

# Revisiones iconográficas en el arte rupestre levantino del Alto Segura

Miguel Ángel Mateo Saura\*

*A Francesc Gusi i Jener, in memoriam*

## Resumen

La revisión de los paneles con arte rupestre levantino mediante la aplicación de las novedosas técnicas de trabajo, sobre todo las relacionadas con la fotografía y el tratamiento digital de las imágenes, permite apreciar detalles en las representaciones hasta ahora inadvertidos. Ello suscita, en ocasiones, una lectura completamente novedosa de los paneles pintados. Este es el caso de las escenas y motivos que comentamos en el presente trabajo.

**Palabras clave:** pintura rupestre, mitos, caza, mujer

## Abstract

New techniques, such as photography and digital image processing, applied to Rock art when revising Levantine panneling, allow us to appreciate details in paintings, which had gone unnoticed in the past. This often leads to a thoroughly new will these art panels. This is the case with the scenes and motifs which we will comment on this essay.

**Key words:** rock art, myths, hunting, woman

## INTRODUCCIÓN

Aunque no hay un consenso entre los investigadores acerca de una eventual caracterización simbólica de las representaciones levantinas, en tanto que para unos autores son simples escenas cotidianas carentes de un valor trascendente mientras que para otros son el medio de transmisión de unos contenidos alegóricos, lo que nos parece incontestable es que lo representado sí forma parte del bagaje cultural y material de los grupos mesolíticos autores de este horizonte gráfico, aún aceptando la posibilidad de que lo pintado no refleje la totalidad del acervo cultural de éstos.

Los trabajos publicados por F. Jordá Cerdá en los años setenta del siglo pasado mantuvieron abierta una línea de trabajo que ya se inició de forma modesta durante los primeros años de investigación del arte levantino (Pan y Wernert, 1917; Wernert, 1917), en la que se procuraba un acercamiento a los autores de este horizonte gráfico a partir del análisis de aquellos implementos de la cultura material comprendidos en las representaciones. Son conocidas sus reflexiones sobre los tocados de plumas (1971a), sobre hipotéticas herramientas agrícolas (1971b), acerca de las escenas de danza (1973), sobre las puntas de flecha (1975a), o sobre la sociedad valorada en su conjunto (1974; 1975b).

---

\* Dr. en Prehistoria y Arqueología. C/Amistad, 21 -2º B. 30120, El Palmar (Murcia). Correo e: mateosaura@regmurcia.com

Estos estudios tuvieron en años posteriores cierta repercusión en la historiografía que se tradujo en la aparición de numerosos trabajos, la mayor parte con un carácter regional. Algunos de éstos estuvieron referidos al arte levantino de la Región de Murcia (Mateo, 1993; 1994).

La revisión que ahora podemos efectuar de los paneles pintados, apoyada en el uso de los novedosos medios técnicos, sobre todo los provenientes de los ámbitos de la fotografía digital y de la informática, nos permite hacer una nueva identificación de motivos y escenas que, implícitamente, posibilita también sugerir nuevas interpretaciones de lo representado. Es el caso del repertorio de imágenes que, documentadas en los yacimientos del grupo artístico del Alto Segura (Mateo, 2004), presentamos en este trabajo. Alguna de ellas ya fue sugerida hace años, en el momento de su estudio, con lo que hoy tan sólo ratificamos aquellas sospechas planteadas entonces como meras hipótesis de trabajo.

## INVENTARIO DE MOTIVOS Y ESCENAS

### MUJER EMBARAZADA EN LA FUENTE DEL SABUCO I (MORATALLA)

En el trabajo realizado en los años setenta por A. Beltrán, el motivo que nos ocupa, que se corresponde con la número 5 de su descripción, es retratado como «una figura femenina... muy mal conservada. Tiene el cuerpo grueso y cimbreado, con los glúteos salientes, y parece advertirse el perfil de un seno;... Lleva una curiosa falda, de la que se han pintado los dos picos laterales y la línea inferior, pero no se ha rellenado su interior, con lo cual se aprecian los pies...» (Beltrán, 1972: 67) (Lám. I).

En el estudio firmado por M. A. Mateo y M. San Nicolás (1995) es descrito de forma en exceso simple como una figura humana de la que no se precisa su sexo.

Por último, en el estudio realizado por A. Alonso y A. Grimal, la figura se corresponde con el motivo número 57 de su catálogo, discrepando notablemente de la descripción propuesta por A. Beltrán. Ahora se explica como una «figura humana... La cabeza es de tendencia triangular; el cuerpo un trazo recto que parece ensancharse en las caderas... El único brazo visible se arquea hacia la cintura y las piernas están separadas y son de grosor decreciente» (Alonso y Grimal, 1996: 78-79).

La nueva lectura que proponemos tras la revisión efectuada es que, efectivamente, se trata de una figura femenina, pero discrepamos del resto de rasgos descritos. Así, creemos que no es posible

hablar de la falda postulada por Beltrán, ya que no se aprecian restos de la supuesta línea que la ceñiría por la base, a la vez que tampoco aceptamos que el largo trazo arqueado que se desarrolla por delante del cuerpo sea un brazo ya que, por muy torpes que fueran las formas anatómicas de la figura, que tampoco es el caso, la lectura de este trazo largo y arqueado como uno de los brazos de la mujer sería forzar lo representado hasta lo inverosímil. Este trazo arqueado lo reconocemos, antes bien, como la línea ventral que marca la silueta del cuerpo. Y vista desde esta perspectiva, entendemos la figura como la representación de una mujer embarazada y la relacionamos conceptual, que no formalmente, con otras representaciones de posibles embarazadas como las pintadas en el Barranco de la Higuera de Esteruel (Beltrán y Royo, 1994) y en el Abrigo de los Chaparros de Albalate del Arzobispo (Beltrán y Royo, 1997); o las apuntadas también, aunque con ciertas reservas en algún caso, en los conjuntos del Cingle de l'Ermita y el Cingle del Tolls del Puntal en Albocàsser, la Cova dels Cavalls en Tírig, o el Abrigo Grande de Minateda (Olaria, 2011).

### BUMERANES

Si bien alguno de los objetos que ahora reconocemos como bumeranes ya fue sugerido en anteriores trabajos, cierto es que con alguna duda, a la luz de los nuevos conocimientos con que contamos sobre la presencia de éstos objetos en el arte levantino (Picazo y Martínez, 2005; Utrilla y Martínez, 2005), hoy sí los aceptamos como tales bumeranes en todos los casos.

Los portan sendos personajes en la Fuente del Sabuco I (Moratalla), el Abrigo de Fuensanta II (Moratalla) y el Cortijo de Sorbas III (Letur).

Una primera figura de la Fuente del Sabuco I se corresponde con el motivo número 12 del inventario de A. Beltrán (1972), que la propone como una figura femenina mal conservada que lleva en su mano izquierda un objeto arqueado grueso, que podría corresponderse con un palo de cavar. Mientras, para A. Alonso y A. Grimal (1996) se trata de la representación de un individuo que sujeta con la mano derecha un objeto formado por un doble trazo curvado, identificado como un arco (Lám. II, 1). Una segunda representación en este mismo yacimiento, la número 7 del dibujo de A. Beltrán (1972), es descrita como una mujer vestida con falda de picos colgantes y cintura estrecha, con ensanchamiento en el busto, brazos doblados y el derecho con una prolongación. Esta prolongación es para M. A. Mateo y M. San Nicolás (1995) un simple objeto curvo,

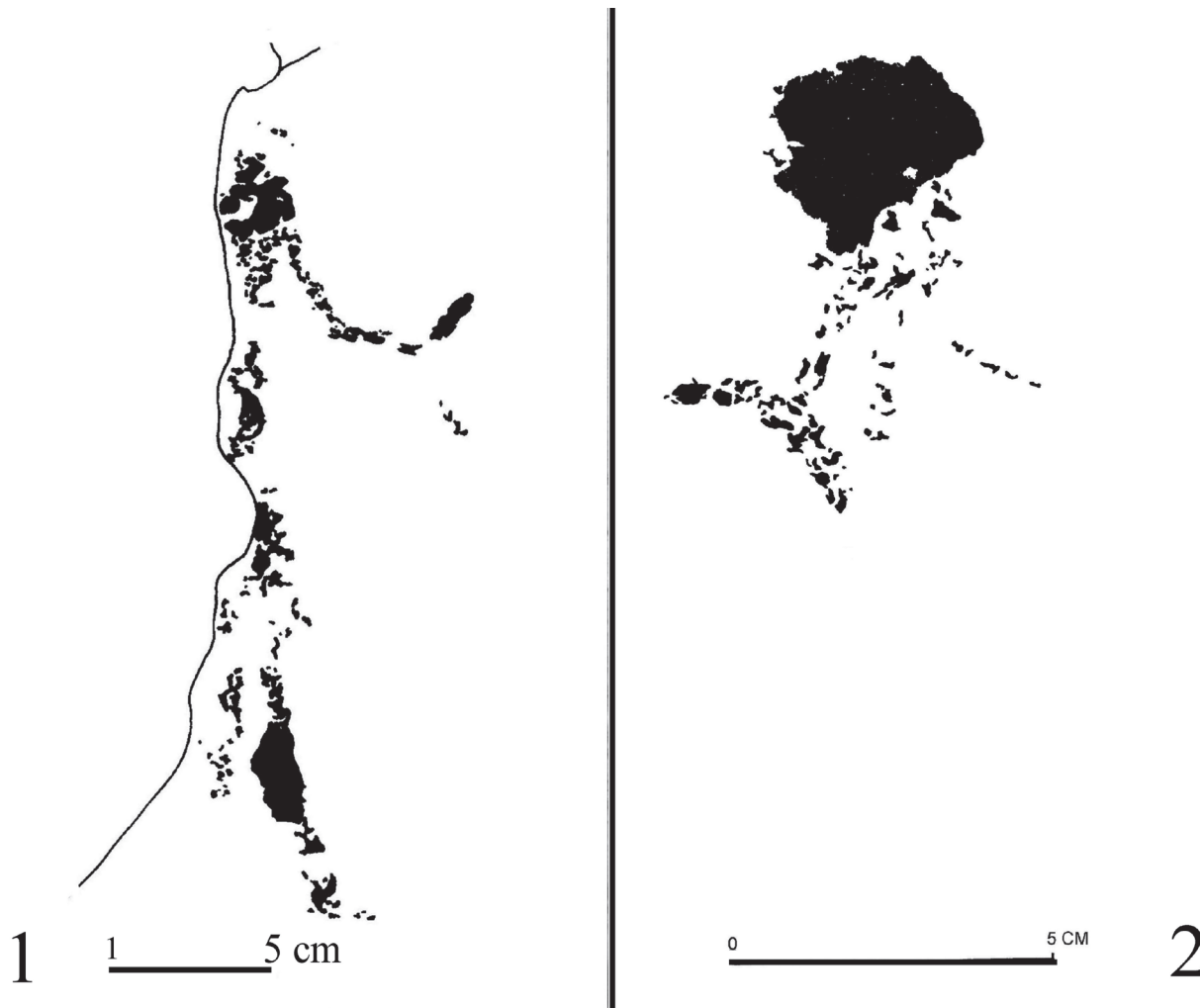


Figura 1. 1. Cortijo de Sorbas III (Letur); 2. Abrigo de Fuensanta II (Moratalla). Dibujos de M. Á. Mateo Saura.

mientras que A. Alonso y A. Grimal (1996), que recogen la figura con el número 55 de su inventario, hablan de un objeto cuya tipología no se atreven a precisar (Lám. II, 2).

En el Abrigo del Cortijo de Sorbas III (Letur), el personaje masculino del panel, que presenta un cuerpo alargado en exceso, como corresponde a uno de los modelos humanos característicos del grupo levantino del Alto Segura (Mateo, 2004), sujeta también un objeto curvo de pequeño tamaño que ya fue propuesto en su día, con algunas reservas, como un bumerán (Mateo y Carreño, 2003) (Fig. 1, 1).

Por último, en el Abrigo de Fuensanta II (Moratalla) documentamos dos representaciones humanas pintadas tan sólo hasta la cintura. La de la parte izquierda del panel, provista de un gran peinado de forma circular, sostiene con la mano derecha un pequeño objeto de forma curvada que en anteriores estudios fue propuesto como un arco

de tamaño reducido (Mateo, 1999; Mateo y Bernal, 2002), identidad que actualmente reconsideramos (Fig. 1, 2).

#### DESPLAZAMIENTO GRUPAL EN LA FUENTE DEL SABUCO II (MORATALLA)

El panel pintado en este conjunto incluye, junto a otras representaciones aisladas, una agrupación de varios personajes de aspecto filiforme dispuestos en hilera. Alguno de ellos sujetan claramente un arco entre sus manos, aunque en una posición que no es de disparo (Lám. II.3 y Fig. 2).

En el estudio realizado por A. Alonso y A. Grimal (1985), se distinguía entre un primer grupo formado por ocho individuos orientados hacia la izquierda y, junto a ellos, tres individuos más, dos de ellos arqueros. Valorados en conjunto, los autores se inclinan por incluirlos en el grupo temático de las escenas de marcha o quizás también de danza.



Figura 2. Fuente del Sabuco I (Moratalla). Dibujo de A. Alonso y A. Grimal.

El grupo, tal y como lo vemos hoy, está formado por trece personajes, tres de ellos claramente arqueros, extremo éste que no podemos determinar en los ocho individuos de la mitad izquierda debido a su mal estado de conservación. Cabe la posibilidad de que uno de esos arqueros se incorporase al grupo con posterioridad, como denota la superposición de su pierna derecha a otros cuatro individuos. En todo caso, por la abertura de las piernas, por la posición de detalles anatómicos como las nalgas y por la orientación de los pies, el grupo denota una actitud de movimiento hacia la izquierda del espectador. Asimismo, la posición del arco, sujetado a la altura de la cintura, parece apoyar esta lectura. El grupo queda cerrado por una figura de mujer, no identificada como tal en los anteriores trabajos publicados sobre el panel (Alonso y Grimal, 1985; 1996; Mateo y San Nicolás, 1995). En ella se aprecia perfectamente una falda de formas triangulares, mostrando los glúteos salientes como es común a la mayoría de las figuras femeninas del Alto Segura (Mateo, 2004); sobre los hombros sostiene

algún tipo de fardo o bulto de forma rectangular, por encima del cual sobresale la cabeza, pequeña y de forma triangular. Entre esta figura de mujer y la del arquero contiguo documentamos también unos restos de pintura que parecen corresponder a otra figura humana de tamaño menor que el resto de individuos del grupo. ¿Podría tratarse de un niño?

Esta patente acción de desplazamiento, unido a la presencia en el abrigo adyacente de la Fuente del Sabuco I de una escena de lucha entre bandas, nos llevó hace tiempo a interpretarla como una marcha de carácter «militar», muy próxima en el fondo a aquellas que podemos ver en otros yacimientos en los que también hay escenas de enfrentamiento armado como el Cingle de la Gasulla, entre otros (Mateo, 1993, 1994; Mateo y San Nicolás, 1995).

Sin embargo, hoy creemos que, efectivamente, se trata de una composición de marcha pero la despojamos de cualquier caracterización belicista, a pesar de que sigamos aceptando la escena de lucha entre grupos del abrigo primero. Antes bien, so-





Figura 3. Arroyo de los Covachos II (Nerpio). Dibujo de M. A. Mateo Saura y A. Carreño Cuevas.

mos de la opinión de que refleja el desplazamiento territorial de un grupo, con todos sus enseres, por motivos que lógicamente se nos escapan. Hasta el momento tan sólo conocíamos sobre esta temática la escena representada en el Abrigo de Centelles, en Albocàsser, en la que once individuos, entre ellos dos posibles mujeres y algún niño, van a la carrera transportando sus armas y diversos fardos. En una acertada observación que nos transmitió J. Guillermo Morote, director del Museo de la Valltorta, la disposición de los arqueros abriendo y cerrando la composición, y la actitud del conjunto de los individuos, transmiten la impresión de que se trata de un grupo que huye de algún peligro inminente.

Salvando las evidentes diferencias formales entre ambas composiciones, creemos que existe una estrecha sintonía entre la escena castellonense y ésta de la Fuente del Sabuco II de Moratalla. En esta última, los individuos, aunque alineados, también manifiestan una evidente acción de desplazamiento; los arqueros que podemos observar, sólo tres por el mal estado de conservación que padece el panel, sujetan el arco con una mano, a la altura de la cintura, como en la escena castellonense; la composición incluye una figura femenina que transporta una especie de bulto o fardo sobre los hombros. Así, el único elemento iconográfico que, en principio, no documentaríamos de forma clara en el conjunto moratallero son las figuras interpretadas allí como niños.

#### CACERÍA CON PIEDRAS EN EL ARROYO DE LOS COVACHOS II (NERPIO)

El hallazgo de una segunda cavidad en el Arroyo de los Covachos junto al primer abrigo que fuera descubierto por M. A. García Guinea (1968), nos ha dado a conocer una composición escénica cargada de una acusada originalidad, y por el momento única dentro del horizonte levantino, como es la cacería de un animal con el uso de piedras (Mateo y Carreño, 2003) (Fig. 3).

En la escena distinguimos los restos de un cuadrúpedo, del que sólo se conserva parte del cuello y una porción de la zona dorsal, en donde también vemos clavadas dos flechas. Por encima del animal se dispone un personaje de aspecto estilizado, pintado en una posición invertida. Los brazos están abiertos y en cada una de las manos sujeta un objeto circular. La cabeza es alargada y queda rematada en punta. Otro detalle es el de mostrar el órgano sexual. Entre este individuo y el animal hay una alineación de hasta ocho elementos circulares, similares a aquellos que sujeta el huma-

no en las manos, que son los que interpretamos como piedras.

Si consideramos que el cuadrúpedo ya ha sido asaeteado, como evidencian las dos flechas clavadas en su lomo, bien pudiera tratarse del lanzamiento de piedras con el fin de rematar al animal ya herido. Asimismo, la estructura y orientación del personaje, colocado por encima del animal y en una posición contrapuesta, sugiere que también ha habido una transposición a la escena del propio entorno físico. Por su disposición, se podría aventurar que el cazador se encontraría en la parte alta del barranco, por cuyo fondo deambularía el animal moribundo.

#### RECOLECCIÓN EN LA CUEVA DEL ENGARBO I (SANTIAGO-PONTONES)

Las pocas escenas de recolección que tenemos documentadas en el horizonte gráfico levantino se concentran en los sectores más septentrionales de este estilo, con especial incidencia en el grupo del Maestrazgo y el área de Albarracín. Así, la conocida desde antiguo escena de recolección de miel, o puede que, en su caso, de huevos, de la Cueva de la Vieja de Alpera (Albacete) constituía el límite más meridional para esta temática. Sin embargo, en la Cueva del Engarbo I de Santiago-Pontones identificamos otro de estos ejemplos de recolección, que vendría así a llenar el vacío espacial hasta ahora existente (Lám. III 1 y Fig. 4, 1).

El conjunto fue descubierto y estudiado por M. Soria y M. G. López en 1996, recogiendo los resultados de su estudio en una cuidada monografía en la que se incorporaron otros yacimientos localizados también durante sus trabajos de prospección en la Sierra de Segura (Soria y López, 1999). Las representaciones que nos interesan, incluidas en el conjunto A del panel, son dos figuras humanas, bastante torpes en el tratamiento de las formas y las proporciones anatómicas, cuya actitud es similar, con el tronco inclinado hacia el suelo. La superior sujeta en sus manos un objeto alargado que nunca podremos proponer como un arco, mientras que la situada en un plano inferior no porta objeto alguno, mostrando ambos brazos flexionados hacia arriba a cada lado del cuerpo.

En un segundo momento de uso del abrigo, estos motivos fueron incorporados a una escena de caza al anexarles las figuras de tres bóvidos y un arquero en actitud de disparo hacia los animales. La superposición cromática de la figura de bóvido más grande a los dos primeros personajes descritos revela la anterioridad de éstos y su reutilización en la posterior escena cinegética. Una vez despojada la

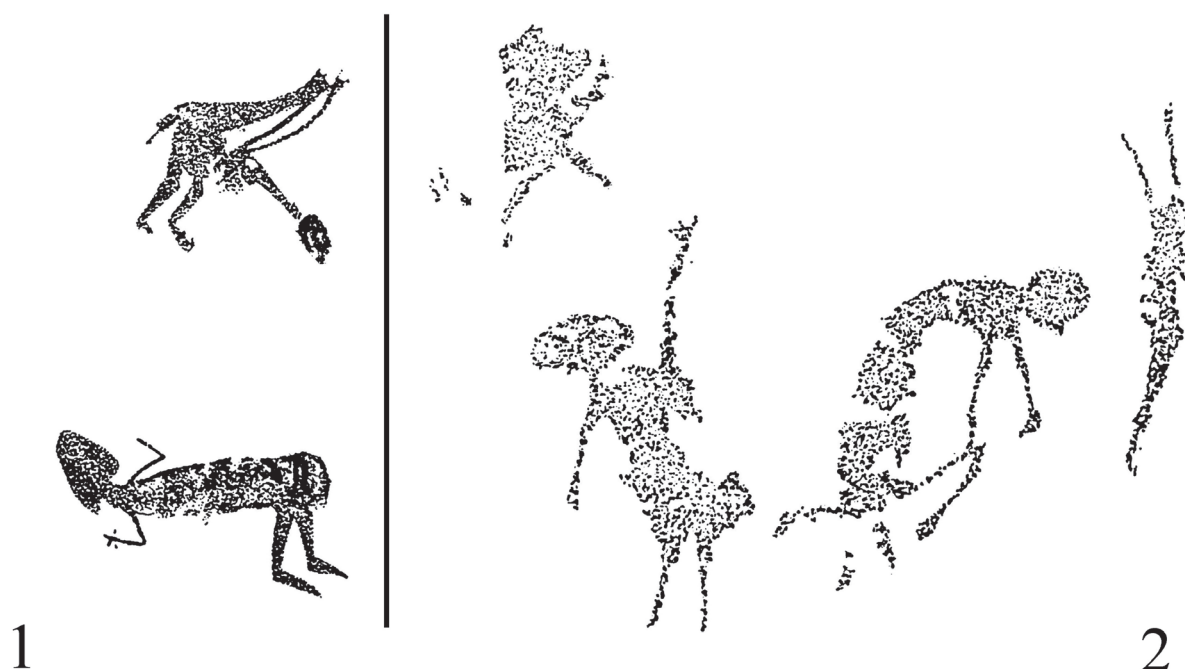


Figura 4. 1. Cueva del Engarbo I (Santiago-Pontones); 2. Barranco del Pajarejo (Albarracín). Dibujos de M. Soria Lerma, M. G. López Payer y F. Jordá.

composición primera de los añadidos secundarios, creemos que nos encontramos ante una escena que evoca la recolección de tubérculos o raíces, en la línea de otras composiciones representadas en conjuntos como el Abrigo de los Recolectores de Alacón y, sobre todo, el Barranco del Pajarejo de Albarracín (Fig. 4, 2). De hecho, el paralelismo que podemos establecer con ésta última es muy acusado en las actitudes de los individuos participantes. En el ejemplo turolense vemos también como uno de éstos individuos, inclinado hacia el suelo, sujeta un objeto alargado a modo de horquilla, mientras que un segundo personaje, situado a su lado, eleva uno de los brazos y la mirada hacia el cielo.

Planteado así el tema, parece que en El Engarbo I nos encontraríamos también con una escena en la que un personaje, provisto de un palo cavador, está escarbando en el suelo, acción en la que está acompañado por un individuo que a su vez ejecuta algún tipo de acción ritual. Desde un punto de vista estrictamente material, estaríamos ante una escena de recolección, aunque la presencia de ese otro personaje que parece danzar otorgaría a la misma un valor simbólico que le hace trascender ese mero carácter cotidiano.

#### CAPTURA DE UN ANIMAL VIVO EN EL BARRANCO DE LOS GRAJOS I (CIEZA)

El conjunto de los Grajos de Cieza ha sido uno de los yacimientos levantinos que mayor aten-

ción ha acaparado en la investigación, dado lo temprano de su hallazgo, en 1961, y su rico contenido iconográfico.

Diversas han sido las interpretaciones que se han realizado sobre sus representaciones (Fig. 5, 1). En un primer momento, para A. Beltrán (1968; 1969) se trataría de un ejemplo de danza y, aunque no se pronuncia sobre qué tipo de danza, sí rechaza que se trate de un baile ritual de fecundidad, ya que no es posible hablar, según él, de una participación conjunta de hombres y mujeres. No obstante, tiempo después reconsidera esta interpretación y afirma que «nos encontramos con un grupo de pinturas en donde la temática es exclusivamente de danza, ejecutadas por mujeres, con la participación secundaria de hombres, sin excluir un rito en el que la *ithyphalia* de algunos de éstos juegue un papel importante. La danza está relacionada con animales, muy probablemente con problemas de fecundidad o fecundación» (Beltrán, 1970: 83-84).

Por su parte, F. Jordá (1975b) individualiza diversas composiciones dentro del panel principal. Una de éstas es la integrada por las figuras alineadas de varones, que para él constituyen un desfile procesional cuyo eje central sería un personaje *ithyphalico* con los brazos en *phi*. Concede a este individuo el rango de divinidad, que iría precedido incluso por dos heraldos y un sacerdote. Una segunda composición sería la formada por las mujeres, a las que vincula también el motivo de notable desarrollo vertical de la parte izquierda, propuesto como



Figura 5. 1. Barranco de los Grajos I. Dibujo de M. A. Mateo Saura; 2. Abrigo de Muriecho. Dibujo de V. Baldellou.

un árbol, y un personaje esquemático situado en la parte más alta de éste. Todas las figuras de mujer estarían realizando una danza en honor del individuo esquemático, que acaso sería otra divinidad.

La revisión que realizamos de estas pinturas a comienzos de los años noventa nos permitió proponer una nueva lectura de lo pintado, entre otras razones porque los nuevos detalles documentados invalidaban algunas de las hipótesis hasta entonces apuntadas (Mateo, 1994). Era el caso, por ejemplo, del desfile procesional propuesto por F. Jordá para las figuras masculinas. De entrada, el número de individuos pasó a ser de seis, y cuatro de ellas, frente a la única conocida de antiguo, mostraban el órgano sexual, por lo que el carácter de divinidad concedida a aquella, precisamente por mostrar ese rasgo, era difícil de mantener. Asimismo, frente al largo trazo vertical identificado como árbol por F. Jordá documentamos una figura humana de cuerpo grueso que, inclinado hacia delante, sujeta en una de sus manos un largo bastón, mientras que el otro brazo se muestra alzado al cielo. Considerando las nuevas aportaciones iconográficas, la lectura que hicimos entonces del panel fue que quizás estábamos ante un ejemplo de ritual totémico, centrado en la figura del trazo vertical alargado y el personaje aparentemente postrado a sus pies, ritual en el que participarían de manera no determinable el resto de figuras de bailarinas y de hombres alineados.

Ahora proponemos una nueva interpretación de todo este friso levantino, del que tan sólo quedaría excluidas unas pocas representaciones de la parte derecha, que por su morfología, temática y técnica bien pudieron incorporarse más tarde al conjunto, junto a los motivos de estilo claramente esquemático. En la escena participan hasta 20 personajes, repartidos en varios grupos menores, cuyo fin principal pensamos que es el acoso y captura de un animal. El grupo central está formado por seis figuras que con los brazos levantados hostigan directamente al animal, de especie no identificable, pero pequeño ungulado en todo caso. En torno a este grupo principal se disponen las otras asociaciones de individuos más pequeñas. La situada en la parte alta del panel está integrada por otros seis hombres, dispuestos en hilera y que permanecen en contacto con sus brazos. A la izquierda, en un nivel inferior, cuatro mujeres parecen estar inmersas en algún tipo de baile; por la izquierda, cierran la composición otros cuatro motivos cuyo eje central es el largo trazo de desarrollo vertical, a cuyo frente está el personaje antes referido de aspecto grueso que sujeta un largo bastón. A cada lado del trazo vertical se dispone una mujer en actitud de júbilo.

Sin duda, nos encontramos ante una compleja composición escénica, cuyo significado obviamente jamás llegaremos a conocer, pero que parece girar en torno a la captura del animal. Se trataría, pues, de una escena similar en el mensaje, que no en la forma, a la que encontramos en el Abrigo de Muriecho en Huesca, en la que, como aquí, participa un elevado número de individuos distribuidos en varios grupos menores cuya disposición en la escena y correspondencia temática con los grupos definidos en el conjunto murciano también es destacable (Fig. 5, 2). Parece, pues, que en el ejemplo murciano también podríamos estar, como decía acertadamente V. Baldellou (1991; 2000) sobre la escena de Muriecho, frente a un tipo de ceremonial que rebasa los límites de una simple actividad cazadora, en el que cada individuo involucrado desempeña una función particular que encuentra explicación al formar parte de un todo.

#### OSO Y MUJER EN CAÑAICA DEL CALAR II (MORATALLA)

En el estudio del yacimiento realizado en los años setenta, A. Beltrán (1972) ya propuso la existencia de la figura de un oso, parcialmente conservado, en el panel levantino de la Cañaica del Calar II. En los estudios posteriores, esta identidad fue tímidamente asumida en unos casos o abiertamente puesta en duda en otros, hablándose entonces y de modo genérico de restos de la figura de un cuadrúpedo, aunque sin precisar la especie (Alonso y Grimal, 1996; Mateo, 1999; 2005). Sin embargo, los trabajos de limpieza superficial desarrollados en el panel han propiciado que el aspecto actual de la figura se haya visto muy mejorado, despejando las dudas que podríamos tener sobre su identidad (Mateo, 2007) (Lám. III 2 y Fig. 6).

Del animal, apreciamos parte de la cabeza, de tendencia apuntada y coronada por dos pequeñas orejas. El cuerpo, visible en su tercio anterior, es robusto y las patas delanteras, proyectadas hacia delante, muestran una clara forma triangular en la parte de la pierna, con un leve estrechamiento en la zona medial y un suave engrosamiento en el punto de inserción con las garras. Estas garras, que son las que clarifican la identidad del animal como oso, se advierten en número de cuatro en cada una de las patas.

Si existían problemas de identificación en torno al oso, mucho mayores eran los que rodeaban la figura que le acompaña. A. Alonso y A. Grimal (1996) la describen como «los restos muy fragmentados de un cuadrúpedo orientado hacia la derecha y del que sólo se aprecia, con claridad, las



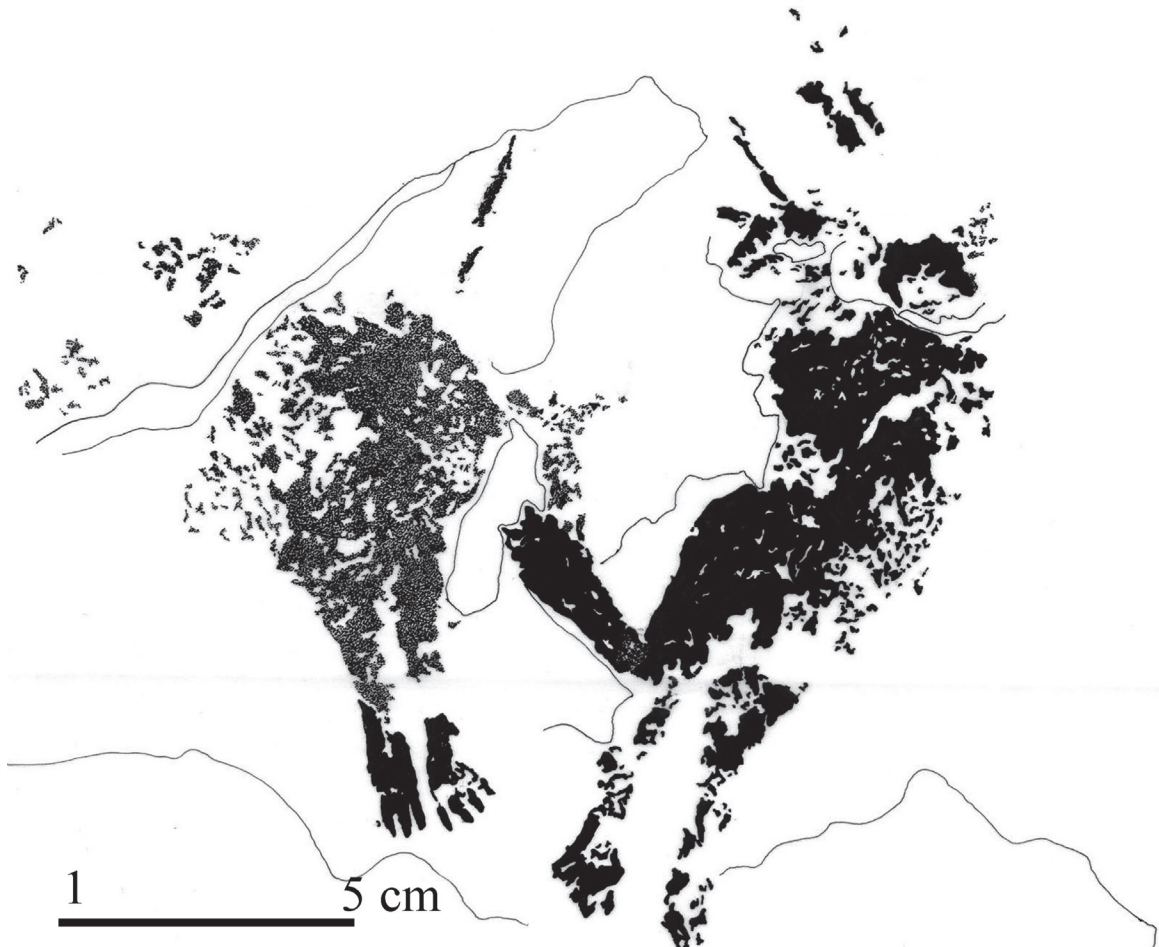


Figura 6. Cañaica del Calar II (Moratalla). Dibujo de M. A. Mateo Saura.

extremidades posteriores, de aspecto macizo, con indicación de la pezuña bisulca, incluso el espolón» (Alonso y Grimal, 1996: 68). Más escueta, pero igual de errónea, es la identificación que nosotros efectuamos tiempo después de la figura como los cuartos traseros de un cuadrúpedo (Mateo, 1999; 2005).

La revisión efectuada del panel nos ha permitido reinterpretarla. Despojada de cualquier connotación zoomorfa, se trata sin duda de una representación humana femenina, conservada únicamente en su mitad superior, en la que vemos de forma clara la cabeza, de aspecto globular y tamaño grande, el brazo izquierdo, flexionado en uno de los ademanes más característicos de las imágenes femeninas del Alto Segura (Mateo, 2004), y el cuerpo, en el que se muestra un tórax triangular que se va estrechando de forma progresiva hacia la cintura. No se conservan las piernas.

Un detalle para nosotros fundamental de esta representación es la íntima relación que establece con la figura del oso al tocar la cabeza de este con

la mano. Con ser de interés el conocimiento preciso de la identidad de los motivos representados, la mayor importancia de la nueva lectura planteada sobre estos motivos es que juntos conforman una de las escenas más atractivas, pero también enigmáticas, del arte levantino.

Se trata de una escena que evoca gráficamente algún tipo de mito que pone en relación al oso como especie con el género femenino. Desde luego, cualquier valoración de la escena con una intencionalidad simplemente narrativa se cae por su peso ya que nadie toca un oso con la mano por lo arriesgado de la acción. Además, la composición no transmite sensación de dramatismo como sí apreciamos, por ejemplo, en las escenas de caza. Parece, pues, que esta escena «irreal» encierra un sentido alegórico mucho más profundo. Entonces, ¿qué se pudo querer representar en ella?

Quizás la primera cuestión que convendría resaltar es el papel destacado del oso dentro del bestiario europeo. Podemos retrotraernos a los tiempos paleolíticos y a la subrayada presencia



del oso tanto en los paneles pintados como en los restos materiales documentados en el interior de cuevas. También conocemos la importancia del oso en la mitología clásica grecorromana y en la centroeuropea (Pastoureau, 2008). El oso es la pieza más valiosa de las casas de fieras medievales y modernas, y, en definitiva, es el rey del bestiario europeo hasta el siglo XII. Es desde el siglo IV de nuestra era cuando el oso cae en desgracia y se inicia por parte de la Iglesia una feroz batalla por destronarlo, fundamentalmente por la cantidad y variedad de rituales paganos que tenían al animal como epicentro. Esta lucha contra el oso, que durará hasta inicios del siglo XIII y que se realizará por medio de batidas y masacres físicas, mediante la *hagiografía*, con la satanización de la especie y, por último, con su humillación y ridiculización pública, supondrá el destierro del oso como rey del bestiario europeo y su sustitución por el león, dotado aparentemente de unas cualidades más nobles.

En su supremacía, el oso ha sido el protagonista de mitos y leyendas muy variadas, de entre las cuales, aquellas que tienen como protagonistas a mujeres ocupan un papel importante. No en vano, al oso se le considera como un experto en el arte de la seducción, hasta el punto de que se convierte en numerosos mitologemas en el mejor instructor para conocer el aspecto femenino del Universo. Además, reúne otras cualidades como son la clariaudiencia, se dice que el oso es la oreja de la Tierra, o la memoria; también, al igual que el ciervo, es un animal que «resucita» tras el periodo invernal, por lo que no es extraño que simbolice valores genésicos, de regeneración periódica de la Naturaleza.

Los principales temas mitológicos que asocian al ser humano con los osos giran en torno a la metamorfosis de un humano en oso u osa, el de la osa maternal y protectora que alimenta a una cría humana, o el de los amores monstruosos y carnales de un oso con una mujer. En este contexto, frente a la escena de la Cañaica del Calar II somos de la opinión de que nos encontramos ante la plasmación de un viejo mito que tiene como fundamento la relación entre el oso como especie animal y la mujer como representante máxima de lo femenino, aunque no podamos ir más allá y discernir el trasfondo del mito narrado sin caer en el terreno de la simple especulación.

Tampoco podemos olvidar que la estrecha relación entre el oso y la mujer es un tema recurrente dentro de la literatura infantil, pudiendo constatarlo en cuentos que, como Blancanieves y Rojaflor o Ricitos de Oro, entre otros, quizás no sean más que visiones, acaso dulcificadas, de viejas historias

que gravitan sobre los ejes temáticos reseñados y cuyo origen bien pudiera hundir sus raíces en tiempos muy pretéritos. ¿Acaso en el Paleolítico?

#### LAGOMORFO EN LA FUENTE DEL SABUCO I (MORATALLA)

Dentro del arte levantino, sabemos que los cápridos y los cérvidos son los animales más representados, de forma abrumadora, sobre otros como los bóvidos o los équidos. Otras especies apenas cuentan con unas pocas decenas de representantes, como pasa con los suidos, e incluso, algunas otras apenas cuentan con algún individuo representado con carácter excepcional. Claro ejemplo es el de los úrsidos, del que el único individuo que conocemos con certeza es el que hemos comentado del conjunto de la Cañaica del Calar II. Algo parecido sucede también con los lagomorfos, de los que hasta ahora solo teníamos identificado el ejemplar pintado en el Torcal de las Bojadillas V de Nerpio. Hoy ratificamos la identidad de un segundo representante de esta especie en un motivo pintado en el conjunto de la Fuente del Sabuco I de Moratalla, que ya fue tímidamente apuntado como tal en anteriores trabajos sobre el yacimiento (Mateo y San Nicolás, 1995; Mateo, 2005), en los que sí rechazábamos, en todo caso, su interpretación como cuadrúpedo ungulado (Lam. VI, 1).

La figura no fue recogida en el trabajo del profesor A. Beltrán (1972), mientras que A. Alonso y A. Grimal (1996), que sí la registran en su catálogo con el número 4, la describen como la imagen de «un cuadrúpedo con la cabeza inclinada hacia la parte inferior izquierda del abrigo... Se distinguen pequeños fragmentos de la cabeza, dos cuernos u orejas rectos a los que sigue un cuello largo y un dorso fuertemente incurvado mientras que el abdomen es de perfiles rectos. Las extremidades posteriores, las únicas visibles, son rectas y se doblan en su mitad hacia el interior, es decir, hacia el abdomen» (*Ibidem*: 74).

Los rasgos anatómicos reflejados, cuya visión ha quedado optimizada tras los trabajos de limpieza superficial a que fue sometido el panel, y la similitud formal que advertimos con la representación de Las Bojadillas V despejan las pocas dudas que pudiéramos tener (Lám. IV, 2). Las patas posteriores son alargadas y ligeramente curvas, y las extremidades delanteras, que se corresponden con los trazos que Alonso y Grimal identifican como el cuello del animal, se proyectan rectas y juntas hacia el frente y hacia abajo. El cuerpo, ligeramente alargado, es más estrecho en la zona escapular. La leve inclinación de la figura, de derecha a izquierda,

y la disposición de las extremidades, sobre todo las delanteras, transmiten como aquella cierta sensación de movimiento.

## COMENTARIO FINAL

Nos parece un hecho incontestable que sólo un conocimiento lo más real posible de lo representado nos proporcionará interesantes datos acerca de las sociedades que lo crearon. Y en esta búsqueda de la autoría, la lectura minuciosa de todo lo representado nos aportará datos relevantes de la tecnología de estos grupos autores del arte, definida por los objetos y útiles mostrados en las pinturas, de sus modos de vida económica y social, así como de sus creencias, mostrados en las distintas actividades reflejadas en las composiciones escénicas. Con este trabajo tan solo hemos pretendido hacer una modesta aportación al tema, a la vista de las nuevas interpretaciones que hemos podido efectuar de algunos de los motivos y paneles levantinos del grupo artístico del Alto Segura.

En este sentido, la lectura de implementos como los bumeranes ha enriquecido la panoplia de los cazadores levantinos, que hace tiempo que dejaron de ser sólo cazadores de arco y flechas. Asimismo, la documentación de unos mismos temas repartidos por todo el territorio levantino evidencia que, más allá de las discrepancias formales a la hora de representarlos o la regionalización que parece afectar a algunos de ellos, los contenidos son comunes, lo que otorga una homogeneidad conceptual a todo el arte levantino. Y en íntima relación con este hecho, la identificación de complejas composiciones escénicas que únicamente pueden ser entendidas como la plasmación gráfica de viejos mitos, como las reseñadas de la Cañaica del Calar II y del Barranco de los Grajos I, que se suman a aquellos otros testimonios ya conocidos, parecen indicar que el contenido del arte levantino está lejos de constituir un mero anecdotario de escenas cotidianas, abogando por un trasfondo alegórico que lo caracteriza antes bien como un mitologuema propio de los últimos grupos de cazadores y recolectores mesolíticos (Mateo, 2009a y b), heredero en todo caso de una tradición vigente durante más de veinte milenios.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, A., Grimal, A. (1985): "Las pinturas rupestres de la Fuente del Sabuco II (Moratalla-Murcia)", *Empúries*, 47: 28-33. Barcelona.
- Alonso, A., Grimal, A. (1996): *El arte rupestre de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*. Barcelona.
- Baldellou, V. (1991): *Guía Arte Rupestre del Río Veró*. Diputación General de Aragón. Zaragoza.
- Baldellou, V. (2000): "Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)". *Bolskan*, 17: 33-86. Huesca.
- Beltrán, A. (1968): "La Cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres, en Cieza (Murcia)". *Caesaraugusta*, 31-32: 45-38. Zaragoza.
- Beltrán, A. (1969): *La Cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres, en Cieza (Murcia)*. Monografías Arqueológicas, VI. Zaragoza.
- Beltrán, A. (1970): "Aportación de las Cueva de los Grajos (Cieza, Murcia) al conocimiento del arte rupestre levantino español". *Actes du Symposium International d'Art Préhistorique du Valcamonica, (1970)*: 79-85. Capo di Ponte.
- Beltrán, A. (1972): *Los abrigos pintados de Cañaica del Calar y Fuente del Sabuco, El Sabinar (Murcia)*. Monografías Arqueológicas, IX. Zaragoza.
- Beltrán, A., Royo, J. (1994): *El abrigo de La Higuera, o del Cabezo del Tío Martín en el Barranco de Estercuel. Alcaine, Teruel. Avance a su estudio*. Colección Guías de Aragón. Zaragoza.
- Beltrán, A., Royo, J. (1997): *Los abrigos prehistóricos de Albalate del Arzobispo (Teruel). Revisión del abrigo*. Colección «Parque Cultural del Río Martín», Zaragoza.
- Jordá, F. (1971a): "Los tocados de plumas en el Arte Rupestre Levantino". *Zéphyrus*, 21-21: 35-72. Salamanca.
- Jordá, F. (1971b): "Bastones de cavar, layas y arado en el Arte Rupestre Levantino". *Munibe*, 23: 241-248. San Sebastián.
- Jordá, F. (1973): "Las representaciones de danza en el arte rupestre levantino". *Actas del III Congreso Nacional de Arqueología*. Oporto.
- Jordá, F. (1974): "Formas de vida económica en el arte rupestre levantino". *Zéphyrus*, 25: 209-223. Salamanca.
- Jordá, F. (1975a): "Las puntas de flecha en el arte levantino". *Actas del XIII Congreso Nacional*

- de Arqueología (Huelva, 1973)*: 219-226. Zaragoza.
- Jordá, F. (1975b): "La sociedad en el arte rupestre levantino". *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11: 150-184. Valencia.
- Mateo, M. A. (1993): "Rasgos etnográficos del arte rupestre naturalista en Murcia". *Espacio, Tiempo y Forma*, 6: 61-96. Madrid.
- Mateo, M. A. (1994): "Formas de vida económica en el arte rupestre naturalista de Murcia". *Verdolay*, 6: 25-37. Murcia.
- Mateo, M. A. (1999): *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y Tierras Altas de Lorca*. Editorial KR. Murcia.
- Mateo, M. A. (2004): "Consideraciones sobre el arte rupestre levantino en el Alto Segura". *Cuadernos de Arte Rupestre*, 1: 57-81. Murcia.
- Mateo, M. A. (2005): *La pintura rupestre en Moratalla (Murcia)*. Ayuntamiento de Moratalla. Murcia.
- Mateo, M. A. (2007): *La Cañaica del Calar II (Moratalla, Murcia)*. Dirección General de Cultura. Murcia.
- Mateo, M. A. (2009a): *Arte rupestre levantino. Cuestiones de cronología y adscripción cultural*. Editorial Tabularium. Murcia.
- Mateo, M. A. (2009b): "Aproximación teórica al problema del significado del arte rupestre levantino". *Verdolay*, 12: 13-33. Murcia.
- Mateo, M. A., Bernal, J. A. (2002): "Las pinturas rupestres levantinas de los abrigos de Fuentasanta (Moratalla, Murcia)". *Memorias de Arqueología-1995*, 10: 53-64. Murcia.
- Mateo, M. A., Carreño, A. (2003): "Nuevos yacimientos con arte rupestre en Albacete: los abrigos del Cortijo de Sorbas III (Letur), Barranco de los Buitres (Nerpio) y Arroyo de los Covachos II (Nerpio)". *Al-Basit*, 47: 5-40. Albacete.
- Mateo, M. A., San Nicolás, M. (1995): *Abrigos de arte rupestre de la Fuente del Sabuco (Moratalla, Murcia)*. Bienes de Interés Cultural en Murcia, 2. Murcia.
- Olaria, C. R. (2011): *Del sexo invisible al sexo visible. Las imágenes femeninas del Mediterráneo peninsular*. Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques de la Diputació de Castelló. Serie de Prehistòria i Arqueologia, Castellón.
- Pan, I., Wernert, P. (1917): *Datos para la cronología del Arte Rupestre del Oriente de España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid.
- Pastoureau, M. (2008): *El oso. Historia de un rey destronado*. Ed. Paidós. Madrid.
- Picazo, J. V., Martínez, M. (2005): "Bumeranes y armas arrojadas en el arte rupestre levantino. Las aportaciones de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel)". *Actas del Congreso Arte rupestre en la España mediterránea (Alicante, 2004)*: 379-391. Alicante.
- Utrilla, P., Martínez, M. (2005): "La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico". *Munibe*, 57 (3): 161-178. San Sebastián.
- Wernert, P. (1917): "Nuevos datos etnográficos para la cronología del arte rupestre de estilo naturalista del Oriente de España." *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 18. Madrid.



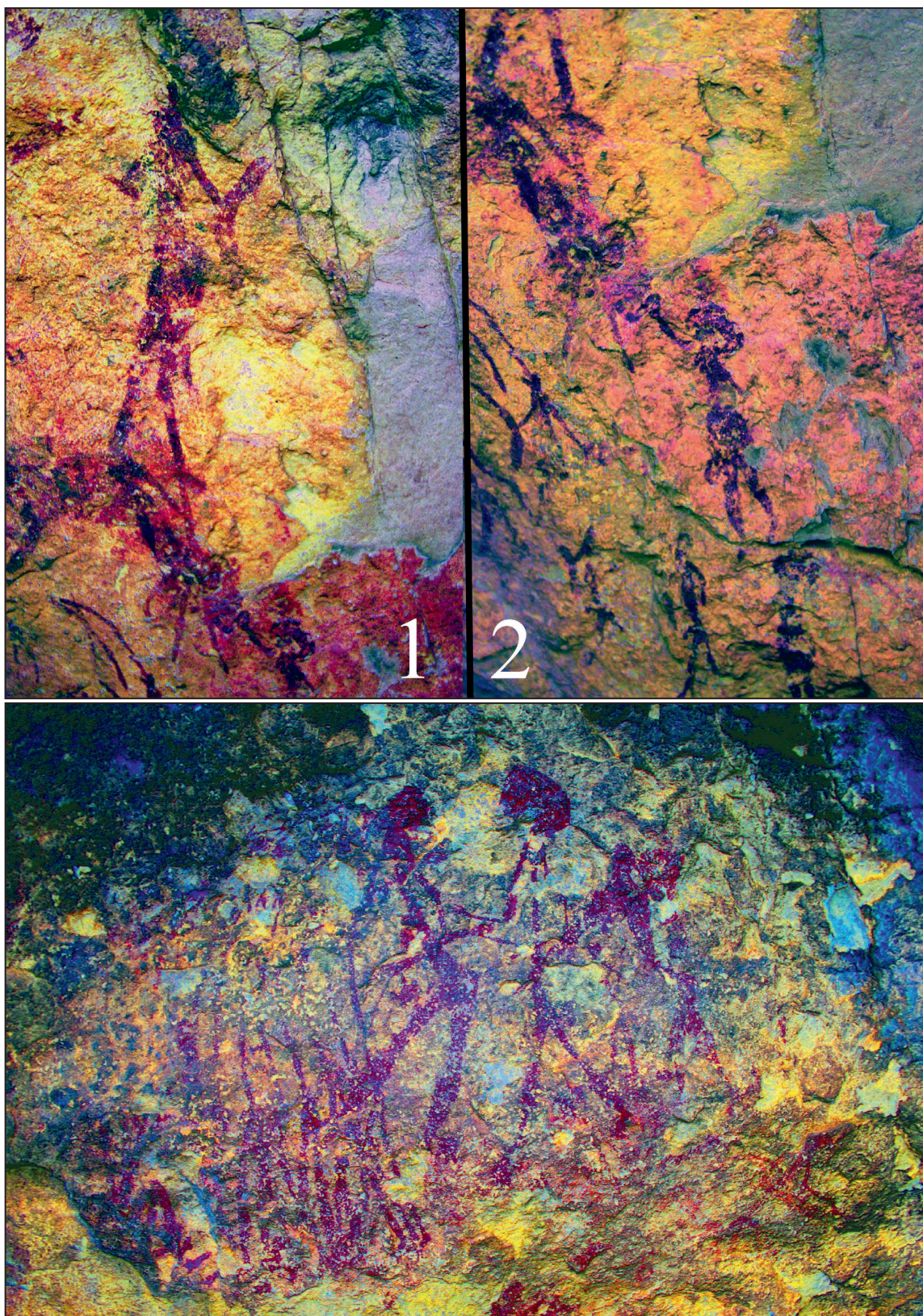
**LÁMINA I**



1. Fuente del Sabuco I (Moratalla). (La gama cromática ha sido modificada con ImageJ y su plugin "Dstretch").



LÁMINA II



1 y 2. Fuente del Sabuco I (Moratalla). (La gama cromática ha sido modificada con ImageJ y su plugin "Dstretch").  
3. Fuente del Sabuco II (Moratalla). (La gama cromática ha sido modificada con ImageJ y su plugin "Dstretch").



LÁMINA III



1. Cueva del Engarbo I (Santiago-Pontones).



2. Cañica del Calar II. (La gama cromática ha sido modificada con ImageJ y su plugin Dstretch).



**LÁMINA IV**



1. Fuente del Sabuco I (Moratalla).



2. Abrigo de las Bojadillas V (Nerpio).

