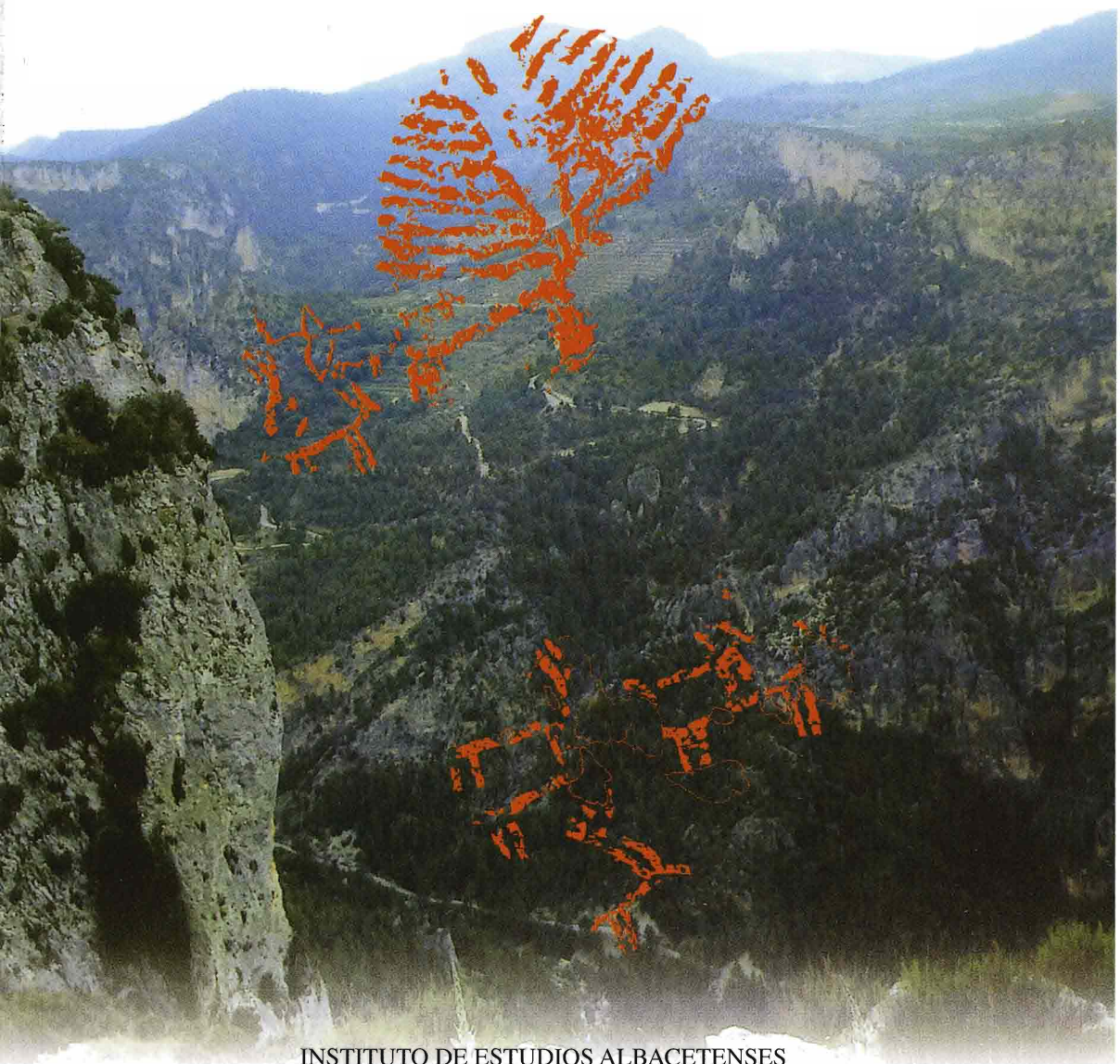


MIGUEL ÁNGEL MATEO SAURA

ARTE RUPESTRE PREHISTÓRICO EN ALBACETE. LA CUENCA DEL RÍO ZUMETA



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES
"DON JUAN MANUEL"
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE

MIGUEL ÁNGEL MATEO SAURA

ARTE RUPESTRE PREHISTÓRICO EN ALBACETE. LA CUENCA DEL RÍO ZUMETA



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES
"DON JUAN MANUEL"
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE
Serie I - Estudios - Núm. 147
Albacete 2003

Cubierta: Vista del entorno del río Zumeta desde el Abrigo de la Tenada de los Atochares.
Dibujo de Tinada del Ciervo I.

MATEO SAURA, Miguel Ángel

Arte rupestre prehistórico en Albacete, la cuenca del río Zumeta /
Miguel Ángel Mateo Saura. -- Albacete : Instituto de Estudios
Albacetenses "Don Juan Manuel", 2003.

236 p.: il. ; 24 cm. -- (Serie I -Estudios; 147)

Bibliografía.

ISBN 84-95394-55-3

1. Pintura rupestre-Albacete (Provincia) 2. Restos arqueológicos-
Albacete (Provincia) . I. Instituto de Estudios Albacetenses
"Don Juan Manuel". II.Título. III.Serie.

75.031.1(460.288)

903.33(460.288)

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES "DON JUAN MANUEL"
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE.
ADSCRITO A LA CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE CENTROS DE ESTUDIOS LOCALES. CSIC

Las opiniones, hechos o datos consignados en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores.

I.S.B.N. 84-95394-55-3

D.L. AB-494/2003

Maquetación y Fotomecánica:
Tipo y Trama, S. L.
Camino de la Virgen, 16 - bajo
Telf. y Fax 967 550 019
E-mail: tipoytrama@ono.com
02005 Albacete

Impreso en Gráficas Campollano
Pol. Ind. Campollano • Avda. III - N.º 17 - Nave 8
Telf. 967 600 015
E-mail: graficam@ono.com
02007 Albacete

*Este trabajo ha sido galardonado con el Premio de Arqueología
“Joaquín Sánchez Jiménez” (2002), convocado por el
Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”*

A Maribel y Samuel

ÍNDICE

	<u>PÁGINAS</u>
I. INTRODUCCIÓN	11
II. MARCO GEOGRÁFICO	17
III. ANTECEDENTES E HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN	23
IV. CATÁLOGO DE YACIMIENTOS	29
V. CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL ESPACIO GRÁFICO .	97
VI. ANÁLISIS TIPOLOGICO	111
VII. FORMAS DE VIDA ECONÓMICA Y SOCIAL	137
VIII. ASPECTOS TÉCNICOS	163
IX. CONTEXTO CULTURAL Y CRONOLÓGICO	173
X. EN BUSCA DE UN SIGNIFICADO	191
XI. BIBLIOGRAFÍA	211
XII. LÁMINAS	223

I. INTRODUCCIÓN

La cuenca del río Zumeta ha sido una de las zonas de más reciente incorporación a la investigación del arte rupestre prehistórico en la provincia de Albacete, ya que, si bien las primeras referencias sobre la existencia de pintura en la misma se remontan a 1981, momento en que J. M. Pérez Burgos descubre las representaciones esquemáticas de la Cueva del Gitano, en Yeste, no ha sido en verdad hasta hace unos pocos años cuando se ha producido la mayor parte de los descubrimientos.

Las periódicas campañas de prospección desarrolladas por diversos investigadores desde comienzos de la década de los años 90, debiendo destacar en este apartado los trabajos de M. Soria, M. G. López y A. Carreño, han reportado resultados altamente positivos que se han concretado en la localización, hasta el momento, de diecinueve cavidades pintadas de los estilos levantino y esquemático, agrupadas, a su vez, en siete conjuntos distintos.

Pero este hecho concreto del hallazgo de nuevos yacimientos, con ser muy importante por sí mismo, comporta también unas connotaciones muy especiales que acentúan su valor al haberse producido precisamente en la zona a la que nos estamos refiriendo que, por el vacío que existía hasta ahora, se convertía en la frontera natural para esta manifestación cultural que constituye el arte prehistórico, sobre todo si nos referimos al estilo levantino.

En este sentido, los intensos trabajos de búsqueda de arte rupestre desarrollados en Nerpio por M. A. García Guinea desde que, en 1958, fuera enviado por el Instituto Español de Prehistoria de Madrid para la realización de los dibujos de la Solana de las Covachas, supusieron el inicio de una etapa muy prolífica en los hallazgos que, desde entonces, no se verá interrumpida merced a la labor de otros investigadores, entre ellos A. Beltrán, R. Viñas, A. Alonso o A. Carreño, al esfuerzo desinteresado de agrupaciones culturales locales como el Colectivo del Taibilla, y también por los hallazgos ocasionales.

El hecho de que todos estos descubrimientos se produjeran en torno a la cuenca del río Taibilla, afluente del río Segura por su margen derecha, a lo que se unía la ausencia de arte rupestre más allá de los límites de la misma, fue consolidando la idea de la existencia de un núcleo artístico con personalidad propia en torno al propio río Taibilla (Alonso y Grimal, 1996a), en tanto que los hallazgos aislados y ocasionales que se producían en otros enclaves próximos, caso de la ya mencionada Cueva del Gitano sobre el río Zumeta o de los varios conjuntos del municipio de Moratalla en torno al río Benamor, eran considerados como una prolongación periférica de este potente grupo del Taibilla.

Sin embargo, los descubrimientos producidos en esas zonas supuestamente marginales, entre los que sobresalen los acaecidos en la cuenca del Zumeta de los que nos ocupamos en este trabajo o los efectuados en otros territorios adyacentes como Moratalla, Letur o Santiago de la Espada-Pontones, han puesto de manifiesto la fragilidad de los postulados que abogaban por la permanencia de ese núcleo principal en torno al Taibilla, y plantean, antes bien, la conveniencia de estructurar el arte rupestre prehistórico de este vasto territorio sobre el eje mayor que constituye el propio río Segura, verdadero elemento organizador del mismo a través de su red de afluentes, tal y como revelan los numerosos convencionalismos presentes en las representaciones de los diferentes yacimientos de estas áreas. Son estos mismos convencionalismos los que les otorgan la homogeneidad suficiente como para determinar un ambiente artístico cerrado que nosotros preferimos denominar como “núcleo del Alto Segura”.

Por otra parte, al interés propio que conlleva el conjunto de estaciones de arte rupestre conocidas en la cuenca del río Zumeta, este adquiere una nueva perspectiva si tenemos en consideración, de una parte el contexto arqueológico de la zona, máxime cuando contamos con varios yacimientos en los que se han efectuado trabajos sistemáticos de excavación, y de otra, la información que en estos últimos años han ido aportando los sucesivos descubrimientos acerca de las relaciones entre los estilos artísticos y su contexto cronológico y cultural.

Las excavaciones desarrolladas en los yacimientos de la Cueva del Nacimiento, Valdecuevas y Molino de Vadico, éste sobre la margen derecha del propio río Zumeta, proporcionan datos muy significativos sobre el poblamiento prehistórico de la comarca, mostrando además una uniformidad manifiesta en la secuencia cultural de los tres hábitats, con noticias muy reveladoras sobre la etapa de transición Epipaleolítico-Neolítico. Aunque su importancia ha sido intuida por diversos investigadores (Soria

y López, 1999a; 2000), somos de la opinión de que la lectura que se ha hecho de estos datos no ha permitido plantear el nexo de unión que relacione, con el grado de fiabilidad mínimo requerido, poblamiento y arte rupestre.

Sin embargo, un análisis detallado de la información que cada ciclo artístico revela, de las estrechas relaciones que entre ellos existen (Mateo, e.p.[a]), no siempre advertidas, y de las propuestas cronológicas establecidas a la luz de los nuevos datos, así como el conocimiento que tenemos del proceso de neolitización en la región, sí creemos que nos facultarán para establecer la contextualización del fenómeno artístico rupestre.

La convocatoria del premio de arqueología “*Joaquín Sánchez Jiménez*” por parte del Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” nos ofrece una oportunidad inmejorable para hacer una sistematización del arte rupestre de la cuenca del río Zumeta. Somos de la opinión de que ahora, cuando contamos con un interesante bagaje de datos proporcionados por los diecinueve abrigos hasta la fecha descubiertos, algunos publicados de forma muy somera, otros inéditos, es el momento de realizar un trabajo de síntesis y de ir llenando el vacío que sobre muchos de los aspectos de esos yacimientos todavía persiste. Por tanto, uno de nuestros objetivos primordiales debe ser la elaboración de una nueva propuesta de trabajo sobre el arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Zumeta en particular, aunque siempre vinculado al núcleo del Alto Segura, a un nivel más general.

Con ello sentaremos las bases sobre las que sustentar futuras investigaciones que, sin duda, proporcionarán nuevos descubrimientos e información relevante en este campo de estudio de nuestra Prehistoria. Al mismo tiempo, este será el marco propicio para exponer nuevos planteamientos sobre aspectos tan problemáticos como la cronología de los estilos artísticos y sus eventuales interrelaciones, u otro más oscuro, y quizás por ello relegado al olvido en la mayor parte de nuestros trabajos, como es la cuestión de su significado.

Con estas premisas, nuestro plan de trabajo se dividió en varias fases. La primera consistió en la recopilación de todo el material bibliográfico publicado sobre el arte rupestre de la zona de estudio, lo cual, tras un análisis detenido, nos permitiría tener una idea aproximada de los posibles vacíos en la investigación. Ello marcaría, en cierta medida, los pasos a seguir.

Una vez cumplimentada esta etapa, iniciamos el trabajo de campo propiamente dicho con la inspección detallada de todos los abrigos y sus representaciones, labor en la que contemplamos, incluso, la revisión de

aquellos conjuntos que habían sido estudiados con anterioridad por nosotros mismos¹, con el fin de revisar los elementos básicos tanto del soporte físico, dimensiones de la cueva, altitud, orientación, etc., como de las propias representaciones, su tamaño, color, disposición espacial, superposiciones, repintados o factores deterioro, entre otros.

La última fase de nuestra investigación era, de forma casi obligada, el procesamiento y exposición de toda la información recogida, huyendo de descripciones barrocas, y, sobre todo, la formulación a partir de la misma de diversas hipótesis de trabajo sobre significado, cronología o caracterización socioeconómica de los autores de las pinturas en sus diversos estilos. Esta es la verdadera razón última de toda nuestra investigación. Pensamos que de nada sirven los estudios eminentemente descriptivos que sobre el arte rupestre se publican con relativa frecuencia si esa descripción no contribuye a sustentar ninguna nueva idea que permita avanzar en el estudio del propio arte rupestre prehistórico, viéndolo pues como un documento vivo de nuestra Prehistoria y no como un simple “elemento estético” sobre el que sólo analizar aspectos puramente técnicos. El tiempo y los descubrimientos se encargarán de ratificar o, en su caso, rectificar nuestros postulados.

¹ Para la realización de los trabajos de documentación de los distintos conjuntos de arte contábamos con los permisos de actuación arqueológica correspondientes, solicitados tras su descubrimiento y concedidos por la Dirección General de Bienes y Actividades Culturales de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Por su parte, los dibujos de los yacimientos giennenses de Río Frío se han realizado a partir de tomas fotográficas, tratadas por ordenador y comprobadas posteriormente sobre el terreno.

II. MARCO GEOGRÁFICO

Afluente del río Segura por su margen derecha, el río Zumeta nace a partir de la confluencia de la Rambla de los Cuartos y el llamado Río Frío, cerca del paraje de la Loma de las Casicas, en tierras fronterizas de Jaén y Granada (Figura 1). Apenas un kilómetro aguas abajo, su curso entra en tierras albaceteñas y su cauce sirve de frontera entre éstas y las de Jaén.

En sus escasos 25 kms de recorrido va labrando un sinuoso relieve en el que alternan altiplanos y pequeños valles, como el de Huerta Andara al pie de la Sierra de Huebras, con majestuosos barrancos y cañones, como el que describe a su paso por el Pico de Morrión, lugar donde sus aguas son embalsadas en la Presa de la Vieja, ya cerca de su desembocadura en el río Segura. Asimismo, el predominio litológico de las calizas estratificadas, margocalizas y dolomías grises favorece la existencia de importantes barranqueras y oquedades de origen cárstico.

Numerosos cortijos dispersos y algunos reducidos núcleos de población, como las aldeas de Tobos, Vites, Los Morenos o Rivelte, se intercalan en este agreste paisaje.

El río Zumeta, que recoge las aguas de la Sierra de Huebras por su margen derecha y de la vertiente oriental de la Sierra de Segura por la izquierda, se alimenta del caudal de numerosos cursos menores, muchos de ellos de carácter estacional. Entre éstos, le aportan sus aguas por la parte izquierda los arroyos de Bachiller, del Zumeta, de Lugar, de la Fuente, de San Sebastián o de Marchena, mientras que por la vertiente albaceteña, más escasos, destacan los de la Rambla de Montano y el Arroyo de Rivelte.

La vegetación se caracteriza por las especies típicas de un bosque mixto de coníferas, en el que abunda el matorral de monte bajo, y en donde pino, *quercus*, y algunos reductos de sabina constituyen las principales especies de porte arbóreo.

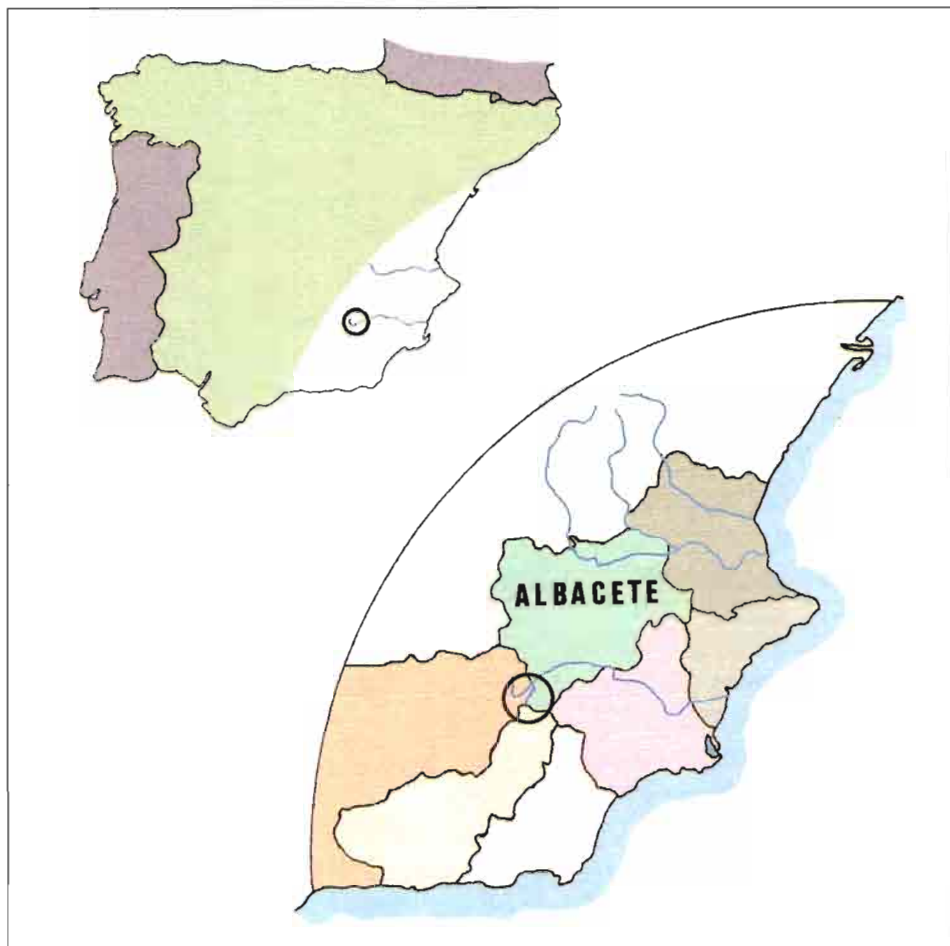


Figura 1. Situación de la Cuenca del Río Zumeta.

Frontera administrativa actual entre las provincias de Jaén y Albacete, el río Zumeta es un claro ejemplo de la escasa validez que dichos hitos territoriales tienen cuando nos enfrentamos al estudio de cualquier horizonte cultural de nuestro pasado, más acentuado si cabe, cuanto mayor sea la distancia temporal que nos separe del mismo.

El estudio que nos ocupa sobre el arte rupestre, sobre las manifestaciones plásticas y simbólicas, acaso no religiosas, de los últimos grupos de cazadores y recolectores, el arte levantino, por un lado, y de los primeros grupos productores neolíticos, por otro, es una buena prueba de ello.

El río Zumeta despierta el interés de la investigación arqueológica en la década de los años 80, a raíz del hallazgo del Abrigo del Molino de

Vadico, localizado en su margen derecha en el paraje del mismo nombre, cercano a su desembocadura, y en el que las labores de excavación de B. Córdoba y L. G. Vega (1987) revelan una ocupación ininterrumpida desde el Paleolítico superior al Neolítico.

A partir de entonces, se empiezan a conocer también los primeros conjuntos de pintura rupestre, los de la Cueva del Gitano en 1981 (Pérez, 1988) y de Río Frío I en 1986 (Soria y López, 1989), siendo éste un campo de la investigación en el que los hallazgos continúan hoy día, como pone de manifiesto la inclusión en nuestro estudio de algunos yacimientos que permanecían inéditos por lo reciente de su descubrimiento, como es el caso de los abrigos de Río Frío VI y del Barranco de los Buitres. Mientras, los trabajos de prospección sistemática desarrollados en la parte alta del río revelan, a su vez, un intenso poblamiento desde fechas paleolíticas (Rodríguez, 1997).

A lo largo de la cuenca del Zumeta conocemos hasta el momento diecinueve abrigos con pintura prehistórica, de los cuales nueve se abren al río en su vertiente izquierda, la giennense, mientras que los otros diez lo hacen en la derecha, ya albaceteña (Figura 2). Sin embargo, ¿acaso habría que poner en duda la unidad cultural que todos ellos manifiestan? Es el propio río el que contribuye, en su calidad de vía de comunicación de primer orden, a conferirles esa unidad. Sería inútil, además de parcial y falso, abordar cualquier estudio, en nuestro caso el del arte rupestre prehistórico, teniendo presente el carácter de frontera con que en la actualidad se ve revestido el río. Más bien al contrario, preferimos no verlo como frontera, sino como nexo de unión, de relación e intercomunicación.

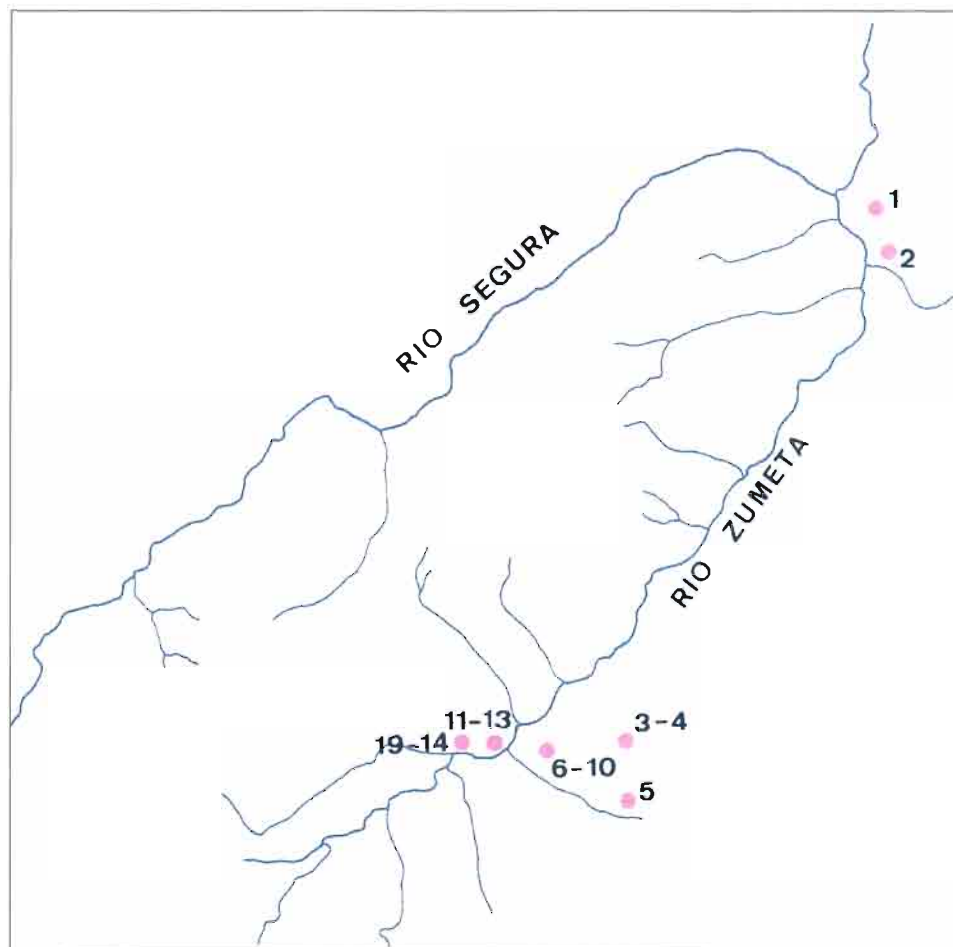


Figura 2. Localización de los abrigos con arte rupestre del Río Zumeta. 1. Abrigo de la Tenada de los Atochares; 2. Cueva del Gitano; 3-4. Abrigos de Huerta Andara I-II; 5. Abrigo del Barranco de los Buitres; 6-10. Abrigos de la Tinada del Ciervo I-IV; 11-13. Cuevas del Engarbo I-III; 14-19. Abrigos de Río Frío I-VI.

III. ANTECEDENTES E HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN

Aunque la investigación del arte rupestre prehistórico se inicia en Albacete en fecha muy temprana, cuando P. Serrano descubre en 1910 la Cueva de la Vieja y, poco después, la Cueva del Queso, ambas en Alpera (Breuil, Cabré y Serrano, 1912), los primeros hallazgos de arte rupestre en la cuenca del río Zumeta son mucho más recientes, de 1981, año en que J. M. Pérez Burgos descubre la Cueva del Gitano, en el término municipal de Yeste, como consecuencia de la prospección del entorno del poblado ibérico de la Peña del Sol. Sin embargo, no será hasta 1988 cuando, con motivo de la celebración de un *Homenaje a Samuel de los Santos*, se publique una primera reseña de las representaciones esquemáticas de puntos, motivos bitriangulares y antropomorfos pintados en la cueva (Pérez, 1988).

Por su parte, tras este hallazgo inicial, será varios años más tarde, en concreto en 1986, cuando M. Soria y M. G. López descubran otra cavidad con figuraciones también esquemáticas en el paraje de la Loma de las Casicas, sobre la margen izquierda del Río Frío, cuyo estudio incluirán en un trabajo más amplio realizado sobre el arte rupestre en el sureste de la Península Ibérica (Soria y López, 1989).

Desde entonces, habrá que esperar más de una década para que la puesta en marcha de trabajos sistemáticos de prospección y algún que otro hallazgo ocasional procuren el descubrimiento de más yacimientos de arte rupestre en el extremo suroccidental de la provincia.

A partir de 1996, periódicas campañas de prospección desarrolladas por M. Soria y M. Gila, enmarcadas en un proyecto de investigación aprobado por la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía, posibilitan la localización de varios abrigos. Así, en ese mismo año se descubre el interesante grupo de representaciones levantinas de la Cueva del Engarbo I, mientras que la campaña de estudio efectuada en 1997, más prolífica en lo que a los hallazgos se refiere, permite documentar otras cuatro cavidades inéditas en las proximidades del ya conocido

Abrigo de Río Frío, con figuras tanto levantinas como esquemáticas, y las dos cavidades con representaciones esquemáticas de la Tinada del Ciervo I y II, en el paraje de la Tinada del Encalvo, dentro del término municipal de Nerpio. En éstos, los protagonistas son, sin duda, las figuras de cuadrúpedos, de cérvidos y cápridos, y una interesante escena cinegética que preside el panel pintado del abrigo I. Cercanos a la Tinada del Ciervo se documentan también ahora los motivos levantinos de la Cueva del Engarbo II.

El estudio de todos estos abrigos se concretará en la publicación de varios artículos, como los editados en la *Revista de Arqueología* (Soria y López, 1999a; 1999b) o en el *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Soria y López, 2000), así como en la edición de una amplia monografía centrada únicamente en el análisis de las representaciones levantinas de los conjuntos de las Cuevas del Engarbo I-II y del Abrigo de Río Frío I (Soria y López, 1999c).

Asimismo, es también en ese año de 1996 cuando J. M. Pérez Burgos publica en la revista *Al-Basit* un estudio más amplio sobre las pictografías de la Cueva del Gitano, al que acompaña el realizado sobre la Cueva de la Graya, en Yeste, y el Abrigo de los Batanes, en Alcaraz, descubiertos merced a sus trabajos de prospección en la provincia.

Entretanto, si la mayor parte de estos descubrimientos tiene lugar en la margen giennense del río Zumeta, a excepción de los Abrigos de la Tinada del Ciervo, los trabajos de búsqueda de arte rupestre desarrollados en la vertiente albaceteña no tardarán en dar sus frutos. En 1999, A. Carreño localiza dos covachas con representaciones esquemáticas de cuadrúpedos y esquemas humanos en el paraje de Huerta Andara, inscritas en la Sierra de Huebras y muy próximas a la Tinada del Ciervo. Será precisamente a raíz de los trabajos de documentación de estos abrigos de Huerta Andara cuando una visita a la propia Tinada del Ciervo para una toma de datos y la inspección de su entorno inmediato propicien, no sin cierta sorpresa, el hallazgo de tres nuevas cavidades pintadas que habían pasado inadvertidas a sus primeros investigadores, con cuadrúpedos en el abrigo III, signos en el IV y una amplia superficie coloreada de la pared en el Ib, lo que amplía considerablemente la información aportada por las dos primeras cavidades publicadas.

Solicitados y concedidos los correspondientes permisos de actuación arqueológica a la por entonces Dirección General de Patrimonio y Museos de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, se aborda el estudio global de todas las covachas que integran el yacimiento con el fin de que su documentación se hiciera bajo unos mismos criterios (Mateo y Carreño, 1999; 2001a).

Mientras que estos nuevos yacimientos se concentran en la parte alta de la cuenca del río Zumeta, las labores de prospección desarrolladas por A. Carreño en la zona próxima a su confluencia con el río Segura fructifican con la localización del abrigo esquemático de la Tenada de los Atochares, en el paraje de Las Juntas, dentro del término municipal de Yeste.

En el otoño del año 2000, el Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” convoca el *IIº Congreso de Historia de Albacete*, lo que brinda una buena oportunidad para presentar un avance de los primeros resultados obtenidos en el estudio de todos estos conjuntos (Mateo y Carreño, 2002). Con posterioridad, será en la revista *Al-Basit*, dependiente del propio Instituto de Estudios Albacetenses, donde se publique un estudio más detallado sobre los Abrigos de Huerta Andara (Mateo y Carreño, 2000), mientras que el *Boletín de Arte Rupestre de Aragón*, editado por el Centro de Estudios de Arte Rupestre de la región aragonesa, hará lo propio con el realizado sobre las pinturas esquemáticas de la Tenada de los Atochares (Mateo y Carreño, 2001b).

Por su parte, M. Soria y M. G. López publican ahora un breve artículo en el que avanzan los primeros datos de sus últimas campañas de prospección en la zona (Soria, López y Zorrilla, 2001). Mencionan el hallazgo de una tercera cavidad en la Tinada del Ciervo, ya estudiada por nosotros años antes (Mateo y Carreño, 1999), y de dos covachas con pinturas en mal estado en el paraje de Huerta Andara, que son muy probablemente las mismas que descubriera en 1999 A. Carreño y se publicaran poco más tarde (Mateo y Carreño, 2000). Mayor interés tiene, en cambio, el dato del descubrimiento de nuevos abrigos pintados en el entorno de los ya conocidos de Río Frío, uno de ellos con figuras levantinas y los otros con sendos esquemas ancoriforme y restos de antropomorfos en uno, y un esquema en doble “Y” en el otro. Estos abrigos se encuentran en fase de estudio por sus descubridores.

Los últimos trabajos de prospección desarrollados en la comarca han posibilitado la localización por parte de A. Carreño del Abrigo del Barranco de los Buitres, al tiempo que debemos reseñar también el hallazgo ocasional producido con motivo de la visita que realizamos a los Abrigos de Río Frío para la toma de algunos de los datos necesarios para este trabajo, lo que propició la localización de una sexta cavidad en las proximidades de las cavidades III y IV, que incluimos en este estudio porque su contenido no coincide con los datos adelantados por M. Soria y M. G. López.

Decíamos en nuestra comunicación al *II Congreso de Historia de Albacete* celebrado en el año 2000 que albergábamos el convencimiento de que la ausencia de más muestras de arte rupestre en la comarca era fruto de un vacío en la investigación y que los conjuntos que presentábamos entonces no serían, en buena lógica, los últimos. Todos estos hallazgos han venido a confirmar nuestra sospecha inicial, al tiempo que auguran muy buenas perspectivas para los futuros trabajos de prospección arqueológica y de estudio del arte rupestre en esta zona, de grandes posibilidades a tenor de lo hasta ahora conocido.

IV. CATÁLOGO DE YACIMIENTOS

Para la exposición de los distintos conjuntos de arte rupestre de la cuenca del río Zumeta hemos optado por seguir un criterio estrictamente geográfico como es el de su localización topográfica dentro de la propia cuenca. Partiendo desde la desembocadura del río, comenzamos la descripción por el Abrigo de la Tenada de los Atochares, situado en el paraje de Las Juntas, en un punto muy próximo a su confluencia con el río Segura, para finalizar con los Abrigos de Río Frío, localizados en la cabecera.

En verdad, podríamos haber seguido otros criterios como el estilístico o el cronológico si nos atenemos a la fecha de descubrimiento de cada yacimiento, entre otros posibles, pero creemos que ninguno de ellos hubiera contribuido a la mayor claridad de la exposición.

ABRIGO DE LA TENADA DE LOS ATOCHARES

Municipio: Yeste

Paraje: Arroyo de Rivelte, Las Juntas.

Antecedentes: descubierto por A. Carreño Cuevas en 1999.

Situación: inscrito en un potente frente calizo sobre la margen derecha del río Zumeta, el abrigo se abre al lugar conocido como Las Juntas, punto en donde confluyen los ríos Segura y Zumeta.

ABRIGO DE LA TENADA DE LOS ATOCHARES (Figuras 3 a 6)

Con una orientación sur y elevado a una altitud de 1170 m.s.n.m., las dimensiones máximas de la cavidad son de 4,80 m de abertura de boca, 2,35 m de profundidad y 3 m de altura.

Las pinturas se distribuyen por toda la pared del fondo del abrigo.

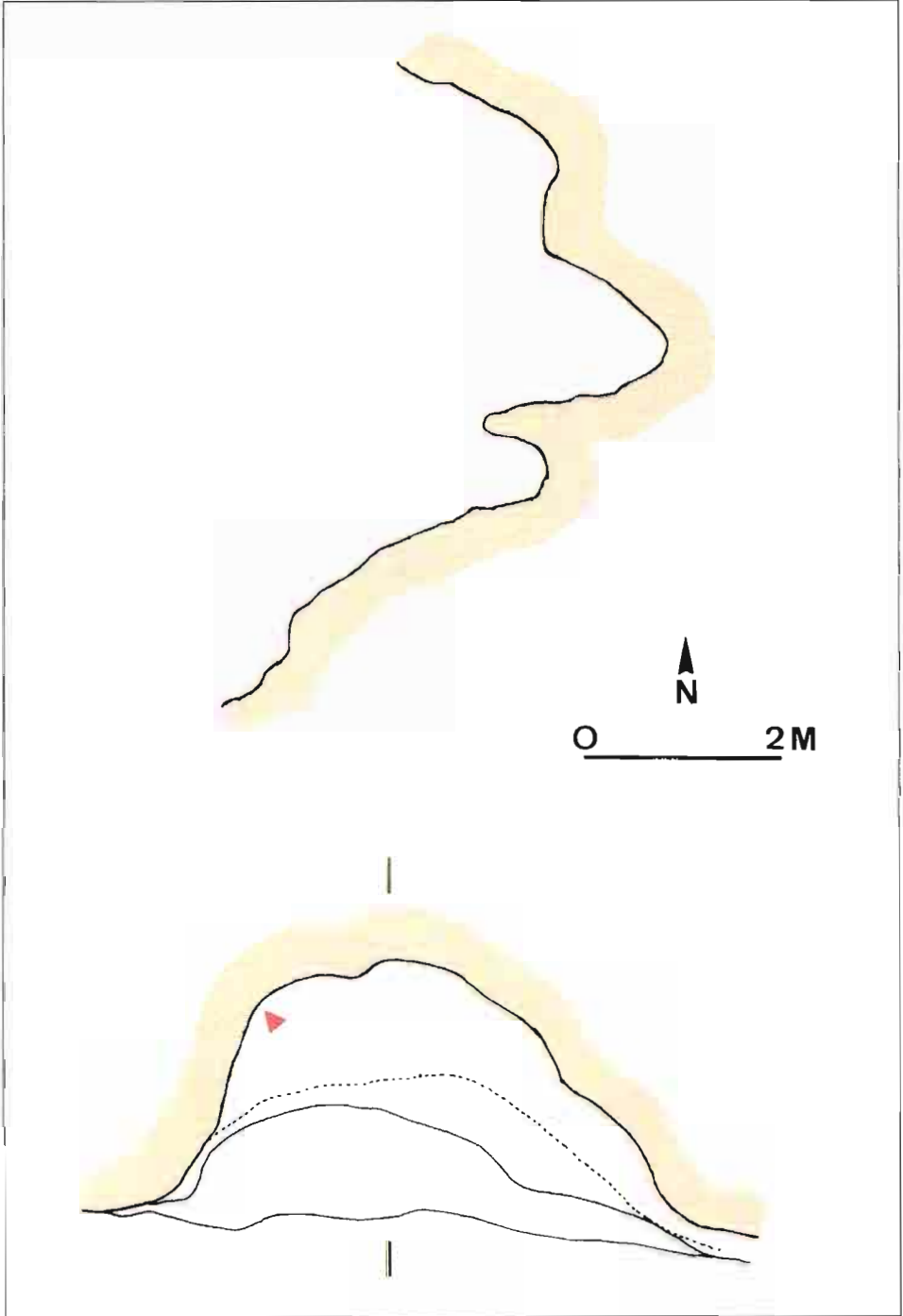


Figura 3. Planimetría del Abrigo de la Tenada de los Atochares.

Los motivos pintados son:

1. Doble trazo serpenteante que discurre paralelo a ambos lados de una colada estalactítica.
Dimensiones: 70,5 cm.
Color: rojo.
2. Trazo vertical serpenteante.
Dimensiones: 21,3 cm.
Color: rojo.
3. Restos de pintura.
Color: rojo.
4. Doble trazo serpenteante que discurre paralelo a ambos lados de una colada estalactítica.
Dimensiones: 17,6 cm.
Color: rojo.
5. Motivo polilobulado. Está integrado por dos anillos circulares de disposición vertical.
Dimensiones: 9,7 cm.
Color: rojo.

Estado de conservación: el estado general de conservación de los motivos es deficiente, habiendo influido en ello diversos agentes de deterioro, todos ellos de origen natural. Así, concreciones de materia orgánica, muy posiblemente de líquenes, han afectado a la figura número 1, cubriéndola en gran parte. Mientras, este mismo motivo y los números 2 y 3 se han visto fragmentados por diversos desconchados en el soporte. Por su parte, las figuras 4 y 5 se encuentran afectadas de manera importante por la acción de las mismas coladas calcíticas que el autor de las pinturas utilizó como referencia, de tal forma que se hallan cubiertas en gran parte de su trazado por una capa blanquecina de cal.

Al mismo tiempo, un factor de deterioro común a todos los motivos es la poca adherencia de la pintura a la roca, favorecida por procesos de desecación, lo que ocasiona el desprendimiento de la misma en finas láminas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: Mateo y Carreño, 2001b; 2002.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: Topografía del abrigo y dibujo de las pinturas: Mateo y Carreño, 2001.



Figura 4. Tenada de los Atochares. Parte izquierda del panel pintado.



Figura 5. Tenada de los Atochares. Parte central del panel pintado.

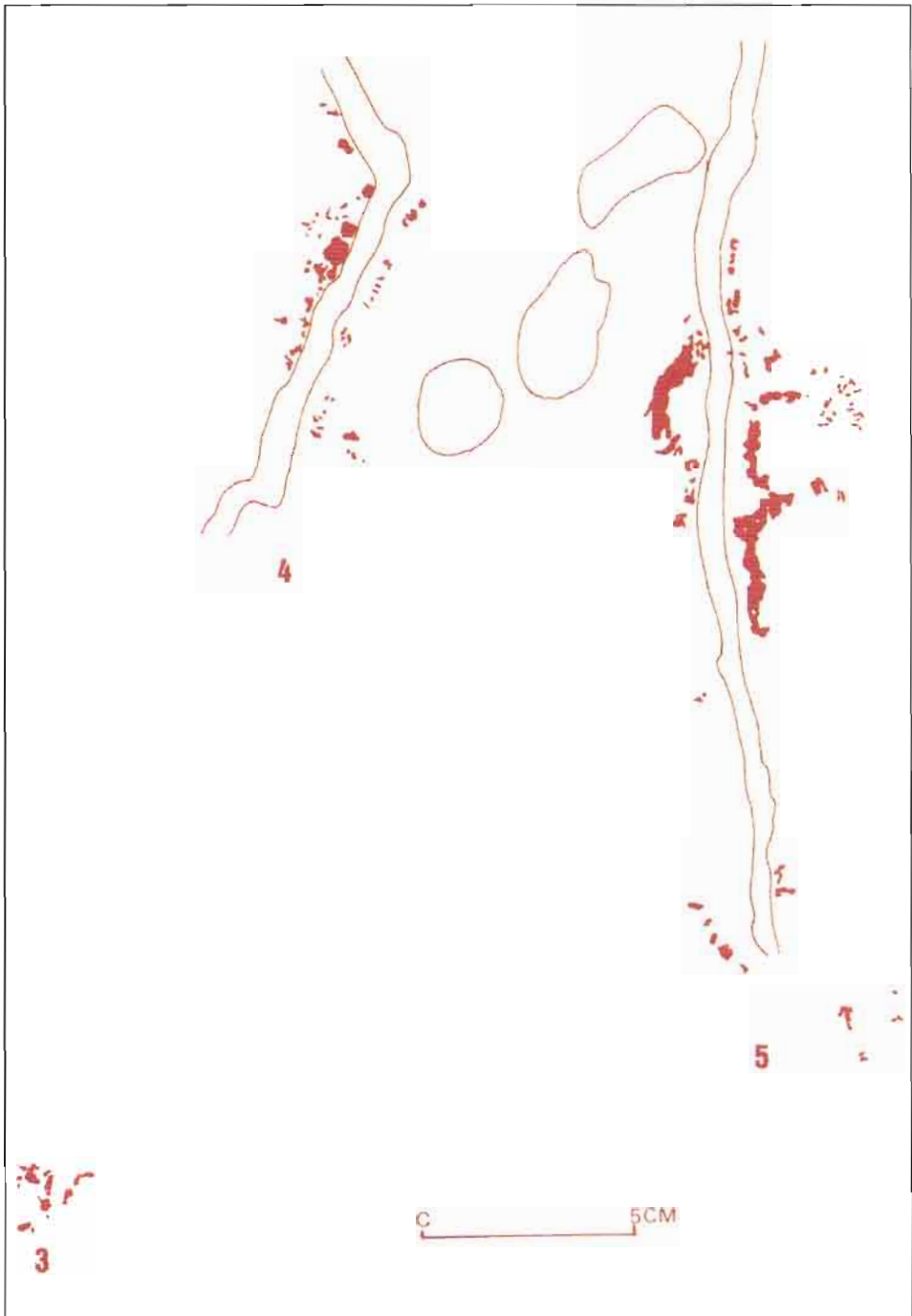


Figura 6. Tenada de los Atochares. Parte derecha del panel pintado.

CUEVA DEL GITANO

Municipio: Yeste.

Paraje: Los Calderones-Rivelte.

Antecedentes: descubierto por J.M. Pérez Burgos en 1981.

Situación: la cueva se localiza sobre la margen derecha del río Zumeta, en la cara suroeste de la llamada Molata de los Almendros, al norte del Arroyo de Rivelte.

CUEVA DEL GITANO (Figuras 7 y 8)

Con una orientación sur y a una altitud de 1050 m.s.n.m., la cavidad presenta unas dimensiones de 30 m de anchura de boca, 23,9 m de profundidad y 20,8 m de altura de visera. Las pinturas se distribuyen por tres paneles diferentes que, con el fin de mantener la nomenclatura determinada por J.M. Pérez, primer estudioso de las pinturas, nombraremos desde dentro hacia la entrada del abrigo.

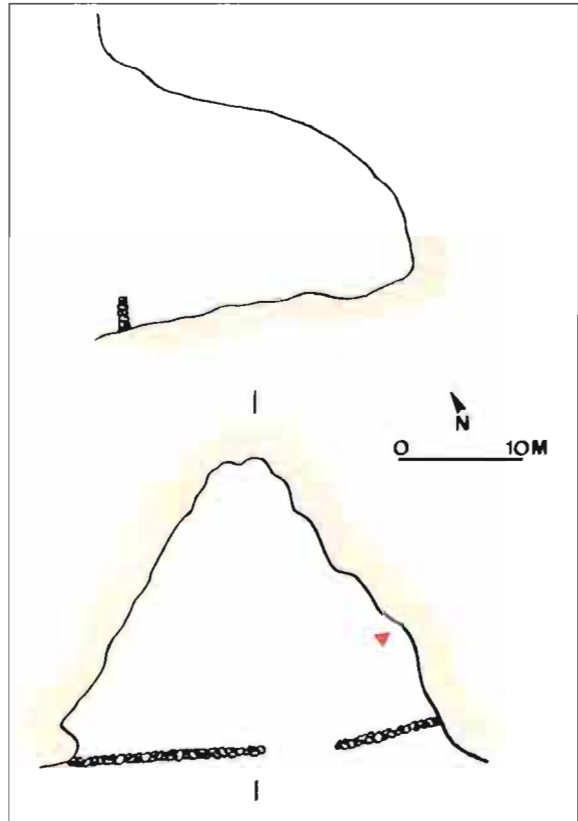


Figura 7. Planimetría de la Cueva del Gitano.

Panel 1

Situado a unos 15 m de la boca de la cueva y a una altura respecto al suelo de la misma que supera los 4 m de desnivel, los motivos identificados son:

1. Esquema humano. Está adornado con un tocado que asemeja una cornamenta, el cual está rematado por una serie de pequeños trazos rectilíneos verticales, presentes también en su brazo izquierdo. Muestra los brazos en jarra.
Dimensiones: 15,6 cm de alto.
Color: rojo.
2. Esquema humano. De tipología similar al anterior, carece del tocado corniforme aunque los pequeños trazos rectilíneos también están presentes tanto en la cabeza como en el único brazo conservado.
Dimensiones: 11,8 cm de alto.
Color: rojo.

Panel 2

Alejado del anterior unos 7 m y a una altura de 1,50 m del suelo, los motivos pintados son:

3. Aglomeración de 25 motivos puntiformes. Se disponen sobre el soporte sin ningún orden o eje organizativo. A la izquierda del grupo de puntos se advierten débiles restos de pintura que no determinan formas reconocibles.
Dimensiones: el diámetro medio de los puntos es de 1,4 cm. La superficie total ocupada por ellos mide 11,7 cm de altura y 20,7 cm de anchura.
Color: rojo.
4. Trazo de disposición oblicua.
Dimensiones: 5 cm.
Color: rojo.
5. Trazo de disposición oblicua.
Dimensiones: 8,5 cm.
Color: rojo.
6. Aglomeración de 66 motivos puntiformes. A diferencia del grupo anterior ahora sí parece haber una disposición longitudinal de estos puntos, formando hileras de desarrollo vertical.
Dimensiones: el diámetro medio de los puntos es de 1 cm y la superficie total abarcada por ellos mide 21,7 cm de altura y 25 cm de anchura.
Color: rojo.

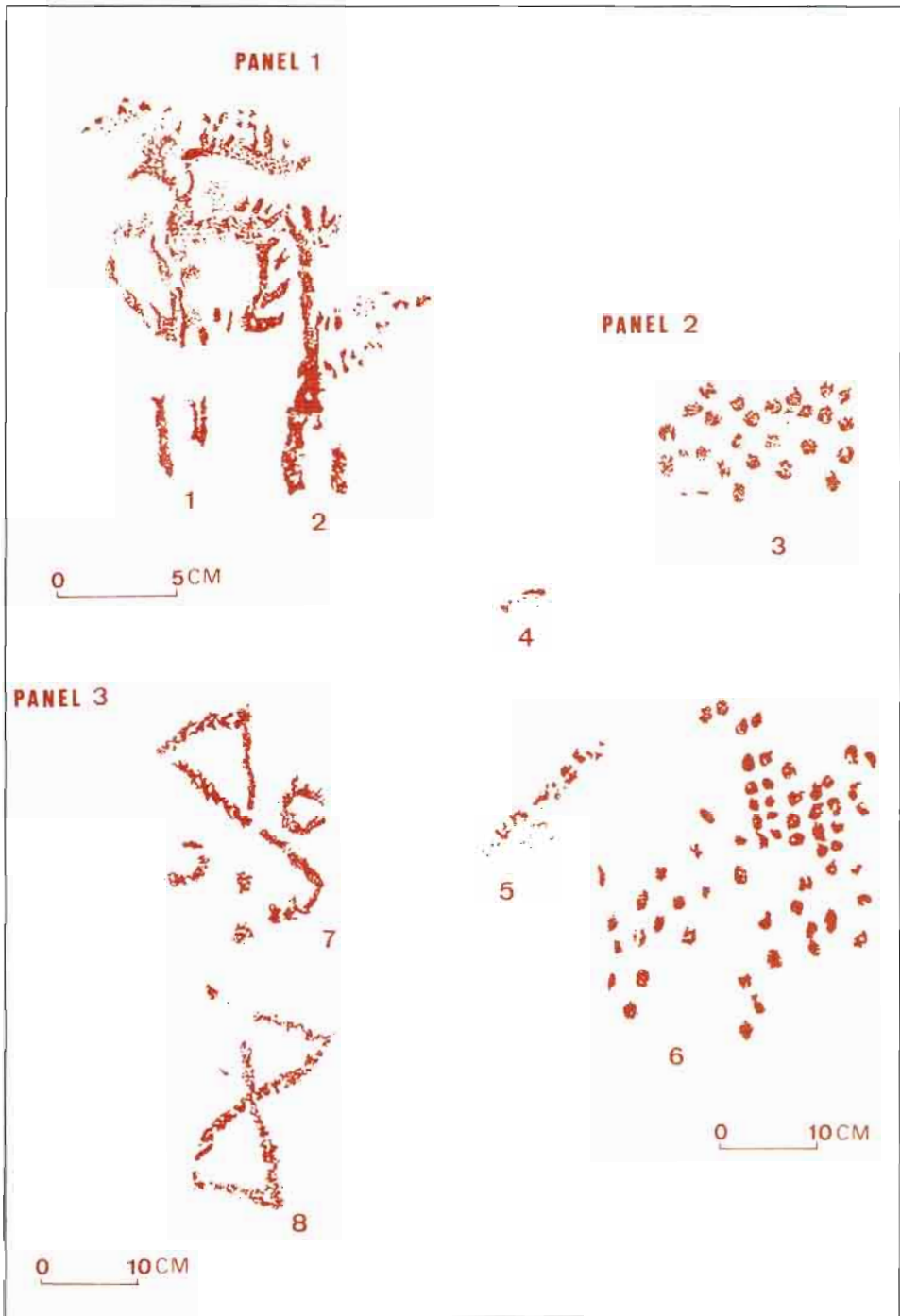


Figura 8. Cueva del Gitano. Paneles 1 a 3.

Panel 3

Situado a unos 6 m de la boca de la cueva y a una altura de 1,30 m del altura respecto del suelo, las figuras representadas son:

7. Motivo bitriangular. A cada uno de los lados se ha pintado un motivo circular.

Dimensiones: 22,1 cm de alto y 17,1 cm de ancho.

Color: rojo.

8. Motivo bitriangular.

Dimensiones: 19 cm de alto y 13,4 cm de ancho.

Color: rojo.

Estado de conservación: la acción de coladas hídricas ha creado alguna concreción calcárea que cubre parcialmente algunos motivos, especialmente en los paneles 1 y 3. Asimismo, varios desconchados en el soporte también han afectado a las figuras, sobre todo en los paneles 1 y 2. En este último incluso cabe la posibilidad de que uno o más motivos puntiformes hayan desaparecido al desprenderse lascas del soporte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: Pérez Burgos, 1988, 1996; Soria y López, 2000.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: Topografía del abrigo y dibujo de las pinturas: Soria y López, 2000.

ABRIGOS DE HUERTA ANDARA

Municipio: Nerpio.

Paraje: Huebras

Antecedentes: descubiertos por A. Carreño Cuevas en 1999.

Situación: alejados unos 25 kms al suroeste de la población de Nerpio, los abrigos se localizan sobre un frente calizo abierto al paraje de Huerta Andara, en plena Sierra de Huebras, sobre la margen derecha del río Zumeta.

ABRIGO DE HUERTA ANDARA I (Figuras 9 a 12)

Localizado a una altitud de 1525 m.s.n.m. y con una orientación oeste-noroeste, el abrigo presenta unas dimensiones máximas de 6 m de abertura de boca, 3,10 m de profundidad y 3,20 m de altura.

Las pinturas se distribuyen en tres paneles distintos.

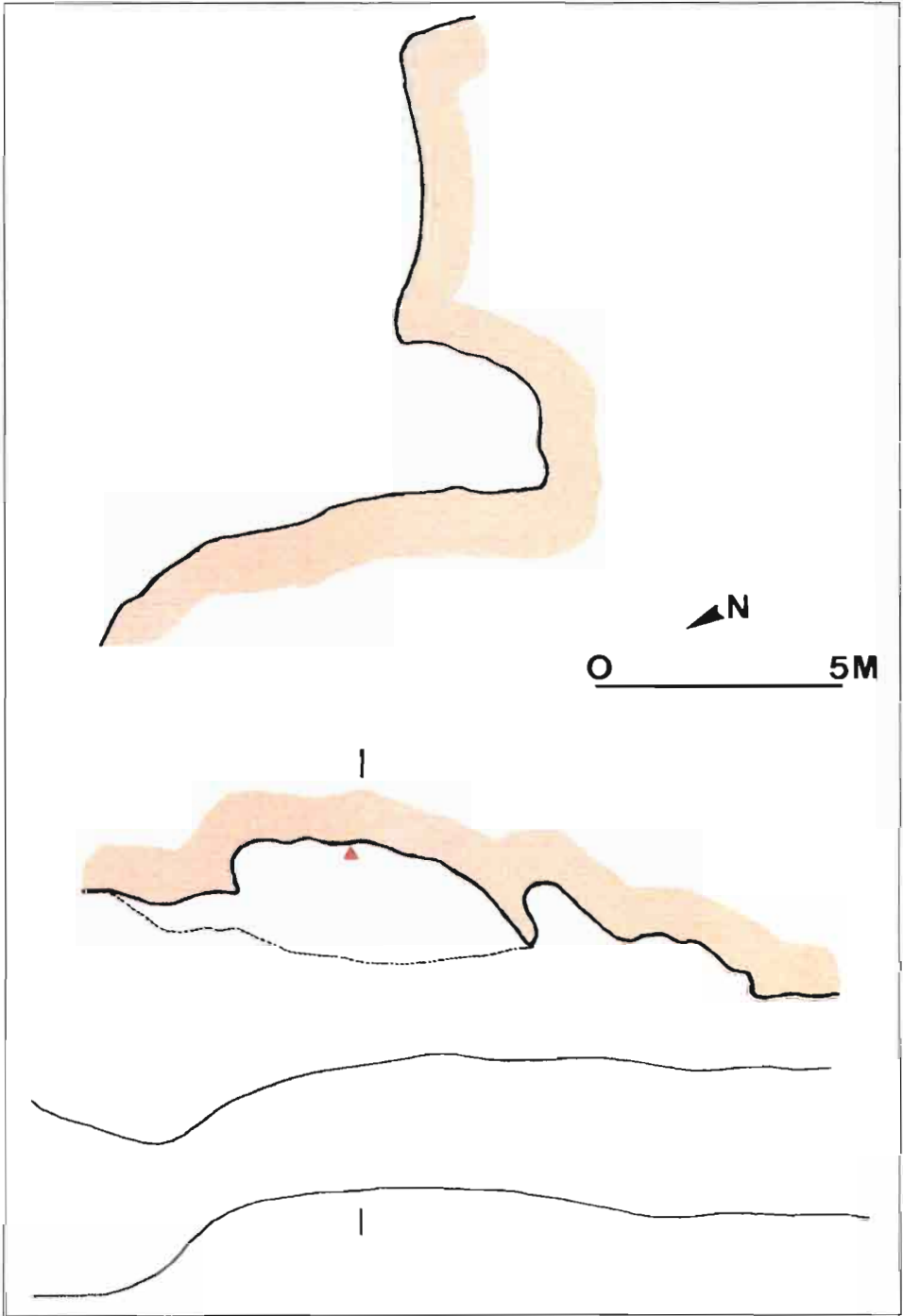


Figura 9. Planimetría del Abrigo de Huerta Andara I.



Figura 10. Huerta Andara I. Panel 1.

Panel 1

Se sitúa a la izquierda de la cavidad y a una altura de 1,85 m respecto al suelo de la misma.

Advertimos restos de pintura correspondientes, muy posiblemente, a dos motivos distintos, que se nos presentan a modo de manchas informes de las que no podemos colegir una tipología clara. Todos los restos de pintura muestran una tonalidad roja.

Panel 2

Alejado apenas 0,60 m a la derecha del anterior, se aloja en una pequeña hornacina en el centro del abrigo y a 1,60 m de altura respecto al suelo. Las dimensiones de la hornacina son de 47 cm de anchura y 30 cm de altura. Una pequeña visera de 22 cm sirve para enmarcar las pictografías. Los motivos identificados son:

2. Trazo vertical con inclinación de derecha a izquierda.
Dimensiones: 8,3 cm de alto.
Color: rojo.
3. Restos de la figura de un cuadrúpedo.
Dimensiones: 4,8 cm de ancho y 4,6 cm de alto.
Color: rojo.
4. Cuadrúpedo. Como el anterior muestra actitud de marcha hacia la derecha.
Dimensiones: 7,2 cm de ancho y 6,8 cm de alto.
Color: rojo.
5. Cuadrúpedo. Situado a la derecha del número 5, presenta las mismas características morfológicas que aquel, orientado también hacia la derecha.
Dimensiones: 4,6 cm de ancho y 5,4 cm de alto.
Color: rojo.
6. Barra vertical.
Dimensiones: 7,4 cm.
Color: rojo.
7. Restos de una posible figura de cuadrúpedo. Su tipología sería similar a la de los situados más arriba en el panel, con un cuerpo filiforme, carente de volumen.
Dimensiones: 4,4 cm de ancho y 4,5 cm de alto.
Color: rojo.

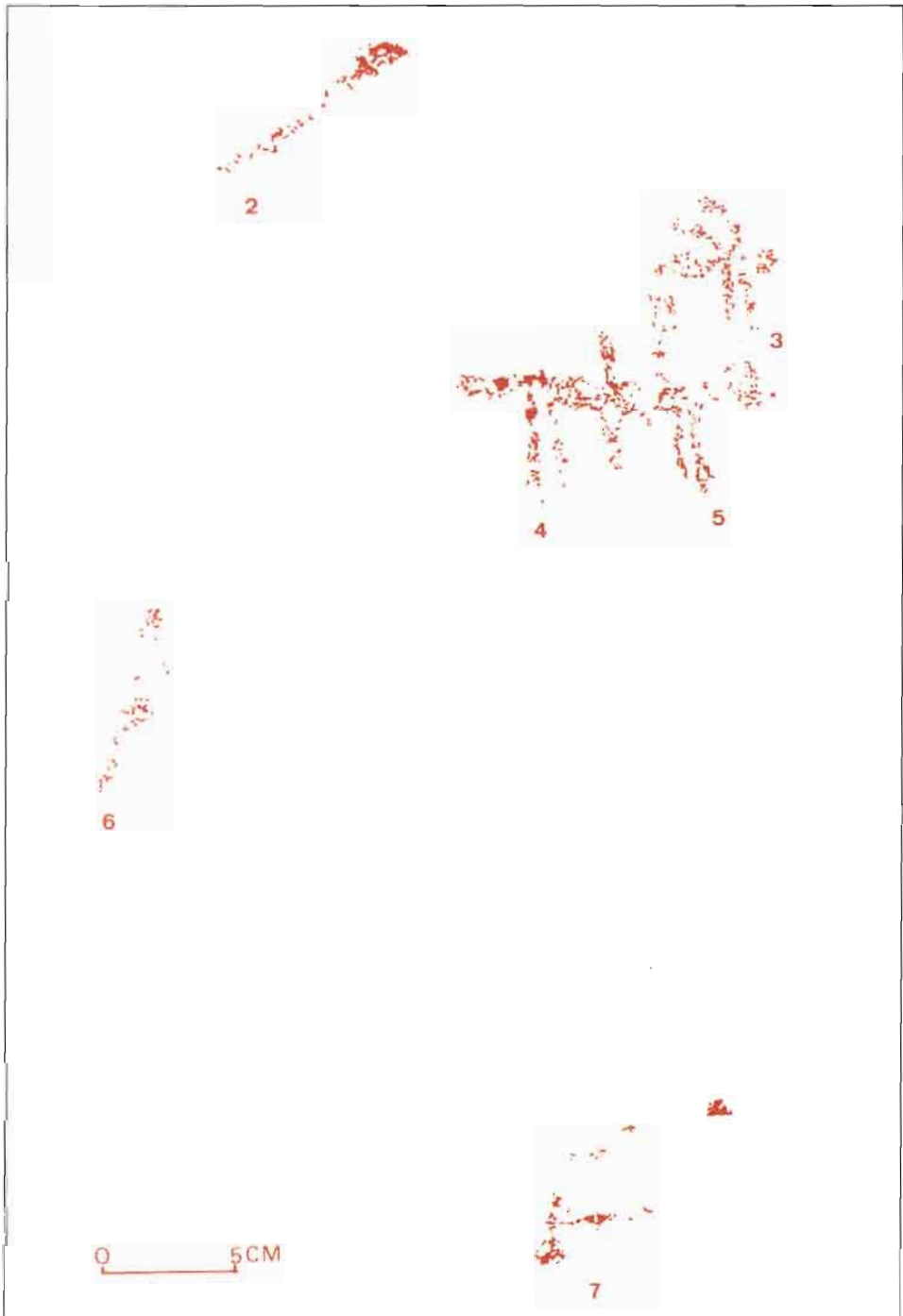


Figura 11. Huerta Andara I. Panel 2.



Figura 12. Huerta Andara I. Panel 3.

Panel 3

Separado 0,40 m a la derecha del panel 2, está a una altura de 1,40 m respecto al suelo de la cueva. Los motivos pintados que lo integran son:

8. Restos de una barra vertical.

Dimensiones: 4,5 cm.

Color: rojo.

9. Trazo horizontal, con ligera inclinación de derecha a izquierda.

Dimensiones: 6,2 cm de alto.

Color: rojo.

10. Trazo horizontal.

Dimensiones: 4,7 cm de alto.

Color: rojo.

Estado de conservación: el estado general de las pinturas de este abrigo I es muy deficiente por cuanto procesos naturales de desecación de la pintura han provocado la descamación de la misma, lo que da un aspecto muy fragmentado a los distintos motivos. Al mismo tiempo, sobre el panel I actúa de manera muy apreciable una colada hídrica que ha afectado a todas las figuras que lo integran, de las cuales apenas podemos percibir manchas informes.

ABRIGO DE HUERTA ANDARA II (Figuras 13 a 15)

Distante unos 400 m al noroeste respecto al abrigo I, la cavidad II se inscribe en un frente rocoso en el que se abren otros covachos más, vacíos de manifestación artística alguna.

Con una orientación noreste y una altitud de 1385 m.s.n.m., presenta unas dimensiones de 7,70 m de abertura de boca, 4,50 m de profundidad máxima y 4,70 m de altura.

Los motivos documentados son, de izquierda a derecha:

1. Situado a 3,45 m de la boca de la cueva, se trata de un esquema humano en forma de "T".

Dimensiones: 12,3 cm de ancho y 13,2 cm de alto.

Color: rojo.

2. Restos de pintura.

Color: rojo.

3. Separado 2,30 m a la derecha del número 1 y a 1,50 m de la boca de la covacha, es un esquema humano simple.

Dimensiones: 10,6 cm de ancho y 14,2 cm de alto.

Color: rojo.

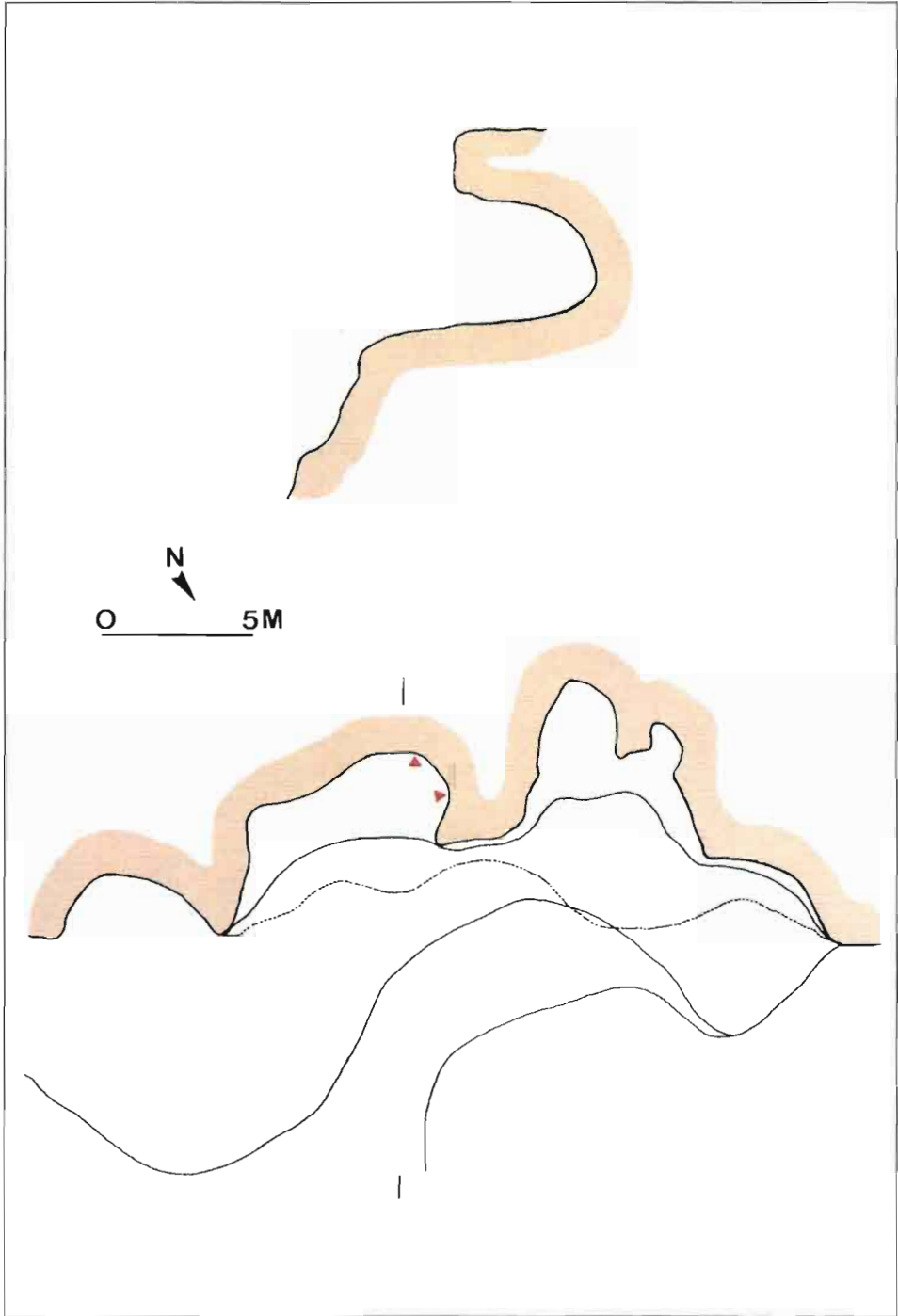


Figura 13. Planimetría del Abrigo de Huerta Andara II.



Figura 14. Huerta Andara II.



Figura 15. Huerta Andara II.

Estado de conservación: ambos motivos se han visto afectados por descamaciones de la pintura. Además, el motivo número 1 se encuentra en una zona sobre la que actúa una colada hídrica que ha contribuido a crear una fina capa calcárea sobre algunos puntos de la figura, mientras que sobre el motivo número 2 hay que reseñar también la existencia de varios pequeños desconchados en la pared soporte, que acentúan su aspecto fragmentado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: Mateo y Carreño, 2000; 2002.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: Topografía de los abrigos y dibujos de las pinturas: Mateo y Carreño, 2000.

ABRIGO DEL BARRANCO DE LOS BUITRES

Municipio: Nerpio.

Paraje: La Yegua.

Antecedentes: el abrigo fue descubierto por A. Carreño Cuevas en febrero de 2002.

Situación: sobre la parte derecha del Barranco de los Montanos, curso estacional del río Zumeta por su margen derecha.

ABRIGO DEL BARRANCO DE LOS BUITRES (Figuras 16 y 17)

Con una altitud de 1400 m.s.n.m. y una orientación sur, la cavidad presenta unas dimensiones máximas de 12 m de abertura de boca, 5,50 m de profundidad y 6 m de altura de visera.

El único motivo representado se localiza en la parte derecha de la cueva, a una altura de 2,10 m respecto al suelo de la misma.

11. Trazo vertical, barra.

Dimensiones: 10,5 cm.

Color: rojo.

Estado de conservación: el estado general de conservación de la figura es bueno, a pesar de que en su tercio superior se ha visto afectado por la acumulación de materia inorgánica, que la cubre en parte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: Inédito.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: Topografía del abrigo y dibujo de la pintura: Mateo y Carreño, 2002.

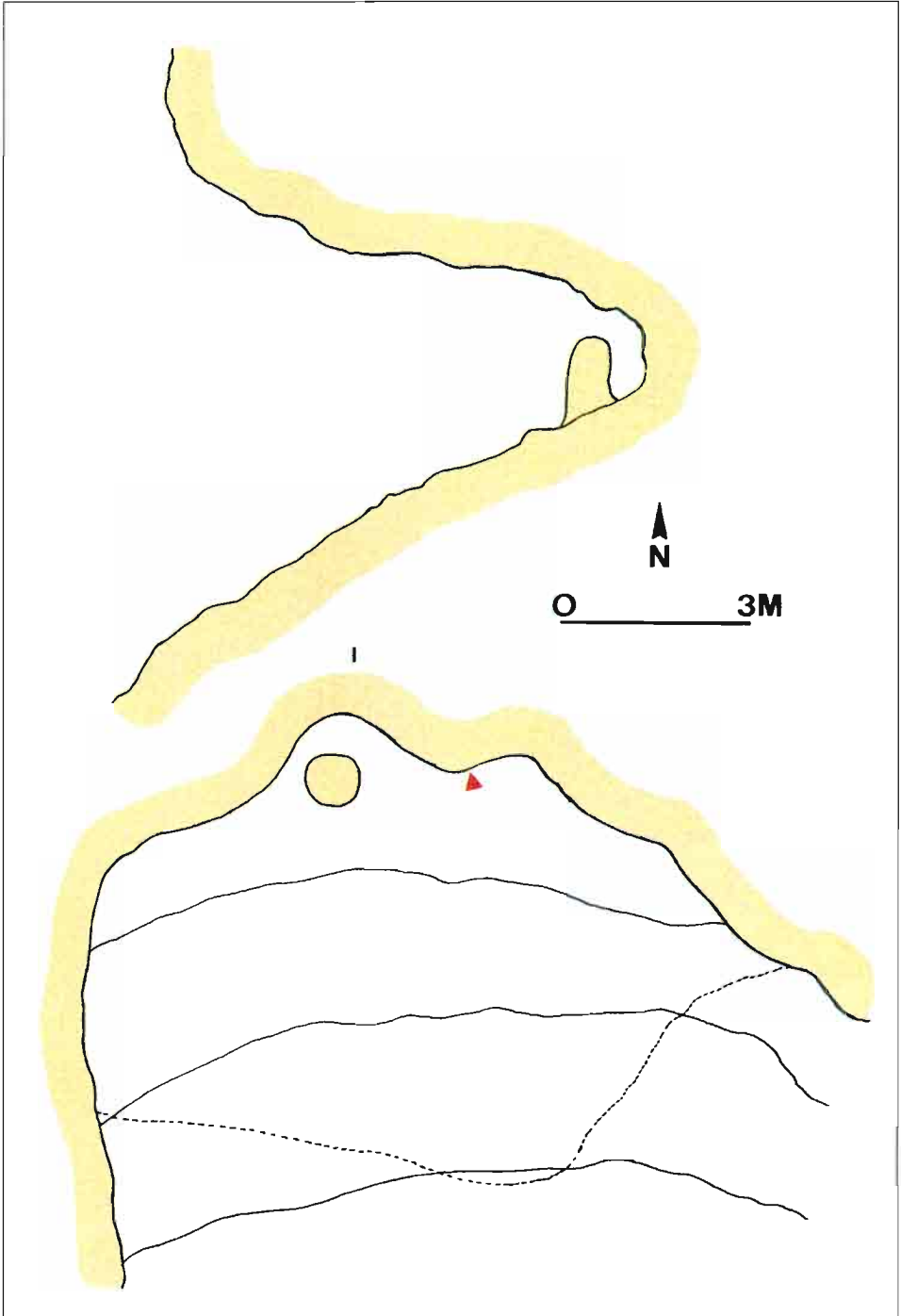


Figura 16. Planimetría del Abrigo del Barranco de los Buitres.

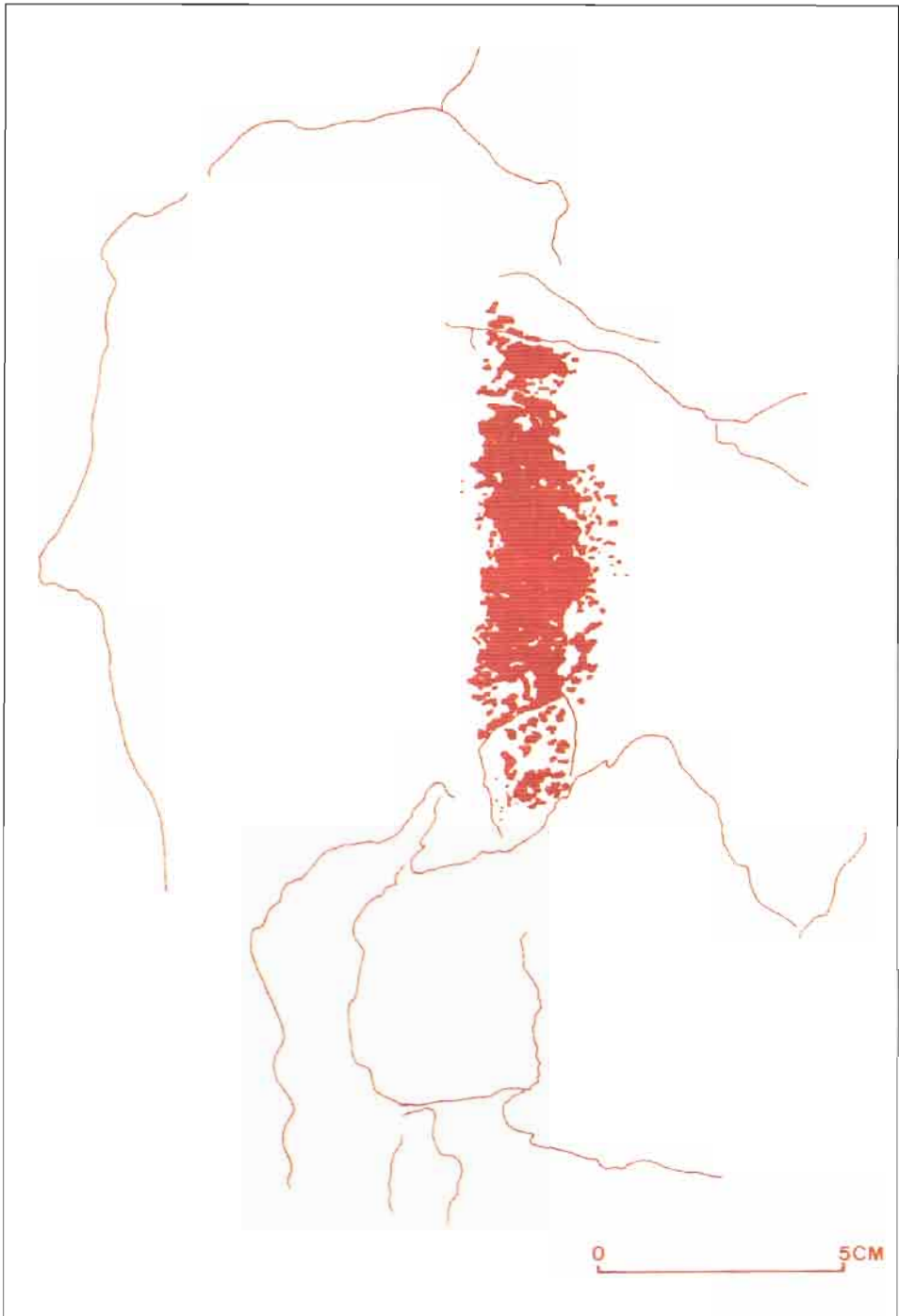


Figura 17. Barranco de los Buitres.

ABRIGOS DE LA TINADA DEL CIERVO

Municipio: Nerpio.

Paraje: Tenada del Encalvo.

Antecedentes: las primeras noticias sobre los abrigos pintados de la Tinada del Ciervo son de M. Soria y M.G. López, quienes descubren dos de las cinco cavidades que integran el yacimiento durante sus trabajos de prospección de 1997 en la vertiente giennense de la Sierra de Segura. Las otras tres covachas fueron descubiertas por A. Carreño y M.A. Mateo a raíz de la inspección efectuada del entorno inmediato de las dos ya conocidas con motivo de los trabajos de documentación de los cercanos Abrigos de Huerta Andara en 1999.

Situación: Distante 25 kms al suroeste de la población de Nerpio, el conjunto de la Tinada del Ciervo queda inscrito en las estribaciones más noroccidentales de la Sierra de Huebras, abiertos a la margen derecha del río Zumeta.

ABRIGO DE LA TINADA DEL CIERVO I (Figuras 18 y 19)

Localizado a una altitud de 1390 m.s.n.m. y con una orientación suroeste, las dimensiones del abrigo son de 5,10 m de abertura de boca, 1,80 m de profundidad y 2 m de altura.

Las pinturas se sitúan en la parte central de la cavidad, formando un friso de 0,80 x 0,60 m, y a una altura respecto al suelo de 0,60 m. Los motivos documentados son:

1. Cérvido. Muestra un excepcional tamaño grande y una cornamenta profusamente ramificada.
Dimensiones: 28 cm de alto y 24,6 cm de ancho.
Color: rojo.
2. Cuadrúpedo.
Dimensiones: 3,5 cm de alto y 5,5 cm de ancho.
Color: rojo.
3. Cuadrúpedo.
Dimensiones: 2,2 cm de alto y 5 cm de ancho.
Color: rojo.
4. Arquero.
Dimensiones: 11,2 cm de alto.
Color: rojo.
5. Cáprido.
Dimensiones: 8 cm de alto y 6,7 cm de ancho.
Color: rojo.

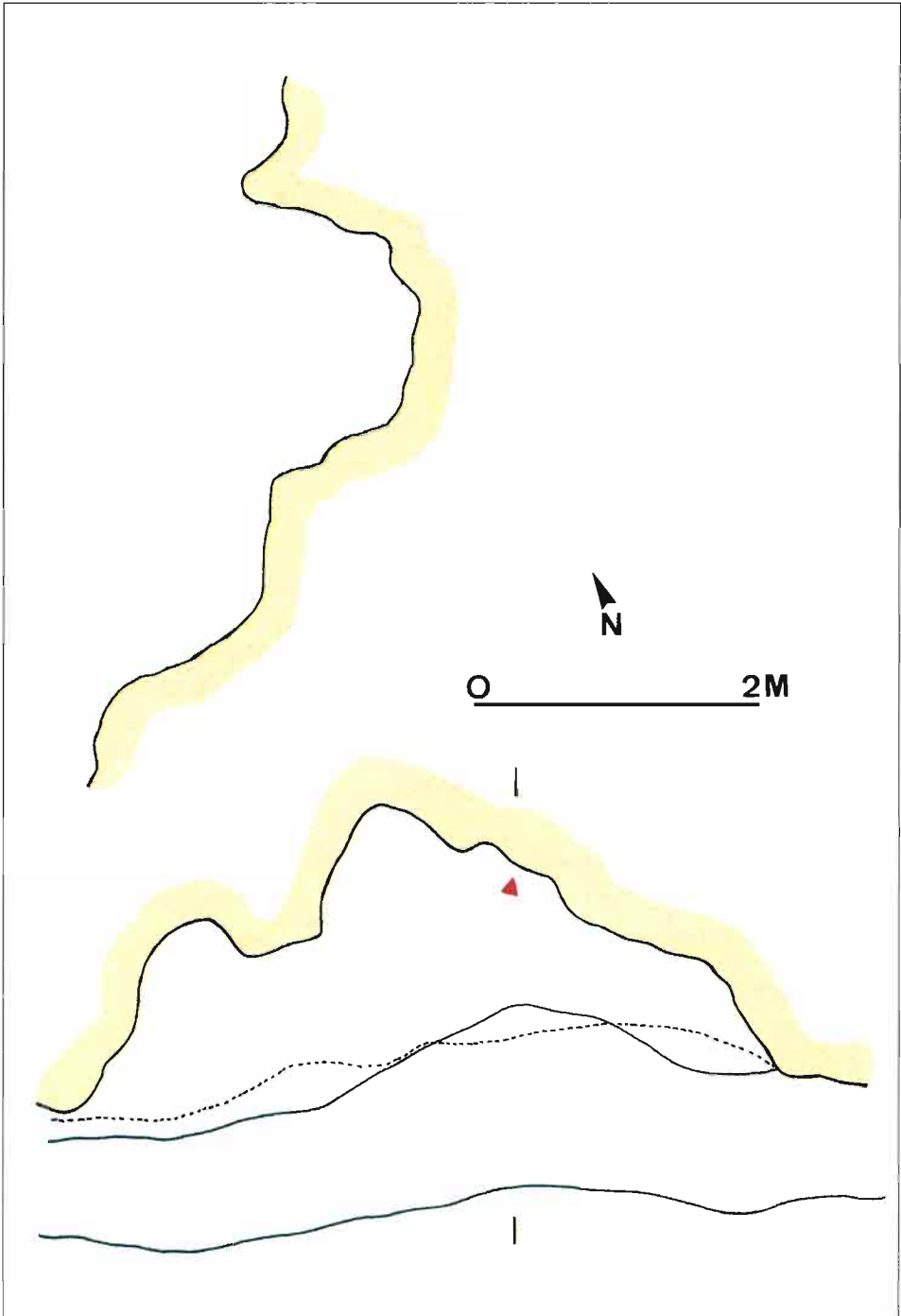


Figura 18. Planimetría del Abrigo de la Tinada del Ciervo I.

6. Restos de una posible figura humana.
Dimensiones: 5,3 cm de alto y 4,4 cm de ancho.
Color: rojo.
7. Elemento ramiforme.
Dimensiones: 9,7 cm de alto y 6,7 cm de ancho.
Color: rojo.
8. Elemento ramiforme.
Dimensiones: 10,4 cm de alto y 6,7 cm de ancho.
Color: rojo.
9. Cuadrúpedo, posible cáprido.
Dimensiones: 9,6 cm de alto y 10 cm de ancho.
Color: rojo.
10. Cuadrúpedo.
Dimensiones: 4,5 cm de alto y 7,8 cm de ancho.
Color: rojo.
11. Cuadrúpedo, posible cáprido.
Dimensiones: 11,8 cm de alto y 8,5 cm de ancho.
Color: rojo.
12. Cuadrúpedo, posible cáprido.
Dimensiones: 8,3 cm de alto y 10,7 cm de ancho.
Color: rojo.
13. Cuadrúpedo.
Dimensiones: 8,5 cm de alto y 14,7 cm de ancho.
Color: rojo.

Estado de conservación: el estado general de conservación de las pinturas de este abrigo I, con excepciones puntuales en las figuras 7 y 8, es bueno. El principal agente de erosión lo constituye la descamación de la propia pintura en pequeñas láminas, provocada por la pérdida de adherencia de la misma a la pared, lo que da a los motivos cierto aspecto fragmentado. Asimismo, el grupo de figuras 9 a 13 se ha visto afectado también por diversos desconchados del soporte, que las ha destruido parcialmente, con mayor incidencia en los cuadrúpedos 9, 10 y 13 que han perdido la parte de la cabeza. Por su parte, la acción de una colada calcítica ha cubierto los motivos 7 y 8, de cérvidos, que debieron ser muy similares en su tipología al número 1, pero de los que hoy apenas podemos apreciar parte de sus cornamentas por debajo de una capa blanquecina de cal.

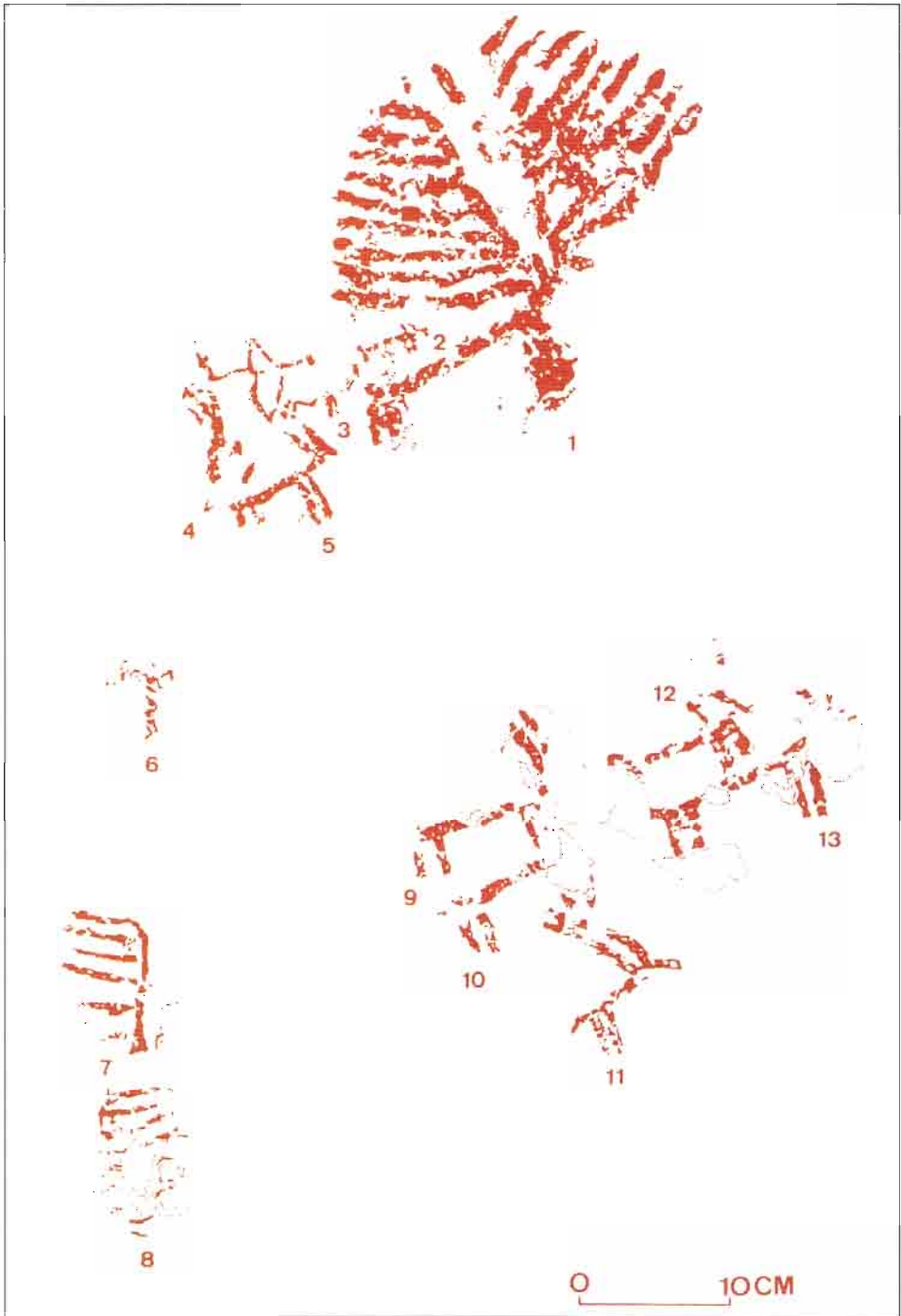


Figura 19. Tinada del Ciervo I.

ABRIGO DE LA TINADA DEL CIERVO IB

Se trata de una oquedad contigua al abrigo I, situada a su derecha y en un nivel inferior. En ella no vemos motivos pintados como tales, sino una amplia superficie de la pared rocosa, de 0,50 x 0,50 m completamente embadurnada de pintura.

ABRIGO DE LA TINADA DEL CIERVO II (Figuras 20 a 22)

Situada a una altitud de 1390 m.s.n.m. y con una orientación oeste, esta segunda cavidad se aleja apenas una veintena de metros aguas arriba del barranco respecto al abrigo I. Sus dimensiones máximas son de 10 m de abertura de boca, 3,25 m de profundidad y 4 m de altura.

Las pinturas se ubican en la parte izquierda de la cueva, a una altura de 1 m respecto al suelo de la misma. Los motivos documentados son:

1. Restos de la figura de un cuadrúpedo. Sólo se conservan los cuartos delanteros, la línea dorsal del cuerpo y la cola.
Dimensiones: 8,2 cm de alto y 16,1 cm de ancho.
Color: rojo.
2. Restos de la figura de un cérvido.
Dimensiones: 7,2 cm de alto y 11,5 cm de ancho.
Color: rojo.
3. Motivo en forma de 'Y', posible esquema antropomorfo.
Dimensiones: 15,4 cm de alto y 14 cm de ancho.
Color: rojo.
4. Restos de pintura.
Color: rojo.
5. Cérvido.
Dimensiones: 7,8 cm de alto y 10,3 cm de ancho.
Color: rojo.
6. Restos de pintura.
Color: rojo.
7. Restos de pintura en forma de trazo vertical.
Dimensiones: 2,1 cm.
Color: rojo.
8. Restos de pintura.
Color: rojo.
9. Trazo vertical.
Dimensiones: 8,3 cm.
Color: rojo.
10. Restos de pintura.
Color: rojo.

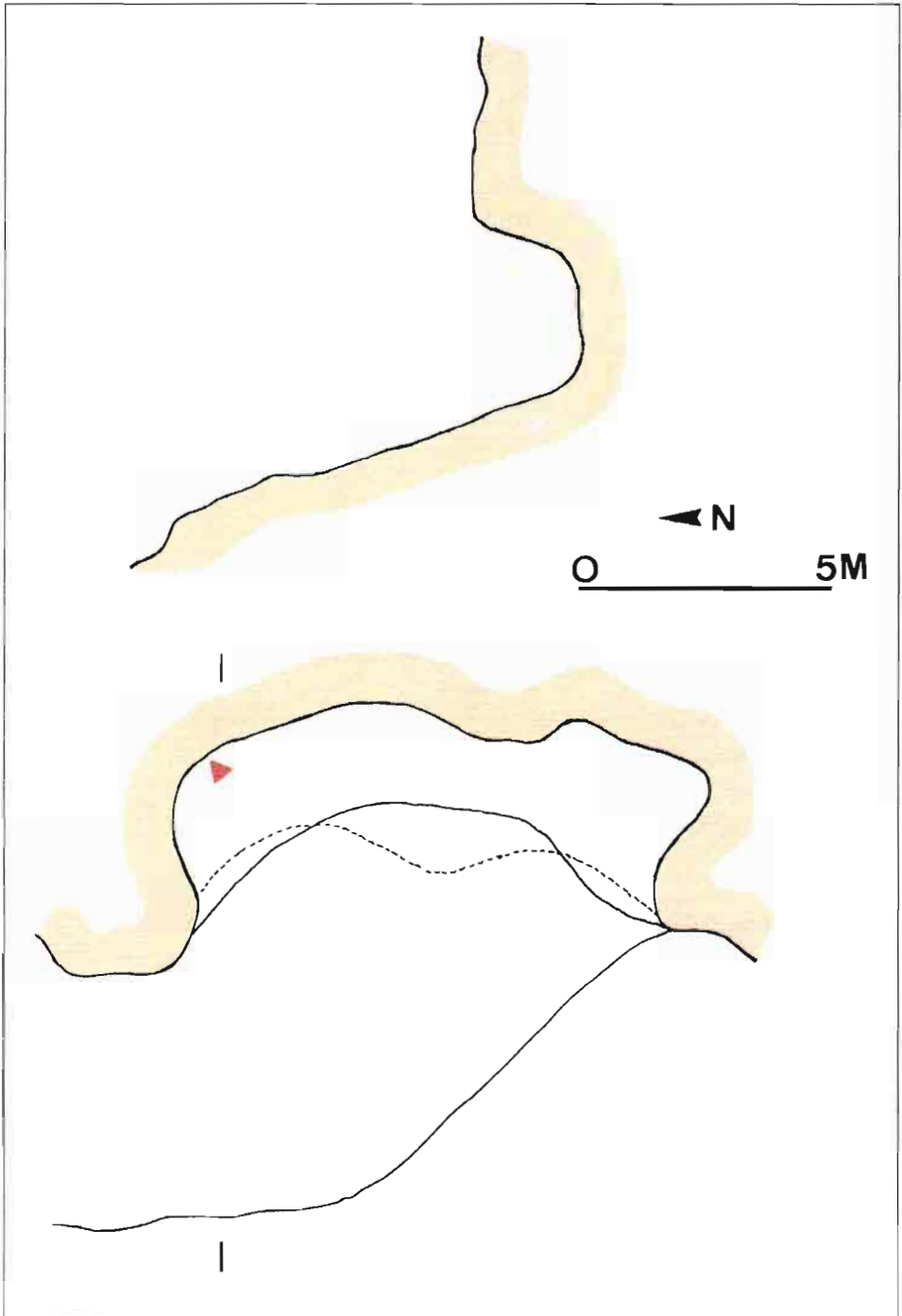


Figura 20. Planimetría del Abrigo de la Tinada del Ciervo II.



Figura 21. Tinada del Ciervo II. Parte izquierda del panel pintado.

11. Restos de pintura en forma de trazo vertical.

Dimensiones: 2,2 cm.

Color: rojo.

Estado de conservación: la mayor parte de las representaciones de este segundo abrigo se han visto afectadas por las descamaciones de la pintura, aunque otros agentes de deterioro afectan por igual a las mismas. Así, mientras que la figura número 1 se encuentra parcialmente destruida por dos grandes desconchados del soporte, los motivos 5 y 6 están bajo la acción de una colada calcítica que los cubre en su práctica totalidad.

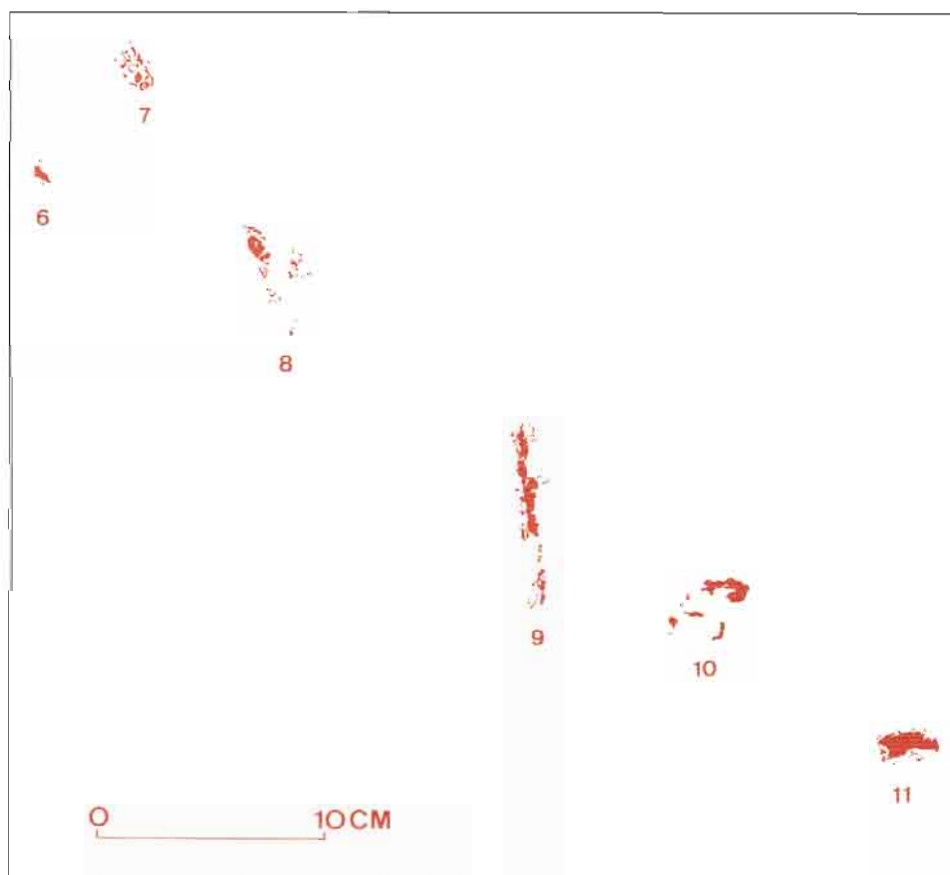


Figura 22. Tinada del Ciervo II. Parte derecha del panel pintado.

ABRIGO DE LA TINADA DEL CIERVO III (Figuras 23 a 26)

Situado unos 100 m aguas abajo del barranco respecto del abrigo I, se eleva a los 1300 m.s.n.m., mostrando una orientación sur. Las dimensiones máximas son de 10,20 m abertura de boca, 2,90 m de profundidad y 3,30 m de altura. Las pinturas se distribuyen en dos paneles distintos.

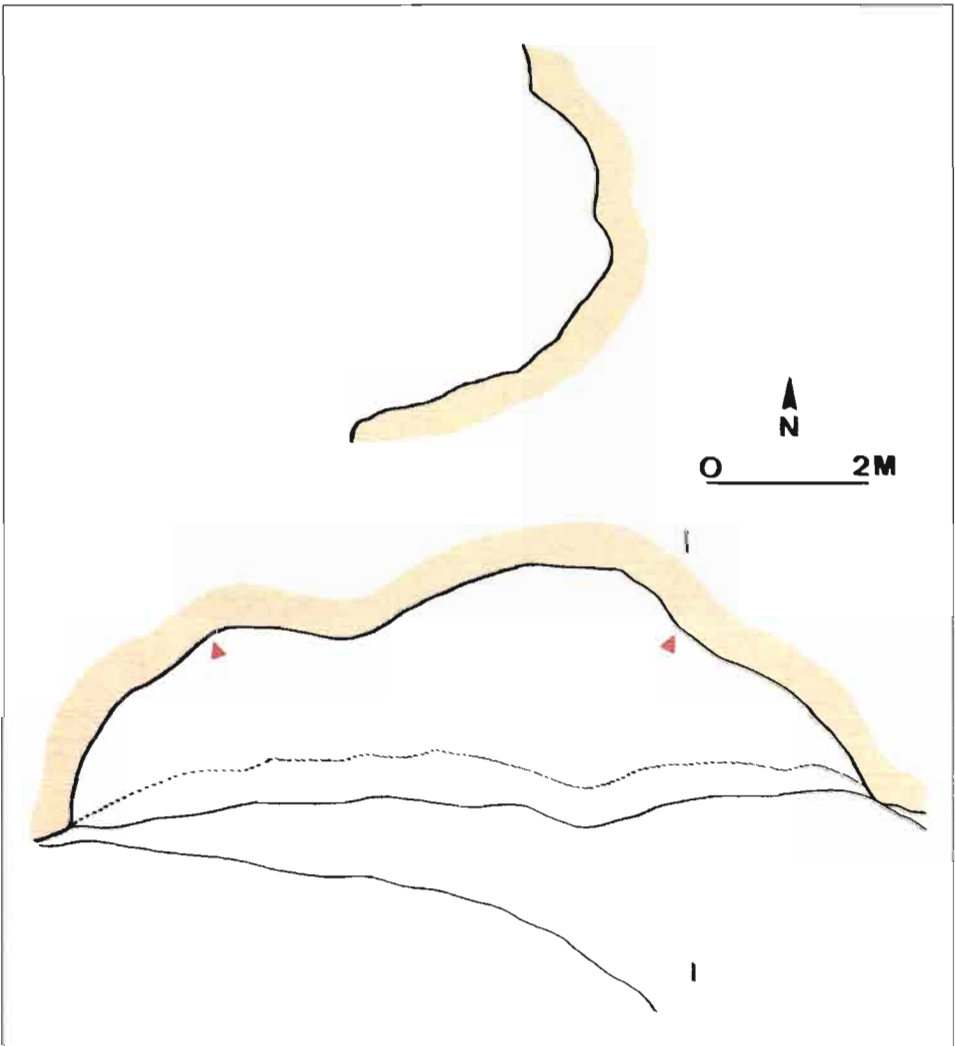


Figura 23. Planimetría del Abrigo de la Tinada del Ciervo III.

Panel 1

Se localiza en el interior de una pequeña hornacina, en la parte izquierda de la cavidad mayor. Los motivos pintados son:

1. Restos de pintura que, con reservas, podrían pertenecer a una representación de cuadrúpedo.

Dimensiones: 5,5 cm de alto y 9,7 cm de ancho.

Color: rojo.

2. Restos de pintura en forma de trazo vertical.

Dimensiones: 2,9 cm.

Color: rojo.

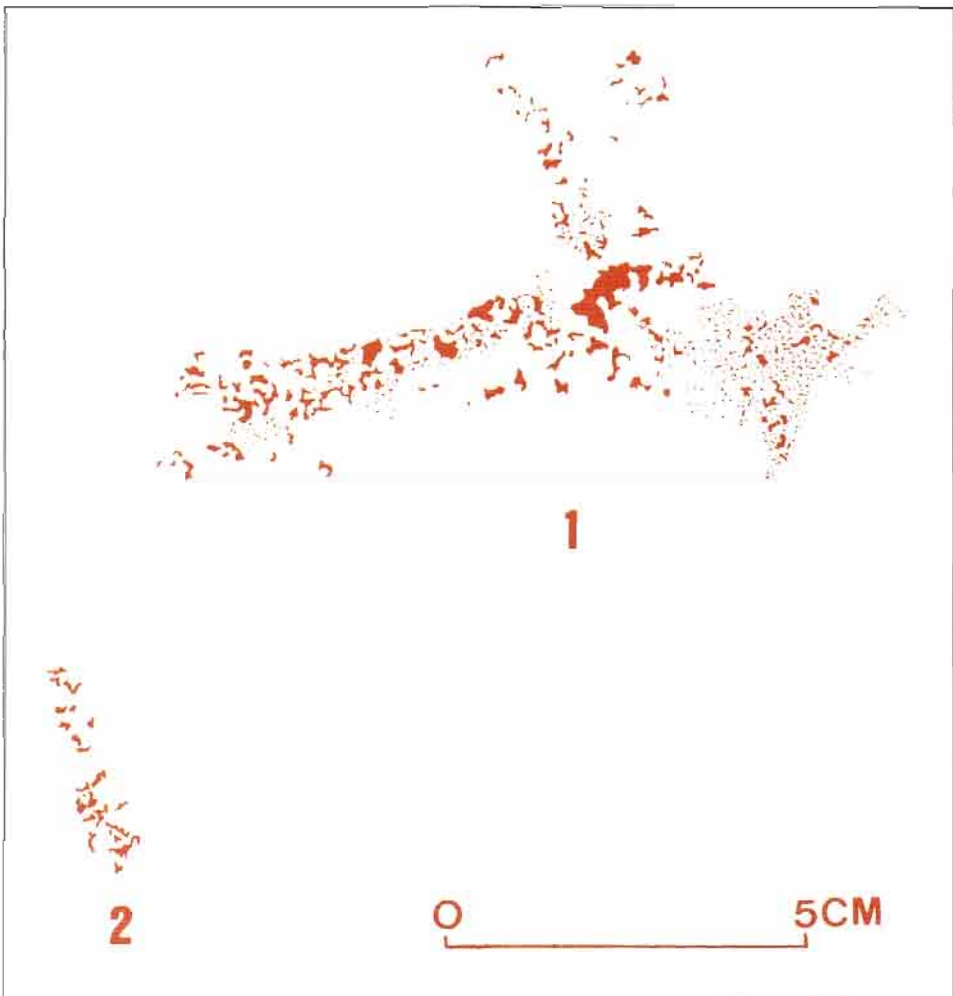


Figura 24. Tinada del Ciervo III. Panel I.



Figura 25. Tinada del Ciervo III. Panel 2. Parte izquierda.

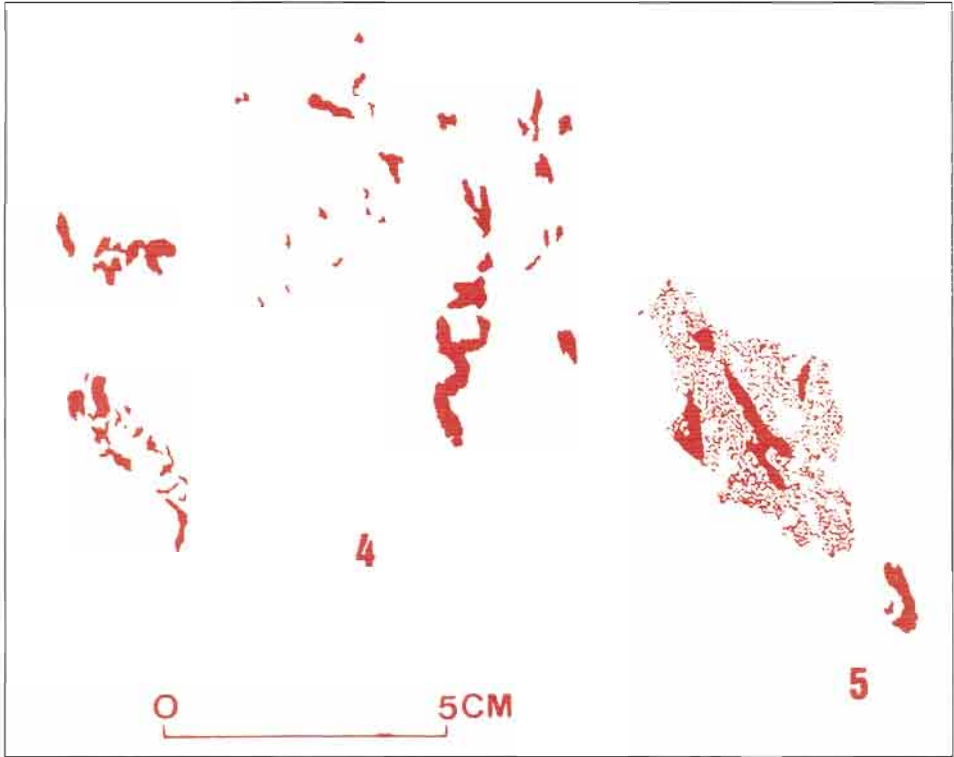


Figura 26. Tinada del Ciervo III. Panel 2. Parte derecha.

Panel 2

Situado a la derecha del anterior, los motivos que encontramos son:

3. Cuadrúpedo.

Dimensiones: 32, 5 cm de alto y 14 cm de ancho.

Color: rojo.

4. Restos de pintura.

Color: rojo.

5. Restos de pintura.

Dimensiones: 7,6 cm.

Color: rojo.

Estado de conservación: la pérdida de adherencia de la pintura al soporte, provocada por procesos naturales de desecación, ocasiona la descamación de la propia pintura, dándoles a los motivos su actual aspecto fragmentario. No obstante, en el panel 2 hay que reseñar también la acción de una colada calcítica que ha cubierto por completo las figuras, hoy indeterminables en su tipología.

ABRIGO DE LA TINADA DEL CIERVO IV (Figuras 27 y 28)

Este cuarto abrigo se sitúa en la vertiente contraria del barranco en la que se encuentran las otras tres cavidades, justo enfrente de la Tinada del Ciervo II. Con una altitud de 1400 m.s.n.m. y una orientación noroeste, las dimensiones de la cueva son de 42,5 m de abertura de boca, 6,75 m de profundidad y 4,20 m de altura.

Las pinturas se localizan en la parte izquierda de la covacha, a una altura respecto al suelo de 1,50 m. De izquierda a derecha, los motivos identificados son:

1. Trazo vertical, con inclinación de izquierda a derecha.
Dimensiones: 4,3 cm.
Color rojo.
2. Trazo vertical.
Dimensiones: 6,2 cm.
Color: rojo.
3. Trazo horizontal.
Dimensiones: 2 cm.
Color: rojo.
4. Motivo circular. Desde la parte inferior parte hacia abajo un trazo vertical.
Dimensiones: 5,6 cm.
Color: rojo.

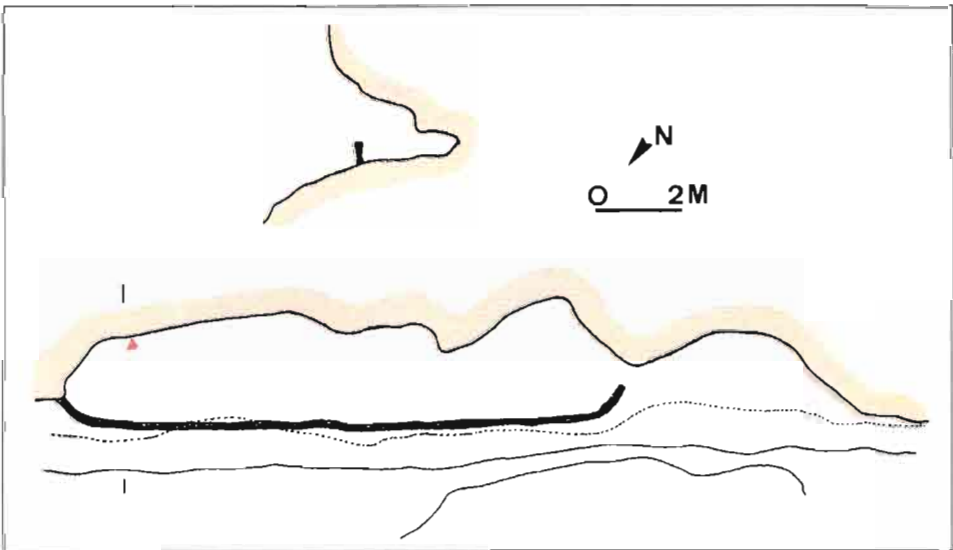


Figura 27. Planimetría del Abrigo de la Tinada del Ciervo IV.

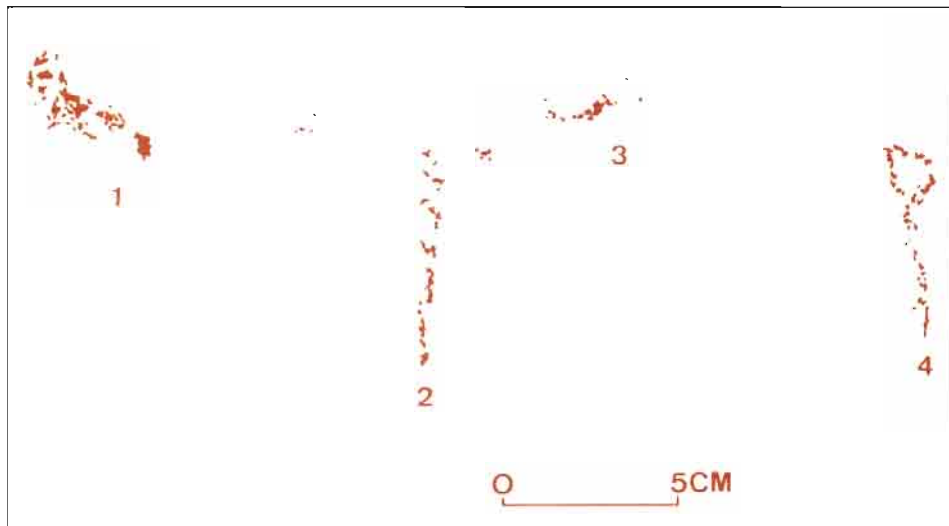


Figura 28. Tinada del Ciervo IV.

Estado de conservación: el estado de conservación de estas pinturas de Tinada IV es muy deficiente, estando, en parte, determinado por la propia naturaleza del soporte rocoso ya que se trata de una roca caliza de muy poca consistencia, fácilmente degradable en forma de pequeñas escamas. De hecho, los motivos se sitúan en una de las zonas del abrigo en donde el soporte ha sufrido una menor alteración, que, no obstante, también ha afectado a los motivos pintados, conservados muy parcialmente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: Mateo y Carreño, 1999, 2001a; 2002; Soria y López, 1999a, 2000; Soria, López y Zorrilla, 2001.

DOCUMENTACION GRÁFICA: Topografía de los abrigos y dibujos de las pinturas: Mateo y Carreño, 1999.

CUEVAS DEL ENGARBO

Municipio: Santiago de la Espada.

Paraje: Cortijada de las Cuevas.

Antecedentes: el grupo de abrigos fue descubierto por M. Soria y M.G. López en la campaña de prospección de 1996.

Situación: los abrigos se abren en un frente calizo sobre la margen izquierda del río Zumeta, cerca de la aldea, hoy deshabitada, de la Cortijada de las Cuevas.

CUEVA DEL ENGARBO I (Figuras 29 a 32)

Con una orientación sur y a una altitud de 1200 m.s.n.m., se trata en realidad de una serie de cavidades continuas abiertas en un mismo farallón rocoso que determina un abrigo mayor. Del conjunto, las de la derecha son las que contienen las pinturas. Sus dimensiones son 40,6 m de longitud, 3 m de profundidad y 8 m de altura.

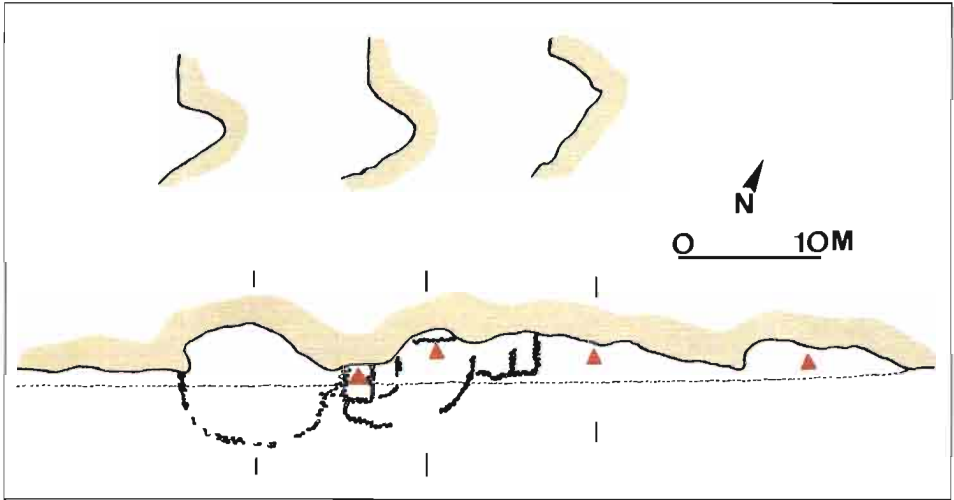


Figura 29. Planimetría de la Cueva del Engarbo I.

Las pinturas se distribuyen en tres de las pequeñas concavidades y con el fin de mantener la nomenclatura definida por los primeros investigadores de las pinturas, vamos a denominarlas tal y como ellos establecieron, en tres conjuntos pictóricos distintos y dentro de cada uno de ellos, en paneles.

CONJUNTO A

Se localiza en las dos cavidades más meridionales del farallón y en él es posible diferenciar hasta cuatro paneles distintos.

Panel 0

En él sólo se aprecian restos de pinturas pertenecientes a varios motivos diferentes pero de los que, por su pésimo estado de conservación, no es posible determinar su tipología. Todos los motivos muestran una coloración roja.

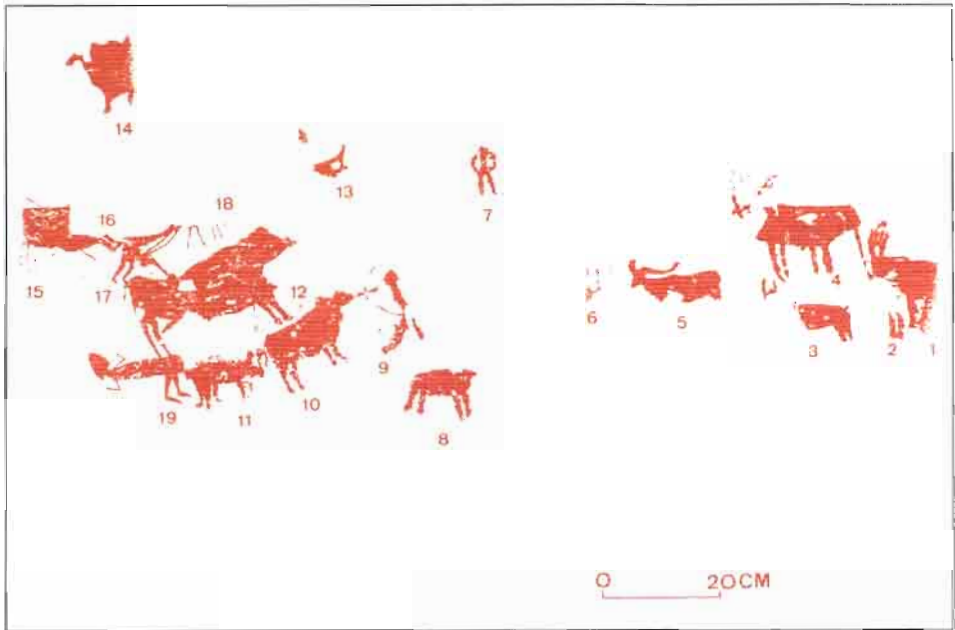


Figura 30. Cueva del Engarbo I. Conjunto A. Parte derecha.

Panel 1

Situado unos 13 m a la izquierda del panel 0, los motivos identificados son, de derecha a izquierda:

1. Figura incompleta de cuadrúpedo. La forma del tórax y de los trazos que conforman la cornamenta parecen indicar que se trata de un cáprido, de estilo muy tosco. No creemos que se trate de un toro, tal y como propusieron M. Soria y M.G. López (1999).
Dimensiones: 21 cm de alto y 12,7 cm de ancho.
Color: rojo.
2. Doble trazo de disposición vertical. Con reservas, podrían ser parte de la cornamenta de otro cuadrúpedo.
Dimensiones: 5,2 cm de alto.
Color: rojo.
3. Restos de la figura de un cuadrúpedo. Conserva las extremidades posteriores, parte del cuerpo y unos trazos que deben formar parte de la cornamenta. Podría ser un cáprido.
Dimensiones: 11,4 cm de alto y 15,2 cm de ancho.
Color: rojo.
4. Cuadrúpedo. La forma de la cornamenta parece indicar que es un cérvido, aunque el largo trazo que actuaría como cola del animal no lo

atestigua. No obstante, dada la notable desproporción de la zona de las ancas, no se debería descartar esta posibilidad.

Dimensiones: 19,4 cm de alto y 24,7 cm de ancho.

Color: rojo.

5. Cáprido.

Dimensiones: 8,3 cm de alto y 16,7 cm de ancho.

Color: rojo.

6. Restos de pintura en forma de trazos verticales.

Color: rojo.

Panel 2

Se sitúa a unos 0,50 m a la izquierda del panel 1. Los motivos identificados son:

7. Esquema humano simple.

Dimensiones: 8,8 cm de alto.

Color: negro.

8. Cuadrúpedo. Perdida la cabeza, por la forma de las pezuñas, rematadas a modo de garras, pensamos que hay que desligarlo del grupo de los ungulados, pudiendo tratarse más bien de un carnívoro.

Dimensiones: 9,2 cm de alto y 13,2 cm de ancho.

Color: rojo.

9. Arquero. Muestra actitud de disparo contra uno de los cuadrúpedos que hay delante de él.

Dimensiones: 15,8 cm de alto y 11,9 cm de ancho.

Color: rojo.

10. Cuadrúpedo. La forma del tórax, muy ancho en la tabla del cuello, la forma de la cabeza, con la cara apuntada, las extremidades, cortas y robustas, y la larga cola, son características que nos llevan a interpretarla como una figura de bóvido.

Dimensiones: 18,5 cm de alto y 19,4 cm de ancho.

Color: rojo.

11. Cuadrúpedo. Mal conservado, no es posible determinar la especie, aunque la morfología de lo que vemos lo asemeja al cuadrúpedo número 8, que hemos propuesto como carnívoro.

Dimensiones: 10,5 cm de alto y 14,1 cm de ancho.

Color: rojo.

12. Bóvido. Su forma es similar a la del número 10.

Dimensiones: 24,7 cm de alto y 30,5 cm de ancho.

Color: rojo.

13. Restos de pintura que, con reservas, podrían pertenecer al cuerpo de un cuadrúpedo.

- Dimensiones: 5,9 cm de alto y 6,1 cm de ancho.
Color: rojo.
14. Restos de pintura, de posible figura de cuadrúpedo.
Dimensiones: 13,6 cm de alto y 12,3 cm de ancho.
Color: rojo.
15. Restos de la figura de un cuadrúpedo.
Dimensiones: 13,6 cm de alto y 14,5 cm de ancho.
Color: rojo.
16. Restos de pintura . Están infrapuestos al motivo número 15, mostrando una tonalidad más clara.
Color: rojo.
17. Figura humana. Se infrapone por su pie al bóvido número 12.
Dimensiones: 11 cm de alto y 12,3 cm de ancho.
Color: rojo.
18. Restos de pintura en forma de trazos verticales. Pueden pertenecer a la figura de un cuadrúpedo, desaparecido por un desconchado en el soporte.



Figura 31. Cueva del Engarbo I. Conjunto A. Parte izquierda. Conjunto B.

Dimensiones: 4,8 cm de alto y 7 cm de ancho.

Color: rojo.

19. Figura humana. Con cabeza piriforme, presenta unos brazos extremadamente desproporcionados con relación al resto del cuerpo. Se infrapone al bóvido número 12.

Dimensiones: 9,2 cm de alto y 18 cm de ancho.

Color: rojo.

Panel 3

Se distancia 1 m a la izquierda del panel 2. Las representaciones que lo integran son, de derecha a izquierda:

20. Figura de cáprido. Sólo conserva la parte anterior.

Dimensiones: 15 cm de alto y 11,5 cm de ancho.

Color: rojo.

21. Figura humana masculina. Se superpone por la zona del cuerpo al motivo número 20.

Dimensiones: 24,2 cm de alto.

Color: rojo.

22. Restos de pintura en forma de trazos.

Dimensiones: 3,4 cm de alto y 2,7 cm de ancho.

Color: rojo.

23. Restos de la figura de un arquero. El cuerpo se ha perdido en su totalidad, del tal forma que sólo se conserva las piernas y un brazo, con el que sujeta el arma.

Dimensiones: 4,9 cm de alto y 6,8 cm de ancho.

Color: negro.

24. Arquero.

Dimensiones: 6,9 cm de alto.

Color: negro.

25. Arquero.

Dimensiones: 8,7 cm de alto.

Color: negro.

26. Restos de la figura de un cáprido. Sólo se conserva la cabeza, con la cornamenta, y parte del cuello del animal.

Dimensiones: 5,7 cm de alto y 4,1 cm de ancho.

Color: negro.

27. Esquema humano.

Dimensiones: 6,5 cm de alto.

Color: rojo.

28. Restos de pintura en forma de trazos.

Color: rojo.

29. Restos de una figura femenina. Destruída por un desconchado, sólo se conserva uno de los brazos flexionado, parte del cuerpo a la altura del pecho, restos de la falda y una de las piernas, en la que se aprecia un pie con los dedos marcados por finos y cortos trazos.
Dimensiones: 29,8 cm de alto.
Color: rojo.
30. Esquema humano. Se infrapone al brazo de la figura número 29.
Dimensiones: 16,4 cm de alto.
Color: negro.
31. Figura humana. La presencia de trazos de distinta tonalidad podría indicar que se trata de una figura repintada o de una superposición.
Dimensiones: 49,5 cm de alto.
Color: rojo.

CONJUNTO B

Se localiza a una decena de metros del conjunto A, sobre el fondo de una pequeña concavidad en el extremo izquierdo del abrigo mayor.

Los motivos representados son, de derecha a izquierda, los siguientes:

32. Restos de pintura, pertenecientes a varios motivos hoy indeterminables.
Color: rojo.
33. Figura humana.
Dimensiones: 16,3 cm de alto.
Color: rojo.

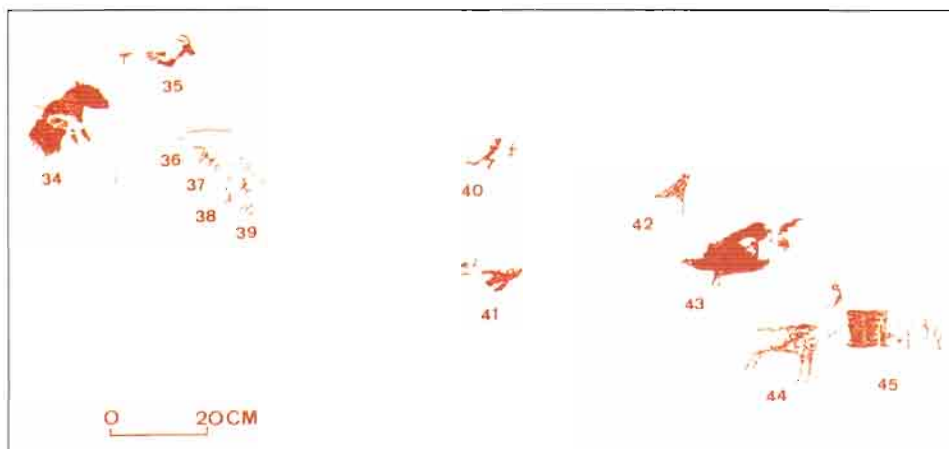


Figura 32. Cueva del Engarbo I. Conjunto C.

CONJUNTO C

Situado apenas 5 m a la izquierda del conjunto B, se dispone en una zona de la pared en la que ésta muestra poco buzamiento, por lo que carece realmente de visera de protección. Los motivos pintados se agrupan en dos paneles distintos.

Panel 1

34. Cuadrúpedo. Por la forma de la cabeza, con la cara estrechándose hacia el hocico, de las extremidades y del cuerpo, creemos que se trata de una representación de équido.
Dimensiones: 14,3 cm de alto y 15,5 cm de ancho.
Color: rojo.
35. Cáprido.
Dimensiones: 6,3 cm de alto y 13,6 cm de ancho.
Color: rojo.
36. Arquero.
Dimensiones: 3,5 cm de alto y 3 cm de ancho.
Color: rojo.
37. Restos de la figura de un arquero. De tipología similar a la del número 36, sólo conserva los brazos, en los que se aprecia un arco en el izquierdo y un objeto alargado, quizás un venablo, en el derecho.
Dimensiones: 5,1 cm de alto y 3,7 cm de ancho.
Color: rojo.
38. Figura humana.
Dimensiones: 7,2 cm de alto.
Color: rojo.
39. Grupo de tres trazos rectilíneos de disposición oblicua.
Dimensiones: el mayor mide 2,5 cm y el menor tan sólo 1,6 cm.
Color: rojo.

Panel 2

Se aleja apenas 1 m a la derecha del panel 1. Los motivos identificados son:

40. Figura de arquero en actitud de disparo y de carrera.
Dimensiones: 6,1 cm de alto y 9,4 cm de ancho.
Color: rojo.
41. Restos de pintura.
Color: rojo.
42. Restos de pintura que, son reservas, podrían pertenecer al cuerpo de un cuadrúpedo.
Color: rojo.

43. Restos de pintura que, como el anterior, podrían formar parte de la representación de un cuadrúpedo. Un par de trazos situados en la parte izquierda de la figura serían las extremidades del animal, aunque hemos de reconocer su tamaño excesivamente pequeño en comparación con el resto del cuerpo.

Dimensiones: 16,6 cm de alto y 23,1 cm de ancho.

Color: rojo.

44. Cuadrúpedo. Por la forma del cuerpo y las extremidades, y dada la presencia de dos trazos curvos en la parte superior de la zona donde estaría la cabeza, hoy perdida, creemos que se trata de la figura de un cáprido.

Dimensiones: 18,3 cm de alto y 17,9 cm de ancho.

Color: rojo.

45. Restos de pintura. Con reservas podrían pertenecer a una figura de cuadrúpedo.

Dimensiones: 11,3 cm de alto y 21,2 cm de ancho.

Color: rojo.

Estado de conservación: los factores de deterioro son variados, tanto de origen natural como humano. Estos últimos, en forma de desconchados en el soporte, se deben a la utilización de las cavidades como vivienda, mientras que otros desprendimientos naturales de la pared, descamaciones de la propia pintura, por efectos de procesos de desecación y pérdida de adherencia, o la acción de coladas calcíticas, también han afectado a las representaciones en mayor o menor medida según el caso. No obstante, el estado general de conservación de las pinturas no debemos calificarlo de malo, excepto casos puntuales.

CUEVA DEL ENGARBO II (Figuras 33 y 34)

Con una orientación sureste y a una altitud de 1200 n.s.n.m., se trata de un abrigo en el que a su vez se pueden diferenciar diversos hábitáculos menores. En dos de éstos, los situados en la parte derecha, se encuentran las representaciones. Las dimensiones de la cavidad mayor son 9 m de abertura de boca, 3,5 m de profundidad y unos 6,8 m de altura de visera. Las pinturas se agrupan en dos paneles distintos.

Panel 1

Se sitúa en la parte derecha de la cavidad, en una hornacina de apenas 3 m de abertura de boca y no más de 3,5 m de profundidad. Los motivos son:

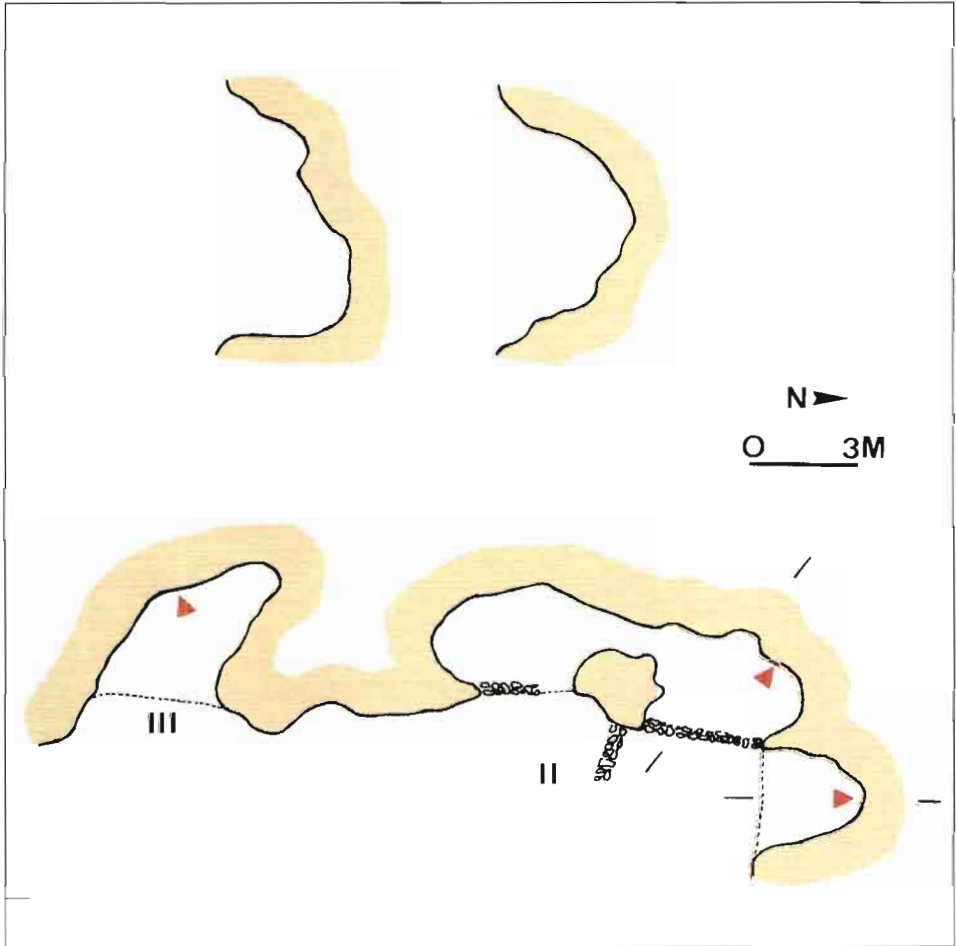


Figura 33. Planimetría de las Cuevas del Engarbo II y III.

1. Restos de pintura en forma de trazos, uno rectilíneo y otro curvo, dispuestos en forma de “V” invertida. Con reservas, creemos que se trata de parte de una representación aislada de arco.
Dimensiones: 7,0 cm de alto y 2,8 cm de ancho.
Color: rojo.
2. Trazo rectilíneo con ligera inclinación oblicua de derecha a izquierda. Por su proximidad a la figura propuesta como arco podría ser una flecha.
Dimensiones: 4,3 cm de longitud.
Color: rojo.

3. Restos de pintura de forma de trazo horizontal, con inclinación de derecha a izquierda.
Dimensiones: 4,3 cm de longitud.
Color: rojo.
4. Trazo dispuesto en forma de “V”. Posible cornamenta de cáprido.
Dimensiones: 2,4 cm de alto y 1,1 cm de ancho.
Color: rojo.
5. Restos de pintura.
Color: rojo.
6. Restos de la figura de un cáprido.
Dimensiones: 5,8 cm de alto y 10 cm de ancho.
Color: rojo.
7. Cuadrúpedo, posible cáprido.
Dimensiones: 10 cm de alto y 7 cm de ancho.
Color: rojo.
8. Cuadrúpedo.
Dimensiones: 5,7 cm de alto y 3,2 cm de ancho.
Color: rojo.
9. Figura humana masculina. Se muestra arrodillado.
Dimensiones: 5,2 cm de alto.
Color: rojo.
10. Figura humana masculina. Sostiene en sus manos un objeto circular a modo de bolsa.
Dimensiones: 10,4 cm de alto.
Color: rojo.
11. Arquero.
Dimensiones: 11,5 cm de alto y 10,7 cm de ancho.
Color: rojo.
12. Cáprido. Presenta cuatro venablos clavados en el cuerpo, dos en el dorso y otros dos en el vientre.
Dimensiones: 11,2 cm de alto y 12,4 cm de ancho.
Color: rojo.
13. Grupo de tres trazos rectilíneos de disposición paralela. Posible haz aislado de flechas.
Dimensiones: 2,5 cm de longitud.
Color: rojo.
14. Figura humana. Se presenta en posición invertida.
Dimensiones: 5,3 cm.
Color: rojo.



Figura 34. Cueva del Engarbo II. Panel I.

15. Cuadrúpedo: Está, como la figura anterior, en posición invertida.
Dimensiones: 4,8 cm de alto y 3,7 cm de ancho.
Color: rojo.
16. Restos de una figura humana. Aparece arrodillada.
Dimensiones: 2,4 cm de alto.
Color: rojo.
17. Restos de una representación humana.
Dimensiones: 5,1 cm de alto.
Color: rojo.
18. Restos de pintura.
Color: rojo.

Panel 2

Situado en la hornacina de la izquierda, la más grande de las dos, ocupa una zona cubierta por una capa de cal de origen antrópico, al haber sido utilizada la cavidad como lugar de habitación hasta tiempos relativamente recientes. Ello hace que los motivos estén ocultos por esa capa calcárea, advirtiéndose tan sólo débiles restos de pintura, de pequeños unguados. No obstante, de entre todos ellos, sí sobresalen dos magníficas representaciones de cérvidos, de notable tamaño y formas muy cuidadas. *Estado de conservación:* el factor de deterioro más importante de esta segunda cavidad ha sido la acción del hombre, autor de una capa de cal cubre casi por completo a las representaciones del panel 2. Asimismo, también se detectan descamaciones en la pintura y la acumulación de materia inorgánica en forma de polvo que oculta parcialmente las figuras.

CUEVA DEL ENGARBO III (Figuras 33 y 35)

Incluida por los descubridores del yacimiento dentro de la segunda cavidad (Soria y López, 1999c), dada su proximidad a aquella, apenas tres metros al oeste, en realidad se trata de un abrigo independiente respecto de esa segunda covacha. Por ello, creemos que lo más apropiado es individualizar este grupo del anterior.

Con una orientación este, la cavidad presenta unas dimensiones de 3,5 m de abertura de boca, 4,5 m de profundidad y unos 3 m de altura de visera. Las pinturas se ubican en el fondo del covacho, a una altura de 1,40 m sobre el nivel del suelo. Los motivos son:

1. Figura humana.
Dimensiones: 9,4 cm de alto y 8,3 cm de ancho.
Color: negro.



Figura 35. Cueva del Engarbo III.

2. Restos de la figura de un cuadrúpedo.
Dimensiones: 2,6 cm de alto y 2,9 cm de ancho.
Color: negro.
3. Restos de la figura de un cuadrúpedo.
Dimensiones: 2,3 cm de alto y 3 cm de ancho.
Color: negro.
4. Restos de pintura. Con reservas, podría tratarse de la figura de un cuadrúpedo.
Dimensiones: 5,3 cm de alto y 3,2 cm de ancho.
Color: negro.

Estado de conservación: los motivos de esta tercera cavidad se han visto afectados prácticamente por los mismos agentes de deterioro que las covachas I y II, sobre todo por las descamaciones de la pintura y la acumulación de polvo sobre las figuras, que dificulta su visualización.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: Soria y López, 1999b; 1999c.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: Topografía de los abrigos y dibujos de las pinturas: Soria y López, 1999c.

ABRIGOS DE RÍO FRÍO

Municipio: Santiago de la Espada.

Paraje: Loma de las Casicas-El Castellón.

Antecedentes: en 1986 M. Soria y M.G. López descubren una primera cavidad con pinturas, pero será en la campaña de prospección desarrollada en 1996 cuando localicen otras cuatro cavidades más. Asimismo, durante las labores de comprobación de datos que efectuamos para la realización de este trabajo hemos localizado, de forma ocasional, una sexta cavidad, inédita, intercalada entre los abrigos III y IV, que incluimos en el mismo con la denominación de abrigo VI.

Situación: se localizan sobre un frente calizo en la margen izquierda del río Frío próximos a la confluencia de este río con el Zumeta, y junto a la carretera que une Santiago de la Espada con Puebla de Don Fadrique, a la altura del puente que cruza dicho río.

ABRIGO DE RÍO FRÍO I (Figuras 36 y 37)

Con una orientación sur y una altitud de 1200 m.s.n.m., la cavidad presenta unas dimensiones de 5,60 m de abertura de boca, 3,20 m de profundidad y 2,85 m de altura. El único motivo pintado se ubica en la pared del fondo de la cueva.

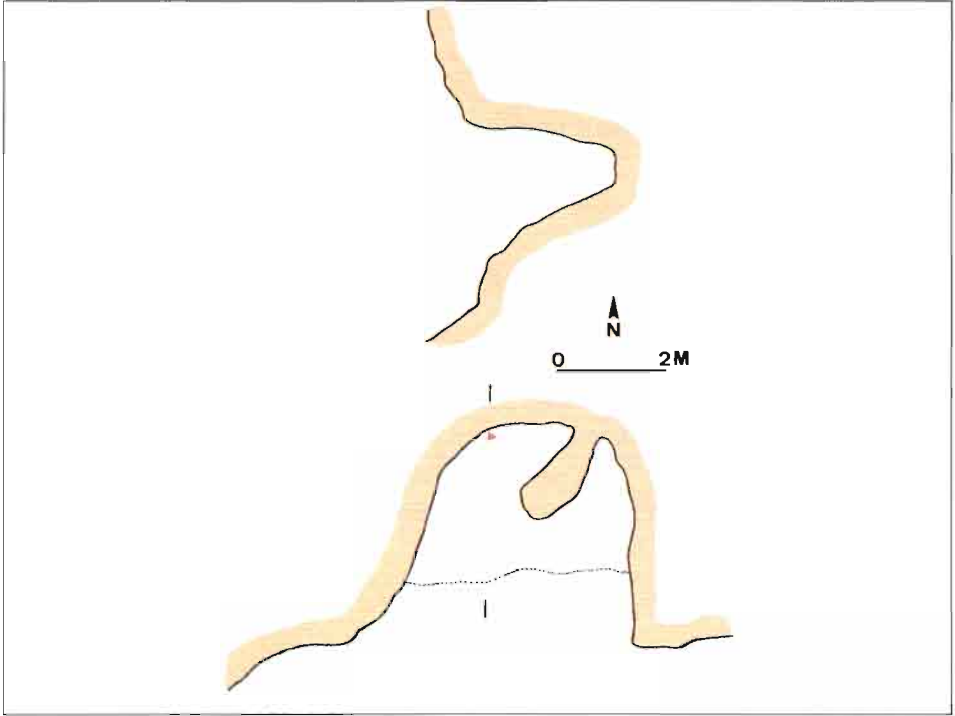


Figura 36. Planimetría del Abrigo de Río Frío I.

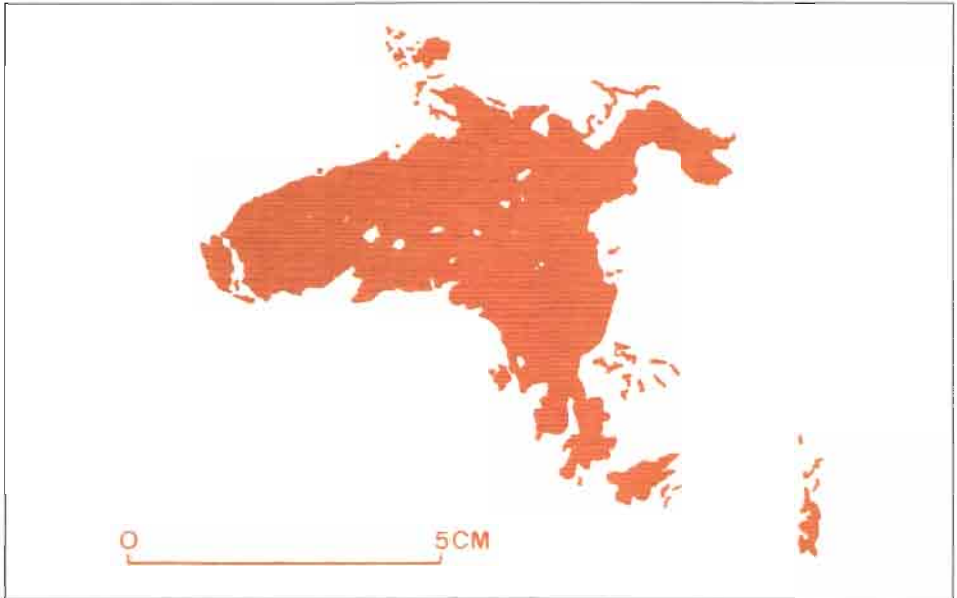


Figura 37. Abrigo de Río Frío I.

1. Cabeza de cuadrúpedo. Por la forma de los apéndices que la coronan, interpretables indistintamente como cornamenta o como orejas, podría ser un cáprido.

Dimensiones: 9,1 cm de alto y 8,7 cm de ancho.

Color: rojo.

Estado de conservación: la figura presenta un buen estado general de conservación, a pesar de verse afectada por la acción de formaciones negruzcas de materia orgánica. Algún descamado de la pintura también la ha deteriorado en la parte del hocico.

ABRIGO DE RÍO FRÍO II (Figuras 38 a 40)

Alejado una treintena de metros al oeste respecto al abrigo I y a un nivel superior que éste, la cavidad presenta una orientación sur y una altitud de 1210 m.s.n.m. Sus dimensiones son 8 m de abertura de boca, 5,70 m de profundidad y 3,10 m de altura.

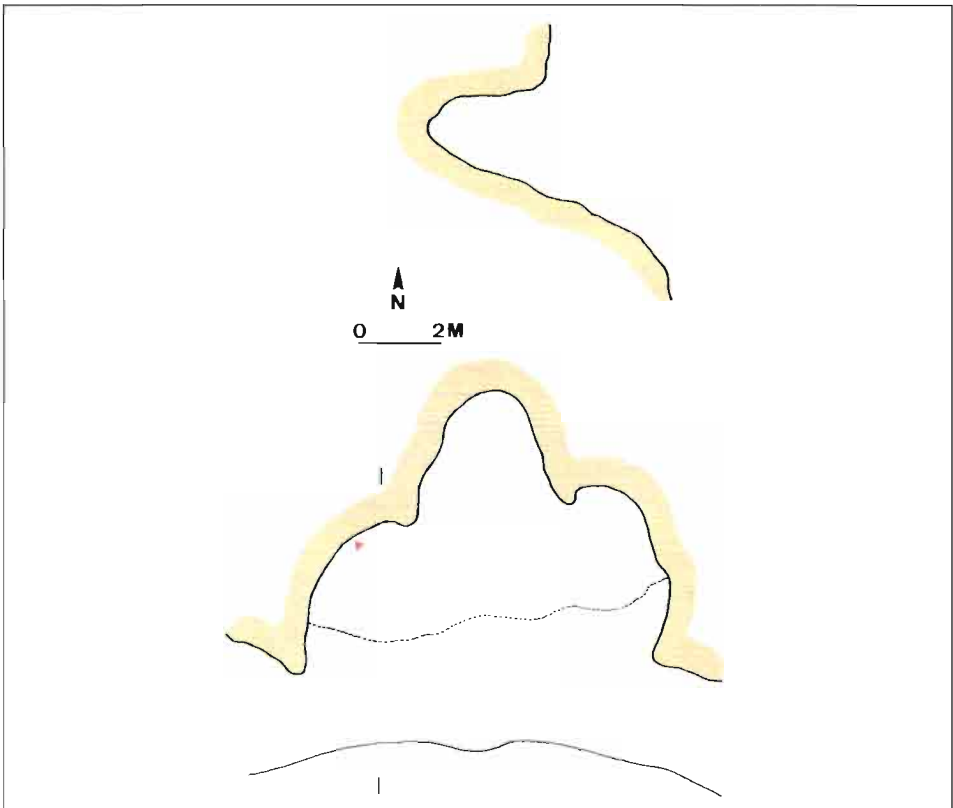


Figura 38. Planimetría del Abrigo de Río Frío II.

Las pinturas se concentran en una pequeña concavidad situada en la parte izquierda de la cavidad mayor. De izquierda a derecha los motivos documentados son:

1. Motivo cruciforme. Permanece aislado en la parte izquierda del covacho, a unos 0,60 m respecto al resto de motivos del panel.
Dimensiones: 7,5 cm.
Color: rojo.
2. Trazo vertical. El extremo superior muestra un aspecto redondeado.
Dimensiones: 12,5 cm.
Color: rojo.
3. Motivo serpentiforme.
Dimensiones: 16,3 cm.
Color: rojo.
4. Trazo vertical.
Dimensiones: 7,3 cm.
Color: rojo.
5. Restos de pintura.
Dimensiones: 7 cm.
Color: rojo.
6. Restos de pintura en forma de trazo horizontal.
Dimensiones: 5,8 cm.
Color: rojo.
7. Trazo horizontal.
Dimensiones: 11,2 cm.
Color: rojo.
8. Trazo horizontal.
Dimensiones: 4,4 cm.
Color: rojo.
9. Motivo serpentiforme.
Dimensiones: 17,5 cm.
Color: rojo.
10. Restos de pintura. Parecen definir un motivo en forma de "V".
Dimensiones: 14,9 cm de alto y 10,2 cm de ancho.
Color: rojo.
11. Trazo vertical.
Dimensiones: 12,7 cm.
Color: rojo.
12. Restos de pintura.
Dimensiones: 2,8 cm.
Color: rojo.



Figura 39. Abrigo de Río Frío II. Parte izquierda del panel pintado.

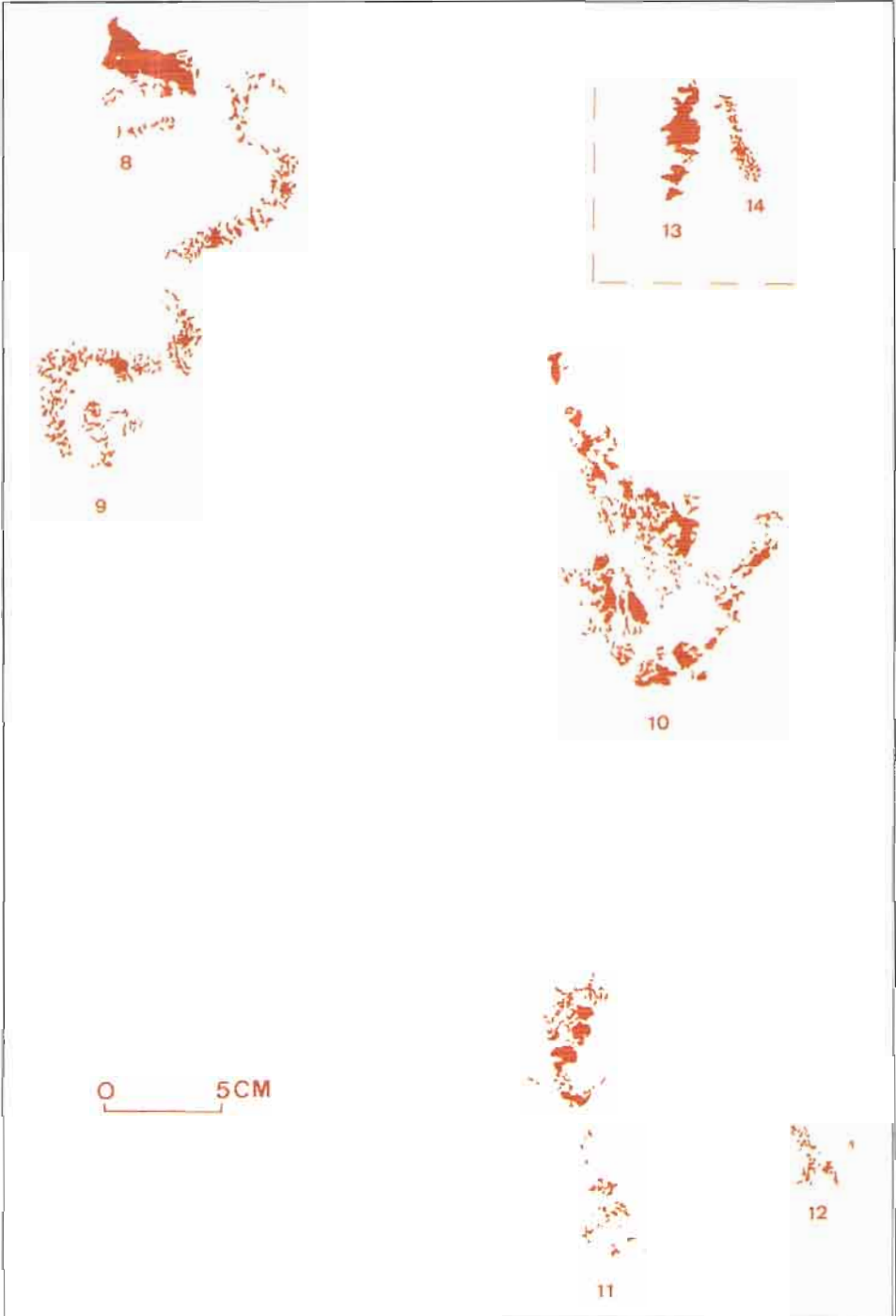


Figura 40. Abrigo de Río Frío II. Parte derecha del panel pintado.

13. Trazo de disposición oblicua. Está, junto con el número 14, a la derecha del panel, a unos 100 cm del mismo, cerrándolo por la derecha.

Dimensiones: 5,5, cm.

Color: rojo.

14. Trazo de disposición oblicua.

Dimensiones: 4,1 cm.

Color: rojo.

Estado de conservación: todos los motivos de esta segunda cavidad presentan un notable grado de deterioro, ocasionado fundamentalmente por la descamación de la propia pintura y su pérdida de adherencia a la pared. De igual forma, la mayor parte de las representaciones se han visto afectadas por formaciones orgánicas de cianofíceas, sobre todo aquellas situadas en los puntos más altos del panel pintado.

ABRIGO DE RÍO FRÍO III (Figuras 41 y 42)

Siguiendo la misma cuerda montañosa en la que se inscriben los dos primeros abrigos, este abrigo III, y los siguientes, se localizan en una pequeña cresta caliza situada unos 300 m al oeste respecto de aquellos primeros.

Con una orientación suroeste y a una altitud de 1240 m.s.n.m., la cavidad presenta unas dimensiones de 2 m de abertura de boca, 1,50 m de profundidad y apenas 1,70 m de altura de visera.

Las pinturas se ubican en la pared izquierda del abrigo, a una altura del suelo de 0,50 m. Los motivos pintados son:

1. Esquema humano simple. Se ha pintado en el espacio interior delimitado por siete alveolizaciones en el muro soporte.

Dimensiones: 6,2 cm de alto y 7 cm de ancho.

Color: rojo.

2. Restos de pintura.

Dimensiones: 5,1 cm.

Color: rojo.

3. Trazo vertical.

Dimensiones: 7,2 cm.

Color: rojo.

Estado de conservación: los motivos se han visto deteriorados básicamente por las descamaciones de la pintura, sobre todo los motivos 2 y 3.

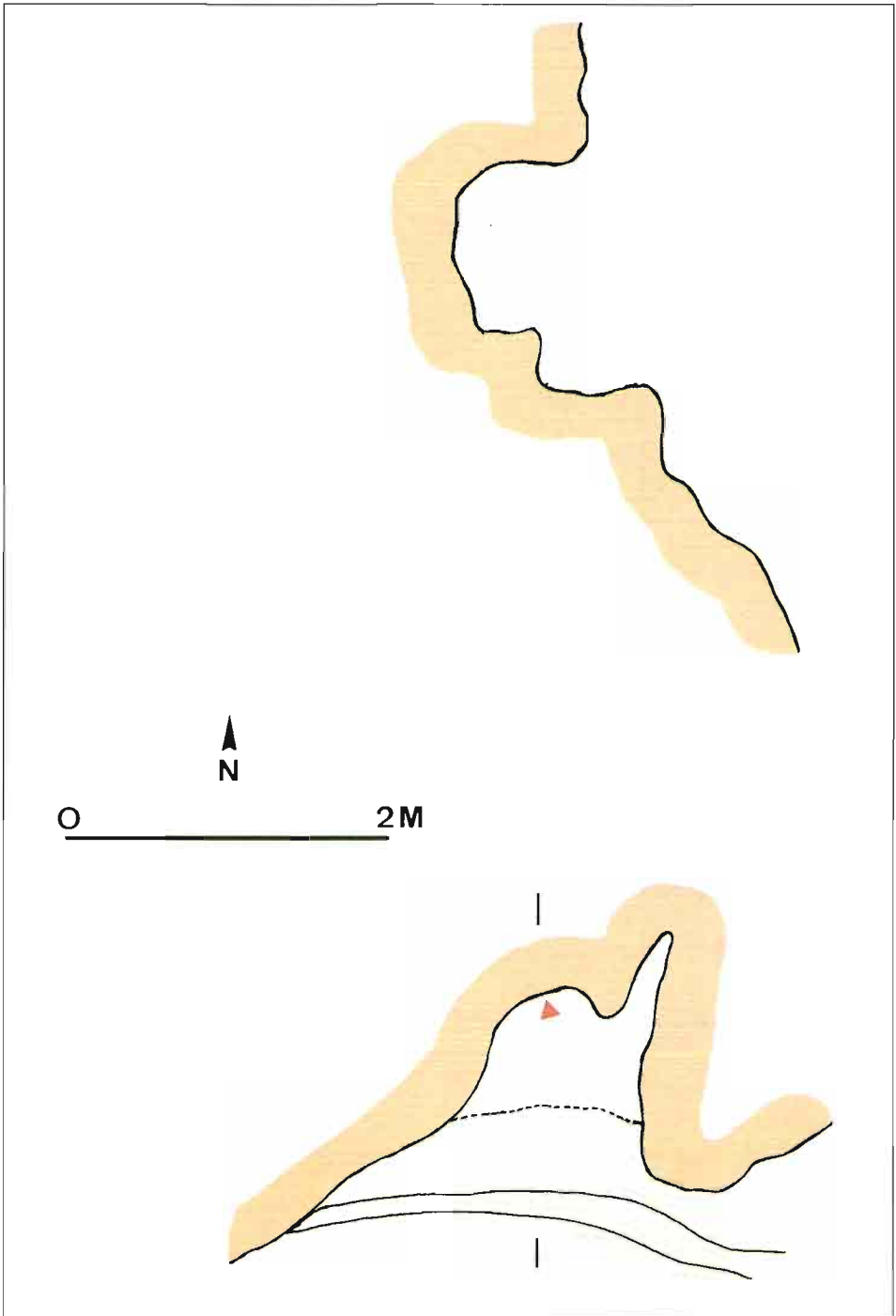


Figura 41. Planimetría del Abrigo de Río Frío III.

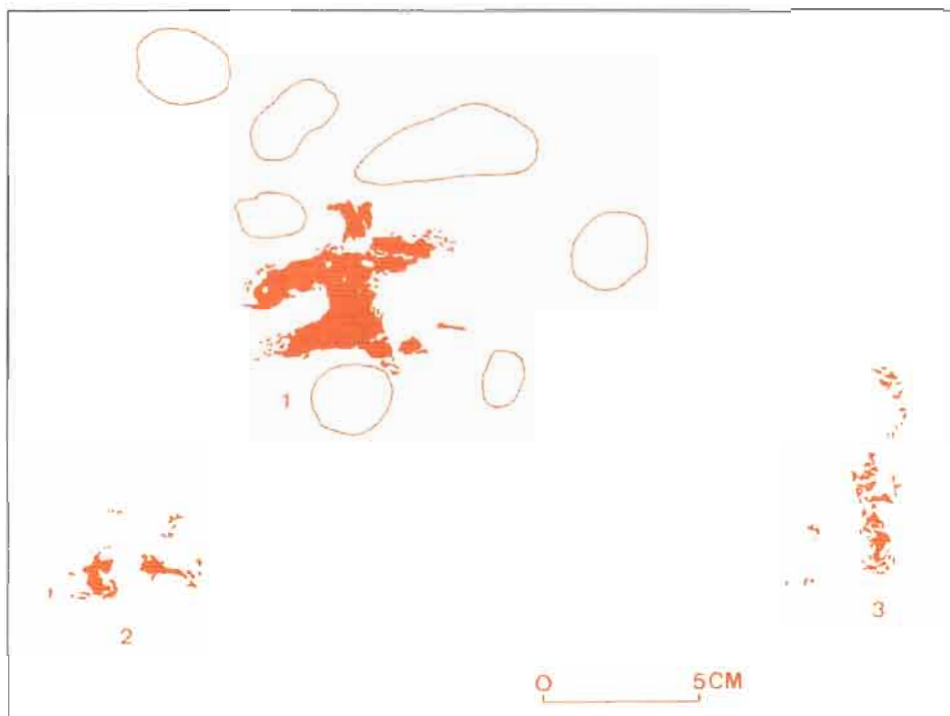


Figura 42. Abrigo de Río Frío III.

ABRIGO DE RÍO FRÍO IV (Figuras 43 y 44)

Alejado una veintena de metros hacia el oeste del anterior, muestra similar orientación y altitud que aquel. Sus dimensiones son de 7,6 m de abertura de boca, 3,5 de profundidad y 6 m de altura de visera.

Las pinturas se localizan en la pared del fondo del abrigo. Los motivos son:

1. Restos de pintura en forma de corto trazo rectilíneo de disposición oblicua.
Dimensiones: 2,7 cm.
Color: rojo.
2. Motivo circular con prolongación en la parte inferior. El círculo rodea una alveolización del soporte.
Dimensiones: 12,9 cm de alto.
Color: rojo.
3. Motivo cruciforme.
Dimensiones: 12,6 cm de alto.
Color: rojo.

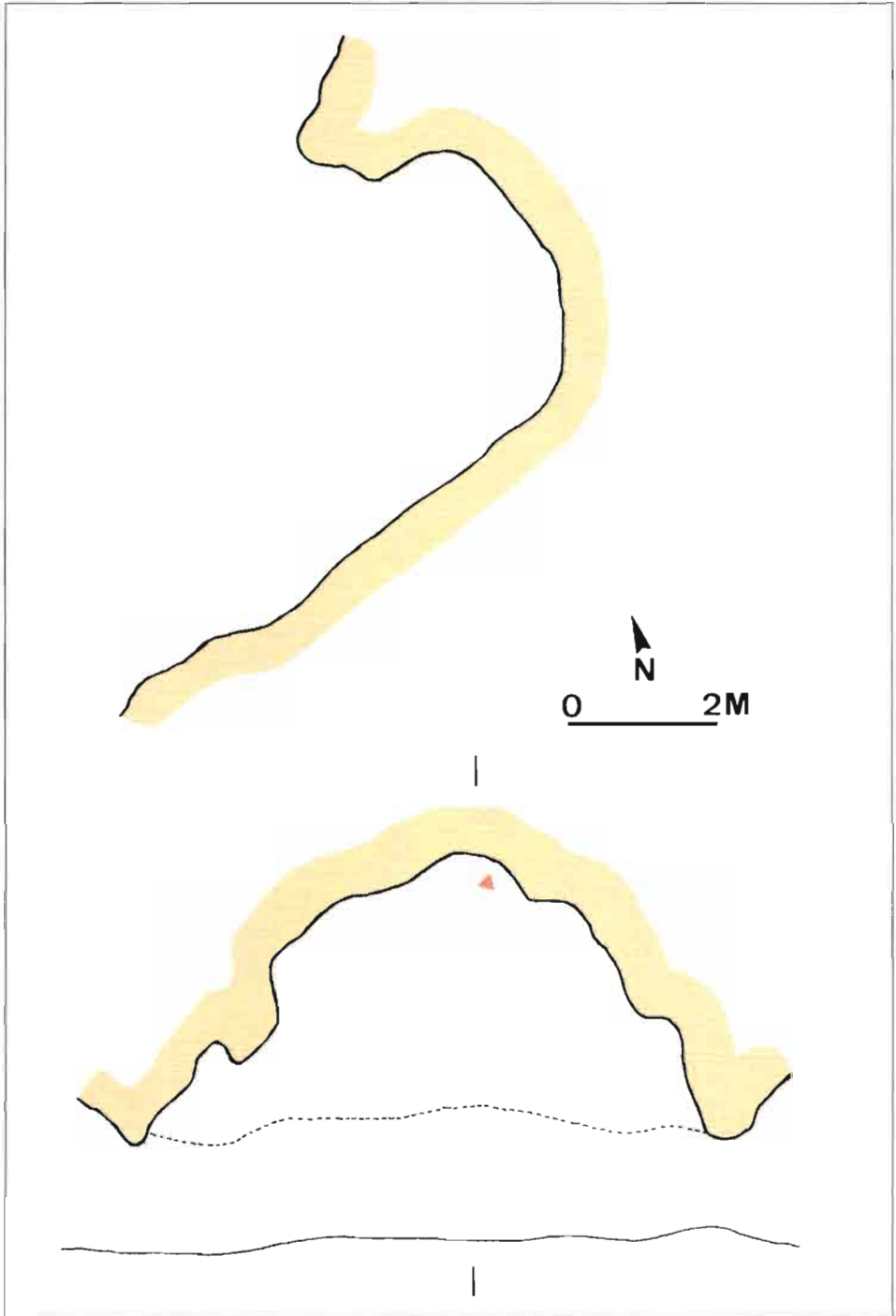


Figura 43. Planimetría del Abrigo de Río Frío IV.



Figura 44. Abrigo de Río Frío IV.

4. Restos de pintura en forma de trazo vertical.

Dimensiones: 2,4 cm.

Color: rojo.

5. Trazo de disposición oblicua.

Dimensiones: 5,7 cm.

Color: rojo.

6. Trazo de disposición oblicua.

Dimensiones: 2,5 cm.

Color: rojo.

Estado de conservación: el agente de deterioro de estas representaciones ha sido la pérdida de adherencia de la pintura a la pared, lo que ha producido numerosas descamaciones de la misma.

ABRIGO DE RÍO FRÍO V (Figuras 45 y 46)

Orientado al suroeste y con una altitud de 1230 m.s.n.m., sus dimensiones son de 6,2 m de abertura de boca, 4 m de profundidad y 4,5 m de altura de visera.

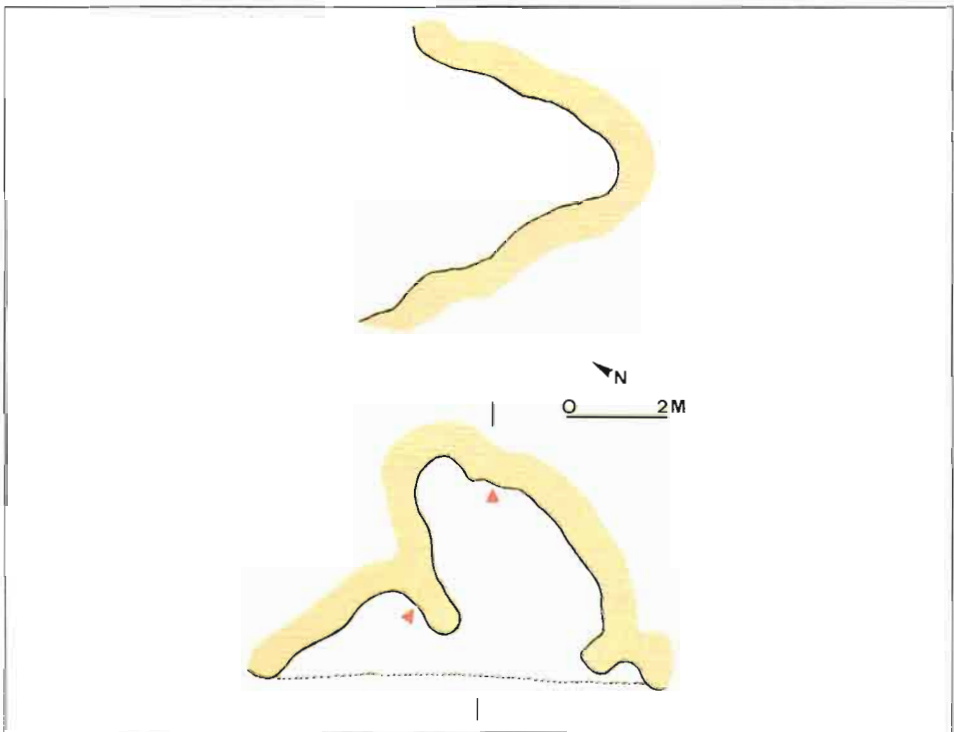


Figura 45. Planimetría del Abrigo de Río Frío V.



Figura 46. Abrigo de Río Frío V.

Las pinturas se distribuyen en dos paneles distintos, ocupando cada uno de ellos una concavidad diferente dentro del abrigo mayor.

Panel 1

Ocupa la hornacina de la parte izquierda del abrigo. En este panel tan sólo documentamos restos de pintura de los que no es posible colegir formas reconocibles. Se aprecian algunos trazos cortos y de disposición vertical, otros oblicuos y algunos más curvos, pero no determinan un motivo de tipología clara. Con reservas, algunos de los trazos curvos se disponen a modo de círculos concéntricos. Todo se ha pintado en una tonalidad roja.

Panel 2

Se ubica en la pared del fondo de la concavidad derecha.

2. Restos de pintura en forma de mancha. Con reservas podría tratarse de la representación de un cuadrúpedo.

Dimensiones: 16,2 cm de alto y 21 cm de ancho.

Color: rojo.

Estado de conservación: los desconchados en el muro soporte y las descamaciones de la propia pintura han propiciado que las figuras de esta cavidad V presenten un aspecto muy fragmentado.

ABRIGO DE RÍO FRÍO VI (Figuras 47 y 48)

Se encuentra intercalado entre las cavidades III y IV, pero a un nivel superior respecto a éstos, casi encima de la cavidad IV. Con una orientación suroeste y una altitud de 1245 m.s.n.m., las dimensiones de la cueva son muy reducidas, apenas 1,80 m de abertura de boca, 1,50 m de profundidad y 1,70 m de altura.

Las pinturas se distribuyen en las partes izquierda y derecha de la cavidad, con una mayor concentración de motivos en esta última. Las figuras documentadas son:

1. Trazo de aspecto serpenteante, que adopta una forma de media luna.

Dimensiones: 16,2 cm de alto y 8 cm de ancho.

Color: rojo.

2. Figura en forma de “V” abierta hacia la derecha.

Dimensiones: 6,7 cm de alto y 4,5 cm de ancho.

Color: rojo.

3. Motivo ramiforme. Los trazos horizontales presentan muy poco desarrollo.

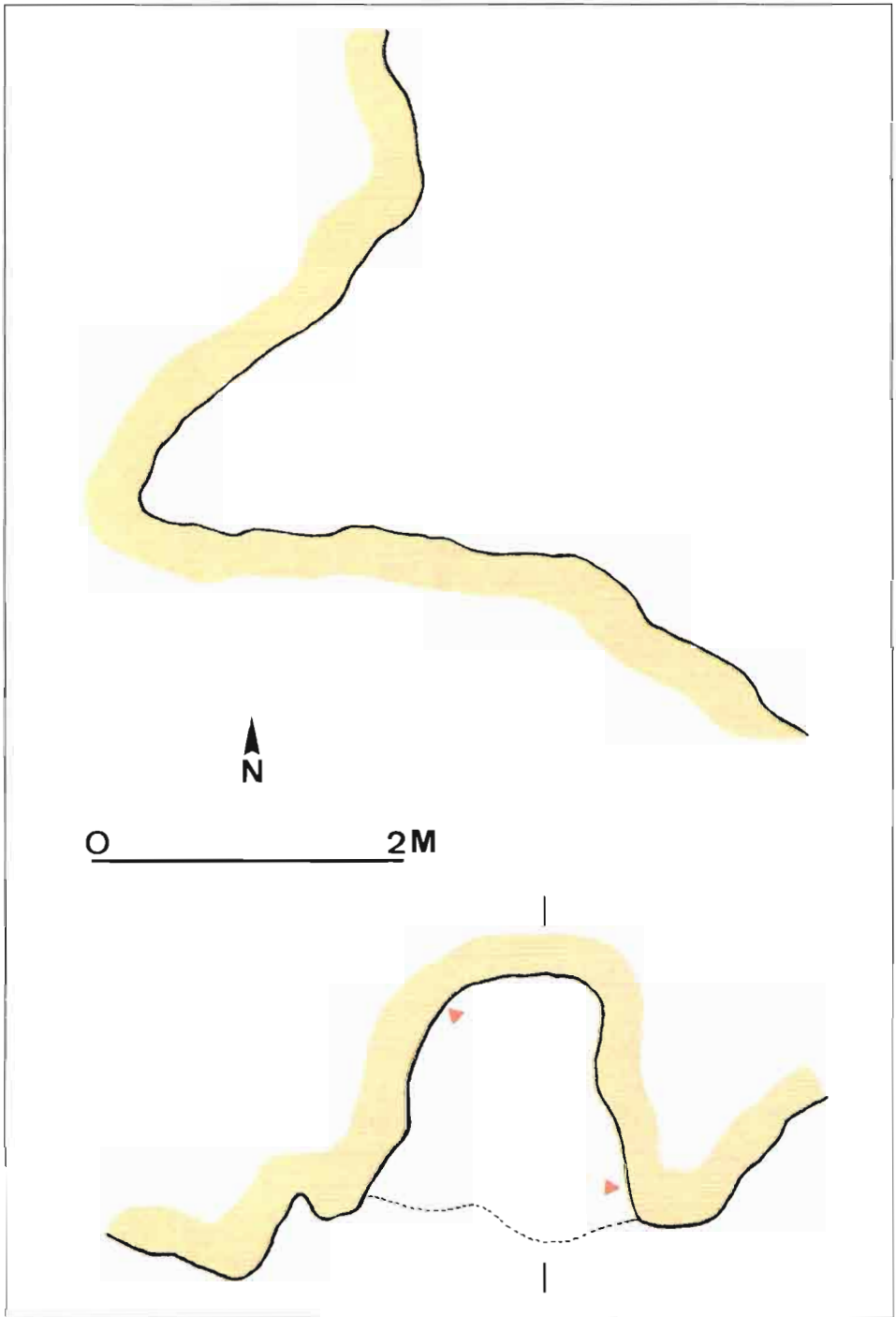


Figura 47. Planimetría del Abrigo de Río Frío VI.

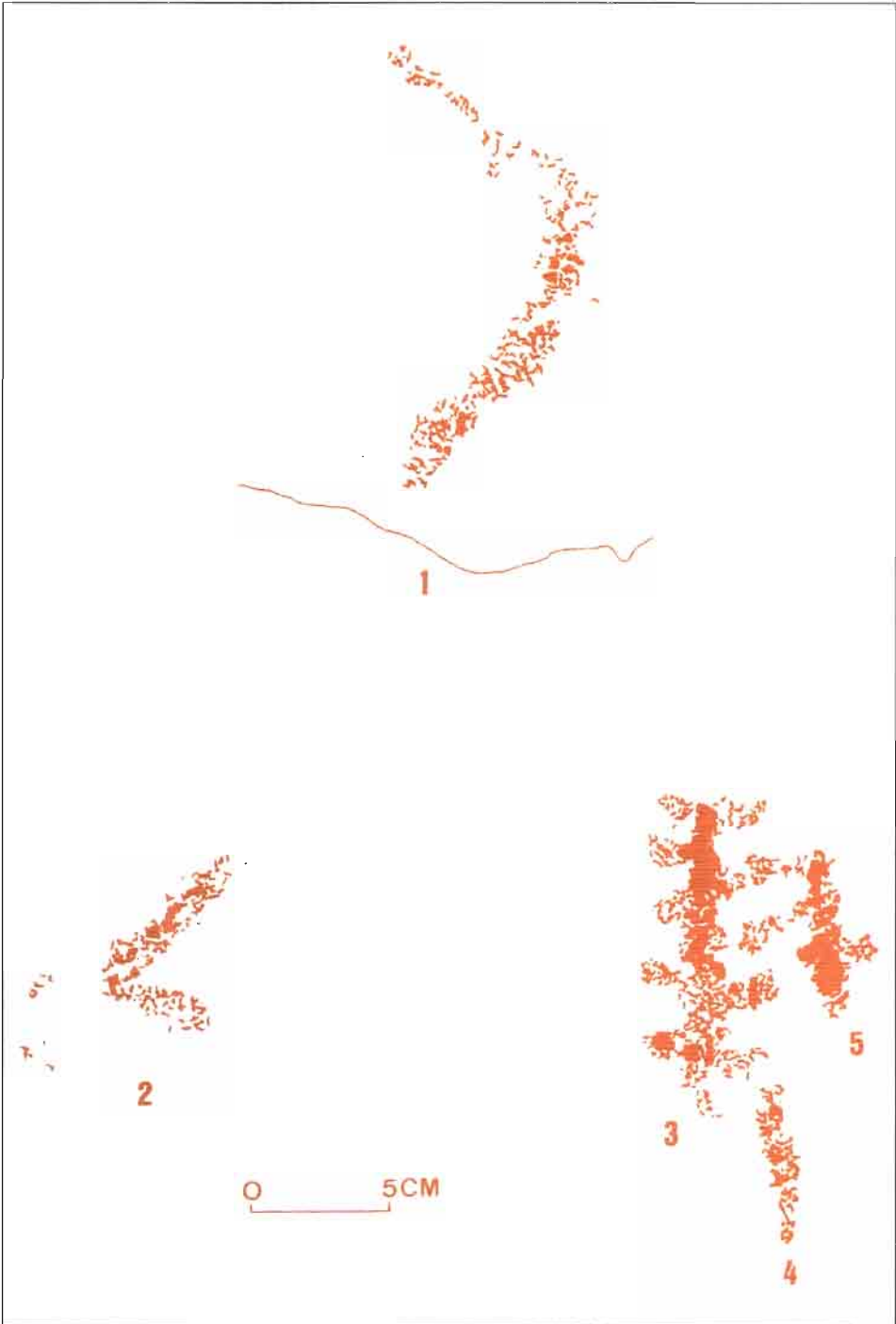


Figura 48. Abrigo de Río Frío VI.

Dimensiones: 12 cm de alto y 5,8 cm ancho.

Color: rojo.

4. Trazo vertical.

Dimensiones: 6,1 cm de alto.

Color: rojo.

5. Trazo vertical.

Dimensiones: 5,8 cm de alto.

Color: rojo.

Estado de conservación: junto a algunos descamados de la pintura, más acentuados en los motivos números 1 y 2, pero también presentes en el resto, otro de los factores de deterioro destacado en estas representaciones ha sido la acción de las formaciones orgánicas, que afecta muy directamente a los motivos 3 a 5.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: Soria y López, 1989, 2000. El abrigo VI es inédito.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: Topografía de los abrigos y dibujos de las pinturas: Mateo Saura, 2002, excepto de la cavidad V, de Soria y López, 2000.

V. CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL ESPACIO GRÁFICO

Suele ocurrir con frecuencia en los trabajos de prospección que nos encontremos con cavidades rocosas que presentan, *a priori*, unas características favorables para albergar cualquier tipo de manifestación de arte rupestre, ya sean pintadas o, en su caso grabadas, pero que, tras su inspección detallada, se nos revelan como espacios absolutamente vacíos. En cambio, otras veces son covachas de peor apariencia las que contienen estas manifestaciones.

Esta evidente paradoja nos conduce a la conclusión inequívoca de que debieron existir unos determinados criterios de selección por parte de los “artistas”, tanto levantinos como esquemáticos, a la hora de escoger el lugar en el que pintar. Pero, ¿cuáles pudieron ser estos criterios de selección? Quizás, en el estado actual de la investigación, todavía no estemos en disposición de poder determinarlos con absoluta seguridad, pero en estos últimos años se han dado interesantes pasos en este campo merced a la aplicación sobre el terreno de los postulados de la llamada “arqueología del paisaje”, cuyo punto de partida se podría resumir en la idea de que la acción del hombre sobre un espacio natural supone la socialización del mismo, convirtiéndolo en un espacio cultural. En este sentido, aplicado a nuestro objeto de estudio, diríamos que un accidente natural como es el abrigo rocoso se transforma en un hecho cultural al ser seleccionado por el hombre para acoger en su interior las manifestaciones pintadas.

De larga tradición en los países anglosajones, los primeros trabajos desarrollados en la Península Ibérica son los realizados por F. Criado y J. Vaquero (1993) sobre el megalitismo y los de R. Bradley, F. Criado y R. Fábregas (1993, 1994/95) o de M. Santos (1996) para el ámbito de los grabados gallegos. A éstos, pronto les han seguido otros como los de P. Bueno, R. de Balbín, M. Díaz-Andreu y A. Aldecoa (1998) sobre los grabados de La Hinojosa (Cuenca). En el ámbito de la pintura rupestre, recientemente incorporada a este campo de la investigación, debemos citar

los estudios realizados sobre la pintura esquemática por J. Martínez (1998) en la comarca almeriense de Vélez (Almería), el de M^a I. Martínez Perelló (1999) en la zona suroriental de Extremadura y el de J.A. Gómez-Barrera (2001) sobre el núcleo soriano de Valonsadero.

Hemos de reconocer que ya desde los primeros estudios sobre arte rupestre postpaleolítico, el análisis del emplazamiento de las covachas pintadas no ha sido una de las cuestiones que haya suscitado mayor interés entre los investigadores, que lo justificaban tan sólo a partir de su carácter como lugares prominentes de amplia visibilidad o, en algún caso, de visibilidad nula, como lugares de paso entre montañas y caminos naturales, como enclaves próximos a ríos, o como puntos de buena caza por su proximidad al agua (Breuil, 1933/35; Acosta, 1968), pero sin entrar a valorar con amplitud las posibles causas que explicasen su presencia en esos puntos del relieve o su ausencia en otros.

Sin embargo, los nuevos enfoques de estudio con relación al paisaje han puesto de manifiesto que la apropiación del espacio por un grupo humano responde a unos criterios claros de selección, a una necesidad de estructuración del mismo, en dependencia con la organización social y cultural del propio grupo (Santos, 1996), lo que nos lleva a considerar que la elección de lugares para pintar, lejos de ser algo puramente casual, constituye, por el contrario, un profundo proceso de socialización de ese espacio que puede responder a distintas motivaciones, entre ellas la delimitación de recursos, el establecimiento de fronteras o derechos territoriales (Gómez-Barrera, 2001), o la necesidad de marcar hitos destacables que faciliten la orientación en los desplazamientos (Santos, 1996), entre otros, y todo ello al margen de que consideremos una vertiente simbólico-religiosa para el caso concreto de la pintura rupestre. La idea de territorialidad y frontera también la hemos defendido nosotros para el caso del arte levantino como explicación a las diversas escenas de enfrentamiento bélico representadas (Mateo, 1997a; 2000) y como justificación de la caracterización topográfica de alguno de los emplazamientos de las covachas pintadas (Mateo, 1995). De hecho, sabemos que los grupos de cazadores y recolectores con un patrón itinerante de obtención de recursos, a menudo, dejan señales en el territorio para advertir a aquellos otros grupos que pudieran utilizar el mismo medio (Ingold, 1986).

En el marco de nuestro trabajo, vamos a cotejar el tipo de emplazamiento utilizado para las pinturas levantina y esquemática de estos conjuntos de la cuenca del Zumeta, a fin de obtener datos que nos permitan definir si la forma de socialización del espacio por medio de los covachos en cada una de las sociedades que las respaldan son muy diferentes. Para

ello tomaremos como referencia la clasificación efectuada por J. Martínez (1998) para los enclaves esquemáticos de la comarca almeriense de Vélez, útil a nuestro propósito aún cuando consideramos que es matizable por cuanto muchas de las estaciones rupestres participan de las características de, al menos, dos o más de los patrones establecidos. Define este autor hasta cinco modelos de emplazamiento distintos, a los que les corresponden otros tantos tipos de abrigo, en función de que este patrón de emplazamiento esté asociado a una montaña individualizada en el paisaje, determinando los llamados “abrigos de visión”, a puntos elevados de grandes sierras, dando lugar a los “abrigos de culminación”, a barrancos o ramblas, “abrigos de movimiento”, a collados o puertos, “abrigos de paso” o, finalmente, asociados a grandes cañones, que definen “abrigos ocultos”.

Asimismo, dado lo reducido de la muestra, tras el análisis pormenorizado de los conjuntos de arte rupestre de la cuenca del Zumeta se hace preciso también cotejar los datos de ellos obtenidos con los aportados por el total de cavidades del núcleo de arte rupestre del Alto Segura en el que, en definitiva, se inscribe.

El emplazamiento de las cuatro cavidades levantinas del Zumeta se asocia a un barranco, determinando “abrigos de movimiento”, mientras que de las 16 cavidades esquemáticas, 13 (81,25%) se inscriben también en barrancos y 3 (18,75%) en puntos elevados del relieve, definiendo “abrigos de culminación”. No documentamos “abrigos de paso”, relacionados con collados o puertos, ni “abrigos ocultos”, embutidos en monumentales cañones (Tabla 1; Gráfico 1).

Por lo que respecta al núcleo del Alto Segura, la mayor parte de las 75 covachas levantinas se corresponde con localizaciones en barrancos y ramblas, con 41 abrigos (54,66%), seguidos de los abrigos asociados a puntos de grandes sierras, de “culminación”, con 25 covachos (33,33%). Las localizaciones vinculadas a collados o puertos son minoritarias, con apenas 7 ejemplos (9,33%). No hay abrigos “ocultos” ni de “visión”. Mientras, de las 94 cavidades esquemáticas, 52 (55,31%) se asocian a barrancos, 29 (30,85%) lo hacen a puntos culminantes en el relieve, 5 (5,31%) se vinculan a collados, 4 (4,25%) son susceptibles de ser considerados como “abrigos de visión” al situarse sobre cerros aislados y otros 4 (4,25%), ubicados en el seno de grandes cañones, son “abrigos ocultos” (Gráfico 2).

A tenor de los datos obtenidos, tanto en la cuenca del río Zumeta como a nivel más general en todo el núcleo del Alto Segura, podemos colegir la preeminencia en los dos horizontes artísticos de un alto grado de visibilidad desde y hacia los abrigos pintados, lo que pone de manifiesto

YACIMIENTO	Estilo		Tipo de emplazamiento					Grado de visibilidad			Visibilidad recíproca			
	L	E	V	M	C	P	O	P	S	L	C	A	L	P
TENADA DE LOS ATOCHARES														
CUEVA DEL GITANO														
ABRIGO DE HUERTA ANDARA I														
ABRIGO DE HUERTA ANDARA II														
ABRIGO DEL BARRANCO DE LOS BUITRES														
TINADA DEL CIERVO I														
TINADA DEL CIERVO Ib														
TINADA DEL CIERVO II														
TINADA DEL CIERVO III														
TINADA DEL CIERVO IV														
CUEVA DEL ENGARBO I														
CUEVA DEL ENGARBO II														
CUEVA DEL ENGARBO III														
ABRIGO DE RÍO FRÍO I														
ABRIGO DE RÍO FRÍO II														
ABRIGO DE RÍO FRÍO III														
ABRIGO DE RÍO FRÍO IV														
ABRIGO DE RÍO FRÍO V														
ABRIGO DE RÍO FRÍO VI														

Tabla 1: Tipo de emplazamiento de los abrigo del Río Zumeta, grado de visibilidad y visibilidad recíproca entre entorno y abrigo (*Estilo*: Levantino, Esquemático; *Tipo de emplazamiento*: Visión, Movimiento, Culminación, Paso, Oculto; *Grado de visibilidad*: Puntual, Semicircular, Lineal o sectorial; *Visibilidad recíproca*: Circular, en Abanico, Lineal, Puntual).

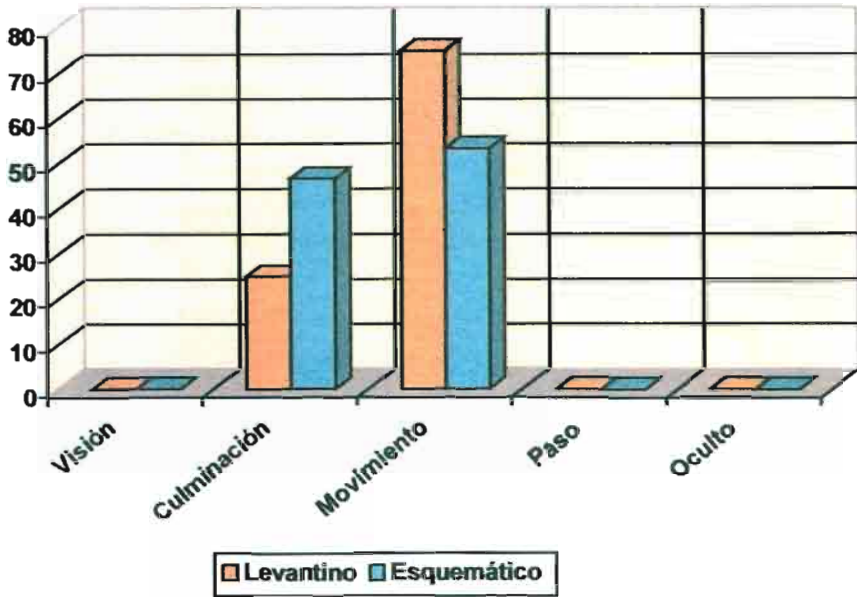


Gráfico 1: Tipos de emplazamiento en la cuenca del Río Zumeta (%).

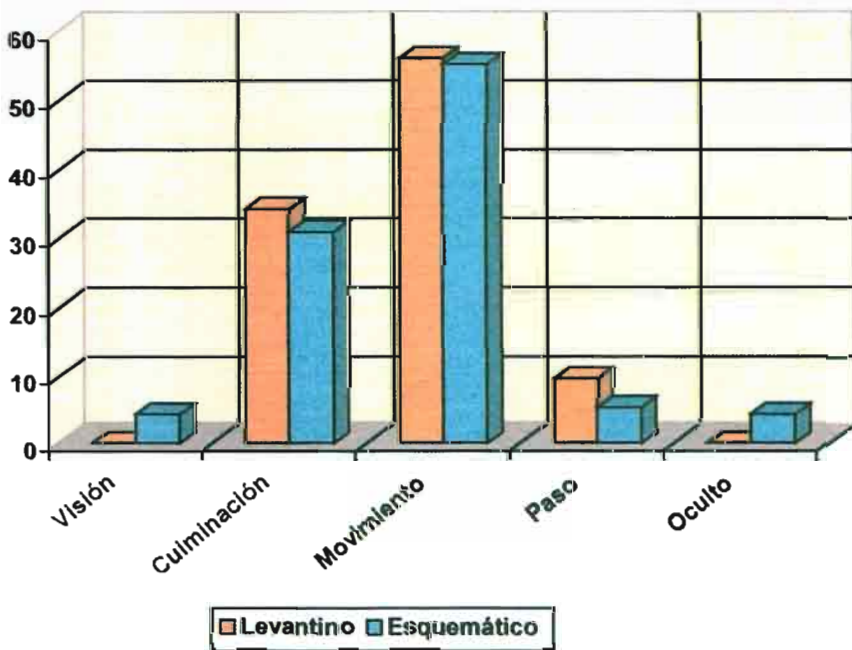


Gráfico 2: Tipos de emplazamiento en el núcleo del Alto Segura (%).

el interés de sus autores por destacar la acción social que suponen las pinturas, sólo inhibido en unos pocos casos. Ello revela de forma bastante clara que el arte rupestre, de una parte, es un elemento de socialización del espacio, que estructura los puntos naturales de paso y de dominio sobre el entorno, y de otra, que este arte rupestre, tanto el levantino como el esquemático, es una manifestación pública que existe para ser vista por todos, tanto por los miembros de la comunidad como por aquellos eventuales espectadores foráneos.

Otra de las variables a analizar es la orientación de los abrigos. Los abrigos levantinos del Zumeta muestran un predominio hacia una orientación sur, con 3 covachos (75%) mientras que 1 (25%) lo hace al sureste. De las 16 cavidades esquemáticas, 7 (43,75%) se orientan al suroeste, 4 (25%) al sur, 2 (12,5%) al oeste, 1 (6,25%) al noreste, 1 (6,25%) al noroeste y 1 (6,25%) al sureste (Gráfico 3).

Estos datos parciales se mantienen en la tónica general del grupo del Alto Segura. De los 75 yacimientos levantinos, 24 covachos (32%) se orientan al suroeste, 22 (29,33%) al sur, 8 (10,66%) al este, 6 (8%) lo hacen a sureste, 5 (6,66%) a noreste, 4 (5,33%) al oeste, 2 (2,66%) al norte y otros 2 covachos más hacia el noroeste (2,66%). Por su parte, dentro del estilo esquemático las orientaciones predominantes son también hacia el sur, con 23 abrigos (24,46%), y hacia el suroeste, con 19 abrigos (20,21%). Mientras, otras 12 cavidades (12,76%) miran al noroeste, 11

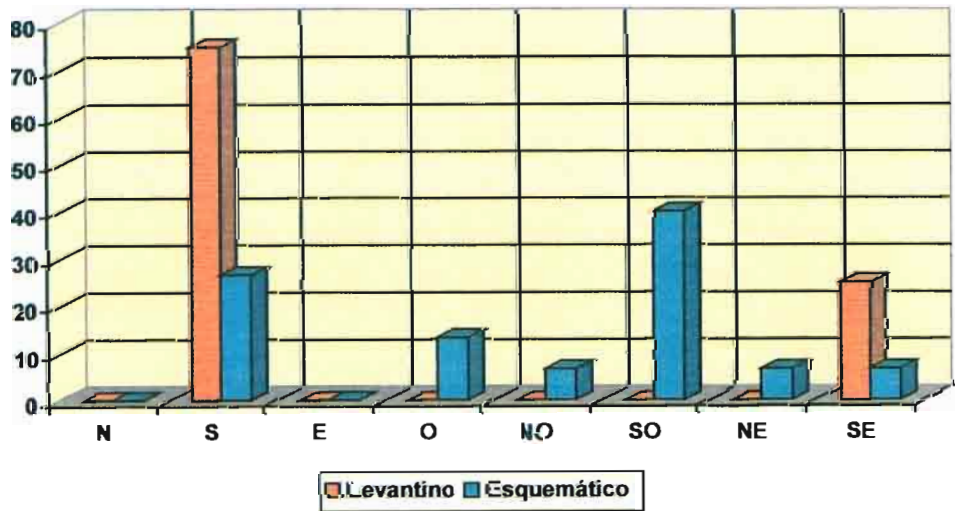


Gráfico 3: Orientación de los abrigos en la cuenca del Río Zumeta (%).

(11,70%) al oeste, 10 (10,63%) al norte, 7 (7,44%) al sureste, otras 7 (7,44%) al noreste y 5 más al este (5,31%). Llama la atención que en ambos estilos las orientaciones hacia el sur y suroeste aglutinen prácticamente la mitad de los covachos, cifra que se sobrepasa de largo en el ciclo levantino con el 63% frente al 44,67% del esquemático, mientras que los otros índices se mantienen dentro de unos parámetros bastante regulares también, sólo quebrados por la orientación norte, que sí logra un porcentaje significativo en los conjuntos esquemáticos mientras que es muy minoritario en el levantino. A la vez, la tercera orientación predominante en este último es hacia el este, apenas representada en el estilo esquemático (Gráfico 4).

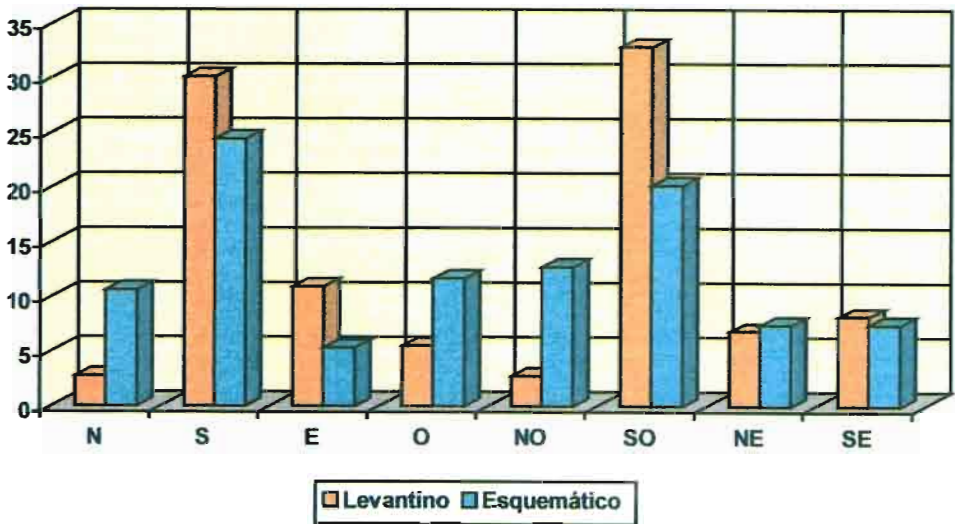


Gráfico 4: Orientación de los abrigos en el núcleo del Alto Segura (%).

Similar correspondencia se encuentra en los datos si nos referimos a la altitud de las cuevas. En el Zumeta, 3 de los conjuntos levantinos (75%) se enmarcan en la franja de los 1001-1200 m.s.n.m. y 1 (25%) en la de 1201-1400, mientras que de los esquemáticos 3 (18,70%) se sitúan entre 1001-1200 m.s.n.m, 12 (75%) entre 1201-1400 m.s.n.m. y sólo 1 (6,25%) se eleva por encima de los 1401 m.s.n.m. (Gráfico 5).

A nivel más general del núcleo del Alto Segura, la mayor parte de los conjuntos levantinos se disponen en las franjas de los 1001-1200 n.s.n.m. y de los 1201-1400 m.s.n.m., con 30 covachos (40%) en cada una de ellas, mientras que tan sólo 8 cuevas (10,66%) están por debajo de los

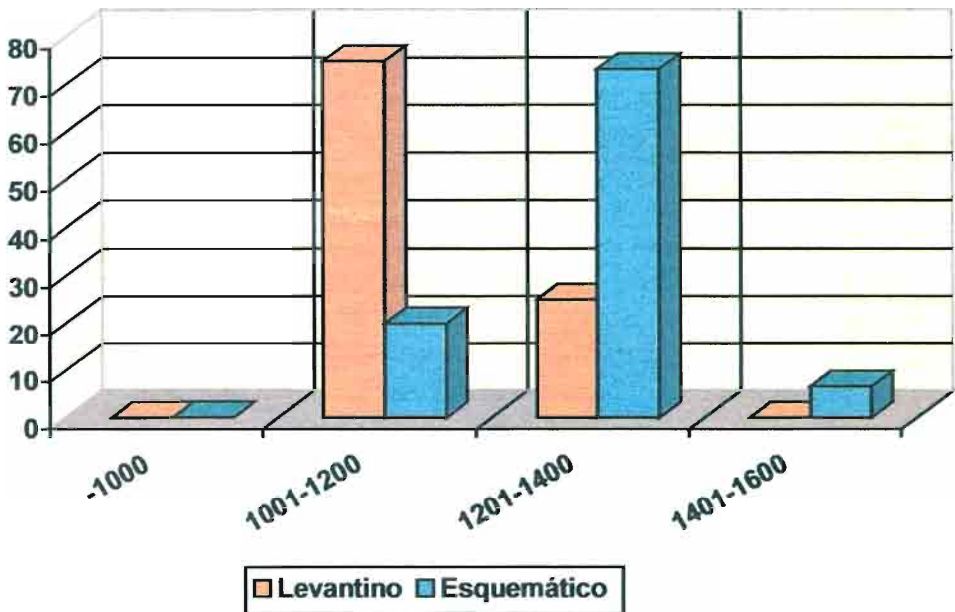


Gráfico 5: Altitud de los abrigos en la cuenca del Río Zumeta (%).

1000 m.s.n.m. y 5 más (6,66%) superan los 1401 m.s.n.m. de altitud. Por lo que respecta a los yacimientos esquemáticos, las máximas altitudes también se dan en las mismas franjas mayoritarias levantinas, en concreto, 32 abrigos (34,04%) están entre 1001-1200 m.s.n.m y 35 (37,23%) entre 1201-1400 m.s.n.m. La mayor divergencia se advierte en el número de covachos que se localizan por debajo de los 1000 m.s.n.m., cuyo porcentaje duplica al levantino, 19 abrigos (20,21%). Por encima de los 1401 m.s.n.m. apenas contamos con 8 cuevas (8,51%) (Gráfico 6). Quizás la ligera variación en las cifras de aquellos yacimientos situados a menor altitud se podría explicar por leves matices en la estructuración del espacio, matices, tal vez, de naturaleza económica.

Si todos estos datos expuestos ponen de relieve la palmaria correlación que existe entre ambos horizontes artísticos a la hora de seleccionar los emplazamientos, está queda corroborada por la circunstancia relevante de que muchos de los abrigos tanto levantinos como esquemáticos que agrupamos bajo un mismo conjunto o también aquellos que, a veces, dividimos en dos o más conjuntos, comparten un mismo emplazamiento, ya sea asociado a barrancos o ramblas, como sucede en los Abrigos de Río Frío dentro de la cuenca del río Zumeta, pero también, a nivel más general, en los Abrigos del Concejal, la Fuente de Montañoz, la Solana de las

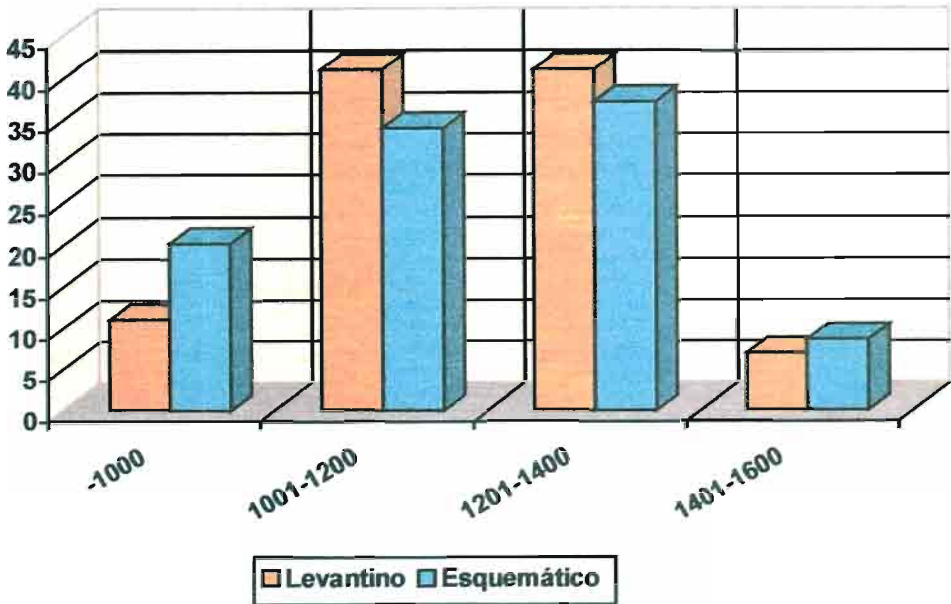


Gráfico 6: Altitud de los abrigos en el núcleo del Alto Segura (%).

Covachas, los abrigos del Idolo, de los Ídolos y de las Cabritas, el Prado del Tornero, los Abrigos de los Ingenieros, los Abrigos de la Ventana, la Cañaica del Calar, el Rincón de las Cuevas y los Abrigos de Andragulla, o también a puntos culminantes de grandes sierras, como ocurre con los Abrigos de Mingarnao, los Abrigos de la Risca o los Abrigos de Benizar.

Así, por ejemplo, en el mismo barranco del Arroyo Sabuco se localizan los abrigos esquemáticos de Cañaica del Calar I a IV y los levantinos de la propia Cañaica del Calar II y de Fuente del Sabuco I y II, al igual que sucede en el barranco del Arroyo de la Fuente de las Zorras, en donde se ubican los covachos levantinos de Cañadas I y II, y Fuente de Montañoz II y los esquemáticos de Fuente de Montañoz I y Fuente de las Zorras. En definitiva, un total de 68 cavidades (45,63%) de 22 conjuntos participan del mismo tipo de emplazamiento. A esta particularidad, ya de por sí clarificadora, hay que sumar el hecho de que en otras 18 covachas (12,08%) de 14 estaciones distintas, los motivos levantinos y esquemáticos conviven en el mismo espacio de representación que determina el abrigo rocoso, tratándose de abrigos de culminación, caso del Abrigo del Mojao y de los Abrigos de Benizar, de abrigos de movimiento, representados por la Cañaica del Calar, los Abrigos de Andragulla y el Molino de Juan Basura, o de paso, como el Abrigo del Milano.

En el sector que estudiamos del río Zumeta, los motivos levantinos y esquemáticos comparten un mismo espacio de representación en la Cueva del Engarbo I, el cual responde, de otra parte, a un típico “abrigo de movimiento”.

A caballo entre lo que son las características físicas del espacio gráfico que constituye el abrigo rocoso que acabamos de analizar y lo que sería los aspectos técnicos de las representaciones, debemos reseñar la información relativa a la disposición de la pintura dentro del propio covacho, a fin de determinar eventuales discrepancias al respecto entre los dos estilos. Para ello, tomando como referencia el punto de vista de un espectador que estuviera situado a la entrada de la cueva y tras dividir la superficie representable en tres partes iguales, hemos establecido otras tantas zonas básicas de representación, izquierda, centro y derecha.

Con estas premisas, en los conjuntos levantinos de la cuenca del río Zumeta la zona más ocupada ha sido la central, que se da en 3 casos (75%), mientras que en 1 covacho (25%) la pintura se distribuye por las tres zonas determinadas. Por su parte, de los conjuntos esquemáticos, en 6 de ellos (37,50%) la pintura ocupa la parte izquierda, en 4 (25%) lo hace en el centro, en 2 (12,5%) cuevas la pintura se desarrolla por las tres áreas establecidas, en 1 (6,25%) lo hace en la derecha, en 1 (6,25%) en la izquierda y centro a la vez y en 1 caso más (6,25%), en las parte izquierda y derecha al mismo tiempo (Gráfico 7).

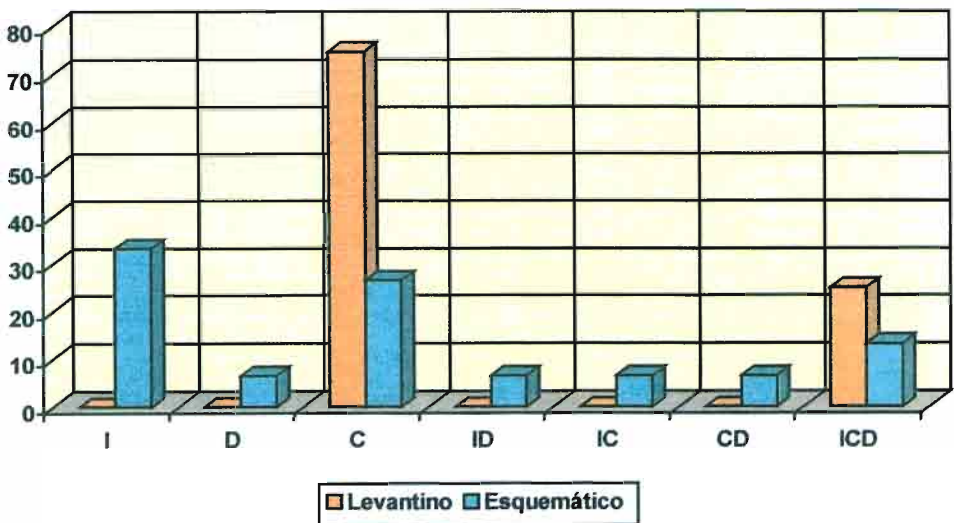


Gráfico 7: Disposición de la pintura en los abrigos de la cuenca del Río Zumeta (%).

Referido al núcleo del Alto Segura los datos obtenidos sobre los conjuntos levantinos nos dicen que en el 36,98% de las cavidades las pinturas se disponen en la zona central, en el 19,17% se sitúan en la parte derecha, en el 15,06% cubren tanto el centro como la mitad derecha a la vez, en otro 15,06% ocupan las tres zonas definidas, en el 10,95% afectan a la parte izquierda y tan sólo en el 2,73% de los casos las pinturas se disponen tanto en el centro como en la parte izquierda. Por su parte, dentro del estilo esquemático, en el 33,33% de los casos las representaciones se organizan en la zona central del abrigo, en el 17,20% en la izquierda, en el 15,05% lo hacen bien en la derecha o también abarcando toda la superficie rocosa, con otro 15,05%, en el 8,60% ocupan las áreas central y derecha, en un 7,52% se disponen en las partes derecha e izquierda, y en el 3,22% los motivos pintados cubren las partes central e izquierda (Gráfico 8).

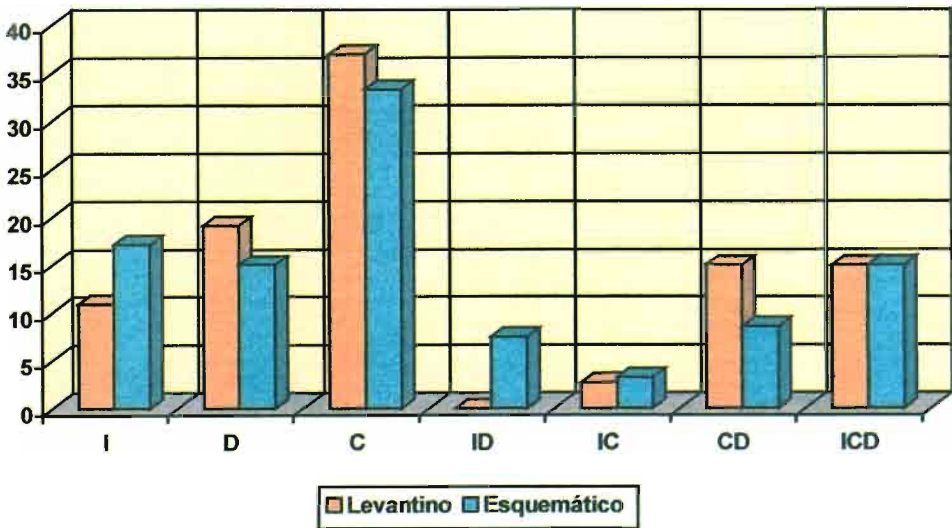


Gráfico 8: Disposición de la pintura en los abrigos del núcleo del Alto Segura (%).

Estrechamente relacionado con este aspecto hemos de señalar también la disposición en altura de los motivos pintados. En el arte levantino el 96,66% de los motivos se disponen en la franja de 0,50-1,50 m, en concreto, entre 0,51m y 1 m se sitúan el 40% de los mismos, mientras que entre 1 m y 1,50 m el porcentaje sube hasta el 56,66%. Por su parte, las representaciones esquemáticas muestran una tendencia similar ya que el 37,83% se localizan entre 1 m y 1,51 m y el 35,13% lo hace en la franja de 0,50-1 m. El 16,21% de las figuras están en una zona situada por deba-

jo de 0,50 m y, más excepcionales, en el 5,4% de los casos éstas se disponen entre 1,51-2 m o por encima de los 2 m, con otro 5,4%.

Vemos, pues, como los datos proporcionados en este análisis ponen de manifiesto la necesidad común de ambas sociedades por estructurar el espacio en que se desenvuelven de acuerdo con unos criterios dados, los cuales, si nos atenemos a la información obtenida, no debieron diferir en gran manera de una a la otra. Cuestión distinta será la orientación económica o social que acompañe y motive esa estructuración espacial, que sí debió de ser diferente.

VI. ANÁLISIS TIPOLÓGICO

ARTE LEVANTINO

En el estilo levantino, los motivos representados pertenecen fundamentalmente a dos grandes categorías, la de los humanos y la de los animales, al margen de que con carácter casi testimonial encontremos algunas otras figuraciones que podemos englobar en el grupo de las representaciones vegetales o, más excepcionalmente, en un grupo de motivos de identidad no determinable, entre ellos algunas figuras de aspecto geométrico (Tabla 2).

Por lo que refiere a la figura humana, su presencia en los paneles pintados y su participación muy activa en las actividades escenificadas constituye el principal rasgo innovador respecto de otros ciclos artísticos prehistóricos como el Arte Paleolítico.

Nunca se nos presenta como la única figura de un abrigo, por lo que la documentamos bien en unión de otras figuras humanas, formando composiciones de carácter social, o también de animales, con las que determina variadas escenas de caza.

En el conjunto de yacimientos levantinos de la cuenca del Zumeta contabilizamos hasta 23 figuraciones humanas, lo que representa el 3,1% sobre el total del núcleo del Alto Segura, en el que el número global asciende a 735 humanos. De ellas, 22 (95,6%) son masculinas mientras que tan sólo documentamos una representación femenina (4,4%). Del grupo, 9 (39,1%) son representaciones de arqueros, 5 (21,7%) están inmersos en operaciones de caza, 2 (8,6%) lo están en labores de recolección, otros 2 (8,6%) muestran acciones de carácter social, 6 (26%) forman dos agrupaciones distintas de tres arqueros cada una de ellas y 4 más (17,3%) se presentan sin desarrollar una actividad explícita y reconocible.

En estos yacimientos, la tipología de la figura humana responde los estereotipos más generalizados en el núcleo del Alto Segura, en los que se

exterioriza como primer rasgo destacado un distinto tratamiento morfológico según se trate de representaciones masculinas o femeninas (Figura 49). Entre las primeras, el morfotipo común es aquel en el que la figura se reduce a la linealidad, a veces muy acusada, de tal forma que no se marcan volúmenes ni detalles anatómicos. Un trazo de poco grosor, apenas 2-3 mm, sirve para dibujar tanto el cuerpo como las extremidades siendo únicamente el peinado el detalle al que, en ocasiones, se le presta cierta atención. A esta linealidad de los cuerpos se le une en la mayor parte de los casos una notable desproporción entre el tronco y las piernas, manifestada por un alargamiento excesivo de aquel. Claros ejemplos de este tipo son los personajes de las cuevas de El Engarbo I-III.

Mientras, en la Cueva del Engarbo I nos encontramos con algunas representaciones humanas que rompen un tanto con esta norma. Unos pocos personajes, aún mostrando un aspecto general filiforme, sí insinúan, en cambio, algunos rasgos anatómicos como las nalgas o los gemelos (Figura 49: 4)) o presentan un cuerpo más voluminoso, incluso más ancho en la parte de la cintura que en la del tórax (Figura 49: 5 y 6). Aunque su porcentaje es reducido sobre el total de figuraciones masculinas del Alto Segura, a éstas de El Engarbo podemos adjuntar otros pocos ejemplos más en conjuntos como la Fuente del Sabuco I, Cañaica del Calar II, Abrigo del Milano, Solana de las Covachas y Torcal de las Bojadillas.

En este contexto hemos de reseñar que la figura humana ha sido objeto de sistematizaciones, más o menos afortunadas, desde los comienzos del estudio del arte rupestre. A la pionera clasificación tipológica efectuada por H. Obermaier y P. Wernert (1919) para las figuras humanas de la Valltorta, cuya validez a la hora de aplicarla a otras zonas quedó en entredicho con los sucesivos descubrimientos, le han seguido otras, apoyadas en criterios tan variados como la forma general de la figura, la proporcionalidad entre sus partes, su tamaño y su grado de movilidad (Blasco, 1981), o también atendiendo a la disposición de los ejes que conforman el tronco y las piernas (Alonso y Grimal, 1996a).

Precisamente, una de estas clasificaciones se ha basado en el estudio de la representación humana de la mayor parte de los yacimientos del Alto Segura, en concreto de los que conforman según sus autores el "núcleo" de la cuenca del río Taibilla, razón por la cual se hace necesario un comentario al respecto. En 1996, A. Alonso y A. Grimal establecieron una clasificación en función de la estructura que conforman el eje del cuerpo y los de las piernas en la que se contemplaban hasta diecisiete tipos, o conceptos como ellos prefieren denominarlos. Pero, revisada con detenimiento, se aprecian diversos errores de base que invalidan dicha clasificac-

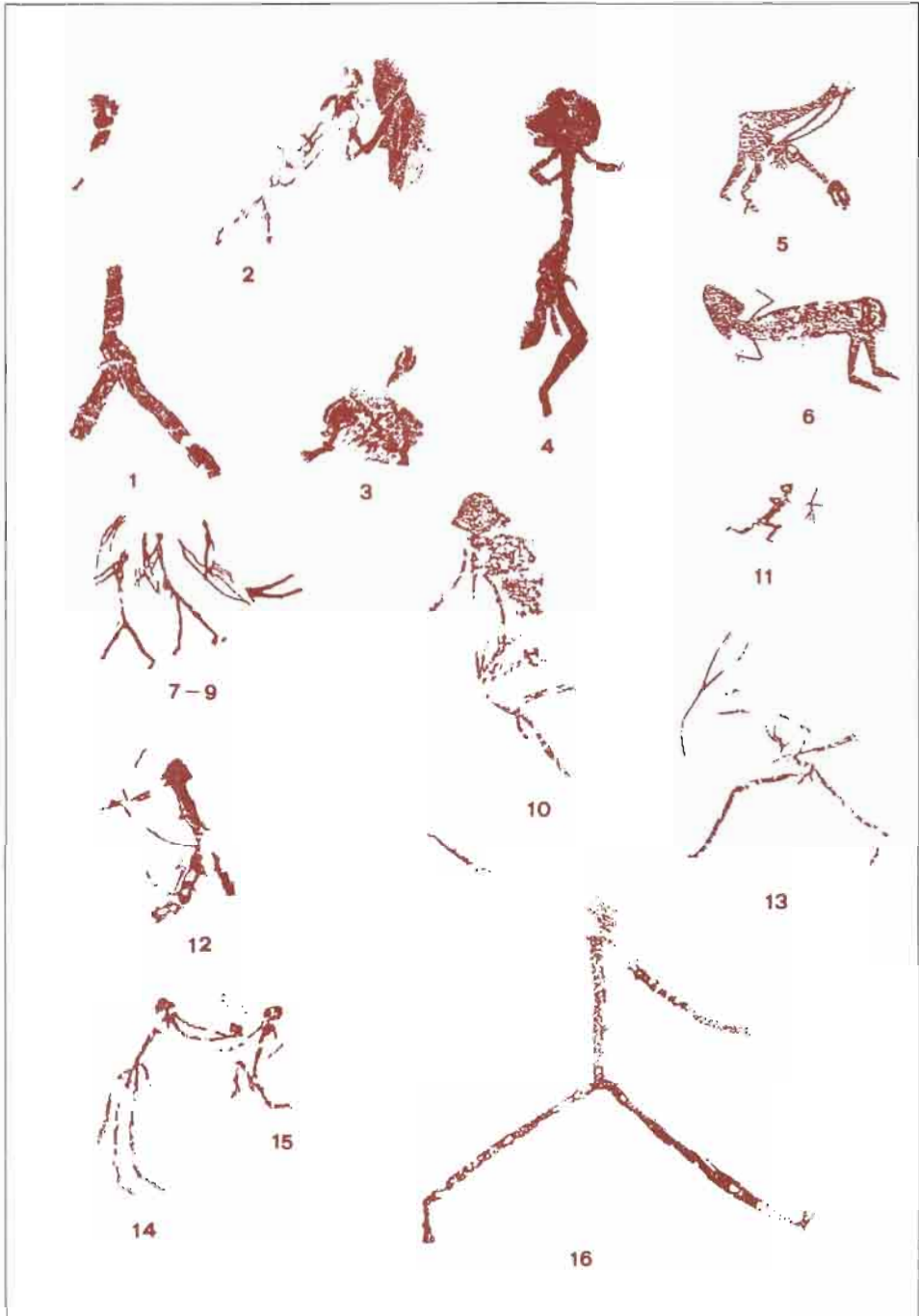


Figura 49. Tipología de la Figura humana levantina: 1 a 12, Cueva del Engarbo I; 13 a 15, Cueva del Engarbo II; 16, Cueva del Engarbo III. (Diversos tamaños).

ción. Una primera incorrección es, en nuestra opinión, tomar como apoyo para esa clasificación los ejes del cuerpo y de las piernas, y omitir sin motivo justificado, los ejes determinados por los brazos. Al mismo tiempo, pensamos que en una sistematización de esta naturaleza, si en verdad pretende ser útil, no se puede dejar espacio para la subjetividad y en ésta es manifiesta cuando el criterio para incluir una figura concreta en un concepto u otro depende de que la abertura de sus piernas se nos revele en “ángulo agudo” (Tipo A) o en “ángulo agudo pero de abertura mayor que el A” (Tipo C). Aún más difícil de entender es la distinción convenida entre sendos Tipo A y B que, siendo el mismo en ambos casos, se diferencian en que en el Tipo A la figura aparece en posición vertical y en el B lo hace en posición horizontal. Si contempláramos el grado de verticalidad de las figuras, al margen de los propios ejes, habría razones para fijar tantos tipos como figuras humanas analizáramos. Por último, es también muy revelador el detalle diferenciador entre los Tipos E y F que, idénticos, se individualizan tan sólo porque en el E el individuo tiene el tronco erguido y en el F aparece, por su actitud de disparo, ligeramente inclinado al frente.

En realidad, si queremos ser rigurosos y mantener estos criterios de clasificación tipológica basados en la disposición de los ejes corporales, los diecisiete conceptos fijados se resumirían en no más de cuatro o cinco. Por otro lado, no podemos ignorar tampoco que la disposición de estos ejes no viene determinada por unos esquemas estructurales predeterminados en la mente del “artista” levantino, sino que son el resultado de la plasmación de unos temas y actitudes concretos. Representar a un individuo, aunque sea manteniéndose fiel a unos convencionalismos más o menos generalizados y aceptados, no es un hecho mecánico como si de estampar un sello se tratase. Parece claro que dos cazadores lanzados a la carrera detrás de su presa se han de pintar con las piernas abiertas si se pretende dar esa sensación de movimiento, pero no por ello éstas tienen que mostrar milimétricamente un mismo grado de abertura en el que luego sustentar sistematizaciones subjetivas con las que buscar algo que realmente no existe en las figuraciones.

Pero es que además, la excesiva individualización de los tipos y una incorrecta lectura de los datos obtenidos da lugar a conclusiones equivocadas, sobre todo porque el manejo de esos datos ha sido estadísticamente incorrecto, aunque no vamos a profundizar más en la cuestión por habernos ocupado ampliamente del tema en otro lugar y para no ser reiterativos (Mateo, 1999).

En este contexto, consideramos más acertada la clasificación establecida a partir no ya sólo la forma general de la figura y su grado de movi-

lidad, sino también considerando la proporcionalidad entre sus partes y el tratamiento estético que revela (Blasco, 1981), de la que sí podríamos extraer posibles diferencias “regionales” dentro del arte levantino y, quizás, espacios temporales entre ellas. Al respecto, sirvan como ejemplo las propias figuras de la Cueva del Engarbo I ya mencionadas, entre las que hemos discriminado dos tipos básicos, las filiformes y aquellas otras dotadas de mayor volumen. Este matiz que, *a priori*, podría no parecer suficientemente concluyente por sí mismo para fechar dos momentos distintos de desarrollo del panel compositivo, se ve corroborado por el hecho irrefutable de la infraposición de las figuras más voluminosas a sendos cuadrúpedos, contemporáneos de las otras representaciones humanas filiformes.

Por lo que respecta a la representación femenina pintada en la Cueva del Engarbo I (Figura 49, 3), aunque muestra un pésimo estado de conservación, lo que vemos sí permite apreciar la participación de las características propias de la mayor parte de las figuras femeninas de este núcleo. En ellas, aunque se mantiene el alargamiento excesivo del tronco, se manifiesta un mayor gusto por el detalle, a la vez que el cuerpo se ve dotado de más volumen, lo que a su vez se ve ayudado por la presencia de una vestimenta que generalmente interpretamos como faldas. En ocasiones, tanto el cuerpo de la figura como las prendas con la que va ataviada se estructuran por medio de líneas verticales paralelas a modo de bandas, de poco grosor, de tal forma que en el interior de la figura alternan espacios de color con otros vacíos de pintura. La parte conservada del tronco de esta figura de El Engarbo I parece revelar también aquí la utilización de este recurso que hemos de situar a caballo entre lo puramente técnico y lo estético. Algunos ademanes se nos presentan de una forma un tanto generalizada entre muchas de las figuras de mujeres de la zona, entre ellos, el de doblar el brazo hacia arriba en una actitud que podría ser la propia de la acción de caminar.

Entre los paralelos que podemos proponer para esta figura, los más claros son las féminas del Abrigo de Barranco Segovia en Letur, el Abrigo de la Risca I en Moratalla o varias de la Solana de las Covachas III en Nerpio. La representación femenina también ha sido objeto de una ordenación tipológica, pero la ambigüedad y subjetividad que una vez más conlleva la utilización de la abertura del ángulo de las piernas como criterio de clasificación, atendiendo a que éste sea “extremadamente agudo”, “agudo” o “muy agudo” (Alonso y Grimal, 1996a), evidencia la poca utilidad de la ordenación propuesta.

Un detalle a reseñar en el conjunto de figuraciones humanas de estos yacimientos es que la práctica totalidad de éstas se han representado

en una posición lateral, salvo los tres arqueros del conjunto C de El Engarbo I (números 36 a 38). No obstante, aunque este es el concepto de representación mayoritario en la zona, en verdad el propio concepto como tal no presenta notables variaciones entre aquellas figuras representadas de perfil y las pintadas de frente ya que en la mayor parte de los casos es la orientación de los pies y las manos la que determina la posición de la figura. Si bien con porcentajes minoritarios, también documentamos en este enclave del Alto Segura figuras representadas en perspectiva frontal y en escorzo, en una posición intermedia entre la frontal y la lateral.

Sí destaca, en cambio, el considerable tamaño de alguna de las figuras humanas. Si las medidas normales para las representaciones levantinas podemos situarlas entre los 5 y los 20 cm, varias de las figuras de la Cueva del Engarbo I superan con creces esos márgenes, lo que las relaciona con el reducido grupo de representaciones de grandes proporciones que podemos individualizar en otros abrigos de la zona. Aquí, la figura de mujer (número 29) alcanza los 30 cm y el individuo (número 31) que hay a su lado llega hasta los 50 cm. Por su parte, en el Abrigo de la Risca I de Moratalla, de las dos mujeres pintadas, la mayor alcanza los 61 cm mientras que en el Rincón de las Cuevas II, también en Moratalla, el arquero más grande de los dos existentes, lamentablemente muy deteriorado, superaría en caso de conservarse esa cifra, llegando muy posiblemente al metro de altura. En Solana de las Covachas VI de Nerpio, una figura masculina mide 40 cm y una de las varias mujeres pintadas en la covacha alcanza los 31 cm, mientras que en el Abrigo del Barranco Segovia de Letur una fémina conservada sólo hasta la rodilla sobrepasa los 50 cm de longitud. Por último, en el relativamente cercano Abrigo de la Cañada de la Cruz de Pontones otra representación femenina llega a medir 35 cm.

A todas ellas, aún cuando se mantienen dentro de la tónica general en lo que respecta al tratamiento de las formas, con cuerpo estilizados, cabría reseñarles un cuidado especial de los detalles, anatómicos o etnográficos, lo que unido a su excepcional tamaño las convierte en uno de los elementos definidores de este núcleo suroriental del estilo levantino.

En cuanto a la representación animal, en los conjuntos estudiados contabilizamos un grupo de 27 motivos, todos ellos pertenecientes al grupo de los cuadrúpedos, sin que hayamos podido documentar otros animales como las aves o los insectos, que sí están presentes, con carácter testimonial, en yacimientos de otras áreas levantinas (Figura 50).

Es la figura animal la otra gran protagonista del estilo levantino, asumiendo en ocasiones una importancia mayor que la propia figura humana, como revela el hecho de que esta última nunca se erige como

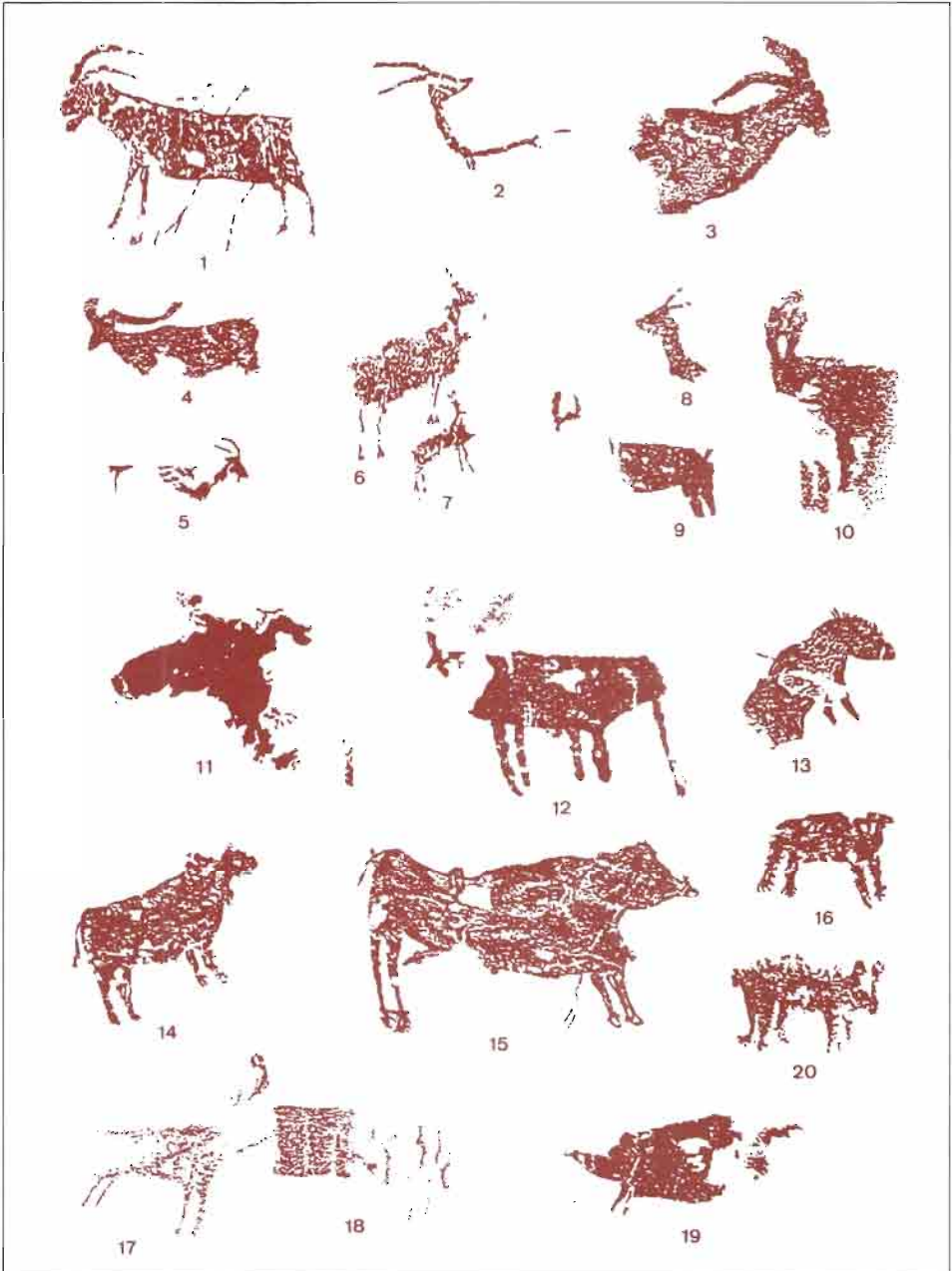


Figura 50: Tipología de la figura animal levantina: *Cápridos*: 1, 2, 6 y 7, Cueva del Engarbo II; 3, 4, 5, 8, 9 y 10, Cueva del Engarbo I; 11, Río Frío I; *Cérvidos*: 12, Cueva del Engarbo I; *Equido*: 13, Cueva del Engarbo I; *Bóvidos*: 14-15, Cueva del Engarbo I; *Carnívoro*(¿?): 16, Cueva del Engarbo I; *Cuadrúpedos indeterminables*: 17-20, Cueva del Engarbo I. (Diversos tamaños).

única representación de una cueva mientras que no faltan ejemplos en los que una covacha sólo alberga como única representación la de un zoomorfo. Paradigmático es en este sentido el Abrigo de Río Frío I en el que se pintó la cabeza y parte del cuello de un cuadrúpedo, quizás un cáprido.

Del total de 27 figuras de animales documentadas, la mayor parte pertenece al grupo de los pequeños ungulados, aunque en trece de ellos no hemos podido determinar la especie, bien porque no se han conservado los detalles morfológicos que definen a cada una de éstas o también porque el "artista" no ha pintado intencionadamente esos rasgos identificativos. De entre los pequeños ungulados cuya especie sí ha podido ser definida, 8 son cápridos (29,6%) y tan sólo 2 son cérvidos (7,4%). Las otras especies representadas son la bovina, con 2 ejemplares (7,4%), la equina, con 1 individuo (3,7%) y, con mayores reservas, la de los carnívoros, con 1 ejemplar así propuesto (3,7%). Las cifras, forzosamente modestas por el reducido número de conjuntos levantinos con que contamos, muestran una íntima correlación con los datos obtenidos en el computo global del núcleo del Alto Segura, en donde el predominio de los pequeños ungulados también es abrumador, con un grupo de 217 ejemplares sobre un total de 250 animales pintados. A su vez, los cápridos, 116 (46,4%), son mayoritarios frente a los cérvidos, 64 (25,6%), mientras que el grupo de no identificables es de 37 (14,8%) individuos. Las otras especies documentadas las determinan 19 (7,6%) bóvidos, 8 (3,2%) équidos y con mero valor testimonial, 3 (1,2%) posibles carnívoros en Abrigo de la Viñuela y Arroyo de los Covachos II, 1 (0,4%) ejemplar de gamuza en el Prado del Tornero II de Nerpío, 1 lagomorfo en el Abrigo de las Bojadillas V en Nerpío y 1 suído en la Fuente del Sabuco II de Moratalla.

Su inclusión en los paneles pintados da lugar a una variada temática. A veces, son varios cuadrúpedos los que forman un grupo compositivo con personalidad propia dentro del panel pintado, sin que participe ningún otro elemento gráfico. Así los vemos en el panel I del conjunto A de la Cueva del Engarbo I en el que cuatro animales, tres de ellos cápridos, forman una manada. Otras veces se incluyen en escenas de caza, que registramos también en la misma Cueva del Engarbo I y, con reservas, en la Cueva del Engarbo III. En ocasiones, una figura zoomorfa acapara todo el protagonismo en el abrigo al ser, como ya hemos reseñado, la única representación del mismo. En la cuenca del Zumeta advertimos esta circunstancia con el posible cáprido del Abrigo de Río Frío I, mientras que otros ejemplos de este núcleo son los cérvidos del Abrigo de Benizar I en Moratalla y de Solana de las Covachas IV en Nerpío, los cápridos del Abrigo de Andragulla V en Moratalla y del Abrigo de Mingarnao I en

ESTILO	MOTIVOS - CONJUNTOS	T. Atochares	C. Gitano	H. Andara I	H. Andara II	B. Buitres	Tinada I	Tinada Ib	Tinada II	Tinada III	Tinada IV	C. Engarbo I	C. Engarbo II	C. Engarbo III	Río Frio I	Río Frio II	Río Frio III	Río Frio IV	Río Frio V	Río Frio VI	TOTAL	
		ARTE LEVANTINO	Figuras masculinas											16	6	1						
	Figuras femeninas											1										1
	Arqueros											8	1									9
	Cazadores											3	1	1								5
	Recolectores											2										2
	Otras actividades											6	2									8
	Indeterminables											4										4
	Cápridos											6	2									8
	Cérvidos											1		1								2
	Équidos											1										1
	Bóvidos											2										2
	Carnívoros											1										1
	Cuadrúpedos indeterminables											7	3	2	1							13
	Arcos											8	2									10
	Adorno de cintura												1									1
	Bolsa												1									1
	Palo de cavar											1										1
ARTE ESQUEMATICO	Esquema antropomorfo simple		2		1		1					1					1					6
	Arquero-cazador							1														1
	Tocados especiales		2																			2
	Arco						1															1
	Cápridos			1			3															4
	Cérvidos						1		2													3
	Cuadrúpedos indeterminables			4			4		1	2										1		12
	Cruciformes				1											1		1				3
	Grupos de puntos		2																			2
	Barras verticales		2	3		1			3	1	2					5	1	4				22
	Circuliformes		2								1								1			4
	Serpentiformes		3													2						5
	Ramiformes						2															1 3
	Polilobulado		1																			1
	Bitriangulares		2																			2
	Motivos en forma de "V"																1				1	2
	Motivo en forma de "V"									1												1
	Superficie coloreada								1													1
	Otros motivos																				2	2
	Círculos concéntricos																			2		
Trazos horizontales			2			1									3							6

Tabla 2: Cuadro-resumen de los motivos levantinos y esquemáticos representados en la cuenca del río Zumeta.

Nerpio, y el pequeño unglado no determinable en su especie del Abrigo de la Ventana II de Moratalla.

El esquema de representación de la figura animal es más rígido que el de la figura humana, de tal manera que éstos sólo se presentan desde un punto de vista lateral, ya sea en actitud de marcha o estática, exceptuando partes corporales muy concretas como las cornamentas que, aún cuando el animal se haya pintado en una posición lateral, son frecuentemente pintadas desde una perspectiva frontal. El por qué de la exclusividad de la imagen lateral hemos de buscarla no sólo en el interés manifiesto que impera en el “artista” levantino por representar cualquier figura desde un plano que facilite su lectura e identificación, sino también, como hemos justificado alguna vez (Mateo, 1999), por cuestiones de índole técnica, ya que la representación de un animal desde una posición frontal encierra notables dificultades de ejecución.

El tamaño de las figuras zoomorfas se enmarca en unos parámetros bastante regulares, por lo común entre los 5 y 25 cm, si bien algunas figuras pueden superar esos límites. Todas las figuraciones animales de las tres Cuevas del Engarbo, así como el cuadrúpedo del Abrigo de Río Frío I se encuentran dentro de esos límites. En el resto de conjuntos de este enclave geográfico, los motivos más grandes, excepcionales, son los cuadrúpedos pintados en Solana de las Covachas. En el abrigo III son varios los cérvidos que miden en torno a los 45 cm, mientras que en el abrigo VI otro ciervo llega a alcanzar los 75 cm, siendo esta la figura animal más grande de todos los conjuntos del Alto Segura.

PINTURA ESQUEMÁTICA

Aunque con un lenguaje expresivo muy distinto, en el que prima el concepto por encima de la forma, en la pintura rupestre esquemática nos encontramos con las mismas categorías que hemos visto en la pintura levantina, la de los humanos y la de los animales, si bien a éstas se une una tercera, la compuesta por los signos, de muy compleja interpretación dado el acusado grado de abstracción de muestran y sobre los que se da la especial circunstancia de que constituyen un alto porcentaje de figuras dentro del repertorio iconográfico esquemático.

De hecho, el grado de abstracción es tan acusado en la mayor parte de las figuras que excepto aquellas en las que se reproduce un esquema antropomorfo simple o la silueta de un animal, el resto de motivos se nos presentan a modo de signos ininteligibles, clasificados y descritos a partir

de conceptos puramente formales, pero que en realidad, poco contribuyen a clarificar su identidad. No hablamos ya de significado, cuya definición es tarea compleja incluso para aquellas representaciones perfectamente identificadas como humanos o animales. Es más que probable que para éstos el significado otorgado por nosotros nada tenga que ver con el que tenía realmente para quien lo pintó.

Tomando como base la clasificación efectuada por H. Breuil (1933/35), fue P. Acosta (1968) quien estableció años después la clasificación tipológica más recurrida desde entonces en los estudios sobre arte esquemático y que ha sido aceptada por la mayor parte de los investigadores. Por nuestra parte, aún cuando reconocemos el valor que tiene cualquier intento de ordenación de tipos, en alguna ocasión hemos mostrado una posición crítica frente a algunos de los criterios mantenidos en lo que se refiere a los modelos fijados y a su identidad (Mateo y Carreño, 1997). Sin querer extendernos sobre el tema, pongamos como ejemplo que no terminamos de ver muy clara la identidad humana de los signos conocidos como figuras “en phi”, definidas por un círculo atravesado por un trazo vertical, o de las figuras llamadas “ramiformes”, concretadas en un trazo, más o menos vertical, atravesado horizontalmente por un número variable de trazos más cortos, entre otras posibles variantes formales. De igual forma, si un simple círculo es fácilmente reconocible exteriormente, su semiótica no lo es tanto si nos atenemos a las diversas lecturas que de los mismos se han hecho como imágenes de refugios o construcciones, de ruedas, de escudos o, incluso, de elementos astronómicos. Es cierto que en muchos casos el contexto en que aparecen puede ayudar a la hora de determinar su significado, pero la variedad de contextos en los que se representan evidencia al mismo tiempo que tratándose de un motivo de formas simples, también puede contener múltiples significados bajo tejidos sociales, culturales y/o religiosos muy distintos. Y es ésta una ambigüedad que nos encontramos en otras figuraciones también muy abundantes en la pintura esquemática como los puntiformes, los soliformes o las barras verticales, entre otros.

Otra prueba palpable de las dificultades del discurso esquemático puede ser que en las clasificaciones realizadas por otros investigadores, aunque apoyándose en líneas generales en la de P. Acosta (1968), un mismo tipo de motivos, entre ellos los citados ramiformes o los bitriangulares, sean incluidos a la vez en los grupos definidos de “antropomorfos compuestos” y de “símbolos” (López y Soria, 1988).

En los conjuntos estudiados en la cuenca del río Zumeta documentamos sólo algunos de los motivos que integran el repertorio de la pintura

esquemática. Para su exposición tomaremos como base la tipología ya clásica de P. Acosta (1968), dadas las innegables ventajas que conlleva su conocimiento generalizado, pero siguiendo un criterio estrictamente formal, lo que hará que muchos de los esquemas que tradicionalmente se han venido aceptando como esquemalizaciones humanas, aquí hayan sido despojados de ese carácter antropomórfico (Tabla 2).

FIGURA HUMANA (Figura 51)

El esquema humano más simple que documentamos es aquel formado por un trazo vertical que al llegar a la altura de la cintura se bifurca en dos para formar las piernas, mientras que otros dos trazos horizontales presentes en su tercio superior, a veces arqueados hacia abajo, determinan los brazos. La cabeza queda definida por el propio trazo vertical que forma el cuerpo al prolongarse por encima de los hombros. En ocasiones, la cabeza aparece redondeada.

Este esquema humano simple lo observamos en el Abrigo de Huerta Andara II, en la Cueva del Engarbo I, en el Abrigo de Río Frío III, Cueva del Gitano y en la Tinada del Ciervo I.

En sus líneas generales este es el mismo tipo de esquema que se ha empleado para la figura de arquero de la Tinada del Ciervo I, en el que la propia acción de disparo que muestra obliga a que los brazos estén, el derecho, con el que sujeta la flecha, doblado y el izquierdo, con el que sostiene el arco, extendido. La posición abierta de las piernas no varía.

Otros conjuntos del enclave del Alto Segura en los que documentamos este modelo de esquema humano simple son Cañaica del Calar III, Abrigo de los Gavilanes, Abrigo del Mojao, Abrigo del Cejo Cortado I, Abrigo de los Paradores, Solana de las Covachas IX, Abrigo de los Ingenieros II, Tinada de Cueva Moreno, Fuente del Sauco y Solana del Molinico I.

Una variante del tipo general es aquella en la que los brazos en lugar de estar extendidos, adoptan una forma circular, como si el individuo estuviese con las manos unidas a la altura de la cintura. Es el tipo conocido como “de brazos en asa”. Lo vemos en una representación en negro de la Cueva del Engarbo I y en los dos esquemas humanos del panel 1 de la Cueva del Gitano.



Figura 51: Tipología de la figura humana esquemática: *Esquemas humanos simples*: 1-2, Cueva del Gitano; 3, Río Frío III; 4-5, Huerta Andara II; 6-7, Tinada del Ciervo I; 8, Cueva del Engarbo I. (Diversos tamaños).

FIGURA ANIMAL (Figura 52)

Todos los motivos zoomorfos identificados en los abrigos estudiados pertenecen al grupo de los cuadrúpedos, si bien no todos ellos han podido ser definidos en su especie. Ambas circunstancias se repiten para el conjunto de yacimientos del Alto Segura, en el que las representaciones animales no son, de otra parte, muy frecuentes. Del total de 94 abrigos esquemáticos con que contamos en la actualidad, tan sólo en 20 de ellos encontramos figuraciones de animales (21,27%), cuyo número asciende a 61 ejemplares.

En los covachos del río Zumeta, los animales contabilizan un total de 19 ejemplares, de los cuales 4 (21%) son cápridos, presentes en el Abrigo de Huerta Andara I y Tinada del Ciervo I, 3 (15,7%) son ciervos, pintados en la Tinada del Ciervo I y II, y de otros 12 (63,1%) no es posible colegir su especie, aunque sí son susceptibles de ser englobados también en el grupo de los pequeños ungulados. Éstos se localizan en el Abrigo de Huerta Andara I, Tinada del Ciervo I, II y III, y, con ciertas reservas, en el Abrigo de Río Frío V.

En el resto de conjuntos del núcleo artístico encontramos representaciones de cápridos en el Molino de Juan Basura y Castillo de Taibona, ambos en Nerpio, cérvidos en Molino de Juan Basura de Nerpio, Cañaica del Calar III en Moratalla, Cejo Cortado II en Mula y en el Abrigo del Pozo III de Calasparra.

En general, todos los motivos animales documentados en nuestra zona de estudio repiten el mismo esquema simple de un trazo horizontal y varios trazos verticales para significar las patas y, eventualmente, la cola. Los únicos detalles que rompen un tanto con la rigidez del esquema son las cornamentas, de cáprido o cérvido, cuando éstas están presentes, lo que como hemos reseñado, no es muy habitual.

Tan sólo la figura de cuadrúpedo del Abrigo de Río Frío V rompe con esta forma simple al mostrar un cuerpo muy voluminoso, con las líneas del dorso y vientre marcadas y los dos cortos trazos ligeramente redondeados de la cabeza que podemos interpretar indistintamente como las orejas o la cornamenta del animal.



Figura 52: Tipología de la figura animal esquemática: *Cérvidos*: 1, Tinada del Ciervo I; 2-3, Tinada del Ciervo II; *Cápridos* 4 a 10, Tinada del Ciervo I; 11 a 13, Huerta Andara I; *Cuadrúpedos indeterminables*: 14, Tinada del Ciervo II; 15, Río Frío V; 16, Tinada del Ciervo III. (Diversos tamaños).

CRUCIFORMES (Figura 53: 1 y 2)

Considerado tradicionalmente como una esquematización de carácter antropomórfico, se trata de un esquema muy sencillo formado por un trazo vertical, por lo general el de mayor desarrollo longitudinal, y otro horizontal, de disposición perpendicular al anterior y situado, bien en su mitad, o también en el tercio superior.

Aunque la aceptación de su carácter antropomórfico no resultaría, *a priori*, demasiado embarazosa, sí hemos de decir que para nosotros no está tan clara ya que, si bien es verdad que el motivo en forma de cruz más sencillo podría considerarse como una variante simplificada hasta el extremo del esquema humano simple, la aparición de esquemas cruciformes con dos, tres y hasta cinco trazos horizontales en algunos yacimientos nos lleva a pensar que se trata de un motivo dotado de una simbología amplia y variada en la que lo humano podría ser una de sus distintas acepciones pero no la única. En este sentido el contexto en que aparecen puede ayudar a clarificar su identidad. En los abrigos estudiados sólo registramos tres motivos cruciformes. El pintado en el Abrigo de Huerta Andara II se encuentra próximo a un esquema humano simple, lo que de una parte nos podría llevar a pensar que se trataría de otro esquema de naturaleza humana, aunque también sería lícito pensar que si el autor de las pinturas hubiera querido representar otra figura humana lo más sencillo hubiera sido reproducir un segundo esquema simple, de fácil identificación. De cualquier forma, lo que es un hecho incuestionable es que se trate de un esquema de carácter antropomórfico o no, su semiótica debió diferir de la del otro esquema humano simple pintado a su lado. Mientras, las otras dos representaciones en forma de cruz se encuentran en el conjunto de Río Frío. La figura de la cavidad II está aislada respecto al grupo principal de motivos del panel, mientras que el cruciforme del abrigo IV va acompañada de un trazo rectilíneo de disposición oblicua y un motivo circular que, a su vez, rodea una pequeña oquedad del soporte.

En el resto de yacimientos del enclave, esquemas cruciformes simples los hallamos en Abrigo de los Ídolos de Nerpio, Abrigo del Mojao, Abrigo de Covaticas II y Abrigo de los Gavilanes de Lorca, Cueva de los Cascarones, Abrigo de Hondares, Abrigo del Sabinar I y Abrigo de la Ventana I de Moratalla, Abrigo del Cejo Cortado I de Mula, y Cueva Colorá de Letur, si bien sobre este último albergamos serias dudas acerca de su filiación prehistórica, a pesar de haberse publicado como tal (Alonso y Grimal, 1996b).

RAMIFORMES (Figura 53: 3)

Siendo un esquema formado por un trazo vertical atravesado por múltiples trazos menores horizontales, lo encontramos representado por dos veces en la Tinada del Ciervo I y en el Abrigo de Río Frío VI. Mientras que los pintados en la Tinada del Ciervo I están formados por seis y nueve trazos horizontales, respectivamente, conservados tan sólo en una de sus mitades, el ejemplo de Río Frío VI muestra cinco trazos horizontales muy cortos a cada lado del eje vertical.

Otras figuras ramiformes las acreditamos en el cercano Abrigo de la Cañada de la Cruz en Pontones, y en Abrigo de Hondares de Moratalla, Abrigo de los Gavilanes de Lorca, Abrigo del Pozo IV de Calasparra y en el Abrigo de los Ingenieros II de Nerpio.

Una variante, no del esquema general de figura ramiforme que se mantiene como tal, pero sí de su disposición espacial viene determinada por la posición horizontal que adoptan, en alguna ocasión, estos motivos. Así, ramiformes horizontales los encontramos en el Abrigo del Castillo de Taibona.

BITRIANGULARES (Figura 53: 4 y 5)

Son motivos formados por dos triángulos unidos por su vértice en sentido vertical. Ya desde la clasificación tipológica de P. Acosta (1968) se ha venido aceptando su carácter antropomórfico, llegando incluso a diferenciar el sexo de los mismos en función de la presencia o no de determinados detalles. Este ha sido el caso de los dos motivos bitriangulares representados en el panel 3 de la Cueva del Gitano, en donde uno de ellos va acompañado de sendos círculos, uno a cada lado del cuerpo. Sin embargo, una vez más hemos de mostrarnos críticos con esta propuesta de interpretación puesto que si bien es cierto algunos esquemas bitriangulares presentan rasgos que los “humanizan”, como son los trazos que actuarían de extremidades, también es verdad que son otros muchos los que carecen de estos detalles, por lo que su simple aceptación general como abstracciones humanas puede resultar errónea. Claro ejemplo son los dos bitriangulares pintados en la Cueva del Gitano.

Al respecto, contamos con un único ejemplo más de elemento bitriangular en el resto de yacimientos del enclave del Alto Segura, el representado en el Abrigo del Castillo de Taibona, y en él sí advertimos un carácter antropomórfico al estar dotado de manos y piernas, y un tocado en la cabeza. Incluso, con una de sus manos agarra un objeto rectilíneo, tal vez un arco. Pero, insistimos, considerar una naturaleza humana para

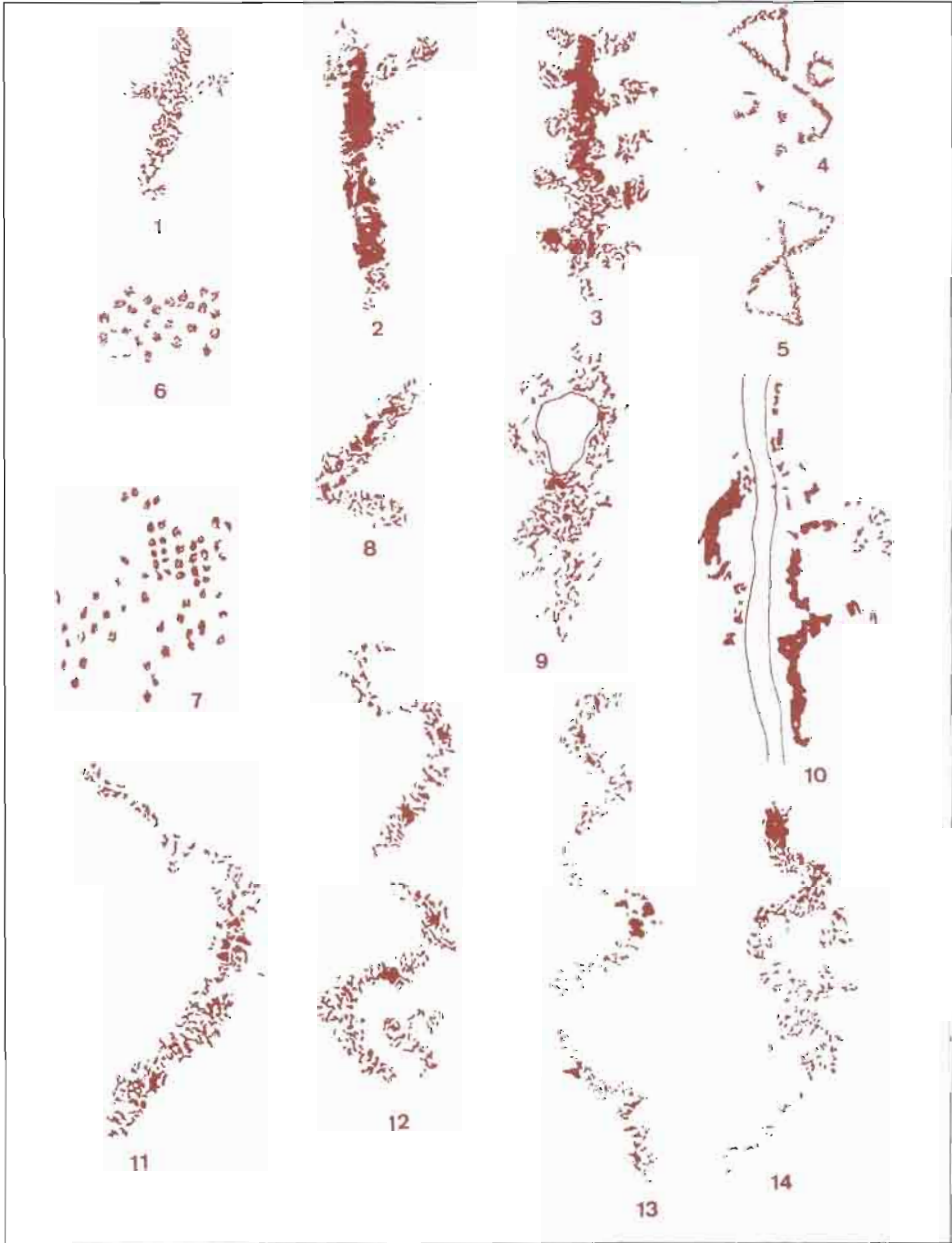


Figura 53: Tipología de los signos esquemáticos, I: *Cruciformes*: 1, Río Frío II; 2, Río Frío IV; *Ramiformes*: 3, Río Frío VI; *Bitriangulares*: 4-5, Cueva del Gitano; *Grupos de puntos*: 6-7, Cueva del Gitano; *Signo en "V"*: 8, Río Frío VI; *Circuliforme con prolongación inferior*: 9, Río Frío IV; *Politubulado*: 10, Tenada de los Atochares; *Serpentiformes*: 11, Río Frío VI; 12 y 14, Río Frío II; 13, Tenada de los Atochares. (Diversos tamaños).

todos los motivos bitriangulares que carecen de esos rasgos de humanización puede resultar, cuanto menos, arriesgado. El que todos estas figuras utilicen el triángulo como esquema básico en su estructura, creemos que no es razón suficiente y concluyente por sí misma como para generalizar su carácter humano.

PUNTOS (Figura 53: 6 y 7)

Las representaciones de puntos, frecuentes en todo el espacio peninsular abarcado por el fenómeno esquemático, suelen aparecer formando aglomeraciones, cuyo número varía desde unos pocos hasta formaciones que llegan al centenar de ellos. Si su número es amplio, su tamaño suele ser reducido, no superando salvo excepciones muy puntuales los 2 cm de diámetro.

Las dos únicas aglomeraciones que documentamos en nuestro estudio se han representado en el panel 2 de la Cueva del Gitano. Otros motivos puntiformes en la zona los documentamos en la Cañaica del Calar III, con ocho de estas aglomeraciones, en el Abrigo de Andragulla II, en donde su número sobrepasa los 110 puntos, ambos en Moratalla, y en el Abrigo del Pozo III de Calasparra. Puntos aislados los vemos en la propia Cañaica del Calar III, en la Fuente Serrano II de Moratalla, y en el Abrigo de los Gavilanes de Lorca.

POLILOBULADOS (Figura 53: 10)

Pertenecen a este grupo de los esquemas polilobulados aquellos motivos formados por la sucesión vertical, en la mayor parte de los casos, de dos o más elementos circulares, cuyo espacio interior queda vacío de color.

Unos de estos motivos de polilobulado creemos identificarlo en el Abrigo de la Tenada de los Atochares, si bien es verdad que su tipología se aparta un tanto de la forma general de este tipo de figuras. Se trataría más bien de un bilobulado, en el que los dos únicos círculos tampoco muestra una forma muy definida. Sí destaca el hecho de que se disponga en torno a una cresta calcárea que actuaría a modo de eje central de los dos círculos.

Las figuras de polilobulados son muy escasas en los conjuntos del Alto Segura, pudiendo reseñar un bilobulado en el Abrigo del Cejo Cortado I de Mula, y los polilobulados del Abrigo del Milano de Mula, de ocho anillos, y el de la Tenada de la Cueva Moreno de Letur, con seis.

SERPENTIFORMES (Figura 53: 11 a 14)

Trazos de notable recorrido longitudinal y aspecto serpenteante los vemos pintados indistintamente de forma aislada o agrupados en haces. En nuestra zona de estudio tan sólo los hallamos en el Abrigo de Río Frío II y en el Abrigo de la Tenada de los Atochares, y en todos los casos responden al modelo de serpentiforme aislado. No obstante, dos de los representados en este último abrigo presentan la particularidad de que discurren paralelos a sendas crestas estalactíticas de la pared, como si con su presencia el “artista” hubiera querido resaltar el propio accidente natural de la roca.

Otros trazos serpentiformes aislados los registramos en el Abrigo del Sabinar I de Moratalla, y Castillo de Taibona, Abrigo de los Ingenieros II y Solana de las Covachas III de Nerpio.

CÍRCULOS (Figuras 53: 4 y 9; 54: 3)

Dentro de este tipo de motivos distinguimos formas circulares en las que el espacio interior queda vacío de color, otras en las que en el interior aparece un punto central y aquellas otras en forma de mancha homogénea de color.

Los motivos circulares que documentamos en la cuenca del río Zumeta, cuatro en total, se corresponden con el primer subtipo, dándose la circunstancia especial de que uno de ellos, el representado en el Abrigo de Río Frío IV rodea una alveolización natural de soporte rocoso, con lo que este espacio natural de representación que constituye la propia pared pasa a desempeñar un papel activo como elemento compositivo.

Por su parte, este mismo motivo de Río Frío IV y el pintado en la Tinada del Ciervo IV presentan una prolongación por su parte inferior a modo de trazo rectilíneo, de grosor significativo en el primer ejemplo. No es este un rasgo que hayamos observado generalizado en otros conjuntos, hasta el punto de que el único paralelo más o menos próximo en la forma que podemos adjuntar es el de un circuliforme del Abrigo del Pozo III de Calasparra, provisto también de un trazo corto y curvo en la parte inferior (Mateo, 1999).

Otras formas circulares en la comarca las vemos en el Abrigo de Zaén II, Abrigo de Benizar IV y Cañaica del Calar III de Moratalla, Abrigo del Milano de Mula, Abrigo del Barranco Bonito, Abrigo de los Sabinares, Fuente de las Zorras, Prado del Tornero III y Abrigo de Mingamao II de Nerpio, y en la Tenada de Cueva Moreno de Letur.

Dos círculos asociados a un esquema bitriangular también los encontramos en el panel 3 de la Cueva del Gitano.

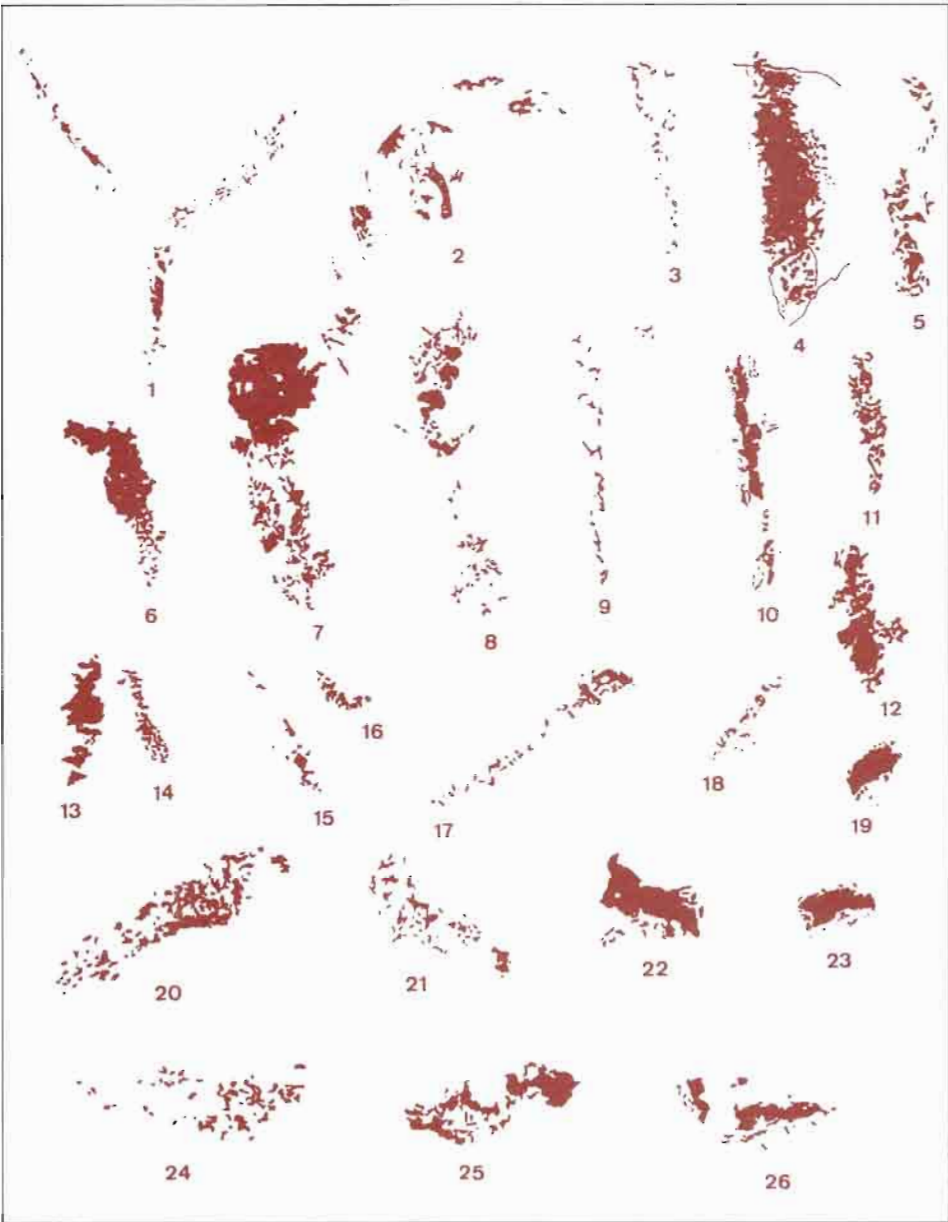


Figura 54: Tipología de los signos esquemáticos, II: *Esquema en "Y"*: 1, Tinada del Ciervo II; *Círculos concéntricos*: 2, Río Frío V; *Círculo con prolongación inferior*: 3, Tinada del Ciervo IV; *Barras o trazos verticales*: 4, Barranco de los Buitres; 5, Río Frío III; 6, 7, 8 y 13 Río Frío II; 9, Tinada del Ciervo IV; 10, Tinada del Ciervo II; 11-12, Río Frío VI; *Trazos de disposición oblicua*: 14, Río Frío II; 15, 16, 19 y 22, Río Frío IV; 17 y 20, Huerta Andara I; 18, Cueva del Gitano; 21, Tinada del Ciervo IV; 23, Tinada del Ciervo II; *Trazos horizontales*: 24, Huerta Andara I; 25 y 26, Río Frío II. (Diversos tama-

ESQUEMA EN "Y" (Figura 54: 1)

Considerado en ocasiones como una esquematización antropomorfa carente de las extremidades inferiores, sólo lo documentamos en una representación de la Tinada del Ciervo II.

CÍRCULOS CONCÉNTRICOS (Figura 54:2)

Con muchas reservas, este tipo de motivo, bastante infrecuente en los paneles esquemáticos, lo documentaríamos en el panel I del Abrigo de Río Frío V, si bien los restos conservados de los trazos no terminan de cerrar por completo los círculos, que sólo se intuyen.

El paralelo morfológico más cercano dentro de la comarca del Alto Segura lo vemos en una representación del Abrigo del Gitano de Moratalla, formada por cuatro de estos círculos concéntricos, y ya fuera de la misma, en el Abrigo de la Paella de Cocentina, integrado por cinco anillos.

BARRAS (Figura 54: 3 a 26)

Con el término genérico de barras denominamos un tipo particular de esquema definido por un trazo vertical de mayor o menor desarrollo longitudinal y de grosor variable, que en ocasiones puede mostrar una disposición ligeramente oblicua. Es, con diferencia sobre el segundo, el motivo más representado del repertorio iconográfico esquemático.

Trazos verticales los encontramos en los Abrigos de Río Frío II, III, IV, V y VI, Huerta Andara I, Tinada de Ciervo II, III y IV, y en el Abrigo del Barranco de los Buitres.

En ocasiones estas barras verticales muestran una ligera inclinación, de derecha a izquierda o a la inversa, aunque su morfología general no varía. Así, trazos de disposición oblicua los observamos en el Abrigo de Río Frío II y IV, Cueva del Gitano, Abrigo de Huerta Andara I y Tinada del Ciervo IV.

Fuera del grupo de conjuntos que estudiamos, son numerosos los paralelos que podemos mencionar, destacando entre ellos los presentes en los Abrigos de Benizar II y IV, Fuente Serrano I, Abrigo del Sabinar I, Cueva de los Cascarones, Abrigo de Andragulla III y Cañica del Calar III en Moratalla, Abrigo del Pozo III en Calasparra, Fuente del Saucó en Letur, y Prado del Tornero I y III, Barranco de las Zorras, Fuente de Montañoz I y Abrigo del Concejal III en Nerpio.

Con la misma morfología, otras veces la disposición de estas barras no es vertical, sino horizontal, al modo en que las acreditamos en el

Abrigo de Río Frío III, Abrigo de Huerta Andara I y Tinada del Ciervo I y IV.

En ocasiones, uno sólo de estos trazos verticales o barras aglutina todo el protagonismo en un conjunto, como sucede en el Abrigo del Barranco de los Buitres, en el que no aparece representado ningún otro elemento iconográfico. Aunque en nuestra zona de estudio sólo documentamos este hecho en este Abrigo del Barranco de los Buitres, y tampoco contamos con otros ejemplos ni en el grupo del Alto Segura ni en el de Sierra Morena Oriental, sí podemos reseñar la existencia de varios ejemplos más en el grupo de yacimientos esquemáticos de las sierras alicantinas. Así, sendos motivos en forma de barra vertical los encontramos en el Barranco de la Fita II y IV, y otro en el Port de Confrides I.

SUPERFICIE DE COLOR

No se trata de un esquema como los que hemos descrito hasta ahora. En el Abrigo de la Tinada del Ciervo Ib tenemos una superficie de unos 0,50 x 0,50 m de la pared completamente embadurnada de pintura, de la misma tonalidad que el resto de motivos del conjunto. Esto no es algo que, en modo alguno, vemos generalizado en el estilo esquemático. De hecho, tan sólo conocemos un caso similar en el Abrigo de los Gavilanes de Lorca (Mateo, 1999), en el que un saliente rocoso que ocupa una superficie de unos 0,60 x 0,40 m también está pintado en rojo, como queriendo resaltar su presencia dentro de la cavidad. Si bien la intención última que se perseguía con esta acción es algo que se nos escapa, quizá mediante este excepcional proceder lo que se buscaba era revestir de cierto carácter simbólico al propio soporte pétreo.

VII. FORMAS DE VIDA ECONÓMICA Y SOCIAL

En más de una ocasión hemos defendido la idea de que el arte rupestre, sobre todo el levantino, constituye un documento gráfico de primer orden para conocer las formas de vida de sus autores (Mateo, 1994; 1995/96; 1999), y ello al margen de su eventual caracterización simbólica, que también hemos justificado en algún trabajo (Mateo, e.p.[b]).

Este planteamiento no es en modo alguno novedoso ya que, con mayor o menor acierto, ha sido una línea de investigación utilizada en los comienzos del estudio del arte prehistórico (Wernert, 1917). No obstante, por diversas razones, entre las que no es la menos recurrida la de considerar que las representaciones no reproducen fielmente unas formas de vida y sí ofrecen, en cambio, una visión parcial de éstas, esta metodología de trabajo no tuvo continuidad, debiendo esperar hasta la década de los años 70 para que diversos investigadores la retomaran, destacando en este campo los trabajos de F. Jordá (1971; 1974; 1975), M^a C. Blasco (1974; 1975) y M^a F. Galiana (1985a; 1985b).

Al respecto, es muy probable que el arte rupestre esté revestido de una significación e intencionalidad simbólicas, algo no aceptado por todos de otra parte, o que lo representado sólo muestre parte de unas determinadas formas de vida, pero no es menos cierto que lo pintado sí es algo vivido que refleja la experiencia vital de sus autores. Esta es la razón por la que no renunciamos a la aplicación de una lectura etnográfica al arte rupestre de la cuenca del río Zumeta, aún a riesgo de que algunas de las conclusiones obtenidas puedan caer en el campo de lo hipotético.

Así las cosas, nuestro punto de partida es claro. Pretendemos hacer una aproximación a la dinámica social y económica de los autores del arte tomando como objeto de estudio las pinturas que ellos plasmaron en los diferentes covachos. El estudio de las distintas actividades representadas y de los objetos e implementos que portan las figuras humanas nos servirán para este acercamiento a la realidad socioeconómica de estas poblaciones.

ARTE LEVANTINO

El reducido número de abrigos de estilo levantino presentes en la zona limita a su vez el de las escenas que encontramos representadas. Si bien podemos decir que las existentes se mantienen en la línea general definida por el resto de yacimientos de la zona, hemos de resaltar la existencia de alguna composición dotada de notable originalidad, sobresaliendo, de entre el resto, la que por el momento constituye el único testimonio gráfico que alude a la recolección en todo el conjunto de 75 yacimientos levantinos que integran el núcleo del Alto Segura.

En el grupo de actividades de carácter económico, la caza sigue siendo la más representada, plasmada en cuatro escenas, tres de ellas localizadas en la Cueva del Engarbo I y una, más dudosa, en la Cueva del Engarbo III (Figura 55). En el panel 2 del conjunto A de la Cueva del Engarbo I es un arquero con el arco tensado el que está en actitud de disparo contra uno de los cuadrúpedos que se sitúan por delante de él, que en este caso son bóvidos (Figura 55: 1). En el conjunto C de esta misma cueva vemos otro arquero lanzado a la carrera mientras mantiene el arma cargada en clara actitud de disparo. No obstante, no hay en las proximidades ningún animal hacia el que pudiera dirigirse, a excepción del grupo de cuadrúpedos situados hacia la derecha, relativamente alejados de él. De ser éstos su objetivo de caza, lo más probable es que la escena esté constituida por la figura del arquero y el animal número 42, ya que los otros dos, números 43 y 44, se sitúan en un plano inferior respecto de la dirección de marcha del presunto cazador, al tiempo que muestran una morfología diferente con relación a la otra figura animal (Figura 55: 3). Esta estructura compositiva no es infrecuente en los paneles levantinos, documentando maniobras similares de acercamiento a los animales objeto de la caza en otros conjuntos de la comarca, entre ellos el Abrigo de Fuensanta III, Abrigo del Mojao, Abrigo de Jutias I o Cortijo de Sorbas III.

Por su parte, en la Cueva del Engarbo III, el individuo representado muestra una actitud intimidatoria hacia el cuadrúpedo pintado a su lado. Aunque no va provisto de armas, su gesto amenazante nos lleva a incluir la escena en este núcleo temático de la caza (Figura 55: 4).

Distinta es la composición representada en la Cueva del Engarbo II en la que observamos un cáprido, que ya ha sido asaeteado al menos en cuatro ocasiones como denotan los venablos clavados en su lomo y vientre, y en un plano superior, la figura de un arquero, a la carrera, que blande su arco al frente con la mano derecha mientras que con la izquierda sujeta un haz de flechas (Figura 56: 3). No sería del todo punto descabe-

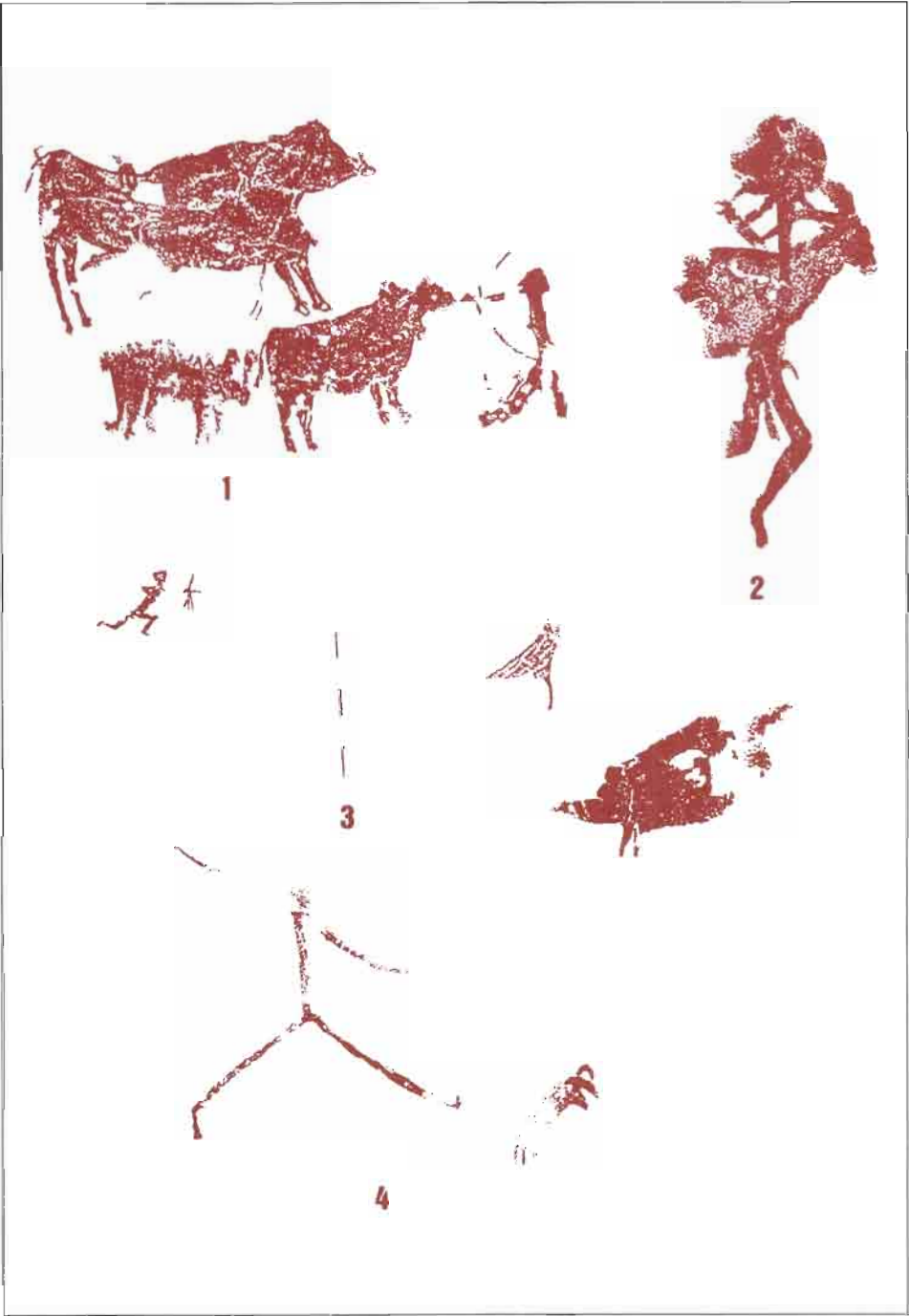


Figura 55: Escenas levantinas, I. *Caza*: 1 a 3, Cueva del Engarbo I; 4, Cueva del Engarbo III. (Diversos tamaños).

llado pensar que lo representado se corresponde con un momento inmediatamente posterior a la caza misma, si bien, como justificaremos en otro capítulo, consideramos que el significado de esta escena va más allá que el de ser un simple ejemplo de la actividad cinegética.

Por último, debemos hacer mención a la composición formada por un cáprido y un personaje masculino presente en el panel 3 del conjunto A de la Cueva del Engarbo I. El individuo, desarmado y en actitud de marcha, se superpone al cáprido por la zona del cuello, al que, como acertadamente señalaron M. Soria y M.G. López (1999c) parece agarrar por la cornamenta, en clara alusión a la captura del animal (Figura 55: 2). Sin embargo, esta composición, como la anterior, está cargada de connotaciones simbólicas que trascienden su mera acepción material.

Todas las escenas de caza analizadas son susceptibles de ser englobadas en el grupo de las cacerías individuales, en las que un solo arquero-cazador se enfrenta al animal o grupo de animales que pretende capturar. Más frecuentes que las cacerías colectivas dentro de los paneles levantinos, las vemos en conjuntos como Cortijo de Sorbas I y Barranco Segovia en Letur, Bojadillas I, IV y VII, Solana de las Covachas III o Abrigo de las Cabritas en Nerpio, Cañica del Calar II y Abrigo de Fuensanta III en Moratalla, y Abrigo del Mojao en Lorca.

Sin embargo, tampoco faltan dentro del estilo levantino de la zona ejemplos de cacerías colectivas, en las que interviene un mayor número de cazadores y que, por su complejidad organizativa, conllevan importantes implicaciones sociales. A través de su estudio hemos podido reconstruir la técnica de caza más empleada por estas bandas de cazadores y recolectores, la llamada “técnica del ojeo”. Consiste básicamente en que un primer grupo de cazadores ataca y ahuyenta a los animales hacia un lugar en el que aguarda una segunda partida del grupo que, por sorpresa y de frente, ataca a éstos. Dentro del núcleo del Alto Segura documentamos algunas escenas de caza colectiva en la Fuente del Sabuco I y Abrigo de la Risca III en Moratalla, Abrigos de las Bojadillas V y VII, Molino de las Fuentes y Solana de las Covachas III en Nerpio, y Cortijo de Sorbas I y Barranco Segovia en Letur.

No sin ciertas reservas, la que hemos propuesto como escena de caza de la Cueva del Engarbo III, en la que un individuo desarmado acosa a un cuadrúpedo situado a su lado, podría aludir a la primera fase de caza mediante el ojeo, aunque el marcado carácter de las cacerías individuales pintadas en el conjunto no habla en favor de esta caracterización.

Llegados a este punto, ¿cómo podemos interpretar la preeminencia de las cacerías individuales, hacia uno o dos animales a lo sumo, en detri-

mento de los ataques a grandes manadas, minoritarias en los frisos levantinos? Quizá una posible explicación la encontremos en lo que se ha venido en llamar “depredación previsoras” (Quesada, 1998), que lejos de buscar una matanza indiscriminada de animales, o en su caso una recolección abusiva, por el contrario implica una organización cuidadosa de las diversas actividades de subsistencia, con el propósito de seleccionar las estrategias más adecuadas en cada momento. Las necesidades alimentarias del grupo, la abundancia de recursos, la cantidad de alimento que ofrece cada especie animal o los propios movimientos migratorios de los animales son, entre otros, factores que inciden directamente en las estrategias de depredación a seguir en cada momento.

Si ya desde fechas solutrenses se han documentado diversas pautas de comportamiento para evitar llegar a los umbrales de caza (Quesada, 1998), es factible suponerles a los cazadores epipaleolíticos levantinos unas conductas muy cercanas. Entre estas pautas, se ha apuntado como la más destacada la especialización, basada en la diversificación anual y en la selección premeditada de los individuos. Se evitan las matanzas indiscriminadas, sobre todo en época de celo y reproducción, y se seleccionan animales adultos, excepto hembras, cuyo déficit sí repercute en la pervivencia de la manada.

Tomando como punto de apoyo estas premisas, en los frisos levantinos podríamos advertir estrategias de caza muy próximas. Con excepciones, las grandes matanzas de animales son infrecuentes, en favor de las cacerías más reducidas, de uno o dos animales tan sólo, y los animales cazados son preferentemente adultos, como revelan detalles como las cornamentas, sin que tengamos elementos de juicio suficientes para considerar como animales jóvenes a aquellos en los que no se han pintado éstas. En este sentido, todos los animales involucrados en las escenas de caza de estos conjuntos del río Zumeta son ejemplares adultos, lo que, de otra parte, está en la línea del resto de cacerías del núcleo del Alto Segura (Mateo, 1999). En todo caso, a la luz de los datos que nos aporta la investigación arqueológica parece que debemos abandonar definitivamente la vieja idea de que los grupos de cazadores y recolectores, entre los que se encuentran los autores levantinos, vivían al margen de cualquier tipo de planificación de sus actividades.

Aunque en un número bastante más reducido de ejemplos que el referido a la caza, en el arte levantino encontramos también testimonios de labores de recolección, siendo ésta la segunda actividad económica en importancia en la vida de sus autores. Estos trabajos hacen referencia tanto a la recolección de productos derivados de animales, en este caso suponemos

que miel dadas las características de las escenas representadas, como a la obtención de productos vegetales, ya se trate de frutos o también de plantas y tubérculos.

Por otro lado, si bien estas escenas de recolección se hallan repartidas por las 2/3 partes del área afectada por el arte levantino, hasta el momento este tipo de composiciones parecía estar ausente en los sectores más meridionales del estilo, de tal forma que la problemática escena de recolección de miel de la Cueva de la Vieja en Alpera constituía el límite más sureño para esta temática.

Sin embargo, en la Cueva del Engarbo I nos encontramos, a nuestro juicio, frente a uno de estos ejemplos de recolección, lo que viene a llenar el vacío hasta ahora existente, aunque hemos de reconocer que los primeros estudiosos de estas pinturas en ningún momento se plantean esta lectura de la composición (Soria y López, 1999c). La escena está integrada tan sólo por dos figuras humanas, ambas infrapuestas parcialmente a una figura de bóvido, pintada en una tonalidad más oscura. Los dos personajes aparecen en una postura muy semejante, con el tronco inclinado hacia el suelo, pero mientras que la superior sujeta con sus manos un objeto alargado, en modo alguno considerable como un arco, el situado más abajo no porta objeto alguno y sí muestra, en cambio, los brazos flexionados hacia arriba a ambos lados del cuerpo (Figura 56:1). Algunos restos de pintura que asoman por debajo de la figura de toro, como el trazo rectilíneo clavado en su vientre cerca de los cuartos traseros, podrían pertenecer a una tercera representación o formar parte del objeto alargado de la figura humana de la zona superior.

Mientras que para M. Soria y M. G. López (1999c) la figura que sujeta el objeto, interpretado como un arma, es una representación reutilizada en un segundo momento de uso de la pared para conformar una escena de caza, y la inferior, por su actitud, sugiere un movimiento de danza, para nosotros ambas figuras conforman una escena unitaria que evoca a la recolección de tubérculos o plantas. Además, se mantiene en la línea de las composiciones que encontramos en otros conjuntos como el Abrigo de los Recolectores de Alacón o el Barranco del Pajarejo de Albarracín (Mateo, 1996), siendo el paralelismo con éste último muy acusado en las actitudes de los personajes involucrados (Figura 56: 2). En el ejemplo turolense vemos también a un individuo que, inclinado hacia el suelo, sujeta un objeto alargado a modo de horquilla y, a su lado, un segundo humano que eleva un brazo y la mirada hacia el cielo.

Planteado así el tema, en la Cueva del Engarbo I nos hallaríamos frente a un individuo que, provisto de un palo cavador, está urgando en el

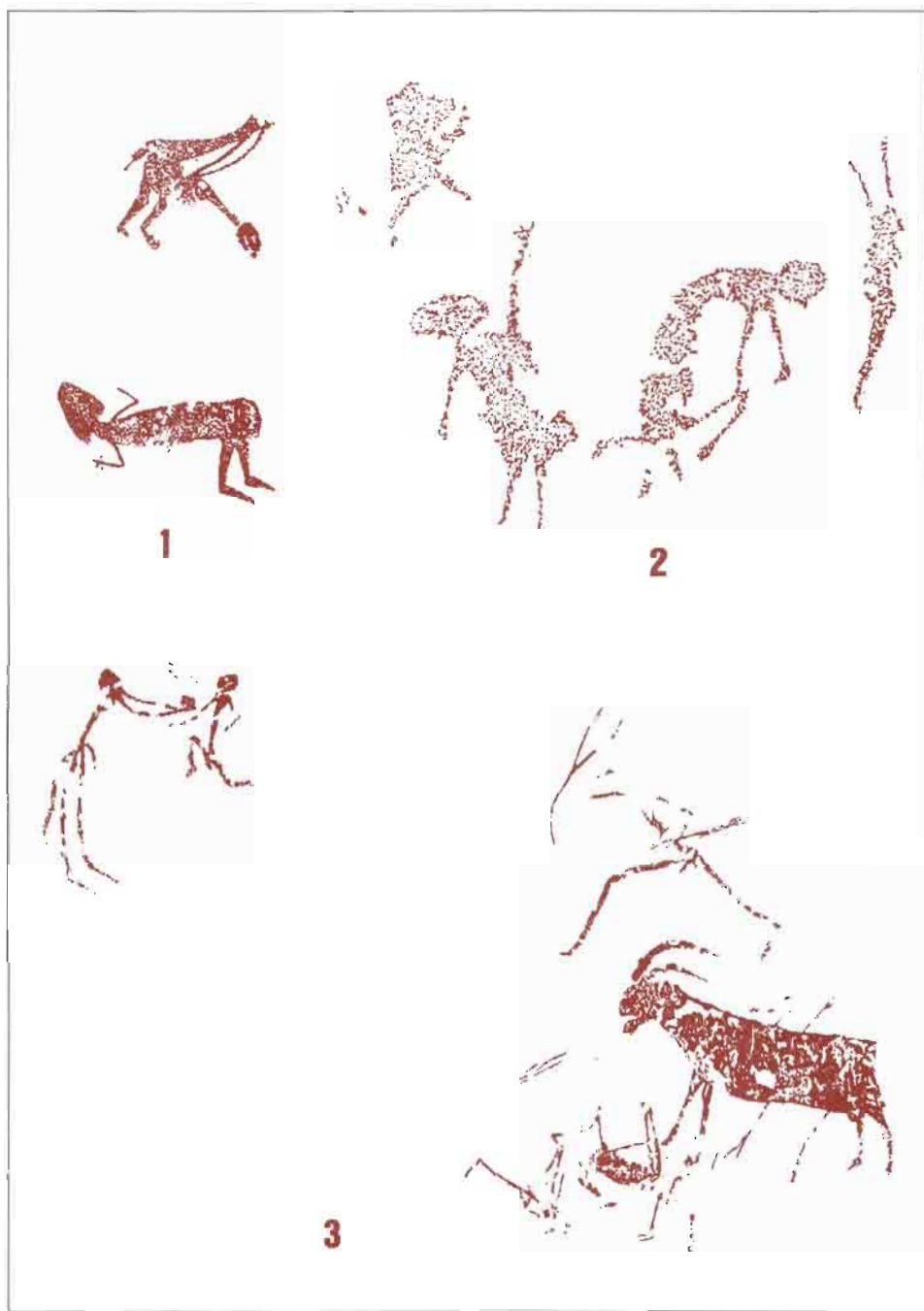


Figura 56: Escenas levantinas, II: *Recolección*: 1, Cueva del Engarbo I; 2, Barranco del Pajarejo, en Albarracín (Teruel), según F. Jordá, 1974. *Ritual o ceremonia social*: 3, Cueva del Engarbo II. (Diversos tamaños).

suelo, acción en la que está acompañado por otro individuo que parece ejecutar algún tipo de ritual o baile. De este modo, desde un punto de vista estrictamente económico asistiríamos a las labores de recolección de raíces o tubérculos, aunque la presencia de ese “danzarín” revestiría a toda la escena de un valor simbólico que hace que trascienda de ese carácter puramente económico.

Junto a estas representaciones de marcada naturaleza económica nos encontramos con otro tipo de escenografía en la que los protagonistas son los animales, bien al ser los únicos motivos pintados en la cueva o también al mostrarse a modo de manadas sin intervención humana. De ambos tipos de escenas tenemos ejemplos en la cuenca del Zumeta.

La representación exclusiva de una figura animal en el covacho la documentamos en el Abrigo de Río Frío I y aunque no podemos determinar su identidad como cáprido o cérvido, lo que sí parece fuera de discusión es su pertenencia al grupo de los pequeños ungulados. No faltan otros ejemplos en el resto de yacimientos del Alto Segura, destacando los ciervos del Abrigo de Benizar I y Solana de las Covachas IV, los cápridos del Abrigo de Mingarao I y Abrigo de Andragulla V, o el pequeño ungulado, de especie no determinable por su pésimo estado de conservación, del Abrigo de la Ventana II. La presencia en estos covachos de una única representación zoomorfa es, para nosotros, prueba inequívoca de que la figura animal se ve revestida de un especial carácter alegórico dentro del ciclo artístico levantino que, por extensión, envuelve a todo el arte mismo como fenómeno cultural y muy probablemente religioso. La pintura rupes- tre no es más que la forma de expresión de unas creencias, de una manera de concebir el mundo y lo trascendente por parte de sus autores.

Este valor metafórico de la figura animal cuando se representa de manera aislada se ve corroborada a la vez por la existencia de otras composiciones, en ocasiones formando grandes paneles, en las que sólo encontramos figuras zoomorfas como si de una manada se tratase. Un claro ejemplo lo vemos en la Cueva del Engarbo I en el que la escena está integrada por un cérvido, dos cápridos y restos de un cuarto ungulado más dudoso en su adscripción (Figura 57: I). Otras agrupaciones de animales sin participación humana las observamos en conjuntos como el Abrigo de la Risca III y Abrigo de Benizar III de Moratalla, y Prado del Tornero I, Solana de las Covachas I y III, Molino de Juan Basura, Fuente del Sapo y Abrigo de las Bojadillas VII, en Nerpio.

Hemos de reseñar que en ocasiones estas escenas han sido consideradas como prueba del ejercicio de labores de pastoreo por parte de la sociedad levantina. Sin embargo, la exclusión de la figura humana y el

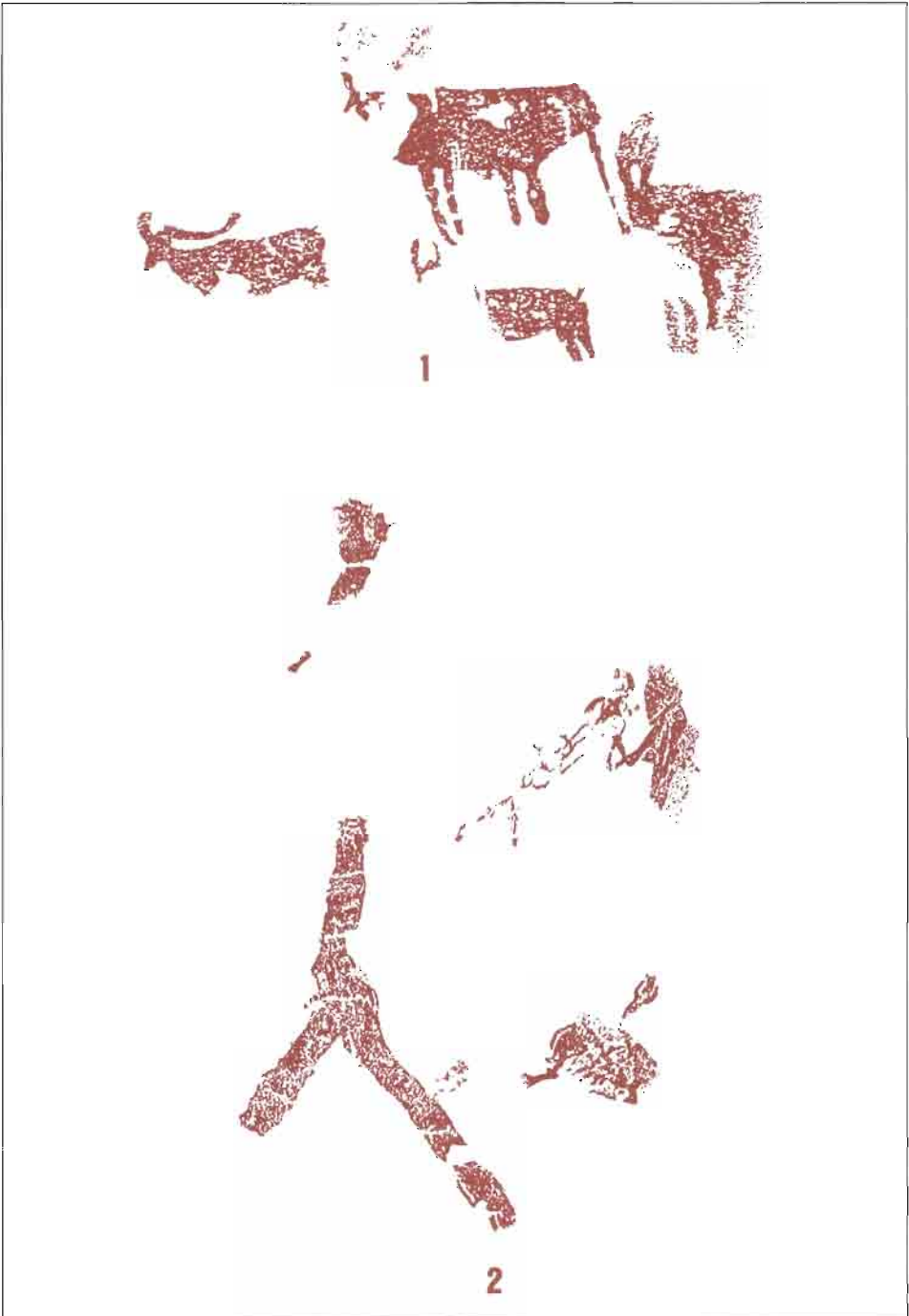


Figura 57: Escenas levantinas, III: *Agrupaciones de animales*: 1, Cueva del Engarbo I; *Asociación hombre-mujer*: 2, Cueva del Engarbo I. (Diversos tamaños).

carácter salvaje de la mayor parte de los animales nos llevaron hace tiempo a rechazar esta interpretación (Mateo, 1992).

Otro de los núcleos escenográficos del estilo levantino es aquel en el que la figura humana es la protagonista de acciones que podríamos denominar como de “carácter social”. Se trata, en realidad, de un grupo muy heterogéneo ya que junto a composiciones que siguen esquemas más o menos generalizados coexisten otras dotadas de una notable originalidad y que no encontramos repetidas en otros conjuntos.

Uno de los tipos de escenas a los que hacemos referencia es el definido por las agrupaciones de arqueros, de las que tenemos dos ejemplos en la Cueva del Engarbo I. La existente en el panel 3 del conjunto A está integrada por tres de estos arqueros, aunque el número de participantes en este tipo de escenas puede ser muy variado, desde unos pocos, como sucede aquí, hasta agrupamientos de más de un centenar de individuos, al modo en que lo vemos en el Abrigo de las Bojadillas IV, en Nerpio (Alonso y Grimal, 1996a). En ocasiones, los personajes están alineados, lo que nos ha permitido hablar de “desfiles” (Mateo, 1994) mientras que tampoco faltan los ejemplos en los que se presentan de una forma anárquica, desorganizada. Sean unos u otros, grupos de arqueros los documentamos en varios de los yacimientos de la zona, entre ellos Fuente del Sabuco I y II en Moratalla, Cortijo de Sorbas I y Barranco Segovia en Letur, y Abrigos de las Bojadillas I, IV y V, y Abrigo del Barranco Bonito en Nerpio.

La composición de la Cueva del Engarbo I está integrada por tres arqueros pintados en color negro, que sujetan el arma con ambas manos por delante del cuerpo. El que se muestran perfectamente alineados y con las piernas abiertas en clara actitud de marcha, nos lleva a proponerla como una imagen de desfile, similar en sus líneas básicas a la pintada en la Fuente del Sabuco II y de la que no faltan tampoco paralelos fuera del núcleo del Alto Segura. En este sentido, conocidas son las representadas en el abrigo IX de la Mola Remigia de Ares del Maestre (Castellón) y en el Abrigo de Voro en Quesa (Valencia), las cuales, por el contexto temático en el que se inscriben hemos propuesto alguna vez como marchas de carácter militar realizadas previamente a un enfrentamiento armado entre grupos (Mateo, 1997a; 2000).

Sin embargo, en este caso no contamos con un contexto bélico en el conjunto que pudiera clarificar la naturaleza de la escena, así como tampoco podemos descartar de forma categórica una hipotética relación de los tres arqueros con la figura de cáprido, también de color negro, que hay pintada apenas 20 cm por debajo de ellos. De ser así, estaríamos tal vez

ante un ejemplo de cacería colectiva. Pero, en contra de esta posibilidad habla quizás la propia disposición de los individuos que, en además de marcha hacia la izquierda y en ningún momento enfrentados al animal, se van alejando del mismo.

Resulta cuanto menos curioso que en el conjunto C de esta misma Cueva del Engarbo I nos encontremos con otro grupito de tres arqueros, esta vez de color rojo, situados bajo una anfractuosidad del soporte rocoso. Mantienen los brazos abiertos y mientras sujetan el arco con una mano, con la otra sostienen lo que parece una flecha, mostrando una postura muy dinámica. ¿Acaso no puede ser este segundo grupo de arqueros el mismo que el representado en el conjunto A? Es muy posible que, aunque su coloración sea distinta, sí se aluda al mismo trío de arqueros en ambos paneles y que los del conjunto C, como hemos reseñado en actitud más dinámica, estén realizando la acción hacia la que se dirijan en el conjunto A, en donde asemejan un desfile. De cualquier forma, lo que resulta muy complejo, aún cuando aceptáramos esta lectura que hacemos, es poder determinar de qué acción concreta se trata. Quizás forzando un tanto la situación podríamos considerar que estos arqueros del segundo grupo están acechando al cáprido que se les aproxima desde la izquierda, unos 15 cm por encima, lo que no es en modo alguno descartable, sobre todo si tenemos en cuenta lo apuntado al respecto para el grupo del otro panel y su hipotética relación con otra figura de cáprido relativamente próxima a ellos.

Si finalmente se admitiese esa relación arqueros-cáprido, podríamos encontrarnos ante un testimonio de cacería colectiva. Ésta, al margen de una mayor complejidad compositiva, lleva implícitos otros aspectos de carácter social por cuanto ponen de manifiesto que la caza es, en ocasiones, una actividad grupal que implica a varios de sus miembros, cuando no a todos.

Muy interesante se nos presenta, por su parte, la escena representada en la Cueva del Engarbo II, formada por dos personajes masculinos (Figura 56: 3). En ella, un individuo que permanece de pie y sostiene en sus manos un objeto circular, probablemente una bolsa, parece hacer entrega de ésta al segundo personaje involucrado en la composición, arrodillado ante él. En este punto, discrepamos sobre la identidad infantil propuesta por M. Soria y M.G. López (1999c) para ésta última figura ya que no apreciamos la diferencia de tamaño tan acusada entre ambos humanos a la que ellos aluden, más bien al contrario, ni otros rasgos morfológicos distintivos como para pensar que se trata realmente de un niño.

Dotada de una acusada originalidad, es una de esas escenas que no vemos repetida en ningún otro covacho levantino y que, cargada de un

especial simbolismo, hemos de relacionar sin duda alguna con un mitologuema muy concreto, sobre el que reflexionaremos en otro capítulo de este trabajo. Sucede también con escenas como la del Racó de Sorellets de Castell de Castells (Alicante) en la que una figura femenina sedente sostiene en sus rodillas a un niño mientras le acompaña otra figura de adulto, lo que ha sido interpretado como una escena de amamantamiento o de presentación ante una *dea* (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988), la del Covacho de los Monteses de Jalance (Valencia), en donde el panel pintado está presidido por dos figuras sedentes flanqueadas por un arquero lanzado a la carrera y una figura estática, lo que lleva a considerarlas como danzantes (Aparicio, 1990) o con la escena del Barranc de Famorca VI de Castell de Castells, en el que una figura humana parece clavar una lanza en el cuerpo de otra mientras una tercera sujeta a la supuesta víctima, en una composición que, en nuestra opinión, parece evocar un rito de tránsito, bien la muerte simbólica de la adolescencia y el nacimiento a la vida adulta, o también un ritual de iniciación chamánica.

Por otro lado, para el caso de la escena de El Engarbo II quizás no debiéramos rechazar, como más adelante justificaremos, una relación directa de estas dos figuras humanas, y de la acción concreta de donación del objeto, con las otras figuras de arquero-cazador y cáprido asaeteado situadas apenas 20 cm a su derecha.

Un último núcleo temático a reseñar es el de la asociación entre figuras humanas de distinto sexo. En la Cueva del Engarbo I este tipo de relación vendría definida por la única figura de mujer existente en el conjunto y la figura de arquero de color negro a la que se sobrepone con uno de sus brazos, aunque tampoco deberíamos descartar una posible relación con la figura masculina de tamaño grande pintada a su lado (Figura 57: 2).

Aunque es frecuente que la mujer se represente de manera aislada, lo cierto es que tampoco faltan ejemplos en los que ésta forma pareja con otras figuras femeninas o, como sucede aquí, con un paredro masculino (Mateo, e.p.[d]). Si del primer grupo son conocidas las parejas del Abrigo de la Risca I y Abrigo del Molino de Moratalla, la de la Cueva de la Vieja de Alpera o las varias de la Roca dels Moros de Cogull, entre otras, parejas de varón-mujer las encontramos en el Rincón de las Cuevas I de Moratalla, Solana de las Covachas VI de Nerpio o Abrigo del Milano de Mula. Sin duda, todas estas composiciones se ven revestidas de un simbolismo especial que las explica como los antecedentes de las *hierogamias* que veremos generalizadas más tarde en contextos económicos de producción.

ASPECTOS ETNOGRÁFICOS

Parece un hecho claro que una prudente lectura etnográfica de las representaciones favorece una aproximación más estrecha a la realidad cultural de los “artistas” levantinos, a su tecnología, a través del análisis de sus armas, vestidos o adornos, y con ello, a sus costumbres y creencias.

Para la exposición de los diferentes rasgos etnográficos contenidos en las pinturas levantinas de los conjuntos que estudiamos vamos a tomar como referencia la clasificación que efectuamos hace unos años, cuando hicimos el estudio etnográfico del arte levantino de la provincia de Murcia (Mateo, 1993), revisada años más tarde (Mateo, 1999), por cuanto los tipos establecidos entonces son perfectamente válidos ahora.

Armas/objetos de producción

En el grupo de las armas, los únicos elementos representados en los conjuntos del río Zumeta son los arcos y las flechas.

Sobre los arcos, es obvio que de las propias pinturas no podemos coleccionar el material con que debieron estar elaborados, sí bien, tomando como referencia los restos materiales hallados en diversos yacimientos sí nos podemos hacer una idea al respecto. En este sentido, los vestigios más antiguos hallados de un arco son los de Holmegaard, en Seeland (Dinamarca), fechados a mediados del VII milenio a. C., fabricado en madera de tejo u olmo (Orliac, 1986). Este mismo material fue utilizado para el arco del arquero-cazador conocido como el “Hombre de los Hielos”, hallado en el Tirol (Spindler, 1995).

Acercas del proceso de fabricación de estos arcos, la experimentación desarrollada sobre posibles procedimientos de secado de la madera durante la Prehistoria han demostrado como factible la llamada “técnica con el calor del fuego” (Suárez, 2001), consistente en el enterramiento de la madera debajo de una hoguera, fuera del alcance de las llamas, cuyos resultados, al cabo de un tiempo estimado de 45 minutos, es la obtención de una madera completamente seca y flexible.

En cuanto a la forma, el tipo visualizado en las representaciones analizadas es el de un arco simple convexo, o de una sola curva, no habiendo documentado el otro tipo de arco también presente en los frisos levantinos, biconvexo o de doble curva, al modo en que sí lo vemos en la Cueva de la Vieja de Alpera, como yacimiento más próximo a este núcleo del Alto Segura.

Sí hay variación en lo que respecta al tamaño de estas armas.

Básicamente son dos los tamaños definidos, grande y pequeño, para lo que utilizamos como criterio de clasificación las dimensiones del arco en relación con la altura del individuo que lo porta. Tomando como índice de referencia para la determinación de la potencia de un arco el valor de las 30 libras (Suárez, 2001), el arco grande sería el idóneo para la caza de grandes animales, como los ciervos, correspondiéndose en las representaciones con aquellos arcos cuya longitud equivale a más de la mitad de la estatura del arquero. Los vemos en el cazador número 9 del panel 2 de la Cueva del Engarbo I, en el arquero número 23 del panel 3 de esta misma cavidad y en el cazador número 11 de la Cueva del Engarbo II.

Otros ejemplos de arcos grandes en la comarca los tenemos en los arqueros y cazadores de los Abrigos de la Risca I, II, y III, Fuente del Sabuco y Cañaica del Calar, en Moratalla, Abrigo de Cañadas II, Solana de las Covachas III y V, Fuente del Sapo, Abrigos de las Bojadillas I, II, IV, V y VII en Nerpio, o del Cortijo de Sorbas I en Letur. En algún caso, las dimensiones del arco superan la altura del propio individuo que lo sujeta, como sucede en algunos de los personajes de Solana de las Covachas III, V y VI, Bojadillas I, IV, VI y VII en Nerpio, o en el Cortijo de Sorbas II en Letur.

Por su parte, un arco pequeño lo sostiene otro de los arqueros del grupo de individuos del panel 3 de la Cueva del Engarbo I y varios individuos del conjunto C de esta cueva, encontrando otros similares en Fuente del Sabuco I y II, y Rincón de las Cuevas II en Moratalla, Solana de las Covachas III y Bojadillas IV en Nerpio, y Barranco Segovia en Letur.

No obstante, el desconocimiento que tenemos acerca del grado de fiabilidad de las propias representaciones en detalles como éstos, ya que no sabemos hasta qué punto para el pintor levantino lo importante era sólo plasmar el arco sin importarle la fidelidad a las proporciones reales de lo representado, envuelve de cierta fragilidad cualquier criterio tipológico adoptado. En verdad, para ser sinceros, deberíamos reconocer esta fragilidad en todas aquellas clasificaciones que podamos establecer sobre cualquier aspecto de lo pintado.

Intimamente asociados a los arcos están las flechas. La mayor parte de ellas aparecen asidas por el arquero, bien en una de sus manos, como vemos en los individuos números 36 y 38 de la Cueva del Engarbo I y número 11 de El Engarbo II, o ya cargada en el arco, lista para ser disparada, como la encontramos en el cazador número 9 y en el arquero número 40 de este mismo covacho. También es frecuente encontrar las flechas ya clavadas en el cuerpo de algún animal, y claro ejemplo es el cáprido número 12 de la Cueva del Engarbo II.

Más excepcional es el hecho de que las flechas, y los propios arcos acompañándolas, se pinten de una manera exenta respecto del resto de figuraciones del panel. En la Cueva del Engarbo II los motivos números 1 y 2 han sido identificados por nosotros como un arco y una flecha, y dado que no hay vestigio alguno de que junto a ellos se hubieran representado otras figuras, hemos creído conveniente su inclusión en este reducido grupo de arcos y flechas representados de forma aislada, formando un núcleo compositivo por sí mismos. Semejante identidad hemos propuesto para el grupo de tres trazos englobados bajo el número 13. En ocasiones, las flechas se sitúan junto a la figura de un arquero, aunque no sujetas por éste, como sucede en la Cañaica del Calar II, Rincón de las Cuevas II y Abrigo de la Risca III en Moratalla, o en Solana de las Covachas III, en Nerpio y Cortijo de Sorbas I en Letur, pero otras veces las armas están alejadas de cualquier representación con la que pudieran ser relacionadas, como ocurre en esta Cueva del Engarbo II. A este ejemplo, cabría añadir los del Rincón de las Cuevas II de Moratalla y Cortijo de Sorbas II de Letur, y ya fuera de este núcleo del Alto Segura, los existentes en la Cueva Remigia y Cingle de la Gasulla de Ares del Maestre, y Cueva de la Saltadora, en Coves de Vinromà, todos en Castellón.

El estudio de los tipos de punta de las flechas ha llevado a establecer varios modelos diferentes, que podemos resumir en punta de ápice simple, punta triangular y punta de tendencia foliácea, al margen de otros tipos poco representativos (Jordá, 1975; Galiana, 1985b; Mateo, 1993). De todos ellos, el único tipo observado en estas representaciones que estudiamos es el de ápice simple, en el que la punta está determinada por la propia madera del astil de la flecha, el cual ha sido aguzado y, muy posiblemente, endurecido al fuego.

Mayor variedad hay en las emplumaduras de dirección, necesarias para conferir estabilidad y precisión al vuelo de la flecha, sobre todo si es para ser lanzada a grandes distancias, pudiendo haber sido elaboradas con plumas de ave o con algún elemento vegetal. La simplificación de formas que impera en el "artista" levantino lleva muchas veces a no poder diferenciar de manera clara entre la punta y la emplumadura de la flecha. Sin embargo, en aquellos casos en que éstas aparecen clavadas en el cuerpo de un animal, como sucede en el cáprido número 12 de la Cueva del Engarbo II, el extremo visible no puede ser otro que el correspondiente a la emplumadura. El análisis de las cuatro flechas que el animal muestra clavadas en su cuerpo revela el empleo de emplumaduras formadas por uno, dos y hasta tres apéndices.

Por su parte, en el grupo de los objetos de producción debemos

incluir el elemento rectilíneo, ligeramente engrosado en su base, que sujeta con el ambas manos el individuo número 17 en el conjunto A de la Cueva I del Engarbo. Junto con el personaje número 19, hemos propuesto la escena que conforman como un ejemplo de actividad recolectora, por lo que este objeto del que nos ocupamos bien podría ser considerado como un palo cavador. En modo alguno podemos aceptarlo como un arco, a pesar de que la inclusión posterior de una figura de bóvido pudiera llevarnos a pensar que se ha querido transformar la imagen primera en una nueva escena de carácter cinegético.

Por el contrario, su aspecto recto, muy próximo en la forma a los elementos que sostienen otros personajes inmersos en escenas de recolección (Mateo, 1996), como los que sujetan una de las mujeres del Abrigo del Ciervo de Dos Aguas, uno de los individuos del Abrigo de los Recolectores de Alacón u otro de los recolectores del Barranco del Pajarejo de Albarracín, entre otros, nos reafirma en la idea de que nos encontramos frente a una composición de recolección y, por tanto, que se trata de un palo cavador con el que se arrancaban raíces y tubérculos.

Objetos

El único objeto que documentamos es aquel que, en la Cueva del Engarbo II, un personaje cede a otro que está arrodillado frente a él. La forma circular que presenta dicho objeto y su apariencia compacta nos lleva a pensar que se trata de algún tipo de recipiente, aunque hemos de reseñar las distancias morfológicas que muestra con relación a los representados en otros conjuntos de este mismo enclave y de fuera de él.

El ejemplo más cercano a éste es la bolsa que pende del brazo de una mujer en el Abrigo del Barranco Segovia de Letur, aunque en ésta sí se ha representado la cinta o asa de la que se agarra la misma, siendo este detalle el gran ausente en el modelo de la Cueva del Engarbo II.

Las bolsas o recipientes de similar función son relativamente frecuentes dentro del estilo levantino, encontrándolas repartidas por la mayor parte del espacio geográfico afectado por él. Asimismo, no se trata de un objeto asociado a un sexo determinado o a una función concreta, de tal forma que, sin hacer un análisis exhaustivo sobre el tema, digamos que lo documentamos relacionado con figuras femeninas, además del citado Barranco Segovia, en el Abrigo de la Sarga I de Alcoy, Abrigo de Benirrama I de Vall de Gallinera, Barranc de Famorca VI de Castell de Castells y Abrigo de la Pareja de Bicorp.

Por su parte, vinculadas a arqueros y cazadores las encontramos en

la Cova de la Saltadora de Coves de Vinromà, Racó del Nando de Benassal, Cueva Remigia de Ares del Maestre y Cueva del Polvorín de Tirig. Mientras, en Mas d'en Josep de Tirig, un individuo que trepa o descendiendo por una cuerda o pared lleva también uno de estos recipientes a la espalda.

No faltan tampoco casos en los que las bolsas se han representado de una forma aislada respecto de cualquier personaje del panel pintado. Quizá los ejemplos más conocidos sean los de Cueva Remigia IV y Cingle de la Gasulla, en Ares del Maestre, en los que las bolsas pintadas se asocian a sendos haces de flechas. A éstos se podrían adjuntar los recipientes del Racó Molero de Ares del Maestre y del Mas d'en Ramón d'en Bessó de Montblanc, que se muestran completamente aislados respecto de cualquier otro elemento del abrigo.

Acerca del material con que pudieron estar confeccionados estos recipientes, aunque todo cuanto digamos caerá en el campo de la hipótesis, lo más probable es que fueran elaborados a partir de elementos vegetales entrelazados o también con la propia piel de los animales dada la flexibilidad que se trasmite de sus formas redondeadas.

Cabelleras

Por lo que se refiere a las cabelleras o peinados, el tipo más frecuente es el circular, al modo en que lo vemos en algunos de los personajes de las cuevas del Engarbo I (números 20, 24 o 25) y del Engarbo II (número 9). También documentamos algún modelo triangular, caso del que muestra uno de los recolectores de la cavidad primera del Engarbo (número 19) o el individuo que sujeta un objeto en sus manos en la cueva segunda de ese mismo conjunto (número 10). En realidad, estos dos tipos son los más repetidos en los conjuntos del Alto Segura.

Adorno

Muy escasos son los elementos de adorno que encontramos en los conjuntos levantinos de la cuenca del río Zumeta, reduciéndose éstos a un elemento longitudinal que pende del talle en una figura masculina de la Cueva del Engarbo II y a un engrosamiento en el tobillo de una figura femenina de la Cueva del Engarbo I.

En el caso de la figura masculina (número 10), se trata de un trazo ligeramente ondulado que partiendo desde la cintura descende hasta llegar a las rodillas. Por su forma, debemos interpretarlo como un lazo o cinta, elaborado con algún material flexible si nos atenemos a su trazado

ondulante, quizás de naturaleza vegetal o también cuero.

Un paralelo muy próximo a éste lo lleva uno de los arqueros del Abrigo del Barranco Segovia de Letur, aunque aquí el extremo final aparece ligeramente engrosado. Algo más alejado, en el Abrigo Grande de Minateda otro individuo lleva un adorno similar en el talle, si bien en éste el elemento está formado por un trazo doble, al igual que sucede con sendos personajes de la Cova de la Saltadora de Coves de Vinromà y del Mas d'en Josep de Ares del Maestre.

Por lo que respecta al adorno de la figura femenina de la Cueva del Engarbo I (número 29), se aprecia con nitidez un engrosamiento en el tobillo que marca una separación clara entre la pierna y el pie. Por su morfología y situación anatómica lo proponemos como un objeto similar a una ajorca.

Una representación muy cercana en la forma la encontramos en otra figura femenina del Abrigo de la Risca II de Moratalla, en la que el objeto de adorno está colocado sobre el brazo de la mujer y no en la pierna. No obstante, ello no invalida, en modo alguno, su aceptación como una posible ajorca o brazaletes. Otras dos figuras humanas con leves engrosamientos en los codos las identificamos en el abrigo de la Solana de las Covichas VI de Nerpio.

PINTURA ESQUEMÁTICA

Un panorama distinto al mostrado por el horizonte levantino nos encontramos a la hora de analizar la escenografía de la pintura rupestre esquemática. Sin que la existencia de un discurso compositivo como tal llegue a ser algo del todo ausente en los conjuntos esquemáticos de la zona, sí se aprecia cierta tendencia hacia la plasmación aislada de los motivos, cada uno de ellos cargado de un simbolismo que sólo intuimos, y entre los que en muchas ocasiones el único nexo de unión es el de compartir el mismo abrigo rocoso, a veces el mismo muro soporte, como espacio de representación. Esta pobreza de escenas contrasta un tanto con el esquematismo de otros núcleos próximos como el de Sierra Morena Oriental (López y Soria, 1988).

No obstante, lo exiguo del registro de escenas en las que podemos constatar un sentido narrativo no debe conducirnos a la idea errónea de que en la pintura rupestre esquemática no hay un desarrollo escenográfico como tal, sobre todo en contraposición con el estilo levantino. Son muchos los conjuntos en los que la representación de varios de los motivos que

conforman el repertorio iconográfico esquemático da lugar a la formación de paneles compositivos cerrados en los que, sin duda alguna, se narra un contenido concreto que es el que precisamente no terminamos de desentrañar (Mateo, e.p. [a]).

Ante esta situación general, la asociación de motivos ha sido uno de los recursos empleados para paliar la carestía de escenas. Factores como la similitud cromática y de factura, o la proximidad espacial han servido de apoyo en no pocas ocasiones para establecer una relación compositiva entre dos o más motivos de una misma cueva y determinar así una posible escenografía. Sin embargo, la subjetividad e imprecisión que rodea a estos factores de relación dificulta en muchas ocasiones la aceptación de las hipótesis planteadas. Sobre la proximidad espacial, ¿qué valor hemos de tomar como referencia para decir que dos o más motivos están relacionados? Y sobre la similitud cromática y de factura, ¿qué sucede si todos los motivos de una misma cueva, a pesar de estar distanciados entre sí, muestran los mismos procedimientos técnicos? Otras veces, las diferencias de color son producto de una degradación diferencial de la pintura, con lo que su separación compositiva sería, bajo este criterio, artificial.

No obstante, a pesar de los evidentes problemas que plantea la pintura rupestre esquemática sobre esta cuestión en particular, en unos pocos conjuntos sí documentamos algunas de estas escenas en las que un hilo narrativo concreto dota de unidad a todos los elementos figurados que las integran. Sin duda, de las existentes en los conjuntos de la cuenca del río Zumeta, la más destacada es la escena de caza pintada en el abrigo de la Tinada del Ciervo I (Figura 58: 1). En la acción, un arquero, bien delimitado en sus formas y realizado con un buen trazo, dispara sus flechas contra un grupo de cuadrúpedos que corren por delante de él. Con relación a éstos, discrepamos de la identificación como cánidos propuesta para algunos de ellos por M. Soria y M.G. López (1999a), puesto que no apreciamos los rasgos anatómicos que nos permitan aceptarlos como tales. Más bien al contrario, creemos que los pocos detalles que podemos distinguir en las figuras, con la excepción lógica del ciervo número 1, hablan en favor de su identidad como cápridos, lo que resulta evidente en el cuadrúpedo número 5 si nos atenemos a su diáfana cornamenta, difícilmente explicable si fuera un cánido.

Se trata, pues, tal y como la observamos, de un magnífico ejemplo de cacería individual que, de otra parte, y una vez superadas las limitaciones puramente formales que impone el estilo esquemático de los motivos, encajaría perfectamente en el discurso levantino si nos atenemos a su organización interna y su sentido narrativo.

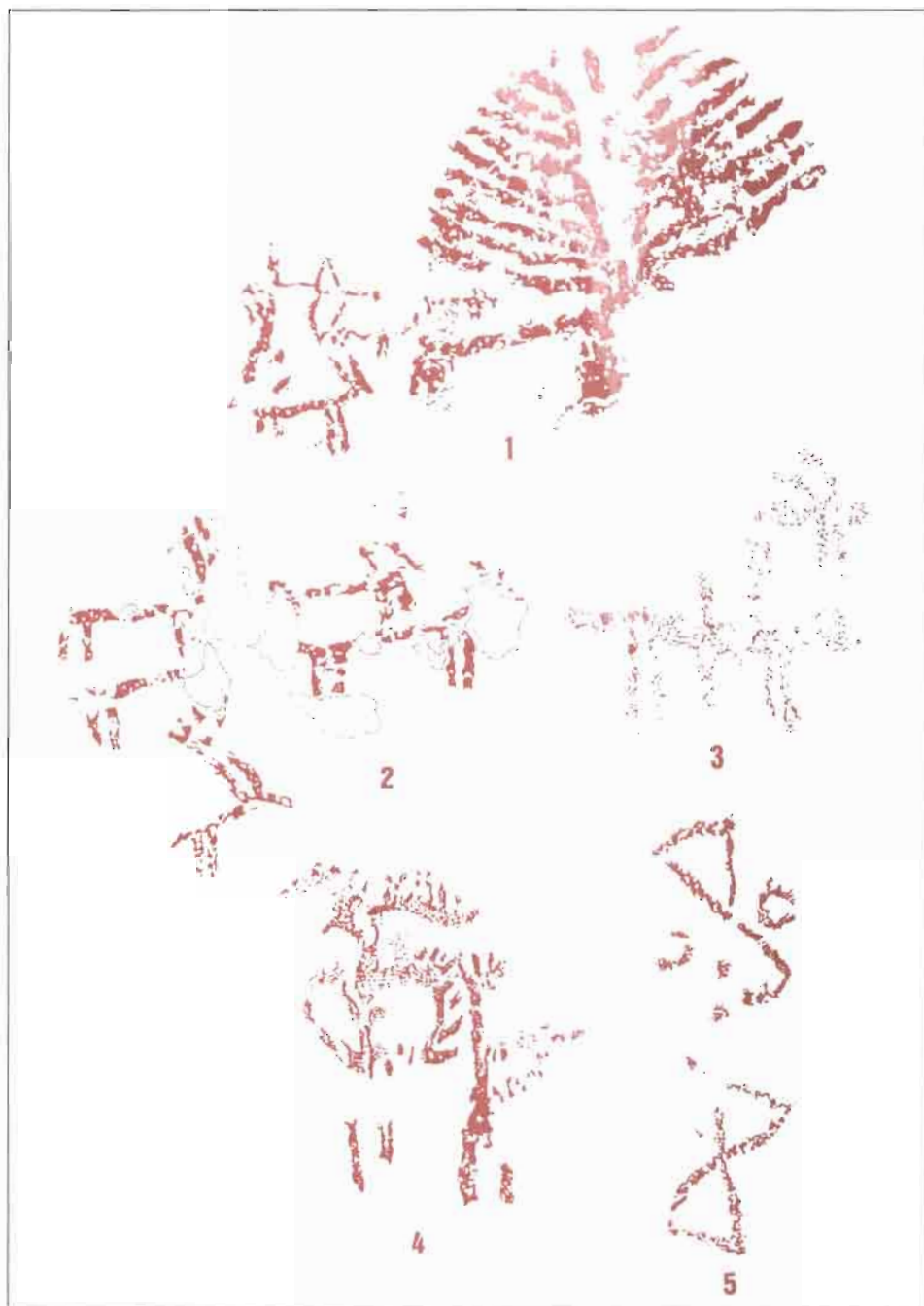


Figura 58: Escenas esquemáticas: *Caza*: 1, Tinada del Ciervo I; *Agrupación de animales*: 2, Tinada del Ciervo I; 3, Huerta Andara I; *Pareja de antropomorfos*: 4, Cueva del Gitano; *Pareja de bitriangulares*: 5, Cueva del Gitano. (Diversos tamaños).

Otros grupos compositivos son los determinados por las agrupaciones de animales que se presentan a modo de manadas, similares en el fondo a las reseñadas para el estilo levantino. Las documentamos en el Abrigo de Huerta Andara I y en el Abrigo de la Tinada del Ciervo I, siendo muy similar en ambas el esquema compositivo empleado (Figura 58: 2 y 3). En Huerta Andara I el grupo está integrado por tres animales, uno de ellos un cáprido, mientras que en la Tinada del Ciervo I el número de individuos es mayor, con cinco cuadrúpedos, de los cuales tres son identificables también como cápridos. En ambos ejemplos los animales aparecen agrupados, adoptando una disposición escalonada en el espacio y en una actitud de marcha hacia la derecha, transmitiendo la imagen de que se trata de manadas de animales salvajes ajenos a la presencia humana. En este sentido, muestran un gran paralelismo con las agrupaciones levantinas de animales, sin ir más lejos, con la presente en la cercana Cueva del Engarbo I.

Como escena podríamos catalogar también la pareja de figuras humanas del panel 1 de la Cueva del Gitano, aunque no es posible conocer su semiótica puesto que no aparecen realizando una actividad reconocida (Figura 58: 4). Tan sólo parece tratarse de una pareja varón-varón, si nos atenemos a los detalles en el adorno, muy similares en ambos a excepción del tocado, lo que nos transporta, como veremos, al ámbito de lo simbólico.

Una detenida reflexión requiere, en cambio, la composición formada por dos motivos de los denominados bitriangulares del panel 3 de este mismo yacimiento de la Cueva del Gitano, propuesta desde los primeros estudios de J. M. Pérez Burgos (1988; 1996) como una pareja de representaciones humanas, sometidas a un marcado proceso de conceptualización. Como tales humanas han sido aceptadas por otros investigadores que han trabajado después en la cueva (Soria y López, 2000) (Figura 58: 5).

Aunque la identidad antropomorfa del esquema bitriangular ha sido algo comúnmente aceptado por los investigadores desde que P. Acosta (1968) estableciera su clasificación tipológica de la pintura esquemática, en la que ella le daba, por encima de su naturaleza humana, la caracterización de ídolo, por nuestra parte, ya hemos planteado en el análisis tipológico efectuado nuestras dudas a la hora de aceptar sin mayores consideraciones la naturaleza humana de todos los motivos bitriangulares representados, dudas que se hacen extensibles a otros esquemas como los llamados “en phi”, ramiformes o los simples ancoriformes.

Sin embargo, también somos conscientes de que el desconocimiento que por el momento tenemos de la semiótica de los motivos esque-

máticos nos obliga a estrechar relaciones tipológicas entre esos motivos, y en este sentido, dados los estrechos paralelos que podemos encontrar para estos motivos bitriangulares simples con otros que sí van provistos de algún elemento de carácter humano, sí parece que pudiéramos abogar, al menos como hipótesis de trabajo, por su caracterización como tal abstracción humana. Sin ir más lejos, dentro del núcleo del Alto Segura contamos con la figura bitriangular del Castillo de Taibona al que se ha dotado de brazos y piernas.

Así las cosas, si concediésemos el carácter humano para estos bitriangulares de la Cueva del Gitano, nos encontraríamos ante la representación de otra pareja de humanos, similar en el fondo a la que vemos en el panel 1 de este mismo yacimiento. En cambio, proponer el carácter femenino de una de ellas dada la presencia de dos círculos, uno a cada lado del cuerpo, entendidos desde esta óptica como los senos de una mujer, sería forzar la interpretación.

ASPECTOS ETNOGRÁFICOS

Determinado en gran parte por las propias características morfológicas de las representaciones, en la pintura esquemática los rasgos de tipo etnográfico representados son mucho menos frecuentes que los contenidos en las figuraciones levantinas. No obstante, en la zona de estudio sí es posible apreciar su existencia en unas pocas figuras.

Armas

En la escena de caza representada en la Tinada del Ciervo I, el cazador va armado con un arco del tipo simple convexo, de tamaño grande, si utilizamos el mismo criterio de clasificación empleado para los arcos levantinos, idóneo, por tanto, para la captura de grandes mamíferos como es el caso del ciervo que vemos en la composición.

Este es el único ejemplo de arco que vemos representado en todo el grupo de yacimientos esquemáticos del núcleo del Alto Segura.

Asimismo, cargada en el arma vemos también una flecha, en la que se ha diferenciado entre el astil y la punta. Esta última muestra una forma engrosada, lo que nos lleva a incluirla en el tipo de puntas de forma romboidal, elaboradas muy probablemente en piedra (sílex), las cuales son menos frecuentes en las representaciones pintadas, incluidas las levantinas, que las confeccionadas a partir de la propia madera del astil.

Adorno

Los únicos elementos de adorno que vemos en los abrigos esquemáticos del Zumeta se encuentran en las dos representaciones humanas del panel 1 de la Cueva del Gitano. Entre ellos determinamos dos tipos básicos en función del lugar anatómico en el que se ubican, de tal forma que distinguimos entre adorno de cabeza y adorno de brazos.

En la figura humana más grande, el adorno de cabeza viene determinado por dos trazos horizontales, ligeramente curvados, de los que parten varios trazos menores verticales, cuyo aspecto nos recuerda mucho al de una cornamenta de ciervo. Mientras, su compañero carece de los trazos horizontales, presentando tan sólo cuatro líneas verticales.

Dotado de una manifiesta originalidad, el paralelo más cercano con el que podríamos relacionar estos tipos del Gitano, salvando las notables diferencias que existen entre unos y otro, sería con una figura humana del Castillo de Taibona de Nerpio, cuyo cuerpo está formado por una estructura bitriangular y que en la parte de la cabeza presenta hasta ocho trazos verticales.

Por su parte, el adorno de brazos queda definido por una serie de cortos trazos que recorren el perímetro exterior del brazo izquierdo de la figura mayor. En la otra representación humana, el mal estado de conservación del brazo impide precisar con seguridad si también iba provista de este elemento de adorno, aunque a tenor de lo conservado sí parece que está presente.

En conjunto, estas representaciones humanas nos recuerdan mucho al esquema antropomórfico de “brazos en asa” que vemos en la Cueva de la Serreta de Cieza (Mateo, 1991/92), enclavada en la Vega Media del Segura, cuyo cuerpo, incluida la cabeza, está recorrida por cortas líneas similares a éstas de la Cueva del Gitano.

Especial mención merece el rostro de la figura número 1, que presenta una forma “en hocico”, lo que en unión con el tocado descrito a modo de cornamenta concede a la cabeza de la figura un marcado aspecto zoomórfico.

Cabelleras

Sólo advertimos un modelo de cabellera, de forma circular, que llevan sendos antropomorfos en el Abrigo de Río Frío III, parcialmente conservado, y en el Abrigo de Huerta Andara II.

VIII. ASPECTOS TÉCNICOS

En el apartado técnico, la primera cuestión que debe ser tratada es la que se refiere a la composición de la propia pintura. En verdad son pocos los datos con que contamos sobre la composición y elaboración de la pintura en el arte rupestre postpaleolítico, debiendo mencionar como pioneros en este campo los publicados por E. Ripoll (1961) sobre las pinturas levantinas de La Vacada, El Torico y El Arquero, en Santolea (Teruel). La espectografía de emisión efectuada reveló la presencia en la pintura de hierro, aluminio, manganeso y trazas de cobre, no documentando excipiente alguno. Sin embargo, en esa descripción tan sólo se enumeraban los elementos rastreados en el análisis, pero no se diferenciaba entre ellos su carácter esencial o, en su caso, de impureza.

En ninguno de los yacimientos descubiertos en la cuenca del río Zumeta se ha efectuado hasta el momento análisis alguno de pigmento, pero sí debemos reseñar su realización sobre pinturas de otros abrigos del núcleo del Alto Segura, lo que viene a llenar el vacío de información con que contamos en esta área de estudio. Además, dada la unidad que existe entre los conjuntos de este núcleo en cuestiones de morfología y de técnica, y la homogeneidad de los datos proporcionados por todas las muestras de esos yacimientos estudiados, no resulta en modo alguno aventurado hacer extensibles los resultados obtenidos a los abrigos de esta cuenca del río Zumeta.

En el análisis de R. Montes y J. M. Cabrera (1991/92) se incluyen los abrigos levantinos de Cañaica del Calar II y Fuente del Sabuco I, de Moratalla, y los esquemáticos de Cañaica del Calar I y III. El estudio de completa con las muestras recogidas en otros 14 yacimientos de la provincia de Murcia. Los resultados ponen de manifiesto la uniformidad que envuelve a todas esas muestras, independientemente de su adscripción estilística. Así, todas las de color rojo revelan su origen común a partir de “bol rojo”, un silicato de aluminio ferruginoso de composición muy simi-

lar a la del ocre, pero más compacto y untuoso. Asimismo, no se registra elemento alguno que hubiera podido ser empleado como aglutinante, aunque sí se constata la presencia de yeso que, procedente de procesos de exudación de la roca soporte, pudiera haber actuado de forma indirecta como tal aglutinante. Por su parte, el color negro se corresponde con el negro orgánico, dividido en partículas amorfas y opacas, identificable como “negro de humo”, habiéndose descartado el negro de manganeso.

Por lo que se refiere a los procesos de ejecución, el análisis detenido de las representaciones levantinas, sobre todo las de animales, nos lleva a la conclusión de que el primer paso seguido por el “artista” consiste en el trazado general de la silueta de la figura por medio de una delgada línea, para después proceder a su cubrimiento interior, bien con una superficie homogénea de color, lo que convencionalmente denominamos como tinta plana, o también por medio de otras líneas paralelas de color que se alternan con espacios vacíos. Claros ejemplos de la tinta plana son la mayor parte de los cuadrúpedos de las tres Cuevas del Engarbo, siendo muy ilustrativa al respecto la figura de cáprido número 20 del Engarbo I en la que se ha marcado intencionadamente una separación entre la propia silueta de la figura y su relleno interno por medio de la tinta plana, pintado en un tono más claro. Mientras, el recubrimiento interior con líneas paralelas lo documentamos en la figura de équido número 34 de la primera cavidad.

En el caso de las figuras humanas, el aspecto filiforme que presenta la mayoría de ellas nos lleva a pensar que son el resultado del trazo de una única acción, el llamado por J.B. Porcar (1943) como “trazo caligráfico”, aunque tampoco podemos descartar que se trate de la incidencia de varias acciones sobre un trazo inicial, sobre todo en aquellos motivos que muestran algún detalle, ya sea anatómico, como las nalgas o cualquier otro grupo muscular, al modo en que lo vemos en el individuo número 21 de la Cueva del Engarbo I, etnográfico, como sucede con el vestido de la mujer número 29, o en aquellas representaciones que tienen un mayor tamaño, como es el caso del personaje número 31 de la misma cueva.

En la figura femenina citada, a pesar de su estado de conservación tan fragmentado, documentamos también el empleo de las líneas paralelas de color para rellenar el espacio interior, tal y como se aprecia en la zona del tórax y en la parte izquierda de la vestimenta con que va ataviada. Es éste un recurso gráfico muy utilizado por los pintores levantinos como sustitutivo de la tinta plana, tanto para las representaciones humanas como de animales. Dentro de las humanas es más frecuente entre las representaciones femeninas al estar dotadas de mayor volumen, que le viene dado por

las prendas de vestir de gran vuelo, ya sean faldas o, en su caso, vestidos. Otros ejemplos en la zona del Alto Segura son los de las féminas del Abrigo de la Risca I de Moratalla, Abrigo del Barranco Segovia de Letur y Abrigo del Milano de Mula.

Se caracteriza el trazo levantino por tener un reducido grosor que, salvo excepciones, rara vez supera los 3 mm, por cubrir las irregularidades de la roca soporte y por mostrar unos perfiles muy precisos. Se ha sugerido que es el resultado de la aplicación de la pintura por medio de la pluma de ave (Alonso y Grimal, 1996a), retomando así una de las hipótesis ya planteadas por J. B. Porcar (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935) y aceptada por otros investigadores (López, 1980; Sánchez, 1983). Por nuestra parte, aunque no negamos las buenas cualidades que reúne la pluma de ave como útil pictórico, tampoco vamos a negar la posibilidad de utilización de rudimentarios pinceles o instrumentos similares por parte de los pintores levantinos, máxime cuando ya se documentó hace tiempo su empleo en la realización de algunas de las representaciones paleolíticas de Altamira (Cabrera, 1978).

En la pintura esquemática la línea es también el pilar fundamental de los procesos de ejecución, pero ésta presenta unas características muy diferentes con relación a la línea levantina. Se convierte ahora en un trazo de mayor grosor, con perfiles poco definidos y que, en la mayoría de las ocasiones, no llega a cubrir las irregularidades de la roca soporte, de tal forma que sólo impregna la parte más sobresaliente de ésta. Suele ser un trazo delimitador de la forma por sí mismo, de modo que no hay necesidad de retoque posterior alguno. A veces está acompañado de la tinta plana, sobre todo en aquellas representaciones de tamaño más grande como es el caso, por ejemplo, del cuadrúpedo del Abrigo de Río Frío V.

Diversos instrumentos se han propuesto para la realización de este trazo esquemático, apreciándose cierta unanimidad en favor de la fibra vegetal machacada (López, 1980; Sánchez, 1983; Alonso y Grimal, 1996a). En cambio, motivos como los puntiformes de la Cueva del Gitano o el trazo vertical del Abrigo del Barranco de los Buitres bien pudieron haber sido realizados con los dedos de la mano, sin necesidad de ningún útil de origen natural o artificial.

Sin embargo, aún cuando el reseñado es el tipo de trazo más generalizado entre los motivos esquemáticos, lo que podemos confirmar en las representaciones de conjuntos como Huerta Andara I y II, los diversos Abrigos de Río Frío II-VI, la Cueva del Gitano o en la mayor parte de los motivos de Tinada del Ciervo II-IV, no podemos dejar de mencionar la existencia de otras figuras esquemáticas en las que éste muestra unas for-

mas más cuidadas. Lo vemos en el esquema humano y los varios cuadrúpedos de la Tinada del Ciervo I, en el cuadrúpedo más grande de la Tinada del Ciervo II y en la figura de color negro de la Cueva del Engarbo I. En ellos, el trazo presenta un aspecto más compacto, cubre las irregularidades de la roca y muestra unos bordes bien definidos. Estas formas más esmeradas en la línea las vemos en motivos de otros conjuntos esquemáticos del núcleo del Alto Segura, entre ellos en los serpentiformes del Abrigo de las Bojadillas VI de Nerpio, Abrigo de la Fuente, Abrigo de Benizar III y Abrigo del Sabinar I de Moratalla, y en los esquemas y cuadrúpedos de los Abrigos del Pozo II y III de Calasparra (Mateo, 1999). Su presencia nos lleva a la conclusión de que, aún cuando el pintor esquemático muestra una clara preferencia por un trazo aparentemente tosco a la hora de representar, también era conocedor de procedimientos más depurados, de lo que se deduce, además, que estos procesos de ejecución eran un aspecto secundario con relación al propio motivo pintado y, ante todo, respecto de su mensaje.

Es posible que la divergencia advertida entre lo levantino y lo esquemático en lo que se refiere a estos procesos de ejecución pueda explicarse a partir de la diferencia del lenguaje expresivo utilizado por cada uno de los estilos. El levantino es un arte figurativo que capta una secuencia como si de una instantánea fotográfica se tratara, con un acusado sentido narrativo del mensaje que en modo alguno menoscaba su eventual trasfondo simbólico. Es, precisamente, en ese interés por mostrar la “fotografía” de un aspecto de la realidad cuando el proceso técnico de ejecución juega un papel importante en pos de la claridad de la imagen, acorde con el naturalismo de los motivos a representar. Por el contrario, la pintura esquemática ya parte de una transformación previa de la realidad misma que, mediante la abstracción, pasa a ser codificada en una serie de signos ininteligibles para todo aquel que desconozca el código preestablecido. En un sistema de comunicación como éste, el proceso técnico de ejecución pasa a ser algo secundario.

Mayor concordancia encontramos entre los dos horizontes estéticos en lo que se refiere a los esquemas de representación, en los que un sentido práctico, un interés por establecer una comunicación inequívoca y concreta conduce a la asunción de unos modelos fáciles de identificar y comprender. De principio, esta afirmación podría parecer una contradicción si nos referimos al estilo esquemático, en el que la mayor parte de los motivos se nos presentan a modo de signos. Sin embargo, es nuestro desconocimiento del código de comunicación y de la semiótica de esos signos la que nos dificulta la comprensión de lo representado, lo cual no ocu-

ría con los individuos involucrados en ese proceso de comunicación.

Tanto en el estilo levantino como en el esquemático, los distintos arquetipos a pintar son reducidos a sus líneas básicas, haciéndolo desde una perspectiva que facilite su identificación. Como se comprueba en los diferentes yacimientos de la cuenca del Zumeta, la figura humana se representa indistintamente desde un punto de vista frontal o lateral, mientras que la figura animal siempre se muestra desde una posición lateral, aunque con eventuales rasgos anatómicos como son las cornamentas en una perspectiva frontal. En la pintura esquemática estos mismos esquemas de representación se ven acentuados por cuanto los motivos, sobre todo los zoomorfos, se ven despojados de volumen, salvo excepciones como los cuadrúpedos del Abrigo de Río Frío V y número 1 de la Tinada del Ciervo II.

Estrechamente relacionado con esos esquemas de representación debemos reseñar también el uso que de la perspectiva creemos intuir en alguno de los conjuntos esquemáticos analizados, en concreto en la Tinada del Ciervo I y en el Abrigo de Huerta Andara I. En ambos casos, las figuras tratadas individualmente se mantienen fieles a la costumbre de mostrarse desde un punto de vista lateral, aunque con rasgos como las cornamentas o las orejas en perspectiva frontal. Sin embargo, concebidas de forma colectiva es posible percibir una intención de búsqueda de la tercera dimensión. Así, en la composición de caza de la Tinada del Ciervo I (Mateo y Carreño, 2001a), los tres cuadrúpedos menores situados por delante del cazador van disminuyendo progresivamente su tamaño conforme se alejan del mismo y, a la vez, respecto del eventual espectador de la escena. Por su parte, en el panel 2 de Huerta Andara I (Mateo y Carreño, 2000) los tres cuadrúpedos que integran el grupo aparecen también con una disposición escalonada en el plano de representación y con ligeras variaciones de tamaño entre ellos. En los grupos compositivos levantinos de los conjuntos estudiados no apreciamos este recurso técnico.

Sí encontramos una mayor discrepancia entre estilos a la hora de dotar al espacio de representación de un orden interno. En los paneles levantinos todo evoca a una disposición perfectamente estructurada en la que cada figura ocupa un lugar predeterminado dentro de la composición y en la que, como se ha apuntado (Criado y Penedo, 1989), la línea de tierra se convierte en el eje de sucesividad del argumento. Juntos, motivo y línea de tierra, crean la idea de que la acción plasmada transcurre en un tiempo específico, construyendo de este modo un espacio compositivo cerrado ante el cual el espectador es un agente pasivo que se limita a contemplar el panel pintado sin poder intervenir en él.

Por el contrario, y salvo puntuales excepciones, en la pintura

esquemática los distintos paneles parecen abocados al desorden. A la pobreza de una escenografía como tal se une el hecho de que en la mayoría de los abrigos los distintos esquemas representados se distribuyen de forma anárquica por las paredes de la cavidad, haciendo difícil establecer cualquier nexo de relación entre ellos que vaya más allá que el de compartir la misma cueva como espacio de representación. De este modo, la ausencia de un eje organizador crea un espacio abierto que admite diversos puntos de vista.

No obstante, la composición de caza de la Tinada del Ciervo I pone de manifiesto que el autor de lo esquemático también era capaz de estructurar los distintos paneles compositivos cuando el mensaje a transmitir lo requería. Por ello, la conclusión a la que llegamos es que la concepción del espacio de representación queda supeditada al mensaje a transmitir, en torno al cual se articula el propio contenido de cada arte. Si en el esquemático, aún cuando se pinten varios motivos en un mismo abrigo, prima el carácter individual de éstos en detrimento de una complicada escenografía, no del todo punto ausente, en el horizonte levantino sobresale esta escenografía por su propio carácter narrativo de acciones concretas de caza, recolección, guerra, entre otras, que constituyen el modelo mayoritario representado. Tampoco podemos olvidar que son muchos los conjuntos levantinos en los que se ha pintado una única figura, sobre todo animal, como es el caso en nuestra área de estudio del cuadrúpedo del Abrigo de Río Frío I, o aquellos otros en los que encontramos varias representaciones, humanas o zoomorfas, que repartidos por el soporte rocoso no parecen formar una composición.

Quizás, el mayor énfasis que el autor de lo esquemático pone en la figura aislada, unido a la concepción abierta del espacio compositivo que ello conlleva, suponga la eliminación intencionada de referencias a un tiempo concreto y, por tanto, la validez permanente del mensaje representado, frente a la concepción del espacio cerrado, no modificable, de las escenas levantinas, que incidirían más en el hecho de que la acción narrada sí transcurre en un tiempo específico.

En otras cuestiones como el color o el tamaño de las figuras, estos conjuntos del Zumeta no aportan mayores novedades a lo que ya conocemos. El rojo, con distintas tonalidades, es el color más utilizado tanto para las representaciones levantinas como para las esquemáticas. Dentro del estilo levantino, sólo podemos reseñar el empleo del color negro en cuatro figuras de arquero de la Cueva del Engarbo I y en las cuatro figuras de la Cueva del Engarbo III, mientras que entre las representaciones esquemáticas únicamente se han pintado en ese color un grupo de trazos y un

esquema humano simple de la cavidad primera de ese mismo yacimiento. En cuanto al tamaño, todos los motivos de ambos horizontes artísticos se enmarcan dentro de los límites que consideramos normales, entre 5 y 25 cm, con los casos excepcionales que ya hemos indicado para las representaciones levantinas al hacer el estudio tipológico. Por su parte, en el estilo esquemático los motivos más grandes serían el ciervo de la Tinada del Ciervo I, con 28 cm de altura, y uno de los trazos serpentiformes de la Tenada de los Atochaes, que supera los 70 cm de longitud. Por su parte, las figuras más pequeñas son algunos trazos verticales de Río Frío IV y Tinada del Ciervo II, que no superan los 3 cm de longitud, y alguno de los cuadrúpedos de la Tinada del Ciervo I que, incluso, llegan medir menos de 3 cm.

Escasas son las sobreposiciones cromáticas entre motivos que documentamos en estos conjuntos del Zumeta. Únicamente se dan en los paneles levantinos de la Cueva del Engarbo I y en un número muy reducido. En el panel 2, el personaje número 17, que sostiene un objeto alargado en sus manos y que nosotros hemos interpretado como recolector, así como su compañero en la escena, el número 19, se infraponen claramente a la figura de bóvido número 12, revelando así su anterioridad, mientras que en el panel 3 contamos con la sobreposición del personaje número 21 sobre el cáprido número 20, y con la de la mujer número 29 que lo hace con su brazo sobre el individuo, posible arquero, número 30.

Se ha apuntado la existencia de labores de repintado en algún motivo, en concreto en la figura humana masculina número 31 de la Cueva del Engarbo I en la que, por la zona de la cintura y nalgas, se aprecian débiles restos de pintura de una tonalidad roja más clara. Llegándose a ver un corto trazo de tendencia vertical entre las piernas. Este fue interpretado por M. Soria y M.G. López (1999c) como el órgano sexual de una primera figura, luego repintada con el órgano sexual desplazado a la parte izquierda. No obstante, la presencia de otros restos de pintura de ese mismo tono rojo más claro en otros puntos próximos de la figura nos obligan a ser cautelosos sobre la cuestión, pudiendo tratarse también de la superposición entre dos motivos diferentes y no de un repintado en sentido estricto.

Mayor interés tiene, en cambio, el aprovechamiento de algunos accidentes naturales del soporte rocoso. En los paneles levantinos del Zumeta no lo apreciamos, pero en los esquemáticos sí son varios motivos los que asimilan algún rasgo de la roca para incorporarlo como parte integrante suya. En el Abrigo de Río Frío IV una alveolización en el soporte rocoso tiene remarcado su perímetro con pintura de color rojo, determinando así un motivo circuliforme, mientras que en el Abrigo de la Tenada de

los Atochares varias crestas calcíticas a modo de estalactitas sirven para que sendos trazos serpentiformes discurren paralelos a ellas, al tiempo que otra de estas crestas sirve de eje central en torno al cual se articulan los anillos circulares de un elemento polilobulado. Pero, con todo, uno de los ejemplos más significativos lo encontramos en el Abrigo de Río Frío III en el que un esquema antropomorfo ha sido intencionadamente representado en el espacio circular que delimitan hasta seis alveolizaciones en el soporte.

Todo ello no hace sino hablarnos de un papel destacado del soporte como un elemento activo más en el desarrollo compositivo de los paneles esquemáticos, quizás como refuerzo de lo representado y, muy probablemente, de su significado.

IX. CONTEXTO CULTURAL Y CRONOLÓGICO

La ausencia de indicadores de cronología absoluta para el arte rupestre postpaleolítico, al margen de convertir esta cuestión en uno de los principales caballos de batalla de su investigación, obligó desde muy pronto a que se recurriese a otros criterios a la hora de establecer una hipotética secuencia estilística y cronológica. Sin embargo, la poca validez de estos supuestos índices de referencia, entre los que se encuentran las presuntas sucesiones en el empleo del color o las pequeñas variaciones tipológicas, ha quedado reflejada desde hace mucho tiempo, incluso en los estudios comarcales.

Sin embargo, la aportación en estos últimos años de paralelos mobiliarios para una parte, al menos, del arte rupestre postpaleolítico, y su valoración como elemento integrante de un tejido cultural amplio y no como algo aislado, que permanece al margen del devenir de ese contexto material, ha permitido precisar bastante sus límites cronológicos, al tiempo que definir también la identidad social y cultural de sus autores.

Desde esta perspectiva, la zona del río Zumeta y, por extensión todo el núcleo del Alto Segura, se nos presenta como una zona privilegiada al contar con varios yacimientos en los que se han desarrollado trabajos arqueológicos de excavación, que han aportado datos muy interesantes acerca del sustrato poblacional que podría sustentar al arte rupestre. Además, la presencia en esta zona del Alto Segura de varios conjuntos de arte con superposiciones de estilos ha contribuido a aclarar las relaciones mutuas entre los distintos ciclos artísticos e, indirectamente, a perfilar su cronología.

Quizás los primeros avances producidos en estos últimos años en este campo de la datación sean los referidos a la pintura esquemática, puesto que el hallazgo de materiales cerámicos neolíticos con motivos decorativos paralelizables a algunos de los tipos pintados puso de manifiesto hace tiempo la cronología neolítica de parte de ese estilo parietal

(Figuras 59 y 60). Esto supone, por una parte, la ruptura con el viejo postulado de que el esquematismo peninsular debe su origen a la llegada de nuevas ideas procedentes del Mediterráneo oriental, traídas por los grupos de prospectores de metal en fechas ya calcolíticas (Beltrán, 1983), y de otra, cuestiona indirectamente la datación otorgada a lo esquemático con relación a lo levantino, tradicionalmente considerado muy anterior a aquel (Beltrán, 1989; Ripoll, 1990).

A los primeros ejemplos de materiales neolíticos aportados por A. Marcos en 1981, la doctora P. Acosta (1984) suma un completo repertorio de motivos decorativos de arte mueble, entre los que se encuentran antropomorfos en la Cueva del Agua del Prado Negro (Granada), esteliformes en la Cueva de la Carigüela (Granada), Sima del Carburero (Granada), Cueva de la Mujer (Granada), Cueva de Nerja (Málaga) y Cueva de los Botijos (Málaga), ramiformes en La Carigüela, y figuras triangulares en este mismo yacimiento y en la Cueva de las Goteras (Málaga).

A estas muestras se irán añadiendo con el tiempo otras más como la cerámica incisa del Neolítico medio de la Cueva de las Tontas, con figuras en forma de “dientes de sierra” (Del Pino, 1984), y la de la Sima de los Intentos (Granada), del mismo periodo, con puntos, líneas en zig-zags y esquemas similares a los ramiformes pintados (Navarrete, Carrasco *et alii*, 1986), todos ellos presentes también en la Cueva de los Molinos (Navarrete, 1985), el cuadrúpedo grabado en un alisador del Neolítico medio de la Cueva de la Murcielaguina (Córdoba) (Gavilán, 1985), una vasija de esta misma cueva con una figura de esteliforme, líneas horizontales y verticales, y puntos impresos, un fragmento con cápridos de la Cueva de Nerja, un esteliforme de la Cueva de los Mármoles, un pectini-forme grabado en otro fragmento cerámico de La Carigüela, diversos oculados, líneas en zig-zags y líneas rectas de la Cueva de los Murcielagos de Zuheros (Córdoba) (Gavilán y Vera, 1993) y varios restos más procedentes de las cuevas del Muerto en Carcabuey y Negra en Rute, ambas en Córdoba, con representaciones de líneas verticales y horizontales, y motivos esteliformes (Gavilán, 1989; Mas, 2000).

Mientras, la zona levantina aporta también numerosos testimonios. En Cova de l'Or y Cova de la Sarsa, las dos en Alicante, diversos restos cerámicos del Neolítico antiguo se encuentran decorados con figuras de esteliformes, con o sin círculo central, antropomorfos, ramiformes, zig-zags y con unas pocas representaciones zoomorfas incisas (Hernández y Martí, 1988), aunque éstos últimos presenta ciertos problemas de adscripción cronológica. Algunos de éstos tipos también aparecen pintados en restos cerámicos de la Cova de les Cendres (Hernández, Ferrer y Catalá,

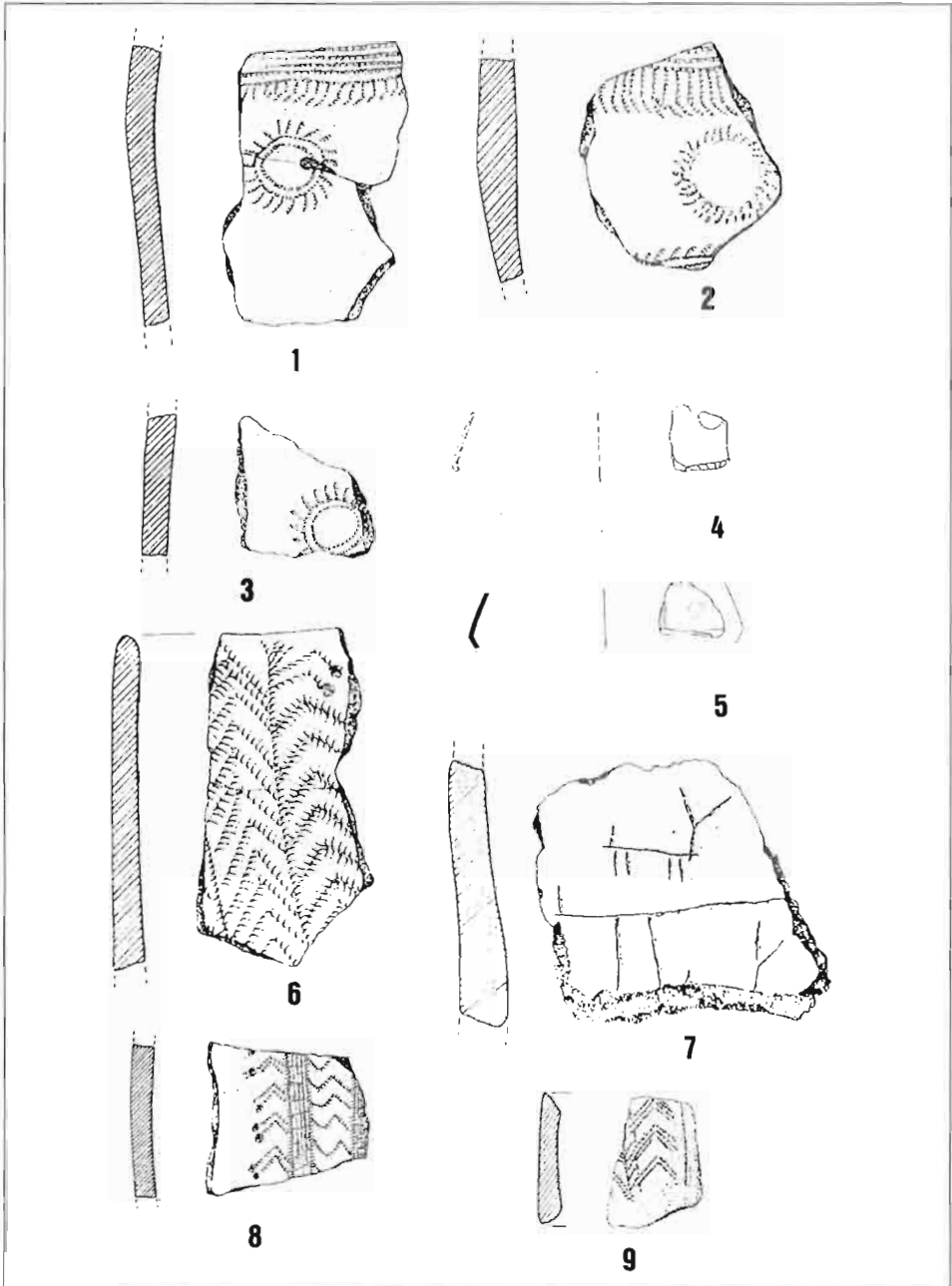


Figura 59: Motivos en cerámica neolítica, I: *Soliformes*: 1 a 3, Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante), según B. Martí y M.S. Hernández, 1988; 4 y 5, Cova Ampla del Montgó (Denia, Alicante), según M.S. Hernández, P. Ferrer y E. Catalá, 2000; *Ramiformes*: 6, 8 y 9, Cova de l'Or, según B. Martí y M.S. Hernández, 1988; *Cuadrúpedos*: 7, Cova de l'Or, según B. Martí y M.S. Hernández, 1988. (Diversos tamaños).

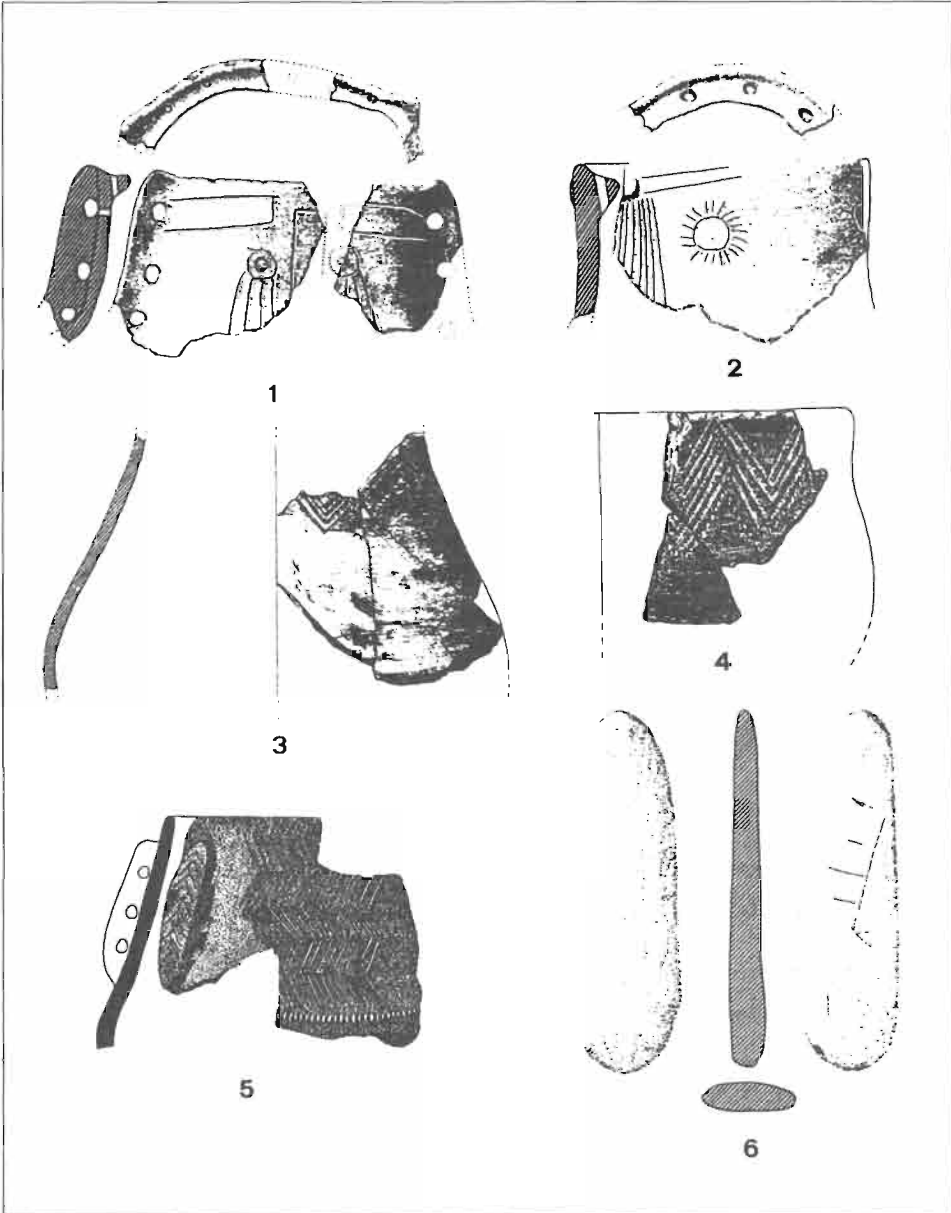


Figura 60: Motivos en cerámica neolítica, II: *Circuliformes*: 1, Cueva de los Murciélagos (Carcabuey, Córdoba), según B. Gavilán y J.C. Vera, 1993; *Soliforme*: 2, Cueva del Muerto (Carcabuey, Córdoba), según B. Gavilán y J.C. Vera, 1993; *Zig-zags*: 3, Cueva de los Intentos (Granada), según M.S. Navarrete et alii, 1986; 4, Cueva de las Tontas (Montefrío, Granada), según M. del Pino, 1984; *Serpentiformes*: 5, Sierra de la Puerta (Cehegín, Murcia), según C. Martínez, 1988; *Cuadrúpedo*: 6, Cueva de la Murcielaguina (Priego de Córdoba, Córdoba), según B. Gavilán, 1985. (Diversos tamaños).

2000). Ya propios de un Neolítico más avanzado son los motivos impresos, o también esgrafiados, de las cuevas de Les Meravelles y Ampla del Montgó (Hernández, Ferrer y Catalá, 2000), en cuya decoración se encuentran los zig-zags y los ramiformes, los soliformes de la Cova del Forat de l'Aire Calent, en Rotova (Aparicio, San Valero y Sancho, 1979), y el antropomorfo del Abric de la Falguera de Alcoi (Martí y Juan-Cabanilles, 1997), entre otros.

En Murcia podemos reseñar los zig-zags dispuestos a modo de ramiformes en un fragmento cerámico del Hondo del Cagitan de Mula (Martínez, 1995) y los serpentiformes impresos en otra pieza de la Sierra de Puerta de Cehegín (Martínez, 1988), fechados ambos en un Neolítico antiguo.

En este contexto debemos reseñar también la secuencia cultural obtenida en los Abrigos del Pozo de Calasparra (Murcia), cuyas paredes albergan varios paneles de pintura esquemática (Mateo, 1999), y en donde un nivel Neolítico antiguo, fechado en 6260 ± 120 BP (I-16, 783 = 4310 a.C.), proporcionó algunos restos de pigmento (Martínez Sánchez, 1994).

Todos estos paralelos mobiliarios y la temprana cronología neolítica que de ellos se desprende para una parte del código iconográfico esquemático, nos lleva a pensar que se inicia entonces, en fechas neolíticas antiguas, un continuo proceso de formación de ese *corpus* esquemático, vinculado al nuevo sistema económico productor y en el que tanta importancia debió tener el propio sustrato indígena como las eventuales aportaciones foráneas.

Que duda cabe que se tratará de un proceso largo, como denotan los abundantes paralelos iconográficos de contextos cronológicos más recientes, tanto en soporte cerámico como en hueso (Figuras 61 y 62). Proceso en el que se irán incorporando conceptos nuevos, entre ellos los aportados por los metalúrgicos, que el código ya existente irá adaptando. Entre otras, se constata en las figuras de ídolos, en los que el detalle de utilizar motivos soliformes para representar los ojos debe ser considerado como un rasgo autóctono, de raíz neolítica, ya que este convencionalismo no aparece en los supuestos modelos orientales (Acosta, 1984). El perfeccionamiento de las técnicas agrícolas y ganaderas, y la consolidación del sedentarismo podrían ser agentes de cambio con repercusión en la expresión plástica. Con el tiempo, incidirían otros múltiples factores entre los que, como se ha apuntado (Beltrán, 1986), no serían menos importantes el paulatino dominio de las técnicas metalúrgicas, el comercio de los propios metales o el control de las rutas comerciales.

Todo esto hará que el fenómeno esquemático, expandido por la

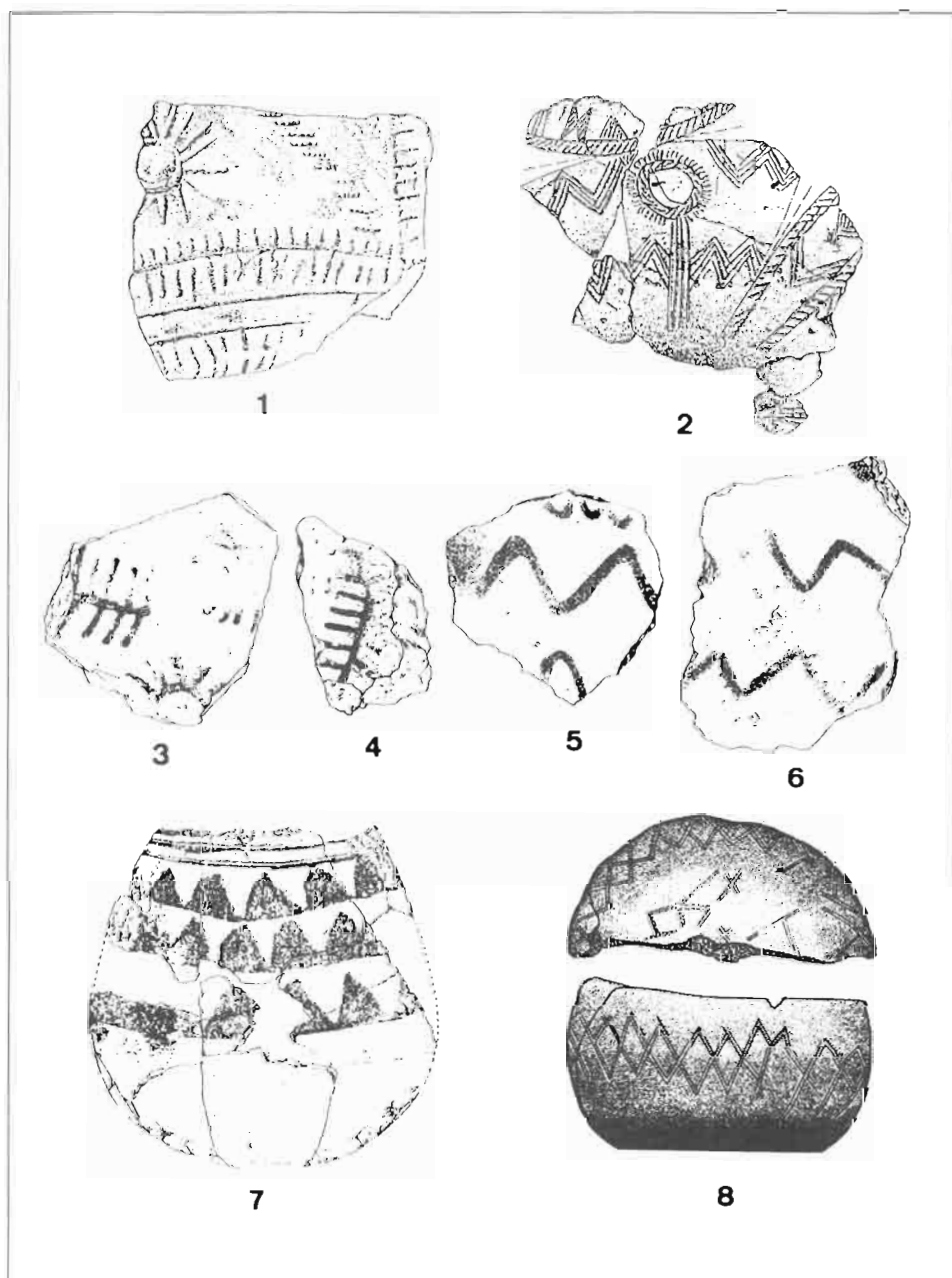


Figura 61: Motivos en cerámica eneolítica: *Soliformes*, *zig-zags*, *triángulos*: 1, Las Casicas (Caravaca de la Cruz), según M. San Nicolás, 1984; 2, Poyo Miñano (Cehegín, Murcia), según M. San Nicolás, 1984; *Soliformes*, *ramiformes* y *zig-zags*: 3-7, Cueva de los Tiestos (Jumilla, Murcia), según M.ª C. Molina, 1990; *Zig-zags*: 8, Rambla de la Alquería (Jumilla, Murcia), según E. Hernández y F. Gil, 1999. (Diversos tamaños).

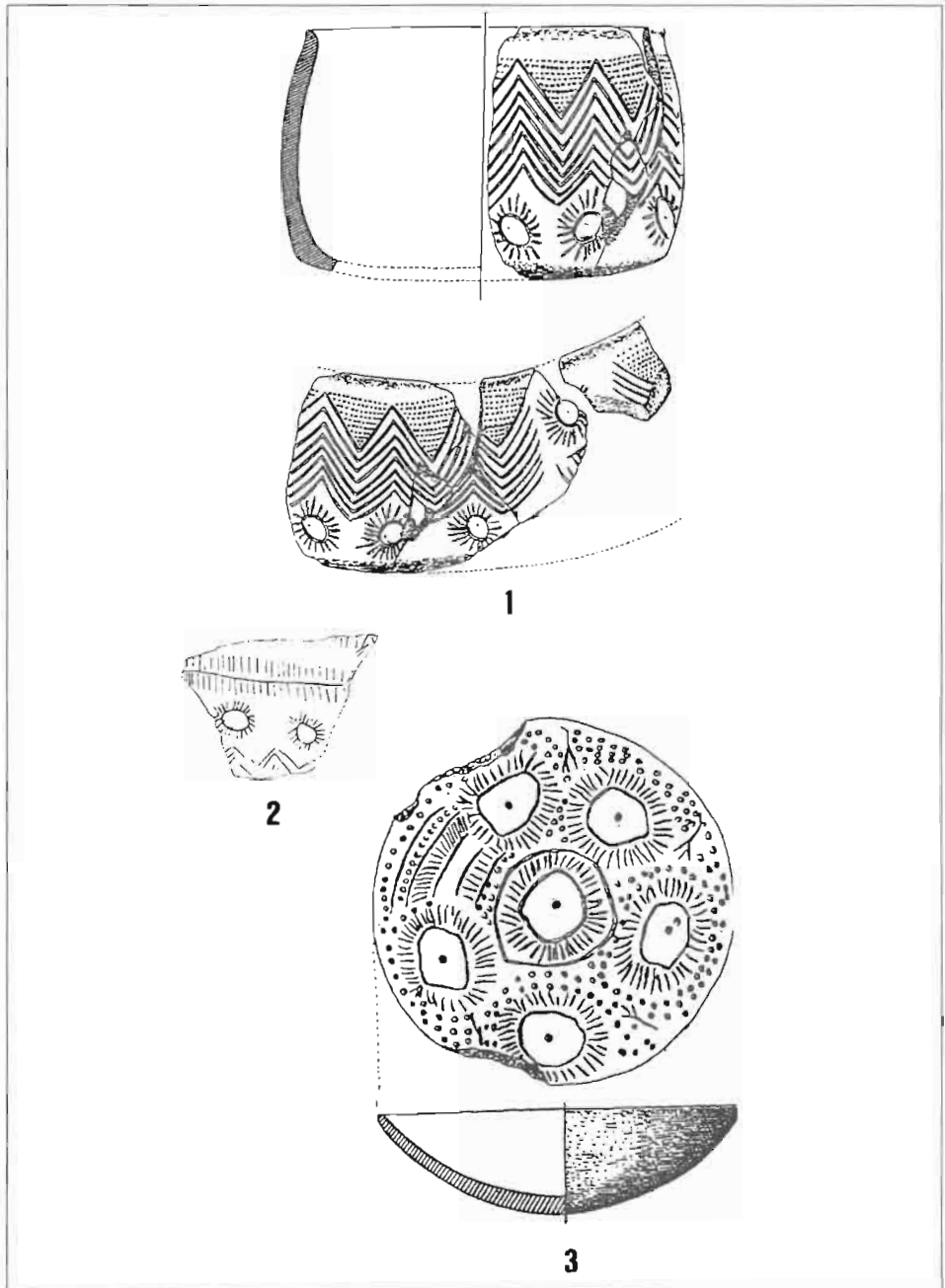


Figura 62: Motivos en cerámica calcolítica: *Soliformes*, *zig-zags* y *triángulos*: 1 y 3, Los Millares (Santa Fe de Mondújar, Almería), según M. Almagro y A. Arribas, 1963; 2, Castillarejo dels Moros (Andilla, Valencia), según M. S. Hernández, P. Ferrer y E. Catalá, 2000. (Diversos tamaños).

mayor parte de la Península Ibérica, adopte particulares ritmos de desarrollo en cada área, de forma que, aún existiendo rasgos comunes entre núcleos, como revela la repetición tipos, cada zona adquiera una personalidad propia que se puede traducir en una mayor variedad de modelos o en una mayor complejidad compositiva, tras las cuales se esconderá, obviamente, un diferente trasfondo simbólico. Baste comparar el arte esquemático de áreas como estas del río Zumeta y del Alto Segura con el desarrollado, por ejemplo, en la provincia extremeña de Badajoz (Collado, 1997) o en el área soriana de Valonsadero (Gómez-Barrera, 2001) para advertir notables diferencias.

Distinta es la problemática que rodea al estilo levantino. Durante mucho tiempo se ha abogado por su datación neolítica tomando como puntos de apoyo la existencia anterior al mismo de un supuesto horizonte artístico de edad epipaleolítica, el llamado lineal-geométrico (Fortea, 1974), de presuntos paralelos mobiliarios en varios fragmentos cerámicos neolíticos de la Cova del l'Or, y por la superposición de unos pocos motivos levantinos sobre otros propios del llamado arte macroesquemático, cuya edad neolítica sí es conocida y aceptada en virtud de claros paralelos con arte mueble (Martí y Hernández, 1988; Hernández, Ferrer y Catalá, 1998) Todo ello revelaría la cronología más tardía del estilo levantino.

Sin embargo, tras el análisis detenido de todos estos elementos de referencia reseñados, resulta difícil seguir defendiendo una cronología neolítica para la pintura levantina tomando a aquellos como únicos puntos de apoyo (Mateo, 2002). La existencia de un horizonte artístico y cultural lineal-geométrico debe ser rechazada dada la escasez de ejemplos que lo sustentan, a todas luces insuficiente para poder hablar con propiedad de un horizonte artístico como tal, por la reciente adscripción de los pocos ejemplos que, en principio, lo integrarían a otros horizontes estéticos como son el esquemático y el macroesquemático, y por las diferencias formales existentes entre los motivos de arte mueble con los pintados y de éstos, a su vez, entre sí.

Por su parte, también es preciso reconsiderar la relación establecida entre la cerámica neolítica de la Cova de l'Or y el arte levantino, ya que, circunscritos a dos únicos fragmentos, las figuras en ellos impresas muestran una lejanía formal tan acusada respecto a lo levantino que incluso los propios investigadores que los propusieron, conscientes de ello, trataron de justificarlo a partir de la rigidez y el esquematismo que impone el soporte cerámico y la técnica impresa (Martí y Hernández, 1988). Pero su marcado esquematismo, la preeminencia de los ángulos rectos para definir las distintas partes corporales, el aspecto general de las figuras y la manera de cubrir su espacio interior, son rasgos que, a nuestro juicio, no se pue-

den explicar únicamente por las diferencias en el soporte o del proceso técnico seguido, y que los alejan de los conceptos de representación propios del estilo levantino.

Por último, sobre la sobreposición de motivos levantinos sobre otros del estilo macroesquemático, si consideramos que el macroesquematismo abarca por el momento un espacio geográfico muy reducido y localizado como es la comarca alicantina de Cocentaina, es razonable pensar que estas sobreposiciones pueden ser sólo evidencia de que en esta área concreta ambos estilos, o bien convivieron durante un periodo de tiempo determinado, o también que lo levantino tuvo una pervivencia mayor. Pero sea una u otra posibilidad, y dada la cronología neolítica temprana del estilo macroesquemático, creemos que nada invalida la opción de que podamos llevar el estilo levantino a fechas anteriores a ese Neolítico inicial o antiguo, vinculándolo de esta forma con los grupos epipaleolíticos, bien como tales grupos epipaleolíticos o, en su caso, como grupos retardatarios no neolitizados (Mateo, 2002).

Con el panorama general esbozado, nos encontraríamos, por un lado, con un arte esquemático que a tenor de los evidentes paralelos de arte mueble documentados tiene su origen en fechas neolíticas, y junto a él, conviviendo en el mismo espacio físico, el arte levantino que, aún careciendo de elementos de cronología objetivos, parece tener expedito el camino para su posible adscripción a los grupos de cazadores y recolectores epipaleolíticos, además de por las razones antes expuestas, porque si la autoría de la pintura esquemática hay que concedérsela a las primeras comunidades productoras neolíticas, aunque su desarrollo en el tiempo le haga llegar hasta fechas más recientes, la consecuencia inicial que de ello se desprende es la disociación del arte levantino de esos mismos grupos neolíticos. No parece lógico que un mismo grupo social tuviera como propias dos corrientes de expresión tan dispares.

Con este planteamiento, entran en juego también dos elementos importantes a la hora de delimitar el marco cultural de cada estilo. De una parte, las superposiciones de estilos, y de otra, el contexto arqueológico de los abrigos pintados.

En los conjuntos hasta ahora descubiertos en la cuenca del río Zumeta no se documenta ninguna sobreposición de figuras esquemáticas sobre otras levantinas, aunque en la Cueva del Engarbo I motivos de los dos estilos sí comparten el panel rocoso como espacio de representación. Pero a nivel más general del grupo del Alto Segura sí podemos reseñar las de un cérvido sobre un cuadrúpedo en el Molino de Juan Basura, dos esquemas humanos simples sobre un cuadrúpedo y un arquero, respecti-

vamente, en Solana de las Covachas III, la de sendos trazos serpentiformes sobre un ciervo y un humano, y sobre un cuadrúpedo en Solana de las Covachas V, todos estos en Nerpio, la de un trazo horizontal sobre un arquero en el Cortijo de Sorbas I de Letur, y la de un cuadrúpedo sobre una figura femenina en el Abrigo de la Risca I de Moratalla.

Por su parte, la superposición de representaciones levantinas sobre esquemáticas, también ausentes en los abrigos del Zumeta, se concreta, por el momento, en un trazo y restos de otro motivo indeterminable en su tipología sobre un cuadrúpedo en el Abrigo del Barranco Bonito, y en una figura de cérvido, reconvertido más tarde en cáprido, sobre un esquema humano simple en Solana de las Covachas IX, ambos en Nerpio.

Todas estas sobreposiciones vienen a confirmar la existencia de una fase de convivencia entre los dos horizontes artísticos, refrendada por el reconocimiento de las mismas en diversos lugares. Entre esos otros ejemplos, pintura esquemática sobre levantina encontramos en la Cueva de la Vieja de Alpera, los Cantos de Visera de Yecla, la Cañada de Marco de Alcaine, la Cueva de Regacens en Huesca, el Abric de les Torrudanes de La Vall d'Ebo, el Barranc de la Carbonera II en Beniatjar, la Hoz de Vicente en Minglanilla o el Abrigo de Labarta LI en Huesca, mientras que figuras levantinas sobre motivos esquemáticos los registramos en la Tabla del Pochico en Aldeaquemada, el Barranc de la Palla en Tormos, los Cantos de Visera I de Yecla, el Racó de Gorgori V en Castell de Castells y en la Cueva del Tío Modesto en Henarejos.

Así pues, considerada esta etapa de relación entre los dos estilos y teniendo en cuenta la cronología propuesta para cada uno de ellos, creemos que no sería demasiado arriesgado vincular ese periodo de coexistencia con el proceso de neolitización de las últimas comunidades epipaleolíticas de *facies* geométrica de la vertiente mediterránea peninsular.

Sin entrar en la discusión entre indigenismo y migracionismo, pero una vez asumido que el origen del Neolítico peninsular no hay que buscarlo en una evolución interna de los grupos epipaleolíticos, entre otras razones porque no se han documentado dentro de la propia Península Ibérica los antecedentes silvestres de los cereales y los animales domésticos predominantes (Martí y Juan-Cabanilles, 1997), sí parece existir cierto consenso a la hora de aceptar el llamado “modelo dual” (Bernabeu, 1996) como el paradigma para la neolitización, al menos, de la vertiente mediterránea.

A este respecto, la información de que disponemos sobre el proceso parece indicar que en modo alguno hubo grandes rupturas, sino que, más bien, se trató de un lento y largo periodo de relación entre las comunidades primarias de economía productora, los llamados “neolíticos

puros” por F.J. Fortea (1973), asentadas en un primer momento en sectores litorales y prelitorales, y el sustrato epipaleolítico de *facies* geométrica. Esta secuencia es conocida en el Bajo Aragón, en donde los datos aportados por yacimientos como Botiquería dels Moros en Mazaleón y Costalena en Maella, constatan la presencia de grupos de cazadores y recolectores que sobre sus bases técnicas y culturales van a recibir, por aculturación directa de los grupos neolíticos del núcleo valenciano, algún elemento neolitizador, en concreto la cerámica, sin que ello suponga modificar sustancialmente sus formas de vida (Barandiarán y Cava, 1989). La neolitización final de estos grupos se va a producir por la llegada espaciada y poco intensa de puntuales rasgos tecnológicos y culturales, y no por un repoblamiento tras una supuesta etapa de abandono. Otros yacimientos confirman este mismo proceso, entre ellos el Pontet en Maella (Mazo y Montes, 1992), Abrigo de Secans en Mazaleón (Rodanés, 1991), la Cova del Llop también en Mazaleón (Mazo y Montes, 1987) o el Serdá de Fabara (Barandiarán y Cava, 1985).

Por otro lado, los trabajos desarrollados por V. Baldellou (2001) en la región aragonesa han puesto de relieve la estrecha relación que parece existir entre yacimientos epipaleolíticos y arte levantino por un lado, y yacimientos neolíticos y arte esquemático por otro, lo que vendría a reforzar la adscripción cronológica que nosotros hemos propuesto para cada estilo.

Distinta, pero muy ilustrativa sobre la transición Epipaleolítico-Neolítico es la secuencia del yacimiento de Tossal de la Roca (Cacho, Fumanal *et alii*, 1995), en La Vall d’Alcalá, inscrito en la zona nuclear de llegada de las primeras ideas neolíticas a la región. Con una ocupación ininterrumpida desde el Paleolítico superior y todo el Epipaleolítico, en sus dos *facies*, microlaminar y posterior de geométricos, será durante esta última etapa cuando reciba el influjo neolitizador con la llegada de la cerámica cardial, lo que dará lugar a una rápida transformación del lugar como si de un asentamiento neolítico *ex novo* se tratara.

Por su parte, en la zona del Alto Segura contamos con los datos proporcionados por los diversos sondeos estratigráficos realizados en la Cueva del Nacimiento, Valdecuevas y en Molino de Vadico, los cuales parecen evidenciar la misma cadena de lenta aculturación que hemos reseñado para el Bajo Aragón (Mateo, 1997/98). Además, los trabajos de prospección desarrollados por G. Rodríguez (1997) documentaron un intenso poblamiento en la zona desde fechas muy tempranas, hasta el punto de que en el entorno de los conjuntos pintados de la cuenca alta del Zumeta, en la que se concentran los conjuntos de Río Frío I-VI, Tinada del Ciervo I-IV, Cuevas del Engarbo I-III y Barranco de los Buitres, este autor localiza

hasta 14 asentamientos, estacionales o permanentes, que abarcan desde el Paleolítico hasta la Edad del Bronce. En este contexto general habría que incluir también el enterramiento en cueva fechable a finales del III milenio a. C. localizado por M. Soria y M.G. López (1999a) en las proximidades de los abrigos pintados de Río Frío (Figura 63).

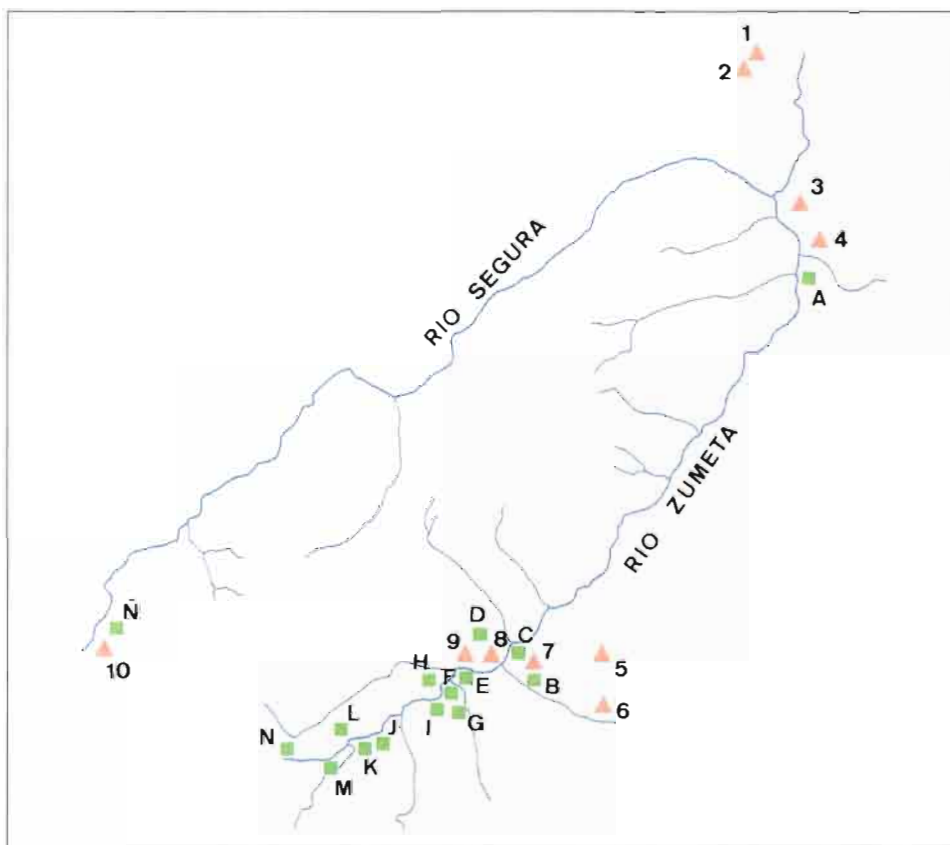


Figura 63: Contexto arqueológico de la Cuenca del Río Zumeta: *Conjuntos de arte rupestre:* 1. Collado del Gujarral (ae); 2. Cueva de la Diosa Madre (ae); 3. Abrigo de la Tenada de los Atochares (ae); 4. Cueva del Gitano (ae); 5. Abrigos de Huerta Andara I-II (ae); 6. Abrigo del Barranco de los Buitres (ae); 7. Abrigos de la Tinada del Ciervo I-IV (ae); 8. Cuevas del Engarbo I-III (al, ae); 9. Abrigos de Río Frío I-VI (al, ae); 10. Abrigo de la Cañada de la Cruz (al, ae). *Yacimientos:* A. Molino de Vadico (p, e, n); B. Cueva de Santiago (n); C. Covacho del Zumeta (n, c); D. Abrigo de la Loma de las Casicas (n, b); E. Cueva del Molino (n); F. Cueva del Tejón (n); G. Cueva del Castellar (?); H. Castellón de las Nogueras (p, e, n); I. Abrigo de Río Frío (en); J. Cueva II de Río Frío (n); K. Cueva I de Río Frío (n); L. Cueva de la Hiedra (?n); M. Cueva Pequeña (p); N. Cueva Grande (p, e, n); Ñ. Cueva del Nacimiento (p, e, n). (al: arte levantino; ae: arte esquemático; p: paleolítico; e: epipaleolítico; n: neolítico; en: eneolítico; b: bronce; c: campaniforme). Según datos de G. Rodríguez, 1997, M.Soria y M.G. López, 1999a y autor.

En la Cueva del Nacimiento, los trabajos de excavación realizados permitieron documentar cuatro etapas de habitación (Rodríguez, 1979; Asquerino y López, 1981). Un nivel más antiguo, propio de un horizonte del Paleolítico superior, proporcionó restos de un hogar e industria lítica de raspadores, buriles y hojas con y sin retoque, fechándose en 9250 a.C. (GIF-3472: 11200 BP no calibrado) El nivel B, con restos de un hogar e industria lítica ya epipaleolítica de geométricos y microláminas ha dado la fecha de 5670 a. C. (GIF-3471: 7620 BP no calibrado). Por último, el nivel A, considerado como neolítico, presenta dos fases distintas, una más antigua, del Neolítico medio, que aporta una industria lítica de tipo laminar de tradición epipaleolítica, de hojas con o sin retoque, restos cerámicos decorados con impresiones y digitaciones y algunos restos óseos de fauna salvaje y doméstica, y una segunda fase, del Neolítico final, con restos cerámicos lisos y con porcentajes superiores de los restos óseos de fauna doméstica sobre la salvaje. Estos niveles neolíticos se han fechado en 4830 a.C. y 3540 a.C. (GIF-5422: 5490 ± 120 BP) el primero, y en 2040 a.C. (GIF-5421: 3990 ± 110 BP) el atribuido al Neolítico final. Tampoco han faltado voces en contra de este aparente proceso de aculturación en Nacimiento en virtud del desfase cronológico que parece haber entre los niveles epipaleolíticos y los neolíticos (Martí y Juan-Cabanilles, 1997). Sin embargo, la naturaleza de los propios trabajos arqueológicos desarrollados, muy limitados espacialmente, y la ausencia de más datas quizás puedan explicar este aparente desfase.

En Valdecuevas (Sarrión, 1980), su excavador estableció también varias fases de ocupación, coincidentes a grandes rasgos con las definidas en Nacimiento. Sobre un nivel epipaleolítico con una industria en la que predominan los denticulados y las hojas, se sitúa un segundo nivel, adscrito al Neolítico, en el que se documentan restos óseos de *Sus scropha* y *Ovis aries*, y fragmentos cerámicos decorados con impresiones. Una tercera etapa de habitación se relaciona con una ocupación eneolítica del abrigo.

Por su parte, en Molino de Vadico (Córdoba y Vega, 1987) contamos con un nivel antiguo encuadrable en el Paleolítico superior, un nivel epipaleolítico en el que hay una industria de tipo laminar, con restos óseos de fauna en los que predominan las especies salvajes de conejo, cabra y, en menor porcentaje, ciervo, a la que le sigue una etapa neolítica que proporciona cerámica impresa e incisa y poca industria lítica. También se recogieron algunos restos de grano (Alonso y Grimal, 1996a).

A pesar de la distinción efectuada entre sendos periodos Epipaleolítico y Neolítico, en los tres yacimientos se observa que lejos de

haber una ruptura marcada entre ambos momentos en lo que a la tecnología y las formas de vida se refiere, hay, por contra, continuidad en la industria lítica y en las especies animales sacrificadas, todavía salvajes, siendo los únicos elementos “innovadores” en los niveles agregados al Neolítico la presencia de cerámica, decorada con impresiones, incisiones o digitaciones, según el caso, en Cueva del Nacimiento y Valdecuevas, la existencia de los restos óseos de *Ovis aries* en este último, y los restos de grano en el Molino de Vadico.

La escasez de datos que padecemos sobre el Neolítico en Murcia y Albacete, y la ambigüedad que envuelve a los que conocemos, nos lleva a relacionar este proceso de aculturación de lugares interiores como Nacimiento y Valdecuevas con el núcleo primario valenciano, al menos en tanto que podamos demostrar arqueológicamente la existencia de asentamientos neolíticos *ex novo* en sectores costeros murcianos. Desde esta zona levantina, las nuevas ideas neolíticas habrían podido penetrar por el corredor que constituye el Altiplano murciano, hasta alcanzar el curso del río Segura, vía natural de entrada hasta el interior giennense y albaceteño. De este teórico recorrido podríamos tener puntuales registros en la Cueva de la Serreta y en los Abrigos del Pozo, ambos lugares provistos a la vez de arte rupestre.

En la Cueva de la Serreta los trabajos de excavación desarrollados (Martínez Sánchez, 1996; Salmerón, 1999) permitieron reconocer una etapa neolítica de ocupación de la cueva, si bien la falta de un contexto específico del registro arqueológico y lo limitado de la información que éste proporciona no posibilitan la obtención de referencias concluyentes. No obstante, uno de sus excavadores, dada la tipología de la industria lítica, preferentemente laminar, y la naturaleza de la decoración cerámica, incisa la mayor parte y unas pocas impresas, apuesta por una cronología del Neolítico medio para esta fase de ocupación (Martínez Sánchez, 1996).

Por su parte, un sondeo estratigráfico realizado en el abrigo más grande del conjunto de los Abrigos del Pozo (Martínez Sánchez, 1994) demostró una ocupación continuada en el mismo desde el Paleolítico superior, llegando, sin solución de continuidad, hasta fechas medievales. Un nivel Neolítico antiguo aportó restos cerámicos lisos, incisos e impresos, una industria lítica en cuarcita, con lascas sin retoque, restos de talla y cantos, y en sílex, de láminas sin retoque y con retoque lateral abrupto, lascas y núcleos. Asimismo, el análisis preliminar de los restos óseos de fauna, aunque muy limitado, permitió advertir la presencia de especies como el conejo, los pequeños rumiantes y los ungulados, aunque lo reducido y frag-

mentado de la muestra impidió precisar más detalles (Mateo, 1997b). Otros datos de interés son el hallazgo de restos de pigmento entremezclados entre el sedimento y la fecha radiocarbónica de 4310 a. C. obtenida a partir de restos de carbón vegetal de un hogar de este nivel neolítico.

No obstante, de aceptar la adscripción cronológica propuesta para ambos yacimientos se plantea un evidente desfase entre éstos y los localizados en el Alto Segura que, de acuerdo con la lógica difusionista, deberían mostrar unas fechas más recientes. Es ésta una situación paradójica si se quiere, pero no desconocida en otros ambientes. Recordemos que en el Alto Aragón, el yacimiento aculturado de Forcas II proporciona cronologías más antiguas que el supuesto foco neolitizador de Chaves (Baldellou, 1994). A pesar de ello, el desconocimiento del itinerario seguido por las aportaciones neolíticas hasta esta zona interior y la falta de series cronológicas contrastadas, nos permite mantener la hipótesis de que el curso fluvial del Segura es la vía de penetración de los elementos neolitizadores hacia el interior, al tiempo que también podemos pensar que las fases de ocupación neolítica que conocemos de la Cueva de la Serreta y de los Abrigos del Pozo no tienen por qué ser consecuencia de la primera oleada de entrada de estas ideas neolíticas.

Con este panorama general, la ausencia de un epipaleolítico geométrico en Andalucía más allá de los enclaves orientales de Nacimiento y Valdecuevas, y una vez puesto de manifiesto que el sustrato epipaleolítico de *facies* microlaminar, que sí está ampliamente documentado en la región, no constituye el sustrato de la neolitización (Aura y Pérez, 1995; Martí y Juan-Cabanilles, 1997), quizás pueda explicar la ausencia de arte levantino en otros puntos más occidentales que éstos del Alto Segura, a los que habría que anexar el llamado núcleo de Quesada (Soria y López, 1999c), alejado unos pocos kilómetros al suroeste. No olvidamos los yacimientos en superficie de Río Palmones, en Algeciras, y de Los Frailes, en Bornos, cuya industria lítica, en alguna de sus piezas, recuerda al geometrismo de Cocina I pero que, no obstante, parece que haya que relacionar más bien con el geometrismo del sur de Portugal (Martí y Juan-Cabanilles, 1997). De confirmarse, podríamos considerar que los autores del estilo levantino serían los grupos epipaleolíticos geométricos, con lo que este horizonte cultural, no sólo estético, hundiría sus raíces en el Xº milenio a. C. (Aura y Pérez, 1995).

En esta misma línea de opinión se ha llegado a postular que el arte levantino nace en el seno de estas comunidades epipaleolíticas de *facies* geométrica como respuesta al proceso de aculturación que sufren por parte de los grupos neolíticos (Llavori, 1988/89). El conflicto de competencias

territoriales, económicas y culturales entre ambas entidades sociales convertiría a la pintura levantina en un mecanismo de reproducción de un modo de vida tradicional tendente a impedir la desintegración del sistema. Por nuestra parte, al margen de que podamos aceptar que el contacto entre grupos de economía, en principio, antagónica y la necesidad de tierras para cultivar sí pueda obligar con el tiempo a la paulatina reclusión de los cazadores y recolectores en las serranías interiores, lo que no admitimos es el hecho de que el arte levantino nazca desde la nada, como un simple mecanismo de defensa de unas formas de vida amenazadas, ya que su contenido temático implica conceptos religiosos más amplios (Mateo, e.p. [b]). Además, esta hipótesis no dejaría de plantear una situación un tanto curiosa ya que durante varios miles de años los cazadores y recolectores habrían mantenido unos modos de vida que no suscitaron en ningún momento la necesidad de contar con una iconografía simbólica, para más tarde, súbitamente, a raíz de su contacto con los grupos neolíticos, contacto que hemos visto que no es en modo alguno traumático, crear el espectacular arte levantino.

En cualquier caso, la aculturación de estos grupos de cazadores y recolectores supondrá la desaparición definitiva del estilo levantino como vehículo de expresión de unas creencias asociadas a un modelo social y económico caduco, al tiempo que se iniciará la expansión y generalización del fenómeno esquemático, asociado a las novedosas corrientes sociales, económicas y espirituales que conlleva la forma de vida neolítica. De igual forma, dadas las semejanzas existentes en muchos de los rasgos de los dos horizontes artísticos (Mateo, e.p. [a]), quizá no sería descabellado proponer a los antiguos levantinos como corresponsables del nacimiento y expansión de la pintura esquemática.

Tal vez la religiosidad neolítica encontró el terreno suficientemente abonado en el seno de los grupos aculturados epipaleolíticos como para que la espiritualidad asociada a la naciente forma de vida utilizase el mismo vehículo que durante centurias había servido como medio gráfico de transmisión de lo trascendente, la pintura rupestre. La transformación de los modelos de vida, aunque sea a través de un proceso lento y sin rupturas, es suficiente agente de cambio en los ámbitos de lo mental, lo religioso y lo estético.

X. EN BUSCA DE UN SIGNIFICADO

La búsqueda de un significado para el arte rupestre prehistórico no ha sido, en verdad, una de las cuestiones que haya suscitado un mayor interés en los últimos decenios de su investigación. Si en un primer momento se le buscaron explicaciones variadas, muy influenciadas por la corriente etnográfica tan en boga por entonces, no es menos cierto que la investigación más reciente ha mostrado un desprecio casi total por el tema, quizás por estar más ocupada en el análisis de cuestiones de índole técnica, por aceptar postulados ya clásicos que parecen inamovibles o simplemente porque no se sabe qué decir que resulte novedoso. En cualquier caso, no es raro encontrar publicadas amplias monografías en las que no se aborda el problema de la semiótica del arte prehistórico.

Paradigmático es el caso de la zona del Alto Segura en la que se inscribe nuestra área de estudio. Se han editado extensos trabajos sobre el arte rupestre de la cuenca del río Taibilla (Alonso y Grimal, 1996a), sobre el grupo pinturas del Cerro Barbatón de Letur (Alonso y Grimal, 1996b) o sobre los yacimientos del Noroeste murciano (Mateo, 1999) y en ninguno de ellos se ha reflexionado sobre el posible significado de ese arte rupestre.

Afortunadamente, es estos últimos años este desolador panorama está cambiando con la publicación de diversos estudios (Gómez-Barrera, 2001; Jordán, 1995/96, 1998, 1999; Mateo, e.p.[b]), que además de aportar nuevas postulados sobre el tema, vienen a poner de manifiesto la poca validez de algunas de las viejas ideas que más consolidadas estaban en la historiografía, reveladas como insuficientes a la hora de explicar un fenómeno tan complejo como éste del arte rupestre prehistórico.

Sabiendo que en el campo de lo religioso se manifiesta siempre un fuerte componente de la inconsciencia humana, conocemos también las dificultades que encierra abordar el problema del significado del arte rupestre, sobre todo si tenemos presente la afirmación de G. H. Luquet (1930) en el sentido de que una pintura es comprensible para el hombre de

hoy cuando reproduce lo que sus ojos ven pero que para el hombre primitivo lo es cuando expresa lo que su mente sabe.

Sin embargo, a pesar de la fragilidad que puede envolver cada una de las propuestas interpretativas que podemos plantear y de lo fácil que puede llegar a resultar su crítica, no es menos cierto que el silencio, ya esté motivado por la ignorancia o por el miedo, no nos va a hacer avanzar.

ARTE LEVANTINO

En alguna ocasión nos hemos pronunciado a favor de un valor trascendente del arte levantino, que supera con mucho su mera consideración como documento etnográfico de primer orden, que no por ello deja de ser relevante (Mateo, e.p. [b]). Así, tras analizar el contenido temático del mismo, hemos establecido un marco de referencia apoyado en una religiosidad de raíz naturalista que utiliza al propio arte rupestre como vehículo de expresión de la experiencia mística colectiva.

También es cierto que se aprecia cierta heterogeneidad a la hora de descifrar el bagaje cosmogónico de sus autores por cuanto se constata cierto carácter local en algunos de los temas pintados. La focalización de asuntos como la recolección, destacada en el área valenciana y aragonesa, y que en esta zona tan sureña sólo la hemos podido sugerir para una escena de la Cueva del Engarbo I, o la preeminencia de determinadas especies animales en unas comarcas en detrimento de otras, son algunos de los detalles que nos llevan a reconocer la individualidad de los conjuntos levantinos. Esto, a su vez, podría revelar la existencia de “regionalidades” dentro del estilo levantino, íntimamente relacionadas con elementos como el propio sustrato cultural sobre el que se asienta, los condicionantes del entorno físico o los eventuales contactos intergrupales. Por otro lado, tampoco podemos descartar que pudieran ser reflejo de toda una serie de *cultos tópicos* (Lévêque, 1997), muy localizados y asociados a un territorio concreto o a una actividad dada.

Ya en 1987, F. Jordá decía acerca del arte prehistórico que éste fue el vehículo que permitió transformar las creencias en imágenes, lo que en cierto modo venía a revitalizar una vieja idea expresada por L. Levy-Bruhl (1927) de que el arte de los mal llamados primitivos es la expresión plástica de las representaciones colectivas más sagradas.

Así las cosas, la existencia de conjuntos como el Abrigo de Río Frío I, en el que tan sólo hallamos representada una figura animal, choca de lleno con la llamada “teoría de la caza”, que durante mucho tiempo, e

incluso hoy día en algunos sectores de la investigación, ha sido el argumento fundamental a la hora de justificar y explicar el arte rupestre levantino. Establecidas las bases teóricas de la misma por S. Reinach (1903) a partir de los principios de la “magia simpática” sistematizados, entre otros, por J.G. Frazer (1890), pretende explicar la presencia de la figura animal y de las escenas de caza en los paneles pintados tomando como punto de apoyo el supuesto de que el hombre se desenvuelve en un ambiente hostil, en el que lucha para apenas poder sobrevivir y en el que la magia desempeña una función primordial como forma de sometimiento de las fuerzas que actúan en la naturaleza y, a la vez, sobre él mismo.

Sin embargo, la ausencia de escenas de caza en muchos yacimientos en los que sí se documentan figuraciones zoomorfas, en ocasiones aisladas como sucede en este Abrigo de Río Frío I, o también formando agrupaciones a modo de manadas como vemos en la Cueva del Engarbo I, nos obligan a ampliar el abanico de posibilidades interpretativas para estas representaciones.

Por otro lado, hace tiempo que la comparación de los restos óseos de fauna obtenidos en los yacimientos próximos a los abrigos pintados, independientemente el periodo cultural al que se adscriban éstos, y las especies animales representadas no muestran coincidencias, lo que llevó a determinar una clara separación entre “especies para comer” y “especies para pensar” (Delporte, 1990).

Esta dicotomía entre la fauna pintada y la comida nos obliga a revestir de cierto carácter alegórico, sagrado tal vez, a las representaciones animales, que de este modo sobrepasan con mucho su mera apariencia física para encarnar otros valores como puedan ser la energía vital de bosque y de la naturaleza, fundamentales en el seno de una sociedad de cazadores y recolectores.

Sin que, por razones obvias, podamos confirmar de forma categórica esta hipótesis interpretativa, sí decimos que no somos partidarios de considerar a las representaciones zoomorfas levantinas, ya sea las pintadas de forma aislada o, en su caso, las representadas en grupo, como una simple práctica mágica por medio de la cual se intenta favorecer la captura de los propios animales. Antes bien, valoramos a estas figuraciones como la plasmación de una actitud religiosa que trasciende el ámbito material y en la que cada especie está cargada de un simbolismo especial como aglutinadora y exponente de determinadas fuerzas sobrenaturales. De no ser así, ¿cómo explicar estos paneles levantinos en los que sólo hay representaciones animales, sin participación humana y sin referencias explícitas a la actividad cinegética? Si su presencia sólo fuera un intento

por favorecer su captura, compartimos la idea de que lo más adecuado hubiera sido representarlas ya heridas o en vías de estarlo (Clottes y Lewis-Williams, 1996), y no de manera aislada, ajena a cualquier actividad humana y en una actitud hierática.

Asimismo, esta caracterización simbólica que proponemos para las figuras animales representadas se debe de hacer extensible también a aquellas otras incluidas en escenas de caza, sobre todo si nos atenemos a esas disidencias reseñadas entre las especies pintadas en estas escenas y los restos óseos recuperados en contextos materiales.

En esta línea, de gran interés resulta la información aportada por J. Clottes y J. D. Lewis-Williams (1996) acerca de las representaciones de cacerías de muflones por parte de los pueblos indios del sudoeste americano, cuya lectura como simples ejemplos de la actividad venatoria no resultaría, en principio, ninguna temeridad y que bajo la óptica de la teoría pre-animista se explicaría como un intento mágico por favorecer la captura de esos animales, pero cuya intención última, muy alejada de lo reseñado, sabemos que es la de intentar la aprehensión y dominio de las fuerzas que provocan la aparición de la lluvia, encarnadas por esa especie animal. O también la representación del pobo o antílope en el arte sudafricano de los *san*, que lejos de aludir al animal como presa de caza compendia conceptos muy variados al estar vinculado a ceremoniales tan diversos como los relacionados con las primeras experiencias de caza de los adolescentes, los rituales de pubertad o los asociados al matrimonio (Lewis-Williams y Blundell, 1998).

Esta concepción metafórica de los animales no es extraña en el pensamiento religioso de las bandas de cazadores y recolectores, pues aunque los animales se conciben como semejantes a los hombres, también son distinguidos como portadores de determinados poderes sobrenaturales (Eliade, 1976; Lévêque, 1997), lo cual les reviste de ese carácter especial que los eleva por encima de su naturaleza estrictamente material. Así, por ejemplo, para los grupos *navaho* de Norteamérica los hombres y los animales de caza son iguales, sólo que los animales son más sagrados (Jensen, 1960).

Por tanto, sin que pretendamos hacer una transposición literal de este trasfondo místico hacia las representaciones levantinas, lo cual podría resultar una temeridad, sí somos de la opinión de que las escenas de caza existentes en muchos de los conjuntos de este estilo, como son las escenificadas en las tres Cuevas del Engarbo si nos referimos a nuestra área de estudio, no pueden explicarse como una simple práctica de magia simpática realizada en favor de la propia caza de los animales.

Muy reveladora sobre el particular es la escena de captura del panel 3 de la Cueva del Engarbo I, formada por un individuo que, mostrando el órgano sexual, se sobrepone por el cuello a la figura de un cáprido. En esta escena advertimos una fuerte carga alegórica al constatar la plasmación de dos de los motores fundamentales del universo místico de los grupos de cazadores y recolectores, de un lado, el de las fuerzas animales y, de otro, las de la fecundidad humana (Lévêque, 1997), ambas promotoras de la supervivencia biológica de la comunidad e integrantes de la experiencia vital de la misma.

La representación del órgano sexual en muchos de los personajes masculinos, ya sea caracterizados como arqueros-cazadores, al modo en que lo observamos en la Cueva del Engarbo II, o como individuos no portadores de armas, como se refleja en la Cueva del Engarbo I, nos introduce de nuevo en el ámbito de lo trascendente. Estos personajes, no siempre vinculados a contextos temáticos en los que hay presencia femenina, resumen por medio del órgano sexual, nunca interpretable como taparrabos como en ocasiones se ha propuesto, los conceptos de fecundidad como garante de la continuidad del grupo y de la energía vital del hombre, que impone su dominio a los propios animales (Mateo, e.p.[b]).

En la Cueva del Engarbo II nos encontramos con una interesante escena en la que un individuo hace entrega de un objeto circular, que nosotros interpretamos como un recipiente o bolsa, a un segundo personaje que permanece arrodillado frente a él. Asimismo, creemos que esta escena queda completada con el grupo de figuras que hay apenas a 20 cm a su derecha, entre las que encontramos como motivos más destacados la esbelta figura de un arquero-cazador y la de un cáprido que ha sido asaeteado en repetidas ocasiones.

En esta composición vemos de nuevo reflejados los elementos esenciales del universo místico de los grupos levantinos, plasmados en la narración gráfica de un viejo mito, el de la entrega a un cazador por parte de un “héroe primordial” de los conocimientos necesarios en la técnica de la caza y la concesión, a su vez, de la abundancia en la misma, simbolizada por el órgano sexual representado en todos los individuos involucrados en la escena.

Frente a la manida “teoría de la caza”, M. Eliade (1976) planteó la posibilidad de que las diversas escenas de caza levantinas así como las figuras de animales asaeteados, lejos de ser un intento mágico de apropiación, fueran realmente la recreación de una “cacería primordial” desarrollada en los tiempos míticos del grupo. En verdad, son muchos los mitos de origen que nos hablan de la acción en un pasado originario de determi-

nados seres, a veces dotados del rango de divinidad o también de héroes primordiales, en favor del hombre, otorgándoles el saber acerca de la construcción de herramientas o la instrucción en la técnica de la caza y de la guerra, entre otras acciones. Claros ejemplos de estos seres míticos son los “dema” entre los *marend-anem* en Nueva Guinea, el “wakan” entre los *sioux* de Norteamérica, el “kugi” en las tribus papúes de Nueva Guinea, la “arungkilta” en Australia e incluso, concebido como una fuerza impersonal que lo impregna todo, el “mana” de los grupos melanésicos.

Si bien es común que la acción de estas deidades-héroes primordiales cese al final del tiempo originario, es a partir de entonces cuando comienza a conformarse y desarrollarse un complejo ceremonial en el que el rito y, en general, la actitud religiosa sólo buscan perpetuar la conciencia del origen divino de lo creado y en el que los actos no son sino una representación dramática de ese tiempo originario (Jensen, 1960). De hecho, muchas de las occisiones rituales tiene como finalidad última rememorar la muerte ritual del héroe originario.

Desde este planteamiento, el arte rupestre levantino bien podría ser una forma de re-crear, de rememorar la acción de esos seres primordiales, convirtiéndose de ese modo en un auténtico rito de repetición relacionado con hechos o momentos determinantes en la vida de la comunidad. Por razones obvias, desconocemos el mito que respalda y explica ese rito. Entre los *karadjeri* de Australia, que desarrollaron un arte rupestre muy próximo en la forma al levantino, éste tiene la función de asegurar la reproducción y crecimiento de las especies animales y vegetales de interés para el grupo, lo que se consigue, no sólo a través de las propias representaciones, sino con el repintado de las figuras coincidiendo con el inicio de la estación húmeda de las lluvias (Gómez-Tabanera, 1955). En esta misma línea se enmarcaría el arte rupestre de los *san* de Suráfrica. Para éstos, los paneles pintados constituyen auténticas reservas de poder espiritual en los que se representan los animales favoritos del dios supremo, entre los que destacan los pofos o antílopes. La roca es, al mismo tiempo, un fino velo separador de los mundos espiritual y material, que una vez rasgado por medio de la propia pintura posibilita el contacto con la divinidad (Lewis-Williams, 2001). De hecho, cuando uno de estos pofos yace muerto en un determinado lugar, éste se considera cargado de una fuerza sobrenatural que será canalizada por los chamanes hacia las propias pinturas rupestres para ser luego utilizada en el desarrollo de sus ceremonias y rituales, celebrados frente a ellas (Clottes y Lewis-Williams, 1996).

Propuestos tanto el valor simbólico de cada especie animal como la posibilidad de que el arte rupestre sea la recreación ritual de viejos

mitos, la referencia al dios supremo de los *san* nos permite reflexionar también sobre la posible existencia de una divinidad suprema en el panteón sagrado de la sociedad levantina.

Sin querer mediar en la discusión entre las tesis del *monoteísmo primordial* de A. Lang (1898) y P.W. Schmidt (1929/46), que abogan por un primer estadio religioso en el que está arraigada la idea de un dios único, y las de la *magia pre-animista y animista*, sí diremos que algunos datos etnográficos ponen de manifiesto la presencia en muchas de las sociedades de economía cazadora de una figura que se ha convenido en denominar como “señor de los animales”, que protege a éstos y auxilia al hombre en la caza (Jensen, 1960). Entre los *ungarinyim* australianos este personaje se llama Walaganda y fue él quien introdujo el orden y la técnica de la caza; entre los *esquimales* del Labrador el señor de los animales es un gran caribú mientras que entre sus vecinos, los *naskapi*, éste adquiere forma humana, de piel blanca y vestido negro. Él se encarga de determinar el número de renos a capturar siempre que se respeten las prescripciones establecidas. Entre los *quiché* de Guatemala se habla del “señor de la montaña” que protege a los animales bajo la propia tierra y entre los *desana*, también de América del Sur, el señor de los animales es un jaguar llamado Wai-Maxë. Incluso en sociedades complejas, de economía ya productora de agricultura y ganadería, es posible rastrear la pervivencia de este ser mítico, manteniéndose bajo la forma de un espíritu de los animales pero conservando las mismas atribuciones. Sucede, por ejemplo, con Keyeme entre los *taulipang* de Brasil.

Diversos personajes de la pintura levantina han sido propuestos como tales divinidades protectoras de la caza (Jordán, 1995/96), entre ellos el arquero con penacho de plumas que parece levitar sobre los animales en la Cueva de la Vieja de Alpera, el individuo de gran tamaño de la cavidad VI de Solana de la Covachas de Nerpio o el arquero del Abrigo del Milano de Mula.

Aunque considerar a éstas representaciones humanas levantinas como tales “señores de los animales” podría parecer arriesgado, quizá erróneo por una comparación etnográfica demasiado forzada, no es menos cierto que sí parece aceptable revestir de carácter alegórico a determinadas figuras humanas levantinas que, por su posición, tamaño o detalles morfológicos, sobresalen en determinados conjuntos de entre el resto. A veces son las únicas representaciones de la cueva, otras permanecen en una zona marginal de la misma en una actitud contemplativa respecto a la acción principal, y en otras ocasiones son los únicos personajes humanos entre un grupo de motivos animales.

Bajo este prisma, la escena de entrega de la Cueva del Engarbo II bien podría reflejar la tradición de un viejo mito por medio del cual un héroe primordial, llamémosle si se quiere con la prudencia aconsejada “señor de los animales”, hace entrega a un miembro del grupo de los conocimientos y prescripciones necesarios para la caza, representada a su vez a escasos centímetros a la derecha. La abundancia en la misma estará garantizada por la presencia del órgano sexual en todos los individuos, lo que se entendería como una referencia clara a la fecundidad. Llevando más allá la propuesta interpretativa, también podría ser reflejo de un rito de iniciación de un miembro del grupo que, quizás por su edad, ya está en condiciones de ser instruido y convertido en cazador.

La mujer está representada en estos conjuntos del río Zumeta por una única figura, la pintada en la Cueva del Engarbo I. En verdad, la imagen femenina aparece poco en los conjuntos levantinos, ya que apenas contamos con un centenar de féminas frente a un grupo de varios miles de figuras masculinas, pero su existencia, y sobre todo, la escenografía en que se muestra sí nos revelan que la mujer desempeña un papel muy activo en la economía del grupo, si nos atenemos al plano estrictamente material, y que encierra un marcado simbolismo, no perceptible en toda su extensión, si no ceñimos al ámbito de su significado (Mateo, e.p.[d]).

La mujer de la Cueva del Engarbo I aparece asociada a una figura masculina, quizás de arquero, a la que incluso de sobrepone con uno de sus brazos, y muy probablemente esté relacionada también con la otra figura masculina más grande que hay a su izquierda. Este tipo de asociación hombre-mujer no es infrecuente en los paneles levantinos en los que hay presencia femenina, pudiendo mencionar entre otros ejemplos del Alto Segura los de Solana de la Covachas VI de Nerpio, en donde un individuo está rodeado de varias féminas, el Rincón de las Cuevas II de Moratalla, en el que es una figura de mujer la que está acompañada por dos varones, uno de ellos arquero, o el Abrigo del Milano de Mula, en el que vemos una doble pareja hombre-mujer, una de éstas caracterizada de arquero-mujer.

Acerca de la significación que pudo tener la figura femenina en la religiosidad de la sociedad levantina, en alguna ocasión hemos planteado la posibilidad de estrechar relaciones entre estas representaciones de mujer, independientemente de su contexto temático, con el viejo concepto de la “gran diosa” (Bernal y Mateo, 2000). Un concepto que, extendido por la cuenca del Mediterráneo desde tiempos paleolíticos (Gómez-Tabanera, 1999), en el seno de las sociedades de bandas de cazadores y recolectores simbolizaría no ya tanto a la propia Tierra, concepción que está más arraigada entre las comunidades agrícolas, como a la idea gene-

ral de fecundidad de la Naturaleza, al ser ésta la encarnación del ímpetu reproductor de las especies humana y animal (Lévêque, 1997).

Muchos son los mitos de creación que relacionan la Tierra con lo femenino y la conciben como madre de todos los seres vivos, como el índice elemental de la propia creación, la base original y primigenia de la vida y la fuente constante de todo lo que surge a continuación (Maclagan, 1994). La volatilidad que envuelve cualquier interpretación ha permitido hablar para este tipo de asociaciones varón-mujer, sobre todo si el hombre es un arquero-cazador, de la representación de un rito de tránsito que evoca la protección de una divinidad tutelar hacia la figura del varón, al que conduce hasta el Paraíso (Jordán, 1998). Es también posible que en estas escenas se referencien, de una parte, el concepto de “gran diosa”, y de otra, el de un héroe primordial o un demiurgo, lo que unido a la presencia en muchos paneles de los animales, vendría a reflejar una interrelación entre los mundos natural y sobrenatural, entre el ámbito cinegético y la esfera de la fecundidad. Un refuerzo podría ser la presencia del órgano sexual masculino, tal y como lo vemos en la composición de la Cueva del Engarbo I.

De cualquier forma, tanto en el caso de aquellas asociaciones formadas por dos féminas como en aquellas otras en las que el padre de la mujer es un varón, creemos que nos encontramos ante auténticas *hierogamias*, germen y prelude de las que veremos generalizadas más tarde en contextos neolíticos, que responderán a un mitologuema concreto relacionado con el marco económico del grupo, con el arraigo a la tierra y con un sistema de relaciones diferente. Si en las sociedades productoras la vieja imagen femenina de la “gran diosa” sufre importantes transformaciones, que le llevan a la asunción de nuevas atribuciones y poderes, sobre todo el de la fertilidad (Lévêque, 1997; Husain, 2001), ya antes, como fuente primordial de fecundidad, la imagen femenina ha debido desempeñar un papel fundamental en el equilibrio del universo, ya que por medio de los rituales de renovación periódica y de su unión con un ser masculino se produce la renovación cíclica de ese universo.

No menos compleja en cuanto a su interpretación se nos presenta la escena que nosotros hemos propuesto como testimonio de recolección en la Cueva del Engarbo I. Pensamos, no obstante, que este tipo de composiciones de carácter recolector, ya sea de plantas, tubérculos o frutos, debemos vincularlas a viejos mitos de renovación periódica de la naturaleza (Mateo, e.p. [b]). La importancia del ciclo anual es grande y afecta no sólo al ciclo vegetativo de la recolección, actividad secundaria para los grupos levantinos si nos atenemos al número de ejemplos pintados, sobre

todo con relación a la caza, sino que también incumbe a la propia caza ya que ésta se verá condicionada por una cuestión tan significativa como es la de los movimientos migratorios de los animales, directamente vinculados al ciclo anual de las plantas.

Si bien es cierto que con el desarrollo de la agricultura se incrementará la importancia del ciclo anual, surgiendo entonces complejas cosmogonías que giran en torno al mismo y que fortalecen las relaciones entre el hombre y la “gran diosa” como dispensadora de fecundidad, fertilidad y vida eterna (Husain, 2001), quizás estas composiciones de recolección levantinas remitan a una temprana presencia de aquel en el pensamiento religioso de estas comunidades no productoras.

PINTURA ESQUEMÁTICA

La magnífica escena de caza de la Tinada del Ciervo I podría ser prueba de la permanencia en contextos de producción de muchas de las viejas ideas religiosas características de la etapa anterior de las bandas de cazadores y recolectores epipaleolíticos. Rechazada también ahora una intención mágica propiciatoria de la caza para este tipo de escenas, no puede pasar como intrascendente el destacado tratamiento morfológico que muestra la figura de ciervo, eje central de la composición.

Su especial significación ya fue advertida por los primeros investigadores que estudiaron estas pinturas (Soria y López, 1999a), para quienes, sin la menor duda, encerraba un simbolismo relacionado con ritos de fecundidad o propiciatorios de la caza, aunque también apuntaban su función como vehículo de exaltación de las cualidades propias de este animal, a saber, su virilidad, fuerza o agilidad, entre otras.

Sin que podamos descartar ninguna posibilidad, compartiríamos antes bien esta última interpretación en detrimento de los ritos de fecundidad y de la tan recurrida “teoría de la magia propiciatoria” de la caza, sometida ya a crítica y sobre la que no vamos a insistir, pero cuya única función se nos antoja que es la de intentar dar una fácil explicación a aquellos elementos complejos para los que no tenemos otra más satisfactoria.

En este sentido, no parece aventurado suponer una pervivencia del valor simbólico de cada especie animal en el seno de los grupos autores de lo esquemático. Es más, considerando la especie animal de que se trata no sería del todo comprometido el hacerlo puesto que conocemos, por ejemplo, que el propio ciervo actúa como *psicopompo* o animal-guía en rituales de carácter chamánico, al ser el revelador de los caminos espirituales y

el indicador de los espacios hierofánicos (Eliade, 1985; Jordán, 1998).

Bajo este prisma, cabría suponerle a esta representación de ciervo de Tinada I una función que fuera más allá de lo puramente narrativo, encarnando más bien una conjunción de fuerzas naturales, como las indicadas por M. Soria y M. G. López (1999a), o espirituales, pero sin duda todas ellas objeto de deseo por parte del hombre, representado aquí bajo la forma de un cazador.

Sin embargo, al encontrarse inmersa en una escena cinegética no acumulativa en la que todos los motivos que la integran se corresponden con un mismo y único momento de utilización de la cueva, creemos que no debemos aislar esta figura de ciervo del resto de motivos y sí valorar, en cambio, toda la escena como una unidad.

De este modo, si como pensamos la pintura esquemática hay que relacionarla con los grupos de economía ya productora, la presencia de escenas cinegéticas como ésta en conjuntos esquemáticos habría que considerarla, en el plano estrictamente material como reflejo del mantenimiento de dicha actividad en contextos productores, mientras que en el ámbito de lo trascendente, se podría valorar como la reminiscencia de una etapa anterior de economía depredadora en la que, como hemos justificado, lo sagrado se capta a través de la figura de los animales, al representar éstos las energías vitales del bosque y las fuerzas supremas de la naturaleza.

Desde luego, lo que no compartimos es la idea de que este tipo de composiciones dentro del estilo esquemático constituyan la simple narración, con carácter casi anecdótico, de las actividades cotidianas del grupo, como si de una escritura "ideográfica" se tratara (Acosta, 1965) o que sean simples hitos territoriales por medio de las cuales se pretenda notificar a otros miembros del grupo, u otros grupos llegado el caso, las buenas cualidades de la zona en la que se pintan como puntos de caza (Nieto, 1983). De ser la intención última de estas escenas cualquiera de las reseñadas, no cabe duda de que su presencia en los paneles pintados debería ser mucho mayor, lo cual sabemos que no sucede. De hecho, esta de la Tinada del Ciervo I es la única escena de caza de todo el conjunto de yacimientos esquemáticos, no ya sólo de la cuenca del río Zumeta, sino de todo el núcleo del Alto Segura, integrado por un total de 94 abrigos.

Más bien, somos partidarios de revestir a las representaciones esquemáticas, tanto a las que conforman una escena compositiva como a aquellas otras pintadas de forma aislada, de un especial simbolismo. Quizás no debiéramos descartar la idea de que, al igual que justificábamos para las escenas levantinas, algunas de estas escenas esquemáticas puedan ser la conmemoración ritual de un hecho primordial propio del tiempo ori-

ginario del grupo, inscrito en un mitologuema que lógicamente se nos escapa.

Gran interés encierran también las figuras antropomorfas del panel I de la Cueva del Gitano, en especial la figura número 1, de anatomía humana pero provista de un llamativo tocado, a modo de cornamenta de ciervo, de un pronunciado “hocico” y de elementos de adorno a lo largo del perímetro de su brazo izquierdo en forma de cortos trazos rectilíneos. Aceptado sin reservas su carácter antropomórfico, tampoco tenemos dudas a la hora de admitir también su zoomorfización, creando de este modo un ser híbrido, mitad humano, mitad animal.

Aunque se trata de un tipo de motivo que no encontramos generalizado en otros conjuntos esquemáticos, pudiendo señalar tan sólo como paralelo más cercano el de una figura de formas aún más esquematizadas del Abrigo del Arroyo del Santo, en el grupo de Sierra Morena Oriental (López y Soria, 1988), en realidad, sí son habituales las representaciones de formas humanas que, provistas de algunos elementos que en principio hemos de valorar como adornos, se nos muestran transformadas en extraños personajes de rasgos zoomorfos, adquiriendo de este modo una apariencia casi sobrenatural.

De entre ellas, podemos reseñar a modo de ejemplo varios de los motivos antropomorfos del conjunto de Los Órganos en Santa Elena (Jaén), con un cuerpo de estructura bitriangular, cabeza con tocado de tipo oculado y largos trazos horizontales que parten de la propia cabeza, a sendos personajes muy similares a aquellos en los abrigos de Vacas del Retamoso, también en Santa Elena, y de Garganta de la Hoz, en Aldeaquemada (Jaén), a otros dos de los varios individuos representados en el Abrigo de Tienda I en Hellín (Albacete), motivos erróneamente publicados como levantinos (Salmerón, Lomba y Cano, 1999) que están provistos de brazos exageradamente alargados y de tocados formados por largos trazos verticales, o también el individuo dotado de prominentes cuernos de la Cueva de los Letreros, en Vélez-Blanco (Almería) (Figura 64).

En la mayor parte de los casos se trata, sin duda, de figuras humanas zoomorfizadas, lo que nos lleva a interrogarnos acerca del por qué de esta transformación. Probablemente se podrían apuntar diversas razones que lo justificasen en función de la significación que para cada investigador pueda tener la pintura esquemática, todas ellas, *a priori*, aceptables por cuanto son de difícil comprobación, pero, llegados a este punto, nos planteamos la posibilidad de que este tipo de representaciones pudieran ser el resultado de estados modificados de consciencia.



Figura 64: Esquemas humanos zoomorfidados: 1, Cueva del Gitano (Yeste). 2, Abrigo del Arroyo del Santo (Santa Elena). 3, Abrigo de Vacas de Retamoso (Santa Elena). 4, Abrigo Grande de los Órganos (Santa Elena). 5, Abrigo de Garganta de la Hoz (Aldequemada). 6, Abrigo de Tienda I (Hellín). Según: 1, M. Soria y M.G. López, 2000; 2 a 5, M. Soria y M.G. López, 1988; 6, J. Salmerón, J. Lomba y M. Cano, 1999. (Diversos tamaños).

Nuestro punto de partida a la hora de proponer tal posibilidad es doble. De una parte, es un hecho contrastado que entre los temas de las visiones obtenidas en estados de trance se encuentran los de animales, así como los cambios de animales en hombres y a la inversa, tal y como verificaron las experiencias de campo realizadas entre los grupos indios de la selva tropical que todavía emplean sustancias alucinógenas en sus formas de vida (Harner, 2001), y de otra, la investigación neuropsicológica desarrollada en laboratorio, que demostró la progresión del proceso de trance a lo largo de tres estadios principales (Clottes y Lewis-Williams, 1996). A una primera etapa en la que dominan las formas geométricas, le sigue una segunda fase en la que el sujeto en trance intenta racionalizar esas formas geométricas, para llegar, por último, a la tercera etapa en la que estas formas geométricas no desaparecen, pero se mantienen en la periferia respecto de otros elementos más importantes de carácter figurativo, en la que se enmarca el cambio de identidad reseñado.

Por otro lado, contamos con datos arqueológicos que documentan la existencia de drogas vegetales en espacios de habitat desde fechas neolíticas. Si bien es verdad que la simple presencia de algún tipo de resto de planta alucinógena en un yacimiento no explica por sí mismo su modo y fines de utilización, y mucho menos revela de forma inequívoca que su eventual uso estuviera vinculado de alguna manera al arte rupestre, tampoco debemos pasar por alto el hallazgo de esos restos en contextos neolíticos de Europa (Sherrat, 1991), y dentro de la Península Ibérica, de semillas y cápsulas de adormidera (*Papaver somniferum*) en niveles también neolíticos de la Cueva de los Murciélagos de Zuheros (Córdoba) (Hopf y Muñoz, 1974; González, Ibáñez *et alii*, 2000), de la Cueva de los Murciélagos de Albuñol (Granada) (Alfaro, 1980) y de la Cueva de Toro en Antequera (Málaga) (Buxó, 1993).

Acerca de su uso son muy reveladores los datos obtenidos en el yacimiento minero neolítico de Can Tintorer, en Begues. La identificación de restos de opiáceos en el tejido óseo y cálculo dental de dos individuos de sexo masculino, uno de ellos con señales de haber sufrido dos trepanaciones craneales, permitió plantear la posibilidad, con las reservas lógicas derivadas de un estudio reducido en muestras, de que estos grupos consumían estas sustancias opiáceas con fines terapéuticos, en estrecha relación con la actividad minera (Juan-Tresserras y Villalba, 1999).

Asimismo, en el grupo de vegetales enteógenos se incluyen también especies muy extendidas por las regiones cálidas del Mediterráneo occidental como son el beleño (*Hyoscyamus niger*), la belladona (*Atropa belladonna*), el estramonio (*Datura stramonium*) o la mandrágora

(*Mandragora officinarum*), de importantes propiedades hipnóticas y narcóticas (Juan-Tresserras, 2000). Su uso ha estado muy extendido dentro de la que podemos llamar “medicina popular” hasta fechas muy recientes, sobre todo en los ámbitos rurales. Así, por ejemplo, podemos destacar el uso del beleño en forma de enjuagues para patologías tan comunes como el dolor de muelas o, a modo de cataplasma colocada sobre la barriga, para los dolores intestinales (Obón y Rivera, 1991).

Con estas premisas, digamos también que las visiones producidas en estado de trance han sido una de las posibilidades manejadas a la hora de explicar algunos ciclos artísticos prehistóricos, sobre todo a partir de la publicación de los trabajos de J. D. Lewis-Williams y T. Dowson (1988) sobre el arte de los *san* de Suráfrica, trabajos que partían del material etnográfico recopilado por K. Wellmann (1981) sobre algunas comunidades indias de Norteamérica, o los de G. Reichel-Dolmatoff (1978) sobre los grupos indios de la selva colombiana. El mismo J. D. Lewis-Williams (1991; Clottes y Lewis-Williams, 1996) efectúa una lectura similar del Arte Paleolítico europeo, al que considera fruto de estas visiones en estado trance, mientras que R. Bradley (1989) hace lo propio con el Arte Megalítico de Irlanda y la Bretaña francesa. Más prudente, J. M. Vázquez (1993) explora las posibilidades de aplicación a los petroglifos del Noroeste de la Península Ibérica.

Por nuestra parte, al plantear el tema con relación a las figuras zoomorfizadas de la Cueva del Gitano, no pretendemos justificar toda la pintura rupestre esquemática como producto de las visiones inducidas por la ingestión de sustancias enteógenas, a pesar de que es manifiesta la similitud que muestran muchos de los motivos que integran el repertorio esquemático con las formas geométricas que constituyen el objeto de la visión durante la primera etapa del trance, los llamados “fosfenos básicos” por J. D. Lewis-Williams y T. Dowson (1988). Entre estos fosfenos se encuentran puntos, círculos, zig-zags, grupos de líneas rectas, curvas o en meandro. Es cierto que el paralelismo formal entre unos y otros podría llevar a la fácil deducción de que todo este arte esquemático es fruto de estados modificados de consciencia, pero, al margen de que esta es una lectura que con los datos actuales no pasa de ser una hipótesis de trabajo más, coincidimos con J. M. Vázquez (1993) cuando afirma que hacerlo puede traducirse en una peligrosa simplificación ya que la sencillez que caracteriza el diseño de estos fosfenos hace estén presentes en la mayor parte de los ciclos artísticos prehistóricos.

No obstante, dadas las particularidades formales de estas figuras zoomorfizadas, no descartamos por completo la posibilidad de que su

existencia esté vinculada a algún tipo de visión producida por la ingestión de sustancias alucinógenas, enmarcadas probablemente en ceremonias de carácter religioso, máxime cuando plantas solanáceas como el beleño están muy extendidas por la zona en la que se desarrolló el arte esquemático, cuando su uso ha estado muy arraigado en las comunidades rurales hasta nuestros días y, sobre todo, cuando sabemos que entre los efectos que produce el consumo de estas drogas vegetales sobresalen los ópticos como la distorsión del tamaño de las cosas y, más destacado, la transformación de las personas en animales (Juan-Tresserras, 2000).

Relacionadas, quizás, con esta misma idea podrían estar las representaciones de los abrigos III y IV de Río Frío y de la Tenada de los Atochares. En el primer caso se trata de un esquema humano simple pintado en el espacio delimitado por siete alvealizaciones en el soporte, en Río Frío IV es una de estas oquedades la que ve resaltado su contorno con pintura roja y en la Tenada de los Atochares son dos motivos serpentiformes los que discurren de forma paralela a sendas coladas estalactíticas. Sí recordamos que en el arte rupestre de los *san* la roca es un fino velo que separa los mundos espiritual y material que rasgado por medio de la pintura permite el contacto con la divinidad, tal vez se podría esbozar una interpretación parecida para estas representaciones de la pintura esquemática. No obstante, aunque no vamos a forzar la interpretación, sí diremos que si hay algo que está fuera de toda duda es la intencionalidad de la localización topográfica de los motivos dentro de la pared rocosa, junto a las oquedades de la misma o a sus concreciones calcáreas. De ello se desprende que el soporte juega un papel importante en la composición, nos atreveríamos a decir que tanto como el de las propias figuras pintadas, y por tanto, también en el mensaje que se desea transmitir.

Si la pintura esquemática, o al menos algunas de sus representaciones, fue fruto de estados modificados de consciencia, tiene carácter chamánico o no, etc, son aspectos que sólo podemos poner a discusión, pero a los que hoy no podemos dar una respuesta concluyente.

Desde los primeros momentos de su investigación se ha intentado explicar la causa última de la pintura esquemática con postulados muy variados, entre ellos, su consideración religiosa como forma de culto a los antepasados y símbolo del poder sobrenatural (Obermaier, 1916; Bosch, 1968), como forma de expresión de lo numinoso (Kühn, 1957) o como elemento sagrado, provisto de un carácter hierofánico (Grande del Brío, 1987). A veces se ha vinculado a contextos chamánicos (Jordá, 1983), pero también, desde un aspecto puramente material, se ha visto como forma primitiva de algún tipo de escritura ideográfica (Almagro, 1947;

Acosta, 1965; Nieto, 1983) o, más recientemente, como reflejo de la organización social de sus autores (Martínez García, 2002).

Sin embargo, el análisis detallado de cada una de estas propuestas y su confrontación con la realidad iconográfica que nos proporcionan los distintos paneles pintados nos lleva a la conclusión de que ninguna de ellas explica por sí misma el fenómeno rupestre esquemático en conjunto. La causa estriba, en nuestra opinión, en que no es posible encontrar una única explicación que satisfaga todas las interrogantes que plantea un horizonte estético y cultural tan amplio, en el tiempo y en el espacio, como es la pintura esquemática.

A diferencia del estilo levantino, que nace entre los grupos de cazadores y recolectores y pervive mientras que éstos mantienen sus modos de vida depredadores, la pintura esquemática surge en el seno de los primeros grupos productores neolíticos y pervive, con adaptaciones, en diversos contextos culturales y cronológicos. Lo hemos comprobado en los paralelos de arte mueble, de tal forma que si en cerámicas del Neolítico antiguo de la Cova de l'Or (Martí y Hernández, 1988) documentamos motivos como los soliformes o los ramiformes, éstos también están representados en cerámicas calcolíticas de Los Millares (Almagro y Arribas, 1963), del campaniforme en el Cerro de la Virgen (Acosta, 1984) o del Bronce en la Muntanya Assolada (Hernández, Ferrer y Catalá, 2000). ¿Hemos de pensar que a lo largo de todo este tiempo la significación de estos motivos no sufrió ninguna evolución a pesar de esa diferente contextualización? Parece razonable considerar que su significado sí debió evolucionar de forma paralela a como lo hacía ese contexto material en el que se inscribía.

Por ello, quizás lo más prudente sea no buscar una única explicación para el fenómeno esquemático y, en cambio, sí hacer partícipes a múltiples lecturas que, como las apuntadas, estarán determinadas por factores muy variados.

XI. BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1965): "Significado de la pintura rupestre esquemática". *Zéphyrus*, XVI, Salamanca, págs. 107-117.

ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*. Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Salamanca, I, Salamanca.

ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1984): "El arte esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares". *Scripta praehistorica. Francisco Jordá Oblata*, Salamanca, págs. 31-61.

ALFARO GINER, C. (1980): "Estudio de los materiales de cestería procedentes de la Cueva de los Murciélagos (Albuñol, Granada)". *Trabajos de Prehistoria*, 37, Madrid, págs. 109-162.

ALMAGRO, M. (1947): "Arte prehistórico". *Ars Hispaniae*, I, Madrid, págs. 107-110.

ALMAGRO, M. y ARRIBAS, A. (1963): "El poblado y la necrópolis megalítica de Los Millares". *Biblioteca Praehistorica Hispana*, III, Madrid.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL NAVARRO, A. (1996a): *El arte rupestre en la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*, Barcelona.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL NAVARRO, A. (1996b.): *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur)*, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.

APARICIO PÉREZ, J. (1990): "Covacha de los Montes (Jalance, Valencia)". *Cullaira*, 2, Valencia, págs. 7-12.

APARICIO PÉREZ, J., SAN VALERO, J. y SANCHO, A. (1979): "Materiales neolíticos de la Cova del Forat de l'Aire Calent y de la Cova del Llop (Gandía, Valencia)". *Varia*, I, Valencia, págs. 85-122.

ASQUERINO, M. D. y LÓPEZ, P. (1981): "La Cueva del Nacimiento (Pontones)". *Trabajos de Prehistoria*, 38, Madrid, págs. 109-152.

AURA, J. E. y PÉREZ, M. (1995): "El Holoceno inicial en el Mediterráneo español (11000-7000 BP). Características culturales y económicas". En VILLAYERDE, V. (ed.): *Los últimos cazadores. Transformaciones culturales y económicas durante el Tardiglacial y el inicio del Holoceno en el ámbito del Mediterráneo*, Alicante, págs. 119-143.

- BALDELLOU, V. (1994): "Algunos comentarios sobre el Neolítico en Aragón". *Bolskan*, 11, Huesca, págs. 33-51.
- BALDELLOU, V. (2001): "Art Rupestre a l'Aragó: noves línies d'investigació". *Cota Zero*, 16, Barcelona, págs. 85-95.
- BARANDIARÁN, I. y CAVA, A. (1985): "Las industrias líticas del Epipaleolítico y del Neolítico en el Bajo Aragón". *Bajo Aragón, Prehistoria*, V, Zaragoza, págs. 49-86.
- BARANDIARÁN, I. y CAVA, A. (1989): *La ocupación prehistórica del Abrigo de Costalena (Maella, Zaragoza)*. Colección Arqueología y Paleontología. Serie Arqueología Aragonesa. Monografías, 6, Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1983): "El arte esquemático en la Península Ibérica: orígenes e interrelaciones". *Zéphyrus*, XXXVI, Salamanca, págs. 37-41.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1986): "Megalitismo y arte rupestre esquemático: problemas y planteamientos". *Mesa redonda sobre megalitismo peninsular (Madrid, 1984)*, Madrid, págs. 21-32.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989): *Ensayo sobre el origen y significado del arte rupestre prehistórico*. Zaragoza.
- BERNABEU, J. (1996): "Indigenismo y migracionismo. Aspectos de la neolitización en la fachada oriental de la Península Ibérica". *Trabajos de Prehistoria*, 53 (1), Madrid, págs. 37-54.
- BERNAL MONREAL, J. A. y MATEO SAURA, M. A. (2000): "Arte rupestre en Murcia. El Abrigo del Molino (Moratalla)". *Revista de Arqueología*, 233, Madrid, págs. 10-15.
- BLASCO BOSQUED, M. C. (1974): "La caza en el arte rupestre del Levante español". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 1, Madrid, págs. 29-55.
- BLASCO BOSQUED, M. C. (1975): "La recolección en el arte rupestre levantino". *Miscelánea que al profesor Beltrán dedican sus alumnos*, Zaragoza, págs. 49-58.
- BLASCO BOSQUED, M. C. (1981): "Tipología de la figura humana en el arte rupestre levantino". *Altamira Symposium*, Madrid, págs. 361-377.
- BOSCH GIMPERA, P. (1968): "La chronologie de l'art rupestre seminaturaliste et schématique de la Péninsule Ibérique". *La Préhistoire, problèmes et tendances*, París.
- BRADLEY, R. (1989): "Deaths and entrances: a contextual analysis of Megalithic art". *Current Anthropology*, 30, 1, págs. 68-75.
- BRADLEY, R., CRIADO, F. y FÁBREGAS, R. (1993): "Rock art research as landscape archaeology: a pilot study in Galicia, North-west Spain". *World Archaeology*, 25 (3), Londres, págs. 374-390.
- BRADLEY, R., CRIADO, F. y FÁBREGAS, R. (1994): "Los petroglifos como forma de apropiación del espacio. Algunos ejemplos gallegos". *Trabajos de Prehistoria*, 51 (2), Madrid, págs. 159-168.
- BREUIL, H. (1933/35): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*, 4 volúmenes. Lagny.
- BREUIL, H.; SERRANO, P. y CABRÉ, J. (1912): "Les peintures rupestres d'Espagne, IV: les abris del Bosque. à Alpera (Albacete)". *L'Anthropologie*, XXIII, París, págs. 34-36.
- BUENO, P.; BALBÍN, R.; DÍAZ-ANDREU, M. y ALDECOA, A. (1998):

“Espacio habitación/espacio gráfico: grabados al aire libre en el término de La Hinojosa (Cuenca)”. *Trabajos de Prehistoria*, 55 (1), Madrid, págs. 101-120.

BUXÓ, R. (1993): *Des semences et des fruits: cuillette et agriculture du Néolithique à l'Age du Fer en France et en Espagne méditerranéennes*. Université de Montpellier, II, Tesis Doctoral (Inédita).

CABRERA, J. M. (1978): *Les matériaux des peintures de la grotte d'Altamira*. Actes de la 5ª Reunion Triennale de l'Incom, Zagreb, págs. 1-9.

CACHO, C.; FUMANAL, M. P.; LÓPEZ, P.; LÓPEZ, J. A.; PÉREZ, M.; MARTÍNEZ, R.; GARRALDA, M. D. y GARCÍA, M. (1996): “El Tossal de la Roca (Vall d'Alcalá, Alicante). Reconstrucción paleoambiental y cultural durante la transición del tardiglaciario al holoceno inicial”. *Recherche del Museu d'Alcoi*, 4, Alicante, págs. 11-101.

CARREÑO CUEVAS, A. y MATEO SAURA, M.A. (2002): *Memoria de los trabajos de documentación del Abrigo con arte rupestre del Barranco de los Buitres*. Dirección General de Bienes y Actividades Culturales, Toledo (Inédita).

CLOTTE, J. y LEWIS-WILLIAMS, D. (1996): *Les chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. Ed. Seuil, París, 120 páginas.

COLLADO GIRALDO, H. (1997): “Arte rupestre esquemático en la provincia de Badajoz. Cuestiones tipológicas, interpretativas y cronológicas”. *Extremadura Arqueológica*, VII, Badajoz, págs. 158-171.

CÓRDOBA, B. y VEGA, L. G. (1987): “Abrigo del Molino de Vadico”. *Arqueología en Castilla-La Mancha. Excavaciones, 1985*. Toledo, págs. 79-85.

CRiado F. y PENEDO, R. (1989): “Cazadores y salvajes: una contraposición entre el arte Paleolítico y el arte Postglaciario Levantino”. *Munibe*, 41, San Sebastián, págs. 3-22.

CRiado BOADO, F. y VAQUERO LASTRES, J. (1993): Monumentos, nudos en el pañuelo. Megalitos, nudos en el espacio: análisis del emplazamiento de los monumentos tumulares gallegos”. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie I, 6, Madrid, págs. 205-248.

DEL PINO DE LA TORRE SANTANA, M. (1984): “La Cueva de las Tontas en la estación arqueológica de las Peñas de los Gitanos (Montefrío, Granada)”. *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 9, Granada, págs. 85-96.

DELPORTE, H. (1990): *L'image de animaux dans l'art préhistorique*. Ed. Picard, París.

ELIADE, M. (1976): *Histoire des croyances et des idées religieuses*. Ed. Payot, París.

ELIADE, M. (1985): *De Zalmoxis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental*. Madrid.

FORTEA PÉREZ, F.J. (1973): *Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

FORTEA PÉREZ, F. J. (1974): “Algunas aportaciones a los problemas del arte levantino”. *Zéphyrus*, XXV, Salamanca, págs. 225-257.

FRAZER, J.G. (1890): *The golden Bough* (Traducción en castellano. *La Rama Dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944).

GALIANA BOTELLA, M. F. (1985a): “Consideraciones sobre el arte rupestre levantino: las puntas de flecha”. *El Eneolítico en el País Valenciano*, Alcoy, págs. 23-33.

GALIANA BOTELLA, M. F. (1985b): “Contribución al arte rupestre levantino:

análisis etnográfico de las figuras antropomorfas". *Lucentum*, IV, págs. 55-87.

GAVILÁN CEBALLOS, B. (1985): "Alisador procedente de la Cueva de la Murcielaguina (Priego de Córdoba, Córdoba)". *Ifigea*, II, Córdoba, págs. 173-176.

GAVILÁN CEBALLOS, B. (1989): "Paralelismo entre la decoración cerámica y el arte esquemático parietal: vasija de la Cueva de la Murcielaguina (Priego de Córdoba)". *XIX Congreso Nacional de Arqueología (Castellón de la Plana, 1987)*. Zaragoza, págs. 229-236.

GAVILÁN CEBALLOS, B. y VERA RODRÍGUEZ, J. C. (1993): "Cerámicas con decoración simbólica y cordón interior perforado procedentes de varias cuevas situadas en la subbética cordobesa". *Spal*, 2, Sevilla, págs. 81-108.

GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2001): *Ensayos sobre el significado y la interpretación de las pinturas rupestres de Valonsadero*. Diputación Provincial de Soria, Soria.

GÓMEZ-TABANERA, J. M. (1955): *Totemismo. Ensayos sobre el totemismo y su significación en la Cuenca del Mediterráneo antiguo y en la España primitiva*. Monografías Histórico-Sociales del C.S.I.C., II, Madrid.

GÓMEZ-TABANERA, J. M. (1999): "La presunta imagen de la Diosa-Madre en el paleolítico y la invención de los primeros planisferios cosmográficos". *XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 1997)*. Murcia, págs. 115-122.

GONZÁLEZ URQUIJO, J. E., IBÁÑEZ ESTÉVEZ, J. J.; PEÑA CHOCARRO, L., GAVILÁN CEBALLOS, B. y VERA RODRÍGUEZ, J. C. (2000): "El aprovechamiento de recursos vegetales en los niveles neolíticos del yacimiento de los Murciélagos (Zuheros, Córdoba). Estudio arqueobotánico y de la función del utillaje". *Complutum*, 11, Madrid, págs. 171-189.

GRANDE DEL BRIO, R. (1987): *La pintura rupestre esquemática en el centro-este de España (Salamanca y Zamora). Ensayo de interpretación del arte esquemático*. Diputación de Salamanca. Serie Prehistoria y Arqueología, 2, Salamanca.

HARNER, M. (2001): *Alucinógenos y chamanismo*. Ed. Ahimsa, Valencia.

HERNÁNDEZ CARRIÓN, E. y GIL GONZÁLEZ, F. (1999): "Memoria de las excavaciones de urgencia en la Rambla de la Alquería (Jumilla, Murcia)". *Memorias de Arqueología-1994*, 9, Murcia, págs. 107-124.

HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P. y CATALÁ, E. (1988): *Arte rupestre en Alicante*. Fundación Banco Exterior, Alicante.

HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P. y CATALÁ, E. (1998): *L'Art Llevantí*. Centre d'Estudis Constestans, Alicante.

HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P. y CATALÁ, E. (2000): *L'Art Esquemàtic*. Centre d'Estudis Constestans, Alicante.

HOPF, M. y MUÑOZ, A. M. (1974): "Neolithische Pflanzenreste aus der Höhle Los Murciélagos bei Zuheros, prov. Cordoba". *Madridrer Mitteilungen*, 15, Madrid, págs. 9-27.

HUSAIN, S. (2001): *La Diosa*. Taschen GmbH, Colonia.

INGOLD, T. (1986): "Territoriality and tenure: the appropriation of space in hunting and gathering societies". En INGOLD, T. (ed). *The Appropriation of Nature*. Manchester University Press, Manchester, págs. 130-164.

JENSEN, AD. E. (1960): *Mythos und Kult bei Naturvölkern*. Wiesbaden (Traducción en castellano. *Mito y Culto entre pueblos primitivos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966).

JORDA CERDÁ, F. (1971): "Bastones de cavar, layas y arado en el arte rupestre levantino". *Munibe*, XXIII, San Sebastián, págs. 241-248.

JORDA CERDÁ, F. (1974): "Formas de vida económica en el arte rupestre levantino". *Zéphyrus*, XXV, Salamanca, págs. 209-223.

JORDA CERDÁ, F. (1975): "Las puntas de flecha en el arte levantino". *XIII Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, págs. 219-226.

JORDA CERDÁ, F. (1983): "Introducción a los problemas del arte esquemático de la Península Ibérica". *Zéphyrus*, XXXVI, Salamanca, págs. 7-12.

JORDA CERDÁ, F. (1987): "Sentido y significado del arte rupestre peninsular". *Arte rupestre en España*, Ed. Zugarto, Madrid, págs. 19-21.

JORDÁN MONTES, J. F. (1995/96): "Acéfalos, andróginos y chamanes. Sugerencias antropológicas en el arte rupestre levantino (Sureste de la Península Ibérica)". *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 11-12, Murcia, págs. 59-77.

JORDÁN MONTES, J. F. (1998): "Diosas de la montaña, espíritus tutelares, seres con máscaras vegetales y chamanes sobre árboles en el arte rupestre levantino español (Sureste de la Península Ibérica)". *Zéphyrus*, LI, Salamanca, págs. 111-136.

JORDÁN MONTES, J. F. (1999): "Hicogamias y demiurgos. Interpretación antropológica en la estación rupestre de Cerro Barbatón (Letur, Albacete)". *XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 1997)*, Murcia, págs. 251-260.

JUAN-TRESSERRAS, J. (2000): "La arqueología de las drogas en la Península Ibérica. Una síntesis de las recientes investigaciones arqueobotánicas". *Complutum*, 11, Madrid, págs. 261-274.

JUAN-TRESSERRAS, J. y VILLALBA, M. J. (1999): "Consumo de adormidera (*Papaver somniferum* L.) en el Neolítico peninsular: el enterramiento M28 del complejo minero de Can Tintorer". *II Congrès del Neolític a la Península Ibèrica. Saguntum-Plav*. Extra 2, Valencia, págs. 397-404.

KÜHN, H. (1957): *El arte rupestre en Europa*. Barcelona.

LANG, A. (1898): *The making of Religion*. Londres.

LÉVÊQUE, P. (1997): *Bestias, Dioses y Hombres. El imaginario de las primeras religiones*. Universidad de Huelva, Huelva.

LEVY-BRUHL, H. (1927): *L'âme primitive*. París (Traducción en castellano, *Alma Primitiva*, Ediciones 62, Barcelona, 1974).

LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1991): "Wrestling with a analogy: a methodological dilemma in Upper Paleolithic art research". *Proceedings of the Prehistoric Society*, 57 (1), págs. 149-162.

LEWIS-WILLIAMS, J. D. (2001): "Pinturas del espíritu". *Africa. Pueblos y culturas ancestrales*. Edición Especial de National Geographic España, Barcelona, págs. 30-37.

LEWIS-WILLIAMS, J. D. y BLUNDELL, G. (1998): *Fragile Heritage. A Rock Art Feldguide*. Witwatersrand University Press, Johannesburg.

LEWIS-WILLIAMS, J. D. y DOWSON, T. (1988): "Enteopic phenomena in Upper Paleolithic art". *Current Anthropology*, 29, 2, págs. 201-245.

LLAVORI DE MICHEO, R. (1988/89): "El arte postpaleolítico levantino de la Península Ibérica. Una aproximación sociocultural al problema de sus orígenes". *Ars Praehistorica*, 7-8, Barcelona, págs. 145-156.

LÓPEZ IBAÑEZ, M. (1980): "Arte rupestre, técnica y coloración de las pintu-

ras". *Benicassim*, Castellón, págs. 8-9.

LÓPEZ PAYER, M. G. y SORIA LERMA, M. (1988): *El arte rupestre en Sierra Morena oriental*, Jaén.

LUQUET, G. H. (1930): *L'Art primitif*, París.

MACLAGAN, D. (1994): *Mitos de la Creación. La aparición del hombre en el mundo*. Ed. Debate, Barcelona.

MARCOS POUS, A. (1981): "Sobre el origen neolítico del arte esquemático". *Corduba Archeologica*, 9, Córdoba, págs. 63-71.

MARTÍ, B. y JUAN-CABANILLES, J. (1997): "Epipaleolíticos y Neolíticos: población y territorio en el proceso de neolitización de la Península Ibérica". *Espacio, Tiempo y Forma*, serie I, 10, Madrid, págs. 215-264.

MARTÍ, B. y HERNÁNDEZ, M. S. (1988): *El Neolítico valenciano. Arte rupestre y cultura material*. Servicio de Investigación Prehistórica, Valencia.

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

MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2002): "Pintura rupestre esquemática: el panel, espacio social". *Trabajos de Prehistoria*, 59 (1), Madrid, págs. 65-88.

MARTÍNEZ PERELLÓ, M^a I. (1999): *La pintura rupestre esquemática en Extremadura Sudoriental* (Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid).

MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1988): "El neolítico en Murcia". En P. LÓPEZ (dir.): *El neolítico en España*, Ed. Cátedra, Madrid, págs. 167-194.

MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1994): "Nueva datación de C-14 para el Neolítico de Murcia: los Abrigos del Pozo (Calasparra)". *Trabajos de Prehistoria*, 51 (1), Madrid, págs. 157-161.

MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1995): "Sondeos estratigráficos en Hondo del Cagitan (Mula, Murcia)". *Memorias de Arqueología-1987-88*, 3, Murcia, págs. 37-44.

MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1996): "Cueva-sima de la Serreta (Cieza). Un yacimiento neolítico en la Vega Alta del Segura". *Memorias de Arqueología-1990*, 5, Murcia, págs. 43-56.

MAS, M. (2000): "De los cazadores recolectores del holoceno inicial a las sociedades productoras en Andalucía. Una interpretación a través del arte". *3^a Congreso de Arqueología Peninsular (Porto, 2000)*, Porto, págs. 415-432.

MATEO SAURA, M. A. (1991/92): "Las pinturas rupestres de La Serreta (Cieza, Murcia)". *Zephyrus*, XLIV-XLV, Salamanca, págs. 241-250.

MATEO SAURA, M. A. (1992): "Reflexiones sobre la representación de actividades de producción en el arte rupestre levantino". *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, 4, Murcia, págs. 15-20.

MATEO SAURA, M. A. (1993): "Rasgos etnográficos del arte naturalista en Murcia". *Espacio, Tiempo y Forma*, serie I, 6, Madrid, págs. 61-96.

MATEO SAURA, M. A. (1994): "Formas de vida económica en el arte rupestre naturalista de Murcia". *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, 6, Murcia, págs. 25-37.

MATEO SAURA, M. A. (1995): "Las pinturas rupestres del Molino de Capel (Moratalla, Murcia)". *Memorias de Arqueología-1992*, 7, Murcia, págs. 39-48.

MATEO SAURA, M. A. (1995/96): "La vida cotidiana en el arte rupestre levan-

lino”. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 11-12, Murcia, págs. 79-90.

MATEO SAURA, M. A. (1996): “Las actividades de producción en el arte rupestre levantino”. *Revista de Arqueología*, 185, Madrid, págs. 6-13.

MATEO SAURA, M. A. (1997a): “La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos”. *La guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania*. Ministerio de Defensa, Madrid, págs. 71-82.

MATEO SAURA, M. A. (1997b): “Estudio preliminar de los restos óseos de fauna de los Abrigos del Pozo (Calasparra, Murcia)”. *Memorias de Arqueología-1991*, 6, Murcia, págs. 57-60.

MATEO SAURA, M. A. (1997/98): “Arte rupestre y neolitización en el Alto Segura”. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 13-14, Murcia, págs. 39-45.

MATEO SAURA, M. A. (1999): *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y Tierras Altas de Lorca*, Editorial KR, Murcia.

MATEO SAURA, M. A. (2000): “La guerra en la vida de las comunidades epipaleolíticas del Mediterráneo peninsular”. *Era Arqueología*, 2, Lisboa, págs. 110-127.

MATEO SAURA, M. A. (2002): “La llamada “fase pre-levantina” y la cronología del arte rupestre levantino. Una revisión crítica”. *Trabajos de Prehistoria*, 59 (1), Madrid, págs. 49-64.

MATEO SAURA, M. A. (e.p. |a|): “Arte levantino *adversus* pintura esquemática: puntos de encuentro y divergencias entre dos horizontes culturales de la Prehistoria peninsular”. *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló*, 22, Castellón.

MATEO SAURA, M. A. (e.p. |b|): “Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino”. *Zéphyrus*, LVI, Salamanca.

MATEO SAURA, M. A. (e.p. |c|): *Memoria de los trabajos de documentación del abrigo con arte rupestre del Cortijo de Sorbas III*. Dirección General de Bienes y Actividades Culturales. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo (Inédita).

MATEO SAURA, M. A. (e.p. |d|): “La mujer en la Prehistoria: función social y simbolismo de la mujer en el arte levantino”. *Kalathos*, 20, Teruel.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A. (1997): “Las pinturas rupestres del Abrigo del Barranco Bonito (Nerpio, Albacete)”. *Al-Basit*, 41, Albacete, 33-49.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A. (1999): *Memoria de los trabajos de documentación de los abrigos con arte rupestre de la Tinada del Ciervo (I, Ib, II, III y IV)*, Dirección General de Patrimonio y Museos, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 41 págs., 1 mapa, 31 figs. (Inédita)

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A. (2000): “Aportaciones al estudio del arte rupestre en Nerpio (Albacete): los conjuntos de Mingarnao, Sacristanas y Huerta Andara”. *Al-Basit*, 44, Albacete, págs. 7-43.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A. (2001a): “El arte rupestre de la Tinada del Ciervo (Nerpio, Albacete). Revisión del conjunto”. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXIV, Valencia, págs. 97-118.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A. (2001b): “Arte rupestre esquemático en el Alto Segura. La Tenada de los Atochares (Yeste, Albacete)”. *Boletín de Arte Rupestre de Aragón*, 4, Teruel, págs. 71-86.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A. (2002): “Investigaciones de arte rupestre en la cuenca del río Zumeta (Albacete y Jaén)”. *IIº Congreso de Historia*

de Albacete (Albacete, 2000). Vol. I. *Arqueología y Prehistoria*, Albacete, págs. 103-116.

MAZO, C. y MONTES, L. (1987): "La Cueva del Llop (Mazaleón, Teruel)". *Caesaraugusta*, 64, Zaragoza, págs. 119-134.

MAZO, C. y MONTES, L. (1992): "La transición Epipaleolítico-Neolítico antiguo en la Cueva de El Pontet (Maella, Zaragoza)". En UTRILLA, P. (coord.): *Aragón/Litoral Mediterráneo. Intercambios culturales durante la Prehistoria*, Zaragoza, págs. 243-254.

MOLINA GRANDE, M.^a C. (1990): "La Cueva de los Tiestos (Jumilla, Murcia). La cerámica pintada". *Homenaje a Jerónimo Molina*, Murcia, págs. 51-72.

MONTES, R. y CABRERA, J. M. (1991/92): "Estudio estratigráfico y componentes pictóricos del arte prehistórico de Murcia (Sureste de España)". *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 7-8, Murcia, págs. 69-74.

NAVARRETE, M. S. (1985): "La Cueva de los Molinos (Alhama, Granada)". *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 10, Granada, págs. 31-65.

NAVARRETE, M. S.; CARRASCO, J.; TERUEL, S. y GAMIZ, J. (1986): "La Sima de los Intentos: yacimiento neolítico en la costa granadina". *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 11, Granada, págs. 27-64.

NIETO GALLO, G. (1983): "Introducción a la obra de Caballero Klint". *La pintura rupestre esquemática de la vertiente septentrional de Sierra Morena (provincia de Ciudad Real) y su contexto arqueológico*. Estudios y Monografías, 9, Ciudad Real.

OBERMAIER, H. (1916): *El hombre fósil*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Memoria 9, Madrid.

OBERMAIER, H. y WERNERT, P. (1919): *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)*. Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 23, Madrid.

OBÓN DE CASTRO, C. y RIVERA NÚÑEZ, D. (1991): *Las plantas medicinales de nuestra Región*. Consejería de Cultura y Educación. Colección Documentos. Serie Medio Ambiente, 3, Murcia.

ORLIAC, M. (1986): "La caza con arco en el bosque europeo". *Gran Atlas de Arqueología*, Ed. Ebrisa, Madrid.

PÉREZ BURGOS, J. M. (1988): "Pintura rupestre esquemática en Albacete: la Cueva del Gitano". *Homenaje a Samuel de los Santos*. Albacete, págs. 71-76.

PÉREZ BURGOS, J. M. (1996): "Arte rupestre en la provincia de Albacete: nuevas aportaciones". *Al-Basit*, 39, Albacete, págs. 5-35.

PORCAR, J.B. (1943): "El trazo por impresión directa y el trazo caligráfico en el arte rupestre de Ares del Maestre". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XVIII, Castellón, págs. 262-266.

PORCAR, J. B.; OBERMAIER, H. y BREUIL, H. (1935): *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*. Castellón.

QUESADA LÓPEZ, J. M. (1998): "La caza en la Prehistoria". *Cuadernos de Historia*, 56, Editorial Arco/Libros, Madrid.

REICHEL-DOLMATOFF, G. (1978): *El chamán y el jaguar*. Ed. Siglo XXI, México D.F.

REINACH, S. (1905/12): "L'art et la magie, à propos des peintures et gravures de l'âge du renne", *L'Anthropologie*, XIV, París.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1961): *Los abrigos pintados de los alrededores de*

Santolea (Teruel). Monografías de arte rupestre, I, Barcelona.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1990): "Acerca de algunos problemas del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica". *Espacio, Tiempo y Forma*, serie I, 3, Madrid, págs. 71-104.

RODANÉS, J. M. (1991): "Excavaciones arqueológicas en el Abrigo de Secans (Mazaleón, Teruel). Campañas de 1986 y 1987". *Arqueología Aragonesa 1986-1987*, Zaragoza, págs. 57-61.

RODRÍGUEZ, G. (1979): "La Cueva del Nacimiento". *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 14, Valencia, págs. 33-38.

RODRÍGUEZ, G. (1997): "Últimos cazadores y neolitización del Alto Segura". *II Congreso de Arqueología Peninsular. Tomo I. Paleolítico y Epipaleolítico*. Zamora, págs. 405-414.

SALMERÓN JUAN, J. (1996): "La Cueva-sima de la Serreta. Santuario de arte rupestre, hábitat neolítico y refugio tardorromano". *Memorias de Arqueología-1993*, 8, Murcia, págs. 139-155.

SALMERÓN, J., LOMBA, J. y CANO, M. (1999): "Nuevos hallazgos de arte levantino en Albacete: los conjuntos rupestres de la Tienda I y II (Hellín, Albacete)". *XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 1997)*. Murcia, págs. 197-208.

SÁNCHEZ GÓMEZ, J. L. (1983): "Acerca de la coloración en las pinturas rupestres prehistóricas". *Zéphyrus*, XXXVI, Salamanca, págs. 245-253.

SAN NICOLÁS DEL TORO, M. (1984): "Un vaso cerámico con motivo solar del Caravaca (Murcia)". *Anales de la Universidad de Murcia*, XLII, Murcia, págs. 49-57.

SANTOS ESTÉVEZ, M. (1996): "Los grabados rupestres de Tourón y Redondela-Pazos de Borbén como ejemplos de un paisaje con petroglifos". *Minus*, V, Orense, págs. 13-40.

SARRIÓN MONTAÑANA, I. (1980): "Valdecuevas. Estación Meso-Neolítica en la Sierra de Cazorla (Jaén)". *Saguntum, Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 15, Valencia, págs. 23-56.

SCHMIDT, P. W. (1929/46): *Der Ursprung der Gottesidee*. XII volúmenes, Munich.

SHERRAT, A. (1991): "Sacred and profaned substances: the ritual use of narcotics in later neolithic Europe". *Sacred and Profane. Proceedings of a conference on Archaeology, Ritual and Religion (Oxford, 1989)*, Oxford University Committee for Archaeology. Monograph, 32, págs. 50-64.

SORIA LERMA, M. y LÓPEZ PAYER, M. G. (1989): *El arte rupestre en el sureste de la Península Ibérica*, Jaén.

SORIA LERMA, M. y LÓPEZ PAYER, M. G. (1999a): *Los abrigos con arte rupestre levantino de la sierra de Segura: Patrimonio de la Humanidad*, Sevilla, 81 páginas.

SORIA LERMA, M. y LÓPEZ PAYER, M. G. (1999b): "Arte esquemático en el Alto Segura. Los abrigos I y II de la Tinada del Ciervo (Nerpio, Albacete)". *Revista de Arqueología*, 214, Madrid, págs. 8-13.

SORIA LERMA, M. y LÓPEZ PAYER, M. G. (1999c): "Los abrigos con arte rupestre levantino de las sierras de Quesada y Segura (Jaén): Patrimonio de la Humanidad". *Revista de Arqueología*, 221, Madrid, págs. 6-15.

SORIA LERMA, M. y LÓPEZ PAYER, M. G. (2000): "Arte esquemático en la

cuenca alta del Segura. Nuevas aportaciones”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 176, Jaén, págs. 909-943.

SORIA LERMA, M.; LÓPEZ PAYER, M. G. y ZORRILLA LUMBRERAS, D. (2001): “Arte Rupestre en la Alta Andalucía. Nuevas campañas de investigación”. *Revista de Arqueología*, 246, Madrid, págs. 16-29.

SPINDLER, K. (1995): *El hombre de los hielos (el hallazgo que revela los secretos de la Edad de la Piedra)*. Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona.

SUAREZ YUBERO, A. (2001): “Secado artificial de la madera en la fabricación de arcos, flechas y útiles”. *Boletín de Arqueología Experimental*, 2. (www.flil.uam.es/bacx98/default.htm).

VÁZQUEZ VARELA, J. M. (1993): “Alucinaciones y arte prehistórico: teoría y realidad en el noroeste de la Península Ibérica”. *Pyrenae*, 24, Barcelona, págs. 87-91.

WELLMANN, K. F. (1981): “Rock art, shamans, phosphores and hallucinogens in North America”. *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, 18, págs. 89-105.

WERNERT, P. (1917): Nuevos datos etnográficos para la cronología del arte rupestre de estilo naturalista del Oriente de España”. *Boletín de la Real Academia Española de Historia Natural*, XVIII, Madrid.



Lámina 1. Vista del entorno del río Zumeta desde el Abrigo de la Tenada de los Atochares.



Lámina 2. Abrigo de la Tenada de los Atochares.



Lámina 3. Abrigo de Huerta Andara I.



Lámina 4. Abrigo de Huerta Andara II.



Lámina 5. Abrigo del Barranco de los Buitres.



Lámina 6. Abrigo de la Tinada del Ciervo I.



Lámina 7. Abrigo de la Tinada del Ciervo Ib.



Lámina 8. Abrigo de la Tinada del Ciervo II.



Lámina 9. Abrigo de la Tinada del Ciervo III.



Lámina 10. Abrigo de la Tinada del Ciervo IV.



Lámina 11. Cueva del Engarbo I.



Lámina 12. Cueva del Engarbo I.



Lámina 13. Cueva del Engarbo II.



Lámina 14. Abrigo de Río Frío II.

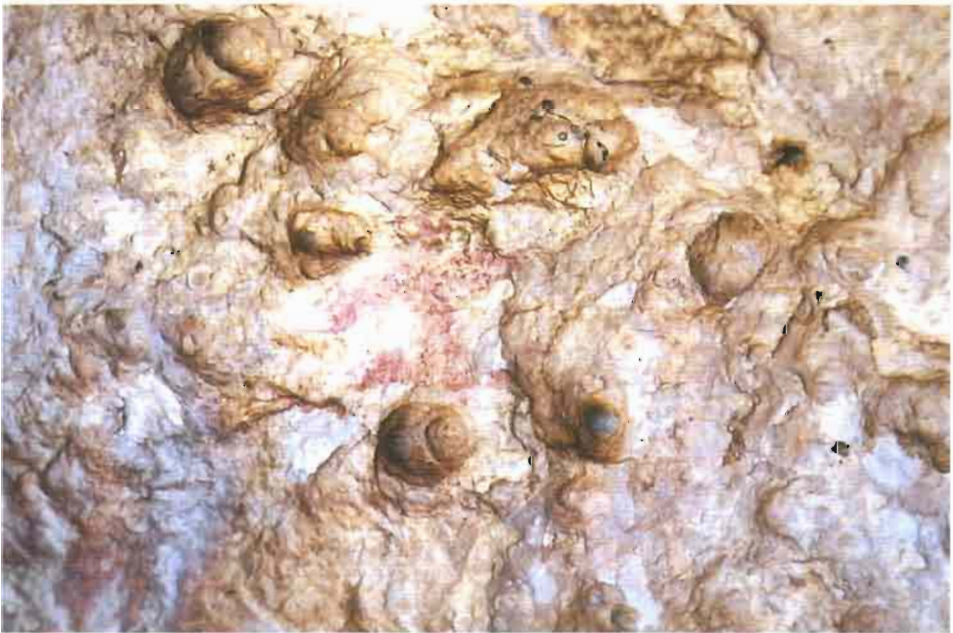


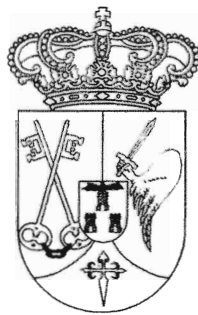
Lámina 15. Abrigo de Río Frío III.



Lámina 16. Abrigo de Río Frío IV.



Lámina 17. Abrigo de Río Frío VI.



DIPUTACIÓN DE ALBACETE

2