

MIGUEL ÁNGEL MATEO SAURA Y ANTONIO CARREÑO CUEVAS

EL ARTE RUPESTRE DE LA TINADA DEL CIERVO (NERPIO, ALBACETE). REVISIÓN DEL CONJUNTO

ANTECEDENTES

Las primeras referencias a las pinturas rupestres de la Tinada del Ciervo son de M. Soria y M.G. López (1), quienes, durante los trabajos de prospección desarrollados en 1997 en la vertiente giennense de la Sierra de Segura, descubren dos de las cavidades que integran el conjunto, en concreto los abrigos I y II.

Por el mismo tiempo, Antonio Carreño descubre en la Sierra de Huebras el conjunto de los Abrigos de Huerta Andara, muy próximos a la Tinada del Ciervo (2). Será durante los trabajos de documentación de éste último cuando, con motivo de una visita a la Tinada del Ciervo para una toma de datos, la inspección del entorno inmediato posibilite el hallazgo de otras tres cavidades pintadas más, inéditas, lo que venía a completar la información ya publicada sobre los dos abrigos primeros.

Solicitados y concedidos los correspondientes permisos de estudio a la Dirección General de Patrimonio y Museos de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, abordamos el trabajo de documentación de estos dos nuevos abrigos, así como la revisión de los ya conocidos, con el fin de analizar todo el yacimiento bajo unos mismos criterios.

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

(2) M.A. MATEO SAURA y A. CARREÑO CUEVAS: Aportaciones al estudio del arte rupestre en Nerpio (Albacete). Los conjuntos de Minganao, Sacristanes y Huerta Andara. *Al-Basit*, 44, Albacete, e.p.



Fig. 1.- Vista del paraje de la Tinada del Ciervo (T.M. de Nerpio, Albacete).

CONTEXTO FÍSICO

Alejado unos 25 km al suroeste de la población de Nerpio y próximo a los límites provinciales con Granada y Jaén, el conjunto de la Tinada del Ciervo queda inscrito en las estribaciones más noroccidentales de la Sierra de Huebras, en el paraje de la Tinada del Encalvo, dentro del dominio tectosedimentario del subbético. Por encima de los 1.350 m.s.n.m., hay un predominio de dolomías grises de aspecto masivo del Cretácico, mientras que por debajo de esa cota encontramos afloramientos de materiales terciarios de margocalizas y calizas.

La vegetación espontánea es la típica de un bosque mixto de coníferas, con abundante matorral de monte bajo, y pino, *quercus* y reductos de sabina entre las especies de porte arbóreo.

La hidrografía de la zona queda estructurada por el río Zumeta y diversos cursos menores tributarios suyos. Los abrigos pintados se abren a uno de esos pequeños barrancos tributarios del Zumeta, próximos a la confluencia de éste con el llamado río Frío.

TINADA DEL CIERVO I

Localizado a una altitud de 1.390 m.s.n.m. y con una orientación suroeste, las dimensiones del abrigo son de 5,10 m de apertura de boca, 1,80 m de profundidad y 2 m de altura.

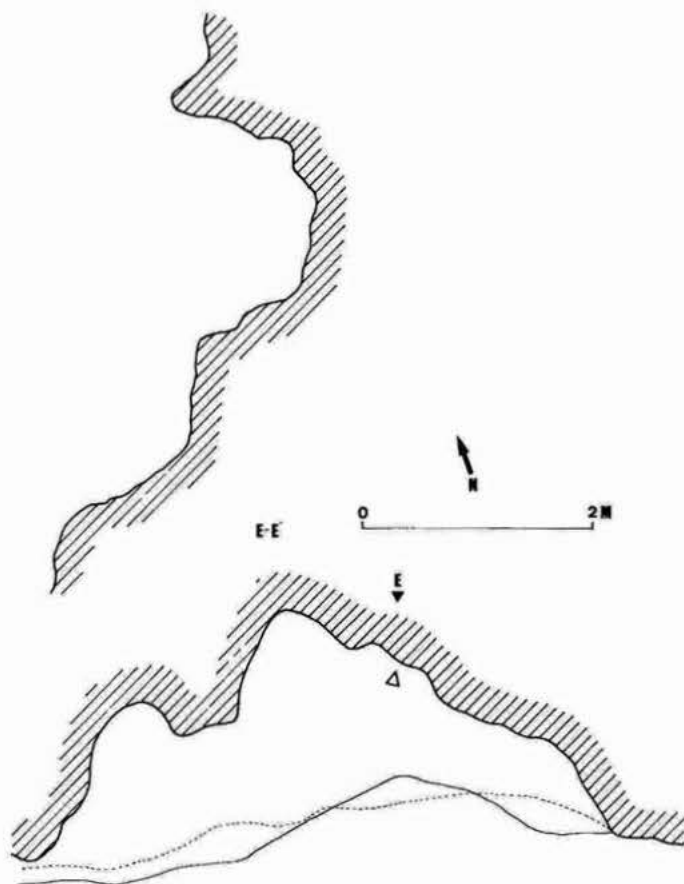


Fig. 2.- Planta y sección de la Tinada del Ciervo I.

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. Mide 28 cm de alto y 24,6 cm de ancho. Color rojo (Pantone 202 U) (3).
2. Cuadrúpedo. Mide 3,5 cm de alto y 5,5 cm de ancho. Color rojo (202 U).
3. Cuadrúpedo. Mide 2,2 cm de alto y 5 cm de ancho. Color rojo (202 U).
4. Arquero. Mide 11,2 cm de alto. Color rojo (202 U).
5. Cáprido. Mide 8 cm de alto y 6,7 cm de ancho. Color rojo (202 U).
6. Restos de una posible figura humana. Mide 5,3 cm de alto y 4,4 cm de ancho. Color rojo (202 U).

(3) Para la toma del color hemos utilizado comparativamente las tablas *Pantone Color Formula Guide*, 18 th edition, New Jersey, 1986/87.



Fig. 3.- Tinada del Ciervo I. Dibujo del panel pintado.



Fig. 4.- Tinada del Ciervo I.

7. Cornamenta de cérvido. Mide 9,7 cm de alto y 6,7 cm de ancho. Color rojo (202 U).
8. Cornamenta de cérvido. Mide 10,4 cm de alto y 6,7 cm de ancho. Color rojo (202 U).
9. Cuadrúpedo, posible cáprido. Mide 9,6 cm de alto y 10 cm de ancho. Color rojo (202 U).
10. Cuadrúpedo. Mide 4,5 cm de alto y 7,8 cm de ancho. Color rojo (202 U).
11. Cuadrúpedo, posible cáprido. Mide 11,8 cm de alto y 8,5 cm de ancho. Color rojo (202 U).
12. Cuadrúpedo, posible cáprido. Mide 8,3 cm de alto y 10,7 cm de ancho. Color rojo (202 U).
13. Cuadrúpedo. Mide 8,5 cm de alto y 14,7 cm de ancho. Color rojo (202 U).

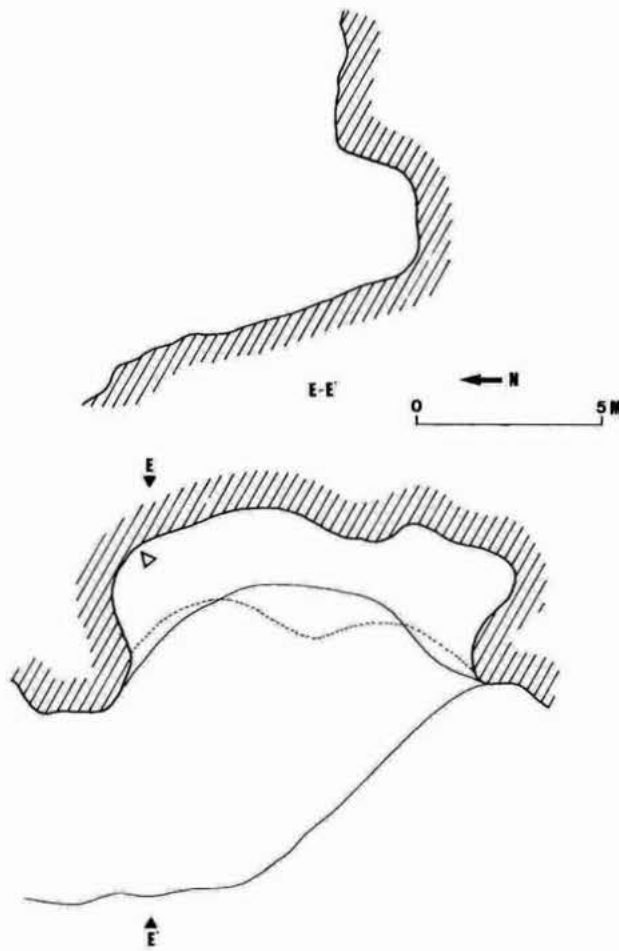


Fig. 5.- Planta y sección de la Tinada del Ciervo II.

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.



Fig. 6.- Tinada del Ciervo II. Parte izquierda del panel pintado.

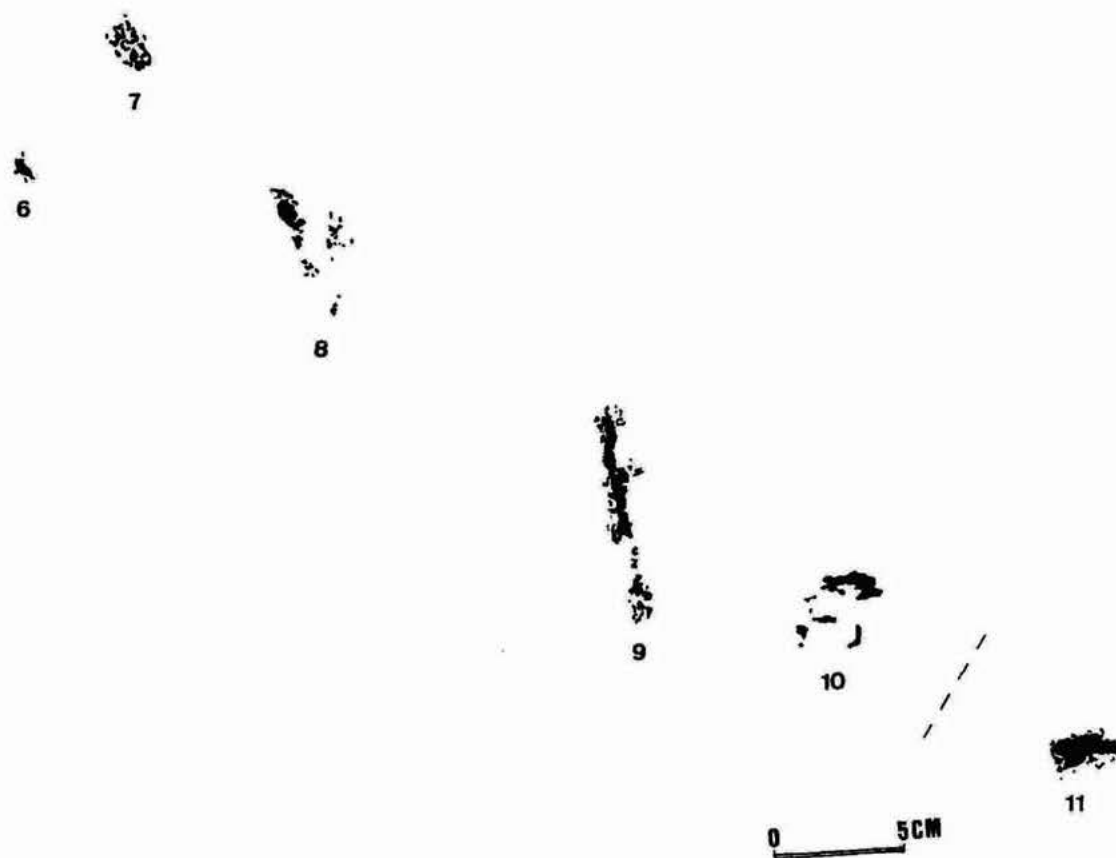


Fig. 7.- Tinada del Ciervo II. Parte derecha del panel pintado.

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.

TINADA DEL CIERVO II

Situada a una altitud de 1.390 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:

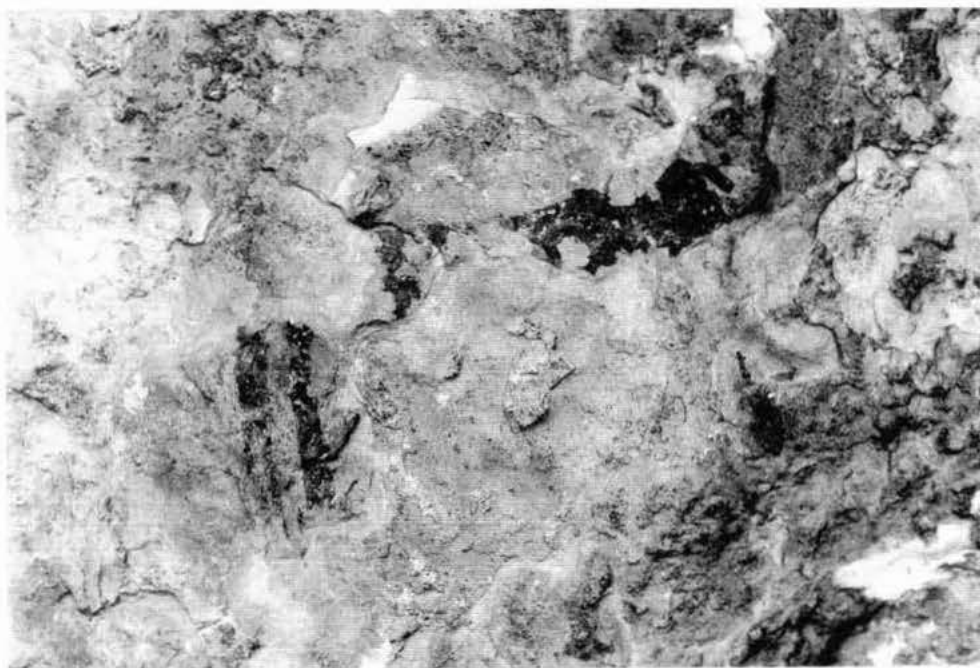


Fig. 8.- Tinada del Ciervo II. Cuadrúpedo número 1.



Fig. 9.- Tinada del Ciervo II. Cérvido número 2.

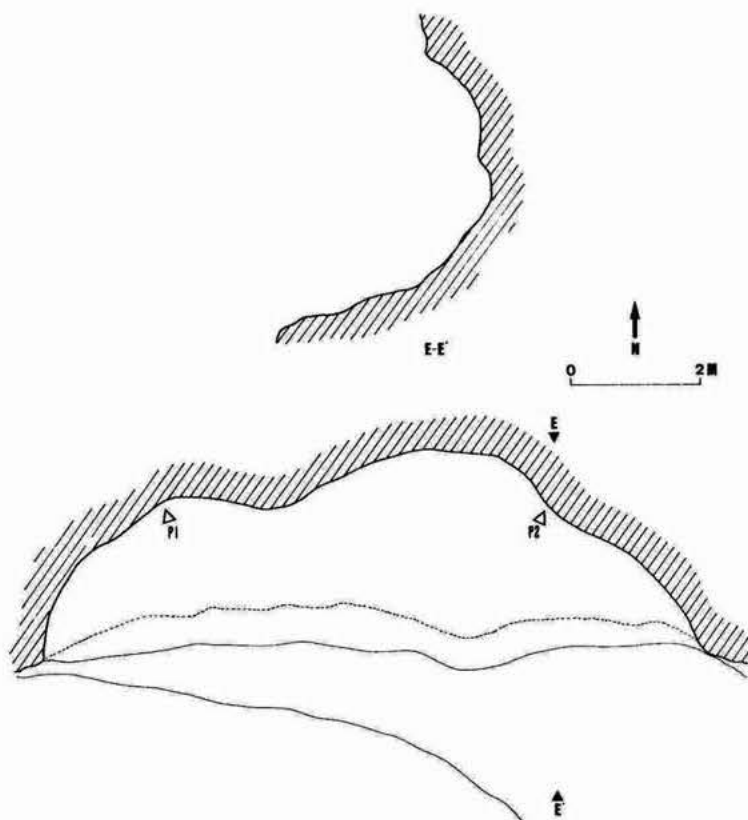


Fig. 10.- Planta y sección de la Tinada del Ciervo III.

1. Restos de la figura de un cuadrúpedo. Sólo se conservan los cuartos delanteros, la línea dorsal del cuerpo y la cola. Mide 8,2 cm de alto y 16,1 cm de ancho. Color rojo (201 U).
2. Restos de la figura de un cérvido. Mide 7,2 cm de alto y 11,5 cm de ancho. Color rojo (202 U).
3. Motivo en forma de 'Y', posible esquema antropomorfo. Mide 15,4 cm de alto y 14 cm de ancho. Color rojo (202 U).
4. Restos de pintura. Color rojo (202 U).
5. Cérvido. Mide 7,8 cm de alto y 10,3 cm de ancho. Color rojo (202 U).
6. Restos de pintura. Color rojo (202 U).
7. Restos de pintura en forma de trazo vertical. Mide 2,1 cm. Color rojo (202 U).
8. Restos de pintura. Color rojo (202 U).
9. Trazo vertical. Mide 8,3 cm. Color rojo (202 U).
10. Restos de pintura. Color rojo (202 U).
11. Restos de pintura en forma de trazo vertical. Mide 2,2 cm. Color rojo (202 U).

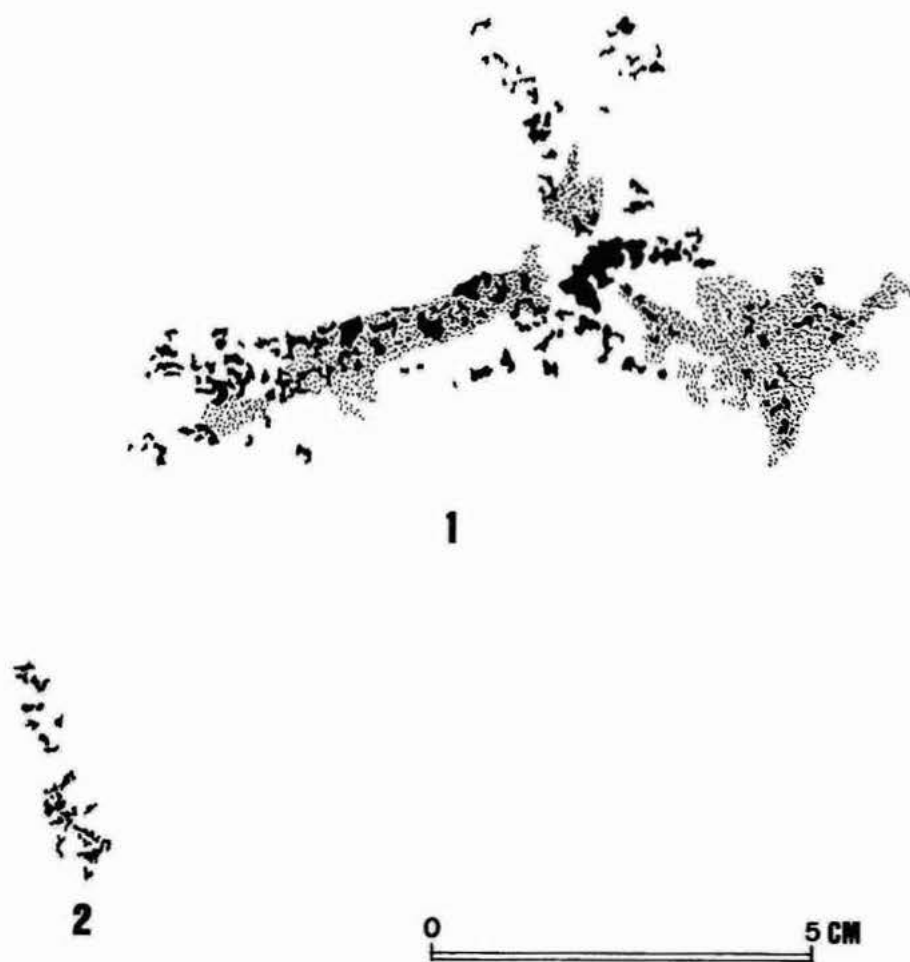


Fig. 11.- Tinada del Ciervo III. Panel 1.

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.

TINADA DEL CIERVO III

Situado unos 100 m aguas abajo del barranco respecto del abrigo I, se eleva a los 1.300 m.s.n.m., mostrando una orientación sur. Las dimensiones máximas son de 10,20 m abertura de



Fig. 12.- Tinada del Ciervo III. Panel 2.

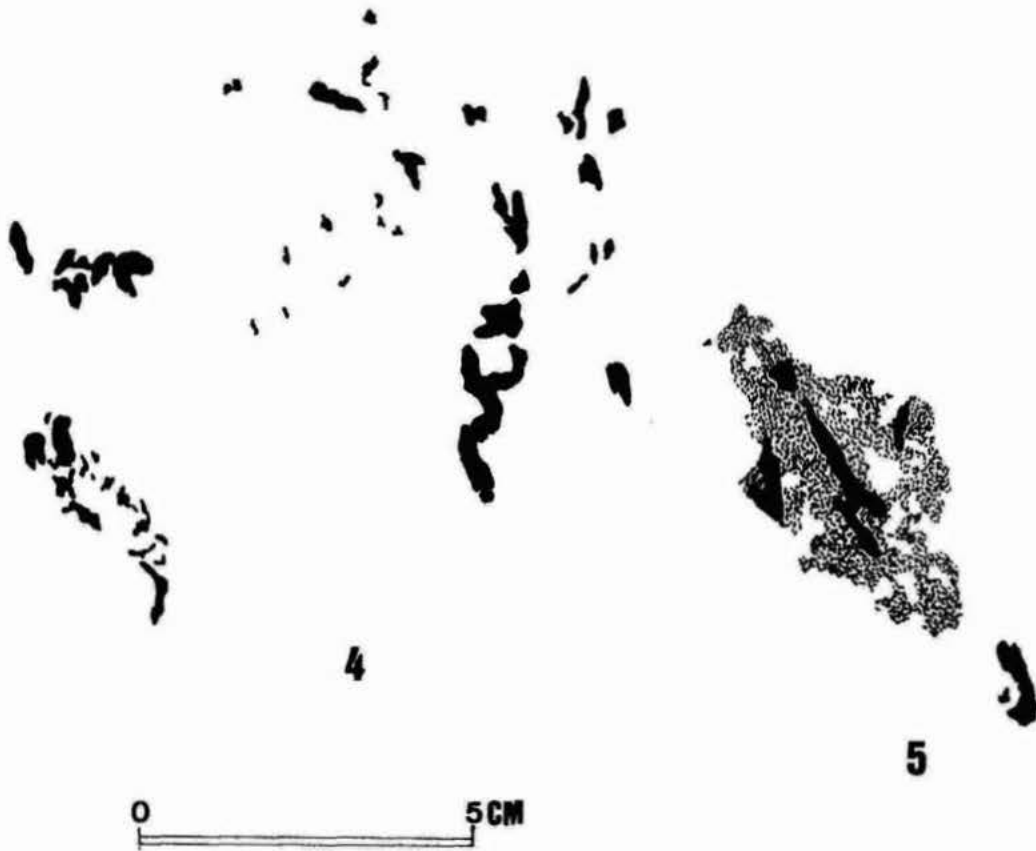


Fig. 13.- Tinada del Ciervo III. Panel 2.

boca, 2,90 m de profundidad y 3,30 m de altura. Las pinturas se distribuyen en dos paneles distintos.

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. Mide 5,5 cm de alto y 9,7 cm de ancho. Color rojo (173 U).
2. Restos de pintura en forma de trazo vertical. Mide 2,9 cm. Color rojo (173 U).

Panel 2

3. Cuadrúpedo. Mide 32,5 cm de alto y 14 cm de ancho. Color rojo (173 U).
4. Restos de pintura. Color rojo (202 U).
5. Restos de pintura. Mide 7,6 cm. Color rojo (173 U).



Fig. 14.- Tinada del Ciervo III. Cuadrúpedo núm. 3.

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.

TINADA DEL CIERVO IV

Este abrigo IV se sitúa en la vertiente contraria del barranco en la que se encuentran las otras tres cavidades, enfrente de la Tinada del Ciervo II. Con una altitud de 1400 m.s.n.m. y una orien-

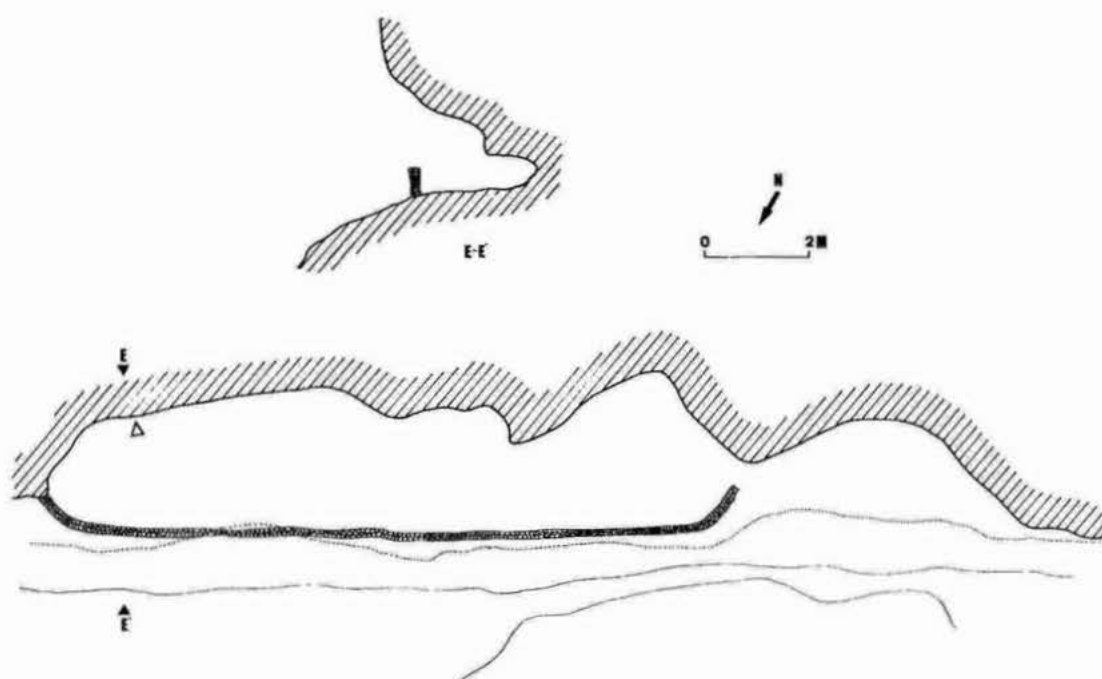


Fig. 15.- Planta y sección de la Tinada del Ciervo IV.

tación 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. Los motivos son:

1. Trazo vertical, con inclinación de izquierda a derecha. Mide 4,3 cm. Color rojo (180 U).
2. Trazo vertical. Mide 6,2 cm. Color rojo (180 U).
3. Trazo horizontal. Mide 2 cm. Color rojo (180 U).
4. Motivo circular del que parte hacia abajo un trazo vertical. Mide 5,6 cm. Color rojo (180 U).

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.



Fig. 16.- Tinada del Ciervo IV. Dibujo del panel pintado.



Fig. 17.- Tinada del Ciervo IV.

TEMÁTICA Y SIGNIFICADO

Una de las características más destacadas de este conjunto de la Tinada del Ciervo la encontramos en la propia temática representada, por cuanto constituye uno de los pocos ejemplos de la comarca en los que la pintura esquemática muestra un sentido narrativo claro, frente a la individualidad y la abstracción que por lo común envuelven a los elementos gráficos de este estilo. De hecho, a excepción del panel pintado en la cavidad I, las pinturas de las otras covachas son buenos modelos de la disposición aparentemente desordenada de las figuras dentro de un mismo espacio de representación. En el abrigo II encontramos barras verticales, algunos esquemas indeterminables y varios cuadrúpedos, no siendo posible definir el hilo conductor, el nexo de relación entre ellos, sin duda existente, que vaya más allá de la evidente participación en ese mismo espacio de representación que constituye el abrigo. Algo similar sucede en las cavidades III y IV, más acentuado en ésta última debido a su pésimo estado de conservación, mientras que en la pequeña cavidad Ib lo pintado es una superficie amplia de la pared y no motivos concretos.

Sin embargo, en el abrigo I vemos una de las muestras más destacadas de actividad cinegética en el arte esquemático de la zona. En la acción, un arquero, perfectamente delimitado en sus formas y de buen trazo, dispara sus flechas contra un grupo de cuadrúpedos que corren delante de él. Con relación a éstos, discrepamos con la identificación efectuada por M. Soria y M.G. López (4), primeros estudiosos de este abrigo, y rechazamos su identidad como cánidos puesto que no percibimos los rasgos anatómicos que nos lleven a aceptarlos como tales. Más bien al contrario, creemos que los pocos detalles que podemos apreciar en las figuras, a excepción del cérvido número 1, hablan a favor de su identidad como cápridos, lo que resulta evidente en el número 5 si nos atenemos a su diáfana cornamenta, difícilmente explicable si fuera un cánido.

Dentro de este grupo, no cabe duda de que la figura de ciervo que lo preside, por su tamaño y su especial 'engalanamiento', expresado por medio de una cornamenta ramificada en exceso, desempeña un papel destacado, debiendo estar cargada de un especial simbolismo.

Un segundo grupo compositivo, quizás cerrado en sí mismo, lo integran las cinco figuras de cuadrúpedo, posiblemente de cápridos, que se sitúan en un plano inferior respecto a la escena de caza (números 9 a 13). En principio sin participación humana, aunque este extremo sería discutible dada la presencia del motivo número 6, estos animales se nos presentan a modo de una simple manada. No obstante, ese motivo número 6, muy mal conservado, se asemeja mucho a la figura de arquero del plano superior, pudiendo tratarse también de otra representación de arquero. De aceptarse su identidad humana, nos encontraríamos ante un núcleo formado por siete animales, incluidos, tal vez, dos cérvidos de cornamentas muy ramificadas (números 7 y 8) y un humano muy similar al situado más arriba, en donde el individuo sí se muestra como un cazador que actúa contra los animales. Aunque tampoco podamos descartar que todas las figuras formen una única escena, algo para nosotros poco probable, parece como si nos encontrásemos frente a dos instantes diferentes pero consecutivos de una misma acción, el previo a la caza y el de la caza

(4) SORIA y LÓPEZ: *Op. cit.* en la nota 1.

propiamente dicho, lo que, de confirmarse, nos hablaría de un concepto narrativo en modo alguno generalizado en el discurso esquemático.

La coetaneidad de todos los motivos representados pudiera ser un elemento de apoyo para esa lectura que hemos efectuado. La presencia de los mismos convencionalismos en todos los motivos, y la ausencia de diferencias morfológicas notables o en los procedimientos técnicos, abogan por la realización del panel en un único momento de representación, lo que incide directamente en su significación.

Distinta es la situación del abrigo II, en el que sí podemos establecer dos fases de desarrollo. En una primera fase incluimos la representación del cuadrúpedo número 1, mientras que el resto de figuras pertenecen todos a un segundo momento de utilización de la covacha. Ya M. Soria y M.G. López (5) marcaron cierta lejanía formal de esta figura de cuadrúpedo respecto a las otras, por cuanto "se trata un figura no totalmente esquemática", en función del trazado abultado del tronco. Es cierto que el tratamiento de los volúmenes que muestra esta representación la aleja del resto de motivos del friso pintado, pero es que además hay otros detalles morfológicos, como la forma de la cola, o de procedimientos en el trazo que la alejan de lo esquemático y, con reservas, la aproximan a lo levantino. De hecho, arte levantino lo hallamos en un entorno próximo, en los conjuntos de las Cuevas del Engarbo y en el Abrigo I de Río frío. En este último encontramos como única representación en el conjunto la figura de un cuadrúpedo, posiblemente un cáprido o un cérvido, del que se conserva la cabeza y parte del cuerpo (6).

Sobre la superficie rocosa embadurnada de pintura de la covacha Ib, contigua al abrigo I, digamos que no es algo que veamos generalizado en el estilo esquemático. De hecho, tan sólo encontramos algo similar en el Abrigo de los Gavilanes de Lorca (Murcia) (7), en el que un saliente del soporte rocoso que ocupa una superficie de 0,60 m x 0,40 m también está pintado en rojo, como queriendo con ello resaltar su presencia. Tanto en un caso como en otro se nos escapa su intención última.

Hemos de reflexionar también de forma particular sobre la figura de ciervo número 1 del abrigo I, sin lugar a dudas la más espectacular de todos los abrigos que integran el conjunto, acaso también la más importante. Sobre su especial significación ya repararon los primeros investigadores que estudiaron esta cueva, para quienes, sin la menor duda, esta figura encerraba un especial simbolismo, tal vez relacionado con ritos de fecundidad o propiciatorios de la caza, o también, como forma de exaltación por medio de una cornamenta tan ramificada de las cualidades propias del animal, a saber, su virilidad, fuerza o agilidad, entre otras (8).

Sin que podamos descartar ninguna posibilidad, compartimos esta última en detrimento de los ritos de fecundidad e, incluso, de la tan recurrida teoría de la magia propiciatoria de la caza, que fundamentada en los postulados de la llamada 'magia pre-animista' y con referencias en

(5) SORIA y LÓPEZ: *Op. cit.* en la nota 1.

(6) M. SORIA LERMA y M.G. LÓPEZ PAYER: Los abrigos con arte rupestre levantino de las Sierras de Quesada y Segura (Jaén). Patrimonio de la Humanidad. *Revista de Arqueología*, 221, Madrid, 1999, págs. 6-14.

(7) M.A. MATEO SAURA: *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y Tierras Altas de Lorca*, Editorial KR, Murcia, 1999, 278 páginas.

(8) SORIA y LÓPEZ: *Op. cit.* en la nota 1.

determinados hechos etnográficos, sólo pretende dar una fácil explicación para aquellos elementos más complejos, no sólo esquemáticos sino también de otros ciclos artísticos, para los que no tenemos, a priori, otra explicación mejor.

Parece evidente que cada representación animal encierra un simbolismo en sí misma y que su inclusión en una determinada escena, como pueda ser esta de caza, trasciende más allá del mero hecho narrativo de una acción concreta. Contamos con ejemplos muy evidentes de ello en otros ciclos artísticos rupestres, entre ellos, el referido por J. Clottes y D. Lewis-Williams (9) sobre las escenas de cacerías en las que el protagonista es el muflón, que lejos de ser simples escenas de caza de esta especie animal, se trata, por el contrario, de un modo de intervención sobre las fuerzas que provocan la lluvia. También sabemos que algunas especies animales juegan un papel destacado en rituales concretos. El propio ciervo actúa como psicopompo o animal-guía en los rituales chamánicos, es el revelador de los caminos espirituales y el indicador de los espacios hierofánicos (10).

En este contexto, no parece aventurado suponerle a este ciervo de la Tinada I una función más allá de la puramente narrativa, simbolizando más bien una conjunción de fuerzas naturales, como las indicadas por M. Soria y M.G. López, o espirituales, pero, sin duda, todas ellas objeto de deseo por el hombre, representado aquí bajo la forma de un cazador.

Si, como pensamos, la pintura esquemática hay que relacionarla con sociedades ya productoras, la presencia de composiciones cinegéticas como ésta de la Tinada I en conjuntos esquemáticos habría que considerarla como una pervivencia de dicha actividad en la economía del grupo, y desde un plano espiritual, trascendente, como una reminiscencia de una etapa anterior en la que lo sagrado se capta a través de la figura animal, al encarnar éstos las energías vitales del bosque y las fuerzas supremas de la naturaleza (11).

ASPECTOS TÉCNICOS

Interesantes se nos presentan estas pinturas de la Tinada del Ciervo por lo que a los procedimientos técnicos se refiere, sobre todo en los procesos de ejecución y en el concepto de representación y uso de la perspectiva. Sobre el proceso de ejecución hemos de establecer, no obstante, una diferenciación entre los abrigos del conjunto. Mientras que en las covachas III y IV el trazo está en consonancia con el tipo más generalizado en la pintura esquemática, caracterizado por sus perfiles imprecisos y por no cubrir las irregularidades de la roca, impregnando sólo las partes más sobresalientes de la misma, en los abrigos I y II, el trazo sí destaca por mostrar unos bordes muy precisos, apreciable incluso en detalles como las puntas de las cornamentas o el arma

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

(10) J.F. JORDÁN MONTES: 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*, 51, Salamanca, 1999, págs. 111-136.

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

del cazador del abrigo I, siendo además una línea que impregna todo el soporte. En cierto modo y bien entendido este postulado, diríamos que este trazo nos recuerda mucho más al tipo levantino que al esquemático. Por lo que se refiere a la posible representación levantina de la cavidad II, ésta muestra la combinación de la línea de perfiles regulares, baste observar el detalle de la cola, y la superficie homogénea de color a modo de tinta plana para el cuerpo del animal.

Mayor concordancia con las 'directrices generales' del estilo esquemático encontramos en los conceptos de representación. Aquí también recurre el artista a la abstracción de los motivos, a la eliminación de detalles superficiales en favor de aquellos otros rasgos que resultan suficientes para su identificación, como son, en este caso, las cornamentas, bien de cápridos o de cérvidos. Quizá la única licencia que el pintor se permitió fue la de mostrar una cornamenta exagerada en algunos de los ciervos de los abrigos I y II, irreal tanto por su tamaño, excesivamente grande, como por su abusiva ramificación. No obstante, como hemos señalado, parece que ello está supeditado a un simbolismo especial que pudo convertir a esas figuras en las más importantes de los distintos paneles pintados. Para el resto de motivos que no son los cuadrúpedos o los humanos, el grado de abstracción ha sido tal que sólo se presentan a modo de barras verticales o signos para los cuales no es posible determinar una tipología explícita que aclare su significado.

Más interés tiene, en cambio, el empleo que se hace de la perspectiva. Tratadas individualmente, las representaciones permanecen fieles a la norma de mostrarse desde un punto de vista lateral, aunque con detalles como las cornamentas pintados en una perspectiva frontal. Todo ello, en pro de la facilidad de identificación de las figuras y de comprensión del mensaje que encierran.

Por su parte, concebidas de forma colectiva es posible percibir una intención de búsqueda de la tercera dimensión. Lo vemos en la composición de caza del abrigo I, en la que por delante del cazador, los tres cuadrúpedos menores van disminuyendo progresivamente su tamaño conforme se alejan del mismo y, a la vez, respecto del punto de vista del espectador. Mientras, el ciervo, con un tamaño mayor, al margen de su cornamenta, parece situarse en un plano más próximo al espectador con relación a aquellos, intercalado entre los otros cuadrúpedos. Algo parecido nos encontramos también en los cercanos Abrigos de Huerta Andara, concretamente en el abrigo I, en donde un grupo de tres cuadrúpedos aparece también con una disposición escalonada en el plano de representación y con ligeras variaciones de tamaño entre ellos (12).

Sin embargo, en el otro grupo de animales situados más abajo, la búsqueda de la tercera dimensión, si es que la hubo, se plasmó tan sólo en el escalonamiento de los animales pero no en una diferenciación de tamaños.

MARCO CRONOLÓGICO Y CULTURAL

Para el encuadre cronológico de las pinturas, en el estado actual de la investigación hemos de recurrir a los datos generales con que contamos a la hora de fechar el fenómeno rupestre

(12) MATEO y CARREÑO: *Op. cit.* en la nota 2.

esquemático, aún cuando algunos otros datos parciales como el aportado por M. Soria y M.G. López (13) acerca del hallazgo de un enterramiento en cueva fechable a finales del III milenio a C. en el entorno próximo a las pinturas pudieran servir para puntualizar un tanto el marco general esbozado.

Por el momento, la pintura rupestre esquemática se nos presenta como una acción cultural y, sin duda, religiosa, que hunde sus raíces en el Neolítico antiguo y llega en sus últimas manifestaciones hasta fechas más recientes (14). La identificación de representaciones humanas, cuadrúpedos y signos puntiformes, soliformes o ramiformes, entre otros, muy próximos a los modelos pintados y que forman parte de la decoración cerámica en contextos del Neolítico antiguo y medio en la Comunidad Valenciana y en Andalucía ha permitido adelantar la cronología de parte del código esquemático hasta esas fechas neolíticas. En este marco hemos de considerar también la fecha radiocarbónica obtenida en los Abrigos del Pozo de Calasparra (Murcia), en cuyas paredes hay cerca de medio centenar de figuraciones esquemáticas de cuadrúpedos y signos, y en donde un nivel Neolítico en el que aparecieron restos de pigmento mezclados con el sedimento aportó la fecha de 6260 ± 120 B.P. (15).

Dados estos paralelos materiales y con ellos la cronología neolítica de parte del código esquemático, hace tiempo que vinculamos su nacimiento con el nuevo sistema económico productor que se va implantando y en el que la pintura sería la forma de expresión de una espiritualidad estrechamente relacionada con esas nuevas formas de vida económica (16). Se inicia entonces un proceso continuo de formación del corpus iconográfico esquemático en el que el substrato indígena debió jugar un papel destacado, sobre todo si tenemos en cuenta que en algunos lugares ya existe otro arte rupestre, el levantino, desarrollado también con un importante trasfondo religioso.

Si la superposición de elementos esquemáticos sobre levantinos al modo en que lo vemos en la Cañada de Marco en Alcaine, el Abric de les Torrudanes y Barranc de la Carbonera II en Beniatjar, la Cueva de la Vieja en Alpera, Molino de Juan Basura en Nerpio o los varios del Río Vero, en Huesca, pudieran indicar cierta posterioridad de lo esquemático respecto de lo levantino, la aparición de motivos levantinos sobrepuestos a otros esquemáticos en el Barranc de la Palla en Tormos, Solana de las Covachas IX y Barranco Bonito en Nerpio, y, aunque más problemáticos, en Cantos de Visera en Yecla y Cueva de la Araña en Bicorp, revela una más que probable etapa de convivencia de ambos estilos durante un periodo de tiempo determinado.

A pesar de ello y aunque algún autor considere a la pintura levantina el marco de origen de

(13) SORIA y LÓPEZ: *Op. cit.* en la nota 1.

(14) P. ACOSTA MARTÍNEZ: El arte esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares. *Scripta Praehistorica. Francisco Jordà Oblata Salmanticae*, Salamanca, 1984, págs. 31-61. B. MARTÍ OLIVER y M.S. HERNÁNDEZ PÉREZ: *El Neolític valencià. Art rupestre i cultura material*, Valencia, 1988. M. SORIA LERMA y M.G. LÓPEZ PAYER: Aproximación al estudio del significado de la pintura rupestre postpaleolítica del sureste peninsular. *Ars Praehistorica*, VII-VIII, Barcelona, 1989, págs. 167-182.

(15) C. MARTÍNEZ SÁNCHEZ: Nueva datación de C14 para el Neolítico de Murcia: los Abrigos del Pozo (Calasparra). *Trabajos de Prehistoria*, 51, nº1, Madrid, 1994, págs. 157-161.

(16) M.A. MATEO SAURA: Las pinturas rupestres esquemáticas del Abrigo de la Fuente, Cañada de la Cruz (Moratalla, Murcia). *Caesaraugusta*, 68, Zaragoza, 1991, págs. 229-239. MATEO SAURA: *Op. cit.* en la nota 7.

la esquemática (17), compartimos la idea de que los motivos y signos esquemáticos no son consecuencia de una transformación de las formas levantinas, sino que nacen a raíz de la introducción de conceptos simbólicos nuevos (18), aunque esta convivencia entre ambos estilos sí pudo reportar un trasvase de elementos, no sólo de procedimientos técnicos sino también de conceptos, que se adaptan a la nueva forma de expresión.

El perfeccionamiento de las técnicas agrícolas y ganaderas, y la consolidación del sedentarismo, entre otros, podrían ser agentes de cambio en la expresión plástica, cuya complejidad aumentaría con la asimilación de las técnicas metalúrgicas, el comercio de metales o el dominio de las rutas comerciales (19). Ejemplo de esta agregación progresiva de motivos puede estar representada por los llamados 'ídolos', con presencia destacada en contextos calcolíticos y que parece que el substrato indígena asimila y transforma, adaptándolos a su modo particular de expresión (20).

Serán esos mismos logros técnicos, las continuas influencias y el estadio evolutivo del grupo social en que se desenvuelven, entre otros factores, los que darán lugar a una creciente diversidad cultural que, con el paso del tiempo, supondrá el paulatino abandono del arte rupestre como medio de expresión de las ideas que lo crearon.

(17) E. RIPOLL PERELLÓ: Cuestiones en torno a la cronología del arte postpaleolítico en la Península Ibérica. *Simposio Internacional de Arte Rupestre*, Barcelona, 1968, págs. 165-192. E. RIPOLL PERELLÓ: Acerca de algunos problemas del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, 3, Madrid, 1990, págs. 71-104.

(18) A. BELTRÁN MARTÍNEZ: Megalitismo y arte rupestre esquemático: problemas y planteamientos", *Mesa redonda sobre el megalitismo peninsular*. Madrid, 1984, Madrid, 1986, págs. 21-32.

(19) BELTRÁN MARTÍNEZ: *Op. cit.* en la nota 17.

(20) ACOSTA MARTÍNEZ: *Op. cit.* en la nota 13.