

## LAS PINTURAS RUPESTRES DEL ABRIGO DEL BARRANCO DEL MORO (ALMANSA, ALBACETE)

### *THE ROCK PAINTINGS OF BARRANCO DEL MORO SHELTER (ALMANSA, ALBACETE)*

**MIGUEL ÁNGEL MATEO SAURA**

Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”  
mateosaura@regmurcia.com

**SAMUEL MATEO GIMÉNEZ**

Universidad de Murcia  
samuelmateogimenez@gmail.com

**Como citar este artículo:** Mateo Saura, M.A. y Mateo Giménez, S. (2024). Las pinturas rupestres del abrigo del Barranco del Moro (Almansa, Albacete). *Al-Basit* (69), [http://doi.org/10.37927/al-basit.69\\_3](http://doi.org/10.37927/al-basit.69_3)

Recibido/Received: 26-06-2024

Aceptado/Accepted: 3-8-2024

**RESUMEN:** La aplicación de las nuevas técnicas digitales de análisis a las pinturas rupestres del Abrigo del Barranco del Moro de Almansa nos ha permitido documentar una nueva figura en el panel 1, infrapuesta a uno de los grandes arqueros ya conocidos desde antiguo. También hemos podido definir algunos detalles de tipo etnográfico en las figuras humanas.

#### **PALABRAS CLAVE**

Arte rupestre, arte levantino, Barranco del Moro, Almansa, Albacete.

**ABSTRACT:** The application of new digital analysis techniques to the rock paintings at the Abrigo del Barranco del Moro in Almansa has allowed us to document a new figure on panel 1, underneath one of the large archers already known from ancient times. We have also been able to define some ethnographic details in the human figures.

**KEYWORDS:** Rock art, levantine art, Barranco del Moro, Almansa, Albacete.

## INTRODUCCIÓN

La preparación, en 2018, de los materiales para la exposición con la que el Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” conmemoró el vigésimo aniversario de la declaración como Patrimonio Mundial del Arte Rupestre del Arco Mediterráneo por la UNESCO, nos llevó a visitar la mayor parte de los yacimientos de la provincia de Albacete para hacer nuevas tomas fotográficas y recoger algunos datos necesarios para dicha muestra (Mateo, 2019 a).

En Almanza visitamos los dos conjuntos hasta ahora conocidos, los del Barranco del Moro y Barranco de Olula y, en ambos lugares, la aplicación de las novedosas técnicas digitales con que contamos actualmente en la investigación del arte rupestre nos permitió advertir algunas novedades en el contenido gráfico documentado hace años, cuando se estudiaron y publicaron sus pinturas (Hernández y Simón, 1985; 1995).

Dado el renovado interés que adquirían los dos yacimientos, decidimos acometer trabajos de revisión, para lo cual aprovechamos el abundante y detallado material recogido en 2018. Iniciamos estos por el Abrigo del Barranco del Moro. El resultado de ese nuevo estudio constituye el contenido de este artículo.

### 1. ANTECEDENTES

Las pinturas rupestres del Barranco del Moro fueron descubiertas por José Luis Simón García en 1984, en el transcurso de los trabajos de prospección arqueológica que, desde inicios de los años 80 del siglo pasado, desarrolla en el término municipal de Almanza con el objetivo de investigar el poblamiento más antiguo dentro del mismo. Los resultados, altamente positivos, se concretaron en la documentación de casi un centenar de yacimientos (Ponce y Simón, 1986; Simón, 1984; 1987; Hernández y Simón, 1993; 1994), entre ellos, este conjunto de arte rupestre del Barranco del Moro. Se trata, como reconoce su descubridor, de un sitio de gran interés, tanto por el contenido temático de sus dos paneles pintados como también por su ubicación intermedia entre los grupos artísticos de Alpera y del interior valenciano (Figura 1). Un primer estudio de las pinturas, que firma en coautoría con Mauro S. Hernández Pérez, catedrático de Pre-

historia en la Universidad de Alicante, lo publica en la revista *Lucentum*, editada por la citada universidad (Hernández y Simón, 1985, 89)

Unos años más tarde, con motivo del descubrimiento de las pinturas del conjunto del Barranco de Olula por parte de Pedro Mas Guereca en 1990, cuyo estudio también realizan J. L. Simón y M. S. Hernández, la Asociación Cultural Torre Grande dedica el número 12 de sus Cuadernos de Estudios Locales al arte rupestre de Almanza, publicando así un estudio conjunto de ambas estaciones de arte prehistórico (Hernández y Simón, 1995) (Figura 1).

**Figura 1. Dibujo de las pinturas del Abrigo del Barranco del Moro**



Fuente: M. S. Hernández y J. L. Simón, 1985.

Este yacimiento ha sido referenciado también en trabajos de carácter general sobre el arte rupestre de la provincia. En 2007 fue incluido en el *Catálogo del Arte Prehistórico de la península ibérica y de la España insular* promovido por la Real Academia de Cultura Valenciana (Grimal y Alonso, 2007). También fueron referidas en el libro que, firmado por A. Grimal y A. Alonso (2010), publica el Ayuntamiento

de Alpera para conmemorar el centenario del descubrimiento de la Cueva de la Vieja. En este trabajo, los autores hacen un sucinto recorrido por el contenido gráfico del yacimiento, con especial detenimiento en alguna de las representaciones destacadas, caso del arquero más grande del primer panel y de la figura de mujer del segundo.

Asimismo, el yacimiento formó parte en 2018 de la exposición antes referida, protagonizando el módulo temático dedicado al arte rupestre de Almansa. En él se exponían varias fotografías del abrigo y de la mayor parte de los motivos pintados, acompañadas de breves textos descriptivos (Mateo, 2019 a). Asimismo, formó parte del catálogo editado como soporte a la exposición. En este se reseñan los datos principales referentes a la estación rupestre, las circunstancias del hallazgo y el contenido sumario del yacimiento, junto a los dibujos que publicaran J. L. Simón y M. S. Hernández en su día, y siete fotografías (Mateo, 2018).

## 2. METODOLOGÍA

El registro fotográfico digital de las pinturas lo hemos realizado con una cámara Canon, modelo EOS 400D. En función del tipo de motivo o detalle a registrar, su estado de conservación o las características del soporte físico, la distancia focal utilizada ha variado entre 50 mm y 210 mm y la apertura de diafragma entre  $f/5,6$  y  $f/6,3$ . La sensibilidad ha sido de 100 ISO. Las imágenes obtenidas tienen una resolución de 3888 x 2592 píxeles. Todas las tomas fotográficas se han hecho bajo condiciones de luz natural, habiendo usado filtro polarizador.

El dibujo de las representaciones lo hemos efectuado a partir del material fotográfico. El tratamiento de las imágenes para la obtención de los dibujos se ha realizado con los programas Adobe Photoshop Elements® y Adobe Photodeluxe®. En su elaboración hemos utilizado como complemento el *plugin Dstretch*, extensión del programa ImageJ®, creada por Jon Harman (2005), con el fin de intensificar el contraste de las variables cromáticas de las imágenes mediante la creación de una nueva imagen de falsos colores. Esta intensificación del contraste facilita la discriminación del pigmento, y con ello, el proceso de realización de los dibujos. El procesado de las imágenes se ha efectuado en los espacios de color LDS y LAB.

La planimetría de la cavidad se ha basado en la realizada por J. L. Simón y M. S. Hernández (1985), con una escala de 1:100.

### 3. LA ESTACIÓN RUPESTRE

La covacha se abre al curso del modesto Barranco del Moro, subsidiario de la Rambla de Sugel, que es el principal curso hidrográfico de la zona. Situada a una altitud de 960 m.s.n.m., y con una orientación hacia el este, se trata de una pequeña cavidad de 11,5 m de abertura de boca, con una profundidad máxima de 2 m y una altura de 3 m. El aspecto general es el de una pared de manifiesta verticalidad, con amplias superficies desprotegidas por la reducida visera (Figuras 2 y 3).

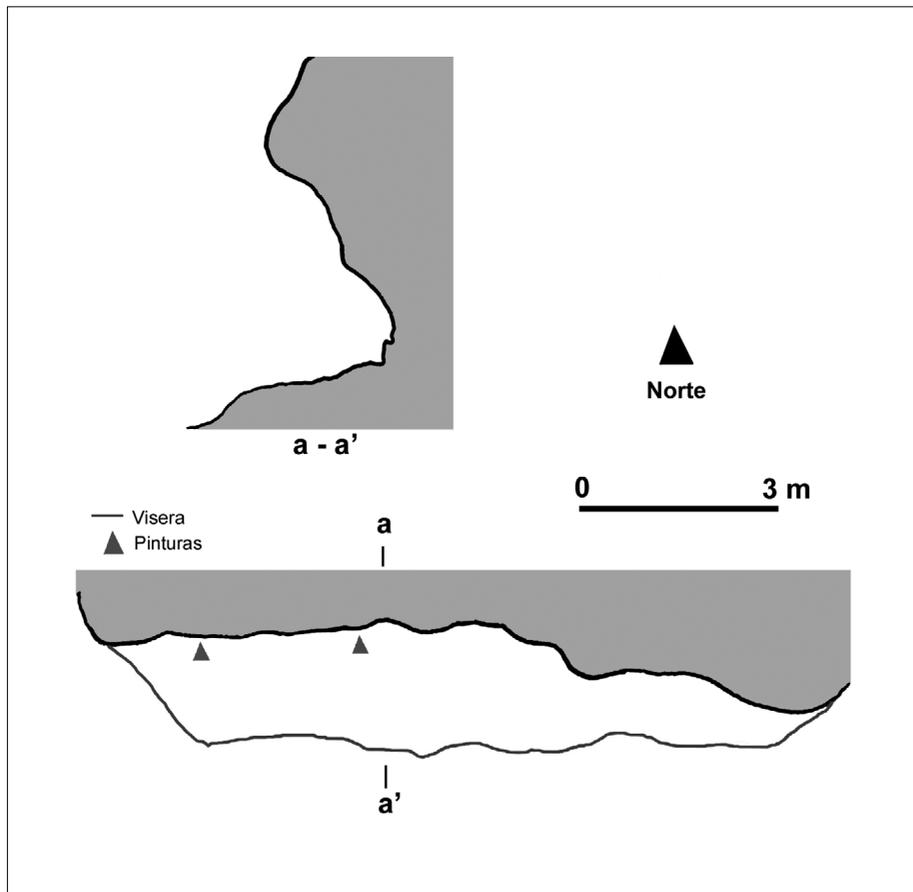
**Figura 2. Vista del Abrigo del Barranco del Moro**



Autores: M. Á. Mateo y S. Mateo.

El soporte se encuentra muy alterado, con amplias zonas en las que la roca se ha desprendido a modo de láminas. Ello ha incidido de forma muy negativa en las pinturas que, conservadas únicamente en aquellos sectores menos afectados, también se han visto muy dañadas por los descamados de la propia pintura. Además, este soporte presenta múltiples líneas de fisura, de acusado desarrollo longitudinal. Todo ello hace que la mayoría de las representaciones se conserven de forma parcial, habiendo desaparecido, en algún caso, en la mayor parte de su trazado.

Figura 3. Planimetría del Abrigo del Barranco del Moro



Fuente: los autores.

A este proceso natural de deterioro de las pinturas, imparable, hay que sumar la acción antrópica. Comparando las fotografías publicadas en su día por J. L. Simón y M. S. Hernández (1985) con las realizadas por nosotros en 2017, se advierte la existencia de algunos piqueteados en el entorno de varias de las figuras, consecuencia, sin duda, de las visitas incontroladas que soporta el yacimiento, y que suponen un alto riesgo para su conservación. Quizás sería el momento de plantear la adopción de alguna medida de protección por parte de la administración competente en la materia.

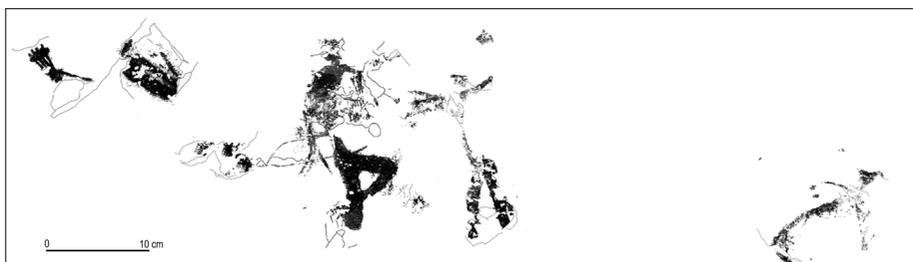
## 4. LAS PINTURAS

Las representaciones se distribuyen en dos paneles distintos, no pudiendo descartar la posibilidad de que en algunos otros puntos del soporte en los que este está completamente alterado también hubiera podido haber pintura. Es este un espacio muy amplio que abarca prácticamente toda la mitad derecha de la pared.

### 4. 1. Panel 1

Situado en la parte central de la covacha, distinguimos en él cinco representaciones humanas, aunque hay varios restos de pintura, reducidos e incompletos, de algún motivo más cuya identidad hoy no podemos conocer.

**Figura 4. Barranco del Moro. Panel 1**



Fuente: los autores.

De derecha a izquierda, los motivos documentados son:

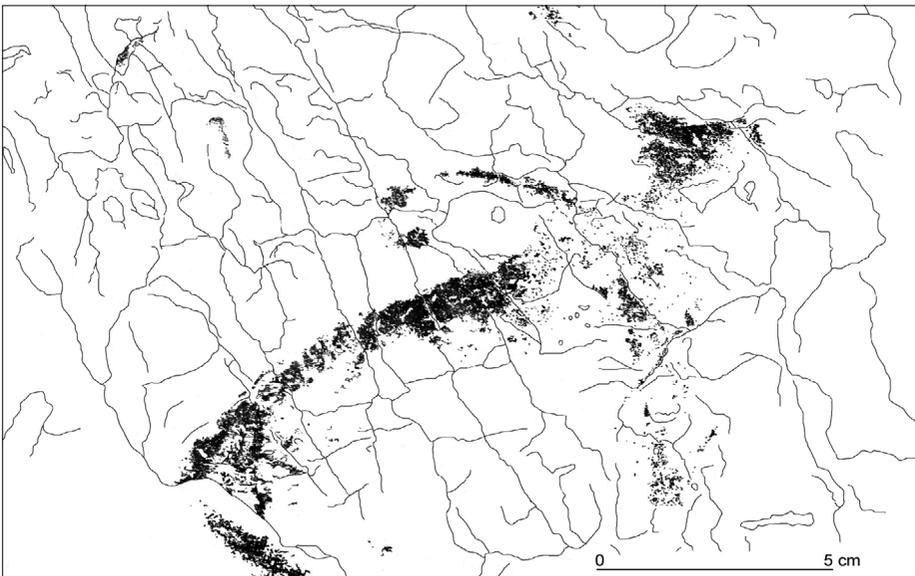
**Motivo 1.** Individuo de trazado filiforme, en una actitud inclinada al frente. La cabeza presenta una clara forma triangular invertida, con dos marcadas protuberancias laterales. El cuerpo, alargado en exceso, queda delimitado por un delgado trazo rectilíneo en el que no se marcan detalles anatómicos. Los brazos, formados por trazos de poco grosor, quedan abiertos en cruz, mostrando un mayor ensanchamiento en la parte final, como si con ello se hubiera querido señalar las manos. De las piernas solo se conserva su arranque, aunque es posible que nunca se llegaron a pintar puesto que en esta zona hay una fractura importante del soporte que podría ser tan antigua como la propia pintura. Mide 14,7 cm (Figuras 5 y 6).

**Figura 5. Barranco del Moro. Panel 1. Motivo 1**



Autores: M. Á. Mateo y S. Mateo.

**Figura 6. Barranco del Moro. Panel 1. Motivo 1**



Fuente: los autores.

A 30 centímetros a la izquierda se dispone el resto de las representaciones, formando un grupo en el que el protagonismo lo ostenta la imagen del arquero.

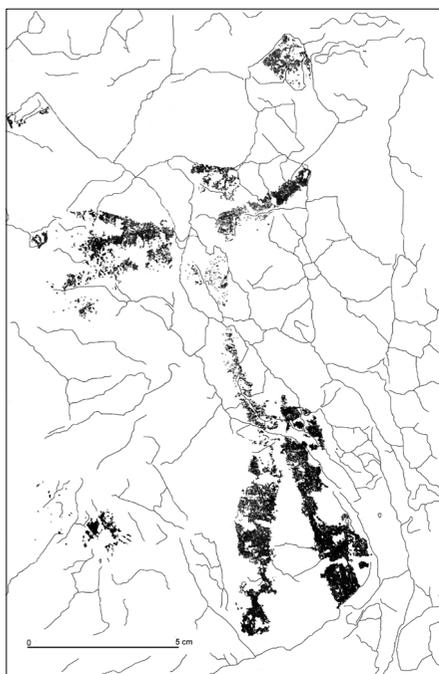
**Motivo 2.** Personaje con los brazos abiertos en cruz, en el que sendos desconchados del soporte en los extremos de estos nos impiden saber si portaba algún tipo de objeto o arma. La cabeza, mal conservada, es pequeña y, a tenor de lo conservado, de forma circular; el cuerpo, de marcado aspecto filiforme, diferencia un tórax que insinúa una leve forma triangular, para ir reduciendo su grosor notablemente hasta la cintura, en donde arrancan las piernas, que sí adquieren una notable anchura. Las nalgas quedan salientes, en escorzo respecto del cuerpo. La presencia en la parte del brazo izquierdo de hasta tres trazos rectilíneos, convergentes en el punto donde estaría el hombro, confiere a la figura una acusada complejidad añadida. Mide 15,5 cm. En su entorno hay varios restos de pintura en forma de mancha que, tal vez, pudieron estar relacionados con ella (Figuras 7 y 8).

**Figura 7. Barranco del Moro.  
Panel 1. Motivo 2**



Autores: M. Á. Mateo y S. Mateo.

**Figura 8. Barranco del Moro.  
Panel 1. Motivo 2**



Fuente: los autores..

**Motivo 3.** Figura de arquero. Se encuentra bastante deteriorado por los descamados de la pintura. La cabeza presenta una tendencia circular; el cuerpo, definido por un trazo más grueso que en los individuos hasta ahora vistos, muestra un marcado tórax triangular con un progresivo estrechamiento hacia la cintura. De las piernas, anchas, una aparece doblada en ángulo recto respecto de la otra que permanece recta. En uno de los brazos, extendido, sujeta un haz de flechas, mientras que, con el otro, que pende hacia abajo, sostiene lo que debió de ser un arco, del que apreciamos solo una porción, y alguna posible flecha. No obstante, es esta una parte muy compleja de la figura en la que es difícil discriminar la eventual pertenencia de alguno de esos trazos a esta figura de arquero. Es más, creemos que esta representación, tal y como la vemos hoy, podría ser producto del repintado de otra anterior, como parece sugerir la existencia de un trazo de color más claro en la prolongación de la pierna extendida, en la parte posterior del muslo y en los glúteos, que se muestran más redondeados. De hecho, nos planteamos la posibilidad de que el arco casi completo que hay a su lado, dispuesto en posición horizontal y de tonalidad más clara, no tenga relación con este individuo descrito y sí con esa posible figura anterior que ésta oculta. Mide 15,3 cm de altura (Figuras 9 y 10).

**Motivo 4.** Infra puesto al anterior documentamos la imagen de otro arquero, hasta ahora inédito, pintado en un color rojo de tonalidad más clara, cuya mayor parte del trazado de lo que se puede ver se dispone por encima de la cabeza del individuo que lo cubre. Apreciamos bien la cabeza, de tendencia circular y parcialmente afectada por un desconchado; el cuello es corto y recto; por debajo vemos la línea de los hombros desde la que parte el cuerpo que, hasta la zona del pecho, adopta una clara forma triangular. Es precisamente esta la zona donde se superpone el arquero más grande, ocultando el resto de esta otra figura. De los brazos, el izquierdo solo se ve en su arranque, mientras que con el derecho parece sujetar un haz de flechas, no conservadas en su totalidad debido a un desprendimiento del soporte, pero de las que sí advertimos unos trazos en la parte superior que pudieron pertenecer a las emplumaduras de dirección, mientras que más abajo observamos una punta de aspecto lanceolado. Mide 5,2 cm (Figuras 9 a 11).

**Figura 9. Barranco del Moro.  
Panel 1. Motivos 3 y 4.**



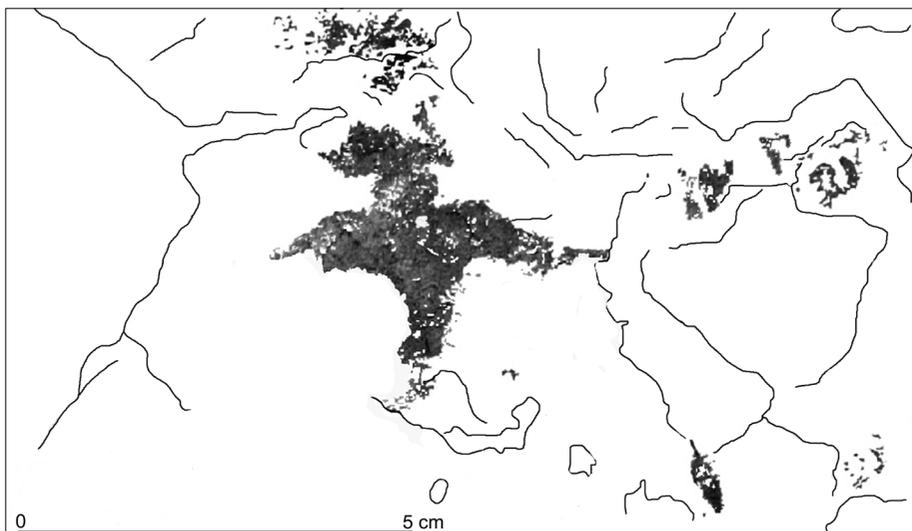
Autores: M. Á. Mateo y S. Mateo.

**Figura 10. Barranco del Moro.  
Panel 1. Motivos 3 y 4**



Fuente: los autores.

**Figura 11. Barranco del Moro. Panel 1. Motivo 4**

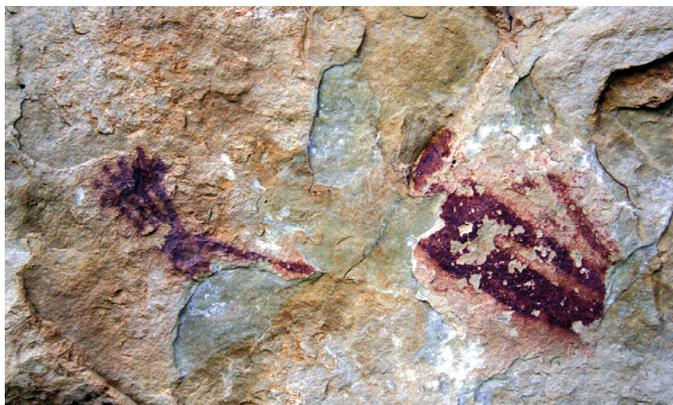


Fuente: los autores.

**Motivo 5.** Cierra el panel por la izquierda la representación muy fragmentada de otro arquero. Inclinado al frente, sigue el mis-

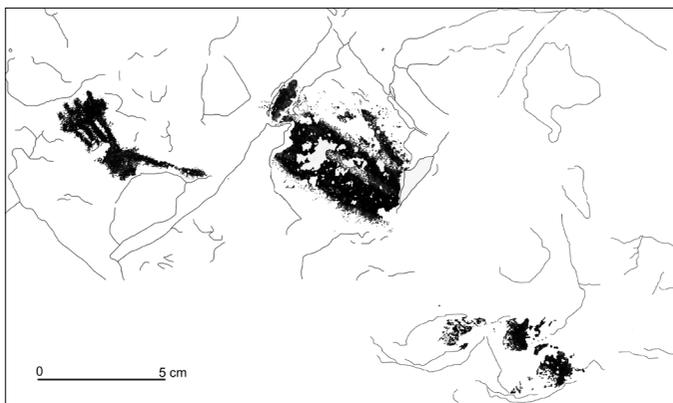
mo patrón que los personajes antes descritos. La cabeza es de forma triangular; quedando coronada por dos delgadas líneas paralelas. El cuerpo está definido por un trazo de cierto grosor, aunque de trazado rectilíneo, sin modelado anatómico. De las piernas, que es la parte más deteriorada, solo vemos una pequeña porción próxima a la cintura, de apariencia gruesa. Sí conserva parte de ambos brazos. Con el derecho, que se dispone de forma paralela al cuerpo, sujeta el arco, del que vemos únicamente una parte de la vara, mientras que con el otro, extendido, sujeta un haz de cuatro flechas, en las que se distinguen bien las emplumaduras de dirección. Mide 23,7 cm (Figuras 12 y 13).

**Figura 12. Barranco del Moro. Panel 1. Motivo 5**



Autores: M. Á. Mateo y S. Mateo.

**Figura 13. Barranco del Moro. Panel 1. Motivo 5**

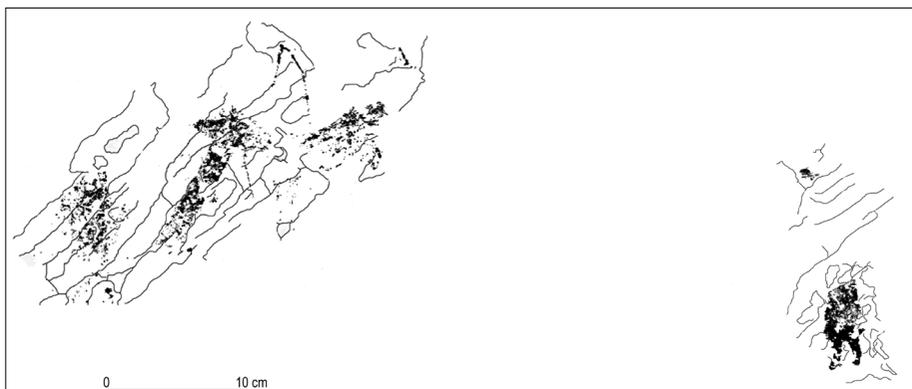


Fuente: los autores.

## 4. 2. Panel 2

El segundo panel se localiza en el extremo izquierdo del abrigo, a 2,5 m del panel 1. En este identificamos tres figuras, además de algunos restos de pintura. Su estado de conservación es muy deficiente por la destacada incidencia que han tenido los desconchados de la roca.

Figura 14. Barranco del Moro. Panel 2



Fuente: los autores.

De derecha a izquierda, los motivos identificados son:

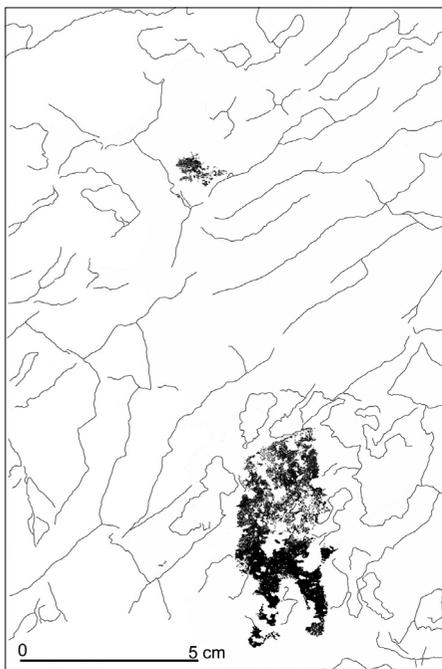
**Motivo 6.** Abre el panel una figura humana, propuesta en su día como mujer (Hernández y Simón, 1985, 93), identidad que compartimos. Conserva una mínima parte de la cabeza, de la que no es posible determinar una forma concreta, y el tercio inferior, en donde sí observamos una vestimenta similar a una falda, de formas rectas, que le cubre hasta las rodillas. Por debajo de la prenda se ven bien las pantorrillas y los pies, insinuándose incluso los dedos en el caso del pie izquierdo. Mide 14 cm (Figuras 15 y 16).

**Figura 15. Barranco del Moro.  
Panel 2. Motivo 6.**



Autores: M. Á. Mateo y S. Mateo.

**Figura 16. Barranco del Moro.  
Panel 2. Motivo 6**



Fuente: los autores.

A 30 cm vemos un grupo de motivos entre los que podríamos proponer la presencia de algún animal que, junto a la inequívoca representación de un arquero, nos llevaría a hablar de una escena de caza.

**Motivo 7.** Muy deteriorado, bien pudo representar un cuadrúpedo. La gran mancha de color delimitaría el cuerpo. Por delante, dos cortos trazos verticales serían parte de las patas delanteras mientras que, en la parte de atrás, unos dispersos restos de pintura pertenecerían a los cuartos traseros. La cabeza se ha perdido aunque una pequeña línea vertical situada en la zona alta pudo formar parte de la cornamenta del animal. Por otro lado, la actitud de disparo del individuo que hay a su lado refuerza su identidad como cuadrúpedo. Mide 10,7 cm (Figuras 17 y 18).

**Figura 17. Barranco del Moro. Panel 2. Motivos 7 a 9**

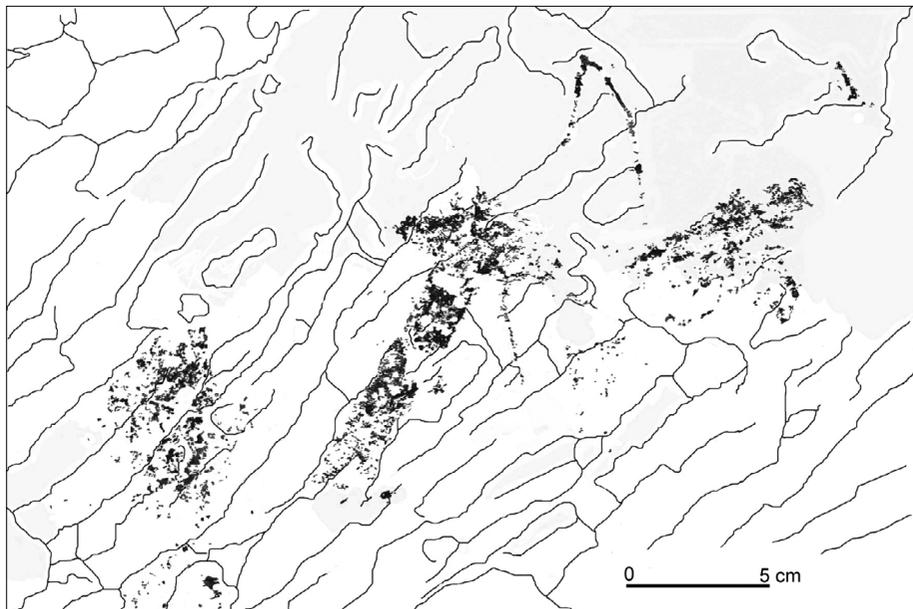


Autores: M. Á. Mateo y S. Mateo.

**Motivo 8.** Arquero. Junto a la figura anterior conformaría la referida escena de caza. Conservado únicamente hasta la cintura, el cuerpo queda delimitado por un trazo grueso de líneas rectas, sin modelado anatómico; los brazos aparecen en clara actitud de disparo del arco, uno doblado hacia atrás, con el que sujeta la cuerda en tensión, y el otro extendido, manteniendo el arma en posición de tiro; de la cabeza únicamente distinguimos una pequeña porción. Mide 15,8 cm (Figuras 17 y 18).

**Motivo 9.** Restos de pintura. Aunque conforma una mancha de color de la misma tonalidad que aquella otra que hemos propuesto como cuadrúpedo, en esta carecemos de unos mínimos rasgos que pudieran referir la anatomía del animal. Bien es verdad que tampoco se puede descartar que sí lo fuera. Mide 5,7 cm (Figuras 17 y 18).

Cierran el panel por la izquierda, a unos 40 cm de este grupo de figuras, unos restos de pintura para los que no podemos sugerir una identidad que goce de una mínima seguridad.

**Figura 18. Barranco del Moro. Panel 2. Motivos 7 a 9**

Fotografía: de los autores.

## 5. COMENTARIO

Son varios los detalles formales que acercan las representaciones de este Abrigo del Barranco del Moro con el grupo de yacimientos de estilo levantino del grupo del interior valenciano y alicantino, y sobre todo con el cercano conjunto de la Cueva de la Vieja de Alpera, y no tanto con el potente núcleo del Alto Segura (Mateo, 2023 a). El modelado de los cuerpos en las figuras humanas, el tipo de cabeza de estas o la forma de objetos como los arcos son solo algunos de esos detalles.

En lo que respecta a la tipología de la figura humana, muy clara es la relación formal de la mujer representada en el panel segundo con las dos féminas pintadas formando pareja en la Cueva de la Vieja. La proporción del cuerpo, que supone la mitad del total de la figura, contrasta con el modelo de figura femenina predominante en los conjuntos del Alto Segura, caracterizados por una notable desproporción del cuerpo, alargado en exceso, en relación con unas piernas muy cortas (Mateo, 2006). Por su parte, la prenda que

las cubre, *a priori* del tipo de una falda, enseña unas líneas rectas, tendente hacia una forma rectangular, que solo en el límite inferior insinúa muy levemente cierto ensanchamiento, pero sin llegar a definir una forma acampanada que sí vemos en la mayor parte de las féminas de aquel otro grupo artístico. Este tipo de vestimenta del Barranco del Moro, lo vemos en otros conjuntos, siempre a partir de las modestas cifras que manejamos cuando nos referimos a la figura femenina dentro del arte levantino, sobre todo en relación con la masculina. Junto a la Cueva de la Vieja, el más cercano es, quizás, el Abrigo Grande de Minateda (Ruiz, 2018), si bien contamos con más ejemplos, como el del Racó de Sorellets en Castell de Castells (Hernández *et al.*, 1998, 64). Dentro del Alto Segura, tal vez podríamos ver un modelo parecido en las figuras de mujer del Abrigo de la Cañada de la Cruz de Pontones (Soria *et al.*, 2013) y de Cañaica del Calar II de Moratalla (Mateo, 2007), pero en ambas está presente el acusado alargamiento del cuerpo que caracteriza a muchas de las féminas de este grupo artístico. En este sentido, es significativo que, en el otro conjunto almanseño, el Abrigo del Barranco de Olula, en el que de las cuatro representaciones documentadas tres son mujeres –una de ellas aún inédita– ninguna se aproxime al tipo visto en el Barranco de Moro. En cambio, dos de ellas sí muestran ese alargamiento excesivo del cuerpo, de formas rectas, y una falda pequeña de formas globulares, lo que las acercaría, antes bien, a los tipos del Alto Segura.

Otro tanto sucede con la figura masculina. Con alguna excepción, como puede ser el individuo número 2 del primer panel, estas figuras se alejan del modelo filiforme, protagonista de muchos de los paneles del grupo de yacimientos de la parte occidental de la provincia. Aquí, el cuerpo presenta un destacado grosor, señalando un tórax triangular y un progresivo estrechamiento hacia la cintura, al tiempo que las piernas, a pesar de no mostrar un claro modelado anatómico, sí adquieren un volumen destacado, marcando contraste con el cuerpo. Es un modelo que sin poder equiparar del todo al llamado tipo Civil, más frecuente en sectores más septentrionales del arte levantino (Domingo, 2006; Utrilla y Martínez, 2006), sí está mucho más próximo a este que al modelo Lineal predominante en los conjuntos del Alto Segura. En esta última zona sí vamos a encontrar algunos individuos que rompen un tanto con esa linealidad,

pero en modo alguno son equiparables a estos personajes del Barranco del Moro, y que conocemos también en la Cueva de la Vieja y en otros lugares del interior alicantino y valenciano, caso del Barranc de Famorca (Castell de Castells), el Abric de les Torrudanes (La Vall d'Ebo), el Abric de la Catxupa (Dénia), el Abric de Benirrama (La Vall de Gallinera), el Port de Penáguila (Penáguila), el Abrigo del Sordo (Ayora), el Abrigo del Ciervo (Dos Aguas), o más cercano, el Abrigo de Tortosillas (Ayora), entre otros. Es cierto que en el Alto Segura contamos con algunos individuos que rompen un tanto con la linealidad predominante, pero, además de excepcionales, no son equiparables a estos personajes del Barranco del Moro y de los otros sitios citados. Es el caso del individuo pintado en color negro del Abrigo de la Fuente del Saúco de Letur (Mateo y Mateo, 2021), en el que sí apreciamos ese tipo de cuerpo provisto de cierto espesor, con un marcado tórax triangular y una cintura estrecha, pero el hecho de que no se hayan conservado las piernas impide valorar la figura en su totalidad; y quizás también el personaje muy parcialmente conservado en Cañaica del Calar II (Mateo, 2007), del que solo podemos ver hoy el arranque del cuerpo desde los hombros, con un tórax ancho de clara tendencia triangular, y uno de los brazos, en cuya mano se han señalado los dedos.

Los arcos que portan dos de los individuos refuerzan esas relaciones territoriales establecidas. Se trata de arcos grandes en los que la forma de la vara va más allá de asemejar un sencillo arco de circunferencia, de manera que el modelo general de esta enseña una notoria inflexión en la parte media de la vara que, si bien no llega a determinar una doble curvatura, sí rompe un tanto con la simple convexidad que suele caracterizar a estos objetos. Si bien en el arquero número 8 del panel segundo este detalle se aprecia peor porque el arma está en tensión, lista para ser disparada, lo que acentúa la convexidad característica, el arco que hay junto al individuo número 3 no deja lugar a la duda. Así las cosas, es este un tipo de arco que está ausente en los conjuntos levantinos del grupo del Alto Segura, en donde sí documentamos numerosos arcos simples, convexos, de tamaño grande, que en algún caso supera incluso la altura del individuo que lo lleva, como sucede con un arquero del Abrigo de las Bojadillas VII de Nerpio (Mateo y Carreño, 2020, 137), y con varias colectividades de arqueros de muy reducido tamaño de las

cavidades IV y VII de la misma estación (Alonso y Grimal, 1996). En cambio, este modelo está bien representado en conjuntos del interior valenciano y alicantino. Además de la referida Cueva de la Vieja, en donde son bastantes los ejemplos con que contamos, también los sujetan arqueros del Abrigo de Tortosillas, Abrigo del Sordo, Abrigo de las Sabinas (Bicorp), Abrigo del Ciervo, Abrigo de la Catxupa, Barranc de la Palla (Tormos), Abrigo de las Sarga II (Alcoy) y Abrigo de les Torrudanes.

Interesantes también se nos presentan las formas que muestran las cabezas de los distintos personajes representados, que sin llegar a ser unos marcadores zonales tan claros como los antes comentados, sí revisten en cierto modo esa idea de territorialidad. Aunque alguno de ellos se ha visto afectado por los descamados de la pintura, caso de la figura femenina del panel 2 y del arquero-cazador de este mismo panel, a partir de los individuos del panel 1 podemos establecer dos tipos básicos. De una parte, una cabeza grande de tendencia circular, que vemos en los individuos 3 y 4, y, junto a esta, una forma en triángulo invertido, que enseñan los personajes 1 y 5 de este mismo panel primero. A su vez, dentro de este segundo modelo podemos distinguir entre una forma triangular sencilla (motivo 5) y aquella otra en la que los ángulos superiores se han acentuado a modo de apéndices laterales salientes (motivo 1).

Si el modelo circular es frecuente en todo el área afectada por el arte levantino, una vez más debemos reseñar la parquedad de ejemplos del segundo tipo en el grupo del Alto Segura, en el que predominan claramente los formatos circulares y en donde destaca, con cierto carácter endémico de la zona, un modelo muy particular, que llevan tanto hombres como mujeres, definido por una morfología triangular con los ángulos redondeados y un tamaño grande en relación a las proporciones de la figura (Mateo, 2006). Pero sobre el tipo triangular los que documentamos son excepcionales. Es el caso de sendos individuos representados en el Abrigo de Cañadas II de Nerpio (Alonso y Grimal, 1989), Abrigo del Barranco Segovia de Letur (Alonso *et al.*, 1989) y Abrigo de la Fuente del Saúco (Mateo y Mateo, 2021), todos ellos de forma triangular invertida, pero sin picos salientes. Por su parte, con picos salientes, tipo que algunos autores denominan como tocado con orejetas definido por el uso de plumas como adorno (Alonso y Grimal, 1996; 1999; Hernández

*et al.*, 1998) solo contaríamos con dos ejemplos, los del Abrigo del Molino de las Fuentes II de Nerpio (Alonso y Grimal, 1996, 212; fig. 73, 11) y del Abrigo de la Risca II de Moratalla (Mateo, 2005, 76; fig. 67, 35).

Por su parte, cabezas de formas triangulares, ya sea con picos salientes o sin ellos, son relativamente abundantes en la cercana Cueva de la Vieja de Alpera, en donde son varios los arqueros que los muestran (Alonso y Grimal, 1999). Juntos a estos, los reconocemos en otros personajes, la mayor parte también arqueros, en el Abrigo de Tortosillas, Abrigo del Ciervo, Abrigo de Pico Tienda I (Hellín), Barranc de l'Infern (La Vall de Laguart), Abrigo de Benirrama I y Barranc d'Alpadull (Alfafara).

Al margen de estos detalles que sugieren una estrecha vinculación del Abrigo del Barranco del Moro con el grupo levantino de Alpera y el interior valenciano, sus pinturas ofrecen aspectos de notable interés, referidos sobre todo a su temática. La única actividad que podemos identificar en el conjunto almanseño es la caza. Como hemos descrito antes, la escena está integrada por un cazador que tiene su arco en tensión, dispuesto para lanzar una flecha a un animal que se dispone delante de él a muy corta distancia, tanto que la vara del arco está en contacto con la grupa de este. Hemos planteado la posibilidad de que detrás del arquero hubiera otra representación de cuadrúpedo, hoy tan deteriorada que no es posible asegurarlo. Se trata, en todo caso, de un claro ejemplo de cacería individual, muy repetida en el arte levantino, en la que un solo cazador pretende capturar uno o más animales a los que acosa y dispara sus flechas. En este punto no podemos evaluar qué función pudo tener, si es que la tuvo, la figura femenina que se dispone 30 cm a la derecha de la escena, y tampoco podemos descartar la posibilidad de que en su momento hubiera habido algún otro motivo entre la escena y la mujer que no se haya conservado por el estado tan alterado del soporte rocoso.

Respecto a la eventual relación que pudo tener la figura de mujer con la escena de caza, hemos de decir que en bastantes ocasiones las representaciones femeninas se pintan aisladas respecto de otros motivos dentro de los paneles levantinos, lo que llevaría a pensar en estos casos que ella sola asume, *a priori*, toda la carga simbólica y el protagonismo exclusivo del mensaje a transmitir.

Así la vemos aquí, pero también en conjuntos como el Abrigo de la Cañada de la Cruz de Pontones (Soria *et al.*, 2013) o Cañaica del Calar II (Mateo, 2007), entre otros. Pero hemos de reconocer que esta podría ser una apreciación un tanto simplista porque, la separación física en el panel, que en nuestro caso es de apenas 30 cm, no es un argumento concluyente para rechazar su participación en la escena de una forma que nosotros no conocemos, al igual que aquellas figuras femeninas que aparecen rodeadas de otras representaciones, y la cercana Cueva de la Vieja es claro ejemplo, no implica que mantengan relación escénica ni temática entre sí. Es muy posible que esa aglomeración de figuras en un espacio más o menos reducido del soporte sea consecuencia de una acumulación a lo largo del tiempo sin más vínculo entre los motivos que el de compartir ese mismo espacio. Esta problemática creemos que es la misma que envuelve aquellas figuras de mujer que se representan en pareja, que no son pocas, e incluso formando un trío en el Abrigo de Lucio de Bicorp (Alonso y Grimal, 1993, 16-17), que bien podría ser, incluso, un cuarteto. Como todo en el arte levantino, la explicación bien puede estar en la propia semiótica de las figuras y las escenas que, en nuestra opinión, supera su mera apariencia física (Mateo, 2003 a; 2009).

Compleja es la lectura del panel 1. Visto en conjunto, daría la impresión de que la actividad principal que eventualmente se representó es la que hoy vemos en la parte central, sin que podamos ni siquiera aproximarnos al papel que pudieron jugar los dos individuos situados a ambos lados de esta. Es, además, una zona en la que cualquier intento de hacer una lectura e interpretación se hace más complejo al documentar en ella la presencia de una primera representación de arquero que, en un momento dado, es parcialmente ocultado por un segundo arquero más grande. Enfrentado a estos, a muy escasa distancia, se sitúa un tercer personaje que indudablemente está relacionado de alguna forma con ellos, aunque no sabemos si con el individuo primero o con el que se representó después cubriéndolo en su gran parte. Y el panorama se complica aún más si consideramos que el arco que se ha pintado en posición horizontal, perfectamente visible, no tiene porqué estar asociado de forma indiscutible con el arquero más grande como en principio parecería sugerir la posición extendida de su brazo. Esa supuesta relación no resulta tan evidente si tenemos en cuenta la existencia

de más de un trazo vertical en donde estaría el brazo del individuo, la morfología de estos, alejada de la que sería la propia de un brazo humano, y que el arco no esté pintado al final de ninguno de esos trazos como cabría suponer si estuviese cogido por la mano. Antes bien, de las dos líneas que sobrepasan por abajo los límites del arco de color rojo claro, la de la izquierda muestra una acusada curvatura hacia la izquierda, por lo que no sería arriesgado considerarlo como la vara del arma propia de este personaje. Asimismo, por la excesiva distancia que hay respecto del arquero más antiguo, tampoco podemos vincularlo de forma inequívoca con él. Y todas estas relaciones que hemos proyectado se complicarían aún más si se confirmase la existencia por debajo del arquero número 3 de otro individuo con entidad propia, del que hemos señalado la posible pertenencia de los elementos de color rojo más claro que se muestran por debajo de las piernas y glúteos de este arquero mayor.

Difícil es también la interpretación del individuo que está enfrentado a los dos arqueros. Con los brazos abiertos en cruz y orientado hacia ellos, en torno al brazo izquierdo –desde el punto de vista del observador- apreciamos la existencia de otras dos líneas por encima de la que actuaría como brazo, y posiblemente una tercera, esta vez situada por debajo, a tenor de unos débiles restos de pintura. Todas ellas, al menos las mejor conservadas, confluyen a la altura del hombro. ¿Se trata de algún tipo de recurso técnico empleado para simular un movimiento oscilante del brazo? O bien, sobre la base de la forma ligeramente curvada del trazo superior, ¿podría ser un objeto? Lo cierto es que no tenemos una respuesta satisfactoria para ninguno de estos interrogantes u otros que nos pudiéramos plantear sobre el particular. Pero es evidente que más allá de su naturaleza, material o no, esta cualidad estaba estrechamente vinculada, y tal vez quedaba explicada, por su participación en la acción narrada junto al resto de figuras. Referida a la actividad de estos personajes, considerando sus actitudes, unos blandiendo varias flechas al frente, y otro extendiendo uno de sus brazos hacia ellos, y por intentar aportar alguna posibilidad, que siempre será una hipótesis, podríamos sugerir que esta escena encajaría en ese grupo de composiciones escénicas de carácter ritual en las que uno o dos individuos, a veces más, protagonizan algún tipo de acto de entrega simbólica de un objeto, o en su caso, muestran respeto, pue-

de que incluso rindan obediencia, a un tercero. En el grupo artístico del Alto Segura conocemos algunos ejemplos que nos parecen clara evidencia del tema. Así en el Abrigo de Solana de las Covachas III de Nerpio, una falange de diez arqueros dispuestos en media luna, blanden sus arcos al frente, en donde se emplaza una figura de arquero de tamaño grande que, en actitud estática y con su arma en posición de descanso a la altura de la cintura, se dispone frente a ellos con uno de los brazos en alto orientado hacia el grupo. Esta escena, lejos de transmitir sensación de violencia, sugiere más bien obediencia, acaso sumisión (Mateo, 2023 b, 66-68). En la Cueva del Engarbo II de Pontones un personaje, que permanece de pie, extiende sus brazos hacia otro que está delante de él, con una rodilla hincada en tierra, mientras que un tercer individuo, intercalado entre ellos, parece observar la acción. En su día, si bien por entonces se desconocía la existencia de ese tercer participante, que fue descubierto años más tarde a raíz de la limpieza superficial del panel pintado (Soria *et al.*, 2013, 96), leímos la escena como un acto de entrega ritual de un objeto, cuyo contenido tal vez superaba lo estrictamente material, para imbuirla en el ámbito de lo trascendente, de lo simbólico (Mateo, 2003 a, 149-150). La aparición posterior del tercer personaje intercalado no nos lleva a modificar esa lectura, ya que no altera la esencia del contenido. Más bien la refuerza si valoramos que este juega un papel de observancia. Y en el Abrigo del Arroyo de los Vadillos, en Bogarra, la escena la forman dos individuos. Uno está de pie y sujeta un objeto alargado en uno de sus brazos, que proyecta hacia el segundo personaje, mal conservado, pero del que se reconoce bien que está arrodillado y con el brazo semiflexionado, en actitud de recoger ese objeto que le ceden (Mateo, 2023 b, 64-66).

Se trataría, pues, de composiciones que nos hablan directamente del mundo simbólico de la sociedad de cazadores-recolectores autores de la pintura rupestre levantina, que ponen de manifiesto un profundo sentido alegórico para este arte prehistórico, que en alguna ocasión hemos propuesto como un compendio de relatos de naturaleza mitológica (Mateo, 2003 b; 2009). Así caracterizado, en él tendrían cabida otros ejemplos como aquel en el que una mujer toca con su mano la cabeza de un oso en Cañaica del Calar II (Mateo, 2019 b); el de sendas mujeres que dirigen sus miradas y elevan los brazos hacia una imagen del Sol en el Abrigo de la Risca I (Mateo y

Gómez-Barrera, 2022 a y b); o explicaría también la existencia de animales híbridos, como el representado en el Abrigo de las Bojadillas I de Nerpio, que muestra cuerpo y cabeza de ciervo, cola de bóvido y patas de ave (Jordán, 2006).

Si el tocado triangular de picos salientes, o de orejetas, formó parte del grupo de adornos de los grupos levantinos, otro tanto sucede con los dos elementos rectilíneos verticales que coronan la cabeza del arquero número 5 en el panel primero. Mucho más delgados que aquellas orejetas, que adoptaban una clara forma triangular, ahora son elementos muy lineales, de grosor mínimo, en ocasiones de menos de 0,5 mm, que debieron de estar elaborados también a partir de plumas o, tal vez, de elementos vegetales, de fibras o pequeños tallos quizás, dada la rigidez que transmiten. El número de estos elementos y su disposición en la cabeza es relativamente variado. Por lo común, el número mínimo es de dos, como sucede en este arquero del Barranco del Moro, pero también en los ejemplos del Abrigo de la Sarga I, Racó del Sorellets, Port de Confrides (Confrides), Abric de Benirrama I, Abric de les Torrudanes (Hernández, Ferrer y Catalá, 1998), o dentro del grupo del Alto Segura, en donde son muy escasos, en un arquero de la Fuente del Sabuco I de Moratalla (Mateo, 2005) o algunos de los arqueros de la falange en media luna antes referidos en Solana de las Coavachas III (Alonso, 1980); por su parte, el empleo de tres apéndices los documentamos en el Abric de les Torrudanes, el Barranc de la Palla, el Abrigo VI del Barranc de Famorca, el Abric del Barranc de l'Infern y en Coves Roges, en Benimassot (Hernández, Ferrer y Catalá, 1998); y, excepcionalmente, vemos cuatro de estos elementos en un arquero del Abric de les Torrudanes. La disposición mayoritaria que adoptan es en forma de V, aunque cuando son dos pueden mostrarse también en paralelo. A veces se sitúan en el centro de la cabeza, o más frecuente, vencidos a uno de los lados.

Y no queremos dejar de comentar un último detalle, curioso e intrigante a la vez, del individuo número 1 del panel primero. El extremo de cada uno de sus brazos queda rematado por una forma circular que, en una lectura fácil, cabría identificar como las manos. Pero sabemos que el pintor levantino, cuando quiere significar esa parte corporal lo hace individualizando perfectamente los dedos, más allá de que no siempre se representen los cinco. Su au-

sencia aquí cuestiona esa identidad. Además, la presencia de uno de esos elementos aislados debajo de la que sería la mano izquierda, siempre desde el punto de vista del observador, refuerza la idea de que no estamos ante una parte del cuerpo del personaje. Si no son las manos, deberemos concluir que se trata de objetos, cuya eventual identidad debemos valorar. En esta tesitura nos inclinamos a considerar que lo representado se corresponde con piedras. Y nos apoyamos en la similitud formal que existe con las otras piedras representadas, con carácter excepcional, en el conjunto del Abrigo del Arroyo de los Covachos II de Nerpio (Mateo y Carreño, 2003). Bien es verdad que en el conjunto nerpiano estas piedras aparecen en un contexto de caza, en la que un individuo está arrojando varias de ellas a un cuadrúpedo que ya ha sido asaeteado previamente, quizás con la intención de rematarlo, y que en el Barranco de Moro no podemos proponer una hipotética escenografía. Pero el hecho de que no seamos capaces de ver la funcionalidad que debió de tener dentro del contenido temático narrado en el panel creemos que no invalida la caracterización apuntada.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO TEJADA, A. (1980). *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas. Nerpio (Albacete)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses (IEA).
- ALONSO TEJADA, A.; BADER, M.; BADER, K y GRIMAL, A. (1989). Avance al estudio de las pinturas rupestres del Barranco Segovia (Letur, Albacete). *Actas del XIX Congreso Arqueológico Nacional. Castellón, 1987*. (pp. 451-456). Zaragoza: Seminario de Arqueología de la Universidad de Zaragoza.
- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1989). Las estaciones con pinturas rupestres de Cañadas (Nerpio-Albacete). *Al-Basit*, (25), 141-156. Albacete: IEA.
- (1993). La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos. *Gala. Revista d'Arqueologia, Antropologia i Patrimoni*, (2), 11-50. Barcelona: Universidad Autònoma de Barcelona.

- (1996). *El arte prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*. Barcelona: los autores.
- (1999). *Introducción al arte levantino a través de una estación singular: la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)*. Alpera (Albacete): Asociación Cultural Malecón.
- DOMINGO SANZ, I. (2006). La figura humana: paradigma de continuidad y cambio en el arte rupestre levantino. *Archivo de Prehistoria Levantina*, (XXVI), 161-192. Valencia: Diputación Provincial de Valencia.
- GRIMAL NAVARRO, A. y ALONSO TEJADA, A. (2007). Catálogo de Cataluña, Cuenca, Albacete, Guadalajara y Andalucía. *Catálogo del Arte Prehistórico de la península ibérica y de la España insular. Serie Arqueológica*, (22, I), 115-252. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana.
- (2010). *La Cueva de la Vieja. 100 años de arte prehistórico en Albacete*. Albacete: Ayuntamiento de Alpera.
- HARMAN, J. (2005). Dstretch. Web site for the Dstretch plugin to Imagej. URL: <http://www.dstretch.com>
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. y SIMÓN GARCÍA, J. L. (1985). Pinturas rupestres en el Barranco del Cabezo del Moro (Almansa, Albacete). *Lucentum*, (4), 89-95. Alicante: Universidad de Alicante.
- (1993). El II milenio en el Corredor de Almansa (Albacete). Panorama y perspectivas. J. Blánquez, R. Sanz y M. T. Musat (coordinadores). *Arqueología en Albacete. Jornadas de arqueología albacetense en la Universidad Autónoma de Madrid*, 35-56. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- (1994). La Edad del Bronce en el Corredor de Almansa (Albacete). Bases para su estudio. *Simposio La Edad del Bronce en Castilla-La Mancha. Toledo 1990*, 201-242. Toledo: Diputación de Toledo.
- (1995). Pintura rupestre en Almansa. *Cuadernos de Estudios Locales*. (12). Almansa (Albacete): Asociación Torre Grande.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S., FERRER MARSET, P. y CATALÁ FERRER, E. (1998). *L'Art llevantí*. Cocentaina (Alicante): Centre d'Estudis Contestans.

- JORDÁN MONTÉS, J. F. (2006). Arte rupestre en las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y el Campo de San Juan (Moratalla, Murcia). Mitos y ritos en el arte levantino. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* (25), 21-52. Castellón: Diputación Provincial de Castellón.
- MATEO SAURA, M. Á. (2003 a). *Arte rupestre prehistórico en Albacete. La cuenca del río Zumeta*. Albacete: IEA.
- (2003 b). Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino. *Zephyrus. Revista de prehistoria y arqueología*, (56), 247-268. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2005). *La pintura rupestre en Moratalla (Murcia)*. Moratalla (Murcia): Astronatur y Ayuntamiento de Moratalla.
- (2006). Aproximación al estudio de la figura humana en el arte rupestre levantino del Alto Segura. *Cuadernos de Arte Rupestre. Revista del Centro de Interpretación de Arte Rupestre de Moratalla* (3), 125-160. Murcia: Gobierno de la Región de Murcia.
- (2007). *La Cañica del Calar II (Moratalla, Murcia)*. Murcia: Dirección General de Cultura de la CARM.
- (2009). Aproximación teórica al problema del significado del arte rupestre levantino. *Verdolay. Revista del Museo Arqueológico de Murcia* (12), 13-33. Murcia: Museo Arqueológico.
- (2018). *Arte rupestre en Albacete. 20 años Patrimonio Mundial*. Albacete: IEA.
- (2019 a). Exposición Arte rupestre en Albacete. 20 años Patrimonio Mundial. *Cuadernos de Arte Prehistórico* (8), 222-231. Viña del Mar (Chile): Editorial Cuadernos de Sofía.
- (2019 b). De osos, mitos, cuentos y ... arte rupestre. *Cuadernos de Arte Prehistórico*, (7), 161-174. Viña del Mar (Chile): Editorial Cuadernos de Sofía.
- (2023 a). Artes rupestres levantinos en el Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. (16 de junio de 2023). *Diario La Opinión de Murcia*, 40. URL: <https://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2023/06/16/artes-rupestres-levantinos-arco-mediterraneo-88755691.html>

- (2023b). *El arte rupestre prehistórico en Bogarra*. Serie Arte Rupestre en Albacete (4). Albacete: IEA.
- MATEO SAURA, M. Á. y CARREÑO CUEVAS, A. (2003). Nuevos yacimientos con arte rupestre en Albacete: los abrigos del Cortijo de Sorbas III (Letur), Barranco de los Buitres (Nerpio) y Arroyo de los Covachos II (Nerpio), *Al-Basit* (47), 5-40. Albacete: IEA.
- (2020). *El arte rupestre prehistórico en Nerpio*. Serie Arte Rupestre en Albacete. (2). Albacete: IEA.
- MATEO SAURA, M. Á. y GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2022 a). Una hierogamia sagrada en el arte rupestre levantino de La Risca I (Moratalla, Murcia). *De azares decididores. Para una geografía críticamente humana. Homenaje a la obra de Horacio Capel*. Viña del Mar: Cuadernos de Sofía y Centro Studi SEA di Fondazione Mons. Giovanni Pinna, 65-77.
- (2022 b). Aportaciones a la discusión sobre el significado el arte rupestre levantino. *II Jornades Internacionals d'Art Prtehistòric de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica. Montblanc, 2022*. 159-170. Tarragona: Museu Comarcal de la Conca de Barberà Montblanc.
- MATEO SAURA, M. Á. y MATEO GIMÉNEZ, S. (2021). *El arte rupestre prehistórico en Letur y Socovos*. Serie Arte Rupestre en Albacete. (3). Albacete: IEA.
- PONCE HERRERO, G. y SIMÓN GARCÍA, J. L. (1986). La romanización en Almansa. Bases para su estudio. *Cuadernos de Estudios Locales* (3). Albacete: Asociación Torre Grande.
- RUIZ LÓPEZ, J. F. (2018). *Minateda y el arte rupestre del campo de Hellín*. Serie Arte Rupestre en Albacete. (1). Albacete: IEA.
- SIMÓN GARCÍA, J. L. (1984). Contribución al estudio de la Edad del Bronce en Almansa. I Congreso de Historia de Albacete (V, I), 77-85. Albacete: IEA.
- SIMÓN GARCÍA, J. L. (1987). *La Edad del Bronce en Almansa*. Albacete: IEA.
- SORIA LERMA, M.; LÓPEZ PAYER, M.G. y ZORRILLA LUMBRERAS, D. (2013). *El arte rupestre en las Sierras Giennenses. Patrimonio de la Humanidad. Las Sierras orientales y meridionales*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

UTRILLA MIRANDA, P. y MARTÍNEZ BEA, M. (2006). La figura humana en el arte levantino aragonés. *Cuadernos de Arte Rupestre. revista del Centro de Interpretación de Arte Rupestre de Moratalla* (4), 163-206. Murcia: Gobierno de la Región de Murcia.

