
**LAS PINTURAS RUPESTRES DEL MOLINO
DE CAPEL (MORATALLA, MURCIA)**

Miguel Ángel Mateo Saura

José Antonio Bernal Monreal

Concepción Pérez Moñino

ENTREGADO: 1993

LAS PINTURAS RUPESTRES DEL MOLINO DE CAPEL (MORATALLA, MURCIA)

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

Palabras clave: Arte Rupestre, Arte Levantino, Molino de Capel, Moratalla

Resumen: La campaña de prospección de arte rupestre de 1992, desarrollada en el curso alto del río Benamor (Moratalla), ha dado como resultado más positivo la localización de un nuevo conjunto de arte rupestre prehistórico de estilo levantino. Estas pinturas del Molino de Capel presentan las características generales del resto de conjuntos de este estilo en la comarca de Nerpio-Moratalla, sobresaliendo un acentuado naturalismo para las figuras zoomorfas y cierta estilización para las humanas. Destaca la representación de una composición de caza individual y la de un posible elemento vegetal.

INTRODUCCIÓN

La campaña de prospección de arte rupestre de 1992 se centró en la cuenca alta del río Benamor, que se presentaba como una zona interesante a investigar, dada la relativa proximidad de otros conjuntos de arte, como los Abrigos de la Risca o los Abrigos de Andragulla, y la ausencia, según nuestras noticias, de trabajos de campo anteriores.

Un detenido análisis de la topografía del terreno, apoyado en el Mapa Topográfico Nacional ⁽¹⁾ y complementado con la información más detallada del Mapa Topográfico Regional ⁽²⁾, mostraba un relieve abrupto en donde la presencia de cantiles rocosos era notable. Además, el que discurre el río en la parte más baja de ese accidentado relieve era un factor positivo más a tener en cuenta si con-

Key words: Rupestrian art, art from Levante, Molino de Capel, Moratalla.

Abstract: The main results of the 1992 rupestrian art exploration season, carried out on the upper courses of the Benamor river (Moratalla), have been the finding of a new set of prehistoric cave paintings in the levantin style. These paintings at Molino de Capel show all common features of the naturalistic style found in the rest of paintings in the area of Nerpio and Moratalla. An outstanding Naturalism seems to be the rule for the zoomorphic representations whereas human figures are somewhat stylized. An individual hunting composition and, possibly, a plant motif stands out over the rest.

sideramos la estrecha relación que parece existir entre abrigo pintado y agua.

Esta visión inicial se veía más tarde corroborada con la realización de diversos perfiles topográficos y con la visualización estereoscópica de los pares fotográficos de la zona ⁽³⁾.

Un estudio geológico, basado en el Mapa Geológico de España ⁽⁴⁾, revelaba la presencia destacada de calizas masivas arenosas, así como de afloraciones de calizas y margas, con lo que las expectativas de hallar covachos y farallones rocosos, típicos en este tipo de relieve calizo, eran amplias.

Nuestros teóricos planteamientos iniciales se vieron confirmados con posterioridad sobre el terreno, lo que se tradujo en la inspección de más de una veintena de cova-

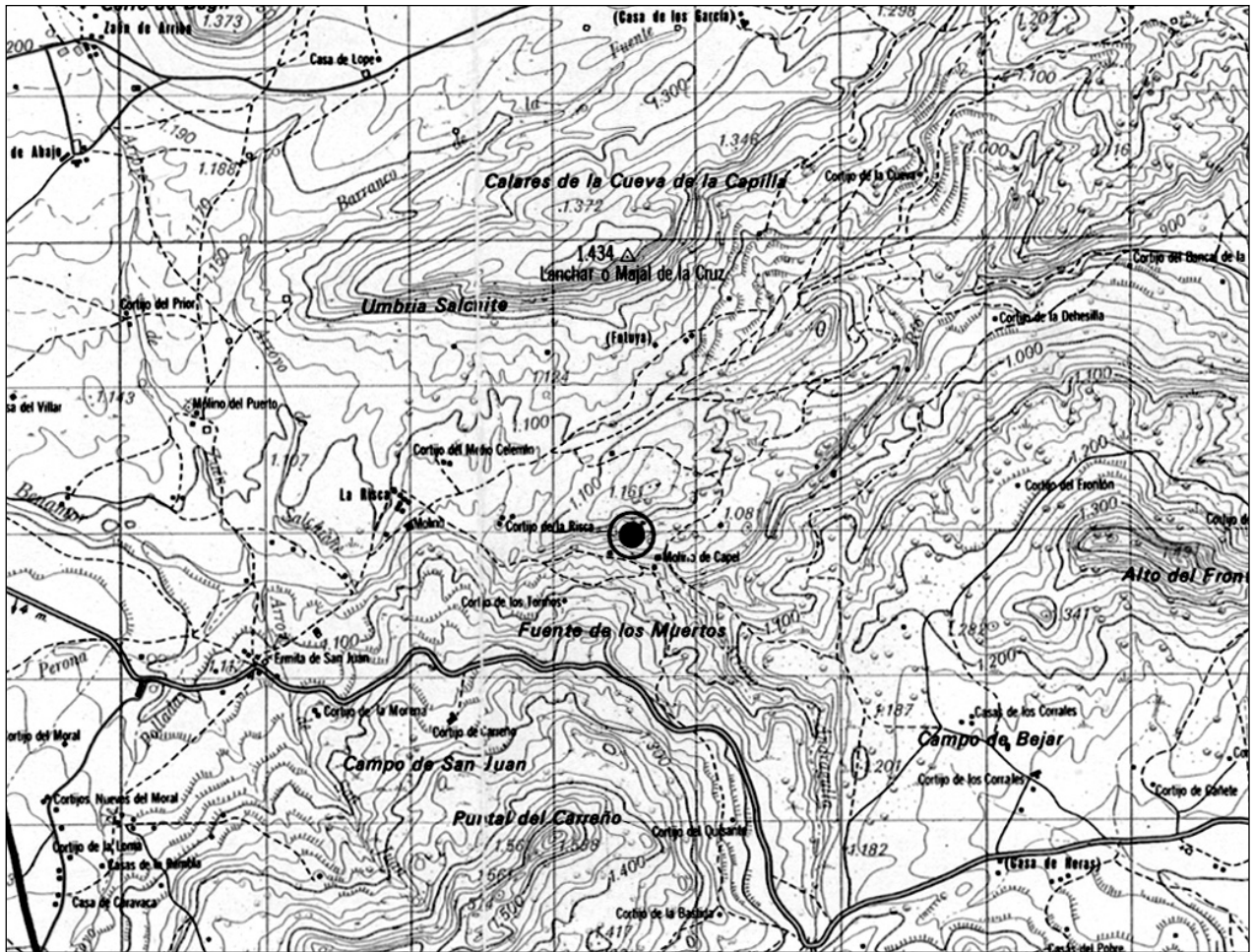


Figura 1: Situación del conjunto del Molino de Capel (T. M. de Moratalla).

chos, algunos de dimensiones considerables, a lo largo de los 3 Km. prospectados en la cuenca alta del río Benamor y que dio como resultado más sobresaliente la localización de este nuevo conjunto levantino del Molino de Capel.

CONTEXTO GEOGRÁFICO

El conjunto del Molino de Capel se encuentra en la cara Sur de un pequeño cerro de escasa altitud (1101 m.s.n.m.), situado entre el Puntal del Carreño y el Majal de la Cruz, constituyendo una de las primeras estribaciones del macizo de los Calares de la Cueva de la Capilla, dentro de la Sierra de la Muela.

En el área, perteneciente al dominio tectosedimentario del Prebético Interno, muestra un predominio de materiales terciarios, con calizas masivas arenosas y algunos afloramientos de calizas y margas, en la zona de falla en la que se abren los abrigos con pinturas.

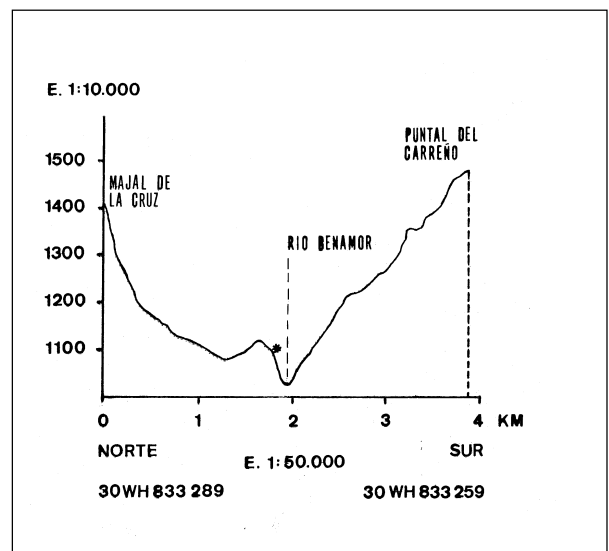


Figura 2: Corte topográfico del sector del Molino de Capel.



Figura 3: Vista general del cantil rocoso del Molino de Capel.

Entre las numerosas especies vegetales actuales, cuyo desarrollo se ve favorecido indudablemente por la presencia del río Benamor, podemos destacar tomillares como el espliego (*Lavantula latifolia*) o el romero (*Rosmarinus officinalis*) y herbazales como el manrubio (*Marrubium vulgare*), la hierba de balletero (*Helleborus foetidus*) o el varbasco (*Verbascum thapsus*), así como una masa forestal de pino carrasco (*Pinus halepensis*).

Climáticamente, los caracteres térmicos muestran una temperatura media anual de 12, 2° C, con una media de las máximas de 20, 6° C y de tan sólo 7° C. para las mínimas. Por su parte, los caracteres hídricos arrojan una precipitación media anual de 416,8 mm, un índice de humedad de -24,6 y un índice de aridez del 40,4%.

La red hidrográfica está articulada en torno al río Benamor, con afluentes como el Arroyo de Andragulla, que confluye con él apenas 400 m. aguas abajo, completándose la misma con numerosas fuentes dispersas por toda la zona.

METODOLOGÍA

De los abrigos se ha realizado una planimetría general que consiste básicamente en el trazado de su planta y de

una sección transversal.

Para las tomas fotográficas hemos utilizado 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 y en alguna de ellas se ha utilizado un filtro polarizador de la luz.

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

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS

En el cantil rocoso donde se encuentran las pinturas, se abren cuatro abrigos de grandes dimensiones, elevados 1030 m.s.n.m., de los cuales sólo dos contienen manifestaciones pictóricas.

Abrigo I

Orientado hacia el sur-suroeste, es el que tiene las

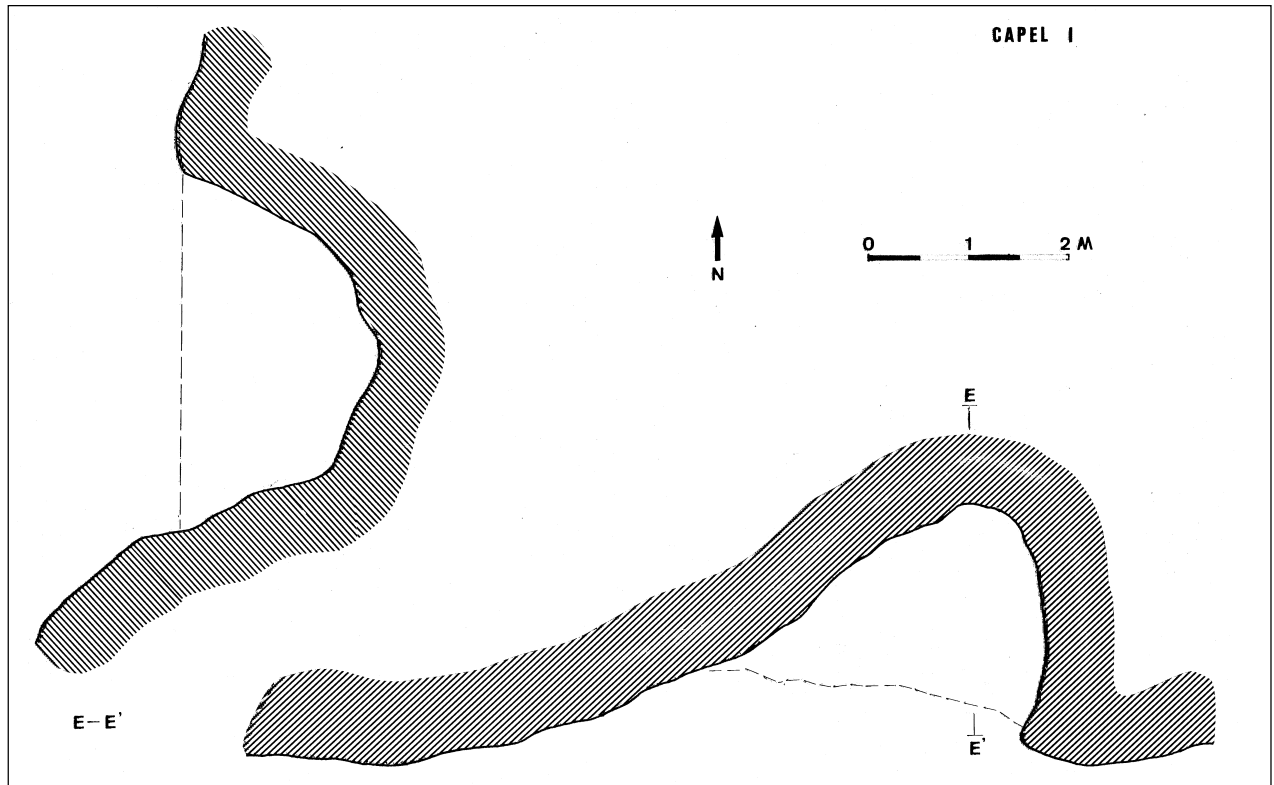


Figura 4: Planimetría general del abrigo I del Molino de Capel.

dimensiones más reducidas del conjunto, con una profundidad máxima de 2,20 m, una anchura de boca de 3,80 m. y 3,60 m. de altura máxima. Las pinturas se sitúan en la parte derecha del abrigo, a 1,40 m. respecto del exterior y a una altura de 1,50 m. del suelo de la cueva.

La descripción de motivos es la siguiente:

Figura 1: Representación zoomorfa. Se trata de la figuración de un cérvido que presenta un marcado naturalismo, con un muy cuidado tratamiento de las proporciones y los volúmenes, si bien, su alto grado de deterioro, provocado fundamentalmente por la pérdida del soporte pétreo, sólo permite visualizar con claridad su larga y ramificada cornamenta, parte del cuerpo y el arranque de los cuartos delanteros, habiéndose perdido el resto de la figura. Mide 11,7 cm. de alto y 13,8 cm. de ancho. Color rojo, oscuro, Pantone 174 U.

Figura 2: Es una figuración formada por varios trazos delgados y dispuestos oblicuamente, que convergen hacia una zona central en la que hallamos otros motivos de formas circulares. El conjunto de líneas y círculos nos lleva a plantear la posibilidad de que se trate de la representación de un elemento vegetal. Mide 11,5 cm. de altura. Color rojo,

Pantone 174 U.

Figura 3: Su deficiente estado de conservación nos lleva a proponerla, no sin reservas, como una posible representación humana. La forma de los trazos mejor conservados parece indicar que se trate de la figura de un individuo, tal vez armado con arco a tenor del trazo curvo de la parte izquierda, en actitud de carrera. Mide 11,5 cm. de alto en la parte conservada. Color rojo, Pantone 174 U.

Abrigo II

Situado a la derecha de abrigo I y elevado unos dos metros por encima del suelo de la roca, en él únicamente documentamos unos débiles restos de pigmento que no permiten definir un motivo de tipología clara. En cualquier caso sí hemos de mencionar sus diferencias en textura y color respecto a los motivos del otro covacho, siendo estas mismas las que nos llevan a incluirlos en el estilo esquemático.

COMENTARIO

Un primer aspecto a destacar sería la propia situación topográfica de los abrigos pintados. Si bien su altitud no es

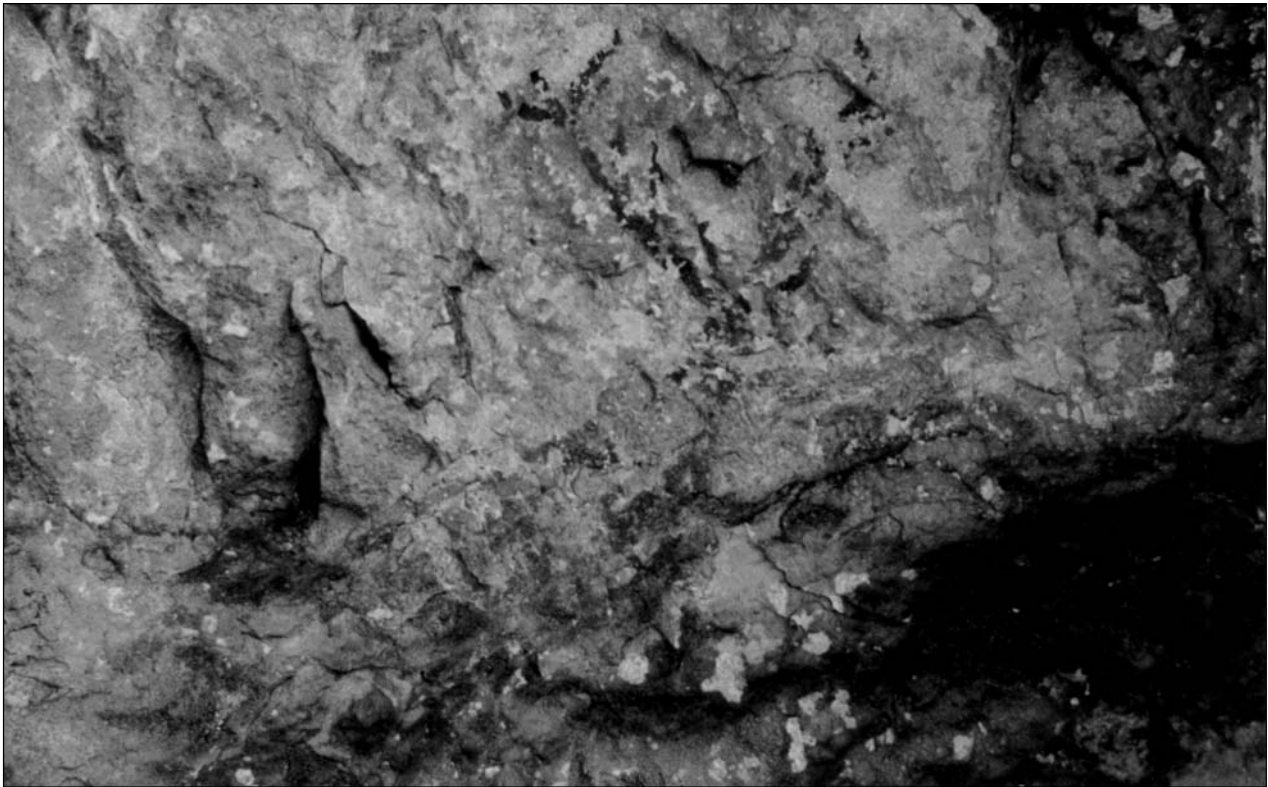


Figura 5: Capel 1. Figura núm. 1, ciervo.

un rasgo a resaltar en sí mismo, ya que se enmarca dentro de la tónica general para los conjuntos levantinos y esquemáticos de la comarca, que a su vez está fuertemente condicionada por la elevada altitud media de la zona, su localización sobre el lecho del propio río Benamor, en un punto geográfico en el que el cauce se encajona entre paredes verticales de caliza de apreciable altura, los convierte en un punto preeminente sobre el espacio circundante más próximo, ya sea como punto de control del acceso al propio barranco o, en otros casos, sobre un valle. Esta preeminencia sobre el entorno pudiera apoyar la idea de que el abrigo rocoso constituye el espacio religioso por excelencia de estas sociedades (BELTRÁN, 1983; MATEO, 1991), siempre que aceptemos un carácter religioso-ritual para este arte, o también podría constituir una seña de identidad del grupo humano que habita en la zona, y, con ello, de dominio sobre ese territorio. Esta última acepción implicaría la existencia del concepto de frontera en estas sociedades, que hemos defendido y justificado en algún otro trabajo (MATEO, 1992a). No vamos a profundizar en el tema, pero sí diremos que ello explicaría, por ejemplo, la representación de composiciones de enfrentamiento bélico en dife-

rentes conjuntos levantinos, a las que habría que despojar del significado de danzas rituales que en ocasiones se les ha otorgado, y cuya génesis y plasmación en los paneles pintados responde a idénticas motivaciones que las que conllevan implícitas otras escenas como son las de caza o de recolección (MATEO, 1997).

En lo que se refiere a la temática y centrando nuestra atención en el abrigo I, dada la poca información que proporciona el II, si aceptamos la interpretación que hemos dado para la figura 3 como una representación humana, podríamos estar ante un testimonio más de las labores de caza. Este individuo, quizás provisto de arco, mostraría una actitud de marcha hacia el ciervo que se encuentra alejado de él y cuya pasividad pudiera revelar que aún no ha percibido la presencia del supuesto cazador. Estaríamos de este modo ante una escena de caza individual, en la que el cazador se enfrenta solo al animal que pretende capturar, en clara contraposición a las cacerías colectivas, en las que parece dominar la técnica del ojeo y en las que ya se cuenta con un mayor número de cazadores, con una estrategia de caza bastante más compleja de la que, a su vez, es posible inferir interesantes connotaciones sociales (MATEO,



Figura 6: Capel 1. Dibujo de la figura de ciervo.

1992a).

Hemos de subrayar también la presencia de ese posible elemento vegetal, cuando estos son motivos excepcionalmente representados en los frisos levantinos. No obstante, su importancia es manifiesta en los ejemplos existentes siendo los protagonistas junto a la figura humana en composiciones de recolección, como sucede con los arbustos del Abrigo de los Trepadores de Alacón, o junto a la figura animal, en casos como el Friso de los Toros de Las Bojadillas, en Nerpio, en donde un animal, recostado, aparece rodeado de motivos vegetales, dando la sensación de que o bien es el propio animal el que busca refugio detrás de ellos ante la presencia de algún peligro (¿cazadores?) o también que éste, ya muerto, ha sido depositado ahí por alguna razón que se nos escapa, quizás ocultado por sus propios cazadores.

Por su parte, no menos problemático se nos presenta el apartado cronológico. Admitiendo que el fenómeno artístico no es algo puntual, sino un proceso desarrollado en un amplio margen de tiempo, el análisis de todos aquellos elementos que convergen dentro y en torno a ese arte, entiéndase aspectos socioeconómicos reflejados en las pinturas, rasgos etnográficos de las representaciones paralelizables

con la cultura material, depósito arqueológico en los propios abrigos, etc., nos conducen a retrasar la cronología de este arte, proponiendo un nacimiento y desarrollo máximo en los periodos Epipaleolítico y Neolítico, con pervivencias locales hasta el Eneolítico (MATEO, 1992a). Lo que sí parece claro en el estado actual de nuestros conocimientos es que los autores del arte no desarrollaron actividades de producción, sino que, por contra, permanecieron sumidos en una economía depredadora basada exclusivamente en la caza y la recolección (MATEO, 1993; 1996). Un análisis detallado de las evidencias propuestas como testimonio de actividades agropecuarias refleja los graves problemas de fondo y forma que gravitan en torno a ellas para aceptarlas como tales.

Sería, pues, en este marco cronológico general esbozado en el que habría que encuadrar las pinturas del Molino de Capel. Recientemente se ha propuesto una secuenciación evolutiva para el arte de la cuenca del Taibilla en la que se establecen hasta cuatro etapas distintas de desarrollo (ALONSO y GRIMAL, 1996). Por cierto que en dicho estudio se deberían haber incluido los conjuntos de Moratalla y Letur, que junto a los de Nerpio forman un núcleo con identidad propia dentro del arte levantino. Sin embargo, un detenido análisis de las bases en las que se sustenta y la imposibilidad de encuadrar con claridad estas pinturas de Capel en alguna de las etapas ponen de manifiesto la poca consistencia y validez de la misma. Establecidas a partir de superposiciones entre figuras y de las variaciones estilísticas que se advierten entre ellas, en realidad no se aprecian rasgos diferenciadores lo suficientemente explícitos como para concluir la existencia de esas cuatro fases de desarrollo. Es algo intrínseco a cualquier estilo artístico la necesidad de que haya elementos definidores claros para que, aún manteniéndose dentro de los cánones generales que dan personalidad al propio estilo, se puedan establecer períodos de evolución internos. En este caso, analizando el grupo de conjuntos de la cuenca del Taibilla no vemos diferencias importantes en aspectos tan fundamentales como el tratamiento estético de las formas o los procedimientos técnicos, entre otros.

Por otro lado, se ha hecho norma general de algunos elementos excepcionales. Así, los cuadrúpedos de tamaño grande de Solana de las Covachas han servido de pretexto para hablar de una fase caracterizada por las representaciones a gran tamaño de las figuras zoomorfas, lo cual es erróneo puesto que salvo este conjunto y una representación



Figura 7: Capel 1. Figura núm. 2, ¿representación humana?.

aislada en Prado del Tornero II, no encontramos en el resto de yacimientos figuraciones de esas dimensiones. Si tenemos en cuenta que manejamos un grupo de cerca de medio centenar de conjuntos, parece claro que no podemos establecer conclusiones como ésta, debiendo considerarla más bien, como un rasgo local en modo alguno generalizado.

Asimismo, discutible también se presenta el establecimiento de etapas a partir de un supuesto diferente tratamiento estético. Es común a la mayoría de los conjuntos un gusto por el detalle en las representaciones animales, con cuidado de las formas y las proporciones, salvo excepciones, mientras que para la figura humana se percibe cierto desinterés por mostrar aspectos corporales o etnográficos que vayan más allá de los puramente identificativos, aunque también hay que reseñar unos pocos casos que se salen de la norma como son los de Solana de las Covachas, a los que habría que unir los del Barranco Segovia y Abrigos de la Risca, si ampliamos el área de estudio a Letur y Moratalla. Así, por ejemplo, el estudio de los tipos humanos de las etapas I y II revelan un morfotipo



Figura 8: Capel 1. Figura núm. 3, posible elemento vegetal.

común, con cuerpos filiformes, escaso detalle y tamaños muy similares, con arqueros de 10-12 cm. que se superponen parcialmente a otros de 6-7 cm. Tan sólo en Las Bojadillas IV unos arqueros de apenas 3 cm. se infraponen a uno más grande, de 11,9 cm, pero, una vez más, lejos de considerarlo como algo extendido por la comarca, hemos de verlo como un rasgo local. De hecho, sólo en estos Abrigos de las Bojadillas encontramos agrupaciones de humanos de tamaño muy pequeño, a los que se superponen en un segundo momento algunos arqueros más grandes.

En cuanto a la figura animal, se mantiene también una similitud notable en el cuidado de las formas a lo largo de las distintas etapas planteadas, tal y como reflejan el tratamiento de los cuerpos o detalles como las coronas de las cornamentas, y su tamaño suele ser medio y pequeño, con las salvedades ya reseñadas de Solana de las Covachas y Prado del Tornero.

En este estado de cosas, pensamos que el análisis efectuado de las superposiciones y las ligeras variaciones estéti-



Figura 9: Capel 1. Dibujo de los motivos 2 y 3.

cas o de tamaño que podamos apreciar entre figuras sólo resulta válido a la hora de determinar una cronología relativa para cada yacimiento, pero que consideradas éstas globalmente, no sirven para establecer secuenciación alguna que se apoye en unos argumentos sólidos. Las características básicas (técnicas, estéticas, temáticas, etc...) se mantienen en la mayoría de los conjuntos, mientras que cuestiones como el tamaño grande de algunos cuadrúpedos o humanos, por el momento, han de ser valorados como algo extraordinario. Por otro lado, contamos también con el inconveniente, reconocido por los propios autores (ALONSO Y GRIMAL, 1996), de no poder establecer un orden de prioridad en la ejecución en algunas de las superposiciones, mientras que a ello se une el que otras de las planteadas son erróneas, como sucede, por ejemplo, con las superposiciones 2ª de Prado del Tornero II o 6ª y 8ª de Solana de las Covachas VI.

En resumen, atendiendo a las características de cada una de las fases evolutivas propuestas, estas pinturas del Molino de Capel podrían ser adscritas indistintamente a cualquiera de ellas, lo cual es evidencia más que suficiente para poner de manifiesto la poca validez de sistematizaciones como ésta.

De otra parte y volviendo a las pinturas de Capel, en el apartado técnico, para la realización de las pictografías el artista recurre a un fino trazo cuyo grosor no supera los 2-3 mm, visible en la cornamenta del ciervo y en el motivo que proponemos como un posible elemento vegetal, para después rellenar el interior de la figura por medio de la tinta plana, determinando así una superficie uniforme de color. En la figura del cérvido y debido sobre todo a su mal estado de conservación, no ha sido posible observar si se recurrió a un relleno interior por medio de bandas paralelas de color en combinación con la tinta plana que sí hemos documentado a través de los restos conservados.

Dentro del contexto artístico, muy cerca contamos con los Abrigos de Andragulla, en los que sobresale una representación de cáprido de muy buena factura, y los Abrigos de la Risca, en los que junto a figuraciones zoomorfas, de cápridos y cérvidos, hemos de destacar la presencia de representaciones femeninas, algunas de ellas de tamaño, excepcionalmente, considerable.

Por último, reseñar que el estado de conservación de las pinturas es bastante deficiente, con numerosos desconchados en las figuras. El que les afecte el sol durante gran parte del día ha acelerado un proceso de desecación y con

ello, de pérdida de adherencia del pigmento al soporte, de tal forma que hoy las representaciones muestran un aspecto muy fragmentado. A todo ello se une que cambios bruscos en la temperatura han ocasionado también desprendimientos en el propio soporte rocoso. Junto a los factores naturales de deterioro hemos de reseñar también una actividad antrópica en el panel pintado. Sin que lleguen a afectar directamente a las pictografías, son varios los signos grabados por algunos visitantes de la cueva, los cuales han dejado constancia a través de las iniciales de su nombre, como las iniciales M e I próximas a las figura del ciervo.

NOTAS

- (1) Servicio Cartográfico del Ejército. Hoja de Moratalla, 889 (24-35). Escala 1:50.000.
- (2) Servicio Cartográfico de la Comunidad Autónoma de Murcia. Hoja de Moratalla, 889,3-7. Escala 1:5.000.
- (3) Vuelo de 1963.
- (4) Instituto Geológico y Minero de España. Hoja de Moratalla, 889. Escala 1:50.000.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO TEJADA, A.; GRIMAL, A. (1996): *El arte rupestre prehistórico de la Cuenca del Río Taibilla. Nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*. Barcelona.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1983): «El arte esquemático en la Península Ibérica: orígenes e interrelaciones. Bases para un debate», *Zéphyrus*. XXXVI. Salamanca, págs. 37-43.
- 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. (1992a): *Arte Naturalista en Murcia. Aspectos socioeconómicos y etnográficos*. Memoria de Licenciatura. Universidad de Murcia.
- MATEO SAURA, M.A. (1992b): «Reflexiones sobre la representación de actividades de producción en el Arte Levantino», *Verdolay*. 4. Murcia, págs. 15-20.
- MATEO SAURA, M.A. (1996): «Las actividades de producción en el arte levantino», *Revista de Arqueología*. 185. Madrid, págs. 6-13.
- MATEO SAURA, M.A. (1997): «La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos», *La guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania*. Ministerio de Defensa. Madrid, págs. 71-83.