Arte rupestre postpaleolítico en el altiplano de Jumilla-Yecla (Murcia): descubrimientos, debates e interpretaciones

Juan Francisco Jordán Montés *

RESUMEN

Recorrido por la historia de la investigación del arte rupestre del altiplano murciano a través de su bibliografía e investigadores, anotando al margen cuestiones antropológicas: la presencia de la grulla, los hombres en phi o andróginos, los jinetes ancoriformes, los tríos o los chamanes que cabalgan sobre animales.

PALABRAS CLAVE

Arte rupestre, Altiplano, Murcia, historiografía, chamanismo.

ABSTRACT

A travell around the history of researching of rock art ouf the Altiplano in Murcia, throught the bibliography and researchers, annotating in the marfin anthropological questions: the presence of the crane, men in phi or androgines, anchor-shaped horsemen, trios or shamans riding animals.

KEY WORDS

Rock-art, Altiplano, Murcia, historiography, shamanisme.

^{*} C/Vicente Aleixandre, 15 - 3°C. 30011 - (Murcia). jordanmontes@regmurcia.com

1. Introducción

El descubrimiento y estudio del arte rupestre postpaleolítico de la región de Murcia es ya centenario. Cuando el abad Breuil comenzó a investigar en el Monte Arabí de Yecla, no imaginó que un enorme espacio, sumamente intrincado y fragoso, la serranía de Moratalla, depararía en el futuro uno de los núcleos más extraordinarios de arte rupestre levantino de la península Ibérica (Mateo, 2005), y que escapaba a sus exploraciones. La pobreza y miseria de la España de principios del siglo XX, carente de modernas vías de comunicación, restringía los movimientos de los científicos a los valles fluviales próximos, a las grandes llanuras abiertas o a los altiplanos. Adentrarse en las agrestes serranías del NW de Murcia o del SW de Albacete, constituía una auténtica proeza y un trabajo de héroes, el cual estaba reservado a los arrieros o a los bandidos. Multitud de aldeas eran endogámicas y vivían aisladas la mayor parte del año a causa de los pésimos caminos, de las nevadas del invierno o de la indiferencia del mundo urbano; únicamente eran visitadas ocasionalmente por los recoveros o los chalanes.

En la región de Murcia acaso sería interesante realizar una historia de la investigación que recogiera de forma amena y rigurosa a la vez, los esfuerzos de los investigadores que desde hace ya un siglo, han desarrollado en esta tierra del Segura. Son numerosos los protagonistas: Alonso Tejada, Ayala Juan, Beltrán Martínez, Fortea Pérez, García del Toro, Lillo Carpio, Lomba Maurandi, Martínez Andreu, Mateo Saura, Molina García, Salmerón Juan, San Nicolás del Toro,... Lamentablemente la enorme y espectacular riqueza de esta manifestación artística y cultural de nuestros antepasados en Cehegín, Cieza, Lorca, Moratalla o Mula, por ejemplo, además de en Jumilla y Yecla, no ha despertado un interés desmesurado en la instituciones culturales o académicas. De hecho, numerosos artículos acerca del arte rupestre postpaleolítico murciano son publicados en revistas y congresos de otras regiones. Por ello, saludamos con esperanza el nacimiento de Cuadernos de Arte Rupestre de Moratalla, sostenida por su ayuntamiento, y la celebración de los cursos de la Universidad del Mar en dicha localidad referidos a las manifestaciones artísticas del hombre prehistórico, dirigidos por la Dra. Mª Manuela Ayala Juan.

En esta ocasión hemos elegido el altiplano de Jumilla-Yecla (fig 1) por ser un espacio geográfico realmente interesante, encrucijada entre las planicies de Alpera al norte (estación de la Cueva de la Vieja), la serranía de Alicante al este (La Sarga y arte macroesquemático en general), el río Mundo al oeste (estaciones de Minateda y Pico Tienda en Hellín), y el valle del Segura al sur (Cueva de Los Grajos y la Serreta en Cieza).

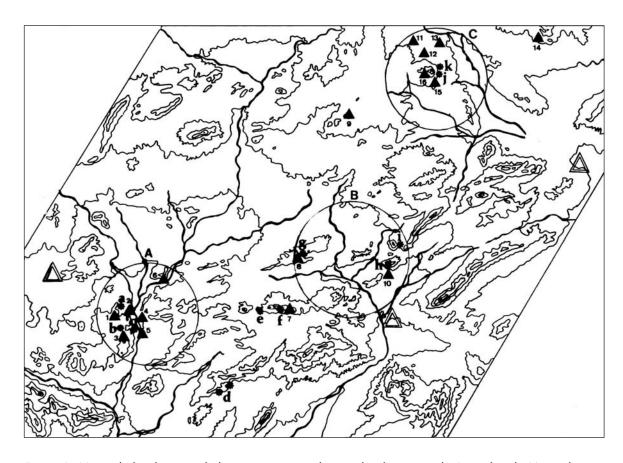


Figura 1. Mapa de localización de las estaciones citadas en el trabajo: *círculo A: núcleo de Minateda y su expansión por el valle de Vilches y el del Pico Tienda (Hellín, Albacete)*: Petroglifos e insculturas:1, Canalizo del Rayo. 2, La Retuerta. 3, Barranco de La Mortaja. 4, Tolmo de Minateda, adarve Norte. 5, Tolmo de Minateda, viseras meridionales. 6, Valle de Vilches. Pinturas levantinas y esquemáticas: A, abrigos 5 y 6 de Breuil en el Canalizo del Rayo. B, abrigos 1 y 2 de Breuil en el Barranco de La Mortaja. C, abrigos 3 y 4 de Breuil en Minateda. D, abrigos I y II del Pico Tienda. *Círculo B: núcleo de Jumilla y sus ramificaciones en La Pedrera, El Estrecho y Cuevas del Monje (Murcia)*: Petroglifos e insculturas:7, Cueva del Monje. 8, La Pedrera. 9, Morra del Moro. 10, El Peliciego (cúpulas naturales). Pinturas Rupestres: E, Estrecho de Las Hermanas. F, Abrigos I, II y III de la Cueva del Monje. G, La Pedrera. H, Cueva del Peliciego. I, Abrigos I y II del Buen Aire. *Círculo C: núcleo del Monte Arabí y aledaños y sus ramificaciones en la Morra del Moro (Yecla, Murcia)*: Petroglifos e insculturas: 11, Cerro de Los Rulos (Montealegre del Castillo, Albacete). 12, Cerro de Los Conejos (Montealegre del Castillo, Albacete). 13, Los Atochares. 14, Tobarrilla la Baja. 15, El Arabilejo. 16, Barranco de los Muertos. Pinturas rupestres: J., Cueva del Mediodía. K, Cantos de la Visera I y II. (Nota: el mapa es a escala 1:200.000).

2. Las estaciones de Yecla

2.1. Cantos de la Visera en Monte Arabí (Yecla, Murcia)

El monte Arabí (1065 m.s.n.m.) es una montaña mágica desde cualquier perspectiva y punto cardinal que se le observe (Carpena *et alii*, 1999). Es una montaña singular que destaca del horizonte cuando se



camina por la transición de los sistemas Béticos hacia La Mancha, equiparable en geología y aspecto con Meca (Alpera-Ayora) (Broncano, 1986), Minateda (Hellín) (Breuil, 1945) o el Cerro Fortaleza (Ontur) (Jordán, 1992). Es un jalón que fue visitado con frecuencia durante milenios y en el que las diferentes culturas depositaron humildemente sus huellas, unas veces mediante petroglifos (Blázquez y Forte, 1983), otras por medio de modestos poblados, como el del Arabilejo, del Bronce Medio (Mergelina, 1922).

Hay dudas sobre el descubridor pionero de las pinturas del monte Arabí. Se puede consultar un breve pero bien documentado trabajo de J.R. García del Toro (1984). Siguiendo sus indicaciones, fue R. Amador de los Ríos, director del Museo Arqueológico Nacional, quien visitó en 1912 la población de Alpera y el monte Arabí, elaborando un catálogo artístico, histórico y monumental de la provincia de Albacete, en compañía de J. Zuazo Palacios. Éste, a su vez, que era historiador de la villa de Montealegre, describirá las pinturas de ambas covachas de Cantos de la Visera y de la Cueva del Mediodía (Zuazo, 1915).

Más será J. Cabré (1915) quien realice los primeros calcos de las pinturas (solo de Cantos de la Visera I y II, ya que la Cueva del Mediodía la consideraba del Neolítico), de gran calidad, las fotogra-fíe y las detalle sucintamente en una obra científica y rigurosa, completando o mejorando los apuntes de Zuazo. Los calcos de Cabré probablemente superan a los que realizó Breuil (fig 2).

Por las mismas fechas, P. Serrano Gómez, el descubridor de las pinturas de la Cueva de la Vieja de Alpera -Albacete- (1910) y de La Tortosilla de Ayora -Valencia- (1912), muerto en 1913, sospechó o conoció por las referencias anteriores, que en el Monte Arabí, con una geología semejante a la de Alpera y con inmensas covachas similares abiertas en los cingles de arenisca, podría haber pinturas rupestres. Y así fue. El hijo, M. Serrano, acompañó a Breuil y hallaron juntos el abrigo del Mediodía en ese mismo año. Más Breuil, usando de una cortesía muy británica, no quiso interrumpir la actividad venatoria de un cazador de perdices y, desviado de su ruta, no vio Cantos de la Visera. Los ancestros, velando por la milenaria preservación de su fecunda memoria, enviaron entonces al intrépido M. Burkkit, de Cambridge, quien, habiendo acompañado a Breuil por Cádiz, Málaga y Almería, deseaba conocer Alpera. En una rápida expedición se acercó hasta Yecla para ver la Cueva del Mediodía y encontró, en 1914, Cantos de la Visera, notificando, muy elegantemente, su hallazgo al abad Breuil. El francés, a su vez, por cortés deferencia hacia su discípulo, admitió colaborar con el británico en el estudio del conjunto, tanto de Cantos de la Visera como de la cueva del Mediodía (Breuil y Burkitt, 1915). Eran áureos tiempos de caballeros, cuando se

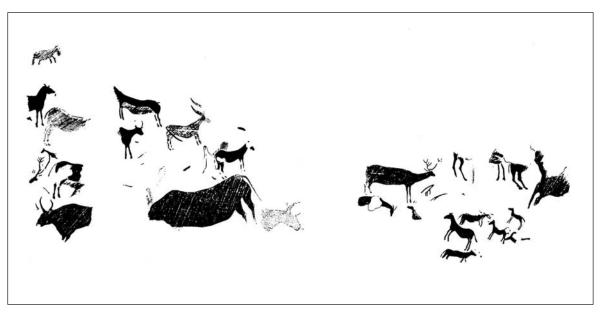


Figura 2. Motivos de Cantos de la Visera I (Yecla, Murcia). Según J. Cabré.

respetaban los descubrimientos del prójimo y nadie osaba, ni imaginaba siquiera, apropiarse de trabajos ajenos después de años de fatigas y todavía menos, recibir sumas de dinero a partir de labores de prospección de otros (nosotros hemos experimentado tales gentilezas por parte de algún entrañable colega de la comunidad de Castilla-La Mancha, que aprovechó nuestra tesis de licenciatura para presentar elaborada, a partir de la anterior, una carta arqueológica de un territorio, y para la cual, además de no solicitar permiso, ni oral ni escrito, no acometió prospecciones sistemáticas de campo ni conoció lo que era la dureza de la montaña, la fatiga de las marchas o la extenuación por el clima).

El abad francés practicó además unas pequeñas catas al pie de Cantos de la Visera para determinar la existencia de industrias líticas del Paleolítico (solutrense) y sustentar así su teoría de una cronología antigua para las pinturas naturalistas.

Mucho tiempo después, F.J. Fortea (1974a), a la vez que estudiaba la cueva de los Morceguillos o del Peliciego, trató igualmente las estaciones del Arabí y estableció una estratigrafía cromática y una serie de paralelos de ciertas figuras abstractas o geométricas con el arte mueble epipaleolítico, a la vez que proponía la existencia del estilo u horizonte Lineal-geométrico.

Ambas estaciones, separadas por una quincena de metros, se encuentran en unos peñascos cóncavos caídos hacia el Este del farallón oriental del Arabí. En Cantos de la Visera I el ser humano no se encuentra representado; es un dominio exclusivo de los animales (10 équidos, 5 bóvidos, 5 ciervos, 2 cápridos). Estos aparecen en



posturas serenas, equilibradas. C. Olaria (2001:226) fecha Cantos de la Visera en el Neolítico I (5000-4000 a.C.), coetánea de la Cueva de la Vieja en Alpera y de Minateda de Hellín.

Por su parte, Cantos de la Visera II se caracteriza por la intrusión del ser humano (hasta 15 figuras) y el predominio de los bóvidos (9 ejemplares) y ciervos (7 ejemplares), seguidos de caballos (3) y cabras (3). Todas estas figuras son de estilo naturalista. Las figuras esquemáticas aparecen en el centro del panel, separando, curiosamente, dos grupos naturalistas. Los artistas esquemáticos respetaron lo anterior y se adaptaron al espacio vacío que sus ancestros habían creado. Las esquemáticas están constituidas por ciervos, antropomorfos de varios brazos o con brazos en *phi*, antropomorfos con penachos en la cabeza, puntos y líneas quebradas, entre otros (figs. 3 y 4).

2.1.1 Toros y grullas con alas desplegadas: ¿alegorías de chamanes en el monte Arabí y La Vieja?

2.1.1.1 Descripción de la escena y sus elementos

Hay en Cantos de la Visera II (Breuil y Burkitt, 1915: 313-329; Cabré, 1915; Fortea, 1974a; García del Toro, 1984; Hernández Pérez, 1986; Mateo Saura, 1993, 1995; Ruiz Molina, 1999), una singular repre-



Figura 3. Motivos de Cantos de la Visera II (parte izquierda del panel). Según J. Cabré.

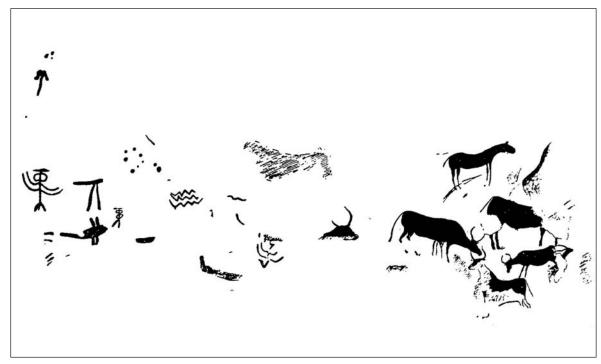


Figura 4. Motivos de Cantos de la Visera II (parte derecha del panel). Según J. Cabré.

sentación de ave, de las muy escasas que aparecen en el arte rupestre levantino español (Tajo de las Figuras de la laguna de La Janda (Cádiz) (Mas-Clive, 2001) o Cueva del Encajero (Quesada, Jaén) (Soria y Lerma, 1999: 164) o incluso en Minateda. Podría identificarse con una grulla (o una cigüeña). Pero lo que más nos atrae la atención, desde las perspectivas antropológicas, es su aparente vinculación espacial sobre la cabeza y astas de un ciervo, animal cuya silueta fue a su vez fue repintada sobre la de un toro, como si emergiera de ambos cuerpos y emprendiera el vuelo desde ellos (fig. 5).

Esta singular metamorfosis le aproxima, a nuestro juicio, a la que se observa en la estación rupestre de la Cueva de La Vieja (Alpera, Albacete), donde también unos toros fueron reconvertidos en ciervos en un momento posterior, y sobre ellos un supuesto chamán ejecuta una danza o inicia su vuelo extático (fig. 6).

La distancia geográfica entre ambas estaciones, unos 37 km en línea recta, es muy reducida, siendo además el paisaje de estepa, llano u ondulado, con alternancia armónica de sierras de diversa fragosidad y altura, pero siempre de fácil tránsito entre los eslabones montañosos para un grupo humano avezado en la caza y en el deambular en busca de recursos o de cuevas donde asentar sus santuarios.

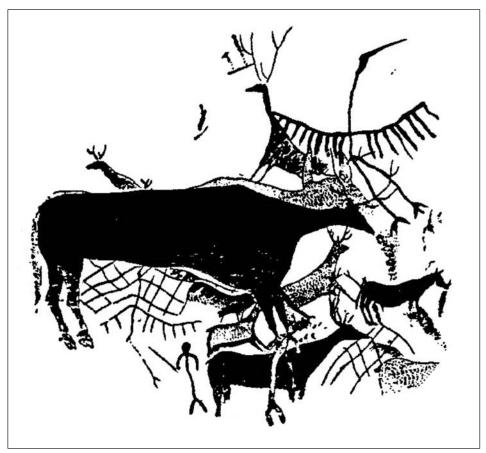


Figura 5. Escena con la grulla y el toro metamorfoseado en ciervo. Según J. Cabré.



Figura 6. Escena central de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete). Probable equivalencia entre la grulla y el chamán. Según H. Breuil, P. Serrano y J. Cabré.

2.1.1.2. ¿Qué puede significar la presencia de una grulla? Un vuelo por las mitologías

A. Alonso indicó que la grulla (Alonso y Grimal, 1995-96: 46 y 54) que ella considera esquemática, era un animal "raro" y "singular" en el horizonte cultural esquemático y sin paralelos posibles en la obra de P. Acosta (1968). ¿Podríamos asegurar entonces sin reservas, que la grulla del Monte Arabí es esquemática? ¿Es una figura naturalista? Sin duda se trata de un *hapax*.

Somos conscientes de los complicados problemas de superposiciones que esta estación plantea a los investigadores (Mateo, 1992,1995). Primero se pintaron las retículas y los signos abstractos, luego el toro, más tarde la grulla y por último la mutación en ciervo (Fortea, 1974a). De todos modos, hay que esperar a la publicación del equipo de Alonso para conocer las superposiciones que hayan detectado en este abrigo.

Por otra parte, la proximidad geográfica y las similitudes entre las estaciones de La Vieja y Cantos de la Visera, son varias y evidentes: levitación o vuelo sobre las cabezas de los herbívoros; metamorfosis de los toros en ciervos; alegoría de un vuelo; enfrentamiento entre toros. Consideramos que no son casuales, sino semejanzas surgidas del mismo grupo de artistas y cazadores que difundía sus mitos y creencias pintándolos en las covachas de su territorio.

Sugerimos, además, que el ave que despliega elegantemente sus hermosas alas en el Arabí podría equivaler, en cierta manera, al gran chamán con penacho de plumas en la cabeza, ya que ambos levitan o caminan sobre las cabezas de los toros reconvertidos en ciervos en la citada Cueva de la Vieja de Alpera (Albacete) (Jordán y González, 2003). Estaríamos, quizás, ante la representación del alma del chamán (el ave) que remonta y emprende el vuelo (pasos alargados del arquero, penacho de plumas, alas desplegadas) para acceder al mundo celestial y alcanzar, como intermediario, los conocimientos que las divinidades dispongan para beneficio de su comunidad o tribu.

Cornford (1987: 114-134) decía que el chamán puede volar sobre un ave, o bien transformarse en ella, cuando realiza sus viajes espirituales hacia el Más Allá o hacia las esferas celestes (Demorest y Jochim, 1988). Por otra parte, las alas desplegadas son siempre alegoría de la capacidad de ascender y un medio de purificación (Durand, 1982: 122). No obstante, M. Gimbutas (1991: 145) sugiere que la grulla representa "la encarnación de una divinidad del agua". Tal afirmación no estaría en contradicción con las líneas abstractas que aparecen detrás del toro.

Por todas estas razones, si en Cantos de la Visera del monte Arabí aparece una grulla sobre la testuz del toro, creemos que se está



indicando, por parte de los artistas que intervinieron en el trazado de aquellas figuras, una alegoría de la fuerza de un chamán en éxtasis y en viaje iniciático y que halla su mejor paralelo en la Cueva de la Vieja de Alpera, donde, en efecto, no hay un ave lacustre, pero sí un hombre con arco y flechas, no en combate o caza, adornado con un hermoso y espectacular tocado de plumas, elementos que propician el vuelo de los chamanes. Estaríamos así, tanto en La Vieja de Alpera como en Cantos de Visera de Yecla, ante una representación semejante de un mismo relato o experiencia mística. Tanto la grulla del Arabí como el arquero de La Vieja, por su posición corporal y situación de sus patas-piernas, están en danza, en éxtasis espiritual y elevación corporal. Y vuelan sobre sus animales guía.

Las mutaciones o metamorfosis de seres humanos, probablemente chamanes, no es un disparate intruso en la historiografía del arte rupestre (Le Quellec, 1995: 405 y ss). Recordemos cómo R. Viñas Vallverdú, en un excelente artículo sin complejos, habla de forma bien documentada de representaciones de chamanes, de máscaras, de vómitos en los trances, de danzas iniciáticas con novicios, de metamorfosis en bóvidos y de espíritus del bosque en el Cingle de la Mola Remigia, Raco Molero (Ares del Maestre, Castellón) (Viñas y Martínez, 2001). Si observamos los calcos ofrecidos por F. Piñón (1982: 181) de los abrigos del Maestrazgo, observamos que el espectador o lector de imágenes asiste también a una metamorfosis incipiente o concluida de cazadores y arqueros en toros o en ciervos. Así, las figs. nº 2 y 5 de Figuras Diversas, las nº 16 y 36 de Doña Clotilde, la nº 24 de Oliveras, la nº 5 de Paridera de las Tajadas, y las figs. nº 6 y 7 de Barranco Pajarero. En todas ellas, los seres humanos ya disponen de astas o cuernas e incluso de patas de animales. Son, quizás, visiones de éxtasis y mutación de chamanes en pleno trance. Si a todo ello añadimos la espectacular figura del antropomorfo con cráneo de toro del abrigo II de La Sarga (Alcoy, Alicante), probablemente otro hechicero o chamán en una ceremonia, el conjunto se nos muestra más sólido para afirmar que la grulla del Monte Arabí, situada sobre la cabeza del toro-ciervo, podría ser una alegoría de un chamán en trance y éxtasis.

2.1.1.3. Valores simbólicos de las grullas

Los valores simbólicos y alegóricos de la grulla en las diferentes culturas, es muy recomendable Charbonneaux (1997; Green, 2004: 126 y 222). Tales valores serían: longevidad y sabiduría; clarividencia; regeneración de la vida por su retorno cíclico tras sus viajes migratorios; seres totémicos de los druidas del mundo céltico; metáfora de los conocimientos divinos;... etc.

El vuelo de las grullas, a gran altura y formando una cuña, y su aparición estacional en Europa, excitó desde siempre el pensamiento de los hombres. En efecto, el retorno cíclico de estas aves constituía una alegoría de la regeneración periódica de la vida y sus gritos recordaban lejanas trompetas de mensajeros (Ronecker, 1994). Ronecker también nos recuerda que las grullas están asociadas a símbolos solares, ya que cuando pescan peces los depositan en las orillas juntando las colas de unos con otros, de tal forma que dibujan una especie de rueda.

En el antiguo Egipto diversos relatos nos presentan a las grullas como defensores del género humano ante las depredaciones de los pigmeos. Además, es emblema del alma humana (Guimet, 1913: 8). En efecto, los escribas acostumbraban a escribir el concepto "alma" mediante la imagen de una grulla acompañada de la cruz o llave de la vida, el *Anj* (Charbonneaux, 1997: 588).

En el mundo céltico las grullas son consideradas como animales totémicos de los sacerdotes y druidas (Graves, 1994:175 y ss.; Green, 2004), ya que, además, el regreso de estas aves se producía en el mes de febrero, hacia Santa Brígida, patrona de los druidas. El mismo autor dedica un precioso capítulo a la bolsa de piel de grulla. En dicha bolsa se contenían todas las pertenencias de *Manannan*, el dios del mar celta, además de los secretos alfabéticos reservados exclusivamente a la casta sacerdotal y oracular, y a los poetas. En efecto, los chamanes de la antigua Bretaña y de los países nórdicos y bálticos portaban una bolsa medicinal confeccionada con piel de grulla, que contenía runas u otros amuletos y talismanes.

En el mundo galo las grullas se representan en ocasiones sobre los toros. En un altar galorromano, el pilar de los marineros, (Musée National du Moyen Age) de Lutecia, dedicado al dios Júpiter bajo el emperador Tiberio, hallado en los cimientos de Notre Dame de París, en uno de sus lados, aparecen tres grullas, de las cuales dos se han posado sobre el lomo de un toro y la otra descansa sobre su cabeza. Delante del bóvido crece, además, un árbol cósmico de frondoso ramaje (Charbonneaux, 1997: 590-591; Garret, 1996; Green, 2004). Diversos autores han considerado que esta extraña simbiosis (tarvos trigaranus) representa la clarividencia de la divinidad, la cual es capaz de ver el pasado, el presente y el futuro. O bien que las grullas, a causa de su carácter viajero, constituyen una alegoría del espíritu divino que guía y orienta, y una metáfora de las prácticas augurales. A veces aparece la grulla en los escudos de los guerreros galos (trofeo del Arco de Triunfo de Orange) (Reinach, 1908, I. 44) Igualmente, en monedas galas aparecen las grullas cabalgando sobre caballos, de cuyas riendas son aurigas (Renel, 1906: 207). Es decir, muestran la capacidad de ser animales guía.

Todos estos elementos y conceptos no están alejados de la mentalidad básica del chamanismo y de los chamanes. En efecto, en las creencias chamánicas la grulla es considerada, en general, como "guardiana de los secretos y del conocimiento oculto" y como psicopompo y guía hacia el inframundo y de las sendas del inconsciente (Meadows, 1993).

A su vez, Palamedes ("inteligencia antigua)", poeta y astuto guerrero troyano (Grimal, 1982: 398-399), inventó las letras al observar el vuelo de las grullas, y las composiciones que realizaban en el aire mientras navegaban. Este descubrimiento se atribuye en ocasiones al propio Hermes, pero hay que recordar que la grulla es el ave sagrada del Mensajero Divino. Con frecuencia los chamanes son rapsodas y poetas en su comunidad, y obtienen los conocimientos de los dioses elevándose a las esferas celestes. Estos datos confieren a las grullas un carácter oracular y de sabiduría innata, que es posible transferir al ser humano. O es posible también que ellas mismas se transformen en seres humanos. Del mismo modo, son las grullas las que advierten a Deucalión, según nos cuenta Luciano, de la amenaza del diluvio que destruirá a la humanidad y le guían hasta el monte Geraneo donde logrará salvarse. Y Hesíodo atribuye a las grullas la facultad de anunciar a los campesinos los días propicios para iniciar la arada de la tierra.

Interesante se nos muestra el protagonismo de las grullas en Grecia, cuando se produce el robo de las vacas sagradas de Apolo. Según el relato mítico, Hermes roba el rebaño de vacas de Apolo en Pieria (Grimal, 1982), y éste envía a Sileno y a sus sátiros a buscar sus reses. Apolo encuentra y descubre que el principal cuatrero sospechoso es el "ave de largas alas", es decir, la grulla consagrada a Hermes.

Las fuentes clásicas hablan de la famosa danza de las grullas introducida por Teseo en el santuario de Delos. Plutarco nos dice que Teseo danzó en torno a un altar con cuernos, haciendo mil giros sinuosos, como una alegoría del laberinto en el que había vencido al Minotauro, en realidad un poder demoníaco y sobrehumano (Gimbutas, 1996: 282). En efecto, los giros y contorsiones que Teseo y sus jóvenes liberados ejecutaron en el interior de aquel dédalo, serían luego, una vez libres, representados en la dicha danza de las grullas (Rodríguez Adrados, 1983: 436). De nuevo, los gestos de un chamán no difieren en mucho de lo hecho por el héroe ateniense.

En consecuencia: ¡las grullas del Monte Arabí reproducen un mito ancestral del mundo europeo? ¡El robo de las vacas de Apolo por parte de las grullas puede ser entendido como otra expresión del robo de los conocimientos divinos (léase Prometeo y el fuego), siendo por tanto las grullas alegorías del conocimiento divino que inspira a los chamanes que se elevan para adquirir información vital del cielo en beneficio de su comunidad, a través de unos animales guía como son los toros posteriormente reconvertidos en ciervos? ¿Las grullas que contemplaban los cazadores y pintores del monte Arabí en los almarjales y lagunas del interior, eran consideradas como alegorías de la inteligencia divina, capaz de conocer el pasado y el devenir? ¿Veían en estas aves un emblema de la inspiración de la divinidad, de los augurios? ¿Actuaban las grullas del Arabí como animales guía de los chamanes o de los artistas y gentes que pintaron en las covachas de Cantos de la Visera? ¿Eran tenidos como animales protectores de los viajes y en los combates de sus chamanes contra las fuerzas malignas? ¿Su presencia era estimada como una señal propicia que las señalaba como guías leales en sus viajes hacia las esferas celestes?

2.1.1.4. ¿El ritual y la danza de las grullas rememora el éxtasis del chamán?

El propio ritual de las grullas, que está bellamente descrito por M. Burton y R. Burton en la *Enciclopedia de la vida animal* (1974) o también por G. Lesaffre (2000) en *El maravilloso mundo de los animales*, nos parece muy significativo y se asemeja, en apariencia, bastante a una posible ascensión iniciática de los chamanes. De la primera cita corresponde esta descripción: "... las grullas practican una espectacular danza ritual. Caminan una alrededor de la otra con pasos veloces y saltarines y las alas semiabiertas, saludándose en ocasiones para erguirse inmediatamente después. El ritmo de la danza se acelera, se suceden los saltos que alcanzan 5 o más metros de altura, descendiendo con movimiento retardado de ballet" (Burton y Burton, 1974).

De la segunda cita extraemos este párrafo: "... en la época nupcial las grullas realizan demostraciones que no se ha dudado en denominar danzas. Basta con que una de estas grandes zancudas grises dé unos gráciles saltos con alas desplegadas para que sus congéneres la imiten. A veces, todo el grupo se contagia de esta excitación, entregándose a este curioso baile marcado por potentes clamores" (Lesaffre, 2000).

En consecuencia: ¿los cazadores de la serranía del altiplano de Jumilla-Yecla entendieron que había cierta similitud entre la danza ritual de las grullas y los movimientos y danzas de sus chamanes, los cuales suelen girar en torno a un árbol o un poste, y que recurren al ritmo vertiginoso, entre otros artificios, para alterar sus estados de consciencia?

Nuestro muy querido F. Rodríguez de la Fuente (1977), nos ofrecía una espléndida descripción de los hábitos y costumbres de las grullas. Los biotopos fundamentales de estas aves lo constituyen el alcornocal y el encinar adehesados, junto con las llanuras arbustivas y los carrizales que bordean lagunas y lagos de aguas someras. Este tipo de paisaje todavía se conserva en el SE de la provincia de Albacete, territorio limítrofe con el altiplano de Jumilla-Yecla. Por tanto, existió sin duda en el Neolítico en las inmediaciones del monte Arabí. Félix Rodríguez de la Fuente también describe la danza nupcial de las grullas. La posición del ave con la que es representada en Cantos de la Visera II del monte Arabí, concuerda con la posición 2 y 3 que el naturalista español dibuja en su libro. Tanto en la estación rupestre como en los dibujos de Félix, la grulla estira su cuello y patas, y abre y despliega las alas, tal y como se ve en la pintura rupestre del Monte Arabí de Yecla. Y añade el biólogo español que esta danza nupcial suele acompañarse de gritos y trompeteos, además de movimientos en círculo, aleteos, carreras, saltos laterales y hacia lo alto, batiendo las alas con fuerza.

Es decir, lo que podrían ser gestos de un chamán en trance, que se agita, contorsiona, recurre al sonido, danza y gira para conseguir su éxtasis y alzar su vuelo espiritual. Las perfectas formaciones geométricas de las grullas durante sus vuelos migratorios, y sus trompeteos en el aire, mas también al amanecer y al atardecer, debieron impresionar sobremanera a los chamanes que las observaban desde tierra, y anhelarían su capacidad de movimientos, su vigor y su destino ignoto cuando venían de otras tierras o se iban lejos a otros mundos.

La llegada de las grullas a la península Ibérica entre octubre y noviembre, a sus cuarteles de invierno, y su regreso al centro y norte de Europa entre Febrero y Marzo, a sus áreas de cría, quizás significó para la mente del chamán una alegoría de sus propios viajes iniciáticos hacia mundos trascendentes e ignotos.

Añadimos otra cuestión más. Hay una frecuente vinculación del toro con las ideas de regeneración tras la muerte (Gimbutas, 1996: 267). Si el ave indicada, la grulla, es el símbolo de un chamán clarividente que emprende el vuelo, su proximidad al toro-ciervo refuerza la idea de la iniciación tras la transformación (muerte ritual del hombre en un ave). En efecto, el toro es "fuente de vida mística, una manifestación terrenal de las aguas primordiales cosmogónicas" (Gimbutas, 1996: 270). La presencia de retículas y signos ondulantes a la izquierda del toro indicado, del cual emprende el vuelo el ave, ¿debe ser entendida entonces como una representación de las aguas primordiales y vitales en el Monte Arabí? La proximidad espacial de todos estos signos de agua y de fauna, creemos que animan a pensar en que hubo una vinculación intencionada de conjunto por parte del artista.

2.1.1.5. La probable persistencia de un arquetipo paleolítico: aves vinculadas a toros

Hay una muy interesante plaqueta del Magdaleniense en Labastide (Hautes-Pyrénées) (Clottes, 1986-1987: 49) en la que, debajo del vientre de un espléndido bisonte, aparecen dos aves, sin alas desplegadas, en una escena que aparenta ser sagrada (Omnes, 1984). Mostradas esas aves de Labastide a un biólogo, sin conocer el propósito de nuestro trabajo, su primera sensación fue la de indicarnos que podría tratarse de un avetoro en posición de alerta, un ave de los almarjales, carrizales y cañaverales capaz de emitir un sonido muy semejante al mugido de un bóvido, con la singularidad de hacerlo de forma profunda, grave y rítmica, como un instrumento ancestral de aborígenes (Llimona et alii, 1995, sonido nº 9; Rodríguez de la Fuente, 1976: 70 y ss). De ahí a considerar las avecillas como almas o heraldos de las potencias del bóvido, no hay mucha distancia. Mostradas las imágenes a una ornitóloga, C. Sobrado, consideró, sin embargo, a tenor de los plumajes y de las patas, que probablemente se trataba de una garza o de una avutarda (fig. 7).

Curiosamente, a miles de kilómetros de distancia, en Suráfrica, en la provincia del Cabo (Lewis-Williams, Dowson y Deacon, 1993: 285), aparece en una pintura rupestre un chamán itifálico que corre (fig. 8), como el chamán emplumado que corre en la cueva de La Vieja de Alpera y que transforma su cabeza en un cráneo de toro (vinculación del ser humano con el toro de la cueva de La Vieja). A su vez, sobre su testuz se ha posado un ave de vistoso y largo plu-

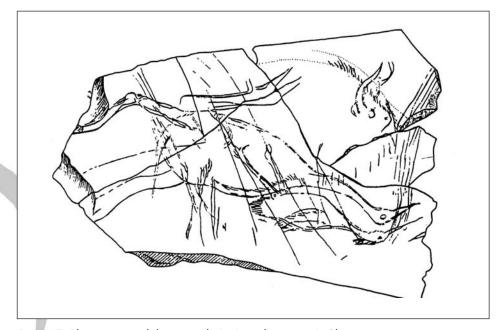


Figura 7. Plaqueta magdaleniense de La Bastide, según J. Clottes.

maje (grulla sobre toro en Cantos de la Visera de Yecla; chamán emplumado de La Vieja de Alpera). En efecto, entre los bosquimanos, determinadas aves, como las golondrinas, resultan ser personificaciones de los chamanes. Hay incluso pinturas rupestres (Cango Kloof, provincia del Cabo) que representan cuerpos de chamanes con brazos y piernas ya convertidos, respectivamente, en alas y plumas caudales de una golondrina y que, ciertamente están en pleno vuelo, en una alucinación.

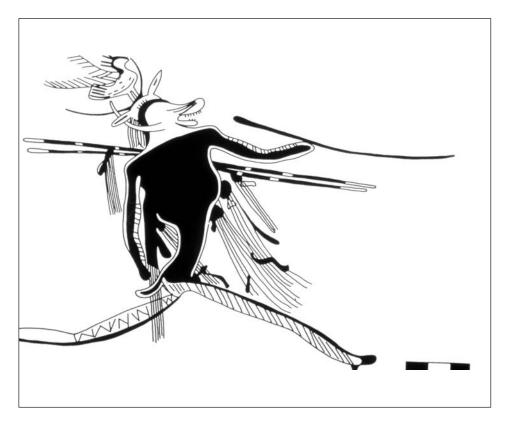


Figura 8. Pintura rupestre bosquimana en la Provincia del Cabo (Suráfrica), según D. Lewis-Williams, Th. A. Dowson y J. Deacon.

Para terminar de complicar más la situación, los *inuit* representan a sus chamanes en vuelo mediante la figura de un hombre con brazos extendidos, cual alas. Sobre su cabeza aparece de nuevo un ave y pintado en sus ropas un reno (?), además de otros animales que actúan como espíritus protectores (Díez de Velasco, 1995: 93, fig. 1).

En consecuencia, si disponemos de una asociación de bóvido (bisonte-toro y, luego, ciervo, acaso reno) con ave (grulla y/o garza, avutarda), secuencia que atraviesa limpiamente el espacio y el tiempo que se incluye entre el Magdaleniense francés, el Mesolítico español, el arte de los *San* o bosquimanos, el de los *inuit* y, de nuevo, el mundo celta y galo de época histórica, creemos que no estamos ante una casualidad

iconográfica, sino de un mito y una creencia cuyas raíces seguramente hay que rastrear en el origen de nuestra especie como *Homo sapiens sapiens*. Y una de sus expresiones se encontró en el Monte Arabí (y también en La Vieja) porque, siguiendo lo indicado por Hamayon, no sería muy difícil para los artistas del Arabí ver en el toro y en la grulla la representación de un chamán en sus ritos; y en La Vieja una alegoría del enfrentamiento de los chamanes y del éxtasis y del vuelo iniciático.

Nos interesa, desde luego, especialmente, una reciente aportación de R. Hamayon (2003), con un título precioso de no fácil traducción al español: ";Dar saltos hace volar al alma?" (mas saltos elegantes, como de danza o de animales en fuga). En ella describe un rito de los chamanes siberianos, denominado naadan, en el que el chamán se pone a cuatro patas, muge como un toro, sacude la cabeza como si tratara de cornear y se supone que se ha encarnado en un rumiante, dador de la fecundidad. En otro lugar de su trabajo, Hamayon afirma que en ciertos pueblos siberianos hay ceremonias en las que se visten y actúan como si se enfrentaran, testuz contra testuz, armados de astas de toro o de cuernas de ciervo, contra otros chamanes rivales; pero igualmente dichos rituales de encornamientos se usan para potenciar la fecundidad de los hombres. Pues bien, en la cueva de La Vieja, los toros reconvertidos en ciervos, sobre los que cabalga el que nosotros llamamos chamán emplumado, están enfrentados: tres contra uno. El único toro no reconvertido se opone iconográficamente a los otros tres que sí están metamorfoseados. Este tipo de enfrentamientos entre rumiantes es relativamente frecuente en el arte levantino español y se encuentra desde el Maestrazgo hasta las estepas de Albacete y la serranía del Alto Segura, como en Las Bojadillas (Domingo et alii, 2003; Piñón, 1982). En Cantos de la Visera II también hay dos toros enfrentados.

Pensamos que hay en ambas estaciones, Cantos de la Visera y La Vieja, demasiados datos que convergen hacia una idea común: el chamanismo. En cualquier investigación policial, sería el principal sospechoso de ser el causante de los espléndidos paneles pintados.

La inexistencia de figuras humanas naturalistas en Cantos de la Visera II (Mateo, 1992a: 18), quizás confiere mayor importancia a esa figura de la grulla, ya que, de ser cierta su alegoría como ser humano, corroboraría una especie de temor atávico, arcaizante, a la representación de nuestra especie y que se manifiesta con relativa frecuencia en períodos artísticos premesolíticos. Estamos pensando, sí, en la mayor antigüedad de los signos abstractos y de la grulla respecto a los animales naturalistas. En efecto, de la presencia de la grulla asociada al toro se deriva otro problema no menos intrincado al margen del significado: la cronología. Si la escena de Labastide es Magdaleniense, ¿la escena del monte Arabí podría enraizarse en una

tradición paleolítica, recordando que ya ha habido autores que se preguntaban sobre el origen paleolítico de los signos abstractos vinculados al mismo toro de Cantos de la Visera? (Mateo, 1995). ¿Podríamos estar hablando quizás de un décimo o noveno milenio antes de Cristo, al menos, para esa escena de Cantos de la Visera II? Además, nosotros creemos ver otra grulla justo bajo el vientre del toro aludido, más "esquemática", con trazos ortogonales. Es decir, en aquel lugar donde el ave sagrada aparece en la plaqueta paleolítica de Labastide.

2.1.2. Toros y ciervos. Las metamorfosis de los animales guía

Ya hemos comentado la interesante metamorfosis de un toro en ciervo que asemeja Cantos de la Visera a la Cueva de la Vieja. F. Jordá (1966) planteó hace tiempo un cambio en la economía, desde pueblos ganaderos con cultos religiosos de influencias del Mediterráneo Oriental (representación de toros) hacia pueblos cazadores (mutación en ciervos); o un culto al toro mediante juegos de tauromaquia vinculado a tradiciones neolíticas de Anatolia, Creta o Micenas. En esa línea, comparó las zancudas del monte Arabí con las aves que aparecen en el poblado neolítico de *Çatal Hüyük*.

Pero F. Jordá (1976) insistió años después en la posible existencia de un culto al toro entre los habitantes de las estepas del reborde suroriental de la Meseta española, afirmando incluso que las representaciones de bóvidos no necesariamente se relacionaban con momentos cinegético. En efecto, rara vez aparecen atravesados o tocados por flechas; y si se ven las saetas, se aprecia que son de épocas posteriores.

Del mismo modo, destacó que a veces los toros aparecían, a pesar de sus poderosas cornamentas semilunares y liriformes, sin sus órganos genitales, entre ellos los de la Cueva de la Vieja y los de Cantos de la Visera I y II, por lo que habría que desestimar alegorías de carácter genésico (Jordá, 1976: 197 y 200). Ya hemos indicado los trabajos de R. Hamayon que recuerdan los enfrentamientos alegóricos de chamanes mediante cuernas o astas y que, acaso, podrían haber sido representados en los toros-ciervo de Alpera, en Cantos de la Visera II o en el Torcal de Las Bojadillas I. Por otra parte, algunos chamanes consideran multiplicado su poder si obtienen el apoyo de varios animales guía de diferentes especies. En la Cueva de la Vieja y en Cantos de la Visera, el toro y el ciervo se aúnan en un ser híbrido extraordinario al servicio del chamán.

A. Beltrán consideró que la reconversión de toro a ciervo se producía en la etapa plena del arte rupestre levantino, paralelamente a la aparición de la figura humana.

2.1.3. Las misteriosas retículas

La presencia de una serie de signos abstractos en forma de red, animó los debates sobre el origen cronológico de esta estación y de algunas de sus figuras (fig. 3). En su día, J. Cabré (1915) estimó que esas líneas onduladas y entrecruzadas podrían indicar la existencia de redes o trampas destinadas a la caza. Sabemos por la etnografía que los campesinos de la región de Murcia y de La Mancha han usado redes para la captura de avecillas.

Pero el mayor problema se iba a centrar en la cronología. Breuil y Burkitt (1915) sugirieron la posibilidad de que las retículas fueran paleolíticas. No en vano, ambos autores excavaron una pequeña zanja y hallaron industrias solutrenses al pie mismo del abrigo principal de Cantos de la Visera.

En semejante línea también se expresó recientemente M. A. Mateo (1992, 1995), quien se planteó la posibilidad de considerar tales signos reticulares como de origen paleolítico sobre todo arropado por descubrimientos cercanos de cuevas con arte rupestre paleolítico en el municipio de Cieza: cuevas de Jorge, del Arco y de Las Cabras, de un Solutrense evolucionado e inicios del Magdaleniense. Y destacó, coincidiendo con F. Fortea (1974a) y con A. Beltrán (1968:72), que los motivos reticulares estaban infrapuestos a los trazos serpentiformes, pero que ambos eran los más antiguos del conjunto, prelevantinos.

No obstante, F. Fortea (1974a), tras sus visitas al monte Arabí entre 1970 y 1973, y guiándose por los calcos de Cabré-Benítez Mellado y de Breuil-Burkitt, por ese orden de preferencia, y tras recurrir a sus propias notas y a decenas de fotos y diapositivas que realizó, propuso que tales líneas cruzadas pertenecían a un nuevo estilo u horizonte, al que denominó Lineal-Geométrico, hoy muy discutido. Comparó formalmente los trazos de Cantos de la Visera II, con las tramas grabadas y encontradas en las plaquetas de piedra del Nivel II de la Cueva de La Cocina (Dos Aguas, Valencia), correspondiente a un Epipaleolítico geométrico, precardial, (fines del VI Milenio-inicios del V Milenio) y, a su vez, con los hallados la Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia), o en La Sarga (Alcoy, Alicante). Pero los modelos podían retroceder hasta las placas grabadas del Parpalló, a los niveles Solutrenses y Magdaleniense III y IV, con similares trazos que se cruzan en diagonal o en ángulos rectos (Pericot, 1942). F. Fortea observó que el reticulado que se hallaba entre las patas del toro-ciervo, era anterior a la figura del animal y coetáneo a las ondas paralelas y verticales que había detrás del bóvido original.

Pero M. A. Mateo (1993, 1995) diferenciaba los trazos comparados: predominio de la línea recta en La Cocina frente a la línea curva



en Cantos de la Visera; dominio de trazos gruesos, serpentiformes y ondulados en La Sarga y Barranco de Benialí, ambas estaciones del Macroesquemático, ante trazos finos y levemente arqueados de Cantos de la Visera.

Por otra parte, aunque nuevos hallazgos de signos abstractos en Los Chaparros (Albalate del Arzobispo, Teruel), en Abrigos de Labarta (Huesca), en Balsa de Calicantó (Bicorp, Valencia) o en el Barranco de Benialí (Vall de Gallinera, Alicante) permitían en apariencia incrementar el número de estaciones de estilo Lineal-geométrico, tal circunstancia no convencía plenamente a otros estudiosos. Incluso varios motivos y estaciones citados se incluían en otros estilos: en el Macroesquemático o, simplemente, en el Esquemático. Así, Mateo Saura (1993) pensó en la aparente similitud de los motivos geométricos de Cantos de la Visera con la estación hermana y muy próxima, a unos 800 m, de Cueva del Mediodía; o con la del Cejo Cortado (Mula, Murcia), ambas con figuras esquemáticas.

En esa dirección, M. S. Hernández Pérez (1986) también dudaba que los dibujos abstractos de Cantos de la Visera pudieran ser interpretados como del Lineal-geométrico y propuso que era más apropiado identificarlos, por aproximación, con el nuevo estilo que él mismo había detectado y descubierto en la serranía de Alicante: con el Macroesquemático. Aunque reconocía que en Cantos de la Visera no aparecían los grandes antropomorfos y seres de miembros curvilíneos, como los que surgen, por ejemplo, en La Sarga.

De todos modos, el problema de las retículas es muy complejo y de difícil resolución, incluso en la vecina Francia (Hameau, 1992: 139 y ss).

2.2. Cueva del Mediodía

2.2.1. Localización y contenidos

Esta estación se sitúa a unos 800 m de Cantos de la Visera. Los elementos que integran la composición de la Cueva del Mediodía son exclusivamente esquemáticos. En ella aparecen antropomorfos de múltiples brazos curvilíneos, a veces formando interesantes parejas, animales esquemáticos (un cáprido y una grulla vinculada a un antropomorfo esquemático, si bien M. A. Mateo (1996: 205) cree que puede tratarse de un jinete, motivos geométricos, idolillos oculados, un posible antropomorfo esquemático con silueta y cola de ave y lo que consideramos una posible hierogamia o creación surgiendo de las aguas primordiales: una pareja de antropomorfos se encuentra en el extremo de una línea en zigzag, de cuyas ondas quebradas parece nacer o flotar un ancoriforme (fig. 9). Estas líneas quebradas parece nacer o flotar un ancoriforme (fig. 9).

bradas se encuentran también en el Barranco del Buen Aire de Jumilla.

Los antropomorfos de múltiples brazos ondulados están muy extendidos y se hallan paralelos formales hasta en los arboriformes antropomorfos de La Tune de la Varaime (Hameau, 1992: 251; Lapierre, 1988). En la Península Ibérica son muy frecuentes en la serranía de Alicante (abrigo II de La Sarga, abrigo II de Frainos, abri-

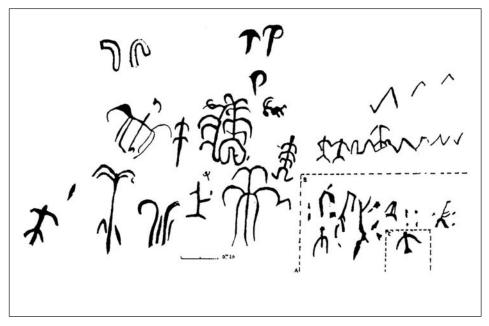


Figura 9. Figuras de la Cueva del Mediodía (Yecla, Murcia). según H. Breuil.

go I de racó del Pou, abrigo II de Famorca, abrigo III de Benialí, abrigo III de Confrides) (Hernández y C.E.C., 2000), en Los Estrechos *I* (Albalate, Teruel) (Beltrán y Royo, 1997).

C. Olaría (2001) sitúa la cueva del Mediodía en el Neolítico II (4000-3000 a.C.).

2.2.2. El respeto por los ancestros

De las estaciones de Yecla y Jumilla hay que destacar, con palabras de A. Alonso (Alonso y Grimal, 1995-1996), el fenómeno de los santuarios compartidos. En efecto, en Cantos de la Visera II, los elementos esquemáticos fueron insertados por sus artistas entre dos grupos de figuras naturalistas o levantinas. A su vez, la Cueva del Mediodía, con arte esquemático, evidencia un respeto por las escenas sagradas dispuestas en las rocas por los cazadores y recolectores del Mesolítico. En el Barranco del Buen Aire de Jumilla, lo que se



compartió no fue solo el covacho, sino el paraje: el I es un abrigo con predominio de figuras levantinas; el II es dominio del arte esquemático. No obstante, en el abrigo I, los artistas del neolítico, cuando visitaron el santuario de sus predecesores en el tiempo, respetaron lo que ya habían creado los ancestros y se ciñeron únicamente a una ceja interior y situada en lo profundo y en lo alto de la bóveda para situar allí el famoso zigzag.

S. Fairén (2004) también ha destacado recientemente dicho fenómeno y considera que la coexistencia de arte levantino y esquemático implica "una asociación simbólica entre los motivos representados", coincidiendo en ello con lo afirmado hace tiempo por A. Sebastián (1986-1987), quien declaraba, al analizar casi un centenar de estaciones rupestres desde los Pirineos hasta el río Júcar, que las agrupaciones de figuras, aun careciendo de unidad estilística o semejanzas técnicas, evidencian "una intencionalidad de incorporación a la actividad que se está significando" y que se detectaba un "respeto escénico por lo representado". Tales circunstancias se manifiesta precisamente en la cueva de Los Morceguillos de Jumilla que comentamos a continuación, donde sobre algunos caballos levantinos fueron colocados, a modo de jinetes, signos esquemáticos antropomorfos de tipo ancoriforme, otorgando a la escena probablemente un significado nuevo y complementario al que pretendieron sus ancestros del Mesolítico.

3. Las estaciones de Jumilla

3.1. La cueva del Peliciego o de los Morceguillos (Los Murciélagos)

3.1.1. Descubrimiento

Poco imaginarían los bandoleros románticos o pérfidos del XIX, entre ellos el llamado Peliciego (Montes y Mengual, 1990), que apenas una centuria después de su existencia, varios científicos abordarían el análisis de las pinturas que ellos contemplaban, acaso desdeñosamente, en las paredes de sus refugios de salteadores. Pero la historia de su descubrimiento es menos rocambolesca que la de Cantos de la Visera (Martínez y Abellán, 2003).

Se trata de una oquedad en la roca, a unos 830 m.s.n.m., con doble peana o terraza en su acceso, que conduce a una profunda cueva. La boca del covacho se abre hacia un formidable barranco que taja la Solana de La Alquería, en la sierra de Las Grajas, y a la que se accede por una pendiente extremadamente inclinada, único

punto realmente practicable, aunque los hombres hercúleos y audaces, como el actual director del Museo de Jumilla, E. Hernández, son capaces de descolgarse desde la cima de la montaña, para asombro y maravilla nuestra, que recurrimos humildemente a la primera estrategia.

Hay que destacar la existencia de nichos u hornacinas en las paredes del interior y de cazoletas naturales abiertas por la geología en las bóvedas de la cueva, con diferentes diámetros y profundidades. Esta circunstancia, creemos, influyó en la elección de la gruta para pintar las figuras. Tras el vestíbulo abierto o zaguán inicial, en cuya pared oriental se realizaron las pinturas prehistóricas, el visitante se adentra en una gran sala cuyo techo se eleva a considerable altura. Tras ella se accede a un espacio irregular, una especie de corredor, donde se concentran las cazoletas o cúpulas reseñadas. Luego la cueva gira de súbito hacia la izquierda perdiendo altura y anchura.

En 1940, durante la miseria y la penuria de la postguerra española, A. Fernández Avilés (1940), advertido por los anuncios en la prensa acerca del descubrimiento de unas pinturas, realizaba los primeros estudios de Los Morceguillos y copiaba las figuras a mano alzada en medio de una notable escasez de medios técnicos y de una formidable borrasca. El aviso del hallazgo procedía de un estudiante y periodista del diario *Línea*, J. J. Tomás Marco. A. Fernández anotó cuidadosamente la estructura de la pequeña gruta y elaboró un somero informe.

En 1957, G. Nieto y J. Molina, con la colaboración técnica de C. de Mergelina, realizaron una excavación en el exterior de la citada sala, que se continuó con otra en 1965.

Y aunque en 1968 A.Beltrán (1968: 224) consideraba que aquellas pinturas eran demasiado simples y "torpes de realización", insertándolas en una cronología muy reciente, del Bronce, M. Almagro Basch, director del Museo Arqueológico Nacional, con intuición, animaba a F. Fortea para que iniciara excavaciones arqueológicas junto a la covacha. Al año siguiente, en 1970, F. Fortea, acompañado de Mª S. Corchón, emprendía la labor y repetía calcos, rectificaba imperfecciones, realizaba nuevas fotografías y completaba ausencias de elementos de sus predecesores en el tiempo, además de emprender otra excavación (Fortea, 1974b).

3.1.2. Materiales y elementos iconográficos

Mediante las excavaciones, en síntesis, aparecieron los siguientes materiales (Molina Grande, 1973): fragmentos de sigillata; de ibérica pintada a bandas; de argárica; del Eneolítico (incluyendo una posible pieza con decoración cardial); hachitas pulimentadas de

ofita neolíticas, seguramente votivas; una docena de puntas de flecha neolíticas-eneolíticas, con aletas o romboidales; veinte láminas de sílex; raspadores y perforadores, un molino barquiforme para cereales; microlitos; y 74 vástagos de flechas de madera de pino, además de colgantes hechos de hueso y con valvas perforadas de almejas. Lo espectacular fue hallar 40 monedas de bronce, algunas de Constancio II (337-361 d.C.), al pie de las pinturas. El conjunto denota una perduración de la veneración por el carácter numinoso de la cueva durante miles de años.

Las figuras naturalistas que aparecen en Los Morceguillos son, en su mayor parte, équidos (7 en total), un probable cérvido y un probable cáprido. Pero F. Fortea destacó, con excelente criterio que coincidía con lo ya observado por Fernández de Avilés, varios antropomorfos que en apariencia cabalgaban sobre algunos de los citados animales, en concreto un hombre en phi y dos horquillas o medios antropomorfos, ancoriformes. Aunque J.R. García del Toro (1994), consideró que se veía en aquello una escena domesticación y doma, F. Fortea (1974b) estimó que se trataba no solo de una escena de

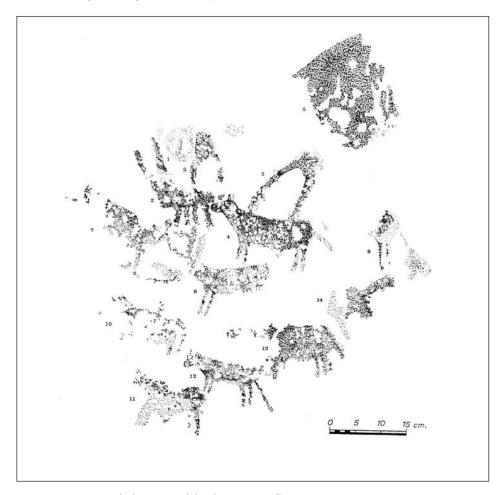


Figura 10. Escena de la Cueva del Peliciego (Jumilla, Murcia), según F.J. Fortea, 1974.

monta o ganadería sobre animales salvajes, sino que intuyó que había aspectos trascendentes en dicha instantánea. Es más, con buen criterio, pensó que había un paralelismo conceptual, no de estilo, entre Los Morceguillos y la Cueva de la Vieja de Alpera, no muy alejada de Jumilla. En la estación rupestre de Albacete, lo recordamos, un vigoroso chamán con penacho de plumas en la cabeza, cabalga o levita sobre toros-ciervo (fig. 10).

Ya hemos indicado antes la importancia que concedemos, desde perspectivas antropológicas, a la vinculación entre el ser humano y los animales sobre los que levita (Le Quellec, 1995). Es suficiente recordar el caso de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete). Corrobora el interés e incrementa la sacralidad, la presencia, sobre los caballos del Peliciego, de un antropomorfo en phi, según S. Giedion (1981) alegoría del andrógino, el ser primordial en el origen del cosmos. Además, sobre dichos caballos, hay dos ancoriformes. Los trabajos de Giedion, pero también los de M. Delcourt (1958) y los de M. Eliade (1984), son especialmente significativos y muy esclarecedores. Para S. Giedion el andrógino refleja la añoranza por la unidad primigenia del cosmos, y constituye el ser perfecto que resume y asume las potencias y virtudes de ambos sexos, idea que es corroborada por M. Eliade cuando asegura que el andrógino contiene las potencias del inicio de la Creación y del Caos primordial, añadiendo que en el origen la divinidad es bisexual. Por último, M. Delcourt, sugiere que los andróginos actúan como divinidades protectoras de las uniones matrimoniales y de las fuerzas genésicas en general. Así, cualquier cazador prehistórico que visitara la covacha y contemplara las escenas con hombres en phi, restauraba sus fuerzas como hombre hábil, porque regresaba al tiempo mítico donde todo era perfecto y las fuerzas vitales estaban intactas y pletóricas en sus contenidos. A través de la fascinación y el éxtasis ante las figuras el cazador epipaleolítico recuperaba su vigor.

Estos elementos, andrógino y ancoriformes, asociados a los caballos, contribuyen por tanto a crear un aura de sacralidad en la covacha que la redime por completo de la aparente tosquedad e insignificancia de sus figuras.

No en vano, F. Fortea (1974b: 37) dice así de la escena del Peliciego: "... podríamos sugerir que en Peliciego se encuentra la representación sacra de un rebaño doméstico y de unas divinidades que, de un modo u otro, tienen algo que ver con la ganadería".

Y si bien M. A. Mateo (1992a) duda de dicha interpretación y prefiere hablar de ancoriformes esquemáticos, nosotros no descartamos la trascendencia espiritual, como la ya aludida del chamanismo o la relacionada con la propiciación de la fertilidad de los ganados a partir de seres andróginos que, a causa de su íntima relación con el

origen del cosmos, son capaces de convertirse en fecundadores de la vida, ya que asumen en ellos las potencialidades de ambos sexos (Eliade, 1984). J. Molina también estimó que los antropomorfos esquemáticos revelaban la existencia de divinidades.

No obstante, y basándonos en la lectura de Alberro (2002), podríamos incluso plantear otras cuestiones, en especial si tenemos en cuenta que los antropomorfos en phi y los ancoriformes "cabalgan" sobre los équidos. Alberro nos describe numerosas ceremonias y rituales entre los indo-arios (*Asvamedha*) o entre los romanos (*october equus*), en las cuales se procedía al sacrificio de caballos. Pero nos atrajo más la que Alberro describe en la Irlanda céltica, vinculadas a ritos de investidura real y que sobrevivieron hasta el siglo XII de nuestra era, al menos, según narra Giraldus Cambrensis. En dicha ceremonia, el rey, rodeado de sus súbditos, copulaba físicamente con una yegua blanca que luego era inmolada, descuartizada y consumida su sangre y carne por el monarca y por sus leales. Una vez finalizado el ritual se estimaba que el poder del soberano era legítimo y que estaba consagrado (Ross, 1986) y se propiciaba la fertilidad del reino.

En el caso de las pinturas del Peliciego parece que no hubo una dramatización tan trágica de una cosmovisión, ya que no se aprecia ningún sacrificio de los animales. Pero sí es posible deducir una unión, acaso una hierogamia, entre los ancoriformes y hombre en phi y los caballos, que quizás nos estaría narrando un rito de fomento de la fecundidad cósmica, sin olvidar que los animales son naturalistas y los antropomorfos esquemáticos.

Pero emprendamos un somero repaso porque es un tema inédito en nuestra historiografía, a pesar de que se ha tratado de forma monográfica (Ayala y Jiménez, 1997-1998).

En el Abrigo Grande de Minateda, curiosamente, aparece un personaje *ithifálico* sobre un caballo. Podría entenderse, sí, como una escena de doma y monta; mas el desarrollado pene del hombre situado sobre el équido torna ridícula esa hipótesis; quizás anuncia un sentido ritual de mayor trascendencia.

Si observamos los abrigos de Los Chaparros y de Los Estrechos (Albalate del Arzobispo, Teruel) (Beltrán y Royo, 1997), encontramos ancoriformes de múltiples brazos sobre équidos, en una escena que en su día consideramos una hierogamia (Jordán, 1997-1998). Otros ancoriformes aparecen en Solana del Molinico (Socovos, Albacete) (Fernández, 1961).

En la Fuente del Sabuco I, según calcos de M. A. Mateo, del mismo modo, hay un personaje sobre un caballo (Mateo y San Nicolás, 1995). En el Barranco de Palla (Tormos, Alicante), un hombre esquemático salta sobre un ciervo naturalista. Algo semejante se

nos muestra en Peña Rubia (Cehegín, Murcia) (Beltrán y San Nicolás, 1988) si bien esta composición creemos que se asemeja mucho más a la del Milano (Mula, Murcia) y que se integra en un momento de tutela divina de una diosa sobre un cazador.

Mucho más evidente e interesante es el espectacular paso o carrera que otro varón realiza sobre los lomos de un ciervo en la pared del panel 2 de La Risca II (Moratalla, Murcia), donde, además de una pareja de damas, hay un hombre naturalista, con cofia globular y piernas totalmente abiertas, acaso sinónimo de carrera o de vuelo veloz, que cabalga directamente sobre el lomo de un hermoso ciervo de pobladas cuernas (Mateo, 1999). Creemos que hay muchas posibilidades de que esta escena esté narrando un viaje iniciático de un chamán por las esferas celestes: las piernas abiertas en horizontal tratan de indicarnos que aquel hombre corre, corre, vuela, gracias al animal guía, tal vez oracular también, que le sirve de vehículo. No caza, no combate, no vive una escena de cotidiana quietud en su tribu. No. Es un momento de éxtasis, de elevación espiritual. Su tocado globular le delata igualmente como personaje primordial, sagrado o inundado de sacralidad.

En definitiva, si atendemos a lo que serían escenas de "doma de ciervos", las supuestas escenas de "doma de caballos" podrían entrar en crisis, dada la similitud entre ambas. Por ello, pensamos que la ubicación de un ser humano sobre un animal no necesariamente significa una instantánea de doma o monta (no negamos esa posibilidad), sino la posible representación de una escena de tránsito, mediante el animal guía, de un neófito o de un chamán. O incluso de una hierogamia. En efecto, F. Jordá (1983) ya observó una hierogamia, en el Paleolítico, en la cueva de Los Casares (Riba de Saélices, Guadalajara), donde aparece una pareja humana en cópula, un enmascarado y un mamut.

En relación con esto, S. Fairén (2004) presenta unas interesantes observaciones. Recuerda que no todas las cazas representadas en el arte rupestre, son cazas, actividades venatorias, sino alegorías. Y cita los trabajos de I. Hodder (1990) quien estima que la domesticación de animales es un trasunto del dominio de una grupo en una sociedad, de Vigne (1993) y de Sidéra (2000), para quienes la caza es un emblema del rango social del individuo. En consecuencia, no todas las escenas de doma, de ganadería o de caza serían, necesariamente, reflejo fiel de lo representado, sino metáfora. En efecto, como decía Bandi (1960), hay que pensar que muchas escenas contienen motivos míticos o "fantasías del mundo totémico".

F. Fortea (1974b) consideró que en Los Morceguillos coincidieron dos estilos al mismo tiempo, el levantino naturalista y el esquemático, y que el artista o artistas, recurrieron deliberadamente a



ambos, en una perfecta sintonía y mezcla de tendencias. Tal coexistencia plantea de nuevo el problema de la cronología de los estilos en el arte rupestre postpaleolítico.

Las excavaciones realizadas permitieron recuperar fragmentos de cráneos humanos que, probablemente nos indican enterramientos por inhumación. Ello nos permitiría intentar vincular enterramientos con pinturas rupestres, como ya sugerimos para el caso del Milano (Mula, Murcia) (San Nicolás y Alonso, 1986; Jordán, 1998). Y aunque no existiera unidad entre la iconografía de los paneles y las tumbas, como creemos que pudo ocurrir en El Milano, al menos la cueva de los Murciélagos conservó para los hombres de la prehistoria de Jumilla el aura de sacralidad y consideraron que aquel lugar era un espacio numinoso donde era conveniente ser depositado para el último descanso del cuerpo; o bien para depositar ofrendas y demandar el amparo de las divinidades.

3.1.3. Paisaje y sacralidad

Pensamos, en efecto, que es importante destacar el paisaje que se observa desde la cueva de los Morceguillos: una inmensa llanura se inclina muy suavemente desde La Alquería, aldea al pie de la cueva, hasta la ciudad de Jumilla, en el lejano horizonte, a unos 7500 m, donde se otea el fabuloso castillo del marqués de Villena, Juan Pacheco. A su derecha, hacia el Poniente, entre dos menudos cerros y serretillas (Puntal de la Hoya de la Carrasca y la Sierra de la Fuente) (Montes, Rodríguez y Molina, 1989; López, 1993-1994), se observa con relativa nitidez un paraje que debió constituir un área lacustre. Dicho sitio, llamado El Cerco de la Fuente de la Villa, estuvo ocupado desde el Paleolítico Inferior y Medio por los humanos cazadores, ya que se han hallado cantos trabajados en cuarcita, bifaces, hendedores y triedros. Y permanecería activo durante el Neolítico y Calcolítico. ¿Este almarjal sirvió de inspiración para la elección de la covacha con pinturas rupestres? ¿La vida de los rebaños de équidos que se acercaban a pastar y a abrevar motivó a los artistas prehistóricos? ¿Consideraron acaso que si los difuntos contemplaban la eclosión de vida en el llano serían más felices en las praderas del Paraíso?

El carácter sagrado de la cueva de los Morceguillos es evidente ya que otras culturas, como la ibérica y la romana, depositaron allí ofrendas. En este sentido hay que incidir también en la citada existencia de una serie de cúpulas naturales que aparecen en la bóveda de la cueva (Solelhavoup, 1996). Esta circunstancia la encontramos igualmente en la estación de petroglifos de Monte Azul (Férez, Albacete) y en Minateda (Hellín, Albacete) (Jordán y Pérez, 1996).

Mientras que en los adarves y viseras que se asomaba al vacío se grabaron por los hombres prehistóricos cazoletas y canales, los muros de las covachas y cingles, aparecen plagados de cientos de oquedades semiesféricas, producto de la erosión y de la geología, pero que contribuyeron a proporcionar a aquellos lugares el carácter numinoso. Del mismo modo, (Beltrán, 1998), relacionó una serie de oquedades ovaladas en la pared de la estación del Barranco Estercuel (Alcaine, Teruel), con unas imágenes de mujeres desnudas y embarazadas. Consideró que las cazoletas podrían indicar alegorías de vulvas femeninas.

3.2. Barranco del Buen Aire

3.2.1. Descubrimiento y paisaje

Los abrigos del Buen Aire (no las pinturas), a 760 m.s.n.m., orientados hacia el Levante y Mediodía, fueron descubiertos en 1983 por J. Molina, el que fuera director del Museo Arqueológico de Jumilla, muy cerca de un manantial que brota entre las rocas, situado hacia el Este (Casa del Barranco). Los covachos se encuentran en el extremo más oriental de la imponente mole rocosa de Peñarrubia, junto a un portichuelo o angosto que separa dicha Peñarrubia del extremo meridional de la Sierra de la Cingla. Las pinturas han sido analizadas de forma preliminar por J.R. García del Toro (1985) y, recientemente, de nuevo estudiadas por M. A. Mateo (e.p.), quien ha realizado nuevos calcos.

La diferencia cronológica del hallazgo respecto a las pinturas del Peliciego, casi medio siglo, revela por una parte las dificultades de prospección de los investigadores. La escasa distancia entre ambos abrigos, unos 2250 m en línea recta, entre Los Morceguillos y Buen Aire, delata el desdén por abarcar espacios integrados desde la perspectiva arqueológica. La mimetización en el paisaje podría, no obstante, justificar el silencio. El conjunto pictórico del Buen Aire se encuentra, en efecto, en un rincón, en el ángulo de la confluencia de las sierras de Peñarrubia y de la Cingla, en un vallejo intermontano en cuyo centro se levanta un monte, aupado sobre elevado farallón y que alberga un poblado del Bronce Medio. El paraje oculta y mimetiza de forma perfecta todo poblamiento o gentes que se introdujeran en aquel reducto, a la vez que ofrecía suficientes recursos para una economía agropecuaria de subsistencia.

J. Molina (1973) consideró al principio que se trataba tan solo de un refugio de pastores y cazadores argáricos, de quienes recogió cerámica a mano de fondos planos, molinos barquiformes e industria lítica en sílex. La visita la realizó a finales de diciembre de 1968,

cuando el día es muy corto, al atardecer, precisamente cuando la parte del covachón con pinturas está en sombra completa. Es normal que no viera en esta primera ocasión nada y que pasaran desapercibidas durante varios lustros más..., hasta 1983, cuando unos espeleólogos (J. P. García), aliados naturales de los arqueólogos, avisaron del hallazgo. Más tarde, J. R. García del Toro (1985) realizó calcos y recogió nuevos materiales en sílex (raspadores, láminas y laminitas de dorso abatido).

3.2.2. Los abrigos gemelos

Abrigo I

En el abrigo I, con 21 m de desarrollo longitudinal por 10 de profundidad y 8 de altura, contiene casi un centenar de figuras. Se divisan con nitidez équidos (3), toros (2), cápridos (2) y un ciervo. Uno de los toros muestra cuernos liriformes y relleno con líneas paralelas, técnica que le hace semejante a ciertos ciervos de La Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) (Jordá, 1980; Alonso, 1990), no muy alejada de Jumilla, o incluso del Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete) (Jordá, 1980). Los caballos y un toro, según J.R. García del Toro (1985), son parecidos en su factura a los de Cantos de la Visera (Yecla), estación también muy próxima al Buen Aire.

Entre las figuras humanas destaca una mujer con falda acampanada, situada entre los équidos.

R. Montes y J. Salmerón (1998) y también E. Hernández, han visto una posible escena de combate o de acecho. Si así fuera, la singularidad del personaje solitario que se defiende en soledad y es acosado o buscado por varios arqueros, le aproximaría temáticamente a la escena de combate de Minateda (Breuil, 1920; Jordán, 1995-1996).

En consecuencia, pensamos que hay evidentes contactos entre grupos de cazadores que recorren la serranía y las llanuras de estepa del altiplano de Jumilla-Yecla y de la comarca de Hellín-Tobarra. Semejantes contactos o vínculos, permanentes u ocasionales, ya los detectamos cuando analizamos en su día los petroglifos de este espacio geográfico (Jordán, 1991-1992).

3.2.3. El zig-zag

Hay que destacar en este abrigo un friso de un zigzag, esquemático, de unos 105 cm, y que consideramos vinculado a símbolos de agua (Gimbutas, 1996; Jordán y Molina, 1997-1998). J.R. García del Toro (1985) y también R. Montes (2003), lo relacionan con los motivos de dientes de sierra del mundo Eneolítico, siguiendo el catálogo de

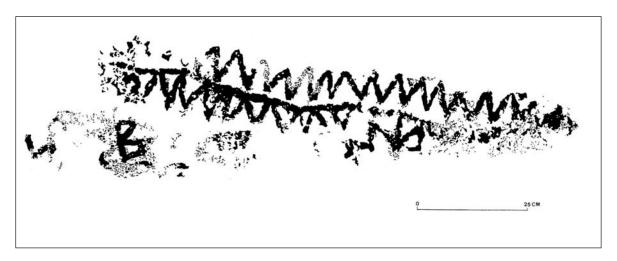


Figura 11. Zig-zag esquemático del Barranco del Buen Aire I (Jumilla, Murcia). Según M. A. Mateo Saura.

Acosta (1968) y del motivo hallado en un vaso cerámico de la Cueva de los Tiestos de la misma Jumilla (Molina Grande, 1990; Molina-Burguera, 2003) (fig. 11).

M. S. Hernández (1986) pretendió asociar este signo quebrado, o incluso algunos esquemáticos de Cantos de la Visera, con los que aparecen en el arte macroesquemático de la serranía de Alicante, en concreto con los del abrigo II de La Sarga (Alcoy) o con los del abrigo V de Pla de Petracos (Castell de Castells, Alicante), con la intención de prolongar la existencia de dicho estilo fuera de su área original. La idea no constituía un despropósito ya que es un zigzag muy grande y grueso; si bien los seres y signos serpentiformes del macroesquemático, aunque son de enormes dimensiones, son, en efecto, de líneas curvas y creemos que están asociados al origen de la Creación y de los seres demiurgos (Jordán y Molina, 1997-1998). Consideramos incluso que mayor semejanza hay entre el ídolo de La Serreta (Cieza, Murcia) (García del Toro, 1988; Mateo, 1994) y las figuras humanas macroesquemáticas que este signo quebrado del Buen Aire de Jumilla, al menos en su apariencia y en las líneas curvas, aunque en realidad, la figura de Cieza es un hombre en *phi* con aura de cilios que emanan de su cuerpo.

De todos modos, creemos que existe un hálito de trascendencia en dicha figura en zig-zag de más de un metro de desarrollo. De hecho, en la Cueva del Mediodía del monte Arabí (Yecla), muy cercana, aparece una pareja esquemática primordial, cogida de la mano, en el extremo de una línea en zigzag, sobre la que flota o camina otra esquemática ancoriforme. ¿Simbolizó un nacimiento heroico de las aguas del caos primigenio? En el Estrecho de Santonge (Almería), Breuil encontró un modelo iconográfico semejante: una pareja primordial, con cabecitas redondas, eleva sus brazos sobre

una serie de dientes de sierra o zigzag. Bajo las líneas quebradas vuelve a aparecer, como en la Cueva del Mediodía, una especie de demiurgo con múltiples piernas y sendos soles en el extremo de sus brazos.

Por otra parte, no hay inconveniente en asociar líneas rectas quebradas con el agua primordial de donde surge la creación, ya que algunos pueblos así ven la presencia simbólica del líquido vital, como por ejemplo los *Dogón* del Níger (Griaule, 1987. 204). Esta circunstancia encajaría bien con la existencia de un viejo manantial junto a los abrigos del Buen Aire y el zig-zag del covacho I podría aludir precisamente a esa circunstancia y podría indicar una intencionalidad: propiciar la presencia del agua de lluvia y del manantial.

De todos modos, la presencia de motivos esquemáticos repetidos en serie o en ejes, parece ser una constante. Así, en El Milano (Mula, Murcia) son los polilobulados los que dominan la zona central del abrigo (San Nicolás *et alii*, 1986-1987).

En la península Ibérica las líneas quebradas en zig-zag se encuentran por doquier: Arroyo Hellín (Chiclana de Segura, Jaén) (Soria *et alii*, 2001), en la serranía de Alicante (panel 1 de la Penya de l'Ermita del Vicari, panel 6 de Penya Escrita de Tàrbena) (Hernández y C.E.C., 2000).

3.2.4. Soliformes

Hay un pequeño orificio natural que se abre en el extremo occidental de la covacha y al que convergen varias líneas rectas pintadas. Su significado es incierto pero revela una concepción muy singular y elaborada del micropaisaje de los paneles rocosos. En efecto, el hombre acosado o buscado por los otros tres arqueros, parece ocultarse tras un diminuto saliente rocoso y podría ser que aquellos artistas concibieran un paisaje aprovechando los microrrelieves y rugosidades de la roca de la pared del covachón.

Pero estos motivos soliformes, en zigzag o punteados, aparecen en sitios tan lejanos como en el Neolítico y Eneolítico del sur de Francia. Así, respectivamente, gruta A de Charbonnier, abrigo B de Eissartènes y abrigos Perret (Chopin et alii, 1995; Acovitsioti y Hameau, 1990; Hameau y Paccard, 1989).

Los soliformes son relativamente abundantes: en la serranía de Alicante (abrigo I de Cova Jeroni, abrigo II de Famorca, abrigo III de Fita, Penya de l'Ermita del Vicari, abrigo I de Palla, cueva de Migdia, conjunto II, abrigo II del Barranc de l'Infern (Hernández y C.E.C., 2000), y en Benizar (Moratalla) (Mateo, 2005: 103-104).

Abrigo II

El abrigo II, hacia el Este del nº I (34x7x6 m), tras rebasar una proa rocosa que separa ambas covachas y que no permite la mutua visibilidad entre sí, contiene una serie de simpáticos ciervos (4) y antropomorfos esquemáticos, un probable lagomorfo y digitaciones o punteados rojos (fig. 12).

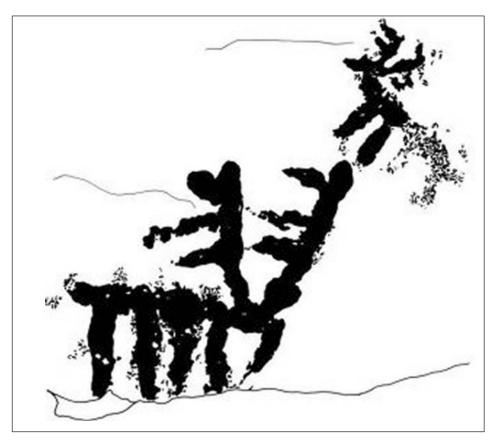


Figura 12. Ciervo esquemático del Barranco del Buen Aire II (Jumilla, Murcia). Según M. A. Mateo Saura.

3.3. Abrigo de la Pedrera

Se trata de un muy interesante conjunto de pinturas esquemáticas, entre la sierra homónima y la del Escabezado, situadas al noroeste de la ciudad de Jumilla, a unos 500 m a Poniente del monte Canteras (765 m). Creemos que están asociadas a una estación de grabados rupestres de indudable valor. Este esquema, estación de arte rupestre esquemático junto a petroglifos, ya lo encontramos en el Canalizo del Rayo y en el Barranco de la Mortaja, ambos en Minateda (Hellín, Albacete) (Jordán y Sánchez, 1985), pero también entre los petroglifos del Arabilejo y la Cueva del Mediodía. La distancia geográfica entre estas tres estaciones no es muy grande y los



rasgos geológicos del paraje de La Pedrera son exactamente idénticos al dédalo de areniscas de Minateda o a las moles rocosas del Arabí.

Entre las figuras de La Pedrera son excepcionales las tres en *phi*, una de ellas *ithifálica*, juntas, acaso en una danza o en una exaltación del vigor y de la fecundidad del cosmos, por cuanto hemos comentado respecto al valor sagrado de la androginia de los hombres en phi. Pero no hemos olvidar los posibles valores simbólicos de los mellizos de carácter divino, con todos sus significados, también potenciadores de la fecundidad cósmica y femenina (Alberro, 2003). Otras figuras son ciervos esquemáticos (tres) que no deben desvincularse en ningún momento del trío antropomorfo fecundador, trío en phi esquemático del cual se encuentran paralelos al menos en el cercano abrigo de Los Grajos (Cieza).

Esta presencia de los tríos de antropomorfos creemos que es un motivo iconográfico muy sugerente y que pudo constituir una constante en el arte rupestre esquemático. El tema está por estudiar todavía. Encontramos tres figuras antropomorfas esquemáticas, con los brazos en jarra, unidas espacialmente, en Arroyo Hellín (Chiclana de Segura, Jaén) (Soria *et alii*, 2001), y en el abrigo I, panel 2, del Barranc de la Palla (Tormos, Alicante). Pero también el motivo del trío aparece en el estilo levantino: abrigo Gavidia o Lucio (Bicorp, Valencia) (Alonso y Grimal, 1999). Seguramente se trata de un motivo neolítico, porque también aparece en la cerámica de la Cova de l'Or.

Por otra parte, los petroglifos que aparecen unos 200 m hacia el oeste, en un yelmo rocoso desnudo de toda vegetación, ascendiendo por el camino tallado en la roca viva, tal vez de los viejos canteros que explotaban la piedra de la sierra, crean por su distribución un singular microespacio y microcosmos de oquedades, canales y calderones, sucedidos en cascada, y confieren a aquel barranco, donde conviven el arte rupestre esquemático y las insculturas, un aspecto hierofánico extraordinario, único.

Los autores franceses como Hameau (1992-1993) insisten mucho en la idea de la complementariedad de las estaciones de arte rupestre, el respeto de los artistas neolíticos y eneolíticos de lo esquemático por las composiciones del arte naturalista, la asociación privilegiada de ciertas figuras y la sacralidad de los abrigos. Y cuando en el centro de una composición (caso de La Pedrera), aparecen ídolos, suelen hablar del ciclo de la vida, muerte y fecundidad (Hmaeau, 1989; Hameau *et alii*, 1995; Glory *et alii*, 1948).

3.4. Las Cuevas del Monje

Se trata de un rosario de varias covachas abiertas en el frente del farallón meridional de la Sierra de La Hermana (hay otra mole gemela homóni-

ma en la parte albaceteña de Hellín, aparentemente sin estaciones rupestres ni hábitat). Lo interesante de este conjunto es la proximidad geográfica, apenas 6 km en línea recta, del conjunto de estaciones del Pico Tienda, visible desde La Hermana de Jumilla con absoluta nitidez. El enlace de estos conjuntos, que controlan sendos valles gemelos y paralelos de Este a Oeste, es a través del arroyo de Los Gargantones. Ambos grupos de estaciones rupestres están, además, asociados a importantes yacimientos con industrias epipaleolíticas microlaminares que están en proceso de estudio en el caso de Hellín (Lomba, e.p.) o ya analizados en el caso de Jumilla (Molina, 1991). Esta última, en cinco niveles, consiste en lascas, láminas, laminitas, hojas, buriles, raederas, raspadores, perforadores, microlito en hoja de laurel, punta microgravetiense..., todo ello en sílex y en cuarcitas. C. Olaria fecha las cuevas del Monje I y II en el Epipaleolítico Microlaminar II (8000-7000 a.C.).

Pero necesitaremos el estudio de Lomba, que se ha presentado en el congreso anual de arte rupestre en Gandía, para cotejar y comprobar la similitud de las industrias.

Las figuras pintadas más destacadas son dos toros de grandes dimensiones, muy difuminados.

3.5. El Collado de las Hermanas

En un diminuto y breve portichuelo, que separa ambas Hermanas, se descubrió una pequeña estación rupestre con un gran antropomorfo esquemático.

3.6. Abrigo de la Calesica

Creemos que los sencillos cruciformes de La Calesica se deben incluir en un momento histórico (Molina, 1970-1971), si bien Molina halló allí, junto al abrigo, una cista de inhumación de la cultura argárica, que no facilita nuestra opinión.

4. Bibliografía

ACOSTA, P. (1968): La pintura rupestre esquemática en España. Salamanca.

ACOVITSIOTI-HAMEAU, A. y HAMEAU, Ph. 8190): "L'abri B des Eissartènes (Le Val, Var). Occupation et gravures post-glaciaires du site". *Documents d'Archéologie Méridionale* 13 : 185-205.

ALBERRO, M. (2002): "Componentes ideológicos, mitológicos y religiosos en los sacrificios rituales de equinos de investidura y

- 1
 - confirmación real de los antiguos pueblos indoeuropeos". *Polis. Revista de ideas y formas de la Antigüedad Clásica* 14: 7-49.
- ALBERRO, M. (2003): "Las tres funciones dumezilianas y las tradiciones mitológicas indo-europeas de los mellizos divinos reflejadas en las leyendas acerca de El Cid". *Polis. Revista de ideas y formas de la Antigüedad Clásica* 15: 35-62. Madrid.
- ALONSO TEJADA, A. (1980): *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete)*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.
- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1990): Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja. Albacete.
- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1995-1996): "Santuarios parietales compartidos en la Prehistoria: la comunidad de Murcia como paradigma", *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 11-12: 39-58. Murcia.
- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1999): "El arte levantino: una manifestación pictórica del epipaleolítico peninsular". *Cronología del arte rupestre levantino*: 43-76. Valencia.
- AYALA JUAN, Mª.M. y JIMÉNEZ LORENTE, S. (1997-1998): "Los équidos en el arte prehistórico de la región de Murcia". *Anales de Prehistoria y Arqueología* 13-14: 29-38. Murcia.
- BANDI, H.G. (1960): "Pinturas rupestres del Levante español". El arte de los pueblos: 71-98. Barcelona.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968): *Arte rupestre levantino*. Monografías Arqueológicas 4. Seminario de Prehistoria y Protohistoria. Zaragoza
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1979): "Les animaux de l'art rupestre des chasseurs du Levant Espagnol". La contribution de la zoologie et de l'ethologie a l'interpretation de l'art des peuples chasseurs prehistoriques : 353-369. Fribourg.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1982): De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español. Madrid.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1983a): "El problema de la cronología del arte rupestre esquemático español". *Caesaraugusta*: 39-40. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1983b): "El arte esquemático en la Península Ibérica: orígenes e interrelación. Bases para un debate". Zephyrus XXXVI: 37-41. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989): Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1998): "Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre levantino del río Martín". Boletín de Arte Rupestre de Aragón 1: 94-113. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. y ROYO LASARTE, J. (1997): Los abrigos prehistóricos de Albalate del Arzobispo (Teruel). Colección Parque Cultural Río Martín. Zaragoza.

- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. y SAN NICOLÁS DEL TORO, M. (1988): Las pinturas de las cuevas de Peña Rubia de Cehegín (Cehegín, Murcia). Zaragoza.
- BLASCO BOSQUED, Mª C.(1974): "La caza en el arte rupestre del Levante español". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología* 1: 29-55. Madrid.
- BLÁZQUEZ MIGUEL, J. y FORTE MUÑOZ, A. (1983): Las cazoletas y petroglifos de Yecla. Murcia.
- BREUIL, H. (1920): "Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique, XI: les roches peintes de Minateda (Albacete)". *L'Anthropologie* XXX : 1-50. París.
- BREUIL, H. (1935): Les peintures rupestres schématiques de la péninsule Iberique. Sud-Est et Est de l'Espagne IV: 36-57. Lagny.
- BREUIL, H. (1945): "Villages pre-romaines de la Peninsule iberique. le Tolmo à Minateda". *Archivo de Prehistoria Levantina* II: 213-248. Valencia.
- BREUIL, H. y BURKITT, M. (1915): "Les peintures rupestres d'Espagne. VI: Les abris peints du Monte Arabí, près Yecla (Murcia)". L'Anthropologie XXVI: 313-329. París.
- BREUIL, H.; SERRANO GÓMEZ, P. y CABRÉ AGUILÓ, J. (1912): "Les peintures rupestres d'Espagne, IV: Les abris del Bosque à Alpera (Albacete); V: Tortosilla à Ayora (Valencia)", L'Anthropologie XXIII: 529-562. París.
- BRONCANO, S. (1986): *El Castellar de Meca (Ayora, Valencia)*. Excavaciones Arqueológicas en España 147. Madrid.
- CABALLERO KLINK, A. (1982): La pintura rupestre esquemática de la vertiente septentrional de Sierra Morena (Ciudad Real) y su contexto arqueológico. Ciudad Real.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1915): El arte rupestre en España (regiones septentrional y oriental). Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas 1. Madrid.
- CARPENA CHINCHILLA, F.J.; GARCÍA SERRANO, A. y PUJANTE LÓPEZ, J. (1999): Las claves del monte Arabí. Asociación Naturalista para la Investigación y Defensa del Altiplano. Murcia.
- CHARBONNEAU-LASSAY, L. (1997): El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media II. Ed. Olañeta. Palma de Mallorca.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1986): Diccionario de los símbolos. Barcelona.
- CHOPIN, C.; DÜH, P.; HAMEAU, Ph. y RENZI, P. (1995): "Les grottes du Charbonnier a Tourves", *Cahier de l'ASER* 9 : 29-37. Saint Michel.

- CHRISTINE DEQUERLOR (1980): Las aves, mensajeras de los dioses. Esplugues de Llobregat.
- CLOTTES, J. (1986-1987): "La determinación de las representaciones y animales en el arte paleolítico europeo". *Bajo Aragón, Prehistoria* VII-VIII: 41-68. Zaragoza.
- CORNFORD, F. M. (1987): "El Chamanismo". Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego: 114-134. Madrid.
- DAMS, L. (1984): Les peintures rupestres du Levant espagnol. París.
- DAVENPORT, D. y JOCHIM, M. A. (1988): "The Lascaux Shaft scene". *Antiquity* 62, 236: 558-562. Cambridge.
- DELCOURT, M. (1958): Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité Classique. PUF. París.
- DELPORTE, H. (1995): La imagen de los animales en el arte prehistórico. Ed. Istmo. Madrid.
- DÍEZ DE VELASCO, F. (1995): *Introducción a la historia de las religiones*. Ed. Trotta. Colección Paradigmas.
- DOMINGO, I.; LÓPEZ-MONTALVO, E.; VILLAVERDE, V.; GUILLÉN, P. M. y MARTÍNEZ, R. (2003): "Las pinturas rupestres del Cingle del Mas d'en Josep (Tírig, Castelló). Consideraciones sobre la territorialización del arte levantino a partir del análisis de las figuras de bóvidos y jabalíes". Saguntum 35: 9-49. Valencia.
- DURAND, G. (1982): Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general. Madrid.
- ELIADE, M. (1984): *Mefistófeles y el andrógino*. Ed. Labor. Barcelona. ELIADE, M. (1993): *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México D.F.
- FAIRÉN JIMÉNEZ, S. (2004): "Arte rupestre, estilo y territorio: la construcción de un paisaje neolítico en las comarcas centromeridionales valencianas". *Zephyrus* 57: 167-182. Salamanca.
- FERNÁNDEZ AVILÉS, A. (1940): "Las pinturas rupestres de la Cueva del Peliciego, en el término de Jumilla (Murcia)". Breves notas de información. Boletín del Seminario de Estudio de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid: t. VI, fasc. XXII-XXIV: 35-46. Valladolid.
- FERNÁNDEZ AVILÉS, A. (1943): "Nuevas pinturas rupestres levantinas". *Archivo Español de Arqueología* XIV: 444-445. Madrid.
- FERNÁNDEZ BAUDÍN, C. (1961): Datos para la historia de la villa de Socovos (Albacete) y de sus pueblos limítrofes.
- FORTEA PÉREZ, F. (1974a): "Algunas aportaciones a los problemas del Arte Levantino". *Zephyrus* XXV: 225-257. Salamanca.
- FORTEA PÉREZ, F. (1974b): "Las pinturas rupestres de la cueva del Peliciego o de los Morceguillos (Jumilla, Murcia)". *Ampurias* 36: 21-39. Barcelona.

- GARCÍA DEL TORO, J. (1984): "Cabré y las pinturas rupestres del Monte Arabí (Yecla, Murcia) en el setenta aniversario de un descubrimiento (1912-1982)". Homenaje a Juan Cabré Aguiló: 127-131. Institución Fernando el Católico. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1985): "Nuevos abrigos con pinturas rupestres en el barranco del Buen Aire de Jumilla. Informe Preliminar". *Anales de Prehistoria y Arqueología* 1: 105-110. Murcia.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1988): "Las pinturas rupestres de la cuevasima de La Serreta (Cieza, Murcia). Estudio preliminar". *Anales de Prehistoria y Arqueología* 4: 33-40. Murcia.
- GARRET, O. (1996): *The Gods of the Indoeuropeans*. Archeolingua. Budapest.
- GIMBUTAS, M. (1991): Diosas y dioses de la vieja Europa. 7000-3500 a.C. Ed. Istmo. Madrid.
- GIMBUTAS, M. (1996): El lenguaje de la diosa. Grupo Editorial Asturiano. Madrid.
- GLORY, A. (1947): "Gravures rupestres schématiques dans l'Ariège". *Gallia* V: 1-46. Nanterre.
- GLORY, A.; SANZ-MARTÍNEZ, J.; GEORGEOT, P. y NEUKIRH, H.: "Les peintures de l'Age du Métal en France méridionale". *Préhistoire* X: 7-135.
- GRAVES, R.: La comida de los centauros y otros ensayos, Madrid, 1994.
- GREEN, M. (1992): Dictionary of Celtic Myth and Legend. Thames and Hudson. Londres.
- GREEN, M. (2004): Guía completa del mundo celta. Ed. Oberón. Madrid.
- GRIAULE, M. (1987): Dios de agua. Ed. Alta Fulla. Barcelona.
- GRIMAL, P. (1982): Diccionario de mitología griega y romana. Ed. Piados. Barcelona.
- GRIMAL, A. y ALONSO, A. (1997): El arte levantino: iniciación a un arte prehistórico. Barcelona.
- GUIEDION, S. (1981): El presente eterno: los comienzos del arte. Alianza Forma. Madrid.
- GUIMET, E. y OLLIVIER BEAUREGARD, G. M. (1993): Culte des divinités égyptiennes. Lacour. (reedición de la obra de 1913).
- HAMAYON, R. (2003): "Faire des bonds fait-il voler l'ame?. De l'acte rituel en Siberie chamaniste". Ethnologies (Négocier la trascendance) 25, 1.
- HAMEAU, Ph. (1989): Les peintures postglaciaires en Provence (inventaire, étude chronologique, stylistique et iconographique) ». *Documents d'Archéologie Française* 22. París.



- HAMEAU, Ph. (1992): "Trois nouveaux jalons de l'art post-glaciaire entre Provence et Dauphiné". Bulletin de la Société Préhistorique Française 89/5 : 137-157. París.
- HAMEAU, Ph. (1992): "L'art schématique linéaire du Sud-Est de la France: la Tune de la Varaime (Boulc-en-Diois, Drôme). Bulletin de la Société Préhistorique Française 89/8 : 248-255. París.
- HAMEAU, Ph. (1992-1993): "Art schématique linéaire: premieres analyses". Bulletin d`Etudes Préhistoriques et Archéologiques Alpines III/IV: 217-230. Aoste.
- HAMEAU, Ph. y PACCARD, M. (1989): "Un nouveau témoin de l'art schématique post-glaciaire: les abris Perret (Blauvac, Vaucluse)". Bulletin de la Société Préhistorique Française 86, 4 : 119-128. París.
- HAMEAU, Ph.; MENU, M.; POMIES, M-P y WALTER, Ph. (1995): "Les peintures schématiques postglaciaires du Sud-Est de la France: analyses pigmentaires". Bulletin de la Société Préhistorique Française 92, 3 : 353-362. París.
- HERNÁNDEZ CARRIÓN, E. (2003): "Pinturas rupestres del Peliciego (Jumilla-Murcia)". Programa de las XIV Jornadas de Patrimonio Histórico y Arqueología de la Región de Murcia: 34-35. Murcia.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1986): "Cantos de la Visera y el arte postpaleolítico de la península ibérica". I Jornadas de Historia de Yecla: 43-49. Murcia.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. y CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS, (1982): "Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico". Ars Praehistorica I: 179-187. Barcelona.
- HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P. y CATALÁ, E. (1988): Arte rupestre en Alicante. Fundación Banco Exterior. Alicante.
- HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P. y CATALÁ, V. (1994): *L`art macroesquemàtic. L`albor d`una nova cultura*. Centre d'Etudis Contestans. Alicante.
- HERNÁNDEZ, M.S., FERRER, P. Y MARSET, E. (1998): *L' art llevan*tí. Centre d'Etudis Contestans. Alicante.
- HODDER, I. (1990): The domestication of Europe. Structure and contingence in Neolithic societies. Oxford.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1966): "Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino". *Zephyrus* XVII: 47-76. Salamanca.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1975): "La Peña del Escrito (Villar del Humo, Cuenca) y el culto al toro". Cuadernos de Prehistoria γ Arqueología Castellonense 2: 7-9. Castellón de la Plana.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1976): "¿Restos de un culto al toro en el Levante español?". Zephyrus XXVI-XXVII: 187-216. Salamanca.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1980): "Reflexiones en torno al arte levantino". *Zephyrus* XXX-XXXI: 87-105. Salamanca.

- JORDÁ CERDÁ, F. (1983): "El mamut en el arte paleolítico peninsular y la hierogamia de Los Casares". Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch I: 265-272. Ministerio de Cultura. Madrid.
- JORDÁN MONTÉS, J.F. (1991-1992): "Los conjuntos de insculturas del valle de Minateda (Hellín, Albacete)". *Anales de Prehistoria y Arqueología* 7-8: 21-33. Murcia.
- JORDÁN MONTÉS, J.F. (1995-1996): "Acéfalos, andróginos y chamanes. Sugerencias antropológicas en el arte rupestre levantino". *Anales de Prehistoria y Arqueología* 11-12: 59-77. Murcia.
- 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". *Zephyrus* LI: 111-136. Salamanca.
- JORDÁN MONTÉS, J.F. y GONZÁLEZ CELDRÁN, J.A. (2000): "Grullas y chamanes en Cantos de la Visera (Monte Arabí, Yecla, Murcia)". *Pleita* 3: 38-46. Murcia.
- JORDÁN MONTÉS, J.F. y MOLINA GÓMEZ, J.A. (1997-1998): "Parejas primordiales, gemelos sin articulaciones y árboles sagrados en el arte rupestre del Levante español -Sureste de la península Ibérica-". Anales de Prehistoria y Arqueología 13-14: 47-63. Murcia.
- JORDÁN MONTÉS, J.F. y PÉREZ BLESA, J. (1997): "Las insculturas de Monte Azul (Férez, Albacete) y un nuevo yacimiento tardo-antiguo". Actas del IIº Congreso de Arqueología Peninsular, (Zamora, 1996) II: 661-670. Zamora.
- JORDÁN MONTÉS, J.F. y SÁNCHEZ GÓMEZ, J.L. (1985): "Las insculturas del Canalizo del Rayo (Minateda, Albacete)", Actas del I^{er} Congreso de Historia de Castilla-La Mancha I : 147-162. Ciudad Real.
- LAPIERRE, G. (1988a): "Une grotte préhistorique et ornée dans le Diois: la Tune de la Varaime". *Bulletin Ursus Spelaeus* 3 : 25-41.
- LAPIERRE, G. (1983b): "Les gravures schématiques de la Tune de la Varaime (commune de Boulc-en-Diois, Drôme)". Bulletin Ursus Spelaeus 3:42-47.
- LE QUELLEC, J.L. (1995a): "Aires culturelles et art rupestre: théranthropes et femmes ouvertes du Messak (Libye)". *L'Anthropologie* 99, 2/3 : 405-443. París.
- LE QUELLEC, J.L. (1995b): "Les contacts homme-animal sur les figurations rupestres anciennes du Sahara Central". *L'Anthropologie* 99, 2/3 : 393-404. París.
- LEWIS-WILLIAMS, D.; DOWSON, Th. A.; DEACON, J. (1993): "Rock art and changing perceptions of southern Africa's past: Ezeljagdspoort reviewed". *Antiquity* 67: 273-291. Cambridge.





- LÓPEZ CAMPUZANO, M. (1993-1994): "Yacimientos musterienses al aire libre de la región de Murcia y Sur de Albacete: pautas de asentamiento, incidencia de la materia prima y variabilidad de la industria lítica". *Anales de Prehistoria y Arqueología* 9-10: 5-22. Murcia.
- LOWIE, R.H. (1990): Religiones primitivas. Alianza Universidad. Madrid.
- LLIMONA, F.; MATHEU, E. y ROCHÉ, J. (1995): Guía sonora de las aves de España I. Ed. Alosa. Barcelona. (edición en CD).
 - MARTÍNEZ ABELLÁN, R. y ABELLÁN CARRIÓN, Mª.V. (2003): "Noticias del descubrimiento de las pinturas rupestres de la cueva del Peliciego o de Los Morceguillos en el diario Línea". Pleita 6: 41-53. Murcia.
- MAS CORNELLÁ, M. y FINLAYSON, C. (2001): "La representación del movimiento y la actitud (antropomorfos y zoomorfos) en los motivos pictóricos de los abrigos rocosos de Sierra Momia (Benialip, Casas Viejas, Cádiz)". Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, 14: 185-202. Madrid.
- MATEO SAURA, M. A. (1992a): "Reflexiones sobre la representación de actividades de producción en el arte rupestre levantino". *Verdolay* 4: 15-20. Murcia.
- MATEO SAURA, M. A. (1992): "Acerca de los signos reticulares de Cantos de la Visera. Yecla (Murcia)". *Yakka* 4: 9-13. Murcia.
- MATEO SAURA, M. A. (1994): "Las pinturas rupestres de la Cueva de La Serreta (Cieza, Murcia)". *Archivo de Prehistoria Levantina* XXI: 33-46. Valencia.
- MATEO SAURA, M. A. (1995): "¿Hay un arte paleolítico en Cantos de la Visera? Reflexiones para un debate". *Yakka* 6: 7-11. Murcia.
- MATEO SAURA, M. A. (1996): "La pintura rupestre esquemática en Murcia. Estado de la cuestión". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I*, 9: 173-205. Madrid.
- MATEO SAURA, M. A. (1999): Arte rupestre en Murcia. Noroeste y Tierras Altas de Lorca. Ed. KR. Murcia.
- MATEO SAURA, M. A. (2005): La pintura rupestre en Moratalla (Murcia). Ayuntamiento de Moratalla. Murcia.
- MATEO SAURA, M. A. (e.p.): "El arte rupestre prehistórico del barranco del Buen Aire (Jumilla, Murcia)". Verdolay 9. Murcia
- MATEO SAURA, M. A. y SAN NICOLÁS DEL TORO, M. (1995): Abrigos de arte rupestre de Fuente del Sabuco (Moratalla). Bienes de Interés Cultural 2. Murcia.
- MEADOWS, K. (1993): Iniciación chamánica. Barcelona.
- MERGELINA Y LUNA, C. (1922): "El monte Arabí. El problema de las cazoletas". *Revista Coleccionismo* X, 112: 85-102. Madrid.
- MOLINA GRANDE, J. (1971): "Los cruciformes de La Calesica, Jumilla (Murcia)". Zephyrus XXI-XXII: 157-161. Salamanca.

- MOLINA GRANDE, J. (1990): "La Cueva de los Tiestos (Jumilla, Murcia). La cerámica pintada". *Homenaje a Jerónimo Molina*: 51-72. Academia Alfonso X el Sabio y Caja Murcia. Murcia.
- MOLINA GRANDE, J. y MOLINA GARCÍA, J. (1973): Carta arqueológica de Jumilla. Murcia. (y su addenda 1973-1990. Academia Alfonso X "el Sabio". Murcia. 1991).
- MONTES BERNÁRDEZ, R. (2003): "Prehistoria de Jumilla: aspectos generales". *Pleita* 6: 5-17. Murcia.
- MONTES BERNÁRDEZ, R. y MENGUAL ROCA, E. (1990): *Mitos y leyendas de las cuevas y yacimientos prehistóricos de Murcia*. Academia Alfonso X "el Sabio". Biblioteca Murciana de Bolsillo 108. Murcia.
- MONTES BERNÁRDEZ, R.; RODRÍGUEZ ESTRELLA, T. y MOLINA GARCÍA, J. (1989): "El yacimiento pleistoceno de la Fuente de Jumilla, Murcia". Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología: 21-35. Zaragoza.
- MONTES BERNÁRDEZ, R. y SALMERÓN JUAN, J. (1998): Arte rupestre prehistórico en Murcia. Itinerarios didácticos. Murcia.
- NIETO, G. (1986): "Panorama arqueológico del altiplano Jumilla-Yecla". I Jornadas de Historia de Yecla. Homenaje a D. Cayetano de Mergelina: 19-42. Murcia.
- OLARIA I PUYOLES, C. (2001): "Pensamiento mágico y expresiones simbólicas entre sociedades tribales del litoral mediterráneo peninsular: 10.000A-7000 BP". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló 22: 213-234. Castellón de la Plana.
- OMNES, J. (1984): "Le sanctuaire magdalénien de la grotte de Labastide (Hautes-Pyrénées, France)". Munibe (Antropologia-Arkeologia) 36 : 19-26. San Sebastián.
- PERICOT GARCÍA, L. (1942): La Cueva del Parpalló (Gandía). Instituto Diego de Velásquez. Madrid.
- PIÑÓN VALERA, F. (1982): Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel). Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Santander.
- QUIRKE, S. (2003): La religión del Antiguo Egipto. Ed. Obeón. Madrid.
- REINACH, S. (2002): *Cultes, mythes et religions*. Ed. Robert Laffont. (reedición de la obra en cuatro volúmenes de 1908-1913).
- RENEL, Ch. (1906): Les religions de la Gaule avant le Christianisme.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1983): Fiesta, comedia y tragedia. Madrid.
- RONECKER, J.P. (1994): Le symbolisme animal. Mythes, croyances, legends. Dangles.
- ROSS, A. (1986): *The pagan celts*. Totowa. New Jersey.



- RUIZ MOLINA, L. (1999): "Consideraciones sobre el contexto material del arte rupestre en la región de Murcia. El monte Arabí de Yecla (Murcia)". Yakka 9: 27-32. Murcia.
- SAN NICOLÁS DEL TORO, M. y ALONSO TEJADA, A. (1986): "Ritos de enterramiento. El conjunto sepulcral y pictórico de El Milano (Mula)". *Historia de Cartagena* II: 201-208. Murcia.
- SAN NICOLÁS, M.; LÓPEZ, J. M. y ALONSO, A. (1986-1987): "Avance al estudio del conjunto con pinturas rupestres del Milano (Mula, Murcia)". *Bajo Aragón, Prehistoria* VII-VIII: 341-346. Zaragoza.
- SEBASTIÁN, A. (1986-1987): "Escenas acumulativas en el arte rupestre levantino". *Bajo Aragón Prehistoria* VII-VIII: 377-397. Zaragoza.
- SIDERA, I. (2000): "Animaux domestiques, bêtes sauvages et objets en matières animales du Rubané au Michelsberg. De l'economie aux symboles, des techniques à la culture". *Gallia Préhistoire* 42: 107-194. Nanterre.
- SOLEILHAVOUP, F. (1996): "A propos des universaux symboliques dans l'art rupestre. Les empeintes gravées animales". *L'Anthropologie* 100, 2/3: 383-419. París.
- SORIA LERMA, M. y LÓPEZ PAYER, M. G. (1999): "Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura y el Guadalquivir". *Bolskan* 16: 151-175. Huesca.
- SORIA LERMA, M.; LÓPEZ PAYER, M. G. y ZORRILLA LUMBREAS, D. (2001): "Un nuevo núcleo de arte rupestre postpaleolítico en Andalucía oriental: el núcleo del río Guadalmena". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló 22: 281-314. Castellón de la Plana.
- TORREGROSA, P. (2000-2001): "Pintura rupestre esquemática y territorio: análisis de su distribución espacial en el levante peninsular". *Lucentum* XIX-XX: 39-63. Alicante.
- VIGNE, J.D. (1993): "Domestication ou appropriation pour la chasse: histoire d'un choix socio-culturel despuis le Néolithique". Exploitation des animaux sauvages à travers le temps, IV colloque international de l'Homme et l'Animal: 201-220. Ed. Jean-les-Pins.
- VIÑAS VALLEVERDÚ, R. y MARTÍNEZ, R. (2001): "Imágenes antropo-zoomorfas del postpaleolítico castellonense". *Cuaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 22: 365-392. Castellón de la Plana.
- ZUAZO PALACIOS, J. (1915): La villa de Montealegre y su Cerro de los Santos (arqueología e historia). Madrid.

Addenda

Recientemente, A. Alonso y A. Grimal han descubierto nuevas estaciones en Jumilla, en la Sierra del Molar. En concreto en el paraje del Barranco del Junco. En la covacha I aparece un ciervo de estilo levantino, mientras que en la II hay varias cabras también naturalistas. Ambas estaciones son, en su opinión, obra de cazadores epipaleolíticos. ALONSO, A. y GRIMAL, A. (2005): "Prospecciones y estudios sobre arte rupestre prehistórico en la comarca del altiplano, términos municipales de Yecla y Jumilla: V campaña, año 2004". *Programa de las XVI Jornadas de Patrimonio Histórico*: 247-248. Murcia.

NOTA

Queremos expresar desde estas páginas nuestro agradecimiento al Director del Museo de Jumilla, D. Emiliano Hernández Carrión, por su extraordinaria amabilidad y gentileza, ya que a pesar de estar culminando un libro sobre el arte rupestre del Altiplano murciano, nunca nos presentó el más mínimo obstáculo y nos abrumó con atenciones permanentes, proporcionando siempre todas las facilidades para ver y estudiar las estaciones con arte rupestre del término municipal de Jumilla.

En Yecla tales circunstancias no fueron idénticas y nuestras visitas se realizaron en solitario y sin apoyo.

