

Número 1 - Enero / Junio 2016

CUADERNOS ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719 - 7012

Portada: Felipe Maximiliano Estay Sepúlveda

CENTRO DE ARTE RUPESTRE - AYUNTAMIENTO DE MORATALLA

ESPAÑA



Ayuntamiento
de Moratalla



CEPU ICAT

CUERPO DIRECTIVO

Director

Miguel Ángel Mateo Saura

*Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan
Manuel, España*

Editor

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

CEPU - ICAT, Chile

Relaciones Pública e Internacional

Héctor Garate Wamparo

CEPU - ICAT, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés – Francés

Ilia Zamora Peña

Asesorías 221 B, Chile

Traductora: Portugués

Elaine Cristina Pereira Menegón

Asesorías 221 B, Chile

Traductora: Italiano

Cecilia Beatriz Alba de Peralta

Asesorías 221 B, Chile

Archivo y Documentación

Carolina Cabezas Cáceres

Asesorías 221 B, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

Asesorías 221 B, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Hipólito Collado Giraldo

Dirección General de Patrimonio Cultural de
Extremadura, España

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan
Manuel, España

Dr. Juan Antonio Gómez-Barrera

IES Castilla de Soria, España

Dr. José Ignacio Royo Guillén

Dirección General de Patrimonio Cultural de
Aragón, España

Dra. José Royo Lasarte

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

Dr. Juan Francisco Ruiz López

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Soria Lerma

Instituto de Estudios Giennenses, España

Dr. Ramón Viñas Vallverdú

Instituto Catalán de Paleoecología Humana y
Evolución Social, España



Ayuntamiento
de Moratalla



CEPU ICAT

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dra. Primitiva Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Rodrigo de Balbín Berhmann

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Jean Clottes

CAR-ICOMOS, Francia

Dr. Marcos García Díez

Universidad del País Vasco, España

Dr. Mauro Severo Hernández Pérez

Universidad de Alicante, España

Dr. José Antonio Lasheras Corruchaga

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. José Luis Lerma García

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Antonio Martinho Baptista

Parque Arqueológico y Museo del Côa,
Portugal

Dr. Mario Menéndez Fernández

Universidad Nacional de Educación a
Distancia, España

Dr. George Nash

Universidad de Bristol, Inglaterra



Ayuntamiento
de Moratalla



CEPU ICAT

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:



Información enviada a Latindex



MIAR 2015
Live



Ayuntamiento
de Moratalla



CEPU ICAT

ISSN 0719-7012 / Número 1 / Enero – Marzo 2016 pp. 24-37

EL HÉROE EN EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO ESPAÑOL Y EL MATRIMONIO CON LA DIOSA: EL CASO PARADIGMÁTICO DE EL MILANO (MULA, MURCIA, ESPAÑA)

**THE HERO IN THE SPANISH LEVANTINE ROCK ART AND THE MARRIAGE WITH THE GODDESS:
THE PARADIGMATIC CASE OF THE MILANO (MULA, MURCIA, SPAIN)**

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

I. E. S. Alcántará, España

jordanmontes@regmurcia.com

Fecha de Recepción: 13 de noviembre de 2015 – **Fecha de Aceptación:** 18 de diciembre de 2015

Resumen

Análisis de la escena principal de El Milano, donde se representa un matrimonio sagrado entre un cazador y una diosa madre.

Palabras Claves

Cazador – Matrimonio sagrado – Diosa madre – Milano – España

Abstract

Analysis of the main scene of the El Milano, where a marriage sacred between a Hunter and a Mother goddess is represented.

Keywords

Hunter – Marriage sacred – Mother goddess – Milano – Spain

Introducción

El estudio del arte prehistórico admite multitud de perspectivas de análisis, no excluyentes nunca entre sí; permite, en consecuencia, una gran variedad de interpretaciones para tratar de alcanzar el conocimiento de sus significados. Desde la teoría del totemismo y de la magia y la fecundidad, defendida por H. Breuil o H. Obermaier¹, transitando por el estructuralismo de A. Leroi Gourhan y A. Laming Empereire², hasta las recientes teorías del chamanismo de J. D. Lewis-Williams, J. Clottes³ o S. Ouzman⁴, o la de la mitología defendida por J. L. Le Quellec⁵.

En los últimos años nosotros, sin desestimar la idea del artista chamán, hemos insistido con especial énfasis en la hipótesis de la representación de narraciones, de arquetipos y mitos, que quedaron reflejados en las escenas del arte rupestre y que sirvieron para ilustrar a los neófitos o a los miembros de un clan, sobre las cosmovisiones de su grupo de cazadores y recolectores.

En esta ocasión, y solo como adelanto de la sugerencia, ofrecemos la propuesta de que en el arte rupestre de la Península Ibérica existió una narración relacionada con la tutela y protección del héroe, pero también con el matrimonio sagrado, la hierogamia, entre un joven cazador y la Hija del Señor del Bosque, una diosa que velaba por la preservación de la vida y de la caza.

¹ H. Obermaier, *El hombre prehistórico y los orígenes de la Humanidad* (Madrid: Revista de Occidente, 1932); H. Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal: les cavernes ornées de l'âge du renne* (Montignac: Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques, 1952).

² A. Laming-Empereire, *La signification de l'art rupestre paléolithique* (París: Picard, 1962); A. Leroi-Gourhan, *Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria* (Gijón: Ediciones Istmo, 1984); A. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica* (Gijón: Ediciones Istmo, 1984); A. Leroi-Gourhan, *L'art pariétal, langage de la Préhistoire* (París: Jérôme Million, 1992).

³ J. Clottes y J. D. Lewis-Williams, *Les chamanes de la Préhistoire. Trance et magie dans les grottes ornées* (París: Seuil, 1996) [en español: *Los chamanes de la prehistoria* (Barcelona: Ariel, 2001);

J. D. Lewis-Williams, "A dream of eland: an unexplored component of San shamanism and rock art", *World Archaeology*, 19 (2) (1987) 165-177; J. D. Lewis-Williams, "Perspectives and traditions in southern African rock art research". En Knut Helskog y Bjornar Olsen (eds.): *Perceiving rock art: social and political perspectives* (Oslo: Novus forlag, 1995), 65-85; J. D. Lewis-Williams, "Agency, art and altered consciousness: a motif in French (Quercy) Upper Palaeolithic parietal art", *Antiquity*, vol. 71 (274) (1997) 810-830; J. D. Lewis-Williams y M. Bieseke, "Eland hunting rituals among northern and southern san groups: striking similarities", *Africa*, 48 (2) (1978) 117-134; J. D. Lewis-Williams y Th. Dowson, "Through the veil: san rock paintings and the rock face", *South African Archaeological Bulletin*, 45 (1990) 5-16; J. D. Lewis-Williams; Th. A. Dowson y J. Deacon, "Rock art and changing perceptions of Southern African's past: Ezeljagdspoor reviewed", *Antiquity*, 67 (255) (1993) 273-291; J. D. Lewis-Williams y J. H. N. Loubser, "Deceptive appearances: a critique of Southern African rock art studies", *Advances in World Archaeology*, 5 (1986) 253-289 y J. Clottes, "Les chamanes des cavernes", *Archéologia*, 336 (1997) 30-41.

⁴ S. Ouzman, "The fish, the shaman and the peregrination: san rock paintings of mormyrid fish as religious and social metaphors", *Southern African Field Archaeology*, 4 (1995) 3-17.

⁵ J. L. Le Quellec, *Symbolisme et art rupestre au Sahara* (París: L'Harmattan, 1993); J. L. Le Quellec, *Art rupestre et préhistoire du Sahara* (París: Payot, 1998) y J. L. Le Quellec, *Arts rupestres et mythologies en Afrique* (París: Flammarion, 2004).

1.- La cueva funeraria de El Milano y sus protagonistas: el héroe y la diosa

Descubierta en 1985⁶, nos muestra un nítido ejemplo del rito de iniciación y de protección del héroe. La escena más importante es una magnífica instantánea en la que se representa a una dama o diosa, con tocado elipsoide en la cabeza, que brota de su propia epifanía: una pareja de ciervos, macho y hembra, alegoría perfecta de la fecundidad cósmica⁷.

La diosa-dama toca delicadamente con su mano derecha la cabeza de un arquero cazador, itifálico. Sus dedos abiertos indican esa efusión e irradiación de energía. El gesto del varón ante la epifanía, con los brazos y manos, es también muy expresivo: puro arrobamiento ante la tutela espiritual de su compañera de escena. Inerme, ni siquiera llega a usar sus armas, el arco y las flechas, ni para combatir ni para cazar.

Aunque el artista quiso dejar la evidencia de que se trataba de un cazador, no lo representó cazando. Y quiso dejarlo sumamente explicado: mientras que el supuesto cazador camina hacia la izquierda, la pareja de ciervos, tanto el macho como la hembra, ambos hierofanías de la divinidad, caminan en dirección opuesta.

Es como si el artista hubiera deseado indicar con suma nitidez que no se trata de un instante de depredación, de caza, sino de trascendencia, de unidad con la diosa. En efecto, si en la parte inferior de la escena el ser humano se aleja caminando de los animales, que también corren y se separan, en la parte superior, la diosa se aproxima al hombre sin desplazarse, únicamente extendiendo su brazo y mano derechos.

Era imposible expresar mejor una situación y experiencia religiosa. El artista quiso diferenciar absolutamente las circunstancias del arquero: no está allí para matar (ahora), sino para ser bendecido, tutelado, protegido.

El hombre no ha ajustado las flechas a la cuerda de su arco, porque ahora no quiere (ni debe) cazar; es un momento de tutela espiritual, de éxtasis, de unidad con la divinidad (Figuras 1 y 2).

⁶ Alonso Tejada y J. D. López, "Abrigo de arte rupestre El Milano (Mula)", Bienes de Interés Cultural, 1 (Murcia: Consejería de Cultura, 1986) y M. San Nicolás Del Toro, (ed.), El conjunto prehistórico y de arte rupestre de El Milano (Mula, Murcia), Monografías CEPAR, 1 (Murcia: Dirección General de Patrimonio y Bellas Artes, 2009).

⁷ Hay que advertir que esta escena presenta otra idéntica a ella, a apenas 30 cm a la izquierda, como si se tratara de un díptico. Pero en la segunda escena la dama no emerge de ninguna pareja primordial de animales, según los calcos de Anna Alonso i Tejad (figura 34, representaciones 1 a 10, pág. 107, de la obra de San Nicolás del Toro, citada en la nota anterior.



Figura 1
Escena de El Milano (Mula, Murcia, España). Fotografía de M. A. Mateo Saura



Figura 2
Dibujo de la escena de El Milano. Calco de M. A. Mateo Saura

Al mismo tiempo, la erección del pene del varón no indica, necesariamente, excitación sexual, sino un estado de éxtasis espiritual⁸. Es verdad que el falo erecto es señal de poder fecundador, de vigor masculino, para el arquero varón. Y probablemente el artista intentó representar a un jefe local en el esplendor de su autoridad y fuerza, heroizado. Pero, al mismo tiempo, al situarlo junto a la diosa dama, en esa actitud de desnudez primordial, le declara subordinado y dependiente de los favores de la diosa. En cierto modo su vigor es recibido de las emanaciones de la diosa, que le toca la cabeza, le custodia, le protege. El tocado del varón nos muestra, además, una espléndida cabellera, en sintonía y comunión con la de la divinidad, lo que indica una fascinación espiritual y una alianza⁹. La diosa, al tocarle, también le impele a adentrarse en el umbral del Paraíso, donde la caza es abundante, y le permite participar ceremonialmente de la sacralidad.

En esta línea, hemos de recordar cómo la itifalia es posible asociarla también a los instantes trágicos de la muerte y del tránsito hacia el Más Allá¹⁰. Es suficiente recordar la escena de Addaura, del Mesolítico, donde una abigarrada y amenazante danza de hombres gira en torno a dos prisioneros atados... ¡pero itifálicos! Y la clásica escena de Lascaux, del Paleolítico Superior, donde el hombre tumbado, con rostro de ave, itifálico, es embestido por el bisonte eviscerado por una azagaya. Los chamanes de falos erectos del Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete) de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) o de la Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia), todos ellos rodeados de animales guía o sobre los que levitan, corroboran esa impresión: la itifalia se vincula muy íntimamente con ceremonias de tránsito, de iniciación chamánica, con viajes trascendentes y con visiones y alucinaciones. En definitiva, con el contacto con las divinidades. Una elevada tensión y fase emocional es expresada, necesariamente por el pintor prehistórico, como unos instantes de excitación corporal y física.

La figura femenina de El Milano es entendida en suma como una divinidad protectora de la caza, genésica, pero también como una esposa que facilita la actividad cinegética de su protegido¹¹.

M. Eliade nos recuerda que las diosas madres no necesariamente corresponden con poblaciones neolíticas y agrícolas. Si se trata de divinidades de pueblos cazadores y recolectores del Mesolítico, hay que vincular a la diosa madre con una divinidad de la caza o de los animales¹². No obstante, atendiendo a las sepulturas tumulares y circulares que aparecieron en la covacha donde se pintó la escena de El Milano, la diosa madre puede asumir una función funeraria, de guía de ultratumba.

⁸ D. S. Whitley, *The art of the shaman: rock art of California* (Salt Lake City: University Utah Press, 2000), 115 y J. D. Lewis-Williams, *La mente en la caverna* (Madrid: Akal, 2005).

⁹ J. F. Jordán Montés, "Zoofilia, alianzas sexuales y occisiones de jefes", *Ponencias de los Seminarios de arte de Arte Prehistórico*, desde 2003-2009. Serie Arqueológica, 23 (2010) 247-274.

¹⁰ J. Angulo Cuesta y M. García Díez, "El significado de la erección, la genitalidad y otras representaciones de índole urológico en el imaginario paleolítico", *Archivo Español de Urología*, 60 (8) (2007) 845-858.

¹¹ J. F. Jordán Montés, "La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la península Ibérica", *Ponencias de los Seminarios de arte de Arte Prehistórico*, desde 2003-2009. Serie Arqueológica, 23 (2010) 331-387.

¹² M. Eliade, *Mitos, sueños y misterios* (Barcelona: Kairos, 2001).

Esta sería la descripción general de la escena principal. Veamos ahora las connotaciones simbólicas y sus posibles paralelos iconográficos, que revelan la unidad psíquica de nuestra especie.

2.- Los héroes protegidos por las divinidades. Paralelos iconográficos

Aunque parezca raro, la escena del Milano presenta posibles paralelos en culturas históricas. No se trata, lógicamente, de una sincronía, sino de una coincidencia formal e iconográfica, cuando se trata de expresar la tutela de la divinidad hacia sus protegidos.

Antes de proseguir, hemos de recordar los numerosos tabúes que atenazan u obligan a los cazadores antes o después de abatir a sus presas. El cazador prehistórico no actúa como un depredador inmisericorde e irracional.

En absoluto. Entiende y sabe que los animales a los que persigue son seres con alma; incluso con capacidad de habla, y que es posible comunicarse con ellos. Por esta razón el cazador debe limitar su actividad cinegética por medio de unas reglas.

Y debe también respetar una serie de rituales de iniciación y preparación de la caza; mas luego de la captura de la pieza debe expiar la muerte que ha ocasionado y someterse a ritos de abstinencia, purificación y restauración, que le permitirán en el futuro proseguir con la caza. Los viejos cazadores temían ofender a los espíritus que velaban por los animales. Así lo explicaba, con numerosos ejemplos y detalladamente, Frazer en su clásica obra *La rama dorada*¹³.

Pero queremos destacar la importancia de los gestos y de las posturas que, a su vez, nos permitirán aproximarnos a la interpretación iconológica de la escena.

En el Antiguo Egipto las diosas Isis y Nefti (a veces el dios Horus, hijo de Osiris) se sitúan a menudo justo detrás del trono del dios Osiris o de su figura, y proyectan las divinidades sus manos sobre las espaldas y cabeza del soberano, el cual sostiene en las suyas los símbolos del poder (cayado y látigo)¹⁴ (Figuras 3 y 4).

¹³ J. G. Frazer, *La rama dorada* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1981).

¹⁴ A. Baring, *El mito de la diosa*, Madrid: Ediciones Siruela. 2005. El planteamiento teórico en la página 546. El modelo iconográfico se encuentra muy nítidamente representado en los bajorrelieves pintados del hipogeo de Seti I en Abydos y en los papiros relacionados con el Juicio de los Muertos. Pijoán, J., *Summa Artis. Historia general del arte*, vol. III: *El arte egipcio hasta la conquista romana*, Madrid: Espasa Calpe. 1962. Seti I incienso a Osiris, que está sentado en su trono y luce la corona o tiara del Alto Egipto. Tras Osiris, de pie, su hijo Horus toca con la palma de la mano la cabeza de su padre, en un gesto muy similar al de El Milano y que es benefactor, protector. Otra escena similar nos muestra a Isis, ataviada con su tocado, que toca la espalda de Osiris, sentado, mientras recibe el incienso asperjado por parte del faraón Seti I (pág. 377, fig. 514). En el Libro de los Muertos de Hunefer, de la dinastía XIX, encontramos una escena semejante: Parkinson, R. B., *Hunefer and his Book of the Dead* (Londres: The British Museum Press, 2010).



Figura 3
Hipogeo de Seti I en Abidos (XIX dinastía). Isis tras Osiris



Figura 4
Osiris con Isis y Neftis en el *Libro de los Muertos de Hunefer*
(XIX dinastía -1310-1275 a.C.)

En efecto, este modelo y concepto iconográfico¹⁵, que creemos ya se manifestó en El Milano durante el Mesolítico de la Península Ibérica, se inserta en el ciclo de los relatos de los matrimonios sagrados entre la diosa madre preeminente y el hijo amante, como señala Anne Baring: Inanna con Dumuzi, un sencillo pastor convertido por ella en rey de una ciudad sumeria¹⁶; Ishtar con su hermano Tammuz; Astarté y su hijo amante también como rey de ciudad; Isis y Osiris en Egipto. Su secuencia es dilatada (Figura 5).

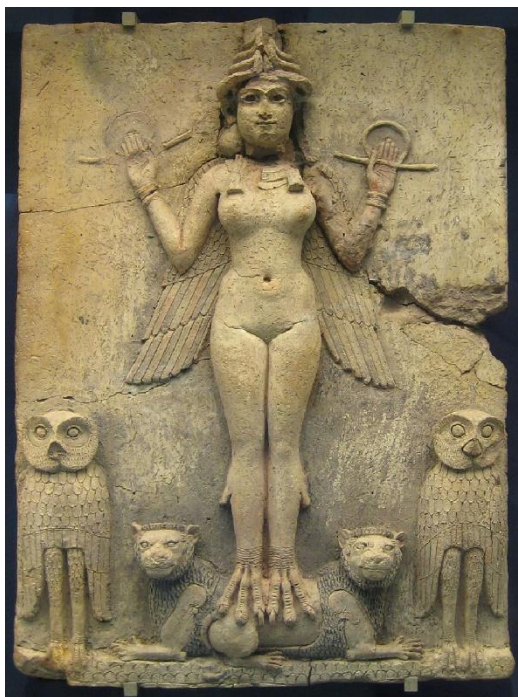


Figura 5
Inanna/Ishar sobre leones. Museo Británico

Se trataría, por tanto, en El Milano de España, de la representación de una divinidad femenina protectora de la vida (la pareja de ciervos de los que emerge, nace y se manifiesta) y de los seres humanos (el arquero itifálico y arrobado), los cuales necesitan de su tutela espiritual, pero también de su aquiescencia para cazar con éxito y mantener a sus clanes. La preeminencia de la dama en actitud y en posición, es la expresión formal de una imagen sagrada que entiende de forma íntima las relaciones con los cazadores-recolectores del Epipaleolítico final que habitan sus dominios, los de ella. Ella, además, propicia la vida, la fecunda y la protege¹⁷.

Creemos que nos encontramos ante una verdadera hierogamia. Lo que el artista prehistórico reflejó en el panel rocoso de El Milano fue en realidad una alianza, un matrimonio ritual pero sagrado, entre un mortal, un cazador, y una diosa.

¹⁵ A su vez, la figura femenina de El Milano, que levita o brota de los ciervos, recuerda los modelos iconográficos del Próximo Oriente Asiático de Inanna o de Ishtar, cabalgando sobre leones o sobre machos cabríos. A. Parrot, *Sumer* (Bilbao: Aguilar, 1963) y A. Parrot, *Assur* (Bilbao: Aguilar, 1963).

¹⁶ S. N. Kramer, *The sacred marriage rite: aspects of faith, myth and ritual in Ancient Sumer* (Bloomington: Indiana University Press, 1969) y S. N. Kramer, "Le rite de mariage sacré Dumuzi-Inanna", *Revue de l'Histoire des Religions*, 181 (2) (1972) 121-146.

¹⁷ J. F. Jordán Montés, "Hierofanías en el arte rupestre postpaleolítico español", *Scripta Fulgentina*, 39-40 (2010) 137-162.

Este motivo iconográfico y relato mítico fue descrito perfectamente por R. Hamayon¹⁸, cuando analiza las relaciones de intimidad conyugal que son necesarias para que los antiguos cazadores de Siberia pudieran obtener derechos imaginarios de caza en determinados territorios. Era necesario que el cazador ejecutara unos rituales y se ajustara a una hierogamia con la Hija del Señor del Bosque¹⁹. Esta atrevida y seductora joven busca siempre una relación íntima con el cazador y se humaniza en cierto modo, buscando no solo una alianza de reciprocidad entre aliados sino una relación de esposos. No existe caza sin esa “alianza” ni ese “matrimonio”. Se trata de una alianza espiritual, un matrimonio a cambio del derecho de caza o del acceso al Paraíso de los animales. Es una simbiosis conyugal entre el arquero cazador y la diosa, manifestada en forma de mujer, o el Espíritu de la caza y del Bosque. La diosa dama es la que entregará la víctima; pero ello implica necesariamente un vínculo erótico con el cazador, una tutela. Esa divinidad femenina brota de la creación, de una pareja de ciervos, macho y hembra, y se muestra benévola, complaciente, favorecedora, como guía, poderosa, capaz de engendrar y de entregar vida. Pero exige la unión sexual y mística con el arquero varón, itifálico, entregado, inerme, extasiado... Sometido al amparo de la divinidad femenina.

Esta unión mística, por otra parte, garantiza al cazador que su caza está justificada, que no será perseguido por los espíritus de los animales abatidos, ni sufrirá castigo alguno por su ya legítima actividad cinegética. El gesto acogedor y de protección de la diosa dama le ha transformado, de ser un intruso en la montaña, en un aliado del Espíritu del Bosque.

Nuestra exposición no depende de elucubraciones disparatadas. Añadimos a las descripciones antropológicas de R. Hamayon, que hemos citado, los trabajos sobre fuentes sumerias de N. S. Kramer²⁰, cuando describe las intensas relaciones amorosas entre la diosa Inanna y el joven pastor Dumuzi, al que ella convierte en rey, tras unos diálogos de lírico erotismo y de mutuas confesiones de amor. La unión sexual con la diosa del bosque o de la montaña, según deducimos por el falo erecto del arquero de El Milano, y por el abandono de sus armas, permite a nuestro inteligente cazador obtener fertilidad, fecundidad, prosperidad y abundancia para él y para los miembros de su clan. Siguiendo a N. S. Kramer, La atrayente y seductora diosa que le toca con la mano su cabeza, genera no solo poder, sino hasta inmortalidad, porque su vida ha sido renovada, sacralizada por el contacto con lo divino.

Si incorporamos a todo lo expuesto, además, los relatos que reproduce Campbell sobre el tema, creemos que completamos una serie de pruebas circunstanciales que nos permiten sostener la hipótesis de trabajo defendida hasta aquí. En efecto, J. Campbell²¹ nos recuerda el valor espiritual que significa el encuentro con la diosa y cómo se traduce en un

¹⁸ R. Hamayon, *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien* (Nanterre: Société d'Ethnologie, 1990).

¹⁹ Esta escena de El Milano debe ser puesta en relación, necesariamente, con la del Arroyo Hellín (Chiclana de Segura, Jaén, España), en donde el erotismo trascendente entre un cazador y una diosa, alcanza su paroxismo, ya que ambos se sitúan, respectivamente, sobre las cuernas y el sexo de un gran ciervo macho. M. Soria Lerma; M. G. López y D. Zorrilla, “Un nuevo núcleo de arte rupestre postpaleolítico en Andalucía Oriental: el núcleo del río Guadalmena”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 22 (2001) 281-320.

²⁰ S. N. Kramer, “Le rite de mariage sacré ... 1972.

²¹ J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984).

verdadero matrimonio místico, en absoluto exento de espléndido y explícito erotismo²². La diosa actúa como madre, hermana, amante y esposa, porque encarna diferentes facetas de la existencia. J. Campbell nos presenta la saga de los Cinco Hijos del rey irlandés Eochaid²³. Brevemente resumido es que sucesivamente los cinco vástagos parten en busca del agua de una fuente milagrosa, y allí encuentran a una guardiana que custodia su acceso. La custodia se muestra con un aspecto de vieja, fea, deforme, con dientes desmesurados y retorcidos, desgredada, sucia... muy desagradable; y exige al primer hijo que llega a la fuente, un beso a cambio del permiso para obtener el agua. Fergus, el primer joven que llega a la fuente, se niega a satisfacer a la andrajosa y repulsiva anciana con ese detalle. Por lo tanto, le es vedado acceder a beber el agua; y a llevársela para los suyos. Lo mismo ocurre con sus tres hermanos siguientes. Pero cuando acude a la fuente el hermano menor, Niall, ante la solicitud de la vieja, este joven le dice: “No solo te daré un beso, sino que te abrazaré”. Es entonces cuando la fea y repugnante vieja se transforma y convierte en una seductora y atractiva joven: “...cada una de sus partes podía ser comparada a la nieve recién caída...”. De este modo, el inteligente y galante Niall accede al uso y consumo del agua de la fuente, para él y para su familia. De nuevo el erotismo está presente y se manifiesta con vigor, tanto en el cálido Próximo Oriente Asiático, como en la brumosa y húmeda Irlanda. ¿Qué nos muestran esta donde serie de relatos, tanto los recogidos por Hamayon entre los cazadores de Siberia, como los recopilados por N. S. Kramer en Mesopotamia o por J. Campbell del folklore irlandés? Que en la prehistoria el derecho a acceder a la caza, o al agua, o a cualquier recurso del paisaje, de un bosque o de un río, era una cuestión no profana, sino sagrada, y requería una serie de rituales y ceremonias de acercamiento a la divinidad, de intimidad erótica y de sumisión espiritual. Y tales circunstancias creemos que se representaron en la magnífica escena de El Milano.

Otro dato extraordinariamente interesante que deducimos de El Milano es que nuestro héroe no mira a la diosa. No es un impertinente y mirón Acteón, que se emboba cual necio ante la desnudez de la diosa Ártemis, mientras la divinidad, vinculada a los ciervos, se baña en una fuente. Este detalle pensamos que no es una anécdota, sino un rasgo antropológico inmensamente fecundo: el cazador humano, el arquero de El Milano, aunque bendecido y protegido por la diosa que brota de los ciervos, igual que una Ártemisa, no debe, no puede, mirar a la divinidad; ni es capaz tampoco de contemplar la belleza o el poder que emanan de su figura, la de ella. Si mira directamente la desnudez o el esplendor de la Diosa del Bosque, como hizo el imprudente joven griego Acteón²⁴, perece (Figura 6). Nuestro discreto y cauto cazador de la prehistoria, está siendo tutelado, bendecido y agraciado con los dones de la caza de la diosa de la montaña; pero él sabe que su mirada debe orientarse hacia la dirección opuesta. No le es permitido ver lo sagrado. Y nuestro artista, el que diseñó la escena, lo sabía perfectamente. No se le escapó ningún detalle.

Es verdaderamente lamentable que aquel artista, masculino o femenino, nunca pueda ya narrarnos con su voz lo que representó en aquella covacha solitaria de El Milano.

²² S. N. Kramer, “Le rite de mariage sacré... 1972. En concreto págs. 123 y ss., cuando la diosa Inanna le ordena a su rey pastor Dumuzi que are o cultive su vulva. O bien cuando exclama en diferentes ocasiones y frases: “Cuando sobre mi vulva el ponga su mano...”; “Cuando sobre el lecho él me haga caricias”; “Yo acariciaré a mi señor”.

²³ T. Peete Cross y C. Harris Slover, “The Adventures of the Sons of Eochaid Mugmedon”, *Ancient Irish Tales* (1936) 508-513.

²⁴ R. Graves, *Los mitos griegos* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2002).

Pero, al menos, nos dejó de sus manos un legado precioso, cautivador, en una pintura que merece figurar entre las mayores y mejores creaciones del genio artístico europeo.



Figura 6

Diosa Artemisa, atribuida al escultor Leocares. Siglo IV a. C.

4.- La cronología

Nosotros siempre hemos defendido una cronología mesolítica para el arte rupestre levantino, el del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. Pero la estación de El Milano presenta unas circunstancias que podrían incluirla en el Neolítico, tanto por sus aspectos formales, los de las figuras naturalistas o levantinas, como por la existencia de figuras esquemáticas o abstractas; y, especialmente por los enterramientos de inhumación que aparecieron en la covacha vecina, la número II, y que M. San Nicolás fecha a finales del IV milenio. Este hecho implica, creemos que necesariamente, un vínculo espiritual entre los artistas que trazaron las pinturas de la covacha I y los enterradores del conjunto sepulcral de la II. Si no se trata de un vínculo cronológico y cultural, al menos, por parte de los sepultaron a sus familiares y amigos, hubo una intencionalidad evidente: unir y asociar la iconografía de salvación y de trascendencia que emana de la diosa dama protectora del arquero en la cueva I, a los cuerpos inhumados en la covacha gemela, en la II.

La industria lítica hallada en El Milano, constituida por trapecios, muestra signos arcaicos que la situarían en la fase final del epipaleolítico y el comienzo del Neolítico. La presencia de microlitos se puede vincular al ambiente cazador del mesolítico, pero también al mundo de la siega de los sedentarios neolíticos. Hay, además, en el ajuar funerario mínimos restos de cerámicas y hachas pulimentadas, indicio evidente del mundo neolítico y eneolítico. Exponemos todo esto porque J. Campbell asevera que la presencia de la figura de la Diosa Madre de la tierra, benefactora, se manifiesta tanto en sociedades de cazadores como en núcleos ya estables, agrícolas y sedentarios²⁵. Por ello, la presencia de unas pinturas con escena que alude a la caza, se podría vincular a una población incipientemente sedentaria que habitó los alrededores de El Milano.

²⁵ J. Campbell, Las máscaras de Dios. Mitología primitiva (Madrid: Alianza Editorial, 2000).

Bibliografía

Leroi-Gourhan, A., Símbolos, artes y creencias de la Alonso Tejada; López, J. D., “Abrigo de arte rupestre El Milano (Mula)”, Bienes de Interés Cultural, 1, Murcia: Consejería de Cultura. 1986.

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

Baring, A., El mito de la diosa, Madrid: Ediciones Siruela. 2005.

Breuil, H., Quatre cents siècles d'art pariétal : les cavernes ornées de l'âge du renne, Montignac: Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques. 1952.

Campbell, J., El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito, México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Campbell, J., Las máscaras de Dios. Mitología primitiva, Madrid: Alianza Editorial. 2000.

Clottes, J. y Lewis-Williams, J. D., Les chamanes de la Préhistoire. Trance et magie dans les grottes ornées, París: Seuil, 1996 [en español: Los chamanes de la prehistoria, Barcelona : Ariel. 2001].

Clottes, J., “Les chamanes des cavernes”, Archéologia, 336, 30-41, 1997.

Eliade, M., Mitos, sueños y misterios, Barcelona: Kairos. 2001.

Frazer, J. G.: La rama dorada, Madrid: Fondo de Cultura Económica. 1981.

Graves, R., Los mitos griegos, Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.

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

Jordán Montés, J. F., “Hierofanías en el arte rupestre postpaleolítico español”, Scripta Fulgentina, 39-40, 137-162, 2010.

Jordán Montés, J. F., “La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la península Ibérica”, Ponencias de los Seminarios de arte de Arte Prehistórico, desde 2003-2009. Serie Arqueológica, 23, 331-387. 2010.

Jordán Montés, J. F., “Zoofilia, alianzas sexuales y occisiones de jefes”, Ponencias de los Seminarios de arte de Arte Prehistórico, desde 2003-2009. Serie Arqueológica, 23, 247-274. 2010.

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

Kramer, S. N., “Le rite de mariage sacré Dumuzi-Inanna”, Revue de l'Histoire des Religions, 181 (2), 121-146, 1972.

- Laming-Emperaire, A., La signification de l'art rupestre paléolithique, París: Picard. 1962.
- Le Quellec, J. L., Symbolisme et art rupestre au Sahara, París : L'Harmattan. 1993.
- Le Quellec, J. L., Art rupestre et préhistoire du Sahara, París : Payot. 1998.
- Le Quellec, J. L., Arts rupestres et mythologies en Afrique, París: Flammarion. 2004, Pprehistoria, Gijón: Ediciones Istmo. 1984.
- Leroi-Gourhan, A., Arte y grafismo en la Europa prehistórica, Gijón: Ediciones Istmo. 1984.
- Leroi-Gourhan, A., L'art pariétal, langage de la Préhistoire, París: Jérôme Million. 1992.
- Lewis-Williams, J.D., "A dream of eland: an unexplored component of San shamanism and rock art", World Archaeology, 19 (2), 165-177. 1987.
- Lewis-Williams, J.D., "Perspectives and traditions in southern African rock art research". En Knut Helskog y Bjornar Olsen (eds.): Perceiving rock art: social and political perspectives, Oslo: Novus forlag, 65-85. 1995.
- Lewis-Williams, J.D., "Agency, art and altered consciousness: a motif in French (Quercy) Upper Palaeolithic parietal art", Antiquity, vol. 71 (274), 810-830, 1997.
- Lewis-Williams, J. D., La mente en la caverna, Madrid: Akal. 2005.
- Lewis-Williams, J.D.; Bieseke, M., "Eland hunting rituals among northern and southern san groups: striking similarities", Africa, 48 (2), 117-134, 1978.
- Lewis-Williams, J.D.; Dowson, Th., "Through the veil: san rock paintings and the rock face", South African Archaeological Bulletin, 45, 5-16, 1990.
- Lewis-Williams, J.D.; Dowson, Th. A.; Deacon, J., "Rock art and changing perceptions of Southern African's past: Ezeljagdspoor reviewed", Antiquity, 67 (255), 273-291, 1993.
- Lewis-Williams, J.D.; Loubser, J.H.N., "Deceptive appearances: a critique of Southern African rock art studies", Advances in World Archaeology, 5, 253-289. 1986.
- Obermaier, H., El hombre prehistórico y los orígenes de la Humanidad, Madrid: Revista de Occidente. 1932.
- Parkinson, R. B., Hunefer and his Book of the Dead, Londres: The British Museum Press. 2010.
- Parrot, A., Sumer, Bilbao: Aguilar. 1963.
- Parrot, A., Assur, Bilbao: Aguilar. 1963.
- Peete Cross, T.; Harris Slover, C., "The Adventures of the Sons of Eochaid Mugmedon", Ancient Irish Tales, 508-513. 1936.

El héroe en el arte rupestre levantino español y el matrimonio con la diosa: el caso paradigmático de El Milano (Mula... pág. 37

Pijoán, J., Summa Artis. Historia general del arte, vol. III: El arte egipcio hasta la conquista romana, Madrid: Espasa Calpe. 1962.

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

Soria Lerma, M.; López, M.G.; Zorrilla, D., "Un nuevo núcleo de arte rupestre postpaleolítico en Andalucía Oriental: el núcleo del río Guadalmena", Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 22, 281-320. 2001. Whitley, D. S., The art of the shaman: rock art of California, Salt Lake City: University Utah Press, 115. 2000.

Para Citar este Artículo:

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). Rev. Cuad. De Art. Preh. Num. 1. Enero - Marzo 2016, ISSN 0719-7012, pp. 24-37.

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

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