



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

Internacional



**CUADERNOS DE SOFÍA  
EDITORIAL**

## **¿EXISTIERON RELATOS MÍTICOS EN EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO? EL MITO DE LA CREACIÓN EN EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO**

*¿WERE THERE MYTHICAL STORIES IN LEVANTINE ROCK ART? THE  
MYTH OF CREATION IN LEVANTINE ROCK ART*

**Juan Francisco Jordán Montés**

Instituto de Estudios Albacetenses

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3478-6593>

[juanfrancisco.jordan@murciaeduca.es](mailto:juanfrancisco.jordan@murciaeduca.es)

**Fecha de recepción:** 4 de enero de 2022 - **Fecha de revisión:** 26 de febrero de 2022

**Fecha de aceptación:** 1 de abril de 2022 - **Fecha de publicación:** 30 de junio de 2022

“Aquello que la mitología cuenta  
es algo que nunca ocurrió,  
y, sin embargo, siempre es”.  
Salustio

### **Resumen**

Se propone que existieron relatos de mitos en el arte rupestre levantino español y que se narraron y pintaron durante el período del mesolítico de la Península Ibérica. Uno de los mitos representados fue el de la gestación y creación de la humanidad, junto a escenas de hierogamia y tutela de héroes.

### **Palabras clave:**

Mito – creación – resurrección – hierogamia – tutela – diosas – héroes – maternidad

### **Abstract**

It is proposed that myths existed in Levantine rock art and that they were narrated and painted during the Mesolithic period of the Iberian Peninsula. One of the myths represented was that of the gestation and creation of humanity, along with scenes of hierogamy and tutelage of heroes.

### Keywords:

Myth – creation – resurrection – hierogamy – tutelage – goddesses – heroes - motherhood.

## Introducción

Cuando uno contempla determinadas escenas en el arte rupestre levantino y advierte la reiteración de sus modelos iconográficos, no solo intuye sino que hasta admite la posibilidad de la existencia de narraciones míticas en aquellas comunidades de cazadores y recolectores del Mesolítico de la Península Ibérica<sup>1</sup>. Luis Cencillo Ramírez ya planteaba hace años esa circunstancia: “No es posible presentar mitos de época prehistórica, pero sí pueden rastrearse a partir de las representaciones rupestres o de los restos humanos manipulados...”<sup>2</sup> Y es que, en efecto, como declaraba Michel Delahoutre, existe una inevitable alianza de lo sagrado y del arte<sup>3</sup>. En esta línea, Joseph Campbell sostenía que las narraciones sobre animales realizadas en torno a los fuegos nocturnos de las etapas del Solutrense y del Magdaleniense, han pervivido en el folklóre europeo y en los cuentos tradicionales relatados a nuestros niños<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> No vamos a incidir en esta ocasión para nada en cuestiones cronológicas, que se han debatido hasta la saciedad y de manera irreconciliable entre neolitistas y mesolitistas, adjetivos que en absoluto usamos de manera despectiva, sino como definidores de dos legítimas interpretaciones. Remitimos para los argumentos cronológicos a la bibliografía especializada que hemos citado en otros trabajos y que todos conocemos ampliamente. De todos modos, en nuestra supina ignorancia, nunca hemos visto, o no hemos sabido ver, una sola escena que sea posible atribuir a pueblos ganaderos o a pueblos agricultores en el Arte Rupestre Levantino (ARL a partir de ahora en el texto). Como afirmaba Marcel Otte: “...les arts de tous les peuples prédateurs s’opposent radicalement aux arts de tous les agriculteurs, partout sur la terre: les relations entretenues avec la nature se reflètent aussitôt dans les créations à vocation esthétique. Dans le même fil d’idées, les arts dits mésolithiques en Europe se rapprochent singulièrement de ceux produits par des chasseurs spécialisés, aux modes de vie analogues, en Afrique du Sud, au Sahara et en Australie. Il s’agit de figures humaines, non plus seulement animales, filiformes (seule leur désignation importe), agitées et mises en scènes dans des circonstances compatibles avec la réalité vécue (chasse, combats)”. Ver M. Otte, “Arts et pensée dans l’évolution humaine”. *Comptes Rendus Palevol*, num 16. (2017): 163.

<sup>2</sup> L. Cencillo Ramírez, *Los mitos. Sus mundos y su verdad*. (Madrid: BAC, 1998), 91.

<sup>3</sup> M. Delahoutre, “Lo sagrado y su expresión estética: espacio sagrado, arte sagrado, monumentos religiosos”. *Tratado de antropología de lo sagrado. Los orígenes del homo religiosus*. (Valladolid: Trotta, 1995), 128.

<sup>4</sup> J. Campbell, *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 428.

Del mismo modo, Jean-Loïc Le Quellec admitía sin dificultad alguna la existencia de mitos en los grabados rupestres del Sáhara<sup>5</sup>. E igualmente numerosos autores, como Roman Pigeaud<sup>6</sup> o Julien d'Huy<sup>7</sup>.

Se ha criticado, con justicia, nuestros intentos para entañarnos con las escenas del arte rupestre a partir de un análisis simple iconológico y comparativo de diversos conjuntos de figuras y escenas, que aparentemente constituyen y construyen una unidad. También es cierto que el simple análisis y estudio meramente descriptivo de figuras aisladas unas de otras, desgajadas de los posibles conjuntos en los que estarían incluidas, como se advierte en numerosas publicaciones, es casi estéril para determinadas cuestiones que abordamos, porque tan solo conduce a catálogos de formas, de dimensiones, de posturas, de actitudes o de tipologías. Separar las figuras y extirpar los vínculos comunes que las unían unas con otras, provoca la pérdida irremediable de los nexos, de sus significados y de su realidad misma. En suma, toda exégesis y todo análisis científico requieren un contexto espacial, temporal y temático. Toda ruptura de la red neuronal provoca el colapso del sistema que se pretende establecer, por sencilla inanición. Renunciar a una sintaxis armoniosa, real e inteligible, para centrarnos en un análisis de cada figura o palabra, solo genera imágenes fosilizadas. Pero toda esta argumentación ya la plantearon con mayor acierto autores como Emmanuel Anati<sup>8</sup> o Marcel Otte<sup>9</sup>.

El método de la comparación iconográfica, si de tal guisa es posible denominar así a nuestras propuestas, y del cual dudamos incluso que alcance siquiera el rango de hipótesis de trabajo, presenta una serie de inconvenientes y deficiencias evidentes. Las resumimos:

1. Sería necesario realizar un estudio pormenorizado de los rasgos anatómicos de los protagonistas, humanos y animales, que intervienen en las escenas.
2. Sería necesario determinar si intervinieron diferentes artistas en la ejecución de las pinturas que se pretenden comparar.
3. Sería necesario establecer la sincronía o diacronía de las escenas y estaciones que se desean comparar.

---

<sup>5</sup> J. L. Le-Quellec, "Peut-on retrouver les mythes préhistoriques? L'exemple des récits anthropogoniques". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, num I (2015): 235-266 ; J. L. Le-Quellec, "À quoi ressemblaient les premiers mythes?". *Révolution dans nos origines* (Auxerre: Éditions Sciences Humaines, 2015), 195-199 ; J. L. Le-Quellec, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*. (París: Flammarion, 2004). 31, 45 y 48 ; J : L. Le-Quellec, *Symbolisme et art rupestre au Sahara* (París: Editions L'Harmattan, 1993).

<sup>6</sup> R. Pigeaud, "L'art rupestre: image des premiers mythes?". *Révolution dans nos origines* (Auxerre: Éditions Sciences Humaines, 2015), 176-194.

<sup>7</sup> J. d'Huy, "Des mythes préhistoriques ont-ils pu survivre au dépeuplement du Sahara? Le cas des hommes-chiens". *Les Cahiers de l'ARSS*, num 16. (2013): 107-112.

<sup>8</sup> E. Anati, "Simbolización, pensamiento conceptual y ritualismo del homo sapiens". *Tratado de antropología de lo sagrado. Los orígenes del homo religiosus*, Valladolid: Trotta, 1995, 202.

<sup>9</sup> M. Otte, "Arts et pensée dans l'évolution...", 2017, 155-166.

4. Sería necesario comprobar si las escenas se realizaron en diferentes fases de ejecución.
5. Sería necesario insistir en la distancia espacial entre las estaciones rupestres cuyos contenidos se desean colacionar.

Pese a todo, y considerando que nuestra propuesta es legítima, del mismo modo cómo en el cristianismo, por ejemplo, el tema de la crucifixión y sus modos de representación han permanecido incólumes durante dos mil años, y nada parece indicar que esa tendencia vaya a alterarse, así también un relato mítico prehistórico, una narración en las comunidades mesolíticas de la Península Ibérica, seguramente fue capaz de pervivir durante milenios con apariencias iconográficas reconocibles por su similitud.

Con esta endeble argumentación pretendemos soslayar, acaso, los obstáculos que plantean las diferentes fases y cronologías que pudieran ofrecer diferentes estaciones de arte rupestre, las cuales muestran unos protagonistas en actitudes muy concretas y una distribución de personajes muy similares, prácticamente idénticos. Acaso la argumentación sería válida también si los especialistas detectaran manos de diferentes artistas, ya sean masculinas o femeninas, porque consideramos que cualquier añadido posterior en el tiempo, modificando o incrementando iconográfica y levemente el conjunto inicial, le podría otorgar un nuevo significado a lo más antiguo, siendo a su vez compartido el relato con otras bandas de cazadores.

Estas semejanzas iconográficas, las cuales hemos resaltado y reiterado en diferentes publicaciones, defendemos que constituyen una evidencia de que se compartieron tradiciones orales, plasmadas luego en los palimpsestos de los paneles rocosos de las covachas, porque todo “lenguaje visual del arte prehistórico” podría definirse como un “lenguaje elemental”<sup>10</sup>.

Es verdad también que en el transcurso de los siglos y de los milenios se produjeron en las covachas superposiciones y solapamientos de figuras y escenas. Pero habría que determinar si tales añadidos fueron realizados azarosamente, porque las figuras y signos más recientes ya no cabían en el reducido espacio físico del panel apto que las albergaba; o bien si los añadidos pictóricos o grabados fueron deliberadamente ubicados de manera muy precisa e intencionada junto a figuras anteriores del palimpsesto, otorgándoles así a los nuevos conjuntos creados nuevos significados, perfectamente articulados, diferentes a los iniciales, inflexiones que otorgaban valores nuevos a la semántica original de los signos, símbolos, imágenes-palabras o escenas-relatos.

De este modo, se gestaba en suma un idioma iconográfico, un mensaje inteligible, si se conocían los códigos que vinculaban unas figuras con otras (un

---

<sup>10</sup> E. Anati, “Simbolización, pensamiento conceptual...”, 1995.

alfabeto potencial). El conjunto de las figuras se transformaba además en un mensaje legible para los neófitos que acudían a la covacha con arte rupestre.

Es necesario recordar también que los mitos experimentan variaciones a causa de las migraciones de los pueblos y de los mutuos contactos culturales sostenidos entre comunidades, de tal modo que se generan alteraciones de la memoria cultural y de las narraciones colectivas. A su vez, cada pueblo o cada comunidad presenta una singularidad de estructuras sociales y mentales, así como una historia particular, circunstancias que son capaces de matizar o de hacer evolucionar los mitos narrados en el seno de cada grupo humano. Por ello, cuando observamos variaciones, sutiles o nítidas, en la iconografía de las escenas que seleccionamos y estudiamos, es muy posible que sean debidas a los factores antes indicados: singularidad étnica y cultural, singularidad histórica, migraciones, contactos intertribales, etc<sup>11</sup>.

Pero las variedades detectadas, curiosamente, pueden indicar que existe un sustrato común, una base estable narrativa, perdurable en los espacios geográficos y en el devenir del tiempo. Y más cuando sabemos que aquellas comunidades de cazadores presentaban una serie de afinidades culturales, pese a las cuales las maneras de representar las escenas difieren, desde el Sistema Ibérico hasta las Béticas, desde las sierras de Alicante hasta las de Jaén, por cuanto las tradiciones estéticas y éticas no son siempre plenamente coincidentes.

## **1. El mito, su existencia y su realidad**

La definición de mito es compleja y la cedemos a los especialistas<sup>12</sup>. Si seguimos la definición y estela de Mircea Eliade<sup>13</sup>, sabemos que el mito presenta una serie de rasgos:

1. Narra una historia sagrada y primordial que penetra, además, en la existencia anodina, cotidiana, de los seres humanos, en el mundo profano.
2. Relata proezas y acontecimientos sucedidos en lejanísimos tiempos primordiales.
3. Describe y evoca las hazañas emprendidas por héroes sobrenaturales<sup>14</sup>. Tales actos constituyen luego el paradigma y los modelos ejemplares e idóneos a los que los humanos adaptan sus existencias y actos.
4. Generalmente los mitos narran y revelan los orígenes del mundo, la creación del ser humano, la gestación de la flora y de la fauna por manos divinas...

---

<sup>11</sup> Para estas cuestiones de las modificaciones de los mitos ver J. d'Huy, *Cosmogonies. La préhistoire des mythes* (París: La Découverte, 2020), 87-91.

<sup>12</sup> Para conocer la historia de la investigación sobre la definición del concepto de mito, sus variantes y sus arquetipos, así como sus posibles vínculos con los ritos o bien para conocer los debates acerca de si los mitos únicamente reproducen relatos sagrados o no, o bien si los mitos son comunes o difieren de unas culturas a otras: L. Cencillo, *Los mitos...*, 1997; G.. Kira y A. Kirk, *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas* (Barcelona: Paidós, 1990).

<sup>13</sup> M. Eliade, *Mito y realidad* (Barcelona: Labor, 1991), 12.

<sup>14</sup> L. Cencillo utilizó el concepto de metahumano, como sinónimo de sobrehumano o sobrenatural. L. Cencillo, *Los mitos...*, 1997.

Carlos García Gual añade otros elementos que contribuyen a la definición del mito, como que debe ser aceptado y transmitido por la comunidad en la que nace y se desarrolla. Igualmente el mito presenta un carácter ejemplarizante y un aspecto dramático e incluye en él elementos simbólicos.

C. García Gual coincide también con Mircea Eliade en que el mito se refiere a un “tiempo prestigioso”, el de los lejanísimos inicios, memorable, solemne, fundacional, diferente al tiempo en el cual se desarrolla la vida profana y efímera. La comunicación entre ambos tipos de tiempo se realiza mediante la celebración de los ritos.

Un mito, en verdad un lenguaje simbólico<sup>15</sup>, permite comprender y organizar todo un conjunto de conocimientos y explicaciones tradicionales, custodiados en la memoria colectiva, que aluden al origen de la creación en un tiempo sumamente lejano, al nacimiento de las divinidades, a la creación de los seres humanos, al conocimiento y dominio del fuego, a la gestación de las plantas medicinales o de la inmortalidad, o al tiempo en el que fauna y humanos compartían un mismo lenguaje y una misma alianza espiritual ante la égida de un Señor de los Animales, entre otras opciones. Según Mircea Eliade esa referencia y existencia se vincularía con las hierofanías o episódicas irrupciones y manifestaciones de lo sagrado en el mundo profano<sup>16</sup>.

El mito es una expresión coherente de lo sagrado<sup>17</sup>, porque la experiencia y la percepción de lo sagrado, de lo divino, necesita, para nuestra correcta percepción y para manifestarse ante los seres humanos, de elementos reales, tangibles o visibles. De otro modo, siendo como somos seres mortales y compuestos de materia, nos es imposible asimilar lo sagrado.

Por otra parte, un ciervo o un toro, una dama o un arquero en el arte rupestre, siguen siendo, sin duda y respectivamente, animales o seres humanos. Mas por medio de la sacralización mental, devocional y estética del artista y de la contemplación atenta de los neófitos del mesolítico, adquirirían en el arte levantino un valor trascendente, porque lo sagrado había impregnado con su esencia las figuras pintadas o grabadas, y también y a la vez a la propia covacha que las contenía. Como indicaba Ries: “Gracias a la mediación de lo visible, lo divino puede manifestarse (...) Revistiendo de sacralidad a un ser o a un objeto, la irrupción de lo divino lo constituye en mediador, pues el objeto o el ser, aun permaneciendo en su naturaleza específica, es separado del mundo profano”.

---

<sup>15</sup> Acerca del simbolismo de las imágenes prehistóricas: J. Ries, “Les expressions intellectuelles et religieuses de l’homme préhistorique”. *Revue Théologique de Louvain*, num 11 (1). (1980): 83-95 ; D. Vialou, “L’image du sens en préhistoire”. *L’Anthropologie*, num 113. (2009): 464-477.

<sup>16</sup> Sobre lo sagrado y las percepciones del ser humano, ver J. Ries, “El hombre religioso y lo sagrado a la luz del nuevo espíritu antropológico”. Tratado de antropología de lo sagrado. Los orígenes del homo religiosus. Valladolid: Trotta, 1995, 25-74.

<sup>17</sup> J. Ries, “El hombre religioso...”, 1995, 27, 41 yss.

El mito, por tanto, ayuda a comprender e interpretar el mundo y alude a tres asuntos esenciales: la cosmogonía, la teogonía y la existencia en el más allá<sup>18</sup>. García Gual insiste, empero, en un aspecto esencial y es en el carácter verdadero, trascendente y sagrado del mito narrado, realidad creída y sostenida por los narradores y escuchantes de los pueblos primitivos, quienes lo diferencian radicalmente y sin problemas de los cuentos y de las fábulas<sup>19</sup>.

En efecto, en las sociedades tribales, y regresamos a la exposición de Mircea Eliade, el mito equivale a una historia real, auténtica en su veracidad, sagrada como ejemplo ético, capaz de desvelar y revelar lo trascendente. No se trata de una narración literaria cuya ficción solo busca describir la belleza o provocar el entretenimiento durante los períodos de ocio. El mito no es un ensueño o una invención caprichosa de un hábil contador de historias, de un fabulador, sino que para la mentalidad de los cazadores y recolectores, el mito constituye una historia sagrada, de la que se alimenta espiritualmente la comunidad donde se ha gestado, ya que le proporciona modelos de comportamiento, además de otorgarle una personalidad singular como ente o conjunto humano<sup>20</sup>.

La transmisión oral de los mitos o su visualización en los palimpsestos de los abrigos rocosos del arte levantino, en consecuencia, significaba la revitalización y la reiteración cíclica de la narración sagrada. Explicar a los neófitos o a los miembros de la banda de cazadores y recolectores las escenas representadas, era recordar y representar escenográficamente los conocimientos primordiales y trascendentes que se custodiaban colectivamente de los mitos comunes. Así, contemplar las imágenes, los animales y los pocos árboles que aparecen en el arte rupestre, era en sí una acción sagrada, porque se reiteraba y vivificaba, con las figuras pintadas, el mito, el cual se conservaría desde el origen hasta el fin de los tiempos. Y ese tiempo inmemorial en el que se desarrollaban las escenas sagradas, se manifestaba también en un espacio sagrado en el que vivían mentalmente los cazadores y recolectores del Mesolítico peninsular. Todo ello, tiempo y espacio y protagonistas de lo narrado, era por añadidura herencia trascendente, recibida de los antepasados, tras sucesivas generaciones de ancestros.

La covacha o los abrigos rupestres se convertían, por otra parte y de este modo, por la simple presencia de las escenas que recordaban los instantes míticos, en auténticos santuarios. Lo numinoso sacralizaba con su plasmación y presencia la piedra; las secuencias pintadas en aquellos antros, evocaban los orígenes sagrados. Y tales espacios y umbrales, verdaderos pórticos hacia el más allá, permitían convocar a gentes de la misma comunidad

---

<sup>18</sup> Carlos García Gual, además, expone una breve síntesis del concepto del mito en diferentes autores. C. García Gual, *Introducción a la mitología griega* (Madrid: Alianza Editorial, 2015), 23, 26, 31 y ss.

<sup>19</sup> C. García Gual, *Introducción a la mitología...*, 2015, 27, 28 y ss.

<sup>20</sup> Para estas cuestiones, M. Eliade: *Mito y realidad...*, 1991, 7.

o de otras, gestando posiblemente, tanto unas anfictionías que compartían unos mismos relatos, como unos itinerarios comunes de identidades.

Aquellas narraciones míticas, que mostraban un sinfín de variantes a causa de la distancia espacial, del tiempo transcurrido o de la originalidad de las manos y de las mentes de los artistas (o de las artistas), plasmaban las ideas esenciales de la comunidad que las gestaba. Se “leían” los conjuntos, se visualizaban, se escuchaban, se compartían, se reiteraban y se contemplaban los mitos explicados por los sabios o por los ancianos del clan.

Todo aquel que asistía en ceremonias o en escenificaciones, teatrales o pintadas, a la reiteración de los mitos, participaba en el mismo inicio del cosmos y recibía los conocimientos de los ancestros y la sabiduría de las divinidades. Como explicaba M. Eliade, todo aquel que asistía a tales eventos, adquiría poderes y conocimientos sagrados, traspasaba la membrana que nos separa del tiempo primordial e intervenía en una experiencia que es posible calificar de religiosa<sup>21</sup>. Al escuchar, ver o incluso recitar y recordar los mitos plasmados en la piedra, como señala M. Eliade<sup>22</sup>, el oferente, el devoto o el novicio, según las circunstancias personales, sana de su dolencia, alcanza la sabiduría, u obtiene lo que demandó en sus plegarias, porque ante esas pinturas rupestres y los ritos que desarrolló en sus cuevas, se produce una inmersión en el tiempo primordial y un retorno al origen sagrado, captando sus valores terapéuticos y de catarsis, de renovación en todos los sentidos.

Por ello, las pinturas rupestres implantadas en los paneles rocosos, auguraban la renovación de la Creación y de todos los seres gestados en ese instante y acto primordial. Así, los seres humanos que participaban en el evento, leían y aprendían un lenguaje iconográfico. De hecho Anati consideraba el arte como una escritura y aludía al ejemplo de los walbiri del centro norte de Australia<sup>23</sup>, capaces de narrar una historia sin pronunciar una palabra, recurriendo únicamente a los dibujos y a los grabados<sup>24</sup>. De este modo, cualquier grupo de cazadores revivía los mensajes y los relatos legados y procedentes de los ancestros. Mircea Eliade lo define perfectamente:

---

<sup>21</sup> M. Eliade: Mito y realidad..., 1991, 24-25.

<sup>22</sup> M. Eliade: Mito y realidad..., 1991, 32-33.

<sup>23</sup> N. Munn, Walbiri Iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society (Chicago: University of Chicago Pr., 1986).

<sup>24</sup> E. Anati, “Decoding palaeolithic engravings on bone”, Expression, num 16. (2017): 9-23. Sobre la lectura de las imágenes como fuente de evocación y de recordación de ideas, mitos y creencias: D. Freedberg, El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta (Madrid: Cátedra, 2009), 80 ; En esa línea: A. Leroi-Gourhan, L’art pariétal. Langage de la préhistoire. (Grenoble: Jérôme Million, 1992). Añadamos que los amerindios de las praderas de EE.UU., los iroqueses, por ejemplo, fueron capaces de ilustrar relatos, de manera comprensible, con apenas unas siluetas y unos ideogramas. Estos últimos sirven para definir quién está hablando, quiénes entablan diálogos, direcciones de movimiento y hacia dónde miran o qué ven los protagonistas. Así se descubre en Tehanetorens, Cuentos de los indios iroqueses (Madrid: Miraguano, 1997). 130 y ss..



“Los animales y las plantas, creados *in illo tempore* por los seres sobrenaturales, se recrean ritualmente. En Kimberley, las pinturas rupestres, que se consideran obras de los antepasados míticos, son repintadas, con el propósito de reactivar su potencia creadora...”<sup>25</sup>.

Todos somos conscientes y admitimos por el conocimiento de nuestras lecturas que los pueblos cazadores y recolectores narran y narraron historias míticas de los orígenes, de los seres primordiales, alusivas a la caza, al comienzo del mundo... Y siempre en torno a los fuegos nocturnos, alrededor de los cuales se tejían relaciones sociales, intercambios orales de relatos y aprendizaje de danzas y música rudimentaria, además de conocimientos técnicos<sup>26</sup>. Y también se contarían fábulas, sagas, sueños, leyendas o cuentos, que no son mitos, pero que indudablemente se transmitieron y pudieron contaminar a los mitos o contaminarse de ellos y sus relatos<sup>27</sup>. G. S Kirk también advierte de las contaminaciones, intercambios o relaciones lógicas e inevitables que se establecen en numerosas ocasiones entre las narraciones míticas y los relatos tradicionales populares y profanos, como los cuentos; o incluso entre los mitos y las sagas<sup>28</sup>.

Es suficiente con leer las aportaciones de antropología o de historia de las religiones, una actividad que no siempre aparece en el *currículum* de los arqueólogos españoles o en las citas de sus trabajos. Negar esa circunstancia, aunque carezcamos de las pruebas evidentes de las entrevistas orales, es una solemne incompetencia, porque la literatura antropológica ya recogió científicamente los relatos de los bosquimanos del sur del continente africano<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> M. Eliade: Mito y realidad..., 1991, 50.

<sup>26</sup> Coincidencia de planteamientos en M. Otte, “Arts et pensée dans l'évolution...”, 2017, 155-166.

<sup>27</sup> M. Requena Jiménez habla incluso de relatos maravillosos como una modalidad de la expresión mítica de la presencia humana en “El ‘relato maravilloso’ como expresión mítica de la presencia o ausencia divina”, Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía, num 37. (2020): 131-145.

<sup>28</sup> G. S. Kirk: El mito..., 1990.

<sup>29</sup> Una muy somera selección: W. H. I. Bleek y L. C. Lloyd, Especímenes de folclore bosquimano. (Madrid: Sexto Piso, 2009) [original de 1911: Specimens of Bushmen Folklore (Londres: George Allen Publ. 1911)]; W. Batts, The Artists of the Rocks. (Pretoria: Red Fawn Press, 1948); T. Johnson, H. Rabinowitz y P. Sieff, Rock paintings of the South-Wes Cape. (Cape Town: Nationale Boekhandel, 1959); C. K. Cooke, Rock Art of Southern Africa (Salisbury: Books of Africa, 1969); M. A. Bieseke, Folklore and Ritual of !Kung Hunter-Gatherers. -2 vols.- (Harvard University Press, 1975); R. B. Lee e I. de Vore, Kalahari Hunter-Gatherers: Studies of the !Kung San and their Neighbors. (Cambridge: Harvard University Press, 1976); Ph. Vallentine Tobias (Editor), The Bushmen (Capetown: Human & Rousseau Eds., 1978); J. D. Lewis-Williams, (ed.), New Approaches to Southern African Rock Art. (Claremont: South African Archaeological Society Publications, Claremont, 1983); G. B. Silberbauer, Cazadores del desierto. Cazadores y hábitat en el desierto del Kalahari. (Barcelona: Ed. Mitre, 1983); P. Garlake, The painted caves: an Introduction to the prehistoric art of Zimbabwe. (Harare: Palladio Press, 1987); J. D. Lewis-Williams, Discovering Southern African Rock Art. (Capetown & Johannesburg: David Philips Publ. 1990); J. D. Lewis-Williams y Thomas A. Dowson, Images of power: understanding san rock art. (Cape Town: Struik, 2000); J. C. Hollmann (Ed.), Customs and beliefs of the /Xam Bushmen. (Johannesburg: Witwatersrand University Press, 2004); L. van der Post, El mundo perdido del Kalahari; en busca de los bosquimanos. (Barcelona: Península, 2007); A. Bernard, Anthropology and the Bushman. (Oxford: Berg, 2007); L. Van der

o de los aborígenes australianos, por caso<sup>30</sup>. Y si no se admite el paralelismo etnográfico como base de sugerencias y de planteamiento de preguntas, resulta sencillamente ridículo negar a nuestras comunidades mesolíticas de la Península Ibérica la capacidad de hablar y de transmitir conocimientos, creencias, costumbres y tradiciones en torno a los fuegos nocturnos de sus campamentos.

Se podrá argüir también que es improbable que un mito se haya transmitido con vigor de unas comunidades a otras de cazadores y recolectores durante el Mesolítico peninsular; y que además, es imposible pretender determinar semejanzas solo con la comparación iconográfica. Si atendemos a los estudios realizados por Graves y Patai<sup>31</sup> sobre la fortaleza y la capacidad de rebasar fronteras de los mitos, así como la existencia de paralelos evidentes, la cuestión se torna más sencilla y hasta factible. Ambos autores establecen, por ejemplo, semejanzas en ciertos relatos míticos entre el mundo hebreo y el griego, como si en verdad hubieran compartido, pese a sus ostensibles diferencias religiosas, históricas y mentales, una base comunal de narraciones sagradas, un patrimonio compartido y transmitido durante cientos de generaciones. Así, comparan los relatos de la castración de Cronos por su hijo Zeus con la historia de Noé y su hijo Cam; las figuras de Eva y Pandora; el caso del sacrificio de Isaac por su padre Abraham y el de Friso por su padre Atamante; las figuras de Moisés y Edipo; la equiparación de los relatos que describen la creación del mundo en el *Génesis* y en el ámbito de la cultura acadia en Mesopotamia con el *Enuma Elish*;... Etcétera. Entre los relatos o mitos cosmogónicos es lícito plantear equivalencias y concordancias cuando leemos los combates eternos entre las fuerzas oscuras e informes del caos primordial frente a las potencias demiúrgicas creadoras de la vida, amparadas en la luz, pletóricas de armonía. Así Ra vs Apofis; Marduk vs Tiamat; Cronos vs Ofión; Zeus vs Titanes, Gigantes y Tifón; Osiris y Horus vs Set. Al menos en el ámbito del Próximo Oriente y de la órbita del Mediterráneo tales coincidencias son manifiestas. Otros autores, como Dumezil, no han dudado en comparar al

---

Post, El corazón del cazador. (Barcelona: Península, 2008); J. M. de Prada-Semper, La niña que creó las estrellas. Relatos orales de los bosquimanos ICAM. (Madrid: Lengua de Trapo, 2011); M. Patou-Mathis, "Les San du Kalahari, une image de la vie de nos ancêtres?". *Révolution dans nos origines*. (Auxerre: Éditions Sciences Humaines, 2015), 269-276.

<sup>30</sup> Por ejemplo: A. Van Gennep, *Mythes et Legendes d'Australie*. (Paris, 1906); S. W. Ramsay, *Myths and legends of the Australian Aborigines*. (Nueva York: Farrar & Rinehart, 1932); L. R. Hiatt, *Australian Aboriginal Mythology*. (Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1975); J. Isaacs, *Australian Dreaming: 40,000 Years of Aboriginal History*. (Sidney: Lansdowne Press, 1980); C. P. Mountford y A. Roberts, *The Dreamtime Book: Australian aboriginal myths in paintings*. (Louis Braille Productions, 1985); J. Cowan, *Myths of the dreaming: interpreting Aboriginal legends*. (Roseville: Unity Press, 1994); A. Löffter, *Cuentos de los aborígenes australianos. Mitos y leyendas tradicionales del país del Sueño*. (Barcelona: Océano Ámbar, 2001); M. Clayton, *Mitología Australiana: historias fascinantes del tiempo del sueño de los australianos indígenas*. (Jenny Holmquist, 2020).

<sup>31</sup> R. Graves y R. Patai, *Los mitos hebreos*. (Madrid: Alianza Editorial, 2009). 13, 21 y ss.

héroe Shishupala hindú, al escandinavo Starkad y al Heracles de la Grecia clásica y en apuntar para ellos un origen común<sup>32</sup>.

Es decir, un mismo relato mítico puede generar y alcanzar variantes, matices y derivaciones en diferentes culturas y milenios, sin que por ello sea posible negar un origen comunitario, un sustrato esencial compartido desde los orígenes. Luis Cencillo afirmaba:

“Que los mitos y sus componentes mitologemáticos no sean fruto de una libre ideación arbitraria y cambiante según etnias y tiempos, se demuestra o se aprecia empíricamente por el hecho objetivo de que el repertorio de mitologemas es muy poco cambiante de una a otra cultura, aunque haya océanos por medio y de que los cambios de concepción del mundo de panteones y de rituales consistan en una diferente combinación de un mismo repertorio de mitologemas”.

El mismo investigador, por ejemplo, establece los diferentes mitologemas comunes o similares que aparecen en los relatos míticos de diferentes zonas culturales del mundo sobre el origen del fuego: el detentador y custodio del fuego; el portador y/o transmisor del fuego; la ocultación del fuego; el espionaje para obtener el fuego; el fracaso de los intentos para obtener el fuego; el hurto del fuego; el viaje al inframundo; el sacrificio del héroe... etc.

A su vez, Julien d'Huy indica que las migraciones humanas no solo aportan una estela genética, sino otra mitológica, cuya presencia es todavía perceptible en las culturas actuales, aunque se hayan olvidado segmentos secundarios del mito original o éste haya sido reemplazado por otros. Siempre permanece la estructura común, en torno a un núcleo mínimo<sup>33</sup>.

En el ámbito de la misma arqueología, autores tan estrictos y metódicos como Le Quellec plantean la posibilidad de la convergencia del origen de diferentes mitos, no todos, compartidos y repartidos en diferentes áreas y continentes del mundo<sup>34</sup>: mitos de emergencia, mitos del origen celeste de la humanidad, mitos de la inmersión creadora, mitos del modelaje del ser humano a partir de la arcilla, a partir de un vegetal... etc.

Otros autores se centraron en casos concretos de pervivencia de mitos, como el del héroe y gigante Amerolqui en el Sahara, un relato prehistórico, procedente de los antiguos cazadores, cuando el desierto era un vergel plétórico de fauna (elefantes, rinocerontes, gacelas, cebras...), relato que fue transmitido hasta depositarse en la memoria colectiva de los antiguos nómadas Tuareg, quienes nunca convivieron con los elefantes ni los vieron vivos con sus ojos<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> G. Dumézil, *Mythe et épopée. Types épiques indo-européens: un héros, un sorcier, un roi.* (París: Galliard, 1971). Para los comentarios historiográficos y bibliográficos, J. d'Huy, *Cosmogonies. La préhistoire des...*, 2020, 111-112.

<sup>33</sup> J. d'Huy, *Cosmogonies. La préhistoire des...*, 2020). 81-82.

<sup>34</sup> J. L. Le-Quellec, “Peut-on retrouver...”, 2015.

<sup>35</sup> J. d'Huy, “Des mythes préhistoriques...”, 2013, 107-112.

## 2. ¿Existieron mitos en el Arte rupestre levantino?

Tras este extenso prolegómeno, es lícito plantearnos si existieron mitos en las comunidades de cazadores y recolectores del arte levantino, no solo en sus relatos orales, sino también representados en sus manifestaciones artísticas en la roca.

Tanto el arte paleolítico del ámbito francocantábrico, como el mesolítico del arco mediterráneo de la Península Ibérica, implican una serie de valores, maneras de pensar y cosmovisiones asumidos por sus comunidades<sup>36</sup>. Leroi-Gourhan, aun siendo un estricto estructuralista, admitía la existencia de experiencias espirituales en el *Homo sapien sapiens*<sup>37</sup>, además de diversos simbolismos adheridos a las figuras y a los signos. Julien Riss, además, retrotrae las creencias religiosas al Neanderthal y al *Homo erectus*, el cual sería ya un *homo symbolicus*<sup>38</sup>, consideración que es compartida por Joseph Campbell<sup>39</sup>, sobre todo cuando recuerda como señales del pensamiento mítico en el Neanderthal, la existencia de ofrendas funerarias de carne o flores, el empleo del ocre rojo y de hematites para pintar los restos mortales como sucedáneo de la sangre vital, las posturas rituales de los difuntos en sus enterramientos, los cráneos de osos que le acompañaban en su último viaje, los depósitos funerarios integrados por cuernas de ciervos...etc<sup>40</sup>. El mitólogo estadounidense hablaba de “la belleza divinamente superflua” de ciertos utensilios que fabricaba el *homo erectus*, como señal indeleble de un primer germen de vida espiritual<sup>41</sup> y de evidente capacidad simbólica<sup>42</sup>.

Levi-Strauss escribía en su día que “La separación real entre las ciencias y aquello que podríamos denominar pensamiento mitológico (...) se produce durante los siglos XVII y XVIII”, cuando frente a un “pensamiento místico y mítico”, se impusieron las percepciones de Descartes o de Newton<sup>43</sup>.

Nos centramos en el enunciado del capítulo. ¿En qué y en dónde se manifestarían, entonces, esos probables relatos míticos en el arte levantino de nuestros cazadores y recolectores del Mesolítico de la Península Ibérica? En la iconografía, sin duda alguna, porque es uno de los testimonios que nos transmite con nitidez el pensamiento, la mentalidad y las cosmovisiones de los

---

<sup>36</sup> G. Sauvet, “El papel del arte parietal en los grupos de cazadores-recolectores”. En *Sociedades prehistóricas y manifestaciones artísticas. Imágenes, nuevas propuestas e interpretaciones* (Alicante: Instituto Universitario de Investigación e Arqueología y Patrimonio Histórico, 2019), 17-20.

<sup>37</sup> A. Leroi-Gourhan: *Les chasseurs de la préhistoire* (París: Métailié, 1983), 142.

<sup>38</sup> J. Riss, “Les expressions intellectuelles...”, 1980, 83-95; J. Riss, “El hombre religioso...”, 1995, 44.

<sup>39</sup> J. Campbell: *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. (Barcelona: Kairós, 1999), 43 y ss.

<sup>40</sup> J. F. Dortier, “L'émergence de l'esprit. Nouveaux récits, nouveaux débats”. En *Révolution dans nos origines* (Auxerre: Éditions Sciences Humaines, 2015), 94-103.

<sup>41</sup> J. Campbell, *Los mitos en el tiempo*. (Barcelona: Emecé Cornucopia, 2002), 15.

<sup>42</sup> D. Vialou, “L'image du sens...”, 2009, 464-477.

<sup>43</sup> C. Levis-Strauss, *Mito y realidad*. (Madrid: Alianza Editorial, 1987), 24.

humanos de la Prehistoria. Sin duda que las indumentarias, las armas<sup>44</sup>, los instrumentos, las cerámicas, los enterramientos, las viviendas..., también sirven. Pero nosotros hemos optado por uno de los recursos, que es la iconografía plasmada en los abrigos rocosos que contienen el arte levantino.

Hemos de recordar previamente que un mito en verdad es tanto una manera de comunicación humana, como defendía Levi-Strauss, como una creación colectiva, sostenida por la tradición y las narraciones orales, en su origen, propias de una comunidad. No se trata nunca de una invención de un artista concreto, o de un narrador/escritor que cuenta un hecho histórico, por muy genial que sea el individuo, sino de una acumulación de experiencias y sentires respecto a unas experiencias sagradas o trascendentes y que son patrimonio de una comunidad, de una cultura o de una constelación de civilizaciones. E inherentes a una estructura lógica, fiel y sujeta a un modelo prístino<sup>45</sup>. Cuando se plasmó un mito en el arte levantino, el artista nunca creó al azar o bajo su capricho, sino que se atuvo a unas normas ancestrales, a un pensamiento mítico común y respetado. Podía introducir la originalidad de su intelecto variaciones y matices; pero lo esencial del relato, en este caso visual, era mantenido y se conservaba intacto, tanto por su carácter sagrado, como por el respeto a la tradición transmitida por los ancestros y custodiada en la psique colectiva de la banda, ya fuera o no compartida en una anficiónía con otras bandas.

Estas circunstancias no coartaban la originalidad del artista cuando reflejaba los mitos, porque la temática de los mismos era amplia: el origen del cosmos; las edades del mundo; la creación del ser humano y de los sexos; las hazañas de los héroes; la caída en desgracia de la humanidad por una transgresión; la muerte y su visita cíclica; el descubrimiento del fuego, el origen de la tribu y los ancestros; la hermandad con los animales; la preservación de la fauna y de la caza; el protagonismo del árbol primordial; la diosa madre, etc...

---

<sup>44</sup> Hay investigadores en el arte rupestre que se niegan a usar el término "arma" para designar arcos y flechas y prefieren recurrir a la palabra utensilio o instrumento, amonestándonos incluso por el empleo de dicho vocablo. A nosotros la censura social, y la institucional, nos es indiferente. No vamos a entrar en estériles disputas bizantinas o de lenguajes inclusivos paranoicos. Pero todo instrumento, según la RAE, que está diseñado para atacar o defenderse, para cazar, matar, exterminar o expulsar al enemigo de un territorio, en pugna por los recursos de los ecosistemas, se define como arma. Es posible que tampoco nos sea lícito emplear la palabra enemigo. ¿Acaso mejor "oponente", tal vez "adversario"? ¿Quizás la frase y perífrasis "opositor en conflicto por los alimentos"? Todavía recordamos cómo una investigadora en arte rupestre usaba la expresión "producción de sujetos" para referirse a un parto. Somos ya muy viejos para semejantes memeces del lenguaje políticamente correcto y aséptico o dependiente de una ideología política; y más en un contexto de investigación que es pragmático y eficaz en lo referente a la redacción y expresión de ideas elementales.

<sup>45</sup> Sobre estos aspectos, J. d'Huy, *Cosmogonies. La préhistoire...*, 2020, 86 ; J. d'Huy, "L'homme n'invente t-il pas ses mythes; il ne fait que les raviver. Un conteur reste libre d'innover, mais à l'intérieure d'un plan prédéterminé". Ad. E. Jensen, *Mito y culto entre pueblos primitivos*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 14.

La ventaja de nuestro método, por concederle graciosamente esa consideración, es que las imágenes y las escenas no presentan un problema de traducción de las fuentes orales recogidas por los etnógrafos, exploradores o viajeros, sino que cuando dichas escenas fueron pintadas o grabadas, el mensaje permaneció en apariencia indeleble y fijo en su contenido y en su estructura para los lectores del futuro. No se depende, por tanto, de una síntesis, de divergencias entre lenguas diferentes, de vocabularios, de problemas de traducción literal o adaptada...<sup>46</sup> Es verdad, no lo ocultamos, que muchas escenas han podido perder parte de sus elementos iconográficos por la erosión de la roca y la caída física de sus figuras, resultando así también una lectura incompleta y sesgada, distorsionando cualquier comparación iconográfica y su propia conveniencia o posibilidad.

¿Quién relató con imágenes y escenas tales mitos en el arte levantino? Posiblemente chamanes, jefes de singulares características, individuos en trance... Sin duda artistas, de cualquier género, de singular habilidad, capaces de mostrar una asombrosa capacidad de síntesis y de comprensión de los elementos que integran un relato con rasgos míticos. No todos los autores o artistas del estilo levantino estuvieron capacitados u optaron para plasmar y narrar visualmente mitos. Además, es cierto, podían elegir, al margen de expresar dichos mitos, entre otras posibilidades: representar escenas puramente cinegéticas o bélicas<sup>47</sup>; escenas de carácter simbólico o doméstico; escenas para potenciar la fertilidad femenina o para impetrar los favores de las divinidades; hechos memorables, etc... La representación de mitos en el arte levantino existió, sin duda, pero es probable que no fuera necesariamente la razón más extendida, o el motivo más frecuente en este tipo de manifestación del alma humana de aquellos cazadores y recolectores.

¿Cuándo se pintaba dichos mitos o cuando se contemplaban en los paneles rocosos? Lo habitual es que el mito se narre en épocas o tiempos de miedo, de penurias, de peligros, en momentos de emprender hazañas, previamente a los ritos de iniciación, durante los cambios de estaciones, con antelación a la ejecución de unas ceremonias, etc...

¿Por qué? Cualquier representación artística en la prehistoria declaraba la presencia tangible y visible de una comunidad humana en el territorio, ya fuera tanto para manifestar la posesión del espacio geográfico que ocupaba, como para expresar la presencia de lo numinoso y de lo sagrado en lo que creían, ya los mismos artistas, ya los miembros de la tribu o banda. La memoria colectiva sagrada o digna de ser preservada quedaba así fijada en el espacio profano del paisaje, pero también en el enclave primordial, que era así dignificado, revitalizado y revalorizado espiritualmente por la misma expresión del mensaje, del relato reproducido mediante las imágenes inspiradas por los ancestros o las divinidades o los espíritus. Vialou hablaba de una auténtica "semántica geográfica".

---

<sup>46</sup> Para estos problemas, J. d'Huy, *Cosmogonies. La préhistoire...*, 2020, 38 y ss.

<sup>47</sup> M. Á. Mateo Saura, "La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos". En *La guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania*. (Madrid: Ministerio de Defensa, 1997), 71-83.

¿Qué expresaban? Aquellos mitos del arte levantino no constituían una religión organizada, con clero o con textos, ni constituían parte de una teología, pero sí coadyuvaban a la gestación de sentimientos espirituales y a la consolidación de creencias religiosas. Además, aquellas pinturas prehistóricas de la Península Ibérica significaban, por el simple hecho de ser y de estar, la surgencia de una serie de poderes extraordinarios. Es suficiente recordar la interesante anécdota que expone Campbell de los artistas navajos cuando trabajaban pinturas o arenas de colores en el suelo<sup>48</sup>. En esa línea Levi-Strauss establecía que los pueblos ágrafos no solo disponían de un pensamiento pragmático capaz de asegurarles la alimentación y la supervivencia en las extraordinariamente adversas condiciones medioambientales y climáticas, sino que gozaban de un pensamiento por el cual eran capaces de comprender el mundo circundante, tal y como actúan los filósofos o los científicos. El pensamiento mítico y el mito no harán, es verdad, que el ser humano domine el medio natural y geográfico, pero le permitirán “entender el universo”<sup>49</sup>.

Es verdad que los mitos en el arte levantino que proponemos después en esta aportación, seguramente experimentaron prolongaciones en el tiempo, anteriores y posteriores al instante primordial que se narra en el relato. Y es verdad también que dichos relatos se expandieron en diversas direcciones del espacio geográfico que habitaron las bandas de cazadores. Esas nuevas versiones no eran invenciones libres de los artistas, pese a sus modificaciones y alteraciones, sino que debían mantener su lealtad primordial al relato original para conservar su validez, su evocación sagrada. El mismo Campbell afirmaba: “... los ritos y los mitos se desarrollan orgánicamente, sin rupturas; solo se introducen nuevas lecturas, nuevos vocabularios...”<sup>50</sup>.

### **3. Posibles relatos míticos detectados en el arte levantino**

Las pinturas prehistóricas en las covachas no son solo composiciones naturalistas, sino expresiones míticas. Tras muchos años de contemplar escenas en el arte levantino, creemos haber distinguido tres arquetipos de carácter mítico en esta expresión de la conciencia humana:

A. La creación de la humanidad por medio de una hierogamia, que es el asunto primordial que aquí vamos a tratar.

B. El viaje del héroe primordial y su vinculación con una diosa madre benéfica y protectora, relacionado con el anterior en ciertos aspectos y del que parcialmente nos ocupamos en el presente artículo, pero que intentaremos ampliar en otra ocasión. No olvidamos el tema de los viajes de los posibles chamanes<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> J. Campbell, Los mitos en...2002, 40.

<sup>49</sup> C. Levis-Strauss, Mito y realidad..., 1987, 37 y 38.

<sup>50</sup> J. Campbell: Los mitos en..., 2002, 198.

<sup>51</sup> D. Lewis-Williams, La mente en la caverna. (Madrid: Akal, 2002).

C. El árbol cósmico, que ya hemos abordado en un trabajo reciente<sup>52</sup>.

No se trata, como apuntábamos al principio, de relatos históricos o costumbristas, que los hubo. Mas es evidente, y está suficientemente constatado, que aquellos artistas del Mesolítico representaron en el arte levantino escaramuzas armadas de bandas por el control de los alimentos y de los ecosistemas; escenas de cruentas cacerías; danzas agitadas o serenas; partos e impetraciones para favorecer la fertilidad humana; instantáneas de recogida de la miel...etc.

Pero creemos que aquellos cazadores y recolectores del mesolítico de la Península Ibérica también sabían diferenciar lo que era un relato mítico de una narración profana, ya fuera de tipo historicista, conmemorativa de un acontecimiento, o de una impetración por la fecundidad de las mujeres, por ejemplo.

El resto de los relatos, los que no aluden a los mitos, incumbe por tanto a la vida anónima de los miembros de las comunidades prehistóricas, heroica en cuanto a sufrimientos físicos y penurias sin cuento, climáticas, de víveres, de peligros. Sin duda. Pero es una heroicidad diferente a la vida trascendente; es una heroicidad profana, referida a la que existe y se desarrolla dentro de los límites de lo cotidiano y hasta de lo prosaico. Y es tan importante como lo espiritual, sin duda.

#### **4. La creación de la humanidad; la diosa madre protectora**

##### 4.1. La diosa dama en la Sierra del Segura

Entendemos que toda imagen es en sí misma una escritura sin palabras y sin signos<sup>53</sup>, porque estimula los sentidos que intervienen en la lectura y escucha de una narración. Se trata de una expresión gráfica coherente, susceptible de ser descodificada, con una estructura o sintaxis, que es la sucesión, distribución y jerarquización de sus protagonistas, ya sean figuras o signos, todos con su significado, real o simbólico, en el marco de la roca donde se plasmó la representación pictórica o grabada.

Cuando hace décadas observamos los calcos que realizaron A. Alonso y A. Grimal del conjunto del Cerro Barbatón de Letur, quedamos sencillamente extasiados. Leímos con sumo interés su aportación en forma de libro<sup>54</sup>. Y, estupefactos, no hallamos ninguna alusión a cuestiones antropológicas o de creencias espirituales, lo cual nos permitía ocupar un nicho de investigación intacto y virgen para explorar. Quizás no desde la óptica de la arqueología,

---

<sup>52</sup> J. F. Jordán Montés, "Los árboles en el arte rupestre levantino: ¿recolección meso/neolítica o narración de un mito?". Cuadernos de Arte Prehistórico. num 13. (2022): 28-80.

<sup>53</sup> Leer las reflexiones de E. Anati, "Orígenes de la Escritura". Boletín de Arte Rupestre de Aragón. num 3. (2000): 23-42.

<sup>54</sup> A. Alonso Tejada y A. Grimal, Investigaciones sobre arte prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur). (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1996).



pero sí desde la vertiente de lo antropológico. Sin duda que sin los magníficos calcos de ambos autores no habiéramos sido capaces de entender o de reflexionar nada digno. Pero desde el primer instante entendimos que acaso nos encontráramos ante un ritual de iniciación, ya fuera porque el héroe, el formidable arquero de esta estación rupestre, se encuentra con la descomunal diosa<sup>55</sup>, ya fuera una escena de carácter chamánico, ya que aparece un ser en gestación. No obstante no era posible desestimar que asistiéramos a un relato mítico de creación de la humanidad, por cuanto es manifiesta la presencia de una pareja primordial. Pero nuestra intuición no es, en modo alguno, una prueba científica.

Hemos hablado en numerosas ocasiones de esta escena genial<sup>56</sup>, realizada, y no es una exageración, por uno de los mejores artistas europeos que han existido en toda la historia del Viejo Mundo, equiparable en su profundidad y en su relato a los otros genios que plasmaron su inteligencia y su mística en Lascaux, en Altamira o en la Capilla Sixtina del Vaticano, por ejemplo. Una verdadera lástima que nunca podamos saber cómo era llamado, porque realizar semejante síntesis de contenidos y mensajes, muy didáctica, en tan reducido espacio, es señal manifiesta de una mente extremadamente privilegiada, simbólica, experta en matices, hábil en composiciones.

Distinguimos a los siguientes protagonistas en esta escena:

A. La gran dama (70 cm de altura). Luce un tocado globular y falda tubular, con los brazos plegados y extendidos. De su codo izquierdo pende una bolsa donde se contiene un niño pequeño, con las piernas flexionadas, señal de su estado embrionario y de enclaustramiento en el interior del cuero. La bolsa no es un recipiente doméstico anodino, de cerámica, de esparto o de cuero, sino que presenta un valor de transformación y de trascendencia. La bolsa no pende de la mano, ni del hombro de la madre, como sería acaso lo habitual si trasladara alimentos, provisiones o materias primas a su campamento; pende de su codo, un lugar acaso no tan cotidiano y espontáneo como se podría suponer. Mantener en vilo a la criatura le aproxima a la dama a conceptos de fertilidad, de procreación. La dama propicia la vida; es sede nutricia donde se crece y se reciben las potencias benéficas de la madre.

B. El niño. Está situado junto a la bolsa, en cuclillas, con las piernas plegadas. Luce el mismo tocado globular que su madre y su padre, y muestra el mismo gesto con el brazo izquierdo y la mano, señalando los dedos extendidos y la

---

<sup>55</sup> Sobre el encuentro de héroe con la diosa guía y las transformaciones y sublimación que el varón experimenta ante ella, consultar las ilustrativas páginas de J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. (México. Fondo de Cultura Económica, 1984), 104 y ss. Del mismo modo y en la misma obra, hay que proceder a la lectura del héroe como guerrero, págs. 298 y ss., y como amante: págs. 304 ss.

<sup>56</sup> J. F. Jordán Montés y J. A. Molina Gómez, "Hierogamias y demiurgos. Interpretación antropológica en la estación rupestre del Cerro Barbatón (Letur, Albacete)". *Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología*. (1999): 251-260. Igualmente consultar los comentarios sobre esta estación rupestre en J. F. Jordán Montés, "Hierofanías en el arte rupestre postpaleolítico español". *Scripta Fulgentita*, num 39-40. (2010): 137-162.

palma abierta. Con ello revela su filiación con la diosa madre y con su esposo, padre para él. Su posición casi fetal anuncia un nacimiento, una salida de su refugio embrionario, de la matriz benefactora. Se encuentra en el umbral del tránsito hacia otro ser.

Es evidente que iconográficamente el niño está junto a la bolsa, pero el artista del Mesolítico no disponía de otro recurso para indicar que estaba dentro de la bolsa. Salvo que hubiera pensado como el artista que diseñó la cierva de vientre vaciado de la danza de Cogull, en cuyo vientre en blanco sí aparecen dos puntos, a modo de promesa de vida gestante.

La cuerda que une a ambos, a la madre y al niño, es metáfora perfecta de la escalera, de la escala o del eje cósmico que enlaza el mundo terrenal con el celeste. Es un puente y camino vertical que utiliza el neófito o el chamán para ascender, tras permanecer enclaustrado un tiempo como embrión<sup>57</sup>. El estado del niño, en vilo, pendiente de una cuerda o hilo, es igualmente alusión a su inestabilidad inicial, a causa de su gestación, y a su vuelo próximo por metamorfosis.

C. El gran arquero. Es un varón que muestra las armas en posición no bélica, en horizontal, de tal modo que ni combate ni depreda en la fauna. Como las dos figuras anteriores, a las que acompaña y acaso protege, eleva su brazo izquierdo y su mano correspondiente, con palma y dedos abiertos. Tal gesto le une a su esposa mística y al hijo de ambos, generando así una suerte de familia, muy unida y conexionada. Es una figura que acompaña y que protege, aunque se advierta su subordinación respecto a la figura femenina, ya que fue pintado a una altura inferior que la dama. Psicológicamente indica el artista con ello que el arquero asume una posición de obediencia, de menor rango.

D. Figuras de varios arqueros que caminan serenos hacia la diosa, como si trataran de integrarse en su seno, de ser acogidos en sus entrañas, como el niño contenido en la bolsa, en espera de una iniciación o resurrección, física o espiritual.

#### 4.2. Interpretación e hipótesis de trabajo

Del conjunto es posible establecer varias opciones interpretativas, que incluso podrían estar interconectadas, ya que el encuentro con la diosa admite una variedad de sugerencias, desde un matrimonio místico hasta una iniciación como hombre y la gestación como héroe<sup>58</sup>:

4.2.1. Hierogamia y creación de la Humanidad. De la hierogamia inicial, la dama y el arquero, brota la pareja primordial y sagrada; luego, tras la gestación

---

<sup>57</sup> M. Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*. (Barcelona: Labor, 1984), 217. Igualmente leer J. Campbell, *El poder del mito*. Entrevista con Bill Moyers. (Madrid: Capitán Swing, 2015), 122-123. El autor relata cómo entre los chamanes se produce una ascensión a través de unas hebras o hilos.

<sup>58</sup> J. Campbell, *El héroe de las mil caras...*, 1984, 104 y ss.

y protección del niño de (en) la bolsa, la Humanidad. Estaríamos ante un mito cosmogónico de creación, en el que la diosa es el ente más importante, tanto por su tamaño descomunal, no frecuente en el arte levantino, como por su elevada posición topográfica, superior a la de su compañero masculino. Ambos aspectos le otorgan a la mujer una singularidad evidente, sin desdeñar las funciones complementarias que ejerce de guardián y guía el varón armado. Mas el papel principal fue reservado por el genial artista del Mesolítico para el personaje femenino, una auténtica Madre primordial<sup>59</sup>. Carece de importancia que ella aparezca desarmada y que su poderoso compañero varón luzca arco y flechas; el poder radica en el espíritu, no en los artilugios o instrumentos. Su tamaño desmesurado, según refiere Campbell cuando alude a este tipo de figuras que destacan por sus dimensiones, indica preeminencia temporal, inmortalidad y perfección espiritual<sup>60</sup>. En suma, en el imaginario de aquellas gentes epipaleolíticas del alto Segura existió una divinidad femenina portentosa en facultades, venerada por sus funciones, respetada por sus poderes.

4.2.2. Terra Mater y rito iniciático. La colosal figura femenina actúa como una madre nutricia universal, que ha gestado y luego alimentado al niño de la cesta matriz. El infante nacido de la madre, tras su proceso de gestación y eclosión, está alcanzando su perfección física y espiritual y acabará por mutar a la condición de un gran arquero masculino, dotado de toda su potencialidad y armas. El neófito embrionario en las aguas del caos primordial se ha convertido en un iniciado completo, pletórico de fuerzas, armado con arco y flechas, en un verdadero demiurgo civilizador, eterno, porque se ha gestado en las aguas primordiales del útero divinal. El formidable tocado de su cabeza le identifica y vincula espiritualmente con la diosa madre generatriz. Ha alcanzado una condición sacral, diferente de la profana, propia de cualquier vástago humano. Se ha convertido en una exaltación vigorosa de la creación, ha mutado en un héroe vigoroso, protector de la familia, pero a la vez protegido de la diosa mater<sup>61</sup>.

4.2.3. Rito chamánico de gestación, tránsito y elevación. Asistiríamos a una ceremonia de reducción del tamaño y de iniciación de un chamán, la cual requiere un encierro previo simbólico en un receptáculo y la muerte ritual del novicio, durante la cual es devorado y consumido por el caos primordial<sup>62</sup>. Tras concluir su gestación, brota de nuevo, saliendo de la bolsa que le enclaustraba, y se convierte en un formidable cazador, capaz de desempeñar sus funciones, las de vincular esfera humana y profana con esfera celeste. La cuerda de la que pendía su bolsa es el cordón umbilical, el eje cósmico, que le permite

---

<sup>59</sup> Para esta hipótesis nos hemos basado en J. Campbell, *El héroe de las mil caras...*, 1984; Ad. E. Jensen, *Mito y culto entre...*, 1966.

<sup>60</sup> J. Campbell, *El héroe de las mil caras...*, 1984, 283 ss. y 285, ss. donde habla de la infancia del héroe y de sus transformaciones.

<sup>61</sup> Para esta hipótesis nos hemos basado en varias obras de M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères* (París: Gallimard, 1957); M. Eliade, *Mefistófeles y el andrógino...*, 1984; M. Eliade, *Iniciaciones místicas*. (Madrid: Taurus, 1989), 89 y ss., 98 y ss.; M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*. (Barcelona: Labor, 1994); J. Campbell, *Las máscaras de...*, 2000, 85-87 y 90-92.

<sup>62</sup> M. Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 120.

ascender y realizar esa función de mantener el contacto entre ambos espacios<sup>63</sup>.

#### 4.2.4. El viaje del héroe.

El varón arquero, un demiurgo, realiza las etapas que estableció Campbell: partida, iniciación y regreso. La llamada de la aventura se inicia con la eclosión final de la figura acocladada, la que está emergiendo de la bolsa protectora, incubadora de vida, a partir de la diosa madre. Hay varios elementos comunes que vinculan a las tres figuras: la femenina, el niño y la masculina. Las tres figuras muestran y comparten el mismo tocado ritual globular; el mismo gesto del brazo levantado y abierto en ángulo recto; las mismas manos abiertas con los dedos extendidos. Y la misma dirección de la marcha, lo que les aúna todavía más, ya que su viaje, objetivo mental y visual son idénticos. El niño se transforma en un valeroso y esforzado arquero masculino, guía y custodio, a su vez, de la propia pareja primordial<sup>64</sup>. Tras esta mutación, el propio héroe se transforma de hijo en amante de la madre, de la hermana, de la esposa. Es un verdadero matrimonio místico. De este modo, el niño en cuclillas y el varón arquero son el mismo ser, evolucionado, transformado, iluminado, investido de fuerza cósmica que le convierte en un ser superior. La diosa madre era el inicio de la formación, gestación y creación; el arquero masculino es la culminación trascendente de la creación, tras el tránsito por la fase embrionaria de la cesta. Asistimos en definitiva al encuentro del héroe con la diosa primordial.

#### 4.2.5. Mito de resurrección y regeneración de la vida

Los menudos arqueros que caminan hacia la dama desde la izquierda de la escena, podrían estar anunciando una ceremonia de integración en el seno de la diosa y una gestación en sus entrañas, en su bolsa o útero simbólico, con el propósito de renacer transformados en un portentoso cazador, en una exaltación de ellos mismos, como sucedió con el compañero armado que custodia al niño de la bolsa y que precede a la divinidad. Tras la llegada y presentación de los arqueros menores, la diosa los va introduciendo e incubando en su bolsa, para revitalizarles y consagrarles<sup>65</sup>. Es una verdadera asunción tras superar las pruebas iniciáticas en el útero divino.

### 4.3. Imágenes y síntesis

Al margen de las posibilidades interpretativas<sup>66</sup>, la escena del Cerro Barbatón nos recuerda a lo que acontece en la estación de El Milano de Mula (Murcia), o en Arroyo Hellín de Chiclana de Segura (Jaén), o incluso en Santa

---

<sup>63</sup> Para esta hipótesis nos hemos basado en M. Eliade, *Iniciaciones místicas...*, 1989, 68-69; 92 ss. M. Eliade, *El chamanismo y...*, 1993, 120.

<sup>64</sup> J. Campbell, *El héroe de las mil caras...*, 1984, 298 y ss., donde se habla del héroe como guerrero; y 304 y ss., donde se habla del héroe como amante.

<sup>65</sup> M. Eliade, *Iniciaciones místicas...*, 1989, 25 ss.; 66 ss.; 91-101; 159 ss.; 168 ss.

<sup>66</sup> Para este interesante tema mítico: J. Campbell, *El héroe de las mil caras...*, 1984, 104 y ss.

Maira en Castell de Castells (Alicante). En todas esas escenas la figura femenina alcanza un protagonismo superior a la masculina. En todas se entiende lo representado como una alegoría perfecta del matrimonio místico, en el que la divinidad femenina actúa como esposa, mas también como madre, hermana y amante. En ese encuentro, tras haber rebasado una serie de pruebas iniciáticas, se manifiesta magníficamente la trascendencia del héroe y cómo alcanza su inmortalidad, su eternidad. Pero siempre al amparo de la divinidad femenina; y con un rango inferior, como delata con absoluta nitidez su posición topográfica, inferior a la de la figura femenina, ya sea divinidad o espíritu tutelar, y como denota su actitud corporal. Luego explicamos los detalles.

En las imágenes siguientes resumimos a lo esencial lo expuesto en diversas aportaciones y aquí mismo (Figuras 1 a 3).

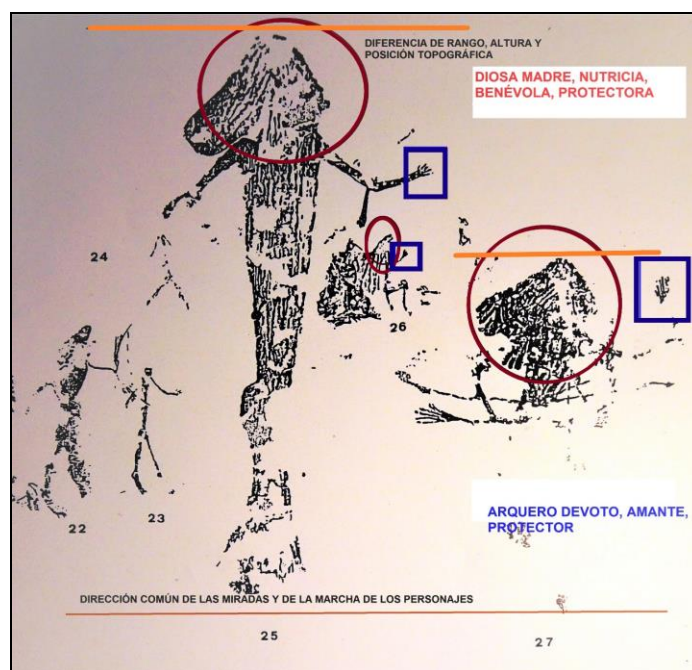


Figura 1

Coincidencia de los tres personajes, diosa madre, arquero masculino y niño en gestación junto (dentro de) a la bolsa, en tres aspectos: los tocados globulares de carácter ritual; el gesto del brazo flexionado; la mano abierta, con los dedos extendidos. Los personajes están unidos por las similitudes de los peinados, por los gestos de brazos y manos y por la dirección común de la marcha y de las miradas. Constituyen una familia, no cotidiana, sino sagrada. Dibujos de A. Alonso y A. Grimal.

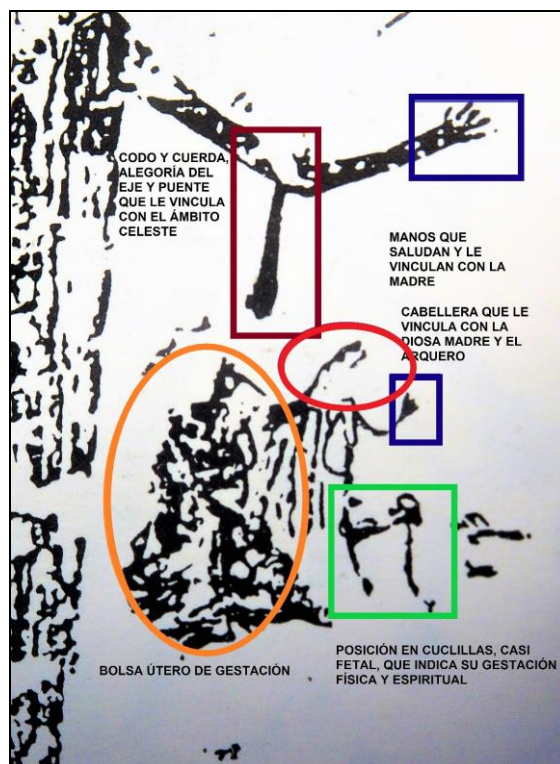


Figura 2

Análisis específico de la figura infantil o en estado de gestación. Dibujos de A. Alonso y A. Grimal

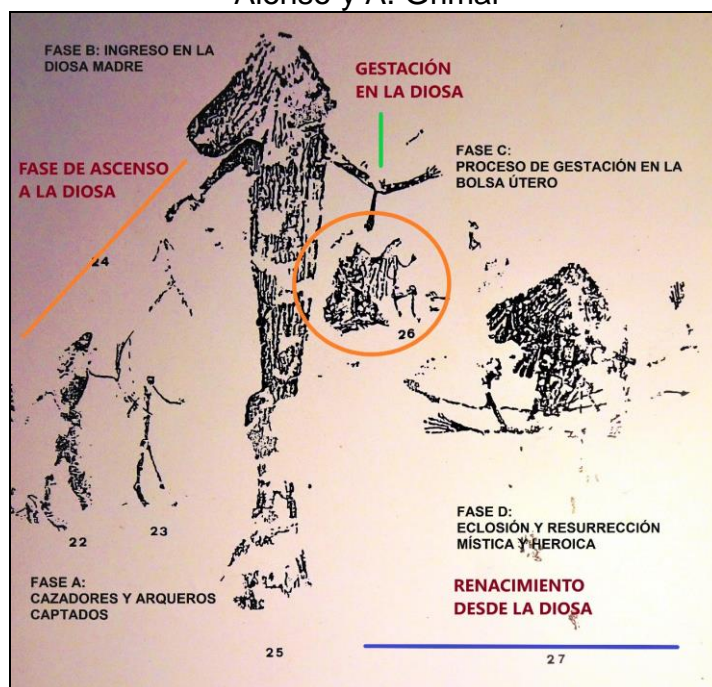


Figura 3

Posibles fases descritas en la escena del Cerro Barbatón de Letur. Dibujos de A. Alonso y A. Grimal.

## 5. El héroe extasiado y su matrimonio con la diosa

## 5.1. La diosa que emerge de su creación

La escena del Cerro Barbatón de Letur encuentra una cierta semejanza en la estación rupestre de El Milano (Mula, Murcia)<sup>67</sup>. En ambas, la mujer es la iniciadora y la protagonista esencial de la escena principal. No obstante, en El Milano, la diosa dama está íntimamente vinculada con la naturaleza, ya que ella misma emana y brota del ciervo y de la cierva que hay a sus pies, heraldos y alegoría de la fertilidad y de la vida regenerada. De alguna manera su poder reside en los animales que le acompañan. La dama del Milano también se atavía con un tocado elipsoide en la cabeza, lo cual enaltece su rango.

El compañero varón, es un arquero itifálico, con los brazos abiertos, en señal de éxtasis, de arrobamiento entregado. Las armas que porta, como sucedía con el arquero del Cerro Barbatón, no las emplea ni para cazar ni para combatir<sup>68</sup>.

Hay que advertir que frente a esta escena, se nos presenta otra idéntica a ella, a apenas 30 cm a la izquierda del panel rocoso, como si se tratara de un díptico. Pero en la segunda escena la dama no emerge de ninguna pareja primordial de animales, según los calcos de Anna Alonso i Tejada<sup>69</sup>.

Los personajes son los siguientes:

A. La diosa-dama. Ella toca delicada y suavemente con su mano derecha la cabeza de su arquero cazador, en una actitud benévola, protectora y maternal incluso. Sus brazos abiertos en horizontal declaran su acogida benévola hacia su criatura; no es un gesto amenazante, sino de apertura, de abrazo. La divinidad ha brotado de su propia creación, de una pareja de ciervos, macho y hembra, y se ha manifestado en epifanía espléndida ante el hombre. Es como una diosa Istar puesta en pie sobre sus leones a los que domina y de los cuales es su señora. Así sucede en la escena de la investidura del rey Zimri-Lim en la ciudad de Mari, en el Éufrates, fechada hacia el año 1760 a.C. aprox. El gesto de tocar el cuello y la espalda de su protegido, del arquero, recuerda igualmente a las diosas Isis y Nefti cuando se colocan detrás del trono de Osiris o de un faraón (Seti I, p. e.), y le bendicen y tutelan. Otro detalle anuncia la sacralidad de la aparición de la diosa. En realidad no son dos figuras pintadas

---

<sup>67</sup> A. Alonso Tejada y J. D. López, El abrigo de arte rupestre El Milano (Mula). Bienes de Interés Cultural, num 1. (Murcia: Consejería de Cultura, 1986); M. San Nicolás del Toro (Ed.), El conjunto prehistórico y de arte rupestre de El Milano. Mula, Murcia. Monografías CEPAR, num 1. (Murcia: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2009).

<sup>68</sup> Nuestras aportaciones han sido J. F. Jordán Montés, "El héroe en el arte rupestre levantino español y el matrimonio con la diosa: el caso paradigmático de El Milano (Mula, Murcia, España)". Cuadernos de Arte Prehistórico, num 1. (2016): 24-37. Previamente: J. F. Jordán Montés, "Zoofilia, alianzas sexuales con diosas y occisiones de jefes: escenas singulares en el arte rupestre postpaleolítico español". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, num 24. (2004-2005): 61-78; J. F. Jordán Montés, "Hierofanías en el arte rupestre...", 2010: 137-162.

<sup>69</sup> M. San Nicolás del Toro, El conjunto prehistórico..., 2009, figura 34, representaciones 1 a 10, pág. 107.

en paralelo, a la misma altura sus cabezas, sino que la colocación de la figura femenina en soslayo, le dota y revela una posición topográfica y espiritual de superioridad evidente respecto al arquero que tutela. Ella asciende con sus animales, como un espíritu alado en las apoteosis de los emperadores romanos, inclinados y tendentes siempre hacia las alturas. La diosa dama de El Milano obra exactamente igual. En esa posición de superioridad espacial, se inclina desde “arriba” hacia su protegido, hacia el arquero masculino, quien muestra incluso un tamaño levemente inferior, lo que incrementa esa sensación de protección, de bendición, y a la vez de elevación de lo sagrado<sup>70</sup>. Este modelo iconográfico de El Milano se inserta en el círculo de los relatos míticos de matrimonios entre una diosa madre preeminente y su esposo adoptivo (Inanna y Dumuzi; Istar y Tammuz; Astarté... etc.).

B. El arquero. Ni caza ni combate. Sus brazos y dedos de las manos abiertos indican efusión e irradiación de la energía recibida. El gesto del varón ante la epifanía de la diosa, con los brazos y manos, es también muy expresivo: puro arrobamiento y abandono ante la tutela espiritual que recibe de su compañera de escena. Inerme y fascinado, sin atreverse a mirarla directamente, porque se encuentra ante lo sagrado, como un Moisés y el rostro de Yahvé, elude la mirada frontal y ni siquiera llega a usar sus armas, el arco y las flechas, ni para defenderse, ni para luchar contra otras bandas o para depredar en la fauna.

Era imposible expresar mejor una situación y experiencia religiosa. El artista quiso diferenciar absolutamente las circunstancias del arquero: no está allí para matar (ahora), aunque está perfectamente capacitado y pertrechado, sino para ser bendecido, tutelado, protegido. El hombre no ha ajustado las flechas a la cuerda de su arco, porque ahora no quiere, ni debe, cazar, ya que cometería el grave y mortal pecado de Acteón ante Artemisa: cazar y mirar a la divinidad en su esplendor. Es un momento de tutela espiritual, de éxtasis, de unidad con la diosa femenina. Lo sagrado se impone a lo profano en todas las dimensiones y el ser humano no debe contemplar, pese a su fascinación, la manifestación de lo divino.

El artista que pintó esta genial obra, y que era tan inteligente e intuitivo como el que realizó la escena del Cerro Barbatón, sabía perfectamente los detalles y pormenores del mito y las circunstancias del relato sagrado, lo que estaba vedado al protagonista y lo que le era lícito.

La itifalia del arquero no significa una erección sexual natural, sino una elevación erótica ante el encuentro con la divinidad<sup>71</sup>. La excitación le guía

---

<sup>70</sup> A menudo describimos perfectamente las medidas, las posiciones, las posturas y las ubicaciones de las figuras en los palimpsestos, pero se nos olvida algo crucial: la psicología del artista y por qué pintó tal figura de ese tamaño, en esa actitud, con ese gesto, con ese vínculo con otra figura cercana. Son datos que no se pueden medir en cm, claro está, pero que reflejan una mentalidad, una percepción y hasta una cosmovisión. Y su análisis es ineludible. Tales datos no son tangibles y demostrables científicamente; pero la mente del artista está ahí plasmada, en la obra de arte.

<sup>71</sup> Interesantes las aportaciones de D. S. Whitley, *The art of the shaman: rock art of California* (Salt Lake City: University of Utah Press, 2000), 115. Whitley expone que entre ciertos



hasta la trascendencia. No hay mejor forma de expresar la sublimación del espíritu que con el lenguaje corporal. Los conceptos teológicos alambicados son inútiles en estos trances. Eros y Psique permanecen siempre en íntima alianza<sup>72</sup>. Este vínculo y sintonía lo describen los místicos de cualquier religión y los artistas del Barroco, por ejemplo<sup>73</sup>. Por ello, la erección del pene del varón no indica, necesariamente, excitación sexual conyugal, por caso, sino un estado de éxtasis espiritual<sup>74</sup>. Es verdad que el falo erecto es señal de poder fecundador, de vigor masculino, para el arquero varón. Y probablemente el artista intentó representar a un jefe local en el esplendor de su autoridad y fuerza, heroizado. Pero, al mismo tiempo, al situarlo junto a la diosa dama, en esa actitud de desnudez primordial, además de descalzo, inerme, le declara subordinado y dependiente de los favores de la diosa. En cierto modo su vigor físico es recibido de las emanaciones de la diosa, que le toca la cabeza, le custodia, le protege.

El tocado del varón nos muestra, además, una espléndida cabellera, en sintonía y comunión con la de la divinidad, lo que indica una fascinación espiritual y una alianza incontestable.

La alianza y tutela ofrecida y entregada por la divinidad a su arquero, le confiere al varón el permiso para acceder a la alimentación procedente de la caza, para él y para los suyos. La investigadora Hamayon analizó con detalle las relaciones de intimidad conyugal y vínculos eróticos entre los antiguos cazadores de Siberia con la Hija del Señor del Bosque<sup>75</sup>. No existían derechos

---

amerindios de EE.UU. la excitación sexual del pene se vincula con el éxtasis del chamán, porque así como los varones experimentan durante el sueño erecciones fálicas, del mismo modo los chamanes, durante sus trances, que son símiles de los sueños, manifiestan su vigor espiritual por medio de la prolongación de sus falos. Y así los representan en los paneles rocosos de sus santuarios.

<sup>72</sup> W. Müller, *Besar es orar. La sexualidad como fuente de espiritualidad* (Santander: Sal Terrae, 2005); G. Feuerstein, *Sagrada sexualidad*. (Barcelona: Kairós, 1995). Igualmente, A. Grün y G. Riedl, *Mystik und Eros* (Wünsterschwarzach, 1992); W.r Schubart, *Religion und Eros*. (Munich, 1989).

<sup>73</sup> Es suficiente recordar visualmente el Éxtasis de Santa Teresa de Bernini.

<sup>74</sup> En esta línea, hemos de recordar también cómo la itifalia es posible asociarla también a los instantes trágicos de la muerte y del tránsito hacia el Más Allá. Es suficiente recordar la escena de Addaura, del Mesolítico, donde una abigarrada y amenazante danza de hombres gira en torno a dos prisioneros atados... ¡pero itifálicos! Y la clásica escena de Lascaux, del Paleolítico Superior, donde el hombre tumbado, con rostro de ave, itifálico, es embestido por el bisonte eviscerado por una azagaya. Los chamanes de falos erectos del Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete) de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) o de la Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia), todos ellos rodeados de animales guía o sobre los que levitan, corroboran esa impresión: la itifalia se vincula muy íntimamente con ceremonias de tránsito, de iniciación chamánica, con viajes trascendentes y con visiones y alucinaciones. En definitiva, con el contacto con las divinidades. Una elevada tensión y fase emocional es expresada, necesariamente por el pintor prehistórico, como unos instantes de excitación corporal y física. Sobre el asunto, J. Angulo Cuesta y M. García Díez, "El significado de la erección, la genitalidad y otras representaciones de índole urológica en el imaginario paleolítico". *Archivo Español de Urología*, num 60, 8. (2007): 845-858.

<sup>75</sup> R. Hamayon, *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien* (Nanterre: Société d'Ethnologie, 1990). Consultar igualmente S. N. Kramer, *The sacred marriage rite*:

de caza sin establecer previamente una alianza con la divinidad y una relación simbólica de esposos. La divinidad es fecundidad y poder y le ha concedido al ser humano el acceso a la caza, y a la vez una magnífica hierogamia y un encuentro sublime, pletórico de sensualidad y de compromiso conyugal.

C. Los animales de la creación. Aunque el artista quiso plasmar la evidencia de que se representaba un hombre cazador, no lo representó en ninguna actividad cinegética, sino que su deseo fue nítidamente explicado: mientras que el supuesto cazador camina hacia la izquierda, la pareja de ciervos, tanto el macho como la hembra, ambos escabeles de la divinidad y alegorías de la fecundidad que emana de la diosa, caminan en dirección opuesta, alejándose del posible depredador humano. Ambos animales marchan como elevándose, en diagonal, lo que acrecienta la sensación de majestuosidad y de trascendencia. Constituyen parte de la corte celestial, acompañan a la diosa. Por tanto no son presas para el cazador, quien ya dispondrá de otras en otro momento. Estos animales de la diosa son sencillamente su escabel y la expresión genuina de su sacralidad. Al ser, además, una pareja, macho y hembra, anuncian ambos el carácter de fecundidad que acompaña a la diosa y que ella porta como emblema. Obsérvese que la cierva es de muy superior tamaño al ciervo, lo que incrementa esa sensación de que lo fundamental y predominante en la narración es lo femenino y la fecundidad que de ahí emana. La diosa apoya los pies en el ciervo macho y éste en la cierva hembra, quedando en medio de dos elementos femeninos que le superan en rango y en tamaño. Igual le sucede al arquero varón: es un subordinado en el relato; no un elemento anecdótico, pero sí sometido a la divinidad femenina y sus manifestaciones.

## 5.2. Intento de interpretación

Tras la descripción de los protagonistas y del escenario, es posible establecer que el artista deseó indicar con suma exactitud que no se trataba de un instante de depredación, de caza, sino de trascendencia, de unidad con la diosa y su creación.

Se produce en la escena un doble juego de elusiones. En efecto, si en la parte inferior de la escena el ser humano se aleja caminando de los animales, que también corren y se separan de él, en la parte superior, el arquero da la espalda a la diosa, la cual, sin embargo, se aproxima al hombre sin desplazarse, únicamente extendiendo su brazo y mano derechos, vinculándose con el arquero, con el humano, de una manera explícita. Coinciden además en sus tocados rituales, elípticos, que les hermanan.

La diosa, al tocarle, también le impele y hasta le invita a adentrarse en el umbral del Paraíso, donde la caza es potencialmente abundante, a la vez que le permite participar ceremonialmente de la sacralidad y de su unión con ella.

---

aspects of faith, myth and ritual in Ancient Sumer. (Bloomington: Indiana University Press, 1969).

No sabemos si se trata de un mito del origen de la caza o de un mito de creación de la Humanidad, ya que es evidente que carecemos del relato oral.

Pese a las dificultades, la figura femenina de El Milano es entendida como una divinidad protectora de la caza, genésica, pero también como una esposa que facilita la actividad cinegética de su protegido, en un matrimonio simbólico que une a ambos.

La escena de El Milano, por último, nos podría recordar inevitablemente a relatos míticos, como aquel de la diosa Tetis, capaz de transformarse en serpiente, en león, en agua y en fuego, y su vínculo con el héroe Peleo, quien tras superar una serie de pruebas iniciáticas, acaba uniéndose a ella.

### 5.3. Imágenes y síntesis

A través de varias láminas comentamos sucintamente lo que hemos expuesto con anterioridad (Figuras 4 y 5).



Figura 4

El Milano (Mula, Murcia). Varón con itifalia espiritual que anuncia su éxtasis con sus manos; no utiliza sus armas; su tocado ritual le vincula con la diosa; la diosa, esposa del cazador, le toca y tutela; la diosa brota como epifanía de la creación, de la pareja de ciervos, y protege desde lo "alto", a su elegido, al arquero. Dibujo de A. Alonso y A. Grimal.

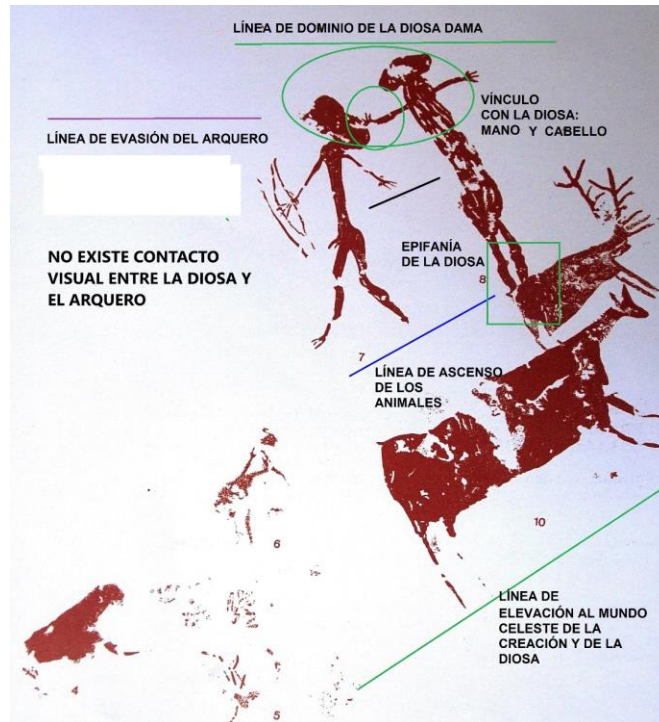


Figura 5

Interpretación psicológica de El Milán, según ubicación, posición y gestualidad de los protagonistas. Existe contacto físico, pero no visual. El arquero no mira directamente a la diosa. Los animales se elevan y caminan en dirección contraria a la del arquero, porque no son animales para cazar; son hierofanías y vehículos de la divinidad. Dibujo de A. Alonso y A. Grimal.

## 6. La sagrada compañera en la caza

### 6.1. Los personajes

En otras publicaciones ya abordamos con amplitud la genial escena del Barranco Hellín, en Chiclana de Segura (Jaén), descubierta y analizada inicialmente por M. Soria y M. G. López<sup>76</sup>. Nosotros intentamos en aquellas ocasiones interpelar a las figuras desde una perspectiva de la historia de las religiones y de la antropología<sup>77</sup>, por lo que no vamos a añadir nada novedoso,

<sup>76</sup> M. Soria Lerma y M. G. López Payer, *El arte rupestre en el sureste de la Península Ibérica* (Jaén: CopiSur, 1989); M. Soria Lerma y M. G. López Payer, "Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura y del Guadalquivir". *Bolskan*, num 16. (1999): 151-175; M. Soria Lerma, M. G. López Payer y D. Zorrilla Lumbreras, "Un nuevo núcleo de arte rupestre postpaleolítico en Andalucía Oriental: el núcleo del río Guadalmena". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, num 22. (2001): 281-320; M. G. López Payer, M. Soria Lerma y D. Zorrilla Lumbreras, *El arte rupestre en las Sierras Giennenses*. (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2009), 729 y ss.; fig. 920.

<sup>77</sup> J. F. Jordán Montés, "La pareja primordial y el ciervo psicopompo del Arroyo Hellín (Chiclana de Segura, Jaén, España)". *Cuadernos de Arte Prehistórico*, num 8. (2019): 54-74. Previamente tratado el asunto en J. F. Jordán Montés, "Zoofilia, alianzas sexuales...", 2004-2005, 61-78; J. F. Jordán Montés, "Narraciones de mitos entre los cazadores postpaleolíticos de la Península Ibérica: cuerpos estilizados, escalas con miel, animales en trance de muerte y la Hija del Señor del Bosque". *Cuadernos de Arte Rupestre*, num 3. (2006): 79-124; J. F.

salvo recordar las similitudes aparentes con las instantáneas del Milano y del Cerro Barbatón, antes comentadas en esta aportación.

La escena seleccionada se compone de cuatro protagonistas esenciales visibles, ya que otras figuras están muy deterioradas y es posible que de este modo la interpretación sea errónea o al menos incompleta. De todos modos, como en los casos anteriores, la distribución y colocación de las figuras en el escenario en nada es caótica, sino que obedece a un programa iconográfico en el que los papeles están asignados a cada personaje (Figura 6).

A. Un arquero varón. Se muestra también con armas, pero de nuevo no están en posición de combate, sino en vertical, a la vez que el arco no está ni siquiera preparado para el lanzamiento agresivo de las flechas. El varón es itifálico y su anatomía se inserta, curiosamente, sobre los candiles y cuernas del ciervo macho que le sirve, si no de escabel, sí como realce y alianza. Como el arquero pacífico de El Milano, da la espalda a la presencia de una dama o dios; mas ambos caminan en la misma dirección. Por ello, tanto el hombre como la mujer parecen mostrar una afinidad espiritual, acaso más nítida e intensa que en El Milano, ya que los gestos de ambos brazos coinciden en la postura y se encuentran a la misma altura. El arquero parece lucir un faldellín que cubre sus nalgas, salvo que se trate de una cola postiza, colocada por causa de algún ritual.

B. La dama es aparentemente joven y vigorosa, como el arquero masculino. Su anatomía y posiblemente su sexo, se vinculan con el del ciervo macho, ya que se inserta sobre la grupa del herbívoro y sus piernas se entrelazan con las del animal, como si se tratara de aludir a una cópula ritual o simbólica, captando las fuerzas genésicas del animal o proyectando la diosa dama sus energías sobre la propia creación que ha gestado y generado, creación sobre la que se yergue su arquero protegido. En esto la similitud con la escena de El Milano sería también evidente. No obstante, en este caso del Arroyo Hellín, las dos cabezas, la de la mujer y la del hombre, se encuentran al mismo nivel. Este detalle lo consideramos importante, porque podría denotar que nos encontramos ante una variante original del mito respecto al Cerro Barbatón o a El Milano, ya que la diosa o la dama no dispone en Jaén de un rango necesariamente muy superior al de su compañero varón. O que el artista trató de reflejar una perfecta alianza y sintonía entre ambos, un matrimonio.

C. El gran ciervo macho. El artista lo convirtió en vehículo de ambos personajes humanos, con posibles connotaciones eróticas y de fecundidad.

---

Jordán Montés, "Desde el Barranco Hellín (Jaén) hasta Santa Maira (Alicante): el ciervo, epifanía, guía y arquetipo en escenas sagradas del arte levantino español". *Simbolismo, Arte e Espaços Sagrados na Pré-história da Península Ibérica*, Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular (Faro: 2004). (2006): 205-217.

D. Dos arboriformes. Cada uno de ellos acompaña a cada uno de los protagonistas humanos. Es probable que el simbolismo de crecimiento y fecundidad esté asociado a los ramiformes.

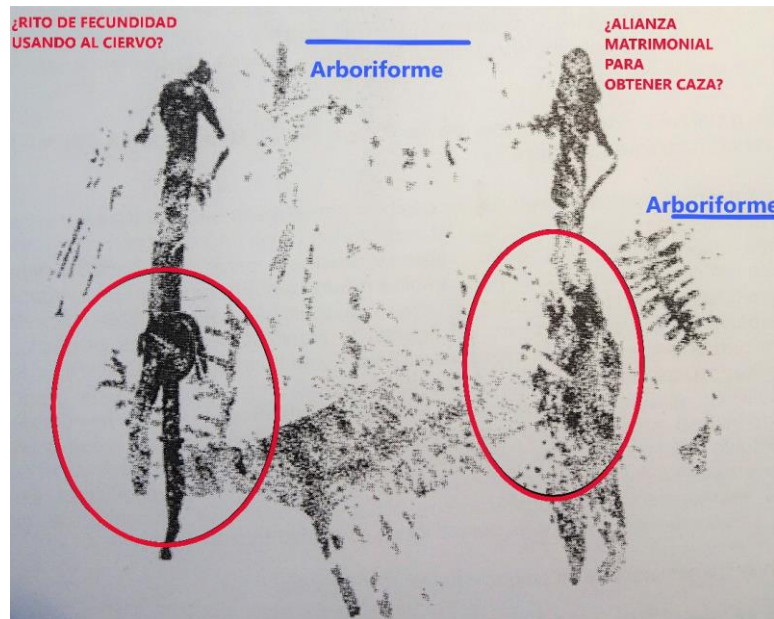


Figura 6

Escena principal de Arroyo Hellín (Abrigo 1, grupo 8). Simetría casi perfecta entre las dos figuras protagonistas, con el ciervo como vehículo común y potenciador de la fecundidad, junto con los arboriformes. No existe jerarquía de tamaño ni de posición topográfica. Dibujos de M. Soria Lerma

## 6.2. Semejanzas con El Milano

Existen una serie de concordancias entre ambas estaciones que deseamos resaltar:

A. Igual número de protagonistas y de ubicación en el escenario: la dama a la derecha, posiblemente una divinidad; el arquero varón que no depreda ni combate, aunque vaya armado, a la izquierda; los animales guía, de los cuales brota la divinidad femenina, en el centro.

B. La itifalia del arquero varón.

C. La actitud pacífica del arquero varón, extasiado o sereno.

D. El vínculo nítido entre la divinidad femenina y los animales de los que brota, de su creación.

E. La perceptible sumisión del arquero varón respecto a su diosa dama. Nunca le mira directamente a los ojos, aunque comparte tocado, gestos y dirección de la marcha.

F. La diosa dama tutela siempre al varón, ya sea con el gesto de su mano, tocándole la espalda, o marchando tras él.

G. Similitud de gestos en brazos y piernas.

### 6.3. Diferencias con El Milano

Pese a las similitudes iconográficas y psicológicas, surgen algunas diferencias, las cuales denotan una cronología diferente, un(a) artista distinto y, es evidente, una distancia geográfica notable. Véamoslas:

A. No se aprecia una jerarquía de tamaño, la cual es evidente en El Milano, a favor de la divinidad femenina.

B. No se aprecia una jerarquía topográfica, manifiestamente muy notable en el Cerro Barbatón de Letur, apreciable en El Milano de Mula.

C. No se produce el contacto corporal tan íntimo y cariñoso que se distingue en El Milano.

### 6.4. Ensayo de interpretación

Nuestra interpretación de esta escena se ha basado siempre en los trabajos antropológicos de la investigadora Roberte Hamayon, la cual dispone de una amplia bibliografía sobre los cazadores tradicionales de Siberia y de sus chamanes<sup>78</sup>, circunstancia que nos ha permitido un intento de aproximación.

Comencemos recordando los múltiples significados de trascendencia que las diferentes culturas han atribuido al ciervo<sup>79</sup>, ya sea como animal psicopompo o como animal fecundante, pero también como ser que guía a pueblos enteros en sus migraciones, guardián de difuntos en sus tumbas, símbolo de resurrección o bien animal oracular. Por tanto, la presencia del ciervo en la escena de Arroyo Hellín ni es casual ni carece de sentido alegórico o mitológico, sino que presenta unos valores trascendentes muy notables<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> R. Hamayon, *La chasse à l'âme...*, 1990; R. Hamayon, *Chamanismos de ayer y hoy*. (México: UNAM, 2011).

<sup>79</sup> M. Eliade, *De Zalmoxis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental*. (Madrid : Cristiandad, 1978), 139 y ss.; 150 ss; T. Zarcone y J. P. Laurant, *Le cerf. Un symbolique chrétienne et musulmane*. (París: Les Belles Letres, 2017).

<sup>80</sup> Nuestras aportaciones respecto al ciervo han sido: J. F. Jordán Montés, "El valor sacral del ciervo en la pintura rupestre psotpaleolítica de la Península Ibérica"; Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009, V a X (Valencia: Academia de Cultura Valenciana, 2010), 147-187. J. F. Jordán Montés, "El ciervo, el árbol y la miel del Barranco Estercuel (Alcaine, Teruel, España). En recuerdo de Vicente Baldellou". *Cuadernos de Arte Prehistórico*, num 2. (2016): 102-126. En ambos trabajos aparecen todas las fuentes clásicas que relatan la sacralidad del ciervo y sus valores trascendentes. Recientemente un artículo de D. Moles Sevilla, "La imagen de los cérvidos en el arte Levantino". En *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. 20 años en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO* (Alcoi, 2018). (Valencia: Ayuntamiento de Alcoi y Dirección General de Cultura y Patrimonio,

R. Hamayon, en la extensión de sus trabajos, describe cómo entre las comunidades de cazadores de Siberia existía la creencia en un matrimonio simbólico entre el varón cazador y la Hija (o la Hermana) del Señor del Bosque. La causa radicaba en que el acceso a los animales y a los territorios de caza, solo era posible tras el concierto de una alianza marital.

Por ello, consideramos que la joven dama de Arroyo Hellín entrega la caza, los animales del bosque, los cuales son paridos de su propia vulva, en un relato de fertilidad muy hermosamente expresado. En la práctica sus piernas coinciden con las patas del ciervo y así ambos sexos. Además, para indicar que cede la fauna salvaje a su compañero sentimental, extiende su brazo hacia él, legitimando la actividad venatoria de su esposo, al cual ella está elevando a la categoría de héroe benefactor. Solo a través de una alianza conyugal está permitido el acceso a los animales que servirán de sustento a la comunidad de su marido.

El cazador, itifálico, se muestra intencionadamente inerte y entrelaza su propio sexo con las cuernas del ciervo, indicando con esa actitud que él se vincula con la fecundidad que emana de la propia divinidad femenina. Pero también señala con ese íntimo enlace que él es también parte de la creación y que se transmuta. Su virilidad, su falo manifiesto, se fusiona en perfecta consonancia con los candiles defensivos del ciervo, generando así una evidente simbiosis entre cazador y presa potencial.

La presencia de los arboriformes incrementa la idea de fecundidad, de crecimiento de la vida.

No hay un solo elemento de esta extraordinaria escena que nos remita a un sangriento y brutal lance de caza, sino a una manifestación de la alianza sagrada entre un cazador y una divinidad femenina, a la vez que una concordia cósmica entre la fauna y los seres humanos, considerados todos con el mismo rango, aspecto muy propio de sociedades de cazadores y recolectores.

Tampoco existe elemento alguno que nos remita a un mundo y una mentalidad del Neolítico, ni nos hallamos ante una escena mítica y del imaginario de sociedades sedentarias agrícolas y ganaderas. El héroe masculino, arquero, no realiza ni alude a ninguna actividad agropecuaria; ni

---

2020), 89-98. Es interesante señalar que, según el mapa nº 4 del autor, la representación de ciervas predomina en el Sistema Ibérico y desde Huesca-Lérida hasta Valencia, mientras que la representación de ciervos predomina en las Cordilleras Béticas, desde Jaén hasta Alicante, pasando por Albacete y Murcia. Esto, curiosamente, coincide con la división geográfica que establecimos en su día entre el territorio cultural donde predominan los arqueros cazadores y los chamanes, junto con escenas de recolección de miel (Sistema Ibérico) y entre el territorio cultural donde se incrementa la presencia de las diosas damas y las mujeres, a la vez que es notoria la ausencia de la recolección de miel (Cordilleras Béticas). La estación de Minateda sería la bisagra de separación entre ambos mundos, ya que su iconografía muestra la presencia de motivos iconográficos característicos de ambos territorios.



tampoco su compañera de divinal presencia. Por añadidura, no existe en esta escena un héroe del tipo Gilgamesh, dominador de la fauna salvaje (sujetando a leones que más parecen felinos domésticos) o destructor de monstruos (por ejemplo, Humbaba en el bosque de los cedros del Líbano), actitud propia de culturas agrícolas y de regadío que temen las incursiones de lo salvaje en sus territorios colonizados o arados y por la seguridad de sus aldeas. Tampoco hay ninguna alusión a héroes urbanos, de civilizaciones sedentarias, como Teseo, vencedor del Minotauro gracias a Ariadna; o como Perseo, liberador de Andrómeda y vencedor de la Gorgona y de monstruos marinos.

El héroe primordial de Arroyo Hellín es, por iconografía y cosmovisión, mucho más antiguo, porque vive en sintonía perfecta y alianza armoniosa con las otras criaturas de la creación: comparte protagonismo y rango con los animales y es aliado subordinado de la diosa. Los animales de Arroyo Hellín se integran pacíficamente en los mitos, no están sometidos a los varones, y alcanzan con éstos una auténtica simbiosis. Es un mundo mesolítico.

En consecuencia, es posible establecer una serie de hipótesis interpretativas.

A. Cazador que manifiesta su alianza nupcial con la Hija del Señor del Bosque. Sería una hierogamia en la que la divinidad femenina, joven, bella, fecunda, accede al encuentro con su simbólico esposo.

B. Un chamán que se haya en estado de trance y que es guiado por un animal psicopompo. El ciervo en modo alguno es presa, sino vehículo. El arquero se encarama a las defensas del ciervo, como si se tratara de un chamán, cuando asciende en su trance por las ramas de los árboles o durante sus rituales extáticos y de elevación.

C. Escena iniciática en la que el cazador y arquero masculino es introducido en el rito por la divinidad femenina y le ayuda a superar las pruebas iniciáticas.

D. Androginia primordial en la que se representa una pareja humana inicial, instalada sobre el ciervo que es alegoría de la Creación y de la fertilidad que brotará de la unión del hombre y de la mujer, aludiendo a la dualidad primordial<sup>81</sup>.

## **7. La diosa nutricia que amamanta**

Se trata de otra espectacular escena que se encuentra en Racó dels Sorellets II (Castell de Castells, Alicante)<sup>82</sup>, en el abrigo II, panel 1 (Figura 7). Hay que destacar, además, la existencia de trabajos que aluden al asunto de la

---

<sup>81</sup> J. Campbell, *El héroe de las mil caras...*, 1984, 159.

<sup>82</sup> M. S. Hernández, P. Ferrer y E. Català, *L'Art Levantí*. (Alicante: Centre d'Estudis Contestans, 1998), 62 y 162, fig. 40 y 120.

infancia en el arte levantino<sup>83</sup> y que nos interesan para abordar el tema que plantea esta estación rupestre, ya que aparece un niño, como sucede en la estación del Cerro Barbatón de Letur.

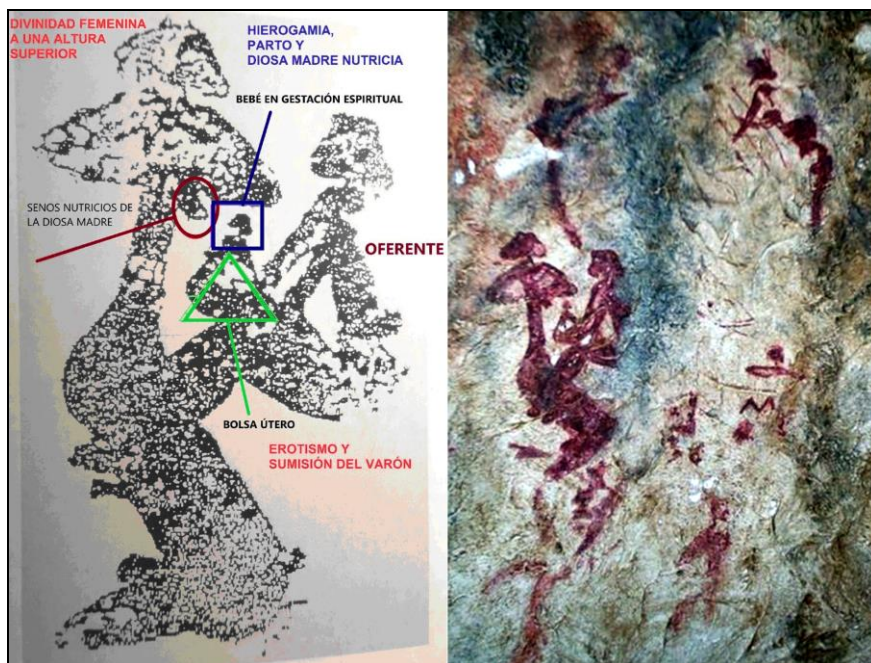


Figura 7

Escena de hierogamia en Racó dels Sorellets (Castell de Castells, Alicante).

Los senos de la divinidad femenina, el cesto y la criatura que contiene se convierten en el centro del relato cosmogónico de la creación de la Humanidad.

El varón, desarmado, no es el protagonista esencial. Se han omitido los arqueros que rodean la escena principal. Dibujo y fotografía de M. S.

Hernández y Centre d'Estudis Contestans.

### 7.1. Los personajes

El conjunto muestra varias figuras, pero hay que resaltar de modo singular cuatro de ellas, por su tamaño y por su significado.

A. Una diosa dama. De nuevo se sitúa a una altura topográfica nítidamente superior a la de su compañero masculino, como sucedía en el Cerro Barbatón, ya analizado. Si ambas figuras se desplegaran y estuvieran puestas en pie, la dama de Castell de Castells casi duplicaría la altura del varón. Las dos supuestas divinidades femeninas, en Albacete y en Alicante, lucen faldas acampanadas o tubulares y peinados que destacan notoriamente en la cabeza.

<sup>83</sup> M. Martínez Bea, "Representaciones infantiles en el arte levantino". Niños en la Antigüedad. Estudios sobre la infancia en el Mediterráneo antiguo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012), 31-55. Se debe completar con la visión que ofrece A. Lombo Montañés et alii, en "La infancia en el Paleolítico Superior: presencia y representación", El Futuro del Pasado. Revista electrónica de historia, num 4. (2013): 41-68.

Pero a diferencia de la diosa dama de Letur, en Albacete, la de Alicante aparece de rodillas, con ambos brazos replegados a la altura de su pecho. Toca sus senos, proyectados hacia adelante, para amamantar solícitamente a un bebé que brota de un cesto, situado frente a ella. La dama acoge y adopta a la criatura y actúa como una verdadera madre nutricia.

B. Un bebé. Asoma desde un cesto que es sujetado por un personaje masculino. Del recipiente salen la cabeza y el torso de la criatura y su mirada y actitud corporal le orientan directamente hacia los pechos de la divinidad y de los cuales se va a alimentar.

C. Personaje masculino<sup>84</sup>. En nada se asemeja al corpulento arquero del Cerro Barbatón, aunque ambos varones muestran una sumisión en altura y en gestos ante la diosa. Más se asemeja a un oferente. Además, aquí, en Alicante, el erotismo es muy manifiesto, rasgo ausente por completo en el Cerro Barbatón. El varón del Racó del Sorellets entrelaza ambas piernas con los muslos y caderas de la diosa nutricia, desvelando así una familiaridad y confianza que rebasa lo cotidiano y le adentra en la esfera de la hierogamia sagrada. El varón de Castell de Castells sostiene con ambas manos, a modo de ofrenda, el cesto que contiene al niño. El recipiente, que ya no se asemeja a una bolsa de cuero como acontecía en el Cerro Barbatón, sino que muestra una textura vegetal, adquiere de nuevo un valor sagrado, de receptáculo donde se gestan las fuerzas genésicas.

D. Existen otros personajes, aparentemente todos masculinos, algunos con arcos y flechas, con tocados de dos plumas y con tocados piriformes, y que rodean a la escena central. Pero lo fragmentado de su conservación impide mayores precisiones, pudiendo incluso comprometer el intento de comprensión del conjunto. ¿Una suerte de escolta o de protección de la hierogamia? ¿Devotos que asisten al ritual o evocan el amamantamiento sagrado?

## 7.2. Semejanzas con el Cerro Barbatón

Aunque separadas ambas estaciones, Cerro Barbatón y Castell de Castells, por unos 240 km (no en línea recta), se perciben ciertas similitudes y paralelismos.

A. Existen tres personajes centrales y comunicados entre sí que constituyen una escena primordial, el núcleo del relato.

B. La divinidad femenina se encuentra pintada por el artista a un nivel más elevado respecto al de su compañero masculino y es, además, de superior tamaño y envergadura.

---

<sup>84</sup> Para la investigadora Carme Ollaria sería, en cambio, un segundo personaje femenino, lo que invalidaría por completo nuestras elucubraciones. C. Ollaria i Puyoles, *Del sexo invisible al sexo visible. Las imágenes femeninas postpaleolíticas del Mediterráneo peninsular*. Castellón de la Plana: Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, 2011.

C. En medio de la posible divinidad femenina y de su compañero masculino aparecen dos elementos comunes: el niño en gestación y la cesta donde es incubado y cuidado.

### 7.3. Diferencias con el Cerro Barbatón

Pese a la distancia espacial y acaso cronológica, y a las diferencias iconográficas, percibimos que existió un mito de raíces comunes entra la sierra del Alto Segura en Jaén y la serranía de Alicante. Las disimilitudes son estas:

A. El varón del Cerro Barbatón va armado, mientras que el de Castell de Castells carece de indumentaria bélica o cinegética.

B. Diferencias en la gestualidad y en la postura. El arquero del Cerro Barbatón permanece de pie, con un aspecto imponente, sin mirar a la diosa; el de Castell se nos muestra sentado, oferente, sereno, arrobado ante la divinidad femenina.

C. En el Cerro Barbatón no se produce una escena de amamantamiento, de maternidad, sino de custodia y protección de la divinidad femenina, ante el ser que se está gestando.

### 7.4. Interpretación

Consideramos que nos encontramos ante otra escena de hierogamia; pero en esta ocasión con una descripción pormenorizada de la gestación, incubación y lactancia del héroe primordial, antes de emerger en el sangriento mundo de los cazadores de sangre<sup>85</sup>. La diosa dama es la puerta de acceso al mundo de lo sagrado, mas también de salida del mismo cuando el héroe ha madurado y alcanzado su esplendor<sup>86</sup>.

El conjunto de Castell de Castells creemos que debe ser incorporado al catálogo iconográfico que representan alianzas conyugales simbólicas entre una divinidad femenina y un oferente masculino, sin que necesariamente nos veamos obligados a plantear un ambiente neolítico para el cerro Barbatón, pero posiblemente sí para Castell de Castells, porque ya han desaparecido los arqueros masculinos, perfectamente ataviados y equipados para los combates y las cacerías.

Mauro Hernández y Virginia Barciela relacionan esta escena con otra similar en la estación de Benialí IV, donde una figura masculina se sitúa bajo una femenina, con falda acampanada, y de cuyos senos pende un niño<sup>87</sup>. La

---

<sup>85</sup> J. Campbell, *Las máscaras de Dios...*, 1991, 124-128.

<sup>86</sup> J. Campbell, *Las máscaras de Dios...*, 1991, 442-443.

<sup>87</sup> M. S. Hernández, P. Ferrer y E. Català, *L'Art Levantí...*, 1998, 81 y ss., fig. 56. Posteriormente y revisados los calcos: M. S. Hernández Pérez y V. Barciela González, "Alicante, territorio levantino". *Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante*, MARQ (Alicante: MARQ, 2019), 149, fig.12. Consultar igualmente algunas de las aportaciones recogidas en *Prehistoria y arte rupestre en la Vall de Gallinera (La Marina Alta, Alicante)* (Alicante: MARQ, 2020), entre las que destacamos M. Lillo Bernabeu y V. Barciela González "Prácticas maternas en el arte levantino". *Prehistoria y arte rupestre en la Vall de Gallinera*

cabeza del varón se ubica entre las piernas de la dama, lo que entendemos que le confiere a la escena un significado de fertilidad.

## 8. Reflexiones finales

Las cuatro escenas abordadas nos sugieren que existió en el sur del territorio del arte levantino y de la península Ibérica un mito mesolítico relacionado con una diosa benévola y protectora, acompañante, esposa, no necesariamente por ello adscrita a una cultura agropecuaria. Hay evidentes concomitancias entre las cuatro escenas descritas, pero también importantes detalles que indican no solo variantes, sino posibles génesis diferentes, separadas por milenios o por siglos, y realizadas y pintadas por humanos distintos que habitaron espacios alejados, desde las serranías de Cazorla y Segura en Jaén y Albacete hasta las sierras de Alicante insertadas en la cordillera Bética, transitando por las tierras de Murcia. Las distintas versiones, con entidad y valores antropológicos propios, sin duda, parecen estar unidas por una genealogía común: el protagonismo de la divinidad femenina y su preeminencia sobre al varón. En todas las escenas analizadas el hombre aparece subordinado a la mujer a causa de su menor tamaño, de sus gestos de sumisión, de la tutela recibida y por su ubicación topográfica, siempre a un nivel inferior.

En todas las escenas, además, los animales no son perseguidos, ni acosados, ni exterminados en cacerías, sino que intervienen en escenografías sacrales. Su protagonismo es equivalente al de los humanos, o muy semejante, en un ambiente de igualdad espiritual. Estas cuestiones relativas a la relevancia y trascendencia de la mujer en las Prehistoria ya fueron abordadas y tratadas extensamente por Marija Gimbutas<sup>88</sup>, por Henri Delporte<sup>89</sup> o por Cohen<sup>90</sup>, por lo que no es necesario incidir sobre lo ampliamente documentado y demostrado científicamente, ya sea en el soporte de las cerámicas, de la pintura, de la escultura o de la joyería.

No es posible, en consecuencia, mantener afirmaciones tajantes, como aquella en la que se dice: “La ausencia de mujeres como dadoras de vida, unido al hecho de que éstas no aparezcan sino marginalmente en relación a escenas de carácter bélico, de lucha o de muerte, nos lleva a plantear que el colectivo masculino controla las representaciones de lo que podríamos denominar los ciclos de la vida”<sup>91</sup>.

---

(La Marina Alta, Alicante), (2020), 88-89, y V. Barciela González “Arte rupestre en la Vall de Gallinera”, Prehistoria y arte rupestre en la Vall de Gallinera (La Marina Alta, Alicante), (2020), 62-79.

<sup>88</sup> M. Gimbutas, *El lenguaje de la diosa* (Madrid: Dove, 1996).

<sup>89</sup> H. Delporte, *La imagen de la mujer en el arte prehistórico* (Madrid: Istmo, 1982).

<sup>90</sup> C. Cohen. *La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale* (París: Belin-Herscher, 2003).

<sup>91</sup> T. Escoriza Mateu, “Una fragmentación intencionada: el análisis de las representaciones arqueológicas del cuerpo de las mujeres”. *Luchas de género en la historia a través de la imagen*. (Málaga: Diputación General de Málaga, 2002), 294.

Al menos en las cuatro estaciones que hemos elegido, el protagonismo de la mujer es sumamente importante y sus valores trascendentes innegables, muy por encima de los que desempeñan los arqueros varones<sup>92</sup>. Y ello sin contar con las numerosas representaciones de mujeres embarazadas, de parto o amamantando; o bien realizando labores agrícolas y domésticas<sup>93</sup>. No se trataba por tanto de representar en bruto y solo el cuerpo de la mujer<sup>94</sup>, sino el alma del individuo, el espíritu y las cosmovisiones compartidas en el seno de la sociedad. Afirmar únicamente lo primero sería precisamente despreciar a la mujer; negar lo segundo, reducirse y recluirse en una sola ideología política<sup>95</sup>.

Aunque para algunos investigadores sea evidente que a través de los restos materiales y objetos, donde se incluiría el arte rupestre, “nunca podremos abordar su significado, pues este (*sic*) radica en el pensamiento, a todas luces, (*sic*) inaccesible desde ciencias como la arqueología. De lo contrario la arqueología corre el riesgo de quedar reducida a lo que pudo ser el viejo deseo postmoderno de “contar cuentos”<sup>96</sup>. Pero, precisamente, contar cuentos, leyendas y mitos es algo sumamente esencial en cualquier comunidad, ya sea cazadora recolectora o agrícola ganadera. Es un problema de lecturas. Y el arte rupestre es posible abordarlo y leerlo desde diferentes perspectivas, legítimas, y no solo desde la óptica de la arqueología. Negar esa posibilidad de múltiples enfoques es, sencillamente, una actitud acientífica.

Lógicamente, no excluimos ni negamos la posibilidad del dominio patriarcal social del hombre sobre la mujer, ni la posible violencia física, social y económica ejercida contra ella, y situaciones de “opresión y explotación”, como redactaría Escoriza, en el período Mesolítico<sup>97</sup>. Pero ello es otra cuestión, tan indemostrable empíricamente, desde la vertiente de la arqueología, como afirmaría Escoriza, como nuestros asertos acerca de los mitos. Por otra parte, no invalida para nada nuestras propuestas, ya que no significa ese supuesto dominio patriarcal, en absoluto, que no existiera una extraordinaria importancia y valoración de la figura femenina en el arte levantino, y por ende en la propia sociedad tribal de aquellas gentes, muy superior a lo que se podría imaginar. La iconografía y las “representaciones figurativas” comentadas ampliamente por nosotros o por Carme Olaria o María Lillo confirman ese postulado. el que la

---

<sup>92</sup> J. F. Jordán Montés, “La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica”. Serie Arqueológica. 23. Varia num IX. (2010): 331-378.

<sup>93</sup> M. Lillo Bernabeu, La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la Península Ibérica (Universitat d’Alacant: Tesis Doctoral, 2014), 805 y ss.

<sup>94</sup> T. Escoriza Mateu, La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la Península Ibérica. BAR Internacional Series num 1082, (2002).

<sup>95</sup> T. Escoriza Mateu, “Mujeres, vida social y violencia: política e ideología en el arte rupestre”. Cypsela num 16. (2006): 19-36. T. Escoriza Mateu, “Desigualdad, diferencia e identidad. Reflexionando sobre algunos conceptos desde la arqueología prehistórica”. Feminismos periféricos. Discutiendo las categorías de sexo, clase y raza (Granada: Alhulia, 2006): 247-265.

<sup>96</sup> T. Escoriza Mateu, “Desde una propuesta arqueológica feminista y materialista”, Complutum num 18. (2007), 207.

<sup>97</sup> T. Escoriza Mateu, “Mujeres, violencia y representaciones figurativas”. Mujeres y arqueología: nuevas aportaciones desde el materialismo histórico. (Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008), 303-340.

mujer, en apariencia, no participe en escenas y actividades venatorias<sup>98</sup> o de combate, cual Amazonas, no merma para nada su valía social ni tampoco su consideración mental y espiritual en aquel mundo<sup>99</sup>.

En consecuencia, a las cuatro magníficas escenas que hemos seleccionado y comentado en este trabajo, es posible añadir y recordar, muy resumidamente, otras numerosas escenas en el arte levantino, en las cuales los o las artistas destacaron esa importancia de la mujer en determinadas ceremonias, en rituales, en instantáneas de la vida cotidiana, en tareas agropecuarias, en embarazos y alumbramientos, en momentos de lactancia, como porteadoras o como amortajadoras de difuntos en rituales funerarios, incluso en secuencias de experiencias espirituales<sup>100</sup>. Aunque para determinadas ideologías esa posibilidad constituya una patochada “sin anclajes” (*sic*), como diría Escoriza.

Las exponemos y remitimos a la bibliografía especializada de todos conocida:

A. Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete)<sup>101</sup>, donde varias mujeres con peinados piriformes y faldas tubulares, tocan a ciervos machos, o están vinculadas a ellos. Hay aquí un simbolismo evidente, que alude a cómo captar la fertilidad cósmica y de los animales, y a cómo propiciar la fecundidad en el seno de la comunidad donde habitaban. Todas las mujeres, además, giran en torno a una figura femenina de muy superior tamaño, tal vez en posición de danza, acaso una diosa, que preside y tutela los contactos entre mujeres y ciervos<sup>102</sup>.

B. Escena de parejas femeninas, acaso de diferentes edades, en La Risca I y II (Moratalla, Murcia)<sup>103</sup>, con peinados rituales y faldas acampanadas, con pequeños senos desnudos, donde se exponen y exaltan los valores femeninos. En La Risca I posiblemente las mujeres están asociadas a unos relieves naturales en la roca con un aspecto de carácter astral y de difícil comprensión, según perspicaz descubrimiento de Juan Antonio Gómez Barrera. Compartir compañía y atuendos por parte de ambas damas, acaso nos permita asegurar que van a participar en una ceremonia de iniciación.

---

<sup>98</sup> M<sup>a</sup> C. Blasco Bosqued, “La caza en el arte rupestre del Levante español”. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM num 1. (1974): 29-55.

<sup>99</sup> J. F. Jordán Montés, “La trascendencia de la mujer...”, 2010, 331-378.

<sup>100</sup> Es imprescindible consultar la extensa muestra ofrecida por C. Olaria i Puyoles, *Del sexo invisible...*, 2011.

<sup>101</sup> A. Alonso Tejada, *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas*. Nerpio (Albacete) (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1980). Panel general, zona 6. Págs. 118-119.

<sup>102</sup> J. F. Jordán Montés, “Desde el Barranco Hellín...”, 2004/2006, 205-217; J. F. Jordán Montés, “El valor sacral del ciervo...”, 2010, 147-187.

<sup>103</sup> M. Á. Mateo Saura, *La pintura rupestre en Moratalla (Murcia)* (Murcia: Astronatur y Ayuntamiento de Moratalla, 2005), 72, fig. 62; 74, fig. 65.

C. Cañaica del Calar II (Moratalla, Murcia)<sup>104</sup>, donde una mujer toca la cabeza de un oso, gesto y relato que se ha mantenido en el folklore europeo a través de leyendas y cuentos populares<sup>105</sup> y que posiblemente nos hable de un mito de resurrección y de revitalización de la vida.

D. Los Grajos (Cieza, Murcia)<sup>106</sup>, donde una serie de mujeres danzan y contorsionan cuerpos y brazos de manera rítmica y acompasada, posiblemente en torno a un personaje itifálico o, según otros autores, a un árbol, y también alrededor de una cierva rayada.

E. Rocas dels Moros (Cogull, Lleida)<sup>107</sup>, donde es visible una escena similar de danza femenina por parejas alrededor de un ser itifálico y de una cierva grávida con ramiforme o arboriforme en su lomo.

F. La Araña (Bicorp, Valencia)<sup>108</sup>, donde una mujer recolecta miel, encaramada en un árbol o trepando por un farallón rocoso, en una escena que estimamos, no solo como económica y cotidiana, sino también de adquisición simbólica de la sabiduría y de elevación espiritual.

Y un amplísimo etcétera que aquí y ahora es imposible abordar y que abarca estaciones tan importantes como Minateda<sup>109</sup> o La Vieja<sup>110</sup>, en las que en apariencia las mujeres intervienen en escenas de la vida diaria y comunitaria.

---

<sup>104</sup> M. Á. Mateo Saura, *La pintura rupestre...*, 2005, 41, fig. 17. M. Á. Mateo Saura, *La Cañaica del Calar II (Moratalla, Murcia)* (Murcia: Dirección General de Cultura, 2007).

<sup>105</sup> J. F. Jordán Montés y J. A. Molina Gómez, "Los osos en el arte...", 2007, 229-248.

<sup>106</sup> A. Beltrán Martínez, *La cueva de Los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1969). J. Salmerón Juan y M<sup>a</sup> J. Rubio Martínez, "El barranco de Los Grajos (Cieza, Murcia): revisión de un interesante yacimiento prehistórico". XXI Congreso Nacional de Arqueología, vol. 2 (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1995), 589-602.

<sup>107</sup> M. Almagro Basch, *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdens, 1952). A. Alonso Tejada y A. Grimal Navarro, *L'art rupestre del Cogul. Primeres imatges humanes a Catalunya* (Lleida: Pagès Editors, 2007), 13, 83, 85, 87, 89 y ss. C. Iannicelli, *Arte rupestre levantina: un'analisi interpretativa della semiótica degli insiemi di Roca dels Moros (Lleida), Los Grajos (Murcia)*. Tesis de Máster. R. Viñas (dir.), Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2013-2014; C. Iannicelli y R. Viñas, "Análisis semiótico-narrativo del arte levantino: la Roca dels Moros (El Cogul, Lleida)". XIX Congreso Internacional de Arte Rupestre (Cáceres: IFRAO, 2015), 231-250.

<sup>108</sup> E. Hernández Pacheco, *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia)* *Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, 34. (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1924); F. Jordá Cerdá y J. Alcácer Grau, *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)* (Instituto de Arqueología Rodrigo Caro, 1951).

<sup>109</sup> H. Breuil, "Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique, XI: Les roches peintes de Minateda (Albacete)". *L'Anthropologie* num XXX. (1920): 1-50; J. F. Ruiz López, *Guía de campo del Abrigo Grande de Minateda (Albacete)* (Ayuntamiento de Hellín, 2014); J. F. Ruiz López, *Minateda y el arte rupestre del campo de Hellín*. Colección Arte Rupestre en Albacete, num 1. (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2018).

<sup>110</sup> H. Breuil, P. Serrano Gómez y J. Cabré Aguiló, "Les abris del Bosque a Alpera (Albacete)", *L'Anthropologie* num XXIII. (1912): 529-562. A. Grimal Navarro y A. Alonso Tejada, *La Cueva de la Vieja*. Albacete: Ayuntamiento de Alpera, 2010.



Concluimos con una interesante cita de Eurípides que alude a los conocimientos no racionales de las comunidades humanas, conocimientos que no son únicamente una sabiduría de carácter lírico o hasta de contenidos religiosos, sino también una estrategia humana para entender y comprender el universo, además de un sistema para expresar ideas y conciencias, aunque sin necesidad ineludible de alcanzar las causas y razones de lo ignoto: “Poseemos tradiciones ancestrales, tan antiguas como el tiempo, y que ningún razonamiento es capaz de abarcar, ni investigar, aún con la cúspide de la mente” (Las Bacantes, vv. 201-204).

## **Bibliografía**

Almagro Basch, M., El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida). Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1952.

Alonso Tejada, A., El conjunto rupestre de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete). Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I –Ensayos Históricos y Científicos- 6, 1980.

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

Alonso Tejada, A. y Grimal Navarro, A., L’art rupestre del Cogul. Primeres imatges humanes a Catalunya. Lleida: Pagés Editors, 2007.

Alonso Tejada, A. y López, J. D., El abrigo de arte rupestre El Milano (Mula). Murcia: Bienes de Interés Cultural, num 1. Murcia: Consejería de Cultura, 1986.

Anati, E., “Simbolización, pensamiento conceptual y ritualismo del homo sapiens”. En Tratado de antropología de lo sagrado. Los orígenes del homo religiosus, Valladolid: Trotta, 1995: 183-214.

Anati, E., “Orígenes de la Escritura”. Boletín de Arte Rupestre de Aragón num 3. (2000): 23-42.

Anatti, E., “Decoding palaeolithic engravings on bone”. Expression num 16. (2017): 9-23.

Angulo Cuesta, J. y García Díez, M., “El significado de la erección, la genitalidad y otras representaciones de índole urológica en el imaginario paleolítico”. Archivo Español de Urología num 60 (8). (2007): 845-858.

Barciela González, V., “Arte rupestre en la Vall de Gallinera”, Prehistoria y arte rupestre en la Vall de Gallinera (La Marina Alta, Alicante). Alicante: MARQ, 2020, 62-79.

Battis, W., The Artists of the Rocks. Pretoria: Red Fawn Press, 1948.

- Beltrán Martínez, A., La Cueva de Los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia). Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Monografías Arqueológicas VI. 1969.
- Bernard, A., Anthropology and the Bushman. Oxford: Berg, 2007.
- Biesele, M. A., Folklore and Ritual of !Kung Hunter-Gatherers -2 vols.-. Harvard University Press, 1975.
- Blasco Bosqued, M<sup>a</sup> C., "La caza en el arte rupestre del Levante español". Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM num 1. (1974): 29-55.
- Bleek, W. H. I. y Lloyd, L. C., Especímenes de folclore bosquimano. Madrid: Sexto Piso, 2009.
- Breuil, H., "Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique, XI: Les roches peintes de Minateda (Albacete)". L'Anthropologie num XXX. (1920): 1-50.
- Breuil, H., Serrano Gómez, P. y Cabré Aguiló, J., "Les abris del Bosque a Alpera (Albacete)", L'Anthropologie num XXIII. (1912): 529-562.
- Campbell, J., El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Campbell, J., Los mitos. Su impacto en el mundo actual. Barcelona: Kairós, 1999.
- Campbell, J., Las máscaras de Dios. Mitología primitiva. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Campbell, J., Los mitos en el tiempo. Barcelona: Emecé Cornucopia, 2002.
- Campbell, J., El poder del mito. Entrevista con Bill Moyers. Madrid: Capitán Swing, 2015.
- Cencillo Ramírez, L., Los mitos. Sus mundos y su verdad. Madrid: BAC, 1998.
- Hernández, M. S., Ferrer, P. y Catalá, E., L'Art Levantí. Alicante: Centre d'Estudis Contestans, 1998.
- Clayton, M., Mitología Australiana: historias fascinantes del tiempo del sueño de los australianos indígenas. Jenny Holmquist, 2020.
- Cohen, C., La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale. París: Belin-Herscher, 2003.
- Cooke, C. K., Rock Art of Southern Africa. Salisbury: Books of Africa, 1969.
- Cowan, J., Myths of the dreaming: interpreting Aboriginal legends. Roseville: Unity Press, 1994.

Delahoutre, M., "Lo sagrado y su expresión estética: espacio sagrado, arte sagrado, monumentos religiosos". Tratado de antropología de lo sagrado. Los orígenes del homo religiosus. Valladolid: Trotta, 1995, 127-148.

Delporte, H., La imagen de la mujer en el arte prehistórico. Madrid: Istmo, 1982.  
De Prada-Semper, J. M., La niña que creó las estrellas. Relatos orales de los bosquimanos Ixam. Madrid: Lengua de Trapo, 2011.

D'Huy, J., "Des mythes préhistoriques ont-ils pu survivre au dépeuplement du Sahara? Le cas des hommes-chiens". Les Cahiers de l'ARSS num 16. (2013): 107-112.

D'Huy, J., Cosmogonies. La préhistoire des mythes. París: La Découverte, 2020.

Dortier, J.. F. "L'émergence de l'esprit. Nouveaux récits, nouveaux débats". Révolution dans nos origines. Auxerre : Éditions Sciences Humaines, 2015,94-103.

Dumezil, G.. Mythe et épopée. Types épiques indo-européens: un héros, un sorcier, un roi. París: Galliard, 1971.

Eliade, M., Mythes, rêves et mystères. París: Gallimard, 1957.

Eliade, M., De Zalmoxis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental. Madrid: Cristiandad, 1978.

Eliade, M., Mefistófeles y el andrógino. Barcelona: Labor, 1984.

Eliade, M., Mefistófeles y el andrógino. Barcelona: Kairós, 1984.

Eliade, M., Iniciaciones místicas. Madrid: Taurus, 1989.

Eliade, M., Mito y realidad. Barcelona: Labor, 1991.

Eliade, M., El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Eliade, M., Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Labor, 1994.

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.

Escoriza Mateu, T., "Una fragmentación intencionada: el análisis de las representaciones arqueológicas del cuerpo de las mujeres". Luchas de género en la historia a través de la imagen, vol. I. Málaga: Diputación General de Málaga, 2002, 283-304.

Escoriza Mateu, T., "Mujeres, vida social y violencia: política e ideología en el arte rupestre". *Cypsela* num 16. (2006): 19-36.

Escoriza Mateu, T., "Desigualdad, diferencia e identidad. Reflexionando sobre algunos conceptos desde la arqueología prehistórica". *Feminismos periféricos. Discutiendo las categorías de sexo, clase y raza*. Granada: Alhulia, 2006, 247-265.

Escoriza Mateu, T., "Desde una propuesta arqueológica feminista y materialista". *Complutum* num 18. (2007): 201-208.

Escoriza Mateu, T., "Mujeres, violencia y representaciones figurativas". *Mujeres y arqueología: nuevas aportaciones desde el materialismo histórico*, , 303-340. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008.

Feuerstein, G., *Sagrada sexualidad*. Barcelona: Kairós, 1995.

Freedberg, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 2009.

García Gual, C., *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

Garlake, P., *The painted caves: an Introduction to the prehistoric art of Zimbabwe*. Harare: Palladio Press, 1987.

Gimbutas, M., *El lenguaje de la diosa*. Madrid: Dove, 1996.

Graves, R. y Patai, R., *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

Grimal Navarro, A. y Alonso Tejada, A., *La Cueva de la Vieja*. Albacete: Ayuntamiento de Alpera, 2010.

Grün, A. y Riedl, G., *Mystik und Eros*. Wünsterschwarzach, 1992.

Hamayon, R., *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*. Nanterre: Société d'Ethnologie, 1990.

Hamayon, R., *Chamanismos de ayer y hoy*. México: UNAM, 2011.

Hernández Pacheco, E., *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia)*. Madrid: Memoria núm. 34 de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1924.

Hernández Pérez, M. S. y Barciela González, V., "Alicante, territorio levantino". *Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante*. Alicante: MARQ, 2019, 140-151.

Hernández, M. S., Ferrer, P. y Català, E., L'Art Levantí. Alicante: Centre d'Estudis Contestans, 1998.

Hiatt, L. R., Australian Aboriginal Mythology. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1975.

Hollmann, J. C. (Ed.), Customs and beliefs of the /Xam Bushmen. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 2004.

Iannicelli, C., Arte rupestre levantina: un'analisi interpretativa della semiótica degli insiemi di Roca dels Moros (Lleida), Los Grajos (Murcia). Tesis de Máster. Tarragona: Universitat Roira i Virgili, 2013-2014.

Iannicelli, C. y Viñas, R., "Análisis semiótico-narrativo del arte levantino: la Roca dels Moros (El Cogul, Lleida)". XIX Congreso Internacional de Arte Rupestre. (2015), 231-250.

Isaacs, J., Australian Dreaming: 40,000 Years of Aboriginal History. Sidney: Lansdowne Press, 1980.

Jensen, Ad. E., Mito y culto entre los pueblos primitivos. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Johnson, T., Rabinowitz, H. y Sieff, P., Rock paintings of the South-Wes Cape. Cape Town: Nationale Boekhandel, 1959.

Jordá Cerdá, F. y Alcácer Grau, J., Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia: Instituto de Arqueología Rodrigo Caro, 1951).

Jordán Montés, J. F., "Zoofilia, alianzas sexuales con diosas y occisiones de jefes: escenas singulares en el arte rupestre postpaleolítico español". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló num 24. (2004-2005): 61-78.

Jordán Montés, J. F., "Narraciones de mitos entre los cazadores postpaleolíticos de la Península Ibérica: cuerpos estilizados, escalas con miel, animales en trance de muerte y la Hija del Señor del Bosque". Cuadernos de Arte Rupestre num 3. (2006): 79-124.

Jordán Montés, J. F., "Desde el Barranco Hellín (Jaén) hasta Santa Maira (Alicante): el ciervo, epifanía, guía y arquetipo en escenas sagradas del arte levantino español". En Simbolismo, Arte e Espaços Sagrados na Pré-história da Península Ibérica, Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular. (2006), 205-217.

Jordán Montés, J. F., "Narraciones de mitos entre los cazadores postpaleolíticos de la Península Ibérica: cuerpos estilizados, escalas con miel, animales en trance de muerte y la Hija del Señor del Bosque". Cuadernos de Arte Rupestre num 3. (2006): 79-124.

Jordán Montés, J. F., "La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica". En Serie Arqueológica, Varia IX, num 23. (2010): 331-378.

Jordán Montés, J. F., "El valor sacral del ciervo en la pintura rupestre psotpaleolítica de la Península Ibérica". Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009. Varia num V a X. (2010): 147-187.

Jordán Montés, J. F., "Hierofanías en el arte rupestre postpaleolítico español". Scripta Fulgentina num 39-40. (2010): 137-162.

Jordán Montés, J. F., "El héroe en el arte rupestre levantino español y el matrimonio con la diosa: el caso paradigmático de El Milano (Mula, Murcia, España)". Cuadernos de Arte Prehistórico num 1. (2016): 24-37.

Jordán Montés, J. F., "El ciervo, el árbol y la miel del Barranco Estercuel (Alcañe, Teruel, España). En recuerdo de Vicente Baldellou". Cuadernos de Arte Prehistórico num 2. (2016): 102-126.

Jordán Montés, J. F., "La pareja primordial y el ciervo psicopompo del Arroyo Hellín (Chiclana de Segura, Jaén, España)". Cuadernos de Arte Prehistórico num 8. (2019): 54-74.

Jordán Montés, J. F., "Los árboles en el arte rupestre levantino: ¿recolección meso/neolítica o narración de un mito?". Cuadernos de Arte Prehistórico num 13. (2022): 28-80.

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, 1999, 251-260.

Jordán Montés, J. F. y Molina Gómez, J. A., "Los osos en el arte rupestre postpaleolítico español. ¿Un mito de resurrección y de la fertilidad?". Cuadernos de Arte Rupestre num 4. (2007): 229-248.

Kenrick Cooke, C., Rock Art of Southern Africa (Salisbury: Books of Africa, 1969).

Kirk, G. S., El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas. Barcelona: Paidós, 1990.

Kramer, S. N., The sacred marriage rite: aspects of faith, myth and ritual in Ancient Sumer. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

Lee, R. B. y de Vore, I., Kalahari Hunter-Gatherers: Studies of the !Kung San and their Neighbors. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

Le Quellec, J. L., Symbolisme et art rupestre au Sahara. París: Editions L'Harmattan, 1993.

Le Quellec, J. L., Arts rupestres et mythologies en Afrique. París: Flammarion, 2004.

Le Quellec, J. L., "Peut-on retrouver les mythes préhistoriques? L'exemple des récits anthropogoniques". Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, num I. (2015): 235-266.

Le Quellec, J. L., "À quoi ressemblaient les premiers mythes?". En Révolution dans nos origines. Auxerre : Éditions Sciences Humaines, 2015, 195-199.

Leroi-Gourhan, A., Les chasseurs de la préhistoire. París: Métaillié, 1983.  
Leroi-Gourhan, A., L'art pariétal. Langage de la préhistoire. Grenoble: Jérôme Million, 1992.

Levis-Strauss, C., Mito y realidad. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

Lewis-Williams, J. D. (ed.), New Approaches to Southern African Rock Art. Claremont: South African Archaeological Society Publications, Claremont, 1983.

Lewis-Williams, J. D., Discovering Southern African Rock Art. Capetown & Johannesburg: David Philips Publ. 1990.

Lewis-Williams, J. D., La mente en la caverna. Madrid: Akal, 2002.

Lewis-Williams, J. D. y Dowson, T. A., Images of power. Understanding Southern African Rock Art. Ciudad del Cabo: Struik, 1999.

Lewis-Williams, J. D. y Dowson, T. A., Images of power: understanding san rock art. Cape Town: Struik, 2000.

Lillo Bernabeu, M., La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la Península Ibérica. Alicante: Universitat d'Alacant, 2014.

Lillo Bernabeu, M. y Barciela González, V., "Prácticas maternas en el arte levantino". En Prehistoria y arte rupestre en la Vall de Gallinera (La Marina Alta, Alicante), Alicante: MARQ, 2020, 88-89.

Löffler, A., Cuentos de los aborígenes australianos. Mitos y leyendas tradicionales del País del Sueño. Barcelona: Océano Ámbar, 2001.

Lombo Montañés, A., Hernando Álvarez, C., Alconchel Navarro, L. y Lanau Hernández, P., "La infancia en el Paleolítico Superior: presencia y representación" El Futuro del Pasado. Revista electrónica de historia num 4. (2013): 41-68.

López Payer, M. G., Soria Lerma, M. y Zorrilla Lumbreras, D., El arte rupestre en las Sierras Giennenses. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2009.

Martínez Bea, M., "Representaciones infantiles en el arte levantino". Niños en la Antigüedad. Estudios sobre la infancia en el Mediterráneo antiguo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, 31-55.

Mateo Saura M. Á., "La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos". La guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania. Madrid: Ministerio de Defensa, 1997, 71-83.

Mateo Saura, M. Á., La pintura rupestre en Moratalla (Murcia). Murcia: Astronatur y Ayuntamiento de Moratalla, 2005.

Mateo Saura, M. Á., La Cañica del Calar II (Moratalla, Murcia). Murcia, Dirección General de Cultura, 2007.

Moles Sevilla, D., "La imagen de los cérvidos en el arte Levantino". El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. 20 años en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO (Alcoi, 2018). Valencia: Ayuntamiento de Alcoi y Dirección General de Cultura y Patrimonio, 2020, 89-98.

Mountford, C. P. y Roberts, A., The Dreamtime Book: Australian Aboriginal myths in paintings. Louis Braille Productions, 1985.

Müller, W., Besar es orar. La sexualidad como fuente de espiritualidad. Santander: Sal Terrae, 2005.

Munn, N., Walbiri Iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society. Chicago: University of Chicago Pr., 1986.

Olaria i Puyoles, C., Del sexo invisible al sexo visible. Las imágenes femeninas postpaleolíticas del Mediterráneo peninsular. Castellón de la Plana: Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, 2011.

Otte, M., "Arts et pensée dans l'évolution humaine". Comptes Rendus Palevol num 16. (2017): 155-166.

Patou-Mathis, M., "Les San du Kalahari, une image de la vie de nos ancêtres?". Révolution dans nos origines. Auxerre : Éditions Sciences Humaines, 2015, 269-276.

Pigeaud, R., "L'art rupestre: image des premiers mythes?". Révolution dans nos origines. Auxerre : Éditions Sciences Humaines, 2015, 176-194.

Ramsay, S. W., Myths and Legends of the Australian Aborigines. Nueva York: Farrar & Rinehart, 1932.

Requena Jiménez, M., "El 'relato maravilloso' como expresión mítica de la presencia o ausencia divina". Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía num 37. (2020): 131-145.



Ries, J., "Les expressions intellectuelles et religieuses de l'homme préhistorique". *Revue Théologique de Louvain* num 11 (1). (1980): 83-95.

Ries, J., "El hombre religioso y lo sagrado a la luz del nuevo espíritu antropológico". *Tratado de antropología de lo sagrado. Los orígenes del homo religiosus*. Valladolid: Trotta, 1995, 25-53.

Ruiz López, J. F., *Guía de campo del Abrigo Grande de Minateda*. Albacete: Ayuntamiento de Hellín, 2014.

Ruiz López, J. F., *Minateda y el arte rupestre del campo de Hellín*. Colección *Arte Rupestre en Albacete*, num 1. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2018.

Salmerón Juan, J. y Rubio Martínez, M<sup>a</sup> J., "El barranco de Los Grajos (Cieza, Murcia): revisión de un interesante yacimiento prehistórico". *XXI Congreso Nacional de Arqueología*, vol. 2, 1995, 589-602.

San Nicolás del Toro, M. (ed.), *El conjunto prehistórico y de arte rupestre de El Milano*. Mula, Murcia. *Monografías CEPAR*, num 1. (2009). (Murcia: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2009).

Sauvet, G., "El papel del arte parietal en los grupos de cazadores-recolectores". *Sociedades prehistóricas y manifestaciones artísticas. Imágenes, nuevas propuestas e interpretaciones*, Instituto Universitario de Schubart, Walter. *Religion und Eros*. Munich, 1989.

Silberbauer, G. B., *Cazadores del desierto. Cazadores y hábitat en el desierto del Kalahari*. Barcelona: Mitre, 1981.

Soria Lerma, M. y López Payer, M. G., *El arte rupestre en el sureste de la Península Ibérica*. La Carolina, Jaén: CopiSur, 1989.

Soria Lerma, M. y López Payer, M. G., "Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura y del Guadalquivir". *Bolskan* num 16. (1999): 151-175.

Soria Lerma, M., López Payer, M. G. y Zorrilla Lumbreras D., "Un nuevo núcleo de arte rupestre postpaleolítico en Andalucía Oriental: el núcleo del río Guadalmena". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* num 22. (2001): 281-320.

Tehanetorens. *Cuentos de los indios iroqueses*. Madrid: Miraguano, 1997.

Tobias, P. V., (ed.), *The Bushmen*. Capetown: Human & Rousseau Eds., 1978.  
Van der Post, L., *El mundo perdido del Kalahari; en busca de los bosquimanos*. Barcelona: Península, 2007.

Van der Post, L., El corazón del cazador. Barcelona: Península, 2008.

Van Gennepe, A., Mythes et légendes d'Australie. Paris, 1906.

Vialou, D., "L'image du sens en préhistoire". L'Anthropologie num 113. (2009): 464-477.

Whitley, D. S., The art of the shaman: rock art of California. Salt Lake City: University of Utah Press, 2000.

Zarcone, T. y Laurant, J. P., Le cerf. Un symbolique chrétienne et musulmane. Paris: Les Belles Lettres, 2017.



CUADERNOS DE SOFÍA  
EDITORIAL

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