UNIDAD DIDÁCTICA PARA **BACHILLERATO**

“ARTE RUPESTRE EN LA REGIÓN DE MURCIA”

1ª EDICIÓN DE PREMIOS A LA ELABORACIÓN
DE MATERIALES DE ESTUDIO SOBRE
LA REGIÓN DE MURCIA

ACCÉSIT MODALIDAD BACHILLERATO

ARTE RUPESTRE EN LA REGION DE MURCIA
Desde el Paleolítico hasta la Edad de los Metales
Unidad didáctica para Bachillerato

ISBN: 978-84-606-4347-0
Depósito legal: MU-1479-2007

Gestión editorial:
Ligia Comunicación y Tecnología, SL
C/ Manfredi, 6, entresuelo - 30001 Murcia
Tlf.: 868 940 433 - Fax: 868 940 429
director@tabulariumlibros.com

UNIDAD DIDÁCTICA PARA **BACHILLERATO**

“ARTE RUPESTRE EN LA REGIÓN DE MURCIA”

DESDE EL PALEOLÍTICO HASTA LA EDAD DE LOS METALES

Juan Francisco Jordán Montés
I.E.S. ALCÁNTARA (Alcantarilla)

Antonio Martínez Franco
I.E.S. ALCÁNTARA (Alcantarilla)

1ª EDICIÓN DE PREMIOS A LA ELABORACIÓN DE MATERIALES DE ESTUDIO SOBRE LA REGIÓN DE MURCIA

ACCÉSIT MODALIDAD BACHILLERATO

ÍNDICE

ÍNDICE

PRIMERA PARTE
dirigida al docente

1 JUSTIFICACIÓN DE LA UNIDAD DIDÁCTICA

En una superficie de casi 2500 km^2 aparece una serie de rutas con vestigios y yacimientos de arte rupestre en los que el alumno puede descubrir la vida de los primeros habitantes de la Región de Murcia, comprender dónde se albergaban, cómo eran sus alojamientos, cómo cazaban, cómo pensaban por medio de sus cosmovisiones, qué costumbres mostraban, qué narraban junto al fuego, cuáles eran sus primeras herramientas y armas, qué temas representaban en los paneles rocosos de las cuevas…

Creemos que el arte rupestre es un gran desconocido en la mayoría de nuestros alumnos de Bachillerato y de la Educación Secundaria Obligatoria. Acaso muestran unas ligeras nociones, pero nunca lo han estudiado en profundidad ni han descubierto la verdadera importancia que representa. A través de él podemos adentrarnos en la historia de primitivas civilizaciones de hace miles y miles de años.

Hemos querido elaborar esta unidad didáctica para ofrecer, tanto al profesorado de la Región de Murcia como al alumnado, unos conocimientos más exhaustivos y profundos sobre el arte rupestre en la Región de Murcia, con anotaciones que recogen las últimas tendencias historiográficas de su estudio, que servirán para comprender la vida de nuestros hombres primitivos en el Paleolítico superior, Epipaleolítico, Neolítico, Eneolítico y en la Edad del Bronce.

El contenido de esta unidad didáctica se puede incluir en la Educación Secundaria, en la materia de Ciencias Sociales, en el primer curso de ESO. Igualmente, el proyecto resulta útil para el segundo curso de Bachillerato, en Historia del Arte. Asimismo, se podría adaptar al tercer ciclo, de Educación Primaria.

Presentamos esta unidad didáctica con varias actividades de diversa índole, de modo que el profesor pueda, según el grupo al que vaya dirigido, escoger unas u otras.

También los contenidos deben tener en cuenta las preferencias del grupo o grupos al que vayan dirigidos, atendiendo a intereses concretos, capacidad del alumnado, grado de motivación, etc.

El profesor debe tantear el terreno previamente para saber hasta dónde puede implicarse con los alumnos en el tema, con preguntas tales como las que aparecen a continuación.

OBJETIVOS GENERALES 2

1. ¿En qué época se desarrolló la Prehistoria?

2. ¿En qué pueblos y comarcas de la Región de Murcia?

3. ¿Quiénes eran los que pintaban en las covachas?

4. ¿Por qué causas pintaban en las rocas?

5. ¿Cuántos estilos de arte rupestre existen?

6. ¿Qué representan las pinturas?

7. ¿Cuándo las descubrieron los investigadores?

8. ¿Se sigue investigando sobre el arte rupestre?

9. ¿Por qué se han conservado en tan buen estado? ¿Cómo se pueden proteger?

10. ¿Cuáles son las teorías que explican sus significados?

3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Conocer los puntos geográficos del arte rupestre en el sureste español entre el Paleolítico Superior y la Edad del Bronce.

2. Conocer el arte rupestre de la Región de Murcia, la fecha aproximada de sus pinturas y saber interpretar este arte, y que sirva de base para conocer el del resto de regiones de España y de Europa.

3. Conocer las diferentes teorías que han tratado de explicar el significado del arte rupestre: magia de la caza; magia de la fecundidad; estructuralismo; chamanismo; totemismo; mitología…

4. Descubrir el modo de vida a través de las huellas pictóricas y grabadas.

5. Valorar la importancia de las huellas, que son una fuente inagotable de conocimiento: costumbres, ritos, cosmovisiones, creencias, fauna, etnografía, antropología, etc.

6. Conocer la intencionalidad de las pinturas en el interior de las grutas: propiciar la fecundidad cósmica y de la fauna y garantizar, en consecuencia, la supervivencia del grupo humano y favorecer la propia acción de la caza. Comunicación con los héroes primordiales y ancestros. Celebración de ritos chamánicos.

7. Conocer los mitos y las narraciones de los pueblos cazadores y recolectores de la Prehistoria. Conocer los antepasados míticos de nuestros ancestros y de sus clanes.

8. Saber que las cuevas constituían auténticos santuarios para impetrar la caza, incrementar la fertilidad humana, mantener la comunicación con las divinidades y los ancestros...

9. Conocer y admitir la multiplicidad de teorías para abordar un tema de investigación en el conocimiento humano.

10. Observar cómo en cualquier área del conocimiento humano se produce una evolución.

11. Observar cómo se citan libros y cómo se citan revistas, y las diferencias en ambas citas. Advertir la diferencia entre trabajos científicos de divulgación y trabajos científicos especializados.

12. Comprender el valor de las obras antiguas y la importancia de investigadores ya desaparecidos. Entender cómo un proceso de

investigación dura décadas y siglos y que experimenta cambios críticos y escuelas de interpretación.

13. Entender el arte rupestre como un arte importantísimo, embrionario, y analizar las concomitancias con los distintos y variados movimientos del arte actual: realismo, impresionismo, abstracción, conceptualismo, etc.

14. Planificar visitas a yacimientos, no sólo con el fin únicamente de observar y mirar, sino con el objetivo de elaborar serios y minuciosos trabajos sobre el legado de nuestros antepasados.

15. Apreciar en todas las dimensiones esta cultura primitiva que, además, nos lleva a la información del modo de vida, costumbres, ritos, mitos, creencias, etc.

16. Utilizar bibliografía para completar de forma más exacta, extensa y objetiva todos y cada uno de los estudios realizados al respecto a la largo de la historia.

Los objetivos de la unidad didáctica contribuyen a alcanzar objetivos generales de la materia:

1. Conocer, valorar y respetar el patrimonio cultural y artístico en la Región de Murcia.

2. Realizar trabajos en grupo sobre el arte rupestre en la Región de Murcia.

3. Conocer las creencias, ritos, mitos, actitudes y valores básicos de la sociedad.

4. Valorar la pluralidad de las comunidades sociales (cazadores, chamanes, recolectores, ojeadores, artistas...).

5. Valorar el papel de la mujer en el arte rupestre levantino y esquemático.

6. Potenciar la observación ecológica de la fauna representada en el arte rupestre.

7. Favorecer el trabajo en equipo. Del mismo modo, como los clanes y tribus nómadas (arte levantino), y luego las comunidades sedentarias y metalúrgicas (arte esquemático), trabajaron colectivamente para superar los retos del paisaje y de los ecosistemas.

4 CONTENIDOS

4.1. CONCEPTUALES

1. Evolución prehistórica del arte rupestre en la Región de Murcia y de las culturas y pueblos que desarrollaron dicho arte.

2. Vinculación entre cosmovisiones, sentimientos espirituales, arte y situación económica y organización social de los creadores del arte rupestre prehistórico.

3. Análisis de las diferentes comarcas y municipios de nuestra Región durante las épocas del arte rupestre.

4. Los modos de vida sociales y económicos de los pueblos cazadores y recolectores.

5. Los mitos y tradiciones, así como las creen-cias religiosas de dichos pueblos nómadas. Sus cosmovisiones.

4.2. PROCEDIMENTALES

1. Uso, análisis y confección de mapas, fotografías, calcos, documentos, artículos, etc.

2. Lectura y manejo de bibliografía de divulgación y especializada.

3. Comparación entre las distintas culturas prehistóricas y su vinculación con las diferentes manifestaciones del arte prehistórico.

4. Elaboración de materiales escritos, redacciones, composiciones artísticas por parte de los alumnos, comentando las obras visitadas y observadas en las covachas.

5. Análisis y comentario de las obras de arte rupestre prehistórico a través de diapositivas, fotografías, calcos de investigadores, recuerdos personales, observaciones directas…

6. Recogida de información y de datos de interés de las personas que puedan, con su testimonio, aportar elementos relevantes a la investigación y descubrimiento de cuevas con arte rupestre (campesinos, pastores, excursionistas, cazadores, espeleólogos, guías, etc.).

4.3. ACTITUDINALES

1. Afán de investigar y profundizar más en el tema de la pintura rupestre.

2. Valorar positivamente el patrimonio cultural, los aspectos artísticos, y promocionar las actitudes que nos conduzcan a la conservación y transmisión del mismo a las generaciones futuras.

3. Valorar positivamente el acercamiento de los alumnos hacia otras culturas diferentes, pese a que vivan en un nivel de desarrollo tecnológico inferior al nuestro. Rechazo de actitudes discrimatorias hacia otras culturas y respeto por sus creencias y modos de vida.

4. Interés por difundir los conocimientos adquiridos durante el estudio, visita y análisis de las estaciones con arte rupestre en la Región de Murcia.

5 ACTIVIDADES

5.1. DE LA EVALUACIÓN INICIAL

Antes de comenzar el tema, es necesario hacer unas preguntas sobre el mismo a los alumnos, para que expresen oralmente lo que saben de forma distendida. Una vez acabado el turno de intervenciones, pedir a los alumnos que escriban sus impresiones o conocimientos sobre el tema; así, el profesor tendrá un conocimiento previo del nivel de los alumnos. Se les preguntará qué han leído en libros o qué han visto en medios audiovisuales.

5.2. DEL DESARROLLO DE LOS PROPIOS CONTENIDOS

1. Preguntar a los alumnos si han visitado una cueva con pinturas rupestres. Si alguno la ha visitado, le pedimos que narre sus impresiones y describa cómo eran y qué pinturas había y cuáles eran sus motivos.

2. Preguntar a los alumnos si conocen o recuerdan la cronología del arte rupestre paleolítico, levantino y esquemático.

3. Preguntar a los alumnos por la clase de animales que suele haber representada en las cuevas.

4. Preguntar qué otras representaciones hay, además de las de los animales, y qué gestos o acciones ejecutan los seres humanos allí reflejados. Aunque sea difícil, se puede intentar que cuenten una historia, un mito, un cuento o una leyenda, a partir de las escenas e imágenes que han contemplado en directo o a través de las diapositivas, fotografías y calcos.

5. Comentar con los alumnos los colores que se empleaban, predominantemente en las pinturas.

6. Comentar con los alumnos las técnicas de elaboración de las pinturas, los materiales y las sustancias que usaban.

7. Hacer saber a los alumnos que el primer hallazgo del arte paleolítico se realizó en Altamira (Santander) por Marcelino Sáenz de Sautuola en 1879.

8. Hacer saber a los alumnos que el arte rupestre se entiende e interpreta desde varias perspectivas y teorías: caza, fecundidad, principios masculinos y femeninos, chamanismo, narración de mitos de antepasados y ancestros primordiales…

5.3. PROCEDIMIENTOS

1. Descripción de fotografías, calcos y dibujos.

2. Interpretación de los mismos.

3. Realización de copias a mano alzada, sin tocar las pinturas.

4. Análisis e intepretación de la cartografía del arte rupestre.

5.4. ACTITUDES

1. Conocimiento y valoración del arte rupestre.

2. Valoración de la importancia del modo de vida de aquellas civilizaciones primitivas.

3. Reconocimiento de los investigadores que nos hacen posible conocer estas culturas y valoración de sus teorías.

4. Consideración y respeto por estos importantísimos lugares con arte rupestre de nuestra Región y de cualquier otra.

5.5. ACTIVIDADES DEL DESARROLLO DE LA UNIDAD

Las actividades propuestas en esta unidad didáctica, al igual que en cualquier unidad, son importantes e imprescindibles, ya que motivan enormemente a los alumnos.

Por supuesto que a veces resulta más costoso, en todos los órdenes, cuando se programan actividades fuera del centro escolar y empleamos medios de transporte, materiales específicos, etc. Pero creemos que el esfuerzo se ve altamente recompensado, ya que los alumnos ven in situ no sólo las pinturas, sino que, además, el profesor les proporciona las explicaciones pertinentes en ese momento, y de una forma real y objetiva, con lo cual la comprensión y el éxito de la salida quedan garantizadas.

El profesor se puede dirigir a los alumnos con la siguiente pregunta:

Explicadme qué información proporcionan las muestras de pinturas rupestres encontradas en las distintas cuevas de la Región.

Un caso práctico. 1º ESO: Sobre el valor que poseen los restos hallados en distintos puntos de la Región. Expresad vuestra opinión:

1. ¿Creéis que hay motivos suficientes para declararlos de interés y protegerlos a nivel de Comunidad Autónoma?

2. ¿Conocéis otras pinturas rupestres de otras zonas o regiones de España?

3. ¿Qué animales se representan principalmente?

4. ¿En qué situaciones son representados?

5. ¿Se representan hombres y mujeres?

6. ¿Cuáles son sus actitudes: guerra, caza, costumbres, ritos mágicos, chamanismo…?

7. ¿Qué colores predominan en estas representaciones?

8. ¿En qué época se desarrolla la Prehistoria?

9. ¿Cuándo se descubren las pinturas?¿Cómo ocurre?

10. ¿Se sigue investigando sobre el arte rupestre en la actualidad?

11. ¿Por qué se han conservado en tan buen estado?

5.6. SECUENCIACIÓN DE LAS ACTIVIDADES A NIVEL GENERAL

1. Presentación de la unidad y sondeo de conocimientos previos a los alumnos.

2. Explicación por parte del profesor de los contenidos. A ser posible, implicar en un debate a los alumnos que tuviesen conocimientos previos de la unidad que vamos a ver.

3. Resumen de lo explicado y comentado al final de la clase.

4. Realización de actividades teniendo en cuenta las sugerencias de los alumnos al respecto.

METODOLOGÍA. ORGANIZACIÓN. TEMPORALIZACIÓN

6

La organización varía según nos encontremos ante un gran grupo o ante pequeños grupos o en explicaciones individualizadas. Todo depende del desarrollo de la unidad.

La temporalización puede variar dependiendo de varios factores: extensión de la unidad, contenido más o menos denso, nivel del alumnado, etc.

En general, se puede hablar de diez períodos lectivos que se pueden modificar al final atendiendo al desarrollo.

7 MATERIALES

Los materiales son variados: mapas cartográficos (1:25.000), fotografías, calcos de investigadores, textos de historia de la Región, artículos de divulgación o científicos, brújulas, GPS, cintas métricas, teodolitos, cámaras fotográficas, de vídeo, cuadernos de apuntes, prismáticos, pizarras, tizas, lápices de colores, ceras, tinta china, papel milimetrado, información de los cazadores, espeleólogos, excursionistas, pastores, campesinos, gentes del lugar, etc.

EVALUACIÓN. INSTRUMENTOS Y CRITERIOS

8

8.1. CRITERIOS DE EVALUACIÓN

1. Que los alumnos hayan aprendido el concepto de arte rupestre prehistórico de la Región de Murcia y sus diferentes etapas y estilos.

2. Que adquieran lo más representativo del modo de vida de estos antepasados: de qué vivían, a qué se dedicaban, cuáles eran sus mitos, etc.

3. Que distingan las semejanzas y diferencias de los distintos tipos de arte rupestre, tanto en sus escenas como en sus motivos y técnicas.

4. Que diferencien las cronologías de los distintos estilos en el arte rupestre (paleolítico, levantino, esquemático).

5. Que aprecien el patrimonio cultural, histórico y artístico de la Región de Murcia, y que adquieran el compromiso de respetarlo, conservarlo y valorarlo, así como asumir su difusión y defensa.

6. Que los alumnos se inicien en modestos trabajos de investigación, que se habitúen a cotejar diferentes teorías y a la exposición razonada, tolerante y respetuosa de las mismas.

8.2. INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN

Uno de los instrumentos fundamentales es la realización de actividades en torno a la unidad didáctica trabajada y desarrollada.

También son instrumentos de evaluación los propios cuadernos individuales de los alumnos, tanto de campo como de clase, donde han ido anotando paulatinamente los progresos y las observaciones que han realizado a lo largo de la secuenciación de la actividad.

Las preguntas y comentarios realizados de forma personal o su participación en los debates surgidos en torno al tema del arte rupestre, ya sea en la naturaleza, en el museo o en el aula.

Su actitud e interés en las excursiones, visitas a los santuarios o a los museos correspondientes.

9 RELACIONES CON OTRAS ÁREAS DEL CONOCIMIENTO

La unidad didáctica del arte rupestre se puede enlazar con la **Historia** y la **Arqueología** de la Región de Murcia y de los diferentes municipios concretos donde se localizan las estaciones de arte rupestre.

Igualmente, se relaciona con la **Geografía**, mediante la consulta de la cartografía y la confección y elaboración, por parte del alumnado, de planos sencillos de localización, ubicación y estructura de las estaciones rupestres. La distribución de las estaciones rupestres en el territorio de la Región de Murcia permite a los alumnos conocer sus comarcas y sus municipios, así como los espacios naturales, las áreas montañosas, de llanuras, fluviales y costeras.

La visión de los paisajes acerca a los alumnos a las diferentes realidades geológicas, geomorfológicas, agropecuarias, mineras, etc. de la Región de Murcia, aunque sea en sus rudimentos más esenciales.

Del mismo modo, se relaciona con dos ciencias fundamentales que nos permiten adentrarnos en el conocimiento de la espiritualidad y de las creencias de los individuos: la **Etnografía** y la **Antropología.**

Además, la debemos relacionar con el estudio de la existencia de animales, bien sean domésticos o salvajes, con lo cual, la estamos vinculando con la **Biología** y las **Ciencias Naturales.**

Asimismo, a través de las actividades de esta unidad didáctica y de la relación del hombre prehistórico con los animales, se nos reflejan modos de vida de los antepasados.

Para cumplimentar esta unidad es muy importante dotarla de una obra gráfica a través de fotografías, diapositivas, calcos a mano alzada realizados por los propios alumnos, sin tocar nunca las pinturas, recortes de prensa, revistas y fotocopias de libros, etc.

El manejo de la bibliografía con las publicaciones que van apareciendo en prensa o revistas especializadas, así como la recopilación de las últimas tendencias y teorías que van surgiendo, sumergen a los alumnos en los procesos de aprendizaje y de investigación en sus estados iniciales.

Tras la visita a un yacimiento de un municipio o comarca concreto, debemos guardar todos los artículos que hablen del yacimiento,

que se leerán y comentarán en clase, así como cualquier documento que se ocupe del tema. Además, se harán ejercicios una vez hecha la exposición en el aula y explicadas las dudas que hayan surgido.

En cuanto a la visita a una estación de arte rupestre, elemento primordial y sumamente aconsejable, con las debidas condiciones de seguridad para los alumnos y protección para el yacimiento, se aconseja que se les lleve a aquella que reúna la protección debida (rejas, barras protectoras, etc.). Hay que advertir que, a veces, los lugares son peligrosos, por lo abrupto del terreno y por la temeridad de algunos alumnos.

Las visitas deben ser explotadas en el aula en todas sus dimensiones. De este modo, con la unidad didáctica dotada de calcos, dibujos, diapositivas, mapas, gráficos, etc., los alumnos, además verán incrementada su formación gracias a la base de datos del departamento de **Historia del Arte**.

Puede ocurrir que, en una de estas esporádicas salidas, se descubra algún yacimiento que no se conocía hasta entonces. La obligación del profesor es comunicar a las autoridades su hallazgo y, si es posible, elaborar un informe donde está ubicado, en qué parte del municipio o comarca, comunicar también en qué estado se encuentra y los datos personales de las personas que iban en aquel momento, así como el centro de enseñanza al que pertenezcan. Si se encuentra un yacimiento en pésimas condiciones hay obligación moral de exigir a las autoridades que remedien esa situación.

Se debe recordar a los alumnos que, ante las pinturas rupestres, no se pueden realizar calcos directos ni fotografías con flash. Tampoco se pueden tocar las pinturas o mojarlas con agua o cualquier otra sustancia para resaltar las figuras.

El respeto por el paisaje y los ecosistemas se considera integrado en la visita a las estaciones con arte rupestre y constituye parte ineludible del proceso de enseñanza y aprendizaje de los alumnos.

Con el análisis del arte rupestre se puede enseñar al alumno que el proceso histórico y cultural de nuestra especie es un camino continuo y de miles de años.

SEGUNDA PARTE
dirigida al alumno

1 ARTE PALEOLÍTICO

1.1. DEFINICIÓN

El arte rupestre de la etapa del Paleolítico Superior, antes llamado francocantábrico por su localización geográfica, no sólo se encuentra en el sur de Francia y en el norte de España (Lascaux, Niaux, Altamira, El Castillo…), sino que se halla en Portugal (Foz Coa), en la Meseta española (La Griega en Segovia, Los Casares en Guadalajara, El Niño en Albacete), en Valencia (El Parpalló de Gandía), en Alicante (Cova Fosca de Vall d`Ebo), en Andalucía (Cuevas de Nerja y Pileta en Málaga, Cueva de Ambrosio en Almería). No se trata únicamente de figuras pintadas, sino también de grabados realizados en las paredes de las grutas o en las rocas de acantilados fluviales.

El primer hallazgo de arte paleolítico en el mundo se realizó en Altamira (Santillana del Mar, Cantabria), por Marcelino Sáenz de Sautuola, en 1879.

1.2. TEORÍAS PARA INTERPRETAR EL ARTE RUPESTRE

1.2.1. Arte por el arte. Siglo XIX

La primera interpretación que se realiza del arte rupestre paleolítico se incluye dentro de la teoría denominada *arte por el arte*, a finales del siglo XIX. Aunque se atribuía a nuestros antepasados unas características brutales durante el Paleolítico, no obstante, se pensaba que ya éramos capaces de asumir una contemplación estética del arte, gracias a un tiempo de ocio que, se creía, disfrutaban nuestros ancestros cazadores y recolectores.

Bibliografía:

LARTET, E. (1875): *Reliquiae Aquitaniae*, Londres.

PIETTE, E. (1907): *L`art pendand l`Age du renne*, París.

1.2.2. Magia de la caza/magia de la fertilidad. 1900-1950 aproximadamente

Investigadores como Reinach, Obermaier, Breuil, Bandi, Maringer, basándose en el comparativismo etnográfico con pueblos primitivos actuales, consideraron que la acción de pintar

animales en el interior de las grutas se debía a una triple intencionalidad:

- Favorecer la actividad cinegética de la caza.
- Propiciar la fecundidad cósmica y de la fauna.
- Garantizar, en consecuencia, la supervivencia del grupo humano.

Junto a ello, se admitía el concepto del totemismo, es decir, los hombres disponían de unos antepasados míticos, animales, que habían originado nuestra especie o que eran los creadores de los diferentes clanes humanos.

Las cuevas, además, constituían auténticos santuarios para impetrar la caza, para realizar ceremonias propiciatorias de la misma y para incrementar la fertilidad humana (estatuillas en piedra de mujeres).

La ausencia casi absoluta del ser humano en las pinturas rupestres paleolíticas se entendía como intencionada, para evitar los efectos de los ritos mágicos realizados por los propios cazadores.

Bibliografía:

REINACH, S. (1903): "L`art et la magie, à propos des peintures et des gravures de l`âge du renne", *L`Anthropologie,* XIV. 124-145.

OBERMAIER, H. (1932): *El hombre prehistórico y los orígenes de la Humanidad*, Madrid.

BREUIL, H. (1952): *Quatre cents siècles d`art pariétal*, Montignac.

BANDI y MARINGER (1962): *Kunst der Eiszeit*, Basilea [*Los dioses de la Prehistoria*, Destino, Barcelona].

1. 2. 3. El Estructuralismo. 1950-1980 aproximadamente

Basándose en los influjos derivados de la antropología marxista de Lévi-Strauss, Raphael y luego Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan, iniciaron una crítica de las teorías de los anteriores maestros y establecieron una serie de rasgos que habían observado en sus trabajos de campo en el interior de las grutas francesas:

1. En el arte rupestre paleolítico se habían representado dos principios universales, básicos y opuestos: el masculino y el femenino. El principio masculino estaría representado por caballos, flechas, trazos verticales, bastoncillos y puntos. El principio femenino estaría representado por bisontes, heridas, óvalos, círculos, triángulos y escutiformes. Ambos conceptos reflejarían símbolos de fecundidad, pero también alegorías de las luchas entre clanes totémicos.

2. Los animales no son universos aislados, sino que constituyen escenas y conjuntos donde se cruzan, yuxtaponen, se enfrentan, se alejan o se acoplan. Las figuras que se entrecruzan no indican cronología, sino narraciones. Las posiciones de los animales pueden indicar conceptos o símbolos. A su vez, los animales y los signos abstractos aparecen en asociaciones que la estadística demuestra que se repiten con frecuencia en el interior de las grutas.

3. Las cuevas se dividen en varios sectores según su topografía: zaguanes, corredores, divertículos, rincones, finales, centro, fisuras.

4. Cada especie animal ocupa, preferentemente, un espacio concreto de la cueva. El valor simbólico y el significado de cada animal, pintado o grabado, depende de su ubicación en los diferentes sectores de la cueva y de su relación con los demás animales de la misma o distinta especie:

• El grupo A: caballos, principio masculino, en los accesos de la cueva, alrededor del grupo B.

• El grupo B: bisontes, principio femenino, en los espacios centrales de la cueva.

• El grupo C: C1a=ciervos; C1b=ciervas; C2=mamuts; C3=íbices o cabras. Se trata de animales secundarios y periféricos respecto a los grupos A y B.

• El grupo D: osos, felinos, jabalíes. Son animales peligrosos, que causan miedo. Se localizan en los espacios más profundos, oscuros y ocultos de las cuevas. Para observarlos es necesario, a veces, atravesar muy estrechas galerías o, incluso, cruzar sifones con agua.

5. La asociación topográfica y la proximidad de los diferentes animales es intencionada y refleja un programa iconográfico con conjuntos coherentes de escenas de diferente contenido y significado.

6. Se admite que las cuevas son santuarios organizados; pero se rechaza el comparativismo etnológico y las analogías, si bien el propio Leroi-Gourhan recurrió a ese método para explicar posibles mitos y el tema de las manos pintadas.

7. Los animales podrían constituir emblemas de ciertos grupos humanos.

Bibliografía:

LAMING-EMPERAIRE, A. (1962): *La signification de l`art paléolithique*, Picard, París.

LEROI-GOURHAN, A. (1964): *Les religions de la Préhistoire*, París [*Las religiones de la Prehistoria*, Laertes, Barcelona, 1994].

LEROI-GOURHAN, A. (1965): *Préhistoire de l`art occidental*, Lucien Mazenod, París.

LEROI-GOURHAN, A. (1984): *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*, Ediciones Istmo, Gijón [colección de diferentes artículos del autor].

LEROI-GOURHAN, A. (1984): *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, Ediciones Istmo, Gijón [colección de diferentes artículos del autor].

MAX RAPHAEL (1945): *Prehistoric cave paintings*, Nueva York.

MAX RAPHAEL (1985): *L'art pariétal paléolithique*, París.

1.2.4. Modelo neuropsicológico y Chamanismo. 1990-?

Se recupera el análisis de los pueblos primitivos para tratar de entender la mentalidad de los pueblos prehistóricos y para acercarse al significado del arte rupestre paleolítico, ya que, entre pueblos cazadores primitivos antiguos y actuales pueden existir elementos comunes. Por esa razón se han estudiado a fondo las pinturas rupestres de los san o bosquimanos del desierto de Kalahari en África del Sur, de los aborígenes australianos e, incluso, de los navajo en EE.UU.

Los principios básicos serían:

1. En el ser humano se producen estados alterados de conciencia, cuyas causas son múltiples: dolor, danza, sonido, oscuridad, soledad, sustancias alucinógenas...

2. La búsqueda de visiones por parte de los chamanes favorece la aparición del arte rupestre, ya que dichos chamanes (una mezcla de curandero, visionario, místico y mensajero entre los dioses y los hombres) reproducen mediante pinturas sus experiencias de éxtasis y sus visiones.

3. Se establecen varias fases en las visiones:

• En la fase primera el individuo sólo ve motivos geométricos (entópticos o fosfenos): puntos, cuadrículas, zigzags, serpentiformes, ondas, líneas quebradas... que parpadean, titilan, se expanden o se contraen.

• En la segunda fase el individuo convierte los elementos geométricos en imágenes icónicas.

• En la tercera fase, tras atravesar un vórtice o remolino, las imágenes icónicas se proyectan sobre los motivos geométricos y se mueven. Los sujetos se introducen entonces en el más allá o se transforman en animales, en unas metamorfosis híbridas o, incluso, completas.

4. Los animales pintados en las cuevas adquieren vida a través del velo o panel rocoso. Allí, en la piedra, los animales transmiten sus poderes a los chamanes o hablan a los iniciados.

5. Rasgos de los chamanes durante sus éxtasis:

• Experimentan ingravidez y sensaciones de vuelo.

• Experimentan sensación de inmersión en el agua. Peces.

• Escuchan zumbidos de abejas y murmullos.

• Ven o participan en luchas entre hombres rivales o entre animales.

• Excitación sexual física, como alegoría del poder espiritual.

• Experimentan metamorfosis en animales. Seres antropomorfos.

• Sufren hemorragias nasales.

Bibliografía:

CLOTTES, J. y LEWIS-WILLIAMS, D. (1996): *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Seuil, París [*Los chamanes de la Prehistoria*, Ariel, Barcelona, 2001].

LEWIS-WILLIAMS, D. (2002): *The mind in the cave*, Londres [*La mente en la caverna*, Akal, Madrid, 2005].

1.2.5. Mitología y arte 1990-?

Paralelamente, algunos investigadores, como LeQuellec o Sauvet, defienden la teoría de que los cazadores y recolectores pintaban en las rocas escenas que aludían a sus mitos y a sus leyendas. Esas narraciones eran transmitidas oralmente entre los miembros de las bandas y luego se reproducían, sin necesidad de una

intervención de los chamanes, en las cuevas o en los abrigos rocosos del desierto del Sahara. De ese modo, con imágenes simbólicas, transmitían el recuerdo de los ancestros, de los seres primordiales, de las divinidades creadoras, de los héroes fundadores, etc. LeQuellec, por ejemplo, ha trabajado en el patrimonio de las leyendas de los primitivos actuales para tratar de entender las escenas pintadas hace milenios.

Bibliografía:

LEQUELLEC, J-L. (1993): *Symbolisme et art rupestre au Sahara*, L' Harmattan, París.

LEQUELLEC, J-L. (1998): *Art rupestre et prehistoire du Sahara*, Payot & Rivages, París.

LEQUELLEC, J-L. (2004): *Art rupestre et mythologie en Afrique*, Flammarion, Turín.

SAUVET, G. (1988): "La communication graphique paléolithique", *L`Anthropologie,* 92, 1, 3-15.

SAUVET, G. y WLODARCZYK, A. (1995): "Éléments d`une grammaire formelle de l`art paléolithique", *L`Anthropologie,* 99, 193-211.

1.3. ARTE RUPESTRE PALEOLÍTICO EN LA REGIÓN DE MURCIA

1.3.1. El Cañón de Los Almadenes (Cieza)

El arte rupestre del período paleolítico existente en la Región de Murcia no es equiparable a las cuevas de Altamira o de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria), pero existe y muestra ejemplos de cierta importancia.

Hasta el presente la única concentración de arte paleolítico en nuestra Región se ha encontrado en Cieza, en el espectacular cañón de Los Almadenes, en el río Segura. Se trata de las cuevas de Jorge, de Las Cabras y de El Arco. El conjunto se sitúa geográficamente entre otras estaciones con pinturas paleolíticas: El Niño (Ayna, Albacete) al norte, Cueva Ambrosio (Vélez Blanco, Almería) al sur y Cova Fosca de Vall d`Ebo (Alicante) al este.

Los hallazgos se iniciaron gracias a la actividad del grupo de espeleología Los Almadenes.

Cueva de Jorge. Lámina I

Los artistas del Paleolítico superior representaron en un nicho al fondo de esta pequeña cueva cárstica, orientada hacia el sureste, de apenas 5 m de longitud y 1 de anchura, la silueta del perfil de un elegante équido. El solitario caballo fue pintado en rojo anaranjado y alcanza los 45 cm de largo. Los investigadores ven semejanzas entre este caballo y los animales grabados en las plaquetas de la Cueva del Parpalló (Gandía, Valencia). También se le compara con ejemplos pintados de La Pileta (Málaga).

Curiosamente, la figura aparece en el límite donde alcanza la luz natural reflejada, circuns-

tacia que recuerda a lo que sucede en la Cueva de El Niño (Ayna, Albacete), estación paleolítica en la que las últimas figuras fueron creadas también en el umbral de la oscuridad absoluta, justo en la frontera donde llega un tenuísimo resquicio de luz reflejada en las paredes. Este rasgo indica probablemente que aquellos cazadores del Paleolítico buscaban intencionadamente en ocasiones los tránsitos entre el mundo de los sentidos cotidianos y el de las percepciones extransensoriales. Es decir, los accesos y aberturas a mundos de experiencias extáticas y/u oníricas.

Cueva de Las Cabras

Se localiza a unos 200 m de la anterior. La cueva, con más de 150 m de desarrollo y con varias galerías y salas, se orienta hacia el sur. En ella se distinguen, en color rojo, la silueta de un caballo, un prótomo (cabeza y parte anterior del cuerpo) de un bóvido, un cáprido y, tal vez, un ciervo. La luz solar apenas si alcanza el interior, como ocurría en la Cueva de Jorge.

Cueva de El Arco I

Es una galería de unos 15 m, orientada hacia el sur. Se dibujaron en un panel de la cavidad dos prótomos de caballos en color rojo, mientras que en otro, aparece una bella cierva de 40 cm de longitud, quizá preñada.

Cueva de El Arco II

En realidad es un nicho rocoso orientado al suroeste, donde los artistas trazaron las siluetas de dos cabezas de cápridos de unos 13 cm de altura.

Cronología

El análisis estilístico de la figura del caballo de la Cueva de Jorge ha permitido a los investigadores afirmar que fue ejecutada en la etapa final del período Solutrense (h. el 15.000 a.C.).

Las figuras de animales de la Cueva de Las Cabras son algo más antiguas, del comienzo del Solutrense (h. 23/21.000 a.C.). Semejante cronología presentan los prótomos de caballos de la Cueva de El Arco I.

En cambio, las cabezas de cabra montés de la Cueva de El Arco II son las más recientes y han sido fechadas en el Magdaleniense, en su etapa final (h. 12/10.000 a.C.).

Bibliografía (selección):

MATEO SAURA, M. Á. (2001): “El arte rupestre paleolítico en la región de Murcia”, *Yakka,* 11, 19-32.

MONTES BERNÁRDEZ, R. y SALMERÓN JUAN, J. (1998): *Arte rupestre prehistórico en Murcia. Itinerarios didácticos*, Murcia.

SALMERÓN JUAN, J.; LOMBA MAURANDI, J. y CANO GOMARIZ, Mª (1993): “El arte rupestre paleolítico de Cieza: primeros hallazgos en la Región de Murcia. Resultados de la I Campaña de Prospecciones Losares-Almadenes, 93”, *Memorias de Arqueología,* 8, Murcia, 94-111.

SALMERÓN JUAN, J. y LOMBA MAURANDI, J. (1995): “El arte rupestre paleolítico”, en Chacón, F. (dir.): *Historia de Cieza*, vol. I, Murcia, 71-90.

SALMERÓN JUAN, J., LOMBA MAURANDI, J. y CANO GOMARIZ, M. (1995): “Avance al

estudio del arte rupestre paleolítico en Murcia: las cuevas de Jorge, Las Cabras y El Arco (Cieza, Murcia)", *XXIII Congreso Nacional de Arqueología*, vol. I, Alicante, 201-216.

EL ARTE RUPESTRE POSTPALEOLÍTICO

2

El arte rupestre del llamado arco mediterráneo de la Península Ibérica fue declarado Patrimonio de la Humanidad en la Asamblea General de la Unesco, en su sesión de Kyoto, el día 2 de diciembre de 1998.

2.1. EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO DE LOS CAZADORES Y RECOLECTORES

El arte rupestre levantino se extiende desde los Prepirineos de Huesca y Lérida hasta las sierras de Almería, transitando por las montañas de Aragón, Tarragona, Castellón, Valencia, Alicante, Albacete, Jaén y Murcia. Es decir, el mundo montañoso del sistema Ibérico y del Subbético, en el arco mediterráneo de la Península Ibérica.

El arte "levantino" fue hallado para la ciencia en 1903 cuando Juan Cabré encontró la Roca dels Moros de Calapatá (Cretas, Teruel). El abrigo de Cogull (Lérida) y el de la cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) fueron también pioneros en ese sentido. Pero, en realidad, el primer hallazgo se produjo por Marconell en 1892, cuando detectó las figuras blancas de animales en Albarracín (Teruel).

El nuevo estilo había sido ejecutado por cazadores y recolectores en covachas al aire libre, donde el sol, la lluvia y el viento entraban con libertad. No se trataba de las profundas, oscuras y laberínticas cuevas del arte paleolítico.

El llamado, comúnmente, arte levantino engloba diversas tendencias y estilos, con una muy debatida cronología.

2.2. CRONOLOGÍA

El problema de la pintura rupestre levantina para establecer su cronología absoluta es la ausencia de estratos de un asentamiento de población que cubran unas pinturas; mas también la desvinculación entre las piezas del arte mobiliar prehistórico con las figuras pintadas. Se recurre, entonces, fundamentalmente, para precisar una cronología relativa, a la superposición de las figuras y de los colores, al paralelismo etnográfico con otras culturas del mundo mediterráneo y oriental, a la probable evolución estilística de los motivos y figuras representados, al análisis de las estructuras sociales y económicas observables o, incluso, a los yacimientos con industrias líticas del entorno de los covachos. Todos esos métodos presentan sus limitaciones.

Durante décadas se alimentó una incruenta pero intensa pugna científica por determinar el origen cronológico del arte levantino. Breuil, pionero en la investigación del levantino, se mostró tenaz en mantener una cronología paleolítica para los paneles y escenas del Abrigo Mayor de Minateda (Hellín, Albacete) y de este arte, en general, basándose en determinadas figuras de animales que él consideraba de fauna cuaternaria ya extinguida: rinocerontes, alces, antílopes saiga, renos y leones. Pero tales figuras hoy son consideradas como imposibles; y la interpretación de Breuil, en estos casos, se debió a su deseo de buscar pruebas para la teoría paleolítica del arte rupestre levantino o al mal estado de conservación de esas figuras concretas. La teoría de Breuil fue corroborada por sabios europeos y algunos españoles de la época (Obermaier, Wernert, Bosch Gimpera y Porcar, Pericot, p.e.).

Las teorías paleolitistas fueron criticadas de forma constructiva y muy bien razonada por investigadores españoles, considerados revisionistas de la escuela tradicional y de las doctrinas de los grandes maestros. Los primeros en romper con la datación paleolítica fueron Colominas, Durán i Sanpere, Pallarés y Cabré en 1915. Cabré se fijó en la fauna, en la flora, en el clima y en la industria lítica y dedujo que las pinturas se situaban “entre el Paleolítico y el Neolítico”.

Casi al unísono, en 1917, se incorporó Hernández-Pacheco a la controversia y revisión de las teorías de Breuil. Basándose en el estudio de las pinturas de Morella, en los espléndidos dibujos y calcos de F. Benítez Mellado sobre Minateda y, al estudiar la cueva de la Araña (Bicorp, Valencia), indicó la cronología postpaleolítica del arte levantino, rechazó por dudosa o confusa la existencia de fauna del Pleistoceno y aseguró que toda la fauna cinegética era histórica. No obstante, pensaba que el Magdaleniense evolucionado pudo influir lejanamente en las figuras de animales de gran tamaño del arte levantino (en concreto, en los enormes ciervos de Minateda en Hellín o en los toros de Albarracín en Teruel o en el toro gigante de la Araña de Bicorp de Valencia). Sugirió, hacia 1924, una cronología mesolítica para el estilo levantino y neolítico-eneolítica para el esquemático.

La verdadera demolición con sólidos argumentos de la tesis de Breuil fue establecida, sin embargo, por una segunda oleada de estudiosos españoles: Maluquer de Motes, Martínez Santa Olalla y, después, por Martín Almagro Basch. Este último afirmó, con elegancia y consideración hacia el maestro francés, pero con energía, hacia 1952, que las pinturas del arte levantino español debían ser situadas en fechas postpaleolíticas, hacia el Mesolítico, con perduraciones posibles en el Neolítico y en la Edad de los Metales, momento en el que brotaría el arte esquemático. Otros autores como Jordá Cerdá hicieron descender la cronología del arte levantino todavía más: hasta el Neolítico.

La datación del arte levantino en el Mesolítico se intentó a través de las industrias líticas del Epipaleolítico aparecidas al pie de las covachas con pinturas rupestres, en los abrigos inmediatos o en el seno mismo de la estación con pinturas. Almagro fue uno de los

que mantuvieron esta línea de trabajo, si bien sus teorías fueron revisadas con prudencia por Fortea, ya que no era siempre posible vincular la cronología de los restos materiales epipaleolíticos con las figuras de los frisos levantinos.

Hoy en día no hay tampoco acuerdo definitivo. Investigadores como Alonso Tejada Baldellou, Jordán Montés, Mateo Saura, Olaria i Puyoles, consideran que el arte levantino pertenece al Epipaleolítico, a pueblos de cazadores y recolectores, herederos directos del mundo paleolítico. Otros, en cambio, como Fairén, Hernández, Llavorí, Utrilla, defienden que los artistas eran cazadores en su modo de vida, pero en una época en la que ya se imponía la cultura neolítica, en sus inicios. Los cazadores sufrían un fenómeno de aculturación y se replegaban hacia las montañas, en cuyas covachas pintaban los últimos vestigios de su mundo y de su existencia. Las escenas de caza representadas únicamente tenían un valor de prestigio para los primeros agricultores y ganaderos.

Para Beltrán el arte levantino es manifestación de un pueblo cazador de serranía, Epipaleolítico, con algunos rasgos e ideas del Paleolítico, casi aislado del entorno. Durante el Neolítico recibió los influjos de los agricultores del llano, hasta la llegada de poblaciones eneolíticas. Beltrán afirmaba que, mientras en las serranías del interior se mantuvieron unas formas de vida propias de cazadores y recolectores, en las proximidades de las costas mediterráneas se desa-rrolló pronto una cultura con rasgos agropecuarios. Estos campesinos y pastores debieron mantener algunos contactos con los habitantes del interior. Añade que, a partir del IV milenio, se detectan los influjos del megalitismo, la progresiva introducción de la metalurgia y el cambio de mentalidad inherente a esas aportaciones religiosas y materiales.

Jordá Cerdá buscó paralelos y semejanzas del arte levantino con representaciones de Anatolia (Katal Hüyûk) o en el mundo egeo.

Gómez Tabanera presentó una interesante hipótesis de trabajo para explicar el origen de los artífices de este arte rupestre levantino. Su origen se produciría por un fenómeno de conjunción de poblaciones saharianas, en retirada hacia las costas mediterráneas ante la progresiva desertización del África tropical septentrional, cuando el Sahara ya no era un vergel y empezaba a convertirse en desierto. En la Península Ibérica se encontrarían con poblaciones *caucasoides circum-mediterráneas,* hacedoras del arte franco-cantábrico y del mundo epipaleolítico.

Ripoll indicó que existían cuatro fases basándose en el estilo: la *Naturalista* (con un primer momento antiguo en los toros de Albarracín; y un segundo reciente con los ciervos de Calapatá o los de la Araña y Val del Charco). Correspondería a un Epipaleolítico y sería realizada por cazadores de tradición paleolítica. La fechó entre el 6500 y el 4000. La *Estilizada estática* incorporaría la figura humana a los conjuntos faunísticos, ya menos naturalistas y de inferior tamaño respecto al momento naturalista, pero con amplios movimientos. La *Estilizada dinámica* recurría a movimientos desenfrenados y a la complejidad de las escenas. Ambas anunciarían contactos con los neolíticos de las costas mediterráneas

y con conocimientos agropecuarios. Se situarían entre el 4000 y el 2000. Y, por último, la de *Transición* hacia la fase esquemática, que manifiesta evidentes contactos con los primeros metalúrgicos de Andalucía y del sureste.

Beltrán expuso una clasificación similar y coincidente a grandes rasgos: *Fase pre-levantina,* anterior al 6000, contemporánea a las plaquetas de la Cocina II y que aparece, por ejemplo, en Cantos de la Visera de Yecla, La Sarga y la Araña. Los motivos estarían integrados por conjuntos lineales geométricos, además de por las figuras gigantes del macroesquemático; *Fase antigua* (la *Naturalista* de Ripoll), entre el 6000 y el 3500, y coetánea al Epipaleolítico. De este momento serían los animales de gran tamaño, tintas planas y casi inmóviles, especialmente los toros, e incluyó algunos signos geométricos y figuras esquemáticas; *Fase plena* (la *Estilizada estática* de Ripoll), entre el 4000 y el 3500. Desaparecen, paulatinamente, los bóvidos y abundan los ciervos y cabras. Algunos toros se reconvierten en ciervos. Se incrementa el movimiento y se gestan las primeras escenas. Aparece la figura humana. *Fase de desarrollo* (*Estilizada dinámica* de Ripoll), entre el 3500 y el 2000. Fue contemporánea al Neolítico mediterráneo. Las figuras humanas surgen en veloces carreras junto al movimiento de los animales; *Fase final* (de transición hacia la *Esquemática* de Ripoll), entre el 2000 y el 1200. Se vuelve al estatismo y se desarrollan las tendencias estilizadas y esquemáticas. Hay, además, ahora objetos de culturas agropecuarias y escenas de domesticación.

Pericot habló de diversas fases, coincidiendo con lo ya expuesto: *Primera fase* de tradición paleolítica, con figuras de gran tamaño y realismo y cierta inmovilidad. La *Segunda fase* con la incorporación de la figura humana. La *Tercera fase* con una eclosión de movimientos y preciosismo técnico. La *Cuarta fase* marcada por una estilización protoneolítica, ya en el IV milenio. La *Quinta fase*, del III milenio, con la tendencia esquemática que se acentúa en el II milenio.

Jordá Cerdá, por su parte, establece la siguiente secuencia. La *I Fase* del levantino coincidiría con el comienzo del esquemático, a partir del año 2500. La *II Fase* incluiría los grandes bóvidos y estaría marcada por los influjos anatólicos. En la *III Fase* se impondría la representación de los ciervos y el movimiento, junto a una estilización de las figuras humanas. *La última fase* sería una vuelta al esquematismo inicial y se mantendría con vida hasta el 750 a.C.

2.3. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ARTE LEVANTINO

El arte levantino clásico (8000 al 4000 a.C.) se detecta en toda la franja oriental de la Península Ibérica, en sus sistemas montañosos y serranías, de los Prepirineos, del sistema Ibérico y de los sistemas Béticos. En Cataluña destaca el abrigo de Cogull (Lérida) y la Serra de la Pietat de Ulldecona (Tarragona). En el Bajo Aragón las estaciones de Albarracín, Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel) y la Roca dels Moros (Calapatá, Cretas, Teruel). En el Maestrazgo y en Castellón, las estaciones de Morella la Vella, de La Gasulla, de La Valltorta y la Cova

Remigia. En Valencia el covacho de la Araña de Bicorp y Dos Aguas. En Alicante, La Sarga (Alcoy) y las estaciones de Plá de Petracos (Castell de Castells). En Murcia, Cantos de la Visera (Yecla), Los Grajos y La Serreta (Cieza), El Peliciego (Jumilla), Peñarrubia (Cehegín), Cañaíca del Calar, Fuente del Sabuco, La Risca (El Sabinar, Moratalla). Y en Albacete las estaciones de la Vieja (Alpera), Minateda (Hellín), Solana del Molinico (Socovos) y las decenas de covachas de Solana de las Covachas, Las Bojadillas, en Nerpio o Cerro Barbatón en Letur.

El arte levantino surge en covachas abiertas en los cingles o en peñascos con lienzos rocosos y emplazadas estratégicamente ante valles fluviales, en vías de comunicación, cerca de abrevaderos, en antiguas áreas lacustres o incluso frente al mar. Los antiguos cazadores y recolectores de montaña, tanto del Mesolítico como del Neolítico, convirtieron los abrigos con pinturas en oteros de observación de amplios panoramas y avizoramiento de cazaderos/abrevaderos. Tales abrigos rocosos están abiertos a la luz solar, al viento y a la lluvia. Las covachas utilizadas para realizar las pinturas rupestres suelen ser de caliza o bien de arenisca, con superficies lisas y no degradadas por los elementos meteorológicos. Los artistas cazadores que ejecutaron las figuras previeron unas mínimas condiciones de protección ante las precipitaciones y las radiaciones solares. Así, procuraron que los abrigos elegidos tuvieran viseras, que su concavidad resultara suficiente y que su orientación fuera la adecuada.

El estilo que se inicia con tendencias rígidas en las figuras evoluciona hacia el naturalismo, se desarrolla en él y regresa en su etapa final al esquematismo. Se evoluciona, a grandes rasgos y con las salvedades pertinentes, desde un estatismo naturalista hacia el movimiento y la estilización, para desembocar finalmente en la inmovilidad y el esquematismo y en el simbolismo. Las figuras son pequeñas, entre 10 y 30 cm por lo general, aunque las hay diminutas y otras gigantes. Fueron ejecutadas con el artista de cuclillas o de pie, a tenor de la altura que ocupan las figuras en los paneles rocosos.

La técnica consiste en la imagen plana, sin descartar las líneas y trazos interiores que recorren los cuerpos o los contornos. Pero, además de las tintas planas, silueteadas, de animales y seres humanos, hay pinceladas largas y paralelas, perfiles simples o entramados más o menos toscos. También hay perfiles que luego se rellenan de tinta plana. Ocasionalmente, aunque no aparece el paisaje, se aprovechan rugosidades o concavidades de la roca para resaltar motivos o indicar elementos del paisaje o de las escenas.

La temática es muy variada, aunque existen asuntos primordiales como la caza. Pero también son frecuentes las escenas de combates entre bandas rivales de arqueros, danzas de arqueros o mujeres, alardes y ejecuciones; y, en menor medida, las de recolección y cultivo, doma de animales, vida doméstica... En todas ellas destaca una elaborada composición y habilidad en la distribución de las figuras. Y siempre hay una enorme vivacidad y dinamismo junto a una concepción idealista y estilizada del ser humano.

Los colores, por orden cronológico, con todas las variaciones y excepciones regionales, son el rojo claro, rojo oscuro y castaño, blanco, rojo violáceo, negro y naranja. No hay ningún caso de bicromía (salvo en Cieza), aunque sí de repintados en tonalidades similares. Los pigmentos fueron extraídos de los diferentes minerales de hierro, almagre, de manganeso, de carbón vegetal, de caolín y de jugos vegetales, mezclados y disueltos en agua, resinas, miel, sangre, huevo, grasas o jugos vegetales.

Los animales más representados en escenas de caza son los ciervos (*cervus elaphus*) y las cabras montesas (*capra ibex pirenaica*). A mucha distancia équidos, bóvidos, corzos. Y más raros aún los jabalíes, zorros/lobos, aves lacustres o migratorias (grullas y cigüeñas), algún oso perdido, algún huidizo lince... Hay también curiosas representaciones de abejas y colmenas y de arañas cazando moscas. Los toros y los caballos parecen los animales más antiguos, anteriores a los ciervos y cabras. Las figuras de animales mayores suelen participar de escenas con movimiento y expresividad, con un excelente sentido de la composición. Los animales aparecen de perfil, aunque ciertos elementos de su anatomía (astas, cuernas, pezuñas y cascos) se nos presentan de frente, en un convencionalismo denominado perspectiva torcida.

La representación del mundo vegetal es insignificante en el arte levantino. No sintieron la necesidad de representar los bosques ni plantas concretas, salvo algún árbol solitario (La Sarga, Doña Clotilde).

El ser humano se integra perfectamente en los ecosistemas y en el universo de los animales: cacerías, ojeos, batidas, rastreo, persecución de huellas de animales heridos y asaetamiento de presas. Pero también manifiesta otras actividades: agropecuarias, de vareo de frutos, de recolección de miel o huevos, de doma... Cuando aparece el ser humano entre los animales, siempre resulta vencedor y dominador. Sus armas son el arco y las flechas y, excepcionalmente, algún venablo, maza, cuchillo y bumeranes. Hay representaciones de danzas religiosas y mágicas de carácter fálico o potenciadoras de la fecundidad. A veces, surgen hechiceros enmascarados con cabezas de toro o de caballo. Y, lógicamente, en nuestra especie, escenas de combates, rituales o verdaderos, y escenas de ejecución, en las que aparecen arqueros muertos, atravesados por multitud de flechas. Se aprecian en algunas escaramuzas entre arqueros, ciertos rudimentos de estrategias de combate y astucia en la distribución de los guerreros. Los jefes destacan por sus penachos de plumas, por sus tocados de más vistosidad y ostentación, por su jerarquía de tamaño o por su posición avanzada en el grupo que dirigen. La representación del ser humano nunca pretende el retrato sino el relato de la vida de comunidades. Hay que añadir que, mientras en el ser humano predomina la estilización, en los animales es el naturalismo lo habitual. Por lo común, las figuras humanas son asexuadas aunque hay hombres itifálicos, de desarrollados falos, y mujeres de senos ubérrimos, nalgas voluminosas y faldas acampanadas.

Los hombres, casi siempre desnudos, tal vez con fundas fálicas en sus penes, a veces

se representan mediante líneas que han de ser entendidas como pinturas corporales. Tales pinturas podían ser elementos protectores, apotropaicos, potenciadores de la fecundidad, amedrentadores de los enemigos o señales de valor y de virilidad. Sobre sus cabezas suelen lucir tocados de plumas u otros adornos, que acaso fueran disfraces de cazadores, que mimetizaban sus movimientos entre la maleza y permitían la caza de los herbívoros; pero también pueden considerarse signos de autoridad o de prestigio social. Sus portadores serían lo que en Antropología se llaman "jefes", chamanes o bien héroes.

Hay individuos con máscaras zoomorfas (hombres con cabezas, cuernos y rabo de toro o de macho cabrío, de oso, de caballo), pero también con máscaras vegetales y de ramajes, que cubren medio cuerpo. Probablemente, hay que vincularlas a ritos de fecundidad o de propiciación de la vida.

Las mujeres, aunque menos frecuentes que los hombres, no son ajenas a este arte. Visten faldas acampanadas o muy largas y rectas, lo que evidencia una artesanía textil. Mas sus exuberantes pechos cuelgan prominentes y fecundos. Sus melenas están recogidas mediante diademas o cintas. Aunque nunca participan en cacerías ni portan armas en ningún caso, se las ve en otras actividades domésticas, de amistad, familiares, de recolección, agropecuarias y religiosas de interés para su comunidad, así como en posibles ceremonias y danzas propiciatorias de la fecundidad cósmica y de los animales. De todos modos, ello no significa que no cazaran piezas menores (reptiles y mamíferos pequeños, insectos) o complementaran la dieta familiar con la pesca de crustáceos o peces fluviales. Serían actividades mixtas que, por su ausencia de peligro, no eran valoradas tanto como para ser representadas en los frisos pictóricos.

Hay extraños signos que aparecen en ocasiones cerca de los animales y que pueden interpretarse como representaciones de trampas. Si se trata de líneas discontinuas o puntos sucesivos, serían huellas dejadas por los animales heridos en su fuga o rastros de sangre. Las escenas con pinturas cinegéticas evidencian unas estrategias inteligentes de ojeo, selección de la pieza, acoso y muerte. La caza colectiva no es única; son frecuentes los casos de caza individual, en solitario.

Los elementos etnográficos nos ofrecen generosas interpretaciones para comprender los modos de vida de aquella gente. Hay multitud de estos objetos etnográficos que requieren un minucioso y extenuante estudio de las figuritas. Las tiras que cuelgan de los codos, rodillas (jarreteras) y tobillos (ajorcas) han de ser entendidas como amuletos protectores de las articulaciones y tendones. A veces, las piernas están protegidas por zaragüelles o polainas que debieron ser muy útiles para defenderse los cazadores de los arañazos y espinas del matorral mediterráneo. No olvidamos posibles estuches fálicos, además de toda la indumentaria masculina y femenina: faldellines, faldas acampanadas, corpiños, túnicas, etc. Otros objetos etnográficos son las bolsas y cestas; las cuerdas, hondas, lazos y bridas; los carcajes; acaso instrumentos agrícolas (arados, layas y palos de cavar); las diademas; los tocados de plumas o de otro material; las máscaras

o camuflajes; los brazaletes y pulseras; y un sinfín de adornos.

2.4. SIGNIFICADO DEL ARTE LEVANTINO

Las covachas han de ser estimadas como santuarios en las que los cazadores y recolectores representaron escenas cinegéticas, de combate, de danza, de la vida cotidiana o de carácter religioso. Tales escenas manifestaban y expresaban sus rituales y su vida habitual, y en ellas se veneraban las fuerzas de la naturaleza, se reclamaba caza propicia, se impetraba por la fecundidad del cosmos, se ejecutaban ritos totémicos o se obtenían revelaciones de los espíritus. La sacralización de las covachas se infiere y se intuye cuando se observa la concentración de abrigos con pinturas en muy determinados parajes, singulares por sus farallones, por sus fuentes, por la armonía del roquedo con la vegetación, por su posición estratégica y de avizoramiento de los animales, por su orientación... Otros puntos, más anodinos, fueron sencillamente desestimados.

La perduración durante milenios de este arte produjo la pervivencia de las covachas como centros cultuales. Por esta razón son frecuentes las superposiciones, los repintados, los añadidos, las restauraciones, las metamorfosis de la fauna y la intercalación de figuras de estilos diferentes.

Pero también se observa un fenómeno interesante: el respeto que mostraron los artistas neolíticos del estilo esquemático por los frisos antiguos naturalistas y levantinos del Mesolítico, cuyos artistas hacía generaciones que habían desaparecido del territorio. Ciertos rótulos ibéricos, y aún latinos e islámicos, sugieren que los abrigos conservaron su aura mágica durante siglos. El espacio de la cueva se nos manifiesta así sacralizado por la tradición, el recuerdo ante los antepasados y la asiduidad en el uso. Las sucesivas generaciones añadían, por tanto, sus pinturas naturalistas o esquemáticas, retocaban, repintaban o alteraban, según sus conciencias y sensibilidades, sin una uniformidad en la evolución, pero con un gran respeto por las obras anteriores. Todo ello nos indica que el espacio de las pinturas conservó su carácter hierofánico durante siglos y milenios.

EL ARTE MACROESQUEMÁTICO 3

El arte macroesquemático se descubrió hacia 1980 en Pla de Petracos (Castell de Castells, Alicante) por Mauro Hernández. Su área de difusión, hasta el presente, se reduce a la escabrosa serranía alicantina de Aitana, Mariola y Benicadell pero con ramificaciones que van desde el Bosquet de Mogente (Valencia) hasta Cantos de la Visera (Yecla, Murcia), pasando por La Sarga de Alcoy.

Sucintamente el macroesquemático se caracteriza por una serie de rasgos. Hay figuras humanas de gran tamaño, superior a 1 m a veces, esquematizadas, de trazos gruesos. Sus cabezas son grandes y circulares, a veces con radiaciones o cuernos. Un movimiento peculiar del tronco, ondulante, se une a una elevación de manos y brazos, en una actitud de *orante*. Las piernas dislocadas ascienden sinuosamente. Los dedos aparecen nítidamente separados. Algunos autores han identificado una *dea mater* que alza a niños hacia el cielo y un hombre-toro rodeado de serpentiformes. Hay también figuras humanas geminadas o siamesas, una masculina y otra femenina, que comparten un mismo tronco y par de brazos y piernas.

Consideramos que tales figuras geminadas podrían ser estimadas como representaciones de un ser mítico andrógino, creador del mundo y propiciador de la perfección y de la fecundidad del cosmos. Sin descartar que fueran espíritus custodios de las covachas, de las rocas, de las fuentes y de los parajes sacralizados.

Hay también motivos geométricos, tales como meandros, serpentiformes de desarrollo vertical, circuliformes, bifurcaciones en trazos verticales, barras anchas, puntos paralelos, ídolos oculados.

El macroesquemático se fecha en el V milenio, contemporáneo a la gente del Neolítico Antiguo Cardial. Mauro Hernández comparó las grandes figuras orantes que aparecían en este estilo macroesquemático en la comarca de Concentaina con elementos decorativos impresos en cerámicas cardiales del Neolítico Antiguo, procedentes de la Cova de l`Or de Beniarrés y de la Sarsa de Bocairente.

4 EL ARTE ESQUEMÁTICO

4.1. CARACTERÍSTICAS

El arte esquemático comenzó a vislumbrarse como diferente desde los inicios de los descubrimientos. No necesariamente el arte esquemático es producto de una evolución degenerativa del arte levantino naturalista, sino que surge a causa de la llegada a las costas españolas del Mediterráneo de navegantes del mundo oriental que introducen nuevas ideas en las comunidades de campesinos y pastores. Una nueva mentalidad genera una nueva forma de expresión en el arte.

En efecto, el arte esquemático aparece en la Edad de los Metales, asociado a pueblos con conocimientos metalúrgicos y ya plenamente agropecuarios, sedentarios en poblados. Está relacionado, por otra parte, con el megalitismo y sus grandes monumentos funerarios.

Los abrigos con pintura esquemática aparecen en lugares semejantes a los que contienen pinturas levantinas: vías de tránsito, puertos y cimas de montaña, valles con ríos y arroyos, puntos estratégicos, áreas lacustres..., pero quizá más vinculados a yacimientos prehistóricos.

Pero también surge en territorios donde se había manifestado con todo su esplendor el arte levantino y no es extraño descubrir abrigos con pinturas esquemáticas muy cerca de covachas con levantinas. Otras veces, las figuras esquemáticas flanquean a las levantinas en la misma pared rocosa, como respetando la preeminencia cronológica de éstas que ocupan el espacio central del friso. Todo lo comentado anima a pensar que los artistas del esquemático veneraron el recuerdo y las obras de las generaciones levantinas, por una sacralización renovada de las cuevas y sus escenas.

La técnica fundamental es la tinta plana, si bien hay líneas externas, punteado y grafitado. El color fundamental es el rojo, siendo más escaso el negro y aún más el blanco. El grabado también aparece en el arte esquemático. El tamaño de las figuras es usualmente pequeño. La estilización y los convencionalismos le definen.

El simbolismo preside todas las figuras. Los seres humanos aparecen ahora como ídolos oculados o bien en forma de esquemas que llamamos hombres en *phi* (brazos en asa), en *tau,* en *pi* (símbolo griego de 3,1416), en T, en Y, en Y invertida o en doble Y, en X, halterifor-

mes, bitriangulares, cruciformes, ramiformes, ancoriformes, tipo golondrina...

Hay también otros signos: soliformes o representaciones de carácter astral, estrellas, círculos concéntricos, barras, zigzags, punteados... Mas también hojas y tallos en danzas, ramiformes, arboriformes...

Determinadas escenas representan motivos relacionados con la fecundidad humana, con el chamanismo o con rituales funerarios. Las representaciones de ídolos oculados, de mujeres con piernas abiertas en zigzag o de parejas esquemáticas primordiales, eluden la antropomorfización realista y es otro rasgo distintivo respecto al arte levantino que mostraba siempre un realismo estilizado. Muchos de los símbolos del arte esquemático existen en las cerámicas del Bronce Inicial o en la cultura de los Millares.

Los animales suelen ser los ya vistos en el levantino. Los cérvidos y cápridos son los más abundantes, seguidos de équidos, bóvidos, zorros y algún felino y aves. A veces surgen con muchas extremidades, que acaso pueden indicar número y movimiento. Hay ejemplos de domesticación de caballos y de jinetes.

Les acompañan signos estrellados, laberintos, espirales, herraduras, círculos concéntricos, esteliformes, zigzags, tectiformes, pectiniformes, soliformes, puntos y barras, petroglifoides, ramiformes, arboriformes, serpentiformes, meandros...

Hay otras cosas representadas: armas, carros, trineos, adornos personales, algún barco... Otros pueden representar cabañas o trampas.

Añadamos en el apartado de las diferencias que en el arte levantino se constata la presencia de figuras divinizadas o heroizadas que no existen aparentemente en el esquemático (las figuras con extraños filamentos en los cráneos o con formas arborescentes). Las figuras humanas por parejas, la escasez de animales o de escenas complejas (cacerías, combates, danzas) y un menor movimiento en el esquemático, constituyen otras diferencias. En el levantino predominan las escenas de danzas, religiosas, cinegéticas, de combates o agropecuarias. Es esencialmente narrativo y descriptivo, mientras que el esquemático obedece a conceptos y a símbolos.

4.2. CRONOLOGÍA E INFLUJOS

La adscripción al mundo de los metales está consolidada. Añadamos que el arte esquemático se vincula con el fenómeno del megalitismo (Neolítico y Calcolítico en su momento de desarrollo), con la búsqueda de metales y con la aparición de nuevas corrientes religiosas y de pensamiento entre los indígenas, con frecuencia de raíz oriental, que implican y aportan la citada presencia de prospectores de metales procedentes del Próximo Oriente. Numerosos motivos esquemáticos de las pinturas rupestres aparecen en las cerámicas del Neolítico, del Eneolítico Antiguo y con perduraciones hasta la época del Bronce.

Acosta estableció unos inicios para este arte en el Neolítico-Eneolítico y un desarrollo en el Eneolítico.

Para Ripoll Perelló el arte esquemático era el “apéndice final del arte levantino”, cuando este último acentuó su estilización y sugirió que se había iniciado en el sureste peninsular. Desde ahí se extendió más tarde hacia el Estrecho, Sierra Morena, sistema Ibérico y la Meseta, en el período del Eneolítico. La expansión del fenómeno del megalitismo y de la búsqueda de los metales, contribuyeron a esa expansión. Las perduraciones del arte esquemático, según Ripoll, se mantendrían en la Edad del Bronce y aún en la del Hierro Inicial.

Beltrán también consideró que el arte esquemático surgía a fines del Neolítico y que se mantenía hasta el Hierro Inicial. Pero matizó que se trataba de una manifestación cultural muy distinta a la levantina y que reflejaba una mentalidad muy diferente en los aspectos religiosos, funerarios, económicos y sociales a causa de las influencias de poblaciones ajenas a la Península, procedentes del Mediterráneo central y oriental, influencias que aportan pueblos que conocen la metalurgia y el urbanismo. Las nuevas tendencias se reflejan en el mismo esquematismo y en la adopción de símbolos. Por tanto, no surge por evolución del arte levantino, cuya existencia gira en torno a la caza, a la recolección y a ciertos conocimientos agropecuarios locales, sino por impulsos culturales nuevos.

Jordá consideró que el arte esquemático brotó, junto con el levantino, del macroesquemático, previo éste a los dos primeros.

El fin del arte esquemático hay que situarlo en las penetraciones hallstáticas del I milenio (Edad de Hierro). Las aportaciones fenicias y griegas, el surgimiento de Tartessos y los procesos de iberización, produjeron un fenómeno de aculturación y la extinción del arte esquemático.

ARTE LEVANTINO Y ESQUEMÁTICO EN MURCIA

5

5.1. EN YECLA

Cantos de la Visera en el Monte Arabí, una montaña mágica. Lámina II

Cantos de la Visera (Yecla) (Calco de J. Cabré).

Esta estación rupestre fue descubierta por Zuazo Palacios y luego estudiada por Breuil y por Burkitt hacia 1915. Se trata de dos peñascos gemelos que rodaron en tiempos remotos desde la cima del Arabí, una auténtica montaña mágica, y en cuyas oquedades los cazadores y recolectores pintaron. Los calcos del abad francés fueron mejorados por Juan Cabré. La figura humana naturalista está ausente en este yacimiento, lo que le confiere mayor misterio. Ambas rocas contienen numerosos caballos, ciervos y toros. En Cantos de la Visera II, uno de los toros fue metamorfoseado en ciervo (motivo semejante a lo hallado en la Cueva de la Vieja de Alpera, Albacete); y una grulla eleva su vuelo y danza sobre la testuz y las cuernas de ambos herbívoros.

Tras diversos análisis y considerando que el ciervo, según Mircea Eliade, es un animal genésico, fecundador, oracular, psicopompo (conductor de almas) y guía de chamanes, a la vez que el toro es otro animal que simboliza la energía sexual y la fertilidad, podemos pensar que hubo una intencionalidad religiosa y mágica en la representación de ambas especies juntas. La presencia de la grulla junto a los toros y ciervos añade nuevos valores. La grulla es una alegoría de los poderes que emanan de los chamanes en éxtasis durante el cual predecían el futuro, mantenían contactos con las divinidades y emprendían vuelos por los espacios trascendentes.

Los toros enfrentados que aparecen en Cantos de la Visera y en la Cueva de la Vieja, siguiendo a Roberte Hamayon, podrían ser metáforas de las rivalidades entre chamanes.

En la parte central del panel de Cantos de la Visera II, los artistas del Neolítico, respetando lo que ya habían realizado siglos y milenios antes sus ancestros, pintaron diversas figuras esquemáticas: antropomorfos con penachos, ciervos y ondas.

Los artistas esquemáticos del Neolítico eligieron una enorme covacha, situada a 1 km al oeste de Cantos de la Visera, para pintar sus

cosmovisiones: Cueva del Mediodía, donde surgen antropomorfos con múltiples pares de brazos ondulados, parejas primordiales flotando sobre signos acuáticos...

La estación de Cantos de la Visera II es fechada por Olaria en el Neolítico I (5000-4000 a.C.); la del Mediodía en el Neolítico II (4000-3000 a.C.). Nosotros pensamos que Cantos de la Visera II debe remontarse al menos al VIII o IX milenio a.C. por una serie de razones: acumulación caótica de figuras, ausencia de seres humanos naturalistas, temática del chamanismo... rasgos que son atribuibles al arte del Paleolítico Superior.

Bibliografía:

BREUIL, H. y BURKITT, M. (1915): "Les abris peints du Monet Arabi pres Yecla (Murcie)", *L`Anthropologie,* XXVI, 313-329.

BREUIL, H. (1935): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique, IV: Sud-Est et Est de l`Espagne*, Foundation Singer-Polignac, Lagny.

GARCÍA DEL TORO, J. (1984): "Cabré y las pinturas rupestres del Monte Arabí (Yecla, Murcia) en el setenta aniversario de un descubrimiento (1912-1982)", *Homenaje a Juan Cabré*, Universidad de Zaragoza, 127-131.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. (1986): "Cantos de la Visera y el arte postpaleolítico de la Península Ibérica", *I Jornadas de Historia de Yecla. Homenaje a D. Cayetano de Mergelina*, Casa Municipal de Cultura, Yecla.

JORDÁN MONTÉS, J. F. (2005): "Arte rupestre postpaleolítico en el altiplano de Jumilla-Yecla (Murcia): descubrimientos, debates e interpretaciones", *Cuadernos de Arte Rupestre*, 2, Moratalla, 81-126.

5.2. EN JUMILLA

El Peliciego o Los Murciélagos

Esta cueva y sus pinturas, descubiertas en 1940, situadas en la aldea de La Alquería, fueron estudiadas por Fernández Avilés y por Fortea. En el interior de la cueva aparecieron cerámicas romanas, ibéricas, argáricas y eneolíticas, además de hachas pulimentadas y puntas de flecha neolíticas.

El principal motivo lo constituyen varios caballos naturalistas sobre los que se pintaron tres antropomorfos esquemáticos (uno en *phi* y otros dos ancoriformes), pintados en una época posterior. Posiblemente se trata de divinidades. Por tanto, es probable que se representara un deseo de potenciación de la fecundidad de los caballos.

Bibliografía:

FORTEA PÉREZ, F. (1974): "Las pinturas rupestres de la Cueva del Peliciego o de los Morceguillos (Jumilla-Murcia)", *Ampurias,* 36, Barcelona, 21-39.

Barranco del Buen Aire

Ejemplo del respeto que sentían los artistas por las obras de sus predecesores en el tiempo, lo encontramos en los abrigos del Barranco del Buen Aire, descubiertos en 1982 y estudiados por Jerónimo Molina y luego por Mateo Saura, orientados al Mediodía y al Levante, a algo más de 2 km al norte del Peliciego, y emplazados en la base de los farallones de la Sierra de la Cingla.

En el abrigo I pintaron, sobre todo, los artistas mesolíticos (caballos, toros, cabras y ciervos). Hay que destacar una figura humana, de mayor tamaño que las restantes y aisladas de ellas, acéfala. Probablemente se trata de un héroe primordial o de un señor de los animales. Otra escena quizá refleja un combate entre arqueros.

En el II pintaron los neolíticos ciervos esquemáticos, pectiniformes –en forma de peines–, arboriformes, punteado. Pero en el abrigo I también hay pinturas esquemáticas: zigzag de más de 1 m de longitud y soliformes.

Mateo Saura destaca que los caballos del Buen Aire I muestran similitudes formales con los detectados en el Alto Segura, lo que obliga a pensar en ciertos contactos o incursiones de bandas de cazadores. La cronología que ofrece para esta estación corresponde a las últimas comunidades de cazadores. Para el abrigo II establece un período neolítico y eneolítico.

Bibliografía:

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1995): "Santuarios parietales compartidos en la Prehistoria: la comunidad de Murcia como paradigma", *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 11-12, Murcia, 1996, 39-58.

GARCÍA DEL TORO, J. (1985): "Nuevos abrigos con pinturas rupestres en el barranco del Buen Aire de Jumilla. Informe preliminar", *Anales de Prehistoria y Arqueología* ,1, Universidad de Murcia, 105-116.

MATEO SAURA, M. Á. (2005): "El arte rupestre prehistórico del Barranco del Buen Aire (Jumilla, Murcia)", *Verdolay,* 9, Murcia, 51-70.

El Monje, El Junco y La Pedrera

Los últimos trabajos de prospección, en el término municipal de Jumilla, de Emiliano Hernández y de Anna Alonso Tejada, emprendidos a principios del siglo XXI, están siendo fructíferos, ya que han aparecido nuevas estaciones rupestres. Destaca El Monje II, en la Sierra de las Dos Hermanas, con toros enfrentados sobre los que levita un arquero. Olaria fecha Monje II en el Epipaleolítico Microlaminar II (8000-7000 a.C.), porque, en efecto, aparece cerca de la covacha industria lítica de sílex de esa etapa. La Pedrera es de estilo esquemático y muestra tres figuras humanas en *phi,* la central itifálica, que parecen danzar junto a tres ciervos esquemáticos y cuya vinculación con los humanos es evidente.

Bibliografía:

HERNÁNDEZ CARRIÓN, E. y GIL GONZÁLEZ, F. (1998): "Cuatro nuevas estaciones con arte rupestre en Jumilla (Murcia)", *Memorias de Arqueología*, Murcia, 97-106.

5.3. EN CIEZA

Los Grajos. Láminas III

Los Grajos (Cieza) (Calco: A. Beltrán, corregido por M. Á. Mateo).

Los tres abrigos rupestres de Los Grajos, descubiertos en 1962, se abren en un formidable barranco, ancestralmente un arroyo, al sur de la sierra y meseta de Ascoy, y que desciende hacia el río Segura. Las pinturas fueron estudiadas por Beltrán, por Jordá Cerdá y por Salmerón-Lomba; más tarde, por Mateo Saura.

Interesa especialmente el abrigo I, donde observamos una espléndida escena central de danza de ocho mujeres con faldas acampanadas, en color negro, que elevan sus brazos, contorsionan sus torsos y cimbrean sus caderas, a la vez que muestran sus senos, aparentemente en torno a un árbol (según Jordá) o un signo fálico. Los hombres, el doble en número, también en color negro, algunos desnudos e itifálicos, parecen realizar una danza o desfile procesional (según Jordá). Junto a las figuras humanas aparecen siluetas de animales (ciervo, cáprido, jabato...). Quizás asistimos a una escena de danza propiciatoria de la fecundidad y de la eclosión de la vida, semejante a la de Cogull (Lérida). Beltrán fecha esta estación en el Neolítico.

En el abrigo II, 20 m aguas arriba, según las excavaciones de Walker, aparecieron cerámicas decoradas impresas cardiales del Neolítico y en los estratos inferiores y más antiguos una industria lítica del Epipaleolítico y del Magdaleniense Final, según Martínez Andreu. El análisis de cerámicas nos remonta hasta el 6250 a.C.

En el abrigo III, 300 m aguas arriba, aparecen mujeres con faldas, enlazadas sus manos, y un ciervo macho. Se encontró allí un enterramiento del Eneolítico con un ajuar de puntas de flecha en sílex y collares hechos con conchas marinas. Hubo también una ocupación anterior durante el Neolítico (cerámicas sin decorar e industria lítica).

Bibliografía:

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1969): “La cueva de Los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)”, *Monografías Arqueológicas* , VI, Universidad de Zaragoza.

SALMERÓN JUAN, J y RUBIO MARTíNEZ, M. J. (1995): “El Barranco de Los Grajos (Cieza, Murcia): revisión de un interesante yacimiento prehistórico”, *XXI Congreso Nacional de Arqueología,* vol. 2, Cartagena, 589-602.

La Serreta. Lámina IV

Los Serreta (Cieza) (Foto: M. Á. Mateo Saura).

La estación rupestre, descubierta por espeleólogos, en 1971, se encuentra en una cuevasima, en el paraje del formidable cañón cárs-

tico de Los Almadenes, asomándose al río Segura en su margen izquierda. Antiguamente se accedía a la cueva a través de una estrecha y peligrosa cornisa trazada en el farallón. Actualmente, la Administración regional ha acondicionado el acceso a través de una espectacular escalera que se descuelga por los farallones. La estación rupestre ha sido estudiada por Salmerón y por Mateo Saura.

En el panel I, en la boca exterior de la cueva, aparecen dos escenas de acoso de arqueros seminaturalistas a una manada de caballos, entre los que se intercalan para cazar. En los extremos de la composición los artistas posteriores del Neolítico situaron sendos y enormes antropomorfos polilobulados, que enmarcaban los límites de las figuras, y hombrecitos en *phi* (con brazos en asa) y ancoriformes.

En el panel II destaca una extraordinaria figura, bícroma (rojo y lila), de la misma época que las figuras del panel I, que puede ser estimada como ídolo en *phi* (brazos en asa) o incluso como una divinidad, de la cual irradian unos cilios de energía y en cuya cabeza aparece un tocado ancoriforme ritual. La sacralidad de esta figura es evidente, ya que se encuentra en la parte más oscura de la cueva. Bajo esta figura aparecen ancoriformes y polilobulados.

Mateo Saura establece que la cronología de esta estación es de finales del Mesolítico e inicios del Neolítico, a causa de la estilización y torpeza de sus figuras de estilo levantino. Probablemente, se trataba de un grupo humano en proceso de neolitización, que mantiene tradiciones antiquísimas y modos de vida todavía propios de la depredación.

En el vestíbulo de la cueva se aprecia la ocupación cultural del Neolítico, Eneolítico, Edad del Bronce e incluso mundo romano e hispano-musulmán. Dentro de la cueva se hallaron fragmentos de tizas de colorante junto a un molino para moler y preparar la pintura roja.

Las Enredaderas

Esta estación fue descubierta por Joaquín Salmerón y se sitúa justo enfrente de La Serreta, en el mismo cañón de Los Almadenes, siendo visibles mutuamente sus aberturas naturales. Destacan figuras esquemáticas con ídolos oculados, esteliformes y ramiformes, además de animales seminaturalistas.

Bibliografía:

GARCÍA DEL TORO, J. (1988): “Las pinturas rupestres de la cueva-sima de La Serreta (Cieza, Murcia). Estudio preliminar”, *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 4, Murcia, 33-40.

MATEO SAURA, M. Á. (1994): “Las pinturas rupestres de la Cueva de La Serreta, Cieza (Murcia)”, *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXI, Valencia, 33-46.

SALMERÓN JUAN, J. (1993): “La Cueva-sima de La Serreta. Santuario de arte rupestre, hábitat neolítico y refugio tardorromano”, *Memorias de Arqueología*, 8, Murcia, 139-155.

SALMERÓN JUAN, J. (1988): “Las pinturas rupestres esquemáticas de Las Enredaderas (Cieza)”, *I Congreso*

Internacional de Arte Rupestre. Bajo Aragón. Prehistoria, Zaragoza, 223-230.
SALMERÓN JUAN, J. (1989): "Cultura material y pintura rupestre en Los Almadenes (Cieza, Murcia)", *XIX Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, 169-178.

5.4. EN CALASPARRA

Abrigo del Pozo

El abrigo, hallado en 1978, y que contiene pinturas esquemáticas, se ubica junto al Segura, en una covacha que se abre en un meandro de la orilla derecha del río, al amparo de la sierra del Molino. Entre las figuras destacan antropomorfos en *phi* o con brazos en asa y una serie de cánidos (¿zorros?), junto a unos punteados. En los estratos de la covacha se hallaron cerámicas a mano sin decorar neolíticas. Unos restos de colorantes fueron hallados en un estrato del Neolítico Antiguo, y fechados hacia el 4300 a.C.

Bibliografía:

SAN NICOLÁS DEL TORO, M. (1985): "Las pinturas rupestres esquemáticas del abrigo del Pozo (Calasparra, Murcia)", *Caesaraugusta*, Zaragoza, 61-62.

5.5. EN MULA

El Milano. Lámina V

La estación rupestre se encuentra en la margen derecha del río Mula, en un cenajo rocoso. Fue descubierta en 1985 y estudiada por Miguel San Nicolás y Alonso Tejada.

El Milano (Mula) (Foto: M. Á. Mateo Saura).

Su escena más importante es la de una diosa con tocado globular que emerge y brota de su propia epifanía: una pareja de ciervos, macho y hembra, alegoría de la fecundidad cósmica. A su vez, la diosa-dama toca a un arquero arrobado, itifálico, con tocado ritual, que no caza ni combate, y que se muestra extasiado ante la tutela que recibe de la divinidad femenina. El contacto con lo femenino le proporciona fertilidad. La erección del pene del varón protegido por la diosa no indica excitación sexual, sino éxtasis espiritual. La diosa tutelar puede ser entendida también como una divinidad protectora de la caza. Todas esas figu-

ras, seres humanos y animales, son de estilo naturalista levantino.

De estilo esquemático, destaca un gran polilobulado en la parte central del abrigo, además de figuras humanas ancoriformes y en *phi.*

Hay que destacar la existencia de un conjunto de sepulturas por inhumación en la covacha, cuyos restos humanos, en posición fetal y con las cabezas orientadas hacia las pinturas, muestran un ajuar compuesto por industrias líticas del Epipaleolítico Final (láminas y geométricos: triángulos, trapecios y segmentos), además de cuentas de collar en rocas volcánicas. Otros enterramientos posteriores se fechan en el Eneolítico, en la etapa campaniforme (2000 a.C.). Esta coincidencia espacial entre sepulcros y arte rupestre anima a pensar en un significado trascendente y espiritual de las pinturas, tal vez vinculado con un culto funerario.

Bibliografía:

ALONSO TEJADA *et alii* (1987)*:* "Abrigo de arte rupestre El Milano (Mula)", *Bienes de Interés Cultural,* 1, Murcia.

SAN NICOLÁS, M.; LÓPEZ, J.; ALONSO, A. (1986/87): "Avance al estudio del conjunto con pinturas rupestres del Milano (Mula, Murcia)", *I Congreso Internacional de Arte Rupestre*, Caspe (Zaragoza), en *Bajo Aragón. Prehistoria,* VII-VIII, 341-346.

SAN NICOLÁS DEL TORO, M. y ALONSO TEJADA, A. (1986): "Ritos de enterramiento. El conjunto sepulcral y pictórico de El Milano (Mula)", *Historia de Cartagena*, vol. II, Murcia, 201-208.

5.6. EN MORATALLA

En el municipio de Moratalla encontramos decenas de abrigos y covachas con pinturas rupestres y constituye, sin duda, el principal núcleo del arte rupestre de la Región, así como una de las mayores concentraciones existentes en la Península Ibérica. Presentamos únicamente una selección. Los primeros descubrimientos se realizaron en el Calar de la Santa, hacia 1967.

Cañaíca del Calar II y III. Lámina VI

Ambas estaciones se hallan cerca del Calar de la Santa, hacia el oeste de la aldea del Sabinar. El abrigo II fue estudiado por Beltrán y por Mateo Saura. Destaca una serie de cabras y ciervos. Sólo hay una representación humana: un arquero al acecho y de rodillas. Son figuras naturalistas levantinas de color rojo intenso. Beltrán fecha las pinturas a partir del 4000 a.C.

(Acuarela: A. Martínez Franco)

El abrigo III es importante por una serie de figuras esquemáticas: ciervos sobre cuyas

cuernas estilizadas crecen árboles y flotan soliformes o radiales; punteados que rodean a antropomorfos.

Bibliografía:

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1996): *El arte rupestre de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte rupestre levantino*, Barcelona.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1972): "Los abrigos pintados de la Cañaíca del Calar y de la Fuente del Sabuco, El Sabinar (Murcia)", *Monografías Arqueológicas*, IX, Universidad de Zaragoza.

MATEO SAURA, M. Á. (1993): "Rasgos etnográficos del arte rupestre naturalista en Murcia", *Espacio, Tiempo y Forma,* Serie I, 6, Madrid, 61-96.

MATEO SAURA, M. Á. (1994): "Formas de vida económica en el arte rupestre naturalista de Murcia", *Verdolay,* 6, 25-37.

MATEO SAURA, M. Á. (2005): *La pintura rupestre en Moratalla (Murcia)*, Ayuntamiento de Moratalla, Murcia.

Fuente del Sabuco I y II

Ambas estaciones se sitúan a 0,5 km aguas arriba de las de Cañaíca del Calar. A escasos metros de las covachas se encuentra un poblado del Eneolítico y una necrópolis megalítica. Las escenas corresponden al arte levantino: caballos (sobre uno de ellos levita un arquero), ciervos, cabras, un lobo, arqueros con tocados rituales, mujeres... En el abrigo I encontramos una escena de combate entre bandas de cazadores. En el abrigo II una especie de desfile procesional de varios hombres. Alonso Tejada sitúa las pinturas entre el Neolítico y el Eneolítico Antiguo.

Bibliografía:

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1985): "Las pinturas rupestres de la Fuente del Sabuco II (Moratalla, Murcia)", *Empuries,* 47, Barcelona, 28-33.

BELTRÁN LLORIS, M. (1970): "Una escena bélica en el abrigo de la Fuente del Sabuco", *XI Congreso Nacional de Arqueología* (Mérida, 1968), Zaragoza, 237-244.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1972): "Los abrigos pintados de la Cañaíca del Calar y de la Fuente del Sabuco, El Sabinar (Murcia)", *Monografías Arqueológicas,* IX, Zaragoza.

MATEO SAURA, M. Á. (2005): *La pintura rupestre en Moratalla (Murcia)*, Ayuntamiento de Moratalla, Murcia.

MATEO SAURA, M. Á. y SAN NICOLÁS DEL TORO, M. (1995): *Abrigos de arte rupestre de Fuente del Sabuco (Moratalla)*, Bienes de Interés Cultural en Murcia, 2, Murcia.

La Risca I, II y III. Lámina VII

Se encuentra en la base de unos formidables farallones de los Calares de la Cueva de la Capilla. Se descubrió en 1978. Destaca una pareja de mujeres levantinas, acaso divinidades en danza, vestidas con faldas acampanadas, con tocados rituales y con un gesto de manos y brazos propios del Alto Segura. Las diosas-damas emergen de sus epifanías: los ciervos. Un varón con tocado ritual corre o levita por encima de un ciervo en La Risca III.

La Risca I (Moratalla) (Foto: M. Á. Mateo Saura)

Bibliografía:

GARCÍA DEL TORO, J. (1986-1987): "La danza femenina de La Risca (Moratalla, Murcia)", *Bajo Aragón. Prehistoria*, 7-8, Zaragoza, 123-128.

MATEO SAURA, M. Á. (1997): "El conjunto de arte rupestre del Abrigo de la Fuente, Cañada de la Cruz (Moratalla, Murcia), *Memorias de Arqueología,* 6, Murcia, 49-56.

MATEO SAURA, M. Á. (2005): *La pintura rupestre en Moratalla (Murcia)*, Ayuntamiento de Moratalla, Murcia.

5.7. EN LORCA

Los hallazgos de arte rupestre levantino en Lorca son de menor entidad y muy escasos: antropomorfos esquemáticos de las estaciones del Tío Labrador; arqueros esquemáticos de Paradores; ancoriforme y oculado esquemático del Gavilán; el macho cabrío de enorme cornamenta y el arquero del abrigo del Mojao, en el río Luchena.

Esta última estación fue destruida salvajemente tras su descubrimiento por necios y oscuros intereses, lo que revela la necesidad de incidir siempre en la conservación de las pinturas rupestres y en la educación de la ciudadanía, sin renunciar nunca a la denuncia ante las autoridades competentes.

Bibliografía:

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, A. (1993): *Exposición homenaje: arte rupestre en Lorca*, Museo Arqueológico de Lorca.

5.8. EN CARTAGENA

La única estación rupestre detectada hasta el presente en Cartagena se encuentra junto al mar Mediterráneo, situación atípica en el arte rupestre levantino, ya que tan solo hay un caso semejante en la Cueva de las Arañas del Caravasí (Santa Pola, Alicante). Se trata de la Cueva de la Higuera, en Isla Plana, estudiada por Miguel Martínez Andreu. En el yacimiento se observa la presencia de un antropomorfo y de una cabra.

Bibliografía:

MARTÍNEZ ANDREU, M. (1985): "Las pinturas rupestres de la Cueva de la Higuera (Isla Plana, Cartagena)", *Caesaraugusta,* 61-62, Zaragoza, 79-94.

1 BIBLIOGRAFÍA GENERAL (SELECCIÓN)

ACOSTA, P. (1968): *La pintura rupestre esquemática*, Salamanca.

ALONSO TEJADA, A. (1980): *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete)*, Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I, 6, Albacete.

ALONSO, A. y GRIMAL, A (1996): *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete, Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*, Barcelona, 2 vols.

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1996): *Investigaciones sobre arte prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur)*, Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I -Estudios-, nº. 89, Albacete.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968): *Arte rupestre levantino*, *Monografías Arqueológicas*, 4, Zaragoza.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A (1982): *De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español*, Encuentro Ediciones, Madrid.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989): *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico*, Universidad de Zaragoza.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (2002): *Mito, misterio y sacralidad*, Biblio. Aragonesa de Cultura, Zaragoza.

BLASCO BOSQUED, M.ª C. (1974): "La caza en el arte rupestre del levante español", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología, 1. Madrid, 29-55.*

BREUIL, H. (1933-35): *Les peintures rupestres schématiques de la Peninsule Ibérique*, IV vols. Foundation Singer-Plignac, Lagny.

CABRÉ AGUILÓ, J. (1915): *El arte rupestre en España (regiones septentrional y oriental)*, Trabajos de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1, año 1914, Madrid.

DAMS, L. (1984): *Les peintures rupestres du Levant espagnol*, París.

GARCÍA DEL TORO, J. (1988): *Las pinturas prehistóricas de la región de Murcia*, Universidad de Murcia.

GÓMEZ BARRERA, J. A. (1993): *Arte rupestre prehistórico en la meseta Castellano-Leonesa*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid.

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1924): *Las pinturas prehistóricas de las cuevas de La Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre en España*, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, memoria nº 34, Madrid.

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1959): *Prehistoria del solar hispano. Orígenes del arte pictórico*, Madrid.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. y CENTRE D`ESTUDIS CONTESTANS (1994): *L`art macroesquemàtic. L`alba d`una nova cultura*, Concentaina.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M.; FERRER, P. y CATALÁ, E. (1988): *Arte rupestre en Alicante*, Fundación del Banco Exterior y Banco de Alicante, Alicante.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. y SEGURA MARTÍ, J. M. (2002): *La Sarga. Arte rupestre y territorio*, Generalitat Valenciana, Ajuntament d`Alcoi y Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alcoy.

MATEO SAURA, M. Á. (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,* Madrid, 71-83.

MATEO SAURA, M. Á. (1999): *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y tierras altas de Lorca*, Editorial KR, Murcia.

MATEO SAURA, M. Á. (2003): *Arte rupestre prehistórico en Albacete. La cuenca del río Zumeta*, Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I -Estudios-, nº 147, Albacete.

MATEO SAURA, M. Á. (2005): *La pintura rupestre en Moratalla (Murcia)*, Ayuntamiento de Moratalla, Murcia.

MONTES BERNÁRDEZ, R. y SALMERÓN JUAN, J. (1998): *Arte rupestre prehistórico en Murcia. Itinerarios didácticos*, Museo Municipal de Arqueología de Cieza, Cieza.

MOURE ROMANILLO, A. (1999): *Arqueología del arte prehistórico en la Península Ibérica*, Editorial Síntesis, 3, Arqueología Prehistórica, Madrid.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1986): *Orígenes y significado del arte paleolítico*, Sílex Ediciones, Madrid.

RIPOLL PERELLÓ, E. (2002): *Los cazadores paleolíticos*, Historia 16, nº 37, Madrid.

SORIA LERMA, M. y LÓPEZ PAYER, M.G. (1999): *Los abrigos con arte rupestre levantino de la Sierra del Segura*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla.

VIÑAS VALLVERDÚ, R. (1982): *La Valltorta. Arte rupestre del Levante español*, Ediciones Castell, Barcelona.

VV.AA. (1987): "Arte rupestre en España", *Revista de Arqueología,* Madrid.

VV.AA. (1999): *Cronología del arte rupestre levantino*, Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología, Serie Arqueológica, nº 17, Valencia.

VV.AA. (1999): "Arte rupestre y territorio arqueológico, en Bolskan", *Revista de Arqueología del Instituto de Estudios Altoaragoneses,* nº 16, Huesca.

VV.AA. (2001): *Semiótica del arte prehistórico*, Diputación Provincial de Valencia, Servicio de Estudios Arqueológicos Valencianos, Serie Arqueológica, nº 18, Valencia.

VV.AA. (2004): *Arte rupestre en la España mediterránea*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.

VV.AA. (2005): *Pintura rupestre levantina en Andalucía. Catálogo*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla.

VV.AA. (2005): *El significado del arte paleolítico*, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, Ministerio de Cultura, Madrid.

WALKER, M. J. (1971): "Spanish Levantine rock art", *Man,* serie nueva, 6, 553-589.

6.1. OTRAS FUENTES DE INTERÉS

Desde 2004 se publica en la Región de Murcia la única revista especializada en arte rupestre postpaleolítico en España, dirigida por el arqueólogo Miguel Ángel Mateo Saura y cuyo nombre es *Cuadernos de Arte Rupestre*, financiada por el Ayuntamiento de Moratalla.

En la Región de Murcia contamos con varias revistas de arqueología que recogen ocasionalmente trabajos dedicados al arte rupestre: *Verdolay*, que es la revista del Museo Arqueológico de Murcia; *Anales de Prehistoria y Arqueología*, que publica la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia. Del mismo modo, hay que revisar las *Memorias de Arqueología*, que edita la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Fuera de Murcia, se deben consultar también los cuatro volúmenes de la desaparecida revista *Boletín de Arte Rupestre de Aragón.* Otras revistas como *Zephyrus* (Salamanca), *Bolskan* (Huesca), *Archivo de Prehistoria y Arqueología* (Valencia), *Cuaderns de Prehistòria i Arqueología de Castelló* (Castellón), *Al-Basit* (Albacete), *Espacio, Tiempo y Forma* (Madrid)…, muestran especial interés por el arte rupestre postpaleolítico.

Igualmente, en Moratalla, la Universidad del Mar organiza anualmente unas jornadas sobre arte rupestre peninsular, a las que son invitados los mejores especialistas de dicha temática en España y donde se discuten, debaten e intercambian opiniones, teorías, estudios y propuestas de conservación y difusión del arte rupestre.

Del mismo modo, el arqueólogo Miguel San Nicolás del Toro ha logrado reunir en un solo volumen toda una serie de trabajos sobre arte rupestre en la Región de Murcia, procedentes de investigadores que trabajan en nuestra Comunidad Autónoma.

Por último, ya se puede visitar el Centro Regional de Interpretación de Arte Rupestre en Moratalla, con una buena biblioteca.

ANEXO DOCUMENTAL

7

1

Vista general del paraje de Cantos de La Visera (Yecla).

Calcos de Cantos de La Visera, según el abad H. Breuil. Observa la metamorfosis del toro en ciervo y el vuelo de la gaulla.

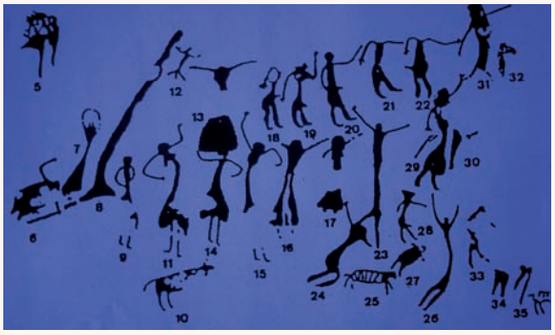
Calcos de la Cueva del Mediodía (Yecla), según el abad H. Breuil.

Calcos del Peliciego (Jumilla), según Fortea.

El Monte Arabí, montaña mágica (Yecla).

Abrigos del Buen Aire (Jumilla).

Abrigo de La Serreta (Cieza). Observa los nuevos accesos para su visita.

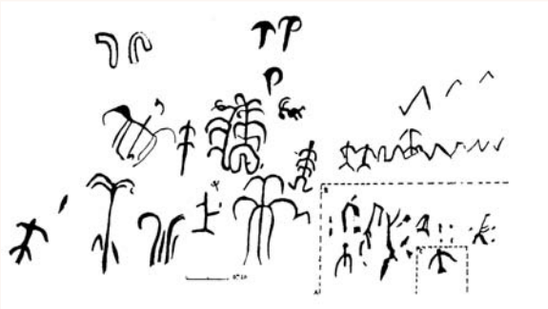


Calcos de Los Grajos, según trabajo de Beltrán y Mateo Saura. Observa la danza femenina.

El ídolo con cilios de La Serreta, según trabajos de Miguel San Nicolás y de Salmerón.

Vista del Cingle de La Risca (Moratalla).

Vista de Los Farallones de Benizar (Moratalla).



Cueva del Mediodía (Yecla) (Calco: H. Breuil)

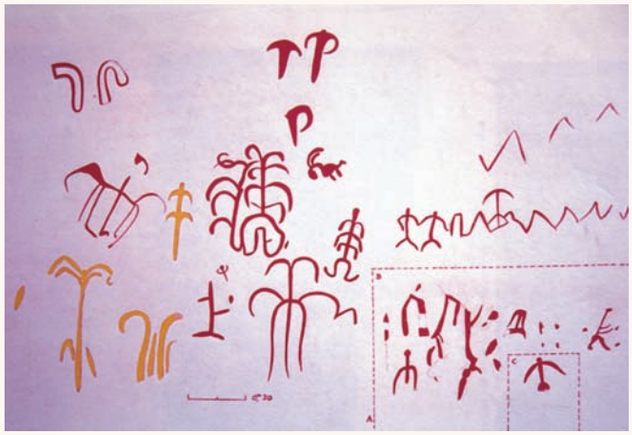
Buen Aire (Foto: M. Á. Mateo Saura)

El Milano (Mula). Observa cómo la diosa, que nace de sus animales, protege al arquero arrobado. (Calco: A. Alonso, y M. Á. Mateo Saura)

Cañaica del Calar III (Moratalla). (Foto: M. Á. Mateo Saura)

La Risca II (Moratalla, Murcia) (Calco: A. Alonso y M. Á. Saura),

Cañaica del Calar III. (Moratalla) (Calco: A. Alonso)



Cueva del Mediodía (Yecla) (Calco: H. Breuil)