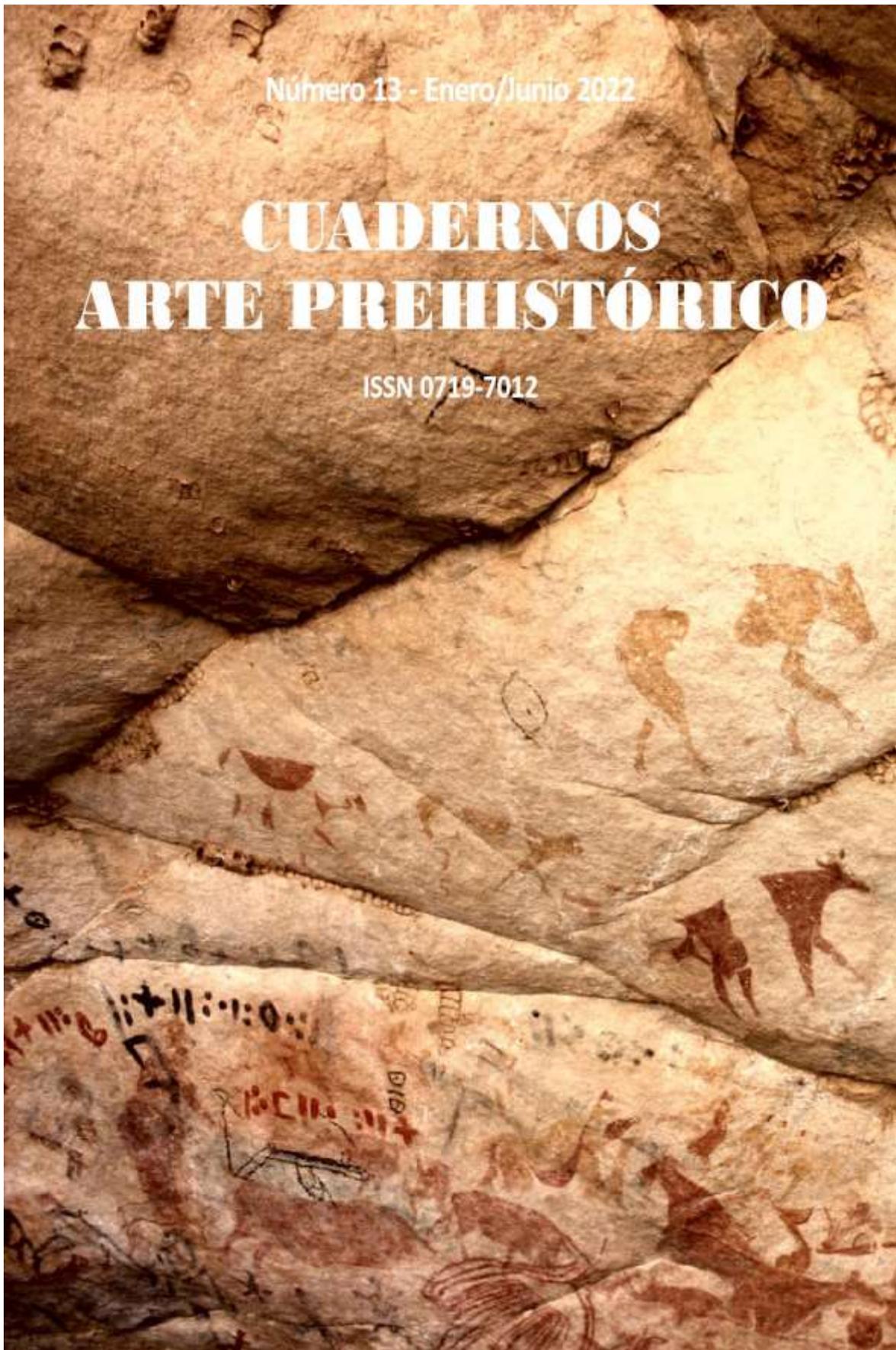


Número 13 - Enero/Junio 2022

CUADERNOS ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719-7012





CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

CUERPO DIRECTIVO

Director

Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Editor

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Pauline Corthorn Escudero

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Archivo y Documentación

Carolina Cabezas Cáceres

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Portada

Graciela Pantigozo De los Santos

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Hipólito Collado Giraldo

Dirección General de Patrimonio Cultural de Extremadura, España

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Dr. Juan Antonio Gómez-Barrera

IES Castilla de Soria, España

Dr. José Ignacio Royo Guillén

Dirección General de Patrimonio Cultural de Aragón, España

Dr. José Royo Lasarte

Centro de Arte Rupestre y Parque Cultural del Río Martín, España

Dr. Juan Francisco Ruiz López

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Soria Lerma

Instituto de Estudios Giennenses, España

Dr. Ramón Viñas Vallverdú

Instituto Catalán de Paleoecología Humana y Evolución Social, España



CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dra. Primitiva Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Rodrigo de Balbín Berhmann

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Jean Clottes

CAR-ICOMOS, Francia

Dra. Pilar Fatás Monforte

Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, España

Dr. Marcos García Díez

Universidad del País Vasco, España

Dr. Marc Groenen

Université Libre de Bruxelles, Bélgica

Dr. Mauro Severo Hernández Pérez

Universidad de Alicante, España

+ Dr. José Antonio Lasheras Corruçhaga

Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, España

Dr. José Luis Lerma García

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Antonio Martinho Baptista

Parque Arqueológico y Museo del Côa, Portugal

Dr. Mario Menéndez Fernández

Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

Dr. George Nash

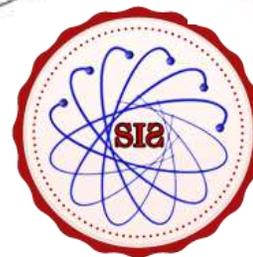
Universidad de Bristol, Inglaterra



CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:



CENTRO DE INFORMACION TECNOLÓGICA



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

ISSN 0719-7012 / Número 13 / Enero – Junio 2022 pp. 10-19

APORTACIÓN A LA ICONOGRAFÍA DE LA ESCENA HIEROGÁMICA DEL ABRIGO DEL BARRANCO SEGOVIA (LETUR, ALBACETE)

CONTRIBUTION TO THE ICONOGRAPHY OF THE HIEROGAMIC SCENE OF BARRANCO SEGOVIA SHELTER (LETUR, ALBACETE)

Dr. D. Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, Albacete, España

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8367-6246>

mateosaura@regmurcia.com

Fecha de recepción: 06 de noviembre de 2021 – **Fecha de revisión:** 15 de noviembre de 2021
Fecha de aceptación: 11 de diciembre de 2021 – **Fecha de publicación:** 01 de enero de 2022

Resumen

Planteamos una nueva interpretación para uno de los elementos gráficos que integran la escena de una hierogamia del conjunto de arte rupestre de estilo levantino del Barranco Segovia (Letur, Albacete). Frente a tradicional lectura que se ha venido haciendo como recipiente, proponemos que se trata, antes bien, de una cuarta representación humana en la composición, también femenina.

Palabras Claves

Arte rupestre Arte Levantino – Hierogamia – Barranco Segovia – Letur – Albacete

Abstract

We propose a new interpretation for one of the graphic elements that integrate the hierogamic scene of the Levantine-rock art-ensemble of Barranco Segovia shelter (Letur, Albacete). On the contrary to the traditional reading which defends that it is a container, we think that it is, in fact, a representation of a fourth human figure in the scene, a female as well.

Keywords

Rock art – Levantine art – Hierogamy – Barranco Segovia – Letur – Albacete

Para Citar este Artículo:

Mateo Saura, Miguel Ángel. Aportación a la iconografía de la escena hierogámica del abrigo del Barranco Segovia (Letur, Albacete). Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, num 13 (2022): 10-19.

Licencia Creative Commons Attribution Non-Comercial 3.0 Unported
(CC BY-NC 3.0)

Licencia Internacional



DR. D. MIGUEL ÁNGEL MATEO SAURA

Introducción

El conjunto con arte rupestre de estilo levantino del Barranco Segovia fue descubierto por Manfred Bader y Katja Bader, durante los trabajos de prospección que desarrollaron en el entorno del Cerro Barbatón de Letur en 1987. Ese mismo año comunicarán su hallazgo a Anna Alonso y Alexandre Grimal, que ya por entonces habían efectuado algunos estudios por la zona, y juntos presentarán un avance a su estudio más completo en el XIX Congreso Nacional de Arqueología celebrado en Castellón ese mismo año¹.

El abrigo pintado tiene unas modestas dimensiones, con 5,5 m de abertura de boca, 4 m de profundidad máxima y tan solo 2 m de altura. Las pinturas se distribuyen en un único panel que ocupa la mitad izquierda de la cavidad. Este queda conformado por más de treinta motivos, con gran protagonismo para las representaciones humanas, de arqueros sobre todo, en detrimento de las figuras de animales, de las que tan solo tendríamos seis ejemplos, alguno de ellos no exento de dudas acerca de su especie, y todos en mal estado de conservación (Figuras 1 y 2).



Figura 1

Abrigo del Barranco Segovia (Letur, Albacete). © M. Á. Mateo Saura

En el extremo izquierdo del panel, junto a los restos de varios motivos indeterminables en su tipología, distinguimos dos representaciones de cuadrúpedo y dos individuos, uno de ellos un arquero en clara actitud de disparo contra uno de esos animales. A su derecha vemos otras cuatro figuras humanas, tres de las cuales se corresponden con arqueros que sujetan el arma a la altura de la cintura en una posición que no es de disparo.

¹ A. Alonso Tejada et alii, "Avance al estudio de las pinturas rupestres del Barranco Segovia (Letur, Albacete)". Actas del XIX Congreso Arqueológico Nacional (Castellón, 1987) (1989): 451-456.

En dos de ellos se aprecia muy bien como sostienen el arco con la mano derecha mientras que con la izquierda blanden al frente dos o más flechas. El cuarto individuo, que no porta armas, destaca porque en su realización se han combinado los colores negro y rojo, en un claro ejemplo de bicromía².

La parte central del panel es la que concentra el mayor número de representaciones, con ese marcado protagonismo de la figura de arquero al que aludíamos. Un primer grupo está formado por tres representaciones, que reflejan las mismas actitudes que hemos visto antes, con el arco en posición de descanso, si bien lo llamativo, y cuanto menos curioso, es que uno de ellos se haya pintado en posición invertida. Asimismo, aunque su morfología general es lineal, a diferencia de los individuos anteriores el trazo muestra ahora un mayor grosor, insinuándose además algunos detalles anatómicos, como son el tórax ligeramente triangular y la cintura estrecha. También hay una cierta variabilidad formal en las cabezas. Junto a estos arqueros, pero sin tener relación temática con ellos, vemos dos pequeñas figuras humanas, incompletas ya que no conservan las piernas, y de morfología claramente filiforme, que fueron pintadas en un principio en color negro y que, en un momento dado y por razones que, lógicamente, se nos escapan, fueron repintadas en color rojo. A diferencia del caso anterior en el que se combinan los colores negro y rojo, estos otros son claros ejemplos de repintado de unas figuras ya existentes cuyo trazado original es renovado en otro color. El uso del rojo anula el color negro anterior, no lo complementa como sucede en la otra figura.

En esta misma parte del panel documentamos restos de varios posibles cuadrúpedos, seguramente pequeños ungulados, aunque su mal estado de conservación impide concretar su especie, y junto a ellos otros tres personajes, de los que uno va armado con un arco y, al menos, una flecha que empuña al frente. La morfología de este es diferente a la vista hasta ahora en los otros individuos. Presenta un cuerpo ancho, una cintura muy estrecha, se distinguen las nalgas y las piernas, desiguales, enseñan un grosor importante, muy exagerado en el caso de la pierna izquierda. Los dos individuos que se disponen a su derecha, que no portan armas aunque por sus ademanes bien pudieron llevarlas, responden al modelo humano de aspecto filiforme tan presente en este conjunto.

² M. Á. Mateo Saura, "Un ejemplo de bicromía en el arte levantino del Barranco Segovia (Letur, Albacete)", *Al-Basit* num 64 (2019): 71-88.

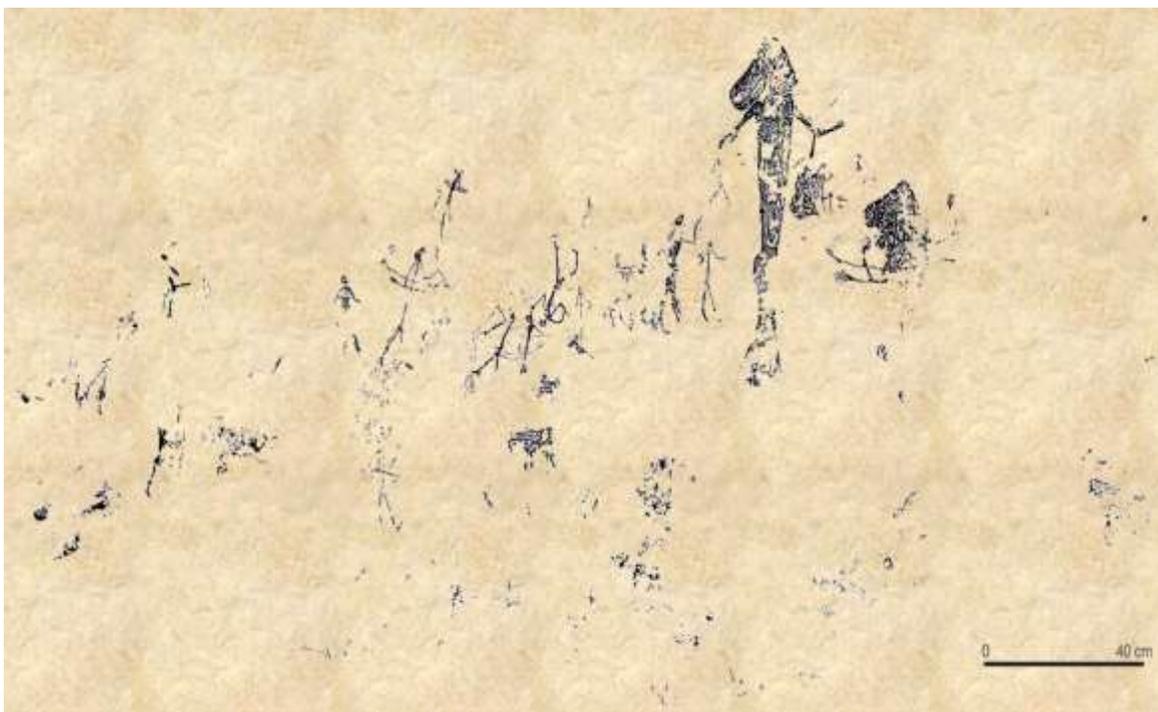


Figura 2

Dibujo del panel pintado en Barranco Segovia. © A. Alonso y A. Grimal, 1996

Por la derecha, cierra el friso pintado una composición excepcional dentro del arte levantino del Alto Segura, por su tamaño grande y por la temática representada. La integran una figura femenina, que incompleta supera los 53 cm, un individuo de apenas 10 cm, y un arquero, también incompleto, que llega a los 40 cm de altura. La figura de mujer presenta una cabeza de formas triangulares con los extremos redondeados, un cuerpo alargado en exceso, con el tórax triangular y la cintura estrecha, se indican las nalgas, ligeramente salientes, y lleva una prenda de vestir del tipo de una falda, de formas rectas hasta su tercio inferior en donde adopta una forma ligeramente acampanada. Por debajo de esta, por lo que conocemos de otras representaciones femeninas del Alto Segura de igual tipología, deberían asomar las pantorrillas y los pies, pero en este caso toda esta parte de la figura se ha perdido. Los brazos aparecen doblados, uno proyectado hacia el frente, y el otro retrasado. Del codo derecho nace un corto trazo a modo de lazo, mientras que del codo izquierdo lo que cuelga es lo que se ha venido interpretando desde su descubrimiento como una bolsa. Junto a esta se ha representado el pequeño individuo, que eleva uno de los brazos, flexiona una de las piernas y no porta armas ni objeto alguno en sus manos. Junto a ellos, la figura parcial de un arquero, a gran tamaño, completa la escena. Este muestra una cabeza grande de formas triangulares. Unos trazos que sobresalen por la parte inferior izquierda podrían ser los extremos de lazos empleados para recoger el cabello o un adorno a modo de plumas. Del cuerpo solo se conserva el arranque, en el que apreciamos un tórax triangular. Con el brazo derecho sujeta el arco y alguna flecha, mientras que con el izquierdo, alzado, empuña otra de estas, aunque solo vemos el extremo de la emplumadura de dirección.

Esta original composición es la que más atención ha acaparado a lo largo del tiempo entre los investigadores y sobre la que centraremos nuestras reflexiones en este trabajo.

1. Antecedentes

En el primer estudio del conjunto que hacen A. Alonso y A. Grimal³, los autores se plantean varias posibilidades a la hora de valorar la eventual relación que pudiera existir entre las tres figuras que forman la escena. Desde aquella en la que el arquero no tendría un vínculo real con las otras dos figuras y que, en cambio, sí lo hubiera podido tener con otros eventuales motivos existentes en un principio a su derecha en el panel y que hoy han desaparecido, a aquella otra lectura en la que sí se considera una estrecha relación entre las tres representaciones. En cualquiera de ellas, lo que sí salvaguardan es la relación de la mujer con el individuo más pequeño, que para ellos es un niño, a través de la propia bolsa de la que parece salir. Al respecto, llegan a proponer la posibilidad de que toda representación de bolsa en el arte levantino dejaría de ser un mero contenedor de productos de recolección para simbolizar, en un plano más trascendente, el receptáculo de una nueva vida. A la luz de estas opciones, concluyen que se trata de una escena protagonizada por un individuo cazador y una mujer, a la que se ha querido explicitar sus atributos como elemento creador de vida, encarnados por el niño y la bolsa.

Quienes más profundamente han analizado esta escena han sido J. F. Jordán y J. A. Molina⁴. Incidiendo siempre en el carácter trascendente de la composición, y manteniendo la unidad de todos los elementos que participan en ella, su análisis les lleva a proponer varias posibles lecturas. A saber:

- Que sea ejemplo de una hierogamia sagrada en la que la pareja primordial origina el nacimiento de la Humanidad.
- Que se trate de la imagen de una divinidad dual, que encierra en sí misma lo masculino y lo femenino, y la bolsa sea la “bolsa de la vida” que sostiene una divinidad primordial para defender a sus fieles o creyentes.
- Que la figura de la dama sea la de una madre nutricia universal, que da la vida al ser que brota desde la bolsa y que una vez que ha alcanzado la plenitud ya puede emprender el camino de su existencia individual, simbolizada por el arquero.
- O quizás, que estemos ante la imagen de un ritual chamánico de ascensión en el que el novicio, ese ser pequeño que sale de la bolsa, ha sufrido un encierro simbólico y su muerte ritual dentro de la misma, para ascender después al mundo celeste. Una vez producido el rito de tránsito, el novicio es devuelto a la tierra en forma de héroe, de arquero-cazador (Figura 3).

³ A. Alonso Tejada y A. Grimal Navarro, Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur). Serie I. Estudios, 89 (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1996), 88-89.

⁴ J. F. Jordán Montés y J. A. Molina, “Hierogamias y demiurgos. Interpretación antropológica en la estación rupestre del cerro Barbatón (Letur, Albacete)”. Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 1997) (1999): 251-260.



Figura 3
Escena del Barranco Segovia (Letur, Albacete)

2. Una nueva lectura: no es una bolsa, es una mujer

En este contexto, el análisis realizado recientemente de esta composición nos ha llevado a advertir un detalle formal, que seguramente no solo no modifica sustancialmente el contenido mitológico que encierra toda la escena, sino que, antes bien, lo corrobora y refuerza. Afecta a la figura que desde el descubrimiento mismo del yacimiento se ha identificado como un recipiente del tipo de una bolsa, que cuelga del brazo de la mujer. Creemos que hay detalles que permiten afirmar que no se trata propiamente de la imagen de un recipiente, en parte porque difiere sensiblemente de los ejemplos de bolsas que conocemos en el arte levantino, hasta el punto de que tan solo comparte con aquellas el hecho de que cuelgue del brazo de una figura humana.

Todas las bolsas que vemos en los conjuntos levantinos tienen en común una forma semiesférica, a veces ligeramente alargada, pero siempre con la base convexa. En ellas se aprecia una clara intención por respetar la simetría. En el caso del Barranco Segovia no vemos esa búsqueda de la simetría ya que, mientras la parte izquierda es convexa, la derecha tiende hacia una forma cóncava, quedando rematada en pico. Al mismo tiempo, en los otros ejemplos levantinos el asa suele estar delimitada por un doble trazo curvo, a excepción de la pintada en el Barranc de Famorca VI (Figura 4).

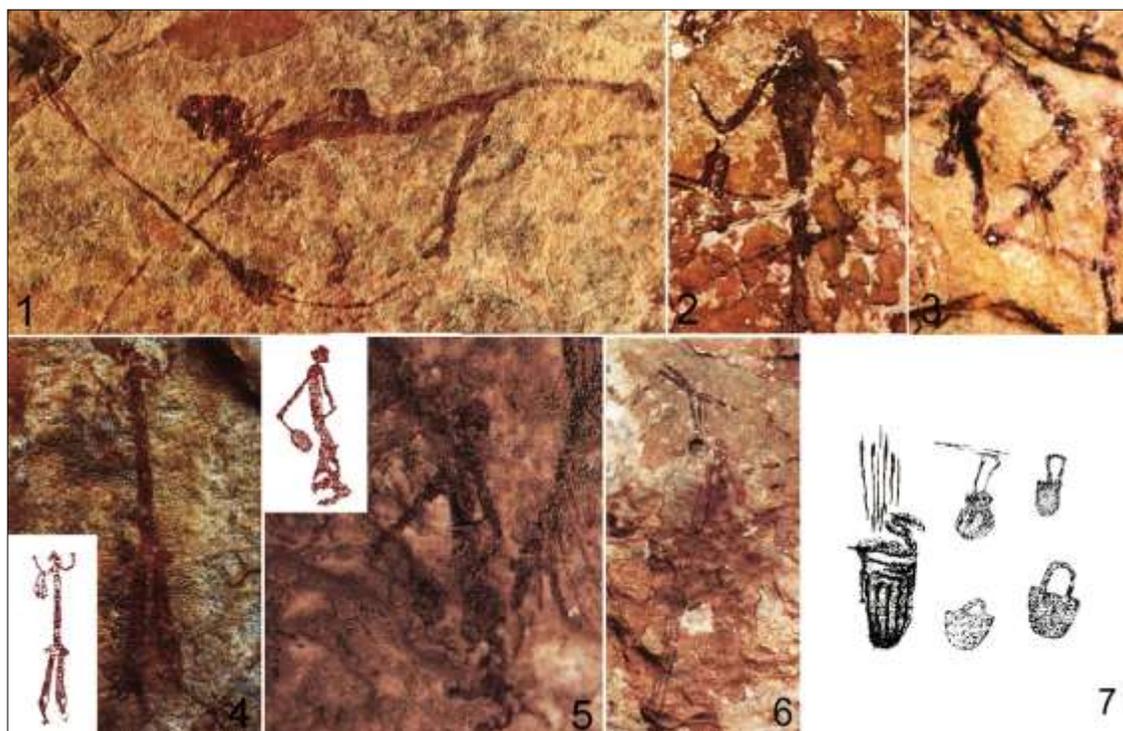


Figura 4

Bolsas en el arte levantino. 1. Racó del Nando (Benassal); 2. Coves del Ribasals o del Civil (Tirig); 3. Mas d'en Josep (Tirig); 4. Abric de Benirrama I (Vall de Gallinera); 5. Barranc de Famorca VI (Castell de Castells); 6. Cueva de la Araña (Bicorp); 7. Cueva Remigia (Ares del Mestre), Cueva del Polvorín (Tirig) y Cueva de la Araña (Bicorp). © 1 a 3, y 6 de R. Viñas; 4 y 5 de M. S. Hernández, P. Maset y E. Catalá; 7 de F. Jordá.

Rechazada, pues, su identidad como bolsa, proponemos que lo representado aquí se corresponde con la imagen de una mujer. Si observamos detenidamente la figura, en la parte superior hay dos trazos que, sin mayor dificultad, pueden ser interpretados como los brazos del personaje. Estos muestran, además, la misma disposición que los de la dama más grande, y en general, que los de la mayor parte de las figuras femeninas del grupo artístico del Alto Segura, en las que ambos brazos se presentan flexionados, uno orientado hacia abajo, por lo común el izquierdo, y el otro hacia arriba. Se corresponde, incluso, la misma disposición que muestran los brazos de la figurita pequeña, el supuesto niño, que hay a su lado. Aunque unos desconchados en el soporte han destruido la parte donde estaría la cabeza y el arranque de ambos brazos, lo conservado sí permite apreciar con la suficiente claridad que se trata de estas extremidades (Figura 5).



Figura 5

Figura femenina propuesta y niño. La imagen derecha ha sido tratada con DStretch

El resto de la figura lo interpretamos como el cuerpo voluminoso de la mujer, que no conservaría las piernas. Es posible que el trazo grueso que parte desde el codo de la figura mayor, que en las lecturas anteriores vendría a cumplir la función de asa de la bolsa, conectase con la cabeza hoy perdida de esta otra mujer, pero no descartamos tampoco que pudiese actuar como la propia cabeza alargada de esta, en un rasgo que no es, en absoluto, desconocido entre las representaciones femeninas de la Prehistoria. Desde contextos paleolíticos conocemos ejemplos de figuras femeninas cuyas cabezas se prolongan a modo de pilares o columnas, en no pocas ocasiones caracterizables incluso como atributos fálicos, caso de las de Dolní, Gagarino, Savignano⁵ y, quizás también, la figuración sexual femenina de Le Placard⁶. La Diosa neolítica mostrará a lo largo de todo este periodo, tanto en Anatolia como en el área del Egeo, una cabeza en forma de falo, en una clara herencia paleolítica de su carácter andrógino⁷.

En todo caso, lo que es un detalle indiscutible es que este elemento rectilíneo actúa como evidente nexo de unión, no solo físico sino también simbólico, con la dama más grande.

Importantes también nos parecen los trazos verticales, en número al menos de seis, que cuelgan en el antebrazo izquierdo desde el codo hasta la mano de esta nueva figura

⁵ R. Lacalle Rodríguez, *Los símbolos de la Prehistoria* (Jaén: Almuzara, 2011), 118-121.

⁶ H. Delporte, *La imagen de la mujer en el arte prehistórico* (Madrid: Ediciones Istmo, 1982), 94-95.

⁷ M. Gimbutas, *Diosas y dioses de la vieja Europa* (Madrid: Siruela, 2013), 145 y ss.

de mujer, que en modo alguno valoramos como simples elementos de adorno. Dice J. F. Jordán⁸ a propósito de los lazos que cuelgan de los codos de la dama grande que estos vendrían a ser una alegoría de la lluvia o quizás también del alimento espiritual, mientras que los codos en los que se insertan vendrían a ser receptáculos de determinadas fuerzas de creación y de regeneración de la vida cósmica. Para nosotros, estos seis trazos verticales, al igual que ocurre con las espirales o los zig-zags, encarnarían diversos aspectos del poder de la Diosa, emparentando con la misma esencia del laberinto o del meandro como símbolo de las aguas de la dimensión del más allá y del misterio central de la vida como es el propio nacimiento⁹. Así las cosas, estas líneas que penden del brazo las interpretamos como las aguas mismas del parto que preceden al nacimiento, a la nueva vida, encarnada por esa otra figura más pequeña que hay al lado, acaso de un niño. Si estuviéramos ante la imagen de un parto, simbólico, pero parto al fin y al cabo, se explicaría el aspecto voluminoso de esta otra mujer y la disimetría que apreciamos en ella.

Es frecuente que junto a la imagen de la Diosa esté presente también la figura de una diosa joven, la conocida como “hija” de la Diosa, que emerge de la tierra como la nueva vida¹⁰. Y si consideramos la presencia aquí de dos figuras femeninas y un pequeño individuo que nace de una de ellas, es tentador pensar, aunque reconocemos que es indemostrable, que pudiéramos estar ante un antecedente de la iconografía que veremos mucho después, por ejemplo en contextos micénicos, formada por la imagen de dos diosas y un niño, que a su vez J. Campbell¹¹ hermana con la tríada sumeria de Inanna, Ereshkigal y Dumuzi, y que ya es conocida, de otra parte, en la cultura neolítica de Çatal-Hüyük¹². Iconografía que sobrevivirá en el tiempo y encontraremos arraigada en el mundo cristiano con las figuras de la Virgen (madre), su madre santa Ana (abuela) y el niño Jesús (hijo)¹³.

Bibliografía

Alonso Tejada, A. y Grimal Navarro, A. Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur). Serie I. Estudios, 89. Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete. 1996a

Alonso Tejada, A., Bader, M., Bader, K. y Grimal Navarro, A. Avance al estudio de las pinturas rupestres del Barranco Segovia (Letur, Albacete)”. Actas del XIX Congreso Arqueológico Nacional. Castellón, 1987. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. 1989. 451-456.

Baring, A. y Cashford, J. El mito de la diosa. Madrid: Siruela. 2014.

Campbell, J. The Masks of God: Occidental Mythology. Harmondsworth: Penguin Books. 1976.

Delporte, H. La imagen de la mujer en el arte prehistórico. Madrid: Ediciones Istmo. 1982.

⁸ J. F. Jordán Montés, “La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica”. Serie Arqueológica num 23 (2009): 364.

⁹ A. Baring y J. Cashford, El mito de la diosa (Madrid: Siruela, 2014), 73 y 80.

¹⁰ A. Baring y J. Cashford, El mito de la diosa... 145.

¹¹ J. Campbell, The Masks of God: Occidental Mythology (Harmondsworth: Penguin Books, 1976), 47-50.

¹² A. Baring y J. Cashford, El mito de la diosa... 160-161.

¹³ A. Baring y J. Cashford, El mito de la diosa... 161.

Gimbutas, M. Diosas y dioses de la vieja Europa. Madrid: Siruela. 2013.

Jordán Montés, J. F. “La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica”. Serie Arqueológica num 23 (2009): 331-387.

Jordán Montés, J. F. y Molina Gómez, J. A. “Hierogamias y demiurgos. Interpretación antropológica en la estación rupestre del cerro Barbatón (Letur, Albacete)”. Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología. Cartagena, 1997. (1999): 251-260.

Mateo Saura, M. Á. Un ejemplo de bicromía en el arte levantino del Barranco Segovia (Letur, Albacete). Al-Basit (64): 71-88.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad
y no necesariamente reflejan el pensamiento
de la **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo
debe hacerse con permiso
de **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.