

SAGVNTVM

PAPELES DEL LABORATORIO DE ARQUEOLOGÍA
DE VALENCIA
EXTRA-12

LAS PRIMERAS PRODUCCIONES CERÁMICAS: EL VI MILENIO CAL AC EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

JOAN BERNABEU AUBÁN - MANUEL A. ROJO GUERRA - LLUÍS MOLINA BALAGUER
(COORDINADORES)



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

Departament de Prehistòria i d'Arqueologia

2011

SAGVNTVM. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia

Extra-12

2011

Información e intercambios:

Departament de Prehistòria i d'Arqueologia
Facultat de Geografia i Història
Avda. Blasco Ibàñez, 28 - 46010 València (Espanya)
Fax: (+34) 96 3983887
Dep.prehistoria.i.arqueologia@uv.es

Suscripción y ventas:

PUV-Servei de Publicacions de la Universitat de València
c/ Arts Gràfiques, 13 - 46010 València
Publicacions@uv.es

Consulta on-line: <http://ojs.uv.es/index.php/saguntum>

© Universitat de València
Departament de Prehistòria i d'Arqueologia
Facultat de Geografia i Història

Diseño y maquetación: Lluís Molina Balaguer

Imprime: LAIMPRESSA

I.S.S.N. imprenta: 2253-7295
I.S.S.N. on line: 2254-0512

Título Clave: SAGVNTVM
Título abreviado: SAGVNTVM
Depósito Legal: V-841-1995

Ilustración de la portada: Representación antropomorfa de un vaso de la Cova de la Sarsa (fotografía: P. García Borja)

Listado de autores.....	9
JOAN BERNABEU AUBÁN, MANUEL A. ROJO GUERRA	
Presentación.....	11
PARTE I. ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS DE LAS PRIMERAS PRODUCCIONES CERÁMICAS	
JOAN BERNABEU AUBÁN, PABLO GARCÍA BORJA, OLGA GÓMEZ PÉREZ, LLUÍS MOLINA BALAGUER	
1. El componente decorativo en las producciones cerámicas.....	17
XAVIER CLOP GARCÍA	
2. Caracterización petroarqueológica de cerámicas decoradas del Neolítico antiguo de la península Ibérica.....	35
SARAH B. McCLURE, JOAN BERNABEU AUBÁN	
3. Technological style, chaîne opératoire, and labor investment of early Neolithic pottery	53
OLGA GÓMEZ PÉREZ	
La técnica cardial y su variabilidad formal	61
ALFONSO ALDAY RUIZ, SERGIO MORAL DEL HOYO	
4. El dominio de la cerámica boquiue: discusiones técnicas y cronoculturales	65
PARTE II. ESTRUCTURA Y EVOLUCIÓN DE LAS PRIMERAS PRODUCCIONES CERÁMICAS: VALLE DEL EBRO E INTERIOR PENINSULAR	
ÍÑIGO GARCÍA MARTÍNEZ-DE-LAGRÁN, RAFAEL GARRIDO PENA, MANUEL A. ROJO GUERRA, ALFONSO ALDAY RUIZ, JESÚS GARCÍA GAZÓLAZ, JESÚS SESMA SESMA	
5. Cerámicas, Estilo y Neolitización: estudio comparativo de algunos ejemplos de la Meseta Norte y Alto Valle del Ebro	83
MANUEL A. ROJO GUERRA, RAFAEL GARRIDO PENA, ÍÑIGO GARCÍA MARTÍNEZ-DE-LAGRÁN, ALFONSO ALDAY RUIZ, JESÚS GARCÍA GAZÓLAZ, JESÚS SESMA SESMA	
El Valle de Ambrona y la provincia de Soria: La Lámpara, La Revilla del Campo y El Abrigo de la Dehesa/Carlos Álvarez.....	105
MANUEL A. ROJO GUERRA, RAFAEL GARRIDO PENA, ÍÑIGO GARCÍA MARTÍNEZ-DE-LAGRÁN, ALFONSO ALDAY RUIZ, JESÚS GARCÍA GAZÓLAZ, JESÚS SESMA SESMA	
La Cueva de la Vaquera (Torreiglesias, Segovia).....	109
ÁNGEL LUIS PALOMINO LÁZARO, MANUEL A. ROJO GUERRA, RAFAEL GARRIDO PENA, ÍÑIGO GARCÍA MARTÍNEZ-DE-LAGRÁN, ALFONSO ALDAY RUIZ, JESÚS GARCÍA GAZÓLAZ, JESÚS SESMA SESMA	
El Molino de Arriba (Buniel, Burgos)	113
JAVIER FERNÁNDEZ ERASO	
6. Las cerámicas neolíticas de La Rioja alavesa en su contexto. Los casos de Peña Larga y Los Husos I y II	117
ALFONSO ALDAY RUIZ, MANUEL A. ROJO GUERRA, RAFAEL GARRIDO PENA, ÍÑIGO GARCÍA MARTÍNEZ-DE-LAGRÁN, JESÚS GARCÍA GAZÓLAZ, JESÚS SESMA SESMA	
Los yacimientos de Atxoste (Virgala, Álava) y Mendandia (Sáseta, C. de Treviño)	131

JESÚS GARCÍA GAZÓLAZ, JESÚS SESMA SESMA, MANUEL A. ROJO GUERRA, ALFONSO ALDAY RUIZ, RAFAEL GARRIDO PENA, ÍÑIGO GARCÍA MARTÍNEZ-DE-LAGRÁN Los Cascajos (Los Arcos, Navarra)	135
VICENTE BALDELLOU MARTÍNEZ La Cueva de Chaves (Bastarás - Casbas, Huesca)	141
MANUEL BEA MARTÍNEZ, RAFAEL DOMINGO MARTÍNEZ, FERNANDO PÉREZ LAMBÁN PAULA URIBE AGUDO, Ieva REKLAITYTE La Ambrolla (La Muela, Zaragoza)	145
PILAR UTRILLA MIRANDA, MANUEL BEA MARTÍNEZ Las cerámicas del Plano del Pulido (Caspé, Zaragoza)	147
PARTE III. ESTRUCTURA Y EVOLUCIÓN DE LAS PRIMERAS PRODUCCIONES CERÁMICAS: LA FACHADA MEDITERRÁNEA	
JOAN BERNABEU AUBÁN, OLGA GÓMEZ PÉREZ, LLUÍS MOLINA BALAGUER, PABLO GARCÍA BORJA 7. La cerámica neolítica durante VI milenio cal AC en el Mediterráneo central peninsular	153
LLUÍS MOLINA BALAGUER, JOAN BERNABEU AUBÁN, TERESA OROZCO KÖHLER El Mas d'Is (Penàguila, Alicante)	179
BERNAT MARTÍ OLIVER La Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante)	183
ENRIC FLORS UREÑA, DANIEL SANFELIU LOZANO 8. La cerámica neolítica de Costamar (Cabanes, Castellón)	187
JORGE A. SOLER DÍAZ, OLGA GÓMEZ PÉREZ, GABRIEL GARCÍA ATIÉNZA, CONSUELO ROCA DE TOGORES 9. Sobre el primer horizonte neolítico en la Cova d'En Pardo (Planes, Alicante). Su evaluación desde el registro cerámico	201
JOAN BERNABEU AUBÁN, LLUÍS MOLINA BALAGUER La Cova de les Cendres (Moraira - Teulada, Alicante)	213
PABLO GARCÍA BORJA, J. EMILI AURA TORTOSA, JESÚS F. JORDÁ PARDO 10. La cerámica decorada del Neolítico antiguo de la Cueva de Nerja (Málaga, España). La Sala del Vestíbulo	217
PABLO GARCÍA BORJA, ESTHER LÓPEZ MONTALVO Decoración cerámica y representaciones parietales de la Cova de la Sarsa.....	231
PARTE IV. ESTRUCTURA Y EVOLUCIÓN DE LAS PRIMERAS PRODUCCIONES CERÁMICAS: LA FACHADA ATLÁNTICA	
ANTÓNIO FAUSTINO CARVALHO 11. Produção cerâmica no início do Neolítico de Portugal	237
JOÃO ZILHÃO, ANTÓNIO FAUSTINO CARVALHO Galeria da Cisterna (rede cárstica da nascente do Almonda).....	251
MARIANA DINIZ O povoado da Valada do Mato (Évora, Portugal).....	255
JOÃO LUIS CARDOSO A estação do Neolítico antigo do Carrascal (Oeiras, Lisboa, Portugal).....	259
BIBLIOGRAFÍA	263

LISTADO DE AUTORES

ALFONSO ALDAY RUIZ

Universidad del País Vasco. Facultad de Filosofía y Letras.
Departamento de Geografía, Prehistoria y Arqueología.
a.alday@ehu.es

J. EMILI AURA TORTOSA

Universitat de València. Departament de Prehistòria i
d'Arqueologia.
emilio.aura@uv.es

VICENTE BALDELLOU MARTÍNEZ

Museo de Huesca. Gobierno de Aragón.
vbaldellou@aragon.es

MANUEL BEA MARTÍNEZ

Universidad de Zaragoza. Departamento de Ciencias de
la Antigüedad.
manumbea@unizar.es

JOAN BERNABEU AUBÁN

Universitat de València. Departament de Prehistòria i
d'Arqueologia.
juan.bernabeu@uv.es

João Luís CARDOSO

Universidade Aberta e Centro de Estudio Arqueológicos
do Concelho de Oeiras.
cardoso18@netvisao.pt

ANTÓNIO FAUSTINO CARVALHO

Universidade do Algarve. Departamento de História,
Arqueologia e Património.
afcarva@ualg.pt

XAVIER CLOP GARCIA

Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de
Prehistòria.
xavier.clop@uab.es

MARIANA DINIZ

Universidade de Lisboa. Centro de Arqueologia
(UNIARQ). Departamento de História.
m.diniz@fl.ul.pt

RAFAEL DOMINGO MARTÍNEZ

Universidad de Zaragoza. Departamento de Ciencias de
la Antigüedad.
rdomingo@unizar.es

JAVIER FERNÁNDEZ ERASO

Universidad del País Vasco. Facultad de Filosofía y Letras.
Departamento de Geografía, Prehistoria y Arqueología.
javier.fernandez@ehu.es

ENRIC FLORS UREÑA

Fundació Marina d'Or de la Comunitat Valenciana.
e.flors@marinador.com

GABRIEL GARCÍA ATIÉNZAR

Universitat d'Alacant. Departament de Prehistòria,
Aqueologia, Història Antiga, Filologia Grega i Filologia
Latina.
g.garcia@ua.es

PABLO GARCÍA BORJA

Arqueòleg N° 15960 del Col·legi Oficial de Doctors i
Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de València.
pauanals@hotmail.com

JESÚS GARCÍA GAZÓLAZ

Dirección General de Cultura. Gobierno de Navarra.
jgarcgaz@cfnavarra.es

ÍÑIGO GARCIA MARTÍNEZ-DE-LAGRÁN

Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.
igml@funge.uva.es

RAFAEL GARRIDO PENA

Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de
Filosofía y Letras. Departamento de Prehistoria y
Arqueología.
rafael.garrido@uam.es

OLGA GÓMEZ PÉREZ

Universitat de València. Departament de Prehistòria i
d'Arqueologia.
olga.gomez-perez@uv.es

JESÚS F. JORDÁ PARDO

Universidad Nacional de Educación a Distancia.
Departamento de Prehistoria y Arqueología.
jjorda@geo.uned.es

ESTHER LÓPEZ MONTALVO

Universidad de Zaragoza. Departamento de Ciencias de
la Antigüedad.
emontalv@unizar.es

BERNAT MARTÍ OLIVER
Servei d'Investigació Prehistòrica. Diputació de València.
bernat.marti@dival.es

SARAH B. McCLURE
Pennsylvania State University. Department of
Anthropology.
sbm19@psu.edu

LLUÍS MOLINA BALAGUER
Universitat de València. Departament de Prehistòria i
d'Arqueologia.
lluis.molina@uv.es

SERGIO MORAL DEL HOYO
Universidad de Burgos. Departamento de Ciencias
Históricas y Geografía.
smoral@beca.ubu.es

TERESA OROZCO KÖHLER
Universitat de València. Departament de Prehistòria i
d'Arqueologia.
teresa.orozco@uv.es

ANGEL LUIS PALOMINO LÁZARO
Aratikos Arqueólogos, S.L.
aratikos@aratikos.e.telefonica.net

FERNANDO PÉREZ LAMBÁN
Universidad de Zaragoza. Facultad de Ciencias Sociales y
Humanas de Teruel.
ferperez@unizar.es

IEVA REKLAITYTE
Universidad de Zaragoza. Departamento de Ciencias de
la Antigüedad.
ieva@unizar.es

CONSUELO ROCA DE TOGORES MUÑOZ
Museu Arqueològic d'Alacant (MARQ). Diputació d'Alacant.
crocat@dip-alicante.es

MANUEL A. ROJO GUERRA
Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras.
Departamento de Prehistoria, Arqueología, Antropología
Social y Ciencias y Técnicas Historiográficas.
marojo@fyl.uva.es

DANIEL SANFELIU LOZANO
Arqueólogo.
danielsanfe@hotmail.com

JESÚS SESMA SESMA
Dirección General de Cultura. Gobierno de Navarra.
jjesmase@cfnavarra.es

JORGE A. SOLER DÍAZ
Museu Arqueològic d'Alacant (MARQ). Diputació d'Alacant.
jasoler@dip-alicante.es

PAULA URIBE AGUDO
Universidad de Zaragoza. Departamento de Ciencias de
la Antigüedad.
uribe@unizar.es

PILAR UTRILLA MIRANDA
Universidad de Zaragoza. Departamento de Ciencias de
la Antigüedad.
utrilla@unizar.es

JOÃO ZILHÃO
Universitat de Barcelona. Departament de Prehistòria,
Història Antiga i Arqueologia (Seminari d'Estudis i
Recerques Prehistòriques).
joao.zilhao@ub.edu



EL COMPONENTE DECORATIVO EN LAS PRODUCCIONES CERÁMICAS¹

Joan Bernabeu Aubán, Pablo García Borja

Olga Gómez Pérez, Lluís Molina Balaguer

La variabilidad formal y decorativa que muestra la cerámica prehistórica, tanto a nivel espacial como temporal, la ha convertido tradicionalmente en el elemento guía de nuestras aproximaciones a las sociedades que la produjeron. Junto a aquellos trabajos orientados al establecimiento de secuencias y fases cronológicas, también encontramos otros muchos que, a veces de una manera no demasiado consciente, atraviesan ese margen para ver en la cerámica un reflejo, una puerta a las formas sociales de los grupos humanos que crearon aquellos objetos. El recorrido histórico de los estudios sobre la cerámica campaniforme nos sirve como magnífico ejemplo de esta situación (Clarke, 1976; Brodie, 1994).

Este interés por ver en los objetos recuperados, y más concretamente en la cerámica, la plasmación de las relaciones socioeconómicas, de la ideología, que movía a aquellas sociedades, tiene su vehículo de desarrollo en el concepto de Estilo. Habitualmente, empleamos este concepto para describir dos fenómenos distintos, aunque no excluyentes, y por regla general, relacionados (Dietler y Herbich, 1998: 236): por un lado para designar formas características de hacer las cosas (*style of action*) y por otro, más habitual, para describir patrones característicos de los atributos materiales de los objetos (*material style*), resultantes de algunas de aquellas formas de hacer las cosas.

El gran debate, sin embargo, surge cuando se intenta dotar de significación a esas regularidades que hemos reconocido como Estilo. Cuando se ha pretendido disociar aquellos patrones que responden a criterios funcionales, se ha asumido que aquello que no se explica funcionalmente tiene un significado cultural (Binford, 1965; Hegmon, 1998). Ello, en la práctica, ha derivado en el caso de la cerámica, a una bastante generalizada visión del “estilo cerámico” como algo asimilable a “decoración” (Dietler y Herbich, 1998; Wobst, 1977).

Sin embargo, el avance de la investigación ha llevado a asumir que el Estilo va mucho más allá de los simples atributos no “prácticos” de un objeto. Desde la asunción que la tecnología también posee estilo (Lechtman, 1977), llegamos a valorar que las expresiones estilísticas se pueden identificar en cualquier aspecto del artefacto (Dietler y Herbich, 1998; Gosselain, 1998; Sackett, 1990).

Asumiendo esta última afirmación, el presente estudio adopta un método de trabajo similar al de Prieto (1999), considerando el Estilo como la suma de regularidades dentro de la cadena operativa. A nivel práctico, estas regularidades las agrupamos en una serie de categorías —forma, tecnología, decoración—, para acercarnos a

la propuesta del Sistema General Cerámico de Constantin (2000). La visibilidad/invisibilidad que el conjunto de decisiones tomadas en la cadena operativa, respecto al usuario —individual o social— del vaso, puede tener su reflejo en condicionantes de diferente naturaleza sobre el productor, y su capacidad para tomar decisiones (Gosselain, 1998), dotando, tal y como define este último autor, al concepto de Estilo de un valor politético: los diversos componentes del sistema no reflejan los mismos aspectos culturales, pudiendo ser resultado de procesos diferentes (Gosselain, 1998: 104).

Esta perspectiva politética, no obstante, comporta asumir la imposibilidad de poder dotar de un significado social preciso a las producciones arqueológicas objeto de estudio. La variedad de factores que intervienen escapa a nuestra capacidad interpretativa (Hegmon, 1998). Con todo, asumimos que las regularidades y variaciones que apreciamos en y entre las producciones estudiadas son portadoras de una determinada información (Prieto, 1999) como resultado de unos condicionantes sociales, económicos e ideológicos propios de unos determinados grupos sociales.

MÉTODO DE TRABAJO

Como hemos dicho, nuestra aproximación al registro cerámico implica la obtención de información procedente de un amplio abanico de ámbitos: aspectos morfotipológicos, formales, tecnológicos, decorativos, tafonómicos y de conservación... Para poder llevar adelante el trabajo ha sido preciso el diseño, mediante el programa informático File Maker, de una Base de Datos organizada en diferentes archivos interrelacionados entre sí (fig. 1.1). A cada variable le ha sido asignada una lista de valores predeterminada, de tal manera que tanto las búsquedas como la organización y recuento de los datos sea lo más ágil posible. Al existir vínculos entre los diferentes archivos, la información fluye entre ellos, permitiendo la conexión entre los distintos niveles de análisis.

Muchos de los aspectos considerados, sobre todo los referentes a las variables morfotipológicas y formales ya han sido descritos en anteriores trabajos. En la Base de Datos empleamos los sistemas de clasificación que, desde la Universitat de València, hemos venido desarrollando desde hace ya tiempo (Bernabeu, 1989; Bernabeu y Guitart, 1993; Bernabeu *et al.*, 2009; García Borja, 2004; Molina, 2006...).

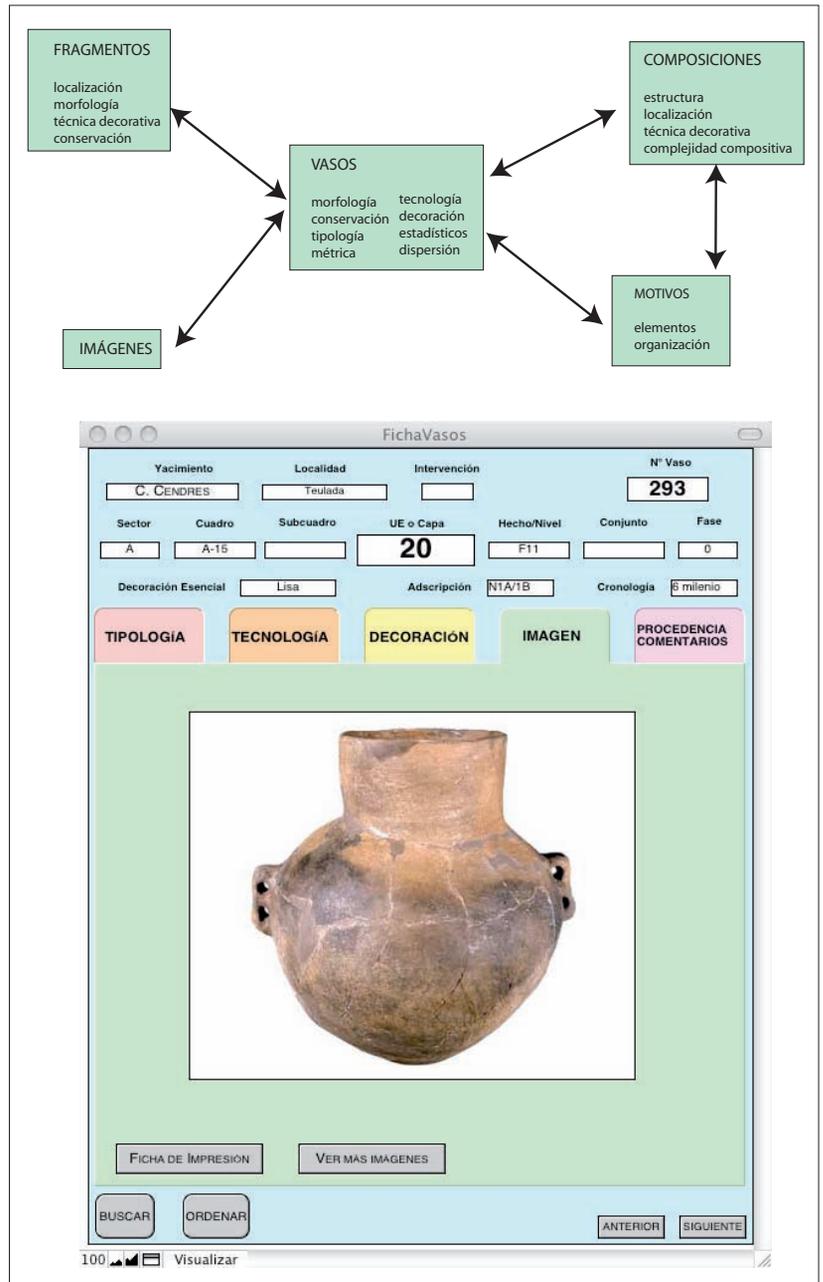
Por su parte, la información tecnológica ha quedado organizada en dos niveles de trabajo distintos, macro y micro, que se explican en otros capítulos de este volumen (ver los trabajos de S. B. McClure y J. Bernabeu y de X. Clop, respectivamente). Centraremos aquí, pues, nuestra atención en describir el sistema de análisis del componente decorativo de los recipientes. Su desarrollo es reciente y, hasta la fecha, únicamente se han presentado de forma preliminar algunos avances (García Borja *et al.*, 2005; Bernabeu *et al.*, 2007-2008, 2009; Molina *et al.*, 2010).

EL ESTUDIO DEL COMPONENTE DECORATIVO

Para el desarrollo de nuestro sistema de trabajo hemos tomado como referencia modelos anteriores, ya publicados, caso de los trabajos de Manen (2002) para los contextos del Neolítico antiguo en el ámbito mediterráneo francés, o el de Van Berg (1994) para el mundo del *Rubané* en Alsacia. Así, interpretamos la decoración de un vaso en función de un número de niveles de complejidad crecientes, desde el más básico, el gesto técnico del artesano, hasta el más elaborado, donde se percibe el conjunto de la decoración desarrollada. Elementos, Motivos y Composiciones son los objetos de estudio de cada uno de estos niveles. A través de diferentes acciones —en esencia procesos de orientación, traslación, adición y seriación— los componentes de cada nivel se organizan para conformar el siguiente.

Cada una de estas categorías tiene su reflejo en un archivo diferenciado dentro de la Base de Datos General, que recoge la información global que se extrae del estudio de las cerámicas. En cada archivo se recopilan, describen y clasifican todos los casos que hemos ido reconociendo en el estudio de las diversas colecciones.

Figura 1.1. Estructura de archivos interrelacionados de la Base de Datos y ejemplo del archivo de Vasos Cerámicos.



Para la descripción de las Composiciones, se han introducido una serie de variables, destinadas, tanto a clasificar en distintos grupos y familias el conjunto de Composiciones identificadas, como a aproximarnos a la relación de cada Composición con el resto de la decoración del vaso. La definición de grupos generales de Composiciones nos ha permitido realizar una primera aproximación a la forma de organizar la decoración de un vaso: los Temas (asociaciones de diversos tipos de Composiciones). Desde este punto, atendiendo sobre todo a aquellas variables que permiten identificar la forma, extensión y distribución, tanto de la decoración como de los diversos tipos de Composiciones sobre el recipiente, e introduciendo los aspectos morfotipológicos y tecnológicos, podemos empezar a reconocer tendencias o asociaciones recurrentes de formas de crear un vaso. De esta manera pretendemos llevar a cabo una aproximación a lo que son los grandes estilos que definen una determinada producción cerámica.

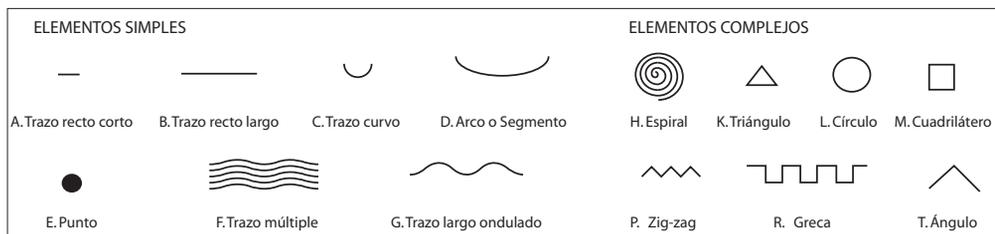


Figura 1.2. Elementos reconocidos en las colecciones estudiadas.

LOS ELEMENTOS

Se trata de la primera unidad de la estructura decorativa. Podemos definirlo como el resultado de cada uno de los gestos técnicos realizados con un útil en la elaboración de la decoración (fig. 1.2). La forma de representación de cada Elemento es la que utilizaremos para su plasmación en el dibujo esquemático de los vasos, de tal manera que dichas representaciones deben interpretarse como códigos reglados.

Dentro de la definición establecida, diferenciaremos entre los Elementos Simples, aquellos que responden a un único gesto, de los Elementos Complejos, que responden a más de un gesto. Se trata de diversas formas geométricas cuya conducta hemos observado que responde a las mismas reglas que rigen al conjunto de Elementos.

Por su parte, el Trazo Múltiple responde a un gesto realizado mediante la aplicación de un útil con múltiples dientes. En nuestro ámbito sólo reconocemos como tales el arrastre cardial y el peinado de las superficies.

El Elemento, como gesto, es un ente arbitrario. Para su representación sobre el vaso, primero de todo debe ser orientado de una forma concreta (fig. 1.3). Una vez hecho este paso, sobre ellos pueden o no aplicarse una serie de reglas de traslación (fig. 1.4) para conformar el siguiente escalón de nuestro análisis: Los Motivos.

Respecto a la versión anterior (Bernabeu *et al.*, 2009) se han desarrollado algunas modificaciones en estas reglas, en aras de una mayor sistematización. Cada regla define una manera particular de trasladar el Elemento sobre el recipiente. Dentro de cada una de ellas encontramos siempre tres posibilidades:

- a) Traslación Simple: El elemento se traslada una sola vez.
- b) Traslación Limitada: el Elemento no se extiende por todo el espacio potencialmente utilizable.
- c) Traslación Continua: el Elemento se extiende por todo el espacio destinado para la decoración.

En el caso de las reglas de Traslación Doble (fig. 1.4: 12-15), estas posibilidades han de referirse tanto al desplazamiento horizontal como el vertical. Así, 13cb, indicaría una Traslación Horizontal Continua y una Reflexión Vertical Limitada.

Cabe señalar, de igual manera, que algunos de los casos considerados son únicamente posibilidades teóricas cuya aplicación no es factible (p. ej. una Traslación Irregular Simple).

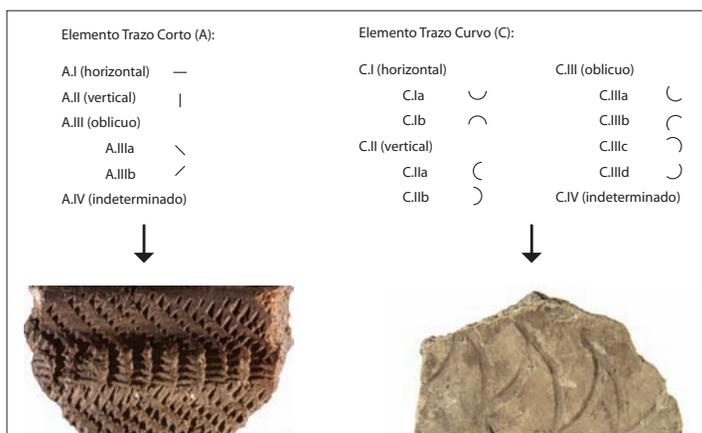


Figura 1.3. Posibilidades de orientación de un Elemento. Ejemplos de decoraciones empleando los dos Elementos referidos.

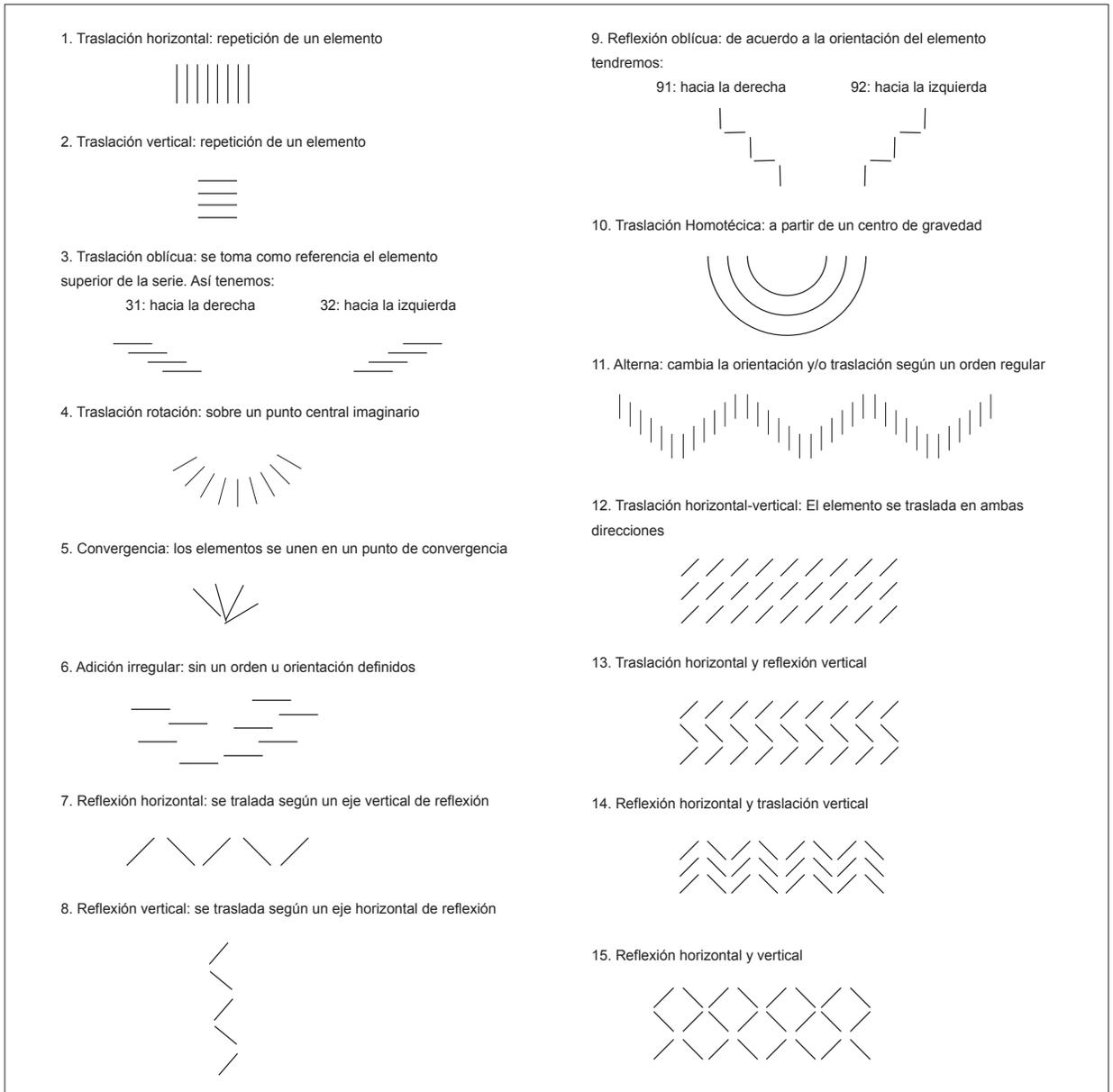


Figura 1.4. Formas de Traslación de un Elemento.

LOS MOTIVOS

Cualquier Elemento, orientado y trasladado, constituye un Motivo. Ello quiere decir que un Motivo sólo puede estar constituido por un único Elemento, orientado y trasladado de una única manera. No obstante, algunos casos, como la traslación irregular o la alterna, entre otros, pueden generar más de un Motivo sobre un mismo Elemento orientado de la misma manera. Una definición tan restrictiva responde a la necesidad de establecer conceptos que se ciñan a criterios objetivos, de forma que no haya dudas respecto a su definición.

Los Motivos son formas decorativas esenciales. Sin embargo, a partir de ellas, mediante las acciones consideradas de aplicación sobre este nivel, podemos llegar a describir la totalidad de la decoración, por compleja que sea.

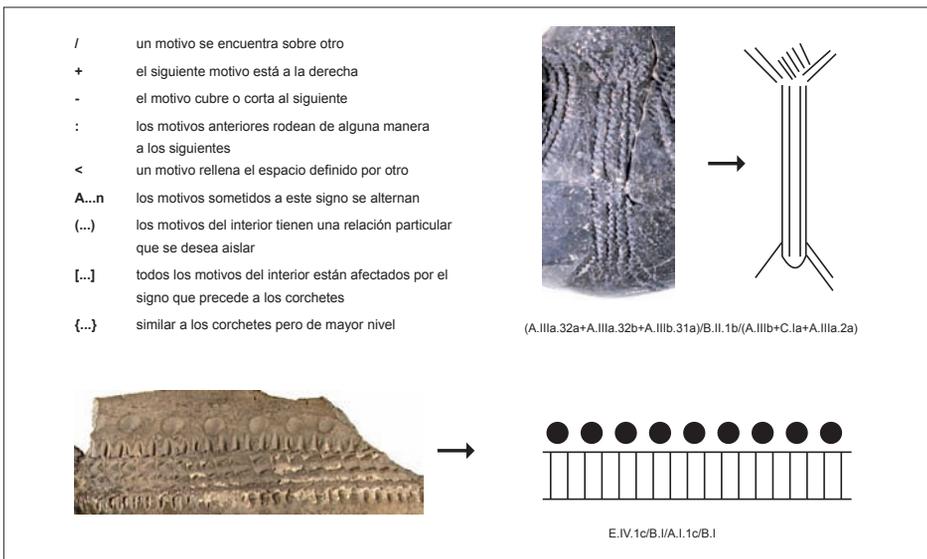


Figura 1.5. Reglas de Adición entre Motivos. Ejemplos de descripción de Composiciones en base a la definición de los diversos Motivos.

Todos los Motivos que hemos identificado en nuestro estudio han quedado recogidos en un archivo específico dentro de la Base de Datos General. Cada uno de ellos es identificado con un código formado por la letra correspondiente al Elemento empleado y un número. En la ficha incorporamos tanto la fórmula descriptiva (Elemento+Orientación+Traslación) como las técnicas con las que aparece realizado y las Composiciones y vasos en los que se documenta. Sobre los Motivos actúan dos tipos de acciones: la Adición y la Seriación, que dan lugar al siguiente nivel de análisis, las Composiciones.

Las formas de Adición son diversas, pudiendo llegar a implicar un buen número de Motivos. Para poder sistematizar y describir de la manera más objetiva posible estas relaciones, hemos establecido un serie de reglas que permiten una descripción apropiada de las formas de Adición que documentamos (fig. 1.5). De manera arbitraria, hemos establecido que la descripción de cada Composición se empiece siempre de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

Sobre las diversas posibilidades de Seriación (fig. 1.6), consideramos que responden a criterios similares a la Traslación de los Elementos —Horizontal (SH), Vertical (SV), Oblicua (SO), Rotacional (SR), Homotética (SHO), Alterna (SA), así como Simple (s), Limitada (l) y Continua (c)—, sólo que aplicados sobre Motivos o conjuntos de ellos (Composiciones). Frente a versiones anteriores (Bernabeu *et al.*, 2009), hemos descartado cualquier Seriación Reflejada, por cuanto la reflexión genera nuevos Motivos que deben quedar documentados.

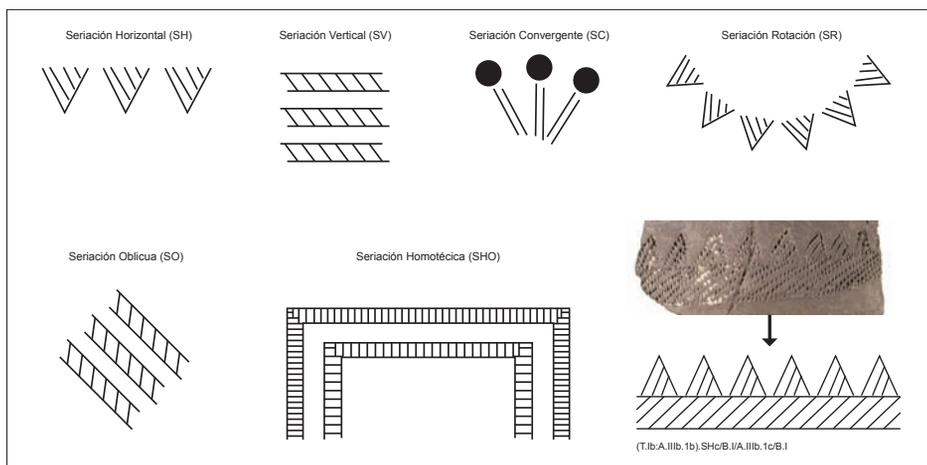
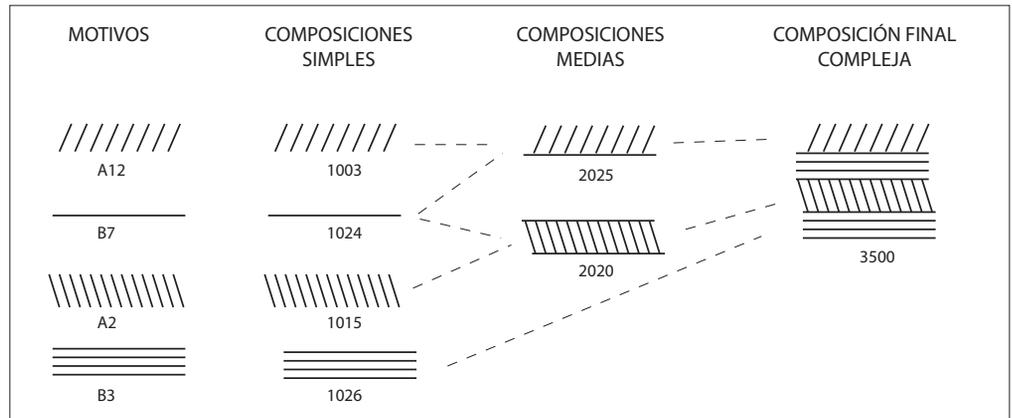


Figura 1.6. Casos de Seriación y ejemplo de la misma en un grupo de Motivos en el seno de una Composición.

Figura 1.7. Niveles de complejidad de las Composiciones y posibilidades de interrelación entre las mismas.



LAS COMPOSICIONES

Las Composiciones están formadas por uno o varios Motivos relacionados, que, bien se encuentran espacialmente delimitados (aislados) respecto a otros Motivos o conjuntos de tales, o bien tienen un recorrido (lectura) diferenciado (*vid. infra*) del resto. Por tanto, su complejidad es variable, pudiendo identificar desde Composiciones formadas por un único Motivo hasta otras integradas por asociaciones de Composiciones.

Se trata, por tanto, de uno de los conceptos más importantes dentro del proceso analítico, dado que la simplicidad que ofrece el nivel de los Motivos condiciona su aporte de información. Los diferentes grados de complejidad de las Composiciones, permiten introducir una serie de variables que abren el camino para poder estructurar y organizar las decoraciones.

La Estructura de una Composición está determinada por el número de Motivos que la conforman. En base a ello diferenciaremos tres posibilidades (fig. 1.7):

1. Composiciones Simples: formadas por un sólo Motivo, único o seriado.
2. Composiciones Medias: formadas por dos Motivos. Nos podemos encontrar con diversas opciones en este caso: asociación de dos Composiciones Simples, una Composición Simple junto a un Motivo nuevo, o dos Motivos nuevos.
3. Composiciones Complejas: implican tres o más Motivos. Podemos encontrarnos una amplia variedad de situaciones, que va de la asociación de Composiciones de niveles inferiores, hasta una Composición formada exclusivamente por Motivos de nueva aparición.

Estos niveles quedan reflejados directamente en la nomenclatura empleada en el archivo correspondiente a las Composiciones, en la Base de Datos. Cada una de ellas se nombra con un número: a partir del 1000, aquellas Composiciones Simples, del 2000 las Medias y del 3000 las Complejas. Al margen de esta clasificación quedan aquellas Composiciones situadas sobre el labio, nombradas a partir del 100. Su discriminación responde a las especiales circunstancias del espacio donde se desarrollan.

Dentro de la estructura de una Composición podemos observar casos en los que un grupo de Motivos se asocian entre sí y se serian (fig. 1.6). Dada la recurrencia advertida en este tipo de asociaciones y conductas dentro de Composiciones diversas, se ha obtenido por crear una categoría de "Composiciones Subordinadas", que recoge estos casos. A nivel de análisis, este concepto cuenta con el interés de poder documentar aquellas Composiciones que pueden aparecer tan subordinadas, formando parte de otras, como aisladas, comportándose como verdaderas Composiciones.

Dado que cualquier decoración aislada sobre un recipiente se reconoce como Composición, este nivel organizativo se sitúa en el núcleo del análisis a la hora de establecer las formas de decorar un vaso cerámico. Así, junto al aspecto descriptivo que poseen todos los niveles reconocidos —identificación, inventariado, cuantificación—, sobre las Composiciones empiezan a actuar variables cuya finalidad es profundizar en su relación con la decoración del vaso.

Una de ellas es la Lectura o forma que tienen las Composiciones de desarrollarse sobre el espacio decorativo del vaso. Se han considerado las siguientes posibilidades (fig. 1.8):

1. Horizontal: su desarrollo sobre el perímetro del vaso es claramente superior al que muestra sobre el perfil del mismo.
2. Vertical: situación inversa, aunque puede ser que la Composición esté formada por Motivos de lectura horizontal, asociados verticalmente.
3. Mixta: combina ambas lecturas. Reconocemos las siguientes opciones:
 - 3a. Aisladas: formadas por una única Composición.
 - 3b. Combinadas: intervienen diversas Composiciones relacionadas (comps. subordinadas). Puede darse que
 - 1) las verticales limiten o interrumpan las horizontales;
 - 2) las horizontales limiten o interrumpan las verticales.
4. Indiferenciadas : es imposible decidirse sobre la lectura de los paneles.

Asociando la Lectura de las Composiciones al tipo de estructura interna de las mismas (cómo se organizan entre sí los Elementos y los Motivos), podemos empezar a definir Grupos de Composiciones (fig. 1.9). Cada Grupo responde a la recurrencia en la asociación de determinadas características organizativas (reglas de traslación, seriación y asociación empleadas) y una Lectura semejante. Así, por ejemplo, cuando encontramos Composiciones formadas por Elementos de trazo largo enmarcando un Motivo formado por Elementos de trazo corto en Traslación Continua igualmente, podemos reunirlos en un mismo Grupo que podemos denominar “Bandas Delimitadas”. De igual manera, la presencia de determinadas Composiciones subordinadas seriadas siempre de manera parecida nos permitiría agrupar otras Composiciones con una Lectura mixta en diversos Grupos, etc.

Dentro de cada Grupo, es posible percibir grados de afinidad diversa entre la Composiciones en base a los tipos de Motivos y Elementos empleados, así como a las reglas de traslación y seriación aplicadas. Así, dentro de cada Grupo, pueden establecerse Familias de composiciones (fig. 1.9) en base a estas afinidades.

Lógicamente, tanto el concepto de Grupo como el de Familia han de reconocerse de una manera no rígida. Los criterios a considerar para su definición pueden

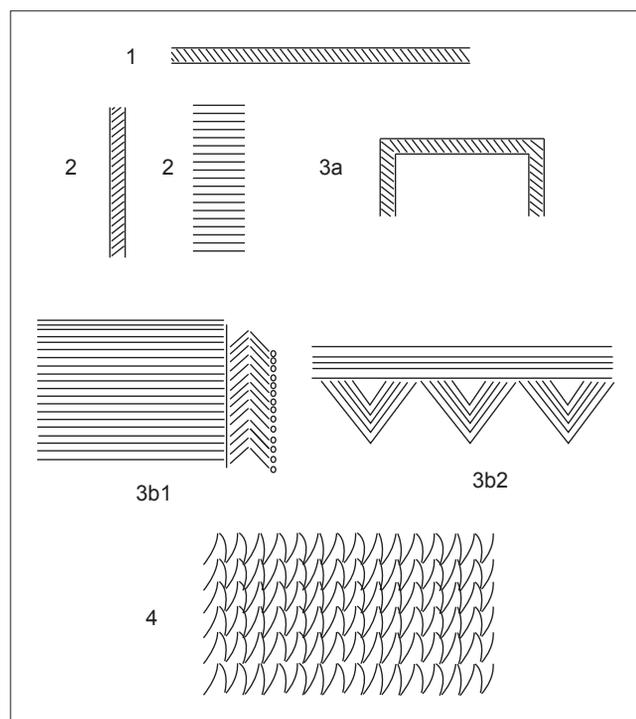


Figura 1.8. Lectura de las Composiciones.

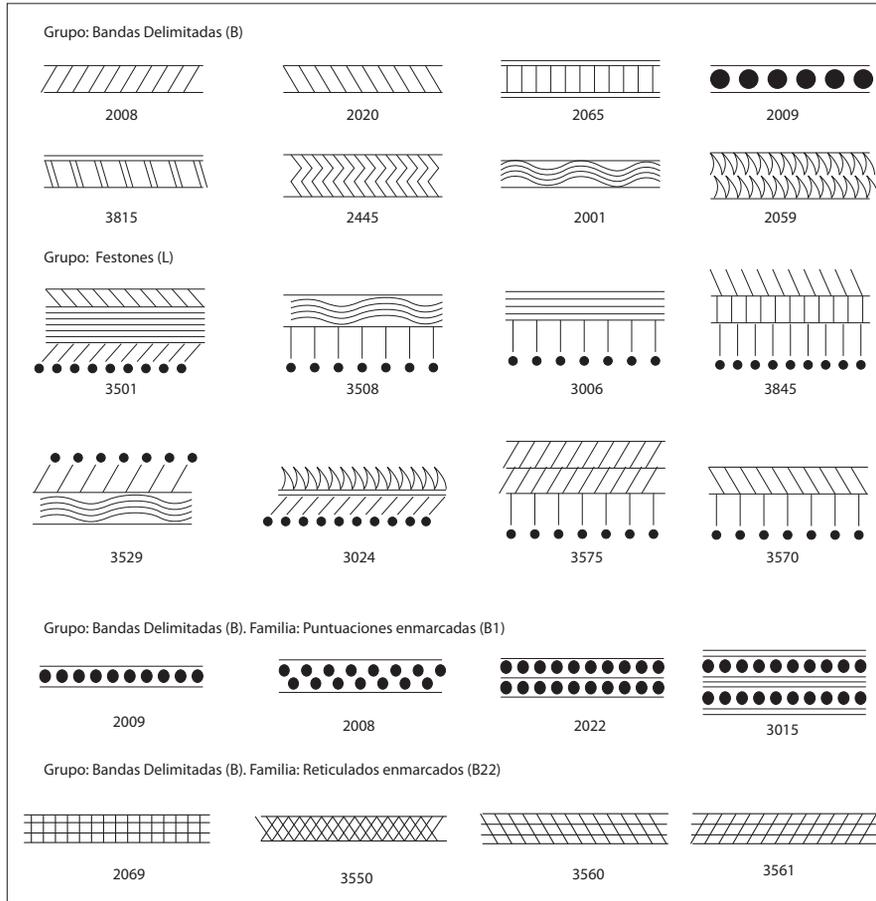


Figura 1.9. Ejemplos de Composiciones integradas en dos de los Grupos Compositivos reconocidos. Opciones de Familias de Composiciones reconocibles dentro del Grupo Compositivo de las Bandas Delimitadas.

variar en función del interés de la investigación y las características de la colección. Se hace, pues, necesario que se expongan de una manera explícita los criterios de clasificación empleados en cada caso. En ningún momento podemos considerar una lista cerrada de Grupos o Familias o un único criterio válido. Son conceptos, pues, abiertos, que pueden moldearse de múltiples formas.

Una vez clasificadas las Composiciones es preciso insertarlas dentro del contexto en el que aparecen, el vaso. A partir de este punto es cuando cabe desarrollar aquellos conceptos y niveles de análisis que vinculan la decoración con el objeto donde se documenta.

LOS GRUPOS COMPOSITIVOS

Como ejemplo de aplicación de la metodología desarrollada, vamos a detallar los diferentes Grupos Compositivos que se han individualizado dentro de las colecciones neolíticas de las comarcas centrales valencianas estudiadas dentro del proyecto (ver Capítulo 7 de este volumen).

Dotar de una organización coherente al conjunto de Composiciones identificadas (aproximadamente medio millar), se convierte en una condición previa necesaria para poder avanzar en nuestra aproximación a los estilos cerámicos. Como ha quedado referido más arriba, en base al reconocimiento de una determinada lectura del recorrido y la estructura organizativa de las Composiciones (tipo de Elementos y de Motivos implicados) se definen Grupos Compositivos. Los reconocidos en las colecciones estudiadas conforman la base de las interpretaciones que desarrollaremos en otro trabajo dentro de este mismo volumen.

Bandas no Delimitadas/Frisos Simples (fig. 1.10: A)

Composiciones formadas a partir de Elementos con orientación vertical, oblicua o inorientable (Puntos, Círculos), sometidos a una Traslación Horizontal Continua (THC). De existir también vertical, ésta es limitada. Suele tratarse (aunque no son exclusivas) de Composiciones de Complejidad simple, donde el Motivo puede aparecer seriado. Pese a su estructura compositiva en forma de Friso, su Lectura es horizontal. Se integran en el Tema de Bandas.

Bandas Delimitadas (fig. 1.10: B)

Composiciones de Lectura horizontal formadas por la sucesión de, al menos, dos Motivos distintos. La serie resultante debe estar espacialmente delimitada y debe abrirse y cerrarse con el mismo Elemento: el Trazo Recto Largo, que puede aparecer de forma singular o en Traslación Vertical Simple. Se integran en el Tema de Bandas.

Frisos Simples y Líneas (fig. 1.10: D)

Composiciones formadas por la asociación de Motivos correspondientes a las Composiciones del Grupo A, junto a otra del Grupo F (*vid. infra*). Sería un Friso Simple limitado por una Composición lineal, sin llegar a formar una Banda como tal, aunque se integran en el Tema de Bandas.

Bandas Complejas (fig. 1.10: E)

Cualquier Composición resultante de la asociación de Motivos formantes de Composiciones de los Grupos A, B y/o F. Aunque suelen presentar un desarrollo vertical limitado y su Lectura es horizontal, pueden llegar a cubrir gran parte de la altura del vaso. Se integran en el Tema de Bandas.

Líneas (fig. 1.10: F)

Igualmente de Lectura horizontal, se diferencia de las Bandas por no presentar una estructura compositiva en forma de Friso. Se forman a partir de la Traslación Vertical de un Elemento de orientación horizontal. En los casos más complejos documentados, puede aparecer asociado dicho Elemento, bien con un Elemento inorientable (Punto, Círculo) o con algún Elemento corto de orientación distinta a su traslación, siempre en Traslación Horizontal Continua (THC) y siempre superponiéndose al primer Motivo. Se integran en el Tema de Líneas.

Mosaicos (fig. 1.10: G)

Se cubre la práctica totalidad del espacio compositivo con un Motivo formado por algún tipo de Traslación Doble (horizontal y vertical) o Traslación-Reflexión Continua de un Elemento. Tema de Mosaicos.

Líneas y Bandas Verticales (fig. 1.10: H)

Repiten las estructuras compositivas de los grupos A a F, pero variando el sentido de las traslaciones y, por tanto, de su lectura, que ahora es vertical. Pueden aparecer de forma singular, manteniendo dicha lectura, o bien seriándose, pudiendo aparecer entonces asociados a otros Motivos de recorrido horizontal, dando una lectura mixta. En este caso se incorporarían al Tema de Frisos, mientras que en el primer caso se considerarán Glifos.

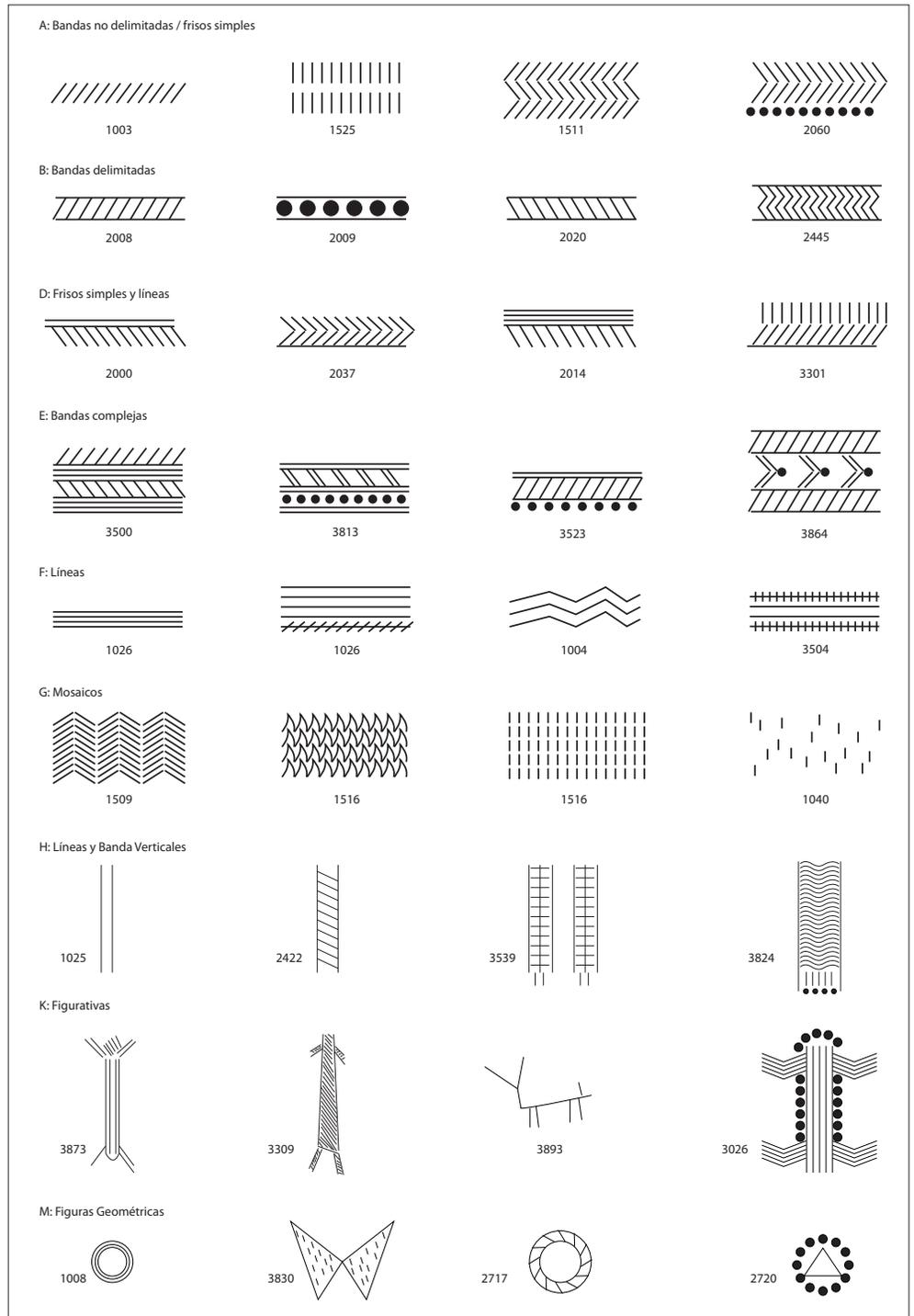
Figurativas (fig. 1.10: K)

Engloban todas las Composiciones interpretadas como antropomorfos o zoomorfos. Su Lectura es vertical. Según su comportamiento pueden integrarse en el Tema de Frisos o en el de Glifos.

Figuras Geométricas (fig. 1.10: M)

Se trata de Composiciones aisladas donde se reconoce una forma geométrica. Sólo se conoce un caso, dudoso, de seriación (C. de l'Or, vaso 160) de círculos simples ubicados entre otras Composiciones, formando un Friso.

Figura 1.10. Grupos Compositivos A a M. Ejemplos de Composiciones.



Festones (fig. 1.11: L)

Consideramos Festón a la combinación de un trazo, corto o largo, asociado al Elemento "Punto", con el que comparte tipo de traslación y/o seriación. Nunca aparecen aisladas, integrándose en Composiciones más complejas de Lectura mixta. Tema de Frisos.

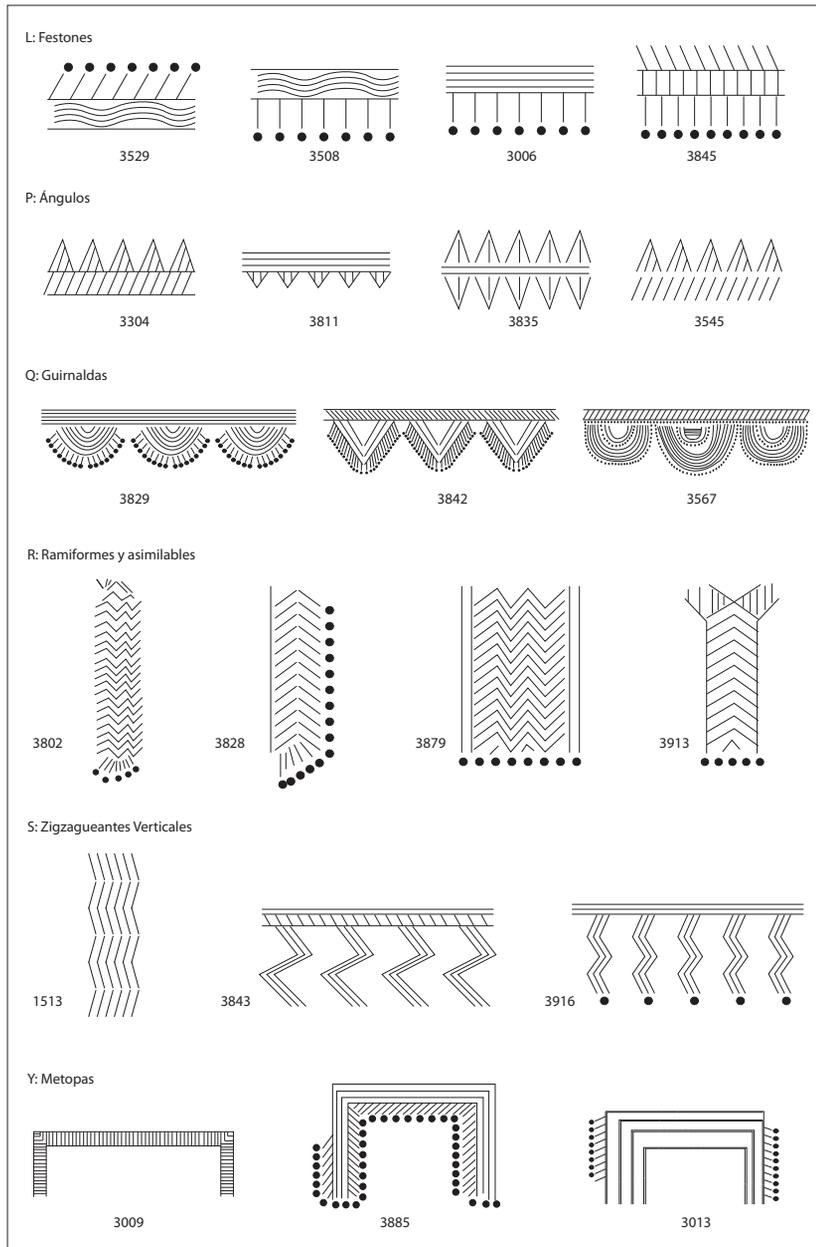


Figura 1.11. Grupos Compositivos L a Y. Ejemplos de Composiciones.

Ángulos (fig. 1.11: P)

Frisos caracterizados por la presencia del Elemento “Ángulo”, bien en THC, bien asociado a otro Motivo que lo rellena, seriándose el conjunto, o en Traslación Homotética, igualmente seriándose. Estos Motivos aparecen como limitadores, por arriba o por debajo, del conjunto de la Composición. Tema de Frisos.

Guirnaldas (fig. 1.11: Q)

Asociación de Motivos organizados a partir del Elemento “Arco” o “Ángulo”, en Traslación Homotética. Si bien pueden aparecer aislados o simplemente duplicados, esta asociación suele ser de manera continua formando parte de Frisos. Los diferentes tipos de Motivos que cierran el grupo definen las distintas Familias. Tema de Frisos.

Ramiformes y Asimilables (fig. 1.11: R)

Composiciones de Lectura vertical construidas sobre la base del Elemento Ángulo en TVL, o Trazo Corto en Reflexión Horizontal Limitada y Traslación Vertical Limitada. Suelen aparecer combinados con otros Motivos, que los enmarcan o limitan. Se incorporan al Tema Glifos o, en el caso de serarse o aparecer combinados con otras Composiciones del mismo grupo, Frisos.

Zigzagueantes verticales (fig. 1.11: S)

Trazos Cortos en Reflexión Vertical y Traslación Horizontal (Simple o Limitada). Pueden aparecer asociados a otros Motivos. En el caso de identificarse aisladas se integran en el Tema de Glifos, pero pueden también combinarse integrándose en el Tema de Frisos.

Metopas (fig. 1.11: Y)

Asociación de Motivos que, en conjunto, conforman una figura de U invertida que define un espacio en reserva, aprovechado o no por otras Composiciones. Según su papel en el recipiente se integran en un Tema de Frisos o de Glifos.

Relieves

Se consideran a parte todas las Composiciones que, a nivel de técnica, utilizan como base elementos aplicados (mamelones, cordones, etc.). En el caso de documentarse otro tipo de técnicas decorativas, si estas se circunscriben a las aplicaciones, quedarán dentro de este grupo. Si rebasan sus límites, ignoraremos los apliques, tomando sólo en consideración las otras decoraciones.

Composiciones de Asa

Engloba todas las Composiciones que limitan su desarrollo a elementos de prensión. Tema especial de Asa.

En función de la presencia de determinados Motivos, asociaciones de Motivos o tipos de traslaciones, de manera recurrente dentro de cada Grupo, podemos establecer en su seno Familias de Composiciones (fig. 1.9). Estas recurrencias pueden darse también entre Composiciones integradas en distintos Grupos, lo que puede permitirnos un acercamiento a determinadas maneras de desarrollar el componente decorativo. Todo ello únicamente cobra sentido en el momento en que esa información se imbrica con los otros niveles de estudio —aspectos morfotipológicos, tecnológicos—. De esta manera podemos aspirar a definir aquellas regularidades en la forma de decorar los vasos cerámicos y que constituyen su Estilo.

LOS TEMAS

El Tema de un vaso representa el nivel superior de análisis de la estructura decorativa del mismo, definiendo las formas que adoptan las decoraciones sobre el recipiente. Como un primer paso, en función de su localización, hemos diferenciado cinco opciones iniciales:

1. Tema General: sobre la superficie del recipiente.
2. Tema de Labio: aquellas decoraciones que aparecen sobre el labio del vaso.
3. Tema de Asa: cuando las Composiciones quedan circunscritas a dicho elemento morfológico.
4. Tema de Base: presencia de decoraciones en la base del recipiente.
5. Tema de Interior: presencia de Composiciones en la pared interior de la pieza.

Esta diferenciación responde a la distinta apreciación que muestran estas partes del recipiente, bien por su situación, bien por la presencia de elementos morfológicos que influyen en la distribución de la decoración.

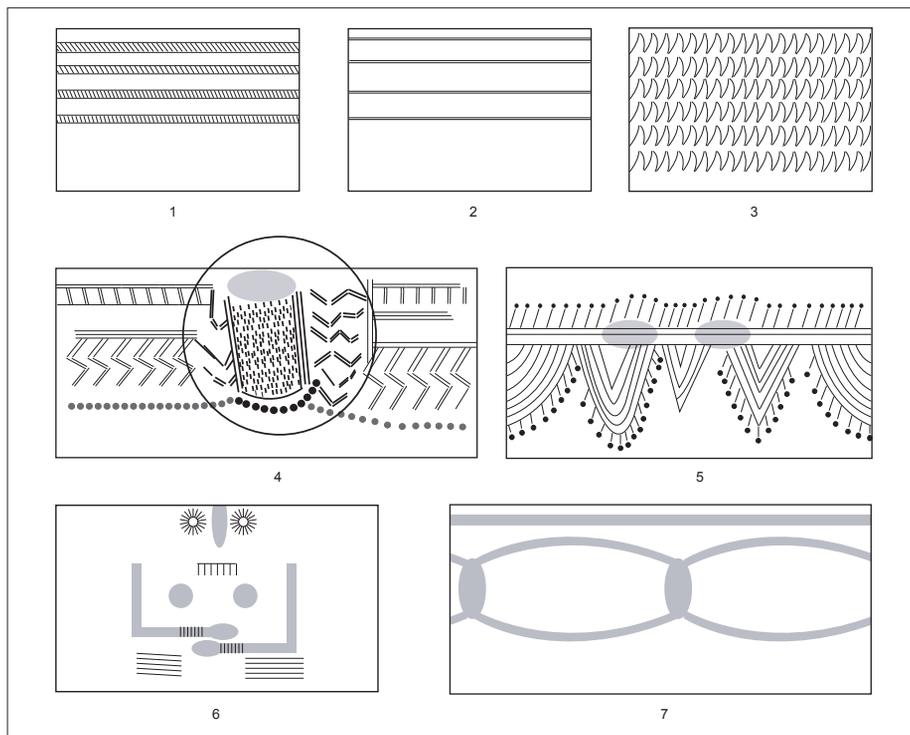


Figura 1.12. Temas Generales identificados.

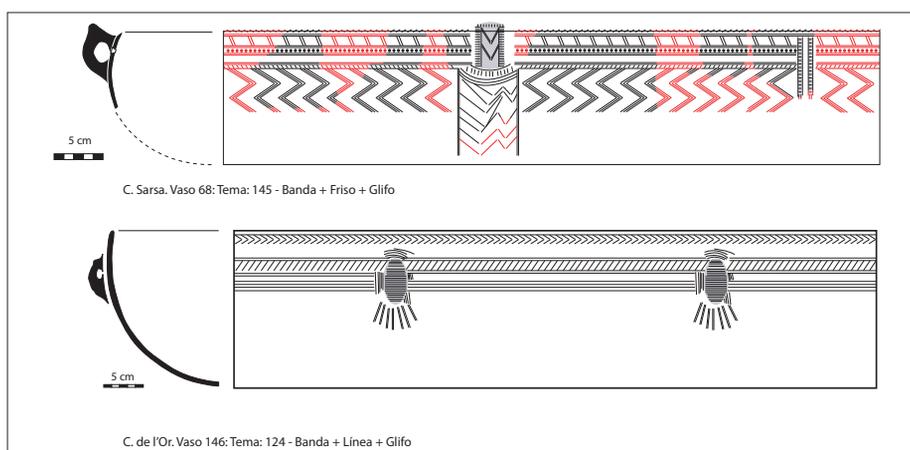


Figura 1.13. Forma de representación gráfica de la decoración de dos vasos de la cova de la Sarsa. En rojo aquellas partes no conservadas, pero con posibilidad de ser restituidas con cierta fiabilidad; en gris los elementos aplicados (asas, etc.). Puede observarse la definición del Tema General de cada uno de ellos.

En el caso del Tema General, éste identifica los Grupos de Composiciones que documentamos sobre el recipiente, si bien simplificando el listado. Lógicamente, varios temas pueden aparecer asociados en un mismo recipiente. De todos ellos la mayor variedad compositiva corresponde al Tema General. La asociación de grupos de Composiciones sobre las superficies del recipiente conforma los Grupos Temáticos, cuya descripción pormenorizada se realiza en otro apartado (Bernabeu *et al.*, Capítulo 7). Con el único fin de disponer de una primera visión rápida que identifique los grupos de Composiciones presentes en el Tema General se han considerado siete formas básicas (fig. 1.12):

1. Bandas: Nos encontramos con un Tema formado por Composiciones de Lectura horizontal caracterizadas por la presencia de Motivos realizados a base de Elementos de trazo corto en Traslación Continua, en dirección diferente a su orientación. Pueden estar asociados a algún Motivo formado por Elementos de trazo largo.

2. Líneas: Tema formado por Composiciones simples realizadas bien con Elementos de trazo largo en Traslación Simple o Limitada, bien con un Elemento inorientable (punto), en Traslación Continua. Como situaciones más complejas encontramos la combinación de ambos casos: traslación de un Elemento de trazo corto o puntación que se superpone a un Elemento de trazo largo.
3. Mosaicos: En este caso advertimos una única Composición de primer nivel que surge de la traslación y/o reflexión de un Elemento horizontal y verticalmente, lo que deriva en una Lectura indiferenciada de la misma.
4. Glifos: Composiciones de recorrido vertical aisladas y no seriadas. Suelen asociarse a elementos de presión.
5. Frisos: Aquello que caracteriza este Tema es el carácter mixto de su Lectura. Ello puede responder a diversas situaciones: bien podemos tener un Tema formado por una única Composición con esta Lectura, del tipo definido como 3b2 (fig. 1.8), o bien podemos documentar la presencia de una Composición de Lectura vertical que se sería de forma continua horizontalmente a lo largo del campo decorativo.
6. Figurativo: Se trata de un caso especial, donde Composiciones de diverso tipo forman en conjunto un tema escénico. Nos referimos a casos como, por ejemplo, el vaso de la famosa "Venus de Gavà" (Bosch y Estrada, 1994) o determinados vasos simbólicos del Neolítico andaluz (Gavilán y Vera, 1993). Dentro de las colecciones estudiadas no hemos documentado ningún caso.
7. Cordones y Apliques: Presencia de decoraciones basadas en el empleo de estas técnicas decorativas, independientes de otras decoraciones. En caso de que estas otras decoraciones queden circunscritas al espacio del aplique, no serán tomadas en consideración a la hora de establecer el tema. Por el contrario, si estas otras formas decorativas rebasan el espacio del aplique, ignorándolo, será éste el que no se tendrá en cuenta.

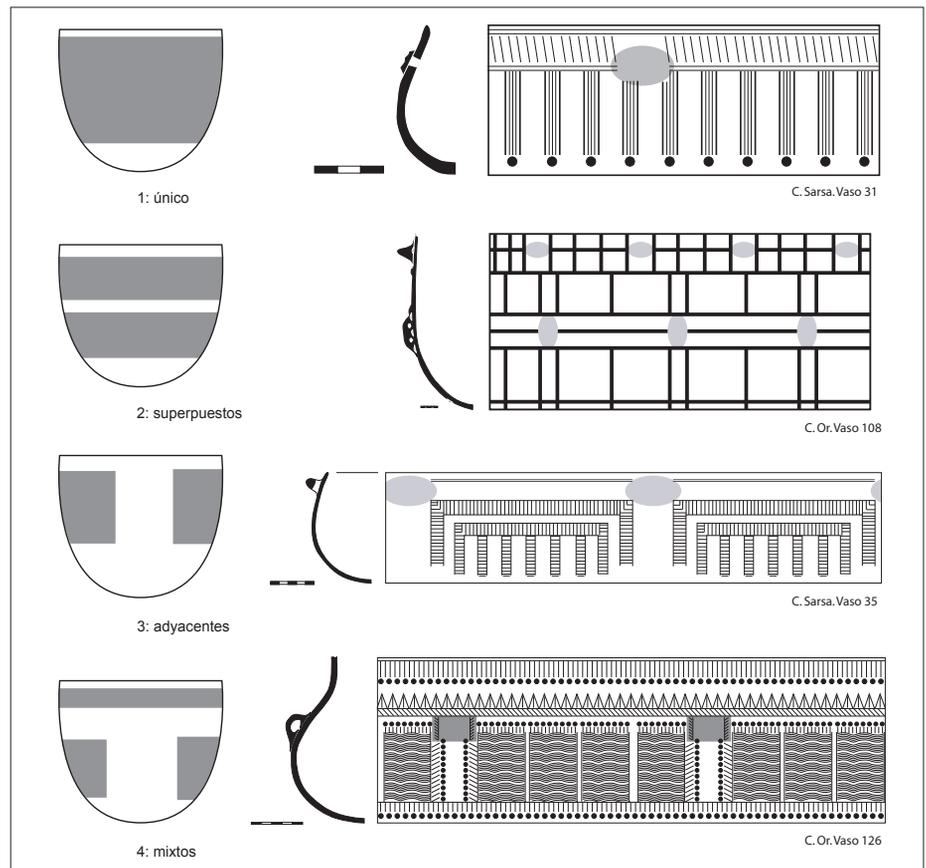


Figura 1.14. Zonación de la estructura decorativa sobre la superficie de los vasos.

En el apartado correspondiente de la ficha descriptiva de cada uno de los vasos, introducimos el código del Tema, siempre que pueda reconocerse. En los casos más complejos (fig. 1.13), el Tema de un recipiente queda definido por la asociación de dígitos que corresponden a cada uno de los tipos establecidos (siempre de menor a mayor, no siguiendo su orden de presencia en el recipiente). De esta manera, mediante un simple número, tenemos una primera valoración de la decoración de un vaso, siendo muy fácil poder establecer comparaciones y asociaciones entre los mismos.

La descripción temática del vaso se acompaña de una representación gráfica estandarizada de su decoración (fig. 1.13). Sobre la base de un rectángulo que representa el perímetro del recipiente y que se asocia al perfil del vaso, plasmamos de manera esquemática las Composiciones y Motivos identificados de acuerdo con la convención de representación que tiene cada Elemento. Aquellas partes no conservadas de la decoración, pero que pueden reconstruirse se plasman en un color diferente (normalmente rojo). De manera también esquemática se señalan los elementos de presión y apliques (óvalos o rectángulos grises). Así, la apreciación de las Composiciones es mucho más efectiva.

Como en el caso de las Composiciones, se aplicarán variables referentes a la forma que tiene la decoración de ocupar el espacio representado por el vaso:

a. **Zonación:** se refiere a la distribución de las diferentes Composiciones en espacios diferenciados o campos, y a su articulación. Encontraremos las siguientes opciones (fig. 1.14) :

1. Único: toda la superficie del vaso está formada por un único campo. En caso de existir asas o otros elementos de agarre, éstos se ignoran o se prolonga la decoración sobre ellos.
2. Superpuestos: la superficie del vaso se divide verticalmente en dos o más campos separados por espacios ocupados por Composiciones de Lectura diferente.
3. Adyacentes: igual que el caso anterior, pero las divisiones son en sentido horizontal. Las asas suelen jugar un papel como separadores, cuando aparecen en estos casos.
4. Mixtos: los campos en que se organiza la decoración son a la vez superpuestos y adyacentes.

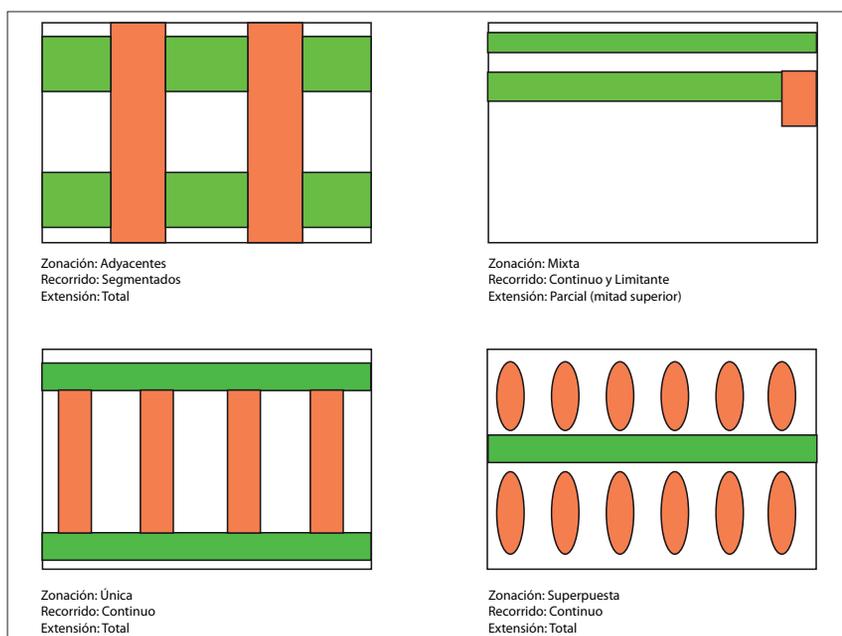


Figura 1.15. Ejemplos de caracterización del Tema General.

b. **Recorrido:** muy relacionado con la variable anterior, remite al recorrido horizontal que tiene la decoración de cada campo decorativo (fig. 1.15). Así, tenemos:

1. Continuo: no se producen rupturas en la Lectura de las Composiciones a lo largo de toda la circunferencia del vaso.

2. Discontinuo: Encontramos rupturas del recorrido, por la presencia de Composiciones (subordinadas o no) con diferentes Lecturas. Suelen relacionarse con la presencia de campos adyacentes. En función de las discontinuidades podemos diferenciar entre:

2.1. Limitante: Se produce una única ruptura. Suele tratarse de Composiciones de Lectura horizontal o mixta interrumpidas por otra de Lectura vertical, generalmente asociada a un elemento de presión.

2.2. Segmentado: El recorrido horizontal se ve afectado por más de una ruptura en sentido vertical

c. **Extensión:** remite a la localización del campo decorativo. Ésta puede ser:

1. Total: abarcando todo el vaso.

2. Parcial: en tal caso deberemos especificar:

2.1. Bajo el borde.

2.2. En el tercio superior.

2.3. En toda la mitad superior.

2.4. Más allá de la mitad superior.

2.5. En la mitad inferior.

d. **Limitación:** sólo hace referencia a la presencia o no de Composiciones que funcionan como límite del espacio ocupado por el tema

e. **Número de Composiciones** que conforman el Tema.

A partir de estos aspectos, e imbricando la información que se obtienen en cada uno de los niveles analizados, podemos realizar aproximaciones diversas, desde múltiples ángulos, a aquello que podemos considerar el estilo decorativo de las cerámicas estudiadas. A partir de este punto, integrando la información obtenida a los datos morfológicos y los aspectos tecnológicos reconocidos, se pueden llegar a realizar valoraciones de los estilos generales que definen las producciones cerámicas, en este caso, del Neolítico antiguo.

Notas:

1. El método de trabajo aquí planteado sirve como base para diversos trabajos que se presentan dentro de este volumen, que son el resultado del proyecto de investigación subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Dirección General de Investigación, HUM2005-06498-C02-01: Cerámica y Estilo 2. El Neolítico antiguo en el Mediterráneo español.

Bibliografía extraída de la obra general para este capítulo

- BERG, P.-L. VAN, 1994. *Grammaire des styles céramiques du Rubane d'Alsace*. Association pour la Promotion de la Recherche Archéologique en Alsace.
- BERNABEU, J., 1989. *La tradición cultural de las cerámicas impresas en la zona oriental de Península Ibérica*. Serie Trabajos Varios del S.I.P., 86. Diputació de València.
- BERNABEU, J., GUITART I., 1993. La industria cerámica. En J. Bernabeu (dir.): *El III milenio a. C. En el País Valencià. Los poblados de Jovades (Cocentaina) y Arenal de la Costa (Ontinyent)*. *Saguntum-PLAV*, 26: 47-66.
- BERNABEU, J., MOLINA, LL., GARCÍA BORJA, P., 2007-2008. El color en las producciones cerámicas del Neolítico Antiguo. *Veleia*, 24-25, *Homenaje al Profesor Dr. Ignacio Barandiarán vol. II*: 655-667.
- BERNABEU, J., MOLINA, LL., GUITART, I., GARCÍA-BORJA, P., 2009. La Cerámica Prehistórica: Metodología de Análisis e Inventario de Materiales. En: J. Bernabeu y Ll. Molina (eds.): *La Cova de les Cendres (Moraira-Teulada, Alicante)*. CD Adjunto: 50-178. Serie Mayor, 6. MARQ. Diputació d'Alacant.
- BOSCH J., ESTRADA A., 1994. La Venus de Gavà. *Rubricatum*, 0: 287-291
- BRODIE, N., 1994. *The Neolithic-Bronze age transition in Britain. A critical review of some archaeological and chronological concepts*. B.A.R., 238. Oxford.
- BINFORD, L.R., 1965. Archaeological Systematics and the Study of Culture Process. *American Antiquity*, 31 (2): 203-210.
- CLARKE, D., 1976. The Beaker network-social and economic models. En J.N. Lanting y J.D. van der Waals (eds.): *Clockenbecher Symposium, Oberried, 1974*: 549-477. Fibula-van Dishoeck.
- CONSTANTIN, C., 2000. Structure des productions céramiques et chaînes opératoires. En *Terre cuite et société. La céramique, document technique, économique et culturelle. XIV Rencontres Internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes (Octubre, 1993)*: 241-253. Association pour la Promotion et la Diffusion des Connaissances Archéologiques.
- DIETLER, M., HERBICH, I., 1998. Habitus, Techniques, Style: An Integrated Approach to the Social Understanding of Material Culture and Boundaries. En M. T. Stark (ed.): *The Archaeology of Social Boundaries*: 232-263. Smithsonian Institution Press.
- GARCÍA BORJA, P., 2004. Los materiales cerámicos. En M. Gómez, A. Díez Castillo, C.C. Verdasco, P. García Borja, S.B. McClure, M.D. López Gila, O. García Puchol, T. Orozco, J.Ll. Pascual, Y. Carrión, G. Pérez Jordà: El yacimiento de Colata (Montaverner, Valencia) y los "poblados de silos" del IV milenio en las comarcas centrales del País Valencià. *Recerques del Museu d'Alcoi*, 13: 66-77.
- GARCÍA BORJA, P., MOLINA, LL., BERNABEU, J., 2005. Primeros resultados en el estudio estilístico cerámico neolítico. Las cuevas de Sarsa y Nerja. En P. Arias, R. Ontañón y C. García-Moncó (eds.): *III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica*: 316-326. Universidad de Cantabria.
- GAVILAN B., VERA J.C., 1993. Cerámicas con decoración simbólica y cordón interior perforado procedentes de varias cuevas situadas en la Subbética cordobesa. *S.P.A.L.*, 2: 81-108.
- GOSELAIN, O.P., 1998. Social and Technical Identity in a Clay Cristal Ball. En M.T. Stark (ed.): *The Archaeology of Social Boundaries*: 78-106. Smithsonian Institution Press.
- HEGMON, M., 1998. Technology, Style, and Social Practices: Archaeological Approaches. En M.T. Stark (ed.): *The Archaeology of Social Boundaries*: 264-279. Smithsonian Institution Press.
- LECHTMAN, H., 1977. Style in Technology: Some Early Thoughts. En H. Lechrman y R.S. Merrill (eds.): *Material Culture: Style, Organization, and Dynamics of Technology*: 3-20. West Publishing.
- MANEN, C., 2002. Structure et indetité des styles céramiques du Néolithique ancien entre Rhône et Èbre. *Gallia Prehistoire*, 44: 121-165.
- MOLINA, LL., 2006. La ceràmica prehistòrica de l'Abric de la Falguera. En O. García Puchol y Ll. Molina (coords.): *El Abric de la Falguera. Volumen 2. Estudios*: 175-245. Ajuntament d'Alcoi, Diputació d'Alacant, C.A.M.
- MOLINA, LL., BERNABEU, J., GARCÍA BORJA, P., 2010. Méthode d'analyse stylistique des céramiques du Néolithique ancien cardinal en Pays valencien (Espagne). En C. Manen, F. Convertini, D. Binder e I. Sénépart (dirs.): *Premières Sociétés Paysannes de Méditerranée Occidentale. Structures des Productions Céramiques*: 65-77. Société Préhistorique Française. Memoire LI.
- PRIETO, M.P., 1999. Caracterización del estilo cerámico de la Edad del Bronce en Galicia: cerámica campaniforme y cerámica no decorada. *Complutum*, 10: 71-90.
- SACKETT, J.R., 1990. Style and Ethnicity in Archaeology: The Case of Isochrestism. En M.W. Conkey y C.A. Hastorf (eds.): *The Use of Style in Archaeology*: 32-43. Cambridge University Press.
- WOBST, H.M., 1977. Stylistic Behavior and Information Exchange. En C.E. Cleland (ed.): *For the Director: Research Essays in Honour of James P. Griffin*: 317-342. University of Michigan.