



**REVISTA
CUADERNOS
de Arte Prehistórico**

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico
ISSN 0719-7012
Número 17
Enero - Junio 2024
Páginas 53 - 106

DOI:doi.org/10.58210/rcdap164

LAS BOJADILLAS VS SOLANA DE LAS COVACHAS. DOS SANTUARIOS DE ARTE PREHISTÓRICO COLINDANTES. KOINÉ Y DIALECTOS ICONOGRÁFICOS

LAS BOJADILLAS VS SOLANA DE LAS COVACHAS. TWO ADJACENT PREHISTORIC ART SANCTUARIES. KOINE AND ICONOGRAPHIC DIALECTS

JUAN FRANCISCO JORDÁN MONTÉS

Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', Albacete, España
juanfrancisco.jordan00@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3478-6593>

Recibido: 29-3-24 - **Aceptado:** 25-4-24 - **Publicado:** 1-7-24

Financiamiento

La investigación ha sido autofinanciada por el autor.

Conflicto de interés

El autor declara no presentar conflicto de interés.

Resumen

Análisis de la iconografía de dos enclaves con arte prehistórico mesolítico en el Arte Rupestre levantino español muy próximos en el espacio, apenas separados por 15 km, pero con programas temáticos y posibles relatos de mitos singulares. Ello indicaría cronologías distintas o comunidades humanas diferentes

Palabras clave

Programas iconográficos - arqueros emblemáticos – mujeres y ciervos - mitos y ritos de iniciación

Abstract

Analysis of the iconography of two enclaves with prehistoric mesolithic art in Spanish Levantine Rock Art very close in space, barely separated by 15 km, but with thematic programs and possible stories of singular myths. This would indicate different chronologies or different human communities.

Key words

Iconographic programs - emblematic archers - women and deer - myths and initiation rites

Introducción

La proximidad geográfica de dos grandes conjuntos de pinturas prehistóricas, Solana de las Covachas¹ y Las Bojadillas², siempre nos intrigó: 16 km. en línea recta, 19 km. siguiendo los arroyos. En su día realizamos unos cálculos y observamos que las distancias entre las estaciones “madre” de arte rupestre prehistórico oscilaba entre los 30 y los 40 km, no necesariamente en línea recta³. Tal espacio geográfico acaso podría indicar áreas de dominio de grupos humanos de cazadores y recolectores diferentes, es posible que rivales por la obtención de recursos cinegéticos y materias primas esenciales para la existencia cotidiana.

Mas también podría delatar, no es posible obviar otras posibilidades, dos circunstancias. O bien nos hallamos ante cronologías diferentes, separados ambos santuarios, Las Bojadillas y Solana de las Covachas, por cientos o miles de años, o bien hubo un eclipse de uno de los dos santuarios, por razones que desconocemos (pérdida de confianza y devoción; cambio de pobladores; emigración; sincretismo...).

Por añadidura, los centros espirituales en cualquier cultura manifiestan un área de influencia que se rebasa o varía en casos de declive, destrucción, invasión o asimilación de los enclaves. Nuestras ermitas y santuarios religiosos, ubicados en determinados parajes naturales y dedicados a la advocación de santos o de vírgenes o de cristos, en la vida tradicional de la España preindustrial, por ejemplo, delimitaban territorios e influencias entre comunidades vecinas, si no rivales, sí

¹ A. Alonso Tejada, El conjunto rupestre de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1980).

² A. Alonso Tejada y A. Grimal, El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino. (Barcelona: los autores, 1996).

³ J. F. Jordán Montés, “Arte rupestre levantino: mitogramas y territorios. Minateda como encrucijada”. I Jornades Internacionals d'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica (Montblanc: Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades (CIAR), 2019), 265-295.

diferentes. Y esos “hinterland” han sido siempre muy nítidos en sus fronteras, en sus funciones mágico-religiosas, en la captación de ofrendas y en la recepción de devotos⁴.

Pensamos que de un modo similar debieron comportarse, quizás y como hipótesis de trabajo, los centros espirituales representados o constituidos por diferentes estaciones de arte prehistórico. Aglutinarían en torno a ellos a comunidades de cazadores y recolectores del entorno inmediato, las cuales celebrarían sus ceremonias de tránsito, sus ritos de iniciación y sus devociones a las divinidades o a las potencias de la naturaleza. Mas es posible que no solo congregaran a miembros pertenecientes a clanes del ámbito local y que dominaban un santuario concreto, sino también a cazadores de otros territorios, lejanos o vecinos y colindantes, atraídos sin duda por el prestigio y por el poder que emanaba de cada uno de esos centros de culto y arte, tanto por la eficacia demostrada en las impetraciones y ofrendas realizadas ante las figuras, como por la misma antigüedad y sacralidad del enclave concreto.

Las coincidencias iconográficas que existieron entre Las Bojadillas y Solana de las Covachas, como intentaremos demostrar durante la exposición, podrían atribuirse a lo que Byung-Chul Han llamaría “comunidades narrativas”⁵, las cuales compartirían unos relatos semejantes, con las variaciones lógicas causadas por la personalidad de los narradores, las cosmovisiones de los receptores y el tiempo transcurrido.

Lo expuesto es solo un planteamiento teórico, que ya sugerimos para los santuarios de La Vieja⁶ y de La Araña⁷ en un trabajo reciente, comparando actitudes de los protagonistas que intervenían en las diferentes escenas de dichas estaciones y la propia estructura iconográfica de tales instantáneas⁸. Las

⁴ Para todos estos asuntos del relevo cultural en los centros espirituales recientes, ver un ejemplo concreto en la región de Murcia: F. Antón Hurtado, *De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuensanta* (Murcia: Universidad de Murcia, 1996).

⁵ B.- C., Han *La crisis de la narración* (Barcelona: Herder, 2023).

⁶ H. Breuil, P. Serrano Gómez y J. Cabré Aguiló, “Les peintures rupestres d’Espagne, IV: les abris del Bosque à Alpera (Albacete)”. *L’Anthropologie* XXIII (1912): 529-562; A. Grimal y A. Alonso i Tejada, *La cueva de La Vieja. 100 años de arte prehistórico en Albacete* (Albacete: Ayuntamiento de Alpera, 2010).

⁷ E. Hernández Pacheco, *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña* (Valencia). *Evolución del arte rupestre en España* (Madrid: Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, memoria núm. 34. (Serie Prehistórica, nº 28). Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1924; F. Jordá Cerdá y J. Alcácer Grau, *Las pinturas rupestres de Dos Aguas* (Valencia) (Valencia: Diputación Provincial, 1951).

⁸ J. F. Jordán Montés, “Cuevas de La Vieja y de La Araña. ¿Escenas similares, ritos semejantes?”. *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 12 (2021): 96-157. Lo dicho para estas dos estaciones, valdría también para la de Tortosillas, situada a unos 3 km en línea recta de La Vieja, hacia el NE: R. Martínez Valle, P. Miquel Guillem Calatayud y L. Ballester Casal: “Los abrigos de Tortosilla. Una nueva visión de los trabajos de conservación preventiva”. *Abrigo de Tortosillas. 100 aniversario de su descubrimiento* (Valencia: Ayuntamiento de Ayora, 2012), 79-85. Sobre todo atendiendo a las

comparaciones planteadas por nosotros afectaban también a otras estaciones⁹, como Cantos de la Visera¹⁰ y el Abrigo Grande de Minateda¹¹. Vamos, pues, a intentar establecer si existen semejanzas o diferencias en la iconografía general y en las escenas concretas que contienen ambas estaciones de arte prehistórico, Las Bojadillas y Solana de las Covachas.

1. Las Bojadillas vs Solana de las Covachas

1. 1. Preámbulo: de tocados en los cabellos y de armas

En su día, A. Alonso y A. Grimal ya establecieron una serie de comparaciones entre diferentes estaciones de arte rupestre del área de Las Bojadillas y de Solana de las Covachas. La siguiente tabla simplemente está confeccionada de los datos extraídos de las lecturas de sus trabajos¹²:

figuras solitarias de grandes arqueros que no actúan como cazadores o guerreros (fig. 4 de los autores) y que son, como bien destaca Inés Domingo, exaltadas y enaltecidas mediante atuendos, adornos y armas: I. Domingo Sanz: "El abrigo de Tortosillas y su interpretación en el contexto del Arte Levantino". *Abrigo de Tortosillas. 100 aniversario de su descubrimiento* (Valencia: Ayuntamiento de Ayora, 2012), 27-37; A. Alonso y A. Grimal, "100 años del hallazgo de Tortosilla (Ayora): primeros temas del arte levantino y esquemático en la Comunidad Valenciana". *Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2011* (Valencia: Universidad Valenciana de Verano UVVE, 2012), 61-104, figs. 7 y 9.

⁹ J. F. Jordán Montés, "Minateda: un santuario rupestre de consagración iconográfica y de congregación de bandas de cazadores y recolectores". *Serie Arqueológica* núm. 24. *Varia XII*. (2015), 377-485; J. F. Jordán Montés, "Arte rupestre levantino: mitogramas y territorios. Minateda como encrucijada". *I Jornades Internacionals d'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica* (Montblanc: Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades (CIAR), 2019), 265-295.

¹⁰ H. Breuil y M. Burkitt, "Les peintures rupestres d'Espagne, VI: les abris peints du Monte Arabí, près Yecla (Murcia)". *L'Anthropologie* núm. XXVI (1915): 313-329; M. S. Hernández Pérez, "Cantos de la Visera y el arte postpaleolítico de la Península Ibérica". *I Jornadas de Historia de Yecla* (Murcia, 1986), 43-49; M. S. Hernández Pérez, Mauro "Cantos de la Visera (1912-2012). Cien años de arte rupestre en la Región de Murcia". *Yakka* núm. 19. (2012): 33-62; A. Alonso i Tejada y A. Grimal Navarro, "100 años de arte rupestre en el monte Arabí (Yecla, Murcia)". *Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2012* (Valencia: Universidad Valenciana de Verano-UVVE, 2013), 39-82.

¹¹ H. Breuil, "Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique, XI: Les roches peintes de Minateda (Albacete)". *L'Anthropologie* núm. XXX. (1920): 1-50; F. J. López Precioso y J. F. Ruiz López, *Henri Breuil en Minateda* (Hellín, Albacete). (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2016); 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* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2018); A. Armengol García, *El Abrigo Grande de Minateda y la historia de la investigación del arte rupestre en el Campo de Hellín* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2022).

¹² La primera definición que aparece en la tabla expuesta corresponde al concepto elaborado por Alonso y por Grimal; la segunda definición, si se expresa, es la que aportamos nosotros.

Estación con arte prehistórico	Torcal de Las Bojadillas	Solana de las Covachas
Tocados triangulares densos (nosotros: globulares y cordiformes)	Las Bojadillas I	Solana de las Covachas I, III, V y VI
Tocados cuadrangulares con rayado interior (nosotros: tocados con ondas o con líneas interiores)	Las Bojadillas II y VII	Ausencia (1 solo caso)
Tocados con plumas	Las Bojadillas V	Solana de las Covachas III y VI
Tocados altos	Las Bojadillas IV y VII	Solana de las Covachas III
Tocados planos o elipsoides	Las Bojadillas I y IV	Solana de las Covachas V
Tocados esféricos	Las Bojadillas I y IV	Ausencia
Arcos simples, convexos y medianos	Las Bojadillas I, IV, V y VII	Solana de las Covachas III
Arcos convexos y largos (como el arquero)	Las Bojadillas I, IV, VI y VII	Solana de las Covachas III
Bumeranes	Las Bojadillas I	Solana de las Covachas III

Tabla 1.

Comparación entre Las Bojadillas y Solana de las Covachas, según los tocados y las armas de los personajes

La tabla evidencia una gran semejanza formal en cuanto a tocados del cabello, probablemente de carácter ritual y mágico, y a la tipología de armas. Pero se detectan en Solana de las Covachas dos ausencias que serían significativas respecto a las figuras que se observan en Las Bojadillas: los tocados con rayados u ondas interiores y los esféricos. Si entendemos que las armas, aproximadamente, serían idénticas en cuanto a tecnología en todas las bandas de cazadores y recolectores de la zona, la semejanza formal de los arcos no sería extraña.

Pero las divergencias en dos tipos de los tocados de las cabelleras sí podrían ser entendidas como una expresión de una diferenciación intencionada de la apariencia física de los personajes, seguramente míticos, de ambas estaciones. Los tocados cuadrangulares con rayado interior y los esféricos están ausentes en Solana de las Covachas. Ello podría indicar que se trataba de dos poblaciones diferentes, acaso rivales en distinto grado. Pintar los ejecutores de ambas estaciones, deliberada o espontáneamente, figuras con adornos y aderezos

diferentes, delata que hubo grupos humanos parcialmente divergentes; o de orígenes y creencias peculiares o singulares.

1.2. De algunas similitudes aparentes

1.2.1. La posible devoción ante una figura de referencia o emblemática

Alonso y Grimal describen una singularidad iconográfica en Las Bojadillas (Nerpio), en el panel IV, dibujo 140¹³ (Figura 1), donde una serie de arqueros (figs. 19 al 56 de Alonso y Grimal), quizás muchos de ellos sentados, se sitúan en semicírculo ante un gran arquero (fig. 14 de Alonso y Grimal) con tocado en la cabeza, arco y flechas en actitud pacífica, y que les supera en mucho en tamaño y en prestigio. Entendemos que no hay contacto visual entre el gran personaje, tal vez un héroe primordial o un señor de la caza, y todos los menudos arqueros, ya que algunos parecen optar por otro arquero en actitud de caza.



Figura 1

Las Bojadillas. Cazador principal, acaso un Señor de la Caza o un héroe primordial, rodeado por devotos. (Calco de Alonso y Grimal)

Esta escena de gran conjunto se asemeja en apariencia a lo descubierto por Alonso y Grimal en Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete), en concreto en la zona 3 que establecen ambos autores¹⁴. Aquí el héroe primordial (fig. 48 de Alonso y Grimal) tampoco usa sus armas, ya que el arco y el haz de flechas permanecen en horizontal, como en Las Bojadillas, pero se ubica sobre un posible caballo (fig. 40 de Alonso y Grimal). Muestra nítidamente sus dedos abiertos y un

¹³ A. Alonso y A. Grimal, *El arte rupestre prehistórico...*, 1996.

¹⁴ A. Alonso Tejada, *El conjunto rupestre de Solana...*, (1980). Panel general zona 3, 41 ss.

espléndido tocado. La cohorte que le venera (nº 35 al 46 de Alonso y Grimal), cuyos miembros todos son itifálicos y no están sentados como en Las Bojadillas, sino de pie, son de tamaño mucho más reducido que el posible señor de los animales que les interpela (Figura 2).



Figura 2

Solana de las Covachas. Devoción a una figura relevante masculina emplazada sobre un caballo. (Calco de Alonso y Grimal)

En ambos casos, tanto en Las Bojadillas como en Solana de las Covachas, las figuras humanas de los arqueros trazan un semicírculo, distribución cuya explicación no sabemos concretar, pero que intuimos que indica veneración, adoración, respeto y hasta sumisión espiritual en una congregación de gentes. En apariencia, en ambos casos se rinde culto a un gran arquero que se sitúa ante los arqueros y a los que supera nítidamente en tamaño y en prestancia jerárquica. ¿Un antepasado mítico al que se le venera? ¿Un héroe cazador rememorado en leyendas y fundador del clan? ¿Una divinidad a la que se adora?

Pero, y es importante la objeción, hay una diferencia notable. Mientras que en Solana de las Covachas los arqueros, al menos una decena (figuras 35 a 46 de Alonso y Grimal), miran directamente hacia la figura principal de referencia (figura 49 de Alonso y Grimal), con tocado globular y triplicando el tamaño de la cohorte

que le venera y rodea, en Las Bojadillas los humanos, sentados o erguidos, creemos que algunos dan la espalda a la figura mayor, en un significativo porcentaje; y la figura principal marcha en dirección contraria por añadidura. Esto nos induce a pensar en un paralelismo formal, pero no en una semejanza plena de contenidos, por lo que es que estemos ante dos escenas diferentes y ajenas entre sí.

Es verdad que en Las Bojadillas existe otro arquero que todavía duplica el tamaño de los menudos sedentes (figura 38 de Alonso y Grimal), algunos de los cuales orientan cuerpos, miradas y arcos hacia donde camina y apunta sus armas dicha figura mayor y emblemática, itifálica, como si asistieran a una clase práctica o presenciara una manifestación escenográfica del poder de la figura preeminente.

1.2.2. El binomio ciervo+caballo

Existe en Las Bojadillas una escena, la de los hombres que volaban¹⁵, en la que se asocian un caballo y un ciervo (figs. 138 y 140, Bojadillas VII, de Alonso y Grimal) (Figura 3, 1). El équido fue emplazado por el artista sobre las cuernas del ciervo y ambos animales parecen actuar como guías o psicopompos de la cohorte de arqueros que le siguen en posición horizontal. Este vínculo entre ambas especies animales surge de nuevo en Solana de las Covachas (figuras 19 y 20, zona 3, de Alonso y Grimal) (Figura 3, 2).

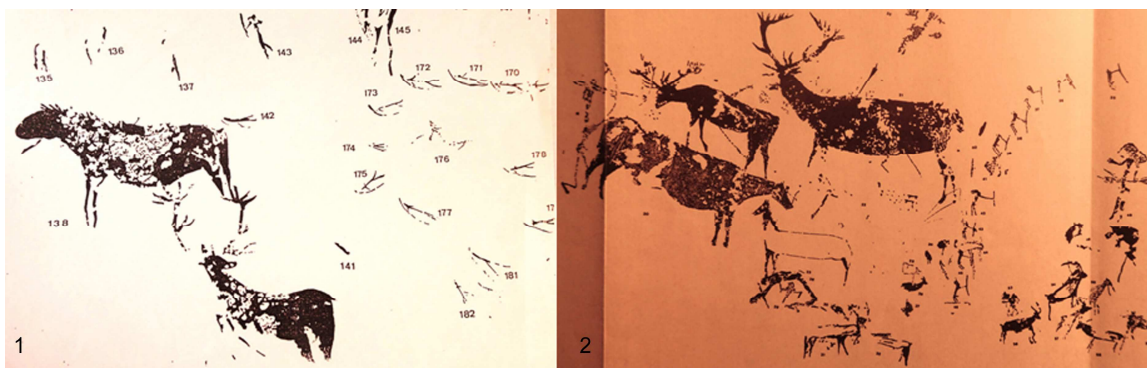


Figura 3

1. Las Bojadillas. Vínculo entre ciervo y caballo, vinculados ambos a una cohorte de arqueros que no les acosan; 2. Solana de las Covachas. Vínculo entre caballo y ciervo, acosados por un arquero y sin vincular a la cohorte de arqueros (distinta dirección de marcha y miradas). (Calco de Alonso y Grimal)

Pero en esta comparación lo fortuito se reserva un importante porcentaje, ya que percibimos dos diferencias importantes.

¹⁵ J. F. Jordán Montés, "Los hombres que volaban. Un hápax en el arte rupestre levantino". Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 15. (2023): 92-113.

A. La primera es la posición inversa de los animales. Si en Las Bojadillas era el caballo el que se sustentaba sobre el ciervo, en Solana de las Covachas es al revés y, además, la pareja mixta de animales va acompañada de otro gran ciervo macho de poderosas defensas (figura 21 de Alonso y Grimal).

B. La segunda radica en que si en Las Bojadillas ninguno de los menudos arqueros hería o acosaba, en apariencia, al caballo o al ciervo, ya que, opinamos, se dirigen de manera espiritual y trascendente hacia ellos, convergiendo en varias líneas, en Solana de las Covachas sí hay un gran arquero, itifálico, en actitud de usar sus armas contra los ciervos (figura 18 de Alonso y Grimal). De hecho ambos animales soportan flechas clavadas en sus cuerpos.

Por todo ello, decimos que sería una semejanza formal y circunstancial y que asistimos a dos relatos de raíces diferentes.

1.2.3. Los hombres en horizontal

Añadamos que el signo diferenciador de Las Bojadillas, los hombres en horizontal, no aparecen en Solana de las Covachas, por lo que hemos de pensar, sin duda, en artistas diferentes; o en cronologías distintas. De todos modos en Solana de las Covachas se conservan algunos personajes con el torso en horizontal, como si hubiera una reminiscencia.

A. En la zona 3 de Solana de las Covachas, un arquero presto a disparar su flecha (figura 52 de Alonso y Grimal), con falo erecto, se inclina en horizontal sobre un ciervo herido y ya atravesado por dos saetas en su espalda y otra en su vientre. Pero las piernas del cazador permanecen en vertical. Es decir, la horizontalidad del torso y de la cabeza indica dominio y triunfo sobre la presa; el falo erecto indica también supremacía. Mas el individuo no ha perdido su posición erguida. En cambio, en Las Bojadillas, los individuos a los que aludíamos al principio, muestran una horizontalidad completa: cabeza, torso, piernas y brazos, desligándose por entero del plano terrenal, de la superficie que les sustentaría en una vida cotidiana¹⁶.

B. Semejante es la actitud del arquero 146 de la zona 6 de Solana de las Covachas (de Alonso y Grimal), adornado en su pecho con tiras de cuero e itifálico, el cual inclina en horizontal su torso, como observando una presa, pero de nuevo sus piernas conservan la verticalidad.

C. De mismo modo, la figura humana nº 28 realiza una postura arqueada y en horizontal con todo su cuerpo, de tal manera que apoya pies y manos en tierra. Es una postura muy semejante a la que en la iconografía religiosa del Egipto

¹⁶ J. F. Jordán Montés, "Los hombres que volaban...", 2023.

antiguo adopta la diosa celeste Nut. Es evidente que no proponemos, para nada, un paralelismo esencial y un influjo cultural; es una simple comparación didáctica.

Estas tres individuos revelarían que los artistas de Solana de las Covachas imitaron, es posible que sin entender su significado o no necesariamente compartiendo las interpretaciones, la prodigiosa escena de Las Bojadillas, en la que numerosos arqueros levitan o flotan en horizontal hacia un caballo y un ciervo, describiendo en su conjunto parábolas (Figura 3, 1).

1.3. De semejanzas evidentes

Pese a las disimilitudes, que luego analizaremos, hay indicios para pensar que de alguna manera ambas estaciones, apenas separadas por 15 km. de distancia en línea recta, tuvieron vínculos de recíproca influencia.

Veámoslos:

A. La actitud de ciertos arqueros en ambas estaciones, aunque porten arcos y flechas, no es siempre depredadora, porque con frecuencia no se muestran en actitud de cazar y sus armas las lucen en horizontal y nunca con las flechas cargadas en la cuerda, listas para disparar¹⁷. Por ejemplo el solitario arquero 13 del dibujo 127 Bojadillas I, de Alonso y Grimal en Las Bojadillas (Figura 4, 1); o el arquero 38 del dibujo 129 Bojadillas I de dichos autores, el que se sitúa sobre la testuz de un toro con patas de ave (Figura 4, 2); o el arquero 125 del dibujo 165 Bojadillas VII, de los mismos investigadores, y que muy significativamente se ubica bajo un friso de magníficos ciervos, sin dañarles ni acecharles. Estas figuras humanas son semejantes en Solana de las Covachas al arquero 48 de la zona 3 de Alonso y Grimal, el gran arquero que convoca y congrega a la cohorte de pequeños arqueros que le contemplan. Añadamos que estos arqueros lucen unos tocados singulares, esferoides, que les otorgan, sin atisbo de duda, una preeminencia, ya sea de orden social o de carácter espiritual. Observemos, además, que uno de los arqueros corre, danza o vuela sobre la testuz del toro, animal que actúa como su guía y que luce unas patas de ave.

B. Tanto en Las Bojadillas como en Solana de las Covachas, esos mismos arqueros ya citados en el apartado anterior, presumen de unos tocados globulares que adornan o conforman sus cabezas, por otra parte comunes en todas las estaciones rupestres de la serranía del alto río Segura¹⁸, los cuales les confieren dignidad y rango superior.

¹⁷ El asunto de los arqueros no depredadores ya lo hemos tratado en otros trabajos. Por ejemplo en J. F. Jordán Montés, "El viaje del héroe en el arte rupestre levantino español". II Jornades Internacionals d'Art Prehistòric de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica (2022), 171-197.

¹⁸ M. Bader, "El modelo de agregación y fenómenos de coexistencia en el arte rupestre levantino y esquemático de las cuencas altas de los ríos Benamor, Taibilla y Zumeta (Murcia, Albacete y



Figura 4

Las Bojadillas. Arqueros que no cazan ni combaten. Actitudes rituales de sus armas en horizontal y sin cargar, tocados singulares y vínculos sagrados con los animales, similares a lo detectado en protagonistas de las estaciones de La Vieja (Alpera, Albacete) y de Minateda (Hellín, Albacete). (Calcos de Alonso y Grimal).

C. Los arqueros citados en ningún modo abaten animales y generalmente muestran rasgos de sacralidad por su tamaño, siempre superior al resto, o por su actitud en manos y piernas, éstas a modo de carrera o de danza. A los mencionados antes en el apartado a, hay que añadir el personaje nº 137 y el personaje nº 95 (Bojadillas I, dibujo 132 de Alonso y Grimal); siempre lucen los característicos y singulares tocados globulares. Y para expresar con mayor y mejor nitidez su desvinculación con la sangre derramada y la muerte de la fauna, el artista de Las Bojadillas situó la dirección de la marcha de dichos arqueros “pacifistas” con tocados esféricos en dirección contraria a los animales, como indicando que se desentendían del sacrificio de las presas abatidas. O bien los situó en solitario, aislados en una espléndida atalaya etérea. Psicológicamente es muy interesante esta manera de representar y de situar a dichos protagonistas.

D. Esta conjunción de rasgos (tocado globular, esférico; actitud no venatoria) se aprecia incluso en las figuras femeninas que tocan a los ciervos en Solana de las Covachas, tanto las mujeres de la zona 5 (figuras 106 y 109), como las mujeres de la zona 6 (figuras 140, 150, 153, 159...etc.). Todo ello nos conduce

Jaén)”. II Congreso de Historia de Albacete, I: Arqueología y Prehistoria (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2002), 75-94.

a la siguiente pregunta: ¿Acaso son divinidades protectoras de cazadores a la vez que potenciadoras de la fecundidad de los animales? ¿Son mujeres epipaleolíticas que se impregnan del poder genésico de los ciervos?¹⁹

E. El ciervo que brama, de factura o tradición magdalenense²⁰ (figura 164 de Alonso y Grimal) y que aparece en Solana de las Covachas como parte de un friso de ciervos, lo hallamos similar en Las Bojadillas (fig. 35, dibujo 158, Bojadillas VII (Alonso y Grimal; figs. 123 y 124, dibujo 165, Bojadillas VII (Alonso y Grimal). Pero también en Ciervos Negros de Moratalla, estación próxima a Solana de las Covachas, estudiada por Mateo Saura²¹.

F. En Solana de las Covachas hay un arquero que solapa su silueta sobre una gran cabra montesa (figs. 136 y 137, zona 6 de Alonso y Grimal); algo muy similar sucede en Las Bojadillas (figs. 88 y 89, dibujo 160, Bojadillas VII de Alonso y Grimal). El tema se repite en la estación de El Engarbo I (Santiago de la Espada, Jaén)²².

G. En Solana de las Covachas hay una mujer con imponente tocado esferoide (Figura 5), sentada, frente a un ser sobrenatural, seguramente femenino, con otro singular tocado de líneas onduladas, el cual abarca todo el cuerpo y la cabeza y que recordaría a los serpentiformes primordiales del arte macroesquemático (figura 106, zona 5, de Alonso y Grimal).

¹⁹ Acerca del protagonismo y trascendencia espiritual de la mujer en el arte levantino: C. Olaria 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); J. F. Jordán Montés, "La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica". Ponencias de los seminarios de arte prehistórico desde 2003-2009 (V, VI, VII, VIII, IX-X y XI, Gandia-Tirig, Serie Arqueológica núm. 23. Varia IX (2010): 331-378.

²⁰ Observación que primero estableció por escrito Carme Olaria y que suscribimos: C. Olaria i Puyoles, "Pensamiento mágico y expresiones simbólicas entre sociedades tribales del litoral mediterráneo peninsular: 10.000-7.000 BP". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* (2001), 213-232. Por nuestra parte consideramos también que algunas de las grandes figuras del Abrigo Grande de Minateda (ciervo y toro) muestran una tradición cultural procedente del Magdalenense, sin que ello signifique cronología glacial, sino herencia cultural y mental de sus artistas. Ello implicaría al mismo tiempo una cronología elevada, aunque no anterior al final de la última glaciación. J. F. Jordán Montés, "La posible simbiosis de toro-ciervo en Minateda. ¿Una herencia iconográfica y mítica del Magdalenense?". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 9. (2020): 32-90.

²¹ En efecto, existe un friso semejante de ciervos en la estación de Ciervos Negros: M. Á. Mateo Saura y E. Sicilia Martínez, *El abrigo de Ciervos Negros (Moratalla, Murcia)* (Murcia: Tres Fronteras, 2010). Precisamente las figuras 20 y 21 de Mateo Saura, ciervo que pasta sereno y casi sumiso y figura humana, ambos entran en contacto como sucede en Solana de las Covachas.

²² M. Á. Mateo Saura. *Arte rupestre prehistórico en Albacete. La cuenca del río Zumeta*. Albacete (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2003), 70, fig. 31.



Figura 5

Solana de las Covachas. Personajes femeninos con tocados singulares, propios de números, ancestros o divinidades. (Calcos de Alonso y Grimal)

Esta fisonomía es semejante en Las Bojadillas II, (figura 3 de Alonso y Grimal), una mujer sentada con tocado de líneas onduladas y paralelas (Figura 6, 1). Y, en menor medida, la figura 1 de Las Bojadillas II, otra dama con senos visibles y tocado de líneas, algunas curvadas, en paralelo, y con los pies descalzos y los dedos señalados y sin brazos visibles (Figura 6, 2). Y también al personaje nº 131 de Bojadillas VII, emplazado ante un ciervo (figura 132 de Alonso y Grimal), y que luce un tocado ramiforme y curvilíneo que irradia de su cabeza y alcanza el torso y los senos (o brazos de la figura) (Figura 6,3).

Todos estos rasgos comentados, siete en total, formalmente semejantes en Las Bojadillas y en Solana de las Covachas, es posible que delaten una koiné iconográfica, unos contactos que fomentaban la creatividad. Y, acaso, inducen a pensar en una autoría compartida en ambos conjuntos prehistóricos.



Figura 6

Las Bojadillas. Similares personajes femeninos. El 3, de carácter sagrado, ante un ciervo, al que ni acosa, ni caza. ¿Señora de los animales? (Calco de Alonso y Grimal)

1.4. De divergencias muy evidentes

Pero existen, por otra parte, unas diferencias iconográficas tan sobresalientes que, pese a la proximidad geográfica y a las innegables y evidentes semejanzas ya expuestas e indicadas, hemos de hablar forzosamente, en algún momento de la existencia de ambos conjuntos, de universos mentales radicalmente distintos en entrambas estaciones rupestres, lo que añade un valor extraordinario al binomio Las Bojadillas-Solana de las Covachas. Esto nos impulsa a pensar necesariamente en artistas y cazadores completamente ajenos en sus cosmovisiones y espiritualidad, Mas también a plantear la posibilidad de unas cronologías diferentes, separadas por siglos.

Veamos y señalemos dichas diferencias.

1.4.1. Lo que existe en Las Bojadillas y no en Solana de las Covachas

A. En Solana de las Covachas, y es una diferencia que estimamos sustancial, no se pintaron toros enfrentados, ni reconvertidos en ciervos ni, por último, con patas de ave, como sí acontece en varias ocasiones en el Torcal de las Bojadillas. Es verdad que Alonso y Grimal deducen que hubo, quizás, a causa de lo deterioradas que están en la zona 7 las imágenes, hasta tres bóvidos. Pero en ningún caso se trata de toros de grandes dimensiones, como acontece con el descomunal bóvido nº 23, (dibujo 150, Bojadillas VI, de Alonso y Grimal), de casi 100 cm de longitud, desde la cabeza hasta la cola. Entendemos, en consecuencia, que en Solana de las Covachas el toro no fue el animal tótem, ni el preferido para cazar o el seleccionado para venerar. Los relatos míticos, en este aspecto concreto, debieron ser diferentes.

B. En Las Bojadillas encontramos el tema de la simbiosis de toro-ciervo (figura 67 del dibujo 131, Bojadillas I, de Alonso y Grimal), motivo que se detecta igualmente en La Vieja²³, en Cantos de la Visera²⁴ o incluso en Minateda²⁵ y cuyo significado, como hipótesis de trabajo, ya hemos tratado en otras ocasiones extensamente²⁶. Este asunto iconográfico, que estimamos de primera magnitud, está ausente por completo en Solana de las Covachas y marca una muy ostensible diferencia (Figura 7).



Figura 7

Simbiosis ritual y mágica entre toro y ciervo, modelo iconográfico que se reitera en las estaciones de La Vieja (Alpera, Albacete) y de Cantos de la Visera (Yecla, Murcia); y, tal vez, en Minateda (Hellín, Albacete). (Calco de Alonso y Grimal)

C. Asistimos en Las Bojadillas I a enfrentamientos de toros en un friso, como acontecía en La Vieja y Cantos de la Visera (figuras 72 y 73 ante la 74, dibujo 129 de Alonso y Grimal). Este tema iconográfico (Figura 8) está ausente en Solana de las Covachas y resulta también muy significativo en el capítulo de las diferencias entre ambas estaciones de arte rupestre.

²³ A. Grimal y A. Alonso i Tejada, *La cueva de La Vieja...*, 2010.

²⁴ H. Breuil y M. Burkitt, "Les peintures rupestres d'Espagne..."; L. Ruiz Molina, y J. C. Puche Carpena, *Ars rupestris. Monte Arabí -Yecla, Murcia-* (Museo Arqueológico Municipal de Yecla, 2019); M. S. Hernández Pérez, "Cantos de la Visera...", 2012; A. Alonso i Tejada y A. Grimal Navarro, "100 años de arte rupestre...", 2013; J. F. Jordán Montés, "Toros, grullas, chamanes y agua primordial en la estación rupestre del Monte Arabí". *Yakka* núm. 19. (2011-12): 175-210.

²⁵ J. F. Jordán Montés, "Arte rupestre levantino: mitogramas...", 2019.

²⁶ J. F. Jordán Montés, "La posible simbiosis de toro-ciervo...", 2020



Figura 8

Las Bojadillas. Frisos de toros enfrentados, modelo iconográfico que se reitera en las estaciones de La Vieja (Alpera, Albacete) y de Cantos de la Visera (Yecla, Murcia). (Calco de Alonso y Grimal)

D. En Las Bojadillas hallamos la presencia de una cierva con patas de ave y cola de toro (figura 43, dibujo 127, de Alonso y Grimal). La cierva, por añadidura está rodeada de ramas o árboles y presenta intencionadamente el cuello segmentado, acaso indicando su occisión ritual, y las patas replegadas, como señal de muerte. Pero la cierva permanece ajena a toda actividad venatoria evidente²⁷. Junto a ella, aparece una cabra montesa (figura 42 de Alonso y Grimal) con una flecha clavada en el pecho, como deseando el artista incidir en el aspecto luctuoso de la escena. Este tema iconográfico (Figura 9) está ausente por completo en Solana de las Covachas. En realidad es un hápax en todo el Arte Rupestre Levantino y denota una genialidad por parte del artista que ideó la imagen.

²⁷ El detalle de los ciervos y toros con extremidades de aves ya lo comentamos en J. F. Jordán Montés, "Arte rupestre en Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y en el Campo de San Juan (Moratalla, Murcia). Mitos y ritos en el arte rupestre levantino". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* núm. 25. (2006): 21-52.



Figura 9

Las Bojadillas. Cierva, posiblemente inmolada (cuello roto; patas plegadas), rodeada de árboles, con cola de toro y con pezuñas de ave. Es inevitable pensar en aspectos sagrados y en relatos míticos. (Calco de Alonso y Grimal)

E. En Las Bojadillas I aparecen toros con patas de ave (figura 39, dibujo 129, de Alonso y Grimal). Este singular motivo iconográfico de simbiosis de especies está ausente por completo en Solana de las Covachas. Inmediatamente hablaremos del arquero que levita sobre su testuz (Figura 4,2).

F. En Las Bojadillas I descubrimos, situado sobre el toro con patas de ave que hemos mencionado arriba, a uno de esos arqueros que en otros trabajos hemos denominado didácticamente como “pacifistas” o “ecologistas”, y que no agreden al animal, sino que le sirven de vehículo, de psicopompo, porque además son epifanías de las divinidades (Figura 4,2). Sin duda el bóvido se asocia muy íntimamente al arquero con tocado globular (fig. 38, dibujo 129 de Alonso y Grimal) que ni le agrede ni representa una amenaza para su vida, ya que su arco y flechas permanecen en horizontal; además, el arquero danza o camina sobre su testuz, coincidiendo su sexo con las astas del bóvido, indicando que su intención es otra, tal vez de tipo trascendente o de impregnación de la fecundidad y del vigor del animal. De hecho, las zancadas de estos arqueros, similares entre ellos en La Vieja o en Minateda, denotan movimiento, desplazamiento. Este motivo iconográfico no se encuentra en Solana de las Covachas; pero sí en La Risca II (panel 2 de Mateo Saura)²⁸.

²⁸ M. Á. Mateo Saura, *La pintura rupestre en Moratalla (Murcia)* (Murcia: Ayuntamiento de Moratalla y Astronatur, 2005), 100.

G. En Las Bojadillas I se percibe una entrañable protección espiritual de un ciervo macho rampante de pobladas cuernas que coloca sus cuartos delanteros sobre un antropomorfo humano con máscara de cierva, en actitud de protección, de acogida (figs. 130 y 131, dibujo 132 de Alonso y Grimal). El binomio se asocia topográficamente a un ser antropomorfo de complejo tocado ramiforme que parece asistir al instante apotropaico. Este singular motivo iconográfico no existe en Solana de las Covachas (Figura 10).



Figura 10

Las Bojadillas. Ciervo rampante, tutelar y protector de un antropomorfo con cabeza de ciervo, con indiscutible valor sagrado y mítico. (Calco de Alonso y Grimal)

H. En Las Bojadillas VII se plasmó una muy singular representación de arqueros (figuras 141 a 182 de Alonso y Grimal), ya que aparecen en posición horizontal, los cuales, trazando diferentes parábolas, convergen hacia un binomio integrado por un caballo y un ciervo (figuras 138 y 140 de Alonso y Grimal). Recientemente propusimos varias posibles interpretaciones y a ellas remitimos²⁹: actividad cinegética representada de manera muy singular por el artista; escena de carácter trascendente y de sublimación de la condición humana; éxtasis y

²⁹ J. F. Jordán Montés, "Los hombres que volaban...", 2023.

alucinógenos ingeridos por los artistas/cazadores; alegoría de la muerte o de un rito de tránsito. Este asunto está ausente en Solana de las Covachas (Figura 3).

I. Un arquero, itifálico, con arco y flechas en horizontal, luce un espléndido tocado cuadrangular de líneas onduladas, tal vez un ser sobrenatural o una divinidad (figura 86, Bojadillas VII, de Alonso y Grimal). Semejante personaje no aparece en Solana de las Covachas. El arquero número 86 se acompaña de otro arquero humano, con arco en vertical y ligeramente inferior en el tamaño (figura 83 de Alonso y Grimal) (Figura 11).



Figura 11

Las Bojadillas. Singular arquero con tocado esférico de líneas curvas, en actitud pacífica. (Calco de Alonso y Grimal).

Por tanto, aparecen diferencias que entendemos como muy sustanciales. Al menos son ocho los motivos iconográficos importantes y representativos de una mentalidad que, estando presentes en Las Bojadillas, no se encuentran en Solana de las Covachas, pese a su proximidad geográfica. Estas circunstancias y diferencias invitan, al menos, a una reflexión.

1.4.2. Lo que existe en Solana de las Covachas y no existe en Las Bojadillas

Por el contrario, en Solana de las Covachas también encontramos escenas o motivos iconográficos que están ausentes en Las Bojadillas, lo que corrobora e incrementa las diferencias ya indicadas.

A. En Solana de las Covachas varias mujeres, con faldas acampanadas, situadas muy cerca las unas de las otras, tocan a ciervos macho o hacen ademán de hacerlo o se acercan tanto a los ciervos que es evidente su deseo de contacto (la mujer nº 159 al ciervo nº 158; la 153 al 152; la 150 al 148 y 152; la 140 al 136, todas estas figuras de la zona 6, según Alonso y Grimal).

Todo el conjunto está presidido por una enigmática figura de pie, descalza, con manos a sus senos, en posición de danza o de carrera, seguramente también femenina (figura 154 de Alonso y Grimal), quienes consideran, empero, que es masculina), y que es de gran tamaño, ya que duplica o triplica al resto de las mujeres, estableciendo así una evidente jerarquía de tamaño y prestigio. Esta gran figura preside el elenco de mujeres indiciado y sus contactos en busca de lo genésico de los ciervos, a la vez que ella misma se vincula a los ciervos 151 y 152 de la zona 6 de Alonso y Grimal. Hay que reseñar que hacia esta mujer de mayor tamaño, acaso una divinidad o señora de la naturaleza, se dirige un friso de ciervos, bien de cuerpo entero o bien prótomos (números 158, 160, 161, 162 y 164 de Alonso y Grimal). Este motivo que vincula a mujeres con ciervos machos no se encuentra en Las Bojadillas. Y constituye una diferencia sustancial (Figura 12).

Pero queremos destacar también, no obstante, que en la muy cercana estación de Cañaíca del Calar (Moratalla, Murcia)³⁰, aparece una mujer tocando a un oso, detalle que ya resaltamos en su día como rito de propiciación de la fecundidad y de la regeneración de la vida, resultado de observar aquellos cazadores y recolectores mesolíticos la “resurrección” anual de los osos tras el proceso estacional de la hibernación (figuras 11 y 12 de Mateo Saura en la nota 31)³¹. C. Olaria i Puyoles añade que la mujer que toca el oso, es tocada en su vientre preñado por el animal con una de sus zarpas, una osa indica Olaria³², y que además la dama se encuentra embarazada.

³⁰ M. Á. Mateo Saura, *La Cañaíca del Calar II...*, 2007, 36, motivos 11 y 12.

³¹ J. F. Jordán Montés y J. A. Molina Gómez, “Los osos en el arte rupestre postpaleolítico español. ¿Un mito de la resurrección y de la fertilidad?”. *Cuadernos de Arte Rupestre* núm. 4. (2007): 229-248

³² C. Olaria i Puyoles, *Del sexo invisible al sexo...*, 2011, 28-29.

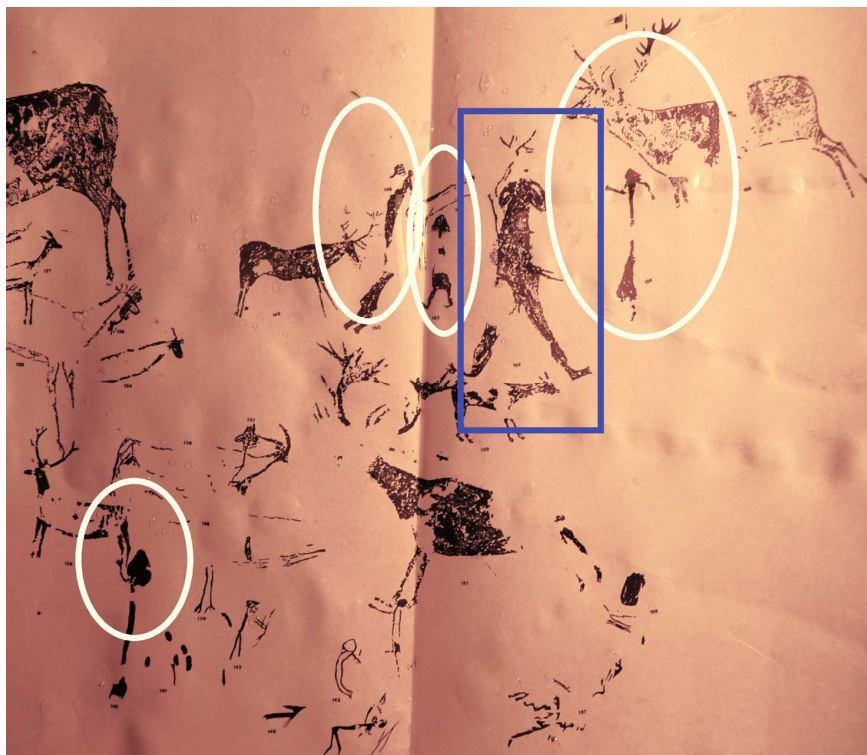


Figura 12

Solana de las Covachas. Mujeres tocando a ciervos, en un probable rito colectivo y simbólico de fertilidad, presidido por una *dea mater* en danza, que recibe a un friso de ciervos –incompleto en la imagen- (Calco de Alonso y Grimal).

Todo ello, si son ciertas las observaciones de Olaria y las nuestras, nos indicaría en verdad un rito de propiciación de la fecundidad. Y que en toda la serranía del alto río Segura existió durante el epipaleolítico la creencia mágica por la cual el contacto, real o simbólico, con la osa que resucita tras su hibernación, o con los ciervos que renuevan sus cuernas estacionalmente, era capaz de transmitir y asegurar tanto la fertilidad como la supervivencia de madres y bebés humanos.

Este vínculo entre damas, grávidas o no, y animales genésicos no es nada extraño. Lo encontramos en varios enclaves con arte levantino, de lo que deducimos que constituyó un ritual o idea etnográfica común en todo el arco mediterráneo entre las bandas de cazadores y recolectores. Así sucede, p. e., en el abrigo del Cingle dels Tolls del Puntal (Albocàsser, Castellón)³³, donde una mujer embarazada, con seno maternal indicado y descalza se inserta en los

³³ L. Dams, *Les peintures rupestres du Levant espagnol* (París: Picard, 1984), fig. 95. Acerca de las mujeres embarazadas en el arte levantino: C. Olaria i Puyoles, "Las Venus del Barranco de La Valltorta (Castellón). Mujeres parturientas en el arte magdalenense y en el arte levantino". *Cuadernos de Arte Rupestre* núm. 3. (2006): 59-78.

cuartos traseros de un gran ciervo de pobladas cuernas. La desnudez de sus pies le permite mejor impregnarse del poder fecundante del ciervo. Por añadidura está recogida e inserta entre dos seres de apariencia humana, que le duplican y triplican en tamaño y que igualmente nacen del cuerpo del ciervo. Una de esas figuras preeminentes la protege entre su cuerpo y un brazo, lo que indicaría la tutela de una divinidad sobre la mujer.

Del mismo modo, en la cueva dels Moros (Cogull, Lleida), dos mujeres tocan con sus manos alzadas y se superponen a la silueta de uno de los toros del friso de bóvidos que se desarrolla ante las famosas series de parejas de damas que rodean a un ser itifálico³⁴.

Pero, en suma, no hay nada semejante a damas que toquen animales en Las Bojadillas, ya sea por razones antropológicas o míticas, lo que marca una nítida diferencia con Solana de las Covachas.

B. La cierva grávida de Solana de las Covachas y que en su vientre vacío muestra un cervatillo (figs. 127 y 126, zona 6, de Alonso y Grimal), a la vez que se solapa a un gran ciervo macho de mayor tamaño (figura 128 de Alonso y Grimal), no aparece en Las Bojadillas (Figura 13).

Existe de nuevo un probable paralelo con la cierva de la Cueva dels Moros (Cogul, Lleida)³⁵, donde, bajo la danza y los pies descalzos de varias parejas de mujeres, nos aparece una cierva de vientre vaciado y de cuyas espaldas nace un arboriforme, acaso como alegoría de su poder genésico, el cual impregna a las mencionadas parejas de damas.

³⁴ H. Breuil y J. Cabré, "Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre, II. Les fresques à l'aire libre de Cogul. Province de Lérida (Catalogne)". *L'Anthropologie* núm. XX. (1909): 1-21 ; P. Bosch Gimpera y J. Colominas Roca, "Pintures rupestres de la Roca dels Moros de Cogul". *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* núm. VII. (1921-26): 3-27 ; M. Almagro Basch, *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)* (Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1952) ; A. Alonso Tejada y A. Grimal Navarro, *L'art rupestre del Cogul. Primeres imatges humanes a Catalunya* (Lleida: Pagés Editors, 2007); 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; R. Viñas Vallverdú et al., "El mural de las Roca dels Moros, Cogul (Lleida). Propuesta secuencial del conjunto rupestre". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 3. (2017): 93-129; M. Cacheda Pérez, "La representación de las mujeres levantinas en el conjunto rupestres de la Roca de los Moros del Cogul (El Cogul, Lleida) desde una perspectiva feminista". *Complutum* núm. 33 (2). (2022): 329-346.

³⁵ H. Breuil y J. Cabré, "Les peintures rupestres du bassin...", 1909 ; P. Bosch Gimpera y J. Colominas Roca, "Pintures rupestres de la Roca...", 1921-26; M. Almagro Basch, *El covacho con pinturas...*, 1952; A. Alonso Tejada y A. Grimal Navarro, *L'art rupestre del Cogul...*, 2007; C. Iannicelli y R. Viñas, "Análisis semiótico-narrativo...", 2015; R. Viñas Vallverdú et al., "El mural de las Roca dels...", 2017; M. Cacheda Pérez, "La representación de las mujeres...", 2022.

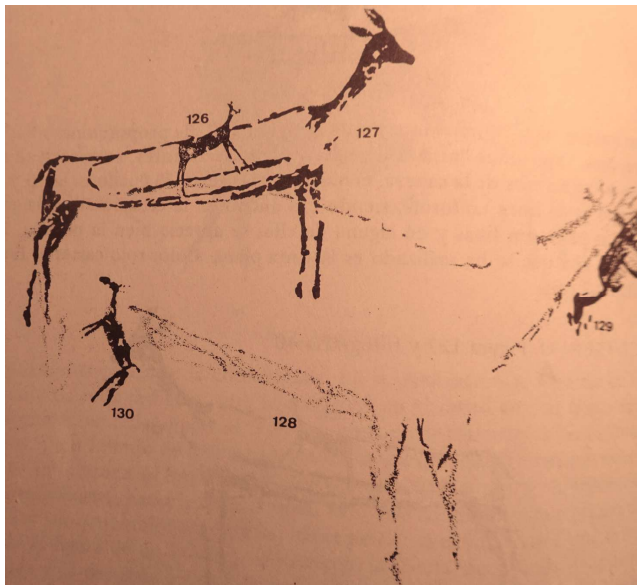


Figura 13

Solana de las Covachas. Cierva grávida con útero. (Calco de Alonso y Grimal)

C. Posible mujer junto a una menuda cierva que gira su cabeza y mira hacia atrás, hacia la mujer (figuras 109 y 110, zona 5, de Alonso y Grimal). Ambos se ubican justo delante de un gran ciervo de pobladas cuernas (figura 113 de Alonso y Grimal). Semejante composición no existe en Las Bojadillas (Figura 14).

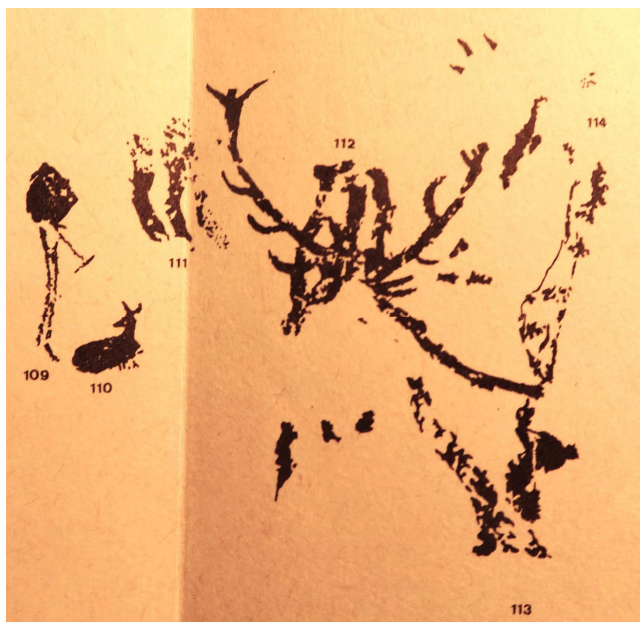


Figura 14

Solana de las Covachas. Mujer con tocado ritual ante cierva yacente que la contempla, en un proceso de mutua identificación (Calco de Alonso y Grimal)

Estos tres conjuntos de Solana de las Covachas –a, b y c- ya descritos, parecen haber sido pintados y concebidos para resaltar el carácter de fertilidad de ciertas pinturas.

D. El gran ciervo solitario del cual brota un trazo vertical, inexplicable con nuestras fuentes de información actuales, muy estilizado y largo, de unos 56 cm. (figuras 15 y 14, zona 3, de Alonso y Grimal), no se encuentra en Las Bojadillas.

2. Digresión: santuarios de fecundidad. De Solana de las Covachas (Albacete) hasta Cova Centelles (Castellón). El abrigo I, panel V y un supuesto caso de Covada

Estos datos comentados nos inducen a pensar que Solana de las Covachas fue un santuario parcialmente dedicado a propiciar la fecundidad, tanto de mujeres como de especies animales. Esta afirmación es refrendada también por lo descubierto en otras estaciones de arte levantino. Pensemos, p. e., en el abrigo de Centelles (Albocàsser, Castellón), y en una composición o escena sumamente extraordinaria, que es la culminación de un amplio abanico de damas, algunas embarazadas. La escena indicada muestra varias secuencias o instantáneas que los autores Morote, Rubio y Viñas consideran vinculadas con la fertilidad femenina y los partos³⁶.

Nosotros pensamos que todas esas secuencias están vinculadas forzosamente con un gran animal que aparece bajo ellas, posiblemente un ciervo, y su poder fecundante. Este aspecto no ha sido tratado, pero pensamos que resulta similar a la asociación que se desarrolla y acontece en Solana de las Covachas, entre las damas y los ciervos a los que tocan. En Centelles, y pensando en que el rosario de instantáneas fue realizado de derecha a izquierda por razones neurofisiológicas, estaríamos ante esta sucesión:

Instantánea A. Mujer embarazada, visibles ambos senos desnudos, y sedente que se ase a un óvalo (figura 256 de Morote et al.; figura 16 de I. Domingo³⁷, flanqueada por varios personajes itifálicos, dos de ellos con bolsas a sus espaldas y que muestran restos de pintura blanca, en leves franjas oblicuas, ellos y las bolsas (figuras 253, 254, 257, 259 de Morote et al.; figuras 15, 18 y 17 de Domingo), lo que les conferiría cierto valor sagrado, como si se tratara de númenes que asisten a la parturienta. De hecho el número 257 tiende sus brazos hacia el sexo de la mujer, como si ayudara a la extracción y nacimiento de la nueva criatura; y el personaje 254 sujeta el entramado en el que se ampara la

³⁶ G. Morote, A. Rubio y R. Viñas, “Las representaciones femeninas de Cova Centelles (Albocàsser, Castellón)”. I Jornades Internacionals d’Art Rupestre de l’Arc Mediterrani de la Península Ibèrica (2019), 245-264. Especialmente páginas 253-257 y figuras 10 a 14.

³⁷ I. Domingo Sanz, Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones (Valencia: Universitat de Valencia, 2005).

mujer. Con excelente intuición, Inés Domingo consideró que la ojiva a la que se sujeta la dama era en realidad un artilugio realizado con cuerdas para facilitar el parto de la madre³⁸. La figura 253, a la izquierda de la mujer 256, es otra mujer encinta.

Instantánea B. Una mujer, no embarazada, con falda adornada con puntos blancos, brazaletes en las muñecas y collar, trazado con la misma pintura blanca³⁹ (figura 11 de Inés Domingo y 251 de Morote et al.), se inclina sobre un varón yacente, éste con las piernas y brazos flexionados, también itifálico, y cuyo cuerpo está decorado con líneas blancas⁴⁰. Aparentemente ambos se tocan con las manos, lo que indicaría que el hombre yacente está vivo (figura 10 de Inés Domingo y 252 de Morote et al.). Morote, Rubio y Viñas estiman que estamos ante una escena “posiblemente simbólica de carácter sexual”⁴¹. En cambio, C. Olaria⁴², continuando la estela e idea abierta por sus predecesores (Villaverde, Guillem y Martínez)⁴³, estima que se trata de un rito funerario, de amortajamiento de un cadáver, pero sin perder en ningún caso su significado sexual. Las líneas blancas para Olaria serían “tatuajes mortuorios”. Para Valentín Villaverde en ningún modo estaríamos ante una escena de tipo sexual, sino de atención a un enfermo, a un moribundo o a un fallecido, y que posiblemente se trate de “un ritual funerario”⁴⁴.

Alcanzado este punto, en nuestra dilatada ignorancia, sugerimos que todos presentan algo de razón, porque podría ser que estuviéramos asistiendo, si no a una cópula, sí, quizás, a un rito de covada, costumbre ampliamente estudiada en antropología en los pueblos primitivos y documentada por las fuentes escritas antiguas en nuestra Península Ibérica, y por la cual el esposo yace en el lecho tras el parto de su esposa, y simula que él en realidad es el que está pariendo entre dolores o que ha experimentado el alumbramiento, mientras que la esposa o las mujeres del clan le asisten como a una parturienta, le cuidan, le atienden, le

³⁸ I. Domingo Sanz, *Técnica y ejecución de la figura...*, 2005, 189, figura 5. En la lámina citada, Inés Domingo otorga a esas figuras los números 16 para la dama parturienta y 15, 17 y 18 para los hombres que la rodean.

³⁹ Acerca de la aplicación de pintura blanca en el contorno de algunas imágenes en el arte levantino, ya existe un pormenorizado estudio de R. Viñas y G. Morote, “La aplicación de pintura blanca en los conjuntos levantinos de la Valltorta-Gasulla”. Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2012 (2013), 219-255. Esta técnica aparece en las estaciones de Coves del Civil, en Centelles y en la Cueva del Caballo. Los autores citados observaron que esta bicromía intencionada se aplicaba preferentemente a las figuras masculinas y en sus adornos personales (diademas, collares, brazaletes, cinturones, jarreteras...), y consideraron que denotaba “un carácter ritual y simbólico”.

⁴⁰ R. Viñas y G. Morote, con acierto, observan que el personaje masculino muestra líneas blancas en su cuerpo, mientras que el femenino se decora con puntos blancos, marcando así el artista una diferencia intencionada entre sexos.

⁴¹ G. Morote, A. Rubio y R. Viñas, “Las representaciones femeninas...”, 2019, 255.

⁴² C. Olaria i Puyoles, “Las Venus del Barranco de La Valltorta (Castellón)...”, 2006, 146, figura 134.

⁴³ V. Villaverde, P. Guillem y R. Martínez, “El Horizonte gráfico Centelles y su posición en la secuencia del Arte Levantino del Maestrazgo”, *Zephyrus* núm. 59. (2006): 181-198.

⁴⁴ V. Villaverde, P. Guillem y R. Martínez, “El Horizonte gráfico Centelles...”, 2006, 187.

alimentan y hasta le lavan ritualmente⁴⁵. Así, en efecto, quedarían vinculadas la escena a del parto, con la del supuesto amortajamiento o, mejor, covada de la escena b, en la que el protagonista es el varón, no muerto, aunque sí postrado y yacente tras un “parto”.

Instantánea C. Para nosotros se trataría de una danza frenética y vigorosa, propiciatoria, en la que participan tres mujeres, con faldas y pulseras en las muñecas, las cuales mueven y alzan ostentosamente las piernas (figuras 245 y 246 de Morote et al.; 8 y 9 de Domingo). Para I. Domingo, -y coinciden con ella Morote, Rubio y Viñas-, las figuras 6 y 8, femeninas, muestran un trazo bajo sus faldas que podría indicar la rotura de aguas inmediata al parto (figuras 240 y 247 de Morote et al.)⁴⁶. Para Olaria, en cambio, ambas mujeres estarían pintándose el cuerpo o “frotándose su cuerpo con algún tipo de ungüento”, si bien se inclina porque las mujeres (incluyendo la 239 de Morote *et al.*) “se aplican pigmentos para tatuarse el cuerpo, como preparación previa a la ejecución del ceremonial funerario”⁴⁷. Nosotros creemos que se trata de una danza jubilosa por el nacimiento de una criatura, sin desdeñar valores apotropaicos, de protección tanto al bebé, como a los esposos que han parido.

En este caso las discrepancias y observaciones son bastante divergentes entre los autores.

No hay que olvidar la presencia de un extraño objeto (figura 6 bis de Domingo; figura 238 de Morote *et al.*), situado ante la figura femenina nº 6 de la autora, y que Olaria identifica con un recipiente para colorante, el que han usado para pintarse los cuerpos.

Instantánea D. Se trata de un personaje masculino, itifálico, con cola de animal tras sus nalgas, bolsa con rayas blancas pintadas tras su espalda y posible máscara (figura 241 de Morote et al.; figura 7 de Domingo). Morote, Rubio y Viñas

⁴⁵ Las fuentes clásicas que hablan de la covada son, por ejemplo, Apolonio de Rodas, quien en su libro *El viaje de los argonautas* escribe: “Allí (en pueblos escitas de las costas orientales del Mar Negro), cuando las mujeres dan a luz a sus hijos, son los maridos quienes gimen, echados en la cama y con la cabeza vendada. Ellas, en cambio, los cuidan, a los hombres, con alimentos y les preparan los lavatorios del parto” (libro II, vv. 1012 ss.). Hemos usado la versión y traducción de Carlos García Gual, en la Editora Nacional, 1975. Diodoro de Sicilia comenta algo semejante y es que los padres, acostados en los lechos, acogen en sus brazos a los bebés y reciben las felicitaciones de los amigos y familiares por el alumbramiento, mientras que la esposa se levanta y le atiende y cuida solícitamente, a la vez que realiza las labores de la casa. Por último, Estrabón, en su libro III, 4: 7, escribía, referido a los pueblos cántabros, astures y galaicos: “Éstas (las mujeres de dichos pueblos) cultivan la tierra; apenas han dado a luz, ceden el lecho a sus maridos y los cuidan. Con frecuencia paren en plena labor y lavan al recién nacido, inclinándose sobre la corriente de un arroyo, envolviéndole después”.

⁴⁶ I. Domingo Sanz, *Técnica y ejecución de la figura...*, 2005; G. Morote, A. Rubio y R. Viñas, “Las representaciones femeninas...”, 2019.

⁴⁷ C. Olaria i Puyoles, “Las Venus del Barranco de La Valltorta (Castellón)...”, 2006, 147-148.

estiman que podría tratarse de un chamán o “personaje ritual”⁴⁸. La escena y el personaje masculino itifálico en cierto modo recuerdan al ser con semejantes rasgos que se halla en las Rocas del Moros (Cogul, Lleida)⁴⁹. Pero lo interesante de este personaje además, a nuestro juicio, es que brota del ciervo (o bóvido) (fig. 12 de Domingo), tal y como hacia la diosa-dama de El Milano, por ejemplo. Se trataría, en consecuencia, de un espíritu o numen favorecedor del parto, que asiste a la danza propiciatoria, a la covada y al alumbramiento, ya descritos, casi presidiendo las tres escenas, y que entendemos que están sucediendo todas ellas al mismo tiempo, al unísono incluso con la última instantánea que ahora señalamos.

De hecho Morote, Rubio y Viñas sostienen que su figura 238, el extraño objeto, es en realidad un antropomorfo “sin brazos ni piernas, tal vez un alumbramiento simbólico”⁵⁰.

El ingenioso autor del mesolítico, aglutinó en muy poco espacio de tiempo un abigarrado conjunto, como una crucifixión del Barroco, acoplando figuras y gestos en un reducido espacio. Además, y nunca lo hemos de olvidar, todas las escenas giran alrededor del animal incompleto que pintó, ya fuera ciervo o toro, porque él es el ser genésico, capaz de propiciar la fecundación.

Instantánea E. Sobre el conjunto anterior y todas sus escenas, el artista añadió la danza de dos arqueros (figuras 233 y 235 de Morote *et al.*; figuras 4bis y 5 de Domingo), sin actitud belicosa o cinegética alguna, pero con talante y aspecto protector de las mujeres. Sus evoluciones son observadas por un tercer personaje masculino, itifálico sin duda, con jarreteras, con manchas blancas en las piernas y con unos extraños adornos, de muy compleja comprensión, tal vez apotropaicos, que culminan su estatura (figura 232 de Morote *et al.*; fig. 3 de Domingo). Este último personaje, sí entendemos que dirige o preside todo el conjunto anteriormente comentado.

Para C. Olaria estos hombres ejecutaban una danza funeraria en honor del que está siendo amortajado⁵¹, danza que sería complemento y contraste con el instante del parto de la mujer embarazada, asistida por sus auxiliares: “sexo y

⁴⁸ G. Morote, A. Rubio y R. Viñas, “Las representaciones femeninas...”, 2019, 253.

⁴⁹ H. Breuil y J. Cabré, “Les peintures rupestres du bassin inférieur de l’Ebre, II. Les fresques à l’aire libre de Cogul. Province de Lérida (Catalogne)”, *L’Anthropologie* núm. XX. (1909): 1-21. P. Bosch Gimpera y J. Colominas Roca, “Pintures rupestres de la Roca...”, 1921-26.; M. Almagro Basch, *El covacho con pinturas rupestres...*, 1952. A. Alonso Tejada y A. Grimal Navarro, *L’art rupestre del Cogul...*, 2007; C. Iannicelli y R. Viñas, “Análisis semiótico-narrativo...”, 2015; R. Viñas Vallverdú *et al.*, “El mural de las Rocas dels...”, 2017; M. Casheda Pérez, “La representación de las mujeres...”, 2022.

⁵⁰ G. Morote, A. Rubio y R. Viñas, “Las representaciones femeninas...”, 2019, 254.

⁵¹ C. Olaria i Puyoles, “Las Venus del Barranco de La Valltorta (Castellón)...”, 2006, 148-149.

muerte se reflejan al mismo tiempo, como expresando la dialéctica de lo contrario, de vida y de muerte”⁵².

En suma, la unidad del relato, del conjunto y de todas las escenas está garantizada porque sobre la pintura roja de las figuras y protagonistas, el autor de la composición usó pintura blanca para realizar detalles o marcas que indicaran que todos los participantes se hallaban en un mismo espacio y en un mismo tiempo. Los comentarios de los diferentes investigadores que han analizado el palimpsesto coinciden también en afirmar la unidad del conjunto y de la narración.

De momento nos declaramos incompetentes para interpretar las figuras 245, 248, 249 y 250.

3. Conclusiones: contactos y vínculos iconográficos vs divergencias en las cosmovisiones de Las Bojadillas y de Solana de las Covachas

3.1. Vida cotidiana, vida espiritual

No nos es posible recurrir a la etnoarqueología para analizar ambas estaciones por razones evidentes⁵³. Los datos cronológicos, a partir del carbono derivado del oxalato cálcico contenido en los soportes rocosos y en los recubrimientos de las pinturas, nos son imposibles de alcanzar sin las cuidadosas técnicas modernas que en otras estaciones sí se han aplicado y que han proporcionado interesantes fechas⁵⁴. Añadamos nuestra impericia y ceguera en la estratigrafía cromática, que es manifiesta.

Por ello recurrimos a un método que sí está disponible para nuestros mínimos recursos materiales y al alcance de nuestras limitadas capacidades intelectuales. Nos referimos a una comparación iconográfica, con suerte a la semiótica⁵⁵, y a la escenografía que determinadas instantáneas generan, según

⁵² C. Olaria i Puyoles, “Las Venus del Barranco de La Valltorta (Castellón)...”, 2006, 146.

⁵³ Interesantes aportaciones con los aborígenes australianos y sus pinturas rupestres en I. Domingo Sanz, C. Smith y S. K. May, “Etnoarqueología y arte rupestre: potencial, perspectivas y ética”. *Complutum* núm. 28 (2). (2017): 285-305. También I. Domingo Sanz, S. K. May y C. Smith, “Etnoarqueología y arte rupestre en el siglo XXI”. *Kobie* núm. 16. Serie Anejo. (2017): 163-180.

⁵⁴ J. F. Ruiz López, M. W. Rowe, A. Hernanz Gismero, J. M. Gavira Vallejo, R. Viñas Vallverdú y A. Rubio i Mora, “Cronología del arte postpaleolítico y datación absoluta de pátinas de oxalato cálcico. Primeras experiencias en Castilla-La Mancha (2004-2007)”. *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica* (2008) (Valencia: Generalitat Valenciana, 2009), 303-325.

⁵⁵ Hay autores mucho más capacitados que nosotros para adentrarse en este debate: G. Sauvet y A. Włodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique. Pour une histoire des premiers signes graphiques de l’homme”. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 74 (2). (1977): 545-558; G. Sauvet y S. Sauvet, “Fonction sémiologique de l’art pariétal animalier franco-cantabrique”. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 76. (1979): 340-354; J. M. Gómez-Tabanera, “Significación religiosa y función semiológica en el arte rupestre astur-cantábrico”. *Valcamonica Symposium 1972* (Brescia: Edizioni del Centro - Centro Camuno di Studi Preistorici, 1975), 65-72;

sea la distribución de los personajes, la jerarquía de los mismos y la reiteración o ausencia de los modelos. Cuando un artista genera una obra, y aquellos cazadores y recolectores eran tan extraordinarios como Velázquez en algunas de sus composiciones, está reflejando, sin atisbo de duda, su universo mental, las creencias que se desarrollaban en su sociedad y la espiritualidad de sus cosmovisiones⁵⁶.

Aquellas gentes del Mesolítico peninsular dedicaron mucho tiempo y esmero para plasmar en la roca sus mitos⁵⁷, sus tradiciones y sus rituales. Y Las Bojadillas y Solana de las Covachas son dos enclaves especialmente generosos con esas narraciones trascendentes unas, otras cotidianas. Es cierto que la certeza absoluta sobre los significados de tales escenas y lo que pretendieron transmitir, no existe, aunque nos apoyemos en las complejas analogías, en la etnografía, en la arqueología o en la historia de las religiones. Sólo nos será posible sugerir hipótesis de trabajo, propuestas más o menos sensatas o plausibles sobre los mensajes que transmiten las pinturas (o grabados, o esculturas) y poco más. Pero la interpretación de los significados nos está velada; no al cien por cien. Mas la intuición, salvo en los místicos, no es suficiente para demostrar asertos racionales. Cuando observamos y hasta contemplamos las escenas referidas, en este o en otros trabajos, intuimos que hay un mensaje, social o espiritual, una necesidad de manifestar y expresar conceptos y contenidos del alma individual, y de la comunidad en la que vivió el artista, el creador o la creadora. De ello no existe duda posible, porque la expresión artística o

J. M. Gómez-Tabanera García, "Arte rupestre cuaternario: connotaciones semánticas y rituales". Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses núm. 13. (1987-88): 39-60; J. M. Gómez-Tabanera García, "Semiología del arte rupestre cuaternario". Actas del Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeo (Vigo: Museo Municipal "Quiñones de León" de Vigo, Universidade de Vigo, Asociación Arqueológica Viguesa, 1999. CD de 2002), 1-11; J. M. Gómez-Tabanera García, "Para una semiótica del arte paleolítico". Miradas y voces de fin de siglo. VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Granada: Asociación Española de Semiótica, 1998 -2000-), 515-524. O bien V. Baldellou Martínez. "Semiología y semiótica en la interpretación del arte rupestre post-paleolítico". Semiótica del arte prehistórico. Serie Arqueológica núm. 18. (2001), 25-52; M. Otte, *Arts préhistoriques. L'articulation du langage* (Bruselas: De Boeck, 2006), capit. IX, 121 y ss.

⁵⁶ Esta afirmación ya tiene precedentes más autorizados, aunque sea en el arte paleolítico: J. Ries, "Les expressions intellectuelles et religieuses de l'homme préhistorique". *Revue Théologique de Louvain* núm. 11 (1). (1980): 83-95 ; M. Otte, "Arts et pensée dans l'évolution humaine". *Comptes Rendus Palevol* núm. 16. (2017): 163; L. Freeman, "Seres, signos y sueños: la interpretación del arte paleolítico". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología* núm. V. (1992): 87-106.

⁵⁷ Sobre la posibilidad de hallar narraciones de mitos en el arte prehistórico, hay varios y cualificados precedentes, unas veces como pregunta o hipótesis: J-L. Le Quellec, "Peut-on retrouver les mythes préhistoriques? L'exemple des récits anthropogoniques". *CRAI Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* núm. 159 (1). (2015): 235-266. Otras como afirmación: M. Groenen, "Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du Paléolithique Supérieure". *Art du Paléolithique Supérieur et du Mésolithique. XIVème Congrès UISPP, section 8 Université de Liège* (2001) (Oxford: BAR International Series 1311, 2004), 31-45.

iconográfica constituye siempre una misiva hacia los humanos del entorno y ámbito inmediatos, y hacia aquellos que viven en el mismo espacio que el creador y en un tiempo coetáneo.

Pero también, es posible, una rememoración de lo intangible, y hasta de lo trascendente, cuyo destino sería los descendientes del genio que ideó aquellas imágenes. El artista que imaginó aquellas escenas, aunque fuera de mente excepcional y sellara con su audacia e inventiva sus obras, no creó para sí y por sí; o no únicamente para su deleite y mundo interno. Difundía y mantenía un conocimiento sagrado, compartido con la comunidad en la que residía, un patrimonio colectivo, una herencia procedente de los relatos de los ancestros. Su expresión artística le era propia, sin duda, pero también pertenecía a la comunidad donde habitaba y con cuyos miembros coparticipaba en sentimientos y creencias.

En efecto, las pinturas o los grabados prehistóricos, las que se han conservado en las rocas (ya que nada sabemos de lo que se pudo realizar en tejidos y apenas si intuimos que aquellos cazadores se aplicaron tatuajes en la piel, como los arqueros rayados de Minateda o las pinturas blancas que perfilan las figuras de los conjuntos de la Vallorta-Gasulla), eran un motivo para afianzar lazos sociales en las comunidades que se realizaban, para entablar contacto con las divinidades, mas también un sistema para delimitar áreas de influencia geográfica ante otros clanes, presumiblemente rivales.

Añadamos que la elección de una covacha, como enclave para expresar lo sagrado y lo cotidiano, constituyó también un acto cultural de primer orden. Especialmente porque se humanizaba el paisaje, a la vez que se le impregnaba de una presencia numinosa, al representar, acaso, emblemas, metáforas aisladas, alegorías con símbolos⁵⁸, espíritus, ancestros y divinidades. Por añadidura, el paraje elegido, el abrigo seleccionado, el panel escogido, las rutas de migraciones de las especies de animales salvajes que por allí transitaban y las rutas que marcaban, los caminos que los mismos seres humanos solían frecuentar... Todo ello comporta una reflexión personal del artista e implica un intercambio de impresiones entre los miembros del clan⁵⁹.

⁵⁸ Por ejemplo, en la estación rupestre de La Vieja, creemos que existe una sucesión encadenada de metáforas vinculadas: hombre con armas inertes y plumas + danza del hombre sobre las astas + toros enfrentados + toros reconvertidos en ciervos + recolectores de miel. Esas cinco metáforas, así las captamos nosotros en nuestra suma ignorancia, no lingüísticas pero sí iconográficas, constituyen una alegoría, a la cual en diversas ocasiones hemos intentado ofrecer una explicación razonable, no de plena certeza, pero sí plausible.

⁵⁹ Para estos asuntos, a veces indemostrables, pero que son evidentes, P. Hameau y A. Painaud, "Criterios de selección para la elección de los lugares con pinturas en la Península Ibérica y en el sur de Francia". Actas del Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeo (Vigo: Museo Municipal "Quiñones de León" de Vigo, Universidade de Vigo, Asociación Arqueológica Viguesa, 1999. CD de 2002), 1-9; S. Fairén Jiménez, "Más allá del panel. Arte rupestre y paisajes prehistóricos". Arte rupestre en la comunidad valenciana (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005), 167-178. Los diversos autores analizan las posiciones dominantes de las estaciones rupestres, las

Lo que consideramos también como evidente es que nos encontramos, en Las Bojadillas y en Solana de las Covachas, y en otras muchas estaciones con arte prehistórico (La Vieja, Minateda, Cantos de la Visera, El Milano...), ante la narración de mitos⁶⁰ y leyendas⁶¹, expresados mediante imágenes, al carecer aquellos cazadores-recolectores, es evidente, de escritura. O ante la ejecución de ceremonias y rituales⁶², tal vez unos de iniciación⁶³, otros quizás de carácter chamánico⁶⁴, como si un fotógrafo hubiera plasmado en píxeles diferentes secuencias de los mismos. Y sin olvidar los aspectos que englobarían las creencias religiosas⁶⁵ y mágicas⁶⁶.

orientaciones, las perspectivas, las humedades, el color de las rocas, la presencia del agua en el enclave...etc.

⁶⁰ Otros investigadores/as han pensado también en el asunto de los mitos en el arte levantino. Por ejemplo C. Olària i Puyoles, "Las mujeres y las creencias míticas". Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico y Varia de Arqueología, (Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 2011), 53-83; R. Pigeaud, "L'art rupestre: image des premiers mythes?". *Révolution dans nos origines. Éditions Sciences Humaines* (Auxerre, 2015), 176-194. Nosotros apuntábamos esa posibilidad en algunas aportaciones previas: 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* núm. 3. (2006): 79-124; J. F. Jordán Montés, "Los árboles en el arte rupestre levantino. ¿Recolección meso/neolítica o narración de un mito?". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 13. (2022): 28-80; J. F. Jordán Montés, "¿Existieron relatos míticos en el arte rupestre levantino? El mito de la creación en el ARL". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 14. (2022): 35-84.

⁶¹ Sobre la existencia de relatos que pudieran aludir a héroes primordial, como hipótesis de trabajo: J. F. Jordán Montés, *¿El viaje del héroe en el arte rupestre...?*, 2022, 171-197.

⁶² Así lo expresan sin vacilaciones S. Fairén Jiménez y E. Guerra Doce, "Paisaje ritual: reflexiones sobre el contexto social del arte macroesquemático". *Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea* (Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y CAM, 2005), 89-97.

⁶³ L. G. Freeman, "Cuevas y arte: ritos de iniciación y trascendencia". *El significado del arte paleolítico*. (Ministerio de Cultura (Madrid: Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, 2005), 247-262.

⁶⁴ E. Guerra Doce, "Estados alterados de conciencia en el arte postpaleolítico de la Península Ibérica: rituales de éxtasis, plantas psicoactivas y dinámicas sociales". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* núm. 28 (1). (2023): 41-61.

⁶⁵ F. Jordá Cerdá, "¿Restos de un culto al toro en el Arte Levantino?". *Zephyrus* núm. XXVI-XXVII. (1976): 187-216; M. Á. Mateo Saura, "Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino". *Zephyrus* núm. LVI. (2003): 247-268; R. Viñas Vallverdú y E. R. Saucedo Sánchez, *¿Los cérvidos en el arte rupestre postpaleolítico?*. *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló* núm. 21. (2000): 53-68; J. F. Jordán Montés, *¿Escenas de carácter sacral y seres sobrenaturales en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica?*. *Semiótica del arte prehistórico*. (Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2001), 89-127; J. F. 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*. IV Congresso de Arqueologia Península. *Faro*, 2004. (2006): 205-217; J. F. Jordán Montés, *¿El valor sacral del ciervo en la pintura rupestres postpaleolítica de la Península Ibérica?*. Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009, V a XI. *Serie Arqueológica* núm. 23. (2010): 147-187; 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* núm. 1. (2016): 24-37.

Recordemos otras instantáneas, como los casos de Centelles y las escenas de mujeres embarazadas⁶⁷. O la muy conocida Roca dels Moros (Cogul, Lleida)⁶⁸ y su supuesta danza de damas en torno a un numen itifálico, acaso alegoría de la fertilidad femenina, pues también dichas parejas de mujeres se vinculan nítidamente a unos toros, animales genésicos, y a una cierva grávida. O las danzas con ritos sexuales de Los Grajos I (Cieza, Murcia)⁶⁹. O danzas de aspecto bélico⁷⁰. O la compleja caza del ciervo vivo, con un coro de danzantes en Muriecho⁷¹. O bien los estilizados y enormes hombres (en torno a los 100 cm.) con bumeranes que danzan y corren sobre las testuces de toros enfrentados en la Cueva del Chopo (Obón, Teruel)⁷².

⁶⁶ R. Viñas y R. Martínez, R., "Imágenes antro-po-zoomorfas del postpaleolítico castellanense". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* núm. 22. (2001): 365-392; J. F. Jordán Montés, "Los seres híbridos o míticos en el arte rupestre levantino". *Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico. Varia* núm. X. (2012), 129-179; P. Utrilla y M. Martínez-Bea, "La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico". *Munibe* núm. 57 (III). Homenaje a Jesús Altuna (2005-2006): 161-178. En esta escena el ciervo es cogido por las cuernas por un antropomorfo con cabeza de caballo. Respecto a la magia relacionada con la miel y sus posibles rituales: J. J. F. Jordán Montés y J. A. González Celdrán, "¿Recolectores de miel o libadores de conocimientos espirituales? Una interpretación desde perspectivas antropológicas de las escenas de recogida de miel en el arte rupestre levantino". *II Congreso de Historia de Albacete*, vol. I (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2002), 117-127; J. F. Jordán Montés, "Los cazadores de miel: desde Minateda hasta los Pirineos. La miel que destila sobre las astas de los toros y en las cuernas de los ciervos en el arte rupestre levantino español". *Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico 2012. Varia* núm. XI (2013), 109-156.

⁶⁷ G. Morote, A. Rubio y R. Viñas, "Las representaciones femeninas...", 2019.

⁶⁸ C. Iannicelli, *Arte rupestre levantina: un'analisi interpretativa della semiótica degli insiemi di Roca dels Moros (Lleida), Los Grajos (Murcia)*. Tesis de Máster. (2013-2014). (Tarragona: Universitat Roira i Virgili, 2013-2014); Claudia Iannicelli y Ramón Viñas, Ramón "Análisis semiótico-narrativo...", 2015, 231-250.

⁶⁹ A. Beltrán Martínez, *La Cueva de Los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)*. *Monografías Arqueológicas* núm. VI. (1969); J. Salmerón Juan y M^a. J. Rubio Martínez, "El barranco de Los Grajos (Cieza, Murcia): revisión de un interesante yacimiento prehistórico". *XXI Congreso Nacional de Arqueología*, vol. 2. (1995), 589-602; T. Fernández Azorín y P. Lucas Salcedo, "Aportación a la representación de la sexualidad en el arte levantino: el abrigo I del Barranco de Los Grajos (Cieza)". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 15. (2023): 134-151; C. Iannicelli, *Arte rupestre levantina...*, 2013-2014; C. Iannicelli y R. Viñas, "Análisis semiótico-narrativo...", 2015.

⁷⁰ J. B. Porcar Ripollés, "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Danza de arqueros ante figuras humanas sacrificadas". *Boletín Sociedad Castellonense de Cultura* núm. XXI. (1945): 145-152; J. B. Porcar Ripollés, "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Escenas bélicas". *Boletín Sociedad Castellonense de Cultura* núm. XXII. (1946): 48-60.

⁷¹ V. Baldellou, P. Ayuso, A. Painaud y M^a. J. Calvo, "Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)". *Bolskan* núm. 17. (2000): 33-86; P. Utrilla y M. Martínez-Bea, "La captura del ciervo...", 2005-2006. En la escena de captura interviene un antropomorfo con cabeza de caballo, quien ase por las cuernas al ciervo. Creemos que todo el conjunto describe una ceremonia de tipo religioso y mágico.

⁷² J. V. Picazo Millán, R. M^a. Loscos, M. Martínez y M^a. P. Perales, "Las pinturas rupestres de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel)". *Kalathos* núm. 20-21. (2001-2002): 27-83. Estos bumeranes, de carácter bélico, cinegético o ritual, también aparecen en las pinturas en el Barranco de las Olivanas

Sin desestimar nunca la posibilidad de escenas de la vida cotidiana: vareos y recolección de la Sarga I y II, tal vez técnicas de caza con señuelo⁷³; danzas comunales⁷⁴; la propia caza⁷⁵ (La Araña en Bicorp y la caza de la cabra montesa; Cova dels Cavalls en Tirig y la caza de ciervos; Cova Remigia en Ares del Maestre y la caza del jabalí; Ermites I de Ulldecona y la caza del ciervo⁷⁶, etc...); o infinidad de otros aspectos etnográficos⁷⁷ y sociales⁷⁸. Y, lógicamente, la guerra⁷⁹ (Abrigo

(Albarracín, Teruel) y en la Fuente del Sabuco (Moratalla, Murcia) y en las mismas Bojadillas IV (Nerpio, Albacete).

⁷³ F. J. Fortea Pérez y E. Aura Tortosa, "Una escena de vareo en La Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del arte levantino". *Archivo de Prehistoria Levantina* núm. XVII. (1987): 97-122; M. S. Hernández Pérez, P. Ferrer i Marset y E. Catalá Ferrer, *Arte rupestre en Alicante*. (Alicante: Banco de Alicante y Fundación Banco Exterior de España, 1988); M. S. Hernández Pérez y J. M^a. Segura Martí (coord.), *La Sarga. Arte rupestre y territorio* (Alcoy: Generalitat Valenciana, Ajuntament d'Alcoi y CAM, 2002); M. S. Hernández Pérez, P. Ferrer i Marset y E. Catalá Ferrer, "La Sarga (Alcoi, Alicante). Nuevas imágenes, nuevas interpretaciones". *Recerques del Museu d'Alcoi* núm. 16. (2007): 35-60; G. Morote, R. Viñas, A. Rubio y B. Menéndez, "La escena de vareo del conjunto rupestre de La Sarga (Alcoi, Alicante): nuevas aportaciones interpretativas". *II Jornades Internacionals d'Art Prehistòrica de l'Art Mediterrani de la Península Ibèrica* (2022), 139-157. En este último artículo se realiza una detallada historia de la investigación comentada y comparada.

⁷⁴ N. Santos da Rosa, L. Fernández Macías y M. Díaz-Andreu, "Las escenas de danza en el arte rupestre levantino del Bajo Aragón y Maestrazgo: una síntesis crítica". *Zephyrus* núm. LXXXVII. (2021): 15-31. Un extenso y elaborado artículo que explica y expone las condiciones para que una escena en el ARL sea considerada como danza, en M. Díaz-Andreu, L. Fernández Macías y N. Santos da Rosa, "Danzando sobre las rocas: la identificación de una práctica cultural inmaterial en la zona meridional del arte levantino. *II Jornades Internacionals d'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica* (2022.), 199-216. No olvidar un trabajo antiguo de F. Jordá Cerdá, "Las representaciones de danzas en el arte rupestre levantino". *III Congreso Nacional de Arqueología* (1974), 43-52.

⁷⁵ M^a. C. Blasco Bosqued, "¿La caza en el arte rupestre del Levante español? Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid núm. 1. (1974): 29-55; E. López Montalvo, "¿La caza y la recolección en el arte levantino? *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005), 265-278; J. F. Ruiz López, "¿Cazadores y presas: simbolismo e interpretación social de las actividades cinegéticas en el arte levantino? *Arqueobios* núm. 3 (1). (2012): 104-126.

⁷⁶ R. Viñas Vallverdú et al., "El santuario-cazadero del conjunto rupestre de Les Ermites (Ulldecona, Montsià, Tarragona)". *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica* (2008) (Valencia: Generalitat Valenciana, 2009), 49-58.

⁷⁷ M^a. F. Galiana Botella, "Contribución al arte rupestre levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas". *Lucentum* núm. IV. (1985): 55-86; M. Á. Mateo Saura, "Rasgos etnográficos del arte rupestre naturalista en Murcia". *Espacio Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología* núm. 6. (1993): 61-96.

⁷⁸ L. Pericot, "La vida social de los cazadores paleolíticos y epipaleolíticos españoles a través del arte levantino". *Miscelánea Arqueológica* núm. XXV. (1974), 173-195; F. Jordá Cerdá, "Formas de vida económica en el arte rupestre levantino". *Zephyrus* núm. XXV. (1974): 209-223. F. Jordá Cerdá, "La sociedad en el arte rupestre levantino". *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia* núm. 11. (1975): 159-184. Sobre aspectos concretos relativos a la mujer: T. Escoriza Mateu, *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la Península Ibérica*. (Oxford: BAR Internacional Series 1082, 2002); A. Alonso i Tejada, "La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos". *Gala* núm. 2. (1993): 11-50; M^a. Lillo Bernabeu, *La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la Península*

Grande de Minateda en Hellín, Les Dogues en Ares del Maestre, Cueva del Civil en Tirig, Cueva del Roure en Morella, etc...).

3.2. Tan cercanas, tan diferentes

Tras todos los análisis iconográficos ya comentados, acaso sea posible admitir que nos encontramos ante dos estaciones de arte prehistórico diferentes, Las Bojadillas y Solana de las Covachas, aunque en el espacio estén muy próximas, a apenas 15 km en línea recta. Ambas muestran evidentes vínculos, tanto por esa cercanía geográfica, como por la lectura de ciertos motivos representados. Pero al mismo tiempo se advierte que los dos enclaves manifiestan cosmologías y relatos míticos que son diferentes; muy diferentes. Y en tal medida que, tras el análisis iconográfico, denotan unas cosmovisiones ajenas, la una de la otra. Obtenemos la sensación de visitar dos comunidades de cazadores y recolectores distantes, y distintas en la mentalidad.

Es posible, empero, que debamos incorporar al análisis una diferencia cronológica relevante, a tenor de tales diferencias ya expuestas, pero para cuya argumentación nosotros no estamos capacitados, ni por conocimientos ni por recursos técnicos. Este aspecto ya es tarea de investigadores más expertos y sabios.

Pese a todo es preciso debatir la “hermandad” o koiné cultural que se pudiera deducir, a partir de la iconografía expuesta, entre ambas estaciones rupestres. Ya hemos comentado que por la temática, aunque hay elementos iconográficos que podríamos estimar como similares, encontramos escenas que anuncian unas diferencias capitales⁸⁰.

Ibérica. Tesis doctoral. (Alicante: Universidad de Alicante, 2014); M^a. Lillo Bernabeu y V. Barciela González, “Prácticas maternas en el arte levantino”. Prehistoria y arte rupestre en la Vall de Gallinera (La Marina Alta, Alicante) (2020), 88-89.

⁷⁹ M^a I. Molinos Sauras, “Representaciones de carácter bélico en el arte rupestre levantino”, Bajo Aragón. Prehistoria núm. VII-VIII. (1986-87): 295-310; A. Rubio i Mora, “Figuras humanas flechadas en el arte rupestre postpaleolítico de la provincia de Castellón”. XIX Congreso Nacional de Arqueología (1989), 439-459; M. Á. Ángel Mateo Saura, “La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos”. La guerra en la Antigüedad (Madrid: Ministerio de Defensa, 1997): 71-83; P. Miquel Guillem Calatayud, “Las escenas bélicas del Maestrazgo”. Arte rupestre en la Comunidad Valenciana (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005), 239-251. J. V. Picazo Millán y M. Martínez Bea, “Bumeranes y armas arrojadas en el arte rupestre levantino. Las aportaciones de la cueva del Chopo (Obón, Teruel)”. Arte rupestre en la España mediterránea. (2004): 379-391; E. López Montalbo, “Violence et mort dans l’art rupestre du Levant: groupes humaines et territoires”. L’armement et l’image du guerrier dans les sociétés anciennes (Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2011), 19-42 ; A. Rubio y R. Viñas, “Representacions bèl·liques de l’art llewantí”. I Jornades Internacionals d’Art Rupestre de l’Arc Mediterrani de la Península Ibèrica (2019): 227-244.

⁸⁰ Sobre la distribución geográfica en la Península Ibérica de motivos iconográficos en el ARL: J. F. Jordán Montés, “Iconografía en el arte rupestre postpaleolítico español: distribución de motivos

Otros asuntos a tratar serían: las delimitaciones nítidas de los territorios donde actuaban sus cazadores y recolectores, los de ambas estaciones; las covachas y sus pinturas plasmadas en sus rocas como marcadores de dichos espacios ante las incursiones o llegadas de bandas foráneas; los enclaves como espacios y centros de encuentro y congregación estacional para celebrar ceremonias o concertar alianzas, matrimoniales o de mutua cooperación entre clanes próximos, etc...⁸¹

Las Bojadillas parece vincularse iconográficamente y por una serie de motivos que se reiteran en algunos rasgos, con las estaciones, es cierto que lejanas, de Minateda (Hellín) e incluso de La Vieja (Alpera), ambas en la provincia de Albacete, mas también con Cantos de la Visera de Yecla en Murcia: frisos de toros enfrentados; arqueros que no cazan ni combaten; reconversión o simbiosis de toros y ciervos... Estaríamos ante una comunidad de creencias, si aglutinamos en un mismo ambiente a esas cuatro cuevas con arte levantino: Las Bojadillas, La Vieja, Minateda y Cantos de la Visera. Comunidad de creencias, y conocimientos, realmente extensa, pues abarca unos 140 km en línea recta (entre Las Bojadillas y Cueva de la Vieja).

Pero tal comunidad de creencias compartidas o de mitos similares no estuvo exenta de matices y variaciones. Un ejemplo nos lo ilustra: si en La Vieja hay recolectores de miel, estos no se reflejaron en Las Bojadillas, por razones que desconocemos por completo, aunque sí coincidían sus artistas al pintar las metamorfosis de toros en ciervos o a los arqueros que no cazan ni combaten.

Solana de las Covachas, al contrario, con el predominio y protagonismo de mujeres pintadas, muchas con tocados globulares muy destacados o bien palpando con sus manos los cuerpos de ciervos macho, se vincula mucho más con lo que es habitual que aparezca en la temática del mundo de la serranía de los ríos Segura y Guadalquivir, en sus cursos altos. Así, coincidiría por asuntos iconográficos con las estaciones de Arroyo Hellín en Chiclana de Segura (Jaén)⁸²;

entre los ríos Júcar y Segura". El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica (2008) (Valencia: Generalitat Valenciana, 2009), 139-154.

⁸¹ Un ejemplo de estos estudios en S. Fairén Jiménez, "Arte rupestre, estilo y territorio: la construcción de un paisaje neolítico en las comarcas centromeridionales valencianas". *Zephyrus* núm. 57. (2004): 167-182. Se analiza cómo se articula el paisaje y se vincula con la localización de las diferentes estaciones y yacimientos arqueológicos, así como los temas de la accesibilidad, visibilidad de las covachas; S. Fiaren Jiménez, "Visibilidad y percepción del entorno. Análisis de la distribución del arte rupestre esquemático mediante sistemas de información geográfica". *Lucentum* núm. XXI-XXII. (2002/2003): 27-43.

⁸² 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* núm. 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*

del Cerro Barbatón de Letur (Albacete)⁸³ o incluso de La Risca I y II de Moratalla⁸⁴, mas también con la de El Milano de Mula, estas últimas en Murcia⁸⁵.

3.3. Simbiosis o especialización

Admitamos que pudo existir una especialización en ambos santuarios, y usamos de forma intencionada ese sustantivo para definir los enclaves de gran importancia de arte paleolítico o levantino⁸⁶, e incluso en el ámbito y horizonte del macroesquemático⁸⁷.

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

⁸³ A. Alonso Tejada y A. Grimal, Investigaciones sobre arte prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur) (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1996); J. F. Jordán Montés y J. A. Molina Gómez, "Hierogamias y demiurgos. Interpretación antropológica en la estación rupestre del Cerro Barbatón (Letur, Albacete)". XXIV Congreso Nacional de Arqueología (1999), 251-260.

⁸⁴ A. Alonso Tejada, "Estudios en un sector de Moratalla: investigaciones en el conjunto con pinturas rupestres de la Risca II y prospecciones en el entorno inmediato". Memorias de Arqueología-89 núm. 4. (1993): 53-59; M. Á. Mateo Saura, Arte rupestre en Murcia. Noroeste y tierras altas de Lorca (Murcia: KR, 1999), 95-105; M. Á. Mateo Saura, La pintura rupestre en Moratalla (Murcia) (Murcia: Ligia Comunicación y Tecnología, 2005), 72, fig. 62.

⁸⁵ A. Alonso Tejada y J. D. López, El abrigo de arte rupestre El Milano (Mula), (Murcia Bienes de Interés Cultural núm. 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 –núm. 1. (2009).

⁸⁶ Son frecuentes los investigadores que no se cohíben y hablan nítidamente de santuarios para referirse a grutas o cuevas con pinturas prehistóricas, ya sean paleolíticas o mesolíticas, entre otros L. G. Freeman, "La cueva como santuario paleolítico". El significado del arte paleolítico. (Madrid: Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, 2005), 163-179; D. Vialou, L'art de les cavernes. Les sanctuaires de la Préhistoire. (París: Science et Découverte, 1987); P. Utrilla Miranda, "Campamentos base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del paleolítico peninsular". Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray. Ministerio de Cultura, Museo y Centro de Investigaciones de Altamira, monografías núm. 17. (1994), 97-113; P. Utrilla y M. Martínez-Bea, "Sanctuaires rupestres comme marqueurs d'identité territoriale: sites d'agrégation et animaux sacrés". Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées núm. LXIII. (2008): 109-133; R. Viñas Vallverdú et al., "El santuario-cazadero...", 2009; J. F. Jordán Montés, "El caballo en el arte rupestre levantino de la Península Ibérica. El santuario rupestre de Minateda y sus probables arquetipos iconográficos del Paleolítico Superior". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló núm. 28. (2010): 7-38; J. Soler Díaz, R. Pérez Jiménez y V. Barciela González (eds.), Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante (Alicante: MARQ, 2018); M. S. Hernández Pérez y V. Barciela González, "Alicante, territorio levantino". Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante. (Alicante: MARQ, 2019), 140-151.

⁸⁷ Del mismo modo recurren al concepto de santuario en el macroesquemático autores como M. S. Hernández Pérez, "Del Alto Segura al Turia. Arte rupestre postpaleolítico en el arco mediterráneo". Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea (Alicante: Instituto Alicante de Cultura Juan Gil-Albert y CAM, 2005), 53; J. A. Roche-Cárcel, "Escenografía natural y religiosa en el santuario de Plá de Petracos". Arte Rupestre en la España Mediterránea. (Alicante: Instituto

Si en Las Bojadillas los asuntos versan sobre mutaciones, simbiosis e hibridaciones de animales (toros y ciervos especialmente), junto a la protección benévola de arqueros por parte de ciervos, así como posibles alucinaciones (los hombres en horizontal que aparentan volar y que convergen en el binomio ciervo+caballo), en Solana de las Covachas el protagonismo es de las mujeres y sus artistas, ya fueran masculinos o femeninos, incidieron en la trascendencia de lo femenino, así como en la captación del poder genésico emanado de los ciervos.

Pero aunque a nosotros se nos antoja esa dualidad como evidente, no es más que una conjetura; algunos nos dirán que un ejercicio literario. Sin duda el análisis de las industrias líticas del entorno o las cronologías absolutas derivadas de los métodos de datación actuales, cuando sea posible aplicarlas en Solana de las Covachas y en las Bojadillas, lograrán dilucidar la hipótesis de trabajo que hemos planteado.

Pensemos, además, que la erosión y el tiempo han podido destruir escenas completas o protagonistas, humanos o animales, esenciales en alguna secuencia, que dejan por fuerza inconclusa y mermada toda posible lectura. Todo ello pese a la calidad de los calcos que en tiempos realizaron Alonso y Grimal y que hemos seguido con lealtad.

3.4. Desde Altamira y Lascaux hasta el esférico Wilson

Cuando Chuck Noland (interpretado por Tom Hanks en la película *Náufrago*, año 2000), naufraga en una isla desierta del Pacífico, tras un tiempo de vivir en soledad y con penurias, entabla amistad y habla con Wilson, un balón ensangrentado por su propia mano herida, y cuya mancha roja se le asemeja a un necesario rostro humano⁸⁸ (Figura 15).

Alicantino de Cultura “Juan Gil Albert”, 2005), 99-110; P. J. Urbano, E. Urbano y P. Guijarro, “El santuario de arte macroesquemático de Petracos. Arqueoastronomía entre el Magdalenense superior y finales del Mesolítico en el norte de Alicante, España”. Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 10. (2020): 153-177; J. A. Roche Cárcel, “Images of the Mother Goddess in the Neolithic sanctuary of Pla de Petracos (Alicante, Spain). The sacralisation of agriculture”. Religions núm. 11 (614). (2020). Y de manera inequívoca así aparece en la obra colectiva de J. Soler Díaz, R. Pérez Jiménez y V. Barciela González (Eds.). Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante. (Alicante: MARQ, 2018).

⁸⁸ En Wilson se aúnan, es evidente, varios y fundamentales elementos antropológicos que enaltecen de su condición al sencillo balón y lo metamorfosean en un ser impregnado de entidad superior y de existencia propia: la sangre derramada, la mano plasmada, la interpretación y lectura humanas... J. P. Roux: *La sangre. Mitos, símbolos y realidades* (Barcelona: Península, 1990); J. Brun, *La mano y el espíritu* (México: Fondo de Cultura Económica, 1963); J. Piveteau, *La main et l'hominisation* (París: Masson, 1991).



Figura 15

Wilson, el balón antropomorfo, alegoría del preludio de la mente artista

Es una reacción sumamente humana que nos viene, al menos, desde el Solutrense. Ver un rostro rojo, el de Wilson, en el esférico y el significado que inmediatamente aporta a la mente y al espíritu del hombre, es una respuesta psíquica milenaria que se ha reiterado desde que somos seres con trascendencia (incluimos aquí al Neandertal). Y refleja una necesidad en nuestra especie: ver y descubrir la presencia numinosa de lo sagrado, tanto en las imágenes abstractas, como en las figurativas⁸⁹.

Por ello, pensar que aquellos cazadores y recolectores sólo, y subrayamos el adverbio sólo, pintaban por razones sociales, económicas y políticas en los palimpsestos de las covachas, como se pretende desde ciertas ideologías, lo consideramos una solemne simplicidad científica y una distorsión de la realidad, que denota por añadidura rigidez en el pensamiento racional, amén de un descomunal desconocimiento de la psique humana. Los asuntos trascendentes, espirituales, creenciales, religiosos o mágicos han estado insertos en nuestra mente desde que nos consideramos humanos.

Nunca se ha negado la existencia de escenas cinegéticas, bélicas y hasta de actividades de vida comunal, festivas, agropecuarias y forestales; y en ello hay

⁸⁹ R. Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (Madrid: Alianza Editorial, 1980). Siguiendo su estela, J. F. Jordán Montés, "Hierofanías en el arte rupestre postpaleolítico español". *Scripta Fulgentina* núm. 39-40. (2010): 137-162.

consenso por aclamación en la comunidad de estudiosos y especialistas. Pero negar escenas de carácter mítico y trascendente, aunque sean indemostrables mediante pruebas científicas, es negar las evidencias iconográficas. La iconografía y la psicología en la gesticulación, distribución, localización y jerarquía de ciertas figuras y escenas en los paneles rocosos de las covachas, constituyen testimonios irrefutables en sí mismos, porque no admiten ellas, tales figuras y escenas, que se les apliquen las explicaciones de caza, de escaramuzas, de conflictos o de actividades agrarias, pastoriles y forestales.

Bibliografía

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

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

Alonso i Tejada, A. “Estudios en un sector de Moratalla: investigaciones en el conjunto con pinturas rupestres de la Risca II y prospecciones en el entorno inmediato”. *Memorias de Arqueología-89* núm. 4. (1993): 53-59.

Alonso i Tejada, A. “La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos”. *Gala* núm. 2. (1993): 11-50.

Alonso Tejada, A. y Grimal, A. El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino. Barcelona: los autores, 1996.

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, A. *L'art rupestre del Cogul. Primeres imatges humanes a Catalunya*. Lleida: Pagés Editors, 2007.

Alonso Tejada, A. y Grimal, A. “100 años del hallazgo de Tortosilla (Ayora): primeros temas del arte levantino y esquemático en la Comunidad Valenciana”. *Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2011*. (2012): 61-104.

Alonso Tejada, A. y Grimal, A. “100 años de arte rupestre en el monte Arabí (Yecla, Murcia)”. *Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2012*. (2013): 39-82.

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

Antón Hurtado, F. De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuensanta. Murcia: Universidad de Murcia, 1996.

Armengol García, A. El Abrigo Grande de Minateda y la historia de la investigación del arte rupestre en el Campo de Hellín. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2022. DOI: <http://doi.org/10.37927/978-84-18165-61-0>

Aura Tortosa, J. E. "Aportaciones al estudio de La Sarga (Alcoy, Alicante)". *Lucentum* núm. II. (1983): 5-16. DOI: <http://doi.org/10.14198/lvcentvm1983.2.01>

Bader, M. "El modelo de agregación y fenómenos de coexistencia en el arte rupestre levantino y esquemático de las cuencas altas de los ríos Benamor, Taibilla y Zumeta (Murcia, Albacete y Jaén)". II Congreso de Historia de Albacete, I: Arqueología y Prehistoria. (2002), 75-94.

Baldellou Martínez, V. "Semiología y semiótica en la interpretación del arte rupestre post-paleolítico". *Semiótica del arte prehistórico. Serie Arqueológica* núm. 18. (2001): 25-52.

Baldellou Martínez, V. "Una revisión de una escena del Abrigo de la Higuera de Estercuel (Alcañete, Teruel)". *Saldvie* núm. 10. (2010): 45-52. DOI: http://doi.org/10.26754/ojs_salduie/sald.2010106605

Baldellou, V., Ayuso, P., Painaud, A. y Calvo, M^a. J. "Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)". *Bolskan* núm. 17. (2000): 33-86. Accesible en <https://revistas.iea.es/index.php/BLK/article/view/715>

Baldellou, V., Calvo, M^a. J., Juste, M^a. N. y Pardinilla, I. *Arte rupestre del río Vero. Huesca: Comarca de Somontano de Barbastro, 2009.*

Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a. J. y Ayuso, P. "Las pinturas rupestres del Barranco de Arpán (Asque-Colungo, Huesca)". *Bolskan* núm. 10. (1993): 31-96. <https://revistas.iea.es/index.php/BLK/article/view/811>

Beltrán Martínez, A. *La Cueva de Los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia). Monografías Arqueológicas* núm. VI. (1969).

Blasco Bosqued, M^a. C. "La caza en el arte rupestre del Levante español". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM* núm. 1. (1974): 29-55. DOI: <http://doi.org/10.15366/cupauam1974.1.002>

Bosch Gimpera, P. y Colominas Roca, J. "Pintures rupestres de la Roca dels Moros de Cogul". *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* núm. VII. (1921-1926): 3-27.

Breuil, H.. "Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique, XI: Les roches peintes de Minateda (Albacete)". *L'Anthropologie* núm. XXX. (1920): 1-50. Accesible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5433871j/f14.item>.

Breuil, H.y Burkitt, M. "Les peintures rupestres d'Espagne, VI: les abris peintes du Monte Arabí, près Yecla (Murcia)". *L'Anthropologie* núm. XXVI. (1915): 313-329. Accesible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61585372/f326.item>.

Breuil, H. y Cabré, J. "Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre, II. Les fresques à l'aire libre de Cogul. Province de Lérida (Catalogne)". *L'Anthropologie* núm. XX. (1909): 1-21. Accesible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54338845/f8.item>.

Breuil, H., Serrano Gómez, P. y Cabré Aguiló, J. "Les peintures rupestres d'Espagne, IV: les abris del Bosque à Alpera (Albacete)". *L'Anthropologie* núm. XXIII. (1912): 529-562. Accesible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5433881x/f541.item>.

Brun, J. *La mano y el espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

Han, B. C. *La crisis de la narración*. Barcelona: Herder, 2023.

Cacheda Pérez, M^a. "La representación de las mujeres levantinas en el conjunto rupestres de la Roca de los Moros del Cogul (El Cogul, Lleida) desde una perspectiva feminista". *Complutum* núm. 33 (2). (2022): 329-346. DOI: <https://doi.org/10.5209/cmpl.84152>

Dams, L. R. *Les peintures rupestres du Levant espagnol*. París: Picard, 1984. <http://doi.org/10.1080/00665983.1985.11021069>

Díaz-Andreu, M., Fernández Macías, L. y Santos da Rosa, N. "Danzando sobre las rocas: la identificación de una práctica cultural inmaterial en la zona meridional del arte levantino". *II Jornades Internacionals d'Art Prehistòric de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica* (2022): 199-216.

Domingo Sanz, I. *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*. Valencia: Universitat de Valencia, 2005.

Domingo Sanz, I. "El abrigo de Tortosillas y su interpretación en el contexto del Arte Levantino". *Abrigo de Tortosillas. 100 aniversario de su descubrimiento*, Valencia: Ayuntamiento de Ayora, 2012, 27-37.

Domingo Sanz, I., May, S. K. y Smith, C. "Etnoarqueología y arte rupestre en el siglo XXI". *Kobie, Serie Anejo* núm. 16. (2017): 163-180. Accesible en

https://www.bizkaia.eus/kultura/ondarea/kobie/argitalpenak.asp?ID=99&imagen=Kobie_Anejo_16_web.jpg&serieID=6

Domingo Sanz, I. Smith, C. y May, S. K. "Etnoarqueología y arte rupestre: potencial, perspectivas y ética". *Complutum* núm. 28 (2). (2017): 285-305. DOI: <http://doi.org/10.5209/cmpl.58431>

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). DOI: <https://doi.org/10.14198/LVCENTVM2002-2003.21-22.02>

Fairén Jiménez, S. "Más allá del panel. Arte rupestre y paisajes prehistóricos". *Arte rupestre en la comunidad valenciana*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, 167-178

Fairén Jiménez, S. y Guerra Doce, E. "Paisaje ritual: reflexiones sobre el contexto social del arte macrosquemático". En *Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005, 89-97.

Fernández Azorín, T. y Lucas Salcedo, P. "Aportación a la representación de la sexualidad en el arte levantino: el abrigo I del Barranco de Los Grajos (Cieza)". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 15. (2023): 134-151. DOI: <http://http://doi.org/10.58210/rcdap151>

Forteza Pérez, F. J. y Aura Tortosa, E. "Una escena de vareo en La Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del arte levantino". *Archivo de Prehistoria Levantina* núm. XVII. (1987): 97-122. Accesible en https://mupreva.org/web_mupreva_dedalo/publicaciones/17/es

Freeman, L. G. "Seres, signos y sueños: la interpretación del arte paleolítico". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología* núm. V. (1992): 87-106. DOI: <http://http://doi.org/10.5944/etfi.5.1992.4561>

Freeman, L. G. "La cueva como santuario paleolítico". En *El significado del arte paleolítico*. Madrid: Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, 2005, 163-179.

Freeman, L. G. "Cuevas y arte: ritos de iniciación y trascendencia". *El significado del arte paleolítico*. Madrid: Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, 2005, 247-262.

Galiana Botella, M^a. F. "Contribución al arte rupestre levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas". *Lucentum* núm. IV. (1985): 55-86. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/LVCENTVM1985.4.04>

Gómez-Tabanera, J. M. "Significación religiosa y función semiológica en el arte rupestre astur-cantábrico". En *Valcamonica Symposium 1972*. Brescia: Edizioni del Centro - Centro Camuno di Studi Preistorici, 1975, 65-72

Gómez-Tabanera, J. M. "Arte rupestre cuaternario: connotaciones semánticas y rituales". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses* núm. 13. (1987-1988): 39-60. Accesible en <https://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/44165>

Gómez-Tabanera, J. M. "Para una semiótica del arte paleolítico". En *Miradas y voces de fin de siglo. VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Granada: Asociación Española de Semiótica, 1998 -2000, 515-524.

Gómez-Tabanera, J. M. "Semiología del arte rupestre cuaternario". Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeo. Vigo: Museo Municipal "Quiñones de León" de Vigo, Universidade de Vigo, Asociación Arqueológica Viguesa, 1999. CD 2002, 1-11.

Grimal, A. y Alonso, A. *La cueva de La Vieja. 100 años de arte prehistórico en Albacete*. Albacete: Ayuntamiento de Alpera, 2010.

Groenen, M. "Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du Paléolithique Supérieure". *Art du Paléolithique Supérieur et du Mésolithique. XIVème Congrès UISPP, section 8, Université de Liège* (2001). Oxford: BAR International Series núm. 1311. (2004), 31-45.

Guerra Doce, E. "Estados alterados de conciencia en el arte postpaleolítico de la Península Ibérica: rituales de éxtasis, plantas psicoactivas y dinámicas sociales". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* núm. 28 (1). (2023): 41-61. DOI: <http://doi.org/10.56522/bmchap.0010010280003>

Guillem Calatayud, P. M. "Las escenas bélicas del Maestrazgo". En *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, 239-251.

Hameau, P. y Parinaud, A. "Criterios de selección para la elección de los lugares con pinturas en la Península Ibérica y en el sur de Francia". Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeo. Vigo: Museo Municipal "Quiñones de León" de Vigo, Universidade de Vigo, Asociación Arqueológica Viguesa, 1999. CD 2002, 1-9.

Hernández Pacheco, E. *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre en España*, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, memoria núm. 34. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid, 1924.

Hernández Pérez, M. S. "Cantos de la Visera y el arte postpaleolítico de la Península Ibérica". I Jornadas de Historia de Yecla, 1986, 43-49.

Hernández Pérez, M. S. "Del Alto Segura al Turia. Arte rupestre postpaleolítico en el arco mediterráneo". Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005, 45-70.

Hernández Pérez, M. S. "Cantos de la Visera (1912-2012). Cien años de arte rupestre en la Región de Murcia". Yakka núm. 19. (2012): 33-62.

Hernández Pérez, M. S. y Barciela González, V. "Alicante, territorio levantino". Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante. Alicante: MARQ, 2019, 40-151.

Hernández Pérez, M. S. Ferrer i Maset, Pere; Catalá Ferrer, Enrique. Arte rupestre en Alicante. Alicante: Banco de Alicante y Fundación Banco Exterior de España, 1988.

Hernández Pérez, M. S., Ferrer i Maset, P. y Catalá Ferrer, E. "La Sarga (Alcoi, Alicante). Nuevas imágenes, nuevas interpretaciones". Recerques del Museu d'Alcoi núm. 16. (2007): 35-60. Accesible en <https://raco.cat/index.php/RecerquesMuseuAlcoi/article/view/172184>

Hernández Pérez, M. S. y Segura Martí, J. M^a. (coord.). La Sarga. Arte rupestre y territorio. Alicante: Generalitat Valenciana, Ajuntament d'Alcoi y CAM, 2002.

Hernández Pérez, M. S. y Segura Martí, J. M^a. "40 años de Patrimonio Mundial. La Sarga (Alcoi, Alicante) como paradigma". Recerques del Museu d'Alcoi núm. 21. (2012): 123-140. Accesible en <https://raco.cat/index.php/RecerquesMuseuAlcoi/article/view/260404>

Iannicelli, C. Arte rupestre levantina: un'anàlisi interpretativa della semiòtica 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.

Jordá Cerdá, F. "Las representaciones de danzas en el arte rupestre levantino". III Congreso Nacional de Arqueología. Porto: Junta Nacional da Educação, 1974, 43-52.

Jordá Cerdá, F. "Formas de vida económica en el arte rupestre levantino". *Zephyrus* núm. XXV. (1974): 209-223. Accesible en <https://revistas.usal.es/uno/index.php/0514-7336/article/view/1947>

Jordá Cerdá, F. "La sociedad en el arte rupestre levantino". *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia* núm. 11. (1975): 159-184. Accesible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2882106>

Jordá Cerdá, F. "¿Restos de un culto al toro en el Arte Levantino?". *Zephyrus* núm. XXVI-XXVII. (1976): 187-216. Accesible en <https://revistas.usal.es/uno/index.php/0514-7336/article/view/434>

Jordá Cerdá, F. y Alcácer Grau, J. *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)*. Valencia: Diputación Provincial, 1951.

Jordán Montés, J, F. "Escenas de carácter sacral y seres sobrenaturales en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica". *Semiótica del arte prehistórico*. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2001, 89-127. 2001.

Jordán Montés, J, F. "Arte rupestre en Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y en el Campo de San Juan (Moratalla, Murcia). Mitos y ritos en el arte rupestre levantino". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* núm. 25. (2006): 21-52. Accesible en [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/46469/2654438.pdf?sequence=1](https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/46469/2654438.pdf?sequence=1)

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*. IV Congresso de Arqueologia Peninsular. Faro: 2004 (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* núm. 3. (2006): 79-124. Accesible en https://cuadernosdearterupestre.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=&r=ReP-29490-DETALLE_REPORTAJESABUELO&navegacion=n

Jordán Montés, J, F. "Iconografía en el arte rupestre postpaleolítico español: distribución de motivos entre los ríos Júcar y Segura". *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica* (2008. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, 139-154.

Jordán Montés, J, F. “La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica”. Ponencias de los seminarios de arte prehistórico desde 2003-2009 (V, VI, VII, VIII, IX-X y XI). Serie Arqueológica núm. 23. Varia IX. (2010), 331-387.

Jordán Montés, J, F. “El caballo en el arte rupestre levantino de la Península Ibérica. El santuario rupestre de Minateda y sus probables arquetipos iconográficos del Paleolítico Superior. Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló núm. 28. (2010): 7-38. Accesible en <chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/46627/Dialnet-EICaballoEnElArteRupestreLevantinoDeLaPeninsulalbe-3421761.pdf?sequence=1>

Jordán Montés, J, F. “El valor sacral del ciervo en la pintura rupestres postpaleolítica de la Península Ibérica”. Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009 (V, VI, VII, VIII, IX-X y XI). Serie Arqueológica núm. 23. Varia IX. (2010), 147-187.

Jordán Montés, J, F. “Hierofanías en el arte rupestre postpaleolítico español”. Scripta Fulgentina núm. 39-40. (2010): 137-162. Accesible en <https://institutosanfulgencio.es/scripta-fulgentina/hemeroteca/>

Jordán Montés, J, F. “Toros, grullas, chamanes y agua primordial en la estación rupestre del Monte Arabí”. Yakka núm. 19. (2011-12): 175-210.

Jordán Montés, J, F. “Los seres híbridos o míticos en el arte rupestre levantino”. Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico. Varia X. (2012), 129-179.

Jordán Montés, J, F. “Los cazadores de miel: desde Minateda hasta los Pirineos. La miel que destila sobre las astas de los toros y en las cuernas de los ciervos en el arte rupestre levantino español”. Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico 2012. (2013), 109-156.

Jordán Montés, J, F. “Minateda: un santuario rupestre de consagración iconográfica y de congregación de bandas de cazadores y recolectores”. Serie Arqueológica núm. 24. Varia XII. (2015), 377-485.

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 núm. 1. (2016): 24-37. Accesible en <https://revistacuadernosdearteprehistorico.com/index.php/cdap/article/view/5>

Jordán Montés, J, F. “La pareja primordial y el ciervo psicopompo del Arroyo Hellín (Chiclana de Segura, Jaén, España)”. Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 8.

(2019): 54-74. Accesible en <https://revistacuadernosdearteprehistorico.com/index.php/cdap/article/view/68>

Jordán Montés, J, F. "Arte rupestre levantino: mitogramas y territorios. Minateda como encrucijada". I Jornades Internacionals d'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica. (2019), 265-295.

Jordán Montés, J, F. "La posible simbiosis de toro-ciervo en Minateda. ¿Una herencia iconográfica y mítica del Magdaleniense?". Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 9. (2020): 32-90. Accesible en <https://revistacuadernosdearteprehistorico.com/index.php/cdap/article/view/76>

Jordán Montés, J, F. "Cuevas de La Vieja y de La Araña. ¿Escenas similares, ritos semejantes?". Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 12. (2021): 96-157. Accesible en <https://revistacuadernosdearteprehistorico.com/index.php/cdap/article/view/113>

Jordán Montés, J, F. "Los árboles en el arte rupestre levantino. ¿Recolección meso/neolítica o narración de un mito?". Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 13. (2022): 28-80. Accesible en <https://www.revistacuadernosdearteprehistorico.com/index.php/cdap/article/view/135>.

Jordán Montés, J, F. "¿Existieron relatos míticos en el arte rupestre levantino? El mito de la creación en el ARL". Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 14. (2022): 35-84. DOI: <http://doi.org/10.58210/rcdap139>

Jordán Montés, J, F. "El viaje del héroe en el arte rupestre levantino español". II Jornades Internacionals d'Art Prehistòric de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica. (2022), 171-197.

Jordán Montés, J, F. "Los hombres que volaban. Un hápax en el arte rupestre levantino". Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 15. (2023): 92-113. DOI: <http://doi.org/10.58210/rcdap150>

Jordán Montés, J, F. y González Celdrán, J. A. "¿Recolectores de miel o libadores de conocimientos espirituales? Una interpretación desde perspectivas antropológicas de las escenas de recogida de miel en el arte rupestre levantino". II Congreso de Historia de Albacete. Vol. I. (2002), 117-127.

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 la resurrección y de la fertilidad?". Cuadernos

de Arte Rupestre núm. 4. (2007): 229-248. Accesible en https://cuadernosdearterupestre.regmurcia.com/servlet/s.SI?navegacion=n&sit=&r=ReP-29505-DETALLE_REPORTAJESABUELO

Le Quellec, J.-L. "Peut-on retrouver les mythes préhistoriques? L'exemple des récits anthropogoniques". CRAI Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres núm. 159 (1). (2015): 235-266. DOI : <http://doi.org/10.3406/crai.2015.95500>

Lillo Bernabeu, M^a. La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la Península Ibérica. Alicante: Universidad de Alicante, 2014. Tesis doctoral.

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

López Montalvo, E.. "La caza y la recolección en el arte levantino". En Arte rupestre en la Comunidad Valenciana. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, 265-278.

López Montalvo, E. "Violence et mort dans l'art rupestre du Levant: groupes humaines et territoires. L'armement et l'image du guerrier dans les sociétés anciennes". Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2011, 19-42.

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

López Precioso, F. J. y Ruiz López, J. F. Henri Breuil en Minateda (Hellín, Albacete). Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2016.

Martínez Valle, R. (dir.). Arte Rupestre en la Comunidad Valenciana. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005.

Martínez Valle, R., Guillem Calatayud, P. M. y Ballester Casal, L. "Los abrigos de Tortosilla. Una nueva visión de los trabajos de conservación preventiva". Abrigo de Tortosillas. 100 aniversario de su descubrimiento. Valencia: Ayuntamiento de Ayora, 2012. 79-85.

Mateo Saura, M. Á. "Rasgos etnográficos del arte rupestre naturalista en Murcia". Espacio Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología núm. 6. (1993): 61-96. DOI: <http://doi.org/10.5944/etfi.6.1993.4581>

Mateo Saura, M. Á. “La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos”. *La guerra en la Antigüedad*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1997, 71-83.

Mateo Saura, M. Á. *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y tierras altas de Lorca*. Murcia: KR, 1999.

Mateo Saura, M. Á. “Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino”. *Zephyrus* núm. LVI. (2003): 247-268. Accesible en <https://revistas.usal.es/uno/index.php/0514-7336/article/view/5271>.

Mateo Saura, M. Á. *Arte rupestre prehistórico en Albacete. La cuenca del río Zumeta*. Albacete. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2003.

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

Mateo Saura, M. Á. *La Cañaica del Calar II (Moratalla, Murcia)*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007.

Mateo Saura, M. Á. y Sicilia Martínez, E. *El abrigo de Ciervos Negros (Moratalla, Murcia)*. Murcia: Tres Fronteras, 2010.

Molinos Sauras, M^a. I. “Representaciones de carácter bélico en el arte rupestre levantino”. *Bajo Aragón. Prehistoria* núm. VII-VIII. (1986-87): 295-310.

Morote, G., Rubio, A. y Viñas, R. “Las representaciones femeninas de Cova Centelles (Albocàsser. Castellón)”. *I Jornades Internacionals d’Art Rupestre de l’Arc Mediterrani de la Península Ibèrica*. (2019), 245-264.

Morote, G., Viñas, R., Rubio, A. y Menéndez, B. “La escena de vareo del conjunto rupestre de La Sarga (Alcoi, Alicante): nuevas aportaciones interpretativas”. *II Jornades Internacionals d’Art Prehistòric de l’Arc Mediterrani de la Península Ibèrica*. (2022), 139-157.

Olaria i Puyoles, C. “Pensamiento mágico y expresiones simbólicas entre sociedades tribales del litoral mediterráneo peninsular: 10.000-7.000 BP”. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* núm. 22. (2001), 213-232. Accesible en [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/46164/897268.pdf?sequence=1](https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/46164/897268.pdf?sequence=1)

Olaria i Puyoles, C. “Las Venus del Barranco de La Valltorta (Castellón). Mujeres parturientas en el arte magdaleniense y en el arte levantino”. *Cuadernos de Arte Rupestre* núm. 3 (2006): 59-78. Accesible en

https://cuadernosdearterupestre.regmurcia.com/servlet/s.SI?navegacion=n&sit=&r=ReP-29489-DETALLE_REPORTAJESABUELO

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.

Olaria i Puyoles, C. "Las mujeres y las creencias míticas". Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico y Varia de Arqueología. Varia IX. (2011): 53-83.

Otte, M. Arts préhistoriques. L'articulation du langage. Bruselas: De Boeck, 2006.

Otte, M. "Arts et pensée dans l'évolution humaine". Comptes Rendus Palevol núm. 16. (2017): 163 (155-166). DOI : <http://doi.org/10.1016/j.crvp.2016.05.001>

Otto, R. Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

Pericot, L. "La vida social de los cazadores paleolíticos y epipaleolíticos españoles a través del arte levantino". Miscelánea Arqueológica núm. XXV. (1974): 173-195.

Picazo Millán, J. V., Loscos, R. M^a., Martínez, M. y Perales, M^a. P. "Las pinturas rupestres de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel)". Kalathos núm. 20-21. (2001-2002): 27-83.

Picazo Millán, J. V. y Martínez Bea, M. "Bumeranes y armas arrojadas en el arte rupestre levantino. Las aportaciones de la cueva del Chopo (Obón, Teruel)". Arte rupestre en la España mediterránea (2004). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005, 379-391.

Pigeaud, R. "L'art rupestre: image des premiers mythes?". Révolution dans nos origines. Éditions Sciences Humaines, 176-194. Auxerre, 2015. DOI : <http://doi.org/10.3917/sh.dorti.2015.02.0176>

Piveteau, J. La main et l'hominisation. París: Masson, 1991.

Porcar Ripollés, J. B. "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Danza de arqueros ante figuras humanas sacrificadas". Boletín Sociedad Castellonense de Cultura núm. XXI. (1945): 145-152. Accesible en chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/<https://www.castellonenca.com/wp-content/uploads/2021/07/1945-Boletin-1945.pdf>

Porcar Ripollés, J. B. "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Escenas bélicas". Boletín Sociedad Castellonense de Cultura núm. XXII. (1946): 48-60. Accesible en chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfefindmkaj/https://www.castellonenca.com/wp-content/uploads/2021/07/1946-Boletin-1946.pdf

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

Roche-Cárcel, J. A. "Escenografía natural y religiosa en el santuario de Pla de Petracos". *Arte Rupestre en la España Mediterránea*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil Albert", 2005, 99-110.

Roche Cárcel, J. A. "Images of the Mother Goddess in the Neolithic sanctuary of Pla de Petracos (Alicante, Spain). The sacralisation of agriculture". *Religions* núm. 11 (614). (2020).

Roux, J. P. *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*. Barcelona : Península, 1990.

Rubio i Mora, A. "Figuras humanas flechadas en el arte rupestre postpaleolítico de la provincia de Castellón". *XIX Congreso Nacional de Arqueología*. (1989), 439-450.

Rubio i Mora, A. y Viñas, R. "Representacions bèl·liques de l'art lleuantí". *I Jornades Internacionals d'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica*. (2019), 227-244.

Ruiz López, J. F. "Cazadores y presas: simbolismo e interpretación social de las actividades cinegéticas en el arte levantino". *Arqueobios* núm. 3 (1). (2012): 104-126. Accesible en https://www.arqueobios.org/es/revista-archaeobios/archivo/doc_details/18-008-cazadores-y-presas-simbolismo-e-interpretacion-social-de-las-actividades-cinegeticas-en-el-arte-levantino.html.

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*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2018.

Ruiz López, J. F. , Rowe, M. W., Hernanz Gismero, A., Gavira Vallejo, J. M^a., Viñas Vallverdú, R. y Rubio i Mora, A. "Cronología del arte postpaleolítico y datación absoluta de pátinas de oxalato cálcico. Primeras experiencias en Castilla-La Mancha (2004-2007)". *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica* (2008). Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, 303-325

Ruiz Molina, L. y Puche Carpena, J. C. *Ars rupestris. Monte Arabí -Yecla, Murcia*. Museo Arqueológico Municipal de Yecla, 2019.

Salmerón Juan, J. y Rubio Martínez, M^a. 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, Miguel (ed.), El conjunto prehistórico y de arte rupestre de El Milano. Mula, Murcia. Monografías CEPAR núm. 1. (2009).

Santos da Rosa, N., Fernández Macías, L. y Díaz-Andreu, M. “Las escenas de danza en el arte rupestre levantino del Bajo Aragón y Maestrazgo: una síntesis crítica”. Zephyrus núm. LXXXVII. (2021): 15-31. DOI : <http://doi.org/10.14201/zephyrus2021871531>

Sauvet, G. y Sauvet, S. “Fonction sémiologique de l’art pariétal animalier franco-cantabrique”. Bulletin de la Société Préhistorique Française núm. 76. (1979): 340-354. DOI : <http://doi.org/10.3406/bspf.1979.5161>

Sauvet, G. y Włodarczyk, A. “Essai de sémiologie préhistorique. Pour une histoire des premiers signes graphiques de l’homme”. Bulletin de la Société Préhistorique Française núm. 74 (2). (1977): 545-558. DOI : <http://doi.org/10.3406/bspf.1977.8467>

Soler Díaz, J., Pérez Jiménez, R. y Barciela González, V. (Eds.). Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante. Alicante: MARQ, 2018.

Soria Lerma, M. y López Payer, M. G. El arte rupestre en el sureste de la Península Ibérica. 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 núm. 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 núm. 22. (2001): 281-320. Accesible en <chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/46167/897394.pdf?sequence=1>

Urbano, P. J., Urbano, E. y Guijarro, P. “El santuario de arte macroesquemático de Petracos. Arqueoastronomía entre el Magdalenense superior y finales del Mesolítico en el norte de Alicante, España”. Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 10. (2020): 153-177. Accesible en <https://revistacuadernosdearteprehistorico.com/index.php/cdap/article/view/86>

Utrilla Miranda, P. “Campamentos base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del paleolítico peninsular”. Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray,

Ministerio de Cultura, Museo y Centro de Investigaciones de Altamira, monografías núm. 17. (1994): 97-113.

Utrilla, P. y Martínez-Bea, M. "La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico". *Munibe* núm. 57 (III). (2005-2006): 161-178. Accesible en <chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://www.aranzadi.eus/fileadmin/docs/Munibe/200503161178AA.pdf>

Utrilla, P. y Martínez-Bea, M. "Sanctuaires rupestres comme marqueurs d'identité territoriale: sites d'agrégation et animaux sacrés". *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* núm. LXIII. (2008): 109-133.

Vialou, D. *L'art de les cavernes. Les sanctuaires de la Préhistoire*. París: Science et Découverte, 1987.

Villaverde Bonilla, V., Guillem Calatayud, P. y Martínez Valle, R. "El Horizonte gráfico Centelles y su posición en la secuencia del Arte Levantino del Maestrazgo". *Zephyrus* núm. 59. (2006): 181-198. Accesible en <https://revistas.usal.es/uno/index.php/0514-7336/article/view/5647>

Viñas Vallverdú, R. y Saucedo Sánchez, E. R. "Los cérvidos en el arte rupestre postpaleolítico". *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló* núm. 21. (2000): 53-68. Accesible en <chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/46113/915610.pdf?sequence=1>

Viñas, R. y Martínez, R. "Imágenes antropo-zoomorfas del postpaleolítico castellonense". *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló* núm. 22. (2001): 365-392. Accesible en <chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/46169/897463.pdf?sequence=1>

Viñas, R. y Morote, G. "La aplicación de pintura blanca en los conjuntos levantinos de la Valltorta-Gasulla". *Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2012*. (2013): 219-255.

Viñas Vallverdú, R., Rosell, J. Vaquero, M. y Rubio, A. "El santuario-cazadero del conjunto rupestre de Les Ermites (Ulldecona, Montsià, Tarragona)". *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica* (2008) Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, 49-58.

Viñas Vallverdú, R., Rubio, A., Iannicelli, C. y Fernández Marchena, J. L. "El mural de las Roca dels Moros, Cogul (Lleida). Propuesta secuencial del conjunto rupestre". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 3. (2017): 93-129. Accesible en <https://revistacuadernosdearteprehistorico.com/index.php/cdap/article/view/23>

J. F. Jordán Montés / Las Bojadillas vs Solana de las Covachas. Dos santuarios de arte prehistórico colindantes. Koiné y dialectos iconográficos

Licencia Creative Commons Attribution
Nom-Comercial 4.0 Unported (CC BY-
NC 4.0) Licencia Internacional



**CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL**

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