

A Milagros García Blanco, in memoriam

Pinturas rupestres en Almansa (Albacete)

**M. S. Hernández Pérez
J. L. Simón García**

INTRODUCCIÓN

En 1982 se inició una nueva etapa en el conocimiento del pasado más remoto de las tierras que en la actualidad constituyen el Término municipal de Almansa, del que hasta ese momento sólo se disponía de vagas referencias sobre el existencia de cerámicas, de diversos objetos de piedra, hueso y metal y de algunas monedas recogidas por aficionados o por miembros de asociaciones de diverso signo. Muchos de estos objetos procedían de hallazgos casuales, otros se habían encontrado en superficie o en las tierras removidas por tractores y arados. Sin embargo, un porcentaje no desdeñable, por su número e interés, procedía de las actuaciones clandestinas en algunos yacimientos, todas ellas encaminadas a la formación y mantenimiento de un coleccionismo mal entendido, en el que sólo interesaba el objeto en si mismo, que en muchos casos no ofrecía ningún atractivo estético, olvidándose de los hombres que los hicieron y utilizaron.

En aquellos iniciales trabajos nos proponíamos documentar el más antiguo poblamiento de nuestras tierras, para lo que prospectamos de modo sistemático todo el territorio, en el que pudimos localizar casi un centenar de lugares con evidentes indicios de una ocupación humana que se remonta en el tiempo desde sus primeros habitantes hasta la Edad Media. Unos, los más numerosos, tienen entre tres y cuatro mil años de antigüedad y corresponden al período conocido como Edad del Bronce (Simón García, 1984 y 1987), otros se relacionan con una ocupación ibérica, romana (Ponce Herrero y Simón García, 1984) o medieval. Muy pronto nuestras prospecciones se extendieron a todo el Corredor de Almansa -desde Alpera a Montealegre del Castillo-, centrandó nuestra atención en el estudio del II milenio a. C. (Hernández Pérez y Simón García, 1993 y 1994; Simón García, 1987) y se iniciaron excavaciones en el excepcional yacimiento del Cerro de El Cuchillo (Hernández Pérez, Simón García y López Mira, 1994), en el que se ha podido documentar la existencia de un grupo humano de mediados de ese segundo milenio dedicado a la agricultura y la ganadería con una tecnología muy desarrollada, tal como nos demuestra la variedad y calidad de sus cerámicas y útiles de uso cotidiano hechos de metal, piedra, hueso o madera y, especialmente, la arquitectura del poblado con un complejo recinto defensivo, una calle central y varios espacios dedicados a diferentes actividades, con habitaciones de uso doméstico y de almacenamiento de cereales, preferentemente de trigo del que hemos recuperado grandes cantidades, en el interior de silos excavados en el suelo o en recipientes de cerámica o de esparto. Es excepcional, por su complejidad arquitectónica y por tratarse de la primera registrada en Castilla-La Mancha, la presencia de una cisterna de grandes dimensiones para recogida del agua procedente de la lluvia. No menos destacable es el hallazgo bajo el suelo de las casas o en los pasillos del recinto defensivo de varios enterramientos. Corresponden los restos hasta ahora estudiado a hombres y niños, no habiéndose localizado el lugar donde enterrarían a las mujeres.

En aquellas iniciales prospecciones tuvimos ocasión de descubrir un conjunto de pinturas rupestres en un abrigo del Barranco del Moro, en el interior de la Sierra de Almansa, y de visitar otro en Olula, en la Sierra de Santa Bárbara, descubierto por D. Pedro Mas Guereca, del que nos habían hablado conocedores del lugar que hacían referencia a una «figura parecida a las de Alpera».

De las primeras nos hemos ocupado en otra ocasión (Hernández Pérez y Simón García, 1985). De nuevo volvemos sobre ellas e incorporamos ahora la de Olula, respondiendo de este modo a la amable invitación de nuestros amigos de la Asociación «Torre Grande» para su publicación en los Cuadernos de Estudios Locales. Es nuestro propósito dar respuesta en estas páginas a algunas de las preguntas que nos hacemos cuando contemplamos éstas y otras pinturas similares, como las de la Cueva de la Vieja o de la Cueva del Queso, en la vecina Alpera, o las no tan distantes de Tortosillas, en Ayora (*Figura 1*), Minateda, en Hellín, o Cantos de la Visera, en Yecla, por citar sólo los yacimientos próximos más conocidos. Para ello, sin embargo, es necesario que previamente conozcamos las características de estos yacimientos y de sus pinturas.

INVENTARIO

1 - Barranco del Moro

Situación:

El Barranco del Cabezo del Moro es un pequeño albero de la amplia red de avenamiento de la Rambla de Sugel (*Figura 1*), un valle estructural, inmerso en los pliegues de dirección ibérica de la Serranía de Almansa (*Lámina I*) (Ponce Herrero 1986). En el estrato calizo de la margen derecha del barranco se abren una serie de abrigos (*Lámina II*), a diversa altura del cauce por el acusado buzamiento NW-SE del aludido estrato, frente al punto que lo cruza el camino forestal a la Fuente del Rebollo y Hoya Matea. Las pinturas se localizan en el abrigo más próximo al cauce del barranco (*Lámina III*). Este, carente de relleno, mide 11'50 m de largo y su profundidad media apenas rebasa los 2 m., mientras la altura media de la cornisa se sita a unos 3 m. Las coordenadas geográficas del abrigo son 38-54'20" de latitud Norte y 1-00'40" de longitud Oeste del meridiano de Greenwich, encontrándose a 862 metros sobre el nivel del mar.

Descripción de las pinturas:

La superficie de la roca se encuentra altamente degradada, hasta tal punto que casi ha desaparecido ante la acción de los agentes erosivos y, en menor medida, de tipo antrópico. Sólo en aquellos puntos en los que la erosión ha sido menos intensa se conservan las pinturas, habiéndose inventariado 13 motivos, que hemos agrupado en dos paneles (*Figura 2*).

Panel 1

Panel horizontal de 0'91 m. de largo y 0'35 m. de alto, situado en la parte central del abrigo. Altura sobre el nivel del suelo, desde la parte inferior del motivo 1.4, 0'80 m. (*Figura 4*).

1.1 - Figura humana estilizada cubierta por concreciones calizas de color oscuro, más intensas a la altura de la cabeza, brazo y parte superior del tronco. El cuerpo, tendido, se resuelve mediante trazo alargado, estrecho y ligeramente sinuoso, prolongándose en largo cuello y cabeza, a modo de un engrosamiento de tendencia esférica de bordes irregulares. Uno de los brazos, de color similar al tronco, se representa extendido y perpendicular al cuerpo, mientras el otro, más delgado adopta una forma espiraliforme abierta. Conserva el inicio de la extremidades inferiores, cortadas por un desconchado. Color: M.10 R 3/6. (1)

1.2 - Antropomorfo de 17'5 cm. de alto, del que se conserva parte del tronco, la cabeza, de contorno irregular, los brazos, extendidos en cruz y algo levantado el izquierdo, y las piernas, con ensanchamiento a la altura de la cadera y glúteos, de lo que podría deducirse que esta figura humana se ha representado en actitud de marcha hacia la izquierda o con un ligero escorzo. Color: M.10 R 3/3.

1.3 - Restos informes. Color: M.10 R 3/6.

1.4 - Arquero, cuya cabeza y tronco estén cubiertos por concreciones calizas que con el corrimiento de la pintura dificulta su calco (*Lámina VII*). Buena conservación presenta

(1) Para la indicación del color se ha utilizado la tabla de colores Munsell (*Munsell Soil Color Chart, Baltimore 1975*).

la parte inferior del tronco y las piernas, una de las cuales se dobla a la altura de la rodilla al tiempo que el pie se une a la otra pierna, dibujando ambas una figura triangular, con una prolongación exterior al ángulo inferior, quizá restos de la otra pierna, también doblada. De la cabeza, tronco y brazos sólo se conservan algunos restos. Porta en su mano derecha, perpendicular al cuerpo y a la altura de la cadera, un arco biconvexo con cuerda hacia abajo. Cortan la cuerda del arco dos barra curvilíneas verticales, del mismo color y tipo de trazo que piernas y brazos, de difícil identificación. Con el brazo derecho sostiene un haz de, al menos, tres flechas con las emplumaduras hacia arriba, constituidas en dos de ellas por tres elementos, siempre más largo el central, mientras en la tercera sólo se utilizan dos que adoptan una forma en V. Color: M.10 R 3/3.

1.5 - Pequeña y estrecha barra de 1'1 cm de largo. Color: M.10 R 4/6.

1.6 - Restos informes. Pueden formar parte de la figura 1.8 de la que la separa un desconchado. Color: M.10 R 3/4.

1.7 - Restos de un arquero en actitud de disparo hacia la izquierda (*Lámina IV*). Sostiene en su mano un haz de flechas y posiblemente el arco (*Lámina V*), si se interpreta como cuerda, a pesar de su grosor, el trazo inclinado entre las flechas y el lugar que ocuparía el brazo, cortado por un desconchado de la roca. El astil de las flechas se señala con cuidadoso detalle a base de finísimas líneas que se unen a la altura de un corrimiento de la pintura y un pequeño desconchado para luego formar cuatro astiles más gruesos acabados en emplumaduras de tres elementos, de los que siempre el central es más largo. El grado de conservación de la cabeza, tronco y brazos es deficiente, por lo que no puede precisarse sus detalles anatómicos ni la existencia de adornos. Color: M.10 R 4/6.

1.8 - Pequeña y estrecha barra de 1'4 cm de largo. Color: M.10 R 4/6.

Panel 2

Panel horizontal de 0'80 m. de largo y 0'22 m. de alto, situado a 2'5 m. a la izquierda del Panel 1. La altura sobre la base del abrigo desde la parte inferior de la figura 2.3 es de 0'90 cm. (*Figura 7*).

2.1 - Restos de una figura humana, posiblemente femenina, de la que se conserva parte de la falda de tipo tubular, que deja libre parte de las piernas, muy deterioradas, en las que no parecen señalarse adornos (*Lámina VIII*). De esta figura se conserva, asimismo, restos de la cabeza, junto al borde superior del desconchado de la roca que corta el cuerpo. Color: M.10 R 4/6.

2.2 - Restos de un zoomorfo, posiblemente un cáprido, en actitud de marcha hacia la derecha, del que se conserva, en muy mal estado, restos del cuerpo, el inicio de las patas y un cuerno perfectamente dibujado. Color M.10 R 3/4.

2.3 - Arquero en actitud de disparo hacia la derecha (*Lámina VII*), del que se conserva parte del tronco, sin detalle anatómico, el inicio de la cabeza y los brazos, uno de ellos doblado para tensar la cuerda de un gran arco simple, cuya varilla sostiene con el oro en posición extendida. Color: M.10 R 3/4.

2.4. Restos Informes. Color: M.10 R. 3/4.

2.5. Restos Informes. Color: M.10 R. 4/6.

2- Olula

Situación:

El barranco de Olula se incluye en el macizo Cretácico de la Sierra del Santa Bárbara (*Figura 1*), formado por un conjunto de estructuras béticas, dispuestas entre Almansa y Caudete, cuyos

pliegues, de rumbo general SW-NE, se han visto fracturados y girados en un arco cóncavo hacia el Sur, por la acción de una serie de fallas de desgarre transversal. Precisamente, el Barranco de Olula aprovecha una de esas fracturas para desaguar desde el interior de la Sierra hacia su flanco Sur. La acción erosiva ha denudado el paquete estatigráfico, cebándose en los materiales más blandos, mientras que los flancos calizos de la falla de desgarre se yerguen a manera de paredes verticales, donde la erosión viene impuesta por los procesos de descalificación de la roca, que genera ocasionalmente oquedales por disolución, aprovechadas como abrigos donde plasmar los motivos pictóricos. El abrigo donde se sitúan las pinturas es una pequeña oquedad sita junto a otra mayor, ambas basculadas de E a O, en una zona saliente del flanco calizo (*Lámina XI*). Las coordenadas geográficas del abrigo son 38-54'20" de lat. N y 1-00'40" de long. O del meridiano de Greenwich, encontrándose a 798 metros sobre el nivel del mar.

Descripción de las pinturas:

La superficie de la roca se encuentra altamente degradada por los agentes climáticos, denudando la superficie de la roca allí donde esta presenta una menor resistencia (*Lámina XII*). Sin embargo, las pinturas cuando se realizaron ya contaron con las oquedades de la roca, eligiendo puntos lisos donde plasmar las representaciones, sin que podamos precisar si existieron más representaciones. Se han inventariado 2 motivos en un sólo panel (*Figura 3*).

Panel 1

Panel vertical de 0'34 m de largo y 0'15 m de alto, situado en la parte superior izquierda del pequeño abrigo. Altura sobre el nivel del suelo desde la parte inferior del motivo 2 2'18 m (*Figura 11*).

1.1 - Figura humana femenina (*Lámina IX*). Se presenta de frente y tan solo los pies poseen un cierto escorzo. En la cabeza tan solo el pelo se diferencia del resto, sobre todo a la altura del cuello, lo que le proporciona un aspecto de trenzas (*Lámina XIII*). El cuerpo se representa con una ancha barra sin que se aprecie ningún aspecto anatómico, como los pechos. Los brazos están ligeramente separados del cuerpo, encontrándose al final del izquierdo un ensanchamiento que por debajo apunta la existencia de tres dedos. Posiblemente el ensanchamiento a la altura de la muñeca pretenda representar un adorno del tipo de pulsera o brazaletes. En el brazo opuesto no se aprecian si adornos y elementos de la mano. La parte inferior representa una falda algo acampanada de la cual sobresalen por la parte inferior las piernas, una parece estar de perfil y la otra en un cierto escorzo. Color: M.10 R 4/6.

1.2 - Figura humana representada de frente en la cual se aprecia un tocado en la cabeza mediante tres barras verticales las cuales se unen al tronco sin dejar espacio para cualquier tipo de detalle anatómico como cuello o cabeza (*Lámina X*). Los brazos y las piernas se representan mediante dos trazos, sin que se diferencien las manos o los pies. La figura está realizada sobre un saliente en curva, lo cual deja la parte inferior de la misma en paralelo al suelo del abrigo. Color: M.10 R 4/4.

PARA MUCHAS PREGUNTAS, ALGUNAS RESPUESTAS

Muchas son las preguntas que podríamos hacernos al contemplar estas pinturas: ¿qué representan?, ¿a qué estilo pertenecen?, ¿cuál es su cronología?, ¿quiénes fueron sus autores?, ¿qué significaban para ellos?... Muchos son los factores que condicionan las respuestas. Unos son de carácter general y otros de tipo local. De estos últimos destacaríamos todo lo relacionado con su ubicación, características y estado de conservación y con el poblamiento humano del territorio donde se ubican.

La primera consideración que podemos realizar ante estas pinturas de Almansa es su deficiente estado de conservación. A las causas naturales, entre las que cabría señalar la irregularidad y calidad del soporte y la «agresión» del viento, agua, nieve, frío, sol, ...etc., que a lo largo de varios miles de años han actuado sobre éste, habría que añadir una no menos intensa acción destructiva por parte del hombre, que las han rayado, picado, mojado e, incluso, las han intentado arrancar. Por este motivo nuestras respuestas a las preguntas antes planteadas deben basarse en lo actualmente conservado, siendo conscientes de que en su momento pudieron existir más figuras pintadas en estos yacimientos, en donde abundan los desconchados de la roca y gruesas e irregulares capas de concreciones calizas.

Por su situación en abrigos poco profundos, temática, características técnicas y estilísticas estos dos yacimientos con pinturas rupestres de Almansa pertenecen al Arte levantino, a cuyo mejor conocimiento contribuye, sin duda, estos dos nuevos conjuntos por su situación geográfica en una zona hasta ahora virgen en este tipo de manifestación artística y por los convencionalismos de algunas de sus figuras.

El registro de Olula está compuesto por dos figuras humanas, entre las que no parece existir una relación a nivel de escena. En cambio, los restos de las, al menos, 10 figuras que constituyen el registro del Barranco del Moro, que por su proximidad y, en algún caso, evidente relación temática, hemos agrupado en 2 paneles, permiten una lectura «narrativa» de cierto interés. Para este yacimiento proponemos una hipotética reconstrucción de los motivos y escenas (*Figura 10*), indicando en color negro los restos conservados en la actualidad.

Una característica común a ambos yacimientos es la fácil identificación de la mayoría de los motivos, con un predominio de la figura humana sobre la del animal.

LAS PRIMERAS IMÁGENES DE LOS HOMBRES Y MUJERES DE ALMANSA

En repetidas ocasiones no preguntamos sobre el aspecto físico de nuestros más remotos antepasados, sobre sus vestidos y adornos, sobre sus modos de vida y sus útiles. En el caso de Almansa podemos afirmar que, sin ningún tipo de duda, sus primeros habitantes tenían un aspecto similar al nuestro, eran iguales a nosotros. Sobre las otras cuestiones, estas pinturas aportan una excepcional información.

Entre los motivos pintados en estos dos abrigos destaca, en primer lugar, la presencia de una figura femenina en Olula (*Figura 11*) y de otra posible en el Barranco del Moro (*Figura 7*). De escaso número en el registro general del Arte levantino, si lo comparamos con el de las figuras masculinas y más aún con el de los zoomorfos, las mujeres se suelen identificar por una serie de convencionalismos o maneras comunes de representar determinadas partes del cuerpo, entre las que cabría señalar el ensanchamiento de la figura a la altura de las caderas y nalgas, la indicación de los pechos mediante dos trazos más o menos gruesos y la presencia de un determinado tipo de vestimenta, en la que destaca la falda. Los pechos no siempre se representan. Este es el caso de la figura de Olula, cuya falda, de contorno irregular, adopta una cierta tendencia globular, dejando libre la parte baja de las piernas, en las que se identifican claramente los pies, carentes de adornos, que tampoco parecen identificarse en manos, pese al engrosamiento de la mano derecha que pudiera representar una pulsera, y cabeza, destacando en ésta las dos pequeñas protuberancias que cuelgan de los extremos inferiores, que podría interpretarse como un tipo de peinado o tocado (*Lámina XIII*).

En el Barranco del Moro hemos identificado, no sin ciertas reservas, como una posible representación femenina el motivo 1 del Panel 2 (*Figura 7*) a partir de la presencia de las dos piernas, la parte baja de una falda de tendencia rectangular hasta la altura de las rodillas y el extremo superior de la cabeza (*Lámina VIII*).

Estas dos representaciones femeninas, de aceptarse nuestra interpretación del primer motivo antes aludido del Barranco del Moro, presentan significativas diferencias entre sí, siendo esta última de más cuidada ejecución, y con otras de la vecina Cueva de la Vieja, en Alpera, de esbeltas cabezas, cuyas faldas se realizan mediante finos trazos paralelos, marcándose claramente las nalgas en ambas (*Figura 9*), o con alguna de las más de una docena de mujeres identificadas en Minateda, donde una con un niño (*Figura 16*) se asemeja en el grueso e irregular tronco a nuestro ejemplar de Olula.

Las representaciones masculinas se identifican claramente por su anatomía y por llevar arcos y flechas. Son arqueros, dos de los cuales se encuentran en actitud de disparo, tensando un arco de grandes dimensiones, en los que en dos casos se observa claramente la cuerda. Un tercer arquero lleva el arco cruzado al cuerpo, en actitud de descanso. Una de las figuras del Panel 1 del Barranco del Moro sostiene con una misma mano la madera del arco y varias flechas, en las que se observan claramente las emplumaduras representadas mediante tres trazos (*Lámina V*), el central siempre más largo no conservándose la punta. El estado de conservación de estos arqueros es muy deficiente, por lo que no podemos precisar el tipo de vestimenta -parecen ir desnudos, aunque no

se les representa el sexo-, adornos o cualquier otro símbolo indicador de su rango social.

En el mismo Panel 1 del Barranco del Moro se conservan los restos de otras dos representaciones humanas. Una de ellas, que ocupa la parte central del panel, por los restos conservados parece poseer una cabeza con ligera tendencia oval, similar a la del arquero de la izquierda, y los brazos extendidos, sin que podamos precisar si, como las dos figuras a su izquierda, portaba en una mano arco y flecha, tal como proponemos en nuestra reconstrucción, aunque en este caso la posición del brazo contrario es anómala. En el extremo derecho de este panel otra figura humana, de posible cabeza circular u oval, brazos extendidos, uno de ellos acabado en un engrosamiento y el otro curvado hacia el interior, y largo y estrecho tronco, aparece cortada por un desconchado en su parte baja, en la que se observa el arranque de un engrosamiento triangular que podría recordar el inicio de una falda. La ausencia de pechos o de cualquier otro elemento dificulta la identificación sexual de esta figura.

Lo mismo podríamos afirmar para el antropomorfo de la parte baja del panel de Olula (*Figura 11*). Asexuado, destaca por un extraño remate de su cabeza en forma de tres puntas que podría interpretarse como un tocado de plumas (*Lámina X*). Es de tosca ejecución y tipológicamente se encuentra próximo al Arte esquemático.

LOS ANIMALES Y LOS HOMBRES

Entre los restos de pinturas del Barranco del Moro a la derecha del arquero en actitud de disparo del panel 2 creemos identificar la presencia de un animal, del que se conserva parte del tronco, el arranque de las patas y uno de sus cuernos (*Figura 7*). A partir de estos indicios creemos que se trata de un cáprido. Detrás del mismo arquero, otros restos de pintura podrían corresponder a otro animal, en este caso de imposible identificación.

De aceptarse esta interpretación, nos encontramos con una de las escenas que caracteriza al Arte levantino: la cacería de animales (*Figura 8*). En efecto, la presencia de arqueros en actitud de disparo o en posición de descanso, con o sin animales próximos, tal como se observa en el panel 1 del Barranco del Moro, es un tema recurrente en esta manifestación artística. En este sentido conviene recordar motivos similares en la Cueva de la Vieja (*Figura 5*) o en la Cova del Civil de Castellón (*Figura 6*), donde el cuerpo de los arqueros difiere bastante de los nuestros de Almansa.

SOBRE SUS AUTORES Y CRONOLOGÍA

Técnicamente los motivos que describimos se pintaron en color rojo, cuya tonalidad actual posiblemente sería algo diferente de la primitiva. Se utilizaron pigmentos naturales que se aplicaban sobre la roca con la ayuda de un pincel, posiblemente una pluma de ave. La precisión de los detalles, observable en los arcos y emplumaduras de las flechas, y del contorno de las figuras demuestra el consumado dominio de las técnicas pictóricas por parte de estos «artistas».

La técnica utilizada por estos pintores era la tinta plana, consistente en rellenar de manera uniforme todo el motivo. No se constata, por tanto, en estos dos abrigos de Almansa, los cuerpos listados, denominados así por el relleno interior de los cuerpos mediante trazos paralelos, como ocurre en las faldas de las dos mujeres de Alpera antes citadas (*Figura 12*) o en algunos de sus ciervos. Tampoco se utilizaron en estos abrigos los finos trazos para dibujar los cuerpos de algunas figuras de arqueros, como algunos de Nerpio (Alonso, 1970) o los integrantes de las batallas o danzas guerreras de El Roure (Morella) o de Les Dogues (Ares del Maestre), ambas en Castellón.

La superficie elegida para ejecutar estas pinturas fueron las paredes de abrigos poco profundos, apenas protegidos por una cornisa, en los que la roca no recibe ningún tipo de preparación. Así en el Barranco del Moro se eligen zonas lisas, mientras el motivo 2 del Panel I de Olula se ejecuta sobre una superficie irregular.

Del análisis de las características de estas pinturas de Almansa se deduce su evidente adscripción al Arte levantino. Es ésta de una manifestación artística exclusiva de la fachada oriental de la Península Ibérica, en la que plenamente se ubican nuestras tierras, caracterizada por el acusado naturalismo de sus representaciones, siempre pintadas en abrigos poco profundos o paredes rocosas, en las que el hombre y el animal, ambos fácilmente identificables, se convierten en protagonistas indiscutibles, ya sea de modo aislado o formando escenas, en las que la cacería de cápridos o cérvidos es un tema bastante repetido, aunque también se cazan otros animales. Estas escenas de carácter cinegético no son las únicas y exclusivas del Arte levantino, en el que se representan otras actividades más o menos cotidianas, entre las que destaca la recogida de la miel, o excepcionales, como las ya comentadas escenas de batallas, danzas guerreras (*Figura 15*) o desfiles. En muchas ocasiones, sin embargo, hombres y animales suelen aparecer aislados. Los primeros, como se puede constatar en nuestro Barranco del Moro, provistos a menudo de arco y flechas, en las que en ocasiones se identifican claramente sus distintas partes, como ocurre en este caso en el Barranco del Moro con las emplumaduras. Por todo ello, el Arte levantino ha sido considerado como la manifestación artística más viva de cuantas nos legaron las poblaciones prehistóricas europeas. Es, por tanto, una de las vías más idóneas para aproximarnos al conocimiento de las capacidades técnicas, modos de vida y mentalidad de sus autores.

Acerca de quiénes eran éstos, la respuesta es una de las más debatidas desde el mismo momento del descubrimiento de esta manifestación artística e indudablemente está ligada a su cronología. Rechazada, prácticamente de modo unánime, su datación paleolítica, la mayoría de los investigadores actuales se inclinan por una cronología epipaleolítica o neolítica, con posibles perduraciones hasta la Edad de los Metales. Los partidarios de una adscripción epipaleolítica argumentan el tipo de escenas representadas, en las que, como hemos señalado, abundan las

cinégeticas, señalando que sus autores serían las últimas poblaciones cazadoras de la fachada oriental de la Península Ibérica, proponiendo unos investigadores una fecha inicial para esta manifestación artística hacia el 8.000 a.C., mientras otros la sitúan alrededor del 6.000 a.C.

Por nuestra parte proponemos una cronología neolítica, del V milenio a.C. Nos basamos en la existencia, plenamente constatada en varios abrigos valencianos, de Arte levantino sobre Arte macroesquemático, una manifestación artística descubierta en los últimos años y bien datada en los siglos centrales de ese milenio. Por otro lado, la existencia fragmentos cerámicos, que se fechan en los últimos siglos del V milenio, decorados con animales similares a los pintados en el Arte levantino confirma de manera evidente, al menos en nuestra opinión, la datación propuesta. Conviene, sin embargo, explicar la presencia de una temática cinégetica, y por tanto pretendidamente depredadora, en el arte de unas poblaciones conocedores de la agricultura y la ganadería, que es, mucho más que la cerámica o la piedra pulimentada, lo que caracteriza al Neolítico. Si recordamos otros momentos de la historia del arte, no es este periodo el único en el que sus manifestaciones artísticas muestran una clara diferencia temática entre lo representado y los modos de vida de sus autores, quienes en su arte, que suele ser reflejo de sus creencias religiosas, representan mitos, leyendas o historias del pasado que nada tienen que ver con sus actuales modos de vida. En el caso que nos ocupa sus autores serían las poblaciones que vivían en este amplio territorio explotándolo de un modo cada vez más inteligente y que en los inicios del aludido V milenio a.C. entran en contacto con poblaciones con una economía de producción basada en el cultivo de cereales y en la ganadería doméstica, adoptando los nuevos modos de vida. Se hacen agricultores y ganaderos, pero siguen cazando, lo que es lógico si tenemos en cuenta que el esfuerzo para conseguir carne es menor en el caso de la caza, que además es una diversión y modo de relacionarse con otros individuos, y que convenía matar los animales salvajes por ser enemigos potenciales del hombre ganadero y agricultor pues se podría arrasar sus sembrados y comerse la vegetación de sus animales. Del contacto entre ambas poblaciones y del proceso de adopción y generalización de la economía de producción, a partir de un mecanismo aún no suficientemente explicado, surge el Arte levantino, mediante el cual esas poblaciones reflejan unas tradiciones, unas costumbres que progresivamente se van modificando, perdiendo importancia en vida cotidiana, pero que en el plano ideológico, que siempre es más conservador, tardarán en abandonar. Para estas poblaciones, de cronología indudablemente neolítica, los abrigos donde realizan sus pinturas son santuarios y posiblemente tienen el mismo significado religioso y social que para nosotros tienen, o tenían, nuestras ermitas o las iglesias alejadas de los núcleos actuales de población: un lugar sagrado donde realizan sus prácticas religiosas y en el que en determinados momentos del año se reúnen, como si de una moderna romería se tratara, los miembros de una comunidad para intercambiar productos, conocimientos o por el simple placer de divertirse, contar historias o conocerse mejor. Son, pues, lugares de cohesión social.

Esta manifestación artística se fecha, según los indicios antes señalados, a partir del V milenio, perdurando, al menos unos dos mil años, ya que en algunas pinturas se puede observar la presencia de objetos que aparecen en momentos avanzados del III milenio a.C., incluso algunos de ellos en los inicios del milenio siguiente. La ausencia de adornos en las figuras humanas y la pérdida del extremo donde se encuentra la punta en las flechas que portan los arqueros, elementos ambos que suelen ofrecer una precisa información, dificulta cualquier tipo de propuesta cronológica para estas pinturas de Almansa, cuya ejecución debemos situar entre hace 7.000 y 5.000. Es muy probable que las pinturas de ambos yacimientos se ejecutaran en distintos momentos, sin que podamos precisar cuales son más antiguas. El distinto tratamiento de las figuras en cada uno de los yacimientos podrían indicar que todos los motivos del Barranco del Moro se realizan en un mismo momento, lo que no podríamos afirmar para las dos figuras humanas de Olula, con notables diferencias entre ambas, más acusadas aún si las comparamos con las del Barranco del Moro.

En ocasiones para una aproximación a la cronología de las pinturas se ha recurrido al análisis del poblamiento de su entorno más próximo, partiendo de la idea de que sus autores no debían vivir muy lejos. Es posible que en muchas ocasiones así ocurriera, incluso en algunos yacimientos con Arte levantino se han constatado restos de una ocupación humana que podría corresponder al mismo momento de la ejecución de las pinturas. En otros casos, no se conocen, lo que no quiere decir que no existieran, yacimientos de habitación próximos o que cronológicamente puedan relacionarse con los autores de esas pinturas, lo que no resulta extraño si tenemos en cuenta el carácter que suponemos tenían estos lugares con arte, los cuales, al igual que nuestros santuarios, pueden estar alejados de los núcleos de población.

De nuestras prospecciones por todo el territorio el Término municipal de Almansa y, en especial, en el entorno inmediato a ambos yacimientos la información disponible resulta escasa y poco precisa. En ellos no se constatan indicios sobre su posible ocupación como lugar de hábitat, ya que en ambos casos el suelo del abrigo es rocoso y no se observan señales en las paredes de haber contenido en algún momento tierra. En las laderas del Barranco del Moro y a una distancia de 100-150 m del abrigo con pinturas recogimos tres fragmentos de cerámica hecha a mano (*Figura 12*), uno perteneciente a un borde de tendencia recta con el extremo plano, decorado con impresiones, y los dos restantes correspondientes a una misma base plana. La ausencia de otros restos arqueológicos en el lugar resulta, cuando menos, inexplicable, aunque por el tipo de pasta y por su forma podemos afirmar, sin reserva alguna, que no parecen tener relación con los autores de las pinturas ni con los visitantes posteriores para los que las pinturas continuaban teniendo vigencia.

En cambio, para Olula, donde tampoco, tal como ya hemos señalado, se ha comprobado una ocupación del mismo abrigo o del otro mayor abierto en la misma pared, la información disponible es algo más precisa. En efecto, las pinturas se localizan en el borde de un valle interior rodeado de alineaciones montañosas en las que en diversos puntos se han localizado yacimientos que abarcan desde el Neolítico antiguo hasta la época romana. De éstos nos interesa destacar algunos de ellos por coincidir, al menos teóricamente, con la posible cronología de las pinturas. El más antiguo es la Cueva Santa de Caudete, localizada en El Cinchado, de la que entre otros materiales de varias épocas procede un vaso, actualmente expuesto en el Museo de Albacete, decorado con impresiones (*Figura 13*) que nos permite fechar la ocupación de esta cueva a partir del Neolítico antiguo, en el V milenio a.C., cronología que, como hemos señalado, hemos propuesto para la aparición del Arte levantino. En esta misma la presencia de huesos humanos y de algún otro fragmento cerámico parece sugerir una ocupación posterior, del IV o III milenio, fechas que también coinciden con el desarrollo de esta manifestación artística. En nuestras prospecciones hemos recogido, asimismo, varias puntas de flecha, tradicionalmente situadas en el III milenio, perdurando en esta zona hasta avanzado el siguiente, tal como demuestran los hallazgos en el Cerro de Olula, Cerrico de la Be, Cabezos A y Cerro del Cuchillo (*Figura 14*).

No podemos, pues, precisar los lugares de habitación de los pintores ni de quienes, a lo largo de un tiempo que no podemos precisar, visitaron el lugar por que era un punto con el que de algún modo se sentían ligados. Es posible que estuvieran en lugares distantes a estos abrigos, pero es mucho más probable que todavía no hayan sido localizados, posiblemente por encontrarse en zonas llanas y que en estos momentos los cubran las tierras de cultivo. Es esa la ubicación más generalizada para los lugares de hábitat fechados entre el V y III milenios a.C. de las tierras próximas y con un medio natural semejante, como es el caso de Villena. En Almansa es muy probable que en un futuro que todos deseamos que no sea muy lejano se puedan localizar, como ya ocurriera hace muchos años en la vecina Villena o más recientemente en Hellín, este tipo de asentamientos humanos, cuya presencia explicaría la existencia de los dos yacimientos con pinturas de Almansa y los de la propia Alpera.

LA PROTECCIÓN DEL ARTE RUPESTRE DE ALMANSA

Con relativa frecuencia el proceso de deterioro de una estación de arte rupestre se divide en un antes y un después de su descubrimiento. Normalmente desde su realización hasta el momento en el que se dan a conocer a la sociedad las manifestaciones rupestres sufren un proceso de degradación que esta vinculado a causas naturales, bien sea de forma directa sobre las pinturas o sobre el soporte de las mismas. Así la acción de los agentes climáticos, procesos erosivos, crecimiento de microorganismos, líquenes y musgos, entre otros, son los causantes de su pérdida o deterioro. Estos procesos poseen un desarrollo temporal extremadamente lento, hasta tal punto que una gran mayoría llega hasta nosotros en un buen estado de conservación.

Una segunda fase de degradación de las pinturas surge a partir del momento en que son descubiertas, estudiadas y puestas en conocimiento de la sociedad. En este momento las practicas efectuadas sin control a las estaciones, como mojarlas con agua o con cualquier otro tipo de sustancia, los intentos de arranque para coleccionar algo singular o el mas profundo desprecio hacia las mismas usándolas como blanco de armas de caza o gravando nombres y fechas, lleva a una degradación, cuando no a su desaparición, que en muchas ocasiones es mas contundente que la efectuada durante milenios por la naturaleza. Para intentar evitarlo las administraciones se ven obligadas a efectuar cerramientos de protección que van en contra del paisaje, del propio abrigo y de la propia naturaleza de las representaciones, sin embargo, mientras no se produzca un respeto por todos los miembros de la sociedad, y en particular de los habitantes de las localidades cercanas, este tipo de actuaciones es lamentablemente necesario.

La legislación actual del Estado Español sobre esta materia, la Ley del Patrimonio Histórico Español 16/85, establece que todos los abrigos y cuevas con manifestaciones rupestres son Bienes de Interés Cultura, es decir, monumentos históricos, por lo que en el término municipal de Almansa amen de los monumentos estatales por todos conocidos, como El Castillo, la torre central de la finca de La Torre, La Casa Grande y la Iglesia de la Asunción, son monumentos con carácter nacional los abrigos con pinturas rupestres del Barranco del Moro y Olula.

La necesidad de efectuar o no el cerramiento de ambos yacimientos será el resultante del comportamiento de la sociedad, esencialmente almanseña, y de las medidas que adopten las administraciones competentes -paneles de los calcos que permitan su observación, días de visita guiada-, con el fin de que puedan ser observadas sin que ello suponga su destrucción.

Por lo anteriormente expuesto cuando los autores nos hemos decidido a dar a conocer a las representaciones pictóricas más antiguas del poblamiento de Almansa es con el fin de que sirvan para su aprecio y disfrute, permitiendo a un pueblo a enorgullecerse de su pasado, y no para constatar y registrar unos elementos del quehacer humano que por la ignorancia de unos pocos puedan desaparecer, mas aun cuando son un patrimonio de las generaciones presentes y futuras.

Figuras y láminas



Lámina I — Vista general de la Sierra de Almansa



Lámina II — Vista general del Abrigo del Barranco del Moro



Lámina III — Vista general de la situación de los paneles del Abrigo del Barranco del Moro



Lámina IV — Arquero del panel 1



Lámina V — Detalle de las emplumaduras de las flechas del Arquero del Panel 1

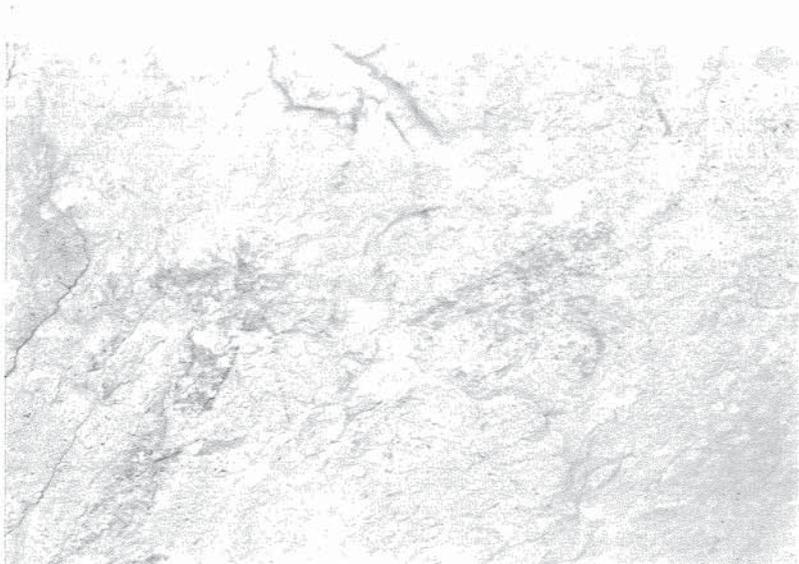


Lámina VI — Arquero del Panel 2



Lámina VII — Arquero del Panel 1



Lámina VIII — Mujer del Panel 2



Lámina IX — Figura 1. Mujer

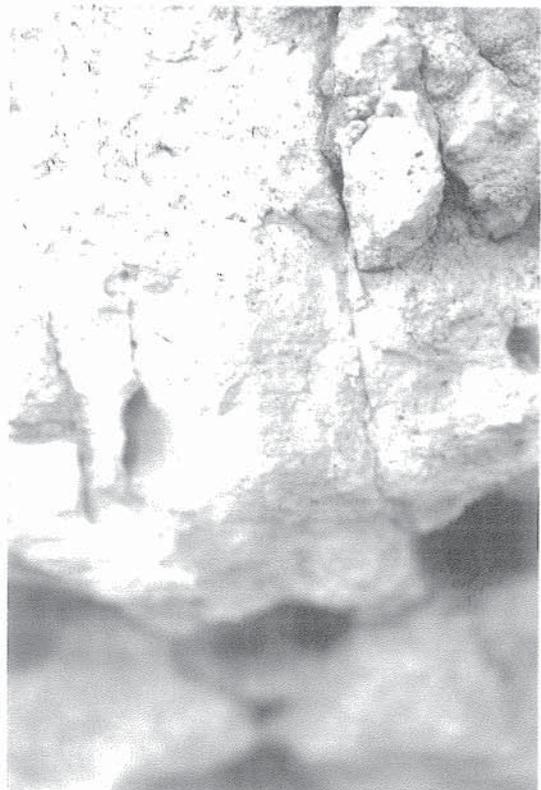


Lámina X — Figura 2

Lámina XI — Vista general del Abrigo de Olula

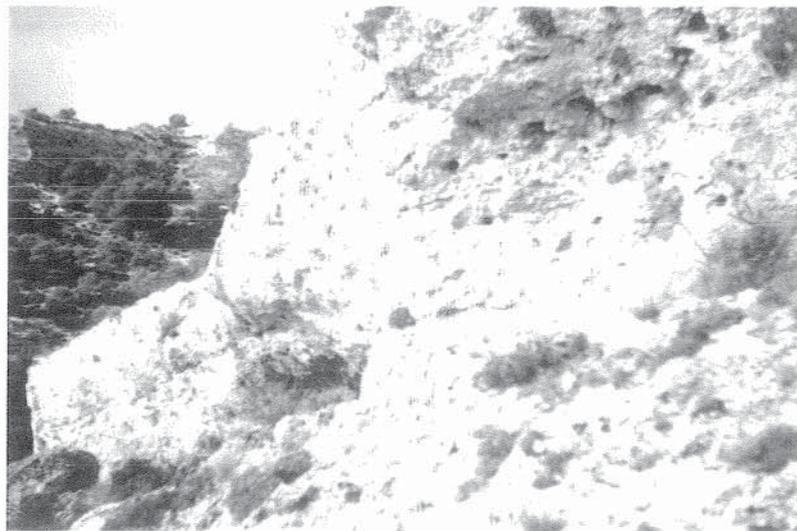


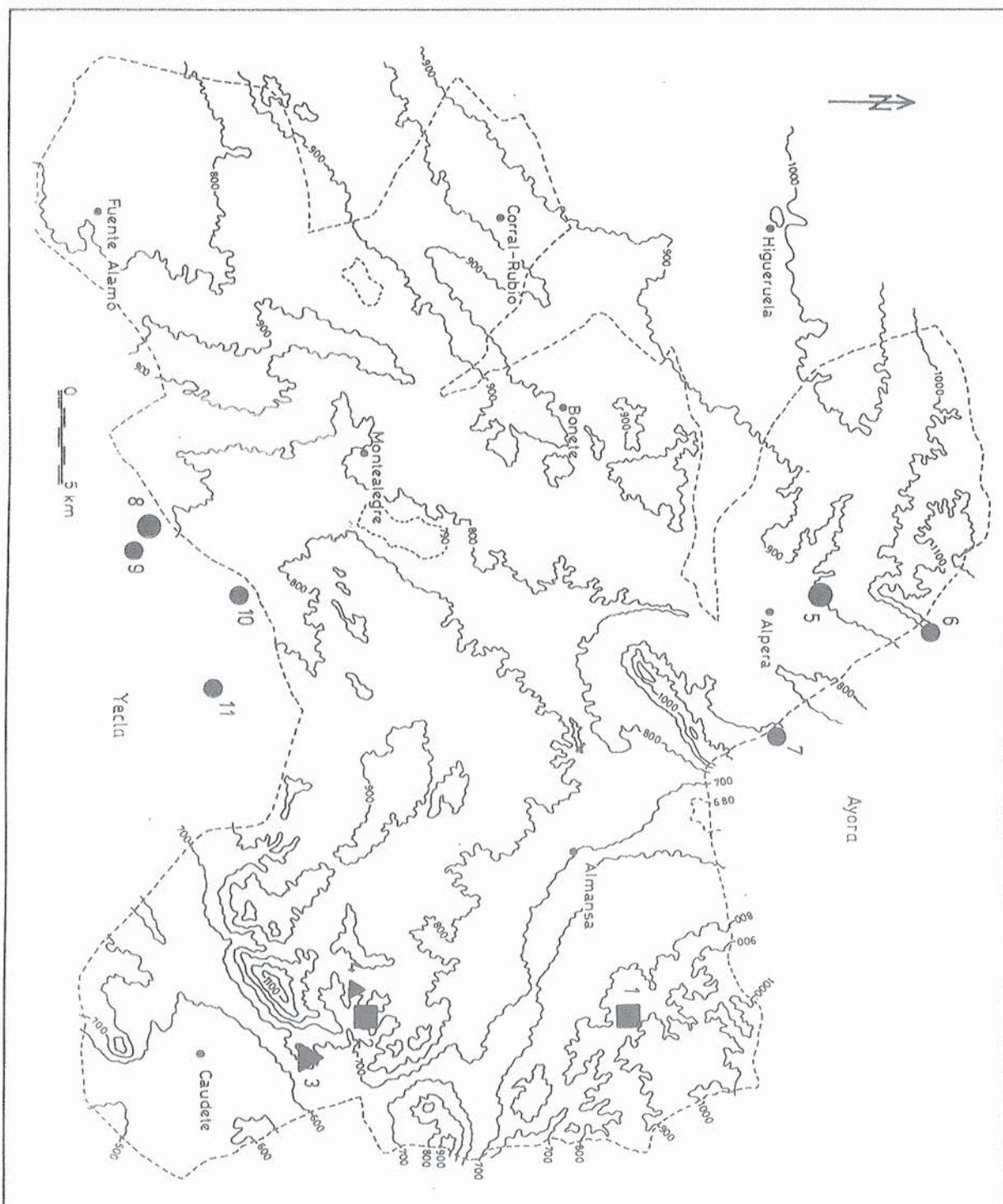
Lámina XII — Vista general del Panel

Lámina XIII — Detalle de la cabeza y el pelo de la mujer



Figura 1 — Plano de situación de los Abrigos del Corredor de Almansa:

- 1 - Abrigo del Barranco del Moro (Almansa)
- 2 - Abrigo de Olula (Almansa)
- 3 - Cueva Santa (Caudete)
- 4 - Cerro de Olula (Almansa)
- 5 - Cueva de la Vieja y Cuevas de Queso (Alpera)
- 6 - Tortosilla (Ayora)
- 7 - Abrigo Pedro Más (Ayora)
- 8 - Cantos de la Visera (Yecla)
- 9 - Petroglifos del Arabinejo (Yecla)
- 10 - Petroglifos de Los Atocharas (Yecla)
- 11 - Petroglifos de Tobarrilla Baja (Yecla)



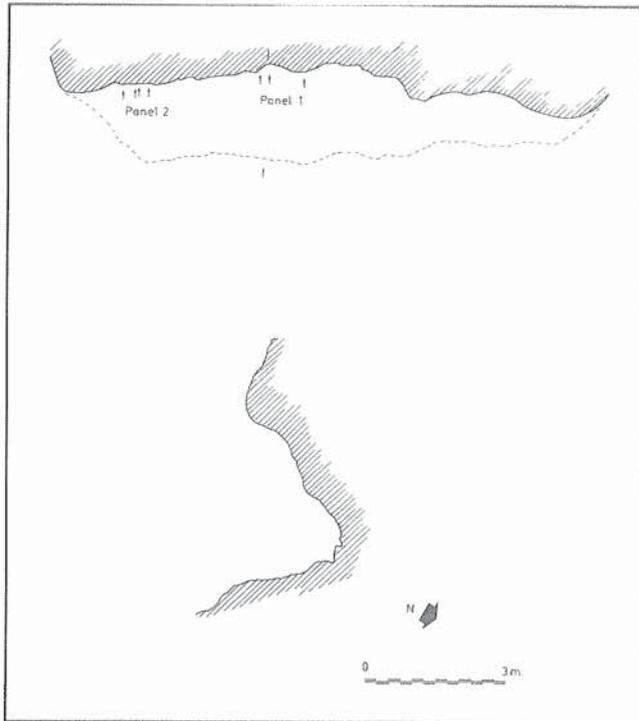


Figura 2 — Plano y sección del Barranco del Moro

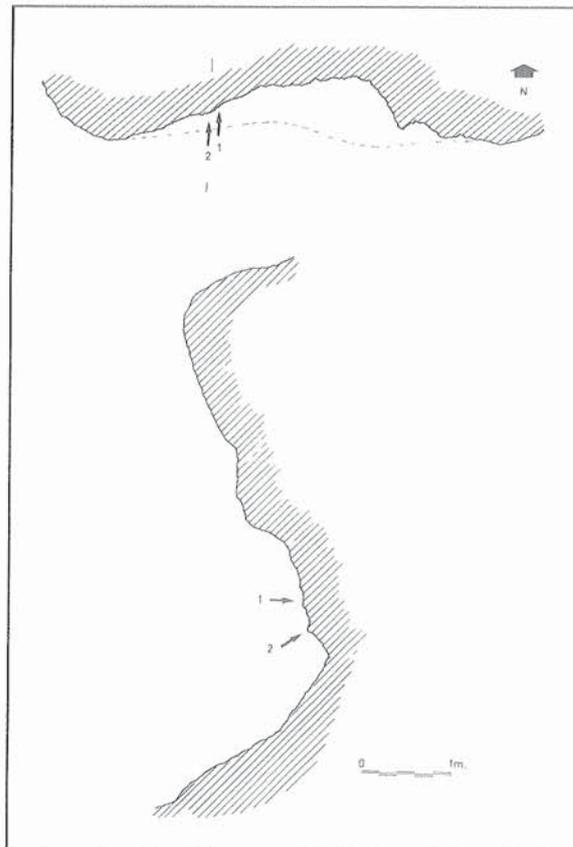


Figura 3 — Calco del Panel 1 del Barranco del Moro

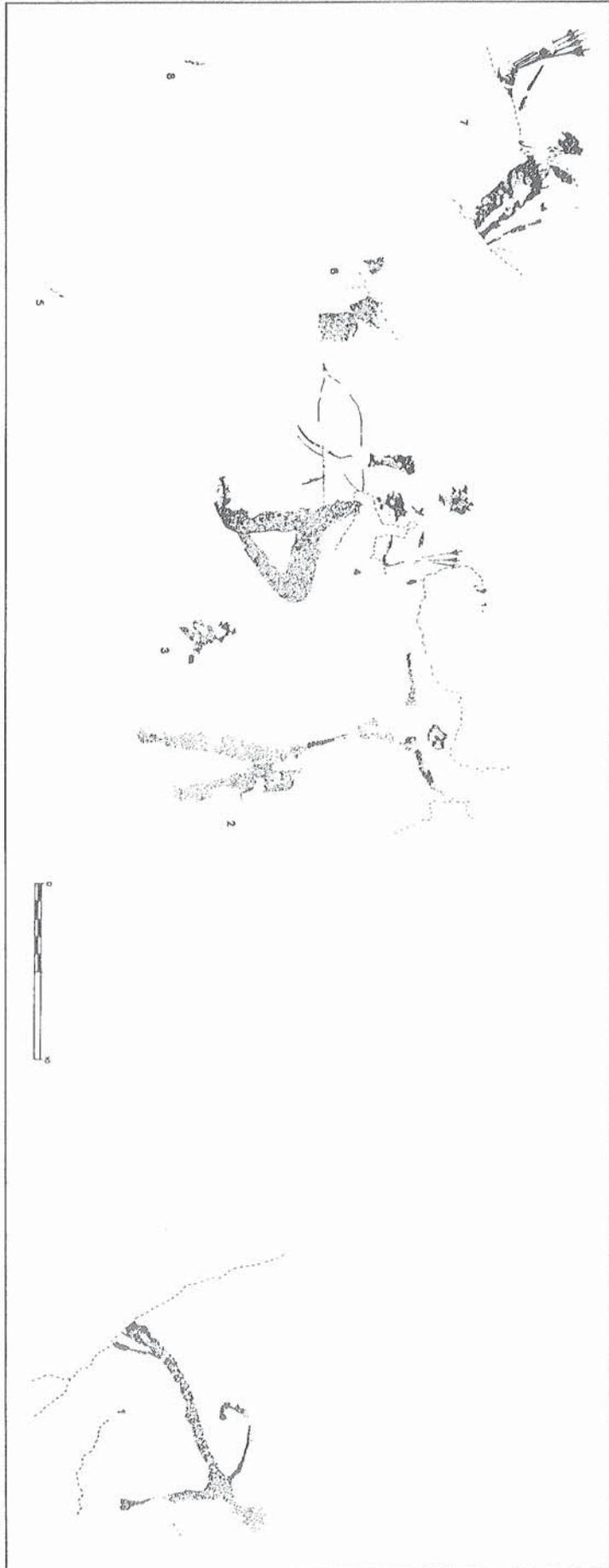


Figura 4 — Calco del Panel I del Barranco del Moro

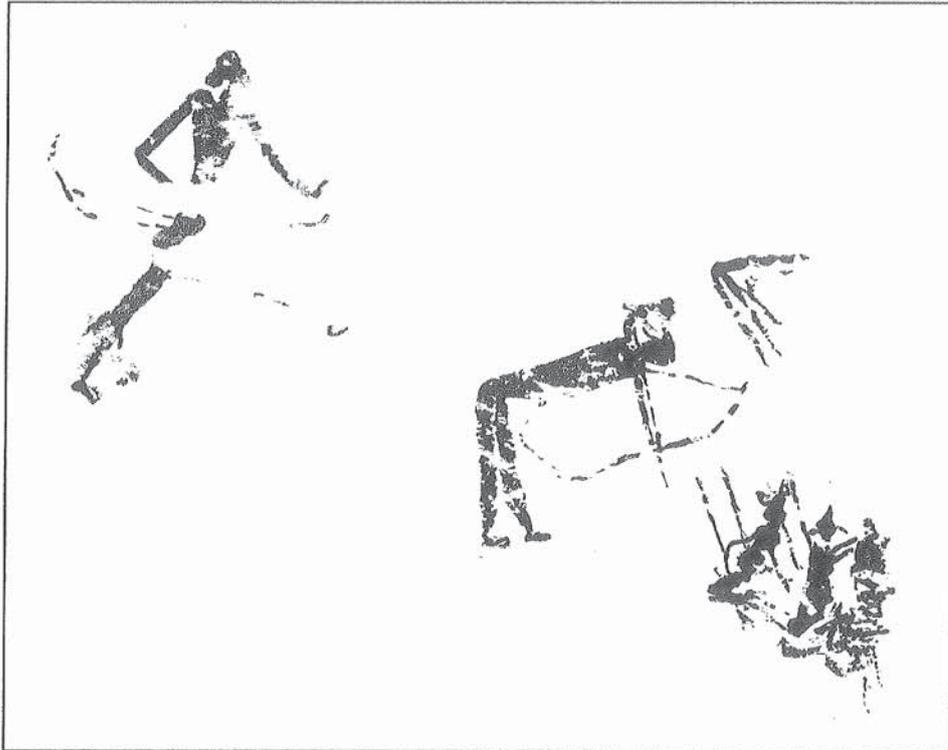


Figura 5 — Cueva de la Vieja. Arqueros (según A. Grimal y A. Alonso)

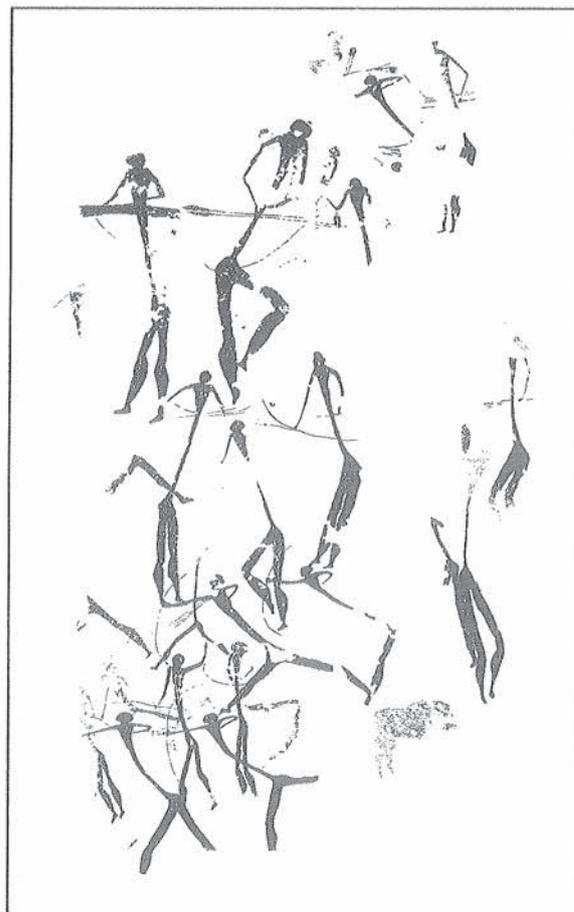


Figura 6 — Cova del Civil (Valtorta, Catellón). Arqueros (según Viñas y Monzonías)

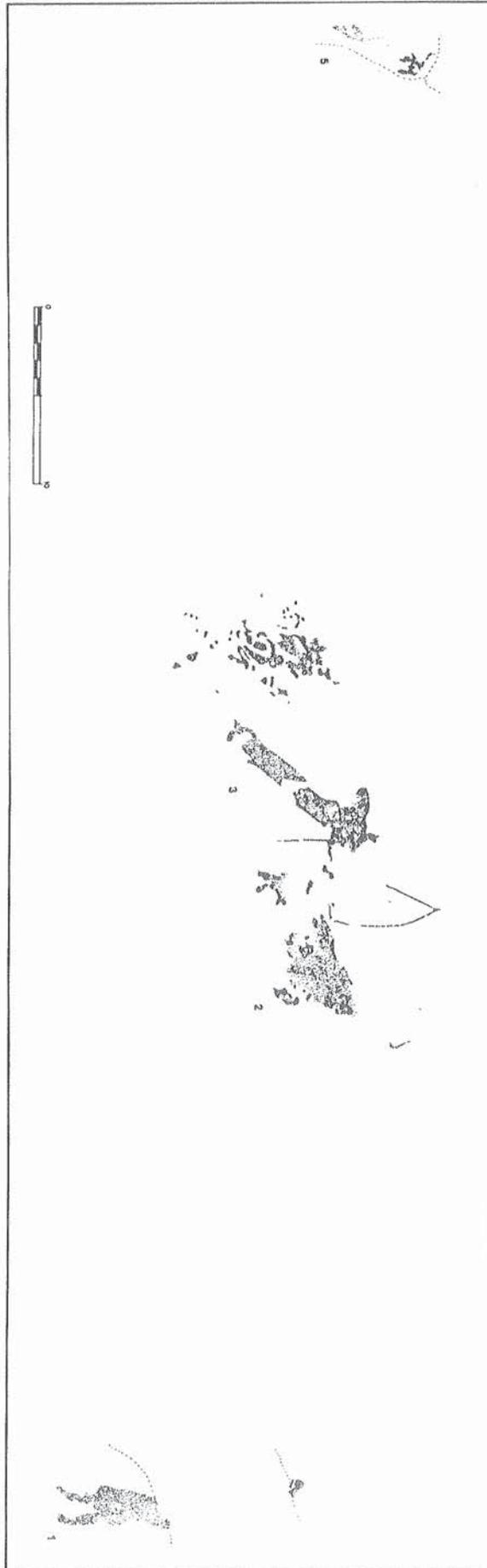


Figura 7 — Calco del Panel 2 del Barranco del Moro

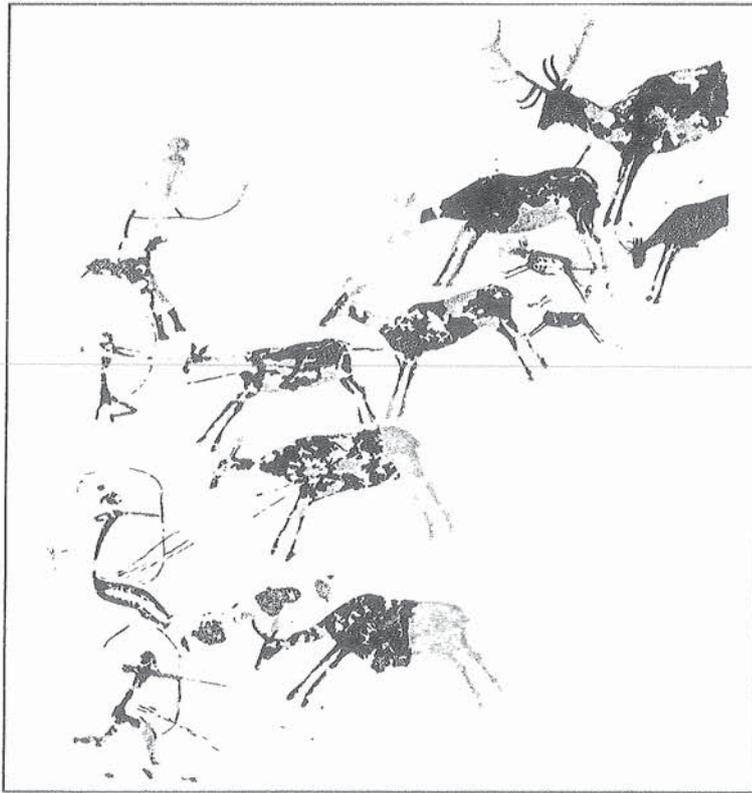


Figura 8 — Cova dels Cavalls (Vallhorta, Castellón). Escena de caza (según Viñas y Sarriá)

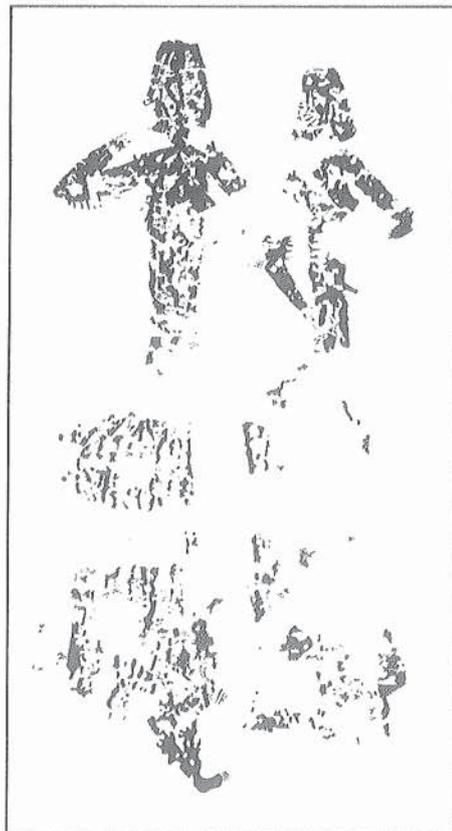


Figura 9 — Cueva de la Vieja (Alpera). Mujeres (según A. Grimal y A. Alonso)

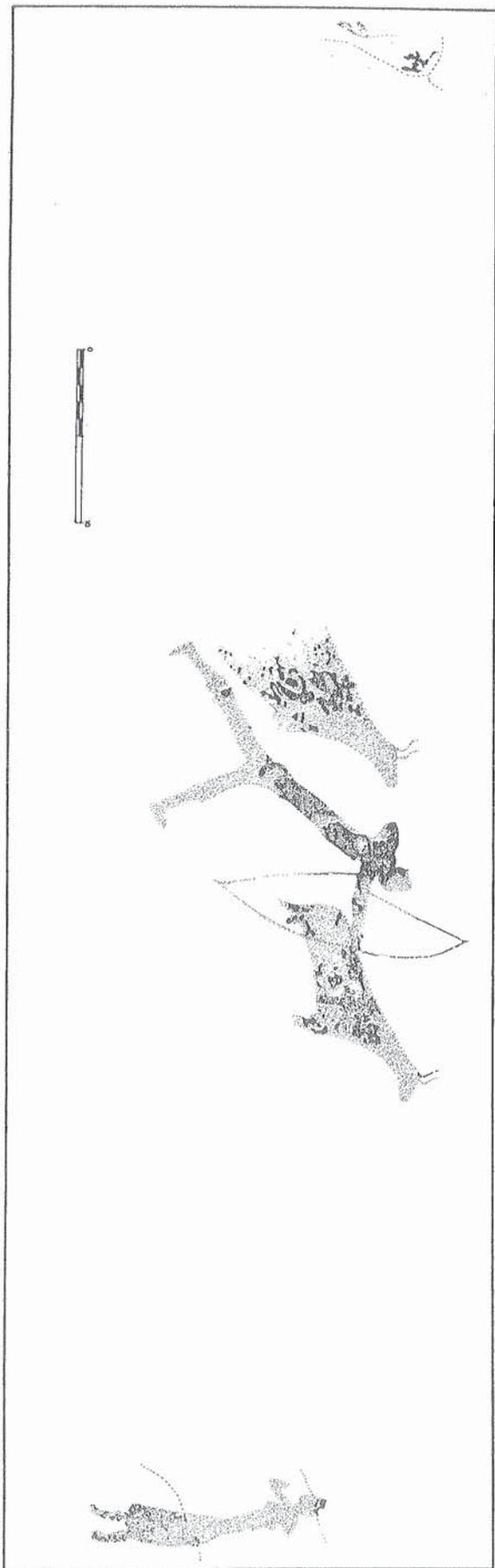
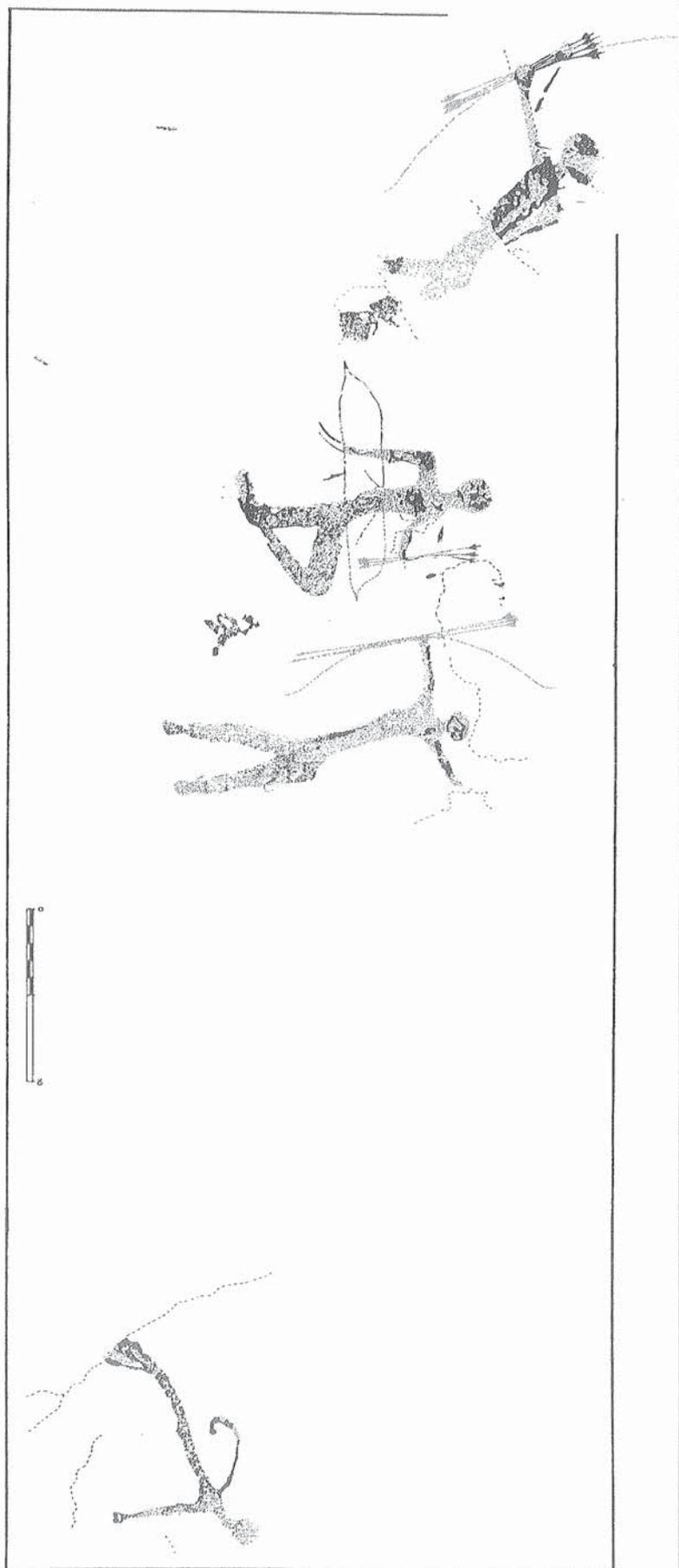


Figura 10 — Propuesta de reconstrucción de los Paneles 1 y 2 del Barranco del Moro



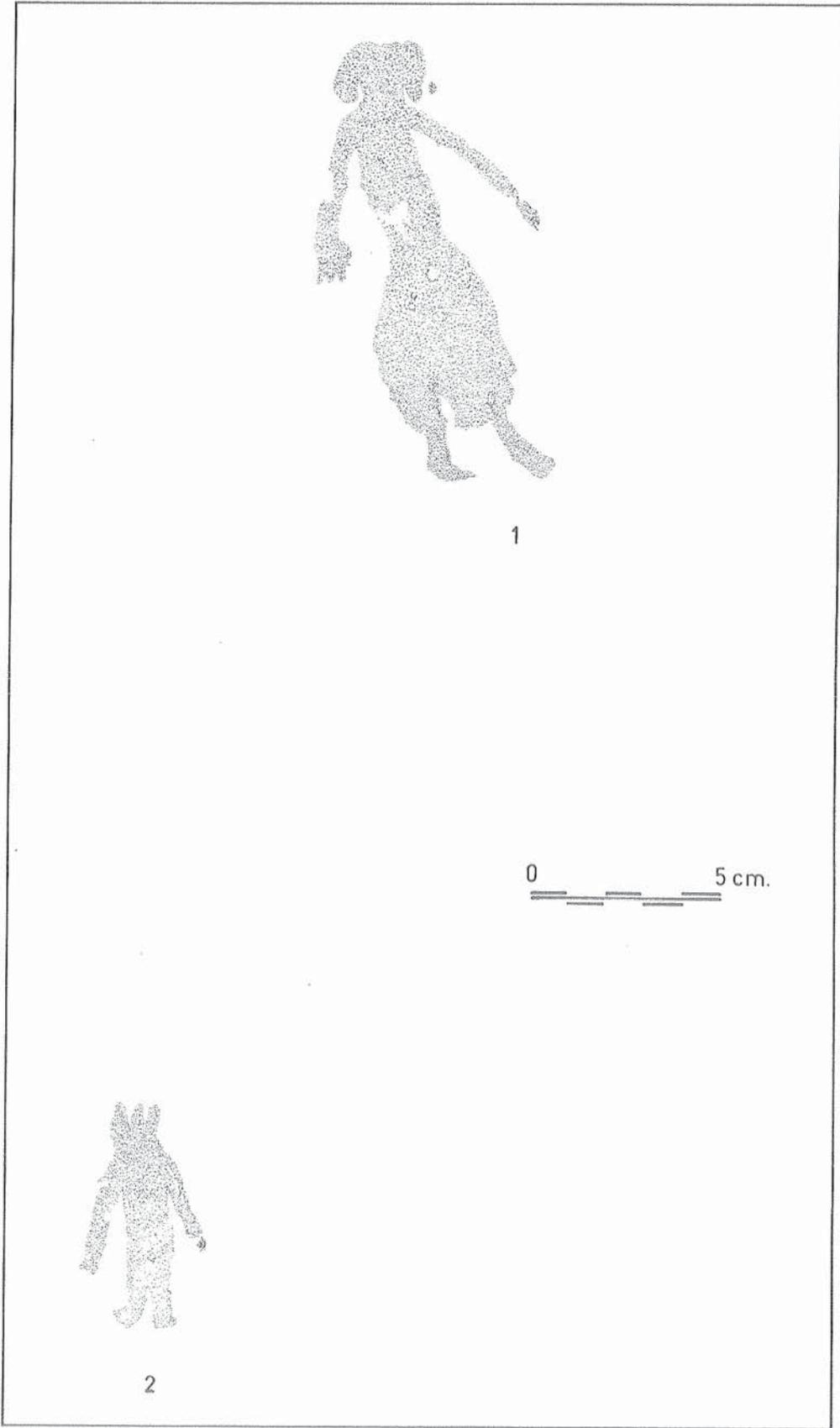


Figura 11 — Calco de Olula

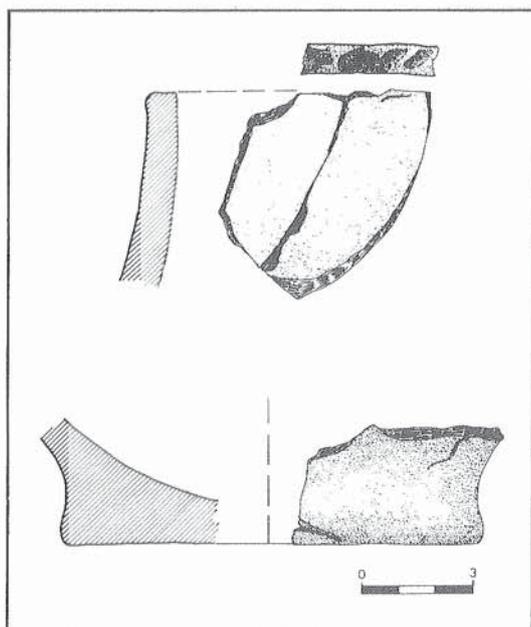


Figura 12 — Cerámicas del Barranco del Moro

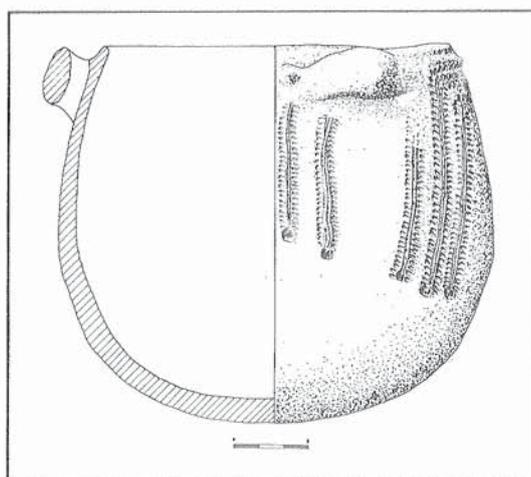


Figura 13 — Cerámica cardial de la Cueva Santa de Caudete (dibujo de M^{te}. Luz Pérez Amorós)

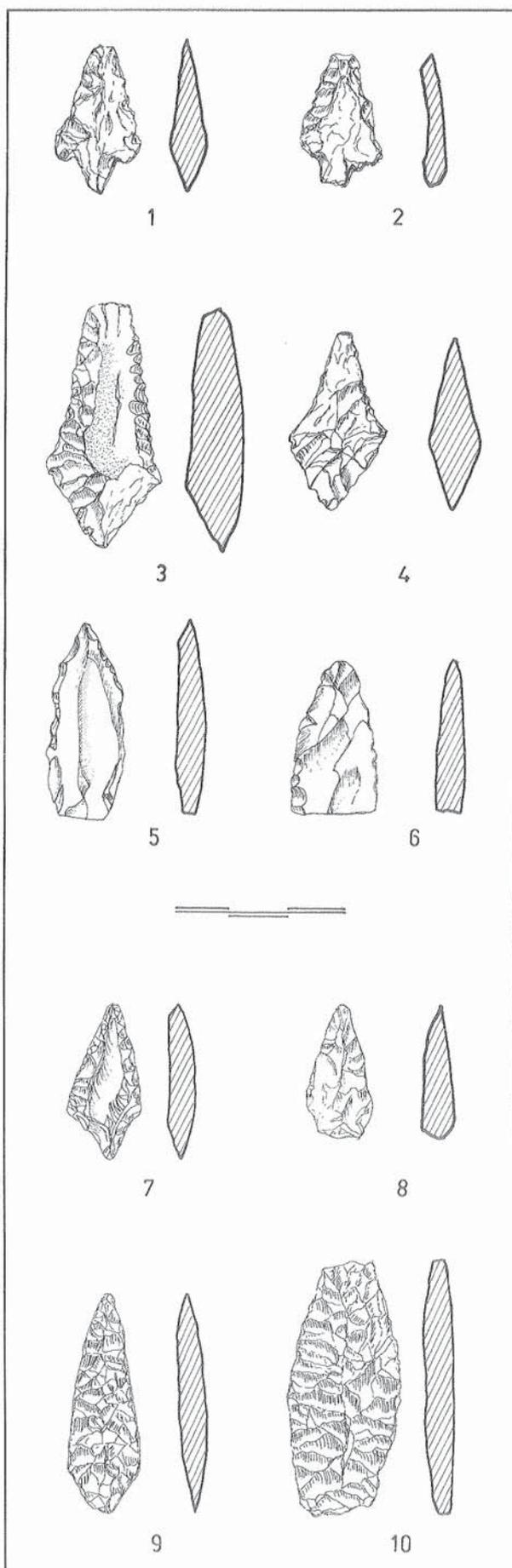


Figura 14 — Puntas de flecha de Olula (1,2,3,4,5,6 y 8), Cerrico de la Be (7), Cerro del Cuchillo (9) y Cabezo A (10)

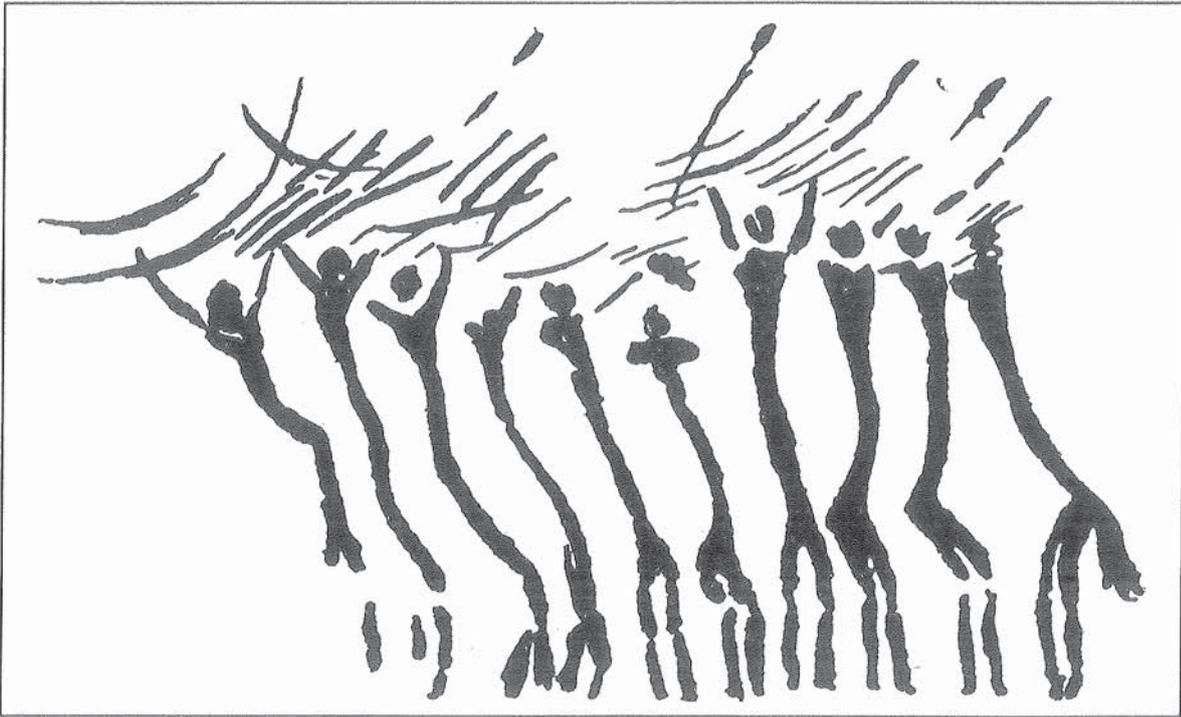


Figura 15 — Arqueros de la Cueva Remigia de Castellón (según Juan Porcar)



Figura 16 — Mujer con niño de la mano de Minateda, Albacete (según E. Hernández Pacheco)

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO TEJADA, A.
«El conjunto rupestre de la Solana de las Covachas, Nerpio (Albacete)». Albacete 1980
- ALONSO TEJADA, A. - GRIMAL, A.
«Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja». Alpera 1990
- APARICIO PÉREZ, J.
«Pinturas rupestres esquemáticas en los alrededores de Santo Espíritu (Gilet y Albalat de Sergart, Valencia) y la cronología del arte rupestre. Saguntum». Valencia 1977 - (Páginas 31 a 36)
- BLÁNQUEZ, J. - FORTE, A.
«Las cazoletas y petrogrifos de Yecla (Murcia)». Yecla 1983
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A.
«Arte rupestre levantino». Zaragoza 1968
- BREUIL, H.
«Les peintures schématiques de la Péninsule Ibérique». Lagny 1935
- BREUIL, H. - SERRANO, P. - CABRE, J.
«Les abris del Bosque à Alpera. Albacete». L'Antropologie XIII. París 1912. (Páginas 529 a 562)
- CABRE, J.
«Arte rupestre en España». Madrid 1915
- DAMS, L.
«Les peintures rupestres du Levant Espagnol». París 1984
- GALIANA, M^o.F.
«Consideraciones sobre el Arte Rupestre Levantino: las puntas de flecha. El Eneolítico en el país Valenciano». Alicante 1985. (Páginas 23 a 33)
- GALIANA, M^o.F.
«Contribución al arte rupestre levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas». Lucentum IV. Alicante 1985. (Páginas 55 a 87)
- HERNÁNDEZ-PACHECO, E.
«Prehistoria del solar hispano. Origen del arte pictórico». Madrid 1959
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S.
«Cantos de la Visera y el Arte postpaleolítico de la Península Ibérica». I Jornadas de Historia de Yecla. Yecla 1986. (Páginas 43 a 49)
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S.
«Arte rupestre en el País Valenciano. Bases para un debate». Actes de les Jornades d'Arqueologia. Valencia 1995. (Páginas 89 a 118)
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. - SIMÓN GARCÍA, J.L.
«Pinturas rupestres en el Barranco del Cabezo del Moro (Almansa, Albacete)». Lucentum IV. Alicante 1985. (Páginas 89 a 95)
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. - SIMÓN, J.L.
«El II milenio a.C. en el Corredor de Almansa (Albacete). Panorama y Perspectivas». Arqueología en Albacete. Patrimonio Histórico. Arqueología n^o 6. Toledo 1993. (Páginas 35 a 56)
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. - SIMÓN, J.L.
«La Edad del Bronce en el Corredor de Almansa (Albacete). Bases para su estudio». Actas del Simposio de 1990. La Edad del Bronce en Castilla-La Mancha. Toledo 1994. (Páginas 201 a 242)
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. - SIMÓN, J.L. - LÓPEZ MIRA, J.A.
«Agua y Poder. El Cerro El Cuchillo (Almansa-Albacete)». Patrimonio Histórico. Arqueología. Toledo 1994
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S.
«Arte Rupestre. Arqueología en Alicante 1976-1986». Centre d'Estudis Contestans. Alicante 1986. (Páginas 157 a 161)
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S.
«Arte rupestre en Alicante». Alicante 1988
- MARTÍ OLIVER, B. - HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S.
«El Neolític Valencià. Art rupestre i cultura material». Valencia 1988
- PÉREZ BURGOS, J.M^o.
«Los grabados rupestres del Cerro del Bosque (Alpera, Albacete)». Cultural Albacete. Febrero. Albacete 1992. (Páginas 3 a 18)
- PONCE HERRERO, G.
«El Corredor de Almansa». Estudio Geográfico. I.E.A. Albacete 1989
- PONCE HERRERO, G. - SIMÓN GARCÍA, J.L.
«La romanización en Almansa. Bases para su estudio». Cuadernos de Estudios Locales, n^o 3. Almansa 1986
- SANTOS GALLEGO, S.
«Vaso con decoración cardial procedente de Caudete (Albacete)». C.N.A. XI. Zaragoza 1970. (Páginas 252...)
- SIMÓN GARCÍA, J.L.
«Contribución al estudio de la Edad del Bronce en Almansa». I Congreso de Historia de Albacete. V.I. Albacete 1984. (Páginas 77 a 85)
- SIMÓN GARCÍA, J.L.
«La Edad del Bronce en Almansa». Instituto de Estudios Albacetenses, n^o 34. Albacete 1987
- ROZOY, J. G.
«Les derniers chasseurs. L'Épipaléolithique en France et en Belgique. Essai de synthèse». Charleville 1978
- VIÑAS, R.
«La Valltorta. Arte rupestre del Levante español». Barcelona 1982

