

**DOCUMENTACIÓN DE NUEVOS  
YACIMIENTOS CON ARTE RUPESTRE EN  
ALBACETE: LOS ABRIGOS DE ARROYO  
BLANCO (NERPIO)(\*)**

por:

Miguel Ángel Mateo Saura (\*\*)

Antonio Carreño Cuevas (\*\*\*)

---

(\*) Registrado el 29 de octubre de 2003.

Aprobado el 9 de febrero de 2004. Este trabajo ha contado con una Ayuda a la Investigación del Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Excm. Diputación de Albacete.

(\*\*) e-mail: mateo\_saura@terra.es

(\*\*\*) e-mail: pulturalnerpio@eresmas.com



## RESUMEN

Presentamos en este artículo el estudio realizado sobre los Abrigos de Arroyo Blanco, en Nerpio (Albacete).

En el Abrigo I, de estilo esquemático, documentamos varios motivos formados por líneas verticales de trazado serpenteante, junto a una figura antropomorfa y restos de algún trazo vertical aislado.

Por su parte, en el Abrigo II se ha representado una única figura levantina de ciervo, de notable tamaño y cuidadas proporciones anatómicas.

**Palabras clave:** arte rupestre, estilo levantino, estilo esquemático, Arroyo Blanco, Nerpio, Albacete.

## SUMMARY

In this article we present a study carried out on the shelters of Arroyo Blanco in Nerpio (Albacete).

In the shelters I, in a schematic style we report several motives formed by vertical lines in a twisting shape, together with an anthropomorphic figure and remains of some isolated and vertical line.

On the other hand, in the shelter II, it is represented a unique figure of a deer in Levantine style, remarkable size and well drawn anatomic proportions.

**Key Words:** rupestrian art, levantine-style, schematic-style, Arroyo Blanco, Nerpio, Albacete.

## 0. INTRODUCCIÓN

Los trabajos de búsqueda de arte rupestre prehistórico desarrollados en estos últimos años en el término municipal de Nerpio y el hallazgo, merced a éstos, de una decena de nuevos yacimientos, ponen de relieve varias cuestiones que se hace preciso, cuanto menos, mencionar.

De una parte, el hecho de que tengamos documentado un grupo muy numeroso de yacimientos en la zona, que se acerca ya al centenar, podría llevarnos a la idea de que se trata de un territorio prácticamente agotado en lo que a los descubrimientos se refiere, lo que llevaría a pensar, a su vez, que estos últimos hallazgos referidos tendrían cierto carácter residual, sólo serían los “flecós” de los proyectos de trabajo desarrollados en otro tiempo en la zona.

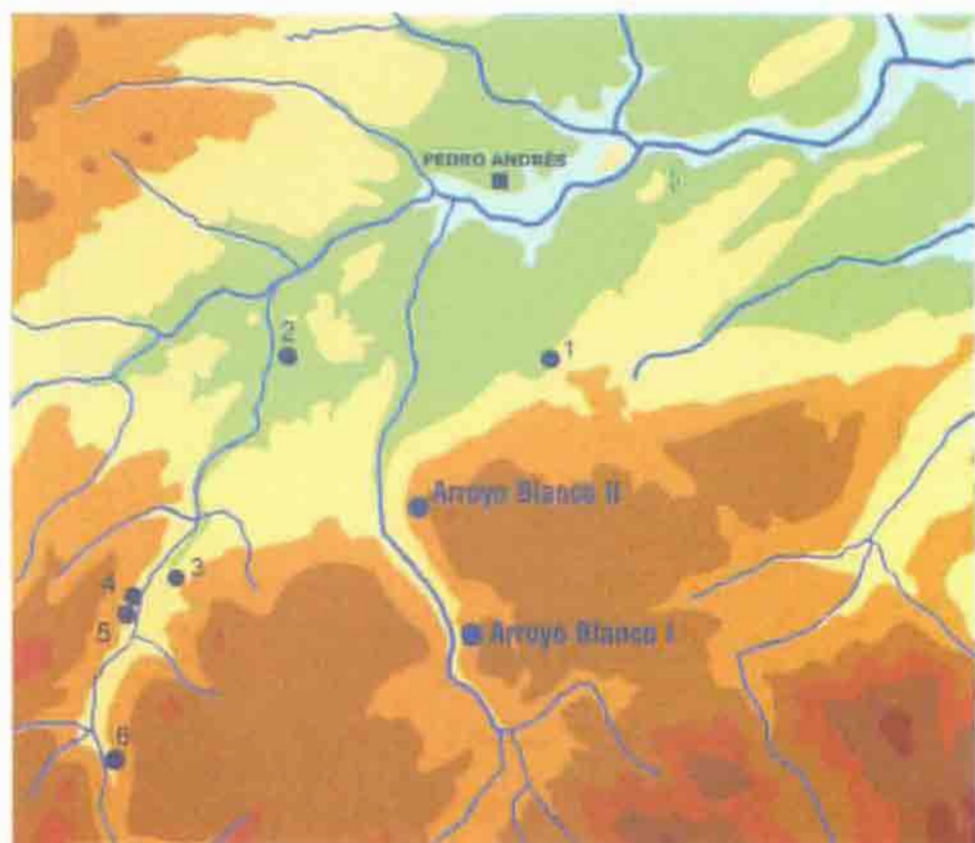
Sin embargo, nada está más alejado de la realidad puesto que, si bien alguno de estos descubrimientos sí se puede justificar por ciertas lagunas de la investigación al situarse en sectores ya estudiados con anterioridad por otros autores, es el caso del abrigo del Arroyo de los Covachos II (Mateo y Carreño, 2003), la verdad es que la mayor parte de ellos se ha producido en áreas hasta ahora no inspeccionadas.

En este sentido, lo cierto es que aún quedan amplios sectores de la comarca por prospectar, cuyas posibilidades en lo que a eventuales resultados positivos se refiere se nos presentan *a priori* muy favorables. Sirva de ejemplo la cuenca del río Zumeta, hasta hace apenas cinco años casi inédita de conjuntos de arte rupestre, ya que tan sólo teníamos referencias de un abrigo en Río Frio (López y Soria, 1989) y de la Cueva del Gitano (Pérez, 1988), en la que ahora tenemos documentados una veintena de abrigos de los estilos levantino y esquemático (Mateo, 2003a) y en donde los trabajos de búsqueda aún no han terminado.

Por otro lado, el que alguno de estos descubrimientos se haya producido en lugares ya inspeccionados plantea la necesidad de incluir en nuestros proyectos de investigación una labor de revisión tanto de las áreas geográficas ya investigadas tiempo atrás, como también de aquellos yacimientos ya conocidos desde antiguo. Así, por ejemplo, el hallazgo de la mencionada cavidad de Arroyo de los Covachos II evidencia la falta de rigor de los trabajos de prospección y estudio desarrollados en su día en el conjunto (García y San Miguel, 1975; Alonso y Grimal, 1996).

El descubrimiento de los Abrigos de Arroyo Blanco se produjo en marzo de 2003, por parte de Antonio Carreño Cuevas, poniéndolo inmediatamente en conocimiento de la Dirección General de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Solicitados y concedidos los correspondientes permisos de intervención arqueológica, se inician los

trabajos de documentación y estudio del conjunto, concretándose los resultados de los mismos en este artículo.



**Figura 1.** Plano de situación de los Abrigos de Arroyo Blanco (T. M. de Nerpio) y yacimientos con arte rupestre del entorno: 1. Solana de las Covachas I-IX; 2. Fuente de las Zorras; 3. Cortijo de la Rosa; 4. Senda de la Cabra; 5. Barranco de la Fuente de Montañoz I-II; 6. Abrigos de Cañadas I-II.



Figura 2. Entorno del Arroyo Blanco desde el abrigo I.

## 1. CONTEXTO GEOGRÁFICO

Los dos abrigos que integran el conjunto de arte prehistórico de Arroyo Blanco se localizan sobre la margen derecha del arroyo que les da nombre, tributario del río Taibilla por su margen derecha, a unos 8 kilómetros al suroeste de la población de Nerpio (figuras 1 y 2).

Se trata de un curso menor que nace de la confluencia de varias fuentes y ramblas en la Sierra del Talón, en un relieve de notables altitudes que llegan a superar los 2.000 m.s.n.m. en el sector denominado como "Cerros de los Mosquitos".

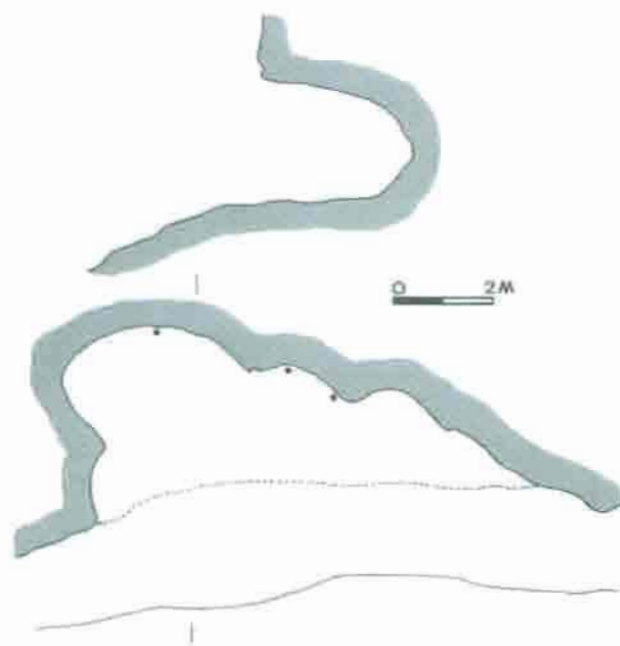
La ladera en la que se abren los abrigos está conformada por margas, arcillas y calizas del oligoceno, mientras que en sectores de mayor altitud, próximos a los 1.500-1.600 m.s.n.m., sobresalen las calizas mioclásticas del mioceno inferior.

La vegetación espontánea actual, propia de un bosque mediterráneo, se reduce a especies de monte bajo, con escasa superficie arbolada de pino.

Numerosas fuentes dispersas por el entorno inmediato de los abrigos pintados, como las del Prado de las Yeguas y de los Arenalejos, entre otras, completan la red hidrográfica articulada en torno al curso del Arroyo Blanco.



**Figura 3.** Vista general del abrigo de Arroyo Blanco I.



**Figura 4.** Planimetría del abrigo de Arroyo Blanco I.

## 2. ABRIGO DE ARROYO BLANCO I

Situada a una altitud de 1430 m.s.n.m. y con una orientación oeste, la cavidad presenta unas dimensiones máximas de 10 m. de apertura de boca, 2,80 m. de anchura y 2,20 m. de altura (figuras 3 y 4).

Las pinturas se distribuyen por las zonas central e izquierda de la covacha, formando un friso continuo de 4,20 m. de longitud y a una altura respecto al suelo de la misma que varía entre 0,90 m. para los motivos situados más abajo y 1,60 m. para los más altos.

Los motivos que documentamos son, de izquierda a derecha, los siguientes:

Figura 1. Restos de un posible esquema antropomorfo. Se trataría de un esquema simple, del que se conservarían una de las piernas, el tronco, un brazo completo y parte del otro (figuras 5 y 6).

Dimensiones: mide 24 cm. de alto y 9,6 cm. de ancho.

Color: rojo (180 U).



Figura 5. Arroyo Blanco I. Dibujo de los motivos 1 y 2.





Figura 6. Arroyo Blanco I. Motivos 1 y 2.



Figura 7. Arroyo Blanco I. Dibujo del motivo 3.

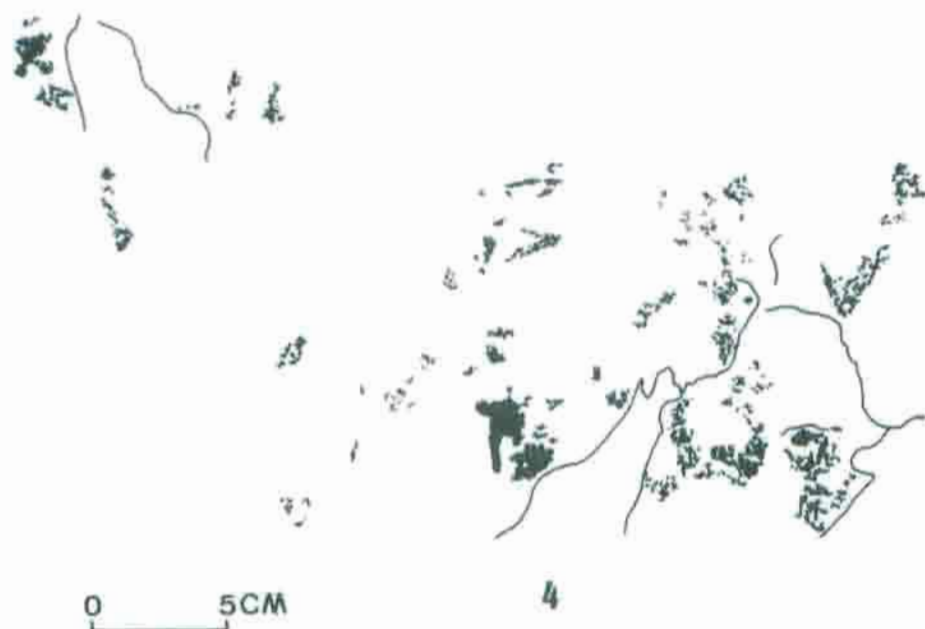


Figura 8. Arroyo Blanco I. Restos de pintura (número 4).

Figura 2. Grupo de cuatro líneas verticales de trazado serpenteante, paralelas entre sí.

Dimensiones: el conjunto mide 36,5 cm. de alto y 14,1 cm. de ancho (figuras 5 y 6).

Color: rojo (180 U).

Figura 3. Con reservas, podría tratarse de una representación de los denominados "pectiniformes" (figura 7).

Dimensiones: mide 7,8 cm. de alto y 11,4 cm. de ancho.

Color: rojo (180 U).

Figura 4. Restos de pintura. Dispersos por una superficie de 34 cm. de anchura y 18 cm. de altura, vemos diversos trazos de disposición vertical y alguna pequeña mancha que no nos permiten definir motivos con una tipología clara (figura 8).

Color: rojo (180 U).

Figura 5. Restos de dos líneas verticales de aspecto serpenteante y disposición paralela (figuras 9 y 10).

Dimensiones: mide 10,3 cm. de alto y 6,8 cm. de ancho.

Color: rojo (180 U).

Figura 6. Motivo formado por cuatro líneas verticales, de las que tres adoptan una disposición paralela entre sí y trazado serpenteante, similar

al esquema observado en la figura 2, mientras que la cuarta línea, de trazado recto, aparece enfrentada a éstas en una posición de oblicuidad respecto a ellas (figuras 11 y 12).

Dimensiones: mide 17,2 cm. de alto y 17,4 cm. de ancho.

Color: rojo (180 U).

Figura 7. Grupo de tres líneas verticales de trazado serpenteante y disposición paralela (figuras 13 y 14).

Dimensiones: mide 11,3 cm. de alto y 9,5 cm. de ancho.

Color: rojo (180 U).

Figura 8. Restos de pintura.

Color: rojo (180 U).

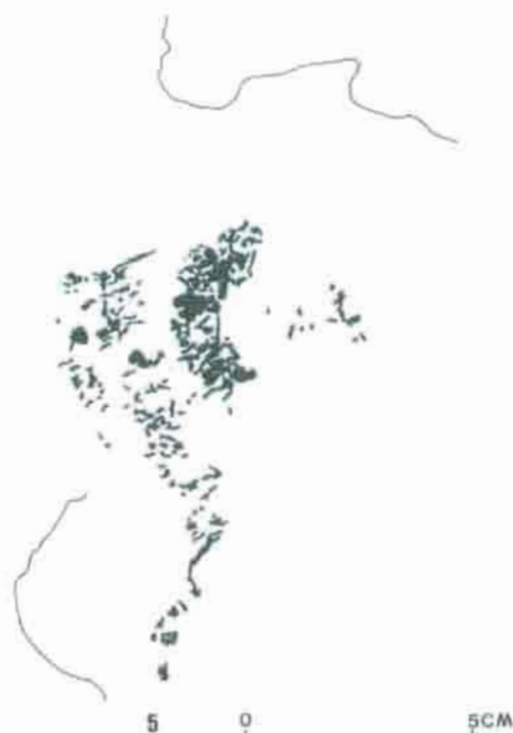
Figura 9. Motivo formado por dos trazos unidos en la parte superior. Uno muestra una disposición vertical, mientras que el otro aparece ligeramente curvado (figuras 15 y 16).

Dimensiones: mide 4,7 cm. de alto y 3,5 cm. de ancho.

Color: rojo (180 U).

Figura 10. Restos de pintura.

Color: rojo (180 U).



**Figura 9.** Arroyo Blanco I. Dibujo del motivo 5.



Figura 10. Arroyo Blanco I. Motivo 5.

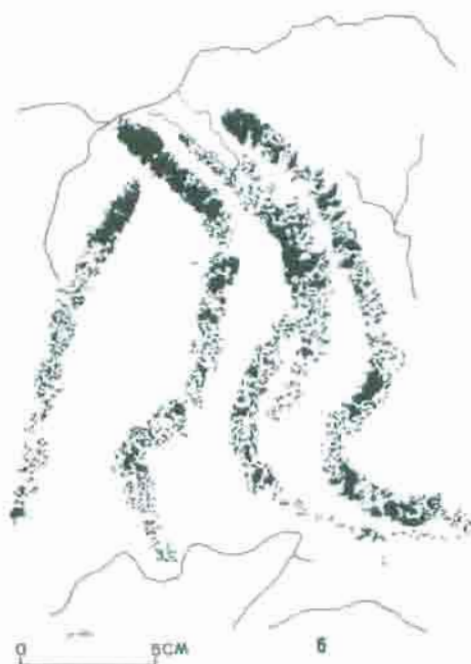


Figura 11. Arroyo Blanco I. Dibujo del motivo 6.

El estado de conservación de los motivos no es, en general, demasiado malo, aunque alguno de ellos sí ha sufrido especialmente la acción de diversos agentes de deterioro. Así, los motivos número 1 y 2 se han visto afectados por numerosas descamaciones de la pintura, provocadas por la pérdida de adherencia de la misma a la pared soporte, lo que les da un aspecto muy fragmentado, más acentuado si cabe en la figura 1. La acción de éstas descamaciones ha incidido, aunque en menor medida, en el resto de motivos de la cavidad. Mientras, el grupo de restos de pintura que hemos englobado bajo el número 4 sufre también la acción de formaciones orgánicas, cubriéndolo en gran parte de su trazado. Algunos desconchados en el soporte inciden a la vez en varias de las figuras.

## 2.1. Comentario

Trazos de desarrollo vertical y aspecto serpenteante, comúnmente englobados en el grupo de los denominados “serpentiformes”, los encontramos repartidos por varios yacimientos esquemáticos del núcleo del Alto Segura.

En ocasiones se nos muestran de forma aislada, como simples líneas de notable recorrido longitudinal, como las vemos en los abrigos de Río Frío II de Santiago de la Espada, en la Tenada de los Atochares de Yeste, en El Sabinar I de Moratalla y en Los Ingenieros II y Castillo de Taibona, en Nerpio.

Algunos de estos trazos serpentiniformes muestran una disposición horizontal, como sucede con tres de ellos en el Castillo de Taibona o también, en estrecha unión con el muro soporte, se desarrollan de forma paralela al trazado marcado por una colada estalagmítica, como observamos en dos de los trazos sinuosos de la Tenada de los Atochares.

Sin embargo, las representaciones del Arroyo Blanco I están formadas por la unión de varios de éstos trazos longitudinales. Al respecto, tampoco faltan otros ejemplos en los yacimientos de la comarca que están integrados por un número muy variable de esos trazos, desde los dos que forman una figura en la Solana de las Covachas III hasta aquellos otros integrados por varias líneas, como sucede con los motivos del Abrigo de Benizar III y Abrigo de la Fuente, en Moratalla, con seis y diez trazos respectivamente, y Solana de las Covachas V en Nerpio, con cinco.

Quizás los paralelos más cercanos para estas representaciones de Arroyo Blanco I sean las dos documentadas en la cavidad V de la Solana de las Covachas, formadas por tres y cinco líneas serpenteantes, respectivamente, sobrepuestas a sendos motivos levantinos de humano y ciervo.



**Figura 14.** Arroyo Blanco I. Motivo 7.

En el apartado técnico, todos los motivos de este abrigo I muestran un trazo grueso, que en ocasiones supera un centímetro de anchura, transmitiendo la sensación que estos trazos longitudinales muy bien pudieron haber sido realizados con los propios dedos de la mano. En alguna de las figuras, la pintura cubre las irregularidades de la roca soporte, como se aprecia en el motivo número 6, si bien en la mayor parte de ellos, el color sólo impregna las partes más sobresalientes de la pared.

Complejo se nos presenta el apartado semiótico de los motivos pintados. En alguna ocasión se han vinculado estos trazos serpenteantes con la representación de cursos de agua, sobre todo aquellos que muestran una disposición horizontal, al modo en que los vemos en el abrigo del Castillo de Taibona o, más claro, en el Abrigo del Gabar en Vélez-Blanco, en donde un ciervo se aproxima agachando la cabeza hacia una de estas líneas longitudinales en una acción propia de beber agua de un riachuelo.

Nosotros mismos planteamos esta posible relación con el agua al estudiar los trazos serpentiformes del abrigo de la Tenada de los Atochares de Yeste (Mateo y Carreño, 2001), dispuestos de forma paralela a sendas coladas estalagmíticas de la pared. Con las debidas reser-

vas que nos imponen la abstracción que impregna el discurso esquemático y el desconocimiento que tenemos de su código de comunicación, planteamos la posibilidad de que esos trazos emulasen al río Zumeta que discurre a los pies del cantil rocoso. Hagamos constar el hecho de que todas las covachas en las que encontramos este tipo de representaciones se abren al cauce de arroyos o ramblas, como es el caso de las presentes en la Solana de las Covachas III y V, Castillo de Taibona, Abrigo de los Ingenieros II y Abrigo de Río Frio II, o se asocian a fuentes, como sucede con el Abrigo de Benizar III. Un caso excepcional lo podría constituir el serpentiforme del Abrigo del Sabinar I, que no está vinculado a ningún arroyo o fuente, sino a un collado, a una zona de paso en plena Sierra de Zacatín.

Sin que podamos profundizar más en la cuestión, sólo hemos querido plantear la eventual caracterización topográfica de este tipo de motivos aún siendo conscientes de la fragilidad que lleva implícita cualquier hipótesis interpretativa.

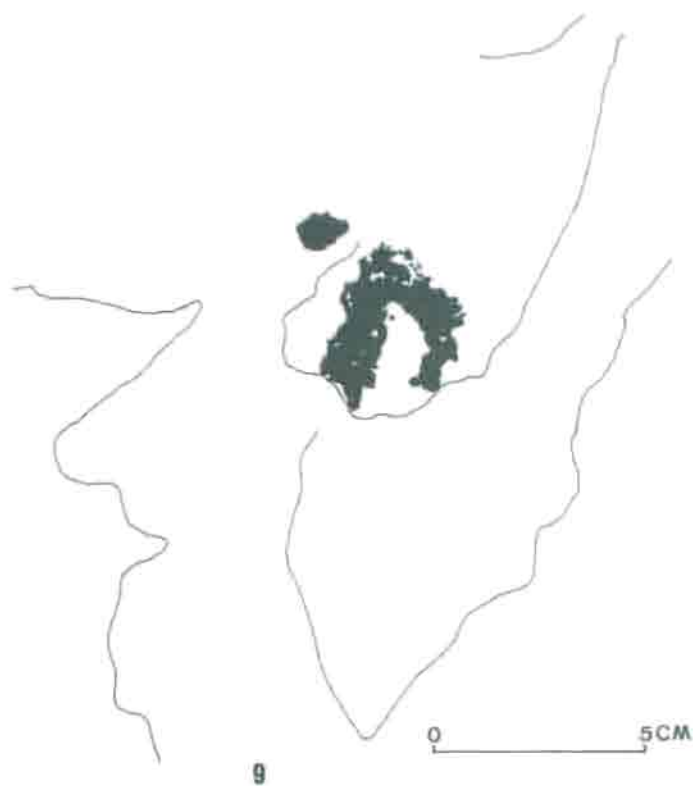


Figura 15. Arroyo Blanco I. Dibujo del motivo 9.



Figura 16. Arroyo Blanco I. Motivo 9.

### 3. ABRIGO DE ARROYO BLANCO II

Alejado unos 1.500 m. al norte respecto del abrigo I y abierto sobre la misma margen derecha del arroyo, la segunda cavidad que integra el conjunto se eleva hasta los 1.490 m.s.n.m. Su orientación es hacia el suroeste (figura 17).

La cueva tiene unas dimensiones máximas de 7,40 m. de abertura de boca, 5,10 m. de profundidad y 2,80 m. de altura (figura 18).

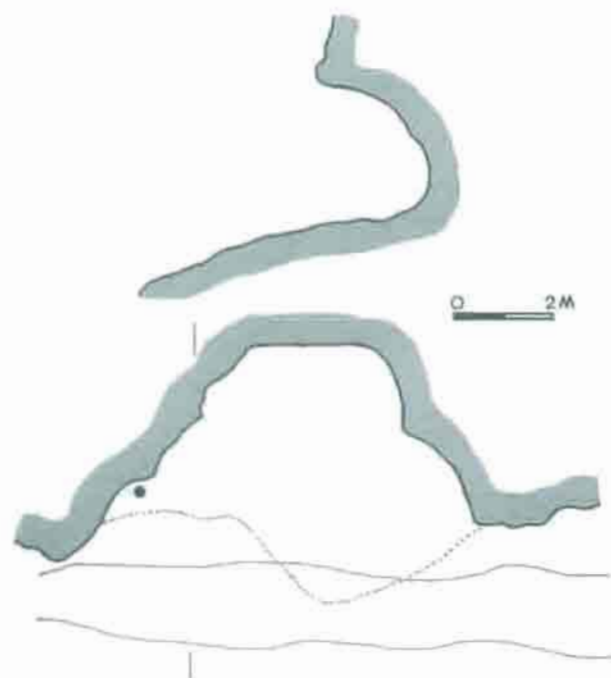
El único motivo documentado en el abrigo se localiza sobre una pequeña concavidad de la parte izquierda del mismo, a una altura respecto del suelo de 2,10 m.

Figura 1. Representación muy fragmentada de un cuadrúpedo, de estilo levantino, muy posiblemente de un cervino a tenor de los restos que vemos en la zona de la cabeza y la cornamenta. La figura carece de relleno interior y no se ha conservado ninguna de las extremidades. Destaca su tamaño grande, ya que alcanza los 34,6 cm. de ancho y los 46,3 cm. de alto. Su coloración roja (166 U), muy desvaída, se mimetiza en muchos puntos de su trazado con el propio color rojizo de la roca caliza del soporte (figuras 19 a 21).





**Figura 17.** Vista general del abrigo de Arroyo Blanco II.



**Figura 18.** Planimetría del abrigo de Arroyo Blanco II.

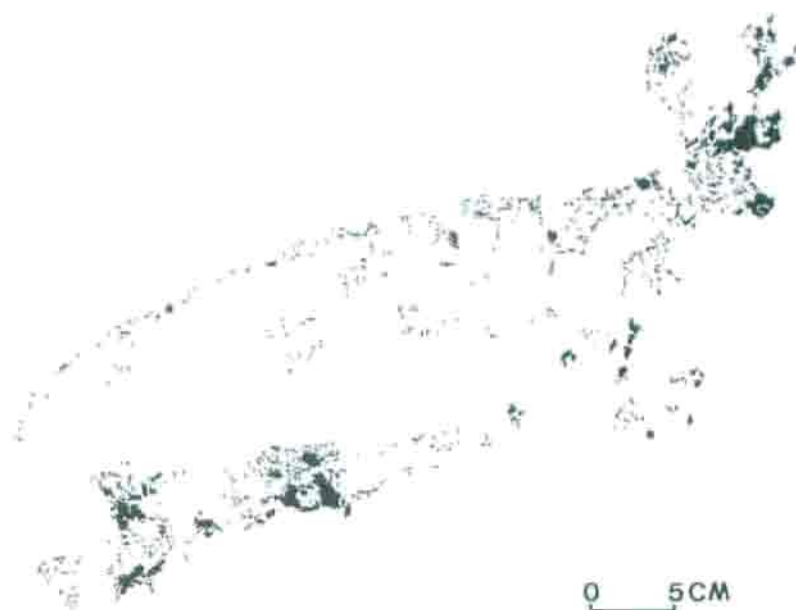


Figura 19. Arroyo Blanco II. Dibujo del motivo I.

El estado de conservación de la figura es muy deficiente ya que ha sufrido en gran medida procesos de descamación de la pintura, de tal forma que sólo percibimos restos aislados de la misma en forma de puntos. A ello se une el que, en nuestra opinión, se trata de una figura que nunca tuvo el interior relleno de color por medio de la tinta plana que vemos en otros motivos levantinos, lo que dificulta aún más su lectura actual.

### 3.1. Comentario

La presencia de una única representación zoomorfa en un abrigo levantino, sin que llegue a ser algo generalizado, tampoco debe ser catalogado de excepcional. De hecho, en la "comarca artística" del Alto Segura conocemos varios ejemplos más, entre los que podemos resaltar los de los cervinos del Abrigo de Benizar I en Moratalla y Solana de las Covachas IV en Nerpio, los caprinos del Abrigo de Mingarnao I en Nerpio y Abrigo de Andragulla V en Moratalla, o el caso de los cuadrúpedos de especie no determinable del Abrigo de la Ventana II de Moratalla y Abrigo de Río Frío I en Santiago de la Espada.

Del conjunto, resulta destacable el ejemplar de la Solana de las Covachas IV por cuanto la figura representada, coincidente en la especie con la apuntada por nosotros para la figura de Arroyo Blanco II, presenta la misma particularidad de mostrar una notable desproporción entre un cuerpo muy robusto y voluminoso, y una cabeza muy pequeña con relación a éste. La única diferencia palpable entre ambas representaciones es el relleno en tinta plana del cuerpo de la figura de Solana IV y el vacío interior en la de Arroyo Blanco II.

No obstante, no faltan otros ejemplos de representaciones de animales con esta marcada desproporción entre un cuerpo grande y una cabeza pequeña. Sin ser exhaustivos en el análisis, podemos reseñar algunos de los cervinos representados en las otras cavidades de la misma Solana de las Covachas, en especial de las III y VI, o también de alguno del Prado del Tornero, y caprinos en la Fuente del Sapo, todo ellos en Nerpio.

Por otro lado, a pesar del deficiente estado de conservación de la figura, advertimos en ella el marcado estatismo que caracteriza a la mayor parte de las figuraciones animales de este enclave artístico. Frente al dinamismo que emana de las figuras involucradas en las escenas de caza de otros sectores más norteños del arte levantino, en este núcleo del Alto Segura dominan las actitudes pausadas, aún cuando la figura se inscriba en una de esas escenas de caza, mostrando un acentuado hieratismo y muy poca sensación de movimiento.

Estas representaciones aisladas de animales, que acaparan todo el protagonismo de un conjunto al ser las únicas representadas en la cueva, junto a aquellas otras composiciones protagonizadas también por la figura animal presentada a modo de manada sin participación humana, hace tiempo que nos llevaron a reflexionar sobre la intención última del arte levantino y sobre su significado (Mateo, 2003b).

Parece un hecho claro que si la finalidad del arte levantino hubiera sido estrictamente material, como instrumento mágico de propiciación de la caza, al modo en que se ha justificado tradicionalmente y aún se sigue justificando en algunos sectores de la investigación, cabría pensar con cierta lógica que la presencia de esos animales, aislados y en manada, debería enmarcarse en contextos temáticos que aludieran a esa deseada caza e, incluso, inmersos en escenas de cacerías propiamente dichas, lo que las mantendría en sintonía con los postulados de la "teoría de la magia de caza" planteados a comienzos del siglo pasado por S. Reinach (1905/12).

Sin embargo, aunque es cierto que las escenas de caza son, con diferencia, las mayoritarias en los paneles levantinos, la presencia de otros temas, como éstos que reseñamos de animales aislados y en manada, y

otros que tienen como actor principal a la figura humana, ya sea masculina y en menor proporción femenina (Mateo, 2001/02), nos obliga a ampliar el abanico de posibilidades interpretativas del arte levantino y a rechazar la teoría de la magia de caza como explicación única y última del mismo.

En esta línea, pensamos que estas representaciones de animales, aisladas o en grupo sin participación humana, constituyen la plasmación gráfica de una actitud religiosa del grupo que trasciende el ámbito material y en la que cada especie está cargada de un especial simbolismo como aglutinadora y exponente de determinadas fuerzas sobrenaturales, deseadas y veneradas por la sociedad autora del arte.

Esta concepción metafórica de los animales no es extraña en el pensamiento religioso de las bandas de cazadores y recolectores, pues aunque los animales se conciben como semejantes a los hombres, también son distinguidos como portadores de determinados poderes sobrenaturales (Eliade, 1976; Lévêque, 1997). En este sentido, muy reveladores sobre el particular son los datos conocidos sobre el arte rupestre de los grupos surafricanos de los *san*, que convierte a los espacios rocosos, e implícitamente a los paneles pintados, en reservas de poder espiritual al representarse en ellos los animales favoritos de la divinidad, entre los que sobresalen los pefos o antilopes (Lewis-Williams, 2001). De hecho, cuando uno de estos pefos yace muerto en un lugar, éste se considera cargado de una fuerza sobrenatural que luego será canalizada por los chamanes hacia las propias pinturas y utilizada en las diversas ceremonias y rituales desarrollados frente a ellas (Clottes y Lewis-Williams, 1996).

Pero esta dicotomía entre lo representado y su intención última, dicotomía que sólo se nos presenta a nosotros porque desconocemos el código semiótico por el que se regía el propio arte y que en modo alguno era desconocido por sus autores y espectadores coetáneos, es algo que queda patente también cuando nos aproximamos a otros ciclos artísticos y culturales como el arte de los indios del sudoeste americano, en el que, entre otros temas, se pintan cacerías de muflones. Estas escenas, desde los postulados de la magia de caza deberían ser aceptadas como un intento de apropiación y favor en la posterior actividad cinegética. Sin embargo, lejos de ser ésta su intención última, sabemos que con ellas se perseguía la aprehensión y captura de las fuerzas que provocan la lluvia, encarnadas por esa especie animal (Clottes y Lewis-Williams, 1996). O es el caso también del antilope en el ya reseñado arte de los *san*, que lejos de aludir al animal como posible presa, compendia conceptos muy variados al vincularse con rituales tan diversos como los relacionados con las primeras experiencias de caza de los jóvenes, los rituales de pubertad o los asociados al matrimonio (Lewis-Williams y Blundell, 1998).

Nos encontramos ante a un tema complejo en el que, si bien podrían tener cabida variadas hipótesis interpretativas, lo que sí que parece que debemos aceptar es el carácter alegórico de las representaciones animales, entre otras razones por la separación existente entre los restos óseos de animales recuperados en los trabajos de excavación y las especies de los animales pintados, lo que llevó a H. Delporte (1990) a diferenciar entre “especies para comer” y “especies para pensar”.



**Figura 20.** Arroyo Blanco II. Motivo 1, cuadrúpedo.

El arte levantino se nos presenta, pues, como una forma de ver el mundo por parte de sus autores. Es el reflejo de un mitologuema diverso que expresa la manera de concebir las relaciones entre el hombre y el mundo (Mateo, 2003a; 2003b) y, desde luego, pensamos que no se puede explicar únicamente por hipótesis como la de la magia de caza, dada la diversidad de temas representados.

Asimismo, en otro lugar hemos reflexionado sobre la posibilidad de que estos abrigos levantinos en los que sólo documentamos una única representación animal pudieran ser testimonio de creencias totémicas en el seno de los grupos autores del arte (Mateo, 2003b). En este mismo trabajo hemos reseñado otros ejemplos dentro del núcleo artístico del Alto

Segura y la lista se ampliaría considerablemente si contempláramos los existentes en otras áreas.

Pero, ¿podemos realmente colegir la presencia en la sociedad levantina de creencias totémicas a partir de estas representaciones? Al igual que decíamos entonces, la respuesta no puede ser taxativa en ningún sentido, si bien, debemos de tener en consideración algunos rasgos en las pinturas que nos podrían arrojar luz sobre la cuestión. Nos referimos, no sólo a la existencia de este tipo de yacimientos con una representación animal aislada, que ya de por sí sola podría justificar la presencia del totemismo entre los grupos levantinos, sino también a detalles etnográficos como son determinados tipos de peinado o singulares formas de tocado, caracterizadas por su regionalización.

En el núcleo del Alto Segura documentamos un particular tipo de tocado, distinguido por su tamaño grande y formas triangulares, rectangulares o circulares, que está formado por delgadas líneas paralelas de apenas 2-3 mm. de grosor, cuyo número varía entre 9 y 12. Todas estas líneas determinan una estructura cerrada de manera que ninguna de ellas sobrepasa los límites establecidos por los trazos exteriores (Mateo, 1998/99). Lo llevan arqueros como los de Bojadillas VII y Abrigo del Concejal III, en Nerpio, pero también figuras femeninas como las de



**Figura 21.** Arroyo Blanco II. Motivo I. detalle de la cornamenta.

Bojadillas II y III, u Hornacina de la Pareja, en Nerpio, y Molino de Capel, en Moratalla.

Quizá el carácter regional de este tipo de tocado debamos aceptarlo como un rasgo distintivo de la forma de organización social de los grupos levantinos de la zona, forma de organización que bien pudo estar muy próxima a una de naturaleza totémica, en la que el clan desempeña una función primordial por ser el modelo de organización básico, aunque, en verdad, no el único.

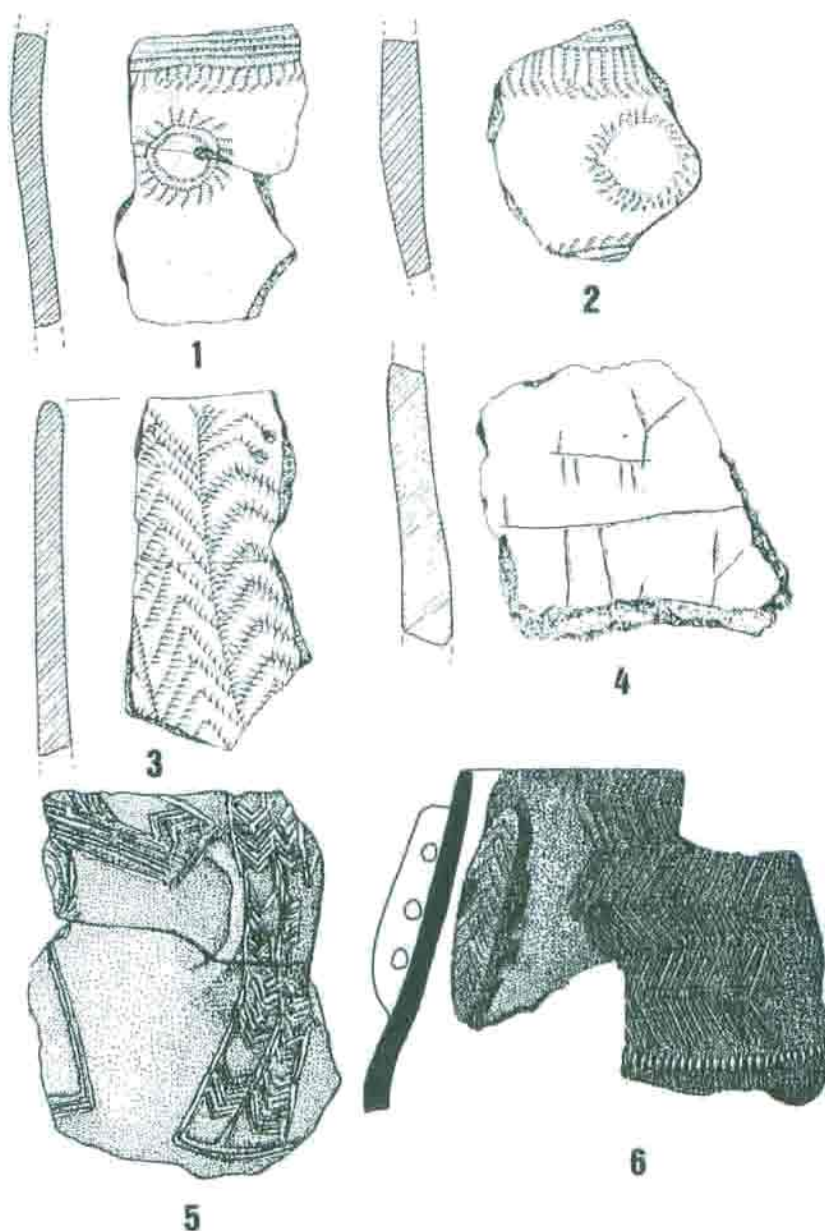
#### 4. CONTEXTO CRONOLÓGICO Y CULTURAL

El marco cronológico de referencia de los motivos esquemáticos del abrigo de Arroyo Blanco I hemos de fijarlo partir del contexto general de la pintura rupestre esquemática, la cual, merced a los numerosos paralelos que en estos últimos años se han podido establecer con la cultura material, hunde sus raíces en el Neolítico.

Figuras impresas de antropomorfos, esteliformes, zoomorfos, zig-zags y ramiformes forman parte de la decoración de restos cerámicos del Neolítico antiguo de la Cova de l'Or y Cova de la Sarsa en Alicante, mientras que en algunos fragmentos de la Cova de les Cendres, también en Alicante, estos motivos aparecen pintados (Hernández, Ferrer y Catalá, 2000). De Andalucía podemos reseñar, entre otros, los antropomorfos de la Cueva del Agua del Prado Negro de Iznalloz (Granada), los esteliformes de la Cueva de la Carigüela de Piñar, Cueva de la Mujer, Sima del Carburero, las tres en Granada, Cueva de Nerja (Málaga) y Cueva de los Botijos de Benalmádena (Málaga), los ramiformes en La Carigüela o los motivos triangulares de este mismo yacimiento y de la Cueva de las Goteras (Málaga) (Acosta, 1984).

Por su parte, en Murcia podemos reseñar para el mismo periodo los zig-zags próximos en la forma a los elementos ramiformes de un vaso del Hondo del Cagitan de Mula (Muñoz, 1983; Martínez, 1995) y los haces de líneas verticales de trazado serpenteante, formalmente relacionables con los trazos longitudinales pintados como los reseñados en el Abrigo de Arroyo Blanco I, entre otros, de un fragmento decorado procedente del yacimiento de la Sierra de la Puerta de Cehegín (Martínez, 1988) (figura 22).

En momentos más avanzados del Neolítico el repertorio de motivos decorativos cerámicos paralelizables a los de la pintura esquemática se amplía considerablemente (Mateo, 2003a), lo que pone de manifiesto de manera inequívoca que es durante este periodo Neolítico cuando se inicia



**Figura 22.** Motivos esquemáticos en cerámicas del Neolítico antiguo. 1 a 4. Cova de l'Or, según B. Mari y M. S. Hernández, 1988; 5. Hondo del Cagitán, según C. Martínez, 1995; 6. Sierra de la Puerta, según C. Martínez, 1988.



el proceso de formación del código esquemático, vinculado, sin duda, al nuevo sistema económico productor y a los cambios que conlleva en la esfera de las ideas, y en el que tanta importancia debieron tener las eventuales aportaciones foráneas como el propio sustrato poblacional.

Que duda cabe que se tratará de un proceso largo en el que se irán incorporando conceptos nuevos que el código ya existente ira adaptando, entre ellos los aportados por los metalúrgicos, durante mucho tiempo considerados el origen del esquematismo peninsular (Beltrán, 1983). Entre otras, se constata en las figuras de ídolos, en los que el detalle de utilizar motivos soliformes para representar los ojos debe ser considerado como un rasgo autóctono de raíz neolítica, ya que este convencionalismo no aparece en los supuestos modelos orientales (Acosta, 1984). El perfeccionamiento de las técnicas agrícolas y ganaderas, y la consolidación del sedentarismo podrían ser agentes de cambio con repercusión en la expresión plástica. Con el tiempo, incidirían otros múltiples factores entre los que, como se ha apuntado (Beltrán, 1986), no serían menos importantes el paulatino dominio de las técnicas metalúrgicas, el comercio de los propios metales o el control de las rutas comerciales.

Todo esto hará que el fenómeno esquemático, expandido por la mayor parte de la Península Ibérica, adopte particulares ritmos de desarrollo en cada área, de forma que, aún existiendo rasgos comunes entre núcleos, como revela la repetición tipos, cada zona adquiera una personalidad propia que se puede traducir en una mayor variedad de modelos o en una mayor complejidad compositiva, tras las cuales se esconderá, obviamente, un diferente trasfondo simbólico.

Por su parte, el estilo levantino, representado por el cuadrúpedo de Arroyo Blanco II, presenta mayores problemas de adscripción cronológica al carecer de los elementos de cronología comparativa que suponen los paralelos cerámicos.

Al respecto, es cierto que dos fragmentos cerámicos decorados con motivos zoomorfos procedentes de la Cova de l'Or y encuadrables en el Neolítico antiguo (Martí y Hernández, 1988) han sido utilizados por amplios sectores de la investigación como tales elementos de comparación. Sin embargo, en nuestra opinión, esa relación planteada debe ser rechazada, dadas las numerosas disonancias que muestran los motivos impresos con relación a las representaciones parietales levantinas (Mateo, 2002). Su marcado esquematismo, la preeminencia de los ángulos rectos para definir las distintas partes corporales, los trazos minúsculos empleados para indicar las extremidades y su desproporción respecto del cuerpo del animal, el aspecto general de las figuras y la manera de cubrir su espacio interior, son rasgos que, a nuestro juicio, no se pueden explicar única-

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

Asimismo, aunque aceptáramos la identidad levantina de estos fragmentos cerámicos, tampoco podemos dejar pasar por alto el hecho de que en estos últimos años han sido numerosos los yacimientos neolíticos que han aportado fragmentos cerámicos decorados con signos y esquemas variados, todos ellos relacionables sin mayores dificultades con motivos del estilo esquemático, pero ninguno de ellos ha proporcionado más ejemplos que poder paralelizar con las representaciones parietales levantinas. Teniendo en cuenta que el número total de yacimientos levantinos supera los 700 abrigos y que, por su parte, muchos son los yacimientos neolíticos que han aportado arte mueble en cerámica, cabría pensar que los paralelos para las representaciones levantinas en este soporte mueble deberían ser también más abundantes y no circunscribirse a los dos únicos fragmentos de la Cova de l'Or.

Asimismo, la descatalogación de un supuesto horizonte estético lineal-geométrico de cronología epipaleolítica (Mateo, 1993; 2002), que también ha servido durante mucho tiempo para otorgar una fecha posterior, ya neolítica, al estilo levantino, deja expedito el camino para otorgar, al menos como hipótesis de trabajo, una cronología epipaleolítica al estilo levantino, asociándolo de este modo con los grupos de cazadores y recolectores de la vertiente mediterránea (Mateo, e.p.).

Por otro lado, si la pintura esquemática se asocia a las primeras comunidades productoras, manteniéndose con adaptaciones hasta fechas muy recientes en contextos ya metalúrgicos, no parece lógico pensar que el arte levantino, distinto en el lenguaje expresivo y más variado en los contenidos (Mateo, 2001), se asocie también a los mismos grupos sociales productores.

En este contexto general, una vez cuestionados los supuestos paralelos mobiliarios de las representaciones levantinas y rechazada la existencia de un arte lineal-geométrico, y revelado también un origen neolítico de la pintura esquemática, en alguna ocasión hemos propuesto un modelo en el que el arte levantino sería una manifestación cultural, acaso no religiosa, de los grupos de cazadores y recolectores epipaleolíticos (Mateo, 2002; 2003a) cuya vigencia se mantendrá en tanto que no se produzca la aculturación de estos grupos por la expansión del nuevo modelo neolítico y el contacto no traumático con los grupos productores.

El ocaso y abandono del estilo levantino irá aparejado a la desaparición de un modelo económico y social caduco en favor del nuevo modelo productor y del fenómeno esquemático a él asociado.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA MARTÍNEZ, P., (1984): "El arte esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares". *Scripta Praehistorica*, Francisco Jordá Oblata, Salamanca, pp. 31-61.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A., (1983): "El arte esquemático en la Península Ibérica: orígenes e interrelaciones". *Zéphyrus*, n. XXXVI, Salamanca, pp. 37-41.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A., (1986): "Megalitismo y arte rupestre esquemático: problemas y planteamientos". Mesa redonda sobre el megalitismo peninsular (Madrid, 1984). Madrid, pp. 21-32.
- CLOTTÉS, J., LEWIS-WILLIAMS, J.D., (1996): *Les chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. Ed. Seuil, Paris. 1-119.
- DELPORTE, H., (1990): *L'image de animaux dans l'art préhistorique*. Ed. Picart, Paris.
- ELIADE, M., (1976): *Histoire des croyances et des idées religieuses*. Ed. Payot, Paris.
- HERNÁNDEZ, M.S.; FERRER, P., CATALÁ, E., (2000): *L'Art Esquemàtic*. Centre d'Estudis Constestans, Alicante. 1-287.
- LÉVÊQUE, P., (1997): *Bestias, dioses y hombres. El imaginario de las primeras religiones*. Universidad de Huelva, Huelva. 1-226.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D., (2001): "Pinturas del espíritu". *Africa. Pueblos y culturas ancestrales*. National Geographic España, Barcelona, pp. 30-37.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D., BLUNDELL, G., (1998): *Fragile Heritage. A Rock Art Fieldguide*. Witwatersrand University Press, Johannesburg.
- MARTÍ, B., HERNÁNDEZ, M.S., (1988): *El neolític valencià, Art rupestre i cultura material*, Valencia.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C., (1988): "El Neolítico en Murcia". En P. LÓPEZ (dir): *El neolítico en España*, Ed. Cátedra. pp. 167-194.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C., (1995): "Sondeos arqueológicos en Hondo del Cagitan (Mula, Murcia)". *Memorias de Arqueología-1987-88*, n. 3. Murcia, pp. 37-44.
- MATEO SAURA, M.A., (1993): "Acerea de los signos reticulares de Cantos de Visera. Yecla (Murcia)". *Yakka*, n. 4. Murcia, pp. 9-13.
- MATEO SAURA, M.A., (1998-1999): "Un particular tipo de adorno en el arte levantino del sureste de la Península Ibérica". *Alquipir. Revista de Historia*, n. 8-9, Murcia, pp. 34-40.

- MATEO SAURA, M.A., (2001): "Arte levantino adversus pintura esquemática. Puntos de encuentro y divergencias entre dos horizontes culturales de la Prehistoria". *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló*, n. 22. Castellón, pp. 183-211.
- MATEO SAURA, M.A., (2001-2002): "La mujer en la Prehistoria: función social y simbolismo de la mujer en el arte levantino". *Kalathos*, n. 20-21. Teruel, pp. 7-26.
- MATEO SAURA, M.A., (2002): "La llamada 'fase pre-levantina' y la cronología del arte rupestre levantino. Una revisión crítica". *Trabajos de Prehistoria*, n. 59 (1), Madrid, pp. 49-64.
- MATEO SAURA, M.A., (2003a): *Arte rupestre prehistórico en Albacete. La Cuenca del Río Zumeta*. Instituto de Estudios Albacetenses. Serie I, Estudios 147. Albacete. 1-233.
- MATEO SAURA, M.A., (2003b): "Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino". *Zephyrus*, n. LVI, Salamanca, pp. 247-268.
- MATEO SAURA, M.A., (e.p.): "Modelo de adscripción cronológica y cultural para la pintura rupestre postpaleolítica de la Península Ibérica". *IV Congreso de Arqueología Peninsular (Faro, 2004)*.
- MATEO SAURA, M.A., CARREÑO CUEVAS, A., (2001): "Arte rupestre esquemático en el Alto Segura. La Tenada de los Atochares (Yeste, Albacete)". *Boletín de Arte Rupestre de Aragón*, n. 4. Zaragoza, pp. 71-86.
- MATEO SAURA, M.A., CARREÑO CUEVAS, 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*, n. 47. Albacete, pp. 5-40.
- MUÑOZ AMILIBIA, A. M<sup>a</sup>, (1983): "Problemas metodológicos del Neolítico en el sudeste de España". *Premières communautés paysannes en Méditerranée occidentale*, Montpellier.
- PÉREZ BURGOS, J.M., (1988): "Pintura rupestre esquemática en Albacete: la Cueva del Gitano". *Homenaje a Samuel de los Santos*, Albacete, pp. 71-76.
- REINACH, S., (1905-1912): "L'Art et la magie, à propos des peintures et gravures de l'âge du renne". *L'Anthropologie*, n. XIV. París.
- SORÍA LERMA, M., LÓPEZ PAYER, M.G., (1989): *El arte rupestre en el Sureste de la Península Ibérica*. Jaén, p. 92.