

PROSPECCIONES Y ESTUDIOS SOBRE ARTE RUPESTRE PREHISTÓRICO EN EL TÉRMINO DE YECLA: CAMPAÑAS II-IV (2001-2003)

ANNA ALONSO TEJADA *
ALEXANDRE GRIMAL **

Palabras claves: Cantos de la Visera; Arte Levantino; Arte Esquemático; Arte lineal-geométrico.

Resumen: Las actuaciones arqueológicas llevadas a término durante los años 2001 a 2003 en el municipio de Yecla, dan continuación al proyecto iniciado en el año anterior, con la elaboración, en el 2001, de un documento base sobre la puesta en valor del Monte Arabí. Por una parte, se ha proseguido con las tareas prospectivas, con el hallazgo de Cantos de la Visera III y, por otra, se ha seguido avanzando en las investigaciones de los frisos pintados del Monte Arabí. Éstas, más detenidas, modifican necesariamente los resultados de los estudios pioneros y rectifican teorías más recientes. Se desestiman las interpretaciones figurativas del Abrigo del Mediodía (el jinete); Cantos de la Visera II se inicia con el Arte Levantino al que siguen sucesivas secuencias de aquél y del Arte Esquemático, debiéndose desestimar la presencia de Arte lineal-geométrico.

Keywords: Cantos de la Visera; Levantine Art; Schematic Art; Linear-Geometric Art.

Abstract: The archaeological activities during years 2001 to 2003 in the municipality of Yecla, are the continuation to the project initiated in the previous year, with the processing, in the 2001, of a document bases on the putting on value of Monte Arabí. Also, it has been continued with the prospective tasks, with the finding of "Cantos de la Visera III" place and, it has been continued advancing in the investigations of the painted frisos of Monte Arabí. These, necessarily modify the results of the pioneering studies and rectify more recent theories. The figurative interpretations of the "Abrigo del Mediodía" (the rider); "Cantos de la Visera II" begin with the Levantine Art which they follow successive sequences of that one and the Schematic Art, being due to misestimate the presence of Linear-Geometric Art.

*Dra. en Prehistoria; annaalonsotejada@yahoo.es

**Pintor, investigador de arte rupestre alexandregrimal@yahoo.es

PUESTA EN VALOR DEL MONTE ARABÍ

La campaña del año 2001 se compartió con la elaboración de un estudio sobre la Puesta en Valor del Monte Arabí (ALONSO y GRIMAL, 2001) encargado por la Comunidad. El cerramiento de Cantos de la Visera había constituido uno de los primeros que se habían aplicado a este tipo de yacimientos con arte al aire libre. Después de Cogul (Lérida), al que se protegió con un muro y una puerta de acceso, y de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), al que se instaló protección mediante una reja, las estaciones murcianas fueron las siguientes a las que se salvaguardaron con un cercado de piedra que diseñaba un relativamente amplio recinto y, en los cantos con pinturas, una reja a través de la que se podían ver las pinturas. Entendíamos que su protector, propietario y descubridor, Julián Zuazo Palacios había sido el primero en considerar que el espacio inmediato a los frisos con arte también era valioso y sobre el cual había de llamarse la atención. Sobre estos valores, que ciertamente habían jugado un papel importante en la conservación de las pinturas –puesto que no habíamos detectado agresiones tan drásticas como las verificadas en otros yacimientos– propusimos una serie de actuaciones que se ocupaban de la sección arqueológica del Monte Arabí. En lo que afecta a Cantos de la Visera, se sustituía el antiguo cercado por una plataforma elevada que diseñaba un circuito de visita a los frisos pintados con la intención de ordenar el recorrido y al mismo

tiempo insistir en el carácter singular y valioso de todo aquel espacio inmediato; en cierta forma, permanecíamos fieles a la idea básica del antiguo “corralito”, como se lo llamaba popularmente. Las rejas de las pinturas eran sustituidas por un cristal, de características especiales, que permitía observarlas y evitaba cualquier agresión. Las pinturas debían mantenerse tal como se han conservado hasta ahora –sin agresiones del tipo limpieza, restauración– con actuaciones específicas necesarias para salvaguardarlas de filtraciones, etc.

Además de la actuación mencionada, se contemplaba la dinamización del Arabilejo y los espacios con grabados. La Casa de Cultura se constituía en el centro de información exhaustiva del valor de aquellas manifestaciones como documentos arqueológicos y como expresiones plásticas contempladas desde la perspectiva contemporánea.

UN NUEVO FRISO CON PINTURAS: CANTOS III

Parece razonable suponer que un yacimiento descubierto hace bastantes años posea un entorno inmediato debidamente prospectado; el caso de las estaciones de Cantos de la Visera se incluía de pleno en esta situación porque su hallazgo había sido uno de los primeros del sector del Este peninsular y, por su importancia, ha sido visitado por los investigadores más reconocidos en distintas épocas; nosotros mismos hemos de incluirnos en

el grupo de visitantes reincidentes. Sin embargo, el hallazgo de un nuevo friso en aquel espacio de arte, que hemos dado en llamar Cantos de la Visera III, advertido en primera instancia por uno de nosotros (AG), pone de manifiesto la necesidad de las labores de revisión con una perspectiva algo distinta y la idoneidad de haber tomado la decisión de llevar a cabo un nuevo estudio sobre ese particular entorno.

El nuevo friso con pinturas se conserva en el mismo canto rodado en el que se ubica Cantos de la Visera II pero en el lado opuesto. Actualmente se trata de una concavidad o abrigo que dispone delante mismo de un gran bloque, al parecer desprendido de lo que sería la cornisa superior. A pesar de ese desprendimiento, la oquedad que se conserva queda particularmente protegida aunque no exenta totalmente de la acción de los agentes meteorológicos, de forma que se han conseguido mantener parte de lo que probablemente fueron unas figuras más completas, todas de color rojo. Se llegan a distinguir tres motivos, o para ser más precisos, restos de ellos: uno, integrado por un trazo horizontal que se amplía en el extremo izquierdo; otro, se trata de restos de pintura de recorrido vertical ligeramente inclinados hacia la izquierda, y ubicados en un nivel inferior. Unos 64 cm a la derecha, un pequeño resto de recorrido vertical, inclinado hacia la derecha, e inmediatos unos restos de mayor envergadura que se escinden en dos en el extremo superior.

Aunque su estado actual no permite una identificación por el tamaño conservado y, especialmente, por la textura, adherencia y el color se acercan razonablemente a los motivos del Estilo levantino más que a los esquemáticos en los que domina la línea sobre las masas de color, además de un tipo de pigmento algo distinto. Si se aceptase que estamos ante un friso levantino, este yacimiento representaría una innovación en la concepción espacial pictórica de aquellos artistas. Es cierto que los santuarios de cantos geológicamente son un tanto singulares, pues no se repiten estas formaciones geológicas con pinturas de cazadores-recolectores epipaleolíticos, pero esta concepción no deja de alterar la frontalidad tan constante con que se construyen los santuarios pintados que conocemos hasta ahora.

En efecto, de las cientos de estaciones con Levantino que se conocen, la mayoría corresponden a cavidades pintadas en la pared frontal, más raramente en el techo y únicamente cuando éste es accesible, en suma parece haber una norma bastante extendida. Sin embargo, la

propia Comunidad de Murcia ha hecho aportaciones bastante sorprendentes que han representado una sutil desviación a la norma. Nos referimos a los frisos levantinos ubicados a una altura considerable respecto a la base del abrigo que los acoge, como los del Rincón de las Cuevas II, en la pedanía de Benizar y los de la Risca I, II y III, en el Campo de San Juan (Moratalla); particularmente el primero y el último de los mencionados.

Es nuevamente este conjunto murciano del Arabí el que aporta una interesante innovación que irremediablemente conduce a la reflexión sobre este aspecto de la elección del espacio. La selección puntual y concreta de los cantos desprendidos y erosionados, con sus notorias viseras, frente a los abrigos (que es lo habitual), ofrece indicios de criterios particulares y distintos de aquellos artistas. En este enclave, además, se pone en cuestión el sentido utilitario que aún hoy se atribuye a los abrigos pintados –desde una visión excesivamente simplista– de poseer buena visibilidad para las acciones cinegéticas.

Es en estos yacimientos de Cantos de la Visera I, II y III en que adquiere pleno valor el tratamiento y la denominación de espacios sacros con que venimos calificando a estos lugares pintados.

OBSERVACIONES SOBRE EL ABRIGO DEL MEDIODÍA

Podría afirmarse que este conjunto de Arte Esquemático es el que menos atención ha recibido de los que se ubican en el Monte Arabí pues con excepción de alusiones a alguno de sus motivos, como el jinete, nada ha despertado el interés para una nueva revisión, sea total o parcial, desde 1915 en que se publican por vez primera (BREUIL y BURKITT, 1915).

Las formas pintadas que superan la treintena se concentran en 4 paneles todas en color rojo, aunque con distintas tonalidades, algunas francamente difíciles de apreciar como varias del primer espacio, en un ocre muy desvanecido.

El primer panel se halla protegido por una reja, es el más numeroso, integrado por motivos abstractos, desde barras, puntiformes, zig-zag horizontales hasta formas geométricas más complejas y tipológicamente poco habituales.

El segundo, se halla fuera de aquella protección pero en la misma gran concavidad que los anteriores. Agrupando series de trazos, en algunos casos, y de masas de color, en otros, de recorrido vertical.

El tercero se ubica a 13,10 m a la derecha del anterior y corresponde a otra cavidad independiente, aunque forma parte de la gran concavidad que representa el Abrigo del Mediodía. Tan solo conserva un motivo integrado por un trazo vertical engrosado en el extremo inferior al que cruza en el opuesto otro en sentido horizontal y ligeramente arqueado. El último de los puntos con pintura está a 30,60 m a la derecha del anterior. Únicamente conserva una forma abstracta, en el techo, conformada por dos trazos paralelos que discurren en sentido horizontal para diseñar varias ondulaciones. Breuil publicó este motivo sobre elementos del panel primero sin señalarlo gráficamente lo que pudo crear cierta confusión, también el hecho de que lo trata como dos motivos completos e independientes. En realidad corresponde a un único elemento, de tipo serpentiforme que nosotros lo presentaremos en la posición correcta en que el espectador ve la imagen en el techo del abrigo.

La apreciación inicial que cabe puntualizar se refiere al método que hemos utilizado para la reproducción de los motivos. Contrariamente a la propuesta del investigador francés, en el que aparecen las formas muy completas y bien perfiladas, nuestra versión se hace reflejo de todas y cada una de las irregularidades lo que origina que las figuras no se presenten tan bien acabadas, pudiendo sugerir el efecto erróneo de que se deba a un proceso de destrucción o de degradación relativamente reciente. Esta percepción, insistimos, no responde a la realidad sino simplemente al método empleado en aquellos años que trataba de completar las imágenes para que fueran reconocibles. En realidad, aquello coincidía con su idea de que el Arte Esquemático era una evolución degenerada del arte figurativo (Levantino) y, por tanto, no cabía cuestionarse un aspecto menor como el proceso técnico.

Esa dependencia de las pinturas del Mediodía con el arte figurativo no solo se percibe en el método sino también en la identificación de las formas. De tal suerte que se reconoce en el friso elementos totalmente figurativos, como el individuo montado sobre un caballo, un segundo jinete incluso, una cabra y figuras humanas, la mayoría totalmente rechazables.

El método empleado por nosotros refleja distintos procedimientos técnicos en la ejecución de los elementos y rompe la uniformidad tan notoria que reflejaba el antiguo calco y que tan sumisamente se había aceptado por la investigación. La relevancia de la técnica resulta,

desde nuestro punto de vista, capital en el análisis de un arte porque, como debería ser bien sabido, forma parte fundamental de la definición del estilo. En el Mediodía resulta muy valiosa porque se imbrica directamente en el reconocimiento de las formas y nos permite discrepar, también en esta cuestión, en la identificación de los motivos allí pintados. Por otra parte, hay un aspecto en el que la técnica y su análisis pueden resultar fundamentales, aunque quizás todavía no podamos valorarlo en toda su magnitud, y es que las distintas técnicas pudieran corresponder a diferentes momentos de ejecución y consecuentemente a diversas etapas cronológicas.

La Pintura Esquemática, al contrario que la Levantina, presenta una variabilidad muy notoria en cuanto al instrumento pictórico empleado. La presencia muy generalizada de trazos de grosores que suelen superar los 10 mm, con perfiles irregulares, permiten hipotizar sobre un abanico de objetos ciertamente amplio y todos ellos verosímiles. En el caso del Mediodía, con un soporte rocoso bastante irregular, los pintores no trataron de conseguir perfiles uniformes y paralelos por lo que es deducible que el instrumento empleado tendría poca flexibilidad y no conseguía impregnar de pintura los surcos y recovecos más profundos. La posibilidad de que ramas preparadas a modo de brochas hubiesen sido el vehículo empleado es más que aceptable para algunos motivos, como por ejemplo los de estructuras más complejas.

A pesar de la idoneidad de las ramas como instrumentos pictóricos, el empleo de los dedos es una opción muy rentable. Se trata de trasladar el pigmento con la yema de los dedos y arrastrarlo sobre el soporte mediante cortos pero consecutivos trazos cuyo resultado final y aparente es el de un trazo único. Este sistema ha sido verificado por nosotros en todo el sector Este peninsular, de manera particular en la Cañica del Calar II y IV, en el abrigo V de Benizar, Cueva del Esquilo (Moratalla), Buen Aire (Jumilla), y en los abrigos del Pozo (Calasparra), por citar unos pocos ejemplos, por citar los de la Comunidad de Murcia (GRIMAL y ALONSO, en prensa).

En definitiva, los dedos como instrumentos resultan indiscutibles para los puntos y barras pero pueden ser igualmente verosímiles para el diseño de motivos con estructuras más complejas. Por ello, es perfectamente aceptable que el serpentiforme doble del último panel del Mediodía fuese sido ejecutado con este método, en concreto, con dos dedos simultáneamente.

Más difícil se presenta el proponer un instrumento específico para los elementos más altos del panel primero, y no es fácil para los motivos de coloración extremadamente débil precisamente por el estado de conservación. Con todo, la distribución de la pintura y el resultado se aproximaría al que hemos conseguido con una especie de muñeca de piel o de fibra vegetal, con las que se logran superficies más irregulares y se ejerce menos control sobre el diseño.

Otra fórmula de ejecución que hemos determinado es la que se ha empleado en un elemento ubicado en la zona más próxima a la base del abrigo del primer panel, según la cual la pintura parece transferida al soporte mediante un vehículo aplanado que impregnado de pintura se presiona sobre la roca soporte. Se consiguen masas compactas pero sin penetración de la pintura en las rugosidades rocosas y con perfiles poco precisos.

El abrigo del Mediodía presenta, en conclusión, cuatro maneras como mínimo de aplicación del pigmento que indica fases de composición del friso y que pueden marcar algún indicio temporal, descartando, cuanto menos, la sincronidad en su ejecución.

La Pintura Esquemática estaría integrada, según nuestras investigaciones, por tres tipos de elementos: aquellos netamente abstractos, informes, en definitiva; los geométricos y los esquemáticos, estos últimos son los que mantienen alguna referencia a la figuración, aunque sea ciertamente muy exigua, en motivos tales como antropomorfos y zoomorfos.

El abrigo yeclano ofrece mayoritariamente motivos geométricos y formas abstractas, siguiendo así una constante en esta expresión pictórica-creencial, pues son aquellas las que conforman el elenco más numeroso del total de pinturas. Entre los primeros, se han reconocido algunas tipologías muy comunes y esenciales como son las barras y los puntiformes, además de algún serpenti-forme (Figura 1 a 3). Sin embargo, buena parte de los geométricos corresponden a elementos algo más complejos, algunos incluso verdaderamente inusuales, pues no van a reconocerse entre las formas que se conservan, por ejemplo, en el cercano Abrigo II de Cantos de la Visera; ni siquiera pueden hallarse estructuras similares entre los yacimientos con aquel tipo de pintura del resto del territorio del Altiplano, en término municipal de Jumilla: Abrigo de la Pedrera, Buen Aire I o Abrigo de los Gargantones, por citar los más prolíficos.

Hay que desestimar la presencia de formas con referencia a la figuración y entre ellas la identificación por

parte de Breuil, ya desde el primer estudio, de un jinete sobre un caballo; interpretación por la que este yacimiento ha sido mencionado con iteración en la investigación posterior al convertirse en un ejemplo paradigmático. En suma, no se reconoce figuración animal alguna como tampoco se trata de un équido otro elemento a la derecha de aquél al que Breuil también identificó como tal. Morfológicamente ambos son el resultado de una idea bastante similar pero dentro del marco estrictamente geométrico.

La pintura del panel primero que el investigador francés había identificado como un cáprido, va a resultar una forma geométrica, y una aportación estimable que ofrecen los nuevos calcos se refiere a la identificación de los elementos en la zona alta de aquél, que pierden todo el carácter antropomorfo que les concediera Breuil.

Para concluir estos comentarios, si tomamos el posicionamiento, desde nuestro punto de vista más correcto, de huir de esa inercia perniciosa de interpretar constantemente las formas –antes incluso de un análisis aséptico y estricto– en la búsqueda de las trazas de la figuración, concluiríamos que la llamada convencionalmente Pintura Esquemática (o Arte Esquemático) podría ser analizada desde la tendencia artística abstracta, con una gran carga de gestualismo y de acción. Todos ellos son los verdaderos valores de este horizonte, lo que suscita la percepción del espectador y los auténticos instrumentos de que se vale. Con todo, su valoración habrá de ser muy estricta, precisamente para no caer en la anécdota como con demasiada frecuencia se incide en el tratamiento de la figuración; nos referimos, en concreto, al Arte Levantino.

DATOS SOBRE CANTOS DE LA VISERA I y II

De estos dos abrigos se llevaron a cabo con bastante inmediatez a su descubrimiento, en 1912, dos versiones, una, autoría de Henri Breuil y, otra, de Juan Cabré, publicadas ambas en 1915. Son, como cabe suponer, versiones muy mediatizadas por las disponibilidades técnicas de aquellos años pero, sobre todo, por la explicación –o interpretación– subjetiva que cada autor quiso dar de lo que ellos percibían en los frisos, de manera que ante una misma imagen, o grupo de éstas, los recursos gráficos empleados pueden ser muy distintos pues cada autor resaltaba o insistía en aspectos diferentes. Si bien, por ejemplo, la propuesta gráfica de

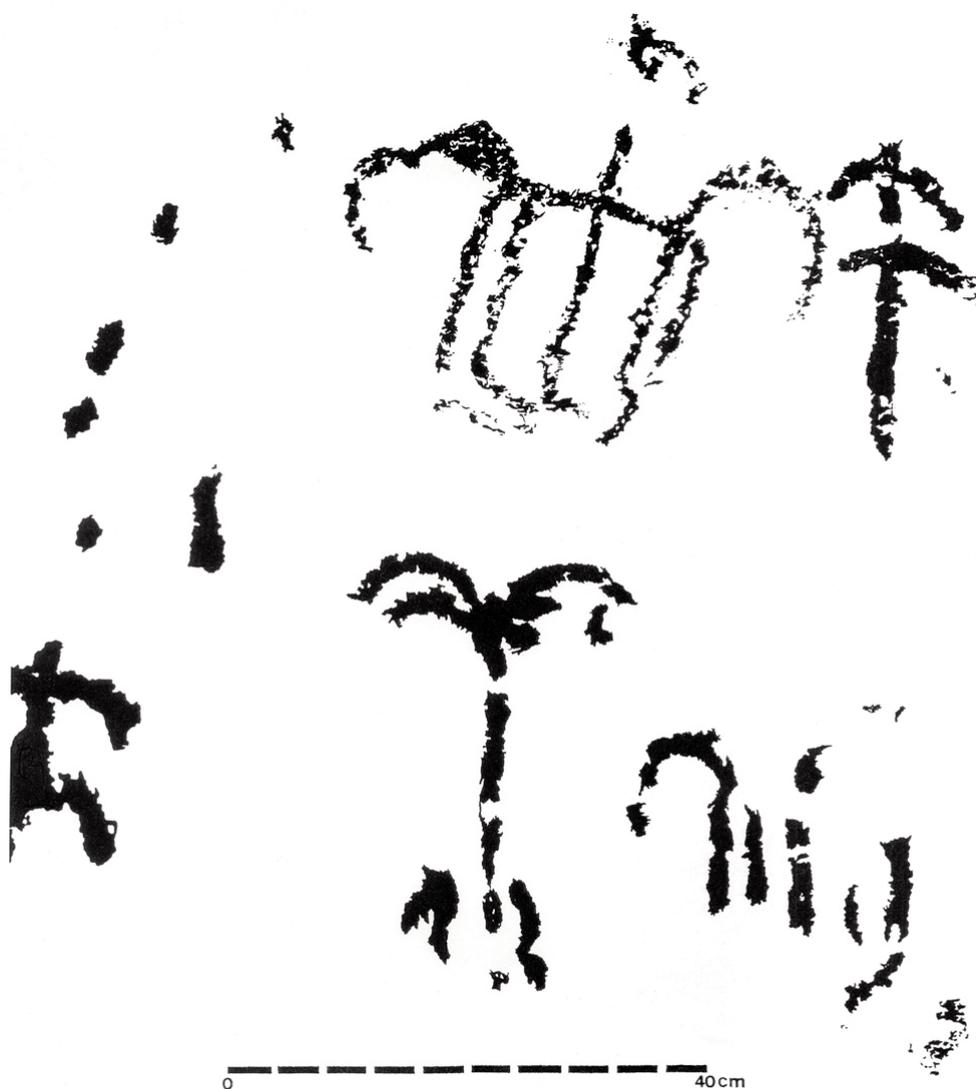


Figura 1. Sector izquierdo del Panel I del Abrigo del Mediodía. Calco de A. Grimal y A. Alonso.

Cabré parece acercarse más a la realidad –y de hecho es la que se ha tomado siempre como referencia– al resaltar más los detalles, no quiere ello decir que sea más fiel a lo existente en la pared, pues hemos observado que dicho estudioso omite imágenes, o las presenta muy incompletas. Breuil ofrece un calco muy personal, se podría decir que hay un mayor reflejo del carácter, de la manera de hacer del dibujante, logrando una cierta unificación de todos los motivos, pero repara en detalles y figuras que en verdad son verificables. Con todo, hay que reconocer que en ambos casos se trata de estudios

muy meritorios y demuestran, una vez más, ser personas muy cualificadas.

Otra cuestión es la reinterpretación que los investigadores que les sucedieron han hecho de aquellas versiones, ajenos al conocimiento y las voluntades de lo que los investigadores pioneros querían expresar, porque ello sí ha conducido a algunas deducciones y afirmaciones que no se pueden sostener actualmente.

La primera cavidad ha aportado alguna figura de cuadrúpedo nueva, ciertamente fragmentada, probablemente identificable como un ciervo, discrepancias en la



Figura 2. Motivos abstractos del Panel I del Abrigo del Mediodía. Calco de A. Grimal y A. Alonso.

morfología de otras y sobre todo en la interpretación que se hacía a partir de motivos incompletos, pudiendo establecer diversas secuencias en la ejecución de los motivos; todos animalísticos.

Pero hemos de reconocer que, sobre todo el abrigo II, y su sector izquierdo, ha sido el que ha captado la atención de la investigación, constituyéndose hace años en la demostración cronológica del Arte Levantino.

Ciertamente es el que aporta más información por las abundantes solapaciones entre motivos de distintos arte, y hemos de reconocer que es verdaderamente complejo y ha exigido de observaciones minuciosas y dete-

nidas para establecer, con suficiente seguridad, el orden de la secuencia de ejecución de los diversos motivos. Probablemente sea este sector uno de los más complejos, en el sentido a que nos referimos, de todos cuantos conocemos con Arte Levantino. Por el interés que este sector tiene no detendremos en él especialmente y a algunos de los resultados a que hemos llegado.

La primera figura de esa compleja zona pintada correspondió a un ciervo, orientado hacia la izquierda, de cuello extremadamente esbelto, conservado en su tercio anterior con más claridad. La línea de silueteado está bien marcada, con trazos bastante constantes en su



Figura 3. Motivo abstracto del Panel IV del Abrigo del Mediodía. Calco de A. Grimal y A. Alonso.

grosor en torno a lo 3-4 mm, mientras su interior corporal debió estar originariamente completado de forma desigual; fórmula bien conocida en el Levantino.

Sobre aquél se diseñó un gran toro –el mayor del abrigo de 56,2 cm de longitud máxima conservada– orientado en sentido contrario, en un color rojo amarillento, de pintura muy homogénea y cubriente, en el que prácticamente no se aprecia la línea de silueteado; son esos dos elementos tamaño y color los que en cierta forma centraría visualmente el espacio porque las imágenes siguientes se dispondrán en su entorno. Se podría decir que ese punto de la pared rocosa ejerce un interés especial a cuantos después diseñaron los motivos. En proporción a la masa corporal, la cabeza y particularmente la cornamenta es más bien de poca envergadura y de tendencia semicircular y se sobrepone con

decisión al abdomen del venado ocultando fragmentos de aquél

Pero antes de este gran toro se pintaría una figura de ciervo de color rojo-castaño menor cuya cabeza y cuello sobresale por el dorso del bóvido, quedando totalmente oculto el resto de su anatomía. La imagen presenta unas características de realización semejantes al primer ciervo –en ambos el relleno es desigual–, y además se orientan en el mismo sentido, por lo que se plantea la duda, por otra parte difícil de resolver, de si pudiera ser anterior al primer ciervo. En cualquier caso, lo que es cierto es que su diseño también fue anterior al gran toro pues la posibilidad de que se hubiese pintado a continuación de él plantea algunas cuestiones; la principal que al haberse optado en el ciervo por el relleno corporal desigual la imagen se presentaría confusa en ese

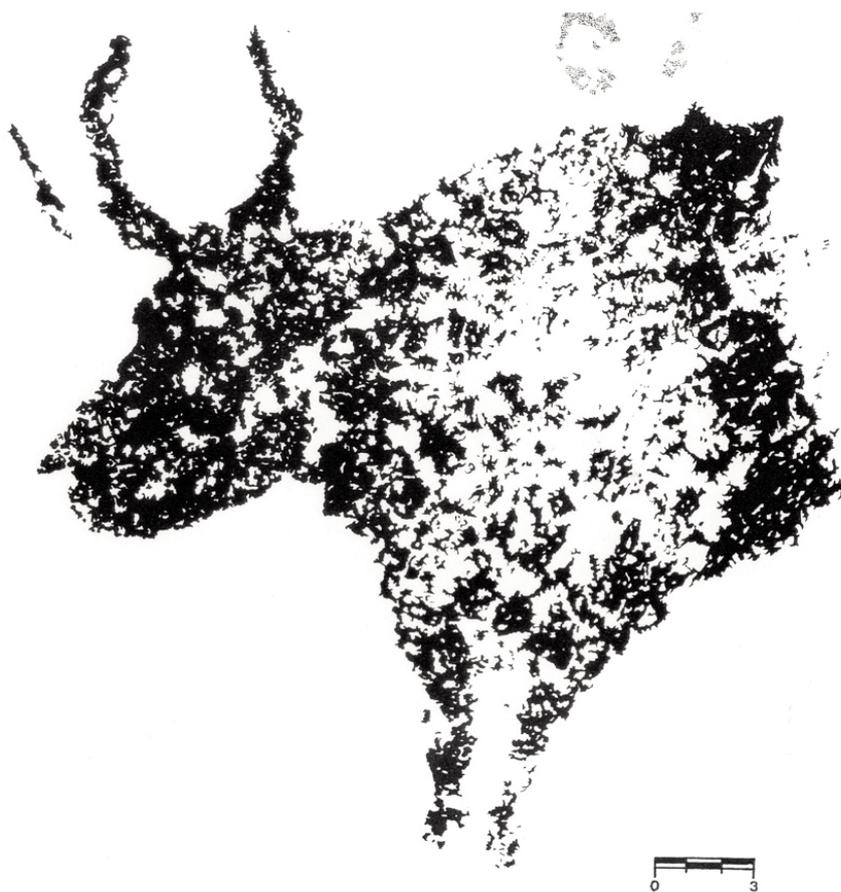


Figura 4. Bóvido incompleto de Cantos de la Visera I. Calco A. Grimal y A. Alonso

punto, pues el color del toro dominaría sobre ella. En el Arte Levantino hemos verificado que en las solapaciones de grupos de figuras se intenta que la imagen precedente pueda ser también reconocida, para lo que se utilizan diversas fórmulas que en todo caso resaltan siempre la última. Y únicamente en la circunstancia de que la imagen precedente se halle muy destruida es cuando no se tiene inconveniente en pintar sobre ella la nueva imagen.

La tercera fase pictórica corresponde a la acción de los pintores del Arte Esquemático. Corresponde al ave, rojo-castaño oscuro, que superpone su ala izquierda al ciervo y al toro.

Sobre el abdomen del gran toro se pintó una estructura geométrica semicircular —una especie de retícula para entendernos—, rojo-castaño, que en su área central deja ver unas formas, que sugieren, y de hecho han sido

interpretadas como un ave, por sus semejanzas estructurales con la comentada anteriormente.

El reconocimiento se ve apoyado en buena medida por la presencia de lo que parecen ser las extremidades, particularmente una de ellas que finaliza en tres apéndices —como la anterior— y en la estructura un tanto perdida de lo que probablemente corresponde a las alas desplegadas horizontalmente y con trazos paralelos entre sí y perpendiculares a ellas a modo de plumas.

Objetivamente no se puede determinar cual de aquellas dos aves fue pintada en primera instancia como tampoco hemos podido decidir, dado el estado de deterioro de los motivos, el orden de ejecución entre la retícula y el ave.

Como propuesta —y esto es una mera hipótesis— diríamos que ambas aves y la retícula y las formas geo-



Figura 5. Ciervo de Cantos de la Visera I. Calco de A. Grimal y A. Alonso.

métricas similares, tanto del sector izquierdo como la que se halla en la zona baja de la derecha, constituirían las primeras acciones de los pintores abstractos. Probablemente todas estas ejecuciones no sean sincrónicas pues presentan colores y facturas distintos, aunque tienen en común el ubicarse en un sector concreto y en el carácter geométrico-abstracto que comparten.

En efecto, es evidente que la forma en zig-zag vertical, de un tono castaño-rojizo se infrapone en su extremo inferior a la retícula ubicada en ese punto. Hay que comentar que dicho zig-zag está integrado por dos bloques de cuatro trazos cada uno que intentan diseñar ángulos simétricos. En el grupo de la derecha aparece, no obstante, un quinto trazo, de igual color y factura, pero que no sigue las pautas de las líneas compañeras; incluso se aparta notablemente de ellas para seguir un recorrido casi paralelo a la grupa del

gran toro llegando a ser ocultada en alguno de los tramos de su recorrido por la imagen del ciervo de grandes proporciones que, como veremos más adelante, fue pintado con posterioridad.

La siguiente ejecución de motivos corresponde, nuevamente, a los pintores levantinos. Sobre el gran toro y sobre la retícula que solapa parte de su abdomen se pintó un cuadrúpedo que Cabré confundió con el cuerpo del gran ciervo y que, en cambio, Breuil sí llegó a individualizar, pero dándole una orientación en sentido contrario a como la verificamos nosotros. Nos basamos en que los fragmentos que sobresalen por el dorso del gran toro, a la derecha de cabeza-cuello del ciervo, corresponden a las puntas de la cornamenta de animal que cabe reconocer como un venado. Esta superposición del ciervo sobre la retícula se aprecia en distintos puntos de sus extremidades delanteras.



Figura 6. Sector izquierdo de Cantos de la Visera II en el que se concentran el número más relevante de superposiciones. Calco de A. Grimal y A. Alonso.

Sobre el animal comentado, se pintó otro, en un color castaño-rojizo, que se dirigía hacia la derecha, que se conserva bastante incompleto.

Un nuevo herbívoro se incorpora al friso, en un color algo más intenso que el anterior, que mantiene la misma orientación, y que con el inicio de su dorso se solapa a las extremidades delanteras de aquél. Tanto la cabeza de éste como la de aquel al que se solapa se presentan muy difíciles de definir, pero el hecho de que no se distinga ningún fragmento de las puntas de la cornamenta nos permite lanzar la hipótesis de que pudieran tratarse de ejemplares de ciervas (o de individuos jóvenes).

A este momento podría atribuirse el diseño del ciervo macho que se ubica delante del precedente, también orientado en el mismo sentido, y que muestra partes de su anatomía (grupa, patas delanteras, extremos de la

cornamenta) ocultas, como veremos, por actuaciones pictóricas posteriores.

La siguiente intervención pictórico-creencial vuelve a ser responsabilidad de los artistas levantinos al diseñar un ciervo de gran tamaño, de 58,5 cm de longitud de hocico a inicio de la cola, en un color castaño-oscuro. En realidad lo que se consigue con ello es “rehabilitar” la antigua imagen, aunque quizá sería más preciso decir que lo que verdaderamente se recupera es un antiguo e importante espacio. Manteniendo las dimensiones del toro se pinta un nuevo herbívoro empleando especial cuidado en no ocultarlo totalmente de forma que se reconociera sin la menor confusión. Por ello se comprueba como la silueta del venado deja ver –gracias a la diferencia de color– parte de la cabeza y totalmente las astas, el cuello, la cruz, la parte final de la línea dorsal, la grupa, una parte notable de las extremidades poste-

riores –son visibles, incluso, las pezuñas– buena parte del abdomen y del pecho.

En base a estos datos diríamos que estamos más que ante un toro convertido en ciervo, como se ha venido manteniendo por algunos estudiosos, ante dos animales con anatomías independientes; muy distinto, por ejemplo, a los casos de la Cueva de la Vieja (Alpera) y al del abrigo I del Torcal de las Bojadillas (Nerpio), sobre todo aquél, en que, en efecto se transforman las cornamentas mientras que el cuerpo es único.

En suma, el gran ciervo de este sector de Cantos de la Visera II se superpone a todos los motivos comentados, tanto del Arte Levantino como del Esquemático, con excepción de dos retículas.

Tal vez contemporánea de aquel gran ciervo, tal como propuso Cabré, se pintara un ciervo, de menores dimensiones, del sector inferior de color muy similar y que se sobrepone a varios cérvidos de la zona baja.

Con posterioridad a dicho ciervo pues cubre parte de su eje y puntas más adelantadas, se pintó un équido, de un color castaño-rojizo muy oscuro, que representa la última actuación levantina que podemos seguir a través de las superposiciones, ya que debe mencionarse que a su alrededor hay otros motivos de ese mismo horizonte a los que no se puede adjudicar un orden de ejecución específico.

La última actuación, o actuaciones, de esta cadena de acciones pictóricas corresponde a los autores de la Pintura Esquemática, con la ejecución de motivos netamente abstractos, resultantes del gestualismo, o *action painting*, todos de color rojo-castaño. Y así se pintan máculas sobre el hocico del gran ciervo, sobre el équido, sobre varios animales cercanos pero fuera del cuadro de solapaciones, y sobre los ciervos del sector más bajo del friso alguno de los cuales resta muy enmascarado por estas acciones pictóricas.

CONSIDERACIONES FINALES

Como hemos comentado, los trabajos de investigación en los frisos pintados del Monte Arabí se compararon con las tareas prospectivas en el municipio de Yecla. Prácticamente se han hecho incursiones en todos los territorios que presentaban posibilidades, con presencias de cavidades, orientación adecuada y otros factores adecuados. Una primera consideración es que, aún existiendo sectores con presencia reseñable de cavidades, éstas no se daban con la profusión de otros terri-

torios; nos referimos, por ejemplo, a las que concentra el término de Moratalla –y que inevitable nos ha servido de referencia al haber desarrollado en él varias campañas de prospección (1989-1990, 1996-1999)–; incluso, y como comprobaríamos en años sucesivos, eran numéricamente inferiores respecto a las que se determinan en el otro sector del Altiplano, el perteneciente al término de Jumilla. Otra eventualidad que ha intervenido en el resultado nulo en hallazgos de las tareas prospectivas ha sido la calidad de los soportes, que se han presentado notoriamente alterados, lo que ha imposibilitado totalmente la conservación de motivos pictóricos, en el caso que los hubieran contenido.

De los resultados del muestreo prospectivo realizado en el término de Yecla, no se puede inferir que no existan yacimientos con alguna presencia de arte prehistórico, pero hay posibilidades razonables, o al menos nos atrevemos a sospecharlo, de que no hayan existido concentraciones de pinturas tan notables como las del Arabí, pues algún fragmento o resto se hubiese conservado. De manera que la conexión de aquel núcleo pictórico con otros hipotéticamente posibles del mismo término –y que había sido uno de nuestros propósitos– no se ha podido establecer; este resultado determinó en buena medida que, en años posteriores, ampliásemos las tareas de búsqueda en el otro sector del Altiplano, en el término de Jumilla, obteniendo excelentes resultados.

El Abrigo del Mediodía se presenta para nosotros especialmente interesante por las particulares y novedosas formas que acoge; aparte de las esenciales y básicas, que no encuentran paralelos prácticamente en toda la Comunidad de Murcia. La presencia de estructuras singulares y prácticamente únicas en amplios territorios, las hemos constatado en geografías tan alejadas de la que nos estamos ocupando como la comarca de Las Garrigas (Lérida), concretamente en el friso de la Vall de la Coma, o en el Portell de les Lletres (Montblanc, Tarragona) o, también constituye un ejemplo, algunas formas de Solana del Molino (Socovos, Albacete). Pero estas constataciones, que seguramente se repiten en otros muchos territorios, están dentro de los parámetros de este horizonte por lo que deben aceptarse con normalidad.

Hay un aspecto del Mediodía que ha asumido una importancia muy notoria en la investigación por su trascendencia y es la interpretación de uno de sus motivos como un jinete. En base al nuevo estudio, y ateniéndose estrictamente a lo que se conserva, debemos

desestimar la presencia de un elemento figurativo; lo cual está en perfecta consonancia con el contenido de este yacimiento, de carácter abstracto, o abstracto geométrico si se quiere, y se integra sólidamente con el grupo de motivos inmediatos con los que comparte un mismo criterio estructural. Son elementos que guiados por un eje central diseñan formas simétricas a ambos lados, como ya hemos reseñado. Así pues, la supuesta cabeza del équido tiene una forma idéntica en lo que se interpretaba como cola; las reconocidas como extremidades son trazos que se unen completamente cerrando la estructura, etc.

La búsqueda de detalles en los elementos pictóricos que pudieran suministrar algún dato cronológico forzó a los investigadores pioneros a interpretaciones verdaderamente irreales; lo que ya resulta menos comprensible es que, transcurrido el tiempo, no se haya procedido a la revisión aquellos motivos que se han escogido para extraer conclusiones de alcance verdaderamente importante, como es el tema de los jinetes, y por tanto de la domesticación del caballo, y su representación en el arte rupestre. Precisamente es este un tema recurrente en la investigación pero que se presenta con una ausencia notoria de rigor por cuanto se concede prioridad a las interpretaciones subjetivas en detrimento de un análisis pausado y estricto, como corresponde. Y así se comprueba como, a parte del ejemplo del Mediodía, se sigue calificando de jinete alguno de los motivos de la Cova del Pi (Tivissa, Tarragona), cuando no hay ningún elemento para sostener dicha identificación, y así se ha publicado en alguna oportunidad; y quizás, el caso más llamativo, sea el del jinete del Abrigo X de la Gasulla (Ares del Maestrat, Castellón), interpretado como tal al no tenerse en cuenta que las formas pintadas fueron modificadas con una acción de raspado y grabado muy posteriores, de manera que lo resultante nada tiene que ver con lo que originariamente se pintó. Como quiera que hace ya algunos años nos detuvimos ampliamente en este motivo, no insistiremos sobre la cuestión (ALONSO y GRIMAL, 1995: 59; GRIMAL, 2003).

Cuando iniciamos las investigaciones en los Cantos de la Visera, contábamos con ciertos datos obtenidos en una primera aproximación al abrigo II que nos había permitido en su momento mantener una postura discrepante con las propuestas hasta entonces, respecto a las superposiciones (ALONSO y GRIMAL, 1995).

Las revisiones que en los años setenta había realizado F.J. Fortea (1974), recogiendo dudas reiteradas por

parte de A. Beltrán (1968), aceptaban que este friso era una demostración de que anterior a los motivos de animales grandes, los primeros del ciclo del Arte Levantino, existían otros geométricos pertenecientes al que él denominó Arte Lineal-geométrico cuya adscripción cronológica cabía atribuir al Epipaleolítico, y que reubicaban el origen de aquel arte figurativo en momentos posteriores. Esta teoría se ve consolidada, particularmente en el territorio murciano, cuando M. Hernández ratifica dicha propuesta en las I Jornadas de Historia de Yecla, en base esencialmente a los nuevos y recientes hallazgos alicantinos de un nuevo arte que él denominó Macroesquemático. Hay que añadir que a dicho autor algunas manchas presentes en el friso yeclano de Cantos II le recordaban los trazos gruesos de ese nuevo arte (HERNÁNDEZ, 1989).

La propuesta de la cronología neolítica para el Arte Levantino estaba definitivamente consolidada, y así se reflejaba en las salas y publicaciones del propio Museo Arqueológico de Yecla (RUIZ, 1999; 2000) y en diversas obras de carácter universitario (EIROA, 2000: 325), admitiéndose también ese criterio en alguna edición de la propia Comunidad (SAN NICOLÁS, 1999).

El que la Comunidad apoyase nuestra propuesta de revisión de estos importantes conjuntos, y particularmente Cantos II, era una oportunidad para demostrar que el Arte Levantino era epipaleolítico, reforzando la tesis que venimos manteniendo hace años. Y la cuestión no era menor pues ese friso había constituido la prueba de que bajo los grandes animales iniciales del Levantino existían formas geométricas –Lineal-geométrico, para Fortea, o Pre-levantino de Beltrán– que imponían una barrera cronológica. Son muchas las pruebas que invalidan esa propuesta, como se ha puesto de manifiesto en líneas precedentes, y demuestran que la hipótesis de trabajo que se propuso por E. Hernández Pacheco, en 1918 y 1924, no ha sido demostrada objetivamente en los decenios siguientes. Debe rechazarse esa inercia en conceder a las figuras grandes animalísticas un valor cronológico inicial en el proceso del Arte Levantino; Cantos II, precisamente, tiene la figura de mayor tamaño en las últimas etapas levantinas y de ello se apercibieron todos los investigadores aunque, sorprendentemente, no dieran explicación a esa evidencia; probablemente porque en el mismo espacio se verificaba la tesis y la antítesis. Por otra parte, ¿era tan cómodo tener algún elemento de cronología para el origen del indómito Arte Levantino! y así poder anticipar otros hori-

zontes: Arte Lineal-geométrico, Arte Pre-levantino, Arte Macroesquemático (ALONSO y GRIMAL, en prensa).

Cantos de la Visera II es un magnífico ejemplo de espacio creencial compartido y de cómo todos los pintores-celebrantes ordenaron sus imágenes en un punto concreto de la cavidad. A primeras acciones levantinas de ciervos, le sucede una potente imagen de toro en un color homogéneo y diferencial. Con la intención de aproximar al máximo posible, pero sin interferir en dicha figura, se pintan una serie de motivos del Arte Esquemático. Esta ordenación intencionada del espacio se puede observar en la posición del ala izquierda del ave que se sobrepone al ciervo alto y al toro, mientras que sus extremidades parecen inclinadas para evitar enmascarar la cabeza del toro, elemento esencial en su identificación. Y una intención en el mismo sentido nos atrevemos a advertir en la colocación de la retícula y el ave menor, que parecen encajadas en el espacio libre entre patas y abdomen del toro y que, aunque contactando, en nada perjudican la lectura correcta del animal.

Aunque a primera vista pudiera parecer que los zigzags verticales y la retícula que en su parte inferior se sobrepone, se han ubicado marginalmente al gran animal, el detalle de que uno de los trazos verticales se separe de su grupo para ir a buscar la parte posterior del animal siguiéndola en su recorrido, nos está indicando esa intención de vincularse espacialmente. Los pintores levantinos que pintaron nuevamente siguieron esa misma pauta, de manera que se pinta un ciervo sobre el toro, al que no afectaría en su lectura visual, al ser mucho menor y de color más oscuro; como tampoco perjudica, a pesar de la solapación de sus extremidades, al motivo geométrico. A los pies de aquél se pinta otro animal y, quizás, el que ascendente se halla delante mostrando que las puntas de su cornamenta contactarían con el cuello del bóvido. Con intención decidida se pinta una nueva imagen cuya cabeza debería solaparse con los tres últimos herbívoros; es un ejemplo evidente de elección prioritaria de ese espacio en beneficio del ocupado por las formas abstractas y, quizá, porque si se hubiera pintado sobre ellas éstas se hubieran visto demasiado perjudicadas en su lectura visual.

Verdaderamente contundente es la realización del gran ciervo justamente en el mismo espacio que pertenece al toro pero con sutiles disposiciones de su anatomía –la cabeza baja– para preservar la cabeza de aquél. Con la imagen del ciervo se recupera en realidad todo

el espacio del gran toro y contacta con la mayor parte de motivos, tanto levantinos como esquemáticos.

Aquella actuación levantina dará paso a una siguiente, tal vez contemporánea, la de un ciervo, cuya prolífica cornamenta se sobrepone al ciervo ascendente como si así se vinculase, aunque fuese a través de un ejemplar intermediario, con el gran bóvido. Y una nueva acción pictórica levantina dispondrá la parte posterior de un équido justamente sobre la cuerna más adelantada de aquel venado.

Este auténtico frenesí por compartir un espacio tan limitado, despreciando el disponible en áreas inmediatas, con escrupuloso respecto por cada una de las actuaciones, solo debe comprenderse en clave creencial. Y no debería sorprender que grupos humanos, de culturas distintas, pero cuyas creencias se explicitan a través de acciones pictóricas sobre soportes rocosos al aire libre, comprendiesen el valor sacro de ese espacio y de las formas pintadas. Este sector de Cantos II es un ejemplo magnífico –quizá el mejor de cuantos conocemos en el Oriente peninsular– de las etapas finales de las creencias de los grupos predadores epipaleolíticos y su contacto temporal con las de los grupos productores, permaneciendo fieles cada uno a su mundo de valores pero mostrando, a la vez, un indudable respeto mutuo. Respeto que parece diluirse cuando el gestualismo se convierte en una decidida *action painting* que enmascara indiscriminadamente a formas levantinas y abstractas.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A., (1995): “El Arte Levantino o el “trasiego” cronológico de un arte prehistórico”, *Pyrenae*, 25 (1994), Barcelona, pp. 51-70.

- (2001): “Prospecciones y estudios sobre arte rupestre prehistórico en los términos municipales de Moratalla y Yecla”, *Resúmenes de las XII Jornadas de Patrimonio Histórico y Arqueología Regional*, Consejería de Educación y Cultura, Murcia, pp. 23-24.

- (2001): *Puesta en Valor del Monte Arabí (Sección Arqueológica) Yecla, Murcia. Documento Base*, Barcelona, 35 pp. 15 figs. (inédito).

- (2002): “Prospecciones y estudios sobre arte rupestre prehistórico en el año 2000: I Campaña en el término municipal de Yecla”, *Resúmenes de las XIII Jornadas de Patrimonio Histórico y Arqueología Regional*, Consejería de Educación y Cultura, Murcia,

- (2003): "Prospecciones y estudios sobre arte rupestre prehistórico en el año 2001: II Campaña en el término municipal de Yecla", *Resúmenes de las XIII Jornadas de Patrimonio Histórico y Arqueología Regional*, Consejería de Educación y Cultura, Murcia, pp. 15-16.
- (2004): "Prospecciones y estudios sobre arte rupestre prehistórico en la comarca del altiplano, término municipal de Yecla: IV Campaña, año 2003", *Resúmenes de las XV Jornadas de Patrimonio Histórico y Arqueología de la Región de Murcia*, Consejería de Educación y Cultura, Murcia, pp. 41-42.
- (2006): "Prospecciones y estudios sobre arte rupestre prehistórico en Caravaca de la Cruz y Moratalla: VI Campaña de investigaciones en la Comunidad de Murcia, 1999", *Memorias de Arqueología*, 14 (1999), Murcia, pp. 123-132.
- (2006): "El arte rupestre prehistórico del Noroeste y del Altiplano de la Región de Murcia: datos para un balance", *XVII Jornadas de Patrimonio Arquitectónico, Arqueológico y Etnográfico de la Región de Murcia*, Murcia, pp. 53-78.
- (en prensa): "Estudios sobre arte rupestre en Moratalla y Yecla: I Campaña en la comarca del Altiplano, año 2000", *Memorias de Arqueología*, 15, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Servicio de Patrimonio Histórico; Murcia.
- (en prensa): "Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia): Y primero fue el Arte Levantino", *Corpus de Arte Rupestre Prehistórico de la Comunidad de Murcia*, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Servicio de Patrimonio Histórico, Murcia.
- (en prensa): El Arte Levantino de Cantos de la Visera, en el Monte Arabí (Yecla, Murcia), *Congreso Nacional de Arte Levantino*, 7-9 de noviembre de 2008, Murcia-Cieza-Yecla-Moratalla.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A., (1968): *Arte Rupestre Levantino*, Zaragoza.
- BREUIL, H., (1935): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*, IV Vols. (Cantos de la Visera y Mediodía, pp. 57-61, figs 27-29, planche XXXVI).
- BREUIL, H., y BURKITT, M., (1915): "Les peintures rupestres d'Espagne. VI. Les abris peints du Monte Arabí pres Yecla (Murcie)", *L'Anthropologie*, XXVI, Paris, pp. 313-328.
- CABRÉ AGUILÓ, J., (1915): *El arte rupestre en España*, Madrid.
- EIROA, J.J., (2000): *Nociones de Prehistoria General*, Barcelona.
- FORTEA PÉREZ, F.J.: "Algunas aportaciones al problema del Arte Levantino", *Zephyrus*, XXV, Salamanca, pp. 225-257.
- GRIMAL, A., (2003): "Estudio técnico de los grabados atribuidos al Arte Levantino: A propósito de las incisiones en el jinete del Cingle de la Gasulla", *Actas del I Congreso Internacional de Gravats Rupestres i Murals*, Lérida, pp. 307-314.
- GRIMAL, A. y ALONSO, A., (en prensa): "Arte prehistórico en Murcia: técnicas y procedimientos en el tratamiento de la imagen", *Corpus de Arte Rupestre Prehistórico de la Comunidad de Murcia*, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Servicio de Patrimonio Histórico; Murcia.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M., (1986): "Cantos de la Visera y el arte postpaleolítico de la Península Ibérica", *Actas de las I Jornadas de Historia de Yecla*, Yecla, pp. 43-48.
- RUIZ MOLINA, L., (1988): "Yecla: De los primeros pobladores a la Edad Media", *Yecla en su Historia*, Juan Blázquez Miguel (coord.), Toledo, pp. 5-29.
- (1999): "Consideraciones sobre el contexto material del arte rupestre en la región de Murcia. El monte Arabí de Yecla (Murcia)", *Revista de Estudios Yeclanos*. *Yakka*, 9, Yecla, pp. 27-32.
- (1999): "Aspectos arqueológicos del Monte Arabí. (Yecla, Murcia)", *Las Claves del Monte Arabí*, A.N.I.D.A., Yecla, pp. 34-48.
- (2000): *Museo Arqueológico Municipal "Cayetano de Mergelina". 130 Años de actividad arqueológica en Yecla. (Murcia)*, Ayuntamiento de Yecla.
- RUIZ MOLINA, L.; MUÑOZ LÓPEZ, M. y AMANTE SÁNCHEZ, M., (1989): *Guía del Museo Arqueológico Municipal "Cayetano de Mergelina"*, Yecla-Murcia, Servicio Municipal de Publicaciones, Serie Divulgación, 1, Yecla.
- SAN NICOLÁS, M., (1999): "El Arte Rupestre Prehistórico en Murcia", *Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*, Barcelona, pp. VI-XI.