

Miguel Ángel MATEO SAURA*

LAS PINTURAS RUPESTRES DE LA CUEVA DE LA SERRETA, CIEZA (MURCIA)

INTRODUCCIÓN

Desde que fueran descubiertas en 1973, varios han sido los trabajos que se han publicado sobre las pinturas ciezasanas de la Cueva-sima de la Serreta.

El primero de ellos es el realizado por los propios topógrafos del Servicio de Exploraciones e Investigaciones Subterráneas (1) que fueron quienes localizaron la cueva merced a unos trabajos de prospección desarrollados en la zona de Los Losares. Las referencias a las pinturas son muy generales, destacando sobre todo el completo material topográfico aportado sobre la cavidad. En este trabajo tan sólo se menciona la existencia del Panel I, el situado en la boca de la cueva.

Un segundo panel fue localizado más tarde por M. San Nicolás del Toro (2), quien lo incluirá en su Tesis de Licenciatura, que permanece inédita.

Más recientemente, se ha publicado un trabajo conjunto de ambos paneles (3), en el que se hace una muy sucinta descripción de los motivos pintados, con un breve comentario técnico y cronológico.

Por nuestra parte, dada la parcialidad de esos estudios realizados y ante la localización de algunas figuras inéditas, tanto del Panel I como del Panel II y una caracterización distinta a la mantenida hasta ahora en lo que se refiere a los cuadrúpedos y a la tipología de las figuras de estilo esquemático del conjunto, hemos creído conveniente y suficientemente justificada la realización de un nuevo estudio, más detallado, sobre estas pinturas de la cueva de la Serreta.

* Cf. Santo Domingo de Guzmán, 15. Aljucer 30152 (Murcia).

(1) J. SÁNCHEZ SÁNCHEZ et al.: Hallazgos arqueológicos en la sima-cueva de la Serreta (Cieza). *Comunicaciones sobre el carst en la provincia de Murcia*, I, Murcia, 1975, pp. 84-87.

(2) M. SAN NICOLÁS DEL TORO: *Aportación al estudio del arte Rupestre en Murcia*. Memoria de Licenciatura (inédita), Universidad de Murcia, 1980.

(3) J. R. GARCÍA DEL TORO: Las pinturas rupestres de la cueva-sima de la Serreta (Cieza, Murcia). Estudio preliminar. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, Universidad de Murcia, Murcia, 1988, pp. 33-40.



Fig. 1.- Localización de la Cueva de la Serreta (T. M. de Cieza) y de los conjuntos con arte rupestre más próximos: 1. Serreta; 2. Enredaderas; 3. Los Pucheros; 4. Abrigos del Pozo.

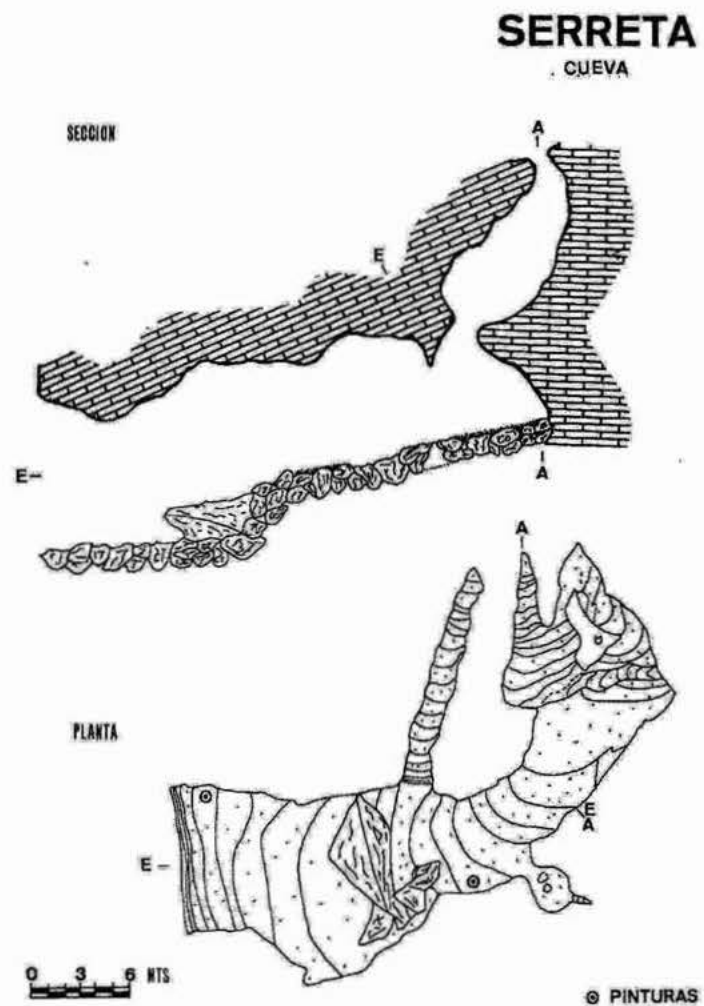


Fig. 2.- Planta y sección de la cueva de la Serreta (basado en los dibujos del S.E.I.S.).

SITUACIÓN Y CONTEXTO GEOGRÁFICO

La Cueva-sima de la Serreta se sitúa en el paraje de Los Almadenes, dentro del Término Municipal de Cieza (fig. 1). Sus coordenadas U.T.M. son 30 XH 252 336 (4).

En la zona 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.

Termométricamente, podemos destacar una temperatura media anual de 16'5 °C y unas precipitaciones más bien escasas, de unos 300 mm anuales.

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.

La cueva, orientada hacia el Oeste y con un altitud de 280 m.s.n.m., se abre directamente al lecho del río Segura, que a su paso por esta zona excava un cañón de más de 40 m de desnivel y paredes de acusada verticalidad, de tal forma que obliga a que la entrada a la cueva se efectúe a través de un pequeño orificio cenital situado 15 m por encima del suelo de la propia cueva.

Sus dimensiones, considerables, la apartan un tanto de la tipología general de los abrigos con manifestaciones de Arte Rupestre. Una galería de 35 m de longitud y una abertura de 8x9 m hace que la consideremos más como una cueva que como un abrigo propiamente dicho (fig. 2).

DESCRIPCIÓN DE MOTIVOS

PANEL I

Ocupando una franja de 4 m de longitud y a 1'5 m de altura respecto al suelo, los motivos identificados son, de izquierda a derecha, los siguientes (fig. 3):

Figura 1: esquematización humana de brazos en asa. Mide 12 cm. Color Pantone 174 U (5).

Figura 2: polilobulado. Conserva tres anillos. Mide 42 cm. Color Pantone 174 U.

Figura 3: esquematización humana de brazos en asa. Mide 7'5 cm. Color Pantone 174 U.

Figura 4: esquematización humana de brazos en asa. Mide 11'5 cm. Color Pantone 174 U. Entre esta figura y la n.º 3 hay 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. Es de destacar la flecha que lleva este arquero, que presenta su extremo curvado hacia abajo. Mide 34'6 cm. Color Pantone 209 U.

Figura 6: figura humana ? Se trata de restos muy desvaídos de pintura que podríamos interpretar como parte de un posible arquero de tipología parecida a la del n.º 5. Mide 14 cm. Color Pantone 209 U.

Figura 7: cuadrúpedo. Mide 28 cm. Color Pantone 209 U.

Figura 8: cuadrúpedo. Mide 38 cm de longitud y 19 de altura. Color Pantone 209 U.

(4) Tomado del Mapa Militar de España. Hoja de Calasparra, 25-35. Escala 1:50.000. Editado por el Servicio Cartográfico del Ejército. 2ª edición (1980).

(5) La tabla de colores utilizada ha sido la *Pantone Color Formula Guide* (1987). La coloración fue tomada en enero de 1992, bajo condiciones de luz natural y con la roca ligeramente humedecida.



Fig. 3.- Cueva de la Serreta. Panel I (calco de M. A. Mateo Saura).

Figura 9: cuadrúpedo. Destaca una larga cola y lo que nosotros hemos interpretado como los testículos del animal, si bien también han sido considerados como posibles ubres de vaca (6). Mide 34 cm. Color Pantone 209 U (fig. 4).

Figura 10: cuadrúpedo. Mide 19'8 cm. Color Pantone 209 U.

Figura 11: cuadrúpedo. Mide 12 cm. Color Pantone 209 U.

Figura 12: restos de un cuadrúpedo. Mide 23 cm. Color Pantone 209 U.

Figura 13: cuadrúpedo. Mide 22'4 cm. Color Pantone 209 U.

Figura 14: arquero. Refiriéndonos a las armas que porta, el arco es un ejemplo de arco simple biconvexo, mientras que la flecha, por su parte, llama poderosamente la atención al estar dotada de una punta formada por un trazo perpendicular al astil de la misma. Mide 26 cm. Color Pantone 209 U.

Figura 15: esquematización humana de brazos en asa. Mide 10'6 cm. Color Pantone 174 U.

Figura 16: esquematización humana de brazos en asa. Mide 5'2 cm. Color Pantone 173 U.

Figura 17: cuadrúpedo. Mide 22 cm. Color Pantone 209 U.

Figura 18: esquematización de brazos en asa. Mide 12'3 cm. Color Pantone 174 U.

Figuras 19, 20 y 21: grupo de cuadrúpedos. Las dimensiones son de 21'4 cm para el n.º 21, 11'6 cm para el n.º 20 y 26'5 cm para el n.º 19. El color para todos ellos es el Pantone 174 U (fig. 5).

Figura 22: cuadrúpedo. Mide 17'7 cm. Color Pantone 173 U.

Figura 23: restos de pigmento de significación desconocida. Miden 10'5 cm. Color Pantone 173 U.

Figura 24: esquematización humana de brazos en asa. Mide 16'7 cm. Color Pantone 173 U.

Figura 25: restos de pigmento de difícil significación. Pudiera tratarse de una representación muy parecida a la n.º 18, considerándola entonces como una esquematización de brazos en asa. Color Pantone 174 U.

Figura 26: esquematización humana. Mide 8 cm. Color 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 Pantone 174 U.

Figura 28: cuadrúpedo. Mide 19 cm. Color Pantone 173 U.

Figura 29: cuadrúpedo. Mide 10'7 cm. Color Pantone 173 U.

Figura 30: esquematización humana. Pudiera tratarse de un arquero a tenor de los restos de pintura que hay delante de él y que podrían conformar un posible arco. Mide 17 cm. Color Pantone 209 U.

Figura 31: restos de pigmento que conforman unos trazos en cruz. Miden 5'5 cm. Color Pantone 209 U.

Figura 32: esquematización humana de brazos en asa. Junto a ella hay unos restos de pintura cuyo significado, como sucede en otros casos, no podemos determinar. Mide 7 cm. Color Pantone 174 U.

Figura 33: restos de pigmento. Color Pantone 174 U.

Figura 34: cuadrúpedo. Mide 31'7 cm. Color 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. Color Pantone 174 U.

Figura 36: restos de pigmento. Color Pantone 174 U.

Figura 37: esquematización humana de brazos en asa. Mide 8'5 cm. Color Pantone 174 U.

Figura 38: esquematización humana. Del tipo conocido como *salamandra*, destaca la profusión de miembros inferiores que presenta. En este caso parece que debemos 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 esta, dichos trazos han sido interpretados como un «tocado de cuernos» (7). Por nuestra

(6) GARCÍA DEL TORO: *Op. cit.* nota 3.

(7) M. SAN NICOLÁS DEL TORO: Las pinturas esquemáticas del Abrigo de El Pozo (Calasparra, Murcia). *Caesaraugusta*, 61-62, Zaragoza, 1985, pp. 95-118.



Fig. 4.- Panel I. Figura 9: cuadrúpedo.



Fig. 5.- Panel I. Figuras 19 a 24: grupo de cuadrúpedos y esquematización humana de brazos en asa.



Fig. 6.- Panel II. Figura 1:
esquemización hu-
mana.

parte, nos inclinamos a considerar como una duplicación de los miembros superiores con un carácter mágico-simbólico que, lógicamente, se nos escapa. Mide 29'5 cm. Color Pantone 209 U.

Figura 39: polilobulado. Está integrado por cinco anillos. Mide 76'5 cm. Color Pantone 209 U.

Junto a estos motivos descritos, se pueden apreciar restos de pigmento por todo el panel pintado, aunque en la mayoría de las ocasiones están muy difuminados o no conforman figuras de claro significado.

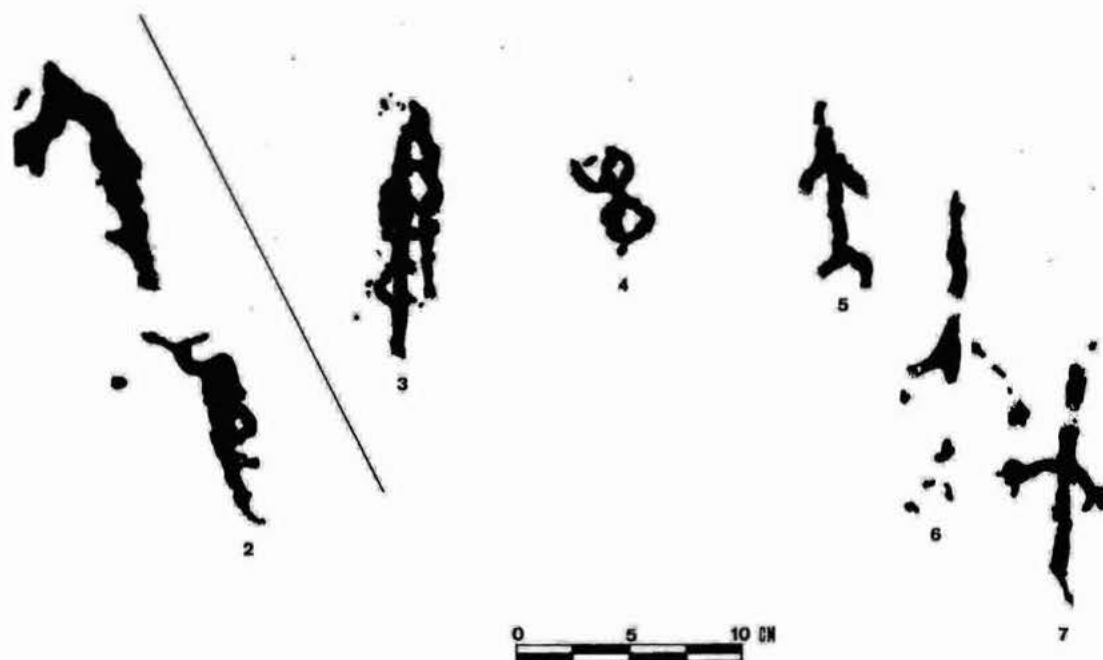


Fig. 7.- Cueva de la Serreta. Panel II. Figuras 2 a 7 (calco de M. A. Mateo Saura).

PANEL II

Se localiza en el interior de la cueva, en concreto 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 (figs. 6 y 7).

Figura 1: esquematización humana. Se trata de una figura absolutamente excepcional, tanto por su tipología particular que se aparta de la tónica general, como por el tratamiento pictórico que muestra. Aun considerándola como una esquematización de brazos en asa, destaca que se le hayan pintado los miembros inferiores, marcando incluso detalles del pie, bastante alargado, y la cabeza, que presenta una forma muy desarrollada en anchura, lo que ha llevado a calificarla como de tipo *montera* (8). Sin embargo, quizás lo más reseñable de esta figura sean unas 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 Pantone: 187 U para el cuerpo y 209 U para los denominados como «rayos» (fig. 6).

Figura 2: restos de pigmento. Aunque muy mal conservado, podemos interpretarlo como una representación humana del tipo *salamandra*, similar a la que vemos en el Panel I. Color Pantone 187 U.

Figura 3: polilobulado. Está formado por cinco anillos. Mide 11'9 cm. Color Pantone 209 U.

Figura 4: polilobulado. Tan sólo conserva dos anillos. Mide 5 cm. Color Pantone 174 U.

Figura 5: esquematización humana. Mide 8'7 cm. Color Pantone 174 U.

Figura 6: esquematización humana. Mide 13'5 cm. Color Pantone 174 U.

Figura 7: esquematización humana. Se podría asemejar al tipo *salamandra* que encontramos en el Panel I. Mide 12 cm. Color Pantone 174 U.

(8) J. SALMERÓN JUAN: Guía didáctica del Museo Arqueológico Municipal de Cieza. *Siyasa*, 0, Cieza, 1990, p. 13.

COMENTARIO

En el apartado técnico, varias son las notas destacadas que muestran estas pinturas de la cueva de la Serreta. Quizá la que primero advierta el espectador sea la utilización de la bicromía en algunas de las representaciones, siendo la más sobresaliente, sin duda, la figura 1 del Panel II que podemos catalogar como un «gran ídolo», en el que lo que hemos dado en llamar rayos han sido pintados en una tonalidad bastante más oscura que el resto de su cuerpo. No parece que se trate de una labor de repintado o añadido posterior, puesto que la tonalidad del pigmento de estos detalles está presente en zonas muy puntuales de la propia figura y en otras figuras del Panel I, incluso en las de estilo naturalista, las cuales, de acuerdo con la secuencia cronológica más generalmente aceptada para las manifestaciones rupestres prehistóricas, son más antiguas que las de este tipo esquemático. Aunque volveremos a incidir en esta característica técnica, podemos decir ya que pone de manifiesto la coetaneidad de todas las representaciones del conjunto, tanto las naturalistas como las esquemáticas.

Todas las figuras están realizadas con el procedimiento de la tinta plana, esparciendo el pigmento por medio de pinceladas amplias. Sí es llamativo, a su vez, el que este pigmento sea lo suficientemente denso como para formar una película de color que transmite esa sensación de espesura y consistencia al espectador. Desde luego, no se da en todas las figuras, de hecho en alguna de ellas este pigmento debió de ser tan diluido que por la acción de los agentes naturales, el sol esencialmente que afecta a las pinturas del Panel I directamente durante gran parte del día, hoy prácticamente han desaparecido casi por completo. En este deterioro influyen otros factores aparte de la acción solar y en este sentido es muy destacada la presencia de numerosas coladas calcíticas en el soporte que llegan a cubrir a algunas de las figuras en gran parte de su trazado.

Para concluir acerca de la coloración digamos que dos son los colores básicos empleados en las pinturas. De una parte, un rojo intenso de matiz violáceo equiparable al Pantone 209 U, y de otra, una tonalidad también roja pero mucho más clara, casi anaranjada, similar al Pantone 174 U. No obstante, conviven otras tonalidades que creemos que son variaciones de los anteriores, más producto de un deterioro diferencial del pigmento que a una variación intencionada del color.

Mención especial merece la composición naturalista en lo que a su estructura interna se refiere. Todos sus elementos, cazadores y animales, están representados siguiendo un orden, con toda seguridad preestablecido, de tal forma que ninguna figura se pinta caprichosamente. Una serie de líneas oblicuas sirven como ejes para organizar toda la composición.

Este tema de la utilización de líneas oblicuas como elementos de organización interna en los frisos naturalistas levantinos fue planteada en la década de los cuarenta por J. B. Porcar (9), quien consideraba que estas líneas oblicuas de fuga determinaban el sentido de la composición y venían a suplir la falta real de perspectiva. Aunque él lo constataba en los conjuntos del Maestrazgo, también era extrapolable a otras estaciones de arte. Así, en el conjunto de El Peliciego de Jumilla (Murcia), F. J. Fortea (10) pudo documentar también el empleo de este recurso técnico.

Centrándonos en la representación de La Serreta, aun aceptando su unidad y su función como un espacio cerrado, hemos de diferenciar dos núcleos distintos de representación (fig. 8). Un núcleo A está integrado por 6 ejes oblicuos convergentes. El mayor parte de la figura número 14 y acaba

(9) J. B. PORCAR: El valor expresivo de las oblicuas en el arte rupestre del Maestrazgo. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XX, Castellón, 1944.

(10) F. J. FORTEA PÉREZ: Las pinturas rupestres de la Cueva del Peliciego o de los Morceguillos (Jumilla-Murcia). *Amúrias*, 36, Barcelona, 1974, pp. 21-39.

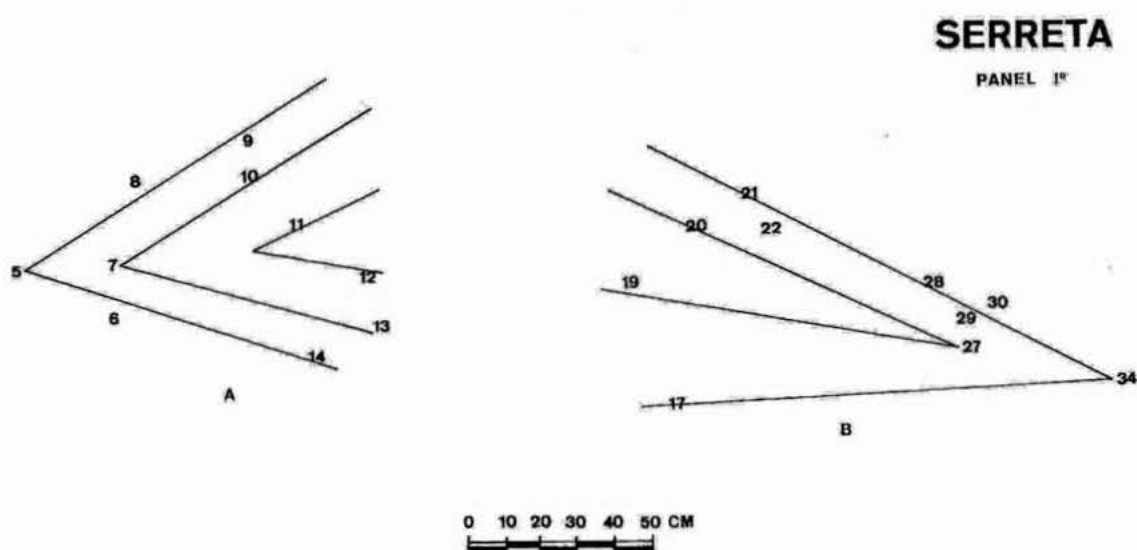


Fig. 8.- Esquema de las líneas oblicuas convergentes posiblemente utilizado para la representación de los motivos naturalistas en la Serreta (Cieza).

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 número 7. Dentro de éste, a su vez, es posible discernir otras líneas menores que abarcan las figuras 11 y 12.

A su vez, la parte derecha de la composición está estructurada por otros 4 ejes de oblicuas, de mayor longitud que las anteriores. Las dos líneas mayores son las que nacen más allá de la figura 17 y finaliza en la 34, y aquella otra que se inicia en la figura 21 y que englobando en su recorrido a las figuras 22, 28, 29 y 30, acaba en la número 34. Dentro de este ángulo encontramos otros ejes pequeños. Partiendo de la figura 27, uno se prolonga hasta la 19 y el otro hacia la número 20.

Todo ello pone de manifiesto la interrelación entre todos los elementos naturalistas del friso y, a la vez, cierta planificación previa de dicha composición por parte del artista.

Igual interés guardan estas pinturas en cuanto al estilo y a la temática representada. Motivos como las esquematizaciones de brazos en asa, los polilobulados o el *tipo salamandra* son englobables claramente dentro del denominado Arte Esquemático.

Sin embargo, las representaciones de los cuadrúpedos e incluso de los arqueros, pudieran plantear mayores problemas a la hora de adscribirlos a un estilo determinado. Incluso en algún otro trabajo (11), se ha abogado por una nueva denominación para estas pinturas como es la de *Infranauralista*, con entidad propia y fuera de lo que conocemos como naturalista levantino o esquemático, de los que todos estamos de acuerdo en que aglutinan manifestaciones muy variadas en la forma, pero que mantienen una unidad última en lo que al fondo se refiere. Así, pensamos que estas pinturas de cuadrúpedos y arqueros de la cueva de la Serreta, sin llegar a un naturalismo claro, entendido éste en el sentido clásico que le otorgamos al hablar del Arte Levantino, hemos de considerarlas dentro de ese estilo, ya que denotan una intención plástica en busca del volumen y del detalle en las figuras, que las aparta de lo puramente esquemático.

(11) GARCÍA DEL TORO: *Op. cit.* nota 3.

De otra parte, tampoco hallamos en la cueva de la Serreta elementos con una personalidad propia lo suficientemente importante como para individualizarlos de forma clara de los parámetros ya conocidos para el Arte Rupestre peninsular. Los motivos esquemáticos responden a los patrones que conforman el repertorio del Arte Esquemático sin aportar novedades importantes, mientras que esas otras figuras humanas y de cuadrúpedos, a pesar de su trazado tosco si se quiere, representan una composición de caza, que en el fondo está en perfecta consonancia con lo representado en la mayor parte de los conjuntos naturalistas, en los que hay caza o recolección.

Como hipótesis de trabajo al menos, consideramos a estas pinturas como el resultado de una convivencia de la tradición naturalista, ya en avanzado proceso hacia la estilización y una corriente, ya arraigada, esquemática, respetando en cualquier caso las diferencias que existen entre esa estilización a la que tiende el Arte Levantino o naturalista en sus fases terminales, que se traduce en una pérdida del interés por plasmar ese naturalismo, sobre todo en lo que se refiere a la figura humana, aunque manteniendo sensación de volumen, intención de detalle y sentido de composición, y el esquematismo como tal que define, entre otros conceptos, al Arte Esquemático.

No podemos descartar la posibilidad de que las primeras figuras representadas en el Panel I fuesen los cuadrúpedos y los arqueros, cuya relación no parece que debamos poner en duda, para posteriormente incluir en la composición los elementos propiamente esquemáticos, que salvo excepciones como puedan ser las figuras 18, 24 y 25, se sitúan en una zona marginal respecto a aquellos.

No obstante, hay un detalle importante, ya aludido, que nos lleva a proponer la coetaneidad de los motivos de matiz naturalista con los esquemáticos. Es la coloración de las figuras y el empleo de la bicromía, tomando como referencia de base la figura 1 del Panel II. Aunque la mayor parte de las figuras de estilo naturalista se asocian a una tonalidad oscura y los esquemáticos a un tono algo más claro, hay varias figuras que rompen esta regla. Es el caso de los motivos 22, 28 y 29, que hemos de incluir entre las figuras naturalistas a pesar de su acentuada estilización, las cuales han sido pintadas en un color mucho más claro que el resto.

Por su parte, la figura 1 del Panel II termina por arrojar luz sobre esta cuestión. El cuerpo del individuo ha sido pintado en una tonalidad clara, mientras que los adornos que recorren su perímetro lo han sido utilizando un pigmento más oscuro, que es el utilizado para la realización de la mayor parte de las figuras naturalistas del conjunto. De ello se desprende esa contemporaneidad de las figuras, ya que los arqueros y los cuadrúpedos, salvo esas excepciones mencionadas, son paralelizables por su color con los rayos o adornos de ese «gran ídolo» esquemático y por tanto del tono más claro que muestra su cuerpo. Incluso si se tratara de una labor de añadido posterior de esos adornos, las figuras naturalistas se situarían en un momento posterior a los motivos esquemáticos.

En este estado de cosas, a tenor de los datos que nos proporcionan las pinturas hemos de plantear como únicas hipótesis la realización de todas las figuras en un mismo momento o, en su caso, la representación primera de los motivos esquemáticos y más tardíamente, de los cuadrúpedos y antropomorfos de tipo naturalista. No obstante, habría que responder a otro interrogante: si los motivos esquemáticos son anteriores, ¿por qué aparecen tan aislados unos de otros y en una zona marginal respecto de la composición naturalista? Sólo encontramos la respuesta si aceptamos una planificación previa del panel por parte del artista y la coetaneidad de los motivos.

Sea un caso u otro, es decir, exista una convivencia de estilos o una sucesión muy próxima en el tiempo entre ambos, somos partidarios de catalogar tanto a los cuadrúpedos como a los arqueros dentro del Arte Levantino o Naturalista, en una fase en la que predomina una tendencia hacia la estilización, que le confiere ese aspecto tosco y poco cuidado, explicable también por cuestiones

de *escuelas* (12). En este sentido, relativamente cercana encontramos la Cueva del Peliciego (Jumilla) en la que documentamos representaciones zoomorfas de trazo poco cuidado, pero que no dudamos en incluir dentro del Arte Levantino (13).

Varios son los aspectos a destacar acerca de la temática. Sobre el tipo de cuadrúpedos representados, apoyándose en «la forma de la cola y las orejas», se han interpretado como cánidos, en su mayoría, y algún vacuno (14). 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 o 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 cuidados en las proporciones, a pesar de su estilo un poco desmañado, nos conduce a definirlos como pertenecientes a la familia de los équidos.

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. Los tenemos en los Cantos de la Visera de Yecla y en la Cueva del Peliciego de Jumilla, estando estas últimas, como hemos indicado, muy cercanas estilísticamente a las pinturas ciezasanas.

Sería importante, sobre todo con vistas a establecer una filiación cronológico-cultural para las pinturas, poder vincular lo representado con evidencias materiales de algún yacimiento adyacente a éste de La Serreta, refiriéndonos más concretamente a la posibilidad de hallar algún yacimiento antrópico en el que los restos de fauna exhumados mostrasen un porcentaje significativo de équidos como para permitir, con cierta cautela lógica, una correlación entre ambos. Esta línea de investigación ha reportado interesantes resultados en los todavía excepcionales casos en los que se ha podido aplicar, aunque hemos de admitir ciertas limitaciones, ya que los primeros restos óseos de fauna en las tablas de porcentaje no se corresponden del todo con aquellas especies representadas (15).

El único dato que poseemos al respecto en la actualidad se refiere al yacimiento de El Prado, en Jumilla, en el que en los niveles Eneolíticos se hallaron numerosos restos de fauna entre los que había un elevado porcentaje de équidos (16). El mayor inconveniente que existe para estrechar relaciones es el de la distancia, que sin ser excesiva, ya que hablamos de 30 km, sí nos limita a la hora de buscar esa relación pinturas-contexto material.

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 los 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 (número 30) parece sugerir que aún no

(12) A. BELTRÁN MARTÍNEZ: El Arte Esquemático en la Península Ibérica: orígenes e interrelaciones. Bases para un debate. *Zephyrus*, XXXVI, Salamanca, 1983, pp. 37-43.

(13) FORTEA: *Op. cit.* nota 10.

(14) GARCÍA DEL TORO: *Op. cit.* nota 3.

(15) F. CRIADO BOADO y R. PENEDO ROMERO: Cazadores y salvajes: una contraposición entre el Arte Paleolítico y el Arte Postglaciar Levantino. *Munibe*, 41, San Sebastián, 1989, pp. 3-22.

(16) M. J. WALKER y P. A. LILLO CARPIO: Excavaciones arqueológicas en el yacimiento Eneolítico de El Prado, Jumilla (Murcia). *XVI Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, 1983, pp. 105-112.

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 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 basado en los arcos y las flechas se presenta más bien con carácter excepcional dentro del tema de la caza en el Arte Naturalista, en favor del lazo (17).

Acerca de las armas, varios son los detalles que merecen un pequeño comentario. Si observamos la figura 5 del Panel I 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 (18). 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. Por razones que se nos escapan, escogió, obviamente, la primera opción.

Más sorprendente resulta, si cabe, el otro arquero de este mismo Panel I (figura n.º 14). Armado con un arco que hemos encuadrado en el tipo de *arco simple biconvexo* (19), 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 desconchado 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 naturalista 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 que los naturalistas, 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 debía ser conocida, sin duda, por los autores de lo esquemático.

Sobre la cronología de las manifestaciones rupestres prehistóricas en general, hemos propuesto el Arte Naturalista como un arte propio y exclusivo de pueblos de cazadores-recolectores (20), 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 (21), mientras que para el Arte Esquemático, 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

(17) M.ª C. BLASCO BOSQUED: La caza en el arte rupestre del Levante español. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 1, Madrid, 1974, pp. 29-55.

(18) F. JORDÁ CERDÁ: Las puntas de flecha en el Arte Levantino. *XIII Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, 1975, pp. 219-226. M.ª F. GALIANA: Consideraciones sobre el Arte Rupestre Levantino: las puntas de flecha. *El Eneolítico en el País Valenciano*, Alcoy, 1986, pp. 23-33.

(19) M. A. MATEO SAURA: *Arte Rupestre Naturalista en Murcia. Aspectos socio-económicos y etnográficos*. Memoria de Licenciatura (inédita), Universidad de Murcia, 1992.

(20) M. A. MATEO SAURA: Reflexiones sobre la representación de actividades de producción en el arte rupestre levantino. *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, 4, Murcia, 1993.

(21) MATEO SAURA: *Op. cit.*, nota 19.

sobre todo (22), bien podría responder a una nueva religiosidad provocada por los cambios en el status socioeconómico en el seno de aquellos grupos que van pasando progresivamente a un sistema productor (23).

Moviéndonos siempre en el terreno de la hipótesis, consideramos 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, 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. Materiales neolíticos de este lugar pueden observarse en la sala de Prehistoria del Museo Arqueológico Municipal de Cieza.

Al margen de estos aspectos comentados, quedan otros en este conjunto de discusión más complejo y abierto 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, se escapa 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 II, en el que sobresale del resto de figuras ese gran «ídolo» de brazos en asa. 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 I, 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 solar.

(22) A. MARCOS PONS: Sobre el origen neolítico del arte esquemático peninsular. *Corduba Archeologica*, 9, Córdoba, 1981, pp. 63-71. P. ACOSTA MARTÍNEZ: El arte rupestre esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares. *Scripta Praehistorica. Fco Jordá Oblata*, Salamanca, 1983, pp. 31-61. F. JORDÁ CERDÁ: Introducción a los problemas del arte esquemático de la Península Ibérica. *Zephyrus*, XXXVI, Salamanca, 1983, pp. 7-13.

(23) M. A. MATEO SAURA: Las pinturas rupestres esquemáticas del Abrigo de la Fuente, Cañada de la Cruz (Moratalla, Murcia). *Caesaraugusta*, 68, Zaragoza, 1991, pp. 229-239.