

---

**EL ARTE RUPESTRE ESQUEMÁTICO DEL  
ABRIGO DE HONDARES, EN MORATALLA  
(MURCIA)**

**MIGUEL ÁNGEL MATEO SAURA  
JOSÉ ANTONIO BERNAL MONREAL  
CONCEPCIÓN PÉREZ MOÑINO**

ENTREGADO: 1995

REVISADO: 1998

## EL ARTE RUPESTRE ESQUEMÁTICO DEL ABRIGO DE HONDARES, EN MORATALLA (MURCIA)

MIGUEL ÁNGEL MATEO SAURA, JOSÉ ANTONIO BERNAL MONREAL, CONCEPCIÓN PÉREZ MOÑINO

**Palabras clave:** Prospección, Arte Rupestre, Arte Esquemático, Abrigo de Hondares, Moratalla.

**Resumen:** La campaña de prospección de arte rupestre Moratalla-94 se ha desarrollado en el denominado Arroyo de Hondares y ha dado como resultado la localización de un nuevo conjunto de arte rupestre de estilo esquemático. El Abrigo de Hondares contiene un total de siete representaciones entre las que destacan una figura ramiforme y un motivo formado por un largo trazo horizontal serpenteante, de compleja interpretación.

**Mots Clés:** Prospección, Art rupestre, Art Schematique, Abri d'Hondares, Moratalla.

**Résumé:** La campagne de prospection d'art rupestre "Moratalla-94" s'est déroulée dans la zone dénommée "Arroyo de Hondares" et elle a eu comme résultat la localisation d'un nouvel ensemble d'art rupestre de style schématique. L'Abri de Hondares contient sept représentations au total parmi lesquelles il faut remarquer une figure "ramiforme" et un motif formé par un long trait horizontal et serpentín dont l'interprétation est très complexe.

### INTRODUCCIÓN

La campaña de prospección de arte rupestre de 1994, continuación de la iniciada dos años antes en el curso medio del río Benamor, se ha desarrollado en el llamado Arroyo de Hondares, tributario del anterior y que ofrecía, a priori, unas buenas perspectivas dadas las características del marco físico.

Los resultados se han concretado en la inspección de numerosos covachos, vacíos de representaciones pintadas y en la localización de un nuevo conjunto de arte esquemático, lo que amplía a once el número de yacimientos de este estilo hasta ahora descubiertos en la comarca del Noroeste murciano (Mateo, 1994a), los cuales se encuadran, junto a las estaciones albaceteñas de Nerpio, a caballo entre los núcleos de la Sierra de Segura y del Noreste de Granada (Soría y López, 1989), si bien habría que establecer ciertas matizaciones dada la tipología de algunas de las representaciones.

### CONTEXTO GEOGRÁFICO

El Abrigo de Hondares, inscrito en la Sierra de la Muela, se localiza entre el sector más nororiental de los Calares de la Cueva de la Capilla y las primeras estribaciones del Cerro

de la Atalaya, cerca del cortijo de Hondares de Abajo, dentro del término municipal de Moratalla

La zona, perteneciente al dominio tectosedimentario del Prebético interno, muestra un predominio de calizas masivas arenosas, margas arenosas y areniscas del Eoceno, con afloramientos de calizas y margas del Oligoceno, dentro ya del propio barranco.

La vegetación espontánea, de monte bajo, está integrada básicamente por tomillares como el espliego y el romero, y herbazales como el manrubio y el varbasco, junto a una amplia masa forestal de pino carrasco.

La temperatura media anual es de 12º C, con una media máxima de 20,6º C y una mínima media de 7º C. La pluviosidad se sitúa en 416,8 mm anuales, con un índice de aridez del 40,41 % y -24,6 de índice de humedad.

La red hidrográfica, estructurada en torno al Arroyo de Hondares, se completa con varios cursos menores, algunos de caudal estacional como es el Barranco de Ubacas, y numerosas fuentes situadas a lo largo de todo el cantil rocoso en la zona de contacto Trias-Cretácico.

### DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS

El abrigo, elevado a 1.080 m.s.n.m. y con una orientación Sureste, presenta unas dimensiones de 26 m. de lon-

gitud máxima y una profundidad media de 1,5 m. Un muro de cerramiento, conservado hasta una altura de 1 m en algunos puntos de su trazado, revela su otrora utilización como redil para el ganado.

#### Panel 1

Situado en la parte central del abrigo y a una altura de 1,30-1,50 m respecto al suelo, los motivos en él identificados son:

1. Motivo cruciforme. Mide 5,7 cm de alto. Color rojo (Pantone 201 U).
2. Barra vertical. Mide 18 cm de altura. Color rojo (Pantone 201 U).
3. Barra vertical. Mide 7,4 cm de altura. Color rojo (Pantone 201 U).

#### Panel 2

Ocupa la parte derecha de la cavidad, a una altura de 1,30 m de altura respecto al suelo de la misma. Lo integran los motivos siguientes:

4. Trazo horizontal, de aspecto serpenteante, ramificado en sus extremos en trazos menores. Mide 180 cm de longitud. Color rojo (Pantone 201 U).
5. Ramiforme simple formado por cinco trazos horizontales atravesados por un único trazo vertical. Mide 7,6 cm. Color rojo (Pantone 201 U).
6. Trazo vertical de aspecto serpenteante. Mide 19 cm de altura. Color rojo (Pantone 201 U).

El estado general de conservación de las representaciones es muy deficiente, por cuanto las descamaciones en la pintura y los desconchados en el soporte han afectado en gran manera a todas ellas, dándoles un aspecto muy fragmentado.

#### COMENTARIO

El procedimiento técnico empleado para todas las representaciones de este Abrigo de Hondares ha sido la de un fino trazo, continuo, en el que la pintura no llega a cubrir las irregularidades del soporte pétreo, impregnando tan sólo las parte más sobresalientes del mismo. Quizás la densidad de la propia pintura o la poca flexibilidad del elemento usado como pincel sean los factores que producen ese aspecto tan irregular. En cualquier caso, el escaso grosor de los trazos nos hace pensar que no se utilizaron los dedos de la mano, procedimiento relativamente habitual en otras representaciones esquemáticas de la zona.

Tanto la técnica utilizada, como el tamaño y la tipología de algunos de los motivos pintados, sitúan a este conjunto de Hondares en consonancia con lo que convencionalmen-

te conocemos como 'pintura rupestre esquemática', si bien en él queda constancia de la amplia diversidad de motivos que, en lo que se refiere a tipología, constituye el código esquemático y que, en cierto modo, individualiza a cada conjunto.

El ramiforme de la figura núm. 5 es el único motivo que encontramos ampliamente repetido en otros yacimientos, siendo además una figura que muestra cierta variedad de formas que en un esfuerzo de síntesis han sido unificadas en dos tipos básicos como son el llamado tipo *abeto* y el tipo *arboriforme* (Acosta, 1968; 1983). En esta figura moratallense estaríamos ante un "tipo abeto", reducido a sus formas más simples, similar a los que encontramos en otras estaciones de arte tan distantes como el Solapo del Águila del Río Duratón, en Segovia (Lucas, 1971) o en el conjunto del Peñón del Pez, en la Sierra del Pedroso (Peñalsordo, Badajoz), (Martínez, 1988), entre otros muchos ejemplos que se podrían citar y que, en realidad, sólo ponen de manifiesto la amplia difusión que algunos de los motivos alcanzan en la zona geográfica afectada por el esquematismo.

El resto de figuras del conjunto muestran una notable singularidad. Si aceptásemos a las figuras núms. 1 a 3 como tres esquemas distintos, podríamos reseñar la presencia de un motivo cruciforme y una barra, ambos de tipología conocida, no así su significado que tan sólo intuimos. No obstante, teniendo en cuenta las características de estas figuras y su disposición en el panel pintado pensamos que no es aventurado considerarlas como partes de un único motivo. Lamentablemente, su mal estado de conservación, con numerosos descamados en el soporte, tampoco contribuye a aclarar la cuestión.

Similares problemas de interpretación muestra la figura núm. 4. Como hipótesis de trabajo, en su momento nos planteamos la posibilidad de que el artista quisiera representar con ella el propio curso del Arroyo de Hondares. A la vista de los trazos existentes en los extremos de la figura y tras llevar al papel la red hidrográfica de la zona, encontramos ciertas similitudes que pudieran apoyar esta lectura. Además, este hecho de la traslación a un plano de representación pictórico de alguno de los rasgos del marco geográfico no es algo desconocido dentro del arte esquemático de la comarca, aunque si excepcional por el momento. En el Abrigo de la Fuente de Moratalla (Mateo, 1991; 1997) el autor de las pinturas representó en la pared rocosa, muy probablemente con una intencionalidad religiosa, el curso de agua que manaba desde el fondo de la misma cueva.

Sin embargo, sin abandonar esta idea y aunque a la luz de los datos que hoy podemos manejar no parece que debamos ser categóricos al respecto, lo que una vez más se pone de manifiesto es que cada signo simboliza una idea, si bien pueda darse el caso de que una misma idea

sea expresada a través de distintos signos o que un mismo motivo simbolice dos o más ideas (Soria y López, 1989). Ello nos obliga, en cierto modo, a otorgar al contexto geográfico en el que se inscribe cada conjunto una importancia destacada a la hora de intentar conocer el significado de las figuras en él representadas y, por ende, de la significación de la pintura esquemática. Consideramos que un análisis a nivel local y comarcal es básico, dadas las diferencias que se advierten según las zonas, para el posterior estudio de conjunto en el que entonces sí habrá que tener en cuenta similitudes y convencionalismos entre ellas.

En la Comarca del Noroeste murciano, en la que se encuentra el Abrigo de Hondares, documentamos motivos ampliamente generalizados en otros conjuntos peninsulares junto a otros cargados de mayor individualidad (Mateo, 1994a). Antropomorfos en los Abrigos de Andragulla y la Cañaica del Calar de Moratalla, humanos del tipo 'salamandra' en el Abrigo del Pozo de Calasparra, figuras de humanos 'de brazos en asa' las hallamos en el Abrigo del Pozo y en el Abrigo del Milano de Mula, barras en el mismo Abrigo del Pozo, en el Abrigo de la Fuente Serrano y la Cueva de los Cascarones, en Moratalla y en los Abrigos del Cejo Cortado de Mula, cruciformes en la Cueva de los Cascarones, antropomorfos del tipo 'golondrina' en la Cañaica del Calar, motivos ancoriformes en el Abrigo del Milano, soliformes en la Cañaica del Calar, y aglomeraciones de puntos en los Abrigos de Andragulla y la propia Cañaica del Calar.

Junto a estas figuras, de tipología sistematizada y aceptada por todos (Acosta, 1968; 1983), conviven otras representaciones cuyas formas no responden a estereotipos preestablecidos. Los ya mencionados motivos del Abrigo de la Fuente, formados por unos trazos verticales serpenteantes que creemos que representan un curso de agua; en la Cueva de los Cascarones, un motivo integrado por tres trazos rectos dispuestos en forma de 'diente de sierra' en cuyo espacio interior quedan restos de pigmento, en su momento propuesto como un posible tectiforme (Mateo, Bernal y Moñino, 1994); en los Abrigos de Andragulla, una figura rectangular abierta en uno de sus lados y con dos espacios diferenciados en su interior, interpretable también como otro posible tectiforme, o dos motivos reticulares de los Abrigos del Cejo Cortado.

Por otra parte, al margen de los numerosos paralelos pintados que podemos encontrar para alguna de las figuras de Hondares, hemos de destacar el fuerte paralelismo que éstas presentan con algunos de los motivos grabados en construcciones megalíticas. Sirvan de ejemplo los grabados en el sepulcro de Magacela (Badajoz), entre los que encontramos un motivo ramiforme del tipo simple, varias cazoletas y ancoriformes, y una figura formada por un trazo horizontal serpenteante (Bueno, 1986).

En cualquier caso, no vamos a profundizar en este tema

de los paralelos entre determinados motivos del código esquemático presentes en los abrigos rupestres y otros representados, por lo común en forma de grabado, en las construcciones megalíticas puesto que pensamos que estos últimos no hacen sino poner de relieve la pervivencia de una serie de signos que surgen en etapas más antiguas y se mantienen, quizás variando un tanto su simbología, hasta las fechas más tempranas que nos proporcionan estas estructuras funerarias. Claros ejemplos pueden ser las figuras de ramiformes, los cuales se han representado en diversos horizontes culturales (Acosta, 1982). Los vemos, si bien con algunas reservas, en un Neolítico final en vasijas cerámicas de la Carigüela del Pinar (Granada), asociados a niveles calcolíticos en Millares (Almería), a campaniforme en el Cerro de la Virgen (Granada) y en un horizonte de transición del Eneolítico al Bronce I en el Castillarejo de los Moros (Valencia).

Asimismo, otro problema que se plantea sobre estos grabados es el de no poder ratificar la coetaneidad del momento de construcción de la sepultura en la que se encuentran y el momento en que se grabaron. De este modo, tan sólo disponemos de una fecha *post quem* para las figuras grabadas.

Aunque en un principio diversos investigadores sobre el arte rupestre esquemático propusieron una significación funeraria para el mismo, en virtud principalmente a estas relaciones entre abrigos rupestres-megalitos (Obermaier, 1925; Breuil, 1935, Cabré, 1941) la representación de estos motivos en otros contextos nos obliga a ampliar nuestros criterios a la hora de buscar la significación de los mismos.

Durante mucho tiempo, la tesis más generalizada ha sido la de relacionar el nacimiento del esquematismo peninsular con la llegada de influencias exteriores procedentes del Mediterráneo Oriental traídas por los pueblos prospectores de metal, si bien se aprecian ligeras matizaciones según los autores. Así, E. Ripoll (1968; 1983), que entronca la pintura esquemática con el arte levantino dentro de su fase D, considera que ésta es producto de la propia evolución final del estilo levantino al que se suman influencias exteriores de tipo religioso y espiritual también relacionada con la cultura dolménica. Mientras tanto, A. Beltrán (1983; 1986) y P. Acosta (1982) proponen una cronología anterior neolítica, a la vista de ciertos paralelos en arte mueble, aunque rechazan una vinculación directa con el arte levantino. Al mismo tiempo, defienden unas influencias orientales y relacionan este fenómeno esquemático con manifestaciones culturales mucho más amplias y no estrictamente religiosas en el que participan tanto elementos autóctonos como foráneos. Así, se incide en que el factor religioso no debió ser el único *leiv motiv* del esquematismo, ya que en él encontramos reflejados otros aspectos de la vida cotidiana, y se otorga al substrato indígena neolítico un papel más destacado en las transformaciones, en unos casos, y adap-

taciones, en otros, a un sistema de expresión ya existente, de las nuevas ideas llegadas a la península con la metalurgia (Acosta, 1982).

Por nuestra parte, dados los paralelos que proporcionan algunos objetos arqueológicos, cerámicos sobre todo (Acosta, 1982; Marcos, 1981), de cronología neolítica, en otro trabajo propusimos una fechación neolítica para los inicios de este esquematismo, en estrecha unión con el nuevo sistema económico productor que se está generalizando (Mateo, 1991). Unos pocos motivos constituirían el germen de este fenómeno esquemático, como expresión plástica de una espiritualidad estrechamente imbricada con ese nuevo modo de vida, e incluso planteamos la posibilidad de que se tratará de una religiosidad de tipo animista, dado el carácter de algunos de los esquemas más antiguos documentados, entre los que encontramos esteliformes, soliformes, figuras antropomorfas, motivos triangulares y zig-zags.

Se inicia de este modo un proceso continuo de formación del código esquemático en el que el substrato indígena debió jugar un papel que hoy aún no podemos valorar en toda su extensión, sobre todo si tenemos en cuenta que en algunas zonas geográficas en las que se expandió el arte esquemático ya existía con anterioridad otro tipo de arte, naturalista o levantino, desarrollado también con un trasfondo religioso (Mateo, 1992; 1994b).

Compartimos la idea de que los signos esquemáticos no son consecuencia de una transformación de las formas levantinas, sino que nacen a raíz de la introducción de conceptos simbólicos nuevos (Beltrán, 1986), pero la convivencia de los dos estilos en momentos puntuales de su evolución, probada en diversos conjuntos como, por ejemplo, los del río Vero en Huesca (Baldellou, 1983) o la Cueva de la Serreta en Murcia (Mateo, 1994c), debió reportar un trasvase de elementos entre ambos estilos, no sólo de procedimientos técnicos sino también quizá de ideas, que se adaptan a la nueva forma de expresión.

El perfeccionamiento de técnicas agrícolas y ganaderas en esas incipientes sociedades productoras y la paulatina consolidación de las estructuras urbanas, serían factores de cambio en la expresión plástica, cuya complejidad aumentaría con la asimilación de técnicas metalúrgicas, el comercio de metales y el dominio de las rutas comerciales (Beltrán, 1986). A esta fase de desarrollo, fechable ya en el III milenio, se adscribirían nuevos motivos como los ídolos, con presencia destacada en contextos calcolíticos y que parece que el propio substrato indígena asimila y transforma adaptándolos a su modo particular de expresión (Acosta, 1982). Algunos rasgos en sus formas, como los peinados en zig-zags, los apartan un tanto de sus supuestos modelos orientales, tal y como constató V. Hurtado (1980) en los ídolos recuperados en el yacimiento de La Pijotilla (Badajoz). En este sentido, la utilización de motivos soliformes para la representación de los ojos debe ser considerada

como un aporte autóctono, de raíz neolítica, ya que este motivo decorativo no se aprecia en los modelos orientales (Acosta, 1982).

Serán, precisamente, esos mismos logros técnicos reseñados los que, según su mayor o menor grado de desarrollo y el estadio evolutivo del grupo social en que se desenvuelven, entre otros factores, darán lugar a una creciente diversidad cultural en la península y a la formación de núcleos culturales distintos ya desde finales del período calcolítico y todo el Bronce, lo que supondrá el abandono paulatino del arte esquemático, sometido a un continuo cambio, como medio de expresión de unas ideas.

No obstante, este abandono será progresivo y quedarán testimonios del esquematismo, con carácter residual hasta fechas tardías, tal y como reflejan algunos yacimientos como el asturiano de Peña Tu, ciertos petroglifos del Noroeste o algunas cerámicas de Andalucía y Levante (Acosta, 1982).

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*, Memoria del Seminario de Arqueología, Universidad de Salamanca, Salamanca, 250 págs.
- ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1982): "El arte rupestre esquemático: problemas de cronología preliminares", *Scripta Praehistorica. Fº Jorda Oblata*, Salamanca, págs. 31-61.
- ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1983): "Técnicas, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispana", *Zéphyrus*, XXXVI, Salamanca, págs. 13-25.
- BALDELLOU, V. (1983): "El arte esquemático y su relación con el levantino en la cuenca del Vero (Huesca)", *Zéphyrus*, XXXVI, Salamanca, págs. 113-115.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1983): "El arte esquemático en la Península Ibérica: orígenes e interrelaciones. Bases para un debate", *Zéphyrus*, XXXVI, págs. 37-41.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1986): "Megalitismo y arte rupestre esquemático: problemas y planteamientos", *Mesa redonda sobre Megalitismo Peninsular, 1984*, Madrid, págs. 21-32.
- BUENO RAMÍREZ, P. (1986): "Megalitos en Extremadura", *Mesa redonda sobre Megalitismo Peninsular, 1984*, Madrid, págs. 45-50.
- BREUIL, H. (1935): *Les peintures rupestres schematiques de la Peninsule Iberique*, Lagny.
- CABRE AGUILO, J. (1941): "Las pinturas y grabados esquemáticos de la provincias de Soria y Segovia", *Archivo Español de Arqueología*, XLIII, Madrid.
- HURTADO, V. (1980): "Los ídolos calcolíticos de "La Pijotilla" (Badajoz)", *Zéphyrus*, XXX-XXXI, Salamanca, págs. 165-204.
- LUCAS PELLICER, M.R. (1971): "Pinturas rupestres del Solapo del Aguila (Río Duratón, Segovia)", *Trabajos de Prehistoria*, 28, Madrid, págs. 120-152.
- MARCOS POUS, A. (1981): "Sobre el origen neolítico del arte esquemático", *Corduba Archeologica*, 9, Córdoba, págs. 63-71.
- MARTÍNEZ PERELLÓ, M.I. (1988): "Un nuevo conjunto de pintura

esquemática en la Sierra del Pedroso (Peñalsordo y Capilla, Badajoz)", *Ars Praehistorica*, 7-8, Barcelona, págs. 201-220.

MATEO SAURA, M.A. (1991): "Las pinturas rupestres esquemáticas del Abrigo de la Fuente, Cañada de la Cruz (Moratalla, Murcia)", *Caesaraugusta*, 68, Zaragoza, págs. 229-240.

MATEO SAURA, M.A. (1992): Arte naturalista en Murcia. Aspectos socioeconómicos y etnográficos, Memoria de Licenciatura, Universidad de Murcia (Inédita).

MATEO SAURA, M.A. (1994a): "El arte rupestre en la Comarca del Noroeste", *Patrimonio Histórico-artístico del Noroeste murciano*, Murcia, págs. 155-168.

MATEO SAURA, M.A. (1994b): "Formas de vida económica en el arte naturalista de Murcia", *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, 6, Murcia, págs. 25-37.

MATEO SAURA, M.A. (1994c): "Las pinturas rupestres de la Cueva de la Serreta, Cieza (Murcia)", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXI, Valencia, págs. 33-46.

MATEO SAURA, M.A. (1997): "El conjunto de arte rupestre del

Abrigo de la Fuente, Cañada de la Cruz (Moratalla, Murcia)", *Memorias de Arqueología-1991*, 6, Murcia, págs. 49-56.

MATEO SAURA, M.A.; BERNAL MONREAL, J.A. y PÉREZ MOÑINO, C. (1994): "Arte rupestre prehistórico en el barranco de Charán (Moratalla, Murcia)", *Revista de Arqueología*, 158, Madrid, págs. 6-9.

OBERMAIER, H. (1925): *El hombre fósil*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria 9, Madrid.

RIPOLL PERELLO, E. (1968): "Cuestiones en torno a la cronología del Arte Rupestre Postpaleolítico en la Península Ibérica", *Simposio Intenacional de Arte Rupestre, Barcelona, 1966*, Barcelona, págs. 165-192; (1983): "Cronología y periodización del esquematismo prehistórico en la Península Ibérica", *Zephyrus*, XXXVI, Salamanca, págs. 28-35.

SORIA LERMA, M. y LÓPEZ PAYER, M.G. (1988): "Aproximación al estudio del significado de la pintura rupestre postpaleolítica del Sureste peninsular", *Ars Praehistorica*, 7-8, Barcelona, págs. 167-182.

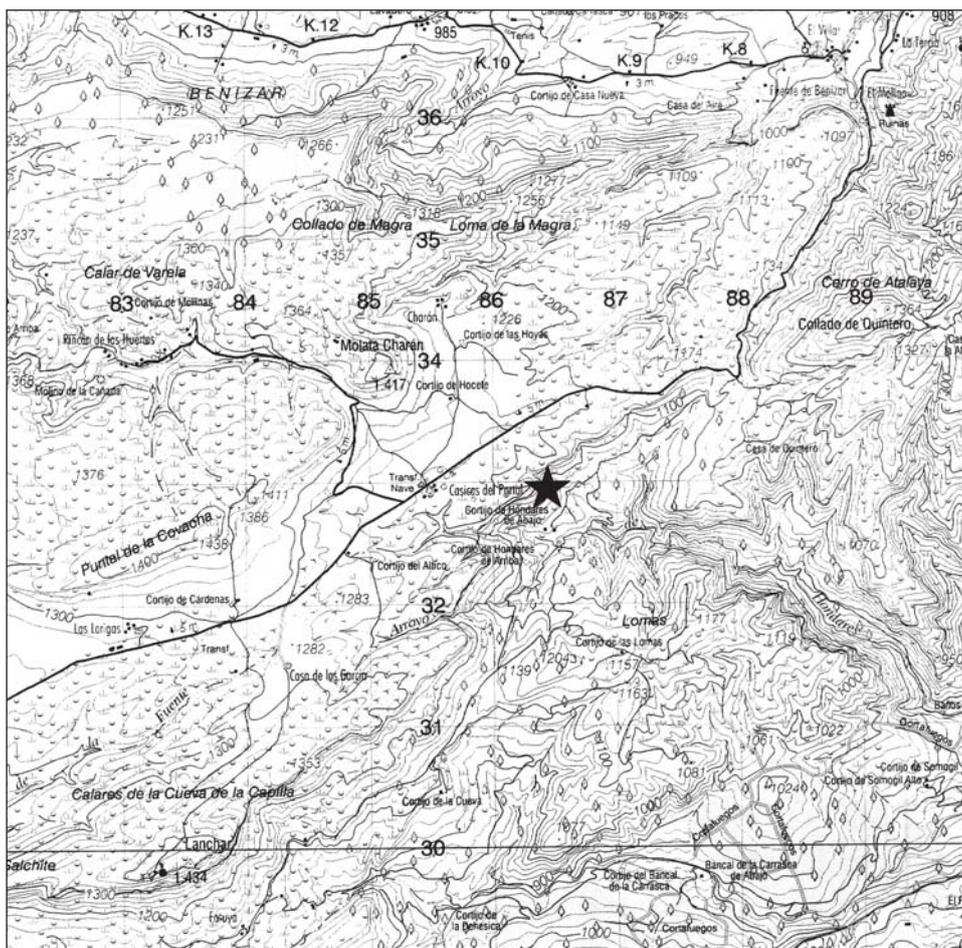


Figura 1: Situación del Abrigo del Hondares (Moratalla). (I.G.N. Hoja 889. Escala 1:50.000).

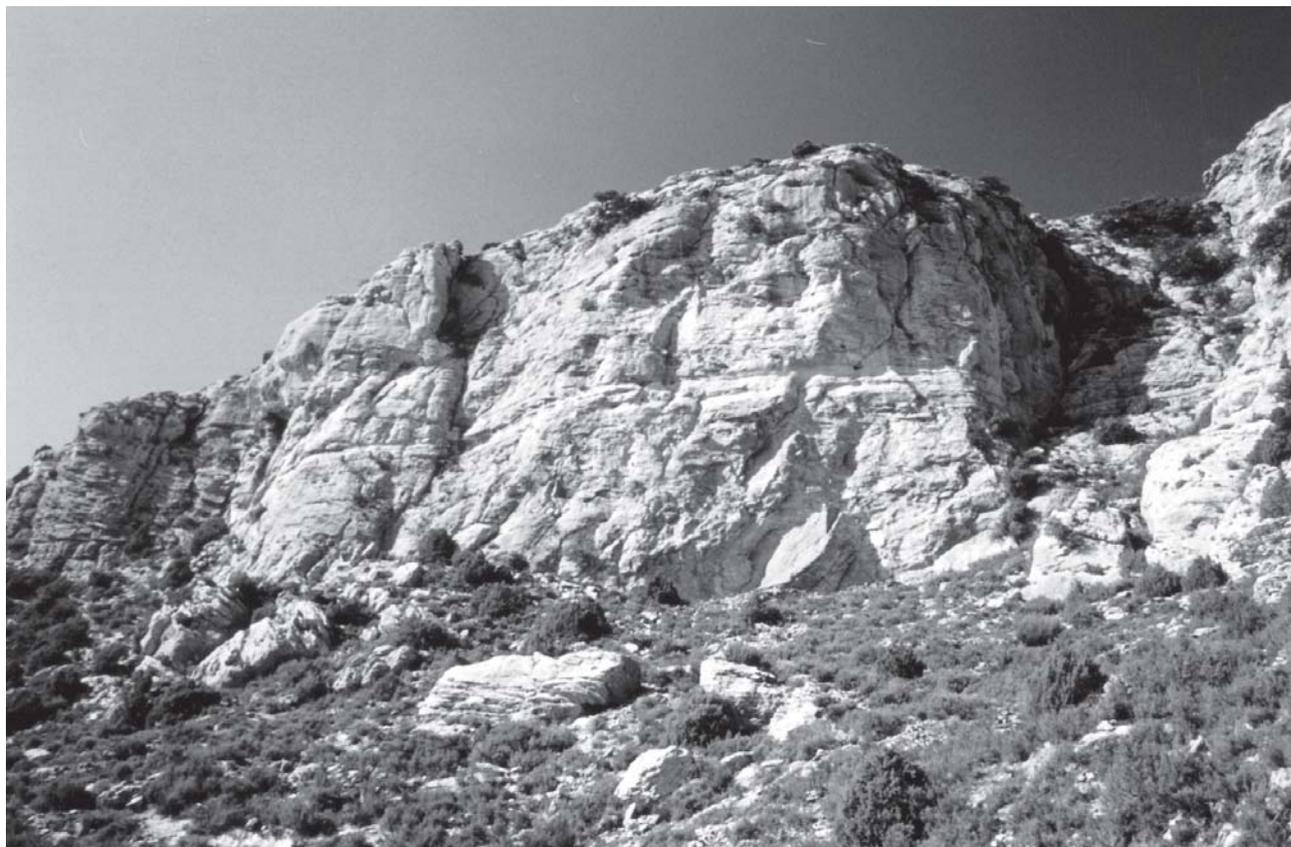


Figura 2: Vista general del Abrigo de Hondares.

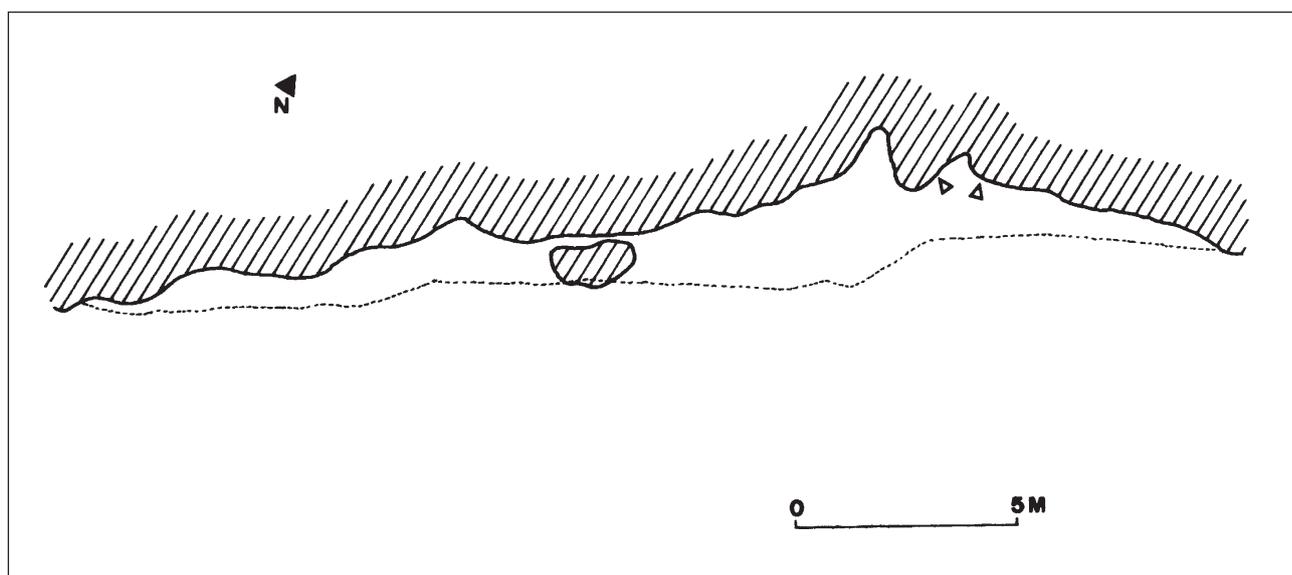


Figura 3: Planimetría del Abrigo de Hondares.



Figura 4: Abrigo de Hondares. Panel 1.



Figura 5: Hondares. Detalle del panel 1.

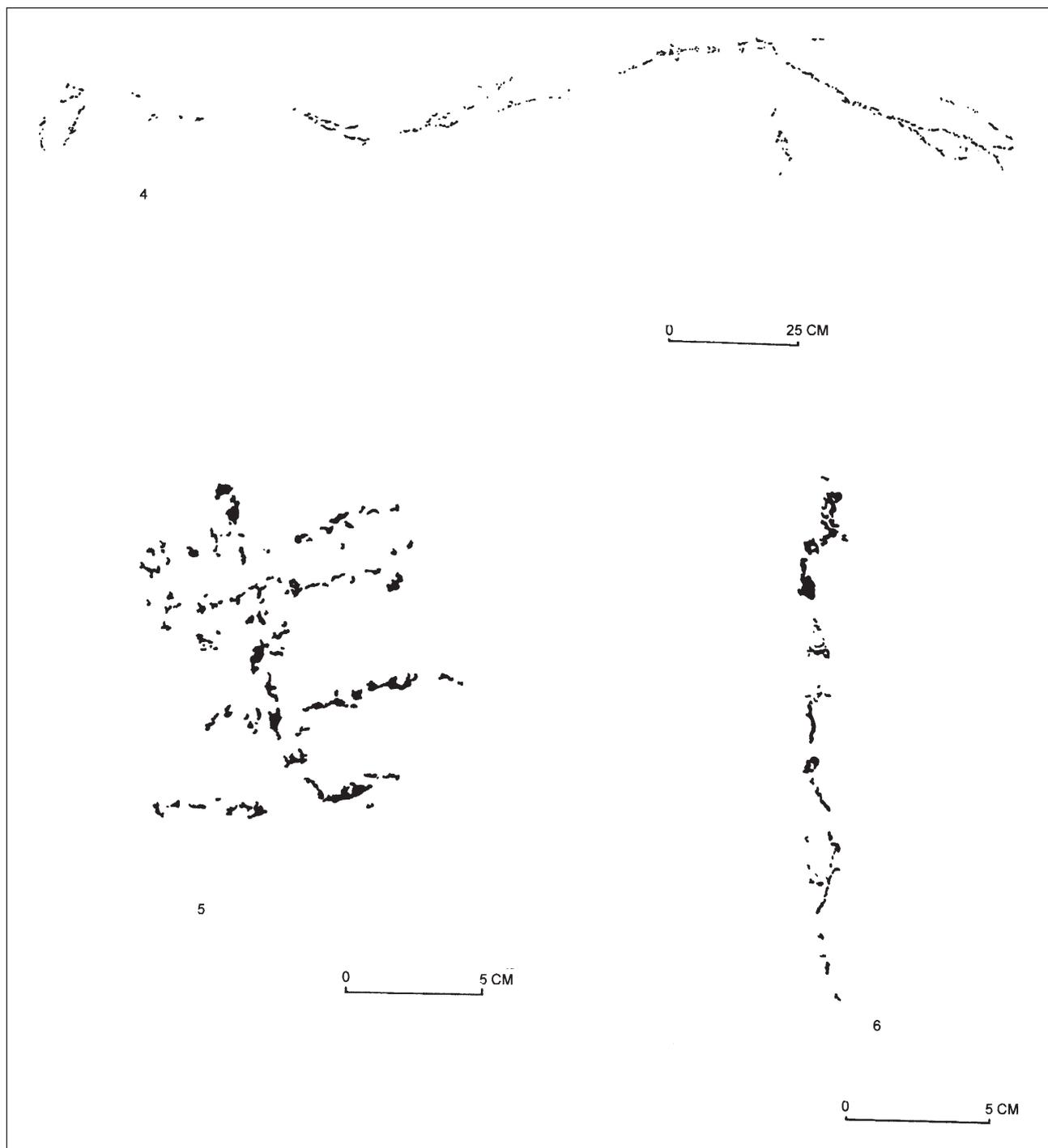


Figura 6: Abrigo de Hondares. Panel 2.

