

Número 3 - Enero / Junio 2017

CUADERNOS ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719 - 7012

Portada: Felipe Maximiliano Estay Sepúlveda

CENTRO DE ARTE RUPESTRE - AYUNTAMIENTO DE MORATALLA

ESPAÑA



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

CUERPO DIRECTIVO

Director

Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Editor

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

CEPU - ICAT, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Pauline Corthorn Escudero

221 B Web Sciences, Chile

Traductora: Portugués

Elaine Cristina Pereira Menegón

221 B Web Sciences, Chile

Archivo y Documentación

Carolina Cabezas Cáceres

Asesorías 221 B, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

Asesorías 221 B, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Hipólito Collado Giraldo

Dirección General de Patrimonio Cultural de Extremadura, España

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Dr. Juan Antonio Gómez-Barrera

IES Castilla de Soria, España

Dr. José Ignacio Royo Guillén

Dirección General de Patrimonio Cultural de Aragón, España

Dr. José Royo Lasarte

Centro de Arte Rupestre y Parque Cultural del Río Martín, España

Dr. Juan Francisco Ruiz López

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Soria Lerma

Instituto de Estudios Giennenses, España

Dr. Ramón Viñas Vallverdú

Instituto Catalán de Paleoecología Humana y Evolución Social, España



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dra. Primitiva Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Rodrigo de Balbín Berhmann

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Jean Clottes

CAR-ICOMOS, Francia

Dra. Pilar Fatás Monforte

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. Marcos García Díez

Universidad del País Vasco, España

Dr. Mauro Severo Hernández Pérez

Universidad de Alicante, España

+ Dr. José Antonio Lasheras Corruachaga

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. José Luis Lerma García

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Antonio Martinho Baptista

Parque Arqueológico y Museo del Côa,
Portugal

Dr. Mario Menéndez Fernández

Universidad Nacional de Educación a
Distancia, España

Dr. George Nash

Universidad de Bristol, Inglaterra



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:



MIAR 2015
Live





Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

ISSN 0719-7012 / Número 3 / Enero – Junio 2017 pp. 164-182

LA REGIONALIZACIÓN DEL ARTE LEVANTINO EN EL ALTO SEGURA (ALBACETE Y MURCIA, ESPAÑA). LA FIGURA HUMANA COMO PARADIGMA

**THE REGIONALIZATION OF THE LEVANTINE ART IN THE ALTO SEGURA
(ALBACETE AND MURCIA, SPAIN). THE HUMAN FIGURE AS A PARADIGM**

Dr. Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', España
mateosaura@regmurcia.com

Fecha de Recepción: 15 de noviembre de 2016 – **Fecha de Aceptación:** 30 de noviembre de 2016

Resumen

El arte rupestre levantino se extiende por las sierras interiores de la franja mediterránea de la Península Ibérica, desde Lérida, por el norte, hasta el interior de Jaén, por el sur. En todo este territorio, muestra una notable homogeneidad en los contenidos, lo que le confiere una marcada identidad como horizonte cultural propio de los grupos de cazadores recolectores mesolíticos. No obstante, las formas plásticas de expresión de esos contenidos sí pueden mostrar determinados convencionalismos regionales. En este trabajo reseñamos algunas características propias del arte levantino en el grupo artístico del Alto Segura (Albacete y Murcia), con especial referencia a las que tienen a la figura humana como protagonista.

Palabras Claves

Arte prehistórico – Estilo Levantino – Alto Segura – Figura humana – Tipologías

Abstract

Levantine rock art spans the mountain ranges of the Mediterranean coast of the Iberian Peninsula, from Lleida, in the north, to the inside of Jaen in the south. Throughout this territory, it shows a remarkable consistency in the content, which gives it a strong identity as own cultural horizon of Mesolithic hunter-gatherer groups. However, the plastic forms of expression of that content can indeed show certain regional conventions. In this paper we review some characteristics of Levantine art in the artistic group Alto Segura (Albacete and Murcia), with particular reference to those with the human figure as the protagonist.

Keywords

Prehistoric art – Levantine style – Alto Segura – Human figure – Typologies

Introducción

Diversos son los frentes de discusión que la historiografía mantiene abiertos en la investigación del arte rupestre levantino de la Península Ibérica. Entre otras cuestiones, podríamos destacar las de su eventual amplitud cronológica, la posible incidencia de condicionantes regionales en las formas gráficas, su unidad conceptual y semiológica, o la validez de algunas de las taxonomías establecidas sobre determinados elementos iconográficos. Y todo ello sin descartar otros aspectos que se nos antojan esenciales, entre ellos, el de la hipotética caracterización levantina de algunos motivos figurativos situados en áreas alejadas de su aparente entorno geográfico natural, como es el extremo sur de la Península o la fachada atlántica.

Probablemente, en un intento de síntesis, todos estos interrogantes se podrían resumir en uno solo, ¿qué entendemos por arte levantino? Y, como sabemos, esta cuestión viene de muy antiguo. A lo largo de los más de cien años de investigación se han venido utilizando términos tan variados como naturalista, seminaturalista o semiesquemático para describir los motivos, sobre todo aquellos que parecían que se escapaban a las formas más o menos aceptadas como «clásicas». Pero, ¿qué se entiende por clásico? ¿Es como decía el profesor A. Beltrán el definido por figuras de animales, sobre todo de toros pero también ciervos, relativamente grandes, en actitudes estáticas, hechos en tintas planas, con escasa participación de personajes humanos?¹ ¿El paradigma podría ser entonces, como se ha apuntado muchas veces, los grandes bóvidos de conjuntos como el Prado del Navazo o la Cocinilla del Obispo? Pero también lo deberían ser, o quizás no, algunos de los ciervos de la Solana de las Covachas, Abrigo de Chimiachas, Val del Charco y los de tantos otros conjuntos. Asimismo, ¿son igual de levantinos los ciervos de Cañaica del Calar o Ciervos Negros, y los del Prado del Azogue? Y si admitimos, como se suele hacer, la identidad levantina de éstos últimos, junto a los de la Tabla del Pochico, ¿por qué se la negamos a los cápridos y cérvidos de la Peña Rubia de Cehegín, cuyas formas y procesos técnicos no son menos «levantinos» que los de los motivos jiennenses, aunque se les quiera disfrazar, no sabemos muy bien porqué, de una identidad esquemática que no tienen? (Figura 1).

Tal vez deberíamos empezar a despojarnos de algunas de las etiquetas establecidas en función del área geográfica en la que se desarrollan, como levantino, sureño, o pre-esquemático, entre otras, para comenzar a valorar la posibilidad de que todos esos estilos, que caracterizamos como compartimentos aislados y a los que damos la entidad de horizontes gráficos con personalidad propia y sin relación con sus vecinos, no sean más que las distintas caras de un mismo prisma, que podría ser el de un arte de los grupos de cazadores mesolíticos. Un arte que es heredero, de alguna forma, de la vasta tradición paleolítica y que va a estar abierto a las regionalidades, de igual manera que lo estaba el propio arte paleolítico.

En todo caso, somos conscientes de que la cuestión es compleja. Sólo hemos querido volver a plantearla porque estamos convencidos de que más pronto que tarde, los descubrimientos, la relectura de lo ya conocido y la valoración del arte prehistórico como hecho antropológico, obligarán a que sea abordada en profundidad.

¹ A. Beltrán Martínez, Ensayo sobre el origen y significado del arte rupestre prehistórico (Zaragoza: Prensas universitarias, 1989).

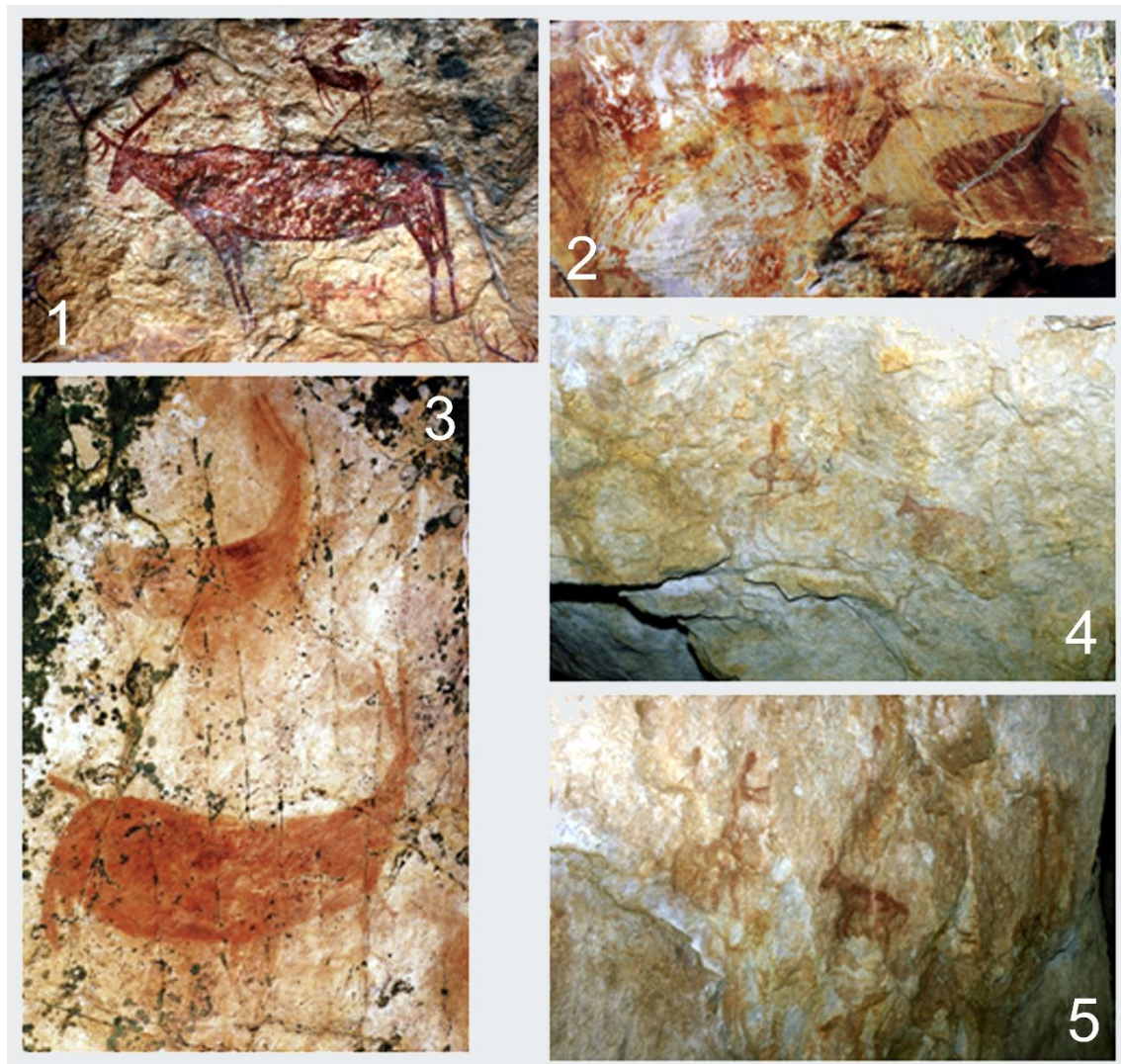


Figura 1.

1. Cañaica del Calar II (Moratalla); 2. Prado del Azogue (Aldeaquemada);
3. Tabla del Pochico (Aldeaquemada); 4-5. Peña Rubia (Cehegín)
Fotos 1, 4 y 5 de M. A. Mateo Saura; 2 y 3, M. Soria Lerma

I.- El arte levantino en el Alto Segura

A la espera de ese momento, el objetivo de este trabajo es el de mostrar algunas de las particularidades que el horizonte gráfico que denominamos levantino presenta en el área geográfica del Alto Segura, conformada por áreas de las provincias de Albacete, Jaén y Murcia (España).

Como sabemos, el marco geográfico concedido tradicionalmente al arte levantino abarca desde las sierras prelitorales de Lérida y Huesca por el norte, hasta el interior de Jaén y Almería por el sur. Por tanto, un territorio muy amplio en el que, a pesar de compartir unos ecosistemas muy similares, también hay lugar para rasgos regionales. Si a esta notable extensión territorial le sumamos una horquilla cronológica amplia, al margen de la discusión acerca de su adscripción crono-cultural concreta, parece lógico suponer

que pueda haber variaciones formales de acuerdo con eventuales modas temporales; pero también que estas variaciones puedan estar influenciadas de alguna manera por el impacto que producen las características de ese entorno físico y la actividad de los grupos humanos que en él habitan.

De entrada, el estilo levantino se nos presenta conceptualmente como un horizonte cultural homogéneo, como demuestra la uniformidad de contenidos repartidos por todo el espacio geográfico afectado por el mismo. Pero también es algo palpable que esos mismos contenidos ofrecen detalles que hacen que advirtamos lo que podríamos definir como localismos o regionalidades. Veamos algún ejemplo de ambas circunstancias.

La escena pintada en el conjunto oscense de Muriecho L se ha interpretado como ejemplo de captura ritual de un animal en la que participan hasta 39 individuos, distribuidos en varios grupos menores. Para V. Baldellou se trataría de un “ceremonial venatorio o de celebración ritual que rebasa ampliamente los límites de una actividad cazadora pura y sencilla”², mientras que para P. Utrilla³, la escena podría ser el exponente de un ritual de agregación social o religiosa. Más allá de cuestiones de significado, y superando las más que evidentes diferencias formales entre ambas escenas, nosotros vemos el mismo tema en la composición principal del Barranco de los Grajos de Cieza, en la que una veintena de participantes se reparte también en diversos grupos menores en torno al mismo argumento temático del acoso y captura de un animal⁴.

Otra escena de la Cova Centelles de Albocasser está relacionada, para muchos investigadores, con el desplazamiento territorial de un grupo y el traslado, quizás estacional, de su campamento. Vemos arqueros que transportan sus armas en posición de descanso, varias mujeres que acarrean a hombros algunos fardos o bultos de forma rectangular, e incluso se apunta la presencia de niños, unos llevados a horcadas por alguna de las mujeres, otros lanzados directamente a la carrera. Pues bien, en el abrigo segundo de la Fuente del Sabuco de Moratalla nos encontramos con esta una escena en la que también vemos un grupo de individuos que nosotros relacionamos semánticamente con la composición castellanense. El grupo, tal y como lo vemos hoy, está formado por trece personajes, tres de ellos claramente arqueros, que sujetan el arma en actitud que no es de disparo a la altura de la cintura. Visto en su conjunto, por la abertura de las piernas, por la posición de detalles anatómicos como las nalgas y por la orientación de los pies, el grupo manifiesta una clara actitud de movimiento. El grupo queda cerrado por una figura de mujer, de la que se aprecia perfectamente una falda de formas triangulares. Sobre los hombros sostiene algún tipo de fardo o bulto de forma rectangular, por encima del cual sobresale la cabeza, pequeña y de forma triangular⁵. Son sólo dos ejemplos, pero su originalidad, ya que no se trata de las típicas escenas de caza o incluso de lucha, mucho más frecuentes y con un amplio reparto territorial, refuerzan esa idea de que el estilo levantino comparte unos mismos contenidos en todo el área geográfica en la que se desarrolla, contenidos que reflejan, y aquí reside la discordia entre los investigadores,

² V. Baldellou; P. Ayuso; A. Painaud y M^a J. Calvo, «Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)». *Bolskan* 17 (2000) 33-86.

³ P. Utrilla Miranda y M. Bea, «La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico». *Munibe* 57, 3 (2005) 161-178.

⁴ M. A. Mateo Saura, «Revisiones iconográficas en el arte rupestre levantino del Alto Segura». *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 31 (2013) 39-55.

⁵ M. A. Mateo Saura, *Revisiones iconográficas en el arte rupestre...* 42.

conceptos e ideas de naturaleza muy diversa, mitológica para unos o simplemente cotidiana para otros.

Pero si estos ejemplos que hemos propuesto refuerzan esa imagen de unidad conceptual de lo levantino, también es cierto que encontramos casos contrapuestos que refuerzan la idea de que también existe ese localismo al que aludíamos. Sirva como ejemplo el caso de las figuras de los *suidos*. Sabemos que no se trata de una especie especialmente abundante en el arte levantino en general, ya que apenas conocemos medio centenar de individuos. Además, la mayor parte de éstos se concentran en los yacimientos del grupo del Maestrazgo, hasta el punto de que en el estudio realizado hace unos años sobre las especies animales en el arte levantino, de los 33 ejemplares conocidos entonces, casi todos se encontraban en los conjuntos de Teruel y Castellón⁶. Y en este contexto, no deja de ser llamativo que, siendo una especie de importante arraigo en toda la vertiente mediterránea de la Península, en los yacimientos levantinos conocidos desde el Júcar hasta los límites más meridionales de lo levantino, que coincidiría en gran medida con el grupo del Alto Segura, tan sólo conocemos la representación de *suido* pintada en el abrigo segundo del conjunto moratallero de la Fuente del Sabuco II. Obviamente, creemos que la causa de esta pobreza gráfica no hay que buscarla en una ausencia real del animal por estas sierras meridionales, sino que, antes bien, habría que ponerla en relación con cuestiones de semiología del propio arte levantino y con los parámetros mentales y simbólicos que lo regulan. De hecho, desde el punto de vista formal podemos advertir las notables semejanzas que existen entre esta figura de la Fuente del Sabuco y, por ejemplo, esta otra pintada en el conjunto turolense del Arenal de Fonseca, en Castellote. Hasta parecieran pintadas por la misma mano.

En estos últimos años hemos venido hablando de un grupo artístico con identidad propia en torno al curso alto del río Segura⁷. Los precedentes hay que buscarlos en los trabajos de prospección desarrollados a finales de la década de los cincuenta e inicios de los sesenta por M. A. García Guinea, enviado por el Instituto Español de Prehistoria de Madrid para la realización de los dibujos de las pinturas de la Solana de las Covachas, conocidas desde 1954. Sus trabajos dieron como resultado el descubrimiento de una decena de yacimientos en torno a la cuenca del río Taibilla, en las proximidades de la población de Nerpio. Desde entonces, los estudios de otros investigadores, como S. de los Santos, B. Zornoza, el propio A. Beltrán, y más recientemente A. Carreño o el Colectivo de Arqueología de Nerpio, contribuirán a la definición de este grupo.

Fue a mediados de la década de los años 90 cuando A. Alonso, merced a sus trabajos de estudio de los yacimientos con arte levantino de Nerpio, propone la existencia de lo ella denomina como núcleo del Taibilla, centrado fundamentalmente en torno a los conjuntos de ese municipio albaceteño⁸.

Sin embargo, los continuos descubrimientos de nuevos yacimientos en áreas vecinas ha modificado sustancialmente el panorama, de tal forma que, superando esos límites iniciales, el análisis de los rasgos contenidos en las representaciones levantinas

⁶ M. Rubio Blaya «Aproximación al estudio de las figuras zoomorfas representadas en el arte rupestre levantino». *Recerques del Museu d'Alcoi* 4 (1995) 103-109.

⁷ M. A. Mateo Saura, «Consideraciones sobre el arte rupestre levantino del Alto Segura». *Cuadernos de Arte Rupestre* 1 (2004) 57-81.

⁸ A. Alonso y A. Grimal, *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla* (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino (Barcelona: los autores, 1996).

de los conjuntos localizados en los territorios administrativos de Nerpio, Yeste y Letur en Albacete, de Moratalla en Murcia, y de Santiago-Pontones en Jaén, invitan a hablar antes bien, e inequívocamente, de un núcleo artístico más extenso, que afecta globalmente a esas tierras de la cuenca alta del Segura. Estamos hablando de un vasto territorio de unos 2000 km², estructurado por tres de los principales afluentes del río Segura como son los ríos Taibilla, Zumeta y Alhárabe y, a su vez, de sus respectivos cursos tributarios menores, en torno a los cuales se articulan los 86 yacimientos levantinos hasta el momento conocidos (Figura 2).



Figura 2
Núcleo del Alto Segura y áreas de influencia

Pero es que además, si nos referimos al horizonte levantino, podemos advertir que su ámbito de influencia llega, de forma clara, a zonas periféricas bastante más alejadas de este núcleo central, de manera que vinculado al mismo podemos considerar, por el sureste la cuenca de Mula; por el sur las Tierras Altas de Lorca y la comarca de Los Vélez; por el suroeste le hemos de anexar el grupo de conjuntos de Quesada, en Jaén; y por el norte, su influencia llega hasta zonas del interior como Masegoso, en torno a las tierras de Alcaraz, en contacto ya con la cabecera del Júcar. De hecho, el único yacimiento que hoy conocemos en la zona, el Abrigo de la Laguna del Arquillo en Masegoso, ya pertenece, desde el punto de vista hidrográfico, a la cuenca del Júcar.

II.- Rasgos privativos de lo levantino en el Alto Segura

Quizás la figura humana, sobre todo la masculina, sea el motivo más sensible y que mejor refleje las «regionalidades» que podemos advertir dentro del horizonte gráfico levantino. Y estos rasgos privativos creemos que afectan tanto a las cuestiones morfológicas, fácilmente comprobables, como a las semiológicas, más difíciles de desentrañar.

El estudio formal de la figura humana masculina en sectores más septentrionales, fundamentalmente en torno a los conjuntos del grupo de la Valltorta-Gassulla, ha llevado a definir varios modelos principales levantinos⁹. El modelo Centelles, caracterizado por su componente naturalista, con piernas abultadas y cuerpo 'corto', el carácter masivo de sus extremidades y la exhibición de ornamentos; el modelo Civil, definido por la estilización y el alargamiento del tronco -la cintura se traslada a la mitad de su longitud- el modelado naturalista y somero de las extremidades y la casi total ausencia de ornamentos; el modelo Josep, integrado por representaciones naturalistas y relativamente proporcionadas, de tronco estilizado y con un modelado muscular somero en las extremidades. Se diferencia del tipo Civil por el modelado anatómico y por la incorporación de adornos corporales que recuerdan al tipo Centelles; el modelo Cingle, que son figuras alejadas totalmente del naturalismo. Se trata de personajes de troncos anchos y relativamente estilizados que contrastan con unas extremidades lineales, que resultan cortas al trasladar la altura de la cintura al tercio inferior; y, por último, el modelo Lineal, en el que la línea configura la estructura corporal básica y las variantes formales aparecen en función del grosor y la longitud del trazo.

Sin entrar a valorar cuestiones como la relación temporal fijada entre ellos, en la que los tipos más antiguos serían el Centelles y el Civil, mientras que el Lineal sería el más moderno, discutible por cuanto la aparición de dos o más modelos en un mismo yacimiento y la fragilidad de las pocas superposiciones existentes no permiten obtener conclusiones inamovibles, el hecho que nos interesa resaltar ahora es que en los paneles levantinos del Alto Segura no vamos a documentar ningún individuo que podamos incluir en alguno de los tres primeros modelos establecidos para esos sectores más septentrional¹⁰. Sin duda, el tipo humano masculino predominante de forma fácilmente comprobable en la zona es el de aspecto filiforme, el llamado Lineal, en el que no hay indicación de volúmenes anatómicos y en el que las diversas partes corporales han quedado delimitadas comúnmente por delgados trazos rectos.

Nos obstante, contamos con unos pocos individuos que se salen de la norma y que muestran unas formas particulares, que no encajan, por otra parte, en ninguna de esas otras categorías establecidas. Es el caso del personaje de gran tamaño representado en la Solana de las Covachas de Nerpio, para el que no documentamos ningún paralelo formal dentro del horizonte levantino. Hombre para unos y mujer para otros, preside un panel en el que se ha venido pintando de forma acumulativa a lo largo de mucho tiempo. Se trata de un individuo en el que el cuerpo va adquiriendo una forma triangular desde el tórax hasta la cintura, y en el que las piernas, abiertas y muy robustas,

⁹ I. Domingo Sanz, «La figura humana: paradigma de continuidad y cambio en el arte rupestre levantino». Archivo de Prehistoria Levantina, 26 (2006) 161-192.

¹⁰ M. A. Mateo Saura, «Aproximación al estudio de la figura humana en el arte levantino del Alto Segura». Cuadernos de Arte Rupestre 3 (2006) 125-160.

dejan entrever algún detalle anatómico como son los gemelos o los pies, rematados con sus correspondientes dedos.

Debemos insistir en que esta figura no tiene un paralelo claro en todo el arte levantino peninsular. Tan solo se le aproximaría, con matices, el gran arquero con penacho de plumas de la Cueva de la Vieja de Alpera. Aunque no es el tema que nos ocupa ahora, digamos que sí encontramos, en cambio, una fuerte relación formal con una de las figuras humanas pintada en la Sala de las Pinturas de Ojo Guareña, en Burgos¹¹. Se trata también de una figura acéfala en la que el cuerpo presenta la misma estructura triangular que la figura de Nerpio, y en la que las piernas enseñan los mismos grupos musculares, con un tratamiento de las formas muy próximo. Coinciden, además, en el detalle de mostrar un trazo perpendicular al cuerpo a la altura de la cintura, del que desconocemos su función e identidad. Sin entrar en el debate cronológico del arte levantino, que no discutimos hoy, digamos que esta figura burgalesa está fechada por C14 en el 11.000 B. C.¹².

Una notable originalidad encontramos también en estas figuras de arquero de la Cañaica del Calar y del Barranco Segovia, pero en todo caso, como se habrá podido comprobar, todos ellos son ejemplares originales, no encasillables por tanto en una eventual tipología más o menos estructurada (Figura 3).

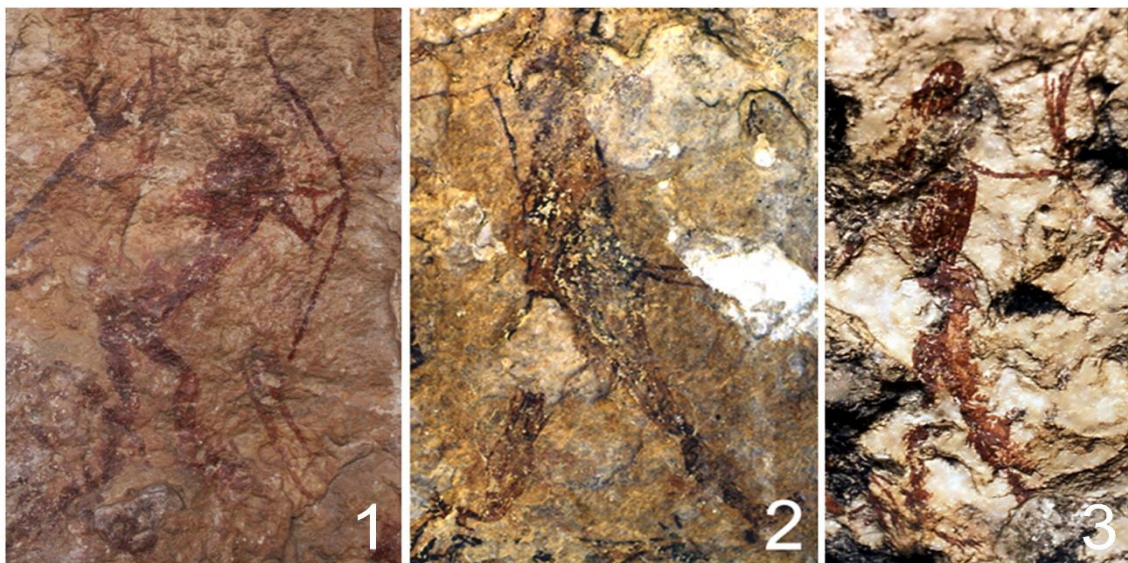


Figura 3

Figuras humanas masculinas. 1. Cañaica del Calar II (Moratalla); 2. Solana de las Covachas VI (Nerpio); 3. Barranco Segovia (Letur).

Fotos de M. A. Mateo Saura.

¹¹ M. A. Mateo Saura, «Arte rupestre levantino: ¿continuidad o ruptura con la tradición en los grupos de cazadores holocenos del Mediterráneo de la Península Ibérica?». Fundamentos (Actas del Congreso Internacional de Arte Rupestre IFRAO. Capívara, 2009), IX (2010) 1225-1239. Sao Raimundo Nonato; M. A. Mateo Saura, «Del arte paleolítico al arte levantino: ¿continuidad o ruptura?». The levantine question/El problema levantino (Budapest/Cáceres: Archaeolingua Alapítvány y Universidad de Cáceres, 2012) 167-185.

¹² M^a S. Corchón; H. Valladas; J. Becares; M. Arnorld; N. Tisnerat y H. Cachier, «Datación de las pinturas y revisión del Arte Paleolítico de Cueva Palomera (Ojo Guareña, Burgos, España)». Zephyrus 49 (1996) 37-60.

Si acaso, si podríamos encuadrar dentro del modelo Cingle unas pocas figuras de arquero del Cortijo de Sorbas I, pero solo éstas, ya que no hay más en ninguno de los otros 85 yacimientos levantinos de la zona.

En este contexto, sí hay un motivo que se nos presentan con destacada reiteración y casi exclusividad en el Alto Segura. Se corresponde con la figura de un arquero, representado en perspectiva lateral y en clara actitud de desplazamiento. Aunque hay ligeras variaciones que ahora veremos, el modelo general es el de un individuo que sujeta el arco, en posición horizontal, a la altura de la cintura con una mano, mientras que el otro brazo, adelantado, aparece doblado hacia arriba. La cabeza muestra lo que suponemos un peinado de gran tamaño, a veces desproporcionado respecto del resto de cuerpo y de formas triangulares con los extremos redondeados. En general, aunque sus formas anatómicas parecerían encajar bien en el tipo filiforme o lineal, en realidad suele haber cierto cuidado de las proporciones y las formas anatómicas de determinadas partes corporales. Así, en las piernas se marcan grupos musculares, como los muslos o los gemelos, y se señalan los pies. El tórax suele mostrar una forma triangular (Figura 4).



Figura 4

Arquetipo de arquero en el Alto Segura, 1: 1. Solana de las Covachas III (Nerpio); 2. Torcal de las Bojadillas IV (Nerpio); 3-4. Fuente del Sabuco I (Moratalla); 5. Fuente de la Toba (Nerpio); 6. Torcal de las Bojadillas (Nerpio). Calcos 1, 2 y 6 de A. Alonso Tejada; 3, 4 y 5 de M. A. Mateo Saura

En este modelo general encontramos algunas excepciones que afectan a detalles particulares de la figura pero, casi nunca, a su totalidad (Figura 5). Así, en sendos individuos de la Fuente del Sabuco I el brazo libre no está doblado sino que, completamente extendido, se eleva hacia el cielo. El arquero de las Bojadillas IV sujeta el arco en una mano, mientras que con la otra hace lo mismo con un objeto alargado, acaso una flecha, en posición vertical, detalle este que vemos en otras figuras de la Fuente de la Toba y la propia Fuente del Sabuco I. El individuo de las Bojadillas I se ajusta bien al tipo general aunque en este caso las formas sí son excesivamente lineales, resaltando las extremidades inferiores mediante un grosor mayor del trazo que en el resto de la figura, pero sin modelado anatómico alguno. Una linealidad mucho más acusada vemos en varios arqueros de La Risca II, Cueva del Engarbo I y Barranco Segovia. Mientras, en el Cortijo de Sorbas I son varios los personajes que muestran el cuerpo grueso y las piernas muy delgadas, y que sujetan una flecha con una mano y el arco, en la posición característica, con la otra. Son los motivos que hemos relacionado con los del modelo Cingle de los sectores más septentrionales del estilo levantino.



Figura 5

Arquetipo de arquero en el Alto Segura, 2: 1-3. Cortijo de Sorbas I (Letur); 4. Fuente del Sabuco II (Moratalla); 5. Abrigo de la Risca II (Moratalla); 6. Torcal de las Bojadillas I (Nerpio); 7. Cueva del Engarbo II (Santiago-Pontones); 8. Barranco Segovia (Letur).

Calcos de A. Alonso Tejada, excepto el 5, de M. A. Mateo Saura.

Si analizamos el contexto temático en el que se inscriben estas figuras de arquero, lo primero que debemos reseñar es que da la impresión de que se pintaron en un primer momento aisladas, sin relación con otros motivos, aunque posteriormente algunas de ellas sí fueron reutilizadas en algún tipo de composición escénica. Así, suelen estar asociados, salvo alguna excepción, con representaciones de animales, sobre todo de ciervos, a los que en todo caso nunca cazan de manera explícita. De hecho, alguno de ellos parece descansar directamente sobre el lomo del animal, como los vemos en la

Fuente de la Toba, en la Solana de las Covachas III, en La Risca II y en Las Bojadillas I. Los animales son mayoritariamente ciervos, salvo en uno de los ejemplos de las Bojadillas, que es un bóvido, y en otro de la Solana de las Covachas III, que aunque podría aceptarse como otro ciervo, en realidad no enseña detalles anatómicos suficientes que lo identifiquen plenamente. Dos individuos de la Fuente del Sabuco I aparecen intercalados en medio de sendas escenas de caza colectiva, aunque no parece que ellos participen directamente en ellas; en las Bojadillas IV hay una escena de caza a 20 cm a la derecha del personaje; en la Cueva del Engarbo I se podría relacionar con una figura femenina, y en la Fuente del Sabuco II los arqueros están inscritos en la escena de desplazamiento territorial que antes hemos visto. En torno a un individuo de la Solana de las Covachas III se dispuso en un segundo momento una formación en media luna de una decena de arqueros, de tamaño pequeño, que blanden sus armas al frente, hacia ese arquero mayor, en una evidente actitud que no es de agresión sino más bien, de pleitesía, de reverencia o quien sabe si de sumisión (Figura 6).



Figura 6
Solana de las Covachas III (Nerpio). Calco de A. Alonso Tejada

Un detalle que por su reiteración nos parece relevante, aunque no podamos interpretarlo en toda su extensión sin caer en el ámbito de la pura especulación, es que la mayoría de estos personajes enseñan claramente el órgano sexual.

En todo caso, aunque hay algún ejemplo fuera de nuestra zona geográfica de análisis, como sucede en la Cueva de Araña de Bicorp o el Abrigo del Ciervo de Dos Aguas, la reiterada presencia de estos personajes en los conjuntos del Alto Segura nos transmite la impresión de que se trata de un arquetipo que representaría un individuo con fuerte protagonismo en el pensamiento simbólico, probablemente de naturaleza mitológica, de los grupos de cazadores mesolíticos de esta zona.

Algunos rasgos privativos vemos también en la figura humana femenina del Alto Segura. En general, cuando hablamos de la imagen de la mujer en el arte levantino nos referimos a un grupo de figuras que goza de una palpable heterogeneidad, que hace que muchas de las representaciones de mujer sean únicas, como ocurre, por ejemplo, en estas figuras del Abrigo del Ciervo de Dos Aguas o esta otra del Abric de Benirrama; o dentro del Alto Segura, con alguna de la Fuente del Sabuco I. O con una de las representaciones de mujer, verdaderamente excepcional, pintada en el Abrigo de la Risca II que es identificable tan solo por la representación de sus senos. No obstante, también es cierto que cuando nos referimos a la mujer levantina sí reconocemos una serie de rasgos comunes, sobre todo los que se refieren a las prendas con las que van ataviadas, aceptadas comúnmente como faldas, de las que, a pesar de existir también una marcada variedad, es posible establecer una clasificación de mínimos. Ello ha permitido que a lo largo de la investigación se hayan hecho diversas clasificaciones, como las apuntadas por A. Beltrán¹³, A. Alonso¹⁴ o C. Olaria¹⁵, entre alguna otra. Detalles como el tamaño y la proporción de las diversas partes corporales, el ángulo de abertura de las piernas o la forma de las faldas, se han utilizado como criterios para definir tipos, cuya validez, no obstante, es más que discutible en algún caso. Pero no vamos a entrar ahora en esta discusión.

Aceptando que en el área del Alto Segura también está presente la diversidad formal que apreciamos en otros sectores, sí debemos resaltar un tipo que vemos representado con notable reiteración en los yacimientos de esta zona geográfica y que no documentamos, en su globalidad formal, fuera de ella. El modelo tipo se correspondería con una figura de cuerpo en exceso alargado, claramente desproporcionado en relación a unas piernas muy cortas, ligeramente inclinado hacia adelante, de tal forma que las nalgas quedan salientes. Suele presentar un tórax triangular que se va estrechando progresivamente hasta la cintura. Los brazos aparecen doblados, uno de ellos adelantado y el otro retrasado, como si estuvieran inmersas en una acción de caminar, acción que, por el contrario, no terminan de transmitir los pies, que suelen estar prácticamente alineados. Van ataviadas con faldas ajustadas que sólo adquieren algo de vuelo en su último tercio, en donde adquieren una forma de tendencia triangular. La cabeza suele tener una forma triangular con los extremos redondeados, aunque hay alguna excepción

¹³ A. Beltrán Martínez, «Sobre representaciones femeninas en el arte rupestre levantino». Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología (Valladolid, 1965). (1966) 90-91.

¹⁴ A. Alonso y A. Grimal, «La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos». Gala. Revista d'Arqueologia, Antropologia i Patrimoni 2 (1993) 11-50.

¹⁵ C. Olaria Puyoles, «Algunas reflexiones acerca de las representaciones de mujeres en el arte postpaleolítico». Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló 21 (2001) 35-52.

La regionalización del arte levantino en el Alto Segura (Albacete y Murcia, España). La figura humana como paradigma pág. 176

de cabeza circular, y su tamaño es grande, a veces demasiado grande, en relación al tamaño general de la figura. Hemos visto que las piernas son cortas (Figuras 7 y 8).



Figura 7
Abrigo de la Risca I (Moratalla). Foto de M. A. Mateo Saura



Figura 8

Arquetipo femenino en el Alto Segura: 1-2. Abrigo de la Risca I (Moratalla); 3. Abrigo de la Risca II (Moratalla); 4-5. Solana de las Covachas VI (Nerpio); 6. Cueva del Engarbo I (Santiago-Pontones); 7. Cañada de la Cruz (Santiago-Pontones); 8. Cañaica del Calar II (Moratalla). Calcos 1, 2, 3, y 8 de M. A. Mateo Saura; 4 y 5 de A. Alonso Tejada; 6 y 7 de M. Soria Lerma.

En realidad, a primera vista podría dar la impresión de no se tratara de un modelo tan exclusivo del Alto Segura. Mujeres de cuerpo alargado las vemos por ejemplo, en estas del Abric de Pinós y de la Cova Mansano; mujeres con el torso inclinado al frente las documentamos en bastantes abrigos, como el Polvorín, Palanques, Racó Gasparó, Roca de los Moros de Cogul, Val del Charco del Agua Amarga o Racó de Sorellets, por citar solo unos pocos; peinados triangulares de bordes redondeados, menos frecuentes es verdad, también los vemos en figuras como estas del Abrigo de Lucio, donde excepcionalmente también tienen un tamaño grande, o las propias mujeres de Cogul ya citadas. Sin embargo, es fácil advertir que este conjunto de características individuales que hemos resaltado solo se dan de forma conjunta en un grupo de mujeres del Alto

Segura. De hecho, el exagerado alargamiento del cuerpo en relación a las piernas es un rasgo privativo que sólo conocemos aquí. Y cierto endemismo podríamos proponer también para la disposición de los brazos. En el análisis realizado hace unos años por sobre la disposición de brazos en las imágenes femeninas levantinas, en el que llegaban a establecer hasta 20 modelos distintos¹⁶, éstos a los que nos referimos se englobaban en el tipo 6, que no es el mayoritario y que además muestra una acusada concentración en esta área del Alto Segura.

Y para finalizar las referencias a la figura humana del Alto Segura debemos mencionar una serie de individuos que sólo documentamos, una vez más, en esta área meridional y cuyo rasgo distintivo, que les confiere unidad y les proporciona exclusividad, es lo que en la mayoría de las ocasiones se ha identificado como un tocado, de gran tamaño, delimitado, en general, por una serie de trazos de desarrollo vertical. En realidad desconocemos si se trata de un tocado, un peinado o una máscara, pero lo cierto es que los individuos que los portan se erigen en personajes enigmáticos, tanto que un primer momento ni siquiera se apostaba por su identidad humana. En este sentido, muy reveladoras son las palabras de M. A. García Guinea acerca de la primera de estas representaciones descubiertas, en concreto la del conjunto de la Hornacina de la Pareja, cuando dice que en lo más alto de la hornacina...existe una extraña representación formada por una línea sinuosa, gruesa, como el tronco de un olivo, de la que salen hacia arriba ramas o líneas serpentiformes. Está delimitada muy claramente, pero no podemos imaginar qué se ha querido representar en ella¹⁷.

Posteriormente, S. de los Santos y B. Zornoza¹⁸ ya proponen como figura femenina una de las existentes en el conjunto de Las Bojadillas, dado la línea de las caderas y las nalgas, así como el pecho. Una vez aceptado por la mayor parte de los investigadores el carácter humano de estos motivos, hubo lugar para otorgarles una significación muy variada, desde divinidades o seres mitológicos, a personajes notables dentro del grupo, tal y como apuntaban Viñas y Alonso en un estudio publicado a finales de los años 70 del siglo pasado¹⁹.

Actualmente contamos con una decena de estos personajes, de tamaño pequeño, ya que oscilan entre 10 cm y 23 cm, cuya característica particular es la de mostrar en la zona de la cabeza una especie de estructura formada por líneas verticales paralelas que determinan una forma general triangular, circular o, también, rectangular (Figura 9). El cuerpo puede mostrar un trazo engrosado, aunque tampoco faltan ejemplos en los que este se indica únicamente por medio de un delgado trazo recto; las piernas suelen ser cortas y robustas; las nalgas en muchos casos se presentan muy salientes, en un ademán que nos recuerda las imágenes femeninas, y en alguna de las representaciones se indican los dedos de los pies como pasa en dos figuras de las Bojadillas VII. Los brazos no suelen estar representados, salvo unos pocos casos excepcionales como Concejal III, Hornacina de la Pareja y Bojadillas VII, en los que sí parecen insinuarse por medio de unos trazos muy cortos situados en la parte superior del cuerpo.

¹⁶ A. Alonso y A. Grimal, *La mujer en el arte de los cazadores...* 43

¹⁷ M. A. García Guinea, «Los recientes descubrimientos de pinturas rupestres levantinas en Nerpio (Albacete)». *Las Ciencias* 17, 6 (1962) 458-469.

¹⁸ S. de los Santos Gallego y B. Zornoza, «Nuevas aportaciones al estudio de la pintura rupestre levantina en la zona de Nerpio (Albacete)». *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología* (Huelva, 1973). (1975) 203-218.

¹⁹ A. Alonso y R. Viñas, «Los abrigos con pinturas rupestres de Nerpio-Albacete». *Información Arqueológica* 25 (1977) 195-206.

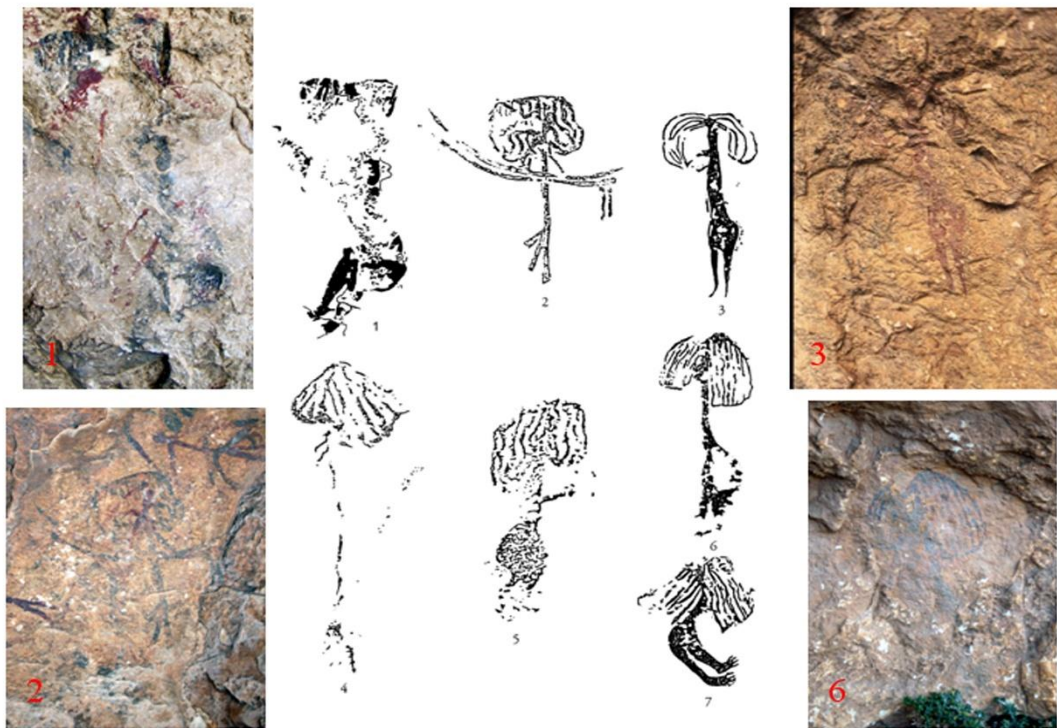


Figura 9

Personajes con «tocados» especiales: 1. Molino de Capel I (Moratalla); 2-3. Torcal de las Bojadillas (Nerpio); 4. Abrigo del Concejal III (Nerpio); 5. Hornacina de la Pareja (Nerpio); 6-7. Torcal de las Bojadillas VII (Nerpio). Fotos de M. A. Mateo Saura.

Calcos 1 de M. A. Mateo Saura; 2 a 7 de A. Alonso Tejada

En cuanto al sexo, no hay nada seguro, aunque dos de ellas, pintadas en el conjunto de las Bojadillas, podríamos proponerlas como hombres dado que van armados con arco, mientras aquellas otras en las que apreciamos las nalgas salientes, si nos atenemos a la generalización de ese detalle entre las figuras femeninas del Alto Segura, podrían ser mujeres.

La mayor parte de las figuras no están inmersas en actividades conocidas, ni de caza, ni de guerra u otras, hasta el punto de que en la mayoría de los casos aparecen aparentemente aisladas, ocupando zonas laterales de los paneles, casi marginales, respecto de las aglomeraciones centrales de motivos.

Sobre las estructuras que parecen actuar como cabezas, podría tratarse de objetos estrictamente cotidianos, lo que las situaría cerca de ejemplos como la de los ramajes que utilizan como improvisados paraguas los *khoisán* del Kalahari, o también como las nasas para pescar empleadas por los *lunda* del África Central. Podría ser, aunque realmente no lo creemos. Si como pensamos, el arte levantino no es un simple anecdotario de acontecimientos cotidianos, sino que es el reflejo de una mitología²⁰, estas representaciones estarían más cerca de mostrar o bien objetos cargados de un valor trascendente por sí mismos, o bien formar parte de la imagen de personajes especiales, acaso un ser mitológico. En este caso, estas excepcionales figuras estarían más próximas

²⁰ M. A. Mateo Saura, «Aproximación teórica al problema del significado del arte rupestre levantino». Verdolay 12 (2009) 13-33.

a otras imágenes como la de los festones de rafia que cubren al individuo entre los *kabba* del África Occidental y que simbolizan la forma etérea de los muertos, o también a la máscara *dye* de los *guro* de Costa de Marfil, que personifica el espíritu del bosque. En todo caso, para no salirnos del tema, ahora solo debemos resaltar la exclusividad de estas representaciones levantinas en el Alto Segura.

En el Abrigo Grande de Minateda, situada dentro del área de influencia de este grupo del Alto Segura, encontramos un motivo similar, aunque con una marcada tendencia esquematizante, lo que revelaría la pervivencia de un viejo mito y de un personaje ancestral, en grupos muy posiblemente ya productores.

Otras cuestiones a destacar del arte levantino del Alto Segura serían la falta de dinamismo, tanto de las pocas escenas representadas como de las propias figuras consideradas de forma aislada, como la escasez de escenografía. Aquí no vamos a encontrar escenas de caza tan dinámicas como las de Ulldecona o de la Cova Remigia, por ejemplo. No veremos a los animales o a sus cazadores lanzados frenéticamente en una carrera imposible. Quizás una de las figuras cargadas de mayor dinamismo pueda ser el cervatillo de la Cañaica del Calar que, en actitud de salto, parece más levitar que saltar. Por el contrario, hay un marcado predominio de la figura estática, diríamos que casi mayestática.

Asimismo, sobre la escasez de escenografía, si consideramos la caza, que constituye el bloque temático más representado en el arte levantino, en el conjunto de los yacimientos del Alto Segura apenas vemos una veintena de ellas, y ello siendo generosos por cuanto proponemos como tales cacerías aquellas composiciones en las que un individuo, armado con arco, aparece próximo a una o varias figuras de animales, pero que, en muchos casos, no está en actitud de disparo a los animales.

Son estos otros de los rasgos que marcan una personalidad propia del horizonte gráfico levantino en el área del Alto Segura, sobre los que deberemos volver con más detenimiento en una ocasión futura.

Bibliografía

Alonso Tejada, A. y Grimal Navarro, A., “La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos”. Gala. Revista d'Arqueologia, Antropologia i Patrimoni, 2 (1993) 11-50.

Alonso Tejada, A. y Grimal Navarro, A., El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino. (Barcelona: los autores, 1996).

Alonso Tejada, A. y Viñas Vallderdu, R., “Los abrigos con pinturas rupestres de Nerpio-Albacete”. Información Arqueológica, 25 (1997) 195-206.

Baldellou, V.; Ayuso, P.; Painaud, A. y Calvo, M^a J., “Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)”. Bolskan, 17 (2000) 33-86.

Beltrán Martínez, A., “Sobre representaciones femeninas en el arte rupestre levantino”. *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología* (Valladolid, 1965), 1966, 90-91.

Beltrán Martínez, A., Ensayo sobre el origen y significado del arte rupestre prehistórico. (Zaragoza: Prensas universitarias, 1989).

Corchón, M^a. S.; Valladas, H.; Becares, J.; Arnold, M.; Tisnerat, N. y Cachier, H., "Datación de las pinturas y revisión del Arte Paleolítico de Cueva Palomera (Ojo Guareña, Burgos, España)". *Zéphyrus*, 49 (1996) 37-60.

Domingo Sanz, I. (2006): "La figura humana: paradigma de continuidad y cambio en el arte rupestre levantino". *Archivo de Prehistoria Levantina*, 26 (2006) 161-192.

García Guinea, M. A., "Los recientes descubrimientos de pinturas rupestres levantinas en Nerpio (Albacete)". *Las Ciencias*, 17,6 (1962) 458-469.

Mateo Saura, M. A., "Consideraciones sobre el arte rupestre levantino del Alto Segura". *Cuadernos de Arte Rupestre*, 1 (2004) 57-81.

Mateo Saura, M. A., "Aproximación al estudio de la figura humana en el arte levantino del Alto Segura". *Cuadernos de Arte Rupestre*, 3 (2006) 125-160.

Mateo Saura, M. A., "Aproximación teórica al problema del significado del arte rupestre levantino". *Verdolay*, 12 (2009) 13-33.

Mateo Saura, M. A., "Arte rupestre levantino: ¿continuidad o ruptura con la tradición en los grupos de cazadores holocenos del Mediterráneo de la Península Ibérica?". *Fundamentos* (Actas del Congreso Internacional de Arte Rupestre IFRAO. Capivara, 2009), IX (2010) 1225-1239.

Mateo Saura, M. A., "Del arte paleolítico al arte levantino: ¿continuidad o ruptura?". *The levantine question/La cuestión levantina*. (Budapest-Cáceres: Archaeolingua Alptvány-Universidad de Cáceres, 2012) 167-185.

Mateo Saura, M. A., "Revisiones iconográficas en el arte rupestre levantino del Alto Segura". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 31 (2013) 39-55.

Olaria Puyoles, C., "Algunas reflexiones acerca de las representaciones de mujeres en el arte postpaleolítico". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 21 (2001) 35-52.

Rubio Blaya, M., "Aproximación al estudio de las figuras zoomorfas representadas en el arte rupestre levantino". *Recerques del Museu d'Alcoi*, 4 (1995) 103-109.

Santos Gallego, S. de los, y Zornoza, B., "Nuevas aportaciones al estudio de la pintura rupestre levantina en la zona de Nerpio (Albacete)". *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología* (Huelva, 1973), 1975, 203-218.

La regionalización del arte levantino en el Alto Segura (Albacete y Murcia, España). La figura humana como paradigma pág. 182

Utrilla Miranda, P. y Bea, M., "La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico". Munibe, 57, 3 (2005) 161-178.

Para Citar este Artículo:

Mateo Saura, Miguel Ángel. La regionalización del arte levantino en el Alto Segura (Albacete y Murcia, España). La figura humana como paradigma. Rev. Cuad. De Art. Preh. Num. 3. Enero – Junio 2017, ISSN 0719-7012, pp. 164-182.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad
y no necesariamente reflejan el pensamiento
de la **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo
debe hacerse con permiso
de **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.