

---

**EL ARTE RUPESTRE DE LA CUEVA DE LA  
SERRETA (CIEZA, MURCIA)**

**Miguel Ángel Mateo Saura**

ENTREGADO: 1993

## EL ARTE RUPESTRE DE LA CUEVA DE LA SERRETA (CIEZA, MURCIA)

---

MIGUEL ÁNGEL MATEO SAURA

**Palabras clave:** Arte Rupestre, Arte Levantino, Arte Esquemático, Cueva de la Serreta, Cieza.

**Resumen:** Recogemos en este trabajo algunas de las ideas que hemos expuesto en otros trabajos sobre las pinturas de la Cueva de la Serreta de Cieza, objeto de diversos estudios desde su descubrimiento en 1973. La posible convivencia en estas pinturas de la tradición levantina con la pintura esquemática, aspectos técnicos como la utilización de líneas oblicuas de fuga y detalles etnográficos como las armas o las estrategias de caza son algunos de los rasgos a destacar en estas pictografías.

### INTRODUCCIÓN

Descubierta merced a unos trabajos de topografía en la zona de Los Losares en 1973, la Cueva de la Serreta ha sido objeto de varios estudios desde entonces. Ya en su momento, los propios topógrafos del S.E.I.S. (SÁNCHEZ ET ALII, 1975) publican una reseña del hallazgo, incluyendo en él unas referencias muy generales de las pinturas del panel 1. Es de destacar de este trabajo el buen material planimétrico efectuado de la cavidad.

Años más tarde, M. San Nicolás (1980) localiza un segundo panel pintado, incluyéndolo en su Memoria de Licenciatura, inédita.

Asimismo, en 1988 J.R. García del Toro publica un primer estudio global de ambos paneles, haciendo una sucinta descripción de los motivos pintados, con un breve comentario técnico y cronológico.

Por nuestra parte, la realización de nuestra Memoria de

**Key words:** Rupestrian art, Art from Levante, Schematic art, Cave of Serreta, Cieza.

**Abstract:** Within this piece of work we gather some of the ideas stated in some of our former studies as regards the paintings in the cave of «La Serreta» in Cieza. This set has been one of the most privileged objectives of study during the last twenty five years, since its discovery in 1973. Some of the features common to all the pictographies are worth mentioning. On the one hand the possible contemporariness of both, the tradition, from Levante and the schematic painting. On the other some technical aspects as they are the use of escape oblique line and ethnographic details like hunting tools and strategies.

Licenciatura en 1992 motivó varias visitas a la cueva para la toma de datos, en las cuales pudimos comprobar lo deficiente del material gráfico hasta esa fecha publicado a la vez que localizamos varias figuras inéditas, tanto del panel 1 como del 2. Ello, unido a una caracterización de los cuadrúpedos distinta a la mantenida hasta entonces, así como una contextualización diferente de la cueva, justificaba la elaboración de un nuevo estudio del yacimiento, del que ya hemos adelantado alguno de los resultados obtenidos (MATEO, 1992; 1994).

### METODOLOGÍA

La planimetría que hemos utilizado en nuestros trabajos en la cueva se han basado en los planos realizados por los miembros del Servicio de Exploraciones e Investigaciones Subterráneas. Este consta, básicamente, de una planta de la galería principal de la cueva y de sus ramificaciones latera-



Figura 1. Localización de la Cueva de la Serreta (T.M. de Cieza).

les y una sección transversal de la misma.

Para las tomas fotográficas hemos empleado una cámara réflex de 35 mm y objetivos de 50 mm y 70 mm de longitud focal. La película ha sido Kodack Ektachrome de 100 ISO. Las tomas se han efectuado bajo condiciones de luz natural, aunque para algunas de las fotografías del panel 2 ha sido preciso el uso de luz artificial.

La realización de los dibujos de las pictografías se ha

basado en el material fotográfico obtenido, procediendo a una posterior comprobación sobre el terreno. Para la determinación del color de los motivos pintados hemos utilizado comparativamente las tablas de color *Pantone Color Formula Guide*, 18 th edition, New Jersey, 1986/87.

#### SITUACIÓN Y CONTEXTO GEOGRÁFICO

La Cueva de la Serreta se sitúa en el paraje de Los Losa-



Figura 2. Vista parcial del Cañón de Almadenes (Cieza).

res, en el llamado Cañón de los Almadenes, dentro del término municipal de Cieza. Abierta sobre el lecho del río Segura, éste excava en el relieve calizo de la zona un profundo barranco, con paredes de acusada verticalidad.

Litológicamente, se aprecia un predominio del suelo margoso en complejo con suelo pardo calizo, de margas y xerorendzinas, si bien en los sectores montañosos hallamos litosuelos calcáreos asociados en ocasiones a suelo pardo calizo superficial.

La vegetación espontánea está integrada por tomillar de tomillo sapero y escobilla, con pino carrasco y matorral de tomillo y brezo en los sectores de montaña.

#### DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS

La cueva, orientada al oeste y a una altitud de 280 m.s.n.m., presenta una abertura de boca de 8 m., con una altura media en la misma de 9 m. y una profundidad máxima de 35 m., lo que hace que la consideremos más como una cueva que como un abrigo rocoso propiamente dicho.

Las pinturas se localizan en dos paneles distintos, uno situado en la parte derecha de la cueva y en la boca de la misma, y un segundo, localizado en la pared izquierda y en

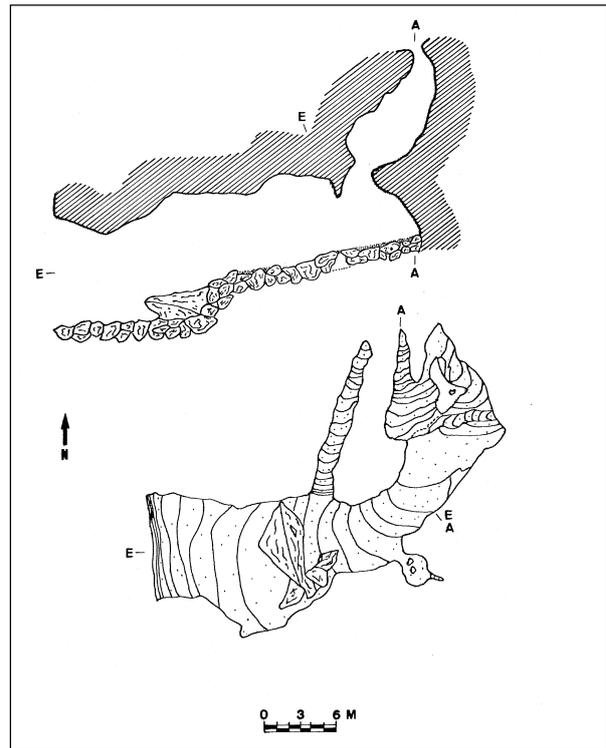


Figura 3. Planimetría de la Cueva de la Serreta (Basada en los dibujos del S.E.I.S.).

el interior.

#### Panel 1:

Ocupando una franja de 4 m. de longitud y a 1,5 m. de altura media respecto al suelo, es el que contiene el mayor número de representaciones. De izquierda a derecha, los motivos identificados son:

*Figura 1.* Esquematación humana de brazos en asa. La parte superior está bastante deteriorada, pudiendo tan sólo percibirse parte del círculo. Presenta un trazo vertical muy desarrollado. Mide 12 cm. de altura. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 2.* Polilobulado. Muestra tres anillos, atravesados por un trazo vertical, estando tanto el anillo superior como el inferior ligeramente deteriorados. Mide 42 cm. de altura. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 3.* Esquematación humana de brazos en asa. A diferencia de la figura núm. 1, el trazo vertical del centro no sobrepasa los límites del círculo, marcando así un mayor nivel de abstracción. Mide 7,5 cm. de altura. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 4.* Esquematación humana de brazos en asa. Muestra un largo desarrollo del eje central. Mide 11,5 cm. Color rojo, Pantone 174 U. Entre esta figura y la núm. 3 hay



**Figura 4. Panel 1. Motivo núm. 9, cuadrúpedo.**

restos de pigmento, tan débil que no nos permite determinar su significado, pero que pudo estar orientado a relacionar ambas figuras entre sí.

*Figura 5.* Arquero. Su estado de conservación es muy deficiente, pero se advierte con cierta claridad su actitud de disparo hacia los cuadrúpedos que se hallan por delante, los cuales marchan en la misma dirección. Es de destacar la flecha que lleva este arquero, que presenta su extremo curvado hacia abajo. Mide 34,6 cm. Color rojo, Pantone 209 U.

*Figura 6.* Restos muy desvaídos de pintura de una figura cuya tipología no podemos precisar. Mide 14 cm. de alto. Color rojo, Pantone 209 U.

*Figura 7.* Cuadrúpedo. Se encuentra bastante deteriorado en sus contornos, que se han visto afectados por precipitaciones calcíticas en la roca. No obstante, se observa la cabeza con largo hocico, orejas destacadas y una pezuña prominente en sus cuartos delanteros. Mide 28 cm. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 8.* Cuadrúpedo. Se ha perdido gran parte de la cabeza, en la que puede percibirse un hocico largo, y los cuartos traseros. Sí se observan con nitidez las dos pezuñas de sus cuartos delanteros. Mide 38 cm. de longitud y 19 cm.

de altura. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 9.* Cuadrúpedo. Es el que muestra un mejor estado de conservación, favorecido ello por haber sido pintado con un pigmento muy espeso. Destaca una larga cola y lo que nosotros hemos interpretado como los testículos del animal, si bien han sido considerados también como posibles ubres de vaca (GARCÍA DEL TORO, 1988). Mide 34 cm. de longitud y 13,5 cm. de altura, Color rojo, Pantone 209 U.

*Figura 10.* Cuadrúpedo. Afectado por coladas calcíticas, se observa su larga cola y su voluminosa cabeza. Mide 19,8 cm. de longitud y 7,5 de altura. Color Pantone 209 U.

*Figura 11.* Cuadrúpedo. Perdido prácticamente en su totalidad, sólo se aprecia con nitidez su cabeza, grande, alargada y con las orejas muy marcadas, y una pata delantera. Mide 12 cm. de longitud y 15 cm. de altura. Color rojo, Pantone 209 U.

*Figura 12.* Restos de un cuadrúpedo. Tan sólo se ha conservado parte del cuerpo y de los cuartos traseros. Mide 23 cm. de longitud y 14 cm. de alto. Color rojo, Pantone 209 U.

*Figura 13.* Cuadrúpedo. Con un aspecto similar a los ya



**Figura 5. Panel 1. Motivo núm. 14, arquero.**

descritos, sobresale únicamente el que su cabeza haya sido representada en un tamaño reducido en relación al resto del cuerpo. Mide 22,4 cm. de longitud y 18 cm. de altura. Color rojo, Pantone 209 U.

*Figura 14.* Arquero. Si bien su actitud de brazos en cruz no es la más apropiada para disparar el arco, creemos que su intención sí es la de disparar contra los cuadrúpedos que corren por delante de él. En la mano izquierda se han marcado claramente cuatro dedos, mientras que con la derecha sujeta las armas. Mide 26 cm. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 15.* Esquematación humana de brazos en asa. Similar a las figuras núms. 1 y 4, con un trazo central vertical muy desarrollado. En la parte superior izquierda quedan unos restos de pintura, inidentificables, que debieron estar relacionados de alguna forma con la figura. Mide 10,6 cm. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 16.* Esquematación humana de brazos en asa. Mide 5,2 cm. Color rojo, Pantone 173 U.

*Figura 17.* Cuadrúpedo. Mal conservado, se ven con claridad la cola y los cuartos traseros, así como los contornos del cuerpo. El interior de éste y la cabeza se han perdido. Mide 22 cm de longitud. Color rojo, Pantone 209 U.

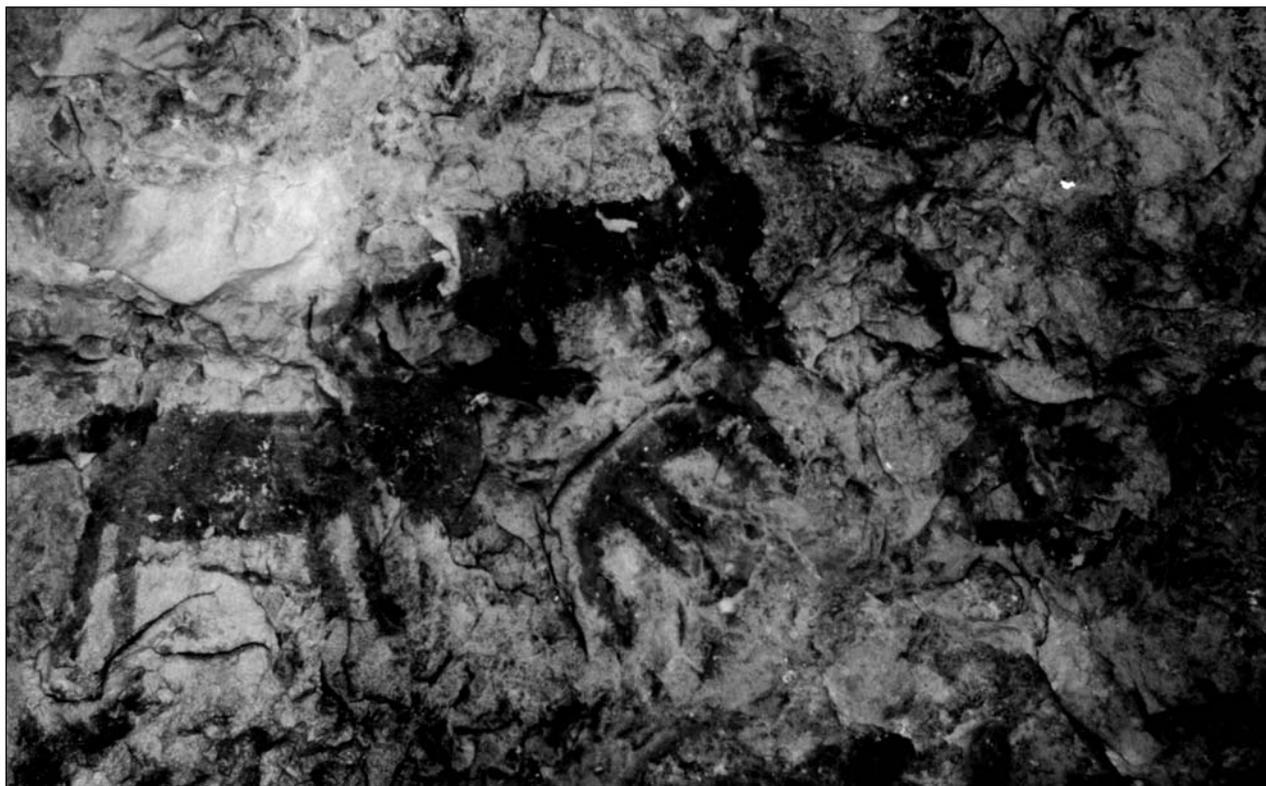
*Figura 18.* Esquematación de brazos en asa. Muy próxima a la figura anterior, ésta es una de las representaciones que no aparecía en trabajos anteriores sobre las pinturas. La consideramos como una figura de brazos en asa aun a pesar de que el supuesto círculo no es tal, ya que el pigmento se ha perdido a ambos lados del eje central. Mide 12,3 cm. de altura. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 19.* Cuadrúpedo. Mide 26,5 cm. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 20.* Cuadrúpedo. Mide 11,6 cm. Color rojo, Pantone 174 U. Muestra también en algunos puntos del cuerpo una tonalidad más clara, Pantone 173 U.

*Figura 21.* Cuadrúpedo. Mide 21,4 cm. Color rojo, Pantone 174 U. Como el anterior, es posible ver en él otro tono más claro, Pantone 173 U.

*Figura 22.* Cuadrúpedo. Con un cuerpo menos voluminoso que los descritos hasta ahora, mantiene algunos de los rasgos más característicos, como son la larga cola y unas grandes orejas que, no obstante, también podrían interpretarse en este caso como una cornamenta, con lo que se trataría de un posible cáprido. Sin embargo, las dimensiones de la cola parece excluir su interpretación como tal. Mide



**Figura 6. Panel 1. Motivos núms. 20 a 24, cuadrúpedos y esquema de brazos en asa.**

17,7 cm. de longitud. Color rojo, Pantone 173 U.

*Figura 23.* Restos de pigmento de significación desconocida. Miden 10,5 cm. de longitud. Color rojo, Pantone 173 U.

*Figura 24.* Esquematación humana de brazos en asa. Presenta una marcada prolongación hacia arriba del eje central, lo que le confiere cierta originalidad respecto a los modelos vistos hasta ahora. Mide 16,7 cm. de altura. Color rojo, Pantone 173 U.

*Figura 25.* Restos de pigmento de difícil significación. Pudiera tratarse de una representación muy parecida a la núm. 18, considerándola entonces como una esquematización de brazos en asa. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 26.* Esquematación humana conservada sólo hasta la cintura. En los brazos, situados en círculo, se han señalado las manos y en cada una de ellas, tres dedos. Mide 8 cm. de altura. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 27.* Restos de pigmento conformando trazos verticales. Creemos que todos ellos están relacionados y constituyen parte de las patas de un cuadrúpedo. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 28.* Cuadrúpedo. Del mismo tipo que el núm.

22, muestra un cuerpo muy estilizado, con unas largas orejas. Como sucede con la otra representación, la larga cola nos impide interpretarlo como un cáprido. Mide 19 cm. Color rojo, Pantone 173 U.

*Figura 29.* Cuadrúpedo. La parte de la cola se ha perdido, mientras que el resto de la representación presenta un buen estado de conservación. Destacan los apéndices de la cabeza, muy largos y en contacto en la parte superior. Mide 10,7 cm. de longitud y 8 cm. de altura. Color rojo, Pantone 173 U.

*Figura 30.* Esquematación humana. Pudiera tratarse de un arquero a tenor de los restos de pintura que hay delante de él y que podrían formar parte de un posible arco. No obstante, el que los brazos aparezcan caídos a ambos lados del cuerpo, habiéndose señalado los dedos en las manos, y no haya animales por delante de él, hace que su adscripción como tal arquero sea propuesta con reservas. Mide 17 cm. Color rojo, Pantone 209 U.

*Figura 31.* Restos de pigmento que conforman unos trazos en cruz. Miden 5,5 cm. de altura. Color rojo, Pantone 209 U.

*Figura 32.* Esquematación humana de brazos en asa.

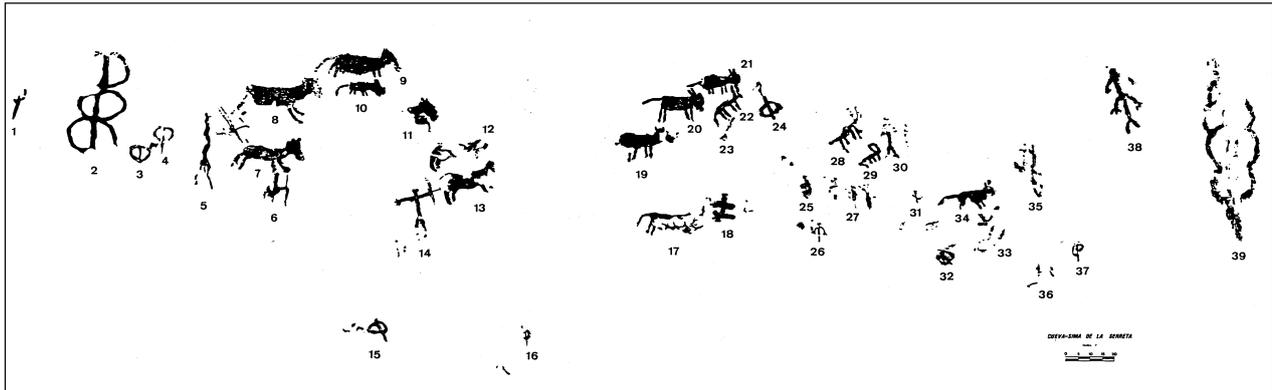


Figura 7. Cueva de la Serreta, panel 1 (Según M.A. Mateo Saura).

Junto a ella hay unos restos de pintura cuyo significado, como sucede en otros casos, no podemos determinar. Mide 7 cm. Color rojo, Pantone 174 U.

Figura 33. Restos de pigmento. Por su disposición no parece que debamos considerarlos como pertenecientes a ninguna representación animal, pudiendo pertenecer más bien a algún tipo de esquema actualmente inidentificable. Color rojo, Pantone 174 U.

Figura 34. Cuadrúpedo. Su cuerpo, de acusado volumen, la forma de sus orejas y la larga cola lo sitúan en la misma línea que a los cuadrúpedos ya descritos. Mide 31,7 cm. de longitud y 12 cm. de altura. Color rojo, Pantone 174 U.

Figura 35. Restos de pintura. No sin las debidas reservas podríamos interpretarlo como un polilobulado, similar al que hay unos pocos centímetros más a la derecha del panel pintado. Mide 22 cm. de altura. Color rojo, Pantone 174 U.

Figura 36. Restos de pigmento. Color rojo, Pantone 174 U.

Figura 37. Esquematación humana de brazos en asa. Perteneciente al grupo de representaciones de este tipo en las que hay un notable desarrollo vertical del trazo central. Mide 8,5 cm. Color rojo, Pantone 174 U.

Figura 38. Esquematación humana. Del tipo conocido como salamandra, destaca la profusión de miembros inferiores que presenta. En este caso, parece que debamos considerar a los dos centrales como los brazos ya que en sus extremos distales se han remarcado los dedos de la mano. Así, los inferiores podrían ser las piernas, mientras que la mayor dificultad estriba en la interpretación de los trazos superiores. En algún ejemplo de figura similar a ésta, dichos trazos han sido interpretados como un «tocado

de cuernos» (San Nicolás, 1985). Por nuestra parte, nos inclinamos a considerarlos como una duplicación de los miembros superiores con un carácter mágico-simbólico que, lógicamente, se nos escapa. Mide 29,5 cm. de altura. Color rojo, Pantone 209 U.

Figura 39. Polilobulado. Integrado por cinco anillos, presenta en los extremos sendos trazos verticales que no son sino la prolongación del eje central, el cual se halla prácticamente cubierto por una colada calcítica. Mide 76,5 cm. Color rojo, Pantone 209 U.

## Panel 2:

Se localiza en el interior de la cueva, a 12 m. de la boca de la misma, llegándole muy débilmente la luz solar directa. Hemos identificado un total de siete figuras, todas de estilo esquemático. De arriba a abajo son:

Figura 40. Esquematación humana. Se trata de una figura excepcional, tanto por su tipología particular que se aparta de la tónica general, como por el tratamiento pictórico que muestra. Aún considerándola como una esquematación de brazos en asa, destaca el que se le hayan pintado los miembros inferiores, marcando incluso detalles como el pie, bastante alargado, y la cabeza, que presenta una forma muy desarrollada en anchura. Sin embargo, quizás lo más reseñable de esta figura sean una pinceladas que se distribuyen por todo el perímetro del cuerpo y que adquieren el aspecto de rayos, pintados en una tonalidad más oscura que el resto de la figura. Mide 27 cm. Color rojo, Pantone 187 U para el cuerpo y 209 U para los puntos que adornan su perímetro.

Figura 41. Restos de pigmento. Aunque muy mal conservado, podemos interpretarlo como una representación humana del tipo *salamandra*, similar a la que vemos en el

panel 1. Color rojo, Pantone 187 U.

*Figura 42.* Polilobulado. Formado por cinco anillos, muestra un marcada prolongación del eje central hacia abajo. Mide 11,9 cm. de altura. Color rojo, Pantone 209 U.

*Figura 43.* Representación de polilobulado que tan sólo conserva dos anillos. Mide 5 cm. de altura. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 44.* Esquematación humana. Muy deteriorada, sólo se aprecia el eje del cuerpo y el arranque de brazos y piernas. Mide 8,7 cm. de altura. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 45.* Esquematación humana. De la misma tipología que la anterior, se conserva parte del cuerpo y algunos restos de pigmento de lo que debió ser una mano, en la que se señalan tres dedos muy engrosados. Mide 13,5 cm. Color rojo, Pantone 174 U.

*Figura 46.* Esquematación humana. Los brazos, en los que se marcan las manos y los dedos, es lo mejor conservado en esta figura. Junto a las figuras núms. 5 y 6, conforma un grupo compositivo homogéneo que parece responder a un mismo tipo de esquema. Se podrían asemejar con el tipo salamandra que encontramos en el panel 1. Mide 12 cm de altura. Color rojo, Pantone 174 U.

## COMENTARIO

Quizá la primera nota característica que se advierta al observar las pinturas de La Serreta sea el particular estilo que las envuelve y que ha sido continuo punto de referencia en los diferentes trabajos que se han publicado desde que fueran descubiertas, llegándose a hablar incluso de un estilo «infranaturalista» con personalidad propia (GARCÍA DEL TORO, 1988), o «seminaturalista», pero ya como una *corriente* dentro del estilo esquemático (SALMERÓN y LOMBA, 1995).

La propuesta por parte de algunos autores de que el trazo determinado por la utilización de la pluma de ave es el único empleado en el arte levantino (ALONSO y GRIMAL, 1996), ha sido argumento más que suficiente para otros investigadores a la hora de excluir estas representaciones de La Serreta de ese estilo levantino, y por contra, incluirlas en el estilo esquemático (SALMERÓN y LOMBA, 1995). No obstante, dada la evidente disparidad de formas que hay entre las representaciones del conjunto, ésta les obliga a considerar a algunas de ellas como motivos esquemáticos típicos, mientras que a las otras les aplican, sin mayores consideraciones, el término de seminaturalistas.

Sin embargo, aún cuando aceptáramos estos postulados

sobre la técnica levantina, los cuales no dejan de ser sino una hipótesis de trabajo más, creemos que en estas figuraciones hay rasgos que, lejos de ser caracteres de exclusión del estilo levantino, más bien nos recuerdan a éste. Partiendo de la teoría según la cual el trazo levantino se caracteriza por líneas de fino grosor y perfiles nítidos precisos, en contraposición al trazo esquemático, de grosor más acusado, perfiles indefinibles y que no llega a cubrir las irregularidades del soporte, resultado de no haber sido aplicado el pigmento con pluma de ave (ALONSO y GRIMAL, 1996: 195 y ss.), parece claro que detalles como los arcos y las flechas de los cazadores o las pezuñas, orejas y colas de algunos de los animales, los mejor conservados, están más próximos a esta morfología de trazo levantino que de aquel que define al estilo esquemático.

Ello pone de relieve que reducirlo todo a cuestiones de técnica y, sobre todo, el que ésta se convierta en el elemento indicador básico a la hora de caracterizar a unas pinturas dentro de un estilo concreto no es un argumento concluyente en sí mismo, por cuanto nos hallamos con ejemplos como este de La Serreta en los que difícilmente es aplicable esta supuesta «norma». Aquí encontramos representaciones de clara tipología esquemática realizadas mediante un trazo cubriente y de bordes precisos, lo que pone de manifiesto la necesidad de considerar otros aspectos más allá de los estrictamente técnicos.

Por nuestra parte, en otros trabajos (MATEO, 1992; 1994) nos hemos mostrado partidarios de considerar unitariamente a todo el conjunto, aunque a favor también de una diferenciación entre dos grupos de pinturas en lo que a su tipología y significado se refiere. En uno de estos grupos englobamos los motivos de formas claramente esquemáticas, como son los llamados humanos de brazos en asa, los polilobulados y algún cuadrúpedo, como los núms. 22, 28 y 29, y junto a éste, un segundo grupo de representaciones integrado por las tres figuraciones humanas, de arqueros al menos dos de ellas, y el resto de cuadrúpedos del friso. Son precisamente estos motivos del segundo núcleo figurativo los que, lejos de mostrar un acusado simbolismo, presentan rasgos y una concepción estilística que los alejan de aquél y nos recuerdan un tanto al estilo levantino, al margen de las precisiones técnicas ya reseñadas.

Desde la temática, no encontramos en la pintura esquemática de los conjuntos de la vega media del Segura ni de Murcia en general, un desarrollo compositivo al modo en que lo vemos en La Serreta (MATEO y BERNAL, 1996). Tan



Figura 8. Panel 2. Motivo núm. 1, antropomorfo.

sólo en unos pocos yacimientos, entre los que pueden estar la Cañaica del Calar de Moratalla o los Abrigos del Pozo de Calasparra, la proximidad entre figuras dentro de un mismo friso pintado nos podría llevar a pensar que conformaran una composición escénica, de las que desde luego desconocemos su significado último. Por contra, la norma general de las estaciones de arte esquemático indica que hay un interés por pintar de manera individual los diferentes motivos, sin que tenga que haber, al menos aparentemente, una relación íntima entre ellos, como si cada motivo simbolizase una idea o un concepto, independiente del que pueda llevar implícito otro esquema representado a su lado.

Asimismo, el tratamiento estilístico que se les ha dado a estas representaciones de grandes cuadrúpedos no es tan esquematizante como el de otros animales (núms. 22, 28 o 29), reducidos a su mínima expresión. Además, el aparente estilo descuidado de las figuras animales (excepción hecha de los tres motivos reseñados) no es algo de todo punto

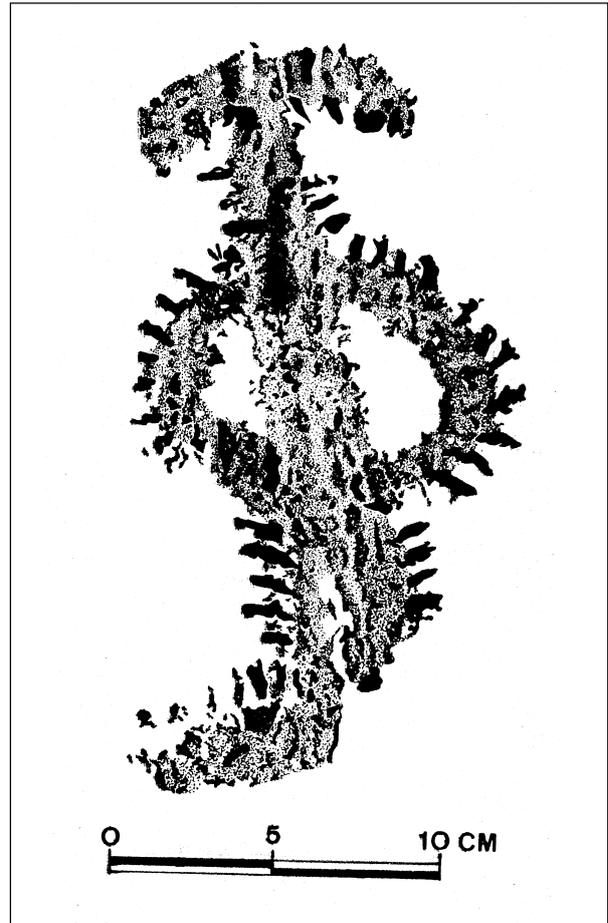


Figura 9. Panel 2. Dibujo del motivo núm. 1 (Según M.A. Mateo Saura).

extraño en los conjuntos de la zona. Así como en otras áreas, como pueda ser la de Moratalla-Nerpio, el arte levantino se caracteriza, entre otros aspectos, por un buen tratamiento estético de las figuraciones zoomorfas y cierto gusto por los detalles, en los conjuntos de la vega media del Segura la representación animal se caracteriza por su escaso cuidado de las formas, con cuerpos desproporcionados, tal y como los vemos en los cérvidos, cápridos y otros cuadrúpedos, incluso de especie no identificable, de los Abrigos de los Grajos y, sobre todo, en los équidos de la Cueva del Peliciego de Jumilla, con los que muy bien podríamos paralelizar éstos otros de La Serreta.

Por todo ello, en otros trabajos hemos defendido la idea de que en estas pinturas encontramos elementos propios de la pintura esquemática en convivencia con algunos otros que, tal vez sin llegar a ser plenamente levantinos, sí que debemos relacionar de algún modo con este estilo.

Otra cuestión distinta es determinar la coetaneidad entre

ambos grupos compositivos o su diacronía y, a este respecto, la ausencia de superposiciones nos priva de un indicador importante. Tan sólo el cuadrúpedo núm. 22, esquemático, está en contacto con el núm. 21, de una figura animal más naturalista, pero el análisis detenido de ambos motivos no permite establecer un orden de prioridad en la ejecución.

Es de resaltar el hecho de que los motivos esquemáticos se localizan, salvo excepciones puntuales, fuera de la composición de caza que integran los tres arqueros y los grandes cuadrúpedos. Únicamente tres esquemas en «phi» (núms. 18, 24 y 25) y tres cuadrúpedos (núms. 22, 28 y 29) se intercalan entre las representaciones más naturalistas, pero todos éstos los respetan, sin superponerse a ellos. De hecho, los tres cuadrúpedos esquemáticos parecen integrarse en la propia escena como denotan sus actitudes en el mismo sentido de la marcha.

No obstante, si la situación marginal de los esquemas respecto a la composición central pareciera indicar una inclusión posterior de los mismos, hay, por contra, otro detalle que nos obliga a ser cautelosos. La figura núm. 1 del panel 2, que recordemos que es un esquema humano de brazos en asa con el perímetro de su cuerpo recorrido por una serie de puntos, muestra una tonalidad roja paralelizable al tono claro de los esquemas del panel 1, si bien los puntos que a modo de rayos le adornan su contorno muestran un tono más oscuro, el mismo que vemos en los animales y arqueros de formas más naturalistas. La ligera variación en la tonalidad clara de esta figura respecto a los del panel 1 (187 U frente a 173 U) creemos que se debe al hecho de que las figuraciones del panel 1 están expuestas durante la mayor parte del día a la acción del sol, mientras que a esta figura del panel 2 no le llega en ningún momento la luz solar directa.

Otra posibilidad sería considerar que este grupo compositivo es anterior a los otros motivos más esquematizados, lo que explicaría la situación marginal de aquéllos. Con ello, los «adornos» del humano núm. 1 del panel 2 serían un añadido posterior a la figura primera, en un intento, quizás, de mantenimiento o revitalización de su significado. No hay evidencias para rechazarla, pero parece poco probable dada la distancia iconográfica y de significación que parece haber entre los motivos del discurso esquemático y los otros de formas naturalistas y de contenido más narrativo.

En este estado de cosas, nos planteamos la posibilidad de que todos los motivos del conjunto fuesen coetáneos.

Unos, los más naturalistas, herederos de una tradición levantina, que quizá está ya en proceso de abandono y decadencia, aunque se mantiene un interés por plasmar el volumen, cierta intención de detalle y sentido de la composición, y otros, los esquemáticos, propios de una otra corriente, ya arraigada, vinculada a una nueva forma de vida económica. De este modo, la parte central del friso pintado la ocuparía la representación de una escena de caza, que constituiría por sí misma un núcleo temático, situando los elementos más cargados de simbolismo en las zonas laterales a ésta, lo que no es óbice para que alguno de estos esquemas, caso de los núms. 18, 24 y 25, se intercale en aquélla.

Hay dos detalles más que podrían apoyar esta idea. De una parte, los procedimientos técnicos y, de otra, el cromatismo de las figuras. En el apartado técnico, todas los motivos están realizados con el procedimiento que convencionalmente denominamos como tinta plana, esparciendo el pigmento por medio de una pincelada amplia que cubre todo el interior de la figura. Es llamativo, a su vez, el que este pigmento sea lo suficientemente denso como para formar una película de color que transmite sensación de espesura y consistencia al espectador. Y es precisamente este trazo el que encontramos tanto en las representaciones de los grandes cuadrúpedos como en los motivos más esquemáticos. Baste comparar el cuadrúpedo núm. 9 con el humano tipo *salamandra* núm. 38 para advertir esta similitud. Es cierto que no se da en todas las figuras y de hecho en alguna de ellas este pigmento debió estar más diluido, ya que por la acción de los agentes naturales, el sol esencialmente, hoy prácticamente han desaparecido. En este deterioro influyen otros factores aparte de la acción solar y en este sentido es muy destacada la presencia de numerosas coladas calcíticas y la acumulación de partículas de polvo en el soporte que llegan a cubrir a algunas de las figuras en gran parte de su trazado. Junto a las superficies uniformes de color, se ha utilizado un trazo fino para la realización de algunos detalles como son los arcos y flechas de los presuntos cazadores o los dedos de las manos.

De otro lado, contamos con el cromatismo. Aun cuando en la descripción de figuras hemos determinado hasta tres tonalidades distintas, hemos de hacer constar que en realidad todos los motivos debieron tener en un principio un mismo tono, debiendo culpar a la acción de los agentes naturales las variaciones que advertimos ahora. Muy reveladora se aparecen las figuras núms. 20 y 21, de sendos cua-

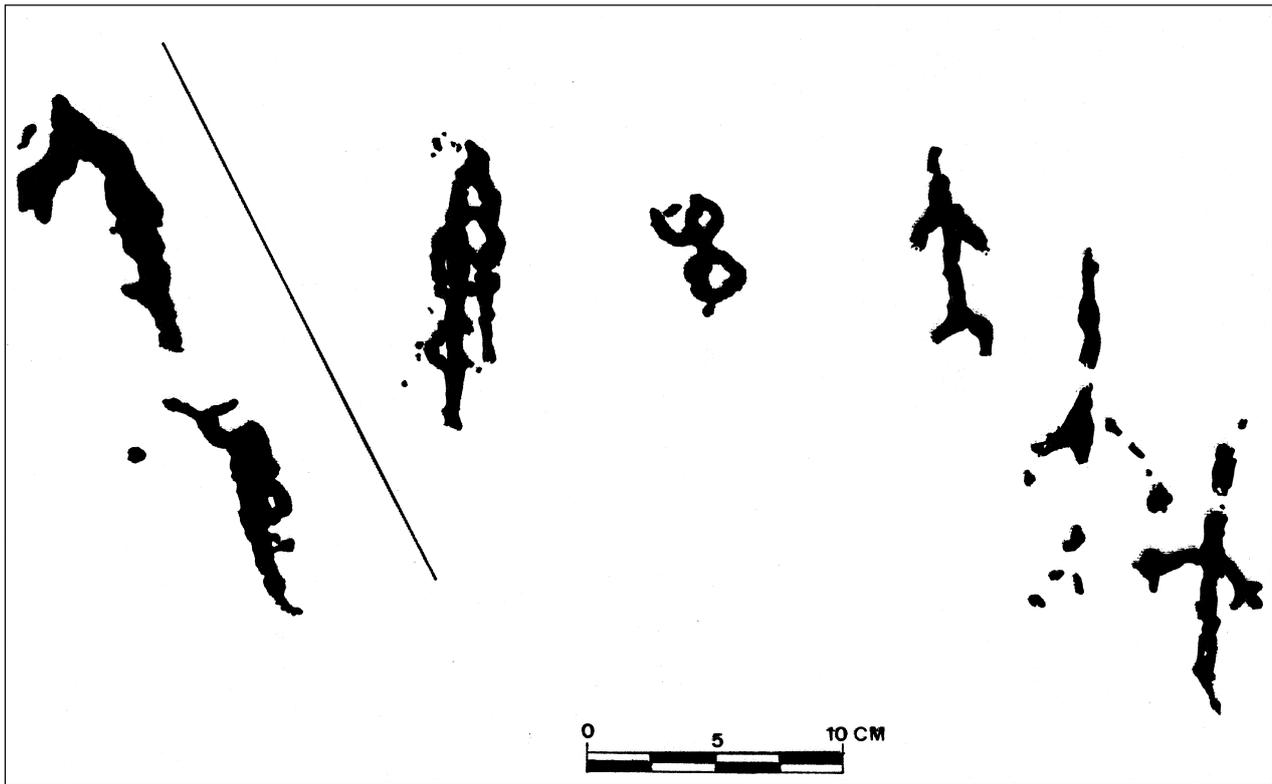


Figura 10. Panel 2. Dibujo de los motivos núms. 2 a 7.

drúpedos, que presentan dos de las tonalidades en diversos puntos de su trazado (Pantone 173 U y 174 U), sin que debamos pensar que se trata de labores de repintado sino más bien una erosión diferencial del propio pigmento. Las desigualdades en la carga de colorante de la pincelada, la incidencia de factores de deterioro naturales y las propiedades del soporte, entre otros, son los que determinan en gran medida la variabilidad cromática.

Por otra parte, algunos elementos de la cultura material de la cueva pudieran apoyar la idea de la coetaneidad de todos los motivos pintados. A raíz de su descubrimiento, diversos materiales de superficie, entre los que había láminas de borde abatido y sección trapezoidal, lascas con retoque, brazaletes de caliza y algunos fragmentos cerámicos (SALMERÓN, 1989), permitieron intuir la existencia de un nivel de ocupación neolítica de la cueva. Posteriormente, la colocación de una escalera que facilitara el acceso a la misma obligó a la realización de trabajos de excavación, aunque muy limitados espacialmente. No obstante, éstos vinieron a confirmar lo revelado por los materiales de superficie. Cerámicas de formas globulares, con cuencos hemisféricos y unas pocas vasijas abiertas, con decoracio-

nes incisas, acanaladas y con impresiones que forman zigzags, líneas de paralelas verticales, cordones en relieve con digitaciones y motivos impresos en serie, material lítico de lascas, algunas de 2ª y 3ª extracción, sin retoque y con secciones trapezoidales y poligonales, y brazaletes de caliza, con numerosos fragmentos de otros, ponen de relieve la utilización de la cueva como lugar de habitación en etapa neolítica (MARTÍNEZ, 1996), aunque no podamos dimensionar el carácter socio-económico del grupo humano por cuanto las evidencias de prácticas agrícolas y ganaderas son muy escasas y las de caza prácticamente nulas. A pesar de que se han encontrado algunos restos de trigo y otras semillas y una laminita con lustre de cereal (SALMERÓN, 1994; 1996), en realidad estas muestras no son lo suficientemente significativas como para evaluar el papel real de las supuestas tareas agropecuarias en la economía del grupo y su relación con otras actividades como la caza. También es cierto que el hallazgo de estos artefactos y útiles no demuestran por sí mismos que se trata de un grupo ya neolitizado (MERCADER, 1990), y que la ausencia de elementos propios de una economía cazadora tampoco ayuda a aclarar la cuestión, pero dada la caracterización social que damos a

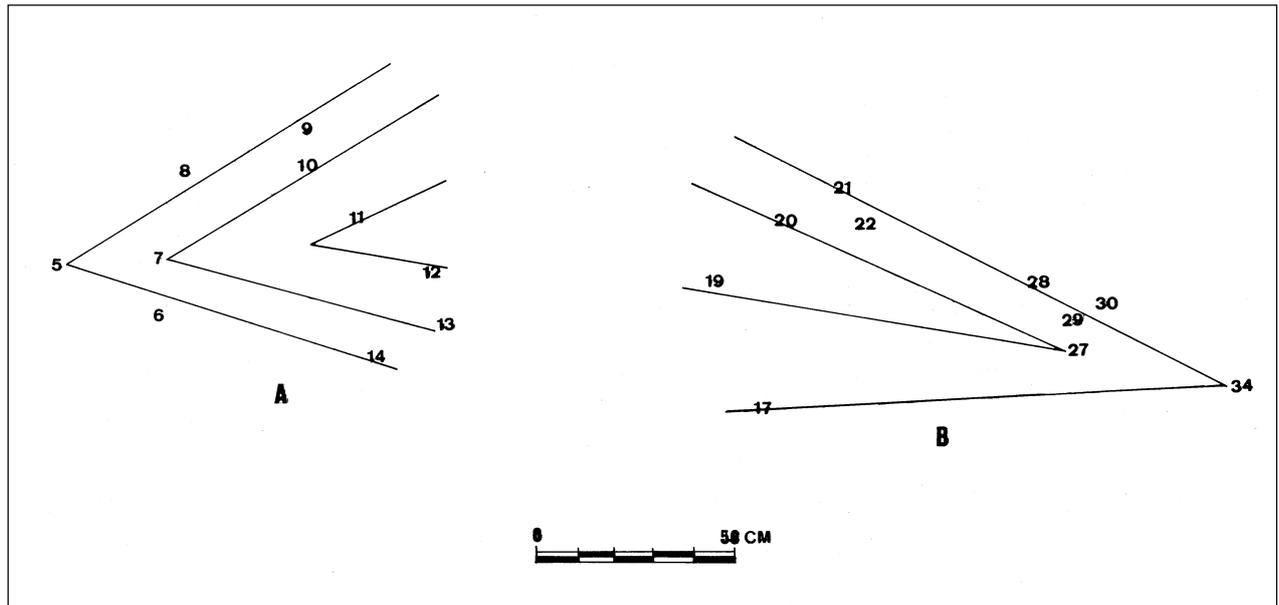


Figura 11. Esquema general de las líneas oblicuas de fuga posiblemente utilizado en la escena de caza de La Serreta.

los estilos levantino y esquemático éste ha de ser otro elemento a tener en cuenta a la hora de contextualizar las pinturas.

Notable importancia cobra el dato del hallazgo de restos de colorante y una especie de molino de mano con restos de pigmentación entre los materiales neolíticos (MARTÍNEZ, 1996), de los que se hallaron más en los trabajos de excavación que se desarrollan en estos últimos años (SALMERÓN, 1994) y que parece que debemos relacionar con las pictografías.

Dados estos planteamientos y con las debidas reservas a que nos obligan los pocos datos que podemos manejar, somos partidarios de considerar a los autores de las pinturas de la cueva de La Serreta como un grupo en vías de neolitización, los cuales aún mantienen arraigada la tradición naturalista, en lo que al arte como medio de expresión de una religiosidad se refiere, pero que ya parecen haberse introducido en el nuevo y complicado mundo de un sistema productor que podría esconderse tras el esquematismo. Ello podría explicar la estilización y el poco cuidado en la forma de las figuras naturalistas, las cuales pertenecen a un arte que va perdiendo importancia y dejando su lugar a otro estilo diferente, reflejo de unas nuevas creencias asociadas al sistema productor neolítico.

Sobre la cronología de las manifestaciones rupestres prehistóricas en general, hemos propuesto al arte levantino como un arte propio de bandas de cazadores-recolectores

(MATEO, 1993a; 1996), cuyo nacimiento habría que situarlo, no sin reservas, en el Epipaleolítico, con un desarrollo durante todo el Neolítico y posibles pervivencias locales hasta el Eneolítico, mientras que la pintura esquemática, cuyo origen neolítico poco a poco se va aceptando merced a la correlación que se puede establecer entre algunos motivos pintados y otros representados en objetos domésticos, cerámica sobre todo (ACOSTA, 1983; JORDÁ, 1983), bien podría responder a una nueva religiosidad provocada por la nueva caracterización socioeconómica de aquellos grupos que van asimilando progresivamente un sistema productor (MATEO, 1991).

Estamos seguros que los trabajos de excavación que actualmente se desarrollan en la cueva y futuros hallazgos en arte rupestre permitirán aclarar éstas y otras cuestiones.

Mención especial merece, dentro de los aspectos técnicos, la posible utilización de líneas oblicuas de fuga como elementos organizadores de la escena de caza. Esta posibilidad de su empleo como elementos de organización interna en los frisos levantinos ya fue planteada por J.B. Porcar (1944), quien consideraba que estos ejes de líneas oblicuas determinaban el sentido de la composición y venían a suplir la falta real de perspectiva. Aunque él lo documentaba en los conjuntos del Maestrazgo, también era extrapolable a otras áreas geográficas y, en este sentido, así lo quiso ver F.J. Fortea (1974) en el panel principal de la Cueva del Peliciego de Jumilla, en el que las figuras de

équidos se disponen en torno a los ejes formados por cuatro de estas líneas oblicuas convergentes.

Propuesta también por nosotros para la composición naturalista de La Serreta (MATEO, 1994) y aun aceptando su unidad y su función como un espacio cerrado, creemos poder diferenciar dos núcleos distintos de representación. Un núcleo A formado por seis ejes de oblicuas convergentes y, en la parte derecha, un núcleo B integrado por otros cuatro ejes.

En el núcleo A, el eje mayor parte de la figura núm. 14 y acaba en la 5, englobando en su trazado a la figura 6. Converge con él otra oblicua que nace más allá de la figura 9 y finaliza en la misma figura 5, abarcando también a la número 8. Un segundo par de oblicuas lo forman las líneas que parten de las figuras 10 y 13 y convergen en la núm. 7. Dentro de éste, a su vez, es posible discernir otras líneas menores que abarcan a las figuras 11 y 12.

Por su parte, el núcleo B, con líneas de mayor longitud que en el anterior, el eje más grande nace más allá de la figura 34, con una línea que llega a la figura 21, englobando a las figuras 22, 28, 29 y 30, y una segunda línea que llega a la figura núm. 17. A su vez, dentro de este eje mayor encontramos otro menor que partiendo de la figura 27 llega a la núm. 20 y, por debajo, a la núm. 19. Hemos incluido las figuras más esquematizadas en estos ejes por cuanto, al margen de la cuestión de la posible coetaneidad de todos los motivos, lo que parece claro es que se han dispuesto respetando el sentido de la composición.

Todo ello pone de manifiesto la interrelación entre todos los elementos inmersos en la escena, cazadores y animales, de tal forma que ninguno se pinta de forma caprichosa, sino, por el contrario, siguiendo un orden preestablecido. Ello implica una planificación previa del panel por parte del artista.

En cuanto a la temática, creemos que se hace preciso, en primer lugar, reflexionar sobre el tipo de cuadrúpedos representados. En otros trabajos y apoyándose en «la forma de la cola y las orejas», han sido interpretados en su mayoría como cánidos, junto a algún vacuno (GARCÍA DEL TORO, 1988). Sin embargo, considerando una serie de rasgos anatómicos discrepamos de tal identificación. Así, las pezuñas de los animales, claramente marcadas en casos como las figuras 7, 8, 11 ó 19, la larga cola, perdida en algunos ejemplares pero manifiesta en otros, las orejas destacadas, la cabeza grande y alargada, y en general, esa concepción anatómica en conjunto, con cuerpos voluminosos y

con cierto respeto en las proporciones, a pesar de su estilo desmañado, nos conduce a definirlos como pertenecientes a la familia de los equinos.

Tan sólo las figuras 22, 28 y 29, por sus largas orejas, también interpretables como cornamenta, podrían hacernos pensar que se trata de cápridos, si bien su larga cola no parece apoyar esta lectura. Representaciones de équidos las encontramos en otros conjuntos de la zona próxima, en concreto en los Cantos de Visera de Yecla y en la Cueva del Peliciego de Jumilla, estando estas últimas, como hemos indicado, cercanas estilísticamente a las pinturas ciezanas.

Una vez identificados los animales representados, podemos hablar, desde el punto de vista compositivo, de una cacería integrada por tres cazadores armados con arcos y flechas y quince cuadrúpedos. La disposición escalonada que adoptan los arqueros, intercalándose entre los animales, puede tener como finalidad principal dirigir a éstos por un lugar concreto y hacia un punto determinado, con lo que estaríamos ante un testimonio de caza mediante la técnica del ojeo, la cual consiste básicamente en que un grupo de individuos, por lo general armados, ataca a una manada de animales, llevándolos intencionadamente hacia un lugar predeterminado en el que aguardan otros cazadores del grupo, acorralando de esta manera a esos animales. En esta composición, la posición del cazador que abre la marcha en la parte derecha del friso (núm. 30) parece sugerir que aún no se ha llegado al punto acordado con los otros cazadores, por lo que muy posiblemente nos encontremos en una fase intermedia de dicha cacería. Sobre el particular, hemos de considerar como escasas a las composiciones cinegéticas en las que los protagonistas son los équidos. Cabría reseñar la existente en la Cueva de la Araña (Valencia), en donde se caza también con arco y flechas, o las del Abrigo de los Borriquitos (Teruel) y Selva Pascuala (Cuenca), en las que el arma utilizada ha sido el lazo. Este método de caza de grandes cuadrúpedos con arco se presenta más bien con carácter excepcional dentro del tema de la caza en el arte levantino en favor del lazo (BLASCO, 1974).

Acerca de las armas, varios son los detalles que merecen un pequeño comentario. Si observamos la figura núm. 5 del panel 1, podemos apreciar cómo la flecha muestra su extremo distal curvado hacia abajo. Ello parece responder a una imposición del soporte pétreo, que nos lleva a proponer a esta flecha como del tipo de ápice simple, siguiendo conceptos ya establecidos (JORDÁ, 1975). Un saliente en la

roca dejaba al artista dos únicas posibilidades. Bien curvar el trazo correspondiente al final del astil y la punta de la flecha para evitar ese saliente rocoso, o bien pintar por encima del mismo, rompiendo así la continuidad del trazo y distorsionando su visión.

Más sorprendente resulta, si cabe, el otro arquero de este mismo panel 1 (núm. 14). Armado con un arco que hemos encuadrado en el tipo de arco simple biconvexo (MATEO, 1993b), destaca también por la tipología de la flecha que porta. Está provista de una punta cuyo trazado es totalmente perpendicular al astil en el que se engarza. No se trata de un posible desenchado de la roca que hubiese afectado a la figura, de tal forma que sólo nos queda considerarlo como un tipo muy particular de punta de flecha, tal vez idóneo para la caza de grandes cuadrúpedos, del que, por el momento, no hemos hallado paralelo alguno, ni pintado ni material.

Centrándonos en los motivos esquemáticos, resalta el hecho, ya aludido, de que todos ellos se sitúen en una zona periférica respecto a la composición de caza. De ello se puede traducir, no ya sólo un evidente respeto hacia lo representado con anterioridad, si consideramos que tales motivos esquemáticos fueron realmente pintados más tarde, lo cual es como hemos visto, cuanto menos, cuestionable para este conjunto de arte, sino que además, podemos ver en ello una intención por conferir cierto valor y carácter religioso-simbólico a esa composición, un interés por mantener su validez y finalidad primera, que, tal vez, podría ser conocida por los autores de lo esquemático.

Al margen de estos aspectos comentados, quedan otros en este conjunto de discusión más compleja y abierta a interpretaciones dispares. El por qué de la representación de varios tipos distintos de humanos en phi, la presencia de dos polilobulados de notables dimensiones, uno a cada lado de la composición de caza, o la presencia de esquemas humanos en los que se vislumbran ciertos detalles anatómicos, como puedan ser las manos, son detalles que se escapan a nuestra comprensión y sólo podemos darles un valor simbólico y una función como tal dentro de la composición.

Con idéntico carácter hemos de considerar al panel 2, en el que sobresale del resto de figuras el antropomorfo de gran tamaño. El que se haya representado con esos trazos que asemejan rayos y con un gran tocado, así como que le acompañen los otros tipos de esquemas humanos que

vemos en el panel 1, parece otorgarle un valor religioso e invita a meditar sobre la posibilidad de que nos encontremos ante un auténtico altar, lo que se vería favorecido por el ambiente de penumbra en que se halla, por su situación dentro de la cueva alejado de la luz del día.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1983): «El arte rupestre esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares», *Scripta Praehistorica. Fco. Jordá Oblata*. Salamanca, págs. 31-61.
- ALONSO TEJADA, A.; GRIMAL, A. (1996): *El arte rupestre prehistórico en la cuenca del Río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*, Barcelona.
- BLASCO BOSQUED, M<sup>a</sup> C. (1974): «La caza en el arte rupestre del Levante español», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*. 1. Madrid, págs. 29-55.
- FORTEA PÉREZ, F.J. (1974): «Las pinturas rupestres de la Cueva del Peliciego o de los Morceguillos (Jumilla-Murcia)», *Ampúrias*. 36. Barcelona, págs. 21-39.
- GARCÍA DEL TORO, J. R. (1988): «Las pinturas rupestres de la cuevasima de la Serreta (Cieza, Murcia). Estudio preliminar», *Anales de Prehistoria y Arqueología*. 4. Universidad de Murcia. Murcia, págs. 33-40.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1975): «Las puntas de flecha en el Arte Levantino», *XIII Congreso Nacional de Arqueología*. Zaragoza, págs. 219-226.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1983): «Introducción a los problemas del arte esquemático de la Península Ibérica», *Zephyrus*. XXXVI. Salamanca, págs. 7-13.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1996): «Cueva-sima de la Serreta (Cieza). Un yacimiento neolítico en la Vega Alta del Segura», *Memorias de Arqueología-1990*. 5. Murcia, págs. 43-56.
- MATEO SAURA, M.A. (1991): «Las pinturas rupestres esquemáticas del Abrigo de la Fuente, Cañada de la Cruz (Moratalla, Murcia)», *Caesaraugusta*. 68. Zaragoza, págs. 229-239.
- MATEO SAURA, M.A. (1991/92): «Las pinturas rupestres de la Serreta. Cieza (Murcia)», *Zephyrus*. XLIV-XLV. Salamanca, págs. 241-250.
- MATEO SAURA, M.A. (1993a): «Reflexiones sobre la representación de actividades de producción en el arte rupestre levantino», *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*. 4. Murcia, págs. 15-20.
- MATEO SAURA, M.A. (1993b): «Rasgos etnográficos del arte rupestre naturalista en Murcia», *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie I, Prehist. 6. Madrid, págs. 61-96.
- MATEO SAURA, M.A. (1994): «Las pinturas rupestres de la Cueva de la Serreta. Cieza (Murcia)», *Archivo de Prehistoria Levantina*. XXI. Valencia, págs. 33-46.
- MATEO SAURA, M.A. (1996): «Las actividades de producción en el arte rupestre levantino», *Revista de Arqueología*. 185. Madrid, págs. 6-13.
- MATEO SAURA, M.A. y BERNAL MONREAL, J.A. (1996): «La pintura rupestre esquemática en Murcia. Estado de la cuestión», *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie I, Prehist. 9. Madrid, págs. 173-205.
- MERCADER, J. (1989/90): «Nuevas perspectivas sobre el final de la