



Hierofanías en el arte rupestre postpaleolítico español

Dr. Juan Francisco JORDÁN MONTÉS

1. ¿Es posible aplicar el concepto de hierofanía en el arte rupestre?

El concepto de hierofanía¹ fue diseñado por Mircea Eliade para referirse a las diversas manifestaciones y modalidades de lo sagrado en lo profano².

Estas manifestaciones se insertan y expresan en los mitos, en los ritos, en los símbolos, en los objetos, en rocas o puntos concretos de un paisaje o montaña, en ríos, en los seres animales y vegetales, en el propio ser humano y en los espacios o lugares sagrados y en los templos. Es decir, en cualquier documento, resto o gesto que se halle impregnado de lo sagrado. Por esta razón, como manifestaba Eliade, las hierofanías son múltiples y heterogéneas y se expresan en numerosos universos. Unas veces lo harán en el paisaje³ (montañas⁴, cuevas,

1 El concepto de hierofanía es denominado en otros investigadores, como Juan Martín Velasco, como «mediación». Así, por ejemplo, en MARTÍN VELASCO, J.: *Introducción a la fenomenología de la religión*, Trotta, 7ª ed., aumentada y corregida, Madrid, 2006. Págs. 195-226.

2 ELIADE, Mircea: *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*, Cristiandad, Madrid, 1981. Del mismo autor: *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona, Kairós, 2001. Págs. 146 ss.

3 REMO BODEI: *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, Madrid, Biblioteca de Ensayos, 73, Siruela, 2011.

4 VITRY, Christian: «Caminos rituales y montañas sagradas. Estudio de la vialidad inka en el Nevado de Chañi, Argentina», *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 12 (2), Santiago de Chile, 2007. 69-84.

rocas, ríos...) o en auténticos ónfalos⁵. Mas los seres vivos igualmente pueden expresar las hierofanías (árbol cósmico como eje del mundo; el árbol de la vida; los animales guía, psicopompos o apotropaicos)⁶. Del mismo modo, los seres humanos pueden mostrar en sus gestos y actitudes, manifestaciones de lo sagrado: hierogamias, demiurgos o héroes fundadores y civilizadores, los chamanes mediadores entre el mundo profano y el de las divinidades...

El mana o fuerza impersonal y trascendente de un sitio, de un objeto o de un ser vivo, pero también de las almas, de los espíritus, de los antepasados o de los dioses (una flecha, una barca, una roca, un cráneo, un guerrero...), según Mircea Eliade, pueden disfrutar de fuerza divina.

A su vez, cada religión y comunidad vive y entiende las hierofanías de un modo diferente, ya sea por parte de los iniciados, de los sacerdotes o de los creyentes en general.

Rudolf Otto a principios del siglo XX estudió igualmente el tema de la experiencia religiosa desde la perspectiva teológica y de la historia de las religiones, y destacó que lo sagrado puede provocar un anonadamiento, una conmoción espiritual del individuo. La presencia o revelación de la majestad y poder de lo divino genera una fascinación en la persona, un arrobamiento ante lo numinoso⁷, que le transforma radicalmente. Para Otto el misterio constituía todo lo que es oculto y no cotidiano y añadía que en el ser humano se genera un temor de carácter místico, un estremecimiento que conturba los sentidos y anonada, cuando se enfrenta a lo santo y a su majestad; tal temor se transforma en adoración ante el poder que se expande fuera del orden natural⁸.

No obstante, las hierofanías pueden manifestarse de formas harto extrañas; o bien ser interpretadas de manera muy peculiar por parte del fiel o del venerador. Un simpático pero ilustrativo ejemplo nos servirá didácticamente. Una vez estuvimos hablando con un sacerdote católico de raza negra, refugiado en España por causa de las atroces guerras de Ruanda entre hutus y tutsi de fines del XX. Al preguntarle qué le había llamado más la atención en nuestras eucaristías y misas de nuestro país, nos respondió sin atisbo de duda:

5 GUTIERRE TIBON: *El ombligo, como centro cósmico. Una contribución a la historia de las religiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981. Especial. Pp. 54 ss.

6 CHINCHILLA SÁNCHEZ, K.: «El impulso vital de la regeneración cósmica: las hierofanías vegetales», *Filología y Lingüística*, XXX (1), 2004. 317-333.

7 RUDOLF OTTO: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza Editorial, 793, 1980.

8 Un resumen de las diferentes definiciones y percepciones de las mediaciones e hierofanías en varios autores (Durkheim, Dumézil, Otto, Eliade...), en JULIEN RIES: «El hombre religioso y lo sagrado a la luz del nuevo espíritu antropológico», en *Tratado de antropología de lo sagrado (I)*, Madrid, Trotta, 1995. 25-53.

los abanicos. Al preguntarle extrañados la razón, nos explicó que mientras oficiaba la ceremonia, le había emocionado ver con qué devoción las mujeres manejaban sus abanicos en el templo ya que consideró, en su visión exterior, que era una forma laudable de alabar a Dios y de darle gracias por todos los bienes recibidos. Jamás pudo imaginar que las devotas feligresas únicamente trataban de evitar el sofoco del calor en el estío español. Esta anécdota nos enseña las tremendas dificultades de interpretación de los símbolos y de la iconografía, cuando el observador no pertenece al contexto cultural que analiza. Por ello, todo cuanto expongamos aquí, en realidad, no rebasa el límite de las hipótesis de trabajo.

2. ¿Existieron hierofanías pintadas en el arte rupestre español postpaleolítico?

Durante años hemos intentado demostrar⁹, bien es cierto que a través de esas hipótesis de trabajo, que los cazadores y recolectores del arte postpaleolítico de la península Ibérica¹⁰, en su fase llamada levantina, expresaron sus sentimientos trascendentes en los paneles rocosos de las covachas de las serranías del arco mediterráneo español¹¹, auténticos escenarios singulares e insólitos. Numerosas escenas representadas en los frisos de piedra no es posible interpretarlas,

9 Una muy breve selección de últimos títulos, sin ánimo de protagonismo: JORDÁN MONTÉS, J. F.: «La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica. La representación del alma humana», en *Ponencias de los seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009*, V, VI, VII, VIII, IX y X, Gandía-Tirig, Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología, Serie Arqueológica, nº 23, Valencia, 2010. 331-387. JORDÁN MONTÉS, J. F.: «El valor sacral del ciervo en la pintura rupestre postpaleolítica de la península Ibérica», en *Ponencias de los seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009*, V, VI, VII, VIII, IX y X, Gandía-Tirig, Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología, Serie Arqueológica, nº 23, Valencia, 2010. 147-187.

10 Una muy extensa bibliografía de la que únicamente extractamos algunos títulos clásicos: CABRÉ AGUILÓ, J.: *El arte rupestre en España*, Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1, Madrid, 1915. BELTRÁN MARTÍNEZ, A.: *De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español*, Madrid, Encuentros Ediciones, 1982. Del mismo autor: *Mito, misterio y sacralidad*, Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura, 2002.

11 AA. VV.: *Arte rupestre en la España mediterránea*, Actas del Congreso (Alicante, 2004), Mauro Hernández y Jorge Soler (eds.), Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005. AA. VV.: *El arte rupestre del arco mediterráneo de la Península Ibérica*, Actas IV Congreso (Valencia, 2008), 10 años en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, Valencia, 2009.

únicamente, como instantáneas cinegéticas¹² o como descripciones de la vida doméstica¹³ de los ambientes de los artistas.

Por el contrario, por las actitudes que muestran los personajes pintados en los abrigos de los farallones, por las relaciones que mantienen con los animales y, en definitiva, por la iconografía desarrollada, es posible admitir y leer en sus pinturas relatos que son ajenos al mundo de la caza o de la mundana y profana existencia social y económica. En efecto, durante décadas hemos creído ser capaces de realizar una lectura de las pinturas rupestres, como si se tratara de un texto sagrado representado en imágenes y escenas, de un relato trascendente, cuyos protagonistas son héroes, seres híbridos o sobrenaturales y divinidades. El problema es que no nos es posible corroborar esta afirmación con la tradición oral o con fuentes escritas. Hemos de recurrir a las deducciones a partir de la historia de las religiones y a las analogías iconográficas.

No hemos sido los únicos, es evidente, que han planteado estas cuestiones en el arte rupestre. Para el arte rupestre, en concreto del período Paleolítico, existen numerosos títulos y autores que han incidido en la sacralidad de las cuevas en sí mismas y en sus contenidos iconográficos¹⁴

12 BLASCO BOSQUED, M^a C.: «La caza en el arte rupestre del Levante español», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 1, Madrid, 1974. 29-55. MOLINOS, M. I.: «Representaciones de carácter bélico en el arte rupestre levantino», *Bajo Aragón. Prehistoria*, VII-VIII, Caspe, 1986-97. 295-310. RUBIO, A.: «Figuras flechadas en el arte postpaleolítico de la provincia de Castellón», *XIX Congreso Nacional de Arqueología* (Zaragoza, 1989), vol. II, Zaragoza, 1989. 439-449.

13 ESCORIZA MATEU, T.: *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la península Ibérica*, Oxford, BAR Internacional Series, 1082, 2002.

14 Un abanico de posibilidades interpretativas según diferentes teorías, desde el estructuralismo hasta el chamanismo, sin olvidar las claves mitológicas, por orden cronológico: PATTE, Etienne: *Les hommes préhistoriques et la religion*, París, Picard, 1960. MARINGER, Johannes: *Los dioses de la prehistoria*, Barcelona, Ediciones Destino, 1962. LOMMEL, A.: *Shamanism. The beguines of art*, New York, McGraw-Hill Book, 1966. UCKO, P. J. y ROSENFELD, A.: *Paleolithic Cave Art*, New York, McGraw-Hill, 1967. LEROI-GOURHAN, A.: *Las religiones de la prehistoria*, Barcelona, Lerna, 1987. LEWIS-WILLIAMS, J. D.: *Reality and non-reality in San Rock Art*, Johannesburg, The Institute for the Study on Man in Africa, Witwatersrand University Press, 1988. BEDNARIK, R. G.: «On neuropsychology and shamanism in rock art», *Current Anthropology*, 31 (1), 1990. 77-80. LE QUELLEC, J. L.: *Symbolisme et art rupestre au Sahara*, París, L'Harmattan, 1993 [del mismo autor: *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, Turín, Flammarion, 2004]. LORBLANCHET, Michel: *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*, París, Editions Errance, 1995. WHITNEY, Davis: «Representation and knowledge in the prehistoric rock art of Africa», *African Archaeological Review*, 2 (1), 1995. 7-35. CLOTTES, J. y LEWIS-WILLIAMS, D.: *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Seuil, París, 1996. LEWIS-WILLIAMS, J. D.: «Harnessing the brain: vision and shamanism in Upper Paleolithic

o simbólicos¹⁵.

Nosotros, para esta ocasión, hemos seleccionado únicamente unas pocas escenas de dicho arte rupestre postpaleolítico español, fechado entre el IX y el V milenio antes de Cristo, aproximadamente, con el fin de incidir en ese aspecto numinoso y sacral de las pinturas de las sierras mediterráneas.

3. Escenas de arte rupestre postpaleolítico español con probables expresiones de una hierofanía

Hemos seleccionado unos escasos ejemplos que evidencian, en nuestro limitado entender, que en los tales hubo una intención de expresar lo sagrado, la manifestación de lo sagrado, en determinadas escenas.

Western Europe», *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, Memoirs of the California Academy of Sciences, 23, 1997. 321-342 [del mismo autor: «Agency, art and altered consciousness: a motif in French (Quercy) Upper Palaeolithic parietal art», *Antiquity*, vol. 71, n° 274, 1997. 810-830]. LAYTON, R.: «Shamanism, totemism and rock art: Les chamanes de la Préhistoire in the context of rock art research», *Cambridge Archaeological Journal*, 10 (1), 2000. 169-186. SOLOMON, A.: «Ethnography and method in Southern African rock art research», en Chippindale C. y Taçon P. S. C. (eds): *The archaeology of rock art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. 268-284 [del mismo autor: «On different approaches to San rock art», *South African Archaeological Bulletin*, 55 (171), 2000. 77-78]. WHITLEY, D. S.: *The art of the shaman Native American rock art of California*, Salt Lake City, University of Utha Press, 2000. BASSETT, S. T.: *Rock paintings of South Africa: revealing a legacy*, Ciudad del Cabo, David Philip, 2001. COULSON, D. y CAMPBELL, A.: *African rock art: paintings and engravings on Stone*, New York, Harry N. Abrams, 2001. TOWNLWY-BASSETT, S. (ed.): *Rock paintings os South Africa: revealing a legacy*, Ciudad del Cabo, David Philip, 2001. ANATI, Emmanuel (dir.): *Sciamanismo e mito*, Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici, Edizione del Centro, 2001-2002. LEWIS-WILLIAMS, J. D.: *The mind in the cave. Consciousness and the origins of art*, Londres, Thames and Hudson, 2002 [en español: *La mente en la caverna*, Akal, Madrid, 2005]. PEARSON, James: *Shamanism and the ancient mind. A cognitive approach to archaeology*, Altamira, Rowman, 2002. FREEMAN, L. G.: «Cuevas y arte: ritos de iniciación y trascendencia», en *El significado del arte paleolítico*, Madrid, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, Ministerio de Cultura, 2005. 247-262. Otro trabajo de este investigador en el mismo volumen: «La cueva como santuario paleolítico», pp. 163-179. TABORÍN, Yvette: «Les grandes étapes de la difficile étude de l'art paléolithique», *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 102 (4), 2005. 829-834. AA. VV.: *Chamanismes et arts préhistoriques*, París, Éditions Errance, 2006.

15 Títulos referidos exclusivamente a la pintura rupestre española que aluden a la perspectiva planteada en la presente aportación: JORDÁ CERDÁ, F.: «El mamut en el arte paleolítico peninsular y la hierogamamía de Los Casares», *Homenaje al prof. Martín Almagro Basch*, vol. I, Madrid, 1983. 265-272. OLARIA I PUYOLES, C.: «Pensamiento mágico y expresiones simbólicas entre sociedades tribales del litoral mediterráneo peninsular: 10.000-7.000 BP», *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 22, Castellón, 2001. 213-232. VIÑAS, R. y MARTÍNEZ, R.: «Imágenes antrozoomorfas del postpaleolítico castellonense», *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló*, 22, Castellón, 2001. 365-392.

Pero cuestión añadida, y no marginal, es la propia sacralidad del paisaje de montaña en la mentalidad de aquellos cazadores y recolectores. Las diferentes horas de luz solar durante el día o durante todo un año, crean fantásticos juegos lumínicos y de sombras que alteran la percepción de la realidad en la montaña. Las propias siluetas de las cumbres, las formas geológicas que el tiempo ha tallado en los barrancos, las rocas erosionadas o la estética de los cingles y acantilados, excitan la imaginación de los hombres. Las entrañas de una covacha, los efectos de luz en sus paneles rocosos, su ubicación en los cauces fluviales, sin duda alguna, contribuyeron también a crear una escenografía que era percibida como sagrada en la mentalidad de los artistas, neófitos y cazadores y recolectores en general, ya fueran hombres o mujeres.

Hay preciosos trabajos de campo que muestran, en efecto, la sacralización del paisaje¹⁶; o bien, en otros casos, demuestran la vinculación de las pinturas y de los grabados rupestres con los astros y la astronomía¹⁷.

16 Especialmente interesante es el trabajo de ROCHE CÁRCCEL, J. A.: «Escenografía natural y religiosa en el santuario de Pla de Petracos», *Arte rupestre en la España mediterránea* (Alicante, 2004), Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005. 99-110. La autora habla de la composición de auténticos retablos, cuyas imágenes se distribuyen en varios alvéolos naturales abiertos en la roca, creando una verdadera escenografía diseñada por la mente de los artistas. Ver también, por orden cronológico: SANTOS ESTÉVEZ, M.; PARCERO OUBIÑA, C.; CRIADO BOADO, F. (1997): «De la arqueología simbólica del paisaje a la arqueología de los paisajes sagrados», *Trabajos de Prehistoria*, 54, 1997. 61-80. SANTOS ESTÉVEZ, M. (1998): «Los espacios del arte: el diseño del panel y articulación del paisaje en el arte rupestre gallego», *Trabajos de Prehistoria*, 55/2, 1998. 73-88. OLÀRIA, Carmen: «Arte rupestre y territorio en el mediterráneo peninsular durante el postglaciar: un modelo de interpretación en el norte del País Valenciano», *Bolskan*, 16, Huesca, 1999. 109-149. HAMEAUM Philippe y PAINAUD, Albert: «Criterios de selección para la elección de los lugares con pinturas en la península Ibérica y en el Sur de Francia», *Congreso Internacional de Arte Rupestre Europea* (Vigo, 1999), CD, 2002. FAIRÉN, S.: «Arte rupestre y articulación del paisaje neolítico: un caso en las tierras centro-meridionales del País Valenciano», *Bolskan*, 18, Huesca, 2001. 249-260 [de la misma autora: *El paisaje de la neolitización. Arte rupestre, poblamiento y mundo funerario en las comarcas centro-meridionales valencianas*, Universidad de Alicante, 2006]. CRUZ BERROCAL, M^a: *Paisaje y arte rupestre: ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la pintura levantina*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

17 BAUDOUIN, M.: «Détermination de l'âge, en années, des mégalithes funéraires néolithiques à l'aide du phénomène de la précession des équinoxes avec contrôle par l'âge des gravures sur roches de ces monuments et leur mobilier funéraire», *Bulletin de la Société de Préhistoire Française*, 10, 1913. 78-83. ROMANO GIULIANO: *Archeoastronomia italiana*, Padua, CLEUP edizioni. CODEBÓ, M.: «Archaeo-astronomical hypothesis on some ligurian engravings», en *International Rock Art Congress*, Turín, 1995. Del mismo autor: Curso elementare di archeoastronomia. Lezione I. Problemi generali di rilevamente archeostromico, Atti del I Seminario ALSSA



Imagen 1.

3.1. La manifestación de diosa madre en la sierra del Alto Segura: el Cerro Barbatón (Letur, Albacete)¹⁸

I. ¿Una hierogamia?

Los protagonistas

La extraordinaria covacha del Cerro Barbatón probablemente contiene una de las mejores escenas sagradas de todo el continente Europeo. Y no exageramos un ápice.

La composición iconográfica muestra a una dama de gran tamaño vestida con falda acampanada y cuya cabeza queda cubierta por un tocado globular característico de las mujeres pintadas en el arte rupestre de la serranía del Alto Segura. Frente a ella, pero conservando la misma dirección de la marcha, un formidable arquero varón precede a la anterior figura, la que consideramos una diosa-dama. No enarbola el varón sus armas, arco y flechas, en actitud de caza o de combate, como sí manifiestan otros muchos arqueros de la serranía del río Segura, sino que las traslada en posición de reposo, en paz. Ambos personajes, mujer y hombre, repiten un gesto idéntico: elevan su mano izquierda y muestran sus dedos abiertos. La similitud gestual y la complicidad conyugal o hierogámica se incrementa al observar que tanto el arquero como la dama lucen un tocado globular semejante. En suma, se advierte que hay tres elementos que les identifican y les vinculan espiritualmente: dirección de la marcha y gesto del brazo y de la mano y tocado en la cabeza. Estas coincidencias nos están indicando que ambos pertenecen al mismo mundo, que son muy probablemente una pareja hierogámica, divina. En absoluto se trata de una representación familiar, doméstica.

do Arqueoastromia, Génova, 1997. GERVASONO, Elena: «Per un'arqueoastromia rupestre in Valcamonica», en *Actas del Valcamonica Symposium*, Capo di Ponte, 1997. BAQUEDANO, I. y ESCORZA, C. M.: «Alineaciones astronómicas en la necrópolis de la Edad del Hierro de La Osera (Chamartín de la Sierra, Ávila)», *Complutum*, 9, 1998. 85-100. DE SANTIS HENRY: «Strumenti e calcoli per l'arqueoastromia», en *Polaris News*, Génova, 2000 y 2001. GARCÍA QUINTELA, M. V. y SANTOS ESTÉVEZ, M.: «Alineación arqueoastromica en A Ferradura (Amoeiro, Ourense)», *Complutum*, 15, 2004. 51-74.

18 ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A.: *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en la sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I, nº 89, 1996. Una interpretación distinta, únicamente complementaria, en JORDÁN MONTÉS, J. F. y MOLINA GÓMEZ, J. A.: «Hierogamias y demiurgos. Interpretación antropológica en la estación rupestre del Cerro Barbatón (Letur, Albacete)», *XXIV Congreso Nacional de Arqueología* (Cartagena, 1997), vol. I, 251-260.

Mas se detecta una sutil diferencia entre ambos «esposos». Y es que el artista, inconsciente o conscientemente, situó la altura de la cabeza de la mujer, de la diosa-madre, muy por encima de la línea de la cabeza del arquero varón. ¿Qué significa tal diferencia? Sencillamente que para aquellos cazadores y recolectores del Epipaleolítico peninsular existía en su imaginario una divinidad femenina preeminente en sus actos, espléndida en su presencia y superior en su majestad a cualquier otra criatura o poder; aunque fuera un formidable varón armado.

Pero lo más interesante, empero, es lo que acontece en medio de ellos, de los esposos. Y es el tercer personaje que se inserta entre la marcha de los progenitores. En medio surge, introducido en una bolsa de cuero¹⁹, una criatura menuda, en cuclillas, con las piernas flexionadas, que trata de indicar que está allí en posición fetal, acurrucado, introducido en un útero sagrado, en proceso de gestación sagrada. Es, casi sin duda, el fruto, corporal o espiritual, de la hierogamia antes descrita, porque hereda las cualidades físicas de sus padres y, muy probablemente, las trascendentes. En efecto, de nuevo, el artista jugó con los elementos iconográficos para declarar que los tres individuos estaban muy íntimamente vinculados en lo espiritual y que pertenecían a la misma familia sagrada: mira en la misma dirección que sus padres (no camina porque está encerrado en la bolsa) y eleva su brazo, mano y dedos con el mismo gesto que sus padres; su peinado coincide con el de sus padres.

La bolsa, alegoría del útero de gestación y purificación, y la articulación del codo

Por otra parte, la bolsa que aparece en la composición no es, en esta singular escena, un recipiente cualquiera, donde guardar el pedernal para encender el fuego; ni tampoco está destinada para transportar hierbas o alimentos. Incluso no creemos que constituya una especie de cuna o alojamiento temporal para trasladar a un niño pequeño de un sitio a otro. En absoluto. La misión esencial de esta bolsa²⁰ del Cerro Barbatón es custodiar y favorecer la gestación espiritual del niño que ha sido recluido en ella.

La bolsa, curiosamente y por añadidura, pende de una cuerda o tendón, no de la mano de la madre, sino del codo, lo que indudablemente incrementa el

19 En realidad el niño está junto a la bolsa, no en el interior de la bolsa. Pero al artista, usando únicamente pintura monocroma, de color rojizo, no le era posible representar la inclusión y enclaustramiento del niño, si no lo pintaba junto a la bolsa, para indicar así que estaba dentro de ella.

20 En principio creemos que es de cuero porque no dispone de asas que delaten mimbre o esparto. Un simple cordón serviría para estrangular su abertura superior y permitiría abrir o cerrar a conveniencia.

aspecto mágico de lo representado. En efecto, si fuera una madre humana, profana, lo normal y cotidiano sería sostener la bolsa con la criatura por y con la mano, como hacen todas las mamás humanas, porque la mano es la presa de mayor fiabilidad. En cambio, esta «madre» mantiene en vilo la bolsa-útero no directamente con su mano, cuyo gesto es una especie de saludo o señal elevada en el aire, con toda la palma abierta, sino con la articulación del codo²¹.

El codo, en verdad, es un elemento antropológico que sospechamos de sumo interés, pero que debido a nuestra mediocre formación intelectual, se nos escurre de entre los dedos. Sabemos por Mircea Eliade²² que entre aborígenes australianos esta articulación interviene en ceremonias de iniciación y que participa en la elaboración de las sagradas bramaderas²³.

En consecuencia, si estos artistas y cazadores del Epipaleolítico español decidieron que el codo intervenía en una escena de enorme interés, era porque conservaban un relato y una función sagrada en la que dicha articulación estaba presente de modo muy activo.

La cuerda, vínculo con el mundo celeste

La cuerda que pende del codo de la diosa-dama, por añadidura, puede actuar como una metáfora de una escalera o de una escala, como un medio de ascenso

21 La conjugación codo-bolsa-útero no hemos sabido interpretarla, encontrarla o cotejarla con mayor precisión en otras mitologías, en nuestra mucha ignorancia, por lo que ofrecemos amablemente este dato para expertos en iconografía. En su día ofrecimos el asunto al Dr. Xaverio Ballester, quien nos remitió una amable epístola, que conservamos, donde analizaba lingüística y etimológicamente el significado de la palabra «codo» y sus valores religiosos en diferentes culturas. Desde aquí le reiteramos nuestro agradecimiento por su amable y desinteresada colaboración. En dicha misiva, el profesor Xaverio planteaba la posibilidad de relacionar el concepto codo con el de abultamiento y, en consecuencia, con el campo semántico de la fecundidad o del verbo engendrar: «Siempre me ha llamado la atención la identidad entre la raíz reconstruible en indoeuropeo para «engendrar-linaje» y para «mejillas-mentón» o «rodilla». Esta raíz es tradicionalmente reconstruida en uno y en otro caso, como gen- o formas afines [...]. La pregunta ahora es si, como protuberancia redondeada, el codo podría participar, como las rodillas, la barbilla o los pómulos, en la misma metáfora». Las dimensiones de su carta, tres páginas, y la complejidad de sus argumentos, nos impiden reproducirla íntegramente, como deseáramos.

22 MIRCEA ELIADE: *Introducción a las religiones de Australia*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1975. Págs. 76-77.

23 BLACKING, J.: «Ethnomusicology and Prehistoric Music-Making». En E. Hickmann y D.-W. Hughes (eds.): *The Archaeology of Early Music Cultures*, Bonn, Orpheus, verlag fur systematische Musikwissenschaft, 1988. 329-335.

del alma diminuta del niño hacia el mundo celeste²⁴. La cuerda, en diversas mitologías, es el instrumento mediante el cual el neófito es iniciado y asciende a las esferas celestes. En efecto, toda cuerda es cual puente vertical que permite el contacto entre el cielo y la tierra. Habría aquí también, en el hecho de permanecer en vilo y colgado del extremo de una cuerda, una alusión velada de un vuelo iniciático, porque permanecer colgado de una cuerda es una forma de «volar». Como señala Mircea Eliade: «... después de la caída, la cuerda se convirtió en patrimonio exclusivo de individuos privilegiados: reyes, hechiceros, religiosos. (...). No es accesible mas que a un número limitado de elegidos».

Del mismo modo, en ciertos ritos chamánicos, los hilos y las cuerdas participan como caminos y pistas que permiten al chamán el ascenso al mundo celeste²⁵; o bien señalan a la persona que merece ser chamán en beneficio de la comunidad. Elegido el individuo por la divinidad, está capacitado para emprender un vuelo imaginario²⁶, una elevación, mediante el cual manifiesta su nueva condición, sus nuevos conocimientos y sabiduría. Mircea Eliade considera que «... el vuelo chamánico equivale a una muerte ritual: el alma abandona el cuerpo y se eleva a regiones inaccesibles para los vivos».

24 Una alusión al valor sacral de las cuerdas como medio de ascenso al mundo celeste en: MIRCEA ELIADE: *Introducción a las religiones de Australia*, Buenos Aires, Amorrortu, 1975. 128 ss. Del mismo autor: «Mythes et symboles de la corde», *Erasmus-Jahrbuch*, 29, 1961. 109-137 [Se puede encontrar en español en: *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Labor, 1984. Págs. 205 ss.: capítulo 4: «Cuerdas y marionetas»]. El autor describe diversas ceremonias y relatos en los que la cuerda, desde Irlanda hasta China, pasando por la India, interviene como elemento esencial en ritos de iniciación de los neófitos, en desmembramientos de aprendices y en su resurrección posterior.

25 Sobre el tema de las cuerdas mágicas usadas por los chamanes australianos para emprender sus viajes celestes y como alegoría de sus conocimientos secretos, ver también: HOWITT, A. W.: *The native tribes of South-East Australia*, Londres, 1904. Págs. 400 ss. ELKIN, A. P.: *Aboriginal men of high degree*, Sidney, 1946. Págs. 64-65. MAUSS, Marcel : «L'origine des pouvoirs magiques dans les sociétés australiennes», *l'École pratique des Hautes Études*, section des sciences religieuses, Paris, 1904. 1-55. [Citados estos autores por Mircea Eliade, en *Mefistófeles y el andrógino*, Labor, Barcelona, 1984. Pág. 237 ss. Nosotros hemos consultado la última referencia en <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.due.mel5>]. Del mismo Eliade, ver para semejante asunto: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986. Págs. 122 ss.

26 Sobre el valor simbólico de los vuelos en chamanes, magos, místicos y sabios, ver MIRCEA ELIADE: «Symbolisme du vol magique», *Numen*, III, 1956. 1-13 [En español en su libro *Mitos, sueños y misterios*, Kairós, 2001. Capítulo VI: «Simbolismos de la ascensión y sueños despiertos». Págs. 119 ss.].

Sugerencias

En definitiva, al margen de cualquier analogía posible procedente o derivada de la historia de las religiones, en el Cerro Barbatón de Letur nos encontramos ante una familia de origen divino, una verdadera hierogamia: o al menos con una aureola de sacralidad muy nítida. Pero esta sería únicamente una de las explicaciones posibles: una pareja primordial en el origen del cosmos; una familia sagrada que gesta y protege al primogénito que todavía no ha nacido, pero que está desarrollado plenamente y en potencia en el seno de un claustro (una bolsa de cuero).

La contemplación de esta escena por parte de las comunidades de cazadores y recolectores del entorno, probablemente les reconfortaba y les permitía presagiar momentos de fertilidad de las parejas humanas y de protección divina para los clanes de cazadores que por allí merodeaban.

La figura femenina actúa como una *Dea Mater* benéfica, propiciadora de la vida, sede nutricia donde es posible crecer, capaz de transferir sus virtudes a las personas devotas que acudían a aquel receptáculo de fuerzas sagradas, la covacha, rodeada por un bosque de encinas que todavía subsiste allí. No es una diosa cazadora, al menos en su atributo principal, sino una divinidad protectora de la vida, ya que su claustro maternal, la bolsa, le delata en esa función. Estamos convencidos de que ha propiciado un segundo nacimiento al niño menudo, introducido en la bolsa.

La figura masculina, por el contrario, se nos muestra como el seguro acompañante y protector de la vida engendrada por su pareja femenina. Es un custodio armado, pero cuyo protagonismo dependerá siempre de la voluntad de la diosa madre que está junto a él, ya que fue pintado a una altura inferior que la figura femenina.

Podríamos estar asistiendo, en consecuencia, a un mito cosmogónico de creación de la Humanidad, narrado por aquellos cazadores al amparo de una humilde covacha, y en el que se relataba la actividad procreadora de los amantes divinos.

Una cita de Homero en la *Iliada* nos permite, como última referencia, introducirnos en el mundo de los relatos míticos. Cuando Zeus advierte con severidad al resto de los dioses de que no ayuden a troyanos o a aqueos, les amenaza con suspenderles con un cable de oro anclado en el Olimpo²⁷. Por

27 *Iliada*, VIII, 17-27: «El dios que intente separarse de los demás y socorrer a los teucros o a los dánaos, como yo lo vea, volverá afrentosamente al Olimpo; o cogiéndole, lo arrojaré al tenebroso Tártaro (...), y conocerá en seguida cuánto ventaja mi poder al de las demás deidades. Y si queréis, haced esta prueba, oh dioses, para que os convenzáis. Suspended del cielo

ello, las divinidades supremas, que otorgan la vida y permiten la existencia de los mortales o de divinidades filiales adscritas a su hegemonía, pueden mostrar como emblema de su autoridad y de su poder, una cuerda, un hilo, que sustenta a sus criaturas o al mundo que ellas mismas custodian. Estamos convencidos de que un pensamiento semejante a este arquetipo descrito, fue el que inspiró al artista cazador y recolector del Cerro Barbatón, en la serranía del Alto Segura en España.

El gran tamaño de la pareja primordial, de la diosa madre y del arquero varón, igualmente puede aludir a su preeminencia temporal en el origen del cosmos, así como a su inmortalidad y perfección espiritual²⁸.

II. ¿Un rito chamánico?

Pero el análisis de esta extraordinaria escena permite enfocar a sus personajes desde la perspectiva del chamanismo. Sabemos por Mircea Eliade²⁹ que en determinados ritos chamánicos desarrollados en Australia, el neófito es reducido, a causa de la magia de los chamanes maestros y expertos, al tamaño de un embrión y enclaustrado en un recipiente o saco, donde se desarrollará y emergerá pletórico de potencialidades, tras una gestación simbólica.

Ya hemos recordado antes, siguiendo a Mircea Eliade, cómo las cuerdas y los hilos, en ciertas mitologías, sirven para marcar el camino de ascenso hacia la esfera celestial; o bien señalan, cuando son descolgadas del cielo y se posan sobre alguien, a aquellas personas idóneas, elegidas por los poderes divinos, para asumir el rango de chamán³⁰: «El hilo descendido de lo alto proclama que la vocación del chamán ha sido decidida por los dioses».

Se trataría, en consecuencia y a tenor de ambos elementos (el saco o bolsa y la cuerda), de una ceremonia de iniciación que requería el encierro temporal del novicio de chamán. Éste permanece en vilo, en suspenso, dentro de la bolsa útero que sostiene la diosa madre. No obstante, también se puede entender que

áurea cadena, asíos todos, dioses y diosas, de la misma, y no os será posible arrastrar del cielo a la tierra a Zeus, árbitro supremo, por mucho que os fatiguéis; mas si yo me resolviese a tirar de aquella, os levantaría con la tierra y el mar, ataría un cabo de la cadena en la cumbre del Olimpo, y todo quedaría en el aire. Tan superior soy a los dioses y a los hombres» (Traducción de Carlos García Gual, en Akal Bolsillo, Madrid, 1985. Págs. 146-147.

28 CAMPBELL, J.: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1959. 239 ss.

29 MIRCEA ELIADE: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993. Pág. 120. Del mismo autor: *Introducción a las religiones de Australia*, Buenos Aires, Amorrortu, 1975. Págs. 131 ss.

30 MIRCEA ELIADE: *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Labor, 1984. Pág. 217.



Imagen 2.

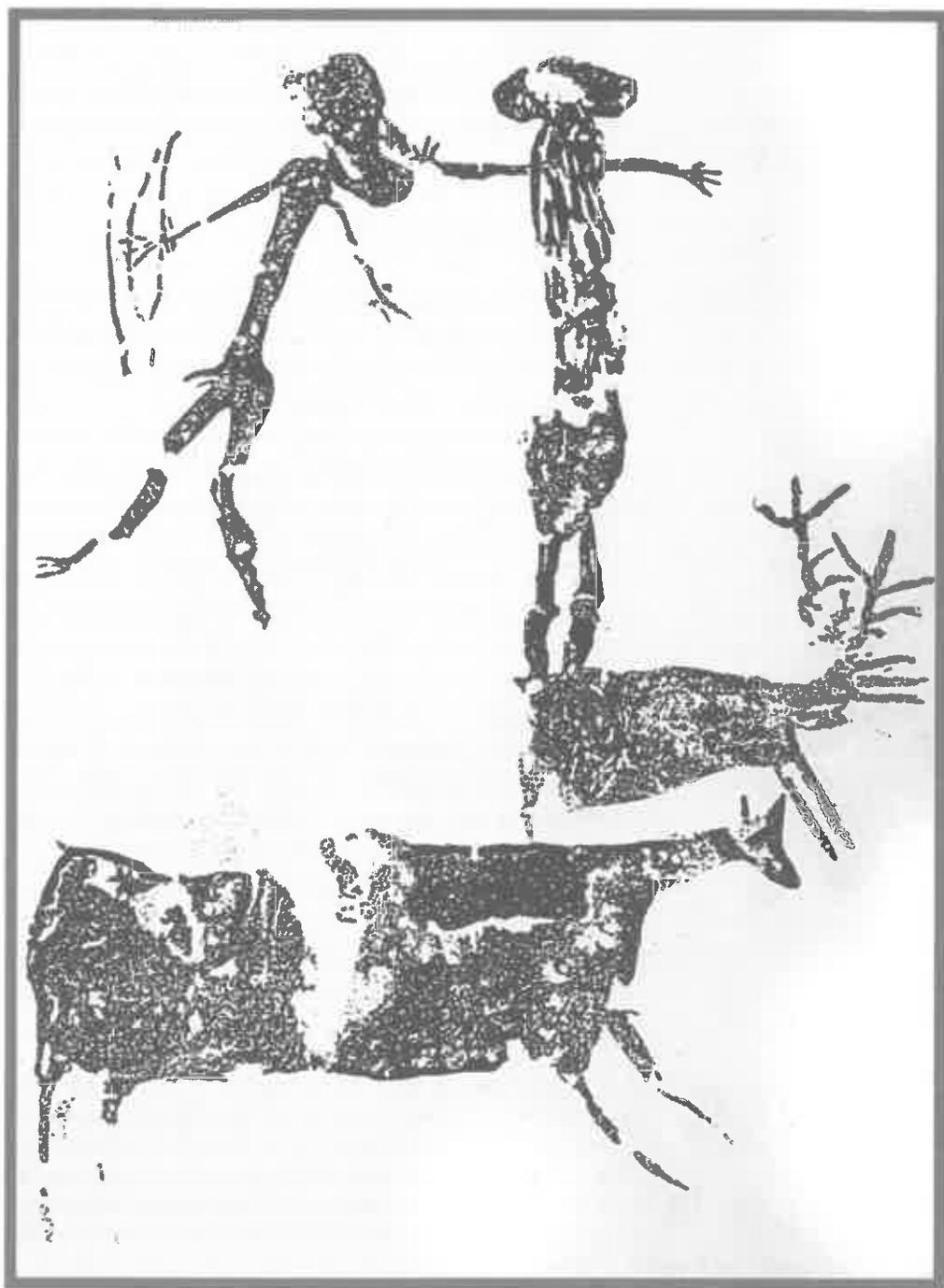


Imagen 3.

el candidato chamán está ascendiendo por la cuerda hacia las moradas de la perfección.

De todos modos, aunque la diosa madre y el arquero varón podrían actuar como chamanes veteranos que inician a un candidato, la descripción y comportamiento de ambos personajes encajan mejor con una escena de hierogamia.

III. *¿Un mito de resurrección y regeneración de la vida?*

No obstante a todo lo anteriormente declarado, si atendemos a unos menudos arqueros que aparecen a la izquierda de la diosa madre aludida y descrita, esta magnífica escena admite todavía una última interpretación, relacionada con un rito de regeneración y resurrección de los seres humanos.

Vemos que la diosa madre, con su mano derecha, parece prender o recibir a algunos de los arqueros humanos que pululan a su alrededor, uno también con tocado globular. Entonces, podríamos pensar que estamos asistiendo a una ceremonia de presentación y que lo que está haciendo la diosa dama es introducir a esos hombres, uno a uno, en el interior de la bolsa que pende de su codo. Tras su incubación y regeneración, cada ser humano así revitalizado y consagrado por su regreso al útero³¹, renace de su miseria mortal previa a su asunción y surge como un poderoso arquero, varón, al otro lado de la escena, como si hubiera transitado por el mundo celeste y hubiera sido recreado. De este modo, el arquero varón se nos muestra como un ser que ha superado ciertas pruebas iniciáticas y que ahora, exclaustrado de la bolsa, se manifiesta libre del caos primigenio. Ha alcanzado, además, una condición no humana y mortal, y se ha metamorfoseado en una exaltación vigorosa, en un héroe protegido y protector³². Por ello, no sólo ha recuperado su tamaño anterior, sino que lo ha acrecentado, ya que ha sido redimido de su condición mortal y de sus miserias cotidianas en una asombrosa mutación. Así podrá desempeñar una misión trascendente, en realidad como un demiurgo, creador y civilizador.

31 MIRCEA ELIADE: *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1989. Ver, por ejemplo, ritos de consagración de novicios australianos, hindúes o esquimales descritos en las págs. 25 y ss. Igualmente, págs. 66 ss.; o bien 91-101; o bien 159 ss.; 168 ss. Etcétera. El novicio que renace de una cabaña o tras permanecer arrebujado en unas mantas durante un tiempo determinado, alegoría compatible con el seno materno o nuestra bolsa de cuero, alude a la muerte simbólica del neófito y a su regeneración y segundo nacimiento espiritual, anulando así su existencia biológica y mundana, profana.

32 MIRCEA ELIADE: *Tratado de historia de las religiones*, Cristiandad, Madrid, 1981. Pág. 259. Del mismo autor: *Lo sagrado y lo profano*, Colombia, Colección Labor, 211, 1994. Págs. 157 ss. y 168 ss

Esta interpretación se insertaría, como un posible paralelo lejano, con la escena recogida en el caldero de Gundestrup, donde una divinidad va sumergiendo a los guerreros en el recipiente y luego los extrae, metamorfoseados en seres poderosos e inmortales³³.

3.2. *Las mujeres que tocan a la diosa y a los ciervos: Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete)*³⁴

Otras damas del arte rupestre levantino español, por el contrario, aparecen congregadas en torno a un personaje, muy probablemente femenino, con las piernas abiertas y con senos ubérrimos destacando en su torso. Nos referimos a Solana de Las Covachas, donde lo interesante de una de sus escenas principales es que todas las mujeres, en apariencia simples humanas mortales, si bien con faldas acampanadas y tocados globulares en sus cabezas, denotando así cierto rango o elevación espiritual, están tocando a ciervos machos de pobladas cuernas, en un rito que podríamos estimar como de estimulación de la fecundidad humana, ya que unas veces superponen sus siluetas a las de los animales y otras palpan con sus manos el cuerpo de los ciervos³⁵.

Si recordamos el valor sacral del ciervo como psicopompo, animal guía, fecundador u oracular, este contacto entre mujeres y ciervos en Solana de las Covachas, se nos antoja de una importancia extraordinaria, ya que la hierofanía se estaría produciendo precisamente en estos bellos herbívoros. Las mujeres podrían estar bailando al tiempo que tocan a los ciervos³⁶. De este modo

33 KLINDT-JENSEN, O.: «The Gundestrup Bowl — a reassessment», *Antiquity*, vol. 33, nº 131, 1959. 161-169. OLMSTED, G. S.: «The Gundestrup version of *Táin Bó Cuailnge*», *Antiquity*, vol. 50, nº 198, 1976. 95-103. BERGQUIST, A. y TAYLOR, T.: «The origin of the Gundestrup cauldron», *Antiquity*, 61, 1987. 10-24. KAUL, F. y MARTENS, J.: «Southeast European Influences in the Early Iron Age of Southern Scandinavia. Gundestrup and the Cimbric», *Acta Archaeologica*, 66, 1995. 111-161.

34 ALONSO TEJADA, A.: *La pintura rupestre prehistórica del río Tabilla. Nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*, Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 1993. De la misma autora: *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1980.

35 JORDÁN MONTÉS, J. F.: «El valor sacral del ciervo en la pintura rupestre postpaleolítica de la península Ibérica», *Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009*, Gandía-Tirig, Valencia, 2010. 147-187.

36 JORDÁN MONTÉS, J. F.: «La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la península Ibérica. La representación del alma femenina», *Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009*, Gandía-Tirig, Valencia, 2010. 331-358.

impetraban la capacidad genésica de los ciervos y alcanzaban por impregnación lo sagrado, la fertilidad que emanaba de la diosa central³⁷.

En efecto, la figura central femenina que hemos mencionado, con senos descubiertos y piernas abiertas, sería precisamente la evidencia física y real de la presencia de una divinidad femenina de la caza o de la fecundidad, en torno a la cual gira y vive la creación; y a la que acuden las devotas.

3.3. La diosa que toca al arquero en el Milano (Mula, Murcia)³⁸

Es otra escena fascinante por su singularidad. Una diosa madre, con el tocado globular característico de la serranía del Alto Segura, brota de una pareja de ciervos, un macho y una cierva, que son el escabel de la divinidad. Entonces ella toca de forma delicada, con su brazo extendido, con los dedos de su mano abiertos, la cabeza y la espalda de un arquero varón que aparece junto a ella.

El gesto del arquero masculino es de puro arrobamiento ante la epifanía de la diosa. Aunque porta arco y flechas, se muestra inerme: no caza, no combate, no acecha, no persigue... Las flechas no están colocadas en el arma, aprestadas para el disparo. Abre, en cambio, sus bracitos, como en éxtasis y contemplación, y denota deslumbramiento y fascinación ante la contemplación de lo divino. Desnudo, su falo erecto se encuentra en sintonía con la exaltación espiritual que experimenta. El tocado globular que luce, se conjuga con el de la diosa, y a la vez le confiere cierta aura de sacralidad o bien denota que ha recibido la bendición de la diosa.

La itifalia del varón arquero no es únicamente expresión de su vigor sexual, sino manifestación de un estado extático.

Cuando la diosa que cabalga sobre los ciervos³⁹, toca al arquero inerme, en realidad le está transmitiendo sus potencias benéficas; y a la par le permite participar de las energías emanadas de la creación, de la pareja de ciervos fecun-

37 Otras mujeres, en estaciones próximas, tocan, por el contrario, osos: JORDÁN MONTÉS, J. F. y MOLINA GÓMEZ, J. A.: «Los osos en el arte rupestre postpaleolítico español. ¿Un mito de la resurrección y de la fertilidad?», *Cuadernos de Arte Rupestre*, 4, Murcia, 2007. 229-248.

38 El último trabajo monográfico sobre esta estación rupestre en: SAN NICOLÁS DEL TORO (Ed.): *El conjunto prehistórico y de arte rupestre de El Milano (Mula, Murcia)*, Murcia, Monografías CEPAR, 1, Centro de Estudios de Prehistoria y Arte Rupestre, 2009. Allí se recoge casi toda la bibliografía que se refiere a esta estación.

39 Esta divinidad femenina del Milano recuerda los modelos iconográficos de Inanna o de Istar en la antigua Mesopotamia, cabalgando sobre leones o sobre machos cabríos: PARROT, a.: *Sumer*, Bilbao, Aguilar, 1963. 300 ss. Del mismo autor y editorial: *Assur*, pág. 286.

dantes. La posición preeminente de la dama sobre las grupas de los animales guía, confiere a esa figura femenina, una trascendencia indudable. Seguramente el artista pensó que la diosa dama de El Milano era una divinidad capaz de venir al mundo profano montada sobre las espaldas de los ciervos y de las ciervas, en una manifestación espléndida de poder. Pero probablemente reunía varias funciones: protección de la naturaleza, propiciación de la fertilidad, tutela de los cazadores humanos.

El superior tamaño de la cierva respecto al ciervo, añade mayor complejidad a la escena, y otorga al sexo femenino, de nuevo, un protagonismo más destacado que el correspondiente al mundo masculino. Tanto los arqueros varones como los ciervos machos supeditan su existencia y su vida espiritual a la diosa dama y a las ciervas.

4. Conclusiones

Aunque por razones de espacio hemos reducido el tema de las hierofanías al ángulo sureste de la Península Ibérica, los tres ejemplos que hemos expuesto nos muestran con nitidez que en el arte rupestre del décimo al quinto milenio antes de Cristo existieron, en la mentalidad de aquellos cazadores y recolectores, creencias que admitían la manifestación de las divinidades en los paneles rocosos de las covachas, abrigos inmersos en la inmensidad de las serranías y valles fluviales del Alto Segura.

Y estas hierofanías fueron expresadas de diferentes maneras, en distintas modalidades, y con una iconografía entrañable y sumamente didáctica. Veamos las tres opciones que adoptaron los artistas:

- Unas veces es la Diosa, con un acompañante divinal masculino, la que se manifiesta poderosa y superior a todos, capaz de transportar con ella y en ella la totalidad de la creación. Se muestra capaz de crear, gestar y alimentar a la Humanidad. Es el caso del Cerro Barbatón de Letur.
- Otras veces, por el contrario, es la Humanidad, simbolizada en las mujeres que se acercan y tocan a los ciervos, la que rodea a la diosa madre, en una danza o congregación en torno a la epifanía desnuda de la diosa, rodeada de ciervos macho de pobladas cuernas. Es el caso de Solana de las Covachas de Nerpio.
- Por último, en una cautivadora escena, la Diosa puede brotar y emerger por sí sola, sin acompañante divinal varón. Y lo hace desde y en su propia creación, usando una pareja de ciervos, macho y hembra, para manifestarse. Entonces, tutela y toca directamente ella a su criatura humana, sobre la que vela y a la que atiende solícita. Es el caso del Milano en Mula.

La descripción de dichas hierofanías por medio de las imágenes que hemos comentado, revela igualmente que aquellos artistas fueron magníficos didactas, y creadores capaces de transmitir relatos míticos con apenas tres o cuatro personajes, sin más artificio. Les bastaba colocar a cada figura protagonista en un lugar concreto del escenario de piedra; a mayor o menor altura; con un tamaño diferente; cada cual mirando hacia la orientación apropiada; con una economía de gestos magnífica. Con esa rara habilidad de los creadores de arte, capaces de transmitir mitos cautivadores a través de la palabra hablada.

Estamos convencidos de que los mitos que aquellos cazadores contaban por las noches, al amparo del fuego, luego sabían plasmarlos con sabiduría en las pinturas de las covachas. Aquellos relatos recogían hechos épicos y heroicos, hazañas de dioses, proezas de cazadores primordiales...

La pintura o los grabados, como expresa Dosterbeek⁴⁰, expresan un pensamiento abstracto y sugieren una realidad espiritual innegable, por más que algunos investigadores-as se empeñen en silenciar u ocultar la dimensión mística y trascendente del ser humano, realizando estudios socioeconómicos excluyentes, porque rechazan toda posibilidad de pensamiento religioso en la mentalidad del hombre primitivo. Cuando es evidente, por otra parte, que hasta los relieves y accidentes de las rocas, junto con las estalactitas y estalagmitas, las fisuras, las oquedades o los recovecos, excitaron la imaginación del hombre primitivo y estimularon visiones y percepciones⁴¹, en las cuales les sería posible distinguir las manifestaciones y mediaciones de lo sagrado y de lo divino⁴².

40 DOSTERBEEK, Luiz: «Art préhistorique: la nature de la culture», *European Prehistoric Art. Methodology and contexts*, Arkeos, 10, Tomar, 2000. 13-17.

41 MARTÍNEZ BEA, M.: «El aprovechamiento de accidentes naturales en el arte rupestre paleolítico. Un nuevo caso en la cueva del Castillo (Puente Viesgo)», *Saldvie*, Estudios de Prehistoria y Arqueología, 2, Universidad de Zaragoza, 2001-2002. 27-45. GORROTXATEGI, Xabier: «La caracterización del soporte de la obra gráfica parietal en la cueva decorada paleolítica de Benta Laperra (Karrantza, Bizkaia)», *Isturitz*, 11, Donostia, 2011. 113-170. Estas observaciones ya fueron recogidas antes por LEWIS-WILLIAMNS, J. D.: «Prise en compte du relief naturel des surfaces rocheuses dans l'art pariétal sud africain et paléolithique ouest européen: étude culturelle et temporelle croisée de la croyance religieuse», *L'Anthropologie*, 101 (1), París, 1997. 220-237. Del mismo modo: GROENEN, M.: *Sombra y luz en el arte paleolítico*, Barcelona, Ariel, 2000. Pág. 13. OTTE, Marcel: *Arts préhistoriques. L'articulation du langage*, París, De Boeck, 2006. Págs. 89-96. Ver, igualmente, la memoria presentada por BROT, Jean: *L'utilisations des reliefs naturels dans l'art gravé et sculpté pariétal du Paléolithique Supérieure français*, Dijon, Mémoire réalisé sous la direction de Jean Chaline, 2005.

42 Sobre el problema de los posibles pensamientos religiosos y místicos del hombre primitivo: «Ante las presuntas religiones del hombre fósil a la luz de la vocación actual de la

Otros factores pudieron contribuir al surgimiento espontáneo del pensamiento religioso y trascendente en el ser humano y, luego, tras milenios, desarrollar toda una liturgia. Nos referimos, por ejemplo, al asunto de los sonidos, obtenidos por percusión en diferentes rocas o elementos de as grutas y de las covachas⁴³. Tales sonidos, extraídos de las entrañas de las montañas, y sus ecos, sin duda sedujeron a los artistas prehistóricos y consideraron que eran también hierofanías de lo divino, de los poderes sagrados, tanto como las pinturas rupestres o los grabados. Steven Waller llega a afirmar, tras sus estudios, que la selección de los sitios con pinturas dependía precisamente de la sonoridad de sus piedras y de la acústica de los paneles rocosos. Estas comprobaciones pensamos que son muy interesantes y, muy probablemente, en España sería un tema para afrontar en el futuro, con los oportunos medios tecnológicos.

Otros investigadores proponen respuestas sumamente originales, que proporcionan inéditos horizontes para explorar. Helmut Tributsch⁴⁴, por ejemplo, sugiere que el surgimiento del arte rupestre se debió a la percepción de visiones y espejismos en la naturaleza, a causa de tormentas, reflejos de la luz solar y otras contingencias del paisaje. Tales trampantojos visuales excitaron la creación de mitos y narraciones entre los pueblos primitivos y captaron en ellos diferentes hierofanías del mundo celeste.

Es evidente que, en consecuencia, surge enseguida el problema de la validez de las interpretaciones de los significados⁴⁵; o de las analogías entre mitos y de los paralelismos entre sistemas religiosos, separados por amplias distancias y dilatadas cronologías. Desde una perspectiva estrictamente arqueológica y europea (muy en particular española) esta estrategia es prácticamente inadmisibile desde

antropología», en *Estudios en Homenaje al Profesor Dr. García Guinea Sautuola*, VI, Torrelavega, 2000. 155-159.

43 REZNIKOFF, I y DAUVOIS, M.: «La dimension sonore des grottes ornées», *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 85, 1988. 238-246. DAUVOIS, M.: «Sons et musique paléolithiques», *Les dossiers de l'Archéologie*, 142, 1989. 2-11. DAUVOIS, M. y BOUTILLON, C.: «Etudes acoustiques au Réseau Clastres: salles des peintures et lithophones naturels», *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, 45, 1990. 175-161. WALLER, Steven J. «Rock art acoustics in the past, present and future», *IRAC proceedings*, 2, American Rock Art Research Association, 2002. 11-20. Del mismo autor: «Spatial correlation of acoustics and rock art exemplified in Horseshoe Canyon», *American Indian Rock Art*, 24, 1997. 85-94.

44 TRIBUTSCH, Helmut: *Als die Berger noch Fluegel hatten –Die Fata Morgana in alten Kulturen, Mythen und religionen*, Berlín, Ullstein, 1996.

45 VIÑAS, Ramón, MARTÍNEZ. Roberto y DECIGA, Ernesto: «La interpretación del arte rupestre», *Millars*, XXIV, 2001. 199-222.

la óptica científica⁴⁶. Pero como investigador mediterráneo⁴⁷, aunque no desdeñamos nunca el análisis descriptivo, tipológico, estilístico, estadístico y cronológico para estudiar el arte rupestre, aspectos por otra parte esenciales, nos acogemos a la mentalidad de frontera de los especialistas en arte rupestre sudafricanos⁴⁸ y

46 CRUZ, Ana Rosa: «Sentido estético e mitología. A arte pré-histórica como escrita indecifrável», *European Prehistoric Art. Methodology and contexts, Arkeos*, 10, Tomar, 2000. 33-46. La autora plantea las relaciones entre el arte y el simbolismo y el misticismo, al mismo tiempo que previene del peligro de las analogías y de las supuestas pervivencias de los modelos.

47 Desde aquí, y no es un pretexto, advertimos de nuestras grandes limitaciones como investigador. Hemos procurado leer y estar al día de todo cuánto se publica en Sudáfrica y, en menor medida, en EE.UU. y Australia, para conocer las últimas teorías y tendencias de la hermenéutica en el arte rupestre, gracias a Internet y también, muy especialmente, a la gentileza que con nosotros, un perfecto desconocido, siempre mostraron los museos y universidades sudafricanas (University of Witwatersrand –Rock Art Research Institute-; Museum National of Bloemfontein; la revista URARA) cuyos directores y profesores ocasionalmente nos han remitido materiales por intercambio de publicaciones. Semejante agradecimiento al Centro di Studi Preistorici di Capo di Ponte, en Valcamonica, Italia. No obstante, a pesar de nuestros esfuerzos, somos conscientes de que es muy probable que hayamos omitido la cita de alguna aportación esencial, por lo que reclamamos la comprensión de los especialistas afectados.

48 Ver algunos trabajos en esa línea, además de los de Lewis Williams ya citados, y por orden cronológico, como los de VINNICOMBE, P.: «Myth, motive and selection on Southern African rock art», *Africa*, 42, 1972. 192-204. PAGER, H.: «Rock paintings depicting fish traps in the Limpopo Valley», *South African Journal of Science*, 71, 1975. 119-121. VINNICOMBE, P.: *People of the eland: San rock paintings of the Drakensberg as a reflection of their life and thought*, University of Natal Press, 1976. SCHMIDT, S.: «The rain bull of the South African Bushmen», *African Studies*, 38 (2), 1979. 201-224. DOWSON, Th. A.: «Revelations of religious reality: the individual in San rock art», *World Archaeology*, 20 (1), 1988. 116-128. DOWSON, T. A.; BLUNDELL, G. Y HALL, S.: «Finger paintings in the Harts River valley, Northern Cape Province, South Africa», *Southern African Field Archaeology*, 1, 1992. 27-32. PRINS, F. E. Y HALL, S.: «Expressions of fertility in the rock art of Bantu-speaking agriculturalists», *African Archaeological Review*, 12, 1994. 171-203. OUZMAN, Sven: «Spiritual and political uses of a rock engraving site and its imagery by San and Tsawana-Speakers», *South African Archaeological Bulletin*, 50 (161), Trans-Vaal, 1995. 55-67. OUZMAN, Sven: «The fish, the shaman and the peregrination: San rock paintings of mormyrids fish as religious and social metaphors», *Southern African Field Archaeology*, 4 (1), Albany Museum, Grahamstown, 1995. 3-17. WHITNEY, Davis: «Representation and knowledge in the prehistoric rock art of Africa», *African Archaeological Review*, 2 (1), 1995. 7-35. de BUTLER, F. G.: «Nose-bleed in shamans and eland», *Southern African Field Archaeology*, 6 (2), 1997. 82-87 SOLOMON, A.: «The myth of ritual origins? Ethnography, mythology and interpretation of San rock art», *South African Archaeological Bulletin*, 52, 1997. 3-13. EASTWOOD Edward B y CNOOPS, Cathaline: «Capturing the spoor: towards explaining kudu in san rock art of the Limpopo-shashi confluence area», *The South African Archaeological Bulletin*, 54 (170), 1999. 107-119. Del primer autor: «Red lines and arrows: attributes of supernatural potency in the San rock art of the Northern Province, South Africa and South-Western Zimbabwe», *The South African Archaeological Bulletin*, 54 (169),

estadounidenses⁴⁹ y arriesgamos en la apuesta.

No escribimos literatura ni relatos de ciencia ficción⁵⁰ cuando abordamos el arte rupestre. Sobradamente todos sabemos ya por los astrónomos que en Marte únicamente hay agua, pero no marcianos. Proponemos hipótesis de trabajo y aproximaciones teóricas al problema del arte rupestre postglaciar en Europa.

Es evidente que dentro de una década, surgirán nuevas interpretaciones para el arte rupestre, que superarán o complementarán las diferentes teorías que han ido surgiendo durante más de un siglo de investigaciones⁵¹. Igual que se admitió la teo-

1999. 16-27. SOLOMON, A.: «Thoughts on therianthropes, myth and method», *Pictogram*, 10 (2), 1999. 10-16. JOLLY, P.: «Therianthropes in San rock art», *South African Archaeological Bulletin*, 57 (176), 2002. 85-103. MORRIS, David: *Driekopseiland and the rains's magic power: history and landscape in a new interpretation of a Northern Cape rock engraving site*, Ciudad del Cabo, University of the Western Cape, 2002. PARKINGTON, John: «Eland and therianthropes in Southern African rock art: when is a person an animal?», *African Archaeological Review*, 20 (3), 2003. 135-147. BLUNDELL, G.: *Nqabayo Nomansland. San rock art and the somatic past*, Uppsala, Johannesburg, Uppsala University, Witswatersrand, University, 2004. LEWIS-WILLIAMS, J. D. Y PEARCE, D. G.: «Southern African rock paintings as social intervention: a study of rain-control images», *African Archaeological Review*, 21 (4), 2004. 199-228. NAMONO, Catherine: *Dikgaatwane isa Basadi: a study of the link between girl's initiation and rock art in the Makgabent Plateau, Limpopo Province, South Africa*, Johannesburg, University of the Witswatersrand, 2004. OUZMAN, Sven: «The magical arts of a raider nation: Central South Africa's Korana rock art», *South African Archaeological Society Goodwin Series*, University of Pretoria, vol. 9, 2005. 101-113.

49 HEDGES, Ken: «Southern California rock art as shamanic art», en Sutherland (ed.), *American Indian Rock Art*, vol. 2, El Paso Archaeological Society, 1976. 126-138. Del mismo autor otros trabajos en esa línea en: «The shamanic origins of rock art», en Tilburg Van (ed.): *Ancient Images on Stone: rock art of the California*, Los Ángeles, UCLA, Institute of Archaeology, Rock Art Archive, 1983. 46-61. «Rock art portray al of shamanic transformation and magical flight», en Hedges (ed.), *Rock Art Papers*, 2, San Diego Museum Papers, 18, 1985. 83-94. «Origines chamaniques de l'art rupestre dans l'Ouest Américain», *L'Anthropologie*, 97 (4), París, 1993. 675-691. SCHAAFSSMA, Polly: «Trance and transformation in the Canyons. Shamanism and early rock art on the Colorado Plateau», en Turpin (ed.): *Shamanism and rock art in North American*, San Antonio, Rock Art Foundation Inc., Special Publication, 1, 1994. 45-71. OUZMAN, Sven: «The art of the shaman: rock art of California», *American Antiquity*, 68 (3), 2003. 592-594. Ver , igualmente, los títulos recogidos en la nota 54.

50 LE QUELLEC, Jean-Loïc.: *Des Martiens au Sahara: chroniques d'archéologie romantique*, Actes Sud, 2009.

51 FREEMAN, L. G.: «Seres, signos y sueños: la interpretación del arte paleolítico», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, Prehistoria y Arqueología, t. V, 1992. 87-106. LEWIS-WILLIAMS, J. D.: «Debating rock art: myth and ritual. Theories and facts», *South African Archaeological Bulletin*, 61 (183), 2006. 105-114. PASCUA TURRIÓN, J. F.: «El arte paleolítico: historia de la investigación, escuelas interpretativas y problemática sobre su significado», *ArqueoWeb*, 7 (2), 2005. <http://rupes-treweb2.tripod.com/artepaleolitico.html> -Universidad de Alcalá, Área de Prehistoria.

ría de la magia de la caza y de la fertilidad⁵²; del mismo modo que se consolidaron las explicaciones estructuralistas⁵³; o que se propuso la teoría del chamanismo⁵⁴; o

52 REINACH, Salomón: «L'art et la magie. À propos des peintures et des gravures de l'Âge du Renne», *L'Anthropologie*, XIV, París, 1903. 257-266. LUQUET, G.H.: *L'art et la religion des hommes fossiles*, París, Masson, 1926. BÉGOUËN, H.: «The magic origin of prehistoric art», *Antiquity*, 3, 1929. 5-19. OBERMAIER, Hugo: *El hombre prehistórico y los orígenes de la Humanidad*, Madrid, Revista de Occidente, 1932. BREUIL, Henri: *Quatre cents siècles d'art pariétal: les cavernes ornées de l'âge du renne*, Montignac, Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques, 1952.

53 LAMING-EMPERAIRE, A.: *La signification de l'art rupestre paléolithique*, París, Picard, 1962. LEROI-GOURHAN, A.: *Les religions de la Préhistoire*, París, PUF, 1964. LEROI-GOURHAN, A.: *Préhistoire de l'art occidental*, París, Lucien Mazénod, 1965. LEROI-GOURHAN, A.: *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*, Gijón, Ediciones Istmo, 1984 [colección de diversos artículos del autor]. LEROI-GOURHAN, A.: *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, Gijón, Ediciones Istmo, 1984 [colección de diversos artículos del autor]. LEROI-GOURHAN, A.: *L'art pariétal, langage de la Préhistoire*, París, Jérôme Million, 1992.

54 Además de los títulos ya señalados en notas anteriores (11, 38 y 39), por orden alfabético, añadir los. CHIPINDALE, C.; SMITH, B. y TAÇÇON, P. S. C.: «Visions of dynamic power: archaic rock paintings, altered states of consciousness and clever man in Western Arnhem Land (NT), Australia», *Cambridge Archaeological Journal*, 10 (1). 63-101. DOWSON, Th. A.: «Debating shamanism in Southern African rock art: time to move on...», *South African Archaeological Bulletin*, 62 (185), 2007. 49-61. DOWSON, Th. A. y HOLLIDAY, Anne L.: «Zigzags and eland: an interpretation of an idiosyncratic combination», *The South African Archaeological Bulletin*, 44 (149), 1989. 46-48. FURST, P.: «The roots and continuities of shamanism», *Artscanada*, 30, 1974. 33-60. Del mismo autor: «Visionary Prats and ecstatic shamanism», *Expedition* (45 (1)), 2004. HEDGES, K.: «Rock art portray als of shamanic transformation and magical flight», *Rock Art Papers*, 2, San Diego Museum Papers, 1985. 83-94. Del mismo autor: «Origines chamaniques de l'art rupestre dans l'Ouest Américain», *L'Anthropologie*, 97 (4), París, 1993. 675-691. KIRCHNER, Horst: «Eine archäologischer Beitrag zur Urgeschichte des Schamanismus», *Anthropos*, 47 (1-2), Viena, 1952. 244-286 (es el precursor de esta línea de investigación). LAYTON, R.: «Shamanism, totemism and rock art», *Cambridge Archaeological Journal*, 10 (1), 2000. 169-186. Críticamente, LE QUELLEC, J-L.: «L'extension du domaine du chamanisme à l'art rupestre sud-africain», *Afrique & Histoire*, 6 (2), 2006. 41-75. Del mismo autor, añadiendo ironía: «Chamanes et martiens: même combat! Les lectures chamaniques des arts rupestres du Sahara», en *The concept of shamanism: uses and abuses*, Henri-Paul Francfort y Roberte N. Hamayon, Bibliotheca Shamanistica, 10, Akademiai Kiadó, Budapest, 2001. 135-159. LEWIS-WILLIAMS, J. D.: «A dream of eland: an unexplored component of San shamanism and rock art», *World Archaeology*, 19 (2), 1987. 165-177. Del mismo autor: «Ethnographic evidence relating to trance and shamans among northern and southern bushmen», *South African Archaeological Bulletin*, 47, 1992. 56-60. Idem: «Putting the record straight; rock art and shamanism», *Antiquity*, 77 (295), 2003. 165-170. LEWIS-WILLIAMS, J. D. y PEARCE, D. G.: «Southern African rock paintings as social intervention: a study of rain-control images», *African Archaeological Review*, 21 (4), 2004. 199-228. LOMMEL, Andreas: *Shamanism. The beginnings of art*, McGraw-Hill, Nueva York,

la más reciente de los mitos⁵⁵.

Cada una de las aportaciones ha contribuido de un modo eficaz y honesto a incrementar nuestra capacidad para conocer la mentalidad de nuestros ancestros, cazadores de serranía, y sus cosmovisiones, en una sucesión de aportaciones no necesariamente excluyentes entre sí y menos enemigas u hostiles, por más que en ocasiones nuestra necia vanidad nos empuje a enfrentamientos personales vacuos y estériles que lo único que dirimen es el exiguo prestigio personal. Solo se construye desde el diálogo. Nosotros recordamos siempre la elegancia del

1967. SAMORINI, Giorgio: «Sciamanismo, fingí psicotropi e statu alterati di coscienza: un rapporto da chiarire», *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, 25-26, 1990. 147-150. OUZMAN, Sven: «The fish, the shaman and the peregrination: san rock paintings of mormyrid fish as religious and social metaphors», *Southern African Field Archaeology*, 4 (1), 1995. 3-17. PRINS, F.: «Call of the water spirits», en Townley Bassett (ed.): *Rock paintings of South Africa: revealing a legacy*, Ciudad del Cabo, David Philip, 2001. 65-69. SALES, K.: «Ascent to the sky: a shamanic initiatory engraving from the Burrup peninsula, northwest Western Australia», *Archaeology in Oceania*, 27, 1992. 22-35. SAMORINI, Giorgio: «The oldest representations of hallucinogenic mushrooms in the world (Sahara desert, 9000-7000 BP)», *Zeitschrift für Geistbewegende Pflanzen und Kultur* 2 (3), 1992. 69-78. SANSONI, Umberto y GAVALDO, Silvana: «L'ipotesi sciamanica nell'arte rupestre Della Valcamonica. Note per un'indagine» *Sciamanismo e mito*, Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici, 33, Edizioni del Centro, 2001-2002. 49-56. SCHAAFSMA, Polly: «Trance and transformation in the Canyons. Shamanism and early rock art on the Colorado Plateau», en Turpin (ed.): *Shamanism and rock art in North America*, Rock Art Foundation Inc., Special Publication, 1, San Antonio, 1994. 45-71. SOLEILHAVOUP, François: «Images chamaniques dans l'art rupestre du Sahara», *Pictogram* (10), 1, 1998. 22-36. SOLEILHAVOUP, François: «Images chamaniques dans l'art rupestre du Sahara», *Anthropologie* XXXVI (3), 1998. 201-224. SOLOMON, Anne: «Rain: the essence of the survival», en Townley Basset (ed.): *Rock paintings of South Africa revealing a legacy*, Ciudad del Cabo, David Philip, 2001. 94-95. De la misma autora: «Myth, shamanism and san rock art (South Africa)», *Sciamanismo e mito*, Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici, 33, Edizioni del Centro, 2001-2002. 85-95. TURPIN, Solveig A. (Coord.): *Shamanism and rock art in North America*, San Antonio, Rock Art Foundation, Special Publication, 1994. WHITLEY, David S.: «Cognitive neuroscience, shamanism and the rock art of native California», *Anthropology of Consciousness*, 9 (1), American Anthropological Association, 1998, 22-37. YATES, R. Y MANHIRE, A.: «Shamanism and rock paintings: aspects of the use of rock art in the south-western Cape, South Africa», *South African Archaeological Bulletin*, 46, 1991. 3-11. Y, lógicamente: CLOTTES, Jean y LEWIS-WILLIAMS, J.D.: *Les chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, París, Seuil, 1996 [en español: *Los chamanes de la prehistoria*, Barcelona, Ariel, 2001].

55 PATTE, Étienne: *Les hommes préhistoriques et la religion*, París, Picard, 1960. Pero especialmente: LE QUELLEC, Jean-Loïc.: *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, París, Flammarion, 2004. Del mismo autor: *Symbolisme et art rupestre au Sahara*, París, L'Harmattan, 1993; Idem: *Art rupestre et préhistoire du Sahara*, París, Payot & Rivages, Bibliothèque Scientifique, 1998.

doctor Antonio Beltrán, cuando exponíamos nuestras hipótesis de trabajo en las jornadas de arte rupestre celebradas en sus inicios en Gandía (Valencia)⁵⁶: «Me cuesta mucho admitir...». Pero las atendía con exquisita educación⁵⁷.

56 VV. AA.: *Ponencias de los seminarios de arte prehistórico desde 2003-2009*, (V-X, Gandía-Tirig), Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana, Serie Arqueología, nº 23, 2010.

57 Él mismo, en uno de sus últimos trabajos, utilizó también el término chamanismo: BELTRÁN MARTÍNEZ, A.: «Shamanismo y mitología en la pintura prehistórica de la zona sacralizada del río Martín (Teruel, España)», *Sciamanismus e mito*, Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici, 33, Centro Camuno di Studi Preistorici, 2001-2002. 57-72.