

IMPRONTAS DE MANOS EN EL ARTE RUPESTRE ESQUEMÁTICO DEL ABRIGO DE LOS BATANES (ALCARAZ, ALBACETE)

Handprints in the Schematic Rock Art of the Abrigo de los Batanes (Alcaraz, Albacete)

Miguel Ángel MATEO SAURA

Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel'. C/ Amistad, 21, 2.º B. 30120 El Palmar (Murcia). Correo-e: mateosaura@regmurcia.com. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8367-6246>

Recepción: 14/01/2025; Revisión: 17/03/2025; Aceptación: 2/05/2025

RESUMEN: En este trabajo presentamos el estudio de tres manos impresas, identificadas de entre las representaciones de estilo esquemático del Abrigo de los Batanes, en Alcaraz, Albacete. La escasez de este tipo de motivo en la pintura rupestre esquemática postpaleolítica, apenas una treintena de ejemplos repartidos en nueve yacimientos, concede al conjunto un valor añadido. Los objetivos prioritarios de este trabajo han sido su detallada documentación, para lo cual hemos realizado un exhaustivo registro fotográfico y el dibujo de las figuras, y su contextualización dentro del arte esquemático postpaleolítico. Analizamos también los contextos temáticos en los que se muestra este motivo. Por último, hemos efectuado un examen comparativo de las características formales y técnicas que presentan las representaciones de manos de la pintura rupestre esquemática con aquellas propias del arte paleolítico. De este análisis constatamos las notables divergencias y las escasas convergencias que existen entre las imágenes de ambos horizontes gráficos. No obstante, la conclusión a la que llegamos es que, si bien de esa comparación formal y técnica no se desprendería, *a priori*, una relación directa entre ellas, no podemos descartar que haya una continuidad como elemento representativo de unos mismos conceptos antropológicos.

Palabras clave: Neolítico; Península Ibérica; arte rupestre; iconografía; manos.

ABSTRACT: This work presents a study of three handprints identified among the schematic-style representations at the Abrigo de los Batanes site, in Alcaraz, Albacete. The rarity of such motifs within post-Palaeolithic schematic rock art, amounting to scarcely thirty examples across nine archaeological sites-endows this assemblage with particular significance. The primary objectives of our research have been the thorough documentation of these figures, achieved through comprehensive photographic recording and detailed drawings, and their contextualization within the broader framework of post-Palaeolithic schematic art. We also examine the thematic contexts in which this motif is depicted. Lastly, a comparative analysis is undertaken of the formal and technical features characterizing schematic hand representations in relation to those of Palaeolithic rock art. This analysis reveals marked divergences and limited points of convergence between the visual languages of these two cultural horizons. Nevertheless, while the formal and technical comparison does not, *a priori*, suggest a direct relationship, we cannot dismiss the possibility of continuity in the use of the hand as a symbol embodying shared anthropological concepts.

Keywords: Neolithic; Iberian Peninsula; Rock Art; Iconography; Hands.

1. Introducción

Aludir a la imagen de una mano reproducida sobre una pared rocosa es hacer referencia, sin duda, a uno de los motivos más icónicos del arte rupestre desde tiempos prehistóricos, aun cuando su porcentaje dentro de un estilo dado no lo sitúe, en general, entre los más representados. Es posible que su popularidad se deba a una especial relación entre figura y observador, que se puede llegar a sentir más identificado con aquello que está viendo simplemente por una cuestión de cercanía y, sobre todo, de pertenencia ya que, al fin y al cabo, se trata de un órgano plenamente humano. En todo caso, estamos ante un tipo de representación que se hace presente en gran parte de los estilos artísticos desarrollados a lo largo del tiempo, que se ha convertido, pues, en un símbolo universal, cuyo significado, por los contextos tan variados en los que se presenta, se nos antoja, a la par, diverso (Fig. 1).

Motivo bien conocido en el arte rupestre paleolítico, que en el caso de los yacimientos españoles está representado por 281 ejemplares (Collado *et al.*, 2018), su presencia en el arte postpaleolítico es, en cambio, muy excepcional, con apenas una decena de lugares en los que podemos identificar poco más de una treintena de modelos, en algún caso no exento de dudas.

En 2017 visitamos el Abrigo de los Batanes, en Alcaraz, Albacete, con motivo de la preparación de la exposición con la que el Instituto de Estudios Albacetenses quería conmemorar el que, por entonces, iba a ser el vigésimo aniversario de la declaración como Patrimonio Mundial por la Unesco del Arte Rupestre del Arco Mediterráneo (Mateo, 2019a). Aunque el objetivo principal de la visita era la realización de nuevas tomas fotográficas y la comprobación de algunos datos necesarios para el catálogo que acompañaba a la exposición (Mateo, 2019b), aprovechamos la ocasión para hacer una revisión de sus pinturas, todas ellas de estilo esquemático. Ello permitió identificar una veintena de motivos inéditos, entre los que se encuentran tres manos, impresas en positivo, que habían pasado inadvertidas en los estudios hasta el momento realizados en



FIG. 1. *Mano impresa en un sillar de la catedral de Guadix, Granada.*

el yacimiento. Por el interés que encierran, dada la reseñada parquedad de muestras con que contamos en el arte rupestre postpaleolítico, decidimos adelantar los trabajos de documentación de estas, en tanto se desarrolla una nueva investigación global del conjunto. De su resultado damos cuenta en este artículo.

2. Antecedentes y descubrimiento del Abrigo de los Batanes

A finales de los años ochenta del siglo pasado, J. M. Pérez Burgos elaboró la *Carta Arqueológica de Arte Rupestre en la provincia de Albacete*, proyecto financiado por el Ministerio de Cultura, en colaboración con el Museo de Albacete. Es entonces cuando F. García y J. Carrillo, vecinos de Alcaraz, le comentan la existencia de unas posibles pinturas

rupestres en un abrigo del paraje de Los Batanes-Peña del Santo. Una vez comprobada la veracidad de la noticia y el carácter prehistórico de aquellas, el conjunto se incorpora al proyecto, aunque habría de pasar algún tiempo hasta que, en 1993 y con el título “Arte rupestre en la provincia de Albacete: nuevas aportaciones”, presente su estudio al Premio de Arqueología ‘Joaquín Sánchez Jiménez’, convocado por el Instituto de Estudios Albacetenses ‘Don Juan Manuel’. Galardonado con el primer premio, el trabajo fue publicado finalmente en el n.º 39 de la revista *Al-Basit*, editada por el propio Instituto (Pérez Burgos, 1996). En este, el autor agrupa los 36 motivos que documentó en 13 paneles, que ocupan la práctica totalidad de la pared de fondo de la cavidad, a lo largo de unos 20 m de longitud. Sin embargo, en su análisis, no llegó a identificar las manos.

Años después, J. L. Simón y E. Hernández (2017) realizan un estudio de los vestigios de época visigoda del yacimiento de la Peña del Santo, que ocupan la superficie amesetada de la muela rocosa en cuya parte occidental se abre el abrigo con las pinturas. Aun cuando el arte rupestre no forma parte del objetivo principal del trabajo, le dedican un apartado, poniendo de relieve la necesidad de hacer una revisión de todo el conjunto al comprobar que el número de representaciones del lugar es bastante más amplio del que hasta entonces había sido publicado. Así las cosas, un somero recuento de figuras les lleva a contabilizar entre los nuevos motivos, al margen de numerosas manchas y formas no identificables, 7 elementos ramiformes, 6 trazos verticales –algunos de ellos paralelos–, 3 polilobulados, 2 soliformes, varios triángulos en forma de dientes de sierra, 2 halteriformes y 1 antropomorfo de los denominados de brazos en asa (Simón y Hernández, 2017: 31). No obstante, ellos tampoco llegaron a reconocer las imágenes de las manos, que tal vez consideraron dentro de ese grupo genérico de manchas y formas no identificables.

Las pinturas también encontraron su hueco en un libro publicado en 2003 sobre la historia y el arte de Alcaraz (Carrillo, 2003). En el apartado dedicado a los yacimientos neolíticos de la zona, el autor hace

unas breves alusiones al Abrigo de los Batanes y sus representaciones esquemáticas, reproduciendo uno de los calcos publicados por Pérez Burgos años atrás.

Por último, en 2015, promovido por la Asociación para el desarrollo del Ecomuseo de la Sierra de Alcaraz y Campo de Montiel, se edita una extensa monografía sobre la geografía e historia del municipio. Uno de los capítulos del mismo estaba dedicado al arte rupestre (Mateo, 2015). Se trata de un apartado breve, en el que se hace un sucinto repaso por la historia de los descubrimientos y una exposición de los aspectos más destacados de los dos conjuntos de arte prehistórico de la zona, el Abrigo de los Batanes y el Abrigo de la Laguna del Arquillo, y del contexto cultural en el que se inscriben. Este último lugar, si bien pertenece administrativamente al municipio de Masegoso, se enmarca en la misma unidad geográfica de la Sierra de Alcaraz.

3. El motivo mano en el Abrigo de los Batanes

En la visita al yacimiento en 2017 llamó nuestra atención lo que, a primera vista, parecían ser unos simples restos de pintura más, situados entre los paneles 3 y 4 de Pérez Burgos. Si bien ese primer vistazo invitaba a pensar que, efectivamente, formaban parte de ese numeroso grupo de restos de figuras muy deterioradas y difícilmente identificables, su visualización reposada ya nos hizo sospechar en el propio abrigo, no sin cierta sorpresa, que bien podrían definir lo que después, con el tratamiento digital de las imágenes, pudimos confirmar, que se trataba de la imagen de tres manos realizadas por impresión directa.

En tanto que se desarrolla la necesaria revisión exhaustiva del yacimiento, que supondrá la reorganización de los paneles vigentes ahora por cuanto los nuevos motivos documentados superan la veintena y afectan a todos ellos, mantenemos la distribución establecida en su día por J. M. Pérez Burgos (1996), de tal manera que estas imágenes de manos que presentamos habría que situarlas, provisionalmente, en un eventual Panel 3b. En este, a escasos centímetros de la mano primera, hay también unos

restos de pintura de los que no podemos coleccionar una tipología clara y, un poco más abajo, un trazo vertical rectilíneo de 5,5 cm de longitud. Asimismo, entre las manos segunda y tercera se dispone un canto pétreo de cuarcita que forma parte del conglomerado rocoso de la pared, que ha sido resaltado parcialmente con pintura roja.

Centrándonos ya en los motivos mano, se describen a continuación sus características:

- Mano 1: Se trata de la impresión en positivo, y en color rojo, de una mano izquierda, que se presenta con una ligera inclinación dcha.-izqda. Se ve parte de los cinco dedos, que están separados y orientados hacia arriba. La irregularidad de la roca soporte y, más probablemente, la poca presión ejercida sobre la misma hace que solo hayan quedado impresas las partes sobresalientes de la mano, advirtiéndose gran parte de la palma y, de los dedos, las falanges distales. Mide 15 cm (Fig. 2, n.º 1).
- Mano 2. Impresión en positivo, y en color rojo, de una mano derecha. Se muestra en posición vertical, con los dedos separados y orientados hacia arriba. Menos deteriorada que la anterior, en esta se aprecian bien determinadas zonas como la eminencia tenar –cercana al pulgar– y la eminencia hipotenar –la próxima al meñique– siendo la parte intermedia la más deteriorada. A partir de los dedos intuimos su trazado general, siendo las falanges distales las que ofrecen mayor visibilidad. Mide 15 cm (Fig. 2, n.º 2).
- Mano 3. Es la mejor conservada de las tres. Se trata de la impresión en positivo, y en color rojo, de una mano derecha. A diferencia de las anteriores, esta se dispone también en vertical, pero con los dedos, que están separados, orientados hacia abajo. La parte más dañada vuelve a ser el centro de la palma –zona intermedia– si bien en esta, y a diferencia de las otras manos, parece insinuarse el inicio de la muñeca. El trazado de los dedos se observa bien, siendo el anular y el meñique los que se presentan de forma más incompleta. Mide 16 cm (Fig. 2, n.º 3).

La coincidencia en el tamaño de las manos –aunque es cierto que una de ellas es 1 cm mayor que las otras dos– nos lleva a plantear la posibilidad de que las tres sean obra de un mismo autor. Esa pequeña diferencia de tamaño podría ser justificable por una distinta presión sobre el soporte o por una conservación diferencial, entre otros factores.

El tamaño¹ ha sido tradicionalmente, dentro de los estudios de las manos paleolíticas, un dato a partir del cual se ha intentado establecer el sexo de sus ejecutores. A lo largo del tiempo, los sistemas han ido variando, desde aquellos que emplean una o varias mediciones parciales de la mano (Flood, 1987; Guthrie, 2005) a los más modernos que recurren a la fotogrametría, los *softwares* inteligentes de reconocimiento y al uso de modelos 3D (Fernández Navarro y Gárate, 2022). En cualquier caso, todos ellos tienen sus limitaciones. Seguramente, el método más socorrido sea el basado en el llamado *Índice de Manning* (Manning *et al.*, 1998) que, tomando como referencia la longitud de los dedos índice –2D– y anular –4D–, determina que el cociente entre estos suele ser mayor en los hombres → 1– que en las mujeres < 1–, ya que, por lo general, el dedo anular es más largo en ellos, mientras que en las mujeres lo es el índice.

Si bien por el estado de conservación precario que padecen las imágenes todo cuanto digamos al respecto solo será meramente orientativo, si aplicáramos este criterio a las manos del Abrigo de los Batanes, deberíamos concluir que, en principio, estamos frente a manos masculinas por cuanto en las tres se mantiene la desproporción entre los dedos índice y anular en favor de este último.

Este dato del tamaño también ha servido para hacer cálculos sobre la edad del autor. Al respecto, debemos reseñar que desconocemos las dimensiones de algunos de los ejemplos de manos postpaleolíticas, pero las conocidas varían entre los excepcionales 19,5 cm de la única mano que se conserva casi completa en la Cueva de los Ladrones I y los 13 cm de las manos de la Cueva del Clarillo. Entre ellas, en el

¹ El tamaño lo determina la distancia entre la base de la palma y el extremo del dedo corazón.

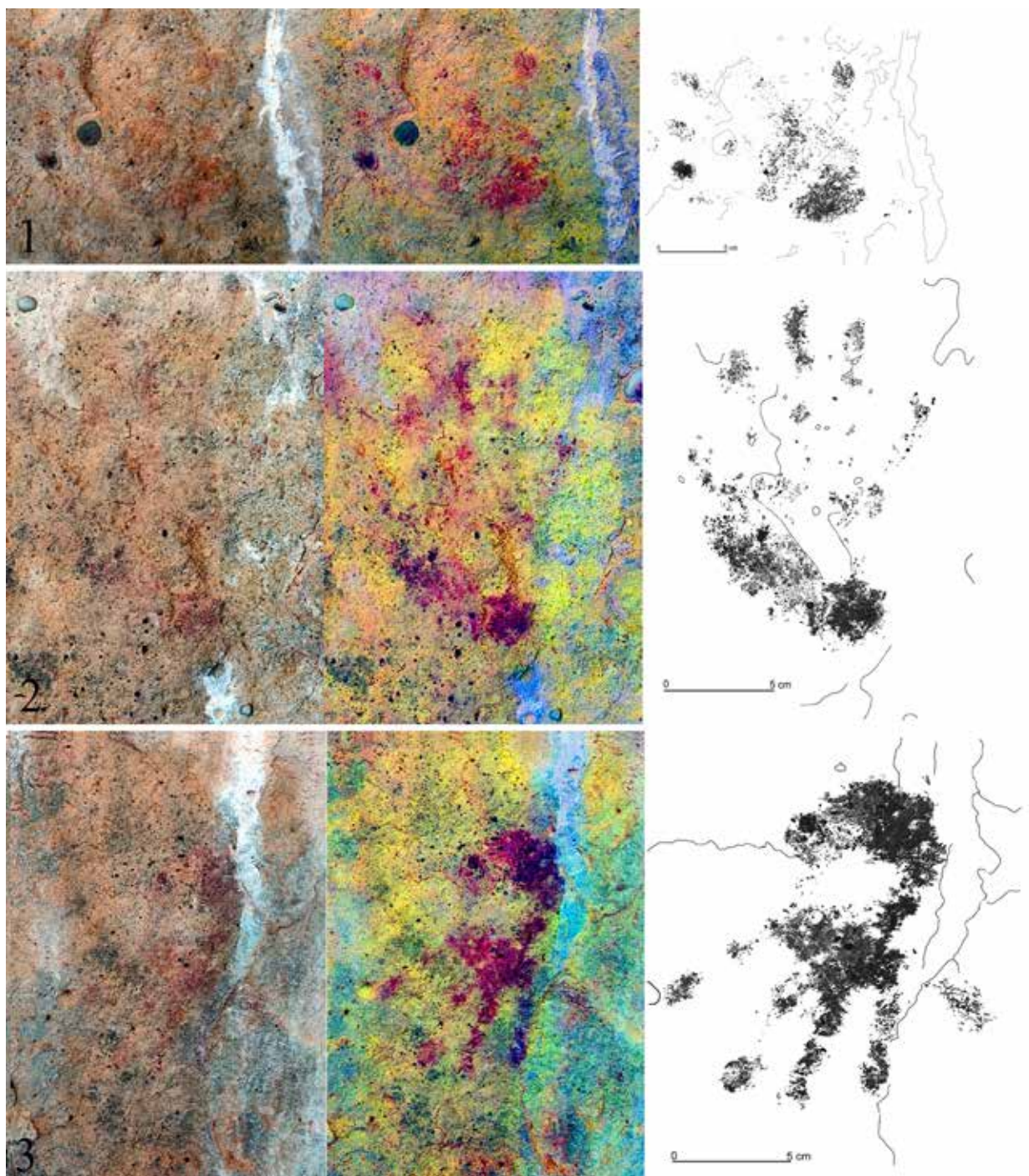


FIG. 2. *Manos en el Abrigo de los Batanes; secuencia de imágenes de izqda. a dcha.: fotografía original; gama cromática modificada con DStretch y calco.*

Abrigo de Carlos Álvarez² miden 18-17 cm, en el Abrigo de las Manos entre 14,2 y 13,8 cm y en el Abrigo de los Batanes 16 y 15 cm. Grandes son las manos del Abrigo de Juanita y del Abrigo de la Golondrina, cuya longitud es de 18,9 y de 18,3 cm, respectivamente³. Pero en estos casos se trata de manos pintadas, con lo que su tamaño no es un índice fiable porque puede responder a múltiples factores o simplemente estar sujeto al capricho del pintor. Atendiendo, pues, a las manos impresas, que sí reflejan dimensiones reales, vemos cómo, salvo los casos de sendas manos en los conjuntos de la Cueva de los Ladrones 1 y del Abrigo de Carlos Álvarez, las otras se inscriben en una horquilla muy similar. Al respecto, es un hecho que, si no hay anomalía o malformación, el tamaño de la mano queda determinado por la estatura general del individuo. Así, la longitud predominante de 13-17 cm se correspondería bien con una estatura de entre 160 y 175 cm. En este sentido, sabemos por el estudio antropológico de trece individuos de la necrópolis de El Collado que la talla media de las poblaciones mesolíticas de este lugar era de 163 cm para los hombres y de 155 cm para las mujeres, si bien alguno de ellos superaba los 167 cm, mientras que entre las mujeres también la hubo que llegaba a los 157 cm (Campillo *et al.*, 2008: 207). Y aun cuando la autoría de estas pinturas no debe ser atribuida a los grupos de cazadores recolectores, por cuanto el arte esquemático postpaleolítico se asocia a los primeros grupos neolíticos (Carrasco *et al.*, 2006; Martí, 2006; Mateo, 2009; Oms *et al.*, 2015; Alday *et al.*, 2017; Martí *et al.*, 2018; Hernández, 2023), recogemos con intención estas cifras porque indican valores superiores a los que mostrarán las poblaciones neolíticas con las que sí relacionaríamos las imágenes del Abrigo de los Batanes (Fuste, 1955; Garralda, 1974; Turbon, 1981). De hecho, recientes trabajos

han puesto de manifiesto que, en su conjunto, el promedio de estatura de los individuos de los períodos preneolíticos se situaba en los 168 cm para los hombres y en 157 cm para las mujeres, mientras que durante el Neolítico esas cifras disminuyeron hasta los 164 cm y 151 cm, respectivamente (Marciniak *et al.*, 2022: 2).

Así las cosas, a partir de los datos antropométricos de las poblaciones autoras de estas pinturas y del tamaño de las manos, concluiríamos que se corresponden con manos de adulto, tanto las del Abrigo de los Batanes como las del resto de yacimientos. En todo caso, reiteramos que se debe imponer la cautela por cuanto, referido al sexo, el *Índice de Manning*, aunque fiable, solo marca una tendencia, y a un nivel más general porque debemos contar con diversos condicionantes como la propia adaptación de la mano a la roca, la diferente presión ejercida sobre ese soporte tridimensional y eventuales deterioros de la propia pintura. Todos estos factores han podido influir, seguramente, en el aspecto actual de las figuras y, en consecuencia, en aquellos parámetros a los que recurrimos para obtener estos datos.

4. La imagen de la mano en el arte esquemático postpaleolítico⁴

Realizadas con técnicas tan variadas como son la impresión directa, la pintura y el grabado, en el arte rupestre postpaleolítico tenemos documentadas 31 representaciones del motivo mano, distribuidas en una decena de yacimientos, todos ellos pertenecientes al estilo esquemático (Fig. 3). Se da la circunstancia de que algunas de estas, o bien han sido publicadas de forma incompleta o, incluso, permanecen prácticamente inéditas, conociéndolas tan solo por escuetas referencias incluidas en trabajos de carácter más general o por fotografía. Sin duda, ello limita las consideraciones que podamos hacer y las conclusiones a las que lleguemos, dado

² Las dimensiones han sido obtenidas a partir de los dibujos proporcionados por J. A. Gómez-Barrera.

³ Dato facilitado, en comunicación personal, por H. Collado. A diferencia del criterio seguido en las otras manos, el tamaño de la del Abrigo de la Golondrina lo establece la distancia entre la base de la palma y el extremo del dedo índice.

⁴ Nuestro agradecimiento a H. Collado, a J. A. Gómez-Barrera y a H. A. Mira por facilitarnos datos y material gráfico de varias de las manos reseñadas en este trabajo, tratándose en algún caso de figuras inéditas.

que hay información de interés que es desconocida.

Del inventario de manos postpaleolíticas hay algunos de los ejemplos publicados como tales que excluimos. Es el caso de la interpretada en su día por H. Breuil (1933/35) en el conjunto extremeño del Abrigo de la Silla (Fig. 4, n.º 1), recogida años más tarde por P. Acosta (1968). El propio Breuil ya mostró sus dudas, que nosotros compartimos, en las que planteaba la posibilidad de que se tratase, antes bien, de la imagen de un elemento vegetal, tal vez un árbol, sin descartar, incluso, que se pudiera referir a un esquema humano. Es más, a su lado hay otro elemento muy similar y de mayor tamaño cuyo parecido con un elemento leñoso es más que notorio. Asimismo, creemos que debemos desvincular también de este grupo temático el motivo propuesto en su día por Breuil (1933/35) en el Abrigo de la Viña⁵ de La Zarza, en Badajoz (Fig. 4, n.º 2). La existencia de cuatro trazos verticales, a los que acompañan otros dos de disposición lateral y aspecto curvo, no justifica por sí misma que deba tratarse de una mano. Es, sin duda, uno de esos signos cuya lectura ofrece diversas posibilidades, pero ninguna que goce de una mínima seguridad. De hecho, próximo a este vemos otro esquema formado por un cuerpo de tendencia circular del que parten, de forma radial, hasta siete cortos trazos, alguno de considerable grosor que, bajo ese criterio, también sería susceptible de engrosar el listado de ejemplos esquemáticos de manos. No obstante, por las sensibles diferencias que presenta respecto del grueso de motivos mano que sí podemos aceptar sin vacilación, preferimos

⁵ El conjunto es también conocido como Cornisa de la Calderita (Collado *et al.*, 2017).



FIG. 3. Localización de los conjuntos de arte esquemático con representaciones de manos: 1) Abrigo de los Batanes, en Alcaraz, Albacete; 2) Cueva del Clarillo, en Quesada, Jaén; 3) Cueva de los Ladrones 1, en Benalup-Casas Viejas, Cádiz; 4) Abrigo de Juanita, en Oliva de Mérida, Badajoz; 5) Abrigo de la Golondrina, en Mérida, Badajoz; 6) Abrigo de Risquillo de Paulino, en Berzocana, Cáceres; 7) Abrigo del Pedroso, en Trabazos, Zamora; 8) Abrigo de los Corralones de Penachada, León; 9) Abrigo de las Manos, en Valonsadero, Soria; 10) Abrigo de Carlos Álvarez, en Miño de Medinaceli. Cartografía base del IGN.

ser cautelosos y rechazar su adscripción a este grupo. Y otro tanto sucede con los ejemplos apuntados en varios de los abrigos con pintura esquemática de la sierra de San Serván, en Arroyo de San Serván, Badajoz (Ortiz, 1997), puesto que, como pasaba con las antes referidas, ofrecen unos rasgos morfológicos muy particulares que las alejan de aquellos que son propios y comunes en este motivo cuando aparece exento (Fig. 4, n.º 3).

El último descubrimiento de imágenes de manos era hasta ahora el que se había producido en el denominado Abrigo de las Manos, en el Monte Valonsadero, de Soria. En un panel conformado por representaciones muy variadas, se disponen cuatro manos realizadas por impresión directa (Gómez-Barrera, 2021: 79). De color rojo, se corresponden con la mano derecha y están orientadas verticalmente, con los dedos abiertos y dirigidos hacia arriba. Tres se muestran completas, con un tamaño de entre los 13,8 cm de la más pequeña y los 14 cm

de la mayor. La cuarta mano se presenta de forma parcial, con un mal estado de conservación. En tres de ellas se aprecia el arranque de la muñeca (Fig. 5, n.º 1).

En la Cueva del Clarillo, en Quesada, Jaén, en la parte alta de un panel en el que se han pintado varios signos más, sobresalen tres manos impresas, de color rojo (López Payer y Soria, 1999). Todas son derechas, disponiéndose en vertical, con los dedos juntos, excepto el pulgar, y orientados hacia arriba. Una de ellas presenta una ligera inclinación izquierda-dcha. Su tamaño oscila entre 13,5 y 13 cm (Fig. 5, n.º 2).

En el Abrigo del Risquillo de Paulino, en Berzocana, Cáceres, encontramos la representación pintada, en color rojo, de seis manos izquierdas (González Cordero y Alvarado, 1993). Si bien no se trata de manos impresas como las reseñadas hasta ahora, sí mantienen los mismos convencionalismos que aquellas en cuanto a la posición vertical de la mano, los dedos separados y orientados hacia arriba. En dos de ellas no se ha representado el dedo pulgar. Su tamaño no ha sido indicado en el estudio publicado y en el dibujo incluido en el mismo no se ha reflejado la escala gráfica por lo que desconocemos este dato (Fig. 5, n.º 3).

Algunos ejemplos de manos permanecen prácticamente inéditos, a la espera de que se aborde su detenido estudio. Es el caso de la pintada en el Abrigo de Juanita, en Oliva de Mérida (Badajoz). Se trata de

una mano derecha, vertical, con los dedos juntos, salvo el pulgar que está ausente, y orientados hacia arriba (Fig. 5, n.º 4), con un tamaño de 18,9 cm. E inédita es también la representada en el Abrigo de la Golondrina, en Mérida, Badajoz. Es esta una

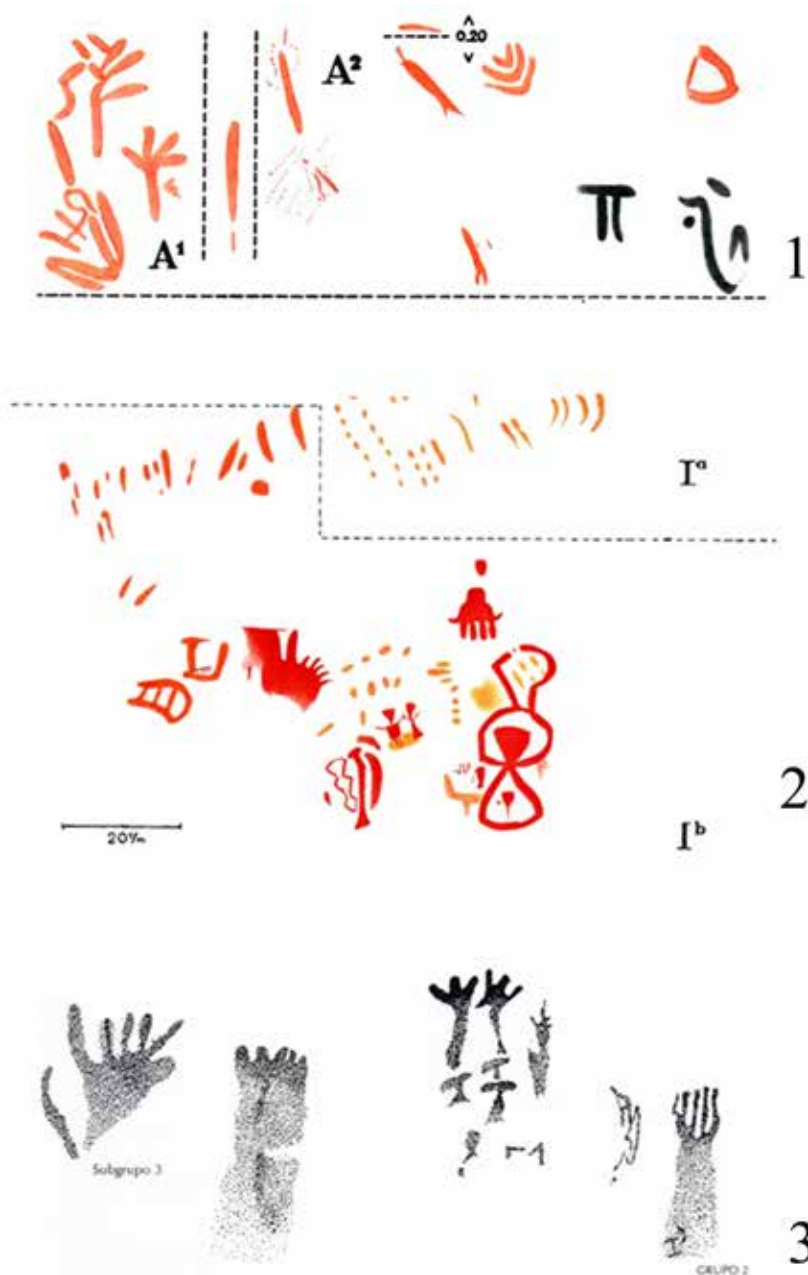


FIG. 4. *Manos postpaleolíticas: 1) Abrigo de la Silla; 2) Abrigo de la Viña; 3) Abrigos del Arroyo de San Serván (dibujos 1 y 2 según Breuil y 3 M. Ortiz).*

mano derecha, dispuesta en vertical, con los dedos separados y orientados hacia arriba (Fig. 5, n.º 5) que mide 18,3 cm.

Un tanto especial es el caso del Abrigo del Pedroso, en Trabazos, Zamora. Aquí, las muestras

del motivo mano no se han realizado con pintura, sino que han sido grabadas en la roca (Esparza, 1977). Son tres manos, dos de ellas izquierdas y la tercera de lateralidad indeterminable, en posición vertical, aunque una muestra una leve inclinación

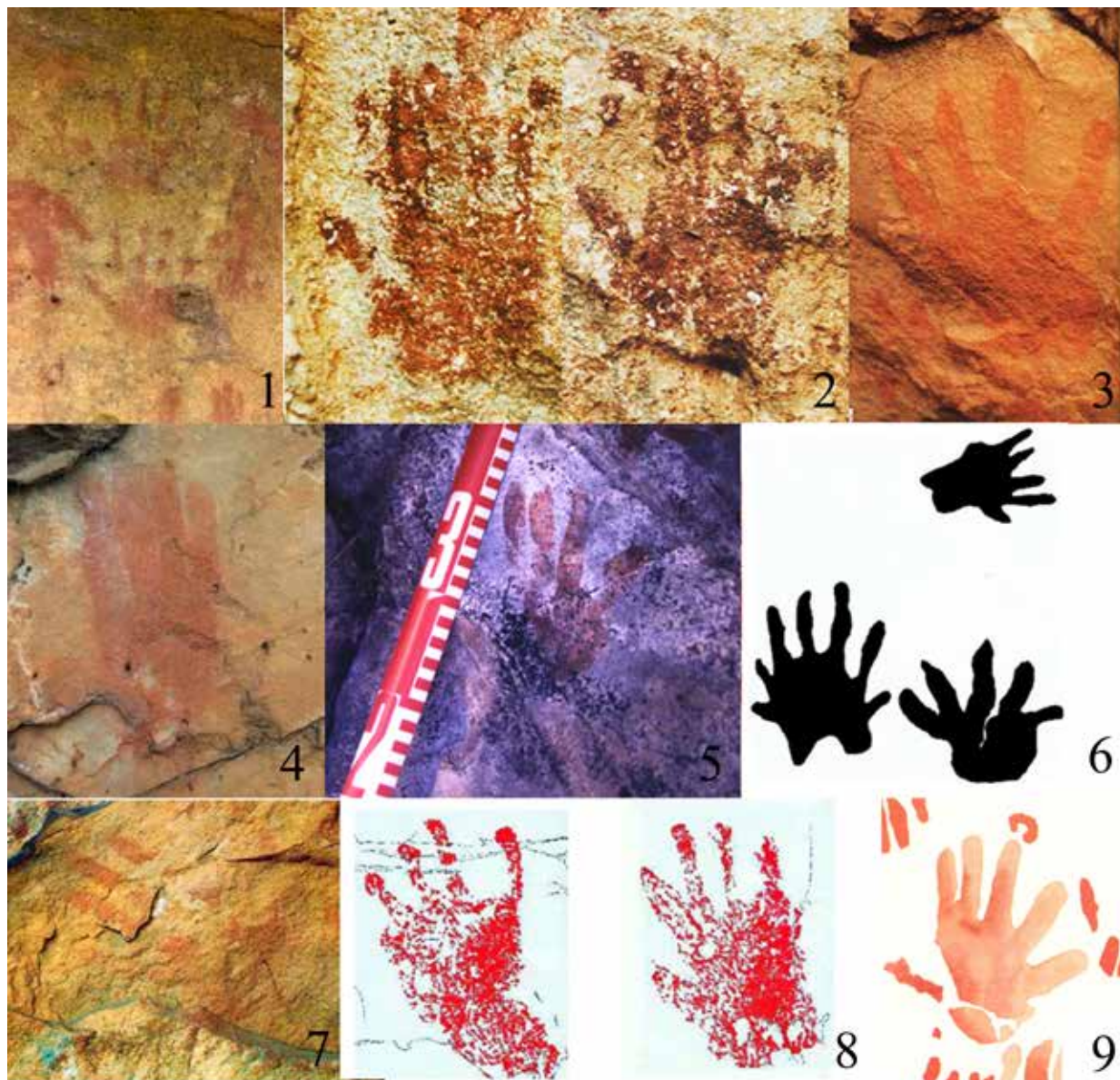


FIG. 5. Repertorio de manos del arte esquemático: 1) Abrigo de las Manos, en Valonsadero, Soria; 2) Cueva del Clarillo, en Quesada, Jaén; 3) Abrigo de Risquillo de Paulino, en Berzocana, Cáceres; 4) Abrigo de Juanita, en Oliva de Mérida, Badajoz; 5) Abrigo de la Golondrina, en Mérida, Badajoz; 6) Abrigo del Pedroso, en Trabazos, Zamora; 7) Cueva de los Ladrones I, Cádiz; 8) Abrigo de Carlos Álvarez, en Miño de Medinaceli; 9) Abrigo de los Corralones, en Penachada, León. Fotografías y dibujos cortesía de: J. A. Gómez-Barrera (1); M. Soria Lerma (2); A. González y M. Alvarado (3); H. Collado Giraldo (4 y 5); A. Esparza (6); M. Mas (7); J. A. Gómez-Barrera (8), y C. Martínferre (9).

izquierda-derecha. Los dedos se orientan hacia arriba. Como rasgo extraño, una de las manos tiene siete dedos (Fig. 5, n.º 6).

De la Cueva de los Ladrones ⁶, en Cádiz, se ha publicado el dibujo de siete manos, en principio tres derechas, dos izquierdas y dos indeterminables (Mas, 2000), si bien el estado tan fragmentario de la mayor parte de ellas limita mucho la información que se puede obtener. Dos no conservan ningún dedo y una tercera solo uno. Se trata de manos impresas, en disposición vertical, aunque una presenta una inclinación dcha.-izqda. Los dedos están separados y orientados hacia arriba. Su tamaño varía entre los 19,5 cm de la más grande y los 14 cm de la más pequeña, si bien hasta cinco aparecen incompletas y no permiten precisar este dato (Fig. 5, n.º 7).

Del Abrigo de Carlos Álvarez ⁷ conocemos dos manos impresas, ambas derechas ⁸ (Gómez-Barrera *et al.*, 2005). Posicionadas verticalmente, aunque con una leve inclinación lateral, los dedos se muestran separados y orientados hacia arriba. Sospechamos, a partir de su dibujo, que, al menos, en una de ellas se ha señalado el arranque de la muñeca. Sus dimensiones son de 17-18 cm (Fig. 5, n.º 8).

De la mano representada en el Abrigo de los Corralones, en Penachada, León, únicamente tenemos la reproducción en acuarela que publica Martínferre (2015). Aceptando que el dibujo mantenga una mínima fidelidad con el original, se trataría de una mano izquierda, dispuesta verticalmente, con los dedos separados y orientados hacia arriba. Ignoramos la técnica con la que está realizada y su tamaño (Fig. 5, n.º 9).

Aun con la cautela a que nos obliga la parquedad de detalles que padecemos de muchas de las manos reseñadas, los que conocemos nos dicen que hay una marcada diferencia en favor de las manos

derechas –51,6 %– sobre las izquierdas –32,2 %–, aunque la adscripción de aquellas cinco –17,1 %– de las que no podemos colegir su lateralidad a uno de estos grupos bien podría minimizar esa distancia, o en su caso ampliarla de forma notoria. Otros rasgos son también determinantes. Sucede con la posición vertical de la mano –87 %–; la orientación de los dedos hacia arriba –83,8 %–; las manos completas –70,9 %–; la disposición abierta de los dedos –77,4 %–; y el rojo como único color empleado. Y no menos significativa resulta la preeminencia de las manos impresas –61,2 %– sobre las pintadas –25,8 %– (Fig. 6).

ARTE POSTPALEOLÍTICO		
CARACTERÍSTICAS	NÚMERO	%
Lateralidad:		
dcha.	16	51,6
izqda.	10	32,2
indeterm.	5	17,1
Técnica:		
impresa	19	61,2
pintada	8	25,8
grabada	3	9,6
indeterm.	1	3,2
Posición:		
vertical	27	87
horizontal	-	-
inclinada	4	12,9
Morfología:		
completas	22	70,9
incompletas	9	29,1
Orientación de los dedos:		
arriba	26	83,8
abajo	1	3,2
lateral	4	12,9
Disposición de los dedos:		
abiertos	24	77,4
cerrados	4	12,9
indeterm.	3	9,6
Color:		
rojo	28	90,3
negro	-	-
otros	-	-

FIG. 6. Características del motivo mano en el arte esquemático postpaleolítico.

⁶ El lugar se conoce también como Abrigo de Pretinas 1 (Mas, 2000).

⁷ El yacimiento es denominado también Abrigo de la Dehesa (Gómez-Barrera *et al.*, 2005).

⁸ Aunque en el artículo se describen como manos izquierda y derecha, su autor, en comunicación personal, nos confirmó que se trata de un error y que ambas manos son derechas, tal y como se desprende de los dibujos que él mismo nos ha proporcionado.

Por último, llama la atención el hecho de que, salvo en dos conjuntos, todas las manos representadas en cada uno de estos mantienen la misma lateralidad. Son excepcionales los casos de la Cueva de los Ladrones 1, en el que conviven tres manos derechas y dos izquierdas, además de haber otras dos en las que no es posible determinarla, y el Abrigo de los Batanes, en donde dos son derechas y la tercera, izquierda.

5. Los contextos temáticos

El análisis de los contextos temáticos en los que se muestra el motivo mano nos servirá para determinar su eventual asociación con otras representaciones y, en función de la tipología de estas, valorar posibles implicaciones cronológicas.

En el Abrigo de las Manos, en Soria, estas ocupan la parte central de un panel en el que hay varias figuras humanas, una de ellas femenina, un cuadrúpedo, seguramente un ciervo, varios motivos circulares, uno de estos ovalado y atravesado por el centro por un trazo vertical, varios grupos de digitaciones, un elemento ancoriforme y diversos trazos lineales (Gómez-Barrera, 2021, 2024).

En la Cueva del Clarillo (Jaén), las tres manos se disponen en la parte alta de un friso en el que también vemos un motivo ramiforme, un par de esquemas pectiniformes, varias digitaciones y algunos trazos verticales (López Payer y Soria, 1999).

En el Abrigo del Risquillo de Paulino, Cáceres, junto a las seis manos adquiere notable protagonismo la figura humana, incluidas varias que encajarían bien en el grupo de las abstracciones humanas, caso de aquellas en las que se da una duplicidad de miembros o, por el contrario, la ausencia de alguno de estos; les acompañan barras verticales, puntos, semicírculos, algún tectiforme y, con menos representación, los zoomorfos, entre los que habría un cánido y un cáprido (González Cordero y Alvarado, 1993: 24).

El Abrigo de Carlos Álvarez muestra dos paneles con motivos exclusivamente esquemáticos en ambos. Las dos manos documentadas se localizan en

el llamado panel norte y constituyen todo el contenido iconográfico de este (Gómez-Barrera *et al.*, 2005: 232).

En el Abrigo de la Golondrina, por encima de la figura de la mano hay tres esquemas próximos al tipo ancoriforme y una extraña representación formada por un círculo del que parte, por la zona superior, un trazo rectilíneo.

En la Cueva de los Ladrones 1 se han contabilizado diversas figuras humanas, cuadrúpedos típicamente esquemáticos juntos a otros de formas más naturalistas, pectiniformes, combinaciones de elementos puntiformes, trazos y manchas o salpicaduras (Cabré y Hernández, 1914: lám. VIII; Mas, 2006: 76).

El Abrigo del Pedroso contiene una veintena de motivos grabados. Las manos se encuentran en la parte superior del panel, acompañadas por 1 elemento cruciforme, 1 esquema de brazos en asa, 2 líneas quebradas a modo de zigzags y 3 trazos rectilíneos en forma de barras, una de ellas de disposición oblicua. Un poco más abajo, y sin solución de continuidad, se concentra el mayor número de figuras del conjunto, entre las que destacan 6 círculos; 3 cruciformes; 3 geométricos, uno de ellos semejante a una estela, y 1 esquema de brazos en asa (Esparza, 1977).

En el Abrigo de los Batanes, las manos 2 y 3 debieron estar relacionadas de algún modo con el canto pétreo incrustado en el conglomerado rocoso y resaltado con pintura roja que se localiza entre ellas. Aunque no podemos llegar a concretar su papel en la composición, sí creemos que su presencia y realce con pintura justificarían por qué se situaron las manos en este espacio concreto. También hay unos restos de color que apreciamos en forma de mancha y un pequeño trazo vertical (Fig. 7).

Del análisis de estos contextos temáticos, la conclusión a la que llegamos es que las representaciones de manos, lejos de mostrarse como un motivo aislado, salvo en el Abrigo de Carlos Álvarez, acostumbran a compartir espacio de representación con un amplio abanico tipológico de figuras. Entre estas, las más recurrentes son los esquemas humanos, los cuadrúpedos y algunos otros propuestos

tradicionalmente como abstracciones humanas, caso de los motivos de brazos en asa o los cruciformes. Los acompañan también trazos verticales y círculos, estos últimos a modo de digitaciones o como

círculos de mayor diámetro. Excepcional es el canto rocoso pintado de rojo en el Abrigo de los Batanes.

La presencia de estos motivos a lo largo de todo el periodo de vigencia del arte esquemático no

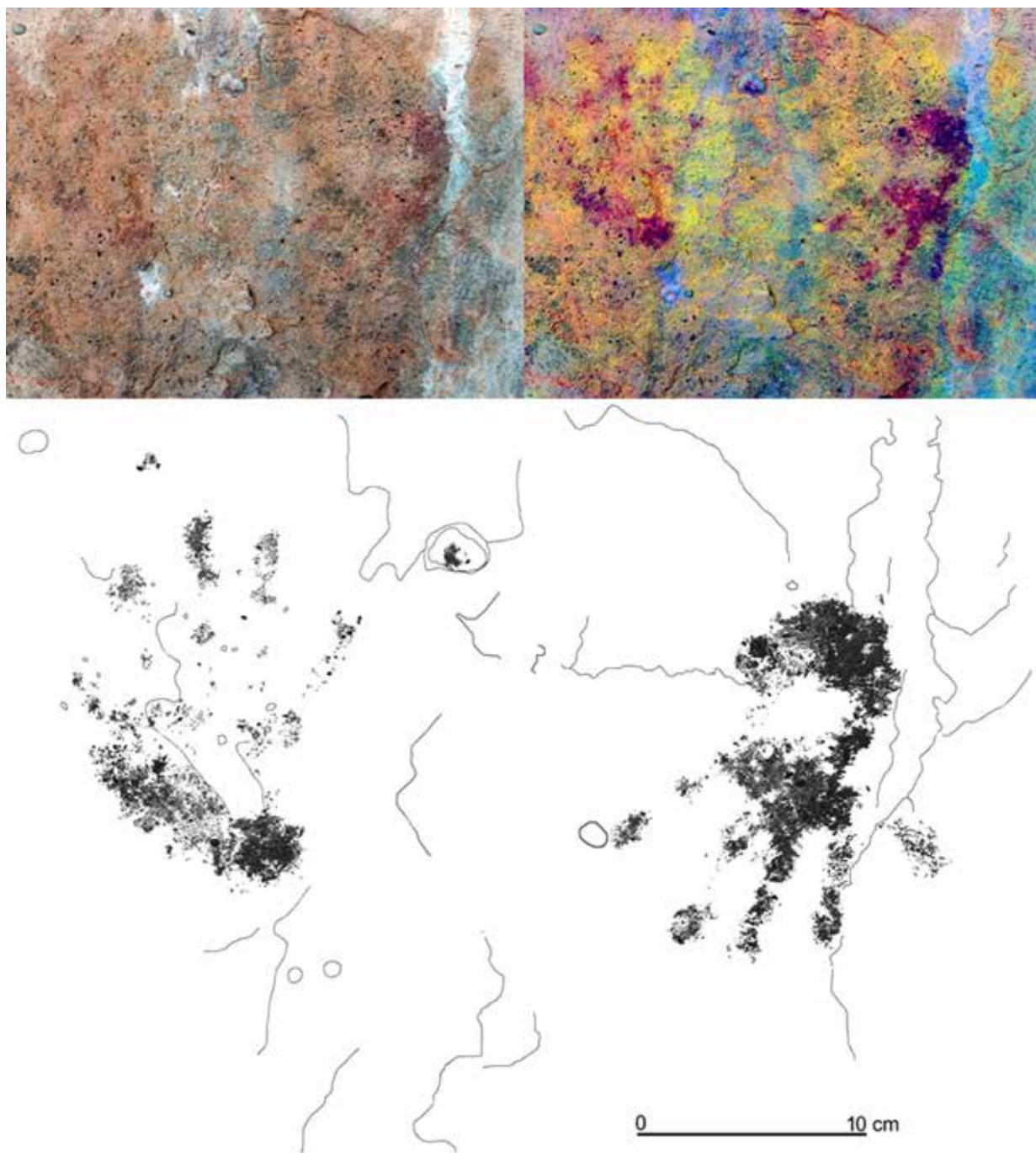


FIG. 7. Manos 2 y 3 del Abrigo de los Batanes; en el centro, el canto pétreo incrustado en la roca y pintado de rojo.

permite extraer conclusiones de tipo cronológico, lo que nos lleva a pensar que la imagen de la mano, a pesar de su poca frecuencia, no estuvo sujeta a una moda temporal.

6. Manos paleolíticas vs. manos postpaleolíticas

Es admisible pensar que el prolongado periodo de tiempo que separa las representaciones de manos paleolíticas de estas otras, que encuadramos en momentos neolíticos, bien pudo borrar por completo el eventual sentido alegórico del que gozaron aquellas y que, en última instancia, explicaba su presencia. Por ello, creemos de interés hacer un análisis comparativo del motivo mano entre ambos estilos que nos servirá para determinar eventuales rasgos comunes y/o divergentes, y, a partir de ellos, valorar si desde lo formal pudo haber también algún tipo de relación conceptual entre ellas o simplemente se trata de una lógica coincidencia a la hora de representar de forma natural un mismo modelo, la mano humana.

El cotejo de las características intrínsecas de las representaciones de manos de ambos estilos refleja detalles significativos (Fig. 8). Una primera discrepancia la encontramos en la situación topográfica. Las manos paleolíticas las podemos encontrar en espacios tan variados como son los lugares de tránsito dentro de una cueva, las zonas de peligro como pozos o desniveles e, incluso, en reducidos espacios terminales de cavidades profundas, a veces de muy difícil acceso (Collado *et al.*, 2018). En todos los casos se trata de lugares oscuros o, en su defecto, de penumbra. En cambio, las manos postpaleolíticas se disponen en la pared de covachas poco profundas, abiertas a la luz solar directa, y visibles por todo aquel que se sitúe frente a la cavidad. Tal vez esta ubicación dispar ya responda a una ruptura semántica entre unas imágenes que seguramente tendrían un carácter privativo y estarían destinadas a un público escogido, las paleolíticas, y aquellas otras, por el contrario, de carácter público al ser visibles por todos, las esquemáticas.

ARTE PALEOLÍTICO vs. ARTE POSTPALEOLÍTICO				
RASGO / ARTE	PALEOLÍTICO (281)		POSTPALEOLÍTICO (31)	
	N.º	%	N.º	%
LATERALIDAD				
izqda.	145	52	16	51,6
dcha.	101	36	10	32,2
indeterm.	35	12	5	17,1
COLOR				
rojo	243	86,4	28	90,3
negro	19	6,7	-	
amarillo	17	6	-	
marrón	2	0,7	-	
POSICIÓN				
vertical	107	38	27	87
horizontal	81	28,8	-	-
inclinada	93	33	4	12,9
TÉCNICA				
positivo	15	5,3	19	61,2
negativo	261	92,8	-	
mixta	5	1,7	-	
pintada	-		8	25,8
grabada	-		3	9
indeterm.	-		1	3,2
MORFOLOGÍA				
completas	121	43	22	70,9
incompletas	160	56,9	9	29,1

FIG. 8. Comparación de las características del motivo mano entre los artes paleolítico y esquemático postpaleolítico.

Otra diferencia sensible es, sin duda, el procedimiento técnico con el que están realizadas. Mientras que en el arte paleolítico la mano en negativo es abrumadoramente mayoritaria, con el 92,8 % de las documentadas, en el arte postpaleolítico esta forma de hacer está ausente, al menos hasta la fecha. Para los ejemplos paleolíticos se ha apuntado como posible explicación a este predominio de la mano en negativo la dificultad que conlleva el propio procedimiento técnico (Collado *et al.*, 2018). En tanto que la impresa en negativo podría implicar que la mano apoyada en la pared fuera la no dominante, ya que con la más hábil se sujetarían los instrumentos necesarios para sostener y soplar el colorante, la impronta en positivo no supone ninguna limitación en este sentido. No obstante, aunque esta podría ser

una explicación plausible para la preeminencia de la mano en negativo en el arte paleolítico, en verdad no justifica su ausencia en el arte esquemático postpaleolítico. Dado que no hay por qué asumir que los autores de este último sufrieran algún tipo de limitación técnica en este sentido, cabría pensar que este predominio absoluto de la mano en positivo, ya sea impresa o pintada, respondería a una libre elección supeditada, quizás, al hecho de que esta era la manera idónea para expresar el mensaje específico que se quería transmitir con ellas. Al margen de esto, en el arte esquemático hemos reseñado la existencia también de manos pintadas y grabadas, siendo desconocidos ambos procedimientos técnicos, a día de hoy, entre las representaciones de manos en el arte paleolítico.

Reveladores son los datos referidos a la lateralidad. Si en el arte paleolítico hay una mayoría de manos izquierdas –52 %–, entre las postpaleolíticas predominan las derechas –51,6 %–, aunque debemos tener presente el destacado grupo de manos cuya lateralidad no es determinable –17 %– que, como hemos destacado antes, modificaría este dato.

Sobre la morfología, mientras que el 43 % de las manos paleolíticas aparecen completas, esta cifra asciende hasta el 70,9 % en el caso de las postpaleolíticas. Y este porcentaje debería ser más alto porque la falta de algún dedo entre estas últimas no responde, salvo excepciones, a un interés por ocultarlo, sino a un deterioro de las figuras. De esta consideración se deben excluir dos de las manos pintadas en el Abrigo de Risquillo de Paulino a las que les falta, de modo intencionado, el dedo pulgar. En todo caso, ese alto porcentaje nos lleva a pensar que la mano en el arte postpaleolítico, salvo excepciones puntuales, se representaba preferentemente de forma íntegra.

También hay disparidad en cuanto a la posición de la mano. Si en el grupo de las paleolíticas el 38 % se representa en vertical, con los dedos orientados hacia arriba, este porcentaje sube hasta el 87 % en el caso de las manos esquemáticas postpaleolíticas. Bien es cierto que, si consideráramos en un mismo grupo las manos verticales y aquellas que muestran una ligera inclinación lateral, frente a las representadas de forma clara en un eje horizontal, entre las

paleolíticas ese porcentaje ascendería hasta el 71,2 %. Pero de hacerlo así, en el grupo de las postpaleolíticas, ese porcentaje también subiría, llegando prácticamente al 100 %, ya que tan solo dos manos, una grabada en el Abrigo del Pedroso y otra impresa en la Cueva de los Ladrones I, están más cerca de una disposición horizontal que de una vertical.

El único atributo en el que la concordancia es casi total es el color, siendo el rojo el más empleado en ambos casos con el 86,4 % en los ejemplos paleolíticos y el 100 % para los postpaleolíticos.

Por último, si nos referimos a los contextos temáticos también se marca una sensible distancia entre ambos ciclos artísticos. Mientras que en el arte paleolítico la figura de la mano muestra una clara tendencia a aparecer aislada dentro del panel, hasta el punto de que cuando se generan agrupaciones de varias de ellas más bien parece tratarse de reiteraciones en un mismo espacio de representación en momentos distintos (Collado *et al.*, 2018), entre las esquemáticas, en cambio, salvo en el caso de las manos del Abrigo de Carlos Álvarez, acostumbra a compartirlo con otros motivos de tipología muy variada.

Tras el análisis de sus características formales apreciamos más discrepancias que similitudes, siendo algunas de ellas, como la ubicación, la técnica y la lateralidad, muy significativas. Ello nos llevaría a considerar que, *a priori*, las manos de ambos estilos poco o nada tienen en común más allá de la similitud formal. Sin embargo, hay un detalle que nos parece muy revelador y que podría llevar a plantearnos si esta afirmación no sería, quizás, demasiado tajante. En el arte esquemático postpaleolítico, ya sea en su vertiente rupestre o en la mueble, todos los elementos representados, tanto si se han tomado de la realidad como si son alegorías de ideas o conceptos, han sido sometidos a un extraordinario proceso de esquematización. Este es más acusado que en ninguno de los estilos precedentes, hasta el punto de conformar, como pasaba con una parte del contenido iconográfico del arte paleolítico, un grupo de signos ininteligibles en su mayoría, destacado por su número y variedad. Pero a diferencia de aquel estilo, en el que los animales quedaban al margen de ese proceso y, un tanto menos, las escasas

representaciones humanas, ahora, ambos grupos iconográficos son reducidos a unas formas generales tan básicas que, en no pocas ocasiones, es imposible definir la especie en los primeros y el sexo en las segundas. Pero sucede que en los dos horizontes gráficos el motivo mano se nos muestra bajo sus formas naturales. En el arte paleolítico pasa tanto con las manos en positivo como en negativo, y es lógico puesto que, en ambos casos, la propia mano es el molde. Pero la situación podría ser distinta en el arte esquemático postpaleolítico ya que, si bien es cierto que las improntas en positivo también es normal que mantengan esa fidelidad al modelo por razones obvias, no tendría por qué ser así en aquellos ejemplos en los que las manos han sido pintadas. En estos casos, bien podrían haber sido reducidas, como el resto de los elementos representados dentro del estilo, a unas meras trazas esenciales de su forma. De hecho, y esto nos parece muy ilustrativo, cuando se trata de representarlas formando parte de figuras humanas, lo que sucede muy pocas veces por otra parte, ocurre que, al igual que las otras partes corporales, las manos también han sido esquematizadas, en ocasiones, hasta el límite. Se generan, así, modelos muy variados entre los que hay grandes manos, a veces muy desproporcionadas respecto del tamaño general de la figura; manos con dedos excesivamente largos o demasiado delgados, acaso filiformes, o manos incompletas, entre otras variantes (García Arranz y Collado, 2013). Claros ejemplos son algunas de las representaciones que vemos en conjuntos como el Abrigo VII de Vacas de Retamoso-Los Órganos, en Santa Elena, Jaén (López Payer *et al.*, 2009: 502-503); también en Jaén, en el Abrigo de la Diosa II, en Los Villares (Soria *et al.*, 2013: 555); en el Abrigo del Arroyo de Martín Pérez I en Aldeaquemada (López Payer *et al.*, 2009: 118); en el Abrigo de la Cañada de la Cruz en Santiago-Pontones (Soria *et al.*, 2013: 152); en el Abrigo de la Pedriza I, en Pegolajar (Soria *et al.*, 2013: 385); en el Abrigo de la Diosa en Otiñar (Soria *et al.*, 2013: 554); y, dentro de este mismo término municipal, en la Cueva del Plato (Soria *et al.*, 2013: 437); en Huesca, en el Abrigo de Barfaluy I, en Lecina (Baldellou, 1987: 77); en Badajoz, en el Abrigo de la

Calderita 1, en La Zarza (García *et al.*, 2017: 170); en Salamanca, en el Covacho del Pallón en Las Batuecas (Bécares, 1974: 285); en Murcia, en la Cueva de la Serreta, en Cieza (Mateo, 1992: 246); y, en Soria, en el Abrigo de Peña Piñera, en Sésamo (Gutiérrez y Avelló, 1986: 30), entre otros.

En este punto, debemos insistir en el hecho de que este proceso de acusada esquematización no lo han sufrido las manos pintadas que, más allá de pequeñas imprecisiones en sus proporciones, denotan un interés por mostrar un modelo lo más ajustado posible al natural⁹. ¿Podría ser este respeto por la reproducción fidedigna de la mano cuando se muestra exenta un rasgo que revelase cierta pervivencia de su simbolismo en el imaginario colectivo desde tiempos paleolíticos?

7. Apuntes sobre significado

Es seguro que todos tenemos en mente la imagen de un niño con las manos embadurnadas de pintura, presto a dejar su huella sobre una pared, el suelo o, con suerte, en una hoja de papel. Sin duda, es este uno de los gestos primarios que probablemente todos hayamos practicado, afortunadamente y por lo general, de forma controlada en el colegio, aunque no lleguemos a explicarnos el porqué. Tal vez no debamos descartar que ese interés por dejar nuestra huella sea la reminiscencia de un instinto primario de reafirmación, una intención por manifestar posesión o simplemente se deba a un extraño placer por proyectar nuestro yo a un espacio exterior desde edades tan tempranas. Es obvio que todas estas justificaciones no son más que meras conjeturas de imposible comprobación. En todo caso, más allá de que este gesto podría rememorar un acto inconsciente parece claro que la plasmación gráfica de la mano en cualquier horizonte artístico, prehistórico o no, tiene una marcada intención cultural. Y esta, a tenor de los diversos contextos culturales en los que se presenta, debió ser muy variopinta.

⁹ Se salen de esta norma las manos del Abrigo del Pedroso, pudiendo justificar, quizás, su aspecto torpe y desmanado por la propia dificultad técnica que supone el grabado.

Para algunas de las manos paleolíticas se ha propuesto en estos últimos años un sentido estrictamente utilitario, actuando como señales de dirección y/o aviso cuando se disponen en zonas de paso, como indicadores de espacios terminales o bien como marcadores de zonas de tránsito peligroso (Collado *et al.*, 2018: 528). Aceptando que esta pudo ser una posibilidad para una parte de las manos paleolíticas, también es cierto que esta intención meramente utilitaria no debió ser la motivación principal de las manos postpaleolíticas ya que todas se localizan en abrigos rocosos abiertos a espacios más o menos amplios, pero, en principio, nada peligrosos, opuestos a esos estrechos pasillos y divertículos de las cuevas.

A lo largo de la historia de la investigación del arte paleolítico se han apuntado diversas propuestas sobre su significado e intencionalidad, advirtiendo que, en general, todas ellas han girado, con matices, sobre unas mismas ideas. Son estas las de una aprehensión física o mental sobre las cosas u otros seres (Leroi-Gourham, 1984; Beltrán, 1994); la invocación a poderes invisibles con vistas a obtener protección evitando el mal (Giedion, 1981; Bruce-Mitford, 1997); o un eventual carácter astral (Maringer, 1962).

A partir de estos recurrentes conceptos se ha hablado de su identidad como código de caza, a semejanza del que utilizaban los san en el desierto del Kalahari, y en el que tiene una importancia destacada la ausencia de alguno de los dedos como elemento estructurador de ese código (Leroi-Gourham, 1984; Rigal, 2016). En algún caso, a este deseo de captura de los animales se une también el de su fertilidad, que traerá consigo el aumento de su número (Giedion, 1981).

En su caracterización como elemento apotropaico y también como dispensador de potencia ha debido tener un peso importante la valoración que de la mano se ha hecho en diversas mitologías y religiones posteriores, asumiendo que estas pudieron arrogarse una pervivencia, más o menos modificada, de su simbología en los tiempos prehistóricos. En Roma es signo de poder (Beltrán, 1994); en Grecia es dadora de vida y fuerza, como revelaría el mito de

Zeus que deja encinta a Io de Épafo, según Esquilo, con un simple toque de su mano (Giedion, 1981); entre los judíos, además de símbolo de fuerza y poder, es dadora de buena suerte (Bruce-Mitford, 1997); en el cristianismo, el mismo Dios es a veces una mano (Baldock, 1992; Hirsch, 1989), pero también es instrumento de transferencia de energía y potencia mediante su imposición, diferenciando incluso entre la mano derecha, dispensadora de misericordia, y la izquierda, hacedora de justicia (Chevalier y Gheerbrant, 1986). Esta diferenciación entre las manos también la veremos entre los nuer, en Sudán del Sur, que ven el lado de la muerte en la mano izquierda mientras que la derecha se vincula con la vida (Evans-Pritchard, 1977); y otro tanto conocemos en el budismo, donde la mano izquierda remite al conocimiento y la derecha al apaciguamiento espiritual (Chevalier y Gheerbrant, 1986).

Por su parte, Maringer (1962) propuso un carácter astral para las manos a partir de su aparición en sepulcros megalíticos junto a figuras de pies, a los que se coligan las manos, y ruedas de cuatro radios, interpretadas como representaciones solares; y también por su asociación con el ciervo en el arte rupestre de Finlandia, donde este es el animal sagrado del dios sol. Esta propuesta, ampliada en sus puntos de apoyo, ha sido revitalizada en estos últimos años en varios trabajos por Lacalle (1996, 2011). Según la autora, este sería el significado originario de las manos paleolíticas, hasta el punto de señalar que el objetivo de las presentadas en negativo sería el de plasmar en la pared rocosa la aureola de la luz del astro, bien del sol o de la luna. Es más, llega a diferenciar entre las manos rojas, que vincula con el primero, y las negras, relacionadas con la segunda. Al respecto, hemos de reconocer que la idea es atractiva. De aceptarlo así, nos parece muy sugestivo pensar que, con la representación de las manos en el interior de las cuevas, muchas veces en ambientes de total oscuridad, lo que se pretendía, de forma alegórica, era llevar la luz ¿sagrada? hasta esos espacios lúgubres o, quizás también, que estemos ante una auténtica hierofanía de una divinidad solar en esos espacios sin luz.

De vuelta a los planteamientos de Lacalle, se apoya la autora en contextos variados en los que la mano parece estar relacionada de forma directa con los astros sol y luna. Menciona, entre otros, los casos de Egipto, en donde se asocia con el disco solar, cuyos rayos terminan en forma de mano (Cid, 1993); en el hecho de que en la Cábala haya grabados en los que ambas manos representan principios opuestos, asimilados a aquellos (Shimon, 1989); en la figura de la diosa griega Eos, llamada 'aurora de los dedos de rosa' en alusión a su carácter solar, representando la mano abierta los rayos solares (Maringer, 1962); y que entre los hebreos la mano izquierda, relacionada con la luna menguante, sea la que lanza maleficios mientras que la derecha, unida a la luna creciente, es la que bendice (Chevalier y Gheerbrant, 1986).

Asumido su carácter solar, Lacalle (1996) reflexiona también sobre la palmaria escasez de representaciones de manos en el arte postpaleolítico esquemático, justificándolo bien porque la idea que sustenta la imagen ha desaparecido, bien porque se transforma en otros signos. Esta última es la hipótesis asumida por la autora, de forma que las pocas imágenes esquemáticas de manos tendrían un carácter arcaizante, siendo sustituidas progresivamente por otros tipos de motivos como los esteliformes, entre otros, pero siempre manteniendo su íntima relación alegórica con el sol. Sin embargo, sobre esta propuesta habría que mostrar cautela. Es cierto que, en un momento dado, un signo puede llegar a desaparecer por una pérdida de notoriedad e, incluso, de funcionalidad en el contexto de un imaginario simbólico; o transformarse en un signo nuevo que, no obstante, se arroga toda o una parte de la significación de aquel al que sustituye. Pero hay hechos que cuestionan la hipótesis. No podemos establecer un marco temporal concreto de uso de la imagen de la mano, que por los contextos parece extenderse a lo largo de todo el periodo de vigencia del arte esquemático; y porque los motivos de esteliformes/soliformes forman parte de la iconografía esquemática desde los momentos iniciales de este estilo, de forma que, si las manos pertenecieran a una supuesta etapa antigua, en esta ya convivirían

ambos motivos, con su particular carga simbólica cada uno de ellos.

Una última aportación a este conjunto de propuestas semánticas planteadas para la imagen de la mano en el arte rupestre sería la formulada por Bachofen (1954). Para este autor, la imagen de la mano, relacionada con la figura de la Diosa Madre, asumiría el aspecto femenino de la materia. En esta línea está Gimbutas (1996), para quien la mano simbolizaría el toque de la diosa mediante el cual deja su energía. Enfrente, para aquellos investigadores que establecen un estrecho vínculo entre el arte paleolítico y el chamanismo, la impronta de las manos sería la forma de contactar con el mundo de los espíritus (Clottes y Lewis-Williams, 2001).

Resumidas algunas de las principales propuestas hechas sobre el significado de la imagen de la mano en la Prehistoria —no creemos necesario seguir detallando más la cuestión toda vez que se trata de hipótesis no demostrables—, deberíamos valorar si estas ideas, o una parte de ellas, podrían explicar también el porqué de las manos postpaleolíticas. Así las cosas, de entrada y sin una seguridad absoluta, podríamos pensar que el carácter meramente utilitario a modo de flechas de dirección o aviso planteadas para una parte, al menos, de las manos paleolíticas no tendría razón de ser como tal. Otra cosa es que se consideren indicadores de que ese sitio donde se han representado encierra un carácter especial, ya sea por cuestiones sociales, económicas o, también, simbólicas. En este supuesto, las manos postpaleolíticas sí podrían tener esa consideración como indicadoras de un espacio preeminente, seguramente revestidas de un trasfondo que superaría lo estrictamente material.

Manos paleolíticas, manos postpaleolíticas. Unas realizadas por sociedades predatoras de cazadores recolectores, otras por comunidades ya productoras. Esta sensible diferencia ¿debió influir en su intencionalidad y significado? Pues de nuevo nos encontramos ante una pregunta de imposible contestación. El prolongado *lapsus* de tiempo que las separa, ya se encuadren las paleolíticas en el periodo Auriñaciense (Sanchidrián, 2001; Collado *et al.*, 2018) o en el Gravetiense (García y Garrido, 2012),

y las postpaleolíticas en momentos no anteriores al Neolítico, se antojaría un periodo excesivamente largo como para mantener la idea de que bien pudo haber una conexión semántica entre ellas. En este mismo contexto, algo similar podría pasar con algunos de los tipos de signos o ideomorfos que conocemos en el arte paleolítico y que vemos reproducidos con apenas variaciones formales en el arte esquemático postpaleolítico (Casado, 1977). Hablamos, entre otros, de elementos ramiformes, formas geométricas de triángulos o rectángulos, puntos –aislados, en serie o agrupados–, zigzags, trazos verticales, trazos en forma de flecha o espiga... ¿Serían también el reflejo de una reminiscencia del carácter alegórico de aquellos en el arte esquemático reciente?

8. Reflexión final

Sin lugar a dudas, la mano se erige como uno de esos símbolos que podemos catalogar de universal. Con mayor o menor representatividad en su número, está presente en muchos de los artes rupestres del mundo, respetando en la mayor parte de los casos su aspecto natural, lo que las hace perfectamente reconocibles y muy próximas formalmente entre sí, aun cuando las separen miles de kilómetros y cientos, acaso también miles, de años (Fig. 9). En el caso del arte esquemático del Neolítico peninsular, los ejemplos son escasos, apenas una treintena, pero se encuentran repartidos por la mayor parte de los territorios de implantación de este estilo. A diferencia de las manos paleolíticas, que se realizan en un periodo de tiempo muy definido, para las postpaleolíticas no podemos concretar tanto su etapa de desarrollo dentro de ese estilo. Los contextos temáticos, en aquellos casos en los que es posible advertir una sincronía entre representaciones, nos las muestran asociadas a una diversidad de motivos que han estado presentes a lo largo de todas las fases de desarrollo de este arte, ya sean esquemas humanos, cuadrúpedos o signos como los puntos, trazos verticales, ramiformes o zigzags, entre otros.

Uno de los interrogantes que nos hemos planteado en este trabajo ha sido el de una posible

conexión semántica con las manos paleolíticas que reflejara algún tipo de continuidad. Hemos resumido las principales propuestas sobre el posible significado del motivo mano en el Paleolítico y reseñado también la caracterización metafórica que mucho tiempo después han asumido en contextos religiosos de tiempos históricos. Es probable que una parte de ellas, al menos, hayan sido herederas de aquellos principios originarios que envolvían la imagen de la mano en la Prehistoria, aunque resulte imposible de precisar cuáles. En este sentido, no creemos en las grandes rupturas y sí en la pervivencia de creencias e ideas que, con el paso del tiempo, se mantienen en el imaginario colectivo aun cuando sufran lógicas modificaciones por su adaptación a nuevos contextos. Sobre el particular, paradigmática nos parece la escena de estilo levantino representada en el Abrigo de la Sarga 1, en Alcoy, ejemplo de recolección mediante el vareo para unos (Fortea y Aura, 1987) o de caza para otros (Morote *et al.*, 2022). Más allá de su temática concreta, que en todo caso valoramos como reflejo de un viejo mito en el seno de los grupos mesolíticos y no desde una óptica estrictamente económica, lo que nos interesa ahora destacar es que se trata de una composición que veremos repetida mucho tiempo después en otro ciclo artístico distinto como es el arte esquemático neolítico. Así, las escenas del Abrigo de Doña Clotilde, en Albarracín (Piñón, 1982: 121), y del Abrigo de las Jaras, en Baños de la Encina (López Payer *et al.*, 2009: 653), tienen unos mismos protagonistas: un elemento leñoso como eje central, que está rodeado de numerosos motivos puntiformes, interpretados como frutos del árbol, y, a su lado, varios individuos, unos provistos de arcos, otros sin armas. Cada escena es fiel a los convencionalismos técnicos y formales que rigen el horizonte gráfico al que pertenecen, pero las tres enseñan esos mismos elementos iconográficos. Y aunque no se puede asegurar nada de forma categórica, no creemos demasiado arriesgado pensar que las tres escenas, que pertenecen a contextos culturales y económicos distintos, y que estuvieron separadas por un espacio temporal amplio, cuentan una misma historia.

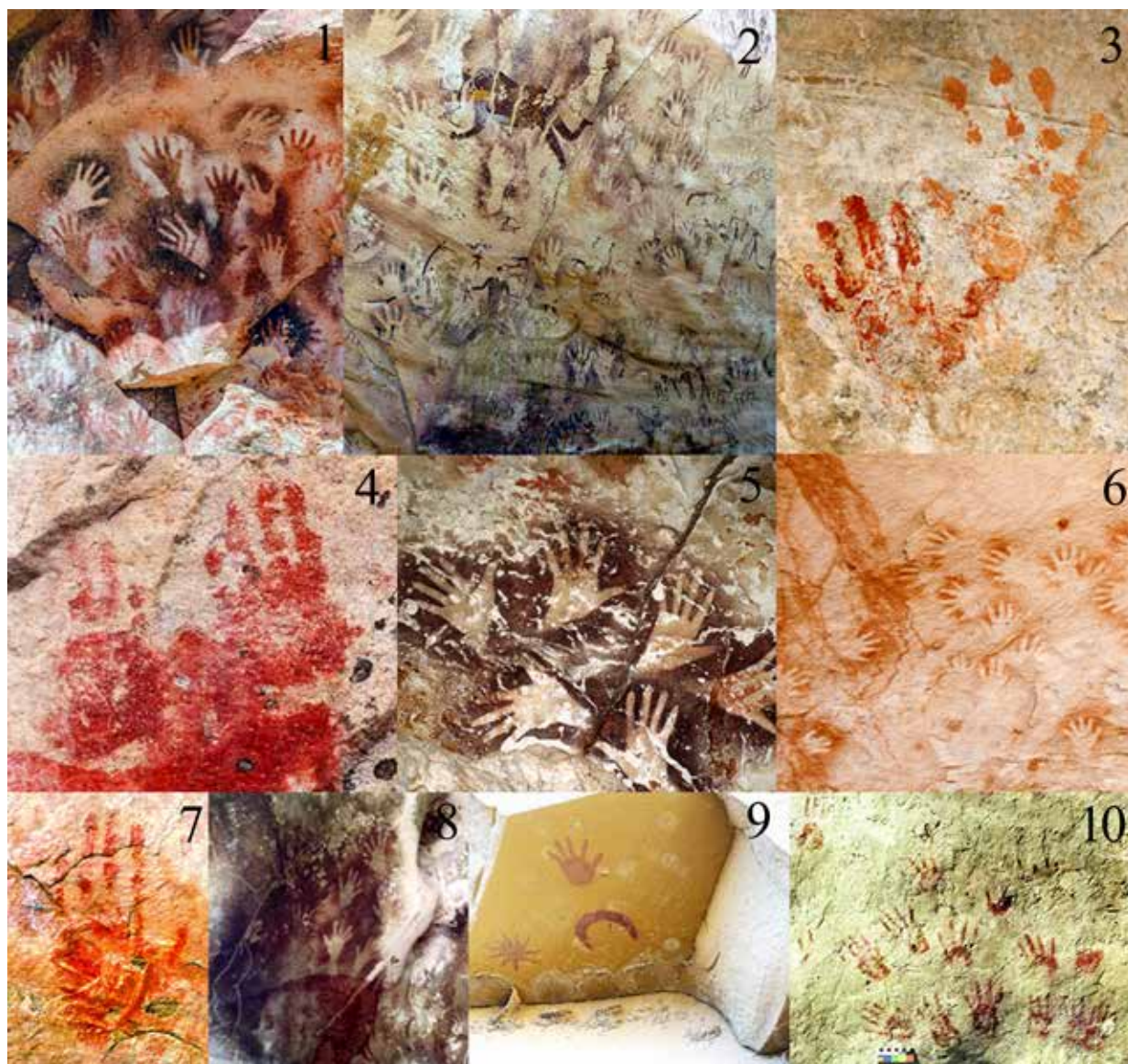


FIG. 9. *Otras manos en el mundo: 1) Cueva de las Manos, Argentina; 2) Cueva de las Bestias, en Gilf Kebir, Wadi Sura, Egipto; 3) Cliff Sprint Grand Canyon, USA; 4) Saraakallio I, Finlandia; 5) Islas Kenceng, en Borneo, Indonesia; 6) Anasazi. Indios Pueblo, USA; 7) La Poma, Colombia; 8) Silawesi, Indonesia; 9) Chaco Canyon, Nuevo Méjico; 10) Río Farfaca, Colombia. Imágenes de iStock by Getty Images (1, 3 y 6); J. M. Redondo (2); I. Luukkonen (4); David A. S. (5); D. Martínez Celis y Á. Botiva (7 y 10); Á. Anula (8) y J. M. Escobero (9).*

Podría suceder también con las figuritas femeninas paleolíticas mal llamadas ‘venus’, interpretadas, de entre otras propuestas, como la imagen más antigua de esa efigie primigenia conocida bajo el epígrafe de ‘Diosa Madre’. Desde esta óptica, la veremos protagonizando numerosas escenas en el

posterior arte levantino, seguramente también en el ciclo esquemático, aunque el alto grado de esquematización de las representaciones dificulta su lectura, hasta alcanzar una notable expansión por Centroeuropa y la cuenca del Mediterráneo hasta fechas recientes (Gimbutas, 1996, 2013).

En todo caso, nada es seguro. Una vez realizado el análisis de las manos postpaleolíticas y comparado el resultado de este con las características de aquellas propias del arte paleolítico, las muchas divergencias que advertimos entre ellas podrían ser indicativas de que no mantienen relación alguna, si bien nos estaríamos fijando solo en sus aspectos externos, los determinados por la técnica, sobre todo. ¿Podríamos afirmar con la misma rotundidad que no son reflejo de unos mismos conceptos surgidos entonces, quizás inherentes al pensamiento simbólico humano? Pues, aunque con los datos que manejamos hoy no es algo que podamos afirmar, de igual forma creemos que, en absoluto, es algo descartable.

La continuidad de viejas creencias, adaptadas a realidades cambiantes, la hemos defendido para el arte levantino en su relación con el precedente arte paleolítico (Mateo, 2012, 2022; Mateo y Gómez-Barrera, 2022), y no lo descartamos para el arte esquemático del Neolítico, por mucho que el lenguaje sea tan distinto respecto al de aquellos otros estilos propios de sociedades no productoras. Tal vez en la imagen de la mano perviva también parte de ese poso original.

Bibliografía

- ACOSTA, P. (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*. Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología, 1. Salamanca: Univ. de Salamanca.
- ALDAY, A.; PÉREZ-ROMERO, A.; IRIARTE, E.; FRANCÉS-NEGRO, M.; ARSUAGA, J. L. y CARRETERO, J. M. (2017): "Pottery with ramiform-anthropomorphic decoration from El Portalón de Cueva Mayor site (Sierra de Atapuerca, Burgos) and the globalized symbolic World of the first Neolithic", *Quaternary International*, 515, pp. 125-137. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2017.10.044>
- BACHOFEN, J. J. (1859): *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*. Basilea: Bahnmaier.
- BALDELLOU, V. (1987): "Arte rupestre en la región pirenaica". En *Arte rupestre en España*. Madrid: Zugarto Edic., pp. 66-77.
- BALDOCK, J. (1992): *El simbolismo cristiano*. Madrid: Edaf.
- BÉCARES, J. (1974): "Nuevas pinturas en las Batuecas: el Covacho del Pallón", *Zephyrus*, xxv, pp. 281-294.
- BELTRÁN, A. (1994): "Ensayo sobre la significación de la mano en el arte prehistórico y referencia a las del Abrigo de Clarillo en Quesada (Jaén)", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 40, pp. 647-666.
- BREUIL, H. (1933/35): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*. Paris: Lagny.
- BRUCE-MITFORD, M. (1997): *Signos y símbolos*. México: Edit. Diana.
- CABRÉ, J. y HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1914): *Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del extremo sur de España*. Trabajos de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 3. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- CAMPILLO, D.; CARNERO, J. M.; CHIMENOS, E.; LALUEZA, C.; MALGOSA, A.; MARTÍNEZ, J.; MAYAS, J.; MERCADAL, O.; PÉREZ PÉREZ, A.; SUBIRÀ, E. y VILA, S. (2008): "La necrópolis mesolítica de El Collao (Oliva, Valencia). Estudio antropológico". En APARICIO, J. (ed.): *La necrópolis mesolítica de El Collao (Oliva, Valencia)*. Serie Arqueológica. Varia, VIII. Valencia, pp. 177-249.
- CARRASCO, J.; NAVARRETE, M.^a S. y PACHÓN, J. A. (2006): "Las manifestaciones esquemáticas y los soportes muebles en Andalucía". En MARTÍNEZ GARCÍA, J. y HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (eds.): *Actas Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica (Los Vélez, 2004)*. Almería: Aprovez, pp. 85-118.
- CARRILLO, J. F. (2003): *Alcaraz. Apuntes de Historia y Arte*. Toledo: Edic. Bremen.
- CASADO, P. (1977): *Los signos en el arte paleolítico de la península ibérica*. Zaragoza: Univ. de Zaragoza.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CID, C. (1993): *Mitología oriental ilustrada*. Barcelona: Argos Vergara.
- CLOTTES, J. y LEWIS-WILLIAMS, D. L. (2001): *Los chamanes de la Prehistoria*. Barcelona: Ariel.
- COLLADO, H.; CÚRA, S.; DOMÍNGUEZ GARCÍA, I.; GARCÍA ARRANZ, J. J.; GOMES, H.; NICOLI, M.; NOBRE DA SILVA, L. F.; PALOMO, S.; ROSINA, P.; VACCARO, C. y VOLPE, L. (2017): *Arte Rupestre en la Cornisa de la Calderita (Término municipal de La Zarza)*. Corpus de Arte Rupestre en Extremadura, IV. Badajoz: Junta de Extremadura.
- COLLADO, H.; GARCÍA ARRANZ, J. J. y VILLALBA, M. (2018): "Las representaciones de manos paleolíticas de la Península Ibérica. Una visión global". En COLLADO, H. (coord.): *Handpas. Manos del pasado*. Badajoz: Consejería de Cultura e Igualdad de la Junta de Extremadura, pp. 511-536. https://www.researchgate.net/publication/340897757_HANDPAS_MANOS_DEL_PASADO

- ESPARZA, A. (1977): "El castro zamorano del Pedroso y sus insculturas", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 43, pp. 27-39.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. (1977): *Los nuer*. Madrid: Anagrama.
- FERNÁNDEZ NAVARRO, V. y GÁRATE, D. (2022). "L@s artistas de Maltravieso a través de las improntas de sus manos". En COLLADO, H. y GARCÍA ARRANZ, J. J. (coords.): *Arte rupestre paleolítico en la Cueva del Maltravieso (Cáceres, España)*. Mérida: Junta de Extremadura, vol. I, pp. 171-187.
- FORTEA, F. J. y AURA, E. (1987): "Una escena de vareo en la Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del Arte Levantino", *Archivo de Prehistoria Levantina*, xvii, pp. 97-122.
- FLOOD, J. (1987): "Rock art of the Koolburra Plateau", *Rock Art Research*, 4(2), pp. 91-126.
- FUSTE, M. (1955): "Antropología de las poblaciones pirenaicas durante el periodo Neo-Eneolítico", *Trends in Biochemical Sciences*, xiv(4), pp. 109-135.
- GARCÍA ARRANZ, J. J. y COLLADO, H. (2013): "Reflexiones sobre la presencia / ausencia de las manos en las figuras antropomorfas del estilo rupestre esquemático de la península ibérica", *Proceedings, American Rock Art*, 40, pp. 441-476.
- GARCÍA ARRANZ, J. J.; COLLADO, H. y NOBRE DA SILVA, L. F. (2013): "Descripción de las manifestaciones rupestres de la Cornisa de la Calderita". En COLLADO, H. y GARCÍA ARRANZ, J. J. (coords.): *Corpus de arte rupestre en Extremadura. Vol. IV. Arte rupestre en la Cornisa de la Calderita (Término Municipal de La Zarza)*. Badajoz: Junta de Extremadura, pp. 67-251.
- GARCÍA DÍEZ, M. y GARRIDO, D. (2012): "La cronología de las manos parietales en el arte Paleolítico". En *Pensando el Gravetiense: nuevos datos para la región cantábrica en su contexto peninsular y pirenaico*. Monografías del Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, 23. Madrid, pp. 492-500.
- GARRALDA, M. D. (1974): *Estudio antropológico de la población del Neolítico y Bronce I en la Península Ibérica*. Madrid: UCM.
- GIEDION, S. (1981): *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- GIMBUTAS, M. (1996): *El lenguaje de la Diosa*. Oviedo: Gea.
- GIMBUTAS, M. (2013): *Diosas y dioses de la vieja Europa (7000-3500 a. C.)*. Madrid: Siruela.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2021): "Un nuevo hallazgo con pinturas rupestres esquemáticas en el Monte Valonsadero (Soria, España): el Abrigo de las Manos", *Cuadernos de Arte Prehistórico*, 12, pp. 64-95.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2024): "El Abrigo de las Manos. Un descubrimiento excepcional de arte rupestre en Valonsadero", *Revista de Soria*, 126, pp. 5-41.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A.; ROJO, M. Á. y GARCÍA DÍEZ, M. (2005): "Las pinturas rupestres del Abrigo de Carlos Álvarez o Abrigo de la Dehesa (Miño de Medinaceli, Soria)", *Zephyrus*, LVIII, pp. 223-244.
- GONZÁLEZ CORDERO, A. y DE ALVARADO, M. (1993): "Nuevas pinturas rupestres en Extremadura. Pintura naturalista en el entramado esquemático de las Villuercas (Cáceres)", *Revista de Arqueología*, 143, pp. 18-25.
- GUTHRIE, R. D. (2005): *The nature of Paleolithic Art*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, J. A. y AVELLO, J. L. (1986): *Las pinturas rupestres esquemáticas de Sésamo, Vega de Espinareda (León)*. Monografías, 12. Madrid: Centro de Investigación-Museo de Altamira.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (2023): "La datación del arte postpaleolítico del Arco Mediterráneo. Síntesis para un debate". En *Actas del Congreso Internacional datando el arte rupestre: el Arco Mediterráneo peninsular entre lo absoluto y lo relativo*. Barcelona: General. de Cataluña, pp. 315-344.
- HIRSCH, Ch. (1989): *El árbol*. Barcelona: Plaza & Janés.
- LACALLE, R. (1996): "El símbolo de la mano en el arte paleolítico", *Zephyrus*, II, pp. 273-279.
- LACALLE, R. (2011): *Los símbolos de la Prehistoria*. Córdoba: Almuzara.
- LEROI-GOURHAN, A. (1984): *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*. Madrid: Edic. Istmo.
- LÓPEZ PAYER, M. G. y SORIA LERMA, M. (1999): *La Cueva de Clarillo. El enigma de unas manos impresas en la Prehistoria*. Jaén: Diput. Prov. de Jaén.
- LÓPEZ PAYER, M. G.; SORIA, M. y ZORRILLA, D. (2009): *El arte rupestre en las Sierras Giennenses. Patrimonio de la Humanidad. Sierra Morena Oriental*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- MANNING, J. T.; SCUTT, D.; WILSON, J. y LEWIS-JONES, D. I. (1998): "The ratio of 2nd to 4th Digit Length: A Predictor of Sperm Numbers and Concentrations of Testosterone, Luteinising hormone and Oestrogen", *Human Reproduction*, 13, pp. 3000-3004.
- MARCINIAK, S.; BERGEYA, C. M.; SILVAC, A. M.; HAŁUSZKOF, A.; FURMANEK, M.; VESEKAB, B.; VELEMINSKY, P.; VERCELLOTTIK, G.; WAHL, J.; ZARIN, G.; LONGHIO, C.; KOLÁR, J.; GARRIDO-PENA, R.; FLORES-FERNÁNDEZ, R.; HERRERO-CORRAL, A. M.; SIMALCSIKU, Á.; MULLER, W.; SHERIDANX, A.; MILLIAUSKIEN, Z.; JANKAUSKASY, R.; MOISEYEV, V.; KOHLER, K.; KIRÁLY, A.; GAMARRA, B.; CHERONET, O.; SZEVERENYI, V.; KISS, V.; SZENICZEY, T.; KISS, K.; ZOFFMANN, Z. K.; KÓOS, J.; HELLEBRANDT,

- M.; MAIERKK, R. M.; DOMBORÓZCKI, L.; VIRAG, C.; NOVAKOO, M.; REICH, D.; HAJDU, T.; VON CRAMON-TAUBADEL, N.; PINHASI, R. y PERRY, G. H. (2022): "An integrative skeletal and paleogenomic analysis of stature variation suggests relatively reduced health for early European farmers", *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 119(15), pp. 1-12. <https://doi.org/10.1073/pnas.2106743119>
- MARINGER, J. (1962): *Los dioses de la Prehistoria*. Barcelona: Destino.
- MARTÍ, B. (2006): "Cultura material y arte rupestre esquemático en el País Valenciano, Aragón y Cataluña". En MARTÍNEZ GARCÍA, J. y HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (eds.): *Actas del Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica (Los Vélez, 2004)*. Almería: Aprovelez, pp. 119-147.
- MARTÍ, B.; JUAN-CABANILLES, J. y GARCÍA BORJA, P. (2018): "Las decoraciones figurativas y simbólicas de las cerámicas del Neolítico Antiguo en las comarcas meridionales valencianas". En SOLER, J. A.; PÉREZ JIMÉNEZ, R. y BARCIELA, V. (eds.): *Rupestre. Los primeros santuarios. Arte rupestre en Alicante*. Alicante: Gob. Prov. de Alicante-Fundac. MARQ, pp. 108-125.
- MARTINFERRE, C. (2015): *Manuscrito de los brujos*. León: Calecha Edic.
- MAS CORNELLÁ, M. (2006): "Las Cuevas de los Ladrones o Pretinas (Benalup-Casas Viejas, Cádiz). De la icnología al arte, una auténtica *Action Painting* de un grupo de cazadores recolectores". En MAÍLLO, J. M. y BAQUEDANO, E. (eds.): *Miscelánea en homenaje a Victoria Cabrera*. Zona Arqueológica, 7. Alcalá de Henares, vol. II, pp. 74-83.
- MATEO SAURA, M. Á. (1992): "Las pinturas rupestres de La Serreta, Cieza (Murcia)", *Zephyrus*, XLIV-XLV, pp. 241-250.
- MATEO SAURA, M. Á. (2012): "Del arte paleolítico al arte levantino: ¿continuidad o ruptura?". En *The Levantine Question-El problema levantino*. Budapest: Archaeolingua Alapítvány, pp. 167-185.
- MATEO SAURA, M. Á. (2015): "El arte rupestre prehistórico en Alcaraz y comarca". En *Alcaraz y su alfoz. El testimonio del tiempo*. Albacete: Asociación para el desarrollo del Ecomuseo de la Sierra de Alcaraz y Campo de Montiel.
- MATEO SAURA, M. Á. (2019a): "Exposición Arte rupestre en Albacete. 20 años Patrimonio Mundial", *Cuadernos de Arte Prehistórico*, 8, pp. 222-231. <https://www.revistacuadernosdearteprehistorico.com/index.php/cdap/article/view/73>.
- MATEO SAURA, M. Á. (2019b): *Arte rupestre en Albacete. 20 años Patrimonio Mundial*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel'.
- MATEO SAURA, M. Á. (2022): "Aportación a la iconografía de la escena hierogámica del Abrigo del Barranco Segovia (Letur, Albacete)", *Cuadernos de Arte Prehistórico*, 13, pp. 10-19. <https://revistacuadernosdearteprehistorico.com/cargar/wp-content/uploads/2022/01/2-OFICIAL-NUM-13-MIGUEL-ENERO-JUNIO2022-CUADPRE.pdf>
- MATEO SAURA, M. Á. y GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2022): "Una hierogamia sagrada en el arte rupestre levantino de La Risca I (Moratalla, Murcia)". En *De azares decididores. Para una geografía críticamente humana. Homenaje a la obra de Horacio Capel*. Viña del Mar: Cuadernos de Sofía y Centro Studi SEA di Fondazione Mons. Chile-Italia: Giovanni Pinna, pp. 65-77.
- MOROTE, J. G.; VIÑAS, R.; RUBIO, A. y MENÉNDEZ, B. (2022): "La escena de vareo del conjunto rupestre de La Sarga (Alcoi, Alicante): nuevas aportaciones interpretativas". En *II Jornades Internacionals d'Art Prehistòric de l'Arc Mediterrani de la Península Ibérica (Montblanc, 2022)*. Tarragona: Museu Comarcal de la Conca de Barberà, pp. 139-158.
- OMS, F.; GIBAJA, J.; MAZZUCO, N. y GUILAINE, J. (2016): "Revisión radiocarbónica y cronocultural del Neolítico Antiguo de la Balma Margineda (Aixoval, Andorra)", *Trabajos de Prehistoria*, 73(1), pp. 29-46.
- ORTIZ MACÍAS, M. (1997): *Pintura rupestre esquemática al sur de la comarca de Mérida*. Badajoz: Diputación Provincial.
- PÉREZ BURGOS, J. M. (1996): "Arte rupestre en la provincia de Albacete: nuevas aportaciones", *Al-Basit*, 39, pp. 5-74.
- PIÑÓN, F. (1982): *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*. Monografías, 6. Santander: Ministerio de Cultura.
- RIGAL, G. (2016): *Le temps sacré des cavernes*. Saint-Denis: Édit. Corti.
- SANCHIDRIÁN, J. L. (2001): *Manual de arte prehistórico*. Barcelona: Ariel.
- SHIMON, B. (1989): *Kábala y Psicología*. Barcelona: Edit. Cairos.
- SIMÓN, J. L. y HERNÁNDEZ CARRIÓN, E. (2017): "El abrigo de los Batanes". En SIMÓN, J. L. y HERNÁNDEZ CARRIÓN, E.: *Ciudades perdidas/ciudades encontradas: el Santo de Alcaraz*. Zahora. Revista de Tradiciones populares, 62. Albacete, pp. 23-33.
- SORIA, M.; LÓPEZ PAYER, M. G. y ZORRILLA, D. (2013): *El arte rupestre en las Sierras Giennenses. Patrimonio de la Humanidad. Las Sierras orientales y meridionales*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- TURBON, D. (1981): "El passat biològic de l'home a Catalunya", *Cota Zero*, 5, pp. 65-71.