



ARTE RUPESTRE
ALBACETE
20 AÑOS
PATRIMONIO MUNDIAL



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES
"DON JUAN MANUEL"

EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE

ARPA
ARTE RUPESTRE EN LA PROVINCIA DE ALBACETE

ARPA

ARTE RUPESTRE EN LA PROVINCIA DE ALBACETE
1998-2018
20 años Patrimonio Mundial.

Miguel Ángel Mateo Saura



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES
"DON JUAN MANUEL"
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALBACETE

Serie III
Congresos, seminarios, exposiciones y homenajes • Número 22
Albacete, 2018

Mateo Saura, Miguel Ángel

ARPA : Arte Rupestre en la provincia de Albacete, 1998-2018 : 20 años

Patrimonio Mundial / Miguel Ángel Mateo Saura.-- Albacete : Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", 2018.

146 p. : il. col. ; 23 x 23 cm.-- (Serie III - Congresos, seminarios, exposiciones y homenajes ; 22)

D.L. AB 581-2018

ISBN 978-84-948930-1-8

1. Arte prehistórico-Albacete (Provincia). 2. Pintura rupestre-Albacete (Provincia)

I. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". II. Título. III. Serie.

7.031.1(460.288)

903.27(460.288)

Fotografía de contraportada: Solana del Molinico (Socovos).

© Copyright de los textos e ilustraciones de Miguel Ángel Mateo Saura, salvo donde se indique otra autoría.

Edita: Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel'

Apartado 404

02080 - ALBACETE

Maquetación e impresión: Grupo Enuno | www.grupoenuno.es

Primera edición: Albacete, 2018

ISBN: 978-84-948930-1-8

Depósito legal: AB 581-2018

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros medios, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
EL ARTE RUPESTRE, PATRIMONIO MUNDIAL	11
EL ARTE EN LA PREHISTORIA	17
El Arte Paleolítico, el primer arte	20
El Arte Levantino, el arte de los cazadores mesolíticos	28
El Arte Esquemático, el estilo de los productores neolíticos	45
108 AÑOS DE DESCUBRIMIENTOS E INVESTIGACIÓN	57
CATÁLOGO DE YACIMIENTOS	73
Abrigo de los Batanes (Alcaraz)	75
Abrigo del Barranco del Moro (Almansa)	78
Cueva de la Vieja (Alpera)	81
Cueva del Niño (Ayna)	84
Abrigo Grande de Minateda (Hellín)	87
Abrigo del Barranco Segovia (Letur)	90
Abrigo de la Laguna del Arquillo (Masegoso)	93
Abrigo del Cornibeleteo I (Nerpio)	96
Abrigo del Barranco Bonito (Nerpio)	99
Solana de las Covachas (Nerpio)	102
Torcal de las Bojadillas (Nerpio)	105
Fuente de la Toba (Nerpio)	108
Abrigo del Molino de Juan Basura (Nerpio)	111
Solana del Molinico (Socovos)	113
Cueva del Gitano (Yeste)	116
LA CONSERVACIÓN DEL ARTE RUPESTRE, TAREA DE TODOS	119
BIBLIOGRAFÍA	125
ANEXO. Listado de yacimientos de arte rupestre de Albacete	141

Agradecimientos

Queremos agradecer la colaboración de Antonio Carreño Cuevas, Jesús Domínguez, Pilar Fatás Monforte, Marcos García Díez, M^a Isabel Giménez Pérez, Juan Antonio Gómez-Barrera, Rafael Jara Pozuelo, Nieves Juste Arruga, María López López, Samuel Mateo Giménez, José Manuel Pérez Burgos, Daniel Serrano Várez, José Luís Simón García y Miguel Soria Lerma, quienes, desde sus diferentes ámbitos de gestión, han enriquecido el contenido de la exposición.

También debemos hacer extensivo este agradecimiento a las siguientes instituciones:

Biblioteca y Casa de la Cultura de Alpera (Albacete)

Comarca del Somontano de Barbastro (Huesca)

La Escarihuela de Agramón (Albacete)

Museo y Centro de Investigación de Altamira (Cantabria)

Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)

Parque Cultural del Río Vero (Huesca)

PRESENTACIÓN

Este es un año especial para el Arte Rupestre, se celebran 20 años de la inclusión del arte rupestre del Arco Mediterráneo en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Así es, en 1998 se integra nuestro arte rupestre en esa Lista después de un trabajo tremendamente intenso por parte de diversas administraciones autonómicas y del gobierno español.

Y la provincia de Albacete está muy presente en este acontecimiento, ya que debemos tener en cuenta que algunos de los descubrimientos más antiguos se realizan en estas tierras. Alcaraz, Almansa, Alpera, Ayna, Hellín, Letur, Masegoso, Nerpio, Socovos y Yeste son los municipios donde está presente esta manifestación. De todos ellos Nerpio destaca por su número de abrigos. Hellín, sobresale por la complejidad del Abrigo Grande y Alpera por tener el honor de albergar los primeros abrigos descubiertos en la provincia. Como es fácil de entender todo ello es complementario y enriquecedor y todo forma un conjunto.

Estamos ante un corpus relevante donde el tiempo, el espacio, el significado y los que los contemplaron en los primeros tiempos forman un todo sugerente. Y esto nos lleva a plantear preguntas, a intentar solucionar incógnitas y, si me permiten, a proyectar ecuaciones del pensamiento pasado.

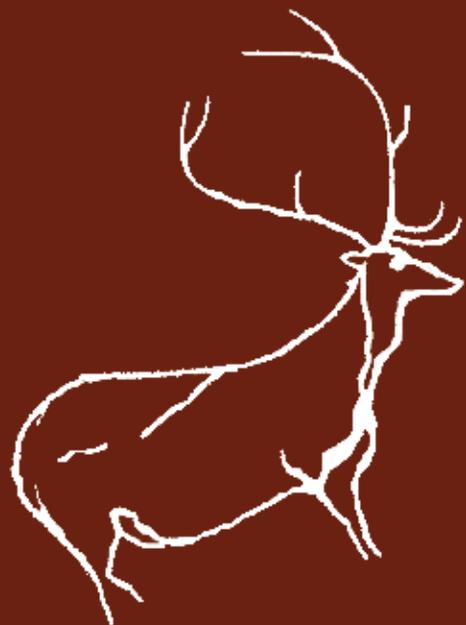
No voy a entrar en nada de ello, ya que tenemos aquí y ahora a Miguel Ángel Mateo Saura que nos lleva de la mano en esta exposición y todo su conocimiento y esfuerzo se plasma en este catálogo. Esto es verdad, ya que se dice que una exposición sin catálogo no está completa, aunque ahora siempre tendremos a nuestra disposición la virtualidad de Internet.

Miguel Ángel es persona rigurosa, sobria y severa, profesional y esforzada. A la hora de plantear este proyecto estaba claro que existía una gran base de formación y conocimiento por su parte. Ha sido abierto y colaborativo y sus estudios son numerosos y fundamentados, basta consultar cualquier base de datos.

Por ello el Instituto de Estudios Albacetenses no dudó en apoyar, impulsar y producir este proyecto. Aquí está un catálogo y una exposición itinerante para contemplar y disfrutar que deberá ir a todos los lugares de Albacete, Castilla La Mancha, el territorio del río Segura y a otros tantos sitios.

Hay que tener en cuenta que el IEA ha promovido como línea prioritaria la investigación sobre arte rupestre y prueba de ello es esta exposición donde se culmina una etapa y seguro que se abrirá otra. Seguimos avanzando.

Francisco Javier López Precioso
Instituto de Estudios Albacetenses.
Departamento de Arqueología, Prehistoria e Hª Antigua



El arte rupestre, Patrimonio Mundial



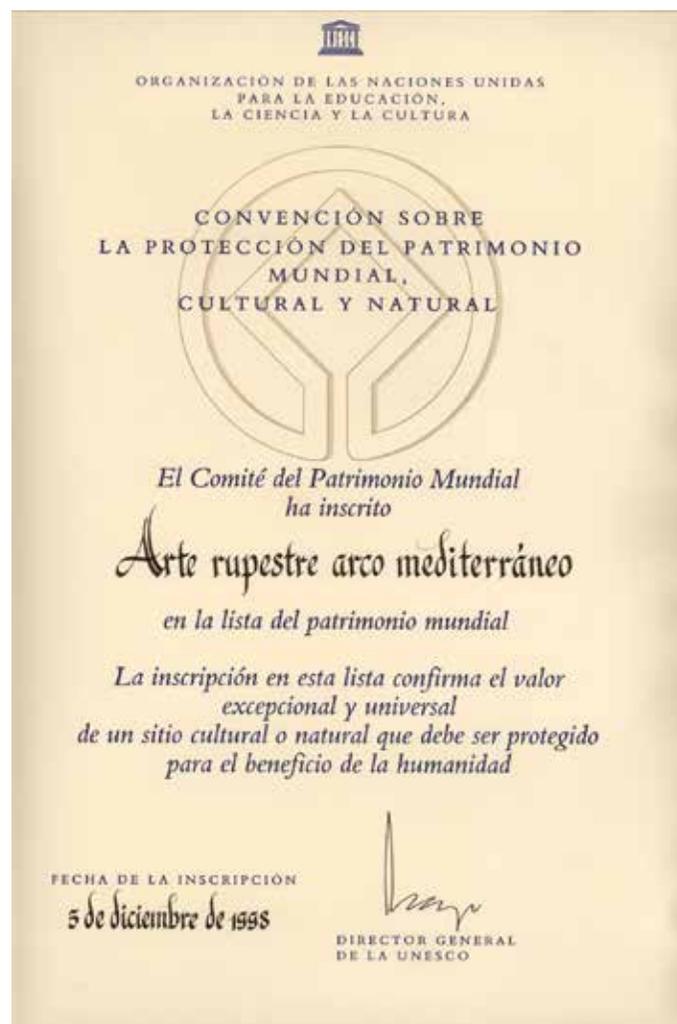
La XXII sesión plenaria de la UNESCO del 2 de diciembre de 1998, celebrada en Kyoto, declaró Patrimonio Mundial el *Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*, al considerarlo como «un conjunto de excepcional envergadura, en el que se muestra de forma vívida una etapa crucial del desarrollo del ser humano mediante pinturas que, por su estilo y temática, son únicas en su género».

El arte rupestre es, sin duda, la forma de comunicación más antigua de la que tenemos testimonio. A través de paneles pintados o grabados, al aire libre o en el interior de profundas cuevas, el ser humano ha transmitido mensajes muy variados, desde sus cosmogonías o visiones del mundo y su relación con lo sagrado, a su organización social o la estructura económica del grupo. Auspiciado, tal vez, por un trasfondo conceptual común, el arte rupestre se nos revela como una manifestación universal, presente en todos los continentes y en los contextos cronológicos y culturales más diversos.

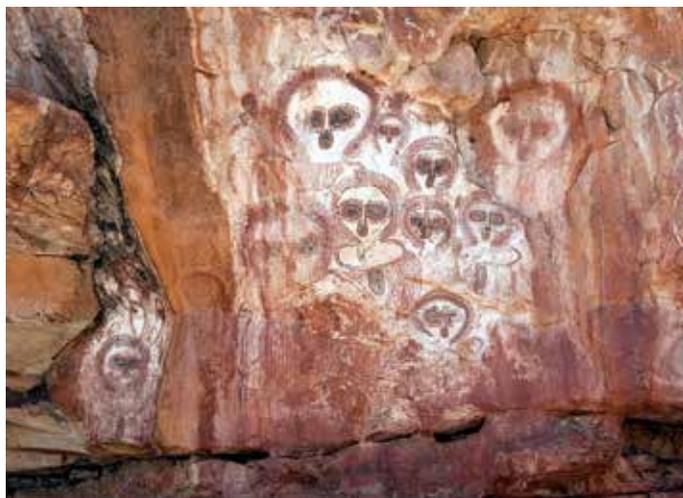
Desde que en 1978 la UNESCO reconociera como Patrimonio Mundial el arte rupestre del Parque Nacional de Mesa Verde, en Estados Unidos de Norteamérica, otros 32 sitios con manifestaciones gráficas han alcanzado también dicha declaración.

En España, en el año 1985 fue concedida esta distinción a la Cueva de Altamira, reconocimiento que se hizo extensivo en el año 2008 a todas las cuevas con arte paleolítico de la cornisa cantábrica.

Han pasado dos décadas desde que la UNESCO reconociera el arte de la vertiente mediterránea de la Pe-



Diploma acreditativo del Arte Rupestre del Arco Mediterráneo (España) como Patrimonio Mundial (1998).



Parque Nacional de Kakadu (Australia). © David Muench.



Sierra de San Francisco. Baja California (México).
© Ramón Viñas Vallverdú.

nínsula Ibérica como Patrimonio Mundial, y creemos que esta efeméride es una inmejorable ocasión para revitalizar el compromiso adquirido con dicha declaración en pos de su salvaguarda y, sobre todo, de su divulgación y puesta en valor para disfrute de la sociedad. A este objetivo responde esta exposición de-

Sitio	País	Año de declaración
Parque Nacional de Mesa Verde	EE.UU.	1978
Grutas del Valle del Vezère	Francia	1979
Arte Rupestre de Val Camónica	Italia	1979
Parque Nacional de Kakadu	Australia	1981, 87, 92
Tassili N'Ajjer	Argelia	1982
Cueva de Altamira	España	1985
Enclaves de Tadrarct Acacus	Libia	1985
Sitio de Arte Rupestre de Alta	Noruega	1985
Parque Nacional de Ulurú-Kata Tjuta	Australia	1987, 94
Parque Nacional de la Sierra de Capivara	Brasil	1991
Conjunto Arqueológico del Valle del Boyne	Irlanda	1993
Pinturas de la Sierra de San Francisco	México	1993
Grabados rupestres de Tanun	Suecia	1994
Parque Nacional de Rapa Nui	Chile	1995
Arte Rupestre del Arco Mediterráneo	España	1998
Cueva de las Manos, Río Pinturas	Argentina	1999
Parque Maloti-Drakensberg	Lesotho-Sudáfrica	2000
Tsodilo	Botswana	2001
Montes Matojo	Zimbabwe	2003
Petroglifos de Tamgaly	Kazakhstan	2004
Arte Rupestre de Chongoni	Malawi	2006
Arte Rupestre de Kondoa	Tanzania	2006
Paisaje Cultural Arcaico de Lopé-Okanda	Gabón	2007
Paisaje Cultural de Gobustán	Azerbaijan	2007
Twyfelfontein	Namibia	2007
Arte Paleolítico de la Cornisa Cantábrica	España	2008
Petroglifos del Altái Mongol	Mongolia	2011
Zona Protegida del Uadi Rum	Jordania	2011
Cueva de Chauvet-Ponc d'Arc	Francia	2014
Región de Hail	Arabia Saudí	2015
Arte Rupestre de Zuojiang Huashan	China	2016
Parque Nat. Natural Sierra de Chiribiquete	Colombia	2018

dicada al Arte rupestre de Albacete, promovida por el Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', institución que ha sido sensible, desde siempre, a la

investigación y difusión del arte rupestre al valorarlo como un elemento patrimonial de primer orden de la provincia de Albacete.



Cueva de la Covaciella (Inganzo, Asturias). © Blanca Ochoa y Marcos García Díez.

Tabla de la página anterior: listado de sitios con arte rupestre Patrimonio Mundial UNESCO.



El arte en la Prehistoria



El artículo publicado recientemente en la revista *Science*, en el que se defiende la autoría neandertal de varias pinturas rupestres en tres yacimientos españoles, ha provocado un enorme revuelo, y no solo en los ambientes académicos interesados en el tema (Hoffmann *et alii*, 2018a). Tras su edición, asistimos a una incesante y variopinta lluvia de titulares de prensa, desde aquellos más prudentes del tipo «La obra de arte más antigua la hizo un neandertal» (Diario El País, 22/02/18), a esos otros que podemos catalogar como sensacionalistas, como el de «Los neandertales fueron los primeros artistas incomprendidos del mundo» (New York Times, 26/02/18). El debate está servido. Mientras que los autores del artículo defienden la metodología empleada y la validez de los resultados obtenidos, otros investigadores piden prudencia y el refrendo de esos resultados con un número mayor de investigaciones y análisis.

En realidad, por entonces ya había propuestas de que pudiera existir un arte rupestre neandertal, representado por unas pocas representaciones zoomorfas de la Cueva de Nerja (Rivera, 2012), por un sencillo motivo lineal de la Cueva de Gorham, en Gibraltar (Rivera, 2014), o por los trazos lineales grabados en la Cueva de la Zarzamora de Perogordo (Segovia) (Collado *et alii*, 2016). Ahora, lo novedoso y llamativo es, quizás, que se aportan cronologías absolutas que vienen a romper una barrera hasta ahora insospechada.

En este punto, ¿la trascendencia del hallazgo justifica realmente esta agitación? Es posible que para

la imagen que podríamos tener del neandertal, quizás sí. Lejos de verlo como un ser rudo, sobre todo en comparación con el «Hombre moderno», si realmente fuese el autor de estos elementos «artísticos» mostraría ciertas capacidades cognitivas nuevas y se revelaría como poseedor de un sistema de pensamiento simbólico, aunque no podamos llegar a conocer el grado de complejidad del mismo. No obstante, de antiguo sabemos que el neandertal enterraba a sus muertos, que utilizaba el ocre, tal vez para algún tipo de ornato corporal, y también que elaboraba objetos de adorno, como la colección de conchas perforadas encontradas hace años en la Cueva de los Aviones en la costa de Cartagena, o el *pecten* con restos de pigmento de Cueva Antón, en Mula (Murcia) (Montes, 1991; Hoffman *et alii*, 2018b). Todo ello ya es base suficiente para conceder al neandertal cierta capacidad simbólica. La incorporación de estos motivos de arte parietal vendrían a reforzar una imagen más «amable» y quizás no tan alejada del *Homo sapiens*.

En este contexto, el problema, al menos así lo vemos nosotros, quizás no sea tanto reconocerle al neandertal la capacidad de hacer «arte», como intentar situar ese arte en el origen de lo que hasta hoy conocemos como arte paleolítico y cuya autoría atribuimos a nuestra especie. Estrechar vínculos entre ellos es lo que, con los datos actuales, se podría vislumbrar como un exceso. De hecho, ¿qué motivos han sido datados con tanta antigüedad? En La Pasiega se trata de una representación muy sencilla de forma rectangular, los autores hablan de escaleriforme, a la que en un

segundo momento se le añadieron otras figuras; en la Cueva de Ardales son unas manchas de color rojo; y en la Cueva de Maltravieso se trata de una mano en negativo. La sencillez del motivo de la Pasiega es equiparable en cierto modo al motivo de Gorham e, incluso, a los de la Cueva de la Zarzamora, siendo en todos los casos elementos lineales, es verdad que más elaborado en el caso del ejemplo cántabro. Y en cuanto a las manos, se trata sin duda de uno de los signos más universales, documentándolo en todo el mundo y en los contextos culturales más variados. En España, por no salir de nuestro entorno, contamos con numerosos testimonios de manos paleolíticas, pero también en horizontes gráficos muy posteriores, como es el caso del arte esquemático neolítico, al que debemos asociar las manos de lugares como la Cueva del Clarillo, el Abrigo de Pretina I o el Risquillo de Paulino, entre otros. No sería descabellado pensar que el neandertal, como poseedor de capacidad simbólica, sintiera la necesidad de plasmar su presencia o su intención de control y dominio por medio de la impresión de su propia mano en una pared.

Posiblemente sea este uno de los gestos simbólicos primero y universal del ser humano. ¿Acaso no reconocemos este gesto en niños de muy corta edad? Y estos tienen intacta su capacidad simbólica, solo a falta de desarrollarla a través de su socialización.

Así las cosas, en el estado actual de la cuestión y a falta de que nuevos estudios aporten más datos, quizás lo prudente sea dejar abierta la puerta a la existencia de un arte de autoría neandertal, aunque manteniendo que la secuencia artística del *Homo Sapiens* se inicia con el que denominamos arte paleolítico hasta ahora vigente. Si los descubrimientos futuros lo aconsejan,

y demuestran algún tipo de relación entre ese arte neandertal propuesto y el arte paleolítico, no seremos nosotros reductos de resistencia, ajenos a lo que la novedad nos sugiera.

EL ARTE PALEOLÍTICO, EL PRIMER ARTE

(circa 40.000 – 10.000 a. C.)

Con un desarrollo en las paredes de profundas cuevas, o también de abrigos y rocas al aire libre, el repertorio iconográfico paleolítico lo conforman, sobre todo, las figuras de animales y los llamados signos, muchos de ellos de marcado componente geométrico.

Entre las especies animales representadas, los porcentajes más altos son para los équidos, seguidos por los bóvidos, entre los que destacan los bisontes. Ambas especies aglutinan, prácticamente, la mitad de las especies representadas. El otro 50% se lo reparten cápridos y cérvidos, siendo poco frecuentes los renos, los osos o los leones, y casi testimoniales otras especies como los peces. Estos animales se representan tanto de forma aislada como en grupos aunque, en estos últimos, pocas veces transmiten la idea de que se trate de una escena. Las figuras se distribuyen por el panel, a veces superpuestas unas a otras, sin que podamos llegar a desentrañar un hilo conductor que estructure la composición.

Junto a los animales, los paneles recogen también un amplio y heterogéneo conjunto de figuras de tipo geométrico, de interpretación muy compleja y significado desconocido. Entre ellos vemos motivos en forma de triángulo, de rectángulo, ovals o también circulares, pero junto a ellas vemos otros modelos como los claviformes, zig-zags, retículas, tridentes,

arboriformes, líneas rectas simples, líneas onduladas o líneas cruzadas en aspa. Y para complicar aún más las cosas, asociada a cada uno de estos tipos hay una destacada gama de variantes.



Ciervo de la Cueva de las Chimeneas (Puente Viesgo, Asturias).
© Marcos García Díez.

En algunos yacimientos, la impronta de las manos, ya sea en positivo o, también en negativo, acapara un notable protagonismo hasta el punto de que el número de manos documentadas supera ampliamente el medio millar. En la Cueva de Maltravieso (Cáceres) se convierte en el motivo dominante, con más de 70 ejemplos, casi todos de manos en negativo.

Por su parte, la figura humana es escasa en el arte paleolítico y cuando está presente suele aparecer enmascarada con rasgos zoomorfos, definiendo un tipo de representación enigmática, cargada de un simbolismo que para nosotros es indescifrable. íntimamente asociada al ámbito de la figura humana, sí se identifican diversos signos de naturaleza sexual, destacan-

do entre ellos las que denominamos como “vulvas”. Seguramente, la sexualidad debió ser uno de los motores fundamentales en la ideología de sus autores, al ser garante de la reproducción y la supervivencia del propio grupo. Y esta importancia que le suponemos a la sexualidad explicaría la representación de estos signos que interpretamos como vulvas y que revelarían un papel destacado de la mujer y, por extensión, de todo lo femenino en ese imaginario simbólico. Hay vulvas pintadas, como las de Tito Bustillo, o grabadas, como las de las cuevas francesas de Le Blanchard o La Ferrasie, pero también hay ejemplos de accidentes naturales del soporte que han sido aprovechados para conformar algunas de estas vulvas, como sucede con una oquedad natural en la Cueva de Chufín. Incluso unas pocas escenas podrían ser ejemplos de coito, como las representadas en sendas plaquetas de Enlène y La Marche, y no falta tampoco algún que otro personaje masculino con el pene erecto, como el de Ribeira de Piscos o varios en Lascaux.



Vulvas pintadas en la Cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias). © Marcos García Díez y Javier Angulo.



Placa de Villalba (Soria). © Museo Numantino. Foto de Alejandro Plaza.

El arte rupestre paleolítico estuvo acompañado de un arte mueble, elaborado en piedra, hueso y madera, en donde se plasmaron, en general, los mismos temas que encontramos en las paredes rocosas. Sí es hasta cierto punto llamativo que en este arte mueble haya más representaciones humanas que en el parietal.

Entre los objetos decorados podemos establecer dos grandes grupos, aquellos que son de uso cotidiano y los que muy probablemente fueran elementos de adorno. Entre los primeros se incluyen las armas empleadas en la caza y la pesca, del tipo de los arpones y azagayas, que a veces muestran una decoración a base de trazos lineales incisos. No obstante, desde antiguo existe una discusión para determinar si estos trazos grabados tienen una intención estética o responden a cuestiones funcionales del arma. Quizás contribuya a aclarar la cuestión la existencia de algunas de estas armas decoradas con motivos figurativos, entre ellas la adornada con la imagen de un oso procedente de la Cueva de El Castillo. En cambio, ninguna duda nos plantean los lla-

mados propulsores y los bastones perforados, fabricados a partir de cornamentas de ciervo, que constituyen esculturas de bulto redondo por sí mismas. Dentro de este grupo de objetos de uso cotidiano incluimos también herramientas de piedra como los machacadores, los compresores y los retocadores, empleadas en la elaboración de otros útiles líticos, y también las lámparas



«Venus» de Dolni-Vestonice.
© Marcos García Diez y Javier Angulo.

de piedra usadas para alumbrar en la oscuridad, como la procedente de La Mouthe, que muestra la imagen grabada de un cáprido en su anverso.

El otro grupo de piezas son las que consideramos como posibles elementos de adorno, entre ellos los rodets de hueso, fabricados de porciones de huesos planos, y los contornos recortados, que son miniaturas escultóricas elaboradas a partir del trabajo del hueso hioides de équidos y bóvidos.

Dentro del grupo de objetos de arte mueble sobresalen las llamadas «venus». Son imágenes femeninas que, a modo de ídolo o amuleto, bien podrían simbolizar la fecundidad como garante de la pervivencia del grupo. Se trata de estatuillas exentas en las que, de forma anónima ya que no se trata de retratos, se destacan los rasgos propios de la mujer, de lo femenino en general. Aunque diferentes en su conjunto, todas ellas resaltan determinadas partes anatómicas como



Rodets perforados de hueso de Mas d'Azil. © Marcos García Díez y Javier Angulo.

los senos, a veces de tamaño grande, la zona pubiana o el vientre, abultado en no pocas de ellas, como si quisieran evocar con ello el embarazo. Vistas en su conjunto, el que se prioricen este tipo de detalles por encima de otros las emparenta bien con este mundo de la sexualidad y de la reproducción. Un ámbito en el que también participa el hombre porque, aunque no tengamos estatuillas masculinas exentas equiparables a estas venus, sí contamos con objetos elaborados en madera o hueso que adoptan la forma evidente de un pene (García y Angulo, 2005).

Por el momento, en la provincia de Albacete sólo contamos con las representaciones paleolíticas de la Cueva del Niño, en Ayna. Distribuidas en tres paneles diferentes, el protagonismo lo ostenta la figura animal, a la que acompaña un reducido conjunto de signos. No hay documentada ninguna representación humana y, en su caso, no parece tampoco que ninguno de los signos representados en la cueva evoque al ser humano.

En el último inventario de figuras efectuado en la cueva (Gárate y García, 2011), se identificaron cinco especies de animales. La más representada corresponde a la de los cérvidos, de los que se distinguen tres hembras y dos machos, seguida de los cápridos, con tres individuos. Junto a ellos, hay dos caballos, un bóvido y otros dos zoomorfos de los que no se ha podido precisar la especie dada la falta de detalles anatómicos claros. Por su parte, las dos representaciones formadas por líneas serpenteantes pareadas, una de las cuales muestra además una compartimentación interior a modo de anillos, han sido consideradas como la representación de sendas serpientes (Balbín y Alcolea, 1994; Gárate y García, 2011).



Panel I de la Cueva del Niño (Ayna).

En el caso de los signos se trata de sencillos motivos de aspecto lineal, sin que se hayan identificado signos complejos, los llamados ideomorfos. Hay también algunas manchas informes de color.

Si bien el contenido iconográfico de la Cueva del Niño está en sintonía con el panorama general ofrecido por los yacimientos de la Meseta y área sur peninsular en lo que a la ausencia de especies de fauna fría se refiere, sobre todo mamut y bisonte, sí difiere con la mayor parte de aquellos en la identidad de la especie dominante, el caballo. Si en Los Casares representa el 30% del total de motivos, en La Hoz el 37%, en Domingo García el 42%, en Siega Verde el 50% y llega al 61% en La Griega, las dos representaciones de caballo de El Niño suponen el 15% de las figuras zoomorfas pintadas. Aquí, los ciervos son los más representados, aunque lo cierto es que no deja de ser un detalle puramente anecdótico puesto que el reducido número de representaciones de animales pintadas en la cueva y la variedad de especies presente hace difícil determinar que una sea claramente dominante sobre el resto.



«Serpiente» del Panel III de la Cueva del Niño (Ayna).

En todo caso, una serie de convencionalismos gráficos refuerzan los lazos, en general, con el arte paleolítico de la Meseta, la zona mediterránea y el área meridional. Las líneas de despique, las libreas estivales de los ciervos, las extremidades representadas por un par por pata, el morro en pico de pato y la crinera en escalón de los équidos, o la forma trilineal y las orejas en «V» de los cápridos, son rasgos que refuerzan esa relación con el arte paleolítico situado fuera de la zona cantábrica (De Balbín y Alcolea, 1994; Gárate y García, 2011).

Los procesos técnicos

Un primer aspecto que destaca en el arte paleolítico es la variedad de soportes en los que se desarrolla. En su *facies* parietal, podemos verlo en el interior de profundas cuevas a las que, en muchos casos, no llega la luz solar directa, sobre las paredes de abrigos poco profundos e, incluso, en rocas situadas a ras de suelo. Y si nos referimos a su vertiente mueble, es-

tos soportes abarcan una variedad aún más notable puesto que encontramos, indistintamente, objetos decorados que han sido elaborados en hueso, asta, madera, piedra o arcilla. La particularidad de estos objetos de arte mueble, en relación al arte rupestre, es su carácter portátil. Por lo demás, en uno y otro se representan los mismos temas y, en general, se utilizan las mismas técnicas.

Sobre estas técnicas, en el arte paleolítico se emplea tanto la pintura como el grabado. Para la elaboración de la pintura, se recurría a aquellos elementos naturales que tenían en su entorno. Los colores más frecuentes son el rojo, el amarillo y el negro. La mayor parte de la pintura de tonalidades rojas y ocres está elaborada a partir de óxidos minerales de hierro, con un predominio de hematites como componente principal, junto a otros como limonita y goethita como elementos secundarios. Los colores negros los procesaban a partir de óxidos de manganeso o también directamente de carbón vegetal. Pero es seguro también que debieron utilizar otras materias primas para la elaboración de la pintura, como carbonatos cálcicos, arcillas y una amplia gama de pigmentos naturales, entre los que pudieron encontrarse diversos tipos de lacas animales o vegetales y tintes. Lo que ocurre es que su conservación es muy difícil dada su escasa estabilidad temporal.

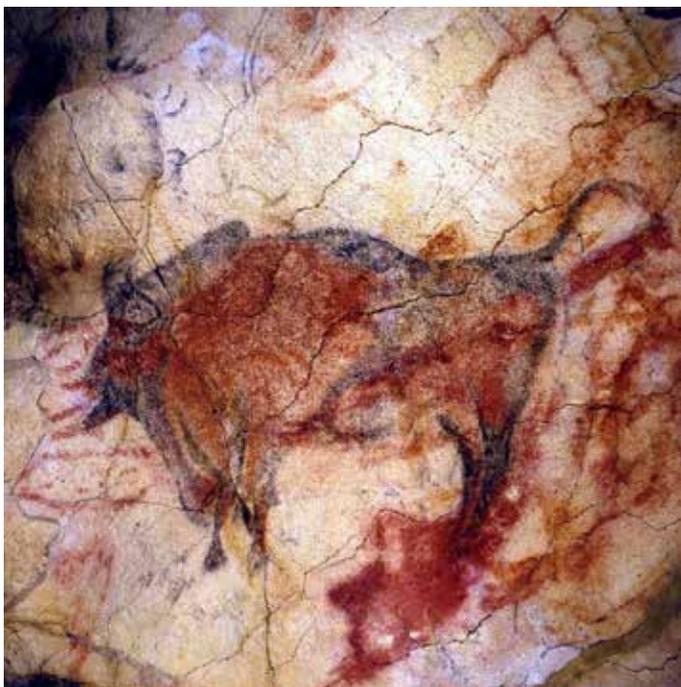
Una vez seleccionados los compuestos minerales, estos eran triturados y reducidos a polvo. Luego se mezclaban con agua y, seguramente, con alguna otra sustancia que actuase como aglutinante, con el fin de elaborar una pintura, más o menos, densa que se aplicaba directamente en la roca. Entre aquellos elementos naturales que, por sus cualidades, bien pudieron

servir como aglutinante podrían estar las grasas, las ceras, la leche y algunas resinas vegetales.

Entre los instrumentos empleados para el depósito de la pintura sobre la pared rocosa habría una amplia gama, si bien, para muchos de los motivos, caso de las puntuaciones o los trazos verticales, bien pudieron emplearse los propios dedos de las manos. Para otras representaciones, el abanico de objetos podría ir desde rudimentarios pinceles elaborados con cerdas animales, cuyos buenos resultados apreciamos en representaciones tan espectaculares como las de la Cueva de Altamira, o también elementos vegetales como ramitas aguzadas y humedecidas, plumas de ave, muñequillas fabricadas con piel, diversos útiles de sílex y otros artilugios elaborados con dos tubos huecos que harían las funciones de aerógrafos, con los que se contornearon las manos en negativo.

Una característica particular de las representaciones pintadas paleolíticas, sobre todo en relación a los ciclos artísticos posteriores, es el uso de la policromía. Contrariamente a la creencia extendida, no se trata de un recurso generalizado, ya que la inmensa mayoría de las representaciones son monocromas, pero sí es cierto que no faltan notables ejemplos de figuras en las que la combinación dos o más colores, o variantes tonales en su caso, les confieren una excepcional espectacularidad.

En cuanto al grabado, entendido este como todo surco que se realiza en un soporte duro, el más común es el determinado por incisiones en forma de líneas, a veces muy finas, de profundidad variable y con una sección del surco que puede mostrar una forma en «V» u otra más próxima a una «U». Otras técnicas de grabado son



Bisonte de la Cueva de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria).
© Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira. Foto de Pedro Saura.

menos frecuentes. Una de ellas es la que resulta de una sucesión de golpes repetidos en el soporte hasta definir un trazo irregular, conocida como piqueteado. O aquella otra en la que se empleaban los propios dedos de la mano sobre la arcilla de la pared de la cueva mientras que esta aún estaba fresca. Son los trazos que conocemos como *macaroni*. O el bajorrelieve, empleado en algunos objetos de piedra de reducido tamaño dentro del arte mueble paleolítico, en ocasiones junto a la pintura. Entre los útiles utilizados para realizar estos grabados destacarían sobre todo los buriles, cuyas características los hace idóneos para grabar sobre la roca, pero no podemos descartar que se usasen otro tipo de instrumentos líticos como simples lascas o láminas.

En la Cueva de El Niño, todos los motivos han sido pintados, y quedan definidos por un trazo lineal simple, aunque en algunas de las representaciones, sobre todo en los ciervos de mayor tamaño y en alguna de las cabras, y en partes muy localizadas de ellas, advertimos pequeñas áreas sombreadas por medio de una tinta plana. El color empleado de manera exclusiva en la cavidad es el rojo, aunque se advierten distintas tonalidades, sin que podamos precisar si se debe al empleo de diferentes recetas en la elaboración de la pintura o a un desigual deterioro de la misma.

Cronología

La lectura de la morfología de las representaciones y los convencionalismos gráficos que muestran los motivos de la Cueva del Niño, entendiéndose la presencia de líneas de despique, el perfil de las patas o la forma de las cornamentas, entre otros, ha llevado a una asignación cronológica y cultural en general homogénea, aunque con matices.

También debemos señalar la existencia de una superposición cromática entre motivos en el panel exterior, en donde el ciervo mayor central se superpone por la grupa a una figura de cáprido y con los cuartos traseros a un équido. Ello indicaría un desarrollo del panel en dos momentos diferentes, aunque lo cierto es que el *lapsus* temporal entre ellos podría haber sido de horas, días o años, sin que podamos precisar más. Se ha apuntado que la desigual tonalidad de color entre la figura del ciervo y el équido al que se superpone, que es más clara, reforzaría esa idea de separación temporal (Gárate y Moreno, 2011), pero lo cierto es que dicha variación es mínima, e incluso en la propia figura del ciervo apreciamos esas mismas variaciones cromáticas.

Para M. Almagro (1971), en virtud de estos aspectos formales, las pinturas de la Cueva del Niño habría que situarlas al final del periodo Solutrense, o más probablemente en los inicios del Magdaleniense, mientras que F. J. Fortea (1978), dando un paso más allá, abogaba por distinguir dos etapas de desarrollo. Una primera fase, representada por los ciervos y el caballo del panel I, de edad Solutrense, y una segunda etapa, con el resto de figuras, ya Magdaleniense.

R. de Balbín y J. J. Alcolea (1994) también abogan por diferenciar dos etapas de desarrollo en la cueva. A partir de la interpretación de detalles como las crineras con trazos internos paralelos, libreas, bandas cruciales o delimitaciones ventrales, y las relaciones estilísticas entre áreas, hablan de una etapa antigua, Solutrense, como refleja el paralelismo de los caballos de la cueva con los del Parpalló (Valencia) y otros de la cornisa cantábrica, mientras que las representaciones más modernas se situarían en el Magdaleniense, como evidenciarían los serpentiformes, con claras relaciones también con el Parpalló.

En este contexto, los recientes estudios en la cueva de D. Gárate y A. García (2011) han permitido obtener una primera datación absoluta procedente de una muestra ósea obtenida en la excavación realizada al pie del panel principal. La misma proporcionó la fecha de 22.780 ± 60 BP (UGAMS-7738), que en fecha calendárica iría desde un 27.977 a un 26.934 cal BP,

y nos llevarían a un momento final del Gravetiense o comienzos del Solutrense para esta etapa de ocupación de la cueva (*Ibidem*, 2011). Es obvio que no podemos establecer una relación directa entre esta fecha y el momento de realización de las pinturas, pero las relaciones estilísticas establecidas por algunos autores ya vinculaban una parte al menos de las representaciones de El Niño con materiales solutrenses de la Cueva del Parpalló (Balbín y Alcolea, 1994). Es más, rasgos como la crinera en escalón y el morro de «pico de pato» de uno de los caballos de El Niño, la morfología de las cabras, con sus líneas de despiece ventral y en el pecho, o las patas delanteras separadas refuerzan esa relación temporal (Gárate y García, 2011).

En este contexto, señalemos que en la Cueva Ambrosio, en Vélez-Blanco (Almería) podemos ver una representación de équido similar a este caballo antiguo de El Niño, del que difiere únicamente en el procedimiento técnico con el que se hizo, en este caso grabado (Ripoll, Muñoz y Latova, 2006). La cabeza tiene la misma forma cuadrangular, el morro presenta una acentuada forma en «pico de pato» y la línea cérvico-dorsal se muestra en ángulo de casi 90° . Esta figura almeriense estuvo cubierta por unos niveles arqueológicos del Solutrense superior, que proporcionaron una datación absoluta del 21.520 ± 120 BP, fecha que, como vemos, es concordante con la obtenida en la Cueva del Niño.

Así las cosas, a tenor de los paralelos estilísticos y de las dataciones absolutas, quizás no sea demasiado arriesgado pensar que una parte, al menos, de las representaciones, quizás las que dan inicio al grafismo en la cueva, sí se pudo situar en ese en ese periodo crono-cultural.

EL ARTE LEVANTINO, EL ARTE DE LOS CAZADORES MESOLÍTICOS

(X – VI milenios a. de C.)

En torno al Xº milenio antes de nuestra era se produce el final de los grandes fríos. El aumento de las temperaturas conlleva un retroceso de la fauna fría hacia cotas más septentrionales, al tiempo que una fauna cálida de pequeños ungulados, équidos y lagomorfos, entre otras especies, van ocupando cada vez más espacio. Todo ello provoca una serie de cambios en el seno de las bandas de cazadores recolectores, cambios que tendrán también su repercusión, como no podía ser de otra manera, en el ámbito de lo simbólico y de lo plástico. Así las cosas, tras el horizonte gráfico paleolítico, y con un más que posible enlace directo con él (Mateo-Saura, 2009a; 2012; Viñas *et alii*, 2010), se desarrolla el llamado Arte Levantino, con presencia en las sierras prelitorales de la vertiente mediterránea de la Península Ibérica desde Lérida hasta Jaén.

Hay muchos aspectos que marcan una palpable distancia entre los artes Paleolítico y Levantino, como que este último se desarrolla exclusivamente en abrigos al aire libre y no en el interior de profundas cuevas; que las representaciones levantinas muestran un tamaño menor; o que se trata, con excepciones, de pinturas monocromas. Pero quizá la innovación más determinante respecto al ciclo anterior paleolítico sea la introducción generalizada, y sin disimulo, de la figura humana en la iconografía, alcanzando un protagonismo similar al que ya tenían desde antiguo los animales.



Geométricos: 1, Laguna del Arquillo (Masegoso); 2, Fuente de la Toba (Nerpio).

Motivos y temas

Los dos principales grupos iconográficos del arte levantino son, pues, los protagonizados por las figuras humanas y las de animales. La presencia destacada de unos y otros en los paneles da lugar a una temática muy variada en la que vemos escenas de caza, de recolección, de lucha o de rituales, entre otras.

Otros motivos son muy excepcionales. Es el caso de algunas representaciones de tipo geométrico, que hemos visto que son muy numerosos en el ciclo paleolítico y que lo volverán a ser en el posterior horizonte esquemático, o las representaciones de elementos vegetales. De los primeros tenemos ejemplos en varios conjuntos de Albacete. En concreto, en el Abrigo de la Fuente de la Toba de Nerpio documentamos una

figura formada por cuatro anillos dispuestos verticalmente, unidos por medio de un largo trazo a otros cuatro anillos más, tal vez cinco, pintados más abajo. Desconocemos, lógicamente, qué se quiso representar con él, pero su disposición sobre una cresta calcárea, parece reforzar la idea de separación en el panel, de forma similar a como lo hace un trazo rojo que discurre sobre otra costra estalagmítica que separa los dos bandos inmersos en la escena de lucha del Abrigo Sautuola de Nerpio. O es también el caso del motivo bitriangular, en forma de «8», pintado en el Abrigo de la Laguna del Arquillo de Masegoso, para el que se hace imposible ofrecer una interpretación segura de su significado.

Los elementos vegetales son muy escasos dentro del arte levantino, observándose además una significativa concentración en los conjuntos turolenses del río Martín, caso de los abrigos de Los Recolectores o de Los Trepadores, entre otros. Sin embargo, en el Abrigo de las Bojadillas I nos encontramos con una interesante escena en la que un ciervo aparece recostado y rodeado por varios motivos vegetales que, por su forma, podrían ser ramas o pequeños arbustos. El hecho de que las figuras se alojen en una pequeña concavidad lleva, en una lectura fácil, a interpretarla como una trampa, en la que ya habría caído el animal que yacería muerto. Y es muy posible que esta sea una lectura acertada, pero hay un detalle importante que hace que veamos la escena con otros ojos. El animal es, sin duda, un ciervo, pero las patas traseras no son las de un ciervo, sino que, antes bien, se corresponden con las patas de un ave. Se trata, pues, de una representación híbrida, de las que hay algunos otros ejemplos dentro del arte levantino, que aglutinan en sí mismas una serie de valores que confieren a

la composición un simbolismo que va más allá de la simple significación material que tendría una cacería mediante el uso de trampas. En esta misma cavidad VII hay pintado un bóvido al que en un momento dado se le transforma la cornamenta en la de un ciervo mediante la adición de varias puntas y corona, en un proceso similar al que también sufren algunos de los bóvidos más grandes de la Cueva de la Vieja de Alpera. Su simbología va más allá de su simple identidad como tales bóvidos, más tarde ciervos.

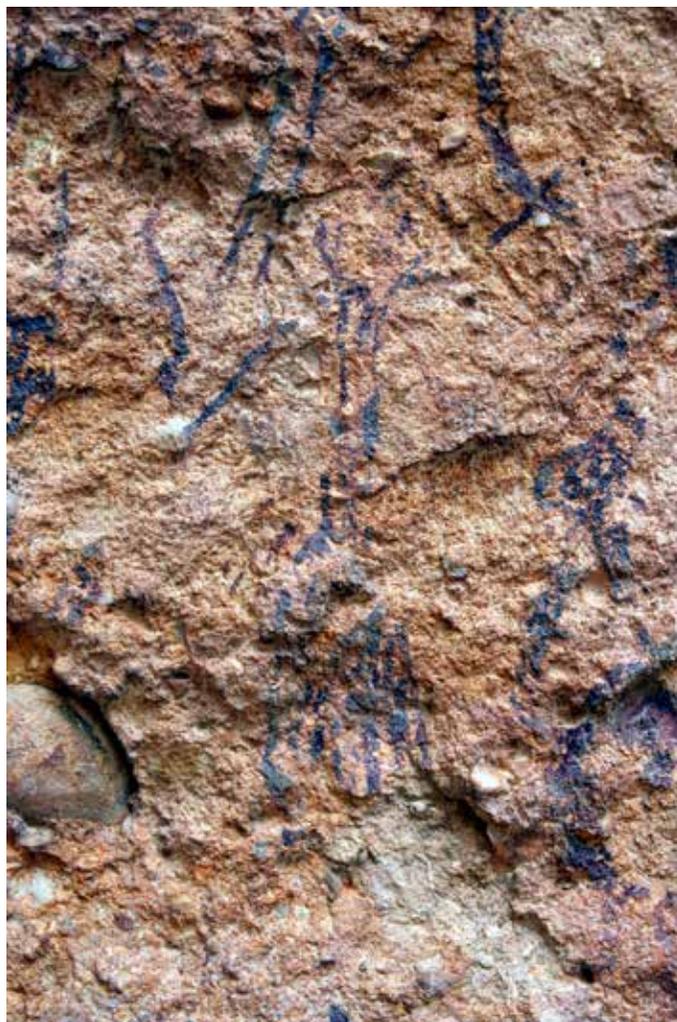
La figura humana está desigualmente representada según el sexo dentro del arte levantino. Mientras que las imágenes masculinas se cuentan por millares, los ejemplos de figuras de mujer apenas llegan a un centenar. El hombre se presenta en la mayoría de las ocasiones caracterizado como arquero, ya esté inmerso o no en acciones cinegéticas, aunque no faltan ejemplos en los que el personaje también se ha representado aislado, ajeno a actividad alguna, aunque sujetando el arco y las flechas en una actitud casi mayestática, como si se tratase de una forma de expresión de poder. De hecho, en los conjuntos del grupo del Alto Segura encontramos con cierta reiteración una representación que repite un mismo modelo y que no está asociado a un tipo de acción concreta (Mateo Saura, 2017). Se corresponde con la figura de un arquero, pintado en perspectiva lateral y en clara actitud de desplazamiento. Aunque hay matices formales entre ellos, el tipo general es el de un individuo que sujeta el arco a la altura de la cintura con una mano, en posición horizontal, mientras que el otro brazo, adelantado, aparece doblado hacia arriba. Así lo vemos, entre otros conjuntos, en la Fuente de la Toba, en Solana de las Covachas III, Las Bojadillas I y IV, Fuente del Sapo, Collado de la Cruz, Barranco Segovia o Cortijo de Sorbas I, pero



Arquero de Solana de las Covachas VI (Nerpio). La imagen de-
recha ha sido modificada con DStretch.

también en yacimientos de áreas vecinas, pero pertenecientes al mismo grupo artístico, como la Fuente del Sabuco I y La Risca I en Moratalla, o la Cueva del Engarbo II en Santiago-Pontones. Fuera de esta área del Alto Segura, son poco frecuentes, pudiendo reseñar algún ejemplo en el Abrigo Grande de Minateda y la Cueva de la Vieja.

Otros personajes sobresalen también por su excepcionalidad. Es el caso del pintado en la Solana de las Covachas VI que llega, incluso, a suscitar una discusión entre los investigadores a la hora de definir su sexo. Figura femenina, en la que se apreciarían los senos, para uno (Beltrán, 1987), masculina, con indicación del pene, para otros (Alonso, 1980; Alonso y Grimal, 1996b), se trata de un individuo representado en perspectiva frontal, en la que el cuerpo se va ensanchando desde la cintura escapular hacia la cintura, con gruesas piernas en las que se han individualizado grupos musculares como los gemelos, y en la que se



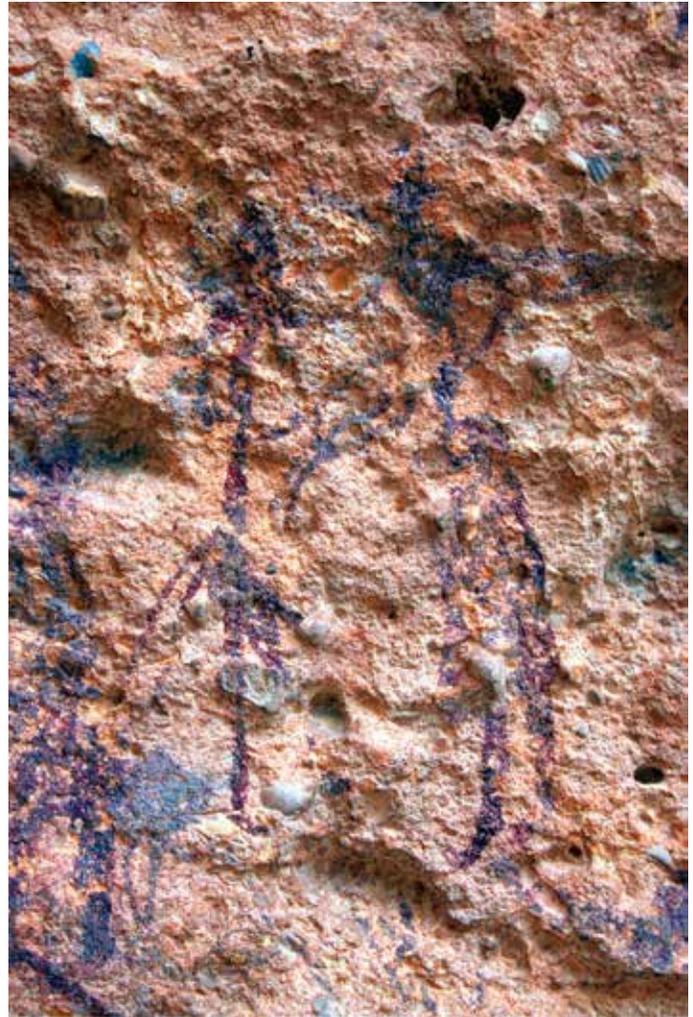
Mujer. Abrigo Grande de Minateda (Hellín).

han pintado los pies, rematados con los dedos claramente visibles. Se trata, en todo caso, de una figura con la que guarda notables paralelos formales el personaje central que parece levitar sobre los bóvidos y va adornado con un penacho de plumas en la Cueva de la Vieja.

Distinta es la situación de la figura femenina. Cuando

hablamos de la imagen de la mujer en el arte levantino no nos referimos a un grupo de figuras que goza de una palpable heterogeneidad, que hace que muchas de estas representaciones sean únicas, incluso entre aquellas que comparten una misma covacha, y claro ejemplos son las representadas en Solana de las Covachas VI. Aunque escasa en su número, ya que apenas contamos con una quincena de ejemplos en los conjuntos de la provincia, la imagen de la mujer se nos presenta, por lo común, dotada de mayor volumen, que la aleja de la linealidad que suele definir a los tipos masculinos. Ello está motivado, fundamentalmente, por el hecho de ir ataviadas con prendas que asemejan «faldas», que puede ser de formas triangulares más o menos acampadas, como las que enseñan algunas de las mujeres del Abrigo Grande de Minateda, la Cueva de la Vieja, el Abrigo de Olula o Solana de las Covachas VI, o también de formas más rectas, tubulares, como otras del Barranco del Moro, el Abrigo de Tienda I o alguna del propio Abrigo Grande de Minateda.

Muchas de ellas mantienen la proporcionalidad entre el cuerpo y las piernas, mostrándose por lo común en una postura erguida, si bien al hablar de la figura femenina debemos atender a un modelo privativo de los conjuntos occidentales de la provincia, aquellos englobados en el grupo artístico del Alto Segura. Se trata de figuras de cuerpo muy alargado, desproporcionado en relación a la longitud de las piernas, que son muy cortas. Es común en este grupo que muestren el cuerpo inclinado al frente, de tal forma que las nalgas se muestran significativamente salientes. Los cuerpos presentan el tórax triangular y se van estrechando progresivamente hasta la cintura, muy estrecha. Mientras, los brazos aparecen doblados por



Arquero y mujer. Abrigo Grande de Minateda (Hellín).

el codo, uno de ellos adelantado y el otro retrasado, como si de la acción de caminar se tratase, acción que, en cambio, no transmiten los pies, que suelen estar alineados. Este modelo lo documentamos en conjuntos como Solana de las Covachas VI en Nerpio, o Barranco Segovia en Letur, dentro de Albacete, pero también en conjuntos vecinos, pertenecientes a este mismo grupo

artístico, como La Risca I y II, Cañaica del Calar II o Abrigo del Molino en Moratalla, o Cañada de la Cruz y Cueva del Engarbo I, en Santiago-Pontones.

En general, los peinados suelen ser triangulares o circulares, y se aprecia cierto interés por señalar algunos detalles anatómicos como los pies, en los que a veces se indican los dedos, aunque también nos encontramos con representaciones de formas muy torpes, pareciera incluso que ajenas a lo levantino, como una de las dos figuras femeninas propuestas en el Abrigo de Tienda I (Salmerón, Lomba y Cano, 1999).

La mujer apenas forma parte de escenas que reflejan una actividad concreta, mostrándose antes bien como una figura exenta dentro de los paneles. En ocasiones sí está representada en pareja con otra mujer, como vemos en la Cueva de la Vieja, asumiendo en sí mismas un notable protagonismo dentro del conjunto, acompaña a otra figura más pequeña, interpretada como un niño en el Abrigo Grande de Minateda, o forma paredro con un arquero como se ha pintado también en este último conjunto.

Con destacada presencia dentro de este grupo del Alto Segura debemos mencionar una serie de individuos cuyo rasgo distintivo, que les confiere unidad y les proporciona esa originalidad, es lo que en la mayoría de las ocasiones se ha identificado como un tocado, de gran tamaño. Delimitado por una serie de trazos de desarrollo vertical, en realidad desconocemos si se trata de un tocado, un peinado o una máscara, pero lo cierto es que quienes los portan se erigen en personajes llamativos a la vez que enigmáticos, tanto que un primer momento ni siquiera se apostaba por su identidad humana. En este sentido, muy reveladoras son las palabras



Personaje con tocado especial. Torcal de las Bojadillas II (Nerpio).

de M. A. García Guinea (1961/62: 402) acerca de una de las primeras representaciones descubiertas, en concreto la del conjunto de la Hornacina de la Pareja, cuando dice que «en lo más alto de la hornacina...existe una extraña representación formada por una línea sinuosa, gruesa, como el tronco de un olivo, de la que salen hacia arriba ramas o líneas serpentiiformes. Está delimitada muy claramente, pero no podemos imaginar qué se ha querido representar en ella». Posteriormente, S. de los

Santos y B. Zornoza (1975: 213) ya proponen como figura femenina una de las existentes en el conjunto de Las Bojadillas, «dado la línea de las caderas y las nalgas», así como el pecho. Una vez aceptado por la mayor parte de los investigadores el carácter humano de estos motivos, hubo lugar para otorgarles una significación muy variada, desde divinidades o seres mitológicos, a personajes notables dentro del grupo, tal y como apuntaron R. Viñas y A. Alonso (1977).

Actualmente contamos con una decena de estos personajes, cuyo tamaño varía entre los 10 y los 23 cm, cuya característica particular es la de exhibir en la zona de la cabeza esa especie de estructura formada por líneas verticales paralelas que determinan una forma general triangular, circular o, también, rectangular. El cuerpo puede mostrar un trazo engrosado, aunque tampoco faltan ejemplos en los que este se indica únicamente por medio de un delgado trazo recto; las piernas suelen ser cortas y robustas; las nalgas en muchos casos se presentan muy salientes, y en alguna de las representaciones se indican los dedos de los pies como pasa en dos figuras de las Bojadillas VII. Los brazos no suelen estar representados, salvo unos pocos casos excepcionales como los de Concejal III, Hornacina de la Pareja y Bojadillas II, en los que sí parecen insinuarse por medio de unos trazos muy cortos situados en la parte superior del cuerpo. En cuanto al sexo, no hay nada seguro, aunque dos de ellas, pintadas en el conjunto de las Bojadillas VII, podríamos proponerlas como hombres dado que van armados con arco, mientras aquellas otras en las que apreciamos las nalgas salientes, si nos atenemos a la generalización de ese detalle entre las féminas del Alto Segura, podrían ser mujeres. Cabría señalar la presencia de sendas figuras que parecen recoger este mismo concepto en el Abrigo de

la Higuera de Hellín, de formas muy esquematizantes, que bien podrían reflejar un simbolismo muy cercano al de los personajes del Alto Segura.

En cuanto al bestiario levantino, las especies más representadas son los cápridos y los cérvidos, con porcentajes muy parejos entre ambos, seguidos bastante de lejos, por los bóvidos, los équidos y los suidos. Otras especies son excepcionales, como los úrsidos, y alguna otra, caso de los lagomorfos, muy discutidas. Por su parte, no hay aves ni tampoco reptiles.

El arte levantino de Albacete encuentra perfecta consonancia con este panorama general reseñado, si bien hay algunos detalles que conviene resaltar. Ciertamente, los pequeños ungulados, caso de los ciervos y los cápridos son también aquí los mayoritarios, estando, además, presentes en la mayor parte de los conjuntos de la provincia. De hecho, el propio animal del Barranco del Moro de Almansa, mal conservado, muestra ciertos detalles en los restos de la cornamenta que apuntan a su identidad como cáprido (Hernández y Simón, 1985). Más escasos son los équidos y los bóvidos que, si bien están representados en todas las áreas, acaparan un especial protagonismo en los conjuntos de la parte oriental de la provincia. Es el caso de los équidos en el Abrigo Grande de Minateda y de los bóvidos en la Cueva de la Vieja de Alpera. Por el contrario, en los yacimientos de la parte occidental estas especies están poco representadas. Apenas una contamos con una veintena de bóvidos, alguno dudoso, presentes sobre todo en las cavidades I, VI y VII de Las Bojadillas, en La Viñuela y Solana de las Covachas III, además del extraordinario *prótomos* del Cornibeleteo I, mientras que los ejemplares de équido son aún más escasos, tan sólo seis individuos que do-



Cáprido. Cortijo de Sorbas III (Letur).

cumentamos, en algún caso con ciertas dudas, en Las Bojadillas IV y VII, y en la Solana de las Covachas III.

Sí debemos destacar la presencia de algún ejemplar de especies muy excepcionales dentro del arte levantino. Es el caso de la gamuza del Prado del Tornero II y del controvertido lagomorfo de Las Bojadillas I, aceptado como tal por unos (García del Toro, 1983; Rubio, 1995) pero rechazado por otros (Alonso, 1980; Alonso y Grimal, 1996b)), que lo consideran un simple ungulado más.

En unos pocos conjuntos podríamos ver, no sin reservas, la presencia de algún carnívoro. En verdad, se trata de cuadrúpedos cuya morfología se sale un tanto de la norma general que caracteriza a los pequeños ungulados, lo que unido a la lectura de algún rasgo particular, como las largas colas o las orejas rígidas y apuntadas, llevan a pensar que podría tratarse, en efecto, de carnívoros. Sucede con algunos ejemplos de La Viñuela y las Bojadillas I en

Nerpio, el Cortijo de Sorbas I en Letur, la Cueva de la Vieja en Alpera y el Abrigo Grande de Minateda en Hellín.

Llamativo es el caso de los suidos. En ninguno de los conjuntos albaceteños documentamos esta especie, lo cual ya es extraño si tenemos en cuenta que contamos con más de 60 yacimientos, pero lo es más, si cabe, si lo hacemos extensible a todo el grupo del Alto Segura, con lo que el número de yacimientos casi se duplica. Y en este supuesto solo podemos reseñar el ejemplar de suido pintado en el conjunto moratallero de la Fuente del Sabuco II.

Caracterizado, sobre todo, por el naturalismo que muestran las representaciones, que en general nos permite reconocer la identidad de lo pintado, y por el hilo narrativo que estructura la mayor parte de las escenas, el arte levantino ha sido considerado como un documento etnográfico de primer orden a la hora de conocer las formas de vida económica y social de sus autores, y ello al margen de que un eventual carácter simbólico pueda restringir el repertorio iconográfico a unos pocos motivos seleccionados, que no muestran la totalidad de lo vivido. De hecho, la propia UNESCO así lo reconoció en su declaración como Patrimonio Mundial al valorarlo como una imagen excepcional de la vida humana en un periodo de la evolución cultural de la Humanidad.

Escenas de carácter económico como son las de caza, sobre todo de ciervos y cabras, y, en menor medida, de otras especies como los équidos o los bóvidos, y las de recolección de productos vegetales o animales, escenas de contenido social, como debemos caracterizar las pocas escenas de lucha documentadas o las de

ejecución, nos dan una visión general de unos modos de vida estrechamente vinculados a una sociedad de cazadores recolectores que permanecen ajenos a cualquier actividad de producción, que de otra parte, no tiene ningún referente dentro de los paneles levantinos (Mateo Saura, 1996; 2009a).

El de la caza es, como sucede en todo el territorio levantino, el tema más repetido en los conjuntos de Albacete, ya se trate de cacerías individuales en las que solo participa un cazador, o colectivas. En estas últimas el número de estos cazadores puede ser alto, como vemos en las representadas en Las Bojadillas VII, en donde más de 20 arqueros acosan un ciervo, o las de los dos grupos no menos numerosos que atacan a un bóvido y a un ciervo, respectivamente, en el Abrigo Grande de Minateda.



Cacería colectiva. Abrigo Grande de Minateda (Hellín).

Pero sin duda, la aportación más sugerente producida en estos últimos años en relación a este tema ha sido la documentación del uso de piedras como objetos empleados en la caza. Frente al dominio casi absoluto

del arco y las flechas, en el Arroyo de los Covachos II de Nerpio nos encontramos con una escena, única hasta el momento, en la que un individuo situado en posición invertida, sujeta una piedra en cada una de sus manos, de las que ya ha arrojado varias a un animal situado en un plano inferior. Si consideramos que el animal, parcialmente conservado, tiene varias flechas clavadas en el cuerpo, llegamos a la conclusión de que las piedras se han podido utilizar para rematar al animal una vez herido (Mateo y Carreño, 2003).

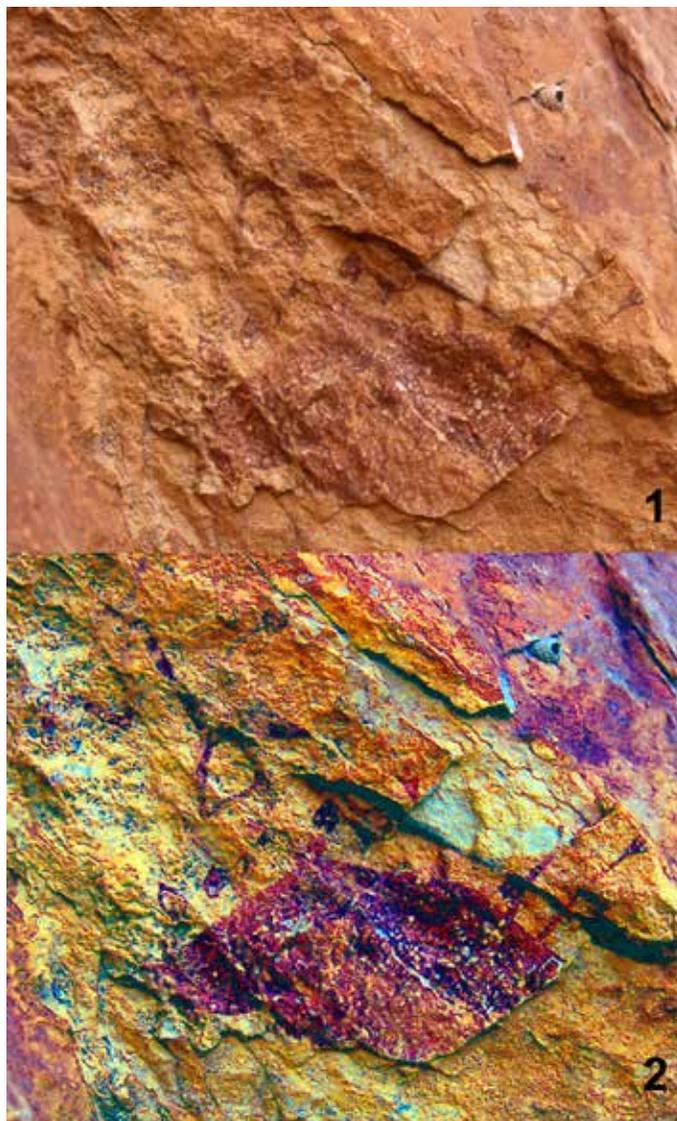
La recolección está menos representada dentro del arte levantino en general y el de Albacete no es una excepción. Hace años que interpretamos como escena de recolección de raíces o tubérculos una de las representadas en la Cueva del Engarbo I de Santiago-Pontones (Mateo Saura, 2003) en la que dos individuos, provistos de lo que interpretamos como palos cavadores, parecen hurgar en el suelo. En todo caso, al margen de que aceptemos esta escena del Alto Segura, sí tenemos un claro ejemplo de recolección en la Cueva de la Vieja. Aunque mal conservado, en la parte central del panel podemos ver un personaje que parece trepar, o en su caso también podría estar descendiendo, por un largo trazo vertical que termina en una gran mancha informe de pintura que, sin duda, representaba algo real, acaso un nido. Este tipo de escenas, presentes en otros conjuntos con ligeras variaciones formales, alguno muy cercano como la Cueva de la Araña de Bicorp, han sido valoradas desde antiguo como reflejo de la recolección de miel (Blasco, 1975), aunque podrían ser otros productos como huevos o los propios polluelos de ave. En todo caso, muestra las características que son comunes a estas escenas en otros lugares como Cingle de la Mola Remigia, Cova

Remigia o Covacho Ahumado.

Otras escenas tienen una marcada caracterización social y en este ámbito adquieren especial relevancia las que reflejan enfrentamientos armados entre grupos. En el Abrigo Sautuola de Nerpio encontramos dos grupos de 20 y 15 individuos, respectivamente, que parecen estar inmersos en una de estas luchas. Una cresta estalagmítica de la pared, resaltada además con pintura de color rojo, separa los combatientes de uno y otro bando.

También nos encontramos con importantes concentraciones de arqueros en algunos paneles, aunque no es posible colegir una actividad concreta a partir de sus actitudes. Las más populosas, con decenas de individuos, las documentamos en los abrigos de Bojadillas IV y V, aunque también las vemos, más modestas en el número de sus integrantes en el Cortijo de Sorbas I, o ya en la parte oriental de la provincia, tanto en la Cueva de la Vieja como en el Abrigo Grande de Minateda.

Por su parte, en la Cueva de la Vieja vemos seis arqueros, dos a la izquierda y cuatro más a la derecha, que disparan sus flechas contra cuatro personajes situados en el centro, que ya muestran evidencias de haber sido asaeteados. La composición podría vincularse, tal vez, a todo este ámbito de la lucha, tratándose como se ha sugerido de una posible emboscada al grupo central (Grimal y Alonso, 2010), pero también podríamos estar ante una escena de ejecución, de las que tenemos otros ejemplos en sectores más norteños del arte levantino, por ejemplo, en el Abrigo de los Trepadores en Alacón o la Cova Remigia en Ares del Maestre. Estas escenas podrían ser reflejo de la violación de



Cacería con piedras. Arroyo de los Covachos II (Nerpio). La imagen 2 ha sido modificada con DStretch.

unas normas y el consiguiente castigo o, en su caso, mostrar la ejecución de prisioneros.

En ocasiones, resulta complicado proponer una inter-



Detalle de la escena de lucha del Molino de las Fuentes I (Nerpio).

pretación plausible para otras asociaciones de motivos que creemos que definen composiciones escénicas, aunque no podamos concretar qué se ha querido representar con ellas. Es el caso de la enigmática escena del Barranco Segovia en la que participan una gran figura femenina, un arquero, también grande, pintado a su lado, y un personaje más pequeño que parece salir de una bolsa que cuelga del brazo de la mujer. Su análisis ha dado lugar a lecturas variadas, como que sea ejemplo de una *hierogamia*, en la que la pareja primordial origina el nacimiento de la Humanidad, o quizás también, que nos encontremos ante la representación de un mito iniciático en el que la mujer sería la «madre nutricia» que da la vida al pequeño ser que brota de la bolsa, que más tarde se convertirá en el arquero adulto que la acompaña (Jordán y Molina, 1999).

Creemos, sin duda, que ante escenas y figuras como estas se debe imponer la cautela. En más de una ocasión nos hemos manifestado a favor de una caracterización simbólica del arte levantino, más allá de que, indirectamente, lo pintado sea reflejo de unos modos



Posible «hierogamia». Barranco Segovia (Letur).

de vida (Mateo Saura, 2003; 2009b), y bajo este prisma, estas y otras muchas escenas, lejos de ser simples imágenes domésticas, serían antes bien la plasmación gráfica de ideas, conceptos, acaso los mitos, de sus autores. Sin forzar interpretaciones, tampoco debemos aceptar que se trata, sin más, de simples escenas impregnadas de un estricto sentido historicista.

Rasgos etnográficos

Una prudente lectura etnográfica de las representaciones levantinas favorece una aproximación más estrecha a la realidad cultural de sus autores y a su tecnología, a través del análisis de sus armas, vestimenta y adorno.

Armas

Es, seguramente, el grupo temático que nos ofrece mayor cantidad de información. Sin temor a error, podemos asegurar que en este grupo el arco y la flecha son, con diferencia, los dominadores claros. Pero ello no

quiere decir que sean las únicas armas representadas o al menos los únicos objetos que formaran parte de la panoplia del cazador levantino. En este sentido, hace años que, a partir del estudio de la Cueva del Chopo de Obón (Teruel), se propuso el empleo de bumeranes, aportando entonces otros ejemplos que, o bien habían pasado inadvertidos, o bien habían sido interpretados como simples arcos (Picazo y Martínez, 2005).



Bumerán. Cortijo de Sorbas III (Letur).

Y aunque no compartimos la identidad de alguno de los señalados en conjuntos albaceteños, sí nos parece claro que los muestran un personaje de Las Bojadillas IV y uno de los individuos del Abrigo del Concejal III, ambos de Nerpio, a los que debemos sumar el personaje del Cortijo de Sorbas III de Letur (Mateo Saura, 2013). En todos los casos, el bumerán se representa mediante un trazo corto y curvado, que es sujetado en una sola mano por el individuo que lo porta.

Pero lo cierto es que el arco es la seña de identidad del hombre levantino. La inmensa mayoría de los representados se corresponden con un tipo de arco simple

convexo o de una sola curva, aunque, excepcionalmente, documentamos arcos biconvexos, o de doble curva, en algunos de los individuos de la Cueva de la Vieja de Alpera.

En cuanto a su tamaño, tomando como criterio de clasificación las dimensiones del arma en relación con la altura del individuo que lo sujeta, hay arcos grandes, aquellos cuya longitud equivale a más de la mitad de la estatura del arquero, y arcos pequeños. Y de acuerdo con el índice de referencia para la determinación de la potencia de un arco el valor de las 30 libras (Suárez, 2001), el grande sería el idóneo para la caza de grandes animales como son los ciervos, los bóvidos y los équidos. Ejemplos de éstos los tenemos en Abrigo de Cañadas II, Solana de las Covachas III y V, Fuente del Sapo, Abrigos de las Bojadillas I, II, IV, V y VII en Nerpio, Cortijo de Sorbas I en Letur, Cueva de la Vieja



Arco grande.
Abrigo Grande de
Minateda (Hellín).



Armas. Puntas de flecha: 1. Cueva de la Vieja (Alpera); 2. Barranco Segovia (Letur). Emplumaduras: 3. Barranco del Moro (Almansa); 4. Barranco Segovia (Letur).

en Alpera, Abrigo Grande de Minateda y Barranco del Moro en Almansa. En algún caso, las dimensiones del arco superan la altura del propio individuo que lo sujeta, como sucede en algunos de los personajes de Solana de las Covachas III, V y VI, Bojadillas I, IV, VI y VII en Nerpio, en el Cortijo de Sorbas II en Letur, o en el Abrigo Grande de Minateda, en Hellín. Por su parte, arcos pequeños son sostenidos por arqueros de Solana de las Covachas III y Bojadillas IV en Nerpio, Barranco Segovia en Letur y Abrigo Grande de Minateda en Hellín.

Íntimamente asociados a los arcos están las flechas. La mayoría de ellas aparecen cogidas por el arquero en una de sus manos, o bien están ya cargadas en el arco, listas para ser disparadas, sobre todo si los ar-

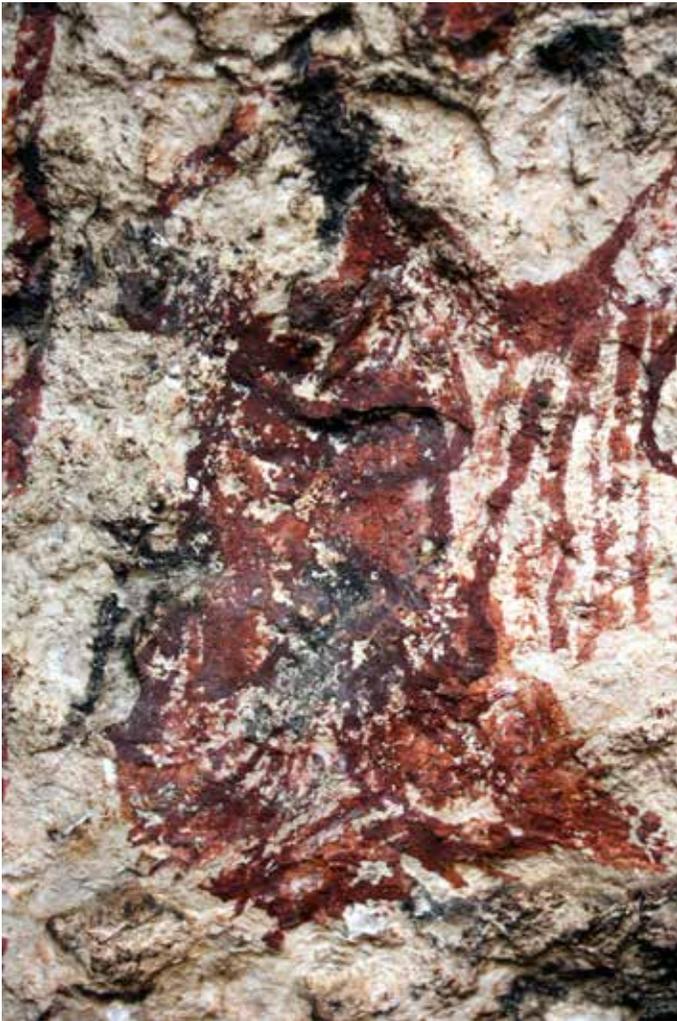
queros están inmersos en labores de caza o, como sucede en el Abrigo Sautuola, de lucha. Sin embargo, en algún caso, las flechas se pintan junto a la figura del arquero aunque no están agarradas directamente por él, como sucede en la Solana de las Covachas III, en Nerpio y en el Cortijo de Sorbas I en Letur. Incluso, en el Cortijo de Sorbas II, tanto el arco como las flechas se han representado exentos, ajenos a cualquiera de las figuras humanas que hay próximas en el panel. Y en la Cueva de la Vieja, son varias las flechas pintadas junto a un arquero cazador.

El análisis de los tipos de puntas llevó hace tiempo a establecer varios modelos diferentes (Jordá, 1975; Galiana, 1985). El mayoritario es el de ápice simple, en el que la punta está determinada por la propia madera del vástago de la flecha, el cual ha sido aguzado y, muy posiblemente, endurecido al fuego. Excepcionales son los tipos triangulares y foliáceos que vemos, entre otros lugares, en la Cueva de la Vieja o el Barranco Segovia.

Relacionadas con las flechas, interesantes son también las emplumaduras de dirección, necesarias para conferir estabilidad y precisión al vuelo de estas, sobre todo si son para ser lanzadas a grandes distancias. Elaboradas posiblemente con plumas de ave o algún elemento vegetal, ejemplos muy significativos son las representadas en el Abrigo del Barranco de Moro de Almansa y en la escena de caza del Arroyo de los Covachos II de Nerpio, en las que se aprecian claramente los tres apéndices con que estaban fabricadas, o los cinco que muestran las flechas de sendos arqueros en el Barranco Segovia de Letur y el Collado de la Cruz de Nerpio.

Recipientes

El único recipiente de cuya identidad no tenemos dudas es la bolsa que pende del codo de la gran dama en el Barranco Segovia de Letur, de las que tenemos otros ejemplos repartidos por la mayor parte del espacio geográfico afectado por el estilo Levantino.



Bolsa. Barranco Segovia (Letur).

En general, no se trata de un objeto asociado a un sexo determinado o a una función concreta, de tal forma que, sin hacer un análisis exhaustivo sobre el tema, digamos que lo documentamos relacionado con figuras femeninas, además del citado Barranco Segovia, en el Abrigo de la Sarga I de Alcoy, Abrigo de Benirrama I de Vall de Gallinera, Barranc de Famorca VI de Castell de Castells y Abrigo de la Pareja de Bicorp, mientras que las llevan arqueros y cazadores en la Cova de la Saltadora de Coves de Vinromà, Racó del Nando de Benassal, Cueva Remigia de Ares del Maestre y Cueva del Polvorín de Tirig. En Mas d'en Josep de Tirig, un individuo que trepa, o desciende, por una cuerda o pared lleva también una de estas bolsas a la espalda.

Peinados

Si la forma de la cabeza es reflejo de peinados, es posible describir modelos circulares, que son los más frecuentes, junto a otros de tendencia triangular o ligeramente apuntados.

Dentro de la generalidad, lo más llamativo es la presencia reiterativa de un tipo de peinado muy particular en un importante número de representaciones del Alto Segura. Revestido de cierta exclusividad, se convierte en una señal de identidad de la figura humana de la zona. Se trata de una forma triangular con los extremos redondeados, hasta el punto de mostrar en alguno de los personajes cierta tendencia circular. Su tamaño es grande con relación al resto de la figura y aunque suele estar realizado a tinta plana, a veces se nos muestra relleno por medio de un rayado interior. No está adscrito a un sexo determinado ni a una actividad concreta, mostrándolo arqueros como los del Abrigo del Concejal III, Solana de las Covachas III y V,



Peinado tipo «melenas». Cueva de la Vieja (Alpera).

y Bojadillas I en Nerpio, Barranco Segovia y Cortijo de Sorbas I en Letur, así como las mujeres de Solana de las Covachas VI en Nerpio y Barranco Segovia en Letur.

Adorno

Los elementos de adorno presentes en el arte levantino de Albacete, sin ser demasiado abundantes, sí ofrecen una reseñable variedad de elementos. Llamativos son, sin duda, los que desde antiguo se han interpretado como penachos de plumas en sendos personajes de la Cueva de la Vieja. Y es posible que el arquero mayor del Barranco Segovia también llevara uno de estos penachos puesto que, si bien el aspecto general de la cabeza es el de un peinado triangular de bordes redondeados, fuera de los límites de esta forma podemos ver varios trazos rectilíneos que se podrían corresponder con plumas. Más seguridad tenemos en el caso de varios arqueros de Solana de las Covachas III, que muestran en la cabeza tres apéndices cortos, que son dos en otros arqueros del Abrigo Grande de Minateda, de la propia Cueva de la Vieja, y también del Barranco Segovia y

el Abrigo Sautuola.

Alguno de los tocados tienen una forma ligeramente trapezoidal, con dos picos salientes en la parte alta. Es el caso de los que muestran alguno de los arqueros en el Abrigo Grande de Minateda, la Cueva de la Vieja, Pico Tienda II, Torcal de las Bojadillas VII o uno de los personajes del Barranco del Moro, entre alguno más.

Otro tipo de adorno es el definido por los lazos, más o menos largos, que cuelgan desde la cintura de los arqueros en la Fuente de la Toba, Barranco Segovia, Bojadillas IV, Abrigo Sautuola y Abrigo Grande de Minateda, o de los brazos de la dama del Barranco Segovia. Varios trazos muy cortos penden también del brazo de una de las mujeres de la Cueva de la Vieja, mientras que alguna mujer en Solana de las Covachas VI presenta un ligero engrosamiento en el brazo, a la altura del codo, que nos podría llevar a pensar en otro elemento de adorno corporal formado por alguno de estos lazos entrelazado.

En la Cueva de la Vieja y en el Abrigo Grande de Minateda encontramos un tipo de adorno corporal que llamó la atención desde los primeros estudios sobre las pinturas (Pan y Wernert, 1915), y que llevó incluso a pensar en el uso de «pantalones» por parte de los cazadores levantinos al interpretarlos como jarreteras. Presente en varios de los arqueros, se trata de dos cortos trazos dispuestos de forma oblicua respecto de la pierna, a la altura de la rodilla. Por su morfología no deben estar muy alejados de esos otros adornos que hemos reseñado a modo de lazos. Todos ellos bien pudieron estar elaborados con fibras vegetales.

En este apartado dedicado al adorno deberíamos incluir, seguramente, esos tocados especiales que he-

mos descrito para algunas figuras humanas del Alto Segura, delimitados por haces de líneas verticales, de tamaño grande. El que se tratase de elementos de adorno no resta, en nuestra opinión, el marcado carácter simbólico que envuelve a las figuras que los llevan.



Adorno en pantorrilla. Abrigo Grande de Minateda (Hellín).

Los procesos técnicos

El levantino es un arte básicamente pintado, aunque durante sus primeras fases de desarrollo también se empleó un grabado muy fino y superficial, bien para definir unas pocas figuras completas, o en su caso, como complemento a la propia pintura con el fin de señalar rasgos particulares. Entre las representaciones levantinas grabadas ocupa un lugar destacado el Barranco Hondo de Castellote (Teruel), en el que vemos tanto figuras de arqueros como figuras animales, de ciervos sobre todo, y algún signo (Utrilla y Villaverde, 2004), si bien en estos últimos años han sido varios los lugares en los que se han documentado grabados de este tipo, caso de Mas de les Llometes,

Abric de la Belladona, Cova del Bovalar, Abric de la Marfullada, Coll de Cabres, Serra Emporta, Gentsclar o L'Espigolar, entre otros, algunos de los cuales se han querido encuadrar en una fase finipaleolítica, al igual que se hizo con los grabados del Abric d'en Melià (Martínez *et alii*, 2003; 2009), pero cuyas características formales encajan bien en los modelos levantinos (Viñas *et alii*, 2010; Mateo Saura, 2012). En este sentido, y a la vista de los recientes hallazgos, no debemos descartar que la falta de más testimonios de grabado levantino se explique por un vacío en la investigación. Durante mucho tiempo, en las prospecciones de arte rupestre levantino se ha buscado solo pintura, en la creencia de que no había grabado, a lo que se une la dificultad para su documentación por sus peculiaridades técnicas.



Trazo levantino. Molino de las Fuentes II (Nerpio).

En pintura, con puntuales excepciones, dominan las representaciones monocromas, en las que el color más empleado es el rojo, si bien contamos con representaciones en negro y, con carácter muy local en el Maestrazgo de Teruel y Castellón, con unas pocas fi-

guras de color blanco. Al respecto, en alguna figura humana de los conjuntos del Barranco de la Valltorta de Castellón el color blanco se ha empleado como complemento del color rojo para remarcar determinados detalles a modo de adorno (Viñas y Morote, 2013) mientras que en algún cuadrúpedo de la serranía de Cuenca, como pasa en un gran bóvido de Marmalo IV (Ruiz, 2017), ambos colores se han combinado quizás con la intención de remarcar el pelaje del animal. En un personaje del Barranco Segovia se combinan el negro y el rojo, en un claro y excepcional ejemplo de bicromía.

Los componentes de la pintura son prácticamente los mismos que hemos indicado para el horizonte paleolítico. Se trata de óxidos de hierro triturados y mezclados con agua, y probablemente con alguna sustancia aglutinante, con los que se elabora una pintura compacta que se aplicaría a la pared con rudimentarios pinceles, tallos vegetales apuntados o con plumas de ave. El resultado en todos los casos es un trazo muy cuidado, de poco grosor, apenas 2-3 mm y de bordes precisos, con el que primero se contornean los motivos. Hecho el contorno, el interior puede quedar vacío de color, o puede ser rellenado bien con series de trazos paralelos o, en su caso, con una superficie homogénea de color a modo de tinta plana.

La cronología

La adscripción cronológica del arte levantino es, seguramente, la cuestión que más ríos de tinta ha vertido a lo largo de los más de cien años de su investigación. Desde las primeras propuestas de principios del siglo pasado que lo asociaban al Paleolítico, contemporáneo del que, por entonces, se denominaba arte fran-

co-cantábrico, aunque con diferente autoría, hemos pasado en la actualidad a gozar de cierto consenso a la hora de aceptar una edad postpaleolítica, si bien es posible advertir una doble postura al respecto. Por una parte, hay un sector de la investigación que considera que se trata de un horizonte gráfico plenamente neolítico, mientras que, de otra, también hay quienes defienden una mayor antigüedad que lo relacionaría antes bien con los últimos grupos de cazadores mesolíticos de la vertiente mediterránea, con o sin relación directa con la tradición paleolítica.

La década de los años 80 del pasado siglo XX marcó un punto de inflexión en la cuestión cronológica. Es cierto que ya por entonces se aceptaba la edad postpaleolítica del arte levantino, pero se hacía sobre todo a partir de una lectura socioeconómica de las escenas y representaciones. En 1982 se divulgan los primeros datos de un nuevo estilo artístico, nombrado como Macroesquemático (Hernández y CEC, 1982, 1983), y a finales de esa misma década, se publican los materiales cerámicos neolíticos de la Cova de l'Or, en los que se documentaba una decoración similar, en algunos casos, a ese nuevo arte macroesquemático (Martí y Hernández, 1988). Entretanto, se documentan también superposiciones cromáticas entre arte levantino y arte macroesquemático en el conjunto de La Sarga de Alcoy, a la vez que se interpretan como figuras levantinas las impresas en un par de fragmentos cerámicos de la propia Cova de l'Or. Así las cosas, ya se contaba, *a priori*, con todos los ingredientes para dar una respuesta fiable a la cuestión cronológica del arte levantino. Si el arte macroesquemático es neolítico, si hay pinturas levantinas sobre motivos macroesquemáticos y, además, tenemos representaciones levantinas impresas en cerámicas, la consecuencia lógica es

que el arte levantino es, por fuerza, neolítico. Y este planteamiento, que hemos denominado como «hipótesis neolítica» (Mateo Saura, 2009a) cobró tal fuerza que pronto sirvió para dejar zanjado el tema, gozando de una vigencia que se mantiene, prácticamente, hasta hoy día (Hernández y Martí, 2000/01; Molina *et alii*, 2003; García *et alii*, 2004; 2005; Hernández, 2009; 2012; Villaverde, 2012).



Trazo levantino sobre motivo esquemático. Barranco Bonito (Nerpio).

Sin embargo, dicha propuesta ha sido cuestionada a lo largo del tiempo en cada uno de sus puntos de apoyo, hasta el punto de ser rechazada por un amplio sector de la investigación. Los paralelos cerámicos supuestamente levantinos han sido relacionados antes bien con el arte esquemático, con el que guarda mayores semejanzas formales (Alonso, 1999; Baldellou, e. p.; Mateo Saura, 2008, 2009a). Las sobreposiciones cromáticas de La Sarga no revelan nada concluyente por sí mismas por cuanto contamos con otras muchas superposiciones mutuas entre motivos levantinos y esquemáticos, que vienen a confirmar que durante un periodo de tiempo, más o menos prolongado, ambos

estilos conviven en las mismas zonas. Y ello al margen de que es posible discutir la propia superposición de La Sarga, en la que el empleo de macrofotografías cuestiona la secuencia propuesta (Aparicio *et alii*, 2007; Ros, 2011). Y no es menos determinante también que la defensa de los postulados que abogan por la edad neolítica del arte levantino, conduce en no pocas ocasiones a propuestas contradictorias y, en algún caso, opuestas (Mateo Saura, 2009a).

Si el mantenimiento de la hipótesis neolítica se hace difícil hoy día, entre otras razones porque después de 40 años no han aparecido más presuntos paralelos cerámicos para lo levantino pero sí para el esquematismo, porque el número de superposiciones cromáticas entre estilos han aumentado considerablemente y abogan por esa etapa de convivencia a la que aludíamos, o porque se han venido documentando nuevas manifestaciones artísticas que contribuyen a llenar el supuesto vacío gráfico desde los últimos momentos paleolíticos y el Neolítico (Viñas *et alii*, 2012), recientemente se ha sumado otro elemento de un enorme valor, las cronologías absolutas. La ausencia de registros de materia orgánica en la pintura levantina ha imposibilitado hasta ahora la obtención de fechas absolutas. Sin embargo, en estos últimos años sí se han podido obtener esas datas absolutas de forma indirecta, a partir de la datación de las costras de oxalatos que recubren, en muchos casos, las pinturas. Y a pesar de las limitaciones y problemas que el método puede plantear (Viñas *et alii*, 2016), las fechas que se van obteniendo aportan datos muy fiables. En conjunto, las dataciones obtenidas en lugares como Tío Modesto, Marmalo o Abrics d'Ermite nos proporcionan unas fechas que en algunos casos se sitúan en el IXº y VIIIº milenios BP, por tanto, en momentos muy anteriores a las fechas neolíticas más an-

tiguas (Ruiz *et alii*, 2006, 2009; Viñas *et alii*, 2016). Así las cosas, si ya mucho antes de la llegada del Neolítico a la Península Ibérica hay arte levantino, su pervivencia podrá llegar hasta momentos neolíticos, pero en modo alguno podrá ser un arte neolítico *sensu stricto*.

EL ARTE ESQUEMÁTICO, EL ESTILO DE LOS PRODUCTORES NEOLÍTICOS

(VI – III milenios a. de C.)

A mediados del VIº milenio antes de Cristo llegan a la Península Ibérica los primeros influjos neolíticos. Su incidencia en los grupos de cazadores recolectores mesolíticos será variada, pero, en todo caso, este contacto con los primeros productores hará que vayan incorporando aquellos elementos que les resultan de utilidad, como es sobre todo la cerámica, aún cuando durante largo tiempo sigan manteniendo sus tradicionales modos de vida de economía no productora. En el Campo de Hellín y en el Alto Segura tenemos muestras suficientes de que este es un periodo de transición en modo alguno traumático, tal y como ya conocíamos desde antiguo merced a los trabajos desarrollados hace años en yacimientos como el Molino del Vadico, en Yeste (Córdoba y Vega, 1988; Vega, 1993), la Cueva del Nacimiento, en Santiago-Pontones (Rodríguez, 1979; Asquerino y López, 1981) y Valdecuevas, en Cazorla (Carrión, 1980), y que los estudios más recientes efectuados en lugares como Cueva Blanca en Hellín (Mingo *et alii*, 2012) o el Abrigo del Cornibelete II en Nerpio (Mateo y Carreño, 2009), han venido, sin duda, a refrendar.

No obstante, el proceso de aculturación es imparable y en un margen de tiempo no excesivamente largo,

el nuevo modelo económico productor y todo lo que conlleva –sedentarismo o jerarquización social– terminará imponiéndose. Y todo este proceso de cambio tendrá, una vez más, su reflejo en el ámbito plástico. El arte levantino inicia ahora un proceso de abandono, que será paralelo al desarrollo de un nuevo horizonte gráfico asociado a lo neolítico, el arte esquemático.

Con el esquematismo se diversifican los soportes, desarrollándose en forma de pintura en las paredes de abrigos rocosos, pero junto a ella veremos un arte mueble formando parte de la decoración de cerámicas o de cantos de piedra. El lenguaje gráfico sufre también ahora una profunda transformación puesto que del relativo naturalismo que mostraban las representaciones levantinas se pasa a la abstracción más acusada. Ciertamente, el arte levantino también sufría un destacado grado de abstracción, ya que los modelos eran reducidos a sus líneas básicas, pero se respetaba el principio básico de la identificación de lo representado. Ahora, en el grafismo esquemático, la abstracción es tan acentuada que no son pocas las veces en las que reconocer lo pintado se convierte para nosotros en una tarea imposible.

Motivos y temas

En general, en el arte esquemático encontramos las mismas categorías iconográficas que hemos visto en el arte Levantino, es decir, la de los humanos y la de los animales, pero a éstas se une una tercera categoría, que denominamos genéricamente como «signos», muy heterogéneos en su forma y de los que, la mayoría de las veces, desconocemos realmente su identidad. Además, estos signos constituyen el grupo de motivos más numeroso dentro de este horizonte esquemático.

Las representaciones humanas más sencillas quedan reducidas a sus trazas básicas, de tal forma que, en la mayoría de las ocasiones, una línea vertical se bifurca a la altura de la cintura para definir las piernas, mientras que otros dos trazos horizontales presentes en su tercio superior, a veces ligeramente arqueados hacia abajo, sirven para representar los brazos. La cabeza puede aparecer distinguida del cuerpo por una forma levemente redondeada, aunque no faltan ejemplos en los que ésta no se diferencia, en grosor, del propio trazo que indica el cuerpo. Asimismo, lo normal es que no preste atención a detalles corporales, hasta el punto de que si en el arte levantino muchos arqueros mostraban el pene y algunas mujeres los senos, ahora, salvo excepciones, no vamos a contar con esos atributos, lo que nos limita a la hora de clasificar las representaciones humanas por sexo. Cuando se indica este, una línea entre las piernas indica, inequívocamente, el sexo masculino, pero en modo alguno es este un convencionalismo que esté generalizado. Tampoco se suelen señalar los pies o las manos, y otros detalles de tipo etnográfico, como podrían ser eventuales armas o elementos de adorno, también son escasos.

Al respecto, sí debemos destacar las dos representaciones antropomorfas de la Cueva del Gitano, en



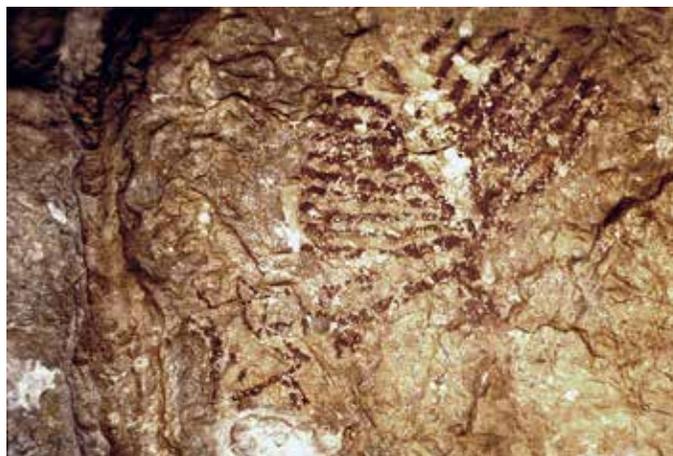
Esquema humano simple. Tenada de Cueva Moreno (Letur). La imagen derecha ha sido modificada con DStretch.

Yeste. Se trata de dos esquemas humanos en los que apreciamos de forma clara las piernas, ligeramente abiertas, los brazos en jarra y la cabeza, rematada a modo de pico. Lo más llamativo es que por encima de la cabeza portan lo que emula una cornamenta de ciervo, al tiempo que a lo largo del perímetro de su brazo izquierdo hay una serie de cortos trazos perpendiculares. Aceptado su carácter antropomórfico, tampoco tenemos dudas a la hora de admitir también su zoomorfización, creando de este modo un ser híbrido, mitad humano, mitad animal. Desde luego, no se trata de un tipo de figura que veamos generalizada en los conjuntos esquemáticos, pero sí es posible apuntar algunos otros ejemplos muy cercanos, tanto en el espacio como en el concepto, caso de los pintados en el Arroyo del Santo, Los Órganos y Vacas de Retamoso, los tres en Santa Elena, o el de Garganta de la Hoz en Aldeaquemada (Soria y López, 2013).

Esquemas humanos, que no son demasiado frecuentes en los conjuntos de la provincia, sí los documentamos en el Abrigo de los Batanes de Alcaraz, Huerta Andara II, Tinada del Ciervo I, Los Sabinares, Castillo de Taibona, Los Cerricos, Prado del Tornero III, Ingenieros II y Solana de las Covachas III, VI, VII y IX en Nerpio, Tenada de Cueva Moreno y Fuente del Saúco en Letur, Solana del Molinico en Socovos,

Cueva de la Vieja en Alpera, Abrigo Grande Minateda, Canalizo del Rayo y Abrigo de los Cortijos en Hellín, y Cueva de la Graya en Yeste, además de los reseñados en la Cueva del Gitano.

En ocasiones, la figura humana se representa de manera aislada, hasta el punto de que, no pocas veces, una única representación humana constituye todo el contenido artístico de un yacimiento. En otros casos se encuentra en estrecha relación con figuras de animales o signos, lo que podría llevarnos a hablar de escenas. No obstante, el principal problema que se nos plantea es reconocer la identidad de lo figurado. Hemos visto como en el horizonte levantino, la identidad de los motivos es definible y las eventuales asociaciones que pueda haber entre ellos también son, en principio, fáciles de proponer. Ahora, con lo esquemático, un primer problema puede llegar a ser la caracterización de las propias figuras, simplificadas a veces hasta el límite por la abstracción que acusan. A esto se suma que no siempre es posible advertir un hilo narrativo que ponga en relación todas las representaciones inscritas en un mismo panel. En este sentido son pocas las escenas que podemos proponer en el arte esquemático de Albacete, aunque alguna, muy destacada, sí que hay. Es el caso de la cacería representada en el abrigo I de Tinada del Ciervo, en Nerpio. La integran un arquero, bien delimitado en sus formas y realizado con un cuidado trazo, que dispara sus flechas contra un ciervo, cuya nota más sobresaliente es la enorme cornamenta, absolutamente irreal e idealizada, que soporta. Intercalados entre cazador y ciervo hay otros pequeños cuadrúpedos, interpretados como cánidos por algunos autores (Soria y López, 1999) o como posibles cápridos por otros (Mateo y Carreño, 2001; Mateo, 2003).



Cacería. Tinada del Ciervo I (Nerpio).

Interesante, cuando menos, se nos presenta también la composición pintada en el abrigo I de la Solana del Molinico de Socovos. En ella participan tres hombres, dado que se ha señalado el sexo en todos ellos, dos de los cuales tienen los brazos en cruz, mientras que el tercero los muestra en jarra, y dos cuadrúpedos, uno claramente identificable como cáprido a tenor de la larga cornamenta que enseña. Es tentador pensar en una escena doméstica, en la que los animales ya no serían salvajes, pero lo cierto es que, si bien el carácter cerrado de la composición nos parece algo poco discutible, sí lo sería, en cambio, la temática representada.

Si los problemas de identificación por sexo de la figura humana son importantes, los referidos a las especies de los animales representados pueden llegar a ser, incluso, mayores. Salvo los ciervos, que van provistos de una ramificada cornamenta, y en menor medida los cápridos, el resto de figuras de animales suelen estar conformadas por un trazo horizontal que representa el cuerpo, del que parten, y no siempre, cuatro trazos verticales que serían las extremidades. Si muestran



Posible cáprido. Solana del Molinico (Socovos).

una larga cola o su cuerpo es muy voluminoso podríamos pensar que se trata de équidos o de bóvidos, pero, en realidad, salvo en el caso citado de los ciervos, casi siempre nos movemos en el campo de la duda.

En cualquier caso, en términos generales el conjunto de especies representadas no debió diferir mucho de la presente en el arte levantino. De hecho, sabemos que hay cérvidos, cápridos y algunos bóvidos y

équidos si bien, teniendo en cuenta la identidad de los autores de lo esquemático, que ya son grupos productores, cabría pensar que también entrarían a formar parte del bestiario representado otras especies ya domésticas, hasta ahora ausentes, como cabras y ovejas, y tal vez algún carnívoro como el perro.

Los ciervos están presentes en Tinada del Ciervo I y II, y en el Molino de Juan Basura, de Nerpio, mientras que los cápridos los tenemos también en Tinada I y Juan Basura, y junto a estos, en el Castillo de Taibona de Nerpio y Carasoles del Bosque I de Alpera. Los bóvidos solo están representados en Carasoles del Bosque I, siendo además unas figuras muy llamativas, sobre todo por la forma en que se ha representado la cornamenta, un círculo casi cerrado por completo visto desde una perspectiva cenital y exageradamente grande en relación al tamaño general de los animales. Es este un modelo con cierto carácter territorial que vemos también en la cercana Cueva Negra de Meca, en Ayora.

Entre los carnívoros se han propuesto como perros los dos animales que, junto al cazador, acosan al ciervo en la cacería de la Tinada del Ciervo I (Soria y López, 1999; 2013), aunque creemos que las características morfológicas que muestran, que no difieren mucho de las de los otros animales presentes en el panel, identificables como cápridos, nos plantean ciertas dudas al respecto.

Muchas de las figuras de animales no permiten su adscripción a una especie concreta. Es el caso de las pintadas en el Abrigo Grande de Minateda, Barranco de la Mortaja y Abrigo de la Higuera de Hellín, Solana de las Covachas VI, Castillo de Taibona, Barranco Bonito, Tinada del Ciervo II, Huerta Andara I, Abrigo

de Mingarnao II en Nerpio, o alguno de los pintados en la Solana del Molinico de Socovos. En estos casos no tenemos detalles anatómicos que nos orienten sobre la especie representada.

En algunos conjuntos vemos motivos formados por un trazo horizontal del que parten hacia abajo varios trazos más cortos. Son los que denominamos «pectiniformes» y que, a veces, proponemos también como representaciones de cuadrúpedos, aunque no tengamos la seguridad plena de que se trata de la imagen simbólica de un animal. Figuras de este tipo las documentamos, entre otros, en Barranco Bonito y Fuente de las Zorras, de Nerpio, y Abrigo de los Cortijos y Abrigo Grande de Minateda, en Hellín.

En ocasiones, pocas en verdad, los animales se nos presentan formando grupos, a modo de manada, como sucede con los cinco cuadrúpedos, tal vez cápridos, de la Tinada del Ciervo I, o con los tres de Huerta Andara I. En ambos ejemplos, los animales aparecen agrupados, adoptando una disposición escalonada en el espacio y en una actitud clara de marcha hacia la derecha, transmitiendo esa imagen de manada en la que no hay intervención humana.

Sin lugar a dudas, la mayor heterogeneidad formal la encontramos en el grupo de los signos, la mayor parte de ellos de componente geométrico. Tal y como pasa en el ciclo paleolítico, la nomenclatura de estos está en relación, en la mayoría de las veces, con aquella forma geométrica a la que más se parece, o a la que más nos recuerda. Así, un círculo cuyo perímetro está recorrido por una serie de trazos radiales lo llamamos esteliforme porque nos evoca la manera en que, desde niños, hemos representado el Sol.



Cuadrúpedo de especie no determinable. Tinada del Ciervo III (Nerpio).

Pero esto no deja de ser algo puramente convencional puesto que, en verdad, carecemos de más argumentos que este para proponerla como tal representación astral. En realidad, podría ser cualquier otra cosa, la imagen de una choza hecha con palos, un cercado, otro tipo de construcción o, quizás, un accidente geo-

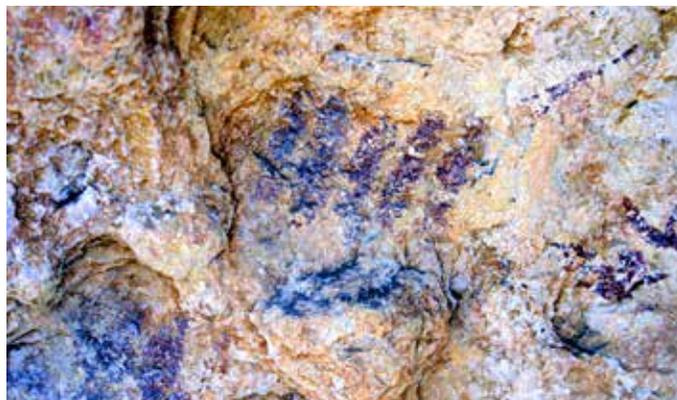
gráfico, entre otras muchas posibilidades. Puede, incluso, que con ello se haya representado un concepto en el que nunca se nos ocurriría pensar.

Aceptadas, pues, nuestras lógicas vacilaciones sobre la identidad de lo representado, el grupo tipológico de los geométricos, o signos, es bastante amplio.

Uno de los más numerosos son las barras verticales. Denominados como tales los simples trazos, verticales casi siempre, de longitud y grosor variables, los documentamos en conjuntos de toda la provincia, como Abrigo de los Batanes en Alcaraz; Huerta Andara I, Tinada del Ciervo I, II, III y IV, Prado del Tornero I y III, Fuente de las Zorras, Fuente de Montañoz I, Abrigo del Concejal III, Abrigo de los Ingenieros II, Barranco Bonito, Abrigo de los Sacristanes, Abrigo del Ídolo, Solana de las Covachas V y IX, Castillo de Taibona, Barranco de los Buitres y Fuente de la Toba, en Nerpio; Cortijo de Sorbas I, aquí en forma de trazo horizontal, y Fuente del Saúco en Letur; Solana del Molinico de Socovos; Cueva de la Vieja en Alpera; y Abrigo de la Higuera y Barranco de la Mortaja en Hellín.

En ocasiones, estos trazos verticales presentan un notable desarrollo longitudinal, a la vez que adoptan un aspecto serpenteante. Así los vemos en Abrigo de Arroyo Blanco I, Solana de las Covachas III y V, Abrigo de los Ingenieros II y Castillo de Taibona, en Nerpio; Fuente del Saúco en Letur; Tenada de los Atochares en Yeste; Cueva de la Vieja y Cueva del Queso de Alpera; y Abrigo Grande de Minateda, en Hellín. Por su parte, en el Castillo de Taibona adoptan una disposición horizontal.

Cuando un trazo vertical aparece atravesado por va-



Barras verticales. Cueva de la Vieja (Alpera).



Serpentiformes verticales. Arroyo Blanco II (Nerpio).

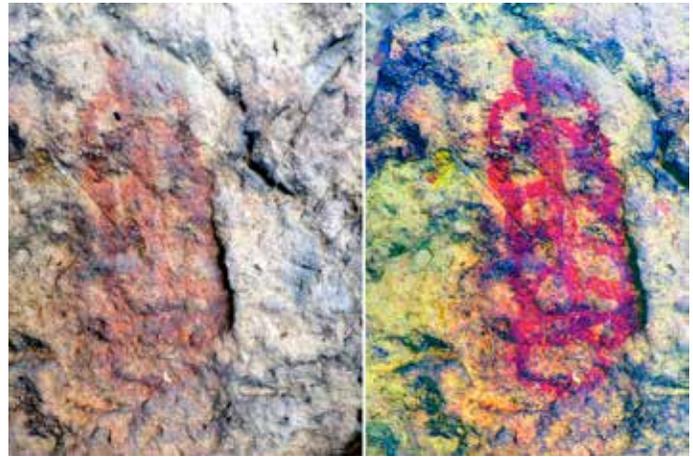
rios trazos menores horizontales hablamos de rami-
formes. Como tales los vemos en Solana del Molinico
de Socovos, y Fuente de la Toba y Abrigo de los
Ingenieros II en Nerpio. En los conjuntos del Castillo
de Taibona y Fuente de las Zorras nos encontramos
con varios de estos motivos ramiformes que tienen
la particularidad de que un único trazo horizontal es
atravesado por diversos trazos verticales.



Motivo ramiforme. Solana del Molinico (Socovos).

La sucesión vertical de dos o más motivos circulares da lugar a lo que llamamos polilobulado. Tienen una especial presencia en el Abrigo de los Batanes, en donde están formados por 2, 6 y hasta 8 de elementos circulares, viendo otros en la Tenada de Cueva Moreno de Letur, en este caso formado por 6 círculos, y en la Tenada de los Atochares de Yeste, aquí formado por dos lóbulos.

Los puntos son un motivo relativamente frecuente dentro de la pintura rupestre esquemática en general, aunque en los conjuntos albaceteños, curiosamente, no están demasiado representados. Pueden aparecer formando aglomeraciones de muchos de ellos, con o sin un orden regular, como se han pintado en la Cueva del Gitano de Yeste, o también de forma aislada, como pasa en el Abrigo de los Batanes, Castillo de Taibona, Solana de las Covachas VI, y Abrigo de los Carasoles I, en Alpera. En la Solana del Molinico los puntos forman parte de una representación más compleja puesto que se disponen en círculo en torno a un trazo horizontal serpenteante.



Motivo de polilobulado. Tenada de Cueva Moreno (Letur). La imagen derecha ha sido modificada con DStretch.

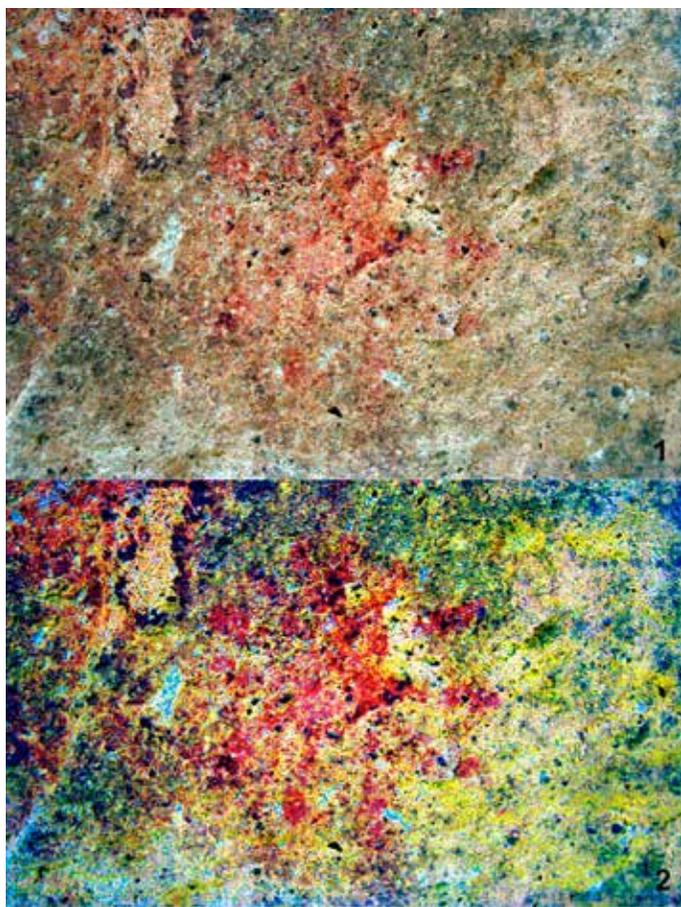
En el tipo de motivo definido por una estructura circular debemos distinguir varios modelos. Hay círculos con el espacio interior vacío de color, los que muestran un punto interior, aquellos en los que ese interior está compartimentado y, también, los que muestran un re-



Grupo de puntos. Cueva del Gitano (Yeste). © Miguel Soria Lerma.

lleno completo, creando una mancha. De los primeros tenemos ejemplos en Tenada de Cueva Moreno de Letur, y Prado del Tornero III y Abrigo de los Sabinars en Nerpio, mientras que círculos divididos en dos mitades los vemos en Fuente de las Zorras, Barranco Bonito y Abrigo de Mingarnao II, todos en Nerpio.

Muy próximos a estos motivos circulares estarían los que denominamos como esteliformes, o soliformes, en los que los círculos muestran una serie de trazos



Esteliforme. Abrigo de los Batanes (Alcaraz). La imagen inferior ha sido modificada con DStretch.

perpendiculares, muy cortos, a lo largo de todo el perímetro, como si de rayos se tratara. Figuras de este tipo las documentamos en Abrigo de Covachicas de Letur, Abrigo de los Batanes de Alcaraz, y Abrigo de los Sacristanes y Castillo de Taibona en Nerpio.

Otros motivos son menos frecuentes. Es el caso de los llamados ídolos oculados, formados por dos trazos arqueados que, separados por un trazo vertical, simularían los arcos superciliares, debajo de los cuales hay sendos puntos que representarían los ojos. Así los vemos en los abrigos del Ídolo y de los Ídolos, en Nerpio; los signos bitriangulares, a modo de reloj de arena, que sólo documentamos en la Cueva del Gitano de Yeste. Uno de ellos lleva un punto a cada lado del estrechamiento central, lo que se podría interpretar como detalle anatómico de los senos o los ojos, si bien con poca certeza real en ambos casos; o los llamados pluricelulares, que no son sino dos o más círculos rellenos de color unidos por cortos trazos rectos, tal y como encontramos en el Abrigo de los Ingenieros II y Fuente de la Toba.

Más frecuentes son las manchas de color, aparentemente sin una forma muy definida, que vemos en Solana de las Covachas III y V, Cortijo de la Rosa, Abrigo del Torcal, Abrigo de la Mujer, Abrigo de los Ídolos y Barranco Bonito, en Nerpio, Abrigo de los Batanes de Alcaraz, y Cueva de la Vieja y Cueva del Queso en Alpera.

Aspectos etnográficos

Una marcada pobreza caracteriza al horizonte esquemático en este ámbito. Es posible que las dificultades que tenemos muchas veces para identificar lo repre-

sentado, implique a la vez que detalles de tipo etnográfico de alguna de las representaciones nos pasen inadvertidas, aunque la simplicidad formal que muestran las figuras humanas parece revelar que no era este un aspecto prioritario para los autores de las pinturas.

En el grupo de las armas tan solo conocemos el arco que lleva el cazador de la Tinada del Ciervo I, que se corresponde con un arco simple, de tamaño grande, si utilizamos el mismo criterio que el empleado en los arcos levantinos. Sería, por tanto, un arma aconsejable para la captura de animales de gran porte, como es en este caso un ciervo. En cuanto a la punta de la flecha, muestra una forma engrosada, lo que nos llevaría a incluirla en el grupo de las puntas de tipo romboidal o foliácea, fabricada en piedra.

Por su parte, los únicos elementos de adorno son los que portan los dos personajes comentados de la Cueva del Gitano, que nos recuerda la cornamenta de un ciervo. En verdad hay una disparidad de opiniones acerca de la identidad humana o no de estas figuras. Si para su descubridor, en un primer momento eran ejemplo de dos esquemas humanos (Pérez, 1981) para más tarde considerar que se trata de un ídolo placa, con rasgos de antropomorfización (Pérez, 1996), otros investigadores lo proponen como un elemento abstracto geométrico más, sin relación con lo humano (Alonso y Grimal, 2002). Nosotros coincidimos con el análisis de otros estudiosos de estas pinturas (Soria *et alii*, 2013), y creemos que, tal y como hemos descrito, se trata de dos esquemas humanos. Su especial engalanamiento les conferiría una simbología tan desconocida como atractiva: ¿chamanes en trance?, ¿animales-guía?...

Los procesos técnicos

En la técnica, el arte esquemático muestra mayor variedad que el precedente estilo levantino, a la vez que marca cierta diferencia entre sus *facies* parietal y mueble. Mientras que el esquematismo rupestre es fundamentalmente un arte pintado, hasta el punto de que nos referimos a él comúnmente como «pintura esquemática», en la vertiente mueble, la pintura comparte espacio con el grabado.

Para la elaboración de la pintura, se siguen los mismos procedimientos y se emplean los mismos componentes que hemos visto desde los artes paleolítico y levantino. Tratándose de un arte monocromo, salvo contadísimas excepciones como alguna de las figuras del Abrigo Riquelme de Jumilla (Murcia) (Medina *et alii*, 2012), hay también un claro predominio del color rojo sobre el negro. En cuanto al trazo, se percibe cierta despreocupación porque sea un trazo cuidado, con bordes bien definidos, como caracteriza al trazo levantino, de forma que nos podemos encontrar con figuras esquemáticas delimitadas por una línea delgada y bien definida en sus contornos, y claro exponente es el ciervo grande de la Tinada del Ciervo I de Nerpio, pero también con otras de trazo irregular, a veces poco cubriente de las irregularidades del soporte y de bordes imprecisos.

Para el depósito de la pintura sobre la pared, además de útiles como los ya mencionados al hablar de los estilos paleolítico y levantino, se debió recurrir con relativa frecuencia a los propios dedos de las manos, con los que muy bien pudieron trazarse los puntos o digitaciones, o también muchos de los trazos verticales como son las barras o los serpentiformes, entre otros motivos.

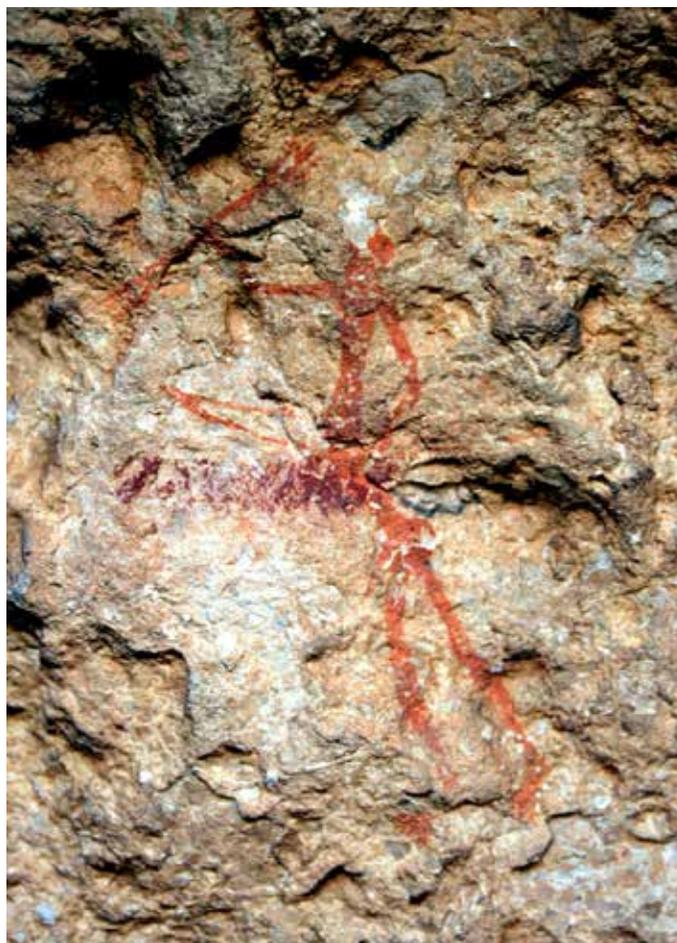
En cuanto al grabado, sobresale la incisión, generalmente muy fina y de sección en «V», la impresión con instrumento y, propia de los momentos neolíticos más antiguos, la impresión cardial, con la que, además de una decoración no figurativa, encontramos representados unos pocos ejemplos de esquemas antropomórficos y de soliformes. Aunque hay algún caso excepcional de decoración pintada, en el arte mueble predomina la técnica del grabado, sobre todo de tipo inciso.

La cronología

Los numerosos paralelos gráficos identificados formando parte de la decoración de cerámicas sobre todo, pero también en útiles de hueso y de piedra, en Andalucía, Levante, Aragón y Cataluña, y realizadas con la diversidad de técnicas reseñadas, ponen de manifiesto que el origen del esquematismo postpaleolítico peninsular hay que situarlo en el Neolítico antiguo, como producto imbricado en las estructuras sociales, y quizás religiosas, del nuevo sistema económico de producción. Diversos trabajos de síntesis (Martí y Hernández, 1988; Carrasco *et alii*, 2006; Martí, 2006), han recopilado un conjunto iconográfico en el que vemos figuras de antropomorfos en sus diversos modelos en «X», «Y» y doble «Y», cuadrúpedos, zig-zags, esteliformes, o serpentiformes, entre otros, similares a los que conforman el repertorio del esquematismo parietal.

La continuidad de este proceso de formación del *corpus* iconográfico esquemático a lo largo del Neolítico medio, y de periodos posteriores, queda evidenciada por los numerosos ejemplos que conocemos en las mismas regiones, si bien parece que el fenómeno

adoptará en su proceso de expansión por la mayor parte de la Península Ibérica particulares ritmos de desarrollo en cada área, de forma que, aún existiendo rasgos comunes entre núcleos, como revela la repetición de tipos, cada zona adquiera una personalidad propia que se puede traducir en una mayor variedad de modelos y en una desigual complejidad compositiva.



Trazo esquemático sobre arquero levantino. Cortijo de Sorbas I (Letur).

En cualquier caso, no pensamos que el fenómeno esquemático se manifieste como un conjunto de compartimentos estanco según el lugar o el momento en que nos encontremos, pudiendo llegar a ser muy arriesgado separar como creaciones totalmente independientes diversos artes esquemáticos, del Neolítico, del Calcolítico o de la Edad del Bronce peninsulares del modo en que se ha llegado a proponer (Martí, 2006).

Así, por ejemplo, el motivo esteliforme lo vemos formando parte de la decoración cerámica desde los momentos más antiguos del Neolítico, desde los orígenes pues del esquematismo postpaleolítico, y se mantiene vivo tanto en lo parietal como en lo mueble con los mismos modelos hasta momentos muy recientes. Vemos, incluso, cómo llega a ser un elemento destacado de la reducida plástica campaniforme, en la que puede aparecer asociado a figuras de ciervos, en una iconografía que también conocemos desde el Neolítico antiguo. Sin duda que a lo largo de este vasto periodo de tiempo, se han incorporado motivos nue-

vos, han desaparecido otros y la mayoría de ellos han visto transformado su significado primero, pero todo ello en el marco de un proceso continuo, sin rupturas, en el que el peso de la tradición debió jugar un papel destacado. Es seguro que, por ejemplo, el significado de los esteliformes y ciervos del vaso campaniforme de Las Carolinas debió ser diferente al de aquellos otros presentes en las cerámicas neolíticas de la Cova de l'Or, pero no es menos cierto que el paso de uno a otro no se ha producido a través de momentos de ruptura, sino a lo largo de un camino continuo de evolución, de variación de lo simbólico, auspiciado probablemente por cuestiones económicas, sociales o religiosas.

Sea como fuere, lo determinante para la cuestión que tratamos es que en fechas muy tempranas de un Neolítico antiguo ya hay conformado un primer arte esquemático, que no sólo se desarrolla en las paredes de las covachas rocosas, sino también en objetos del ámbito doméstico, sobre todo la cerámica.



108 años de
descubrimientos
e investigación



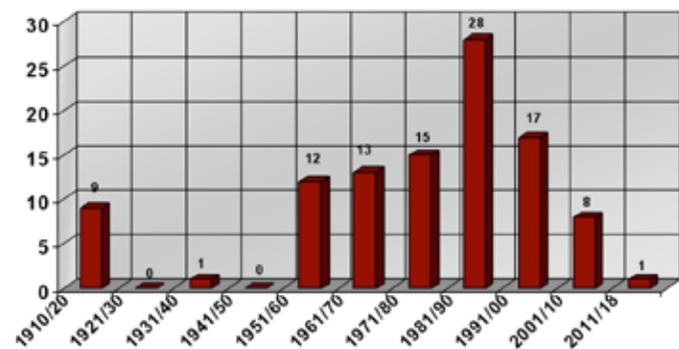
El hallazgo en 1910 de la Cueva de la Vieja por parte de Daniel Serrano Gómez supone el inicio de los descubrimientos y, con ello, de la investigación, del arte prehistórico en la provincia de Albacete. Desde entonces, y a lo largo de los más de cien años transcurridos, el devenir de los hallazgos ha estado marcado por unas pautas que son comunes a otras áreas peninsulares, a saber, el destacado peso de los hallazgos ocasionales, protagonizados en muchas ocasiones por aficionados a la arqueología u otras disciplinas, a veces tan ajenas, en principio, a la materia como la espeleología, y en un número mucho menor de casos, como consecuencia de planificadas y sistemáticas labores de prospección sobre el terreno desarrolladas por arqueólogos.



Daniel Serrano Gómez (sentado), descubridor en 1910 de la Cueva de la Vieja en Alpera © Daniel Serrano Várez.

Sea como fuere, Albacete cuenta en la actualidad con un conjunto de 104 cavidades con arte rupestre prehistórico¹, que abarca toda la secuencia gráfica de la Prehistoria, desde el arte más antiguo, el Paleolítico, a los horizontes más recientes, ya postpaleolíticos, como son el Levantino y el Esquemático.

Del estilo paleolítico, tan solo contamos a día de hoy con un yacimiento, la Cueva del Niño de Ayna, mientras que los otros estilos postpaleolíticos están ampliamente representados, con unas cifras, además, muy parejas entre ellos. Así, mientras que el arte levantino cuenta con 64 abrigos, el esquemático está presente en 59, aunque debemos destacar que en una veintena de cavidades conviven ambos estilos y que en siete de ellos documentamos, incluso, la superposición de figuras de un estilo sobre otro, lo cual se erige en un factor de cronología importante.



Evolución de los descubrimientos por décadas.

¹El número de yacimientos se ha incrementado con el reciente descubrimiento de varios nuevos conjuntos, actualmente en fase de estudio.

En los albores de la investigación

Cuando Juan Cabré Aguiló descubre en 1903 el abrigo de la Roca dels Moros de Calapatá (Teruel), se da a conocer un nuevo tipo de arte hasta ese momento desconocido. En verdad, las primeras referencias al estilo levantino se retrotraen a 1892, cuando E. Marconell publica en *Miscelánea Turolense* unas breves notas sobre los toros de La Losilla de Albarracín, si bien no tuvo gran repercusión en los círculos académicos del momento. Pero esto no es algo raro ni novedoso. Ya a finales del siglo XVIII, Antonio Ponz había aludido en su Carta VIII del volumen VII de su *Viaje por España* (1778) a las pinturas salmantinas de Las Batuecas (Gómez-Barrera, 2005). También por estas fechas, Francisco J. López de Cárdenas, cura en Montoro, localizaba las pinturas esquemáticas de La Batanera y Peña Escrita de Fuencaliente (Ciudad Real), hecho que comunica, con el dibujo incluido de las representaciones, al Conde de Floridablanca el 20 de noviembre de 1783 (Nieto, 1984/85). Casi un siglo después, es Manuel de Góngora y Martínez quien alude en *Antigüedades Prehistóricas de Andalucía* (1868) al descubrimiento de la Cueva de los Letreros, en Vélez-Blanco (Almería) y cuatro años más tarde, es Blas Segovia quien envía dos cartas al Marqués de los Vélez, dibujo incluido, con referencias al Abrigo del Gabar, también en Vélez-Blanco (López, 2005; 2006). O el caso más conocido, el de la Cueva de Altamira, descubierta en 1789 por Marcelino Sanz de Sautuola, cuya autenticidad estuvo en duda hasta inicios del siglo XX, a pesar de los denodados esfuerzos por defender su cronología prehistórica por el propio Marcelino Sanz y por Juan Vilanova y Piera, una de las personalidades más eminentes en el campo de la arqueología del momento (Calvo, 2015). Lamentablemente, ambos murieron sin ver reconocida esa autenticidad

de Altamira, que sólo será aceptada cuando, en 1902, Emile Cartailhac publique *Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. Mea culpa d'un sceptique*.

Bien es cierto que es también ahora, merced a otros descubrimientos en el país vecino, y a diversos estudios etnográficos, cuando se produce un cambio de mentalidad acerca de las mal llamadas sociedades primitivas. Los postulados difusionistas de Fiedrich Ratzel y el particularismo histórico de Franz Boas, entre otros, inciden en un debilitamiento del evolucionismo unilineal dominante, a la vez que pone en duda la uniformidad del progreso cultural. Asimismo, gracias a los trabajos de autores como E. Durkheim o J. G. Frazer, entre otros, las sociedades primitivas dejan de verse como simples salvajes. Ahora se perciben con otros ojos, advirtiendo una complejidad hasta entonces insospechada. Todo esto, en conjunto, conformó un nuevo concepto de las sociedades prehistóricas, alejado del simplismo vigente durante años, por lo que ya no resultaba extraño emparentar con ellas las obras de arte, rupestre o mueble, referenciadas de antiguo, como la Cueva de los Letreros de Vélez-Blanco, y de aquellas otras que se iban conociendo ahora, caso de la Roca dels Moros de Cretas o la conocida con el mismo nombre en Cogul (Tarragona), descubierta en 1908 por R. Huguet, a la sazón cura de la localidad.

En este contexto general es en el que se produce el descubrimiento de la Cueva de la Vieja en 1910. Es un momento en el que, por novedoso, el arte rupestre despierta la curiosidad en los círculos eruditos de la época, por lo que es muy posible que, como muy bien razonan A. Grimal y A. Alonso (2010), fuera el propio Daniel Serrano quien comentara a su hermano Pascual, por entonces maestro en Bonete, la existencia

de las pinturas dado que éste era un gran aficionado a la Arqueología y tenía, además, estrecho contacto con esos ambientes académicos, merced sobre todo a su amistad con Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII Marques de Cerralbo. De hecho, el propio testimonio de Rodrigo Amador de los Ríos parece indicar que fue así, destacando además el carácter filantrópico de Pascual Serrano: «motivado y estimulado por las noticias que hasta él llegaban, decide visitar el dicho abrigo [la Cueva de la Vieja] en 15 de diciembre de 1910, el antiguo profesor de primeras letras de Bonete, D. Pascual Serrano y Gómez, persona conocedora de las antigüedades de aquella circunscripción, coleccionador afortunado de ellas...y autor, por último, de un Mapa Arqueológico de la Provincia de Albacete, perdido por desventura» (Amador de los Ríos, 1912: 64).

Son unos tiempos pioneros en los que hay una auténtica fiebre por buscar nuevos testimonios de manifestaciones artísticas rupestres, lo que explica que en poco tiempo, los hallazgos aumenten de forma sensible. Así, por ejemplo, en el mismo año de 1910 se descubre la Cueva del Queso, en las proximidades de la Cueva de la Vieja, y en 1911 el Abrigo de Tortosilla, en el municipio vecino de Ayora; en 1912, se localizan en Alpera dos nuevos abrigos denominados como Carasoles del Bosque I y II, y en el municipio próximo de Yecla las dos cavidades de Cantos de Visera y el Abrigo del Mediodía; y en 1914, en la localidad de Hellín, se localiza el Abrigo Grande de Minateda.

La falta de una institucionalización de los estudios de Prehistoria y Arqueología en España, ya que los mismos no llegan a la Universidad de manera oficial hasta que en 1922 se crea en la Universidad de Madrid la Cátedra de Historia Primitiva del Hombre, favorecerá

la llegada de investigadores extranjeros durante estos primeros años de conocimiento del arte prehistórico. Ello explica que el primer estudio de la Cueva de la Vieja fuera asumido por Henri Breuil, investigador francés interesado en el arte rupestre español, vinculado al *Institut de Paleontologie Humaine* de París, creado en 1910 bajo el patronazgo del príncipe Alberto I de Mónaco, gran aficionado a la Arqueología. Junto a H. Breuil llegará a Alpera otra de las personalidades destacadas en el estudio del arte prehistórico durante estas primeras décadas del siglo XX, Juan Cabré Aguiló.

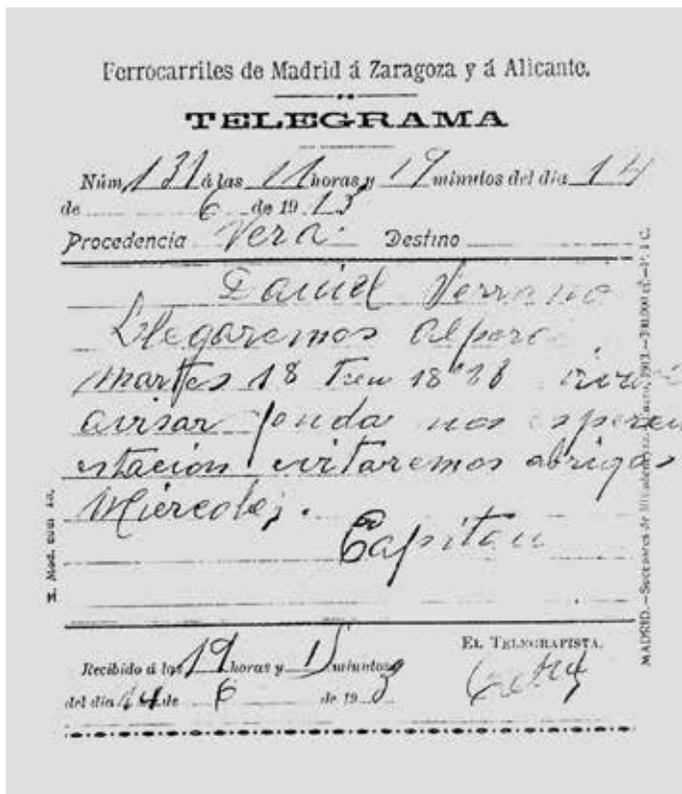


Tarjeta de visita de Pascual Serrano Gómez © Daniel Serrano Várez.

Y la actividad será mayor cuando en mayo de 1912, en cierto modo como contrapeso a la institución parisina y a la labor de los autores foráneos como H. Breuil o Hugo Obermaier, entre otros, se cree la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas², de-

²En un primer momento, la Real Orden de 28 de mayo de 1912 fundaba la Comisión de Exploraciones Espeleológicas. Fue la Real Orden de 26 de mayor de 1913 la que publica el cambio de nombre por el definitivo de Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (Sánchez y García, 2016).

pendiente de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, a instancias de Eduardo Hernández Pacheco, por entonces catedrático de Geología de la Universidad Central, y que contará incluso con el mecenazgo del Duque de Alba.



Telegrama enviado por J. Louis Capitán a Daniel Serrano anunciando su visita a Alpera en junio de 1913 © Daniel Serrano Várez.

Con sede en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, será su director el propio Marqués de Cerralbo, Eduardo Hernández Pacheco actuará como jefe de trabajos y publicaciones, y tendrá como comisarios al propio J. Cabré y, desde 1915, a Francisco Benítez

Mellado. Será J. Cabré quien, en una fecha tan temprana como 1911, elabore los calcos tanto de la Cueva de la Vieja como de la Cueva del Queso. De esta última, la falta de protección que padeció desde un primer momento, a diferencia de La Vieja que sí fue cerrada, y los avatares del tiempo, con visitas incontroladas y practicas nocivas para las pinturas, han provocado la práctica desaparición de las representaciones, por lo que los registros efectuados en estos primeros momentos adquieren un valor mayor si cabe al convertirse *de facto*, en los únicos testimonios completos del contenido que tuvo en su día la cavidad.

El otro gran descubrimiento de estos primeros años será el del Abrigo Grande de Minateda. Es el propio H. Breuil quien, tras los descubrimientos de Alpera, promueve la puesta en marcha de trabajos de búsqueda de nuevos enclaves, convencido de que los yacimientos alperinos no podían ser los únicos. En este cometido cuenta con la colaboración de Federico de Motos, farmacéutico en Vélez-Blanco, aficionado a la Prehistoria y la Arqueología, y hombre de confianza de Breuil, y con Juan Jiménez Llamas, jornalero en Vélez-Blanco, a quien el abate había encomendado las labores de prospección sobre el terreno.

De hecho, en carta de 6 de mayo de 1914, Federico de Motos llega a decir a H. Breuil que es mejor que Juan Jiménez «no se enterase de la cantidad que tengo que dársela cuando la gane, pues ya sabe V. lo interesado que es, y a cada momento pediría cantidades a cuenta y creo no se haría la cosa tan bien...» (Ripoll, 1988: 60).

Asimismo, por medio de una carta de 6 de marzo de 1915 sabemos que desde el *Institute de Paleontologie Humaine* de París llega a Federico de Motos un abono



Dibujo de las pinturas de la Cueva de la Vieja, realizado por Juan Cabré en 1911. © Museo Nacional de Ciencias Naturales.

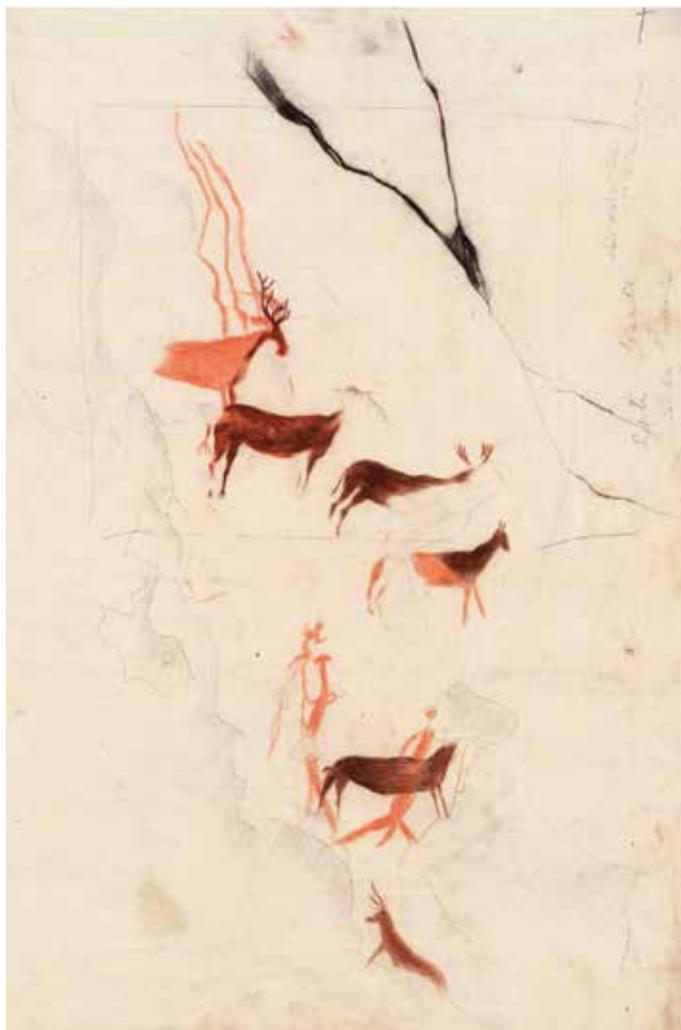
de 450 pesetas, de las que 50 eran para pagar a Juan (Ripoll, 1988: 62). Así las cosas, Juan Jiménez descubre a comienzos de 1914 varias cavidades con pinturas en el entorno de Minateda, destacando las del Abrigo Grande, hecho que Federico de Motos comunica a H. Breuil por carta fechada el 9 de junio de 1914. Durante los meses de abril y mayo de 1915³ se realizará la documentación de las nuevas estaciones, aunque su publicación, por el devenir de los acontecimientos que marca la Primera Guerra Mundial, tendrá que esperar hasta 1920, cuando se edite el volumen XXX de *L'Anthropologie*.

Entretanto, también en 1915, la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas envía a sus propios técnicos, en este caso a F. Benítez Mellado, para que haga la reproducción gráfica y el estudio de las pinturas.

Inexplicablemente, tras estos primeros momentos y a pesar de tratarse de uno de los conjuntos paradigmá-

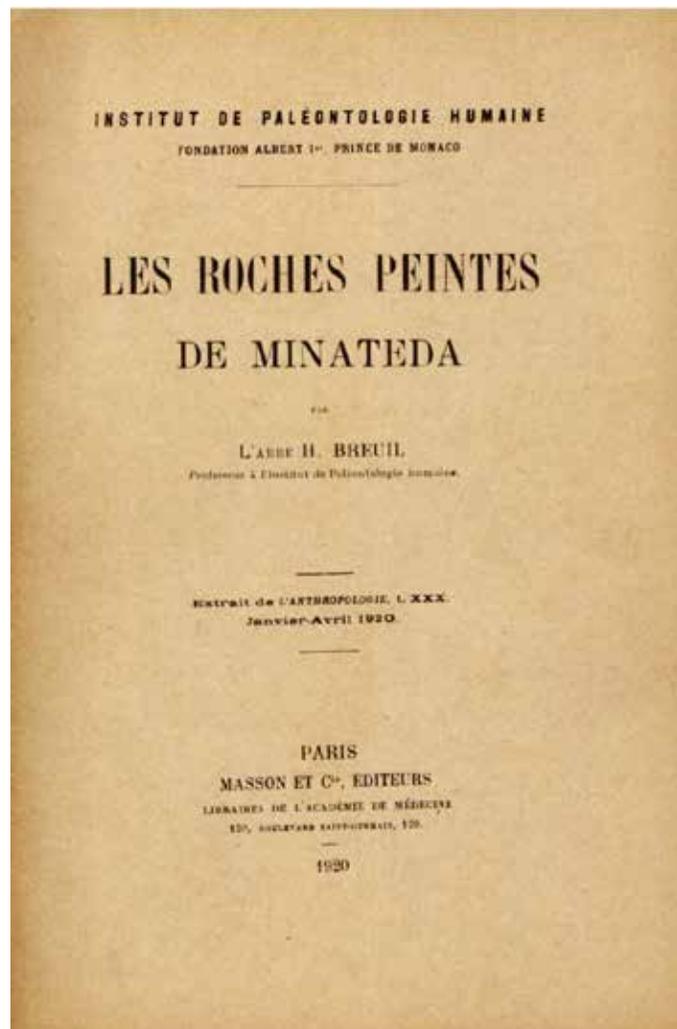
ticos dentro del arte levantino, no se volverá a hacer estudio alguno del mismo. Habrá que esperar hasta la década de los años noventa del siglo pasado para que se vuelva a despertar el interés por el yacimiento, que toma forma en 2005 cuando se desarrollan diversas actuaciones (López Precioso, 2016). Ese año se realizan las primeras labores de limpieza y restauración, financiadas por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y se empieza a elaborar un nuevo calco digital por un equipo coordinado por Martí Mas, profesor de la UNED, labor que culmina en 2008. En 2012 se retoman los trabajos de limpieza superficial del conjunto, esta vez financiados por la Fundación Campos de Hellín y el Ayuntamiento de la localidad, se desarrolla el proyecto 4D, a cargo de Juan F. Ruiz López y en el que participan también los ayuntamientos de Yecla, Jumilla, Moratalla y Nerpío. Y en 2014, con motivo del centenario de su descubrimiento, se organizan diversas iniciativas, como una exposición conmemorativa, conferencias y la edición de guías de campo del yacimiento.

³ Así se desprende de las cartas de Federico de Motos de fecha 10 de abril y 17 de mayo, de 1915 (Ripoll, 1988).



Dibujo de las pinturas de la Cueva del Queso realizado por Juan Cabré en 1911. © Museo Nacional de Ciencias Naturales.

Tras estos primeros años de entusiasta actividad, se va a iniciar un largo periodo de silencio que sólo se verá roto, de manera muy puntual, en 1935 cuando se descubra el Abrigo de la Solana del Molinico, en Socovos. El responsable del hallazgo es Casimiro Fernández Baudín, teniente coronel del Estado Mayor



Portada del número de *L'Anthropologie* que recoge los trabajos de Henri Breuil sobre Minateda (1920).

del Ejército de Tierra y gran aficionado a la Historia y la Arqueología de la localidad, a la que estaba unido por lazos familiares. No obstante, los primeros datos de la nueva estación de arte rupestre tardarán en publicarse casi 30 años, puesto que no será hasta 1962 cuando Joaquín Sánchez Jiménez, director del Museo

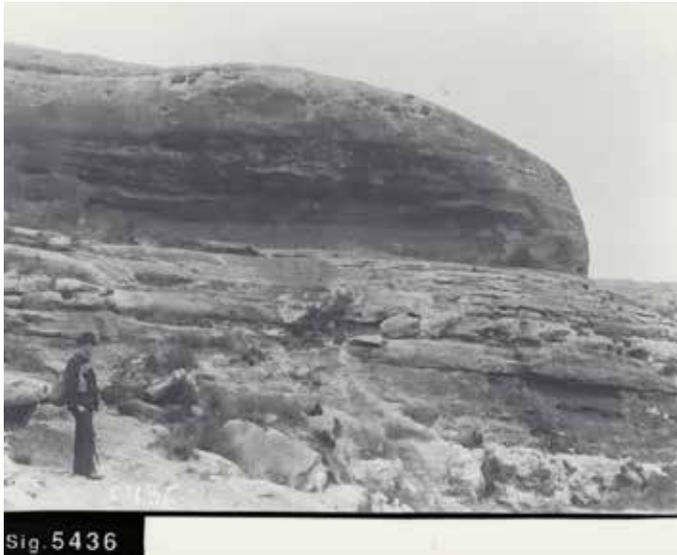


Foto de Eduardo Hernández Pacheco del Abrigo Grande de Minateda (1916). © Museo Nacional de Ciencias Naturales.

Arqueológico de Albacete y Comisario Provincial de Excavaciones Arqueológicas, incluya un somero estudio en el libro editado con motivo del homenaje al profesor Cayetano de Mergelina. Años después, será objeto de un estudio más amplio por parte del arqueólogo local José Luís Sánchez Gómez, que lo toma como tema de trabajo de su Memoria de Licenciatura presentada en la Universidad de Murcia en 1983, aunque esta, lamentablemente, no llegó a publicarse. Sí incluyó algunas referencias en una comunicación presentada al I Congreso de Historia de Albacete celebrado en esta ciudad en 1984.

Así las cosas, habrá que esperar a finales de la década de los años 50 para que haya un nuevo impulso a las investigaciones, motivado por el descubrimiento del magnífico conjunto de la Solana de las Covachas, hecho que acontece en 1954. Una vez más, el azar juega un papel esencial en cuanto a los hallazgos y ahora es

José Soto Pérez, por entonces maestro nacional en la pedanía de Pedro Andrés, quien localiza este nuevo yacimiento, en Nerpio.



Exposición conmemorativa del centenario del descubrimiento de las pinturas de Minateda (2014).

Un punto de inflexión

El descubrimiento de la Solana de las Covachas, aunque producido de manera ocasional, marcará un cambio de rumbo en la investigación del arte rupestre. Si bien, en un primer momento, el estudio del nuevo conjunto quedará a cargo de J. Sánchez Jiménez, es en 1958 cuando el Instituto de Prehistoria de Madrid envía a Nerpio a Miguel Ángel García Guinea, acompañado de Manuel Berges, con el objetivo de documentar gráficamente las nuevas pinturas.

Bien es cierto que, dos años antes, Julia Sánchez Carrilero había presentado dentro de su programa de doctorado un primer estudio del yacimiento bajo el título de «Avance al estudio de las pinturas rupestres de Nerpio», trabajo que luego amplió para su envío a la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas

y a la Sociedad Española de Antropología (García y Krapovickas, 1959). Pero la situación real era que, por entonces, las pinturas permanecían prácticamente inéditas. Parte de los estudios de J. Sánchez serán editados en 1961, cuando sean recogidos en el volumen 5 del Noticiero Arqueológico Hispánico.

ABC VIERNES 11 DE JUNIO DE 1954. EDICIÓN DE LA MAÑANA, PÁG. 22

SE MANTIENE EL MISMO PRECIO DEL PAN FAMILIAR Y QUEDA LIBRE EL DEL ESPECIAL
Normas para la campaña cerealista 1954-55

Se breve publicará el Boletín Oficial del Estado la circular de la Comisaría de Abastecimientos, número 424, que regula la campaña cerealista.

Según dicha circular, según en libertad de contratación, circulación, consumo y precio la cebada, la avena, el maíz y el centeno (con excepción de la harina panificable de este cereal), las leguminosas de consumo humano (cajón, judías, lentejas, etc.) y las de pimiento (ají, ají, etc.), no obstante, el Servicio Nacional del Trigo adoptará esas partidas de su producción se ofrezcan los agricultores a los precios que se señalan.

Se mantiene como comprador único del trigo el Servicio Nacional del Trigo, al cual se regulan las compras directas de los fabricantes a los agricultores por delegación y con la vigilancia del Servicio. No se limitan, en principio, las zonas de compra; se expresan como norma la adjudicación forzosa de trigo, que sólo se hará en casos extremos, y se pone a toda la industria harinera en igualdad de condiciones de comercio.

Los fabricantes de harina podrán elegir libremente la cantidad y la calidad del trigo que deseen adquirir en los silos y almazares del Servicio, y solicitar la com-

buja elevación la precisa, pero no se cobrará por ella a los beneficiarios de ese harinero.

Quedan también suprimidas las limitaciones de venta a los términos municipales, dándose satisfacción a las peticiones de la industria panadera y haciendo posible la competencia de precios y calidad con ventaja para el público.

Con objeto de garantizar el normal abastecimiento de pan, los industriales harineros mantendrán en todo momento existencias de trigo para cubrir las necesidades de un mes. Las de harina en panaderías serán fijadas por las Delegaciones Provinciales.

DESCUBRIMIENTO DE PINTURAS RUPESTRES EN ALBACETE
Representan hombres y animales y son de un sorprendente realismo

Albacete 10. La gran riqueza arqueológica y de antecedentes relativos a civilizaciones remotas, que encierra esta provincia, acaba de revalorizarse con el descubrimiento, en el término municipal de Nerpio, de diversos abrigos, con pinturas rupestres, a las que concede existencia jurídica el comisario provincial de Excavaciones Arqueológicas, D. Joaquín Sánchez Giménez.

Estas pinturas ofrecen gran número de representaciones humanas y de animales, de un sorprendente realismo.

El estudio de esta interesante epopeya arqueológica ha sido iniciado por la Comisaría, con el patrocinio de la Diputación Provincial—alcalde.

El "Día de Portugal", en Vigo

Vigo 10. Se ha celebrado el "Día de Portugal" en Vigo con diversos actos, organizados por el Consulado lusitano en esta ciudad.

En la plaza de Portugal, con asistencia de autoridades y representantes, se procedió a la tradicional ofrenda de coronas y ramos de flores ante el monumento a Camões, siendo depositada esta corona por el Centro Portugués y otra por el club del Irma, Sr. Rodríguez de Nierua, que pronunció un discurso—Ovón.

ABC — Boletín — Boletín de la Comisaría de Abastecimientos y Transportes

La prensa nacional se hace eco del descubrimiento de Solana de las Covachas, en Nerpio (Diario ABC, 11 de junio de 1954).

Así las cosas, M. A. García Guinea, convencido de que estas de la Solana de las Covachas no debían ser las únicas pinturas rupestres existentes en la zona, desarrolla ese mismo año una primera campaña de prospección, consecuencia de la cual se produce el hallazgo del conjunto del Castillo de Taibona, cuyo estudio presenta un año después al VI Congreso Nacional de Arqueología, celebrado en Oviedo (García y Berges, 1961). Favorecido por una subvención concedida por la Excm. Diputación Provincial de Albacete, también en 1958 desarrolla una segunda campaña de búsqueda de arte rupestre, esta vez acompañado de Pedro Krapovickas, catedrático de Arqueología de la Universidad de Rosario, en Argentina. Fruto de la

misma será el descubrimiento de los abrigos del Prado del Tornero I y II (García y Krapovickas, 1959).

En los años siguientes continuará con estas labores de prospección. En 1960 localiza los abrigos de la Hornacina de la Pareja, Los Ídolos, El Ídolo, Las Cabritas y La Llagosa (García, 1961/62), mientras que en 1962, esta vez acompañado por miembros del Seminario de Prehistoria y Arqueología Sautuola, dependiente del Museo de Santander, compagina la búsqueda de arte rupestre con los trabajos de excavación en el poblado ibérico de El Macalón, también en Nerpio. Consecuencia de esta campaña de estudio fue el hallazgo del que bautizaría como Abrigo Sautuola, en honor al Seminario que lo patrocinaba y al descubridor de la Cueva de Altamira (García, 1962). Es también ahora cuando comprueba unas vagas referencias que le había dado el notario de Yeste acerca de unas posibles pinturas en el entorno del embalse del Taibilla, que se concretan en la localización de los Abrigos de los Ingenieros I y II.

Los últimos trabajos de M. A. García Guinea en Nerpio son de 1968. Ese año, el Seminario Sautuola repite expedición con varios miembros del mismo, que concluye con el descubrimiento del Molino de Juan Basura, La Viñuela, Los Sabinas y el Arroyo de los Covachos I (García y San Miguel, 1975).

Más allá del número de yacimientos descubiertos por M. A. García Guinea, que no deja de ser importante, su mérito principal fue marcar las pautas para que los descubrimientos y la investigación del arte rupestre dejaran de estar sujetos al capricho del azar. Otra cuestión, muy distinta, es que su labor no tuviera la continuidad deseable, por lo que la situación volvió

a un estado de letargo, solo salpicado, una vez más, por los descubrimientos fortuitos, alguno de ellos es verdad que con una trascendencia notable. Es el caso de la Cueva del Niño de Ayna, descubierta en 1970 en el transcurso de una expedición espeleológica por los hermanos Esteban y Emilio Rodríguez Tercero y Benito García Roldán. El valor del hallazgo era inmenso. Se trataba de una cavidad con pinturas rupestres de edad paleolítica, algo insospechable hasta entonces, pero que, además, tenía depósito arqueológico, lo que permitiría contar con elementos propios de la cultura material de sus autores y de otros eventuales pobladores del lugar. Comunicado el hallazgo a Samuel de los Santos Gallego, director del Museo Arqueológico de Albacete y Comisario Local de Arqueología de Hellín, la noticia es trasladada a la Comisaría General de Excavaciones. Ese mismo año se traslada a la cueva Martín Almagro Gorbea, que elabora un primer informe y publicará sendos trabajos (Almagro, 1971; 1972; 1973). También se efectuaron dos pequeños sondeos arqueológicos en el interior de la cueva (Higgs *et alii*, 1976).



Dibujo de Miguel Ángel García Guinea de las pinturas de Las Cabritas (1962).

Mientras tanto, en Nerpio se siguen produciendo los hallazgos. En esta ocasión dos. En 1973 es el sacerdote Gregorio Ufano quien descubre nuevas pinturas en el paraje de la Fuente del Sapo, y ese mismo año, Carlos García Ródenas, maestro nacional, comunica a Joaquín Martínez Ufano, alcalde Nerpio, la existencia de pinturas en varias cavidades del llamado «Torcal de las Bojadillas», muy cerca del límite provincial con Murcia. Traslada la noticia a S. de los Santos Gallego, será este quien asuma la realización de un primer estudio de ambos conjuntos, en colaboración con Bernardo Zornoza. El resultado de sus trabajos es presentado en el XIII Congreso Nacional de Arqueología celebrado en Huelva en 1973 (Santos y Zornoza, 1975).



Dibujo de Samuel de los Santos y Bernardo Zornoza de parte de las pinturas de la cavidad VI de Las Bojadillas de Nerpio (1975).

Y nuevos territorios se incorporan también ahora al grupo de lugares con arte prehistórico en la provincia. Si en 1970 es Ayna, diez años después lo hará Letur. En 1980, es Matías Muñoz Jiménez, maestro nacional aficionado a la Arqueología, quien descubre en el paraje del Cerro Barbatón dos cavidades con representaciones pintadas, a las que denomina Cortijo de Sorbas I y II.

La época dorada

Es posible que, si nos atenemos a los descubrimientos y a la producción científica generada a partir de ellos, las dos últimas décadas del pasado siglo XX puedan ser catalogadas como el periodo más fructífero en los más de cien años de investigación del arte rupestre de Albacete. Si hasta 1980 conocíamos 50 yacimientos, solo en esos últimos 20 años del pasado siglo la cifra casi se iguala, con 45 nuevos sitios. Y es la confluencia de varios factores la que explica este hecho.

A partir de los años 50 del siglo XX se produce una progresiva estabilización de los estudios universitarios, que coincide en la década siguiente con la llegada a las cátedras de Prehistoria y Arqueología de algunos de los personajes que van a dominar el panorama sobre el tema en los siguientes cuarenta años, y que, sobre todo, van a formar a varias generaciones de nuevos investigadores. Es el caso de Antonio Beltrán Martínez en la Cátedra de Arqueología, Numismática y Epigrafía en la Universidad de Zaragoza; de Francisco Jordá Cerdá en la Cátedra de la Universidad de Salamanca; de Eduardo Ripoll Perelló en el área de Prehistoria de la Universidad de Barcelona, luego de Oviedo y finalmente de la UNED de Madrid; de Martín Almagro Basch, primero en la Universidad de Barcelona y después en la Cátedra de Historia del Hombre de la Universidad de Madrid; o de Pilar Acosta Martínez, primero como ayudante en Arqueología en la Universidad de La Laguna y luego desde la Cátedra de Prehistoria de la Universidad de Sevilla.

Es también ahora, a finales de los años sesenta, cuando se publican los que vendrían a ser los dos prime-

ros *corpus* sobre el arte prehistórico peninsular, el de A. Beltrán Martínez (1968) sobre el arte Levantino y el de P. Acosta Martínez (1968) sobre la pintura Esquemática. Ambos trabajos vienen a ser una puesta al día de todo lo conocido hasta entonces, pero, sobre todo, sirven como punto de partida para nuevas investigaciones.

A la vez, la progresiva implantación y generalización de los estudios de Prehistoria y Arqueología en la universidad española, que no obstante no implica la existencia de un currículo específico de arte prehistórico en los planes de estudio, que todavía hoy es algo excepcional (Mateo Saura, 2013), supondrá la incorporación a la investigación de un nutrido grupo de investigadores interesados por el tema. En este contexto podemos encuadrar los trabajos de prospección desarrollados en 1981 por José Manuel Pérez Burgos en diversos municipios de Albacete, bajo el encargo del Ministerio de Cultura en colaboración con el Museo de Albacete, y enmarcados en el proyecto de elaboración de la Carta Arqueológica de Arte Rupestre de la provincia. Sus prospecciones sirvieron para descubrir nuevos yacimientos, pero a la vez para ampliar el número de municipios con arte prehistórico, como es el caso de Yeste con la Cueva del Gitano y el Abrigo de la Graya. Unos años más tarde estudiará el Abrigo de los Batanes en Alcaraz. O es también el caso de las prospecciones realizadas en 1984 por José Luís Simón García en Almansa que, en arte rupestre, culminan con el hallazgo del Abrigo del Barranco del Moro. Este mismo investigador había descubierto unos años antes el Abrigo de la Laguna del Arquillo en Masegoso, si bien en este caso fue durante unas maniobras militares en el ejercicio del servicio militar. Sin embargo, el recuerdo del descubrimiento permanecerá en la

memoria hasta que, bastantes años después y animados desde el Museo Comarcal de Hellín, abordemos el estudio del conjunto, cuyos resultados fueron presentados en el Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea, celebrado en 2004 en Alicante (Mateo, Jordán y Simón, 2005).

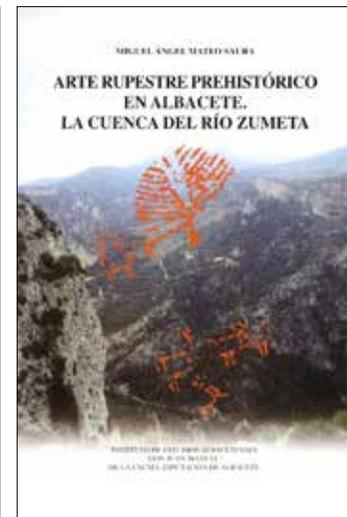
A Nerpio, que por entonces ya se ha erigido en un núcleo muy destacado dentro del fenómeno artístico prehistórico, llegan también ahora otros investigadores. Si tras los trabajos de M. A. García Guinea se había iniciado un periodo de silencio en lo que a los descubrimientos y estudios se refiere, solo roto por los hallazgos fortuitos reseñados de Las Bojadillas y la Fuente del Sapo, la llegada a la zona de jóvenes arqueólogos interesados en la materia dan un impulso destacado a las investigaciones. A finales de los años setenta llega a la localidad Ramón Viñas, que descubre el Abrigo del Molino de las Fuentes II, cerca de donde M. A. García Guinea había localizado una primera cavidad en 1962, y Ana Alonso Tejada que, licenciada en Historia por la Universidad Autónoma de Barcelona, realiza su Memoria de Licenciatura a partir del estudio completo y detallado del conjunto de la Solana de las Covachas, estudio que posteriormente fue objeto de una cuidada publicación por parte del Instituto de Estudios Albacetenses ‘Don Juan Manuel’ (Alonso, 1980). Esta autora desarrollará también diversos trabajos de prospección, lo que le permitirá el hallazgo de varios yacimientos, algunos de ellos en colaboración con otros investigadores como el propio R. Viñas o Alexandre Grimal, y publicará un gran número de trabajos sobre el arte rupestre de Nerpio.

Otros investigadores efectúan trabajos de prospección en este municipio. Una de las áreas es la limítrofe

con Jaén, que marca el río Zumeta, en la cual ya conocíamos desde 1988 la Cueva del Gitano. Las prospecciones desarrolladas ahora por investigadores como Miguel Soria Lerma, Manuel Gabriel López Payer o Antonio Carreño Cuevas posibilitan la localización de un importante grupo de yacimientos, más de 20 que, distribuidos tanto en la vertiente de Albacete como en la de Jaén, han convertido la zona en un área destacada dentro del grupo artístico del Alto Segura.



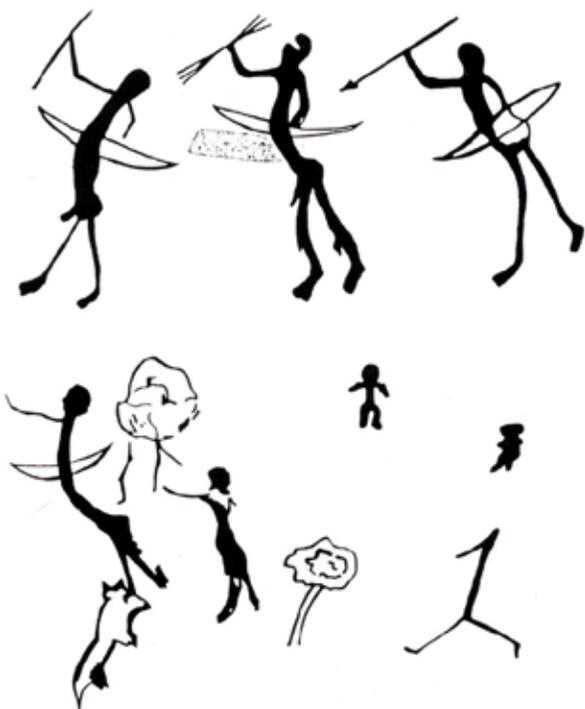
Monografía editada por el Instituto de Estudios Albacetenses sobre el conjunto de Solana de las Covachas (1980).



Monografía editada por el Instituto de Estudios Albacetenses sobre el arte rupestre de la Cuenca del Río Zumeta (2003).

Y hay un tercer elemento de notable importancia para explicar este despegue de los descubrimientos y las investigaciones en estos momentos finales del pasado siglo XX. Nos referimos a la acción de colectivos sociales implicados muy directamente en la salvaguarda y divulgación del Patrimonio Cultural. Es el caso del Colectivo del Taibilla en Nerpio cuya labor incide en

ámbitos muy dispares como son los relacionados con la Naturaleza, la Etnografía y también la Arqueología. Y referida a esta última, especial protagonismo ha tenido el arte rupestre. La labor de personas como Alfredo Álvarez, Cipriano Álvarez, José Juan Álvarez, Quini García, Raimundo Gómez Blasi, José Antonio Gómez Blasi, José Sánchez, Victoria Tenes y Manuel Tenes, ampliará el número de conjuntos conocidos de manera muy destacada. Y muy especialmente, debemos reconocer el infatigable y apasionado trabajo de A. Carreño Cuevas, investigador que en los últimos treinta años ha descubierto más de 25 nuevos abrigos con pintura rupestre postpaleolítica en Nerpio.



Calco publicado por Matías Muñoz de las pinturas del Cortijo de Sorbas I de Letur (1983).

La década de los años 80 es también importante para el municipio de Letur. Los hallazgos de M. Muñoz en 1980 despertarán el interés por esta zona en otros investigadores de tal forma que en un breve periodo de tiempo, el número de yacimientos de arte rupestre crece exponencialmente. A. Alonso descubre la Tenada de Cueva Moreno en 1985 y el Abrigo de Covachicas en 1987. Las inspecciones realizadas ese mismo año por Manfred y Katjia Bader se concretan en el hallazgo del Barranco Segovia y la Fuente del Saúco; en los años siguientes habrá más hallazgos, como los del Abrigo del Cerro Barbatón y la Cueva Colorá en 1989 y la Fuente de los Tornajos en 1999 por parte de de A. Alonso y A. Grimal, o el Abrigo de Casacueva por M. y K. Bader también en 1999.

El último descubrimiento en la zona se remonta a 2002 cuando nosotros encontramos, de manera ocasional, una tercera cavidad pintada en las proximidades de los ya conocidos Cortijo de Sorbas I y II (Mateo y Carreño, 2003).

El panorama, hoy

Si tomamos como referencia los dieciocho años transcurridos del siglo XXI, la impresión que tenemos es que se está produciendo, de nuevo, un estancamiento en la investigación del arte rupestre de la provincia. Los descubrimientos en este tiempo han sido pocos, apenas 9 yacimientos⁴, estando además muy concentrados, y aunque el elevado número de conjuntos conocidos podría transmitir la idea de que ya debe quedar poco por descubrir, la realidad es que todavía hay sectores muy amplios de la provincia en los que

⁴ El reciente descubrimiento de varios yacimientos, actualmente en fase de estudio, creemos que no modifican sustancialmente la situación general.

no se ha desarrollado nunca una labor sistemática de prospección. Quizás sea esta una de las asignaturas pendientes que habría que abordar en un futuro inmediato por nuevas generaciones de investigadores. Y aquí es donde vemos otro condicionante importante puesto que la investigación del arte rupestre de la provincia sigue, en su gran parte, en las mismas manos desde hace más de 25 años. Autores como A. Alonso Tejada, A. Carreño Cuevas, A. Grimal Navarro o M. A. Mateo Saura siguen firmando la mayor parte de las publicaciones que se editan.

Desconocemos las causas últimas, pero es un hecho palpable que no se ha producido, con alguna puntual excepción, la incorporación de nuevos investigadores. Entre esas excepciones debemos mencionar, sin duda, el equipo de trabajo conformado por miembros del departamento de la UNED de Madrid, encabezados por M. Mas Cornellá, y por técnicos del Museo Comarcal de Hellín, que han desarrollado el proyecto de investigación sobre «El arte rupestre en el Campo de Hellín (Albacete). Cuenca media y baja del Río Mundo. Programa para el estudio, investigación y difusión», patrocinado por la Dirección de Patrimonio Cultural de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Consecuencia de estos trabajos ha sido la realización de nuevos estudios en Minateda y la localización, en 2006, del abrigo con arte rupestre de la Cueva Blanca, en el término municipal de Hellín, al que va asociado un interesante yacimiento arqueológico que aporta más datos sobre el periodo de transición Mesolítico-Neolítico en esta zona del interior (Mingo *et alii*, 2012), y que viene a reforzar el panorama que ya conocíamos desde antiguo gracias a lugares como la Cueva del Nacimiento en Santiago-Pontones, el Molino de Vadico en Yeste y Valdecuevas

en Cazorla. O es también el caso de Juan Francisco Jordán Montés, cuyos estudios han servido para tener una visión antropológica novedosa del arte prehistórico, muy alejada del inmovilismo que, en el campo de la semiología, ha caracterizado la investigación durante la mayor parte del siglo XX. Pero poco más podríamos reseñar sobre el particular.



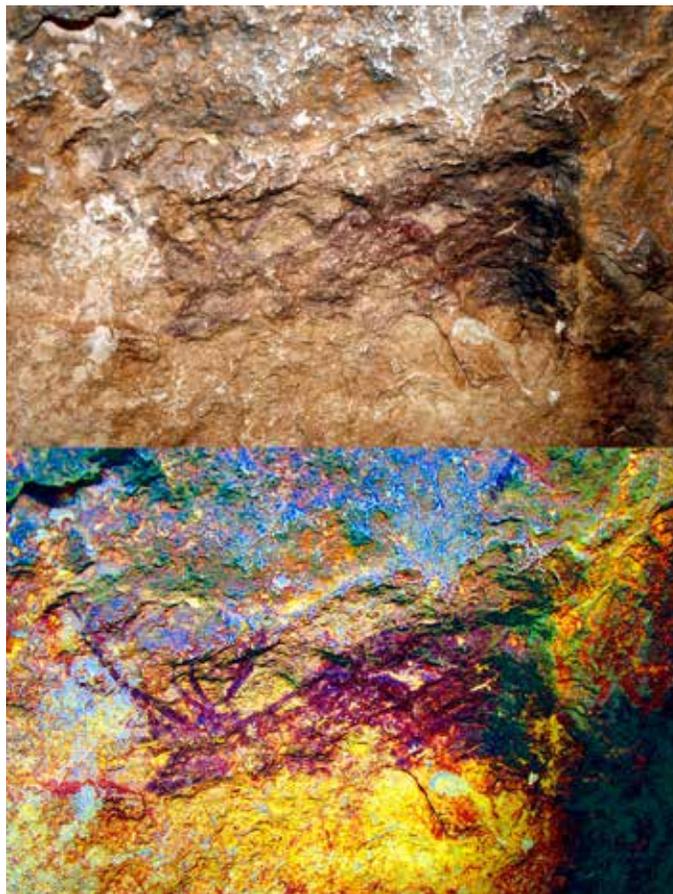
Detalle del dibujo de las pinturas del Abrigo Grande de Minateda realizado por Martí Mas y su equipo (2005-2008).

En el ámbito de los descubrimientos, Nerpio sigue siendo el municipio que concentra la mayor parte de los hallazgos de estos últimos años, todos ellos tutelados por A. Carreño Cuevas. Son los Abrigos de Huerta Andara I y II (1999), el Abrigo del Barranco del Buitre (2002), los Abrigos de Arroyo Blanco I y II (2003), el conjunto de la Fuente de la Toba (2007) y Abrigo del Royo del Altuñío (2010).

El último descubrimiento del que tenemos referencias publicadas se ha producido en Hellín. Si desde que, en 1914, se descubren los abrigos en el entorno de Minateda hay que esperar más de 80 años para que se

localicen nuevos yacimientos, en este caso los Abrigos de la Sierra de la Tienda I y II (Salmerón, Lomba y Cano, 1999), ha sido en 2015 cuando J. F. Jordán Montés encuentra en un paraje próximo al embalse del Talave el llamado Abrigo de la Vicaría. Su estudio ha

sido publicado en la revista *Al-Basit* (Jordán y Mateo, 2016), publicación que, dependiente del Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', siempre se ha mostrado especialmente sensible a la edición de estudios sobre el arte rupestre de provincia.



Ciervo del conjunto del Royo del Altuñío de Nerpio. La imagen inferior está tratada con DStretch.



Catálogo de yacimientos



ABRIGO DE LOS BATANES

Municipio: Alcaraz.

Paraje: Peña del Santo. Los Batanes.

Altitud: 1100 m. s. n. m.

Orientación: oeste.

Cavidad: 25 m de abertura de boca, 4 m de profundidad y 2,5 m de altura.

Estilo: esquemático.

Cronología: VI - III milenios a. C.

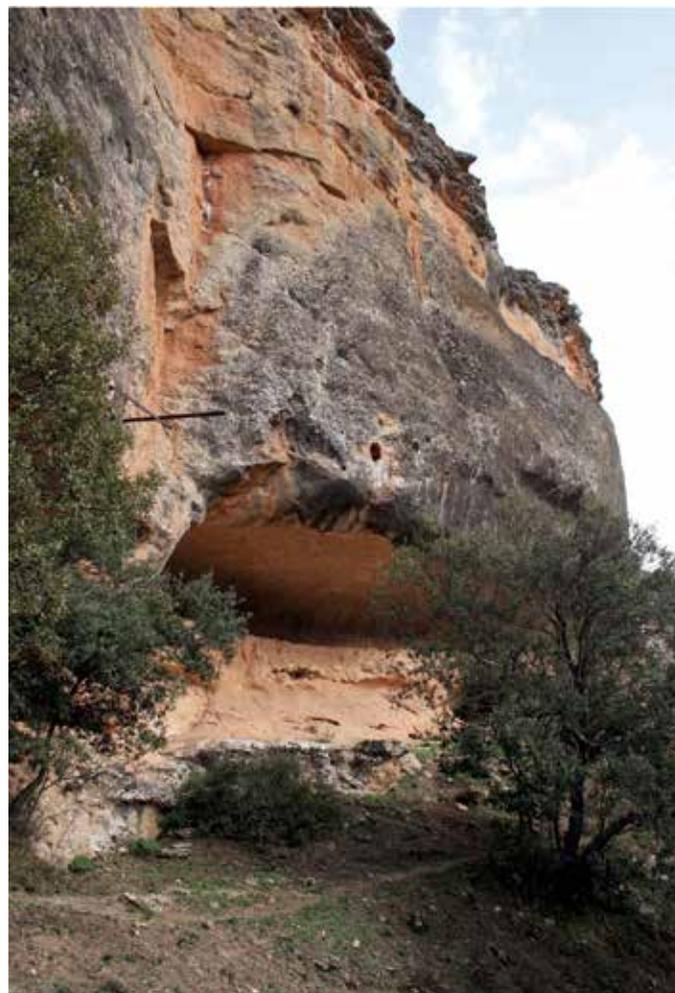
Circunstancias del hallazgo

En el transcurso de las prospecciones desarrolladas a comienzos de los años 90 del siglo pasado por José Manuel Pérez Burgos en la zona, dos vecinos de la misma, José Carrillo y Francisco García, le comunican la posible existencia de pinturas rupestres en una de las cavidades existentes en el área de confluencia de los ríos Escorial y Mesta. Comprobada la identidad prehistórica de las pinturas, estas son incorporadas a la Carta Arqueológica de Arte Rupestre de Albacete que, por entonces, elaboraba Pérez Burgos. Su estudio es publicado años después en la revista *Al-Basit*, editada por el Instituto de Estudios Albacetenses.

Contenido sumario

Distribuidas en 13 paneles, el conjunto lo forman 36 representaciones entre las que documentamos motivos de las tres categorías iconográficas propias del arte esquemático.

Hay varias representaciones humanas, que se corresponden en la mayor parte de los casos con el tipo humano más sencillo, aunque no faltan otros esquemas antropomorfos en los que se produce una duplicidad



Abrigo de los Batanes (Alcaraz).

de miembros superiores. En alguno de ellos se indica el sexo, masculino, mediante un corto trazo recto.

Hay también alguna representación de cuadrúpedo que, a tenor de sendos trazos verticales que muestra sobre la cabeza, bien podría ser propuesta como ejemplo de cáprido. El grupo mayoritario es el de los signos geométricos. Son numerosos los trazos verticales

o barras, también los trazos ligeramente curvos, los polilobulados caracterizados por la sucesión vertical de anillos circulares, hasta seis de ellos en uno de los ejemplos, y un par de esteliformes. Asimismo, no faltan los restos de manchas, pertenecientes a diversos motivos parcialmente conservados.

Bibliografía: Pérez Burgos, 1996; Carrillo Navarro, 2003; Mateo Saura, 2016.



Panel 1. Geométricos.



Panel 2. Barras verticales.



Panel 3. Esquema antropomorfo.



Panel 4. Polilobulado y cuadrúpedo.



Panel 12. Esteliforme.



Panel 10. Antropomorfos cruciformes.



Panel 11. Esquema humano masculino.

ABRIGO DEL BARRANCO DEL MORO

Municipio: Almansa.

Paraje: Barranco del Moro.

Altitud: 850 m. s. n. m.

Orientación: este.

Cavidad: 11,5 m de abertura de boca, 2 m de profundidad y 3 m de altura.

Estilo: levantino.

Cronología: *circa* X - VI milenios a. C.

Circunstancias del hallazgo

El conjunto fue descubierto por José Luís Simón García durante los trabajos de prospección desarrollados en el área del Barranco del Moro y Barranco del Rebollo en 1984.

Contenido sumario

Las 13 representaciones documentadas en la cavidad se agrupan en dos paneles diferentes. En ambos, el motivo predominante es la figura humana, de la que tenemos seis individuos. De ellos, cuatro se localizan en el panel I, de los que, al menos, dos son arqueros.

Mientras, en el panel II vemos otro arquero, y una posible figura de mujer, parcialmente conservada, de la que se conserva una mínima porción de la cabeza y parte de una prenda de vestir de tipo tubular, que le cubre hasta las pantorrillas. Por debajo de esta se ven las piernas.

En la morfología de estos personajes hay un claro predominio de las formas lineales y aunque en alguno de ellos el trazo que delimita el cuerpo es más estrecho



Abrigo del Barranco del Moro (Almansa). © José Luís Simón García.

que el de las piernas, en ningún caso hay un interés por señalar detalles anatómicos.

La asociación del arquero del panel segundo con los restos de pintura que parecen pertenecen a la figura de un cuadrúpedo, posiblemente a un cáprido, y la actitud de disparo que muestra aquel nos lleva a interpretar que se trata de una escena de caza.

Como rasgo de tipo etnográfico sí destaca el detalle de la emplumaduras de dirección de las flechas que sujetan dos de los arqueros. Utilizadas con la misión de dar estabilidad y precisión al vuelo de las flechas, los ejemplos de este abrigo del Barranco del Moro están formadas por tres apéndices, seguramente plumas.

Bibliografía: Hernández Pérez y Simón García, 1985; 1996.



Panel I. Arquero.



Panel I. Arquero.



Panel I. Personaje no armado.



Panel I. Figura humana.



Panel II. Arquero-cazador y posible cáprido.



Panel II. Restos de una figura de mujer.

CUEVA DE LA VIEJA

Municipio: Alpera.

Paraje: Cerro del Bosque.

Altitud: 1100 m.s.n.m.

Orientación: sureste.

Cavidad: 9 m de abertura de boca, 3,5 m de profundidad y 4,5 m de altura.

Estilo: levantino y esquemático.

Cronología: *circa* X - III milenios a. C.

Circunstancias del hallazgo

En diciembre de 1910, Daniel Serrano Gómez comunica a su hermano Pascual la existencia de pinturas rupestres en una cavidad del paraje de El Bosque. Será Pascual, gran aficionado a la Arqueología y la Prehistoria, que además ya tenía conocimiento de la existencia de arte rupestre en otros lugares, quien difunda el hallazgo en los ambientes académicos de la época. En un breve periodo de tiempo se dan cita en Alpera los investigadores más destacados del momento, entre ellos Henri Breuil o Juan Cabré, y a partir de 1912, el yacimiento y sus pinturas acapararán también el interés de la recién creada Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, dependiente del Museo Nacional de Ciencias Naturales.

Contenido sumario

Referido a la Cueva de la Vieja, podemos decir, sin temor a errar, que los más de 170 motivos de estilo naturalista levantino representados constituyen un paradigmático compendio de todo el contenido iconográfico y temático que define a este horizonte gráfico.



Cueva de la Vieja (Alpera).

Entre las figuras humanas adquieren gran protagonismo las de arqueros, ya estén pintados en actitudes pausadas o de reposo, o en ademanes más dinámicos cuando se trata de cazadores que disparan sus flechas contra los animales. Suelen ser figuras muy estilizadas, en las que apenas se insinúan rasgos anatómicos más allá de los glúteos o la musculatura principal de las piernas. En cambio sí muestran interés por reflejar detalles de tipo etnográfico, como son adornos, en la cabeza a modo de tocados o en las piernas en forma de lazos colgantes, o también sus armas. En estas es fácil apreciar un arco grande, con la vara que en algún caso es de doble curva y la cuerda. En las flechas se distinguen bien la punta, alguna muy original en forma de arpón, el vástago y la emplumadura de dirección.

Junto a la figura masculina, vemos también una pareja de mujeres, ataviadas con una prenda que adquiere una forma ligeramente acampanada desde la cadera, y engalanadas con unos adornos a modo de trazos que penden desde los codos, elaborados quizás con fibras vegetales o cuero.

Dentro del bestiario representado encontramos todas las especies que caracterizan el estilo levantino. El predominio, como es común, es para los cérvidos y los cápridos, aunque los bóvidos juegan un papel muy destacado en el panel por su posición central. Llamativo, y enigmático a la vez, resulta el hecho de que en un momento dado, las cornamentas de algunos de estos bóvidos se convierten en cornamenta de cérvidos mediante la adición de unos palos largos en los que se alojan varias puntas y las coronas. Y destaca también la presencia de carnívoros, posiblemente perros o zorros a tenor de sus detalles morfológicos.

En el apartado temático, la representatividad del lugar no es menor. Aquí podemos ver la práctica totalidad de las actividades desarrolladas por los autores levantinos. Hay cacerías, individuales y colectivas, una escena de recolección con un personaje encaramado a un trazo vertical, por el que sube, o ya desciende, de recoger ¿huevos?, un grupo de arqueros que disparan sus flechas contra otros varios individuos que permanecen sentados en el centro, en un posible ejemplo de lucha o, quizás, de ajusticiamiento, y las dos mujeres pintadas que se muestran en pareja, el modo más frecuente a la hora de incluir a la mujer en los paneles levantinos.

Un valor añadido del conjunto es la presencia de una cuarentena de motivos del otro gran estilo postpaleolítico, el esquemático. Propios de este estilo documentamos varios esquemas humanos, un cuadrúpedo, y distintos motivos geométricos en forma de barras verticales o trazos serpenteantes.

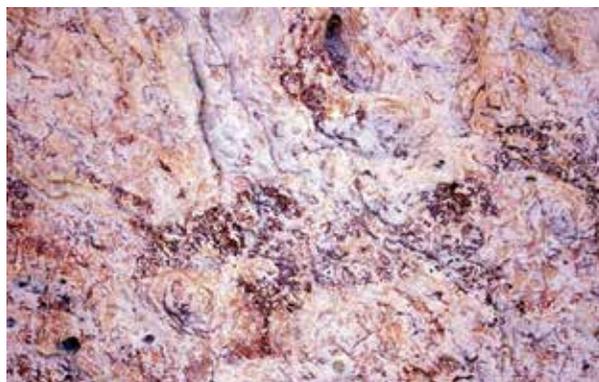
Bibliografía: Alonso y Grimal, 1990; 1999; 2010; Breuil, 1915; Breuil, Serrano y Cabré, 1912; Cabré, 1915; Grimal y Alonso, 2002.



Arqueros.



Detalle del personaje conocido como el «chamán».



Bóvido.



Cáprido.



Serpentiformes esquemáticos.



Pareja de mujeres. La gama cromática de la fotografía derecha ha sido tratada con DStretch.



Posible cánido.

CUEVA DEL NIÑO

Municipio: Ayna.

Paraje: Barranco del Infierno.

Altitud: 1100 m.s.n.m.

Orientación: este.

Cavidad: consta de dos salas contiguas, alcanzando una profundidad de 30 m de longitud y una anchura de 20 m.

Estilo: paleolítico y levantino.

Cronología: *circa* XXIII - VI milenios a. C.

Circunstancias del hallazgo

Las pinturas fueron descubiertas en 1970, durante una expedición espeleológica, por los hermanos Emilio y Esteban Rodríguez Tercero, y por Benito García Roldán. Posteriores estudios desarrollados en la misma por Antonio Javier Medina Ruiz y Francisco Javier Martínez Collados, en 1997, permitieron la localización de un tercer panel en el fondo de la sala segunda, la más profunda, que permanece alejada por completo de la luz natural.

Contenido sumario

Las representaciones, todas ellas pintadas, se distribuyen en tres paneles distintos, cada uno de los cuales ocupa una zona específica dentro de la cueva. En el Panel I, situado en la pared izquierda de la primera sala y el único al que llega de forma tenue la luz directa, está formado por una decena de figuras de animales, y algún resto de pintura. Predominan los ciervos, con cinco individuos, en algún caso provisto de una ramificada cornamenta, a los que acompañan un cáprido, un équido y un posible bóvido.



Cueva del Niño (Ayna).

En una segunda sala, situada en la zona más interior de la cavidad, encontramos los otros dos paneles. En el Panel II documentamos un cáprido, un équido, varias líneas curvas y rectas, algunas manchas y dos motivos formados por dos líneas paralelas verticales de trazado serpenteante, interpretadas como representaciones de serpientes.

El Panel III lo integran una mancha informe y una figura de cuadrúpedo, de especie no identificable.

La datación absoluta obtenida sobre hueso procedente de un sondeo efectuado al pie del panel principal de la primera sala proporcionó la fecha de 22780 ± 60 BP, lo que nos llevaría a momentos iniciales del periodo Solutrense. Esta fecha estaría en consonancia con la cronología propuesta para la mayor parte de las representaciones paleolíticas del conjunto a partir de los convencionalismos estilísticos que muestran.

Fuera de la cavidad, en la pared que inicia la visera, hay un panel con varias representaciones de estilo postpaleolítico levantino. Mal conservadas, podemos identificar varias figuras humanas incompletas, alguna de las cuales podría ser un arquero.

Bibliografía: Almagro Gorbea, 1971; 1972, 1973; Balbín y Alcolea, 1994; Davidson y García, 2013; Gárate y García, 2011; García y López, 2009; Higgs, Davidson y Bernaldo, 1976; Serna, 1993.



Panel I. Ciervo e, infrapuesto, bóvido.



Panel I. Ciervo.



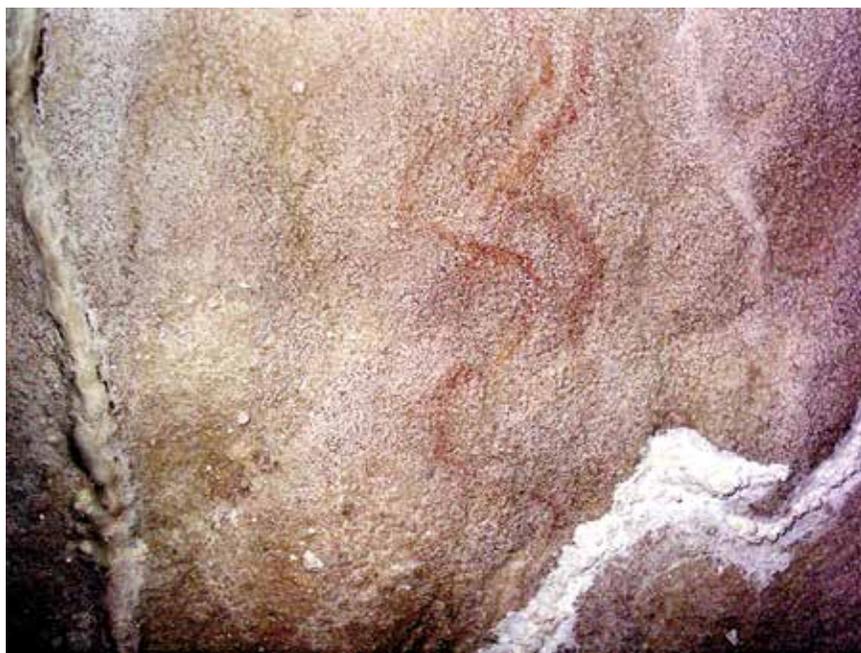
Panel I. Cáprido.



Panel I. Ciervo.



Panel I. Cáprido.



Panel II. Serpentiforme.



Paneles levantinos. Figuras humanas.

ABRIGO GRANDE DE MINATEDA

Municipio: Hellín.

Paraje: Cabeza Llana.

Altitud: 500 m. s. n. m.

Orientación: este.

Cavidad: 20 m de abertura de boca, 4 m de profundidad y 8 m de altura.

Estilo: levantino y esquemático.

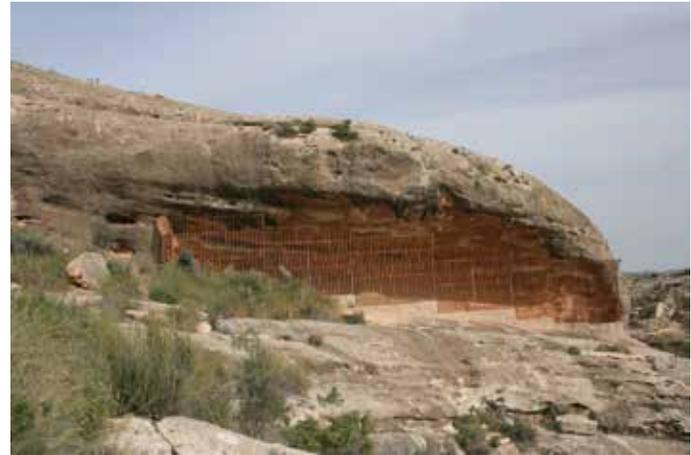
Cronología: *circa* X - III milenios a. C.

Circunstancias del hallazgo

El descubrimiento del Abrigo Grande, junto al de otras cavidades del entorno de Minateda, se produjo a comienzos de 1914 gracias a los trabajos de búsqueda de arte rupestre desarrollados en la comarca por Juan Jiménez Llamas, a instancias de Henri Breuil.

Contenido sumario

Por carta fechada el 9 de junio de 1914, Federico de Motos comunicaba a Henri Breuil el descubrimiento del Abrigo Grande de Minateda, y no dudaba en afirmar que estas nuevas pinturas de Minateda eran parangonables a la propia Cueva de Altamira. Sin establecer innecesarias e inútiles rivalidades, que no conducirían a nada, de lo que también estamos convencidos es de que la primera visión de las mismas por Motos y, más tarde, por Breuil debió ser impactante. El elevado número de motivos, el notable grado de naturalismo de muchos de ellos, el tamaño grande de algunas de las figuras de animales y, seguramente, todo el conjunto por sí mismo, debió producir en ellos una gran impresión.



Abrigo Grande de Minateda (Hellín).

Entre las representaciones encontramos numerosas figuras humanas, ya sea de arqueros, algunos de ellos caracterizados como cazadores, o de mujeres. Al respecto, destacan sendas parejas de arquero-mujer, y la propuesta como mujer-niño, o también la de cuatro individuos, armados con arcos, que marchan alineados hacia la izquierda. Hay arqueros que forman parte de cacerías individuales, pero también vemos otra escena de caza en la que un grupo muy numeroso de arqueros atacan a un ciervo.

En cuanto a los animales, vemos todas las especies representadas en el estilo levantino. Pequeños ungulados como cabras y ciervos, y junto a estos, animales de mayor porte como son los bóvidos y los équidos. Alguno de estos unen a su acentuado naturalismo en las formas un tamaño grande, acrecentando su protagonismo dentro del panel. De todos ellos, tan solo los pequeños ungulados son objeto de caza aunque sobre la figura de un gran ciervo hay una figura humana, superpuesta por la zona del cuello, definiendo un tipo de escena que vemos representada en otros conjuntos

levantinos y que siempre hemos interpretado como un tipo muy particular de «caza simbólica», de captura de aquellas virtudes de las que se revestiría cada especie animal dentro del horizonte gráfico levantino.

El elevado número de representaciones, más de 500, y su disposición en el panel llevaron a H. Breuil a establecer hasta 13 fases evolutivas. Los sucesivos estudios de otros investigadores modificaron esta secuencia de forma que para E. Ripoll eran cinco estas fases, o siete para F. Jordá. A la vista de ello, lo que queda de manifiesto, y esto es lo que queremos resaltar, es que



Bóvido.



Ciervos.



Arquero.

estamos ante un panel muy complejo, un auténtico *palimpsesto* de motivos pertenecientes a un periodo muy extenso de utilización simbólica del lugar.

Aunque sobrepasadas por la entidad de las representaciones levantinas, en el conjunto también hay figuras de estilo esquemático, de antropomorfos y barras verticales.



Individuo superpuesto por el cuello a un gran ciervo.



Équido.



Alineación de arqueros.



Pareja de figuras humanas.

Bibliografía: Breuil, 1920; Cabré, 1915; Ripoll, 1988; Ruiz, 2014; Torre, 1928.

ABRIGO DEL BARRANCO SEGOVIA

Municipio: Letur.

Paraje: Cerro Barbatón.

Altitud: 1300 m.s.n.m.

Orientación: sureste.

Cavidad: 5,5 m de abertura de boca, 4 m de profundidad y 2 m de altura.

Estilo: levantino.

Cronología: *circa* X - VI milenios a. C.

Circunstancias del hallazgo

Las pinturas fueron descubiertas por Manfred y Katia Bader, en 1987, como consecuencia de sus trabajos de búsqueda de arte rupestre en el paraje del Cerro Barbatón, en donde localizarán también el conjunto de la Fuente del Saúco.

Contenido sumario

El panel pintado está formado por 31 representaciones, entre las que hay un claro predominio de la figura humana en detrimento de las figuras de animales, de las que únicamente hay seis ejemplos. Además, de varios de estos no podemos concretar la especie dado su mal estado de conservación.

Dentro de las representaciones humanas, sobresale la de una mujer, la figura más grande del conjunto, que alcanza, sin estar completa puesto que le falta parte de las piernas, 53 cm de altura. Va ataviada con una prenda del tipo de una «falda» de forma ligeramente acampanada que le cubre hasta las pantorrillas. La cabeza muestra un peinado triangular grande, con los bordes redondeados, típico modelo de peinado de muchas



Abrigo del Barranco Segovia (Letur).

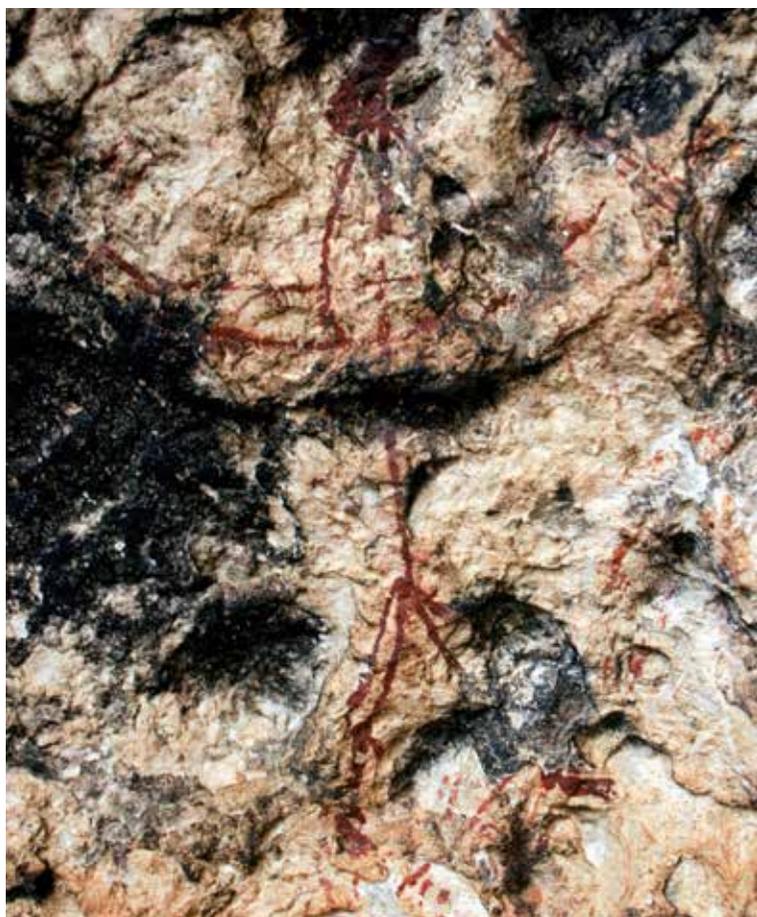
de las representaciones humanas, tanto masculinas como femeninas, del grupo levantino del Alto Segura. Del codo cuelga lo que parece ser, con poco lugar a la duda, una bolsa. Al lado de este recipiente, pareciendo salir de su interior, hay otro pequeño personaje.

Los hombres van armados con arco y flechas, aunque la mayoría de ellos no participa en escena alguna de caza. Solo uno de ellos apunta su arma hacia uno de los animales. En la parte central sí vemos, en cambio, a cuatro de estos arqueros enfrentados a otros tres más, uno de los cuales se encuentra representado en una posición invertida. Aunque no se manifieste de forma explícita, la escena podría evocar algún tipo de enfrentamiento armado entre ellos, con lo que aquel individuo que se ha pintado invertido podríamos pensar que yace muerto.

El grupo más llamativo es el formado por la gran dama, el arquero grande que hay a su lado y el personaje más pequeño que parece salir de la bolsa que pende del codo de la mujer. Esta escena ha dado lugar a

interpretaciones muy variadas. Entre las apuntadas por Juan Francisco Jordán Montés (1999), destaca que pudiera tratarse de una *hierogamia*, una pareja primordial, de la que surge la Humanidad, o también, que sea una escena en la que se enseñe un mito iniciático en el que la dama sería una madre nutricia que da la vida al ser que brota de la cesta, que más tarde se transformará en el gran arquero que la acompaña.

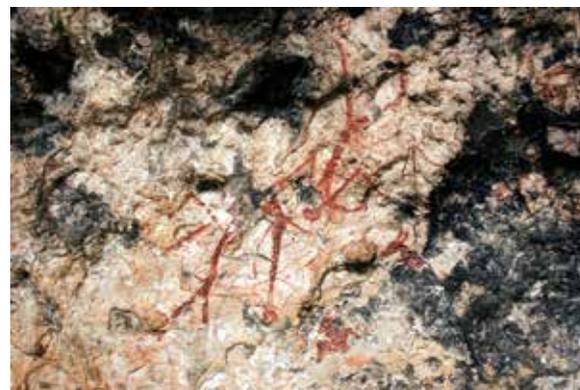
Bibliografía: Alonso y Grimal, 1996; Alonso, Bader, Bader y Grimal, 1989.



Arquero.



Arqueros. Detalle.



Arqueros.



Arquero de gran tamaño.



Figura humana bicroma, en negro y rojo.



Detalle del peinado.



Gran dama.

ABRIGO DE LA LAGUNA DEL ARQUILLO

Municipio: Masegoso.

Paraje: Laguna del Arquillo.

Altitud: 950 m. s. n. m.

Orientación: sur-suroeste.

Cavidad: 0,75 m de abertura de boca, 0,80 m de profundidad y 0,70 m de altura.

Estilo: levantino.

Cronología: *circa* X - VI milenios a. C.

Circunstancias del hallazgo

Descubierto por José Luís Simón García a comienzos de los años 70 del pasado siglo XX durante el desarrollo de unas maniobras en el ejercicio de su servicio militar, el conjunto se localiza en la parte alta de un frente rocoso cercano a la laguna que le da nombre. A pesar de su temprano descubrimiento, no fue hasta el año 2000 cuando se aborda el estudio completo de las representaciones, presentando unas conclusiones del mismo en el *Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea*, celebrado en Alicante en 2004.

Contenido sumario

El grupo iconográfico del conjunto está formado por siete motivos, con un protagonismo claro de las representaciones de animales, en concreto las de un ciervo, un cáprido y otros dos cuadrúpedos de los que, por falta de detalles anatómicos claros, no podemos identificar la especie.

Destaca por su tamaño respecto del resto, y por el cuidado tratamiento de sus formas, la figura del ciervo. Orientado hacia la izquierda, muestra los rasgos ca-



Abrigo de la Laguna del Arquillo (Masegoso).

acterísticos de la mayor parte de las representaciones de animales del grupo artístico del Alto Segura, al que hay que vincular el conjunto aún cuando, *sensu stricto*, pertenezca a la cuenca del Júcar. Entre estos detalles, hay que resaltar ese correcto modelado de las proporciones anatómicas y de los volúmenes, y su marcado estatismo, reforzado con el claro alineamiento de sus patas. Llama la atención la cornamenta, probablemente cargada de un especial simbolismo, en la que podemos ver los palos de formas ligeramente curvas, en los que se aprecian las luchaderas y que se rematan con coronas de dos puntas.

En la parte derecha del panel vemos una representación de cáprido, a la que acompaña una figura humana que, por su actitud y a tenor de los restos de pintura conservados de un posible arco, podría ser la de un cazador. Ambas figuras se han visto muy afectadas por desconchados del soporte y, sobre todo, por formaciones orgánicas de líquenes, que las ocultan en gran parte de su trazado. A pesar de ello, por lo

conservado podríamos pensar que se ha representado una cacería individual.

Completan el panel dos motivos de tipo geométrico, uno de los cuales se asemeja a un «8», de gran interés por cuanto los signos geométricos son muy escasos dentro del estilo levantino. Les acompañan otras dos figuras de cuadrúpedo, cuyas formas son más torpes que las del ciervo y el cáprido.

Bibliografía: Mateo, Jordán y Simón, 2005.



Cáprido.



Ciervo.



Signo.



Signo en forma de «8».



Cuadrúpedos.

ABRIGO DEL CORNIBELETO I

Municipio: Nerpio.

Paraje: Barranco de los Lebrillos.

Altitud: 880 m. s. n. m.

Orientación: sur-suroeste.

Cavidad: 12 m de abertura de boca, 2,5 m de profundidad y más de 4 m de altura.

Estilo: levantino.

Cronología: *circa* X - III milenios a. C.

Circunstancias del hallazgo

Localizado en las proximidades de la llamada Presa de Toma del embalse del Taibilla, el yacimiento es descubierto en 2005 por José Ángel Gómez Blasi.

Contenido sumario

Las 12 representaciones documentadas en la cavidad se agrupan en cuatro paneles diferentes. La mayor parte de ellas, englobadas en los paneles 2 a 4, se corresponden con motivos de formas geométricas y abstractas de las que no es posible definir una identidad segura. Hay motivos de aspecto redondeado, a modo de escutiformes, trazos rectilíneos que se entrecruzan definiendo cruciformes, trazos horizontales y alguna figura de forma oval.

En el panel I encontramos las únicas representaciones figurativas del conjunto. Se trata de dos *prótomos* o cabezas de animal, una de bóvido y otra de équido, aunque el mal estado de conservación de esta última nos obliga a ser cautos en su lectura. En ella, las zonas mejor conservadas pertenecerían al cuello y la parte inferior de la cabeza, sobre todo la zona de la quijada



Abrigo del Cornibeleto I (Nerpio).

La presencia del bello parece determinar una forma muy próxima a lo que conocemos en arte Paleolítico como pico de pato. Los restos de pintura situados en la parte superior podrían formar parte de la crinera del animal que, de aceptarse, estaría muy desarrollada en altura y quedaría rematada en escalón.

La cabeza del bóvido es un claro ejemplo de la maestría que poseían los pintores levantinos. Al acusado naturalismo de la representación, con un marcado respeto por las proporciones y las formas, se une un gusto por el detalle, que se ha cuidado al máximo. Pintada de perfil, queda orientada hacia la parte exterior de la cavidad. La cabeza, de aspecto masivo y más bien corta, muestra una marcada tendencia triangular, rematada en un morro recto. La quijada es rectilínea. Por su parte, la cornamenta presenta una forma general muy abierta en U, con una cuna amplia, adquiriendo los pitones una doble curvatura que le confiere una acusada forma de lira. Esta cornamenta articula mal con la cabeza, ya que se sitúa por encima de la testuz, ofreciendo además una perspectiva biangular oblicua

respecto de aquella. Las orejas se han representado mediante dos cortos trazos pareados, situados detrás de la cabeza, justo debajo de la cornamenta.

Llama la atención la casi perfecta simetría de la cornamenta, sobre todo si tenemos en cuenta que se pinta a mano alzada y a partir de una imagen mental. De hecho, el pitón derecho aparece duplicado en su tercio superior, lo que interpretamos como testimonio de una corrección de su trazado en pos de conseguir esa destacada simetría.

Bibliografía: Mateo y Carreño, 2011



Posible *prótomos* de équido.



Escutiforme.



Geométrico.



Prótomos de bóvido.



Detalle de la corrección del trazado en el asta del bóvido.

ABRIGO DEL BARRANCO BONITO

Municipio: Nerpio.

Paraje: La Dehesa-Canalejas.

Altitud: 1200 m. s. n. m.

Orientación: oeste.

Cavidad: 6,70 m de abertura de boca, 1,70 m de profundidad y 2,70 m de altura.

Estilo: levantino y esquemático.

Cronología: *circa* X - III milenios a. C.

Circunstancias del hallazgo

En el verano de 1992, Alonso Martínez Torres, vecino de La Dehesa, comenta a Antonio Carreño Cuevas la existencia de «manchas rojas» en las paredes de una covacha del paraje de Canalejas. Comprobada la identidad prehistórica de las pinturas, se inicia su estudio, cuyos resultados se publican en el número 41 de la revista *Al-Basit*.

Contenido sumario

Entre el medio centenar de figuras del yacimiento, hay motivos tanto del estilo levantino como del esquemático. Entre los levantinos acaparan el protagonismo las representaciones de arqueros, de tamaño muy reducido ya que algunos de ellos apenas superan los dos centímetros de altura. De hecho, el más grande mide 7 cm. Alguno de estos personajes sujetan en sus manos un objeto curvado que interpretamos como bumeranes. Entre las representaciones animales, encontramos tres pequeños cuadrúpedos de los que no podemos identificar la especie por el nivel de deterioro que muestran en la zona de sus cabezas, pero que bien podrían ser pequeños ungulados, cérvidos o cápridos.



Abrigo del Barranco Bonito (Nerpio).

Por su parte, entre el grupo de motivos de estilo esquemático sí hay una mayor variedad iconográfica. Vemos varias figuras de cuadrúpedo, si bien la falta de detalles anatómicos impide la identificación diáfana de la especie. Tan sólo uno de ellos, que en la cabeza presenta hasta tres trazos verticales, podría ser propuesto como la imagen de un ciervo. Para otros, si interpretamos los largos trazos sobre la cabeza como las orejas y tenemos en cuenta la larga cola, podemos



Arquero.



Circuliforme.



Trazo levantino sobre cuadrúpedo esquemático.



Pectiniforme.

pensar que quizás se trate de équidos, pero no deja de ser esta una hipótesis más. Junto a los animales conviven diversos signos geométricos, entre ellos largos trazos verticales, puntos, un polilobulado, dos circuli-formes y varias manchas de color.



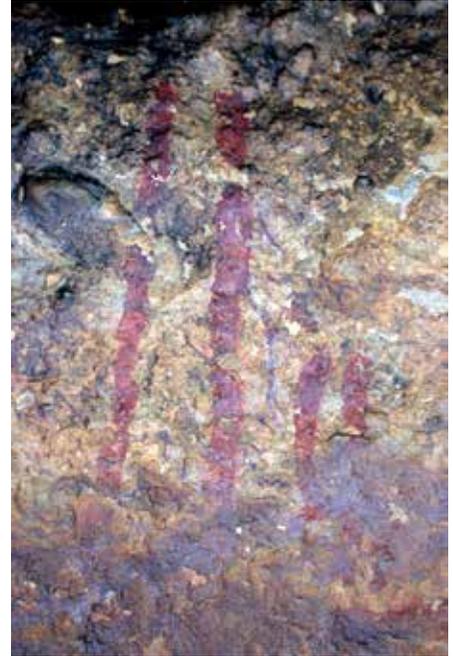
Geométrico.

En este conjunto debemos destacar el registro de varias superposiciones cromáticas entre motivos de los dos estilos, lo que se convierte en un detalle de notable interés a la hora de documentar la existencia de una etapa de convivencia de los dos horizontes plásticos.

Bibliografía: Mateo y Carreño, 1997.



Cuadrúpedo esquemático, posible ciervo.



Trazos verticales esquemáticos y personaje levantino.

SOLANA DE LAS COVACHAS

Municipio: Nerpio.

Paraje: Fuente del Taibilla.

Altitud: 1350 m.s.n.m.

Orientación: suroeste

Cavidades: I. 5 m de abertura de boca, 2 m de profundidad y 2 m de altura; II, 1 x 0,30 x 6; III, 3 x 2 x 2; IV, 5 x 0,30 x 1,5; V, 4 x 2 x 2,5; VI, 3 x 2,5 x 2,5; VII, 2,5, x 2 x 2; VIII, 2 x 3 x 2; IX, 1 x 2 x 1,5.

Estilo: levantino y esquemático.

Cronología: *circa* X- III milenios a. C.

Circunstancias del hallazgo:

Un primer grupo de ocho cavidades con pinturas fue descubierto de manera ocasional en 1954 por José Sotos Pérez, por entonces maestro nacional en la pedanía de Pedro Andrés (abrigos I al VI y IX). La inspección del conjunto en 1977 por Ana Alonso Tejada, con motivo de la realización de su memoria de licenciatura, permitirá el hallazgo de una nueva cavidad (abrigo VIII).

Contenido sumario

El conjunto alberga más de 200 representaciones, pertenecientes en su mayor parte al estilo levantino, si bien unas pocas figuras son propias del estilo esquemático.

Entre los levantinos vemos todo el conjunto de motivos que conforman el repertorio iconográfico de este estilo. Entre las figuras humanas masculinas contamos con numerosos arqueros, en ocasiones caracterizados como cazadores. Muchos presentan una mor-



Solana de las Covachas (Nerpio).

fología lineal, aunque alguno de ellos, caso del llamado «ídolo», sí muestra un mayor volumen. En este, el cuerpo se va ensanchando hacia la cintura, las piernas son gruesas y en ellas se señalan los grupos musculares principales. Se han pintado los pies, en los que se indican, incluso, los dedos. Esta figura guarda un notable paralelismo formal con la figura llamada del «chamán» de la Cueva de la Vieja de Alpera.

La mujer también tiene una presencia destacada. Aunque responden a modelos distintos, varias de ellas muestran los rasgos que caracterizan a muchas de las figuras femeninas del Alto Segura, con un gran peinado triangular, el cuerpo alargado, las piernas cortas y la cintura quebrada con los glúteos salientes. Suelen ir vestidas con una prenda del tipo de una «falda» que le cubre hasta las rodillas.

Por su parte, entre los animales hay un claro predominio de los ciervos y los cápridos, aunque también encontramos representaciones de équidos y algún bóvido.

Muchos de estos animales ofrecen un acusado grado de naturalismo y gusto por el detalle, llevado en ocasiones casi a lo irreal. Sucede con las cornamentas de alguno de los ciervos, de formas curvas forzadas al límite y rematadas por ramificadas coronas. A esto se une el tamaño grande que llegan a tener algunos de ellos.

Llamativa es la figura de *prótomos* de ciervo captado en plena berrea. La sola representación de la cabeza aglutina y logra transmitir toda la fuerza emocional de la acción.

Los motivos esquemáticos se concentran en las cavidades VI y IX, y se corresponden con trazos verticales de aspectos serpenteante y algún esquema antropomorfo.

Bibliografía: Alonso, 1980; Alonso y Grimal, 1996; García y Krapovickas, 1959; Sánchez Carrilero, 1961.



Abrigo III. Arquero, ciervos y équido.



Abrigo VI. Ciervo en berrea.



Abrigo VI. Figura masculina, conocida como el «ídolo».



Abrigo VI. Ciervo.



Abrigo VI. Ciervo.



Abrigo VI. Figura de mujer.



Abrigo V. Serpentiformes esquemáticos.

TORCAL DE LAS BOJADILLAS

Municipio: Nerpio.

Paraje: Las Bojadillas.

Altitud: 1100 m.s.n.m.

Orientación: sur-sureste.

Cavidades: I, 5 de abertura de boca, 1,5 m de profundidad y 1,5 m de altura; II, 3 x 2,5 x 3; III, 3 x 4 x 1,5; IV, 6 x 3 x 2; V, 4 x 2 x 1,5; VI, 4,5 x 3,5 x 2; VII, 8,5, x 4,5 x 2,5.

Estilo: levantino.

Cronología: *circa* X - III milenios a. C.

Circunstancias del hallazgo

En 1973, Carlos García Ródenas, a la sazón maestro nacional en la pedanía de Las Bojadillas, comunica a Joaquín Martínez Ufano, alcalde Nerpio, el descubrimiento de seis cavidades con pinturas en el llamado «Torcal de las Bojadillas», muy cerca del límite provincial con Murcia. Trasladada la noticia a Samuel de los Santos Gallego, director del Museo Arqueológico de Albacete y Comisario Local de Arqueología de Hellín, será este quien asuma la realización de un primer estudio de ambos conjuntos, en colaboración con Bernardo Zornoza. El resultado de sus trabajos es presentado en el XIII Congreso Nacional de Arqueología celebrado en Huelva en 1973. En 1975, será Ramón Viñas quien localice una séptima covacha pintada.

Contenido sumario

Se trata de uno de los conjuntos de la provincia con mayor número de representaciones. Distribuidas en las siete cavidades, documentamos más de 700 figuras, que muestran prácticamente todo el abanico de



Torcal de las Bojadillas (Nerpio).

motivos que conforman el repertorio iconográfico del estilo levantino.

Entre las figuras humanas hay un claro protagonismo del arquero, bien sea inmerso en labores de caza, como representación aislada, o también formando parte de alguna de las populosas agrupaciones de arqueros que hay en la yacimiento. En estas, formadas por decenas de individuos, la mayor parte de ellos blanden el arma al frente, en clara actitud de disparo.

En el grupo de los animales, los más representados son los cápridos y los cérvidos, aunque hay que reseñar la presencia destacada de los bóvidos. De hecho, si en el grupo de yacimientos del Alto Segura apenas contamos con una veintena de individuos de esta especie, alguno dudoso, debemos resaltar que hasta diez de ellos se han representado en este yacimiento de Las Bojadillas. Uno de los animales, de pequeño tamaño, es ejemplo de lagomorfo para unos investigadores, o de simple cuadrúpedo ungulado para otros.

De entre el amplio volumen de representaciones, llama la atención por su singularidad. la composición formada por un ciervo, en actitud recostada, que se ha pintado en el interior de una pequeña oquedad de la pared, rodeado de varios motivos vegetales. Da la impresión de que se trata de una cacería mediante el uso de una trampa, aunque el hecho de que las patas traseras del animal sean las de un ave confiere a la misma una simbología más profunda que la de una simple escena de captura.



Abrigo I . Bóvido.

También sobresale la presencia de unos personajes, quizás alguno de ellos femenino, ataviados con unos grandes tocados en la cabeza, definidos por varios trazos verticales. Ya sea un elemento de adorno o un detalle etnográfico del grupo, en todo caso concede una caracterización especial al individuo que lo porta.

Bibliografía: Santos y Zornoza, 1975; Viñas y Romeu, 1976; Viñas y Alonso, 1978; García del Toro, 1984; Alonso y Grimal, 1996.



Abrigo V. Arquero a la carrera.



Abrigo VII. Arquero y ciervos.



Abrigo IV. Cacería.



Abrigo II. Personaje con tocado especial.



Abrigo I. ¿Ciervo en trampa?.



Abrigo V. ¿Ungulado o lagomorfo?

FUENTE DE LA TOBA

Municipio: Nerpio.

Paraje: Fuente de la Toba.

Altitud: 800 m.s.n.m.

Orientación: oeste.

Cavidad: carente de visera de protección, es una pared casi vertical de 9 m de longitud.

Estilos: levantino y esquemático.

Cronología: *circa* X - III milenios a. C.

Circunstancias del hallazgo

Situado en la margen derecha del río Taibilla, cerca de la llamada Presa de Toma, el conjunto fue descubierto por Antonio Carreño Cuevas en 2007.

Contenido sumario

El panel pintado lo integran 27 representaciones de los estilos levantino y esquemático. Entre las figuras levantinas hay cuatro arqueros, dos de los cuales, por su proximidad a sendos animales, su orientación y su actitud, podrían ser caracterizados como cazadores. Un quinto individuo no porta arma alguna y se muestra subido a la grupa de un ciervo, conformando una escena cargada de un simbolismo especial que trasciende la mera acción narrada, que no puede ser propuesta como ejemplo de cacería.

En el grupo de los animales levantinos podemos identificar cuatro ciervos mientras que del resto, la falta de detalles anatómicos nos impide concretar la especie. No obstante, parecen ser pequeños ungulados, bien ciervos o, en su caso, cabras.



Abrigo de la Fuente de la Toba (Nerpio).

Sobresale también la existencia de un signo geométrico de estilo levantino, importante por la escasez de signos dentro de este horizonte gráfico. La parte superior del mismo está formada por cuatro anillos circulares, dispuestos verticalmente. A estos sigue un trazo, doble en la parte media, que se prolonga hacia abajo, donde contacta con otra sucesión de cuatro anillos, tal vez cinco, similares a los de la parte superior. La disposición de esta figura es paralela a una cresta calcárea de la pared.

Los motivos esquemáticos se concentran de manera significativa en el extremo derecho del panel, sin interferir con las figuras levantinas. Entre ellos, identificamos un esquema antropomorfo masculino, un signo ramiforme, un semicírculo y un par de trazos verticales a modo de barras.

Bibliografía: Mateo y Carreño, 2010.



Cuadrúpedo.



Signo levantino. Parte superior.



Arquero
y ciervo.



Personaje subido a la grupa de un ciervo.

Cuadrúpedos.



Ramiforme
esquemático.



Antropomorfo
esquemático.

ABRIGO DEL MOLINO DE JUAN BASURA

Municipio: Nerpio.

Paraje: Molino de Juan Basura.

Altitud: 1050 m.s.n.m.

Orientación: suroeste.

Cavidad: 15 m de abertura de boca, 4 m de profundidad y 7 m de altura.

Estilo: levantino y esquemático.

Cronología: *circa* X - III milenios a. C.

Circunstancias del hallazgo

El conjunto fue descubierto por Miguel Ángel García Guinea durante la campaña de prospección de 1968, la última que realizó en el municipio.

La covacha ha servido hasta tiempo reciente como aprisco para encerrar el ganado, lo que ha afectado al estado de conservación de las pinturas, sobre todo de aquellas figuras situadas en la parte más baja del panel.

Contenido sumario

De la veintena de representaciones documentadas, que se distribuyen en tres paneles dentro de la cavidad, la mayor parte pertenecen al estilo levantino, aunque también hay unos pocos motivos que se adscriben al horizonte esquemático.

Entre las figuras levantinas, dentro del panel III podría haber una representación humana, de la que, con reservas, distinguiríamos la cabeza, de forma triangular, el cuerpo y el arranque de uno de los brazos. No se habrían conservado, en cambio, ni el otro brazo ni



Abrigo del Molino de Juan Basura (Nerpio).

las piernas. El resto de motivos son de animales, de pequeños ungulados, entre los que distinguimos algún cáprido.

Por su parte, los motivos esquemáticos son todos de animales, pudiendo identificar, a tenor de cornamentas que muestran, un par de cápridos y un ciervo.

De gran interés por las implicaciones de cronología relativa que tiene, en el panel III, el ciervo esquemático se superpone a la grupa de un cuadrúpedo levantino, marcando así una secuencia evolutiva entre ambos estilos.

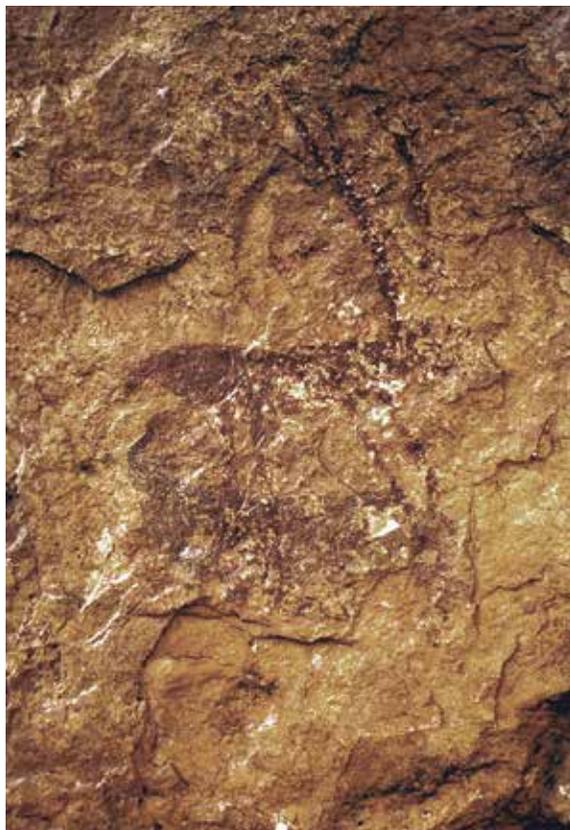
Bibliografía: García y San Miguel, 1975; Alonso y Grimal, 1996.



Posible figura humana y cuadrúpedos levantinos.



Cuadrúpedos esquemáticos.



Superposición de cáprido esquemático sobre cuadrúpedo levantino.



Cáprido esquemático.

SOLANA DEL MOLINICO

Municipio: Socovos.

Paraje: Loma del Conjuraor.

Altitud: 740 m. s. n. m.

Orientación: noreste.

Cavidades: I, 20 m de boca, 8 m de profundidad y 6 m de altura. II, 10,5 x 6,5 x 8.

Estilo: esquemático.

Cronología: VI – III milenios a. C.

Circunstancias del hallazgo

El yacimiento fue descubierto en 1935 por Casimiro Fernández Baudín, teniente coronel del Ejército de Tierra, vinculado por lazos familiares a la población y aficionado a la Arqueología. Comunicado el hallazgo al Museo de Albacete, de su estudio se encargará su director, Joaquín Sánchez Jiménez.

Contenido sumario

El conjunto está integrado por dos abrigos. En el I destacamos una primera composición escénica formada por tres representaciones humanas masculinas, como evidencia el órgano sexual pintado en todas ellas, y dos cuadrúpedos, de los que uno, al menos, es un cáprido.



Solana del Molinico (Socovos).

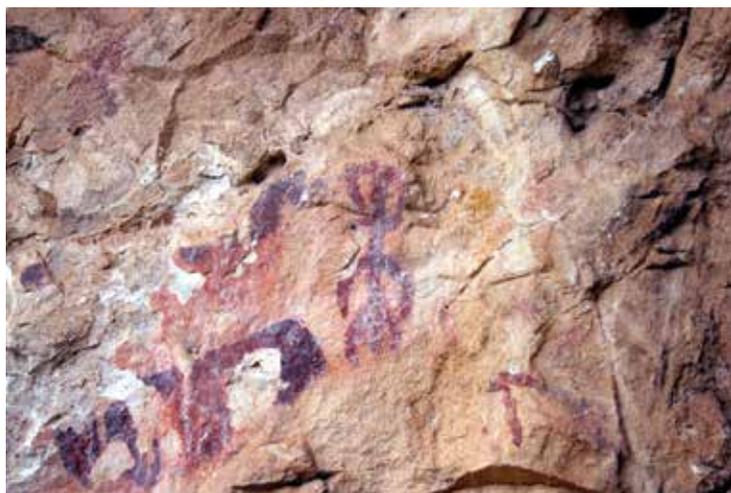
A la derecha de la anterior hay otra escena en la que vemos varias manchas de color, perteneciente probablemente a cuadrúpedos parcialmente conservados, y un figura antropomorfa en la que el rasgo más destacado es la duplicidad de miembros, lo que lleva a pensar en una significación más compleja para estas representaciones que la de un simple motivo humano. Completan el panel algunos signos geométricos, entre ellos un motivo ramiforme, diversos trazos verticales y varias manchas de color.

En el abrigo II todos los motivos son de tipo geométrico. Sobresalen de entre todos ellos el determinado por un trazo horizontal atravesado por otros seis trazos verticales, la figura de un cuadrúpedo y un esquema ancoriforme. En este abrigo documentamos también la superposición de un motivo geométrico de color negro sobre la figura de un antropomorfo pintado en color rojo.

Bibliografía: Fernández Baudín, 1961; Sánchez Jiménez, 1962; Sánchez Gómez, 1983; 1984.



Abrigo I. Figuras humanas y cuadrúpedos.



Abrigo I. Esquema antropomorfo.



Abrigo I. Signo ramiforme.



Abrigo II. Puntos y geométricos.



Abrigo II. Signo ancoriforme.



Abrigo II. Geométrico en negro sobre antropomorfo en rojo.



Abrigo II. Geométrico.

CUEVA DEL GITANO

Municipio: Yeste.

Paraje: Peña de los Almendros-Los Calderones.

Altitud: 1000 m.s.n.m.

Orientación: suroeste.

Cavidad: 29 m de abertura de boca, 24 m de profundidad y 20 m de altura.

Estilo: esquemático.

Cronología: VI - III milenios a. C.

Circunstancias del hallazgo

Conocida también como Cueva del Tío Hilario, y situada sobre la margen derecha del Arroyo Rivelte, tributario del río Zumeta, la cavidad fue descubierta en 1981 por José Manuel Pérez Burgos como consecuencia de la campaña de prospección sistemática desarrollada en la zona en el marco del proyecto de elaboración de la Carta Arqueológica de Arte Rupestre de la provincia de Albacete, bajo el auspicio del Ministerio de Cultura y el apoyo del Museo de Albacete.

Contenido sumario

Distribuidas en tres paneles distintos, en la cavidad hay documentadas seis figuras. El panel I lo integran dos motivos geométricos de los llamados bitriangulares, uno de los cuales lleva adosados sendos círculos, interpretables bien como detalle anatómico relativo al sexo de la figura, bien como elementos de adorno, siempre que se acepte el carácter antropomórfico de la representación.

En el panel II lo que vemos son dos aglomeraciones de puntos, dispuestos, *a priori*, sin un orden interno regular, aunque en el grupo segundo, los situados en



Cueva del Gitano (Yeste). © Miguel Soria Lerma.

la parte superior, sí parece que delimitan cinco hileras verticales. El primer grupo está conformado por 24 puntos mientras que en el segundo el número de puntos es mayor, 66.

Sin duda, el panel III es el más destacado del conjunto. En él encontramos dos representaciones antropomorfas, con las piernas ligeramente abiertas y los brazos



Panel I. Motivo bitriangular. © Miguel Soria Lerma.

dispuestos en jarra, pero que además presentan la particularidad de que sobre sus cabezas portan una diáfana cornamenta de ciervo. Por debajo de ésta, unos pequeños círculos podrían emular los ojos. Se trata, sin duda, de unas figuras cargadas de un simbolismo especial en las que se combinan rasgos humanos con otros propios de algunas especies zoomorfas, entre las que la de los ciervos ocupa un lugar preponderante al encarnar valores genésicos de renovación cíclica de la vida, tal y como ellos hacen anualmente con su cornamenta.



Panel 2. Aglomeración de puntos. © Miguel Soria Lerma.

Dentro del ámbito de la semiología del arte esquemático, siempre arriesgado, se ha planteado la posibilidad de que con estas figuras se representara a los chamanes del grupo durante la transfiguración, o trance, en su animal guía.

Bibliografía: Pérez Burgos, 1981; 1996; Soria y López, 2000; Soria, López y Zorrilla, 2013.



Panel 3. Antropomorfos con cornamenta de cérvido. © Miguel Soria Lerma.



La conservación del arte rupestre, tarea de todos



La Ley de Patrimonio Histórico Español (Ley 16/85), en su artículo 40, apartado 2 concede al arte rupestre la máxima figura legal en materia de protección al declarar «Bien de Interés Cultural por ministerio de esta Ley las cuevas, abrigos y lugares que contengan manifestaciones de Arte Rupestre». Pero la propia Ley va más allá y considera que la defensa del Patrimonio de un pueblo no debe realizarse a través de normas que prohíban determinadas acciones o limiten ciertos usos. Más bien al contrario, la defensa del mismo debe favorecerse a partir de medidas que estimulen esa conservación, permitan su disfrute y faciliten su acrecentamiento: «todas las medidas de protección y fomento que la Ley establece solo cobran sentido si al final, conducen a que un número cada vez mayor de ciudadanos puedan contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo».

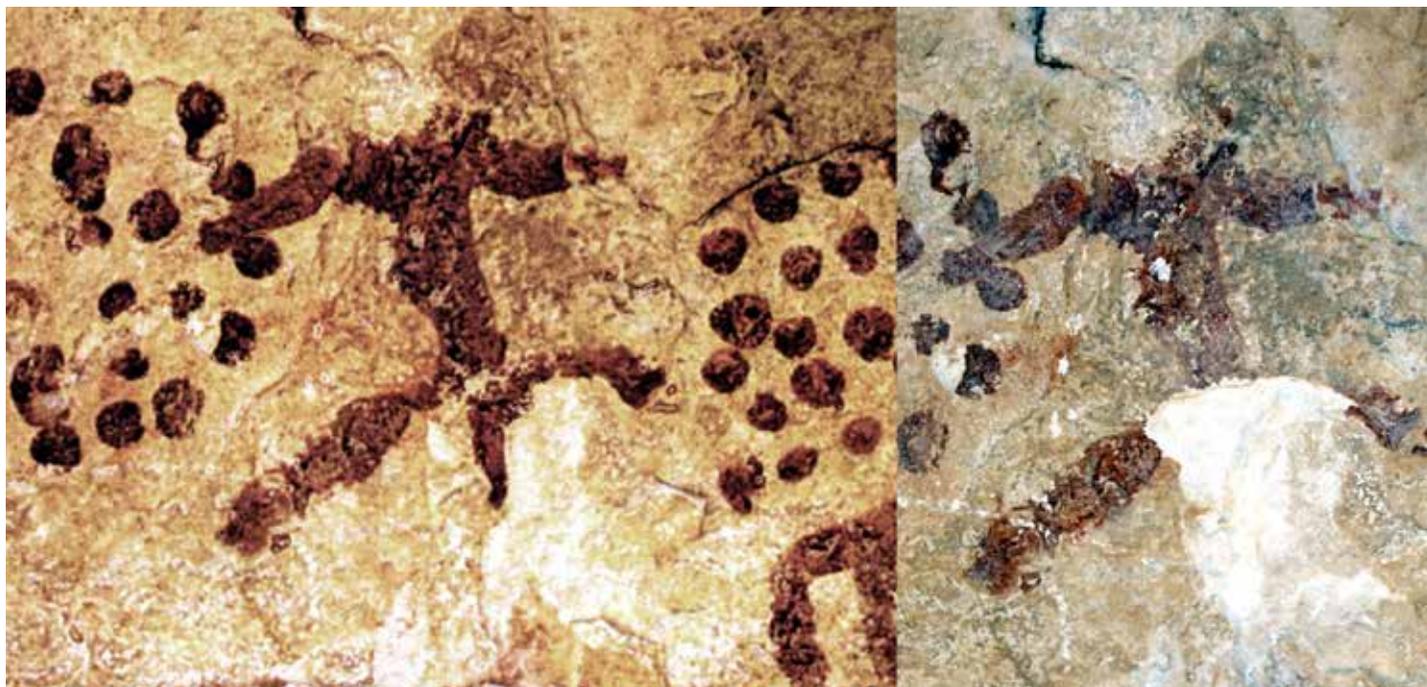
A lo largo del tiempo, el arte rupestre se ha visto sometido a un continuo proceso natural de degradación, ante los que poco podemos hacer en la mayoría de los casos. La acumulación de materia calcárea por arrastres del agua filtrada en la roca caliza, la descamación de la pintura, que se despega de la pared a modo de finas láminas, los desconchados de la propia roca producidos por procesos naturales de gelifracción, la proliferación de microorganismos, como líquenes y hongos, que generan costras grisáceas que llegan a cubrir por completo las representaciones, o el proceso continuado de acumulación de polvo sobre la pared, creando una película de suciedad que oculta las figu-

ras, han destruido parcial o totalmente muchos de los conjuntos de arte prehistórico. De hecho, atendiendo únicamente a estos agentes naturales, sospechamos que han sido los responsables de que un alto porcentaje de conjuntos, a lo largo de los últimos 40 mil años, no se hayan conservado.



Un gran desconchado natural de la roca ha afectado a este ciervo de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete).

Pero con ser importantes estos procesos naturales en el deterioro de las representaciones rupestres, no tenemos ninguna duda de que el ser humano constituye la mayor amenaza para la pervivencia de aquellas manifestaciones plásticas que sí han llegado hasta nosotros. Unas veces por desconocimiento de su existencia o por ignorancia de su valor, y otras muchas por la realización intencionada de malas prácticas, es raro encontrar un yacimiento en el que no hayamos dejado



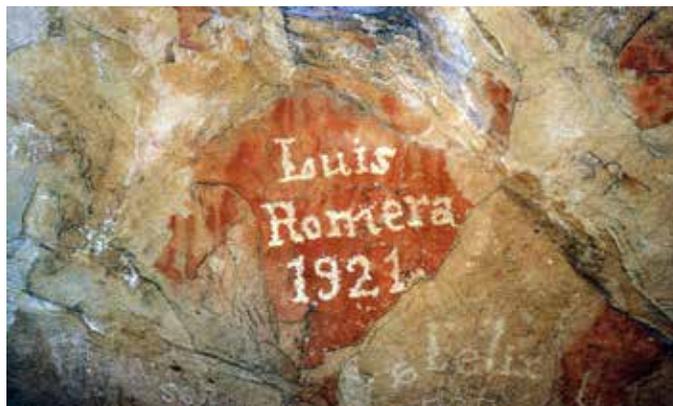
En la Cañaica del Calar III (Moratalla, Murcia), esta figura fue brutalmente mutilada.

una huella negativa. Son casos paradigmáticos los del abrigo del Molino de Juan Basura, utilizado hasta fechas recientes como redil para encerrar el ganado, o la Cueva del Queso, en la que las continuas humectaciones para avivar el color de las pinturas han conducido a su practica desaparición. Y, por desgracia, no son en modo alguno casos aislados.

Todo ello ha obligado desde antiguo a la adopción de medidas físicas de protección de los yacimientos, por medio de enrejados en su mayor parte, o mediante el control del acceso a los sitios, que en cualquier caso, no pueden garantizar por completo su protección.

La Ley reconoce nuestro derecho a disfrutar del arte rupestre, pero lleva implícito nuestro compromiso a

favor de su protección. Somos de los convencidos de que mucho más efectiva que las vallas o los muros de



Graffiti antiguo sobre las pinturas de la Cerrada de la Dehesa (Fuentetoba, Soria). © Juan Antonio Gómez-Barrera.

piedra serán nuestra concienciación acerca del valor que tiene y ese compromiso en pos de su conservación como parte importante de nuestro Patrimonio Cultural.

Una sociedad madura es aquella que defiende y protege sus valores y el arte prehistórico, dentro de nuestro Patrimonio Cultural, es uno de los más destacados.



Varias figuras fueron literalmente arrancadas de la pared en Benirrama (Alicante).



La prensa se hace eco de un grave atentado a las pinturas de Los Grajos (Cieza, Murcia).



Bibliografía



ACOSTA MARTÍNEZ, P., (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*. Memorias del seminario de Prehistoria y Arqueología. Salamanca.

ALMAGRO GORBEA, M., (1971): “La Cueva del Niño (Albacete) y la Cueva de la Griega (Segovia). Dos yacimientos de arte rupestre recientemente descubiertos en la Península Ibérica”. *Trabajos de Prehistoria*, 28, 9-47.

ALMAGRO GORBEA, M., (1972): “Descubrimiento de una cueva con arte rupestre paleolítico en la provincia de Albacete”. *Santander Simposium. Simposium Internacional de Arte Prehistórico*, 475-499.

ALMAGRO GORBEA, M., (1973): La Cueva del Niño, provincia de Albacete, España, un yacimiento con representaciones de arte rupestre de estilo paleolítico y levantino”. *Ipek*, 23, 10-24.

ALONSO TEJADA, A., (1980): *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas, Nerpio (Albacete)*. Instituto de Estudios Albacetenses. Serie I. Ensayos, 6. Albacete.

ALONSO TEJADA, A., (1993): “La región de Nerpio: un caso particular de Arte Levantino y Arte Esquemático”. *Arte Paleolítico i Postpaleolítico. Recull de els conferències donades al Museu Arqueològic de Barcelona els anys 1988 i 1989*, 81-91.

ALONSO TEJADA, A., (2004): “La Fuente de los Tornajos (Letur, Albacete). Una estación con arte esquemático”. *Homenaje a Miguel Rodríguez Llopis*, 31-41.

ALONSO TEJADA, A. y CASANOVAS ROMEU, A., (1984): “Las pinturas de La Hoz, Nerpio-Albacete”. *Actas del I Congreso de Historia de Albacete* (1983), 41-53.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL NAVARRO, A., (1989): Últimos descubrimientos de pintura rupestre en el Sur de Albacete y Noroeste de Murcia. *Actas del XIX Congreso*

Nacional de Arqueología (Castellón de la Plana, 1987). Zaragoza, 457-469.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL NAVARRO, A., (1989): “Las estaciones con pinturas rupestres de Cañadas (Nerpio-Albacete)”. *Al-Basit*, 25, 141-156.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL NAVARRO, A., (1990): *Las pinturas rupestre de la Cueva de la Vieja, Alpera (Albacete)*. Albacete.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL NAVARRO, A., (1996a): *Investigaciones sobre el arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur)*. Instituto de Estudios Albacetenses. Serie I. Estudios, 20. Albacete.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL NAVARRO, A., (1996b): *El arte rupestre de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*. Barcelona.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL NAVARRO, A., (1999a): *Introducción al arte levantino a través de una estación singular: la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)*. Asociación Cultural Malecón, Albacete.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL NAVARRO, A., (1999b): “El arte levantino: una manifestación pictórica del epipaleolítico peninsular”. *Serie Arqueológica* (Cronología del arte rupestre levantino), 17, 43-76.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL NAVARRO, A., (2002a): “Contribución al conocimiento del arte levantino en Albacete”. *Actas del II Congreso de Historia de Albacete* (Albacete, 2000), 37-46.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL NAVARRO, A., (2002b): “Contribución al conocimiento del arte esquemático en Albacete”. *Actas del II Congreso de Historia de Albacete* (Albacete, 2000), 63-73.

- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL NAVARRO, A., (2011): “La Cueva de la Vieja. Aportaciones en el centenario de su hallazgo”. *Serie Arqueológica de la RACV. Varia*, XI, 111-146.
- ALONSO TEJADA, A. y VIÑAS VALLVERDÚ, R., (1977): “Los abrigos con pinturas rupestres de Nerpio-Albacete”. *Información Arqueológica* 25, 195-206.
- ALONSO, 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 Nacional de Arqueología* (Castellón de la Plana, 1987), 451-461.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R., (1912): *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Albacete*. Clásicos Albacetenses, 12. Instituto de Estudios Albacetenses. Edición facsimil, 2007).
- ANGULO, J. y GARCÍA, M., (2005): *Sexo en piedra. Sexualidad, reproducción y erotismo en época paleolítica*. Luzán 5, S. A. de Ediciones, Madrid.
- APARICIO PÉREZ, J., MESADO OLIVER, N., MOROTE BARBERÁ, J. G. y ROS FERRANDO, J., (2007): “Catálogo de la Comunidad Valenciana. Castellón, Valencia y Alicante”. *Serie Arqueológica de la RACV* (Catálogo del arte prehistórico de la Península Ibérica y de la España insular), 22 (I), 253-368 y (II), 148-149.
- ARIAS, C., GIMÉNEZ, R., MARTÍN-CHIVELET, J. y VILLAS, L. (1994): *Marco geológico de los abrigos con pinturas rupestres situados en el entorno de la Cueva de la Vieja (Alpera)*. Instituto de Estudios Albacetenses. Serie I. Estudios 77. Albacete.
- ASQUERINO, M^a D. y LÓPEZ, P. (1981): “La Cueva del Nacimiento (Pontones)”, *Trabajos de Prehistoria*, 38, 109-152.
- BADER, M., (2002): “El modelo de agregación y fenómenos de coexistencia en el arte rupestre levantino y esquemático de las cuencas altas de los ríos Benamor, Taibilla y Zumeta (Murcia, Albacete, Jaén)”. *Actas del II Congreso de Historia de Albacete* (Albacete, 2000), 75-85.
- BALBÍN BEHRMANN, R. DE, y ALCOLEA GONZÁLEZ, J. J., (1994): “Arte Paleolítico de la Meseta española”. *Complutum*, 5, 97-138.
- BALBÍN BEHRMANN, R. DE, y BUENO RAMÍREZ, P., (1994): “Arte postpaleolítico en Castilla-La Mancha”. *Actas del Symposium de Arqueología La Edad del Bronce en Castilla-La Mancha* (Toledo, 1990), 87-109.
- BALDELLOU MARTÍNEZ, V., (e. p.): “Arte levantino y paralelos cerámicos”. *VI Seminario de Estudio sobre Arte Prehistórico* (Gandía, 2004).
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A., (1968): *Arte rupestre levantino*, Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A., (1972): “Los abrigos pintados de la Cañica del Calar y de la Fuente del Sabuco, en El Sabinar (Murcia)”. *Monografías Arqueológicas*, IX. Zaragoza. (incluye la única referencia publicada –salvo cita– del Abrigo del Cazador de Nerpio).
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A., (1988): “La figura femenina y la supuesta escena de danza fálica de Solana de las Covachas, Nerpio (Albacete)”. *Homenaje a Samuel de los Santos*, 65-70.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A., (2004): “Anotaciones sobre el arte prehistórico de Albacete”. *Homenaje a Miguel Rodríguez Llopis*, 51-58.
- BLASCO BOSQUED, M^a C., (1975): “La recolección en el arte rupestre levantino”. *Miscelánea Arqueológica que al profesor Antonio Beltrán dedican sus alumnos*, 49-58.

- BREUIL, H., (1915): «Nuouvelles roches peintes de la Region d'Alpera (Albacete)». *L'Anthropologie*, XXVI, 329-331.
- BREUIL, H., (1920): «Les peintres rupestres de la Peéninsule Ibérique. IX. Les roches peintes de Minateda (Albacete)». *L'Anthropologie*, XXX, 1-50.
- BREUIL, H., (1928): «Station moustérienne et peintures préhistoriques du Canalizo del Rayo, Minateda (Albacete)». *Archivo de Prehistoria Levantina*, 1, 15-27.
- BREUIL, H., (1935): *Peintures rupestres Schématisques de la Péninsule Ibérique*, IV. Lagny.
- BREUIL, H. y OBERMAIER, H., (1912) : «Les premiers travaux de l'Institut de Paléontologie Humaine». *L'Anthropologie*, XXIII, 15-27.
- BREUIL, H., SERRANO GÓMEZ, P. y CABRÉ AGUILÓ, J., (1912): “Les Abris del Bosque à Alpera (Albacete)”. *L'Anthropologie*, XXIII, 529-262.
- CABRE AGUILÓ, J., (1915): *Arte rupestre en España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Madrid.
- CALVO POYATO, J., (2015): *Altamira. Historia de una polémica*. Stella Maris, Barcelona.
- CAPEL, S., (1961/62): “Últimos estudios de arqueología albaceteña”. *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, 237-239.
- CARRASCO, J., NAVARRETE, M^a. S. y PACHÓN, J. A., (2006): “Las manifestaciones esquemáticas y los soporte muebles en Andalucía”. *Actas del Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica* (Los Vélez, 2004), 85-118.
- CARREÑO CUEVAS, A., (2007): “El Parque Cultural de Nerpio”. *Actas del I Congreso de Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha. La gestión de Patrimonio Histórico Regional. Homenaje a Victoria Cabrera*, tomo I, 101-113.
- CARREÑO CUEVAS, A. y MATEO SAURA, M. A., (1999): «Últimos descubrimientos de arte rupestre en Nerpio (Albacete)». *Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología* (Cartagena, 1997), 229-234.
- CARREÑO CUEVAS, A. y LÓPEZ PRECIOSO, J., (2009): *Arte Rupestre de Nerpio. Patrimonio de la Humanidad*. Albacete.
- CARRILLO NAVARRO, J. F., (2003): *Alcaraz. Apuntes de Historia y Arte*. Ediciones Bremen, Toledo.
- CASANOVAS ROMEU, A. y ALONSO TEJADA, A., (1984): “Problemática en torno a la conservación del arte rupestre en abrigos”. *Actas del I Congreso de Historia de Albacete* (Albacete, 1983), I, 67-76.
- COLLADO, H., SALA, N., ALGABA, M., PABLOS, A., ARSUAGA, J. L., GARCÍA, J. J., DOMÍNGUEZ, I., NOBRE, L. F., RODRÍGUEZ, L., TORRADO, J. M., VILLALBA, M., GONZÁLEZ, J., DOMÍNGUEZ, Á., GARCÍA, E., GARRIDO, E., BEA, M., ANGAS, J. y MAS, M., (2016): “A vueltas con las primeras manifestaciones de arte rupestre paleolítico: los grabados de la Cueva de la Zaramora (Perogordo, Segovia)”. *Cuadernos de Arte Prehistórico*, 2, 32-69.
- CÓRDOBA, B. y VEGA, L. G., (1987): “Abrigo del Molino de Vadico”, *Arqueología en Castilla-La Mancha. Excavaciones*, 1985, 79-85.
- DAMS, L. y DAMS, M., (1970): «Les nouveaux sites à peintures du Levant espagnol dans les provinces d'Albacete et de Murcie». *Bulletín de la Société Royale Belge d'Anthropologie*, 81, 29-38.
- DAVIDSON, I. y GARCÍA MORENO, A., (2013): “La excavación arqueológica de la Cueva del Niño (Ayna, Alba-

cete) de 1973: secuencia estratigráfica y materiales”. *Al-Basit*, 58, 91-117.

FERNÁNDEZ BAUDÍN, C., (1961): “Datos para la historia de Socovos y sus pueblos limítrofes”. *Revista de Estudios Regionales La Mancha*, 5-25.

FERNÁNDEZ, J.; SIMÓN, J. L. y MAS, M^a. P., (2002): “cupacions prehistóricas del barranco de Olula (Almansa, Albacete): estudio de los registros líticos de superficie”. *Saguntum-PLAV*, 34, 43-58.

FORTEA PÉREZ, F. J., (1978): “Arte paleolítico del Mediterráneo español”. *Trabajos de Prehistoria*, 35, 99-149.

GÁRATE MAIDAGÁN, D. y GARCÍA MORENO, A., (2011): “Revisión crítica y contextualización espacio-temporal del arte parietal paleolítico de la Cueva del Niño (Ayna, Albacete)”. *Zéphyrus*, LXVIII, 15-39.

GARCÍA ATIENZAR, G., (2011): “El contexto arqueológico del arte rupestre levantino en el Campo de Hellín (Albacete)”. *Zéphyrus*, LXVIII, 63-86.

GARCÍA DEL TORO, J. R., (1984): «Representación de lepórido en las pinturas rupestres del Torcal de las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y la fauna de lepóridos y lagomorfos en la Prehistoria del Sureste Español». *Actas del I Congreso de Historia de Albacete* (Albacete, 1983), 55-65.

GARCÍA DEL TORO, J. R., (1988): «Los abrigos ‘menores’ con pinturas de Minateda (Albacete)». *Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha. Tomo II. Pueblos y culturas prehistóricas y protohistóricas* (Ciudad Real, 1985), 125-132.

GARCÍA DEL TORO, J. R., (1988): «Los abrigos ‘menores’ con pinturas de Alpera (Albacete)». *Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha. Tomo II. Pueblos y culturas prehistóricas y protohistóricas* (Ciudad Real, 1985), 133-137.

GARCÍA GUINEA, M. A., (1962): «Los recientes descubrimientos de pinturas rupestres levantinas en Nerpio (Albacete)». *Las Ciencias*, 71,6, 458-469.

GARCÍA GUINEA, M. A., (1962) : «Nuevos abrigos con pinturas rupestres en las proximidades de Nerpio (Albacete)». *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, 397-415.

GARCÍA GUINEA, M. A., (1963): “Le nouveau et important foyer de peintures levantines à Nerpio (Albacete, Espagne)”. *Bulletin de la Société Préhistorique de l’Ariège XVI-II*, 17-55.

GARCÍA GUINEA, M. A. y BERGES SORIANO, M., (1961): “Nuevos hallazgos de pinturas esquemáticas en Nerpio (Albacete). El abrigo del Castillo de Taibona”. *Actas del VI Congreso Nacional de Arqueología* (Oviedo, 1959), 71-84.

GARCÍA GUINEA, M. A. y KRAPOVICKAS, P., (1959): «Nuevos hallazgos de pinturas rupestres en España. Los abrigos del ‘Prado del Tornero’ (Nerpio, Albacete)». *Quartar*, 10-11, 253-267.

GARCÍA GUINEA, M. A. y SAN MIGUEL, J. A., (1975). «Los abrigos rupestres con pintura levantina de Nerpio. Nuevos hallazgos». *Sautuola*, 14, 75-80.

GARCÍA MORENO, A. y LÓPEZ PRECIOSO, F. J. (2009): *Arte rupestre de Ayna. Cueva del Niño. Cuna del arte rupestre albaceteño*, Grupo de Acción Local Sierra del Segura. Ayuntamiento de Ayna. Albacete.

GARCÍA MORENO, A.; CUBAS, M.; MARÍN-ARROYO, A. B.; RÍOS GARAIZAR, J.; EUGENIO ORTIZ, J.; DE TORRES, T.; LÓPEZ DÓRIGA, I.; POLO DÍAZ, A.; SAN EMETERIO GÓMEZ, A. y GÁRATE MAIDAGÁN, D. (2015): “El neolítico de la Cueva del Niño (Ayna, Albacete), en el contexto de la Sierra del Segura”. *Complutum*, 26 (1), 91-111.

GARCÍA PUCHOL, O., MOLINA BALAGUER, J. L. y GARCÍA ROBLES, M^a. R., (2004): “El arte levantino y el proceso de neolitización en el arco mediterráneo peninsular: el contexto arqueológico y su significado”. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXV, 61-90.

GARCÍA ROBLES, M^a. R., GARCÍA PUCHOL, O. y MOLINA BALAGUER, J. L., (2005): “La neolitización de las comarcas interiores valencianas y la cronología del arte levantino: un nuevo marco para un viejo debate”. *III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica* (Santander, 2003), 793-802.

GÓMEZ-BARRERA, J. A., (2005): “La pintura esquemática como acción social de los grupos agro-ganaderos de la meseta castellano-leonesa”. *Cuadernos de arte rupestre*, 2, 11-58.

GRIMAL NAVARRO, A. y ALONSO TEJADA, A., (2002): “Técnicas pictóricas y gráficas en el arteparietal postpaleolítico de Albacete”. *Actas del II Congreso de Historia de Albacete* (Albacete, 1983), 59-62.

GRIMAL NAVARRO, A. y ALONSO TEJADA, A., (2002): “El toro en las estaciones de Alpera: la Cueva de la Vieja y los Carasoles del Bosque I. Dos formas diferenciadas de tratar la figuración”. *Actas del II Congreso de Historia de Albacete* (Albacete, 1983), 95-101.

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. Arte rupestre levantino. Serie Arqueológica*, 22, 117-252.

GRIMAL NAVARRO, A. y ALONSO TEJADA, A., (2010): *La Cueva de la Vieja. 110 años de arte prehistórico en Albacete*. Albacete.

GRIMAL NAVARRO, A. y ALONSO TEJADA, A., (2010): “Centenario de la Cueva de la Vieja (Alpera) y el primer

descubrimiento en Ayora del arte prehistórico de la Comunidad Valenciana”.)”. *Ponencias de los seminarios de arte prehistórico desde 2003-2009. Serie Arqueológica*, 23, 17-45.

GRIMAL NAVARRO, A. y ALONSO TEJADA, A., (2010): “Centenario de la Cueva de la Vieja: 10.000 años de arte moderno”. *Serie Arqueológica de la RACV. Varia*, XI, 85-110.

HERNÁNDEZ PACHECO, E., (1959): *Prehistoria del solar hispano*. Madrid.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S., (1996): “La pintura rupestre”. *Historia de la Comarca de Hellín. Desde los orígenes hasta el final de la Edad del Bronce. Macanaz*, 1, 55-73.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S., (2002): “El poblamiento prehistórico de Albacete. Estado actual y perspectivas de futuro”. *Actas del II Congreso de Historia de Albacete* (Albacete, 1983), 20-11.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S., (2005): “Del alto Segura al Túria. Arte rupestre postpaleolítico en el arco mediterráneo”. *Actas del Congreso de arte rupestre en la España mediterránea* (Alicante, 2004), 45-70.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S., (2009): “Arte rupestre postpaleolítico en el Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. Balance de 10 años de descubrimientos y estudios”. *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*, 59-79.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S., (2012): “Definiendo un arte neolítico. Artes levantino, macroesquemático y esquemático en el Arco Mediterráneo peninsular”, en J. J. GARCÍA, H. COLLADO y G. NASH (eds) *The Levantine Question*, 145-165.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S., (2016): “Arqueología en Albacete (2000-2015). De nuevo entre la decepción y la esperanza”. *Actas de la I reunión científicade Arqueología de Albacete* (Albacete, 2013), 19-51.

HERNÁNDEZ, M. S., CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS, (1982): "Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte prehistórico". *Ars Praehistorica*, 1, 179-187.

HERNÁNDEZ, M. S., CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS, (1983): "Arte esquemático en el País Valenciano. Recientes aportaciones". *Zéphyrus*, 36 (Actas del Congreso Internacional sobre Arte Esquemático de la Península Ibérica, Salamanca, 1982), 63-75.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. y MARTÍ OLIVER, B., (2000-2001): "El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica". *Zéphyrus*, 53-54, 241-265.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. y SIMÓN GARCÍA, J. L., (1985): "Pinturas rupestre en el Barranco del Cabezo del Moro (Almansa, Albacete)". *Lucentum*, IV, 89-95.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. y SIMÓN GARCÍA, J. L., (1996): "Pintura rupestre en Almansa (Albacete)". *Cuadernos de Estudios Locales*. Asociación Torre Grande, Albacete.

HIGGS, E. S., DAVIDSON, I. Y BERNALDO DE QUIRÓS, F., (1976): "Excavaciones en la Cueva del Niño, Ayna (Albacete)". *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 5, 91-96.

HOFFMANN, D. L., STANDISH, C. D., GARCÍA DIEZ, M., PETTITT, P. B., MILTON, J. A., ZILHAO, J., ALCOLEA GONZÁLEZ, J. J., CANTALEJO DUARTE, P., COLLADO, H., BALBÍN, R. de, LORBLANCHET, M., RAMOS MUÑOZ, J., WENIGER, G. Ch. y PIKE, A. W. G., (2018a): "U-Th dating of carbonate crusts reveals Neanderthal origin of Iberian cave art". *Science*, 359, 912-915.

HOFFMANN, D. L., ANGELUCCI, D. E., VILLAVERDE, V., ZAPATA, J. Y ZILHAO, J., (2018b): "Symbolic use of marine shells and mineral pigments by Iberian Neanderthals 115,000 years ago". *Science Advances*, 4 (2), eaar5255.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (1995/96): "Acéfalos, andróginos y chamanes. Sugerencias antropológicas en el arte rupestre levantino (Sureste de la Península Ibérica)". *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 11-12, 59-77.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (1998): "Diosas de la montaña, espíritus tutelares, seres con máscaras vegetales y chamanes sobre árboles en el arte rupestre levantino español (sureste de la península ibérica)". *Zéphyrus*, 51, 111-136.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (2001): "Escenas de carácter sacral y seres sobrenaturales en el arte rupestre postpaleolítico de la península Ibérica". *Actas del Seminario sobre la Semiótica del Arte Prehistórico. Serie Arqueológica*, 18, 89-127.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (2001/02): "Los animales en el arte rupestre postpaleolítico de la península Ibérica. Emblemas y alegorías". *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 17-18, 37-52.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (2004): "El arte rupestre en la provincia de Albacete. Desde los descubrimientos hasta las interpretaciones: bibliografía e historia de la investigación". *Cuadernos de Arte Rupestre*, 1, 83-128.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (2005): "Anotaciones bibliográficas para la investigación de las interpretaciones antropológicas en el arte rupestre levantino español". *Verdolay*, 9, 35-50.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (2006): "Seres míticos en la pintura rupestre del valle del Taibilla". *Revista de Taibilla*, 9, 34-35.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (2006): "Narraciones de mitos entre los cazadores postpaleolíticos de la Península Ibérica: cuerpos estilizados, escalas con miel y la Hija del Señor del Bosque". *Cuadernos de Arte Rupestre*, 3, 79-124.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (2006): "Arte rupestre en Las Bo-

jadillas (Nerpio, Albacete) y el Campo de San Juan (Moratalla, Murcia) –mitos y ritos en el arte rupestre levantino-”. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 25, 21-52.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (2009): “Iconografía en el arte rupestre Postpaleolítico español: distribución de motivos entre los ríos Júcar y Segura (SE de la Península Ibérica)”. *Actas del IV Congreso “El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*, 139-154.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (2010): “El caballo en el arte rupestre levantino de la Península Ibérica. El santuario rupestre de Minateda y sus probables arquetipos iconográficos del Paleolítico superior”. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 28, 7-38.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (2010): “La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica”. *Ponencias de los seminarios de arte prehistórico V-VI-VII-VIII-IX y X, 2003-2009. Serie Arqueológica*, 23, 331-387.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (2010): “El valor sacral del ciervo en la pintura rupestre postpaleolítica de la Península Ibérica”. *Ponencias de los seminarios de arte prehistórico V-VI-VII-VIII-IX y X, 2003-2009. Serie Arqueológica*, 23, 147-187.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (2011): “Hierofanías en el arte rupestre postpaleolítico español”. *Sentido y necesidad de las mediaciones religiosas*, 137-162.

JORDÁN MONTÉS, J. F., (2012): “Los seres híbridos o míticos en el Arte Rupestre Levantino”. *Varia*, XII, 129-179.

JORDÁN MONTÉS, J. F. y MATEO SAURA, M. A., (2016): “La estación con arte rupestre de La Vicaría (Hellín, Albacete)”. *Al-Basit*, 61, 87-103.

JORDÁN MONTÉS, J. F. y MOLINA GÓMEZ, J. A.,

(1999): “Hierogamias y demiurgos. Una interpretación antropológica de la estación rupestre del Cerro Barbatón (Letur, Albacete)”. *Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología* (Cartagena, 1997), 251-260.

LÓPEZ-MONTALVO, E., (2011): «Violence et mort dans l'art rupestre du Levant: groupes humains et territoires». *L'armement et l'image du guerrier dans les sociétés anciennes*, 19-41.

LOPEZ PAYER, M. G., SORIA LERMA, M. y ZORRILLA LUMBREERAS, D., (2009): *El arte rupestre en las Sierras Giennenses. Patrimonio de la Humanidad. Sierra Morena Oriental*. Instituto de Estudios Giennenses. Jaén.

LÓPEZ PRECIOSO, F. J., (2007): “La investigación arqueológica en el Campo de Hellín. Valoración de un modelo de estudio”. *Arqueología de Castilla-La Mancha. Actas de las I Jornadas* (Cuenca, 2005), 123-145.

LÓPEZ PRECIOSO, F. J., (2016): “El arte rupestre en el Campo de Hellín en el centenario (y más allá) del descubrimiento del Abrigo Grande de Minateda. Acciones de puesta en valor y su conservación”. *Actas de la I reunión científica de Arqueología de Albacete* (Albacete, 2013), 59-70.

LÓPEZ PRECIOSO, F. J.; RUIZ LÓPEZ, J. F., (2016): *Henri Breuil en Minateda (Hellín, Albacete). Facsimil de sus obras sobre el Abrigo Grande y el Tolmo*. Instituto de Estudios Albacetenses ‘Don Juan Manuel’. Albacete.

LÓPEZ RAMÓN, M^a. I., (2005): “El abrigo del Gabar de Vélez-Blanco (Almería) en el archivo de Medina Sidonia (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz)”. *Revista velezana*, 24, 7-10.

LÓPEZ RAMÓN, M^a. I., (2006): “El abrigo del Gabar de Vélez-Blanco en el archivo de Medina Sidonia (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz)”. *Actas del Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica* (Comarca de los Vélez, 2004), 351-356.

- MARCONELL, E., (1892): “Los toros de La Losilla”. *Miscelánea Turolense*, 160 y 180.
- MARTÍ, B., (2006): “Cultura material y arte rupestre esquemático en el País Valenciano, Aragón y Cataluña”. *Actas del Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica* (Los Vélez, 2004), 119-147.
- MARTÍ OLIVER, B. y HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S., (1988): *El Neolític valencià: art rupestre i cultura material*. Servei d'Investigació Prehistorica de la Diputació de València. València.
- MARTÍ OLIVER, B. y JUAN-CABANILLES, J., (2002): “La decoració de les ceràmiques neolítiques i la seua relació amb les pintures rupestres dels Abrics de la Sarga”. En M. S. HERNÁNDEZ PÉREZ y J. M^a. SEGURA (coords.) *La Sarga: arte rupestre y territorio*, 147-170.
- MARTÍNEZ VALLE, R., GUILLEM CALATAYUD, P. M. y VILLAVERDE BONILLA, V., (2003): “Las figuras grabadas de estilo paleolítico del Abric d'en Melià (Castelló): reflexiones en torno a la caracterización final del arte paleolítico de la España Mediterránea”. En R. de Balbín y P. Bueno, (eds.): *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI. Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. Oviedo, 279-290.
- MARTÍNEZ VALLE, R., GUILLEM CALATAYUD, P. M. y VILLAVERDE BONILLA, V., (2009): “Grabados rupestres de estilo paleolítico en el norte de Castellón”. En R. de Balbín (ed.), *Arte prehistórico al aire libre en el sur de Europa*, Valladolid, 225-236.
- MAS, M., JORGE, A., GAVILÁN, B., SOLÍS, M., PARRA, E. Y PÉREZ, P. P., (2013): “Minateda rock shelters (Albacete) and post-palaeolithic art of the Mediterranean Basin in Spain: pigments, surfaces and patinas”, *Journal of Archaeological Science*, volume 40, issue 12, 4.635-4.647.
- MATEO SAURA, M. A., (1996): “Las actividades de producción en el arte rupestre levantino”. *Revista de Arqueología*, 185, 6-13.
- MATEO SAURA, M. A., (1997): “Arte rupestre y neolitización en el Alto Segura”. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 13-14, 39-45.
- MATEO SAURA, M. A., (1997): “La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos”. *La Guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania*, Ministerio de Defensa, Madrid, 71-83.
- MATEO SAURA, M. A., (1998): “Arte rupestre y neolitización en el Alto Segura”. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 13-14, 39-45.
- MATEO SAURA, M. A., (1999): “Un particular tipo de adorno en el arte levantino del Sureste de la Península Ibérica”. *Alquípir. Revista de Historia*, 8-9, 34-40.
- MATEO SAURA, M. A., (2000): “La guerra en la vida de las comunidades epipaleolíticas del Mediterráneo peninsular”. *Era Arqueología*, 2, Lisboa, pp. 110-127.
- MATEO SAURA, M. A., (2003a): *Arte prehistórico en Albacete. La cuenca del Río Zumeta*. Instituto de Estudios Albacetenses. Serie I, 147. Albacete.
- MATEO SAURA, M. A., (2003b): “Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino”. *Zéphyrus*, LVI, 247-268.
- MATEO SAURA, M. A., (2004): “Consideraciones sobre el arte rupestre levantino del Alto Segura”. *Cuadernos de Arte Rupestre*, 1, 25-55.
- MATEO SAURA, M. A., (2006): “Aproximación al estudio de la figura humana en el arte levantino del Alto Segura”. *Cuadernos de Arte Rupestre*, 3, 125-160.

MATEO SAURA, M. A., (2008): “La cronología neolítica del arte levantino. ¿Realidad o deseo?”. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 26, 7-27.

MATEO SAURA, M. A., (2009a): *Arte rupestre levantino. Cuestiones de cronología y adscripción cultural*. Ed. Tabularium. Murcia.

MATEO SAURA, M. A., (2009b): “Aproximación teórica al problema del significado del arte rupestre levantino”. *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, 12, 13-33.

MATEO SAURA, M. A., (2010): “Novedades en el conocimiento del arte rupestre de Moratalla (Murcia) y de Nerpio (Albacete). Curso 2006-2008”. *Ponencias de los seminarios de arte prehistórico desde 2003-2009. V-VI-VII-VIII-IX-X. Gandía-Tirig. Serie Arqueológica*, 23, 297-318.

MATEO SAURA, M. A., (2012): “Del arte paleolítico al arte levantino: ¿continuidad o ruptura?”. *The levantine question-El problema “levantino*. Archaeolingua Alapítvány, Budapest, 167-185.

MATEO SAURA, M. A., (2013a): “Revisiones iconográficas en el arte rupestre levantino del Alto Segura”. *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló*, 31, 39-55.

MATEO SAURA, M. A., (2013b): *Estudio bibliométrico de la producción científica sobre la pintura rupestre postpaleolítica en España. Arte levantino y pintura esquemática (1907-2010)*. Universidad de Murcia. [Tesis doctoral]. Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/108689>

MATEO SAURA, M. A., (2015): “El arte rupestre prehistórico en Alcaraz y su comarca”. En MUÑOZ LÓPEZ, F. J. (Ed.), *Alcaraz y su alfoz, el testimonio del tiempo. Medio natural, historia y patrimonio cultural*, Albacete, 53-56.

MATEO SAURA, M. A., (2017): “La regionalización del arte levantino en el Alto Segura (Albacete y Murcia, Es-

paña). La figura humana como paradigma”. *Cuadernos de Arte Prehistórico*, 3, 164-182.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A., (1997): “Las pinturas rupestres del Abrigo del Barranco Bonito (Nerpio, Albacete)”. *Al-Basit*, 41, 33-49.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A., (2000): “Aportaciones al estudio del arte rupestre en Nerpio (Albacete). Los conjuntos de Mingarnao, Sacristanes y Huerta Andara”. *Al-Basit*, 44, 7-43.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A., (2001): “El arte rupestre de la Tinada del Ciervo (Nerpio, Albacete). Revisión del conjunto”. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXIV, 97-118.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A., (2001): “Arte rupestre esquemático en el Alto Segura. La Tenada de los Atochares (Yeste, Nerpio)”. *Boletín de Arte Rupestre de Aragón*, 4, 71-86.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A., (2002): “Investigaciones de arte rupestre en la cuenca del río Zumeta (Albacete y Jaén)”. *Actas del IIº Congreso de Historia de Albacete (Albacete, 2000)*. I, *Arqueología y Prehistoria*, 103-116.

MATEO SAURA, M. A. 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.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A., (2004): “Documentación de nuevos yacimientos con arte rupestre en Albacete: los abrigos de Arroyo Blanco (Nerpio)”. *Al-Basit*, 48, 5-32.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A.,

(2009): “Aportaciones al conocimiento del proceso de neolitización en el Alto Segura: el Abrigo del Cornibeletto II (Nerpio, Albacete)”. *Al-Basit*, 54, 165-184.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A., (2010): *Las pinturas rupestres de la Fuente de la Toba (Nerpio, Albacete)*. Cuadernos Albacetenses. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A., (2010): “Novedades en el conocimiento del arte rupestre de Moratalla (Murcia) y de Nerpio (Albacete). Curso 2006-2008”. *Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009. Serie Arqueológica*, 23, 297-317.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A., (2011): “El arte rupestre del Abrigo del Cornibeletto I (Nerpio, Albacete)”. *Al-Basit*, 56, 5-31.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A., (2012): “Novedades de arte rupestre en el Alto Segura: los abrigos de Bajil (Moratalla) y del Royo del Altuñío (Nerpio)”. *Ponencias del seminario de arte prehistórico de 2011. Serie Arqueológica. Varia*, X. Valencia, pp. 105-128.

MATEO SAURA, M. A. y CARREÑO CUEVAS, A., (2013): “Aportaciones al conocimiento del arte rupestre levantino en el Alto Segura. El abrigo del Royo del Altuñío (Nerpio, Albacete)”. *Al-Basit*, 58, 5-17.

MATEO SAURA, M. A., CARREÑO CUEVAS, A. y BERNAL MONREAL, M. A., (2006): “Aportaciones al estudio del arte rupestre esquemático en el Alto Segura”. *Actas del I Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica* (Comarca de los Vélez, 5-7 mayo de 2004), 281-288.

MATEO SAURA, M. A.; JORDÁN MONTÉS, J. F. y CARREÑO CUEVAS, A., (2010): “Novedades en arte rupestre prehistórico en Murcia y Albacete (2001-2003)”. *Ponencias de los seminarios de arte prehistórico desde 2003-2009*.

V-VI-VII-VIII-IX-X. *Gandía-Tirig. Serie Arqueológica*, 23, 227-295.

MATEO SAURA, M. A.; JORDÁN MONTÉS, J. F. y SIMÓN GARCÍA, J. L., (2005): “El arte rupestre levantino de la Laguna del Arquillo (Masegoso, Albacete)”. *Actas del I^{er} Congreso Arte Rupestre en la España mediterránea* (Alicante, 2004), 45-70.

MEDINA RUIZ, A. J.; MARTÍNEZ COLLADO, F. J.; HERNÁNDEZ CARRIÓN, E.; LÓPEZ CAMPUZANO, M. y SAN NICOLÁS DEL TORO, M., (2012): *Las pinturas rupestres esquemáticas del Abrigo Riquelme. Jumilla, Murcia*. Monografías Cepar, 2. Murcia.

MINGO, A., BARBA, J., MAS, M., LÓPEZ, J., BENITO, A., UZQUIANO, P., YRAVEDRA, J., CUBAS, M., AVEZUELA, B., MARTÍN, I. y BELLARDI, M., (2012): “Caracterización del yacimiento de Cueva Blanca (Hellín, Albacete). Nuevas aportaciones para el debate en torno a la transición del Mesolítico al Neolítico antiguo en el Sureste peninsular”. *Complutum*, 23 (1), 63-75.

MINGO, A., BARBA, J., UZQUIANO, P., CASAS, M., BENITO, A., YRAVEDRA, J., CUBAS, M., GALANTE, J. A., CANALES, J., AVEZUELA, B., MARTÍN, I., LÓPEZ PRECIOSO, F. J., HERNÁNDEZ, J y PALACIOS, E., (2016): “El yacimiento mesolítico de Cueva Blanca (Hellín, Albacete): 6 años de investigación multidisciplinar”. *Actas de la I reunión científica de Arqueología de Albacete* (Albacete, 2013), 271-286.

MINGO, A., BARBA, J., CUBAS, M., YRAVEDRA, J., UZQUIANO, P., BENITO, A., CANALES, J., GALANTE, J. A., AVEZUELA, B., LÓPEZ PRECIOSO, F. J., BELLARDI, M., HERNÁNDEZ, J y PALACIOS, E., (2016): “Resultados preliminares de los trabajos efectuados en el yacimiento del Neolítico antiguo de Pico Tienda III (Hellín, Albacete)”. *Actas de la I reunión científica de Arqueología de Albacete* (Albacete, 2013), 287-295.

- MOLINA BALAGUER, J. L., GARCÍA PUCHOL, O. y GARCÍA ROBLES, M^a R., (2003): “Apuntes al marco cronocultural del arte levantino: Neolítico vs neolitización”. *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 35, 51-67.
- MONTES BERNÁRDEZ, R., (1991): “La Cueva de los Aviones. Un yacimiento del Paleolítico medio (Cartagena, Murcia)”. *Memorias de Arqueología 85-86*, 2, 35-58.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, M., (1983): “Los abrigos pintados del Cortijo de Sorbas (Letur)”. *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología* (Murcia, 1981), 423-429.
- NIETO, G., (1984/85): “Don Fernando José López de Cárdenas, descubridor del arte rupestre esquemático (1783)”. *Zéphyrus*, 37-38, 211-216.
- PAN, I. DEL, y WERNERT, P., (1915): “Interpretación de un adorno en las figuras masculinas de Alpera y Cogul. Ensayo de etnografía comparada”. *Comisión de Investigaciones paleontológicas y Prehistóricas*. Nota núm. 3, 1-11.
- PÉREZ BURGOS, J. M., (1981): “Pintura rupestre esquemática en Albacete: la Cueva del Gitano”. *Homenaje a Samuel de los Santos*, 71-76.
- PÉREZ BURGOS, J. M., (1996): “Arte rupestre en la provincia de Albacete: nuevas aportaciones”, *Al-Basit*, 39, 5-74.
- PICAZO, J. V. y MARTÍNEZ, M., (2005): “Bumeranes y armas arrojadas en el arte rupestre levantino. Las aportaciones de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel)”. *Actas del Congreso arte rupestre en la España mediterránea* (Alicante, 2004), 379-391.
- RICO SÁNCHEZ, M^a. T., (2007): “La arqueología en la provincia de Albacete: estado de la cuestión”. *Arqueología de Castilla-La Mancha. Actas de las I Jornadas* (Cuenca, 2005), 65-74.
- RIPOLL LÓPEZ, S.; MUÑOZ IBAÑEZ, F. J.; LATOVA FERNÁNDEZ LUNA, J., (2006): Nuevos datos para el arte rupestre paleolítico de la Cueva de Ambrosio (Vélez-Blanco, Almería). En MARTÍNEZ GARCÍA, J. y HENÁNDEZ PÉREZ, M. S. (eds). *Actas del Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica* (Vélez-Blanco, 5-7 mayor 2004), pp. 573-588.
- RIPOLL PERELLÓ, E., (1988): “Cartas al Abate Henri Breuil referentes al descubrimiento de Minateda (Albacete)”. *Homenaje a Samuel de los Santos*, 59-64.
- RIPOLL PERELLÓ, E., (1994): *El abate Henri-Breuil (1877-1961)*. UNED, Madrid.
- RIVERA, A., (2012): “La mano del neandertal asoma tras las pinturas más antiguas”. Disponible en http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/06/14/actualidad/1339695041_7850.html.
- RIVERA, A., (2014): “Descubierto el primer grabado rupestre neandertal. Las marcas en una cueva de Gibraltar desvelan su pensamiento simbólico”. Disponible en http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/09/01/actualidad/1409597046_074704.html.
- RODRÍGUEZ, G., (1979): “La Cueva del Nacimiento”, *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 14, 33-38.
- ROS FERRANDO, J. (2011): “Temas de arte rupestre. Revisión de las superposiciones de la Sarga. Reflexiones sobre la cronología del arte estilo Petracos. Hallazgos en la Vall de Bayren”. *Serie Arqueológica de la RACV. Varia* (Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico y Varia de Arqueología), IX, 299-307.
- RUBIO BLAYA, M., (1995): Aproximación al estudio de las figuras zoomorfas representadas en el arte rupestre levantino”. *Recerques del Museu d'Alcoi*, 4, 103-119.

RUIZ LÓPEZ, J. F., (2014): *Guía de campo del Abrigo Grande de Minateda*. Albacete.

RUIZ LÓPEZ, J. F., (2017): *Arte rupestre en la Sierra de la Cuerdas. Villar del Humo, Henarejos, Pajaroncillo, Boniches (Cuenca)*. Cuenca.

RUIZ, J. F., MAS, M., HERNANZ, A., ROWE, M. W., STELTMAN, K. L., GAVIRA, J. M^a., 2006: “Premières datations radiocarbones dencroûtements d’oxalate de l’art rupestre préhistorique espagnol”. *Inora* 46, p. 1-5.

RUIZ, J. F., HERNANZ, A., ARMITAGE, R. A., ROWE, M. W., VIÑAS, R., GAVIRA, J. M^a. y RUBIO, A., (2012): “Calcium oxalate AMS 14C dating and chronology of post-Palaeolithic rock paintings in the Iberian Peninsula. Two dates from Abrigo de los Oculados (Henarejos, Cuenca, Spain)”. *Journal of Archaeological Science*, 39, 2655-2667.

S/a., (2015): *Arte rupestre en la Sierra del Segura. Albacete*. 01 Monográficos. Grupo de Acción Local de la Sierra del Segura, Albacete.

SALMERÓN, J., LOMBA, J. y CANO, M^a., (1999): “Nuevos hallazgos de arte rupestre levantino en Albacete: los conjuntos rupestres de Tienda I y II (Hellín, Albacete)”. *Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología* (Cartagena, 1997), 197-208.

SÁNCHEZ CARRILERO, J., (1956/61): “Avance al estudio de la pinturas de Solana de las Covachas, pedanía Río-Moral (Nerpio-Albacete)”. *Noticiero Arqueológico Hispánico*, V, 1-12.

SÁNCHEZ CHILLÓN, B. y GARCÍA ADÁN, P., (2016): *Arte y Naturaleza en la Prehistoria. La colección de calcos de arte rupestre del Museo Nacional de Ciencias Naturales*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid.

SÁNCHEZ-CHIQUITO DE LA ROSA, S., (2002): “El arte

rupestre en Albacete: un proyecto global para su conservación”. *Actas del II Congreso de Historia de Albacete. Vol. I. Arqueología y Prehistoria*, 29-35.

SÁNCHEZ GÓMEZ, J. L., (1983): *El conjunto rupestre de la Solana del Molinico (Albacete)*. Memoria de Licenciatura. Universidad de Murcia [Inédita].

SÁNCHEZ GÓMEZ, J. L., (1984): “Panorama arqueológico de Socovos”. *Actas del I Congreso de Historia de Albacete* (Albacete, 1983), 341-375.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J., (1962): “Pinturas rupestres de Socovos (Albacete)”. *Homenaje a Cayetano de Mergelina*, 781-792.

SANCHIDRIÁN TORTI, J. L., (1994): “Arte paleolítico de la zona meridional de la Península Ibérica”. *Complutum*, 5, 163-195.

SANTOS GALLEGO, S. DE LOS, y ZORNOZA SÁNCHEZ, B., (1975): “Nuevas aportaciones al estudio de la pintura rupestre levantina en la zona de Nerpio (Albacete)”. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología* (Huelva, 1973), 203-218.

SANZ GAMO, R., (2010): “Historia de la investigación arqueológica en Castilla-La Mancha: de os pioneros a la problemática actual”. *Actas de las II Jornadas de Arqueología de Castilla-La Mancha* (Toledo, 2010), 19-47.

SARRIÓN MONTAÑANA, I., (1980): “Valdecuevas. Estación Meso-Neolítica en la Sierra de Cazorla (Jaén)”, *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 15, 23-56. Valencia.

SERNA LÓPEZ, J. L., (1991): “Paleolítico y Epipaleolítico en la provincia de Albacete”. *Cultural Albacete*, 51, 3-14.

SERNA LÓPEZ, J. L., (1993): “La Cueva del Niño (Ayna,

Albacete) y sus pinturas rupestres paleolíticas”. *Cultural Albacete*, 71, 3-11.

SERNA LÓPEZ, J. L., (1995): “La caza en la prehistoria de la provincia de Albacete”. *Cultural Albacete*, 90, 3-16.

SERRANO VÁREZ, D., (1986): “Materiales arqueológicos procedentes de la Cueva de la Vieja en Alpera (Albacete)”. *Al-Basit*, 18, 167-171.

SORIA LERMA, M. y LOPEZ PAYER, M. G., (1999): “Arte esquemático en el Alto Segura. Los abrigos I y II de la Tinada de Ciervo (Nerpio, Albacete)”, *Revista de Arqueología*, 214, 8-13.

SORIA LERMA, M. y LOPEZ PAYER, M. G., (1999): “Los abrigos con arte rupestre levantino de las sierras de Quesada y Segura (Jaén): Patrimonio de la Humanidad”. *Revista de Arqueología*, 221, 6-15.

SORIA LERMA, M. y LOPEZ PAYER, M. G., (2000): “Arte esquemático en la cuenca alta del Segura. Nuevas aportaciones”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 176, 909-943.

SORIA LERMA, M. y LOPEZ PAYER, M. G., (2002): “Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura y del Guadalquivir”. *Bolskan*, 16, 151-176.

SORIA LERMA, M. y LOPEZ PAYER, M. G. y y ZORRILLA LUMBRERAS, D., (2001): “Arte rupestre en la Alta Andalucía. Nuevas campañas de investigación”. *Revista de Arqueología*, 246, 16-29.

SORIA LERMA, M. y LOPEZ PAYER, M. G. y y ZORRILLA LUMBRERAS, D., (2003): “Arte rupestre en la Alta Andalucía. Resultados de varias campañas de investigación en el Subbetico Giennense”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, CLXXXIV, 365-411.

SORIA LERMA, M., LOPEZ PAYER, M. G. y ZORRILLA LUMBRERAS, D., (2007): “Nuevas aportaciones de arte postpaleolítico en el núcleo de la Sierra del Segura”. *Cuadernos de Arte Rupestre*, 4, 249-279.

SORIA LERMA, M., LOPEZ PAYER, M. G. y ZORRILLA LUMBRERAS, D., (2013): *El arte rupestre en las Sierras Giennenses. Patrimonio de la Humanidad. Las Sierras Orientales y Meridionales*. Instituto de Estudios Giennenses. Jaén.

SUAREZ YUBERO, A., (2001): “Secado artificial de la madera en la fabricación de arcos, flechas y útiles”. *Boletín de Arqueología Experimental*, 2. [Disponible en www.fil.uam.es/baex98/default.htm].

TORRE PARRAS, S. de la, (1928): “El abrigo de Minateda”. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos de Albacete*, 1, 12-15.

UTRILLA MIRANDA, P. y VILLAVERDE BONILLA, V. (eds.), (2004): *Los grabados levantinos del Barranco Hondo (Castellote, Teruel)*. Monografías del Patrimonio Aragonés, 1. Zaragoza.

VEGA TOSCANO, L. G., (1993): “Excavaciones en el Abrigo del Molino del Vadico (Yeste, Albacete). El final del Paleolítico y los inicios del Neolítico en la sierra alta del Segura”. *Jornadas de arqueología albacetense en la Universidad Autónoma de Madrid*, 19-32.

VILLAVERDE BONILLA V., (2012): “La cronología del arte levantino”. *Actas de las Jornadas Abrigo de Tortosilla. 100 aniversario de su descubrimiento. Primer hallazgo de arte rupestre en la Comunidad Valenciana*, 39-45.

VIÑAS VALLVERDÚ, R. y ROMEU CASTELL, X., (1976). “Acerca de algunas pinturas rupestres de las Bojadillas (Nerpio-Albacete). Friso de los Toros”. *Speleon*, 22, 242-247.

VIÑAS VALLVERDÚ, R. y ALONSO TEJADA, A., (1978). “L’abri de los Toros, Las Bojadillas, Nerpio (Albacete)”. *Bulletín de la Société Préhistorique de l’Ariège*, XXXIII, 95-114.

VIÑAS VALLVERDÚ, R.; RUBIO MORA, A. y RUIZ LÓPEZ, J. F., (2010): “La técnica paleolítica del trazo fino y estriado entre los orígenes del estilo levantino de la Península Ibérica. Evidencias para una reflexión”. *Arte Pleistocénico en el Mundo (Pre-actes del Congrès de l’IFRAO. Septembre, 2010)*.

VIÑAS VALLVERDÚ, R., (2012): “Las superposiciones en el arte rupestre levantino: antiguas propuestas y nuevas evidencias para un periodo de reflexión” en J. J. GARCÍA, H. COLLADO y G. NASH (eds) *The Levantine Question*, Budapest, 55-79.

VIÑAS VALLVERDÚ, R.; MOROTE BARBERÁ, J. G., (2013): “La aplicación de pintura blanca en los conjuntos levantinos de la Valltorta-Gassulla”. *Serie Arqueológica. Varia*, XI, 219-255

VIÑAS, R., RUBIO, A., RUIZ, J. F., VAQUERO, M., VALLVERDÚ, J., ROWE, M. y SANTOS, N., (2016): “Investigación cronoestratigráfica en el conjunto rupestre de la Sierra de la Pietat. Abrigos de Ermites I y IV (Ulldecona, Tarragona, Catalunya)”. *Cuadernos de Arte Prehistórico*, 2, 70-85.

WERNERT, P., (1973): “Dos peculiaridades etnográficas del arte rupestre de la España Oriental”. *Estudios dedicados al profesor Dr. Luís Pericot*, 135-145.

ZUAZO PALACIOS, J., (1915): *La Villa de Montealegre y su Cerro de los Santos*. Madrid, 14-17.



LISTADO DE YACIMIENTOS CON ARTE RUPESTRE EN ALBACETE

Yacimiento	Municipio	Descubridor/es	Año
Cueva de la Vieja	Alpera	Daniel Serrano Gómez	1910
Cueva del Queso	Alpera	Pascual Serrano Gómez	1910
Carasoles del Bosque I	Alpera	Henri Breuil	1912
Carasoles del Bosque II	Alpera	Henri Breuil	1912
Abrigo Grande de Minateda	Hellín	Juan Jiménez Llamas	1914
Abrigo de los Cortijos	Hellín	Henri Breuil	1915
Abrigo de la Mortaja I	Hellín	Henri Breuil	1915
Abrigo de la Mortaja II (de la Higuera)	Hellín	Henri Breuil	1915
Canalizo del Rayo (o de la Rinconada)	Hellín	Henri Breuil	1915
Solana del Molinico	Socovos	Casimiro Fernández Baudín	1935
Solana de las Covachas I	Nerpio	José Sotos Pérez	1954
Solana de las Covachas II	Nerpio	José Sotos Pérez	1954
Solana de las Covachas III	Nerpio	José Sotos Pérez	1954
Solana de las Covachas IV	Nerpio	José Sotos Pérez	1954
Solana de las Covachas V	Nerpio	José Sotos Pérez	1954
Solana de las Covachas VI	Nerpio	José Sotos Pérez	1954
Solana de las Covachas VII	Nerpio	José Sotos Pérez	1954
Solana de las Covachas IX	Nerpio	José Sotos Pérez	1954
Castillo de Taibona	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea y Manuel Berges	1958
Prado del Tornero II	Nerpio	M. Á. García Guinea y Pedro Krapovickas	1958
Prado del Tornero III	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea	1958
Abrigo de la Llagosa	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea	1960
Abrigo del Ídolo	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea	1961
Abrigo de los Ídolos	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea	1961

Abrigo de las Cabritas	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea	1961
Hornacina de la Pareja	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea	1961
Abrigo Sautuola (Molino de las Fuentes I)	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea	1962
Abrigo de la Mujer	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea	1962
Abrigo de los Ingenieros I	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea	1962
Abrigo de los Ingenieros II	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea	1962
Abrigo de los Sabinars	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea	1968
Abrigo de la Viñuela	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea	1968
Molino de Juan Basura	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea	1968
Arroyo de los Covachos I	Nerpio	Miguel Ángel García Guinea	1968
Cueva del Niño	Ayna	Esteban Rodríguez Tercero, Emilio Rodríguez Tercero y Benito García Roldán	1970
Abrigo del Cazador	Nerpio	Samuel de los Santos Gallego	¿1971?
Abrigo de las Bojadillas I	Nerpio	Carlos García Ródenas	1973
Abrigo de las Bojadillas II	Nerpio	Carlos García Ródenas	1973
Abrigo de las Bojadillas III	Nerpio	Carlos García Ródenas	1973
Abrigo de las Bojadillas IV	Nerpio	Carlos García Ródenas	1973
Abrigo de las Bojadillas V	Nerpio	Carlos García Ródenas	1973
Abrigo de las Bojadillas VI	Nerpio	Carlos García Ródenas	1973
Fuente del Sapo	Nerpio	Gregorio Ufano	1973
Laguna del Arquillo	Masegoso	José Luís Simón García	¿1974?
Abrigo de la Cornisa	Nerpio	Ramón Viñas Vallverdú	1976
Abrigo de las Bojadillas VII	Nerpio	Ramón Viñas Vallverdú	1977
Solana de las Covachas VIII	Nerpio	Ana Alonso Tejada	1977
Molino de las Fuentes II	Nerpio	Ramón Viñas Vallverdú y Ana Alonso Tejada	1977
Cortijo de Sorbas I	Letur	Matías Muñoz Jiménez	1980
Cortijo de Sorbas II	Letur	Matías Muñoz Jiménez	1980
Cueva del Gitano	Yeste	José Manuel Pérez Burgos	1981

Collado de la Cruz	Nerpio	José Ángel y Raimundo Gómez Blasi	1983
Abrigo de la Hoz	Nerpio	José Juan Álvarez y Cipriano Álvarez	1983
Barranco del Moro	Almansa	José Luís Simón García	1984
Tenada de Cueva Moreno	Letur	Ana Alonso Tejada	1985
Abrigo de las Cañadas I	Nerpio	Antonio Carreño, J. Á. y R. Gómez, Quini García, Victoria y Manuel Tenes, A. Alonso y Alexandre Grimal	1986
Abrigo de las Cañadas II	Nerpio	Antonio Carreño, J. Á. Gómez, R. Gómez, Quini García, Victoria Tenes, Manuel Tenes, A. Alonso y Alexandre Grimal	1986
Abrigo de los Cerritos	Nerpio	Alexandre Grimal Navarro	1986
Barranco Segovia	Letur	Manfred y Katjia Bader	1987
Fuente de Saúco	Letur	Manfred y Katjia Bader	1987
Covaticas	Letur	Ana Alonso Tejada	1987
Fuente de las Zorras	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	1987
Pedro Izquierdo	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	1987
Fuente de Montañoz I	Nerpio	A. Carreño, A. Alonso y A. Grimal	1987
Fuente de Montañoz II	Nerpio	A. Carreño, A. Alonso y A. Grimal	1987
Abrigo del Torcal	Nerpio	Alexandre Grimal Navarro	1988
Cerro Barbatón	Letur	Ana Alonso y Alexandre Grimal	1989
Cueva Colorá	Letur	Ana Alonso y Alexandre Grimal	1989
Prado del Tornero I	Nerpio	Alexandre Grimal Navarro	1989
Abrigo del Concejal I	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	1989
Abrigo del Concejal II	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	1989
Abrigo del Concejal III	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	1989
Senda de la Cabra	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	1990
Cortijo de la Rosa	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	1990
Abrigo de Jutia I	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	1990
Abrigo de Jutia II	Nerpio	Alexandre Grimal Navarro	1990
Abrigo de Olula	Almansa	Pedro Mas Guereca	1990

Barranco Bonito	Nerpio	Alonso Martínez Torres y A. Carreño Cuevas	1992
Abrigo de Tienda I	Hellín	M ^a Ángeles Jiménez Lucas y Francisco Morote	1995
Abrigo de Tienda II	Hellín	M ^a Ángeles Jiménez Lucas y Francisco Morote	1995
Abrigo de los Sacristanes	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	1996
Abrigo de Mingarnao I	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas y Manuel Tenes	1996
Abrigo de Mingarnao II	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas y Alfredo Álvarez	1996
Abrigo de los Batanes	Alcaraz	José Carrillo, Francisco García y José M. Pérez Burgos	1996
Cueva de la Graya	Yeste	José Manuel Pérez Burgos	1996
Tinada del Ciervo I	Nerpio	Miguel Soria Lerma y Manuel Gabriel López	1997
Tinada del Ciervo II	Nerpio	M.. Soria Lerma y M. G. López	1997
Tinada del Ciervo III	Nerpio	M. Soria Lerma y M. G. López	1997
Tinada del Ciervo IV	Nerpio	A. Carreño Cuevas y M. A. Mateo Saura	1999
Fuente de los Tornajos	Letur	Alexandre Grimal Navarro	1999
Huerta Andara I	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	1999
Huerta Andara II	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	1999
Tenada de los Atochares	Yeste	Antonio Carreño Cuevas	1999
Barranco del Buitre	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	2002
Cortijo de Sorbas III	Letur	Miguel Ángel Mateo Saura	2002
Arroyo Blanco I	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	2003
Arroyo Blanco II	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	2003
Abrigo del Cornibeleteo I	Nerpio	José Ángel Gómez Blasi	2005
Cueva Blanca	Hellín	Alberto Mingo, Jesús Barba, Martí Mas, Javier López, Alfonso Benito, Paloma Uzquiano, José Yravedra, Miriam Cubas, Bárbara Avezuela, Ignacio Martín y Matteo Bellardi	2006
Fuente de la Toba	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	2007
Royo del Altuñío	Nerpio	Antonio Carreño Cuevas	2010
Abrigo de la Vicaría	Hellín	Juan Francisco Jordán Montés	2015



DIPUTACIÓN DE ALBACETE