

# Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)

V. Baldellou - P. Ayuso - A. Painaud - M.<sup>a</sup> J. Calvo

## RESUMEN

*Se dan a conocer las manifestaciones rupestres de la partida de Muriecho, con tres covachos pintados situados en los acantilados calizos del barranco de Fornocal. Dos de ellos encierran representaciones esquemáticas (Muriecho E1 y E2), mientras que el tercero nos muestra un espectacular conjunto levantino (Muriecho L). El artículo se centra en la descripción de este excepcional contenido naturalista y, en especial, de una posible escena en la que parece que se procede a la captura de un ciervo vivo. Se presentan argumentos a favor de la unidad cronológica y temática de dicha composición. También se pone en consideración la posibilidad de que las tres cavidades estén en cierta forma estructuradas a pesar de sus diferencias estilísticas y temporales.*

## SUMMARY

*This survey deals with the rock-art expressions of Muriecho, consisting of three small rock shelters with paintings, located at the limy cliffs of Fornocal ravine. Two of them contain schematic representations (Muriecho E1 and E2), while the third one shows us a spectacular Levantine collection (Muriecho L). The article is focused on the description of this exceptional naturalistic content and especially of what seems to be a scene in which an alive deer appears to be captured. Arguments supporting the chronological and thematic unity of this composition are presented. The possibility that the three rock shelters are structured somehow, in spite of their stylistic and temporal differences, has been also considered.*

Las manifestaciones artísticas que vamos a presentar a continuación fueron descubiertas a mediados de la década de los años ochenta por el equipo del Museo de Huesca, durante una de las numerosas prospecciones efectuadas en la cuenca del río Vero. A pesar de ello, no han visto la luz hasta el momento de publicarse este trabajo por una razón eminentemente técnica: el precario estado de conservación de algunas figuras de Muriecho L, muy afectadas por las concreciones calcáreas, hacen que su visión resulte dificultosa en extremo, hasta el punto de que resultaba impracticable la realización de sus calcos siguiendo el sistema habitual empleado en ocasiones anteriores.

Así las cosas, las visitas a dicho covacho se repitieron hasta la saciedad, buscando que la luz natural fuera diferente en cada caso (con sol, con nubes, por la mañana, a mediodía, por la tarde...) o que las condiciones ambientales pudieran ser más favorables (días secos, días húmedos, días lluviosos, otoño, verano, invierno...), todo ello encaminado a conseguir unas cualidades de visibilidad que nos permitieran la obtención de unas reproducciones fieles y contrastadas. Tampoco nos abstuvimos de pernoctar en la cavidad, ensayando varios sistemas de iluminación artificial con focos normales, con halógenos, con luz negra o con ultravioletas, al tiempo que fotografiábamos las representaciones con películas de distintas sensibilidades, marcas o características.

Ha sido, pues, una ardua tarea la que hemos llevado a cabo hasta conseguir una documentación gráfica que nos ha parecido satisfactoria y digna para ser publicada dentro de los límites de nuestras posibilidades. Hay que tener en cuenta que las pinturas rupestres de Muriecho L ofrecen visos de excepcionalidad suficientes para justificar el tiempo gastado y los esfuerzos dedicados a lograr nuestros propósitos. Sin

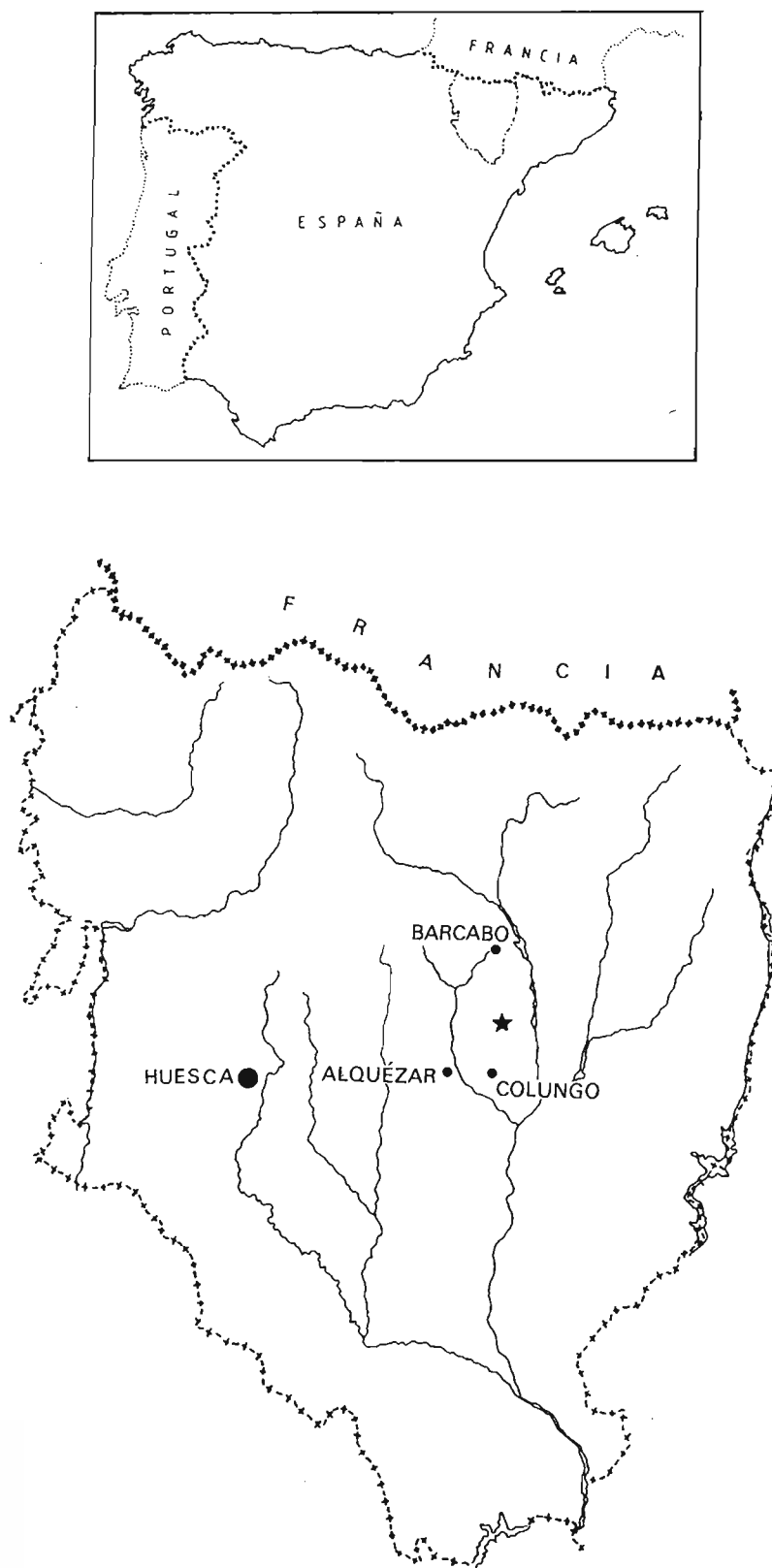


Fig. 1. Situación del conjunto de Muriecho en la provincia de Huesca.

embargo, no nos sustraemos de pensar que, a pesar de que casi todas las dudas han sido reducidas al mínimo, la ingente labor desarrollada habría estado facilitada en grado sumo si la cueva en cuestión hubiera sido sometida a un tratamiento de limpieza y recuperación; sólo después de que el mismo se haya aplicado estaremos en condiciones de contrastar definitivamente nuestros calcos y de solventar de una vez por todas los

escasos titebeos que pudiéramos todavía albergar en determinados aspectos de ínfima consideración. La importancia de las manifestaciones artísticas nos obligaba a realizar su presentación sin más dilaciones.

El presente artículo está dedicado a dar a conocer las pinturas rupestres de tres estaciones homónimas enclavadas en una misma partida: la ya citada de Muriecho L, de contenido exclusivamente levantino,

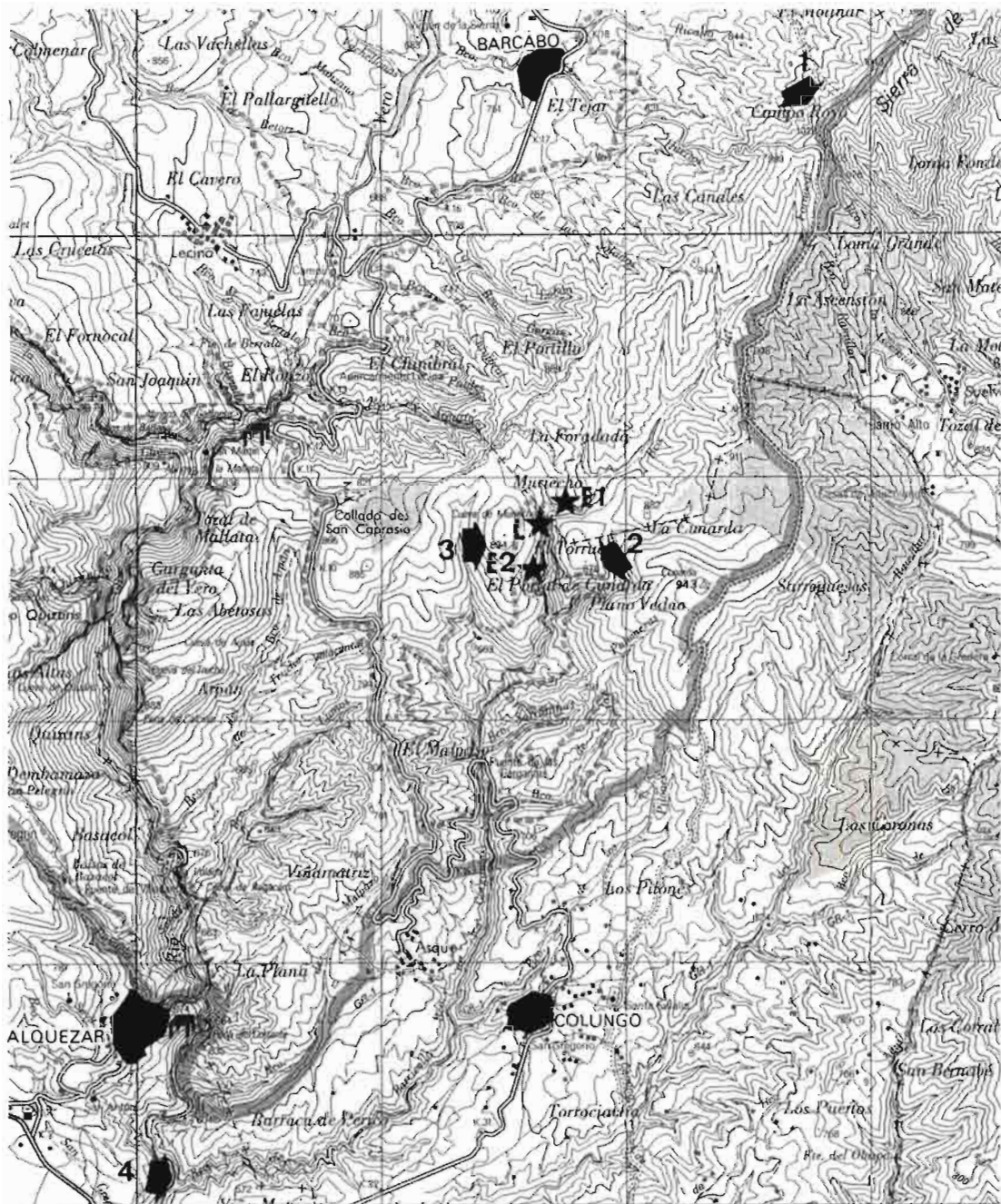


Fig. 2. Situación de las estaciones en el trazado del barranco del Fornalco y respecto a las poblaciones más cercanas.

y las de Muriecho E1 y E2, decoradas ambas con escasas figuraciones esquemáticas. A pesar de su recíproca proximidad, ninguna de estas covachas es visible desde las otras, pues Muriecho L da la espalda a Muriecho E1 y Muriecho E2 hace lo mismo con respecto a las dos restantes.

## EL ENTORNO FÍSICO

Los tres abrigos se abren en las formaciones calizas que flanquean el lecho de una barrancada subsidiaria del río Vero. Todos ellos se ubican en la orilla derecha de ésta y prácticamente a caballo entre los términos municipales de Colungo y de Bárcabo, cuya línea divisoria sirve a su vez de límite entre las comarcas oscenses del Somontano de Barbastro y del Sobrarbe (Fig. 1). En realidad, dos de las estaciones (Muriecho L y Muriecho E2) pertenecen al Ayuntamiento de Colungo, mientras que la tercera (Muriecho E1) entra ya en territorio de Bárcabo por escasísimos metros (Fig. 2).

El medio físico traduce un escenario típico de las Sierras Exteriores del Prepirineo del Alto Aragón y, dentro de ellas, del complejo montañoso conocido — *sensu lato*— como la Sierra de Guara, con materiales eocenos compuestos esencialmente por calizas, conglomerados y margas, los cuales se ven hendidos por la acción erosiva del agua configurando impresionantes paisajes de gargantas y cañones. Los más espectaculares se corresponden con los cauces de ríos como el Mascún, el Isuala o el Vero, pero la monumentalidad alcanza también a determinados tramos de otros cursos fluviales (Flumen, Guatzalema, Formiga y Alcanadre) e incluso a varios barrancos laterales que vierten en ellos. En estas quebradas son comunes las prácticas de ciertos deportes de riesgo, sobre todo los descensos de los congostos, a veces ciertamente complejos y no exentos de peligros evidentes.

Tal es el caso de la torrentera en la que se sitúan nuestras cuevas, notablemente transitada por excursionistas en los meses de bonanza, bien que su denominación concreta no sea del todo fácil de establecer. En efecto, su prolongado recorrido desde el nacimiento hasta su desembocadura en el Vero, de más de 11 km, ha dado lugar a que se aplicaran, en el plano oficial del Parque de la Sierra y los Cañones de Guara, tres nombres correlativos a lo largo de su trayectoria: Fornocal para su parte alta, Las Gargantas para su parte media y Barricolla para la final, desde la bifurcación ocasionada por el barranco de los Pilonos hasta su confluencia con el Vero. No obstante



Lám. 1. Barranco del Fornocal.

esto, en otras publicaciones destinadas a proponer itinerarios a los caminantes, se concede la denominación genérica de barranco del Fornocal a toda la longitud de su trazado (MINVIELLE, 1976, BIARGE y PONTROUÉ, 1986 y SALAMERO, 1996), aunque otro autor, en un auténtico alarde de eclecticismo, llama Gargantas de Fornocal a los desfiladeros que nos ocupan (SANTOLARIA, 1982).

Si nosotros aceptáramos la «polinomia» del barranco en cuestión, se nos plantearían serios problemas a la hora de discernir si los covachos de Muriecho se encuentran todavía en el Fornocal propiamente dicho o si hay que asignarlos ya al tramo que atañe a Las Gargantas. En cambio, si optamos por el término de Fornocal en su versión más amplia, se nos facilita en gran medida el asunto y podemos decir que el conjunto de Muriecho se emplaza en el sitio donde el encauzamiento del torrente, que antes de llegar a este lugar seguía una dirección hacia el SW, adopta una clara orientación meridional, la cual se mantendrá hasta que converja con él el ya citado barranco de los Pilonos, a partir de donde retomará su rumbo original para ir a verter al río (Figs. 2 y 3).

El Fornocal discurre por las montuosidades de la Sierra de Olsón, la más oriental del sistema de Guara y la que sirve de separación entre las cuencas de los ríos Vero y Cinca; sus mayores alturas apenas rebasan la cota de los 1.000 m y tiene su cima culminante en el puntón de Campo Royo, de 1.029 m (señalado con la flecha n.º 1 en la Fig. 2)<sup>1</sup>, en cuya vertiente S tiene precisamente su punto de inicio la tan traída y llevada barrancada. De cauce abierto en un principio, el Fornocal se irá internando en las

<sup>1</sup> Si bien la mayoría de autores citados hasta ahora manejan una altitud de 1.045 m para Campo Royo (o Campo Rojo), nosotros hemos preferido utilizar la que se expresa en el mapa oficial del Parque por parecernos la fuente más actualizada y, por tanto, la más fiable.

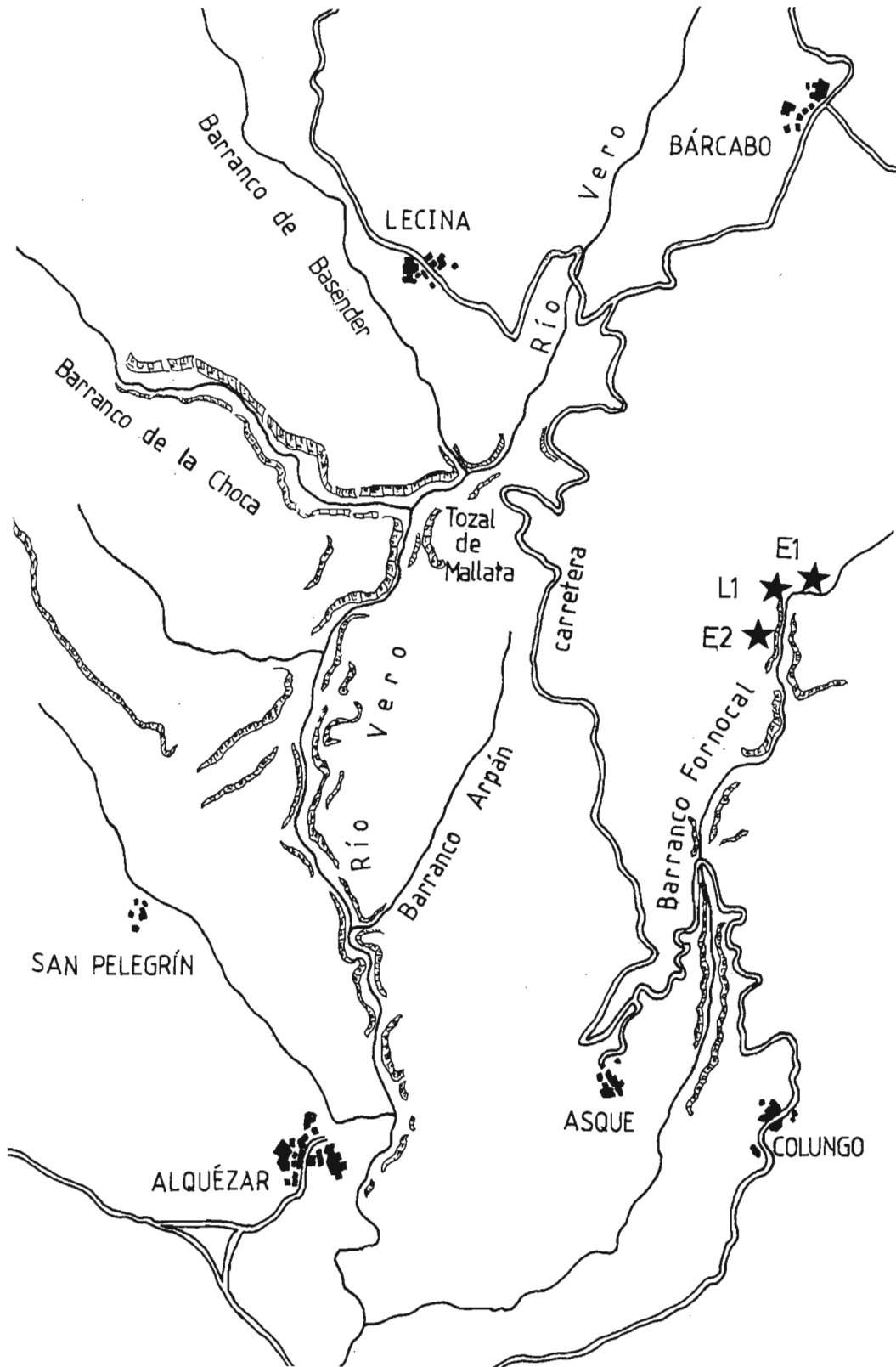


Fig. 3. Situación de las estaciones en la cuenca del río Vero.



Lám. 2. El portal de Cunarda.



Lám. 3. Situación de Muriecho E1.

masas calcáreas donde se ha desarrollado un importante proceso kárstico, el cual se traduce en la profusión de cavidades, en la presencia de picachos monolíticos aislados en las paredes, de arcadas y «ventanas» abiertas en estas últimas y, sobre todo, en la excavación a tajo de profundos estrechos y congostos. El Fornocal, pese a no acercarse en absoluto a los enérgicos relieves de otros acantilados vecinos, nos ofrece despeñaderos nada despreciables de más de 100 m de caída (Lám. 1).

Después de un tramo de algo más de 3 km con orientación SW, nos topamos ya con la primera estación pintada de Muriecho (Muriecho E1) y, sobre el mismo codo en el que el torrente varía de dirección hacia el S, nos encontramos con la segunda (Muriecho L); aguas abajo, a menos de 1 km de ésta y sobre un gran circo rocoso fuertemente erosionado, se halla la que completa el grupo (Muriecho E2). En su frente, en la orilla contraria, un arco natural de dimensiones colosales: el portal de Cunarda (Lám. 2), con más de 30 m de luz y situado bajo el montículo homónimo de 878 m (flecha n.º 2 en Fig. 2). Los tres abrigos se sitúan en la partida que les da nombre, la cual lo ha adoptado a su vez de la cúspide que preside la zona (flecha n.º 3 en Fig. 2), con una altitud de 894 m. Los dos cerros ciñen el curso del Fornocal a ambos lados de su cauce y dan lugar al panorama en piedra caliza

más escarpado y más grandioso de todo el desarrollo del barranco.

Siguiendo hacia mediodía, las formaciones de conglomerado no tardarán en adueñarse de los márgenes fluviales, disminuyendo la rudeza de los acantilados, sin que su carácter abrupto y quebrado llegue a desaparecer en absoluto, gracias al estrechamiento de los muros rocosos y de la sensación abismal que el mismo produce. Finalmente, tras su largo caminar por los parajes serranos, el Fornocal acaba tributando en el río Vero a algo más de 1 km al S de la población de Alquézar (flecha n.º 4 en Fig. 2).

El manto vegetal que rodea las estaciones pintadas tampoco se contradice con la tónica general de la flora de la vertiente meridional de la Sierra de Guara. En las inmediaciones de los dos primeros abrigos, al N de los mismos y dentro del término de Bárcabo, crece una notable masa forestal de coníferas que son fruto de una repoblación ya antigua de pinos de alepo<sup>2</sup>, aun-

<sup>2</sup> Este bosque alcanza una notable extensión hacia el W, sobre todo en término de Colungo, y sirvió hace unos treinta años de campo experimental para estudiar la viabilidad de introducción de varios tipos de coníferas en la zona, algunos de ellos de procedencia foránea, centroeuropea y americana. Afortunadamente, se desecharon dichas tentativas y predominan ampliamente los pinos autóctonos.

que la especie arbórea por excelencia de la zona es la encina carrasca, con contados ejemplares de gran porte y una buena parte de los restantes en claro proceso de degradación. La actividad antrópica sobre el terreno ha favorecido la proliferación de arbustos espinosos como las aliagas, los enebros y varias clases de rosáceas, los cuales comparten territorio con las sabinas y los bojés y con variedades aromáticas como el romero y el tomillo, junto a una amplia gama de matorrales propios de un clima seco como éste. En los lechos de los torrentes, la humedad residual provoca una gran densidad de maleza que los convierte en muchos casos en intransitables, mientras que en los cantiles calizos crecen algunas plantas endémicas como las saxifragas, las ramondias o el té de roca.

### MURIECHO E1

Se trata de un largo abrigo de 23 m de abertura, en realidad una simple visera de escasa profundidad (menos de 2 m en el punto donde se encuentran las pinturas y 3,5 m en su punto máximo),

orientado al SW, bien que los paneles con las manifestaciones artísticas estén encarados decididamente hacia el S (Fig. 4). Sus coordenadas UTM son las siguientes:

Hoja MYN: 249

X: 258150

Y: 4677300

Z: 780 msnm

Se ubica en término municipal de Bárcabo.

La poca protección ejercida por la citada visera implica que las paredes de la cavidad se hayan visto muy expuestas a las inclemencias climáticas y, en especial, a la actividad hídrica. En consecuencia, su superficie ha sufrido numerosos desconchados y resulta fácilmente coladiza a los escurrimientos de agua, que se ha deslizado desde tiempo inmemorial sobre la misma dando lugar a diversos procesos de calcificación y a una fuerte invasión de algas cianofíceas, las cuales se agrupan en colonias verticales de mayor o menor anchura y cubren una gran parte del soporte rocoso.

Muriecho E1 ocupa una posición dominante

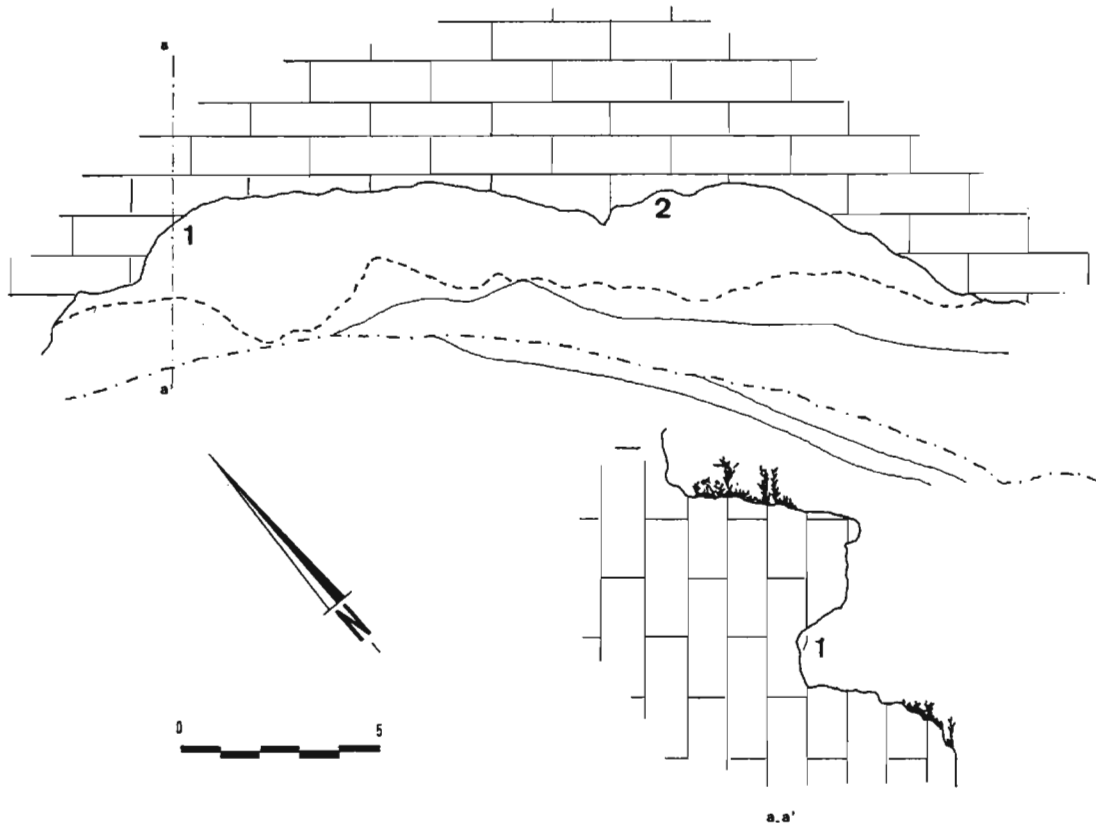


Fig. 4. Planta y alzado de Muriecho E1, con la localización de los dos paneles pintados.

sobre el tramo del barranco del Fornocal sobre el que se asienta, incluso sin estar en la línea superior de las fajas calcáreas del crestón, ya que ésta está constituida por un mero escalón poco prominente, de altura tan limitada que no presenta ninguna oquedad susceptible de ser decorada. Así pues, la estación ha sido «colocada» en la cota extrema que permitían las condiciones morfológicas del lugar, es decir, se pintó en el abrigo con mayor altitud de entre los que podían ser pintados (Lám. 3).

Al tener una forma alargada, las alternativas de visión dependen del sitio concreto en el que uno se encuentre. Frente al sector 1 se divisa el tramo del barranco que se dirige al S y el recodo anterior al mismo. Desde el sector 2 se observa el final del trecho que sigue la dirección SW y también el citado ángulo. En ambos casos la visibilidad es bastante buena pese a verse limitada a la derecha por el montículo de Muriecho y, a la izquierda, por las formaciones calcáreas de Cunarda.

## Sector 1

Uno de los dos únicos que nos ofrece este abrigo se sitúa en su límite izquierdo, entre dos coladas negras pobladas de algas, una de ellas afectada por un desgajamiento de buen tamaño. El reducido contenido pictórico del sector ha sido ejecutado en rojo y es enteramente esquemático; salvo en un caso en que muestra una variación cromática (la digitación n.º 5); las restantes pinturas parecen pertenecer a la misma gama, pues aunque hayamos señalado dos tonalidades en el pigmento, albergamos serias dudas en cuanto a que esta distinción existiera originariamente, al darse la circunstancia de que ambas son perceptibles en una misma figura y parece evidente que no se ha producido en ella ningún tipo de repintado. El color primitivo sería, por consiguiente, igual para todas las representaciones, excepto para la citada, correspondiéndose con más probabilidad con el más vivo e intenso que con el más desvaído, ya que éste puede ser consecuencia del lavado y la disolución a que ha sido sometido por los resbalamientos acuosos o por otros agentes naturales.

### *Descripción de las pinturas* (Fig. 5)

#### 1. SIGNO (Fig. 5.1)

Atacado por los desconchados, la conservación de la figura es a todas luces parcial. Es posible, aun-

que dudoso, que se tratara de un signo antropomorfo compuesto por un trazo vertical y por otros dos arqueados a ambos lados del primero, a modo de brazos abiertos y dirigidos hacia arriba. No obstante, los mencionados desconchados han hecho desaparecer un buen trecho de la raya central —precisamente el trozo de la posible intersección de los posibles brazos— y la totalidad de la hipotética extremidad superior izquierda. Así las cosas, lo actualmente visible se reduce a lo que queda del citado trazo vertical —algo inclinado a la derecha— y al que se halla a la izquierda sin llegar a unirse con él.

Es esta la pintura en la que tiene lugar la combinación de colores a la que antes hemos aludido: mientras que la línea recta perpendicular (más o menos) muestra una tonalidad roja profunda en su porción inferior (180 U, Pantone)<sup>3</sup>, ésta se mezcla con otra ya más diluida y suave en la superior, prevaleciendo la última en exclusiva en el supuesto brazo contiguo (173 U). A señalar que el brazo en cuestión está rozando una colada estalagmítica, lo que comportaría una mayor exposición a los corrimientos de agua y —casi seguro— a un más pronunciado deslamiento del pigmento primitivo, el cual serviría para explicar las diferencias de tono.

Fuera el que fuese el instrumento empleado para plasmar el presente signo —nosotros nos inclinamos a que fue realizado con los dedos—, la verdad es que nos presenta unos perfiles difusos, poco definidos, y que las irregularidades del soporte no se han acabado de cubrir, impregnándose tan sólo las partes más sobresalientes del mismo y quedando en blanco las minúsculas depresiones existentes. Tal circunstancia se repetirá en el resto de componentes del panel. Longitud del signo: 17,5 cm.

#### 2. DIGITACIÓN (Fig. 5.2)

Situada a algo más de 40 cm por debajo de la horizontal formada por el signo ya descrito y la mancha que describiremos a continuación, está pintada con el mismo color intenso que el trazo vertical de la figura anterior (180 U). Corre en sentido oblicuo y mide 5,2 cm.

<sup>3</sup> En nuestras anteriores publicaciones sobre Arte Rupestre, hemos venido utilizando las tablas cromáticas elaboradas por LLANOS y VEGAS (1974) para clasificar los pigmentos. Sin embargo, no es un sistema que hayamos visto repetido en otros trabajos de otros autores, en los que puede comprobarse que se decantan en mayor medida por establecer las referencias mediante el uso del Pantone Color Formula Guide. Por ello, hemos decidido adoptar esta gama de colores para este artículo y los sucesivos.



3. MANCHA (Fig. 5.3)

Mancha muy difusa y desvaída, difícilmente distinguible sobre un soporte bastante oscurecido. Infor-

me y sin posibilidades de identificación, la disolución del pigmento la ha llevado al tono suave del color rojo (173 U). Longitud de lo conservado: 13,5 cm.

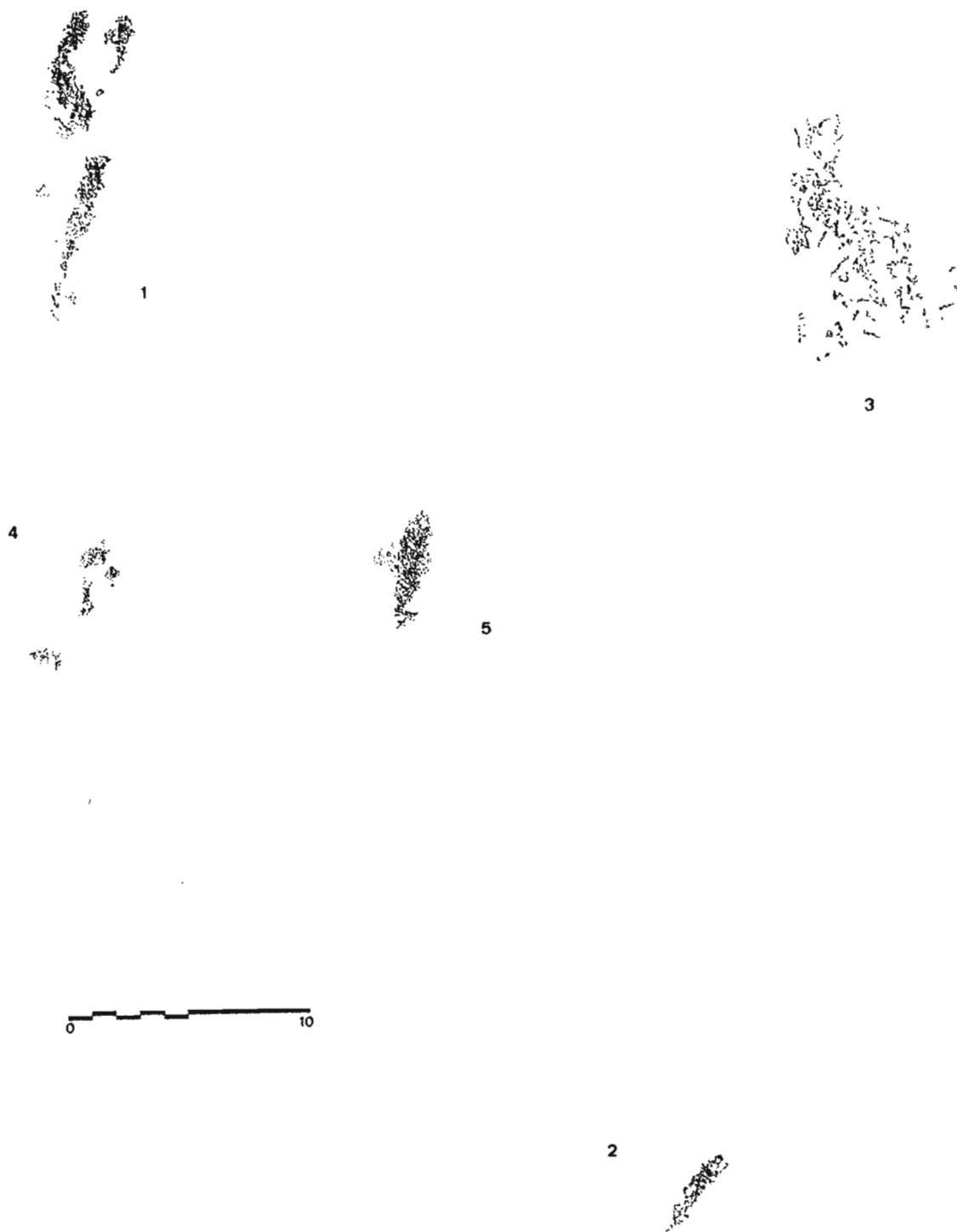


Fig. 5. Sector I de Muriecho E1.

## MURIECHO L

Se encuentra en la falda occidental del monte epónimo, allí donde la erosión kárstica ha dejado al descubierto los materiales calcáreos, cortándolos a tajo y excavando en sus paredes diversas cavidades de poco calado en forma de abrigos y covachas. La que aquí nos interesa ofrece una abertura bucal de 17 m (11 m si nos ceñimos a la oquedad estricta), una hondura máxima de 5,60 m y está orientada casi totalmente hacia el S (Fig. 7). Coordenadas UTM:

Hoja MTN: 249

X: 258000

Y: 4677200

Z: 800 msnm

Está enclavada en el término municipal de Colungo.

Las manifestaciones artísticas se disponen alrededor del punto de mayor profundidad y más resguardado de los escurrimientos hídricos, por lo que las colonias de algas cianofíceas resultan menos agresivas en esta zona que en otras del mismo covacho

situadas hacia el exterior. Sin embargo, esta circunstancia no ha librado a los paneles pintados de su presencia, ni de los procesos de calcificación que han embebido en tal medida a las representaciones que éstas resultan muy poco visibles en la actualidad; por demás, antiguas emanaciones de humo, producidas por pastores, han ennegrecido toda la bóveda y parte de las paredes, coadyuvando así al enmascaramiento de las pinturas (Lám. 4).

Con todo, y a pesar de tales dificultades de observación, el conjunto levantino de Muriecho L (uno de los pocos sin interferencias esquemáticas) se erige como el más sugerente y expresivo de todos los de su estilo documentados en la provincia de Huesca. Efectuadas en su totalidad con tonalidades varias dentro de la gama de los rojos oscuros —con clara tendencia hacia los castaños—, las pinturas rupestres se distribuyen en cuatro sectores distintos que parecen bien delimitados, aunque tal vez no fuera tampoco ficticio agruparlos en dos paneles básicos. A la vista de la importancia de su contenido artístico, el covacho fue protegido mediante la instalación de verjas (Lám. 5).

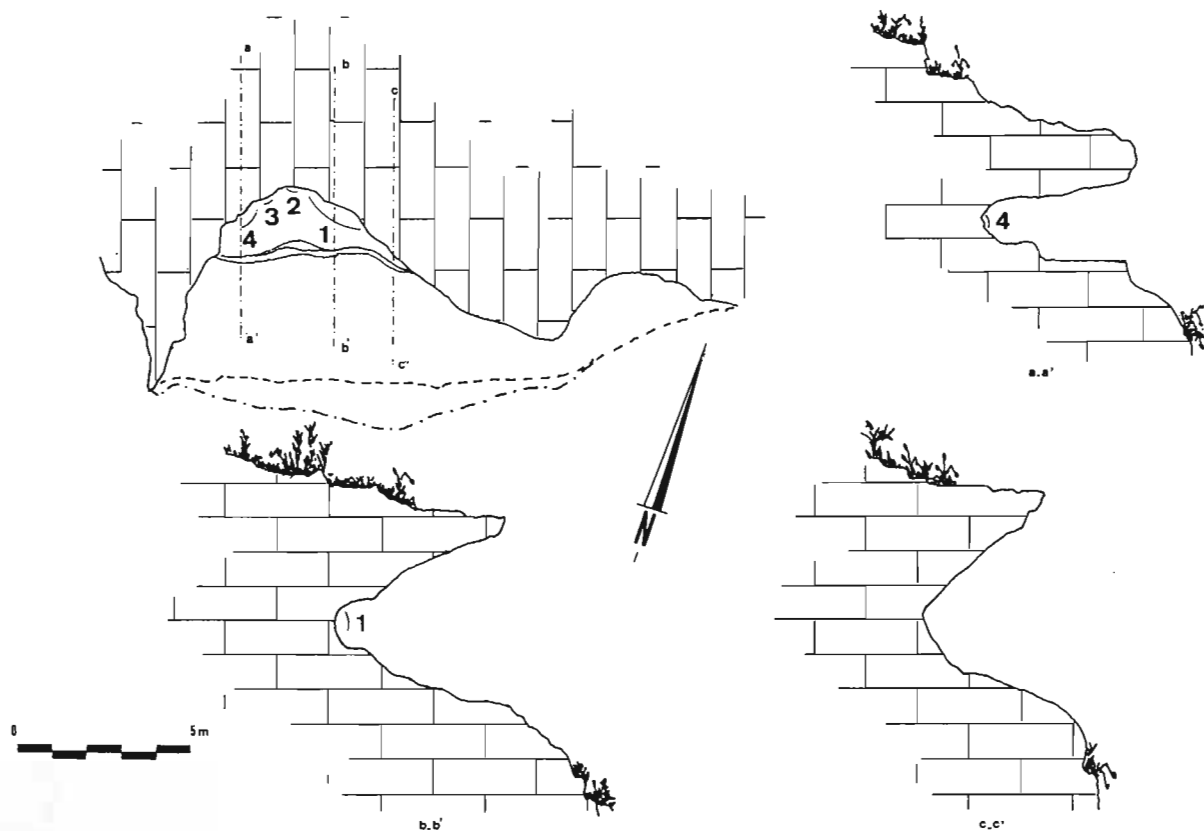


Fig. 7. Planta y alzados de Muriecho L, con la localización de los paneles pintados.

## MURIECHO L

Se encuentra en la falda occidental del monte epónimo, allí donde la erosión kárstica ha dejado al descubierto los materiales calcáreos, cortándolos a tajo y excavando en sus paredes diversas cavidades de poco calado en forma de abrigos y covachas. La que aquí nos interesa ofrece una abertura bucal de 17 m (11 m si nos ceñimos a la oquedad estricta), una hondura máxima de 5,60 m y está orientada casi totalmente hacia el S (Fig. 7). Coordenadas UTM:

Hoja MTN: 249  
X: 258000  
Y: 4677200  
Z: 800 msnm

Está enclavada en el término municipal de Colungo.

Las manifestaciones artísticas se disponen alrededor del punto de mayor profundidad y más resguardado de los escurrimientos hídricos, por lo que las colonias de algas cianofíceas resultan menos agresivas en esta zona que en otras del mismo covacho

situadas hacia el exterior. Sin embargo, esta circunstancia no ha librado a los paneles pintados de su presencia, ni de los procesos de calcificación que han embebido en tal medida a las representaciones que éstas resultan muy poco visibles en la actualidad; por demás, antiguas emanaciones de humo, producidas por pastores, han ennegrecido toda la bóveda y parte de las paredes, coadyuvando así al enmascaramiento de las pinturas (Lám. 4).

Con todo, y a pesar de tales dificultades de observación, el conjunto levantino de Muriecho L (uno de los pocos sin interferencias esquemáticas) se erige como el más sugerente y expresivo de todos los de su estilo documentados en la provincia de Huesca. Efectuadas en su totalidad con tonalidades varias dentro de la gama de los rojos oscuros —con clara tendencia hacia los castaños—, las pinturas rupestres se distribuyen en cuatro sectores distintos que parecen bien delimitados, aunque tal vez no fuera tampoco ficticio agruparlos en dos paneles básicos. A la vista de la importancia de su contenido artístico, el covacho fue protegido mediante la instalación de verjas (Lám. 5).

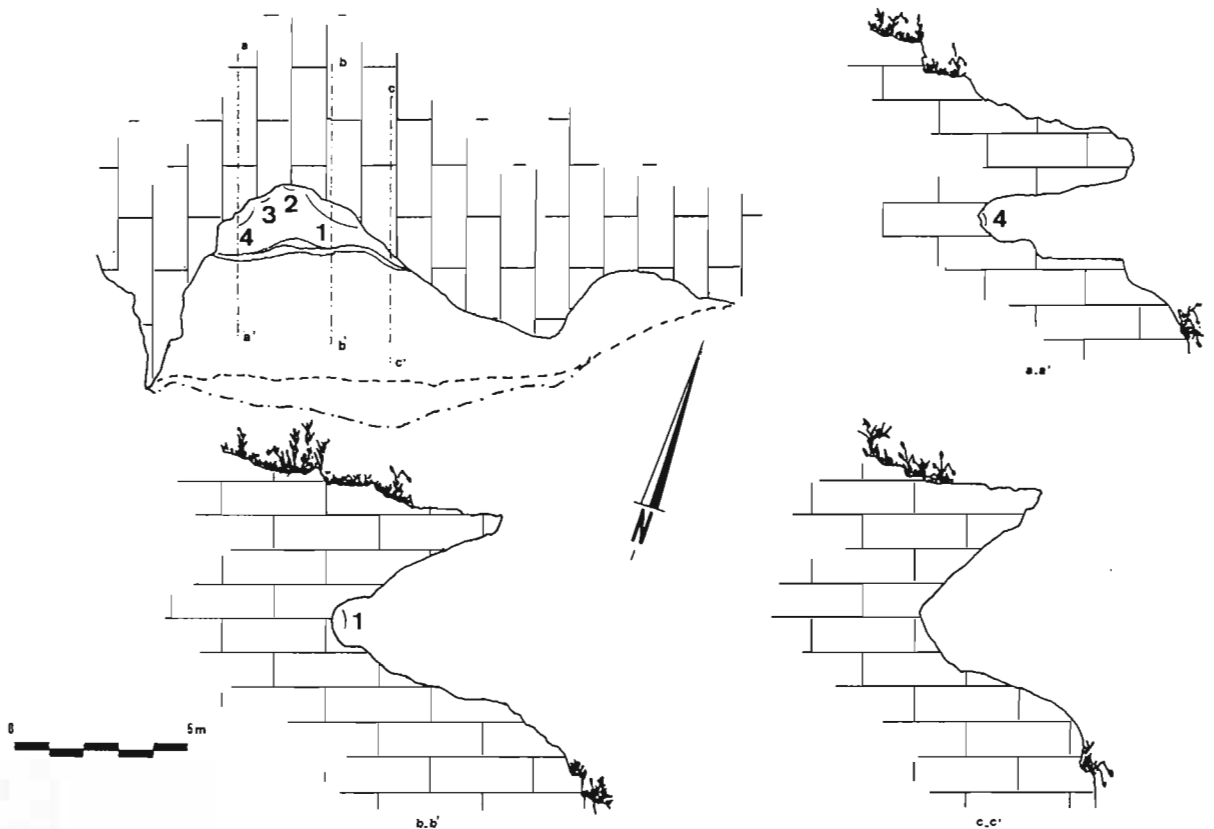


Fig. 7. Planta y alzados de Muriecho L, con la localización de los paneles pintados.



Lám. 4. Muriecho L.

Antes de entrar en la descripción de las figuras, conviene decir que Muriecho L se aposta justo sobre el lugar en que el barranco del Fornocal troca su dirección SW por la que mira directamente al S, asentando su dominio visual sobre el recodo que marca el cambio de derrotero y sobre los dos tramos del torrente que en el mismo confluyen (Lám. 6). En realidad, la posición del covacho es muy similar a la de Muriecho EI en cuanto a las posibilidades de contemplación de los territorios aledaños desde su boca, siendo éstas un poco menores para Muriecho L a despecho de su módica superior altitud y de su más estratégico emplazamiento, puesto que las fajas calizas del tozal de Muriecho impiden la visión hacia el W; sin embargo, si lo que interesaba era el control del desfiladero, deberemos decir entonces que la presente cueva es la que resulta privilegiada. Más adelante comentaremos alguna cosa a este respecto.

### Panel 1 o Sector 1

Se sitúa a la derecha del punto más profundo de la cavidad y, al igual que los sectores restantes, en el interior de una especie de hornacina producida por el acercamiento de las paredes y por un escalón del piso rocoso (Fig. 7). Este impide mantenerse en pie en el interior de la concavidad, ya que su altura apenas llega a los 150 cm; sin embargo, una vez se ha descendido del mismo, la posición erguida es perfectamente posible al alcanzarse enseguida los 2 m de separación entre el suelo y el techo (Lám. 4).

Las imágenes están muy absorbidas por las concreciones calcáreas, hecho que dificulta notablemente su contemplación, la cual se ve además perjudica-



Lám. 5. Muriecho L con protección.

da por la presencia de numerosos desconchados de muy variable tamaño, algunos de ellos antiguos —los más grandes—, pero posteriores a la realización de las pinturas, y otros más recientes y de dimensiones minúsculas que salpican implacablemente todo el panel —en especial la parte superior del mismo— y han dado lugar a incontables desprendimientos del soporte y del pigmento. Para acabar de arreglar la cosa, la parte más baja del conjunto, la que está casi en inmediato contacto con el suelo, ha ido acumulando la suciedad producida por los sucesivos deslizamientos de las filtraciones de agua sobre la pared, la cual ha terminado por compactarse con la roca y por borrar los extremos inferiores de varias representaciones.

La totalidad de las figuras de este Sector 1 están ejecutadas en el mismo color, un castaño rojizo correspondiente a 477 C de la gama Pantone, debiendo atribuirse las variaciones en su intensidad a un mayor o menor grado de desleimiento del tono original común a todas ellas.



Lám. 6. Muriecho L sobre el Fornocal.

Este Sector 1, realmente espectacular en cuanto a su composición y en tanto a las eventuales interpretaciones que pueda inspirar al observador, ha engendrado ya ciertas controversias aunque no haya sido publicado de una manera minuciosa y detallada; hasta ahora, sólo ha sido dado a conocer en trabajos de índole general, bien a través de calcos preliminares y no definitivos (BALDELLOU, 1984, p. 134; 1984/1985, p. 130; 1987, pp. 66 y 67, y 1991, p. 47), bien por medio de simples fotografías (BALDELLOU, 1982, pp. 6 y 12). No obstante, el indudable interés del panel ha suscitado múltiples comentarios, entre ellos los que cuestionan que el conjunto que aquí presentamos constituya realmente una escena o se trate a fin de cuentas de una mera agrupación de figuras (ALONSO y GRIMAL, 1994, p. 23). Nosotros seguimos manteniendo la opinión de que nos hallamos ante una combinación escénica, si bien no estamos seguros de que la misma esté formada por todos los componentes pintados o de que deban segregarse de ella algunos elementos concretos.

Evidentemente, las normas que podemos seguir para proceder a tal segregación son absolutamente arbitrarias y emanan de unas pautas de comprensión que nos dicta nuestra cultura, sin duda muy alejada de la que era propia de los artistas prehistóricos que plasmaron las manifestaciones pictóricas que nos ocupan. Por ello, reconocemos el riesgo importantísimo que comporta aplicar criterios subjetivos —y, por lo tanto, modernos— a la labor de intentar buscar estímulos, explicaciones o significados para el Arte Rupestre, pues estamos convencidos de que carecemos de las reglas de discernimiento para hacerlo y de que el error está más que garantizado. Uno de los autores dedicó un artículo entero a glosar la incapacidad de sus facultades de interpretación y desciframiento, por lo que no nos parece necesario insistir más sobre el tema (BALDELLOU, 2001).

Ahora bien, los argumentos siguen siendo tan endeble y temerarios a la hora de aseverar que el Sector 1 de Muriecho L —o parte de él— reproduce una escena, como a la hora de negarlo mediante razones de características similares. Y eso que el conflicto no se produce por cuestiones abstractas de *traducción del código* o de *entendimiento del mensaje* —para nosotros inalcanzables—, sino que se reduce a una simple identificación de unos elementos formales que aparecen ante nuestros ojos y que, sin meterlos en interpretaciones más profundas, ni siquiera podemos determinar con certeza si forman un todo coherente e integrado o un complejo heterogéneo y disperso.

### *Descripción de las pinturas* (Fig. 8)

#### 1. ESCENA (?) (Fig. 9)

La interrogación encerrada en el primer paréntesis pone de manifiesto la incertidumbre que infesta nuestras convicciones. Sin embargo, desgajando caprichosamente la porción del panel situada más a la izquierda, nos parece que lo que resta guarda una unidad relativa que nos puede hacer pensar en una composición escénica, la cual se desarrollaría alrededor de una figura de ciervo.

El análisis que ha servido para recelar de la existencia de la escena se basa en los siguientes puntos:

- 1 «muchos de los personajes tienen una disposición espacial tal que sugieren otras posibles interpretaciones sin que, en rigor, podamos objetivamente determinar la acción específica que realizan» (ALONSO y GRIMAL, 1994, p. 23).
2. «Al hecho incuestionable de que ciertos individuos contactan con el animal (por la cornamenta, por la pata delantera...) se podría alegar que, en realidad, se trata de una solapación de figuras que participan cada una de ellas en acciones distintas y semiperdidas actualmente» (p. 23).
3. «Pero un elemento importante [...] es que en el muestrario de escenas del Arte Levantino no se ha constatado una venación de animales con semejante método, según el cual los individuos parecen acosar y rendir directamente con sus manos a la presa. Existen unas fórmulas en el diseño de las escenas de caza levantinas que se repiten y que dejan [...] poco margen para las innovaciones personales» (p. 23).

Por lo que respecta al primer argumento, tenemos que decir que, según nuestro parecer, es precisamente la disposición espacial lo que nos lleva a creer que podemos hablar de una escena; en ella, una serie de personajes están dispuestos alrededor de la figura del ciervo, a la cual se habría destinado una posición central, como si se la quisiera dotar de una singular relevancia o como si se la hiciera actuar a modo de eje fundamental sobre el que giraría o se desarrollaría la hipotética actividad conjunta. De esta forma, la estructura de la obra se aparecería como una composición casi coreográfica construida en torno al cérvido a la carrera; es evidente que, de nuevo, estamos empleando un concepto moderno para aplicarlo a una manifestación artística antigua —por lo que el desa-

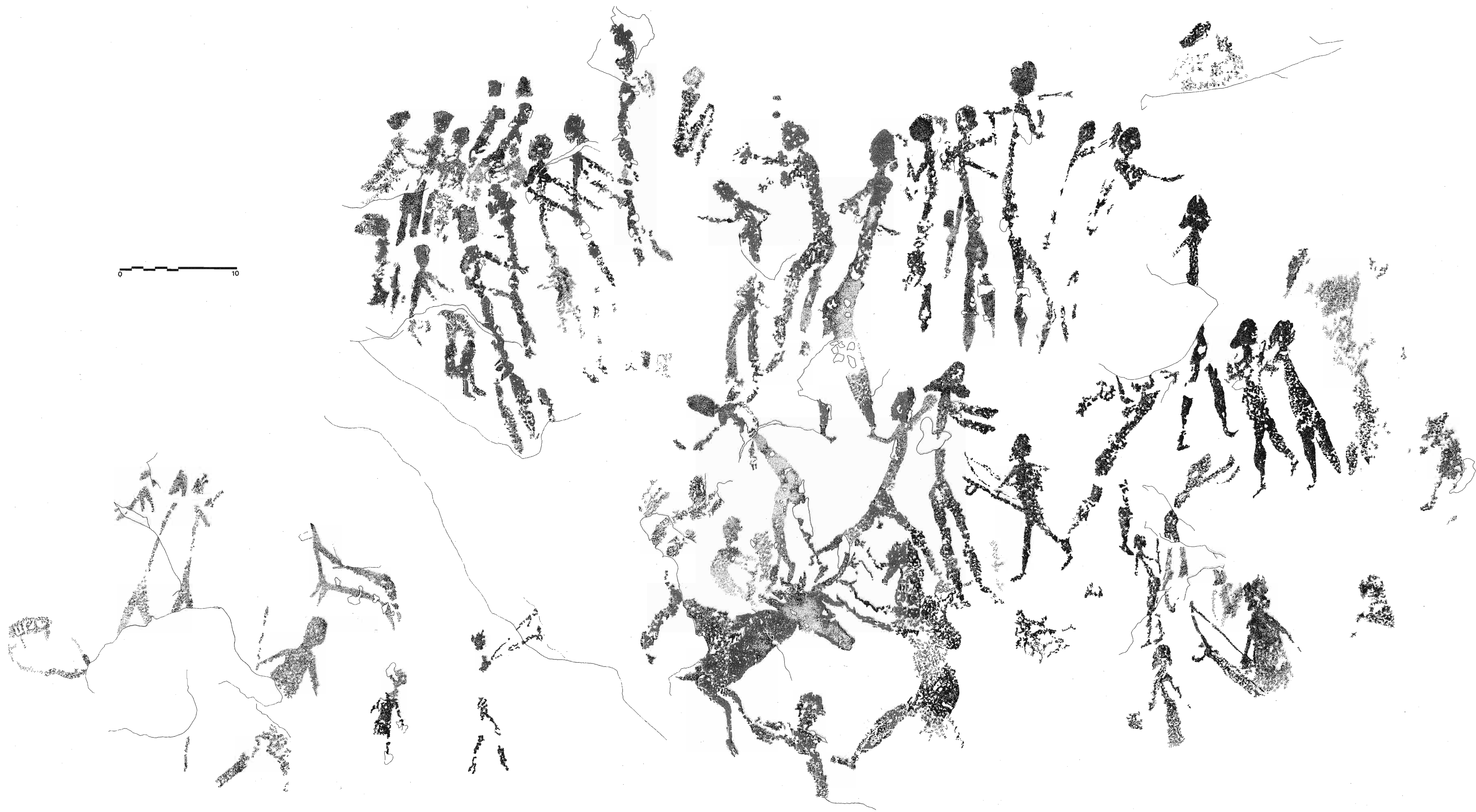


Fig. 8. Calco íntegro del Panel 1 de Muriecho L.

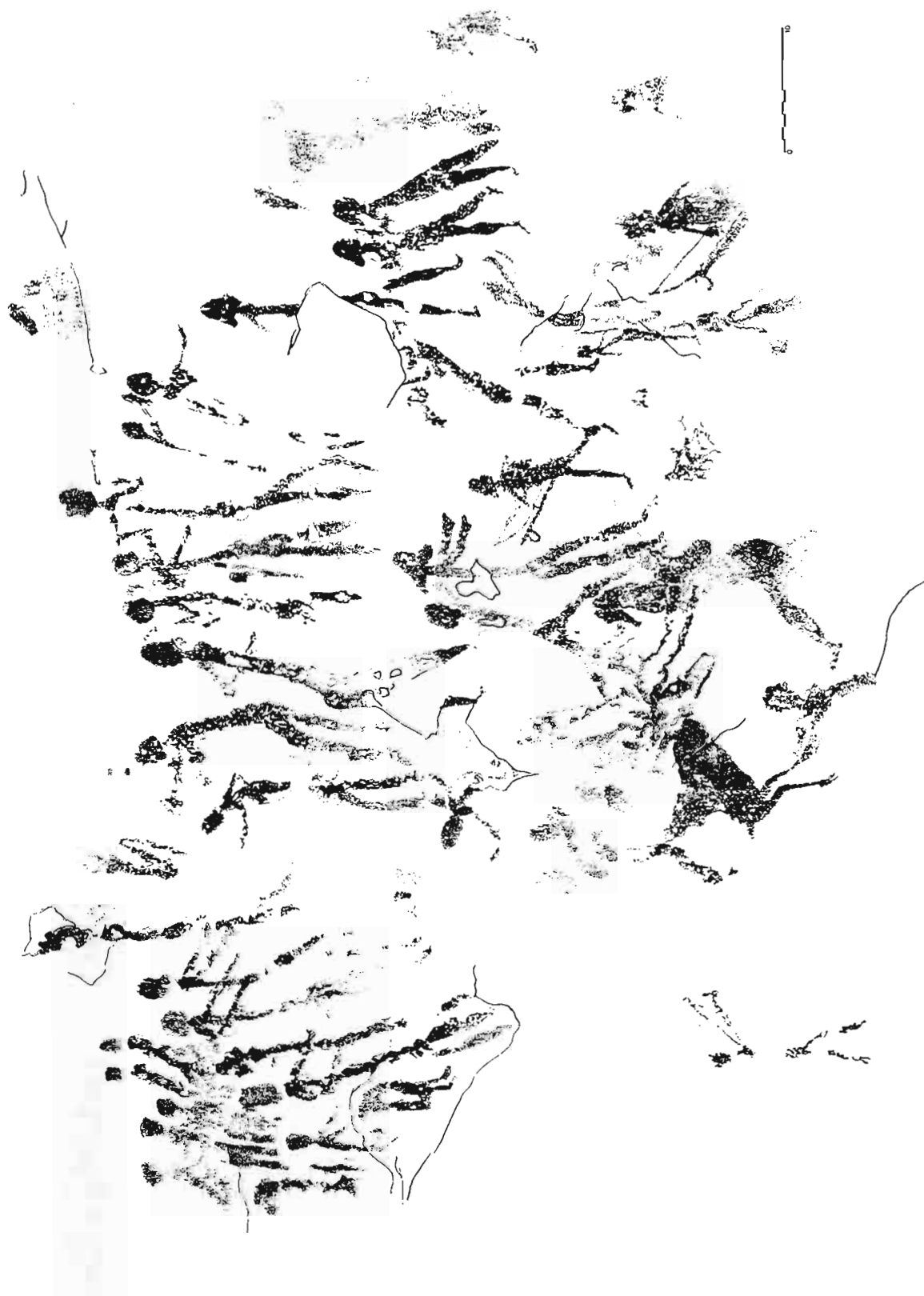


Fig. 9. Posible escena del Sector 1 de Muriecho L.

cierto es innegable—, pero también es cierto que el Arte Levantino no es ajeno a esas coreografías de organización compleja y de participación multitudinaria (Les Dogues, Abric 1 de Uldecona, Torcal de las Bojadillas VII, Molino de las Fuentes II...), entre las que no faltan las agrupaciones de seres humanos relacionadas con una única representación animalística (Bojadillas VII).

Por otro lado, creemos que es importante remarcar un detalle que nos parece muy interesante: los personajes que se encuentran en el extremo superior izquierdo del Sector I están mirando hacia la derecha (Fig. 10), o sea, hacia donde tiene lugar la acción venatoria; por el contrario, los del extremo derecho se vuelven, en su mayor parte, hacia la izquierda (*a*, *b*, *c*, *d*, *e* y *f* en Fig. 12), es decir, hacia la misma dirección —la del ciervo—, pero en sentido inverso. Mientras tanto, los individuos que ocupan la parte superior central mantienen indistintamente ambas direcciones, tres hacia la derecha (*a*, *b* y *c* en Fig. 11) y tres hacia la izquierda (*d*, *e* y *f* en Fig. 11) —*g* y *h* no permiten conocer su orientación—. En síntesis, el asunto funcionaría como si el ciervo y los seres humanos que le son inmediatos actuaran de centro de atención comunitario y se arrogasen el protagonismo frente a los otros miembros de la agrupación.

En lo que atañe al segundo punto, nosotros consideramos más sencillo —aunque no por ello tenga que ser más cierto— atribuir a los individuos la acción que, visto lo que se ve, parece mucho más palmaria y patente que cualquiera otra que quepa suponer o imaginar. Dicho de otra manera: ¿por qué razón tales individuos tendrían que estar haciendo una cosa distinta de la que, al menos en apariencia, resulta claro que están haciendo? Por demás, tal vez tampoco sea baladí un hecho que a nosotros nos ha llamado la atención: el movimiento de las figuras humanas está en relación directa de su proximidad con la del ciervo, mostrando una mayor pasividad las que están más alejadas y ocupan una ubicación marginal en cuanto a la zona del centro por donde galoparía el cuadrúpedo; en su entorno los sujetos hacen presa en él —o lo parece—, corren o saltan y caminan, correspondiendo un estatismo más acusado a los diseños situados en los extremos laterales de la colectividad. Así pues, nuevamente el ciervo podría ser el elemento que dictase el grado de dinamismo de los antropomorfos o que determinase su actitud o postura. En caso de que dicha apreciación fuera sostenible, tendríamos otro indicio para abogar por la unidad temática del panel y, en consecuencia, para consolidarnos en la idea de que se trata de una composición escéni-

ca indivisa. Ítem más: cuando se habla de solapación de figuras se está hablando también de superposiciones y, ergo, de diacronismo, y no se ha podido constatar ni la presencia de las primeras, ni la efectividad consecuente de lo segundo.

Admitimos que la tercera premisa es la que estimamos más convincente, mas no está exenta de los azares a los que se expone toda aseveración basada en parte sobre datos negativos. No cabe duda de que conviene poner en tela de juicio cualquier cuestión cuya excepcionalidad implique vacilaciones en su clasificación, si bien hay que tener en cuenta asimismo que no siempre esta excepcionalidad es sinónimo de inverosimilitud. Antes del descubrimiento de las pinturas de la Cueva del Chopo (PICAZO, 2002) se tenían por anómalas las imágenes humanas cuya longitud excediese los 40 cm y casi no se concebían las que pudiesen sobrepasar el metro de altura. De un plumazo —nunca mejor dicho— ha aumentado la talla media de nuestros cazadores-recolectores con seis ejemplares extraordinariamente alargados y con uno de ellos que alcanza los 110 cm; podrán ser excepcionales, pero existen y son levantinos, por lo que habrá que aceptar que, por las circunstancias que fuera, en el Chopo ha habido «margen para las innovaciones personales» al constituirse en un hallazgo único hasta ahora.

Para terminar con este capítulo de defensa encarnizada de la tan traída y llevada «escena», comentaremos a continuación otros aspectos que también nos han dirigido hacia su consideración como tal:

1. Es perceptible una manifiesta unidad en el uso del pigmento que incumbe tanto al sector que aquí nos ocupa como al que arbitrariamente hemos desgajado del mismo.
2. Tampoco es difícil encontrar coincidencias en la técnica de ejecución del panel, a buen seguro pintado mediante plumas, tal y como puede comprobarse a través de «la presencia reiterada de perfiles curvos —caderas o glúteos, cabeza, codos...—» (ALONSO y GRIMAL, 1994, p. 18) o de la soltura con que se han realizado las figuras, característica formal «que los artistas de este panel oscense desarrollaron y que nos parece inexistente en la zona que tratamos» (p. 20). La zona de referencia es el sector septentrional del Arte Levantino, es decir, el formado por las estaciones de las provincias de Huesca y Lérida y por las ubicadas en las comarcas norteñas de



la de Tarragona. Según lo dicho, este panel de Muriecho L ofrece unas cualidades insólitas dentro del ámbito territorial en el que se inscribe, por lo que cabría decir que dicha originalidad que se produce con respecto a los yacimientos vecinos se transforma en un factor de uniformidad interna entre los componentes que lo integran.

3. Idéntica cohesión puede establecerse cuando examinamos otros aspectos plásticos del Sector 1. En efecto, los seres humanos representados pertenecen en su práctica totalidad al Concepto A según el esquema elaborado por los mismos investigadores (ALONSO y GRIMAL, 1996), escapándose tan sólo de la tónica general tres únicos personajes (ALONSO y GRIMAL, 1994, p. 14-17). Los individuos que se combinan en la supuesta escena se consideran del sexo masculino y eso a pesar de que no incorporan el arco —el objeto típico para identificar el género— más que dos de ellos y a pesar de que sólo uno podría tener indicados —y no sin reservas— sus atributos de varón. Si agrupaciones de esta índole no resultan de por sí muy usuales en el ámbito del Arte Levantino, es aún menos frecuente que los participantes en las mismas se nos muestren exentos de la citada arma y que «formen parte del grupo minoritario de personajes... asexuados o, por lo menos, de sexo no precisable...» (p. 23). Es decir, a lo inhabitual de la composición se le suma lo inhabitual de los caracteres gráficos de las figuras. De nuevo y una vez más, es posible pensar que esta rareza de puertas afuera se convierte en coherencia de puertas adentro y que esta particularidad contribuye a reforzar la idea de unidad compositiva al hacerse general para todo el panel.
4. Los tres apartados anteriores y las consideraciones que les preceden conducen hacia un mismo razonamiento: el Sector 1 de Muriecho L presenta suficientes rasgos en su peculiaridad para que no pueda rechazarse en absoluto su carácter de escena: homogeneidad cromática y técnica, reiteración tipológica en los diseños humanos, globalización de los aspectos más singulares e incluso extraños, sensación general de sincronismo, de unidad temática y de autoría..., todo lo cual nos lleva a plantearnos una pregunta un tanto retórica: ¿Por qué se aceptan como simples anomalías algunos

matices excepcionales del panel y no se hace lo mismo con la originalidad temática que parece reproducir? Otra más, pero ésta ya en el campo de la más cruda elucubración: ¿No es factible pensar que sea precisamente la especificidad del tema la que determina la presencia de las restantes irregularidades? Si realmente estamos ante la captura, a mano y en vivo, de una presa encarnada en el ciervo, podría resultar hasta lógico que los intervinientes en la misma no porten arco, que los dos únicos que lo exhiben lo tengan destensado y no en actitud de disparo o que ambos individuos empuñen, junto al arma, otro instrumento que podría ser identificado como un lazo en el extremo de un palo. Continuando en esta línea especulativa que tan poco nos gusta cuando hablamos de Arte Rupestre, señalaremos que la manera de proceder al prendimiento nos indicaría que no se trata de una actividad cazadora al uso, por lo que tal vez no sería necesario, como en otras ocasiones, detallar notoriamente la adscripción genérica de los que colaboran en la acción<sup>4</sup>.

5. Se ha definido el concepto de «escena» como «la relación que se establece entre dos o más elementos en las coordenadas de espacio y tiempo» (ALONSO y GRIMAL, 1994, p. 24). Después de lo expuesto hasta aquí, pensamos sinceramente que el Sector 1 de Muriecho L puede encajar perfectamente en tal definición, aunque, debido a la excesiva inseguridad que ofrecen los asuntos interpretativos, no estamos en condiciones de descartar categóricamente las apreciaciones opuestas a este pensamiento; de igual modo, tampoco podemos desechar la posibilidad de que la composición escénica —en el caso de que lo sea— comprendiera la totalidad del panel, es decir, que fuera preciso agregar a su desarrollo la porción segregada por nosotros sin ningún motivo sólido que lo justifique, a no ser por una grieta natural del soporte que podría actuar de línea divisoria.

---

<sup>4</sup> Sepa el lector que ha habido ciertas desavenencias entre los autores a la hora de decidir si este párrafo se incluía o no en el artículo. El desacuerdo no se ha producido en cuanto al contenido textual, en el que estamos todos conformes, sino en tanto a la conveniencia de publicar unas reflexiones tan hipotéticas y tan faltas de rigor en un trabajo de esta índole. Finalmente, incluso contra la voz del redactor, se creyó conveniente hacerlo y así se ha hecho.

Dando por finalizado el amplio capítulo dedicado a amparar como buenamente hemos podido la idea de la existencia de la escena, pasamos a continuación a la mera descripción del contenido pictórico propiamente dicho. Con el único objetivo de facultar la reproducción gráfica de las representaciones con el mayor pormenor, hemos subdividido el mismo en cinco secciones aleatorias por completo:

**Sección A** (Fig. 10). Es la sección más confusa en cuanto a la identificación y cómputo de las figuras humanas que encierra. Y ello no es tanto en razón de su deficiente conservación —que también influye— como por causa de la propia estructura de la disposición de los personajes, realmente interesante si es que las cosas son de verdad como aparentan. Las figuras han llegado hasta nosotros un tanto descompuestas por las manchas ennegrecidas del soporte rocoso y, sobre todo, por los minúsculos desconchados que parece que hayan sido pulverizados por encima de las representaciones. Sin embargo, y a pesar de estar embebidas por las concreciones calcáreas, las pinturas se aprecian bastante bien salvo en algunas zonas concretas muy afectadas por los deterioros naturales.

El interés de la Sección A radica en el efecto de profundidad que se ha querido aplicar a los diseños, ya que parece como si se hubiera buscado expresar la sensación de grupo a través de una especie de relación en perspectiva. De este modo, en primera fila podemos distinguir cinco personajes de notable longitud (*a*, *b*, *c*, *d* y *e* en Fig. 10) que, en el caso de haberse conservado completos, a buen seguro alcanzarían y rebasarían todos ellos los 20 cm de altura.

- a) Figura humana de 20,5 cm de longitud, con la cabeza bastante perdida, pero que deja adivinar su forma más o menos ovalada y las dos piernas conservadas, aunque sin pies, con ciertas formas anatómicas; el cuerpo es simplemente rectilíneo y los brazos están echados hacia delante e inclinados levemente hacia abajo: el izquierdo parece estar rematado por una mano y el derecho se junta con el cuerpo de la figura adyacente *b*; ambas extremidades se cruzan con el tramo vertical de la misma, bien que no se puede apreciar ninguna superposición propiamente dicha, sino una simple mezcla de idénticos pigmentos. Alberamos serias dudas en lo que respecta a la presencia de dedos en el brazo izquierdo, puesto que serían los únicos que cabría distinguir dentro de todo el conjunto pintado; nos inclinamos a pensar que se deben más al

azar, a un caprichoso resultado del instrumento o del soporte, y menos a una factura deliberada por parte del artista. Se correspondería con el Concepto A.I.3 de Alonso y Grimal.

- b) Figura humana de 21 cm de longitud. Carece de brazos y únicamente presenta una de las piernas en condiciones muy fragmentarias, con sólo la terminación y quizás el arranque; aunque la linealidad del torso hace difícil precisar dónde termina éste y dónde empiezan los remos, una ligera inclinación hacia atrás y un somero quebramiento en ángulo de la barra, a la altura del lugar donde se cruza el brazo derecho del antropomorfo precedente, podrían indicar el emplazamiento de las caderas y el inicio de la raya de las piernas. La cabeza es triangular. Restos de un pequeño trazo que podría corresponder a lo que queda del brazo derecho, señalando una dirección análoga a la que ofrecen las extremidades superiores de sus vecinos (1 en Fig. 10).
- c) Figura humana que ha perdido parte de sus piernas, aunque la posible presencia del pie de la extremidad inferior izquierda (2 en Fig. 10) podría señalarnos una largura total de 21,9 cm (17,6 cm si no tenemos en cuenta dicho resto); mantiene bastante visible el tramo de las ancas. Los brazos son muy parecidos a los de la figura *a* y, como en la misma, acaban cruzándose con el rasgo somático de la *d*; tampoco ahora es posible hablar de superposición, aunque la mistura del pigmento está un poco más saturada. Cabeza más o menos ovalada.
- d) Figura humana también incompleta y que, como la *a* y la *c*, parece agarrar por las caderas al ser humano que le antecede mediante los brazos adelantados y suavemente bajados. Sólo mantiene el entronque de una de las piernas, en la que se advierte una liviana referencia a la musculatura; la otra pierna sólo puede seguirse a trechos, bien que parece acabar con un pie (3 en Fig. 10), como quizás también la contraria (4 en Fig. 10); los hombros resultan menos marcados que en individuos anteriores. Cabeza ovalada y longitud de 22,5 cm.
- e) Figura humana de cabeza ovoide alargada y mal conservada, cuerpo de trazo algo más grueso, brazos desvanecidos y piernas tan difuminadas que sólo puede apreciarse —y

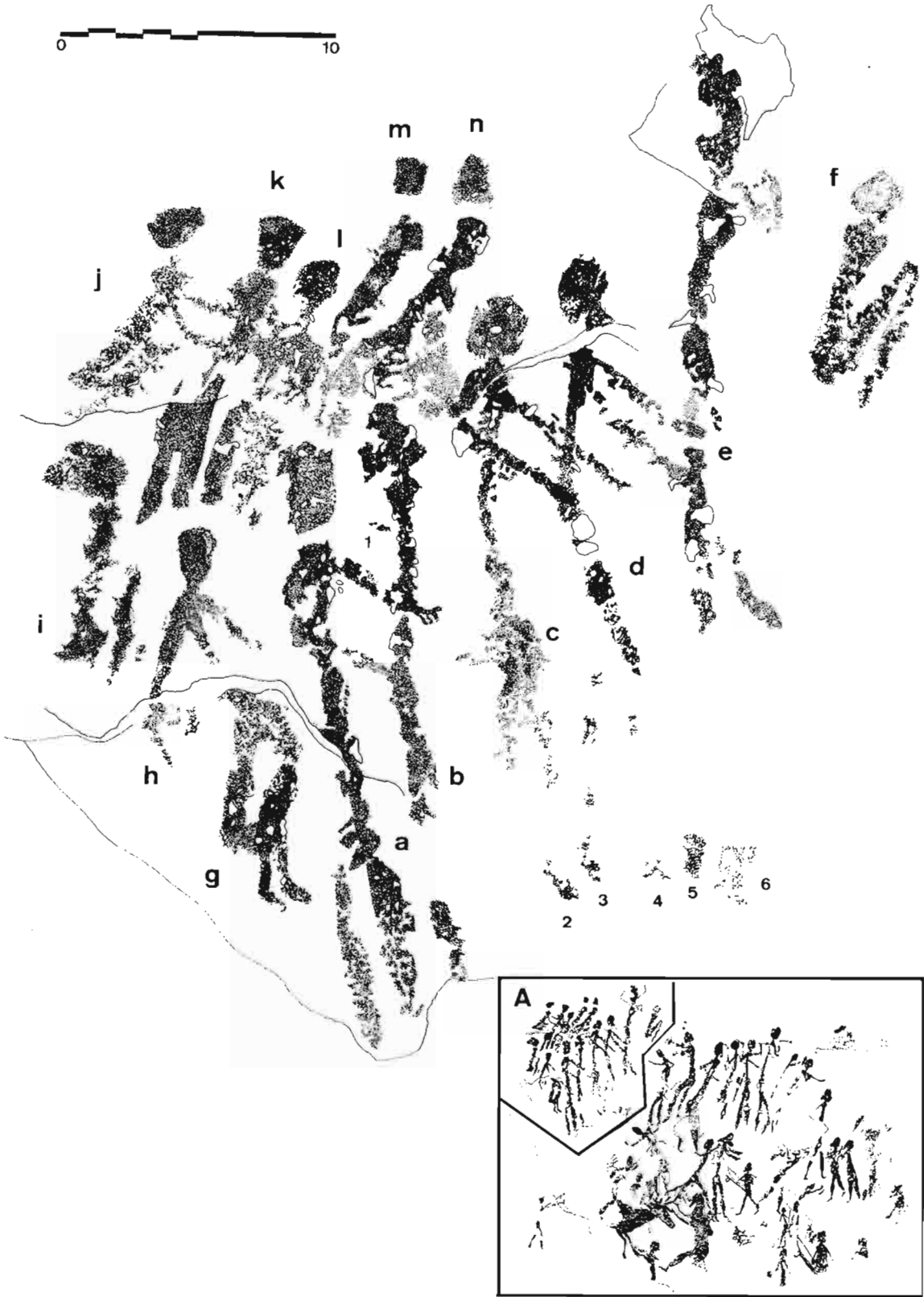


Fig. 10. Sección A del Sector 1 de Muriecho L.

muy mal— la zona del arranque; no obstante, si consideramos que los restos marcados con los números 5 y 6 en la Fig. 10 pueden indicar su terminación, este individuo tendría una altura superior a la de sus compañeros, pues llegaría a los 30,6 cm; en caso de ignorar estos dudosos restos, la longitud de lo conservado se reduciría a 20,9 cm. Por el contrario, si los aceptamos como partes integrantes de la figura, cabe pensar que tendría la pierna izquierda flexionada por la rodilla, al igual que el sujeto *d*.

No cabe duda de que el conjunto que componen estos cinco personajes es apasionantemente sugestivo y puede dar lugar a múltiples y variadas interpretaciones, todas ellas, claro está, faltas de fundamentos firmes y sujetas a unas artes adivinatorias en las que nosotros somos absolutamente legos. Si el ser humano *b* hubiera preservado sus brazos y los tuviera en la misma postura de sus congéneres, tal y como parece indicar el trazo antes citado, sería evidente que todos ellos mostrarían la misma actitud y que, en consecuencia, estarían realizando algún acto conjunto y de participación colectiva, sin que nos atrevamos a especificar el carácter del mismo<sup>5</sup>. Más problemático todavía nos parece discernir la clase de función, o mejor dicho, de intervención de los dos posibles individuos que parecen estar sentados en cuclillas, que flanquean a los que están de pie y que dotan a esta primera fila de seres humanos de una innegable simetría (*f* y *g* en Fig. 10). Uno de ellos, el de la derecha (*f*), más borroso y de factura muy sintética, ofrece una cabeza difusa e incierta y puede encerrar dudas en cuanto a la identificación mencionada (long. 8,4 cm), pero el de la izquierda (*g*), de factura también bastante descuidada y con un cráneo que parece haber desaparecido, se muestra un poco más claro en las dos pantorrillas bien definidas y terminadas en sendos pies y mucho menos en lo que

podrían ser los brazos por encima de las teóricas rodillas (long. 8,6 cm).

Detrás de este grupo frontal, las pinturas están un tanto difuminadas por las manchas negruzcas y los micro-desprendimientos del soporte rocoso, lo que no contribuye a concretar sus posturas y actitudes, ya de por sí confusas y enrevesadas. Cabría plantearse si esta indefinición, esta vaguedad de los trazos, es producto de los mentados defectos de conservación o responde presuntamente a un acto deliberado por parte de los propios autores para conseguir este efecto de perspectiva al que hemos aludido más arriba.

Es muy verosímil que alguna de las figuras traseras esté en cuclillas como las dos anteriores (*h*, *i* y *j* en Fig. 10), mientras que otro par de ellas mantendrían una posición erguida (*k* y *l* en Fig. 10); otros dos antropomorfos cerrarían la serie, con las testas separadas del cuerpo y con un notable desleimiento del color en la parte inferior de los diseños somáticos (*m* y *n* en Fig. 10); a pesar de tal difuminación, la posición del tronco de ambos, inclinado hacia delante como en *j*, y el escaso espacio que queda para unas piernas desplegadas por la proximidad de las cabezas de las figuras humanas de la primera fila, son detalles que sugerirían que ambos individuos estarían igualmente sentados. Los brazos solamente resultan claramente perceptibles en *h* y *j* y algunas cabezas se nos muestran muy poco delimitadas, hasta el punto de no poderse determinar su forma (*i* y *j*) o permitiendo tan sólo intuir contornos triangulares (*n*), ovalados (*l*), trapezoidales (*h* y *k*) o cuadrangulares (*m*). Las respectivas longitudes tampoco son fáciles de establecer, aunque ninguna llega siquiera a aproximarse a las que presentan los individuos que están en portada: *h*, 8,8 cm; *i*, 9 cm; *j*, 8,4 cm; *k*, 12,3 cm; *l*, 9,9 cm; *m*, 12,2 cm, y *n*, 14,5 cm. Las dos últimas medidas son meramente aproximativas, ya que no es posible saber con exactitud qué posibles manchas corresponden a qué posibles cabezas o viceversa.

Así pues, la Sección A estaría constituida por nada menos que catorce personajes, siete de ellos organizados en una suerte de fachada delantera y otros siete situados por detrás de ésta, con los perfiles menos claros y más revueltos, como queriendo provocar una sensación imprecisa de gentío indistinto, poco singularizado, en contraste con la apreciable proporción de la línea antepuesta, en la que los artistas parecen haberse producido con una mayor aplicación. Así las cosas, se da la impresión antes citada de que se perseguía formular la idea de agrupación a través del efecto de profundidad, con una primera fila de seres humanos grandes y bastante bien definidos

<sup>5</sup> En las reuniones que los autores organizan para comentar —y discutir— determinados aspectos de las pinturas objeto de estudio, estamos acostumbrados a emitir todo tipo de ideas por peregrinas que éstas resulten. En el caso que aquí nos ocupa, las opiniones mayoritarias se han inclinado a que podría tratarse de una especie de danza de índole ritual o de celebración. Naturalmente, no hay ninguna base sólida para que tal suposición pueda ser defendida a ultranza, si bien existen detalles que servirían para abonarla. Sin embargo, el redactor de este artículo ha preferido incluir este comentario en una nota al margen del texto, por ser el más escéptico al respecto, pese a que, realmente, la repetición de los ademanes se nos hace irrefutable y a buen seguro que tendría una significación que se nos escapa.

y, tras ellos, otros congéneres de tamaño más reducido y formas no tan claramente inteligibles, provocando una percepción general de multitud o, quizás mejor dicho, de simple aglomeración. No obstante, se trataría de una aglomeración «ordenada» o «reglada», con la citada línea de vanguardia de cinco personajes erguidos y flanqueados por otros dos que están sentados, y otra línea, esta vez perimetral por detrás de dicho frente, formada por cinco sujetos más en cuclillas (*h, i, j, m y n*) que cerrarían o bordearían el espacio central. Todo muy interesante, todo muy sugerente y evocador; todo muy indescifrable e inaprensible.

**Sección B** (Fig. 11). Esta zona de la pared está todavía más afectada por las manchas oscuras y por los pequeñísimos desconchados que la que atañe a la Sección A. A pesar de esta circunstancia, las figuras pintadas son un tanto más nítidas que las que se ubican en la parte trasera del conjunto precedente, lo que vendría a corroborar que la confusión de formas advertida en el mismo podría atribuirse a una acción intencionada del pintor. Fuera lo que fuere, estamos ante un grupo constituido por seis representaciones humanas completas, tres orientadas hacia la derecha (*a, b y c*) y tres más hacia la izquierda (*d, e y f*), y otras dos menos enteras, de las que únicamente podría percibirse bien la parte superior, y, fragmentariamente, otros restos del cuerpo (*g y h*).

- a) Una de las figuras humanas orientadas hacia la derecha del panel, de cabeza ovalada —con una extraña prominencia en su parte inferior— y torso rectilíneo bastante macizo en comparación con otros; el brazo derecho parece que está quebrado por el codo y que su desarrollo sobrepasa el trazo corporal por delante de éste; el izquierdo está borrado; de las piernas, sólo se conserva casi completa, aunque muy perdida en su tramo central, la que se encuentra a la derecha y parece acabar en punta, ya que la otra ha perdido una buena porción del diseño por causa de un desconchado y se limita a mostrar su cabo inferior con lo que podría ser la indicación del pie; se intuyen ciertas formas anatómicas, en especial en la zona de las nalgas. Es el individuo más grande de este conjunto, con 27 cm de longitud. Cabe incluirla en el Concepto A.I.3 de Alonso y Grimal, al igual que las dos siguientes.
- b) Figura humana mirando a la derecha, cabeza ovalada, tórax rectilíneo más fino que el de la

anterior y piernas con ciertas precisiones somáticas; el brazo derecho está echado hacia el frente e inclinado hacia abajo, mientras que el izquierdo se dobla casi en ángulo recto y parece que blande un utensilio indeterminable que queda a la altura del rostro, aunque no se puede estar muy firme en esta descripción, pues la zona está afectada por el ennegrecimiento del soporte y por los microdesconchados<sup>6</sup>. Longitud: 21,20 cm.

- c) En esta ocasión, la posición curvada del brazo izquierdo y el utensilio asido ofrecen menos vacilaciones en cuanto a su definición. Cabeza ovalada, cuerpo y pierna izquierda lineales —algo doblada por la rodilla esta última—, en tanto que la derecha quiere marcar un tanto la pantorrilla; ambas extremidades inferiores terminan en punta, como en *b* y como en una de las de *a*. Longitud: 25,2 cm.
- d) Figura humana de 19,1 cm de longitud y orientada a la izquierda; cabeza casi ovalada, con un saliente en ángulo en la parte inferior trasera, brazo derecho horizontalmente levantado e izquierdo doblado por el codo y, al parecer, cruzando y sobrepasando la línea corporal; piernas sin indicaciones anatómicas y con los remates difusos, aunque cabe intuir un pie en la extremidad siniestra. Concepto A.III.3.
- e) También hacia la izquierda, con las piernas ligeramente dobladas, acabando, al parecer, en un pie la derecha y tal vez también la izquierda. Cabeza triangular y ambos brazos echados hacia delante, muy perdidos, bien que se intuyen dos abultamientos sobre los músculos bíceps de ambos miembros<sup>7</sup>. Longitud: 21,3 cm. Concepto A.III.3. Por encima de la cabeza: dos puntos muy desvanecidos, cuya relación con la figura ignoramos.
- f) Figura humana muy perdida, sobre todo en el tramo de más abajo, lo que impide detallar su altura original (18,4 cm lo visible). La cabeza

<sup>6</sup> Sin lugar a dudas, la hipótesis de que este ser humano sostenga algo parecido a un instrumento musical es muy atractiva y serviría para aportar argumentos a los partidarios de la danza. No obstante, ya se ha dicho que las cosas no están nada claras e incluso en el caso de estarlo (como parece que ocurre en la figura *c*), una interpretación de tal calibre excedería el más mínimo rigor científico.

<sup>7</sup> Para los defensores de la danza ritual, las posturas de baile de esta figura y de la anterior son innegables. Apuntado queda.

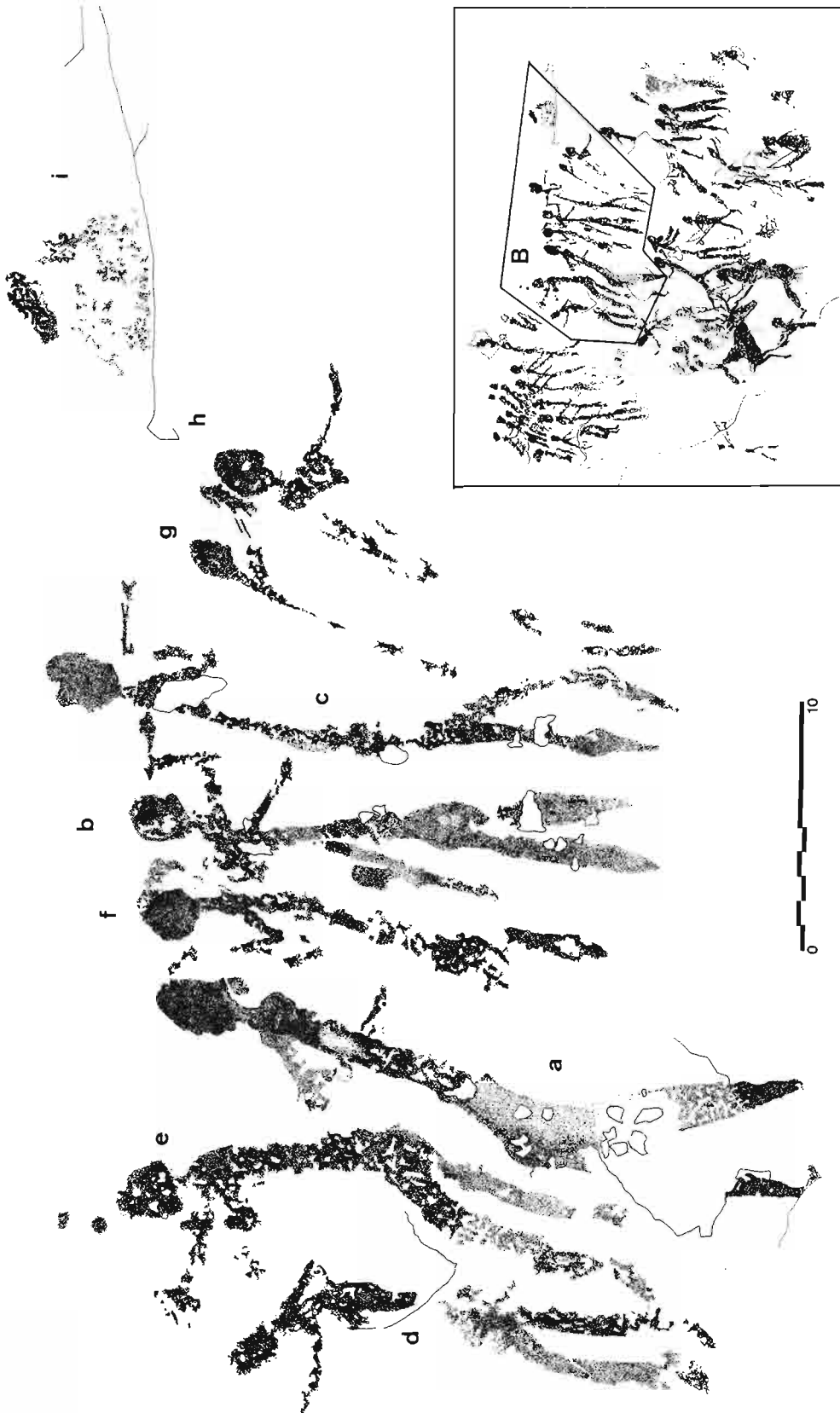


Fig. 11. Sección B del Sector 1 de Muriecho L.

es prácticamente redonda y uno de los brazos está en ángulo hacia arriba, ignorándose si los restos de pigmento que se encuentran por debajo de éste atañen al otro brazo de la presente representación o no. Sólo la pierna izquierda aparece parcialmente.

Lo que hemos designado con las letras *g* y *h* significaría la presencia de otros dos personajes para añadir a la serie que se ha reseñado, de los cuales tan sólo habrían perdurado sendas cabezas ovaladas, un posible brazo en cada uno de ellos con sus respectivos hombros y trazos muy parciales del resto de su desarrollo somático, tan borrosos y troceados que son muy difíciles de atribuir a uno u otro sujetos los que se hallan más abajo y que tendrían que corresponder a lo que resta de las piernas de alguno de los dos. Longitudes: *g*, 11,8 cm, y *h*, 10,1 cm, contando sólo los respectivos trechos pintados que pertenecen con seguridad a cada uno de ellos, pudiendo aumentar entre 7 y 8 cm ambas cifras si nos atreviéramos a atribuir las líneas inferiores a uno de los personajes en concreto.

La Sección B se culmina con unos vestigios muy perdidos e indescifrables a los que se ha otorgado la letra *i*.

**Sección C** (Fig. 12). Las manchas ennegrecidas se han suavizado, excepción hecha de la que afecta a los dos tercios superiores de la figura *g* y, en especial, de la que recorre la parte baja del grupo de representaciones, fruto de la acumulación de suciedad por estar casi en contacto con el suelo y a cuya existencia hay que achacar la desaparición de la zona posterior de algunas de las manifestaciones. Los minúsculos desconchados han dejado casi de estar presentes, bien que los seres humanos *g* y *h* han sufrido la acción de un desprendimiento bastante grande y de varios otros de menor entidad. El soporte presenta múltiples irregularidades.

Esta Sección está compuesta por ocho sujetos seguros y otros tres mucho más dudosos; de entre ellos, seis se encuentran mirando a la izquierda y tres hacia la derecha, incluyendo en el cómputo el diseño indicado con la letra *c*, de identificación harto incierta.

- a) Figura humana de 15,5 cm de longitud y con cabeza triangular; el tórax está difuminado, pero no así las piernas, que ofrecen algunos detalles anatómicos; éstos son aparentes en mayor medida en la extremidad derecha, en la que se notan perfectamente los engrosa-

mientos que corresponden al muslo y a la pantorrilla y al estrechamiento de la rodilla; los pies se distinguen claramente, lo que no ocurre con ninguno de los dos brazos, inexistente el derecho y muy confusa la zona del izquierdo, con posibles interferencias con el individuo adyacente (*b*). Concepto: A.I.3.

- b) Figura humana de 14,9 cm de longitud. La cabeza no está bien contorneada, por lo que no es fácil establecer su morfología; brazo izquierdo ausente y la confusión antes citada en la parte donde debería encontrarse el derecho; cuerpo cónico y piernas macizas en forma de conos invertidos; puede apreciarse el pie de la extremidad derecha. Concepto: A.I.3.
- c) Figura muy perdida porque la superficie del soporte rocoso ha sufrido un fuerte lavado en esta zona, de modo que únicamente puede distinguirse una mancha informe de la que sale una posible pierna rematada en un posible pie. Es éste el único indicio que permite intuir que nos encontramos ante otro personaje orientado hacia la izquierda, bien que tal atribución sea bastante arriesgada a la luz del desvaimiento de los restos pictóricos que resultan visibles. Longitud de lo conservado: 8,6 cm.
- d) Interesante representación, englobada por Alonso y Grimal en su concepto A.II.3 y, por lo tanto, en el capítulo de las figuras masculinas; sin embargo, no presenta división alguna en el tramo superior de las piernas, como dando a entender que porta una especie de falda hasta la rodilla, a partir de la cual se manifiesta ya claramente la separación entre ambas extremidades, provistas de sendos pies cada una de ellas. Con todo, la consideración femenina de la imagen es bastante difícil de establecer por varias razones, bien que, curiosamente, éstas no se busquen con tanto empeño cuando toca clasificar como machos otras figuras también asexuadas, pero cuyo encasillamiento es automático aunque no exhiban ningún rasgo explícito, muy al contrario de lo que ocurre con las hembras de la especie. Pues bien, siguiendo los argumentos tradicionales de distinción entre unos y otras, las mencionadas razones para el escepticismo radicarían en las siguientes causas: en primer lugar, porque nuestro diseño constituiría, al igual que el



Fig. 12. Sección C del Sector 1 de Muriecho L.



que describiremos a continuación, el único par de sujetos que cabría referir a dicho género dentro de un conjunto que, según los criterios al uso, estaría ampliamente dominado por personajes varoniles; después, porque esgrime un elemento rectilíneo en el brazo izquierdo que bien podría tratarse de un arma o de un útil de caza el cual, si en realidad fuera tal, de ningún modo encajaría en el repertorio —limitado pero característico— de los artefactos que algunos autores consideran propio para ser manejados por las mujeres levantinas; también porque lo marcado y lo sinuoso de la silueta de las caderas es un recurso gráfico que se repite en varias figuras del panel tenidas por masculinas y que, en consecuencia, no parece que se emplee en este caso como rasgo diferenciador entre sexos, aunque en alguna ocasión se haya tenido en cuenta para sentar interpretaciones de esa índole<sup>8</sup>. La cabeza muestra unos apéndices angulares a ambos lados de la zona inferior, lo que hace que la compute-

mos en el apartado morfológico de las triangulares, a pesar de su romo copete. Longitud: 9,9 cm.

- e) Muy semejante a la anterior, incluso en su postura con el torso envarado pero ligeramente echado hacia delante en relación con la cintura, bien que ésta no empuñe ningún utensilio. La suciedad compactada cerca del suelo no permite distinguir el final de las piernas, aunque lo conservado no indica tampoco separación entre ellas y reitera la posibilidad de que nos hallemos ante una vestimenta del tipo de una falda; por demás, valen las apreciaciones vertidas en el párrafo precedente para poner o no poner en tela de juicio la condición femenina de la figura. Longitud de lo conservado: 8,9 cm.
- f) Figura humana parcialmente apreciable por haberse borrado la mitad inferior a causa de la suciedad acumulada en la parte baja del conjunto. No hay mención de las piernas y el brazo izquierdo es delgado y discontinuo; el derecho, en cambio, parece agarrar dos artilugios distintos: un arco destensado de trazo muy fino y, sobre él, al igual que lo hace el individuo que camina de la Sección D (Fig. 13, letra g), una especie de palo en cuyo extremo se encuentra algo que parece un lazo corredizo; está claro que, sin existir el otro personaje, la comprensión de lo que tiene asido éste hubiera sido mucho más dificultosa, aunque el engrosamiento que sufre la línea del arco en la zona frontal parece evidenciar la presencia de un nuevo instrumento superpuesto. La cabeza, afectada por algunos desconchados, debía de tener originariamente una forma más o menos cuadrangular; frente a ella hay restos de pintura ilegibles. Longitud: 10,6 cm.
- g) Figura humana muy esbelta y de notable longitud relativa (22,1 cm), atacada por un desconchado grande y otros más pequeños que han desprendido la porción inferior del cuerpo —rectilíneo y alargado— y algunos tramos de las piernas. Pertenece al grupo minoritario de las que miran a la derecha, tal y como puede comprobarse a través de la orientación de los pies; ofrece algunos detalles anatómicos en las pantorrillas y presenta una cabeza triangular; brazo izquierdo perdido y derecho apenas esbozado su arranque. Concepto: A.I.3.

<sup>8</sup> En realidad, si el redactor de este artículo tiene que ser coherente con el contenido de una de sus obras (BALDELLOU, 2001), en la que manifiesta su incapacidad para comprender el significado del Arte Rupestre y su insuficiencia para elaborar todo tipo de interpretaciones, deberá reconocer también ahora la desconfianza que generan en él determinadas atribuciones sexuales y los motivos utilizados para establecerlas. Si desconocemos el mensaje de las pinturas, ¿cómo podemos estar seguros de que las diferenciaciones de género comúnmente aceptadas sean las correctas? ¿No estamos aplicando en este tema, una vez más, unas normas subjetivas y modernas muy alejadas de las pautas ideológicas prehistóricas y, por lo tanto, nada adecuadas para ser usadas como base de posibles identificaciones? Como ya han indicado otros autores (ALONSO y GRIMAL, 1994, p. 23), los seres humanos del Panel I de Muriecho son asexuados y, fuera de dos excepciones, carecen de arco; sin embargo, reciben el calificativo viril sin ninguna reserva, no porque se demuestre con claridad que sean hombres, sino porque no se ha podido demostrar que sean mujeres; si no sabemos lo que son, tendrán que ser varones, aunque no se sepa exactamente el porqué. Debido a estos planteamientos, en este trabajo hemos procurado emplear con mayor profusión los términos de *figura humana* o de *ser humano* cuando aludimos a las manifestaciones pictóricas, frente a otros como *individuo*, *personaje* o *sujeto*, los cuales se introducen para evitar reiteraciones excesivas en la redacción pretendiendo, en todo caso, que tengan un sentido global para ambos géneros. Asimismo, la palabra *antropomorfo* también se ha restringido en lo posible y sólo aparece cuando las redundancias de sinónimos abundan en demasía; en realidad, pensamos que tal vocablo es idóneo para referir a las representaciones humanas del Arte Esquemático, en ocasiones difíciles de identificar, pero mucho menos para las del Arte Levantino, bastante más explícitas gráficamente hablando.

- h) El mismo desconchado grande ha hecho desaparecer la parte alta de la cabeza de la figura, por lo que es difícil establecer su tipología; desconchados más pequeños afectan los desarrollos del brazo izquierdo, del torso y de las piernas; con todo, da la impresión de que tiene las extremidades superiores levantadas como otros congéneres de la Sección D del Sector 1 y las inferiores abiertas casi en actitud de correr; el pie izquierdo y la posición del tronco indican una clara orientación hacia la derecha; el diestro es menos palmario (1 en Fig. 12), por estar unido a la pantorrilla del personaje andante de la Sección D (Fig. 13 g). Junto al brazo derecho: restos de pigmento inidentificables. Longitud: 16,5 cm. Concepto: C.III.3.
- i) Figura con el pigmento desvaído, poco perceptible, aquejada por la acción de las fisuras naturales del soporte y de algunos desconchados que interrumpen el trazado del dibujo en la zona de la cintura y de los muslos y en el tramo inferior de la pierna izquierda; la derecha ha mantenido el pie, orientado hacia la misma dirección. La cabeza está muy difuminada y no deja determinar su forma, en tanto que sólo uno de los brazos se exhibe en su totalidad; está levantado hacia delante y se aprecia por debajo del mismo una línea corta y paralela en la que cabe adivinar lo que quedaría del segundo, en cuyo caso tendría ambas extremidades levantadas y echadas al frente de la testa. Longitud: 14,5 cm.
- j) Se trata de una mancha confusa a la que difícilmente se le puede aplicar la clasificación de figura humana; únicamente el extremo inferior de la izquierda mostraría algo más concreto parecido al remate de una pierna. Si se le ha supuesto una dudosa condición de hombre ha sido por la estructura vertical del diseño y porque la temática general en la que se inserta está compuesta por antropomorfos. Longitud: 17,1 cm.
- k) Las mencionadas dudas se incrementan todavía más al respecto de esta otra mancha, encima incompleta por encontrarse borrada en su parte inferior. Sólo la curvatura superior daría a entender la existencia de una hipotética cabeza. Longitud de lo conservado: 5 cm.

**Sección D** (Fig. 13). Los ennegrecimientos del soporte rocoso han dejado exenta la superficie central

de la Sección y sólo aparecen marginalmente por arriba y por debajo de ella; por arriba porque se roza el borde de los borrones oscurecidos de la Sección B y por abajo porque nos topamos de nuevo con la banda inferior de suciedad acumulada y compactada. No obstante, reaparecen los micro-desconchados que atacan al pigmento de las manifestaciones pictóricas y, sobre todo, se percibe un gran desgajamiento de la corteza de la pared que ha dado lugar a la desaparición de la mitad posterior del ciervo y tal vez a la de otras representaciones perdidas para siempre.

A pesar de todas esas agresiones espontáneas, lo cierto es que nos encontramos ante lo que, según nuestra opinión, constituye el meollo de la teórica escena que nos ocupa, ante el punto donde se desarrolla la acción principal de la composición, centro de atención de todos sus componentes y motivo primordial de sus actitudes y comportamientos. Si es incuestionable que sólo podemos identificar lo que vemos, lo que vemos nos resulta aquí lo bastante patente para que nos parezca más arriesgado aún el adentrarnos en inferencias de eventuales *solapamientos de acciones distintas* que el describir simplemente lo que se ofrece a nuestros ojos, y ello sin ningún ánimo de sentar cátedra ni de aventurarnos en conjeturas interpretativas faltas de la más mínima base.

Ciñéndonos a lo que nosotros creemos que vemos, se distinguiría un cérvido a la carrera que sería agarrado e intentado frenar por cuatro individuos que lo sujetarían por las astas y por las patas, mientras otros cuatro seres humanos, sin participar directamente en la maniobra, mantienen diversas composturas en su proximidad inmediata. Así, pues, un total de 8 personajes —y quizás otro más bastante dudoso— y un ciervo, el único animal de la combinación escénica, siempre y cuando resulte correcta la segregación arbitraria que hemos establecido entre las presentes secciones del panel y la porción del mismo que se encuentra en la parte inferior izquierda, donde aparece otro cuadrúpedo.

- a) Con esta letra se ha asignado al que a nosotros nos parece el protagonista principal del panel, es decir, al ciervo al galope. Como es habitual en tantas estaciones levantinas, la figura está sometida a unos cánones naturalistas más acusados que los que rigen en los seres humanos, normalmente de ejecución menos cuidada y no tan ajustada a la realidad. Dominado por el efecto de oblicuidad que refuerza el dinamismo, las patas delanteras están estiradas hacia delante en posición de



Fig. 13. Sección D del Sector I de Muriecho L.

- plena carrera; un gran desprendimiento del soporte ha hecho que se perdiera buena parte de la masa corporal del herbívoro, incluidos los cuartos traseros y las extremidades posteriores, aunque por las proporciones del diseño y por la presencia de las pezuñas correspondientes a estas últimas (1 en Fig. 13) se puede intuir claramente que las mismas también estaban extendidas y en ademán de estar corriendo. Los contornos de la figura están bastante bien perfilados, distinguiéndose en la cabeza una línea más oscura que resigue su silueta; las astas que se ven a la derecha son finas y se distinguen mucho mejor que las que se ven a la izquierda, difuminadas y corridas. Aunque conserva las cuatro pezuñas, solamente una de las anteriores se nos ofrece libre de interferencias y nos permite ver su forma y la delicadeza con la que ha sido trazada; las otras tres están siendo sujetadas por dos personajes, las zagueras por un individuo que mantiene una de ellas en cada mano (*f*), la restante de las delanteras por otro que la atrapa con ambos brazos (*d*). Longitud, desde los cascos de atrás: 28 cm.
- b) Figura humana que mostraría una extraña cabeza, con una protuberancia alargada que podría dar a entender que está tocada por una máscara o embozo; de ser así, se saldría por completo de la tónica general constatada en sus congéneres en lo relativo al tratamiento de sus testas; sin embargo, no descartamos que la «rareza» de la imagen venga producida por un desconchado que ha deformado su contorno original, pero el perfil del cuello y del pecho, anómalo por lo abultado, contribuye a realzar dicha impresión de irregularidad frente a sus compañeros de escena. Los brazos están echados hacia delante y se aferran a sendos candiles de la cornamenta, como si intentaran detener la desenfrenada trayectoria del animal. La pierna que se encuentra a la izquierda es maciza y es la única que ha conservado el pie; en la que está a la derecha apenas ha permanecido el arranque por estar cubierta por la suciedad acumulada cerca del suelo. Parece portar en la espalda una especie de bolsa, mochila o carcaj. Longitud: 20,1 cm.
- c) Figura humana mucho más desvaída, en la que sólo se perciben relativamente bien la parte superior del tórax, los hombros y la cabeza ovalada; los brazos son difusos pero se ven lo suficiente para comprobar que se dirigen al frente, a contactar también con las astas que, como ya se ha dicho, tienen el pigmento muy desleído en esta zona del panel; lo mismo sucede con el resto del cuerpo del antropomorfo, aunque es posible que las piernas no existan porque nunca las pintaron. Longitud: 8,1 cm.
- d) Figura humana de la que únicamente resta la mitad superior, ya que el resto del dibujo está sumido en lo negro de la suciedad compactada y está afectado, además, por un profundo agujero del soporte. Cabeza ovalada y brazos extendidos para asir la pezuña de la pata delantera izquierda del ciervo. Longitud: 9,2 cm.
- e) Figura humana muy dudosa por el notable desvanecimiento de la pintura y por tener junto a sí otras manchas de color que ignoramos si tendrían o no relación con ella. Con todo, es verosímil observar un torso arqueado, una cabeza ovalada y dos posibles brazos levantados ante el rostro. Longitud: 7,4 cm.
- f) Figura humana también bastante perdida, pero no tanto por la disolución del pigmento como por las quebraduras del soporte y por los desconchados; en realidad, esta imagen se encuentra al otro lado de una anfractuosidad de la roca que muy bien hubiera podido servir como límite natural para la escena, pero que, por lo visto, no ha sido así. Los brazos del personaje pasan por encima de la misma, la traspasan y acaban por agarrar cada uno de ellos una de las pezuñas traseras del animal, únicos rasgos de las patas traseras que se libraron de la acción de un desprendimiento del soporte de funestas consecuencias (1 en Fig. 13). La cabeza parece ovalada y las piernas están algo entreabiertas. Podría pertenecer al Concepto C.III.3 de Alonso y Grimal. Longitud: 15,2 cm.
- g) Figura humana en actitud de caminar, con la pantorrilla marcada en la pierna derecha y con bastantes dudas de que ocurra lo mismo en la izquierda, aunque así lo parezca; en efecto, el abultamiento posterior que presenta ésta en la misma zona pertenecería al pie de la figura *h* de la Sección C (Fig. 12), el cual se encontraría entonces adosado tangencialmente al trazo que dibuja dicha extremidad y fundiría su contorno con el de éste. La cabe-

za no puede calificarse de triangular en términos estrictos a la vista de lo conservado, pero, en nuestra opinión, se aviene más con tal perfil que con cualquier otro, por lo que le hemos aplicado finalmente la citada clasificación. Se distinguen bien el cuello y los hombros, pero no así el brazo izquierdo, en el que el emborronamiento del pigmento no nos deja discernir del todo si está doblado por el codo y se adelanta para asir la cuerda del arco o si mantiene otra postura ahora irreconocible; tampoco podemos percibir con propiedad si el ensanchamiento trasero del cuerpo corresponde al citado brazo o a un elemento tipo mochila o carcaj que portaría en la espalda. La extremidad superior derecha tampoco permite observar con claridad si está cogiendo el citado arco o más bien el elemento rectilíneo que se encuentra junto a él, que es lo que en realidad parece. Resulta sumamente interesante que, aparte de las vacilaciones que se nos plantean a la hora de determinar qué brazo en concreto coge cualquiera de los dos objetos que el sujeto acarrea, podamos comprobar que el personaje porta en verdad dos utensilios distintos —lo que no deja de encerrar visos de anomalía— y que ambos se repiten en otro congénere ya descrito (*f* de la Sección C en Fig. 12) —lo que dota al hecho de una especial relevancia y, tal vez, de una significación cierta pero incomprensible—. No obstante, en el presente caso el margen de equívoco es menor, ya que ambos artilugios están perfectamente separados uno del otro y no se confunden sus trazos como en el individuo anterior; el arco está de nuevo destensado —como si no se quisiera hacer uso de él de modo inmediato—, mientras que el mencionado elemento rectilíneo vuelve a tener, cerca del extremo superior, una forma curvada en círculo que, a simple vista, cabría identificar como un lazo corredizo. La dirección de la andadura de nuestro protagonista es hacia la izquierda, es decir, hacia el lugar por donde galopa el ciervo. Algo muy sugestivo<sup>9</sup>. Longitud: 12,8 cm. Concepto: C.III.1.

<sup>9</sup> Desearíamos que resultase evidente que estamos hablando sólo de lo que nos parece ver y que estamos recurriendo a lo más simple y palmario cuando intentamos reconocer alguna cosa y reseñarla; ello no representa que estemos seguros de dar en el clavo ni, mucho menos todavía, que queramos inducir al lector a

- h) Figura humana afectada por un desconchado en el sector del abdomen, de gran cabeza triangular, con los dos brazos levantados horizontalmente hacia delante y de forma cónica, con el máximo ensanchamiento en la zona de las manos. El cuerpo es rectilíneo hasta la cintura, donde se marcan los glúteos; las piernas también muestran el detalle anatómico de las pantorrillas y se rematan con sendos pies. Éstos, las nalgas y las extremidades superiores indican a la perfección que el sujeto está vuelto hacia la derecha, hacia el portador del arco y del hipotético lazo. El porte de la representación es notable: 21,2 cm. Concepto A.III.3.
- i) Figura humana en actitud de encontrarse corriendo o saltando, por efecto de la amplia apertura de las piernas, entre las que se distinguiría una mancha de pigmento la cual, con muchas dudas, podría hacer indicación del sexo del personaje; el pie de la parte de la derecha se confunde con la pintura de *b* y de *h* en un sector donde ésta aparece muy diluida; el de la parte de la izquierda, por el contrario, se cruza con una de las piernas de *j* y parece que se superpone a la misma por el hecho de poseer un pigmento más denso que el de la otra imagen. Los brazos se izan a ambos lados del cuerpo, más alto el izquierdo, abultado en su extremo y corto; el derecho se dobla por el supuesto codo y también es corto, aunque menos ancho que el anterior; es posible que la poquedad de tales extremidades se deba a la proximidad de la cabeza de la figura *h* y de la pierna de la figura *a* de la Sección B (Fig. 11), miembros con los que parece que no quieren cruzarse, a diferencia de lo que sucedía con su pie y la figura *j*. La cabeza es bastante irregular, pero cabe incluirla dentro de las ovaladas. Orientada a la derecha. Longitud: 17,3 cm. Concepto D.I.3.

asumir deducciones interpretativas que nosotros estamos lejos de proponer conscientemente. De otra manera, nos podríamos extender durante mucho rato en elucubraciones que emanarían de la circunstancia de que en nuestra *posible* escena se esté procediendo a la *posible* captura de un cérvido en vivo y de que un ser humano, empuñando un *posible* instrumento destinado a hacer presa en animales vivos, se dirija al escenario de la acción con el *posible* propósito de enlazarlo. Que no pretendamos meternos en desciframientos y «lecturas» no se contradice con que no podamos exponer lo que, a nuestros ojos, puede contemplarse y, aunque sea en apariencia subjetiva, describirse.

- j) Figura humana de cabeza ovalada, orientada a la izquierda, con el cuerpo inclinado hacia delante, el brazo derecho incompleto, pero que parece que se dobla por el codo y se levanta, y el izquierdo apenas esbozado, a través de un trazo muy perdido que corre paralelo a la línea somática y que indicaría que dicho brazo está dibujado hacia abajo y que se curva hasta sobrepasar la citada línea y emerger por el otro lado, como en *d* de la Sección B (Fig. 11); las dos piernas del antropomorfo *d* de la Sección B (Fig. 11) están casi tocando su hombro, pero no terminan de interferir en el diseño; es ésta una zona bastante confusa, ya que la presencia de una fisura natural del soporte y de algún desconchado no facilita nada una correcta lectura de los restos pictóricos, bastante poco visibles. A partir de la mentada fisura el pigmento se presenta todavía más desvaído, pero se distinguen perfectamente la parte del abdomen y ambas piernas, la derecha entera y con un pie que roza la cornamenta del ciervo, y la izquierda mucho peor conservada, por la acción de un desprendimiento de la pared rocosa, también provista de pie y cruzada con la perteneciente al personaje señalado con la letra *i* en esta misma Sección. Concepto: A.I.3. Longitud: 18,4 cm.

Según lo dicho, nuestra hipotética escena estaría constituida, cérvido aparte, por 39 seres humanos seguros y por otros 3 que presentarían más o menos sospechas a la hora de establecer su identificación. Entre ellos predominan los que exhiben una cabeza ovalada o redondeada, cuya cifra alcanza los 16 ejemplares, pudiéndose ampliar a 19 si añadimos a los mismos los otros tres que no nos parecen del todo garantizados, bien porque el contorno de la testa no esté demasiado claro (*d* en Sección B y Fig. 11), bien porque corresponde a diseños cuya clasificación como figuras humanas no esté libre de sospechas (*k* en Sección C y Fig. 12 o *e* en Sección D y Fig. 13). Siguen a las citadas las cabezas triangulares, con 9 casos, y las trapezoidales y cuadrangulares, con 2 casos en cada apartado; sólo una exhibe unas características un tanto anómalas y difícilmente catalogables (*b* en Sección D y Fig. 13); las de silueta indeterminada llegan a la notable cantidad de 8 muestras (9 si contamos la dudosísima *j* de la Sección C en Fig. 12), algunas de las cuales podrían incluirse en las de forma ovalada (*i* en Sección C y Fig. 12) o triangular

(*b* en Sección C y Fig. 12) dentro de las variantes tipológicas, bien que en otras ocasiones la indeterminación viene dada por la ausencia absoluta del miembro (*g* en Sección A y Fig. 10 o *c* en Sección C y Fig. 12), por la práctica y casi total difuminación del mismo (*f*, *i* y *j* en Sección A y Fig. 10) o por el desprendimiento de la superficie del soporte (*h* en Sección C y Fig. 12).

En cuanto a las dimensiones de las figuras humanas hay que señalar que 10 de ellas superan los 20 cm de longitud (*a*, *b* y *e* de la Sección A; *a*, *b*, *c* y *e* de la Sección B, *g* de la Sección C y *b* y *h* de la Sección D), cifra susceptible de ser aumentada a 13, ya que algunas de ellas se aproximan a dicha medida y, pese a no estar completas, parece que conservan restos de los pies; tal sería el caso de *c* y *d* de la Sección A. *a* *f* de la Sección B le falta parte del desarrollo de las piernas y, aunque no hayamos sabido señalar la presencia de sus extremos, seguramente los tendría al igual que sus congéneres anteriores. En esta misma Sección A, en el personaje señalado con la *e*, tendríamos, caso de que también se contasen como pies lo que resta aislado en la parte baja de su vertical, al único individuo que superaría los 30 cm de altura, algo que se sale de lo común dentro de todo el conjunto. Seguirían las imágenes que superan los 16 cm de largura, de las que podemos contar hasta 5 ejemplares, teniendo en cuenta que ninguna de ellas mantiene una posición erguida y que, por lo tanto, podrían exhibir una mayor altura si estuvieran derechas (*d* de la Sección B, *h* y *j* —siempre que se trate de un antropomorfo— de la Sección C e *i* y *j* de la Sección D). Existe luego un grupo de 4 que ronda, por arriba y por abajo, los 15 cm: *a*, *b* e *i* de la Sección C y *f* de la Sección D. En cuanto a las menores, hay 2 que no alcanzan los 10 cm, la *c* de la Sección D, muy dudosa porque no está claro que sea una figura entera, y la *d* de la Sección C, la que antes ha provocado las elucubraciones con respecto a su posible pertenencia al género femenino. En resumen, las representaciones de mayor tamaño se hallan en las Secciones A y B, en la primera con el «gigante» de 30,6 cm, tal vez destacado en dimensiones por ser un personaje de especial relevancia, y en la segunda con las dos únicas —además del anterior— que sobrepasan los 25 cm (27 en la *a* y 25,2 la *c*), mientras que las más pequeñas están en las Secciones C y D respectivamente, la *d* y, con muchas reservas, la *c*.

Si aplicamos los conceptos instaurados por ALONSO y GRIMAL (1994 y 1996), veremos que la mayor parte de figuras humanas se tendrían que encaillar dentro del Concepto A, con 8 sujetos en el

A.I.3, 1 en el A.II.3 y 3 en A.III.3. En el concepto C tendríamos un individuo en el C.III.1 (*g* en Sección D y Fig. 13, el personaje con arco y lazo en actitud de marcha) y otro en el C.III.3, más dudoso por faltarle la parte superior del cuerpo por causa de un desconchado (*h* en Sección C y Fig. 12). Solamente en un caso podemos irnos al Concepto D, en la única representación que se ha ejecutado en posición de estar corriendo o saltando (*i* en Sección D y Fig. 13). Otras figuras no han sido susceptibles de ser adscritas a ninguna de las divisiones porque su estado de conservación no lo ha permitido, al estar incompletos sus trazos somáticos y resultar irreconocibles las proporciones.

No obstante, en ciertas ocasiones parece que lo fragmentario de los diseños no siempre responde a una cuestión de mutilaciones debidas a la acción de los agentes naturales, sino que podría atribuirse a un propósito intencionado de los autores que les llevaría a no querer o a no necesitar el acabar determinadas imágenes. Algo de esto hemos indicado que se intuye en la figura *c* de la Sección D (Fig. 13), quizás también en *g* de la Sección B (Fig. 11) o en las que componen la agrupación poco definida situada tras la línea frontal de la Sección A (Fig. 10), en la que cabría entender que no era necesario culminar la totalidad del dibujo ni precisar al detalle sus perfiles para lograr el efecto deseado.

Esta relativa confusión de trazos y de los respectivos pigmentos, sea o no sea pretendida, se reproduce también en otros lugares del panel: ya hemos dicho que puede confundirse la pintura de los pies de *d* de la Sección B con la del brazo izquierdo de *j* de la Sección D (1 en Fig. 14); no obstante, los trazos nunca llegan a tocarse, no interfieren entre sí. No ocurre lo mismo con la pantorrilla de *g* de la Sección D y con el pie de *h* de la Sección C (2 en Fig. 14), que se unen tangencialmente y pueden inducir a error a la hora de asignar a cada figura lo que le corresponde. Las extremidades inferiores de *i* de la Sección D inciden ambas dos sobre sus congéneres más próximos: la que se ve a la izquierda se cruza con una de las de *j* (3 en Fig. 14), en tanto que la otra acaba mezclándose con los diluidos contornos de la espalda de *b* y de la pierna de *h* (4 en Fig. 14). Sin embargo, sus brazos parecen más cortos de lo normal y dicha brevedad puede deberse a una intención de no injerirse en la pierna de *a* de la Sección B (5 en Fig. 14) o en la cabeza de *h* de su propia Sección D (6 en Fig. 14). Por un lado, uno de los pies de *j* de la Sección D sólo roza suavemente la testuz del ciervo, con tanta delicadeza como si no quisiera pisarla (7 en Fig. 14); por

otro lado, no hará falta repetir lo que ocurre con los brazos y cuerpos de la primera hilera de figuras humanas de la Sección A (Fig. 10), donde se perciben evidentes entrecruzamientos. Así pues, hay *contactos, roces, aproximaciones y cruces*, cosas distintas a primera vista, pero, en el fondo, muy parecidas, al menos según nuestro modesto entender.

La circunstancia de que en ciertos casos se evite el contacto y que en otros no se haga, a pesar de que nos pueda parecer que estamos ante dos maneras de actuar antitéticas, para nosotros significa una misma cosa: existe una simultaneidad en la factura de las pinturas y todos estos *recursos* sirven para resolver de una u otra manera las *relaciones de vecindad* entre los integrantes de la composición (a veces se tocan, a veces se cruzan, a veces se rozan). Su indistinta utilización no revelaría heterogeneidad sino una ejecución homogénea que se valió de soluciones diferentes, pero esencialmente similares, en lo que a mantener el *respeto* de unos diseños con otros se refiere, con el fin de conseguir la marcada impresión de unidad que las imágenes desprenden. Tal sincronía entre las representaciones vendría a corroborar que el conjunto artístico compone realmente una escena, una combinación única en términos temporales y en términos de uniformidad temática. Porque, sin excepción, no hemos podido ver ningún indicio de que un diseño solape a otro y le haga perder alguna clase de vigencia; en una agrupación tan densa y poblada, cada figura tiene su espacio y respeta el de las demás, contra lo que cabría esperar de un abigarramiento de manifestaciones similar, en la eventualidad de que no fueran isocrónicos todos sus integrantes.

En Muriecho L, los componentes de este Sector 1 están *juntos, pero no revueltos* y, en nuestra opinión, sólo se produce un cierto *enredo* entre los mismos cuando se trata de crear la sensación de que está teniendo lugar un hecho de participación colectiva y se quiere ofrecer una impresión de agrupamiento y de proximidad, como en la Sección A. Es entonces cuando parece que se ha buscado más el efecto de conjunto que la singularidad de cada figura. Por demás, lo normal es que cada ser humano posea su especificidad respectiva y desarrolle su acción particular sin intrusiones gráficas graves de los personajes contiguos que sirvan para enmascararla o para restarle validez; cada uno hace lo suyo en una suma que creemos orgánica y cohesionada y lo que hace se muestra sin injerencias, como sugiriendo que todos los intervinientes tienen su función y que todos son importantes en cuanto a su implicación en una actividad que nosotros consideramos común para todo el



Fig. 14. Contactos entre figuras del Sector I.





Fig. 15. Parte inferior izquierda del Sector I de Muriecho L.

grupo; ello no significa que sepamos explicárnosla, de lo cual estamos muy lejos, ni que, en consecuencia, pretendamos explicarla en este trabajo.

Sin embargo, pensamos que esta individualidad es meramente gráfica y que no resta un ápice al mencionado *efecto de conjunto*, sino que lo refuerza en el sentido de que cada uno ocupa el lugar que le corresponde y que, dentro de él, cada cual protagoniza, libre de trazos ajenos que se inmiscuyan, un algo cuya significación se nos escapa, pero que sirve para colaborar en el quehacer general. Es evidente que en el estudio del Arte Rupestre casi todas las ideas son inconsistentes y aleatorias, sobre todo cuando nos obstinamos en ir más allá de las simples descripciones formales; con todo, juzgamos conveniente insistir en una ya apuntada: tal carencia de superposiciones y de intromisiones recíprocas sería difícil que se reprodujera si estuviéramos hablando de una aglomeración de escenas independientes, temáticamente desconectadas y, tal vez, desprovistas de contempo-

raneidad. Más aún cuando la condensación de manifestaciones es tan elevada como en el ejemplo que nos ocupa.

## 2. CIERVA (Fig. 15.2 y Fig. 16).

Se trataría de la primera figura de la zona segregada de la escena principal, lo cual, como ya se ha expuesto, se ha hecho bastante arbitrariamente. Así al menos lo parece indicar el sujeto señalado con la letra *f* de la Sección D, que se ubica al otro lado de la grieta natural del soporte rocoso a la que cabría atribuir el destino de actuar como teórica línea divisoria entre la composición mayoritaria y esta parte de la idéntica pared. Con todo, tampoco puede desecharse que la presencia del citado individuo en este lugar fuera fortuita o excepcional, pues existen otras razones, un tanto endebles por otro lado, que podrían apoyar la escisión efectuada. En primera instancia, la orientación de esta misma cierva parece desviar el centro de atención constituido por el macho a la carrera hacia



Fig. 16. Cierva del Sector 1.

la dirección contraria, pues sigue una trayectoria absolutamente opuesta a la del otro cuadrúpedo y da la espalda al núcleo de la acción como si nada tuviera que ver con ella; también la escala de sus proporciones es algo menor que la del ciervo, aunque sabemos que este hecho tendría una importancia muy relativa; ítem más, mantiene claras diferencias estilísticas con respecto a su congénere: patas bastante macizas, sin la finura de trazo del espécimen masculino, cónicas y sin marcar las pezuñas; se ejecutó mediante la técnica del silueteado, en tanto que el otro animal se pintó mediante la mal llamada *tinta plana*; aspecto mucho más estilizado e incluso tosco. Todo ello cabría considerarlo como indicios que desvincularían a esta representación de la del cérvido vecino y también de la vasta orquestación que le rodea.

Este superior índice de estilización puede asimismo apreciarse en las dos figuras humanas superiores (5 y 6 en Fig. 15), cuya línea corporal es esta vez más fina que cualquiera otra de las del lado contrario, lo que hace que no se avengan demasiado con éstas por sus caracteres físicos, ni siquiera con las que comparten con ellas las proximidades aledañas. Sería ésta otra circunstancia que revelaría una ausencia de unidad temática y estilística en relación con la tan manida escena e incluso en relación con los propios integrantes que ocupan esta parte que ha sido desgajada de la misma. En resumen, quizás aquí sí que podría hablarse de *acciones distintas*, pues no resultan perceptibles la cohesión y la conformidad

que nosotros hemos creído detectar —tal vez erróneamente— en la composición multitudinaria, ni con respecto a ella, ni con respecto tampoco a los mismos integrantes de esta porción del Panel I. Si a todo lo dicho añadimos la presencia de una figura indeterminada, que no hemos sabido identificar y que se escapa de la tónica general del conjunto, es posible que la discriminación establecida no sea tan caprichosa como cabría entender en un principio.

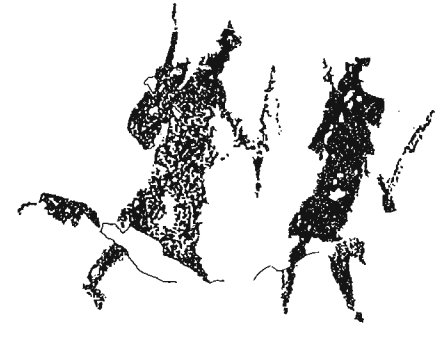
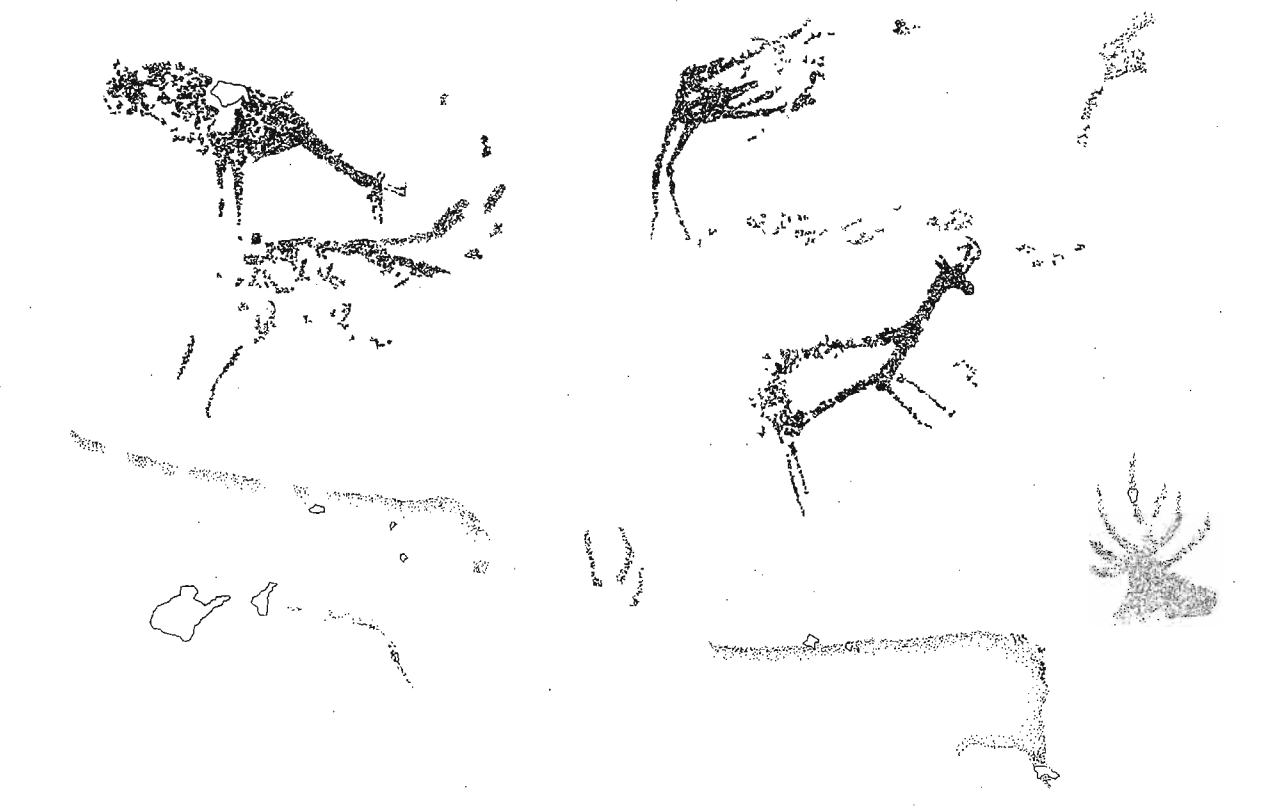
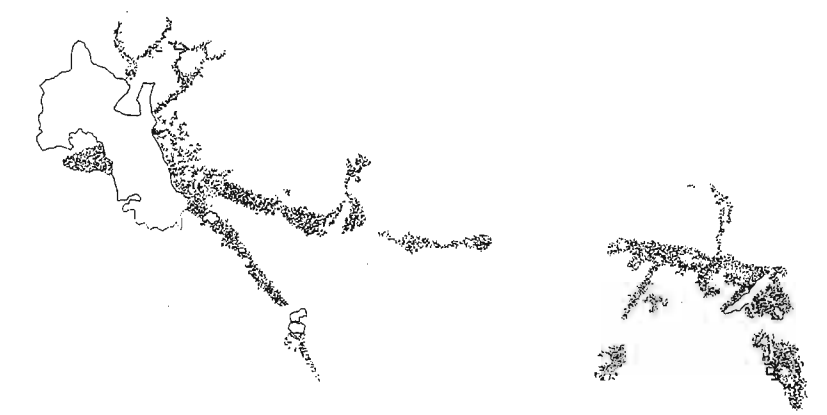
Volviendo a la cierva en cuestión, ya hemos aludido a la relativa solidez de sus patas, a la no indicación de cascos en sus extremos y al empleo del silueteado, de trazo también relativamente ancho. Está afectada por diversos desconchados, uno grande que incide sobre la línea del lomo sin llegar a perjudicarla en demasía, y otros más pequeños que han deteriorado la del vientre y una de las extremidades posteriores; la otra se nos muestra discontinua por causa de las irregularidades del soporte. La cabeza está muy difuminada y no permite discernir si estaba igualmente silueteada o si dicha sensación emana del desleimiento de la pintura, opción ésta por la que nos inclinamos en mayor medida; la oreja, en cambio, es más visible porque sirve de corona a la raya que perfila el contorno y está acabada en punta. A pesar de una cierta pesadez en los miembros, el herbívoro parece estar corriendo, por la disposición de los mismos, abiertos y echados hacia delante los anteriores y hacia atrás los posteriores, y, sobre todo, por el efecto de oblicuidad, que es el que en realidad dota al diseño de un aire de dinamismo. Longitud: 11,4 cm.

### 3. FIGURA HUMANA (Fig. 15.3)

De pequeño tamaño, su estado de conservación es fragmentario por causa de los minúsculos desconchados y por la disolución del pigmento que ha sufrido la cabeza, lo que le da una forma indefinida. El tono del resto de la representación es más intenso, con un cuerpo cuadrangular con tendencia trapezoidal, el brazo derecho apenas iniciado y el izquierdo un poco más largo; le falta la pierna diestra y la contraria se presenta muy dañada por los citados desprendimientos del soporte. Longitud: 7,4 cm.

### 4. FIGURA HUMANA (Fig. 15.4)

Mucho más grande que la anterior, su estado es asimismo precario por las quebraduras del soporte y por los desconchados. Uno de ellos, el mayor de todos los de esta zona concreta, parte su cuerpo por el abdomen y menoscaba también la integridad de otras manifestaciones pictóricas cercanas; la cabeza es



0 10

Fig. 17. Calco interno del Panel 2 de Muriecho L.

ovalada, tiene marcado el cuello y lo que resta del torso es rollizo y se va ensanchando hacia abajo, aunque, al quedar cortado, no sabemos hasta qué punto. Los brazos están ligeramente abiertos y en descenso, portando el derecho un utensilio rectilíneo, acaso un arma o un palo; las piernas están abiertas y quedan desprendidas del tronco, muy perdida la siniestra y un poco más larga la diestra, de burda factura. Longitud: 17 cm. A la izquierda: raya recta y vertical de 3,1 cm de largura.

#### 5. FIGURA HUMANA (Fig. 15.5)

Es una de las que más arriba hemos citado como poseedoras de un elevado grado de estilización. En efecto, ésta es la sensación que causa la sutilidad del trazo somático, que se amplía en la parte de las caderas. La cabeza está casi borrada y carece de cuello, los brazos apenas se intuyen pero parece que van uno arriba y otro abajo y las piernas, rotas por el mentado desconchado, serían más gruesas y presentarían una tenue abertura en ángulo. Longitud de lo conservado: 12,4 cm.

#### 6. FIGURA HUMANA (Fig. 15.6)

Todavía más esbelta y longilínea que la precedente, la línea corporal es más fina, delicada y larga, con lo que el aspecto estilizado se incrementa y acentúa. Las piernas son casi exactas a las de la figura 5 y quedan cortadas a la misma altura por el mismo desgajamiento de la superficie del soporte; no muestra brazos distinguibles y la cabeza, al igual sin cuello, exhibe un contorno triangular de base reentrante, forma que es probable que pueda atribuirse también a la semiperdida testa de su compañera ya descrita. Longitud de lo conservado: 15,3 cm. Adscribible al Concepto A.I.3 de ALONSO y GRIMAL, como la anterior.

#### 7. FIGURA HUMANA (?) (Fig. 15.7)

Por lo que en la actualidad se observa, difícilmente se justificaría tal clasificación a la luz de los escasos rasgos definitorios que ofrece. No obstante, la proximidad a las dos figuras susodichas y su alineamiento con respecto a ellas son circunstancias que hacen pensar que nos encontramos ante un tercer congénere de las otras dos, bien que casi desaparecido. Dañada por fisuras y desconchados, únicamente mantiene parte de la cabeza sin cuello, seguramente similar a la del n.º 6, dos cortos brazos descendentes y el tramo superior de la raya del cuerpo. Longitud de lo conservado: 5,3 cm.

#### 8. FIGURA INDETERMINADA (Fig. 15.8)

No hemos sido capaces de identificar la presente imagen porque, como ya se ha dicho, se sale de la tónica general que rige no sólo en este Panel 1, sino también en todo el contenido artístico del covacho de Muriecho L. Si las manifestaciones restantes son perfectamente reconocibles y se corresponden siempre con seres humanos o con animales, parece que ésta adquiere visos de singularidad muy notables al no encajar en absoluto en ninguno de los dos apartados, al menos de un modo claro y evidente. Se pensó que podría tratarse de una cabeza por la clase de perfil que nos ofrece, por la redondez de la hipotética mandíbula y por las cortas rayas inscritas en un perímetro oblongo sito en el sector del posible copete; se barajó incluso la eventualidad de que se tratara de una testuz de caballo con su correspondiente crinera. Acabamos por rechazar la idea porque no disponíamos de ningún argumento sólido para sostenerla, ni tan sólo en lo que atañía a sus meras cualidades plásticas, muy poco reveladoras y nada convincentes. Tal vez haya que incluirla en el capítulo de las representaciones inclasificables, con las que el Arte Levantino se muestra muy cicatero, aunque no hasta el punto de que puedan considerarse del todo inexistentes. Con toda seguridad, somos nosotros los que no sabemos reconocer lo pintado, pues los artistas levantinos sabrían muy bien lo que estaban dibujando; nada raro, desde luego, algo probablemente cotidiano para ellos que ahora somos incapaces de reconocer. Longitud: 8,2 cm.

#### Panel 2 (Fig. 17)

Si bien en el caso del Panel 1 y del Sector 1 hay coincidencia en cuanto a que en el primero sólo hemos distinguido uno de los demás por no haber una disgregación física entre las manifestaciones pictóricas que lo componen, no ocurre lo mismo con el Panel 2, en el que se aprecia una separación suficiente entre los grupos de figuras que lo integran como para permitir una subdivisión metodológica en diferentes sectores.

Sabemos perfectamente que las segmentaciones que los arqueólogos utilizamos son artificiosas y aleatorias porque lo ignoramos todo sobre los motivos que llevaron a los autores de las pinturas a colocar cada cosa en su sitio, de una manera y no de otra, y porque incluso desconocemos si el contenido artístico de un covacho como Muriecho L debe de enten-

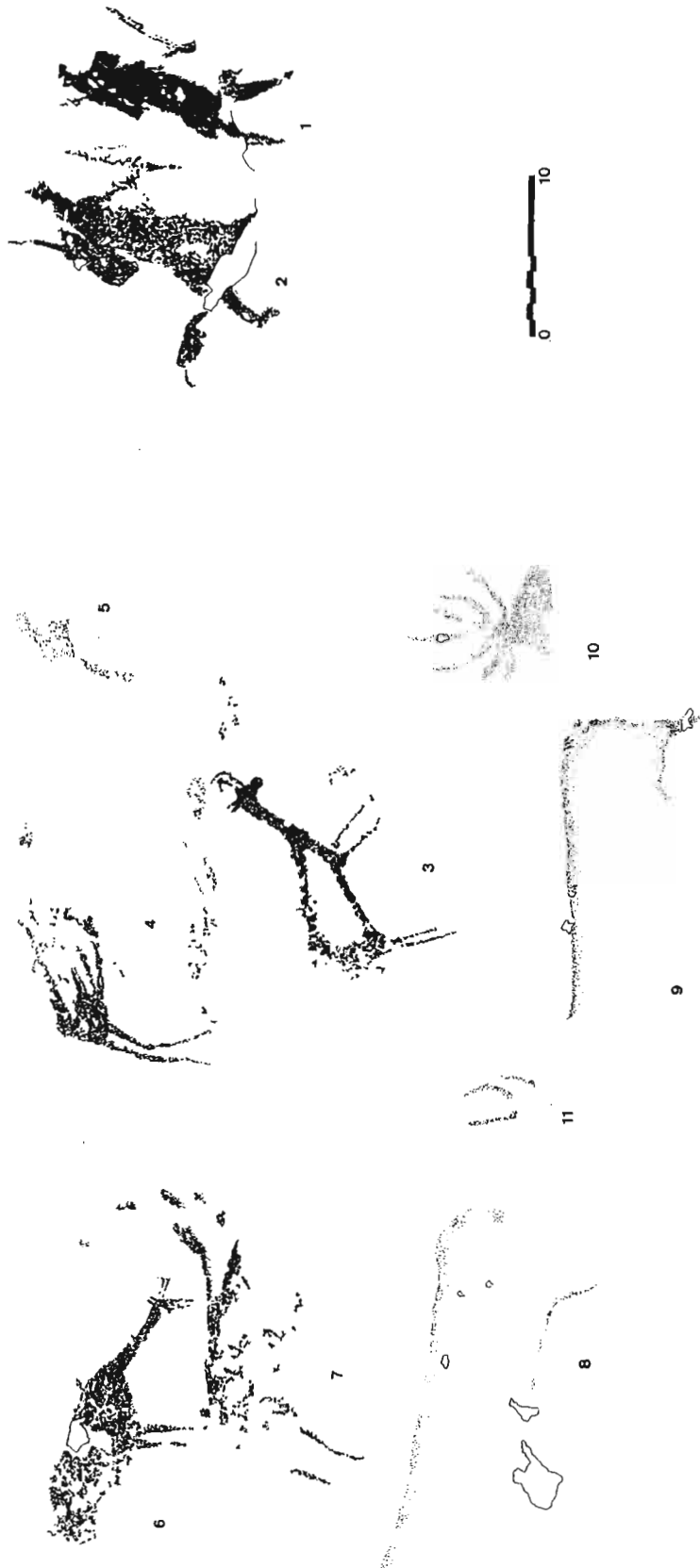


Fig. 18. Sectores 1 y 2 del Panel 2 de Muriecho L.

derse como un todo articulado, a pesar de que puedan distinguirse eventuales dislocaciones cronológicas, o como un compendio de imágenes en el que cada una —o cada asociación de las mismas— juega un papel relativamente independiente, a pesar de que puedan encerrar un significado complementario dentro del conjunto. En consecuencia, pensamos, como ya hemos expresado antes, que nunca podremos estar seguros para apreciar hipotéticos nexos de relación entre unos diseños y otros o para establecer supuestos desacoplamientos.

Cabe indicar que el Panel 2 ocupa otro paño de la pared rocosa, es decir, que, al contrario del Panel 1, se desarrolla a la izquierda del vértice más profundo de la cavidad, a partir de donde el soporte se dobla en ángulo y cierra la citada hornacina por el lado opuesto al del panel ya descrito (Fig. 7). Contiene los sectores que hemos designado con los números 1, 2, 3 y 4.

### Sector 1 (Fig. 18)

Constituido por dos únicas figuras, se ha escindido del Sector 2, cercano a 28 cm, porque el pig-

mento de ambas es distinto al que nos muestran las representaciones de éste, hecho que viene a indicar que no se aprecia una relación cromática entre las dos zonas; por otro lado, la pareja de seres humanos parece dar la espalda al conjunto vecino, ya que está orientada hacia el lado contrario, hacia la derecha, lo que también serviría para descartar otro tipo de relación, esta vez de índole temática o compositiva. En realidad, la tonalidad que presentan estos antropomorfos es idéntica a la de los componentes del Panel 1, es decir un color 477 C de la tabla Pantone, y ello a pesar de hallarse un poco más alejados de ellos que de sus compañeros de pared (a 40 cm).

### Descripción de las pinturas

#### 1. ESCENA (Fig. 18.1 y 2 y Fig. 19)

Integrada por dos figuras humanas muy próximas entre sí y que mantienen una misma actitud de marcha, al tiempo que parecen portar, uniformemente también, los mismos objetos y en la misma disposición todos ellos. La unidad de composición se nos hace indiscutible.

La imagen en la que se observan mejor las

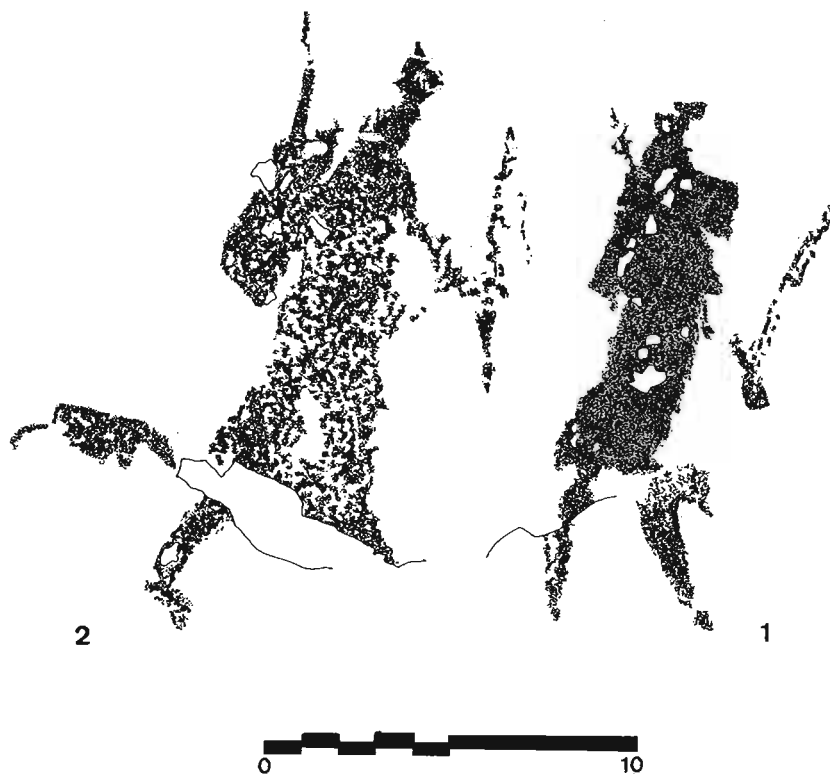


Fig. 19. Sector 1 del Panel 2 de Muriecho I.

características mencionadas es la que ha sido designada con el número 2, bien que no resulte nada clara por causa de las manchas negruzcas, las cuales encubren parcialmente el diseño original y se confunden con mucha facilidad con la pintura oscura con la que fue ejecutada. El dibujo es bastante tosco, sin perfiles delimitados; la cabeza está semiperdida por culpa de un desconchado antiguo, circunstancia que no permite adivinar su forma primitiva; el cuerpo es macizo, con cierta tendencia cónica, y las piernas, de contornos poco distinguibles, están partidas por un nuevo desgajamiento del soporte; sólo la derecha ha conservado el pie de su extremo, gracias al cual ha sido posible determinar su orientación y la dirección de la andadura. En nuestra opinión, lo más interesante del conjunto lo constituye el utillaje que ambas figuras llevan encima, al que hemos aludido ya antes, señalando que es en ésta en la que puede distinguirse con mayor propiedad: en el brazo izquierdo ostenta un utensilio alargado difícil de reconocer, pues el trazo es discontinuo e incompleto, aunque algunos restos, muy borrados y fragmentarios, que parecerían correr paralelos al eje principal, podrían sugerirnos que se trata de un arco destensado, identificación con la que no nos podemos mostrar en absoluto ni firmes ni seguros; en el otro brazo, o tal vez sobre el hombro, acarrea un elemento subcuadrangular del que emerge otro artefacto rectilíneo; podría ser un carcaj, en cuyo caso lo que sobresale sería una flecha, pero tampoco estamos en condiciones de descartar que el citado elemento fuera una especie de escudo o una especie de mochila.

Si la figura que se nos revela más precisa encierra tantas vacilaciones, su compañera —la número 1— es todavía peor en cuanto a su elocuencia, a pesar de estar menos dañada por los microdesconchados: esta vez, la cabeza ha sido prácticamente destruida por las algas cianofíceas y, sobre todo, por un desprendimiento del soporte que ha hecho desaparecer su parte superior; el cuerpo sigue siendo compacto y las piernas, más visibles que las de su congénere, parece que carecen de los dos pies, los cuales han sido substituidos por un simple apuntamiento en sendas extremidades; la posición de las mismas apunta a que marchan también hacia la derecha. El instrumento que ase el brazo izquierdo resulta apenas distinguible por mor del desleimiento del color; no obstante, con muchísimas dudas, cabe suponer la presencia de dos trazos paralelos borrosos, intermitentes y nada inequívocos que volverían a insinuar la presencia de un arco sin tensar tan sospechoso como el anterior o todavía más; en esta ocasión, el bártulo del otro lado,

del que asoma otra vez un útil más o menos recto, se nota menos y peor, aunque ocupa una posición en la espalda más acorde con la que correspondería a un carcaj o una mochila que con la propia de un escudo o similar sostenido por el brazo. Longitudes: 1: 14,4 cm; 2: 16,9 cm.

## Sector 2 (Fig. 18)

Se asienta sobre un soporte rocoso alterado por surtidas y variadas agresiones naturales: los desprendimientos de la superficie de la pared, de tamaño considerable y más o menos recientes, proliferan por toda el área, lastimando seriamente varias figuras, como las señaladas con los números 4, 6 y 7 (ver Fig. 20); los microdesconchados se enseñorean de la parte derecha del Sector y castigan especialmente a la mitad posterior de la número 3 (ver Fig. 20); en la zona inferior, la suciedad acumulada por la inmediatez con el suelo se junta con una concreción calcítica muy espesa, formando entre ambas una colada estalagmítica gruesa y opaca que ha tornado casi invisibles las representaciones indicadas con los números 8, 9 y 10 (ver Fig. 20), al quedar embebida su pintura dentro de ella; por fin, manchas negras no demasiado frecuentes, pero de buen tamaño, que se concentran alrededor de la número 6, bien encima de ella, en una mezcla de algas y de ahumamiento que podría ocultar otras manifestaciones, bien a su izquierda, en un desgajamiento antiguo cubierto de cianofíceas, que ha hecho desaparecer los cuartos traseros del animal.

El contenido artístico del Sector 2 comprende cinco posibles figuraciones de sarríos o rebecos en rojo (color entre 483 y 484 C) y, en tono menos vivo (color 477 C), otros dos o tres ciervos; intentaremos ser más precisos en la descripción de cada una de ellas.

A juicio de ALONSO y GRIMAL (1994, pág. 27), el grupo de cápridos deberían constituir una escena al coincidir cromática y técnicamente y al presentar otras concomitancias tales como la aplicación del principio de la oblicuidad a buena parte de los mismos o como el hecho de que su movimiento se desarrolle en una misma dirección para todos los cuadrúpedos. Estamos básicamente de acuerdo con las apreciaciones vertidas por los mentados autores, a las que tan sólo se les podría oponer una mínima puntualización al respecto de la coincidencia técnica entre las figuras que nos ocupan, pues una de ellas, la número 3, la única completa, fue realizada mediante

el procedimiento del silueteado, mientras que a la número 6, la más entera de las restantes, le fue rellenado de pigmento el interior de la masa corporal; después de examinar minuciosamente el plano interno de la figura 3, no hemos sabido encontrar ningún indicio de relleno que denotara su anterior existencia.

A buen seguro que esta anomalía carece de la suficiente entidad para rechazar mediante ella la posibilidad de que nos hallemos ante una escena, pero no nos sustraemos de recordar que la concurrencia técnica y cromática se daba también en el Sector 1, cuyo carácter escénico ha sido refutado por los mismos investigadores. De ninguna manera queremos volver sobre este tema.

Así pues, si no tenemos más remedio que tomar partido y definirnos en un sentido u otro, diremos que nos inclinamos más hacia la consideración de escena que hacia lo contrario, con todo y que, como en el caso precedente, no tenemos la certeza necesaria para garantizar plenamente dicha aseveración.

### Descripción de las pinturas

#### 1. ESCENA (Fig. 20.3, 4, 5, 6 y 7)

Formada por las ya citadas cinco posibles representaciones de sarríos o rebecos. Posibles, porque sólo en dos de las cinco se ha podido establecer la especie a la que pertenecen gracias a sus cornamentas tan típicas y peculiares. Posibles también porque una de ellas, la número 5, resulta extremadamente dudosa y es un simple resto muy poco expresivo en el que quizás haya sido el azar el que lo haya dotado de una apariencia que evoca una pata posterior similar a las de los diseños con los que comparte el espacio.

En efecto, todas las figuras de la hipotética escena exhiben una análoga orientación hacia la derecha, si bien el efecto de oblicuidad sólo ha podido ser corroborado con total seguridad en los números 3 y 4; el número 6 carece del mismo y el número 7 no permite ser categóricos al respecto en razón de su fragmentario estado de conservación, pese a que la línea del lomo —en caso de que lo sea—, curvada hacia arriba, parece indicar que también lo poseía.

Antes de proceder a la descripción individualizada de los participantes en la composición, queremos remarcar la excepcionalidad que encarnan estas imágenes de sarríos, animales muy escasos dentro de la temática pictórica del Arte Levantino, con limitadísimos paralelos en otros lugares; los aludidos auto-

res han hecho ya referencia a esta particularidad, mencionando como único punto de comparación con los nuestros un ejemplar aislado en el Prado del Tornero de Nerpio (ALONSO y GRIMAL, 1994, p. 12).

#### 2. SARRIO (Fig. 20.3 y Fig. 21.3)

Figura silueteada de rebeco, con un largo cuello que le infunde esbeltez y con la característica oblicuidad que le confiere dinamismo y movilidad; en verdad, es éste uno de los pocos rasgos que inspiran un aire de movimiento, además de las patas anteriores echadas hacia delante, pues el diseño es más bien rígido e incluso parece un tanto anquilosado, tal vez por la rectitud de las delgadas extremidades, paralelas entre sí y desprovistas de todo asomo de torsión que revele una actitud de marcha o de carrera. El trazo que resigue el contorno es bastante grueso y se prolonga hacia arriba para plasmar el estilizado cuello; la cabeza está finamente perfilada, con una clara notación del hocico, las dos orejas dibujadas con suma delicadeza y dos pequeños cuernos doblados hacia atrás, el de la derecha con una curva más amplia que el de la izquierda, pero ambos muy sintomáticos y propios de la especie animal de que se trata. Toda la pintura se ve afectada por la presencia de microdesconchados, sobre todo en la mitad posterior del cáprido, donde el soporte está totalmente salpicado por éstos y presenta un aspecto penoso. Frente a las patas delanteras se distinguen unos trazos discontinuos indescifrables y muy poco visibles y, sobre la misma figura, unos restos muy quebrados de pigmento cuya significación se nos escapa. Longitud: 15,5 cm.

#### 3. CUARTOS TRASEROS (Fig. 20.4 y Fig. 21.4)

No tenemos ninguna evidencia que nos autorice a clasificar como sarrío esta porción posterior de cuadrúpedo, solamente su integración en una misma escena en la que aparecen dos especímenes de dicha familia de herbívoros. Lo conservado se reduce a los cuartos traseros y a parte del lomo y del vientre. Ello nos faculta a decir tan sólo que el efecto de oblicuidad es palmario, que la superficie interna del cuerpo estuvo —aunque fuera parcialmente— rellena de pigmento y que las patas visibles muestran más detalles anatómicos que las de la figura precedente, como la insinuación de cierta musculatura o como una inflexión que revela movimiento, sensación acentuada por la posición hacia atrás de las extremidades. Longitud de lo conservado: 14,6 cm.



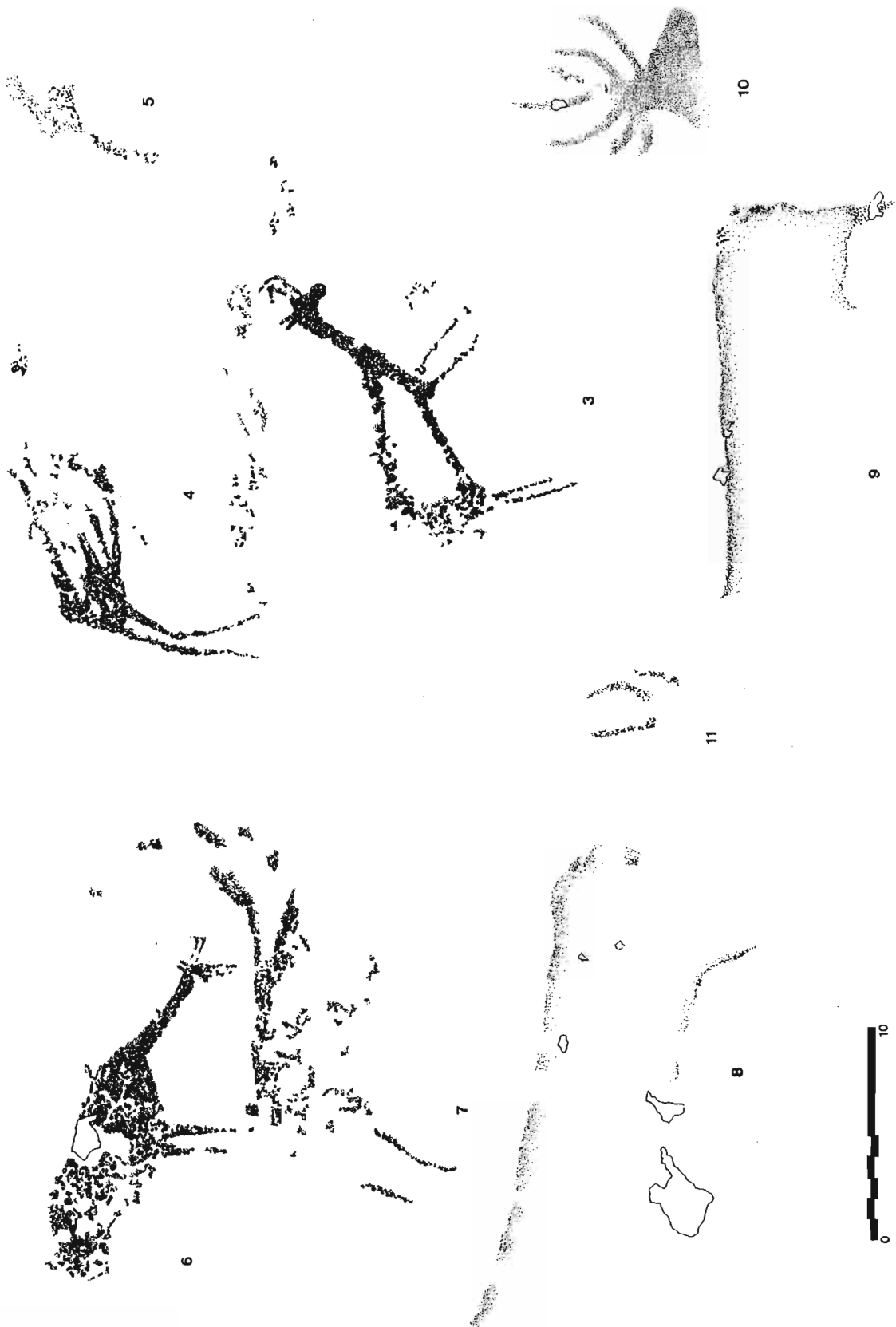


Fig. 20. Sector 2 del Panel 2 de Murriecho L.

## 4. RESTOS (Fig. 20.5 y fig. 21.5)

Tan perdidos que apenas se ven, lo poco que cabe percibir recuerda la forma de una grupa y de una pata trasera parecidas a las del número 4. Es decir, en esta ocasión no sólo ignoramos si se trata de un sarrío, sino incluso si tales restos se corresponden con una figura de animal hoy casi desaparecida. Longitud de lo conservado: 7,9 cm.

## 5. SARRIO (Fig. 20.6 y Fig. 22.6)

Estamos ante el segundo sarrío identificable del conjunto. Descansa sobre una superficie rugosa e

irregular, alterada por múltiples desgajamientos de la corteza rocosa y por manchas negras que flanquean la figura por arriba y por la izquierda. Es posible que se deba atribuir a esas irregularidades del soporte la desigual distribución del pigmento en el relleno que cubre la masa corpórea del cáprido, más aún que a los desconchados, que también existen y también contribuyen a ello en buena medida. Los cuartos traseros han desaparecido precisamente por causa de un desconchado antiguo, ahora invadido por algas cianofíceas. Las patas delanteras ofrecen un perfil cónico, casi completo en la de la derecha y sólo a trechos en la opuesta. El cuello, más largo y afinado que el del



Fig. 21. Sarríos del Sector 2 del Panel 2 de Muriecho L.



Fig. 22. Sarríos del Sector 2 del Panel 2 de Muriecho L.

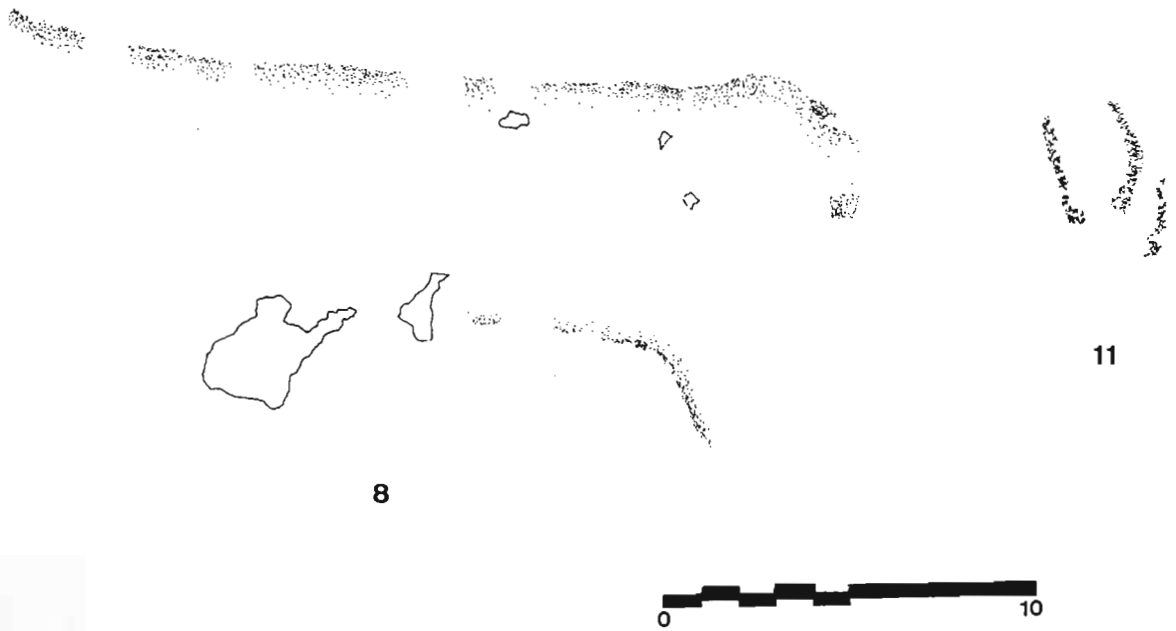


Fig. 23. Cuerpo y astas de ciervo del Sector 2 del Panel 2 de Muriecho L.



Fig. 24. Cuerpo, astas y cabeza de ciervo del Sector 2 del Panel 2 de Muriecho L.

rebeco número 3, se inclina hacia abajo como si el ejemplar estuviera pastando, abrevando u olfateando; la cabeza, bastante borrada, conserva perfectamente las frágiles orejas y unos cuernos ligeros y típicamente doblados por arriba. Longitud de lo conservado: 16,9 cm.

#### 6. RESTOS DE UN CUADRÚPEDO (Fig. 20.7 y Fig. 22.7)

Nos enfrentamos al mismo problema que nos planteaba la figura número 4 en cuanto a la posibilidad de identificar la especie a la que pertenece el presente cuadrúpedo. Además, aquí los restos son más fragmentarios y están más difuminados, por lo que no estamos seguros del todo de que lo que parece la línea del lomo lo sea en realidad debido a la mala conservación; de ser así —nosotros lo creemos—, el efecto de oblicuidad estaría plenamente conseguido. Algunas manchas de pintura podrían denotar que el interior del cuerpo estaba, al menos en parte, relleno de pigmento; las extremidades posteriores están incompletas, pero aparentan ser muy finas y hallarse en postura de estar corriendo. Longitud de lo conservado: 20,1 cm.

#### 7. CIERVOS (Fig. 20.8, 9, 10 y 11, Fig. 23 y Fig. 24)

Debemos reconocer que no nos atrevemos a cuantificar con exactitud el número de animales que estas manifestaciones pictóricas contienen, porque no hemos sido capaces de determinar tampoco qué cuerpos se corresponden con qué restos de testuces. Efectivamente, tenemos dos representaciones somáticas (núms. 8 y 9), una cabeza casi entera (núm. 10) y parte de los candiles de otra cornamenta (núm. 11), por lo que sería muy fácil atribuir a cada una de las primeras las astas que se hallan a su derecha; por consiguiente, tendríamos dos figuras de cérvidos con sus respectivos troncos y sus respectivas testas. Sin embargo, un análisis más detallado ha hecho que surgieran varias dudas que ponen en tela de juicio esta interpretación tan sencilla.

En principio, lo que puede observarse de los perfiles corpóreos parece que quisiera cerrar la línea del contorno como dibujando más una grupa que el inicio del cuello; por lo tanto, las cabezas tendríamos que buscarlas justo en el lado contrario; también la forma del arranque de las patas parece corresponderse más con la de unos cuartos traseros que con la de unos remos delanteros. En segundo término, la cor-

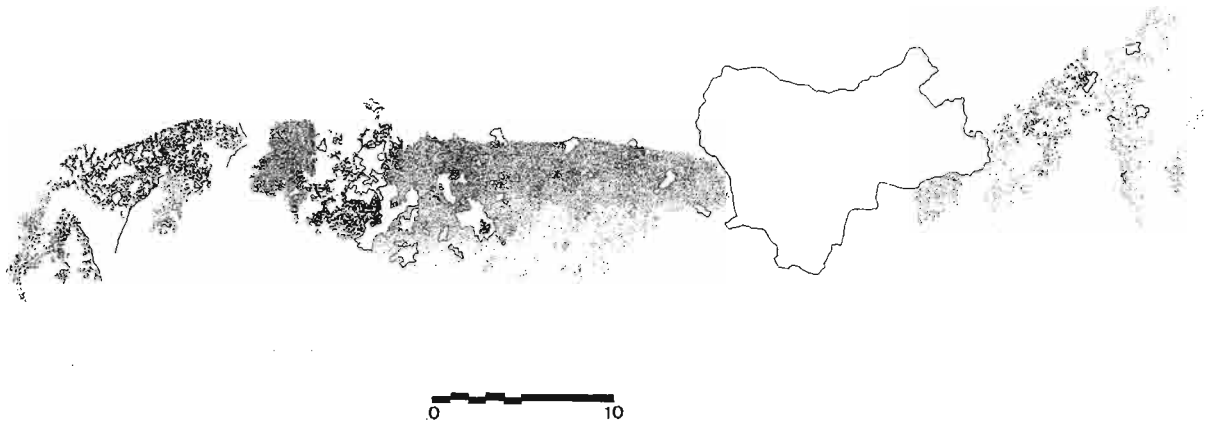


Fig. 25. Sector 3 del Panel 2 de Muriecho L.

namenta número 11 ocupa una posición excesivamente baja en relación con el cuerpo número 8, a menos que el cuadrúpedo mantuviera la cabeza agachada (Fig. 23); algo similar, aunque menos acusado, ocurre entre el cuerpo número 9 y la testuz número 10, aparte de que la línea del cuello de ésta no guarda la inclinación adecuada para encajar correctamente en la línea dorsal de la que debería partir su desarrollo (Fig. 24).

Así pues, cabría también en lo posible que el cuerpo 8 hubiese perdido la cabeza, que las astas número 11 pertenecieran al cuerpo 9 y que la cabeza rameada número 10 no tuviera nada que ver con los otros diseños, bien porque incumbiera a una representación completa hoy desaparecida, bien porque se ejecutase aislada tal y como ahora puede contemplarse, pues no sería un caso único dentro del Arte Levantino. Si esto es así, tendríamos entonces tres imágenes distintas. La espesa concreción calcárea, la suciedad de acumulación y el embebimiento de las pinturas ocasionan unas serias dificultades de observación que no colaboran en absoluto a resolver las incertidumbres generadas.

El cuerpo designado con el 8 es el que más aspecto tiene de componer el lomo y la parte posterior de un cérvido, ya que exhibe un anca bastante perceptible. Lo que hemos podido ver de la figura mide 23,4 cm. El número 9 resulta todavía más confuso porque el arranque de la pata es menos explícito, aunque a nosotros nos sigue pareciendo que reproduce en mayor medida un muslo que una paletilla. Tiene una longitud de 17,8 cm.

Los restos marcados con el 11 reflejan tres candiles de una encornadura ya casi enteramente desvanecida, la cual quizás podría referirse al cuerpo 9, no sin titubeos y vacilaciones al seguir pareciéndonos

demasiado baja incluso para el citado diseño. Como ya hemos dicho, las desconfianzas en las teóricas correspondencias atañen también a la cabeza número 10, asimismo difícil de acoplar con el tronco que se encuentra a la izquierda; ostenta una bella cornamenta de siete vástagos, finamente dibujada, y, a pesar de su escasa visibilidad, todo lo que resta de la figura se adivina bien perfilado y de factura muy cuidada. El tono del pigmento varía un poco respecto del de sus vecinos y parece algo más claro, más cercano al 478 C que al 477 C que es común a los demás. Altura de lo conservado: 9 cm.

### Sector 3

El soporte sigue siendo irregular con anfractuosidades, fisuras y desconchados; precisamente uno de éstos ha hecho saltar buena parte de los vestigios pictóricos que encierra el Sector 3, pobres, poco significativos y realizados en color rojo (483 C), cuya tonalidad varía a más claro en las zonas más afectadas por los corrimientos acuosos. Dos coladas estalagmíticas limitan los restos por ambos lados y la de la derecha ha difuminado en buena medida la pintura sobre la que se ha producido. Por debajo, la concreción espesa y sucia próxima al suelo ha podido borrar una porción importante del diseño original.

### Descripción de las pinturas

#### 1. RESTOS (Fig. 25)

Mal conservados, con cierto esfuerzo y bastante imaginación cabe conjeturar que conforman el posi-

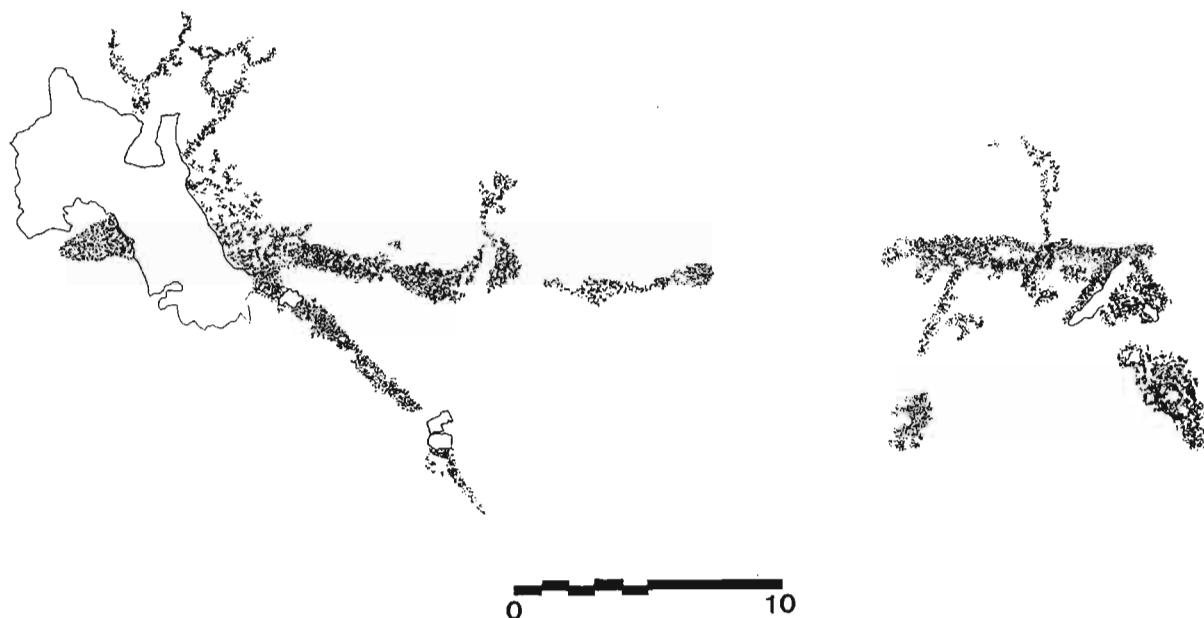


Fig. 26. Sector 4 del Panel 2 de Muriecho L.

ble trazado dorsal de un hipotético cuadrúpedo orientado hacia la derecha; la curvatura descendente que describe su silueta en el extremo izquierdo pudiera entenderse como la redondez de una cadera, mientras que la torsión ascendente que adopta en el lado opuesto sugeriría la elevación producida por el cuello. Caso de ser así, estaríamos ante la figura mayor de toda la cavidad, pero nos faltan argumentos para asegurarlo. Longitud: 63,5 cm.

#### Sector 4

Las manchas negruzcas bordean la manifestación por arriba pero no la afectan en demasía; los perjuicios provienen, de nuevo, de las irregularidades de la pared rocosa y, sobre todo, de los desconchados, uno de los cuales ha hecho que se desprendiera un importante fragmento de la cabeza del cérvido que constituye el único contenido artístico del Sector. Entre éste y el Sector 3, restos sueltos e indefinibles de pintura roja que no nos ha parecido que valiera la pena reproducir.

#### Descripción de las pinturas

##### 1. CIERVO (Fig. 26)

Ejecutado mediante la técnica del silueteado, únicamente en la zona trasera presenta algunos res-

tos de pigmento en el interior de la masa corporal que inducen a pensar en un relleno de color de distribución no generalizada; pensamos que tendría que ser así porque nos da la impresión de que la figura, que carece de patas y de línea ventral, se pintó desde un principio de esta manera, es decir, sin extremidades y sin panza, abierta por debajo, circunstancia que no abonaría la posibilidad de una utilización de la mal llamada *tinta plana* al no disponer de unas líneas inferiores que sirvieran para delimitarla. A pesar de no estar totalmente seguros de que lo dicho sea cierto, la terminación apuntada de algunos de los trazos en descenso indicaría que los mismos terminarían ahí, que tendría lugar una solución de continuidad resuelta a través del citado recurso. Desde luego, ni que decir tiene que no hemos sabido encontrar ni un solo rastro de las partes anatómicas que parecen ausentes, lo cual sería bastante extraño en la eventualidad de que éstas hubieran alguna vez existido. La cabeza del herbívoro ha sido lamentablemente menoscabada por el aludido desconchado, del que asoman, por un lado, un delgado hocico puntiagudo y, por arriba, lo que resta de la cornamenta rameada, ejecutada también con trazos bastante finos. Longitud: 41,3 cm. Color: 483 C. Queda sin reconocer lo que serían las protuberancias irregulares que el cérvido presenta sobre su lomo.

A 51 cm a la izquierda del animal descrito se percibe una especie de goterón de pigmento del



Fig. 27. Gota de pigmento (tamaño natural).

mismo color rojo que se erige como el colofón y confín remoto del repertorio artístico del covacho de Muriecho L (Fig. 27).

### MURIECHO E2

Es un vasto abrigo de planta bilobulada abierto en la roca caliza, con dos cavidades de diferente profundidad, siendo la de mayor calado la que encierra el único panel pintado. Esta última, situada en el lado W, mide unos 14 m de abertura bucal (más del doble si contamos la de ambas oquedades) y otros 11 m de altura máxima, y si bien su orientación se dirige al SE, la general de toda la cueva tiende mucho más a Mediodía (Fig. 28). Coordenadas UTM:

Hoja MTN: 249

x: 257850

y: 4676900

z: 800 msnm

Se asienta en el término municipal de Colungo.

Las escasas manifestaciones rupestres se ubican en lo hondo del covacho y ocupan una posición más o menos centrada si tenemos en cuenta que su planta no es nada simétrica; a pesar de donde se encuentran, la actividad hídrica las ha afectado bastante, aunque no se ha desarrollado con la misma intensidad con que se manifiesta hacia el exterior, donde proliferan las grandes coladas estalagmíticas y nutridas colonias de hongos y de algas cianofíceas (Lám. 7). Con todo, han sido las concreciones calcáreas las que más han perjudicado la conservación de los esquematismos, hasta el punto de haber casi borrado algunos de ellos.

Una vez más y al igual que sus compañeros tratados en este estudio, Muriecho E2 se emplaza en un punto prominente y dominante, aunque les aventaja en su capacidad para abarcar visualmente una mayor extensión de territorio. En efecto, la ladera meridional del Tozal de Muriecho, donde se abre el abrigo que nos ocupa, se yergue sobre el enorme circo kárstico de La Cunarda, lo que le dota de una gran amplitud de miras y le proporciona unas dilatadas panorá-

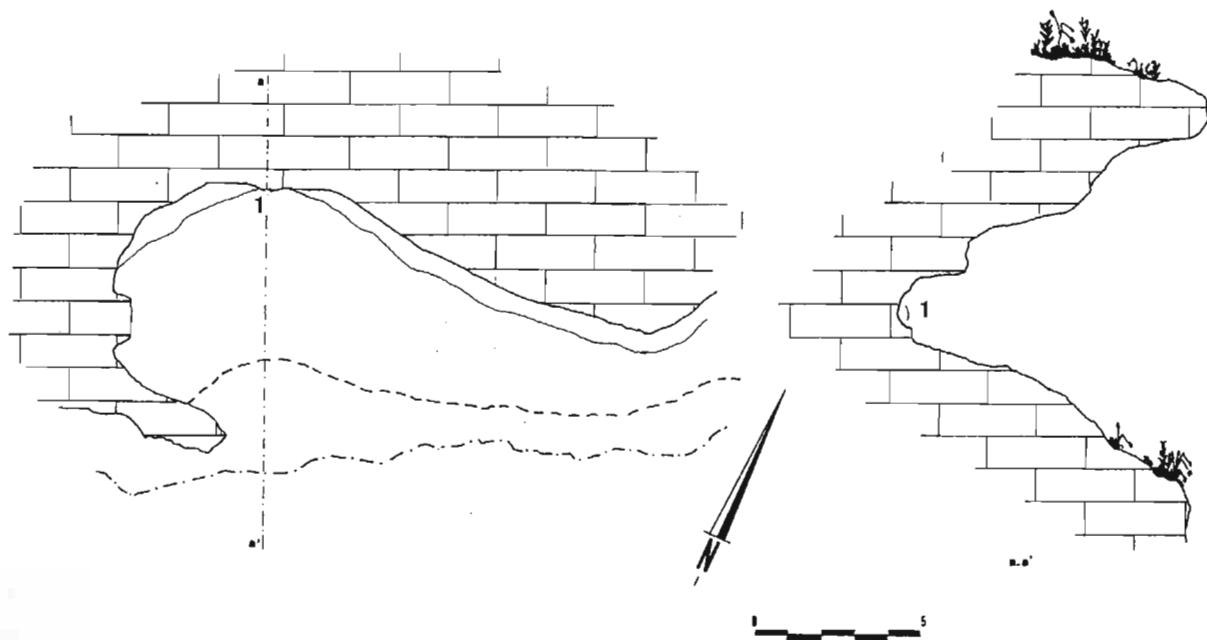


Fig. 28. Planta y alzado de Muriecho E2 (sólo recoge la cavidad estricta donde se encuentra el panel pintado).



Lám. 7. Muriecho E2.

micas exentas de las angosturas sobre las que impearan las otras dos estaciones.

### Sector 1 (Fig. 29)

Como ya hemos expresado más arriba, constituye el único panel pintado de la cavidad y se compone de un signo antropomorfo, de un grupo de trece digitaciones seguras —y tal vez alguna otra de la que quedan mínimos indicios— y de tres manchas o restos que a nosotros nos parecen indescifrables. Todo el conjunto está pintado en color negro, salvo las manchas situadas en la parte superior derecha del panel, efectuadas en un rojo tan lavado y diluido que no hemos podido determinar su tonalidad en la tabla Pantone.

Su colocación en una zona de fuertes acumulaciones calcáreas y lindando con una espesa colada ha dado lugar al cubrimiento de las pinturas por sucesivas capas de calcita que han acabado por absorberlas; de momento, son todavía visibles gracias a que éstas no han alcanzado aún el suficiente índice de opacidad



Lám. 8. Muriecho E2 a través del portal de Cunarda.

para hacerlas desaparecer, pero ignoramos si algunas otras pinturas han podido ser borradas en las inmediaciones por la acción de concreciones más compactas y, por ende, menos transparentes. En realidad, la presencia de los citados restos sugiere que existirían más figuras que en la actualidad se nos hacen ya ilegibles.

### Descripción de las pinturas

#### 1. ANTROPOMORFO (Fig. 30.1)

Se correspondería tipológicamente con la serie de figuras *con brazos en asa*, pues muestra la típica postura de tener las manos descansando sobre las caderas y las extremidades superiores arqueadas y simétricas a ambos lados de la línea vertical que actúa como tronco; similar curvatura exhiben las piernas, esta vez alrededor de un destacado órgano sexual, pintado como una prolongación del torso —pero más ancho que éste—, que denota claramente la pertenencia al género masculino. La cabeza se encuentra muy perdida y únicamente ha conservado



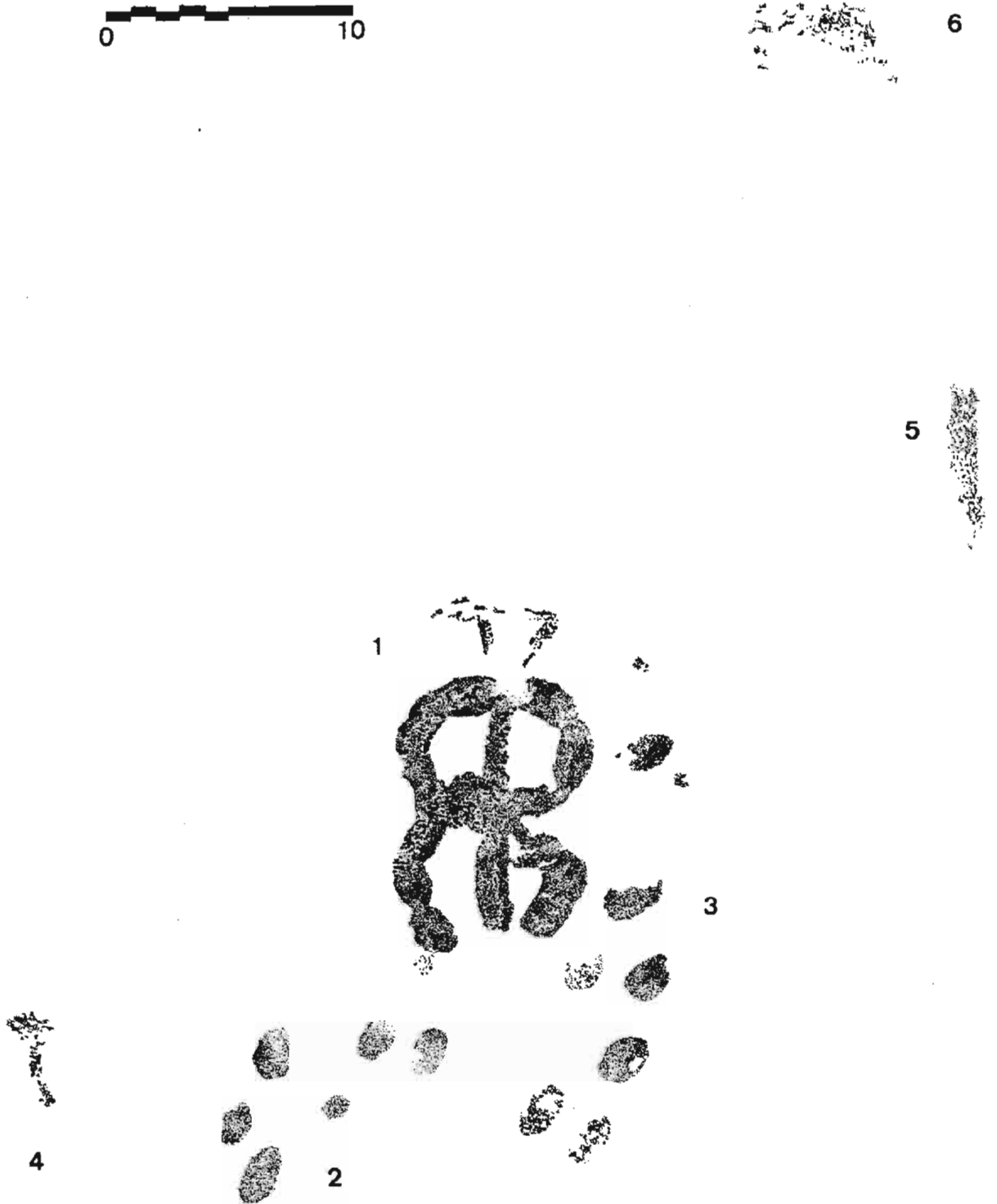


Fig. 29. Sector 1 de Muriecho E2.

parte de su contorno triangular, con una protuberancia a la izquierda que no sabemos identificar; es probable que sólo haya mantenido estos restos pictóricos de la testa porque serían los que acumularían una mayor intensidad de pigmento, lo cual parece repetirse en piernas y brazos, donde el color negro se hace más denso en algunos tramos de la silueta de la figura y se diluye bastante en las zonas internas del trazo. Parecería como si el diseño hubiera sido realizado siguiendo una especie de técnica de perfilado nada frecuente en las otras manifestaciones esquemáticas de la comarca del río Vero, pero es posible que dicho efecto se deba a los deslizamientos hídricos que ha sufrido la representación. Longitud: 13,9 cm.

## 2. DIGITACIONES (Fig. 30.2)

Grupo de seis digitaciones muy borradas por causa de las concreciones calcílicas. Las hemos sepa-

rado de las que siguen a continuación porque se ubican a la izquierda de la imagen antropomorfa, en tanto que las restantes discurren por la derecha; sin embargo, no pensamos que se alargasen hacia arriba y que produjesen una franja vertical del mismo tipo que las opuestas, pues el soporte rocoso modela un saliente por encima de ellas, el cual las delimita por arriba en forma de pequeña hornacina; dicho abultamiento alcanza también el flanco izquierdo del ser humano. De las seis impresiones dactilares, tres de ellas muestran más o menos el perímetro completo, mientras que las otras tres ofrecen un estado fragmentario. Longitud de las enteras: 2,4 cm (superior) y 2 cm (inferior).

## 3. DIGITACIONES (Fig. 30.3)

Grupo de siete digitaciones mejor conservadas que las precedentes; tres de las mismas poseen un



Fig. 30. Antropomorfo y digitaciones del Sector 1 de Muriecho E2.

aspecto bastante bien definido, cuatro tienen el perfil inconcluso —ahora, quizás no fuera así en origen— y dos ínfimos restos cercanos a la huella superior podrían señalar la presencia de otras dos dedadas hoy casi desaparecidas. Por debajo, parten de un nivel análogo al del conjunto vecino, pero se extienden hacia arriba y acaban llegando hasta el costado izquierdo del antropomorfo, cuyo lado contrario, como ya hemos dicho, está acotado por un resalte de la pared. Las medidas de las digitaciones oscilarían entre los 2 y los 2,5 cm; es decir, sin ninguna variación con respecto a sus compañeras de panel.

#### 4. RESTOS (Fig. 29.4, 5 y 6)

Restos informes totalmente indescifrables, el número 4 en negro y los números 5 y 6 en un rojo muy desvaído.

### COMENTARIO FINAL

Después de un tan extenso artículo, la verdad es que nos invaden las ganas de darlo por finalizado de una vez por todas, cosa que, a buen seguro, el lector también agradecería. No obstante, no podemos evitar introducir aquí ciertas observaciones emanadas de la propia situación de las estaciones rupestres, las cuales no han dejado de llamarnos la atención.

Gracias a un interesantísimo trabajo aparecido hace unos cinco años (MARTÍNEZ, 1998), el marco físico en el que se abren las cavidades pintadas y el emplazamiento concreto de las mismas en determinados accidentes geográficos se han convertido en cuestiones a analizar seriamente como posibles fuentes de información científica para los estudiosos del Arte Rupestre. En dicha obra, el autor propone un total de cinco patrones de emplazamiento en los que se pueden agrupar la práctica totalidad de los covachos o abrigos conocidos; no hay duda de que resultan muy útiles a la hora de unificar criterios, ya que facultan su utilización como categorías de referencia dotadas de una validez generalizada.

Según los tipos suscitados, las estaciones de Muriecho se corresponderían con el tercer modelo, es decir, con el de una ubicación «asociada a barrancos o ramblas», tal vez el más frecuente de todos los establecidos, en el que las cuevas se situarían a lo largo de las márgenes de tales formaciones, organizadas en ejes longitudinales; su contenido artístico «aparece jerarquizado, siendo constante la presencia de un abrigo principal» (p. 551).

Muriecho E1 y Muriecho L no sólo se asientan en dos puntos que se encuentran muy próximos entre sí, sino que en ambos casos parece que se han buscado unas características análogas en cuanto a una posición determinada, sobre el recodo que describe el Fornocal al variar su trayectoria, y en tanto a la visibilidad que se disfruta desde ambos lugares, notablemente ampliada al permitirse un dominio visual sobre los dos trechos confluyentes del barranco y sobre el propio ángulo de confluencia. Su colocación relativamente elevada —algo inferior en Muriecho E1— facilita algo más el aumento del campo de contemplación, el cual podría definirse como «lineal en doble dirección».

Muriecho E2, en cambio, se beneficia de su localización en el gran circo rocoso de La Cunarda y de su encumbrado enclave dentro del acantilado calizo donde se encuentra, por lo que dispone de amplios territorios al alcance de su vista en una panorámica de casi 180°. Aguas abajo del circo, el paisaje sufre importantes variaciones, pues el horizonte calcáreo se verá bruscamente interrumpido con la aparición de los conglomerados, los cuales acabarán apoderándose en exclusiva de las orillas del curso, cambiando su fisonomía pero no tanto su aspereza, todavía muy considerable.

Así pues, los covachos pintados de Muriecho «acotan» un tramo muy delimitado de la larga torrentera del Fornocal, en concreto el comprendido entre el citado recodo y el circo de La Cunarda, aunque a esta consideración no hay que concederle una significación demasiado especial dado que es precisamente en esta zona donde las masas calcáreas permiten una mayor presencia de oquedades aptas para ser decoradas. En este mismo sentido, tendremos que decir que cabe en lo posible que los tres abrigos objeto de este artículo no sean los únicos que se abren en la misma área. En una de nuestras expediciones prospectoras, parte del equipo consiguió descender hasta una cavidad en la que se constató la existencia de una digitación en rojo; por no llevar en aquellos momentos material de escalada adecuado, no pudimos seguir bajando para llegar a otras similares que se encontraban en un nivel inferior, próximas ya al lecho fluvial del barranco. Cuando, al cabo de unos meses, regresamos al sitio convenientemente equipados, la vegetación se había cerrado de tal manera que incluso nos impidió el acceso a la cueva que contenía la dedada, por lo que nos vimos imposibilitados para culminar nuestros propósitos exploratorios.

En consecuencia, quedó sin estudiar la cueva ya descubierta y sin batir las que permanecen por deba-

jo de ella. Posteriormente, Nieves Palacio, que entonces ocupaba la Concejalía de Cultura en el Ayuntamiento de Colungo, nos comunicó que un grupo de montañeros catalanes habían divisado pinturas en uno de los covachos que restaban por prospectar, pero no se nos facilitaron más datos al respecto, ni en lo tocante a su ubicación exacta ni en cuanto al modo de resolver el problema de la inaccesibilidad que tenemos planteado, lo que para nosotros hubiera sido más importante.

Hemos explicado todo esto para que se tenga en cuenta que el número de estaciones pintadas de Muriecho puede llegar hasta cinco, lo cual no afectaría demasiado a las reflexiones que queremos exponer seguidamente, aunque sí que pudiera servir para reforzarlas un poco más.

Cuando Julián Martínez habla de «contenido jerarquizado» al referirse a los abrigos que se hallan en un emplazamiento asociado a barrancos, en realidad está valorando un grupo de estaciones de una forma global o conjunta, como si cada una de ellas compusieran un *todo* más amplio y hasta cierto punto coherente y vertebrado. Claro que dicho investigador se ciñe en su estudio a la pintura esquemática, con lo que parte de una homogeneidad estilística que facilita bastante la presunción de conexiones y de relaciones *inter pares*. Otra cosa es decir algo parecido cuando uno de los integrantes de ese *todo* pertenece al Arte Levantino y puede haber un alejamiento cronológico y una disparidad conceptual evidente entre el mismo y sus congéneres esquemáticos.

No obstante, en nuestra opinión, esta idea de coherencia no tiene por qué implicar necesariamente un concepto de contemporaneidad, pues el hecho de que todos los covachos estén pintados con esquematismos tampoco comporta que todos ellos sean absolutamente sincrónicos. Por consiguiente, los comentarios que vamos a verter a continuación van encaminados hacia lo contrario, hacia la impresión que tenemos de que la localización *vertebrada* de los abrigos en un barranco podría ser una cuestión diacrónica, ya que en Muriecho hay algunos indicios que así parecen sugerirlo.

Vamos a partir de la base de que los pintores esquemáticos conocían la existencia de Muriecho L y de sus manifestaciones artísticas, puesto que tuvieron que moverse por sus inmediaciones para escoger las cavidades alledañas donde ejecutar sus propias representaciones rupestres. Lo interesante del asunto no es tanto que las conocieran como que las respetaran, y esto es lo que nosotros pensamos que sucedió. En efecto, Muriecho L no presenta intromisiones esque-

máticas dentro de un repertorio pictórico enteramente levantino, circunstancia no demasiado frecuente en el ámbito territorial del río Vero, en el que los contextos naturalistas acostumbra a encerrar interferencias de índole abstracta; sin embargo, estas últimas suelen ser mínimas y, en nuestra opinión, tampoco revisten la suficiente entidad como para romper con esa idea de *respeto* que nosotros creemos haber detectado en el covacho que nos ocupa.

De las siete estaciones levantinas descubiertas hasta ahora en la provincia de Huesca, sólo Chimichas L (BALDELLOU *et alii*, 1986) se muestra libre de intrusiones al igual que acaece en Muriecho L. Con todo, repetimos que el hecho de que las haya en otros sitios no quiere decir que fueran consecuencia de una falta de consideración hacia las pinturas naturalistas por parte de los artistas esquemáticos. En realidad, parece más bien que las ingerencias posteriores procuran no eclipsar, no *invalidar*, las imágenes preexistentes; la prueba de ello es que casi no hay superposiciones y a las que hay, siempre de esquemático sobre levantino, es muy difícil atribuirles una intención explícita de *anular* o de *eliminar* los diseños más antiguos.

En Arpán L (BALDELLOU *et alii*, 1993a) los esquematismos son abundantes, pero interfieren muy poco sobre las representaciones levantinas; únicamente hay un ejemplo de ello, en el que un cuadrúpedo esquemático se superpone a un ser humano levantino encaramado a una especie de escala, aunque dicha superposición se limita a unos contactos secantes de las dos patas traseras del animal sobre el cuerpo del personaje y de una de las delanteras sobre la parte superior de la citada escala. Es decir, no es un caso de *encubrimiento* total, sino de solapamiento parcial e incluso marginal.

En Regacens (BALDELLOU *et alii*, 1993b) el hipotético y burdo repintado de un ciervo original supuestamente naturalista —cada vez albergamos más dudas en cuanto a la efectividad de tal superposición— respondería mucho más a un intento de *revalidación*, de *renovación* de la figura anterior que a un propósito premeditado de *supresión* o de *inhabilitación* de la misma.

En los covachos de Litonares 1 y de La Raja (BALDELLOU *et alii*, 1997) esquematismo y naturalismo conviven sin alterarse mutuamente, sin inmiscuirse unas representaciones con otras más allá de lo que implica compartir las mismas paredes de una misma cavidad.

Labarta constituye una coyuntura un tanto especial (BALDELLOU *et alii*, 1986), ya que la totalidad de

su contenido pictórico se concentra en un mismo punto, en un reducido panel donde se han podido distinguir nada menos que tres fases artísticas superpuestas, entre ellas un diseño esquemático por encima de un ciervo levantino y por encima del cuerpo de otro herbívoro, probablemente otro cérvido. Es decir, un auténtico palimpsesto situado en un lugar muy concreto y de diminutas dimensiones, rodeado de superficies rocosas tanto o más aptas para ser decoradas —según nuestros criterios modernos, claro está—, que fueron despreciadas por los pintores de todas las épocas que allí estuvieron y que quedaron intactas frente al abigarramiento que se produce en un único lugar determinado. Por lo visto, los autores de las manifestaciones artísticas, pese a que pudieran utilizar distintos estilos en la plasmación de su obra y pese a que pudieran corresponder a etapas cronológicas diferentes, tenían unas razones precisas para actuar todos ellos sobre el mismo sector del soporte y no sobre otro. Por lo tanto, cabría decir que incluso en una ocasión en la que las superposiciones están evidentemente hechas adrede y en la que cabría adivinar una cierta desestimación por las imágenes subyacentes, se barrunta también un componente conceptual colectivo, un tipo específico de mentalidad tópica que provoca un comportamiento común en cuanto al espacio exacto en el que deben ejecutarse las pinturas rupestres. En síntesis, el citado palimpsesto de Labarta traduciría en realidad, más que una desconexión entre las diversas fases artísticas y un «olvido» negligente de las recientes con respecto a las antiguas, unas afinidades de conducta bastante sorprendentes, cuyo fondo, como siempre, se nos escapa por completo<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Los ciervos a los que se superpone el elemento esquemático están a su vez superpuestos a unos trazos angulares que deben clasificarse también como esquematismos. Aunque proliferan en mayor medida las superposiciones de éstos sobre diseños levantinos, tampoco faltan los ejemplos en los que se produce el caso contrario. En opinión de los autores, tal circunstancia un tanto anómala revela que ambas corrientes artísticas llegaron a coexistir en algunas regiones durante un espacio de tiempo determinado. En el Alto Aragón parece que dicha convivencia se produjo entre los años 5000 y 4600 a.C. (fechas sin calibrar), a partir del cual acabaría por prevalecer la pintura esquemática. Ahora bien, tales superposiciones de levantino sobre esquemático no sólo sirven para documentar la citada contemporaneidad parcial de los dos estilos, sino que parece que echan por tierra una de las teorías tradicionales más esgrimidas por los estudiosos del Arte Rupestre. En efecto, el redactor de este artículo piensa que el hecho de que figuras claramente naturalistas se encuentren sobre manifestaciones perfectamente esquemáticas rompe de modo irrefutable y definitivo con la idea de que el Arte Esquemático sea una consecuencia

Así pues, si es verosímil interpretar lo visto en Labarta como un modelo más que puede abogar por esa *consideración* que los autores esquemáticos aplicaban a los conjuntos levantinos —aunque sólo fuera por el hecho de creer adecuado para pintar ellos el sector en el que se encontraban ya las pinturas naturalistas—, la propia exigüidad del número de superposiciones en otras cavidades reforzaría la impresión de que lo levantino era efectivamente *tenido en cuenta* de alguna manera por parte de tales artífices y que era objeto de un *trato respetuoso* dentro de los límites de lo posible.

De ahí a plantearnos la contingencia de que un abrigo levantino pudiera ser integrado en la *vertebración* de un patrón de emplazamiento en barranco, configurado mayoritariamente por abrigos de Arte Esquemático, sólo hay un corto trecho, bien que resulte difícil de recorrer por mor de su carácter hipotético e incierto, carente de las comprobaciones empíricas pertinentes. Más aún cuando da la impresión de que Muriecho L ocuparía la cúspide en la *jerarquización* de las estaciones rupestres.

De todos modos, cada vez parece más claro que los pintores levantinos y esquemáticos seguían unas pautas muy parecidas cuando procedían a la selección de las cavidades en las que desarrollar sus actividades artísticas; el hecho ya citado de que manifestaciones pictóricas pertenecientes a ambos estilos compartan las paredes de un mismo abrigo demuestra por sí solo que, al menos en esos casos, las opciones de preferencia han sido idénticas, al margen de los estímulos concretos —tal vez de distinto carácter— que han llevado a unos y otros a proceder a una elección análoga. Pero es que, además, también se manifiesta una semejante conformidad de decisión cuando estaciones de los dos tipos de arte rupestre se ubican en el mismo accidente geográfico, ya sea en un barranco —como ocurre con Muriecho—, ya sea en cualquier otro de los modelos propuestos por Julián Martínez en la obra

evolutiva del Arte Levantino, es decir, que nazca el primero de un proceso de *estilización* y *degeneración* del segundo que abocaría en la aparición de los esquematismos. No es nada fácil sostener que un cérvido tan *clásico* como el de Labarta (o como los de La Sarga o los de La Araña) pueda estar por encima —y por lo tanto sea de ejecución posterior— de unas representaciones que, según la mencionada hipótesis, debían derivar de él. Dicho de otro modo, es una paradoja absoluta que el resultado de una evolución pueda llegar a ser más antiguo —aunque lo sea poco— que el factor original que dio lugar al proceso que lo engendró. Sin lugar a dudas, es ésta una apreciación de hondo calado que merece mucho más que una simple anotación al margen, pero el redactor ha querido que quedase constancia de ella en estas páginas.

mencionada. Cabría decir que los patrones de emplazamiento que dicho autor elaboró para la pintura esquemática se pueden trasladar perfectamente al mundo del Arte Levantino sin necesidad de modificar una sola coma, puesto que los criterios de selección de los covachos son tan similares que lo que vale para la primera vale asimismo para el segundo; y eso ha sido así, como ya hemos indicado, a pesar de que los móviles para escoger un lugar y un entorno determinado obedecieran a razones o a necesidades de muy diferente índole. No podemos evitar citar aquí un interesantísimo trabajo que aborda cuestiones relacionadas con lo expuesto y que permanece todavía inédito (MATEO SAURA, en prensa).

En Muriecho se advierte que la orientación y altitud de los abrigos pintados son coincidentes aunque su contenido pictórico sea dispar en términos estilísticos. Es más, parece que en Muriecho L y en Muriecho E1 se buscó una posición afín que dominase el recodo del torrente y en ambos casos se pretende alcanzar la máxima altura en sus respectivas situaciones; desde todos los puntos de vista, Muriecho L ocupa el sitio privilegiado y tal vez por ello fue el primero en ser elegido como el más idóneo para ser decorado. Los esquemáticos de Muriecho E2, que es posible que persiguieran una ubicación pareja y que a buen seguro conocían la oquedad vecina, optaron por un abrigo de menor elevación para plasmar sus representaciones y respetaron el contenido levantino del covacho sin efectuar intromisiones sobre el mismo.

Para explicar esta circunstancia se nos pueden ocurrir múltiples ideas, desde que el acervo levantino de Muriecho L tuviera realmente alguna especie de significación para los autores de los esquematismos y quisieran mantenerlo impoluto, hasta que, simplemente, optaran por trasladarse unos metros al disponer de una cavidad alternativa de características equiparables e igual de conveniente para los fines que perseguían, fueran éstos los que fueran. En todo caso, lo cierto es que se aceptó la presencia de una estación naturalista, que no hubo ninguna acción posterior encaminada a *conjurarla* o a *abolirla*, y que las manifestaciones esquemáticas acabaron flanqueándola a ambos lados —E1 y E2— e incluso por debajo —la inaccesible E3—. ¿Es ello una forma de integración *vertebrada* en el conjunto del emplazamiento?<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Todas estas especulaciones se emiten con base en la suposición de que el Arte Levantino sea originariamente anterior al Esquemático, ya que es lo que parece suceder en la cuenca del río Vero si nos atenemos a las escasas superposiciones detectadas. Ello sin perjuicio de que existiera una parcial coincidencia crono-

lógica entre ambos estilos o de que los términos temporales puedan ser distintos en otros territorios.

Para terminar, señalaremos que desde los tres covachos objeto del presente estudio resulta visible el portal de Cunarda, un efecto de la erosión kárstica descomunal por su grandeza y absolutamente anómalo por su espectacularidad. Es de suponer que tal fenómeno natural no pasaría desapercibido para los pintores prehistóricos y que quizás su propia existencia fuera la que provocara la propia existencia de los abrigos pintados, al tratarse de un paraje con visos de espectacularidad que pudiera comportar connotaciones trascendentes dignas de algún género de culto por parte de los grupos primitivos que se movieron por sus alrededores. De ser así, tal vez tuviéramos otro factor común de selección entre levantinos y esquemáticos y, yendo un poco más lejos, otro elemento de cohesión entre ambos.

Huesca, julio de 2003

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1994). Comentarios sobre el sector septentrional del Arte Levantino. *Bolskan*, 11, pp. 9-31. Huesca.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1996). *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*, vol. II, pp. 160-175. Barcelona.
- BALDELLOU, V. (1982). Los abrigos pintados del río Vero. *Revista de Arqueología*, 23, pp. 6-13. Madrid.
- BALDELLOU, V. (1984). El Arte Levantino del río Vero (Huesca). *Juan Cabré Aguiló (1882-1992). Encuentro homenaje*, pp. 133-139. Zaragoza.
- BALDELLOU, V. (1984/1985). El Arte Rupestre post-paleolítico de la zona del río Vero. *Ars Præhistórica*, III-IV, pp. 111-137. Sabadell.
- BALDELLOU, V. (1987). Arte Rupestre en la región pirenaica. *Arte Rupestre en España*, pp. 66-77. Madrid.
- BALDELLOU, V. (1991). *Guía Arte Rupestre del río Vero*. Parques Culturales de Aragón. Zaragoza.
- BALDELLOU, V. (2001). Semiología y semiótica en la interpretación del Arte Rupestre post-paleolítico. *Semiótica del arte prehistórico*. Diputación Provincial de Valencia. Servicio de Estudios Arqueológicos Valencianos. Serie arqueológica, 18, pp. 25-52. Valencia.

- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A., y CALVO, M.<sup>a</sup> J. (1986). Dos nuevos covachos con pinturas naturalistas en el Vero (Huesca). *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, pp. 115-133. Zaragoza.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A.; CALVO, M.<sup>a</sup> J., y AYUSO, P. (1993a). Las pinturas rupestres del barranco de Arpán (Asque-Colungo. Huesca). *Bolskan*, 10, pp. 31-96. Huesca.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A.; CALVO, M.<sup>a</sup> J., y AYUSO, P. (1993b). Las pinturas rupestres de la Cueva de Regacens (Asque-Colungo. Huesca). *Bolskan*, 10, pp. 97-144. Huesca.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A.; CALVO, M.<sup>a</sup> J., y AYUSO, P. (1997). Las pinturas rupestres de los covachos de La Raja (Santa Eulalia de la Peña-Nueno. Huesca). *Bolskan*, 14, pp. 29-41. Huesca.
- BIARGE, F., y PONTROUÉ, J. P. (1986). *Cañones, Gargantas y Barrancos del Alto Aragón*. Colección «Guías del Alto Aragón», 2, pp. 139 y 140. Huesca.
- LLANOS, A. y VEGAS, J. I. (1974). Ensayo de un método para el estudio y clasificación tipológica de la cerámica. *Estudios de Arqueología Alavesa*, VI. Vitoria, tabla de colores.
- MARTÍNEZ, J. (1998). Abrigos y accidentes geográficos como categoría de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática. El Sudeste como marco. *Arqueología Espacial*, 19-20, pp. 543-561. Teruel.
- MATEO SAURA, M. A. (en prensa). Arte Levantino «adversus» pintura esquemática. Puntos de encuentro y divergencias entre dos horizontes culturales de la Prehistoria peninsular. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 22. Castellón de la Plana.
- MINVIELLE, P. (1976). *Los cañones de la Sierra de Guara*, pp. 83 y 84. Madrid.
- PICAZO, J. (2002). La cueva del Chopo. Novedades en el Arte Rupestre Levantino. *Revista de Arqueología*, 258, pp. 32-39. Madrid.
- SALAMERO, E. (1996). *Parque de la Sierra y los Cañones de Guara. 22 itinerarios a pie*. Zaragoza, mapa desplegable.
- SANTOLARIA, A. (1982). La Sierra de Olsón y las Gargantas de Fornocal, en ENRÍQUEZ DE SALAMANCA (ed.), *La Sierra de Guara*, pp. 148 y 149. Madrid.