

LAS PINTURAS RUPESTRES DEL ABRIGO DEL BARRANCO BONITO (NERPIO, ALBACETE)

Por Miguel Ángel MATEO SAURA
y Antonio CARREÑO CUEVAS

En el verano de 1992, Alonso Martínez Torres, vecino de La Dehesa, comenta a Antonio Carreño Cuevas la existencia de unas «manchas rojas» en uno de los numerosos abrigo que hay en la zona de Canalejas, que bien podrían ser pinturas rupestres. Comprobada la identidad prehistórica de las mismas, éstas permanecen desde entonces en el anonimato, hasta que informada la Dirección General de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, desde la misma se nos solicita la elaboración de un informe de documentación y estudio.

SITUACIÓN Y CONTEXTO GEOGRÁFICO

Situada en el paraje del Barranco de Canalejas, en la Dehesa, el área se inscribe en el dominio tectosedimentario del Prebético, en contacto con una Unidad Intermedia (Complejo Trías-Unidad Intermedia). Entre los materiales se advierte un predominio de componentes terciarios, de calizas bioclásticas y areniscas del Neógeno, con formaciones de margas del Paleógeno y arcillas, margas abigarradas, areniscas y yesos en los sectores de menor altitud, en un área ya Subbética¹.

La vegetación espontánea se ha visto muy alterada por las labores agrícolas desarrolladas en el espacio próximo al cantil rocoso. La abundancia de agua, tanto de un arroyo que discurre al pie del cantil rocoso como de varias fuentes próximas, la de Elvira y de Las Zorras, ha permitido el cultivo de árboles frutales, tales como nogales y cerezos, en perjuicio de la vegetación autóctona, de la que tan sólo quedan en las laderas de los cerros algunos herbazales y matorrales.

Es de destacar el hecho de que el mencionado arroyo ha constituido hasta época muy reciente una ruta de paso de primer orden entre La Dehesa y la zona de Jutía y Yetas, al Norte.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS

El abrigo, sobreelevado en el farallón rocoso unos 5-6 m respecto del suelo, muestra una altitud de 1230 m.s.n.m. y una orientación Oeste. Sus dimensiones máximas son de 6,75 m de abertura de boca, 1,70 m de profundidad y 2,70 m de altura.

¹ Datos tomados del Mapa Geológico de España, escala 1:50.000, editado por el Instituto Geológico y Minero de España. Hoja de Nerpio, 909. 1.ª edición, 1979.

Las pinturas se distribuyen por toda la pared del fondo del abrigo, formando un friso de 3,60 m de longitud y a una altura media respecto al suelo de 0,50 m. De derecha a izquierda los motivos que documentamos son:

Figura 1: Posible figura humana femenina. Conserva la cabeza, de forma triangular, el arranque del cuerpo y en la parte inferior lo que sería la falda, de tipo globular. Mide 20,3 cm. Color rojo, Pantone 201 U².

Figura 2: Restos de pigmento.

Figura 3: Restos de pigmento. Muy próximos a la figura de mujer (fig. 1), pudieron estar relacionados con ella.

Figura 4: Restos de la figura de un cuadrúpedo. Tan sólo conserva los cuartos traseros. Mide 3,5 cm. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 5: Restos de pigmento.

Figura 6: Restos de pigmento.

Figura 7: Restos de pigmento. Los trazos conservados podrían pertenecer a la figura de un cérvido, y formarían parte de la cornamenta y del cuerpo del animal. Mide 8 cm de ancho y 5,5 cm de alto. Color rojo, Pantone 188 U.

Figura 8: Restos de la figura de un cuadrúpedo. Sólo conserva parte del cuerpo. Mide 4,9 cm de ancho y 1,9 cm de alto. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 9: Restos de la figura de un cuadrúpedo. Mide 5,8 cm de ancho y 3,3 cm de alto. Color rojo, Pantone 209 U.

Figura 10: Cuadrúpedo. Conserva los cuartos traseros y la mayor parte del cuerpo. Mide 4,2 cm de ancho y 2,1 cm de alto. Color rojo, Pantone 209 U.

Figura 11: Restos de pigmento. Se aprecian numerosos puntos aislados de color que pudieran pertenecer a una misma representación, de tipología indeterminable. Color rojo, Pantone 188 U.

Figura 12: Trazo oblicuo y rectilíneo, bifurcado en su tercio inferior y superpuesto a la figura núm. 13. Mide 9 cm de longitud, mostrando un grosor medio de 1 mm. Color rojo, Pantone 188 U.

Figura 13: Cuadrúpedo esquemático. Muy tosco en sus formas, conserva un cuerpo alargado con una cabeza grande de la que parten dos trazos largos que se podrían interpretar como orejas más que como cornamenta. Mide 20,4 cm de ancho y 18,8 cm de alto. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 14: Superpuesto a la figura núm. 13, se trata de restos de pigmento que, con muchas reservas, pudiéramos considerar pertenecientes a la figura de un cuadrúpedo, sobre todo si aceptamos como cornamenta los dos trazos alargados de desarrollo vertical que vemos en la parte superior de la figura, exenta de la núm. 13 a la que ya no se sobrepone. Color rojo, Pantone 188 U.

Figura 15: Restos de pigmento.

Figura 16: Grupo de tres figuras humanas masculinas. Su tamaño varía entre los 2,5 cm y 3,5 cm. Color rojo, Pantone 188 U.

² Para la descripción del color hemos utilizado comparativamente las Tablas de Color *Pantone Color Formula Guide*, 18 th, New Jersey, 1986/87.

Figura 17: Motivo esquemático en forma de trazo horizontal ligeramente curvado. Mide 9,6 cm. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 18: Restos de pigmento que, en una tonalidad roja oscura (Pantone 188 U), se superponen parcialmente a la figura núm. 17.

Figura 19: Figura humana. Muestra un cuerpo de aspecto filiforme y cabeza redondeada. Sostiene en las manos un objeto alargado, que pudiera ser un arco. Mide 5,4 cm. Color rojo, Pantone 188 U.

Figura 20: Restos de pigmento. La forma de los trazos conservados podrían interpretarse como los restos de una representación humana, de un posible arquero. Color rojo, Pantone 188 U.

Figura 21: Grupo de tres figuras humanas de aspecto filiforme y cabeza redondeada. Miden 4,4 cm. Color negro, Pantone 402 U.

Figura 22: Restos de tres trazos que podrían pertenecer a figuras humanas, de tipología semejante a las anteriores. Miden 1,5 cm, 2,8 cm y 1,4 cm. Color negro, Pantone 405 U.

Figura 23: Restos de varios trazos verticales, de pequeño grosor (1-1,5 mm). Miden entre 2 cm y 3,7 cm. Color negro, Pantone 405 U.

Figura 24: Restos de pigmento que pertenecen a una representación esquemática de cuadrúpedo. Provisto de unas largas orejas o, en su caso cornamenta, no podemos precisar su especie. Mide 11 cm de ancho y 12,3 cm de alto. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 25: Situada por debajo de la anterior, son varios los restos de pigmento conservados que pudieran pertenecer, con reservas, a otra representación esquemática de cuadrúpedo. Mide 11,3 cm de ancho. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 26: Representación humana masculina. De cuerpo filiforme, presenta los brazos levantados sujetando en uno de ellos lo que parece ser un arco. Mide 7,7 cm. Color rojo, Pantone 188 U.

Figura 27: Restos de dos trazos que pudieran ser las piernas de una representación humana. Mide 1,3 cm. Color rojo, Pantone 188 U.

Figura 28: Trazo vertical de estilo esquemático. Tiene un grosor medio de 1 cm y una longitud de 19,2 cm. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 29: Figura humana, de aspecto filiforme, que aparece inclinada hacia adelante. Mide 2,4 cm. Color rojo, Pantone 188 U.

Figura 30: Trazo vertical de estilo esquemático. Tiene un grosor medio de 1 cm y una longitud de 22,7 cm. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 31: Restos de trazos levantinos entre los que podría haber alguna representación humana de tipología similar a las de las figuras núms. 26, 27 y 29. Color rojo, Pantone 188 U.

Figura 32: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 33: Grupo de varios trazos levantinos que sin llegar a poder definir de manera diáfana, sí podríamos considerar su identidad como motivos humanos de aspecto filiforme, semejantes en su tipología a los núms. 16, 19, 21, 26, 27, 29 o 31, que son los frecuentes en todo el panel pintado. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 34: Figura esquemática del tipo denominado «pectiniforme», formada por un trazo horizontal del que parten 5 trazos verticales. Mide 12 cm de ancho y 7,4 cm de alto. Color negro, Pantone 405 U.

Figura 35: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 181 U.

Figura 36: Cuadrúpedo esquemático. Desconchados en el soporte han afectado a la cabeza y a los cuartos delanteros. Mide 12,3 cm de ancho y 11,9 cm de alto. Color rojo, Pantone 181 U.

Figura 37: Restos de pigmento. Posibles cuartos traseros de un cuadrúpedo esquemático. Color rojo, Pantone 181 U.

Figura 38: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 188 U.

Figura 39: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 188 U.

Figura 40: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 41: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 42: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 43: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 188 U.

Figura 44: Restos de pigmento. Pudiera tratarse de un motivo esquemático circuli-forme. Mide 5,4 cm de ancho y 6,2 cm de alto. Color rojo, Pantone 188 U.

Figura 45: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 46: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 47: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 48: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 49: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 50: Cuadrúpedo esquemático. Afectado por descamaciones, muestra una tipología similar a las figuras núms. 24 y 25. Mide 13,2 cm de ancho y 10,8 cm de alto. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 51: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 52: Trazo horizontal ligeramente curvado. Mide 15,7 cm. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 53: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 54: Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 55: Motivo circuli-forme. Mide 9,7 cm de ancho y 10 cm de alto. Color rojo, Pantone 180 U.

Figura 56: Representación esquemática de cuadrúpedo. Mide 18 cm de ancho y 9,5 cm de alto. Color rojo, Pantone 180 U.

COMENTARIO

Atendiendo a las representaciones de estilo levantino, en ellas constatamos un diferente tratamiento estético según se trate de figuraciones humanas o animalísticas, siendo éste un hecho bastante generalizado en toda la comarca de Nerpio-Moratalla. Mientras la figura animal muestra un notable gusto por el naturalismo, con un cuidado desarrollo de las formas y las proporciones, en las representaciones humanas se aprecia un menor

interés por respetar esas proporciones, tendiendo a una acusada estilización que se traduce en un alargamiento de los cuerpos y una reducción de los volúmenes, con poco detalle, bien de rasgos anatómicos o también de otros de carácter etnográfico. No obstante, se marca además una dualidad según se trate de figuras masculinas o femeninas. En estas últimas, aunque se mantiene ese cierto desinterés por las formas, sí hay una mayor riqueza de detalles, sobre todo en aspectos etnográficos como son las cabelleras o el adorno. Asimismo, el hecho de que se representen con faldas acampanadas en la mayor parte de los casos dota a la figura de más volumen, ausente en las representaciones masculinas.

En este Abrigo del Barranco Bonito podríamos estar ante una figura femenina, el motivo núm. 1, de la que tan sólo se conserva la cabeza, el arranque del cuerpo y partes de una falda acampanada. El notable paralelismo que encontramos entre estos restos conservados y las representaciones de mujeres de conjuntos como el Barranco Segovia de Letur o los Abrigos de la Risca y el Abrigo del Molino, en Moratalla, nos llevan a proponerla, no sin cautela, como tal representación femenina.

Por su parte, un mayor proceso de estilización ha sufrido la figura masculina, al que se une una considerable reducción en el tamaño que, en muchos casos, los convierte en auténticas miniaturas. Los cuerpos están formados por un delgado trazo que se bifurca para determinar brazos y piernas, e incluso en ocasiones, el objeto que pudiera llevar cogido en las manos, por lo general un arco o flechas. Tan sólo la cabeza, redondeada y, a veces, la insinuación de rasgos anatómicos como son las nalgas o los pies rompen la linealidad que envuelve a estas figuraciones. Parece claro que al artista sólo le interesaba plasmar aquellos rasgos mínimos que identifican a un hombre, sin reparar por ello en otros aspectos, sin duda para él, más superficiales.

Se trata, además, de un morfotipo ampliamente representado por toda la comarca de Nerpio-Moratalla, documentándolo en conjuntos como los Abrigos de Fuensanta o la Fuente del Sabuco, en Moratalla, o ya en Nerpio, en los Abrigos de las Bojadillas, el Abrigo del Molino de las Fuentes o la Solana de las Covachas, entre otros.

Un capítulo importante es el de los rasgos de tipo etnográfico contenidos en las pinturas. Tomando como referencia la clasificación tipológica efectuada por uno de nosotros para el arte levantino de la provincia de Murcia (Mateo, 1993), que creemos que puede resultar válida por cuanto en ella se incluyen los conjuntos de Moratalla, estrechamente relacionados con los de Nerpio, los detalles de carácter etnográfico que podemos leer en estas pinturas del Barranco Bonito se refieren al vestido, los peinados o cabelleras y las armas/objetos.

Sobre la vestimenta, si aceptamos como figura de mujer el motivo núm. 1, estaríamos ante una falda acampanada de extremos redondeados (Tipo IV, subtipo 1), en la que estos extremos no sobresalen del borde inferior de la misma. Se trata de un tipo muy generalizado en los conjuntos de la zona, sin que podamos determinar en la mayoría de los ejemplos si realmente estamos ante una falda o, en su caso, ante una prenda talar que cubriría desde los hombros hasta las rodillas. En las figuras masculinas, por su aspecto filiforme y escaso detalle, no nos es posible conocer el tipo de prenda con que pudieran ir ataviados.

En cuanto al peinado o cabelleras, en los hombres observamos una cabeza redondeada (Tipo VIII), mientras que la figura de mujer presenta una cabeza de forma triangular con los extremos redondeados (Tipo IV, subtipo 2), perteneciente a la variante b, caracterizada porque la altura del triángulo descrito es claramente inferior a la anchura de su base. Ambos tipos, con algunas variantes, son frecuentes en los yacimientos de la zona, sin que haya una adscripción concreta de cada tipo a figuras de un determinado sexo, siendo también independientes de la actividad que desarrollen los individuos que los muestran.

Por último, en el apartado de las armas/objetos interpretamos como arcos los objetos ligeramente curvados que portan en sus manos algunos de los personajes pintados. Se trataría de arcos simples convexos (Tipo I, subtipo 1) o de una sola curva. La simplificación de formas que ha buscado el artista al representar estas figuras humanas ha llevado a que no se marquen detalles como la propia cuerda del arco o las escotaduras para la inserción de la misma.

Sobre la escenografía es poco lo que podemos decir por cuanto los individuos representados, aunque aparecen en pequeños grupos por lo general de 3-4 miembros, no evidencian el desarrollo de una actividad definida. Si bien portan en sus manos unos objetos alargados que hemos interpretado como arcos, no podemos hablar de caza, ya que no hay relación clara con algún animal, ni de guerra puesto que tampoco muestran unas actitudes en este sentido ni las características propias de este tipo de composiciones (Mateo, 1997). Ello nos lleva a incluir estas asociaciones de personajes en el grupo de las colectividades de figuras humanas, frecuentes en el núcleo de Nerpio-Moratalla, las cuales llegan a alcanzar varias decenas de miembros en alguno de los conjuntos, como sucede en Las Bojadillas, pero para las que no es fácil determinar una actividad o función concreta.

Un mundo iconográfico y conceptual muy distinto es el formado por las figuraciones de estilo esquemático, que comparten con las levantinas el espacio de representación que constituye el abrigo rocoso.

Entre ellas, como ha quedado de manifiesto en la descripción de motivos, hay figuras dotadas de una acusada abstracción que las convierte en signos y esquemas ininteligibles, que analizamos a partir de las clasificaciones establecidas hace ya bastantes años (Acosta, 1968; 1983) bajo conceptos puramente formales, pero que en realidad poco clarifican su significado. Incluso es muy probable que el otorgado a alguno de los esquemas tenga muy poco que ver con el significado real que tenía para su autor.

Tan sólo los cuadrúpedos se presentan como las figuras más fácilmente interpretables, ya sean aquellas reducidas a un simple esquema formado por un trazo horizontal del que parten otros varios verticales, como pueda ser el caso, por ejemplo, de las figuras núms. 34 o 56, o aquellos otros dotados de mayor voluminosidad, como son los núms. 24, 25, 36 o 50. En cualquier caso, en casi todos ellos es imposible determinar la especie. En este sentido, en este Abrigo del Barranco Bonito únicamente podríamos considerar la identidad de un cérvido en la figura núm. 36 si aceptamos como cornamenta los tres apéndices que parece tener en la cabeza.

Por su parte, mayor inseguridad tenemos cuando nos referimos a otros motivos como los circuliformes (núm. 55) que, considerando las interpretaciones que de ellos se han

hecho, deberíamos reconocer como reflejo de construcciones o cabañas, de ruedas o escudos o, también, como elementos astronómicos, entre otras acepciones. Sin que ninguna de ellas sea del todo clarificadora, la mayor dificultad estriba, sin duda, en que se trata de un motivo que con una misma forma simple puede contener múltiples significados bajo contextos sociales, culturales y/o religiosos muy distintos.

Todo ello no hace sino hablarnos de la notable dificultad que existe cuando nos movemos en el campo de la interpretación del arte esquemático en general y de la pintura esquemática en particular, de la que todo cuanto digamos no dejará de ser sino una mera hipótesis de trabajo. En cualquier caso, el arte esquemático presente en el Barranco Bonito encuentra numerosos paralelos tipológicos en toda la comarca de Nerpio-Moratalla. Así, para los motivos de cuadrúpedos más esquematizados podríamos citar los existentes en el Abrigo del Arroyo de la Fuente de las Zorras o del Castillo de Taibona en Nerpio, o los de Cañaica del Calar en Moratalla. Para los motivos circuliiformes podemos reseñar la proximidad formal que muestran con los del Arroyo de la Fuente de las Zorras, los de la Teneda de Cueva Moreno, en Letur, o el de los Abrigos de Zaén en Moratalla, si bien este último carece del trazo interior que lo compartimenta en dos mitades (Mateo y Bernal, 1997).

A la importancia intrínseca de las propias pinturas del Abrigo del Barranco Bonito hay que unir la existencia de varias superposiciones, que vienen a aclarar un tanto la cronología relativa de evolución del friso pintado, en el que, por otra parte, es obvio que hay dos momentos distintos de desarrollo, uno levantino y otro esquemático. Las superposiciones documentadas son las de las figuras núms. 12 y 14 sobre la núm. 13, y la de la figura núm. 18 sobre la núm. 17. En el primer caso, la figura 12, fino trazo dispuesto de forma oblicua, atraviesa la cabeza de un cuadrúpedo esquemático (núm. 13), mientras que la figura 14, mal conservada, se superpone parcialmente al cuerpo de ese mismo cuadrúpedo esquemático, mientras que otra parte aparece exenta respecto a éste. No sin reservas, pudiera tratarse de una figuración de cérvido a tenor de dos largos trazos de desarrollo vertical que pudiéramos considerar como la cornamenta. El motivo núm. 18 lo forman varios restos de pigmento que no nos permiten aclarar su tipología y que cubren de manera parcial a un esquema en forma de trazo horizontal ligeramente cóncavo (núm. 17).

Asimismo, en la parte central del friso encontramos varias figuras humanas de estilo levantino que se localizan entre varios motivos esquemáticos, de trazos verticales y cuadrúpedos, llegando incluso a estar en contacto entre ellos (figuras 26 y 28) pero en los que resulta muy arriesgado determinar si existe o no superposición. Más bien parece que, sea cual fuere la representación incluida más tarde en el panel, hubo un respeto por lo ya existente.

Por su parte, la morfología del trazo de los motivos núms. 12, 14 y 18 parece identificarlos con representaciones levantinas, aunque por su mal estado de conservación, a excepción del núm. 12, no podemos determinar el tipo de figura de que se trata. De aceptarse su carácter levantino, estaríamos ante un caso único en el que representaciones naturalistas se superponen a motivos esquemáticos, lo que, dadas las implicaciones cronológicas que conlleva, nos obligaría a reconsiderar todos nuestros planteamientos sobre la evolución y relaciones entre ambos estilos artísticos.

En este sentido, recientemente se ha defendido la existencia de una primera superposición de arte levantino sobre arte esquemático en el conjunto de la Solana de las Covachas (Alonso y Grimal, 1996), también en Nerpio y cercano al Barranco Bonito. No obstante, revisada con detenimiento la superposición aludida tenemos serias dudas acerca de que la figura de cérvido-cáprido levantina se haya pintado por encima de un motivo humano esquemático. Más bien pensamos que la primera figura introducida en el friso fue la representación levantina de ciervo que luego se transformó en cáprido, muy tosco en sus formas, introduciéndose más tarde, o quizás a la vez que el cáprido, los dos personajes esquemáticos.

Así pues, cuestionada la presencia de la superposición de lo levantino sobre lo esquemático en Solana de las Covachas, y dada la poca claridad que envuelve a las existentes en el Barranco Bonito, por el momento y en el estado actual de la investigación preferimos ser muy cautos al respecto y aguardar a que futuros descubrimientos puedan precisar esta cuestión. Si éstos se dieran, no cabe duda de que tendríamos que revisar todos aquellos planteamientos que a lo largo del tiempo hemos formulado de ambos estilos artísticos, vinculados a contextos sociales, religiosos y, hasta ahora, cronológicos muy distintos.

Sin profundizar en la cuestión, en síntesis sí podemos decir que el arte levantino se ha relacionado tradicionalmente con grupos humanos no productores, dedicados a la caza y la recolección, que podríamos situar indistintamente y dada esa identidad económica en el Epipaleolítico y/o en el Neolítico, en el que permanecerían como grupos retardatarios de cultura, aunque también hay investigadores que defienden el reflejo en las pinturas de incipientes trabajos agropecuarios en las fases finales de vigencia de este arte, extremo que no compartimos (Mateo, 1992; 1996). Por contra, la pintura esquemática, considerada en un principio como una aportación foránea de los pueblos prospectores de metal, en estos últimos años y dada la información complementaria aportada por la cultura material, se propone como un fenómeno más autóctono que hunde sus raíces en el Neolítico peninsular (Acosta, 1982; Jordá, 1983). En cualquier caso y a diferencia de la pintura levantina, siempre vinculada con grupos humanos ya productores.

Dada esa dualidad entre ambos estilos, reflejada a la vez en contenidos tan dispares, en la contraposición estilística de lo figurativo frente a lo abstracto, a partir de la que, a su vez, intuimos soportes conceptuales divergentes, se hace difícil aceptar que ambos estilos formasen parte del ámbito religioso, espiritual, o simplemente cultural, de un mismo grupo social.

Desde los clásicos postulados del evolucionismo cultural se ha considerado el paso de un modo de vida depredador a uno productor como un gran cambio, una auténtica «revolución» en la que no cabe vuelta atrás, y el arte rupestre, como no podía ser de otro modo, se ha visto influido por esta concepción, de tal forma que el arte levantino, vinculado a sociedades no productoras, llega un momento en que pierde vigencia por la presión de aquellos grupos que han alcanzado el siguiente nivel cultural en el que ya se desarrollan las prácticas agrícolas y ganaderas, a las que habremos de asociar el otro gran estilo artístico, el esquemático. De hecho, las relativamente frecuentes superposiciones de motivos esquemáticos sobre levantinos se convertían, o bien en un argumento de esta teoría, o, en otros casos, en una consecuencia lógica de la misma.

Sin embargo, de confirmarse la existencia de arte levantino sobre esquemático, como parecen reflejar las pinturas del Barranco Bonito y que futuros descubrimientos habrán de corroborar, se hace preciso modificar estos planteamientos y empezar a pensar en una convivencia más o menos larga en el tiempo e intensa en las relaciones, entre ambos estilos.

Seguimos admitiendo que cada arte está asociado a unas formas de vida económica muy distintas, pero quizás haya que reflexionar sobre la posibilidad de que un mismo espacio geográfico sea el marco en el que convivan esas dos entidades económicas desiguales. Las precisiones cronológicas que en estos últimos años se han realizado en arte rupestre, sobre todo en lo que a los inicios del arte esquemático se refiere, con fechas neolíticas para algunos de los elementos iconográficos del mismo (Acosta, 1982), permite que pensar en una fase de convivencia del esquema con lo levantino no sea ya algo aventurado.

Por otro lado, el registro etnográfico reporta interesantes datos acerca de cómo dos o más grupos sociales con identidades económicas *a priori* incompatibles conviven en un mismo territorio, perfectamente integrados en un sistema más amplio, llegando incluso a una estrecha interdependencia económica. Ello implica abandonar las viejas ideas difusionistas, pero sobre todo considerar que la presencia de una determinada forma económica productora no requiere el exterminio de otra depredadora, sino quizás el establecimiento de un nuevo marco de colaboración (Mercader, 1990).

Bajo este prisma y, al menos, como nueva hipótesis de trabajo, quizás haya que otorgar mayor crédito a la posibilidad de que exista ese periodo de convivencia al que hemos hecho referencia. Pudiera coincidir una etapa de decadencia y abandono del estilo levantino con el florecimiento del esquematismo si nos atenemos al «soporte» económico que para cada estilo proponemos, pero ello es algo que tendrá que dilucidar, por un lado, el registro arqueológico, pero sobre todo, la propia secuencia evolutiva de cada estilo, determinada a nivel comarcal ya que cada día parece más claro que no valen las grandes periodizaciones generales en las que rara vez se contemplan los rasgos locales.

Sobre la técnica pictórica empleada, en las figuras levantinas se aprecia la utilización de un trazo único en las representaciones humanas, marcando así esos cuerpos carentes de volumen a los que hemos hecho ya referencia, formados a partir de la unión de varios de estos trazos, mientras que para los motivos zoomorfos, al igual que para la que hemos propuesto como figura femenina podemos hablar del empleo de lo que comúnmente denominamos como tinta plana. En las representaciones de animales no constatamos, motivado en parte por su estado de conservación, el recurso de marcar el pelaje del animal por medio de bandas paralelas interiores de color en el cuerpo, que sí es relativamente frecuente en otros conjuntos de la zona de Nerpio-Moratalla.

Por su parte, procedimientos similares encontramos en las figuraciones de estilo esquemático. Sin embargo, en los grandes trazos verticales de la parte central del panel pintado (núms. 28 y 30) documentamos un perfilado previo de la figura por medio de un fino trazo de apenas 1 mm de grosor, y un relleno posterior por medio de pinceladas amplias.

El estado de conservación de las pinturas del Barranco Bonito no podemos calificarlo plenamente de bueno, habiendo incidido en su deterioro diversos factores, todos ellos de origen natural, ya que no parece que haya habido otros factores antrópicos.

De una parte, debemos reseñar la proliferación de colonias de algas cianofíceas, más acusada en la mitad derecha del covacho y que han afectado en gran manera a las figuras de esta zona, sobre todo al motivo núm. 11. En esta área hay que unir a las formaciones orgánicas otros agentes de destrucción como son procesos de descamación natural de la roca, ocasionado por cambios en la humedad y temperatura, y la acumulación de materia inorgánica cubriendo alguna de las figuras.

Por otro lado, en la mitad izquierda del friso, la más expuesta a la acción de los agentes climáticos, hay que destacar la presencia de numerosas descamaciones en el soporte. Los cambios de temperatura y humedad son los causantes de una pérdida de adherencia del pigmento a la pared, así como de la propia descamación de la roca en finas láminas, al margen de que esté o no pintada. Asimismo, en la parte inferior del covacho destaca un avanzado proceso de alveolización.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*, Salamanca.
- ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1982): «El arte esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares», *Scripta Praehistorica. Fco. Jordá Oblata Salmanticae*, Salamanca, págs. 31-61.
- ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1983): «Técnica, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispana», *Zephyrus*, XXXVI, Salamanca, págs. 13-25.
- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1996): *El arte rupestre de la cuenca del Río Taibilla (Albacete-Murcia). Nuevos planteamientos para el estudio del arte rupestre levantino*, Barcelona.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1983): «Introducción a los problemas del arte esquemático de la Península Ibérica», *Zephyrus*, XXXVI, Salamanca, págs. 7-12.
- MATEO SAURA, M. A. (1992): «Reflexiones sobre las actividades de producción en el arte rupestre levantino», *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, 4, Murcia, págs. 15-20.
- MATEO SAURA, M. A. (1993): «Rasgos etnográficos del arte rupestre naturalista en Murcia», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, 6, Madrid, págs. 61-96.
- MATEO SAURA, M. A. (1996): «Las actividades de producción en el arte rupestre levantino», *Revista de Arqueología*, 185, Madrid, págs. 6-13.
- MATEO SAURA, M. A. (1997): «La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos», *La Guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania*, Ministerio de Defensa, Madrid, págs. 71-83.
- MATEO SAURA, M. A. y BERNAL MONREAL, J. A. (1997): «El arte rupestre esquemático de los Abrigos de Zaén (Moratalla, Murcia)», *VIII Jornadas de Arqueología Regional*, Murcia, págs. 17-18.
- MERCADER, J. (1989/90): «Nuevas perspectivas sobre el final de la caza-recolección y los inicios de la agricultura/ganadería», *Kalathos*, 9-10, Teruel, págs. 47-64.

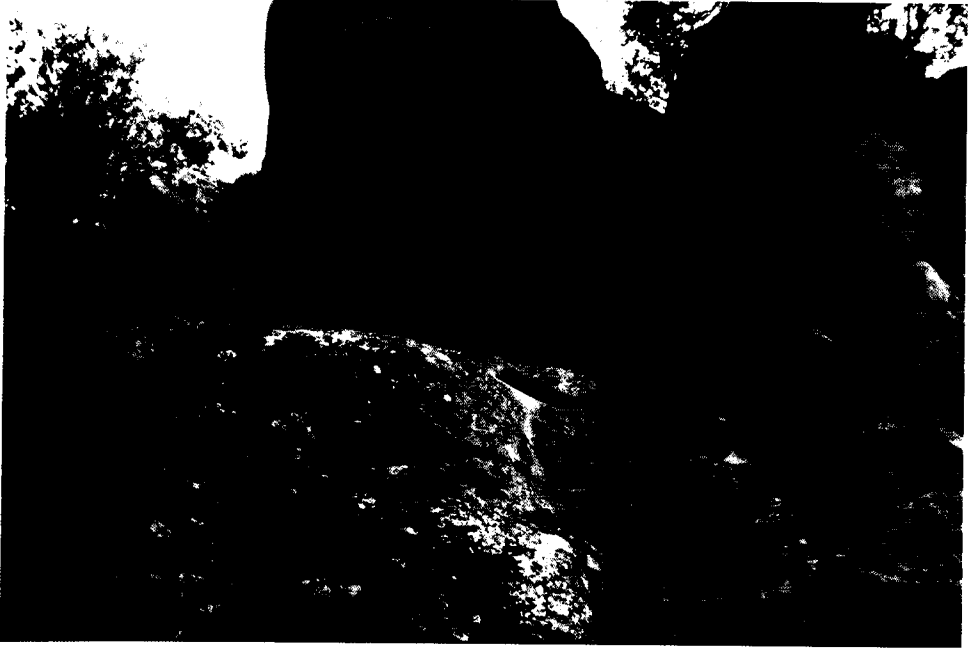
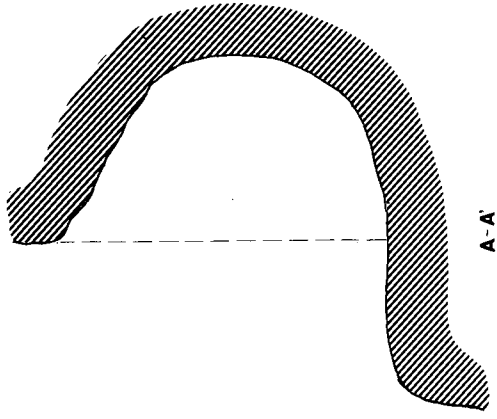


Figura 1: Abrigo del Barranco Bonito.



Figura 2: Vista general del entorno del Barranco Bonito.



BARRANCO BONITO

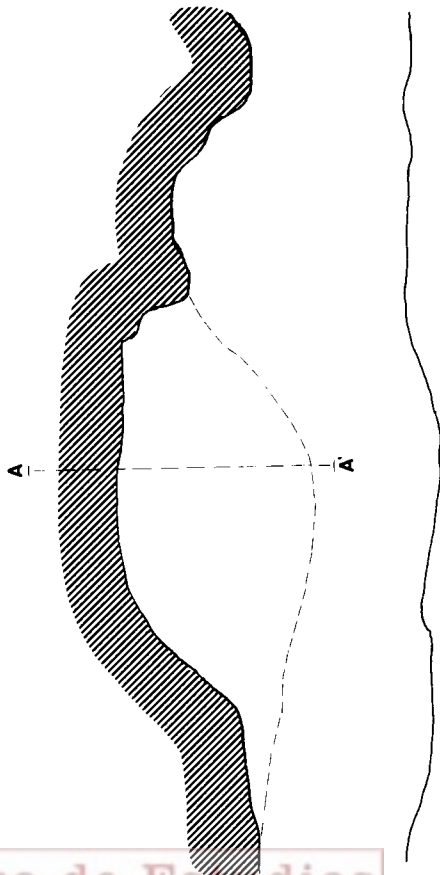


Figura 3: Planta y sección del abrigo.



Figura 4: Barranco Bonito. Parte derecha de friso pintado.



Figura 5: Motivo núm. 1. Posible figura femenina.



Figura 6: Superposiciones de los motivos núms. 12 a 14.



Figura 7: Barranco Bonito. Parte central del friso pintado.

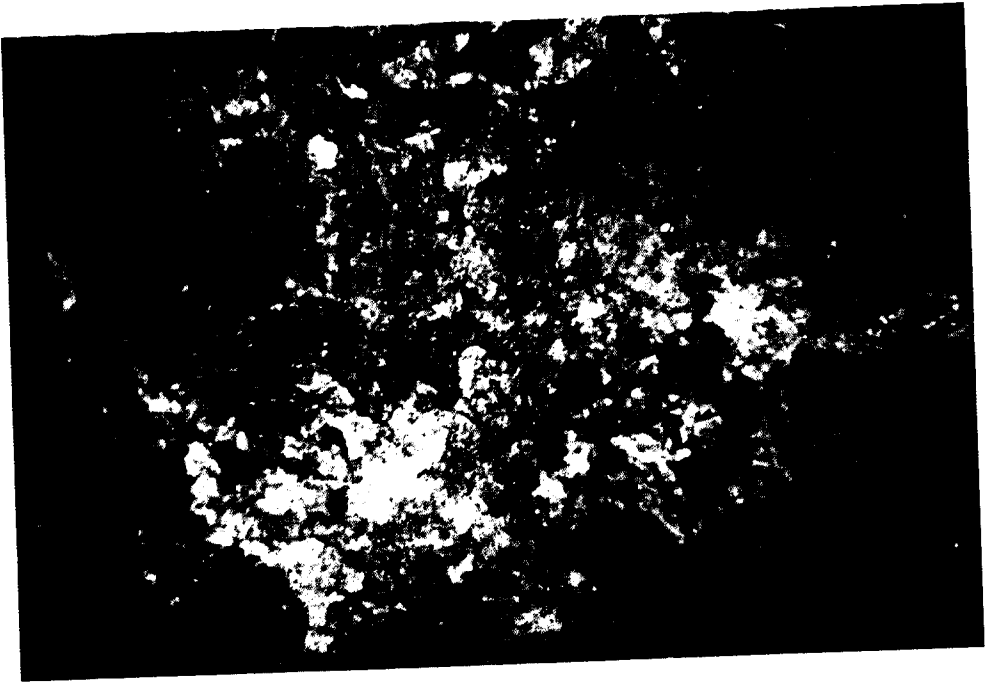


Figura 8: Motivos núms. 16 a 19.



Figura 9: Motivos núms. 26 a 30.

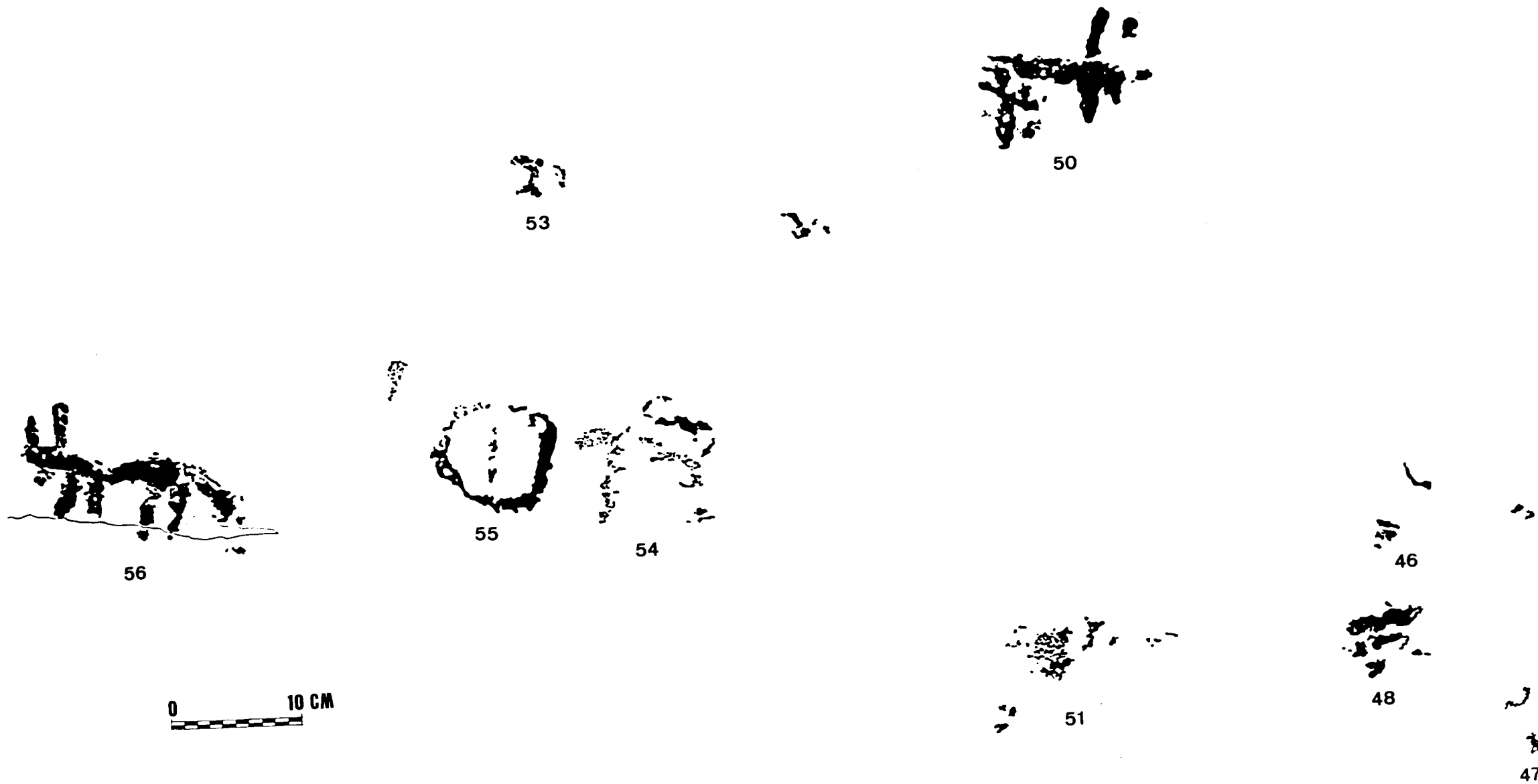


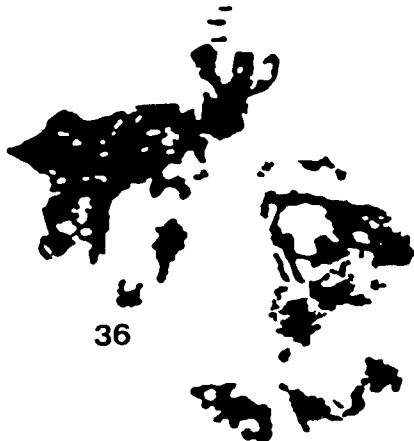
Figura 10: Barranco Bonito. Par



42



35

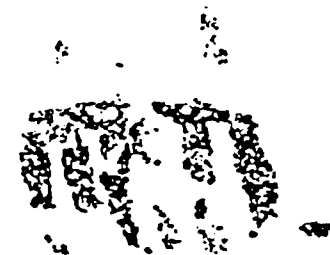


36

37



38



34



43



44

3



41



40



39

uerda del friso pintado.

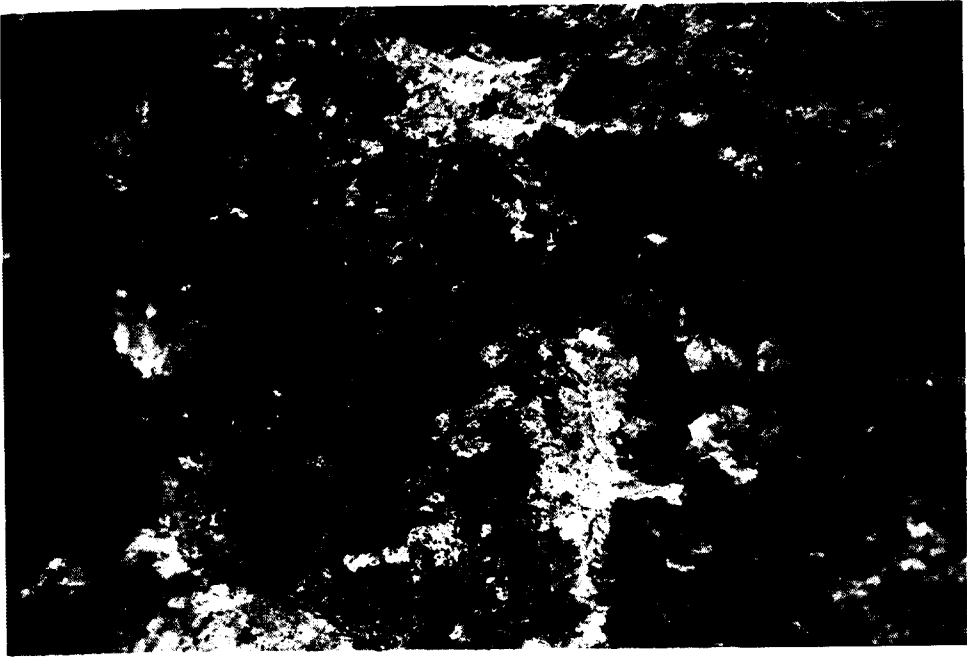


Figura 11: Motivo núm. 36.

M.A.M.S. y A.C.C.