

LAS PINTURAS RUPESTRES LEVANTINAS DEL ABRIGO DEL MOLINO (MORATALLA, MURCIA)

MIGUEL ÁNGEL MATEO SAURA
JOSÉ ANTONIO BERNAL MONREAL

Palabras clave: Arte levantino, Abrigo del Molino, Bagil, Moratalla, Murcia.

Resumen: El estudio del Abrigo del Molino, en Bagil (Moratalla), ha sacado a la luz un nuevo grupo de pinturas de estilo levantino entre las que destacan dos figuras femeninas, fieles a las características iconográficas que muestran estas representaciones en la zona, y una posible figura de bóvido, la única que hasta el momento documentamos en los conjuntos del Noroeste murciano.

Keywords: Levantine art, Abrigo del Molino, Bagil, Moratalla, Murcia.

Summary: The study carried out at “El Abrigo del Molino”, in Bagil, Moratalla has come up with a new group of Levantine art. The most noteworthy are two female figures with the same iconographic features as those already found in this area, and presumably bovine figure, the only one so far documented at the Murcia north-west sites.

ANTECEDENTES

Las primeras referencias sobre las pinturas rupestres del Abrigo del Molino en Bagil las tuvimos en 1995 cuando, a raíz de los trabajos de documentación de los Abrigos de Fuensanta descubiertos ese mismo año (MATEO y BERNAL, 2002), nos planteamos la posibilidad de compaginar éstos con la inspección de las numerosas covachas existentes en el área de la Rambla de Lucas. Aunque sabíamos de la presencia en la misma de las pinturas medievales y modernas de las Cuevas del Esquilo (MATEO, 1993a), desconocíamos si la zona había sido ya prospectada con anterioridad. Fruto de la labor de búsqueda fue el hallazgo de varios yacimientos con arte rupestre, entre ellos los Abrigos de las Alubias, con manifestaciones pintadas de cronología no prehistórica, el Abrigo del Molino, del que nos ocupamos en este artículo, con pinturas de estilo levantino, y el Abrigo del Rincón del Gitano, con motivos esquemáticos, todavía inédito.

Con posterioridad al inicio de nuestros trabajos de documentación de las pinturas de este Abrigo del Molino, para los cuales se solicitaron los correspondientes permisos a la Dirección General de Cultura de la Comunidad Autónoma de Murcia, se publica un trabajo de A. Alonso y A. Grimal en el que se hacen unas breves referencias a supuestos trabajos de prospección realizados en 1990 en la zona de la rambla, cuyos resultados se concretaron en el hallazgo de unos *“restos de pintura unos cientos de metros al Norte de la mencionada*

cavidad (de la Cueva del Esquilo) pero éstos resultaron tan sumamente fragmentados que no fue posible determinar formas concretas aunque sí confirmar que, tras un análisis puntual, deben corresponder a elementos esquemáticos” (ALONSO y GRIMAL, 1996: 25).

La edición de esta reseña nos obliga a revisar, con mayor detenimiento si cabe, nuestros hallazgos puesto que ninguno de ellos se corresponde con las escasas referencias que proporcionan estos autores. El único abrigo esquemático que nosotros localizamos fue el del Rincón del Gitano, situado unos 1000 m al norte de las Cuevas del Esquilo pero cuyos motivos muestran un grado de conservación suficientemente bueno como para poder adscribirlos sin duda alguna a la pintura rupestre esquemática y poder hacer de ellos una descripción tipológica clara. Por su parte, el otro abrigo descubierto en la zona, próximo al cauce de la rambla y a unos pocos cientos de metros de las Cuevas del Esquilo es el Abrigo del Molino, con pinturas cuyo estilo levantino tampoco ofrece dudas.

En este estado de cosas, la conclusión a la que llegamos entonces es que el abrigo que citan A. Alonso y A. Grimal (1996), al que, de otra parte, no dan nombre, no puede ser otro que éste que nosotros denominamos como Abrigo del Molino, lo que nos lleva a pensar también que adscribieron de forma errónea al estilo esquemático las pinturas claramente levantinas en él contenidas.

Asimismo, no llegamos a entender algunas de las deducciones a las que llegan estos autores referentes a la

eventual existencia de más muestras de arte prehistórico en la zona, sobre todo, si como afirman, realizaron previamente trabajos de prospección. Dada la presencia de lo que para ellos son estos restos de pintura esquemática en el Abrigo del Molino, filiación que, como hemos dicho es errónea, llegan a concluir que *“parece verosímil sospechar que en todo este barranco existieron muestras de arte parietal, probablemente Esquemático, pero éstas no han podido mantenerse porque el soporte rocoso de los abrigos y paredes mirados muestran graves problemas de conservación por diversas causalidades”* (ALONSO y GRIMAL, 1996: 25).

El hallazgo del abrigo del Rincón del Gitano, apenas a 500 m al norte del Abrigo del Molino, revela que sí hay más muestras de arte parietal en el curso de la rambla, y a la vez evidencia que estos investigadores, en contra de lo que afirman en su trabajo, o bien no desarrollaron trabajos sistemáticos de prospección en la misma, o bien que estos fueron muy deficientes.

CONTEXTO GEOGRÁFICO

El Abrigo del Molino se localiza sobre el curso alto de la Rambla de Lucas, próximo al poblado protohistórico del Cerro de las Víboras y de los conjuntos de arte rupestre de cronología histórica de las Cuevas del Esquilo y de los Abrigos de las Alubias (MATEO, 1999), en la parte más septentrional del municipio de Moratalla (figs. 1 y 2). La rambla ha sido desde muy antiguo, incluso lo es hoy día, una ruta de paso de primer orden entre los llanos del Campo de San Juan y los campos de Mazuza y Otos, en contacto ya con La Mancha, tal y como demuestra la propia presencia del poblado protohistórico que, asentado sobre una pequeña elevación del terreno, controla perfectamente el tránsito por la misma.

El cantil rocoso en el que se abre el abrigo, perteneciente al dominio tectosedimentario del Prebético interno, está formado por calizas masivas y conglomerados poligénicos del Terciario, con afloramientos de calizas y margas en los sectores más bajos del barranco, los próximos al curso de la rambla.

Varias fuentes dispersas por la zona, alguna de ellas situada en el propio farallón rocoso en el que se abre el abrigo, completan la hidrografía de la misma, al margen del cauce estacional que constituye la propia rambla.

La vegetación espontánea es escasa, debido a la intensa roturación en terrazas que presenta la parte más



Figura 1. Localización del Abrigo del Molino. (Mapa Topográfico Nacional. Moratalla-889).

baja del terreno para el desarrollo de una agricultura de pequeñas huertas. No obstante, entre las especies silvestres existentes podemos resaltar herbazales como el enebro y el varbasco, y entre las especies de porte arbóreo, el pino laricio.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS

La covacha, elevada a 1080 m.s.n.m. y con una orientación oeste, presenta unas dimensiones de 30 m de abertura de boca, 4,20 m de profundidad máxima y una altura media de 5,5 m (fig.3; lám. 1).



Lámina 1. Vista general del Abrigo del Molino (Moratalla).

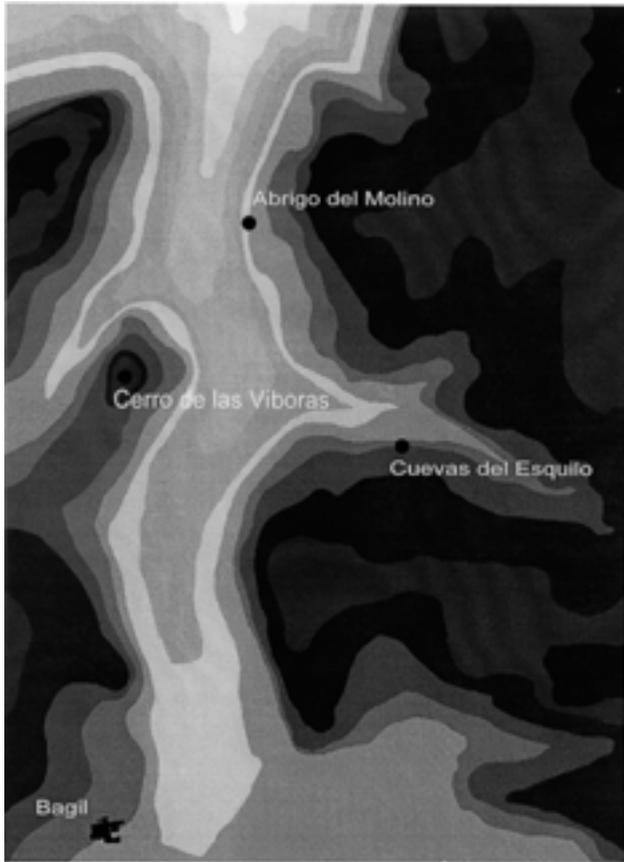


Figura 2. Rambla de Lucas. Distribución de yacimientos.

Las pinturas se distribuyen en dos paneles distintos, situados en la parte central del abrigo y a una altura de 1,80 m respecto del suelo del mismo. A pesar de su pésimo estado de conservación, con numerosos desconchados y seria amenaza de desprendimientos en el soporte, entre los motivos que podemos identificar se encuentran dos representaciones humanas y un cuadrúpedo.

El panel 1 se sitúa ligeramente desplazado hacia la izquierda respecto del centro del abrigo, pudiendo documentar en él tan sólo restos de pintura pertenecientes a un solo motivo. A pesar de su tamaño (15,5 cm) y su intensa coloración roja, al estar muy afectado por formaciones orgánicas no es posible determinar una tipología clara (fig. 4).

Por su parte, el panel 2, alejado apenas 3 m a la derecha del anterior, sí muestra una mayor riqueza compositiva, aunque su pésimo estado de conservación y la situación particular del soporte constituyan una seria amenaza para la supervivencia de las pinturas.

Los motivos documentados en este segundo panel son, de izquierda a derecha, los siguientes (fig. 5):

Figura 1: Restos de la figura de un cuadrúpedo. Se conservan fragmentos de pintura muy dispersos, pertenecientes al cuerpo, el inicio de los cuartos delanteros y

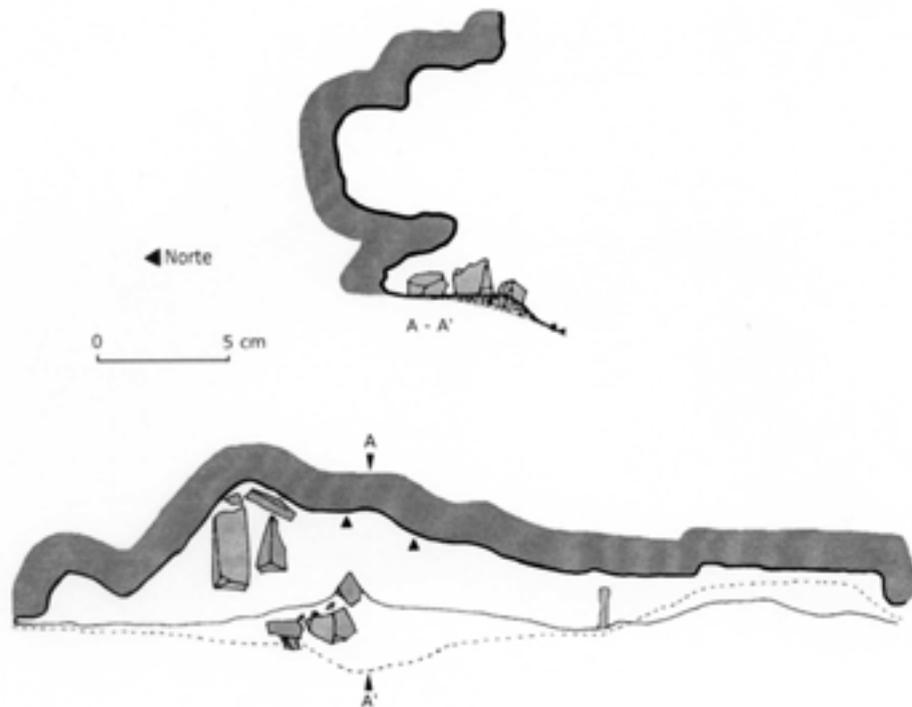


Figura 3. Planimetría del Abrigo del Molino.

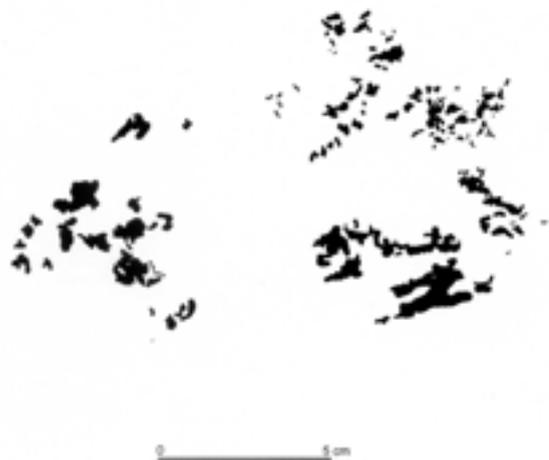


Figura 4. Abrigo del Molino. Dibujo del panel 1.

traseros, y de la cabeza, insinuándose un pequeña cornamenta. La forma de estos restos parecen indicar que podría tratarse de la representación de un bóvido.

Dimensiones: mide 12,4 cm de anchura y 5 cm de altura.

Color: rojo (201 U).

Figura 2: Figura humana femenina. Se aprecia con claridad la cabeza, de aspecto triangular, parte de un brazo, el cuerpo, alargado y estrecho, y puntos aislados de color que deben formar parte de una especie de falda acampanada.

Dimensiones: mide 18,3 cm de altura.

Color: rojo (201 U).

Figura 3: Figura humana femenina. Semejante en la tipología a la anterior, su estado de conservación es más deficiente. Se conserva tan sólo el tronco, restos de la falda, también de forma acampanada, y débiles restos de las piernas.

Dimensiones: mide 16 cm de altura.

Color: rojo (201 U).

Figura 4: Restos de pintura.

Dimensiones: mide 3 cm.

Color: rojo (201 U).

El estado de conservación de las pinturas es muy deficiente, con serias amenazas de desprendimiento en la pared, hasta el punto de que urge la puesta en marcha de algún procedimiento de consolidación del

soporte, muy afectado también por los desconchados. Las pinturas se localizan sobre una delgada plancha de roca caliza que, separada ya de la propia pared de la cueva, está literalmente suspendida en el aire. A la vez, la actividad de formaciones orgánicas y la pérdida de adherencia de la propia pintura al soporte han provocado la descamación de la misma, dando a las representaciones su actual aspecto fragmentado.

TEMÁTICA Y SIGNIFICADO

Sin lugar a dudas, el rasgo más destacado de este conjunto del Abrigo del Molino lo constituye la presencia de las dos figuras femeninas, acentuado ello, aún más si cabe, por el pésimo estado de conservación del resto de motivos y la ausencia de aquellos otros que en su momento pudieron haberse representado y que actualmente, por la descamación del muro soporte, se han perdido.

Sobre estos motivos humanos, la forma general que presentan encaja perfectamente en la morfología de la figura humana femenina que vemos en otros conjuntos del núcleo artístico del Alto Segura, entre ellos, los más próximos de La Risca I y II de Moratalla y el Abrigo del Barranco Segovia de Letur. En general, este estereotipo de féminas, con cabeza triangular o piriforme, cuerpo alargado y falda acampanada o triangular lo encontramos ampliamente representado en toda la zona de Moratalla-Nerpio-Letur.

En uno de los dibujos que acompañan a este trabajo realizamos una reconstrucción del modelo femenino representado en El Molino a partir de los restos conservados de las dos figuras y lo cotejamos con una de las representaciones de mujer del Abrigo de la Risca II, pudiendo apreciar ese fuerte paralelismo al que hacíamos referencia (fig. 6). La cabeza, globular, con una tendencia triangular más acusada en El Molino, el arranque del brazo, que parece surgir desde la propia cabeza, el cuerpo delgado y exageradamente alargado, la falda triangular y las piernas, de las que en El Molino sólo apreciamos una parte, son los detalles comunes que podemos constatar entre las representaciones de ambos conjuntos.

Una vez más se nos plantea desde el punto de vista de la temática la representación de parejas de mujeres, tema que, sin llegar a ser frecuente dentro del arte levantino, sí aparece cada vez más y merced a los últimos descubrimientos, como uno de los temas

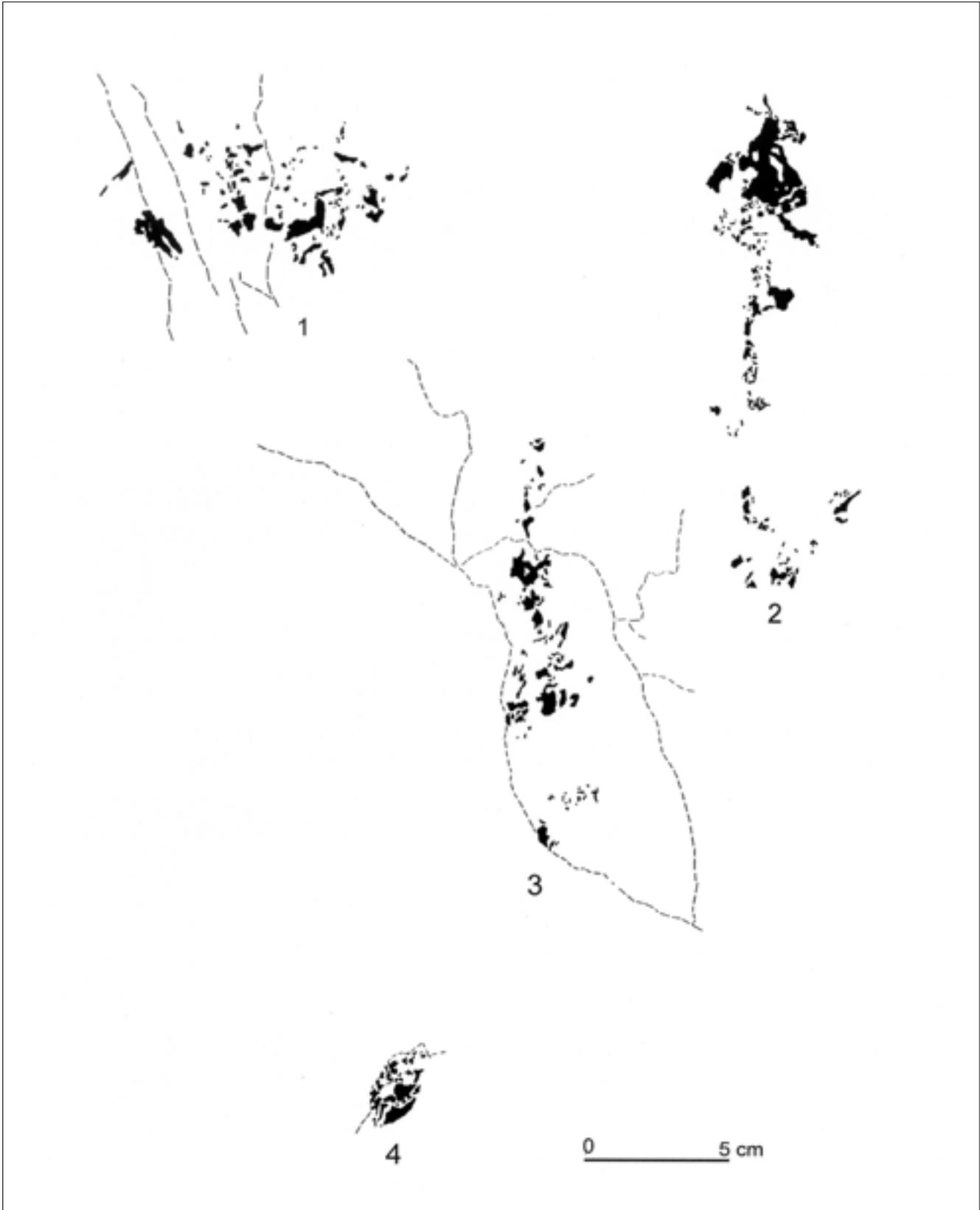


Figura 5. Abrigo del Molino. Dibujo del panel 2.



Figura 6. A. Reconstrucción del tipo de figura femenina del Abrigo del Molino; B. Figura femenina del Abrigo de la Risca II.

secundarios más repetidos (MATEO, 2001/02). De entrada, lo que se desprende de su presencia en los paneles pintados es una cierta consideración social de la mujer dentro del grupo, no evaluable, quizás, en toda su extensión.

Por los datos etnográficos con que contamos, sabemos que en la mayor parte de las sociedades del nivel de bandas de cazadores-recolectores la mujer desempeña un papel activo en la economía del grupo, encargándose no sólo de las labores de recolección de productos vegetales, frutas, tubérculos o raíces, entre otros, o de la preparación de la comida, sino que participa también en otras actividades esenciales para la supervivencia del grupo, entre ellas, la captura ocasional de pequeños animales, aves o roedores sobre todo, mientras que los hombres se dedican a la cacería de las grandes presas (PALA y LY, 1982; SERVICE, 1973). En general, las tareas desempeñadas por la mujer deben reunir una serie de requisitos esenciales. Entre otros, que sean actividades compatibles con el cuidado de los hijos, que no entrañen peligro con el fin de que puedan llevar consigo a los propios niños, que admitan interrupciones y que no requieran ausencias prolongadas del hogar (LANCASTER, 1983). Al mismo tiempo, la propia maternidad, el cuidado de los niños y su participación muy activa en la socialización de los adolescentes les confiere también mayor peso dentro de la sociedad, hasta el punto de que en algunas de las sociedades calificadas ya de más complejas, de organización tribal, este papel destacado no sólo no se ve mermado, sino que aumenta, llegando a conferirles cierta notoriedad “política” dentro del grupo (SAHLINS, 1972).

Por ello, aunque cualquier dato etnográfico haya que manejarlo con suma cautela cuando se trata de extrapolarlo a un contexto distinto, como es en este caso el arte levantino, no parece demasiado aventurado suponer una situación social bastante próxima para la mujer de estos grupos autores del arte, lo que vendría a explicar su presencia entre las representaciones.

Distinta es la incógnita que plantea su significación. Tradicionalmente, a estas figuras femeninas se les ha otorgado un carácter simbólico, lo que llevaba a relacionarlas con escenas de danza, a tenor de las actitudes de brazos agitados y cuerpos contorsionados, con escenas domésticas, en las que se marcaría una relación jerárquica entre madre e hija, e, incluso, se las ha propuesto como representaciones de “deas”. Sin embargo, la prudencia y la parquedad de los datos que se pueden

deducir de las mismas obligan a no adoptar una postura rígida y sí, en cambio, abierta a interpretaciones variadas.

Por nuestra parte y en la línea de no forzar estas interpretaciones, en alguna ocasión nos hemos pronunciado en favor de considerar a estas parejas de mujeres como la representación de un tema que tuvo una intencionalidad que va más allá de lo puramente estético, pero que, al igual que sucede con otros elementos del discurso levantino, difícilmente podremos llegar a conocer. De todas maneras, no somos partidarios de considerarlas como bailarinas, salvo excepciones muy puntuales, en este caso en el conjunto de Los Grajos de Cieza, y tampoco como simples escenas domésticas de madre e hija, puesto que ello supondría aceptar que el arte levantino es un simple anecdotario de acontecimientos más o menos destacados del grupo, sin un fondo trascendente, lo cual no creemos probable.

Que se trate de escenas domésticas de madre e hija lo creemos bastante improbable, dado el trasfondo simbólico que proponemos para el arte levantino (MATEO, 2003), mientras que considerarlas como evidencia de danza o baile plantea también algunos problemas ya que la mayor parte de las figuras carecen de los ademanes y el sentido del movimiento propios de tales acciones. Al contrario, muestran actitudes pausadas que, si acaso, reflejan muy poco movimiento, quizás el propio de la acción de caminar, pero poco creíbles como bailes.

Entretanto, resulta muy tentador poner en relación estas imágenes femeninas con la vieja idea de la “Diosa Madre”, muy extendida y arraigada en toda la cuenca del Mediterráneo desde tiempos paleolíticos (GÓMEZ-TABANERA, 1999), que simbolizaría a la propia Tierra y que reúne en torno a sí las ideas de fecundidad de la Naturaleza y la de fertilidad de la mujer.

Son muchos los mitos de origen que asocian la tierra con lo femenino y la conciben como madre de todos los seres vivos, porque es el índice elemental de la propia creación, la base original y primigenia de la vida y la fuente constante de lo que surge a continuación (Maclagan, 1994). Su esencia lo incluye todo, la totalidad de los opuestos, entre ellos lo masculino y lo femenino, la creación y la destrucción, manifestándose bajo formas muy variadas y con competencias que superan los viejos estereotipos femeninos de la mera fertilidad, entre ellas la soberanía, la guerra o la caza (HUSAIN, 2001).

De cualquier forma, tanto en el caso de aquellas asociaciones formadas por dos féminas como en aquellas otras en las que la pareja la integran una figura femenina y otra masculina, somos de la opinión de que nos encontramos ante auténticas hierogamias, germen y prelude de las que veremos generalizadas más tarde en contextos neolíticos y en las que los personajes involucrados, por lo común la tríada divina formada por diosa, dios y niño-dios, responderán a un mitologuema concreto y conocido, referente esencialmente al origen del mundo y, con ello, del grupo social, pero estrechamente vinculado al nuevo marco económico de ese grupo, al arraigo a la tierra y a un sistema de relaciones diferente. Si en las sociedades ya productoras la vieja imagen femenina de la Gran Diosa sufre importantes transformaciones, que le llevan sobre todo a la asunción de nuevas atribuciones y poderes, sobre todo el de la fertilidad (LÉVÊQUE, 1997), ya anteriormente, como fuente primordial de fecundidad, la imagen femenina ha debido desempeñar un papel fundamental en el equilibrio del universo, ya que por medio de los rituales de renovación periódica y de su unión con un ser masculino, humano o animal, se produce la renovación cíclica de ese universo.

No obstante, sobre las parejas de mujeres sin intervención masculina también resulta interesante apuntar la interpretación de U. Pestalozza (1965) que considera que la representación de dos “diosas” bien puede simbolizar las dos fases vitales del ciclo femenino, el signo de la virginidad y el instinto maternal, entre los cuales se desarrolla toda la vida de la Señora. De otro lado, son muchas las culturas que expresan un ciclo femenino no ya doble, sino triple, a través de su manifestación en las facetas de virgen, madre y vieja (HUSAIN, 2001). Esta concepción permite, además, su relación con otras tríadas cósmicas como las de la continuidad de la existencia (nacimiento, vida y muerte), los tres puntos del tiempo (pasado, presente y futuro) y del espacio (cielo, tierra/mar y mundo subterráneo) o las fases de la luna (nueva, llena y menguante).

Por ello, si de una parte le otorgamos un papel destacado en la sociedad autora del arte, en su economía y en su organización social, y de otra, la vinculamos con esas cosmogonías que giran en torno al arquetipo de la deidad Madre, su presencia en los paneles levantinos podría quedar plenamente justificada en sus ámbitos material y espiritual.

RASGOS ETNOGRÁFICOS

Dentro de los rasgos etnográficos que muestran estas representaciones de El Molino, hemos de resaltar la presencia del peinado de forma triangular, el cual, sin llegar a ser en modo alguno exclusivo de la zona, sí se nos presenta como uno de los modelos más característicos dentro de la misma. Tomando como referencia la clasificación tipológica efectuada por uno de nosotros hace años, actualizada más recientemente (MATEO, 1993b; 1999), se trata de una cabellera de forma triangular de extremos redondeados, en el que la anchura de la base del triángulo descrito es superior a la altura del mismo (Tipo IV, b). Ampliamente representado en los conjuntos de la comarca, este tipo de peinado lo documentamos en los arcos e individuos del Rincón de las Cuevas II, la Fuente del Sabuco I, Abrigo de la Risca II y Abrigo del Milano, y en las féminas del Abrigo de la Risca I, todos en el noroeste murciano. A nivel más general, lo observamos también en representaciones del Abrigo del Barranco Bonito, Abrigo del Concejal III, Solana de las Covachas III, V y VI y Abrigos de las Bojadillas, en Nerpio, y Abrigo del Barranco Segovia y Cortijo de Sorbas I, en Letur.

Al margen de incorporarse al vasto grupo de motivos humanos que muestran este particular tipo de peinado, estas representaciones del Abrigo del Molino tienen el interés añadido de mostrar uno de los elementos más utilizados y, al tiempo, menos reflejados en las representaciones, quizá con una finalidad también de adorno, como es el que venimos denominando como diademas. Entendida ésta como la cinta que ciñe el pelo a la altura de las sienes al objeto de retener y adornar el peinado, son muy pocas las representaciones en las que pueden visualizarse directamente, aún cuando la amplia gama de peinados, resultado de su uso, indique un alto porcentaje de utilización. En este sentido, en la parte alta del peinado triangular de la femina número 3 del Abrigo del Molino hay dos trazos que, dado su aspecto flexible y sinuoso, que lo aleja de otros elementos de adorno como pudieran ser las varillas o las plumas, bien podrían ser los extremos de un elemento que actuase como una de estas diademas (lám. 2).

Para su elaboración se pudo recurrir al cuero o a un trenzado de fibras vegetales, dadas sus cualidades en cuanto a flexibilidad y ligereza, aunque otros investigadores también han apuntado la posibilidad de que en

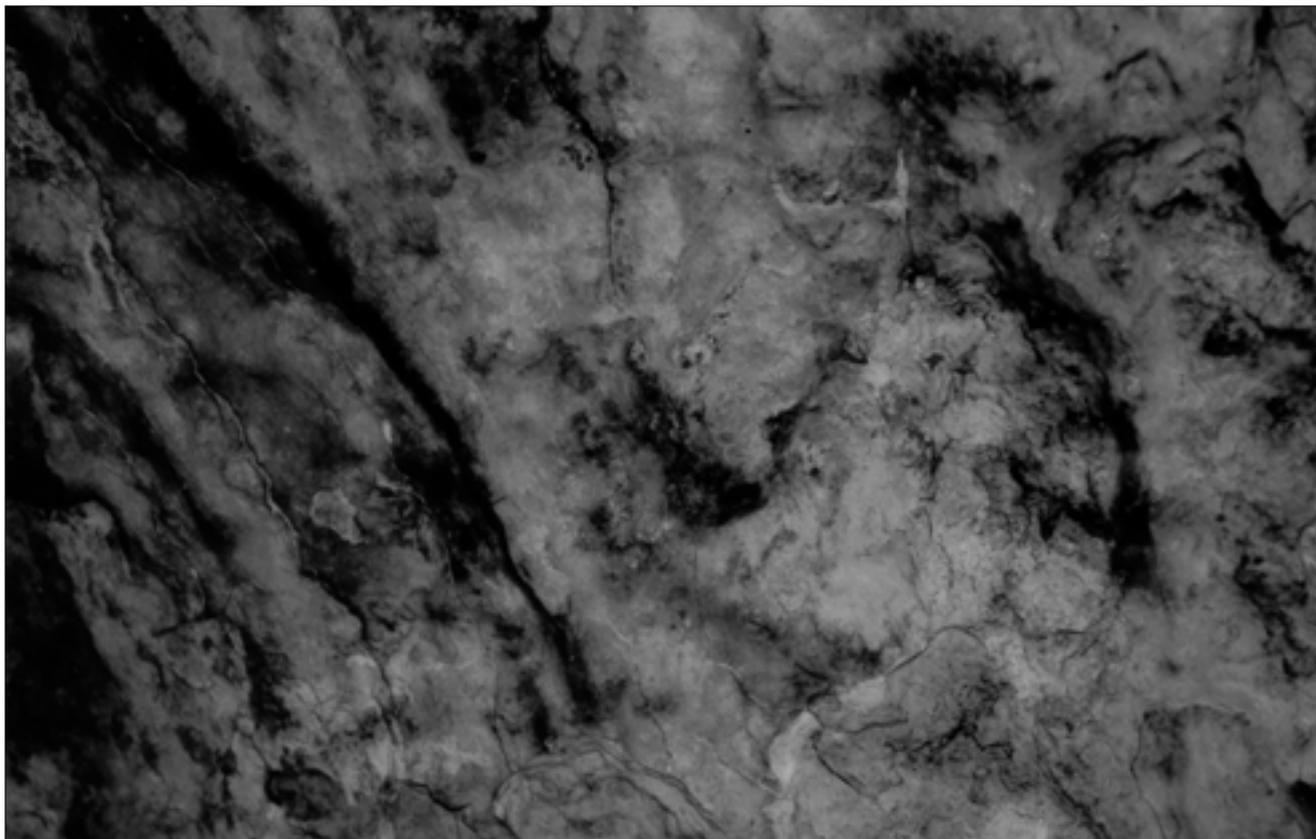


Lámina 2. Abrigo del Molino. Panel 2. Cuadrúpedo, posible bóvido.

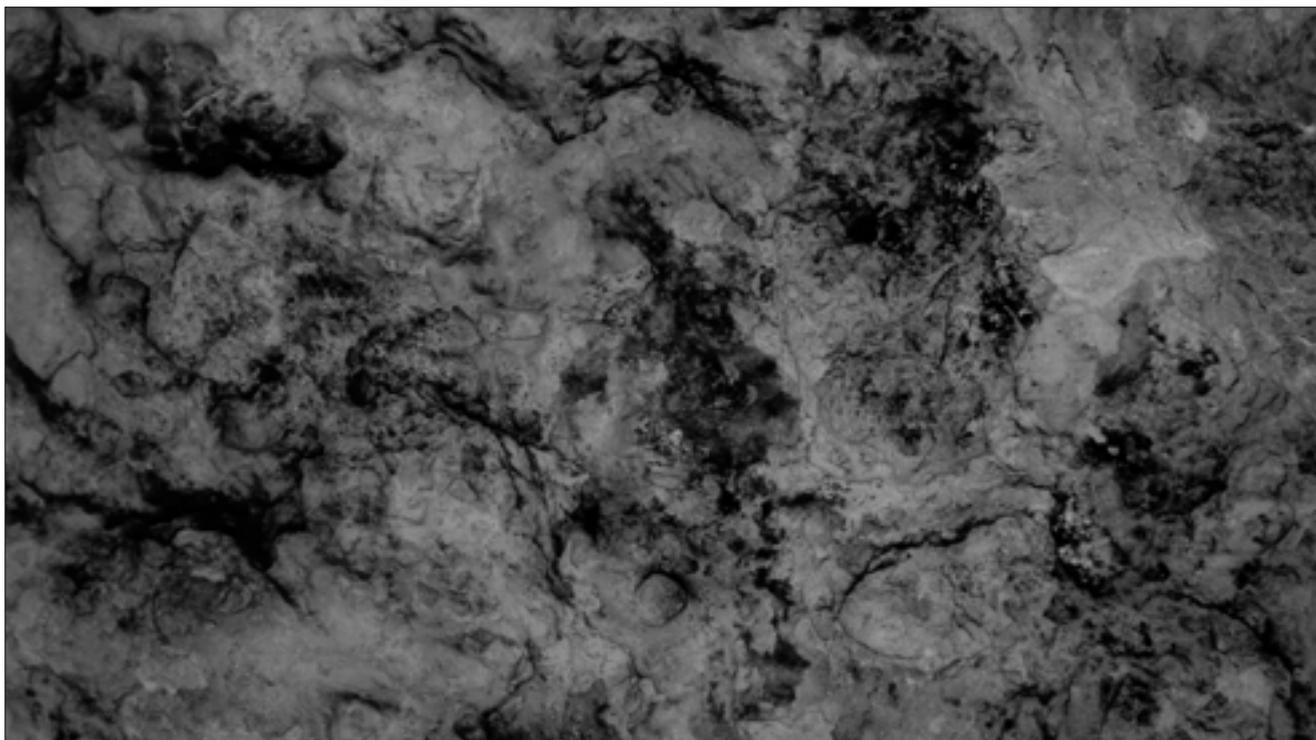


Lámina 3. Abrigo del Molino. Panel 2. Detalle de la cabeza de la figura femenina número 2.

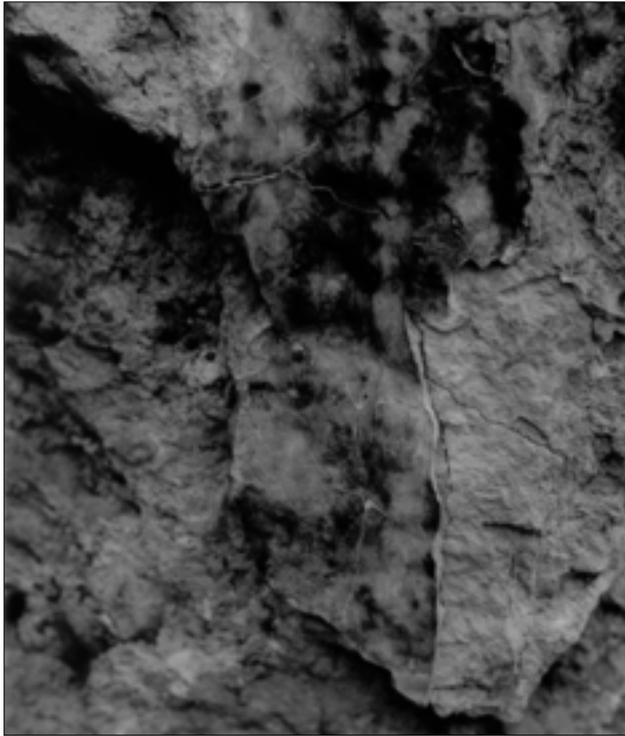


Lámina 4. Abrigo del Molino. Panel 2. Figura femenina número 3.

su elaboración se emplease el metal, algo a nuestro entender improbable dado el nivel tecnológico de las bandas de cazadores-recolectores autoras del arte levantino (MATEO, 1996).

Sobre la vestimenta, estas féminas de El Molino no aportan novedades a lo ya conocido. A tenor de los restos de la prenda que percibimos en la figura número 4 se trataría de una falda de formas triangulares, sin que podamos determinar si sus extremos son redondeados o rectos (lám. 3). En cualquier caso, se englobaría en el mismo grupo de aquellas que vemos en los Abrigos de la Risca I y II y Fuente del Sabuco I, en Moratalla, Abrigo del Barranco Segovia, en Letur, y Solana de las Covachas VI y Hornacina de la Pareja, en Nerpio.

La representación de bóvido, de formas un tanto desmañadas, es la única que hasta el momento hemos documentado en un yacimiento de Moratalla, si bien otros ejemplos sí están presentes en varios conjuntos del núcleo del Alto Segura, entre otros, en el Abrigo de las Bojadillas I de Nerpio o en la Cueva del Engarbo I de Santiago-Pontones (lám. 4).

ASPECTOS TÉCNICOS

La técnica empleada en la realización de todas las figuras del conjunto ha sido la que denominamos comúnmente como tinta plana, combinada con finos trazos para delimitar algunos detalles como son las patas y la cornamenta del animal, o los brazos y piernas, apenas conservadas, de las representaciones humanas. En cambio, no apreciamos en estas figuras un recurso bastante frecuente en otras figuraciones de la zona como es el de recurrir a líneas paralelas de color alternadas con espacios vacíos de pintura para rellenar el espacio interior de las mismas, al modo en que lo observamos en algunas representaciones de La Risca I y en el Barranco Segovia. No obstante, parece que el empleo de este recurso técnico hay que relacionarlo con el tamaño de las figuras ya que en los dos ejemplos mencionados, las figuras que lo muestran superan los 50 cm, mientras que otros motivos más pequeños dentro de esos mismos conjuntos, al igual que en El Molino, no lo reflejan.

Todas las figuras se han pintado en un color rojo intenso (Pantone 201 U), aunque se aprecian leves variaciones en el tono debido a la erosión diferencial de la pintura.

CONTEXTO CULTURAL Y CRONOLOGÍA

Dentro del contexto arqueológico de este Abrigo del Molino, y al margen de los dos conjuntos con manifestaciones pintadas de cronología medieval y moderna que constituyen las Cuevas del Esquilo y los Abrigos de las Alubias, hemos de reseñar la presencia en el entorno inmediato de numerosos abrigos con pinturas de los estilos levantino y esquemático. Entre los primeros podemos reseñar los Abrigos de Fuensanta I-IV, Casas de Charán I-II, y, algo más alejados, los Abrigos de Benizar I-VII, Barranco Segovia o Cortijo de Sorbas I-III, mientras que de estilo esquemático, los más cercanos son el abrigo aún inédito del Rincón de Gitano, actualmente en fase de estudio, los Abrigos de Zaén I-II y la Cueva de los Cascarones. Algo más distantes quedan los varios yacimientos esquemáticos del Cerro Barbatón y los ya mencionados de Casas de Charán I-II y Abrigos de Benizar II-VII, en los que hay una estrecha relación entre ambos estilos, levantino y esquemático, al compartir el mismo espacio de representación en alguna de las cavidades.

Por su parte, dentro de la cultura material sobresale la presencia del Cerro de las Víboras, poblado con una ocupación desde el Eneolítico a la Edad del Bronce (EIROA, 1995), y el enterramiento en cueva localizado por nosotros al estudiar los Abrigos de las Alubias y que hemos de adscribir a la etapa eneolítica del poblado.

En cualquier caso, para el encuadre cronológico de estas pinturas el contexto arqueológico de la zona no sirve de apoyo por cuanto, si bien es cierto que muy próximos se encuentran tanto el poblado como el enterramiento en cueva, consideramos que ninguno de ellos guarda relación con las propias pinturas, para las que proponemos una cronología más antigua.

En otros trabajos hemos defendido la hipótesis de que el arte levantino es la expresión cultural y religiosa de una sociedad del tipo de bandas de cazadores-recolectores, que en ningún momento desarrollan actividad alguna de producción, con lo que su encuadre cultural, más que cronológico, podría arrancar desde el Epipaleolítico, llegando en sus últimas manifestaciones, como un arte propio de grupos retardatarios de cultura, hasta el Neolítico.

La filiación levantina de algunos de los motivos figurativos de la Cueva de la Cocina, apuntada ya por L. Pericot (1945) al relacionarlos con la vecina estación del Cinto de la Ventana, y sobre la que han insistido en estos últimos años otros autores sobre la base de los procedimientos técnicos (GRIMAL, 1995), ha permitido llevar hasta fechas epipaleolíticas algunos motivos levantinos, en virtud a la secuencia estratigráfica de la propia cueva, justo en un momento en que la superposición de motivos levantinos sobre figuras del horizonte macroesquemático, de edad neolítica conocida, parecía abocar a lo levantino a una etapa más tardía.

Sin embargo, dado el carácter local que por el momento muestra el horizonte macroesquemático, esta superposición de motivos levantinos sobre figuras macroesquemáticas sólo indica que en esta área ambos estilos, o bien convivieron durante un periodo de tiempo determinado o también que el estilo levantino tuvo una pervivencia mayor.

Sea como fuere, dada esta relación entre los estilos levantino y macroesquemático, con su cronología, *a priori*, bien definida, la posible raíz epipaleolítica de algunos de los motivos levantinos de la Cueva de la Cocina y la ausencia en los paneles pintados de actividades que pudiéramos catalogar de producción nos

llevan a considerar a los levantinos como grupos humanos no productores de tal forma que debemos aceptarlos como bandas de cazadores-recolectores epipaleolíticos o, también, como grupos de raíz cultural epipaleolítica que se mantienen como grupos retardatarios ajenos a la agricultura y la domesticación durante el Neolítico.

Una aculturación más o menos directa de estas bandas de cazadores-recolectores por el contacto con los campesinos y pastores neolíticos bien pudo provocar la asimilación de los nuevos esquemas socioeconómicos y, a la vez, algunos cambios en la esfera de las ideas. Íntimamente ligado al modo de vida que se va transformando, el arte quizá no responda a la nueva situación creada, lo que conduce a su abandono como forma de expresión de unas ideas ahora modificadas.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO TEJADA, A.; GRIMAL, A. (1996): "Investigaciones sobre arte rupestre en Moratalla. IIª campaña", *Memorias de Arqueología 1990*. 5. Murcia, pp. 21-31.

EIROA GARCÍA, J.J. (1995): "El Cerro de las Víboras de Bagil. A la búsqueda del origen del Bronce antiguo en Murcia", *Revista de Arqueología*. 165. Madrid, pp. 22-31.

GÓMEZ-TABANERA, J.M. (1999): "La presunta imagen de la Diosa-Madre en el paleolítico y la invención de los primeros planisferios cosmográficos", *XXIVº Congreso Nacional del Arqueología (Cartagena, 1997)*. Murcia, pp. 115-122.

GRIMAL, A. (1995): "Avance al estudio de las pinturas rupestres de la Cueva de la Cocina y su relación técnica con el arte levantino", *XXI Congreso Nacional de Arqueología (Teruel, 1991)*. Zaragoza, pp. 317-321.

HUSAIN, S. (2001): *La Diosa*. Taschen GmbH, Colonia.

LANCASTER, C.S. (1983): "Mujeres, horticultura y sociedad en el África sub-sahariana". *Cultura y ecología en las sociedades primitivas*. Ed. Mitre, Barcelona, pp. 69-110.

LÉVÊQUE, P. (1997): *Bestias, dioses y hombres. El imaginario de las primeras religiones*. Universidad de Huelva, Huelva.

MACLAGAN, D. (1994): *Mitos de la Creación. La aparición del hombre en el mundo*. Ed. Debate, Madrid.

MATEO SAURA, M.A. (1993a): "Documentos

para la historia moderna de Moratalla. Las pinturas rupestres de la Cueva del Esquilo”, *Antigüedad y Cristianismo*. X. Murcia, pp. 593-608.

MATEO SAURA, M.A. (1993b): “Rasgos etnográficos del arte rupestre naturalista en Murcia”, *Espacio, Tiempo y Forma*. I, 6. Madrid, pp. 61-96.

MATEO SAURA, M.A. (1996): “Las actividades de producción en el arte rupestre levantino”, *Revista de Arqueología*. 185. Madrid, pp. 6-13.

MATEO SAURA, M.A. (1999): *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y Tierras Altas de Lorca*. Editorial KR, Murcia.

MATEO SAURA, M.A. (2001/02): “La mujer en la Prehistoria: función social y simbolismo de la mujer en el arte levantino”, *Kalathos*. 20-21. Teruel, pp. 7-26.

MATEO SAURA, M.A. (2003): “Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino”, *Zéphyrus*. LVI. Salamanca, pp. 247-268.

MATEO SAURA, M.A.; BERNAL MONREAL, J.A. (2002): “Las pinturas rupestres levantinas de los Abrigos de Fuensanta (Moratalla, Murcia)”, *Memorias de Arqueología-1995*. 10. Murcia, pp. 53-64.

PALA, A.O.; LY, M. (1982): *La mujer africana en la sociedad precolonial*. Ed. Serbal/UNESCO, Barcelona.

PESTALOZZA, U. (1965): *L'Eternel féminin dans la religion méditerranéenne*. Bruselas.

PERICOT GARCÍA, L. (1945): “La Cueva de la Cocina (Dos Aguas). Nota preliminar”, *Archivo de Prehistoria Levantina*. 2. Valencia, pp. 39-71.

SAHLINS, M.D. (1972): *Las sociedades tribales*. Ed. Labor, Barcelona.

SERVICE, E.R. (1973): *Los cazadores*. Ed. Labor, Barcelona.