

# DIOSAS DE LA MONTAÑA, ESPÍRITUS TUTELARES, SERES CON MÁSCARAS VEGETALES Y CHAMANES SOBRE ÁRBOLES EN EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO ESPAÑOL (SURESTE DE LA PENÍNSULA IBÉRICA)

## *Goddesses from the mountain, guardian spirits, botanic masked beings and wizards above trees in Spanish Eastern cave art (Southeast of the Iberian Peninsula)*

J. F. JORDÁN MONTÉS

*Arqueólogo. C/. Miguel Hernández, 2.º B*

Fecha de aceptación de la versión definitiva: 15-12-98

BIBLID [0514-7336 (1998) 51; 111-136]

RESUMEN: Propuestas de interpretación, desde perspectivas antropológicas, para algunas escenas del arte rupestre levantino español, en la estaciones rupestres de Solana de las Covachas (Nerpio), Cerro Barbatón (Letur), El Milano (Mula), Peña Rubia (Cehegín), Minateda (Hellín), cueva de la Vieja (Alpera) y Alcaíne (Teruel). Se destaca la probable narración de mitos en los que participaban diosas de las montañas y chamanes.

*Palabras clave:* Arte levantino, mitos, diosas de las montañas, chamanes.

RÉSUMÉ: Propositions d'interprétation, du point de vue des perspectives anthropologiques, pour quelques scènes de l'art rupestre du Levant Espagnol, dans les stations rupestres de Solana de las Covachas (Nerpio), Cerro Barbatón (Letur), el Milano (Mula), Peña Rubia (Cehegín), Minateda (Hellín), Cueva de la Vieja (Alpera) et Alcaíne (Teruel). Il se détache la narration probable de mythes ou participaient des déesses de la montagne et des chamans.

*Mots clé:* Art levantin, mythes, déesses des montagnes, chamans.

### I. Introducción

Durante los últimos años nos hemos introducido con cautela y respeto en el mundo del arte rupestre, siendo muy conscientes de nuestras limitaciones. A través de las aportaciones ofrecidas<sup>1</sup>, y de la que

aquí presentamos, hemos pretendido abordar la comprensión y el estudio del arte rupestre levantino y esquemático, aplicando a algunas escenas ciertos conocimientos de la antropología y de la etnología comparadas, sabiendo que este método requiere

<sup>1</sup> Jordan Montés, J. F. y Molina Gómez, J. A.: "Hierogamias y demiurgos. Una interpretación antropológica de la estación rupestre del cerro Barbatón (Letur, Albacete)",

XXIV CNA (Cartagena, 1997). En prensa. Jordan Montés, J. F.: "Escenas y figuras de carácter chamánico en el arte rupestre de la península ibérica. Petroglifos y pinturas naturalistas y esquemáticas en el Sureste", *Verdolay*, IX, Murcia. En prensa.

unas condiciones muy concretas para que sea aceptable en sus planteamientos y en sus resultados<sup>2</sup>. También es verdad que esta vía ya fue abierta por auténticos especialistas desde hace décadas y a su autoridad nos remitimos<sup>3</sup>.

## II. Las posibles divinidades tutelares

### II.1. Las presentaciones de reyes y héroes humanos ante divinidades de rango superior

En el arte del Próximo Oriente Asiático y, ocasionalmente, en Egipto, se advierte la existencia y pervivencia de un modelo iconográfico para escenificar los actos de presentación de reyes y héroes ante una divinidad suprema. El ser humano es, unas veces, conducido ante la presencia del dios superior por medio de una divinidad menor, la cual le coge de la mano o de la muñeca y lo introduce en una sala; o lo conduce ante el trono divino. Pero, en otras ocasiones, las que nos interesan más y a las que nos referiremos en este trabajo, la divinidad menor o el espíritu custodio, permanecen a las espaldas del rey humano, como tutelando desde atrás su presentación. Unas veces le asperjan agua o aceites; en otras oca-

siones simplemente las divinidades tutelares colocan sus manos tras la espalda o la cabeza del monarca que es presentado.

Ofrecemos varios ejemplos iconográficos de lo que afirmamos, sin pretender ser exhaustivos:

- a. En la estela de Ur Nammu (Hacia el año 2200 a.C. aprox.), el rey presenta una doble libación ante sendas divinidades sentadas en tronos, Ningal y Nannar. El monarca vierte agua en unos árboles que brotan de una tiesto-fuente. Tras él, en ambos casos, una divinidad menor intercede por Ur Nammu, elevando sus dos palmas a la altura del rostro y situándose a sus espaldas. La jerarquía entre los dioses está señalada por el número de cuernos que adornan sus cabezas<sup>4</sup>.
- b. Escena prácticamente idéntica se reproduce en las pinturas murales de Mari (siglo XVIII a.C.), en la llamada ofrenda del agua y del fuego y en la escena de la investidura de Zimri Lim<sup>5</sup>.
- c. En el palacio asirio de Nimrud (siglo IX a.C.), cuyos bajorrelieves se conservan en el British Museum, el rey Asurnasirpal, con un arco y flecha en cada mano, es seguido por un espíritu alado que le asperja con agua sobre su cabeza<sup>6</sup>. El modelo se mantiene sin variaciones en el reinado de Asurbanipal (siglo VII), cuando el rey asirio realiza una libación con la mano derecha sobre unos leones cazados, en actitud de agradecimiento ante las divinidades; su mano izquierda sostiene el arco y la flecha. Tras él, dos sirvientes elevan unas palmas por detrás de su cabeza con tiara<sup>7</sup>.
- d. En el templo de la Bella Casa de Seti I (Dinastía XIX, hacia el siglo XIV a.C.), en Abydos, el faraón se muestra arrodillado ante Amón, que aparece sentado en su trono. Amón le entrega el sable curvo y la maza, símbolos de la realeza y del poder. Del cayado del dios se exhala el signo de la

<sup>2</sup> Leroi-Gourhan llega a admitir que en el análisis iconográfico del arte rupestre, "la investigación no puede ignorar el recurrir a los documentos etnológicos", aunque con las debidas precauciones y condiciones como, por ejemplo, la identificación detallada de los documentos prehistóricos y de los materiales etnográficos con los que se compara ("Iconografía e interpretación", en *Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria*, Gijón, 1984, p. 610). Sobre los problemas del comparativismo: Marvin Harris: *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*, Madrid, 1997. pp. 133 ss. y 139.

<sup>3</sup> Wernert, P.: "Representaciones de antepasados en el arte paleolítico", *Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, Memoria, 12. Madrid, 1916, 34 ss. "Dos peculiaridades etnográficas del arte rupestre de la España Oriental", *Estudios dedicados al prof. Dr. Luis Pericot*, Barcelona, 1973, 135-145. Blasco Bosqued, M.ª: "La caza en el arte rupestre del Levante español", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 1, Madrid, 1974, 29-55. Jordá Cerdá, F.: "Formas de vida económica en el arte rupestre levantino", *Zephyrus*, XXV, 1974, 209-223. Jordá Cerdá, F.: "La sociedad en el arte rupestre levantino", *PLAV*, n.º 11, 1975, 159-184. Francia Galiana, M.ª: "Contribución al arte rupestre levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas", *Lucentum*, IV, Alicante, 1985, 55-87. Mateo Saura, M.: "Rasgos etnográficos del arte rupestre naturalista de Murcia", *Espacio, Tiempo y Forma*, Ser. I, Prehist. y Arqueología, t. 6, 1993, 61-96.

<sup>4</sup> Andre Parrot: *Sumer*, El Universo de las Formas, Bilbao, 1964. pp. 227-229.

<sup>5</sup> Andre Parrot: *Idem*, pp. 279 ss.

<sup>6</sup> Andre Parrot: *Assur*, El Universo de las Formas, Bilbao, 1961. p. 36.

<sup>7</sup> Andre Parrot: *Idem*, p. 69.



FOTO 1: *Escena de El Milano (Mula, Murcia, según A. Alonso Tejada y M. San Nicolás.*

vida que el monarca egipcio aspira por las narices. Tras el faraón, otra divinidad sentada, Harmakis, impone su mano izquierda sobre la cabeza del faraón y deposita con su cayado ciertos poderes y vida en las insignias que el soberano del Nilo porta sobre la cabeza (plumas y cobras)<sup>8</sup>. Similares escenas, en el mismo templo, se descubren cuando Osiris recibe el incienso de Seti I. La diosa Isis coloca sus manos tras la espalda y cabeza de su hermano divino<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> José Pijoan: *El arte egipcio*, Summa Artis, Vol. III. Madrid, 1962, p. 375.

<sup>9</sup> José Pijoan: *Idem*, pp. 377, 378.

## II.2. *La estación de El Milano de Mula (Murcia).* *¿Una escena de tutela de una diosa* *a un cazador con arco? Foto 1*

La estación rupestre fue descubierta en 1985 por Anna Alonso Tejada, José López y Miguel S. Nicolás<sup>10</sup> y se encuentra en el Barranco de la Cueva, que es afluente del río Mula, el cual fluye a medio kilómetro del abrigo. En otros trabajos ya hemos remarcado la necesidad de resaltar la trascendencia del paisaje y de los parajes en determinados yacimientos o estaciones de arte. El Milano no constituye una excepción a esa indicación.

En la arista de la proa de un relieve amesetado, perteneciente al monte Rodero, y en cuyo vértice se yergue un espolón, se abren dos covachas. La más cercana al ariete es la que contiene las pinturas; la más alejada y contigua a la anterior, presenta un enterramiento.

La escena que nos interesa nos muestra a un varón con falo marcado que porta en su mano derecha arco y flecha en posición vertical. Tras él, un personaje femenino con faldas y cabeza globular extiende los brazos en horizontal y con su mano derecha toca el tocado y cabeza del arquero masculino. La dama brota encima de un ciervo de pobladas cuernas.

Plantear semejanzas formales con las escenas descritas en el Próximo Oriente Asiático y en Egipto, es demasiado forzado<sup>11</sup>. En efecto, no pretende-

<sup>10</sup> San Nicolás del Toro, M. et alii: "Avance al estudio del conjunto con pinturas rupestres de El Milano (Mula, Murcia)", *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII. I Congreso Internacional de Arte Rupestre, Zaragoza-Caspe, 1985. 341-346. 1988. Alonso Tejada, A. et alii: *El abrigo de arte rupestre de El Milano (Mula)*, Bienes de Interés Cultural en Murcia, 1. Murcia, 1987. 24 pp.

<sup>11</sup> Jordá Cerdá ya lo hizo, empero, con el tema de los supuestos vínculos de la pintura levantina española con las tauromaquias o las danzas agrícolas y fálicas del Mediterráneo Oriental, en concreto aludiendo a las pinturas de Catal-Huyuk. Ver Jordá Cerdá, F.: "Sobre posibles relaciones del arte levantino español", *Miscelánea en Homenaje al Abate Henri Breuil*, Tomo I. Barcelona, 1964, 467-472. Del mismo modo, el arquero empenachado que surge sobre los toros ciervo de Alpera, y que para Jordá era un dios cazador, también lo relacionó con divinidades hititas y hurritas que adoptaban una iconografía semejante: Jordá Cerdá, F.: "Notas para la revisión de la cronología del arte rupestre levantino", *Zephyrus*, XVII, 1966. 47-76. En el mismo artículo también encontró analogías entre los desfiles de arqueros del Cingle de la Gasulla y aquellos que corresponden a guerreros del santuario rupestre hitita de Jazilikaia (p. 66). Del mismo

mos en modo alguno establecer paralelos, ni influjos, ni corrientes migratorias o comerciales. Nuestras intenciones se orientan hacia otros derroteros. Se trataría más bien de una coincidencia gestual y ritual para expresar una situación de carácter religioso o trascendente de semejante contenido. En El Milano, la dama que toca la espalda y cabeza del arquero, sería un espíritu o divinidad tutelar que anima, protege y custodia la actividad venatoria del varón. El propio nacimiento de la dama a partir del ciervo con pobladas astas, tal vez nos está indicando su vinculación con los animales y la caza. Sería por tanto una divinidad que favorece la caza a aquellos seres humanos que respetan una serie de normas y tradiciones para abatir y matar a los animales<sup>12</sup>.

Si consideramos que bajo el ciervo aparece una corpulenta cierva, tal vez se nos está indicando valores genésicos y de fertilidad, emanados de las parejas de animales. En definitiva, se expresa la fecundidad cósmica y del Paraíso. La diosa-dama brota de su propia creación o de su propio mundo pletórico de vida y de fecundidad. Al tocar al varón con arco en realidad le está transmitiendo toda esa abundancia, física y espiritual (bien simbolizada por la pareja

modo, algunos tipos de arco, como el compuesto, consideró que presentaban sus precedentes en el Próximo Oriente Asiático y en Asia Menor (pp. 68-69). Respecto a los tocados de pluma también halló paralelos en los Pueblos del Mar: Jordá Cerdá, F.: "Los tocados de plumas en el arte rupestre levantino", *Zephyrus*, XXI-XXII, Salamanca, 1970-71. 35-72. Y también, del mismo autor, en "Sobre la cronología del arte rupestre levantino", *XII CNA*, Jaén, 1971. 85-100. Zaragoza, 1973.

El propio Ripoll Perelló llegó a admitir la posibilidad de esas influencias culturales, aunque con matizaciones de prudencia, advirtiendo que no todo serían importaciones directas, sino creaciones análogas de las culturas del "sustrato neolítico circummediterráneo": "Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la península Ibérica", *Simposio de Arte Rupestre*, Barcelona, 1966. 165-192 (especialm. p. 170 ss).

En una línea opuesta y diferente, Fortea Pérez, F. J.: "Algunas aportaciones a los problemas del arte levantino", *Zephyrus*, XXV, 1974.225-257.

<sup>12</sup> Acerca de los tabúes que los pueblos cazadores sienten ante los animales que cazan y sobre las creencias en las almas y sentimientos de los animales: Frazer, J. G.: *La rama dorada*, Madrid, 1981, pp. 260 ss. y 586 ss. También Larry Zimmerman: *Indios norteamericanos. Creencias, rituales y espíritus de la tierra y el cielo*, Barcelona, 1977. p. 79, donde se descubre, a través de muy interesantes narraciones de caza de los indios, cómo no se consideran culpables de la muerte de las presas: "Por muy potente que sea el arco, cuando salimos de cacería no es nuestra flecha la que mata al alce, sino la naturaleza".

mixta de cérvidos) de la que ella nace y rebosa. Nos encontramos, probablemente, ante el relato de un mito que se transmitiría de generación en generación en aquella comunidad neolítica que orientaba ya sus pasos hacia el Eneolítico.

La existencia junto al abrigo rupestre de una estructura funeraria de forma tumular y circular, con cinco cadáveres en posición fetal, y fechado por el C14 en el 3370 a.C.<sup>13</sup>, añade un valor nuevo y extraordinario a la escena de arte pictórico, porque permite la posibilidad de enlazar el significado de las pinturas con un mundo funerario de fines del Neolítico. Se otorga así a la escena un evidente carácter trascendente que supera ampliamente un relato cinegético tradicional y cotidiano. Estaríamos ante la representación de un héroe que, conducido, protegido y guiado por una divinidad de la caza, se adentra en el Paraíso, donde nunca escasearán los animales y donde todo será abundancia permanente y eterna. La figura del héroe-arquero, con arco y flecha en posición horizontal, gesto que es preludio de caza pero no de aniquilación de la vida, representaría las esperanzas de los difuntos allí depositados, ante la covacha con pinturas, a la espera que la dama-diosa de la montaña y de la caza, les tocara también en el hombro y en la espalda, para bendecirles y otorgarles la vida eterna<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> San Nicolás del Toro, M.: "El arte rupestre. Ritos de enterramiento. El conjunto sepulcral y pictórico de El Milano (Mula)", *Historia de Cartagena*, II, Murcia, 1986. 201-208. Para una visión general del arte rupestre murciano, ver García del Toro, J.: *Las pinturas prehistóricas de la región de Murcia*, Murcia, 1988. Montés Bernardez, R. y Salmeron Juan, J.: *Arte rupestre prehistórico en Murcia*, Cieza, 1998. p. 56.

<sup>14</sup> Salvando las distancias temporales y culturales, esta explicación, a grandes rasgos, coincidiría con la intencionalidad de las lápidas de los cementerios en el mundo cristiano. Imaginemos un ángel alado sobre el ataúd, que llora ante el cadáver y custodia el sueño temporal del difunto. Del mismo modo como el cristiano confía, cuando resucite, ser guiado por el ángel hacia el paraíso (o por un santo, o por una virgen), el hombre del neolítico de la cueva del Milano, aguardaba esperanzado en una resurrección, en la que sería tocado y apoyado por sus divinidades femeninas, las cuales le conducirían al Más Allá, pletórico de vida y rodeado de fecundidad. No decimos que se trate de una estela funeraria, al modo griego, pero sí sugerimos que quizá hubo una estrecha vinculación entre la necrópolis y las pinturas rupestres, más íntima que la simple coincidencia espacial. Díez de Velasco dice en "El mito y la realidad", *Realidad y Mito*, Madrid, 1997. p. 9: "El mito cumple entre los griegos (...) un sutil papel de modelo ideal(...). Los vasos funerarios con la escena de la despedida del guerrero expresan la heroización del difunto, al que se desea equiparar al modelo del noble y valiente Héctor (...); la escena de los her-

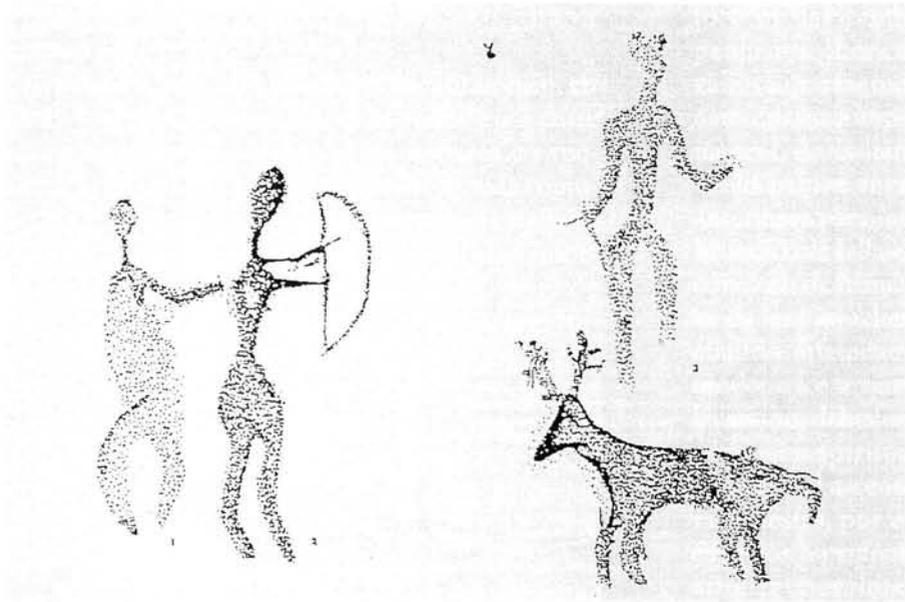


FOTO 2: Escena de la cueva de Las Palomas II (Cehegín, Murcia), según A. Beltrán y M. San Nicolás.

### II.3. La cueva de Las Palomas en Peña Rubia (Cehegín)<sup>15</sup> Foto 2

La estación de la Cueva de Las Palomas, panel II, (Cehegín, Murcia), sobre el cauce del río Argos, muestra una escena similar, aunque más modesta. Un arquero estilizado aparentemente se enfrenta a un ciervo, sobre el cual emerge otro personaje masculino sin armas. Tras el primer individuo, el del arco, otro ser humano, desarmado, pone sus manos

manos Hypnos y Thanatos tomando al difunto en sus brazos habla de la identidad que se quiere establecer entre el que acaba de morir y el héroe Sarpedón. Las escenas de Iliupersis o de combates de centauros y humanos recuerdan que los griegos que usan los vasos decorados en sus banquetes, han realizado hazañas comparables a las que los Aqueos del pasado, venciendo a los persas... (...). Estamos ante un lenguaje alusivo que prefiere el referente mítico a la expresión del hecho histórico, quizás porque gracias al mito se realiza la alquimia de superar la triste y degenerada edad contemporánea, transmutándola en la prestigiosa edad heroica".

<sup>15</sup> Beltrán Martínez, A.: "Las pinturas en el interior de las cuevas de la Peña Rubia (Cehegín, Murcia). Historia, anécdota y estudio", *Caesaraugusta*, 64, Zaragoza, 1987. 7-86. Beltrán, A. y San Nicolás, M.: "Las pinturas rupestres de las cuevas de Peña Rubia (Cehegín, Murcia)", *Revista de Arqueología*, n.º 53, 1985. 9-18. Mateo Saura, M. A.: "Aspectos socioeconómicos y etnográficos de las pinturas rupestres de la Peña Rubia (Cehegín, Murcia)", *Alquibir*, 4. Cehegín, 1994. 7-19.

en la espalda del primero, a modo de protección. Es importante señalar cómo el individuo con arco no presenta flecha, a pesar de que apunta hacia el ciervo. En consecuencia, es posible que nos hallemos ante otra escena sacral, en la que la caza no es una actividad puramente venatoria y destructiva, sino que ofrece una dimensión y unas perspectivas religiosas y trascendentes. Se trata ante todo de indicar que el cazador es poderoso porque está siendo asistido por una divinidad tutelar o de la caza, o por dos si conta-

mos con el extraño ser que levita sobre el ciervo. El arquero de El Milano, como decíamos, porta arco y flechas, pero no en actitud de disparar, ya que todos los instrumentos permanecen en vertical en la mano derecha del hombre. En ambos casos, por tanto, creemos que, tanto por la posición inofensiva de las armas, como por la ausencia de la flecha, no nos hallamos ante una escena cinéptica, sino ante el relato de un mito que expresa el tránsito hacia el Más Allá o hacia el Paraíso, donde la caza siempre será abundante y generosa, como lo es la propia Naturaleza.

Es también muy interesante indicar que junto a tres de las covachas de Peña Rubia hay enterramientos eneolíticos colectivos y con ofrendas. De nuevo existe una aparente vinculación entre sepulturas y pinturas rupestres que pudieran sugerir al observador un rito de tránsito, ya a fines del Neolítico o principios del Eneolítico. En ello coincidiría con lo ya expuesto para la estación rupestre de El Milano (Mula). En ambas estaciones la fecundidad que emana de la supuesta representación del Paraíso, se deposita benéficamente sobre los allí enterrados, en una época coetánea o en una fase posterior, pero que recoge o reasume valores religiosos antiguos, aunque universales y vigentes en cualquier cultura.

Existe, si duda, el problema de la sincronía entre las pinturas y los enterramientos colectivos. En cualquier caso, los hombres que depositaron los cadáveres en las sepulturas eneolíticas allí detectadas, es posible que intuyeran el valor sacral de las figuras levantinas y estilizadas. O bien, le proporcionaron un significado nuevo y trascendente a aquellos vestigios pintados siglos o milenios antes por otros hombres dedicados fundamentalmente a la caza, aunque en una sociedad ya en procesos de transformación y en un momento de repliegue.

#### II.4. Las sugerencias de Jordá Cerdá en la cueva de Los Grajos (Cieza, Murcia) y de Minateda (Hellín, Albacete)

Plantear las cuestiones aludidas en los anteriores apartados presenta un valioso precedente en las aportaciones de Jordá Cerdá<sup>16</sup>. En su día indicó que los personajes que se contemplan en las pinturas de Los Grajos, participaban en una escena de desfile procesional, en la que intervenían un personaje itifálico de brazos en phi que sería una divinidad. Iba precedido por dos heraldos y un sacerdote. Otra divinidad menor o un servidor, cerraría la procesión. No obstante, hay que reconocer que Mateo Saura rectificó esta interpretación<sup>17</sup> y vio en dicha escena hasta cuatro personajes itifálicos en danza ritual, mas no en procesión. En consecuencia, estos varones danzarines estarían vinculados a las bailari-

<sup>16</sup> Jordá Cerdá, J.: "La sociedad en el arte rupestre levantino", *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 1975. 159-184.

<sup>17</sup> Mateo Saura, M. A.: "Formas de vida económica en el arte rupestre naturalista de Murcia", *Verdolay*, 6, Murcia, 1994. 25-37.

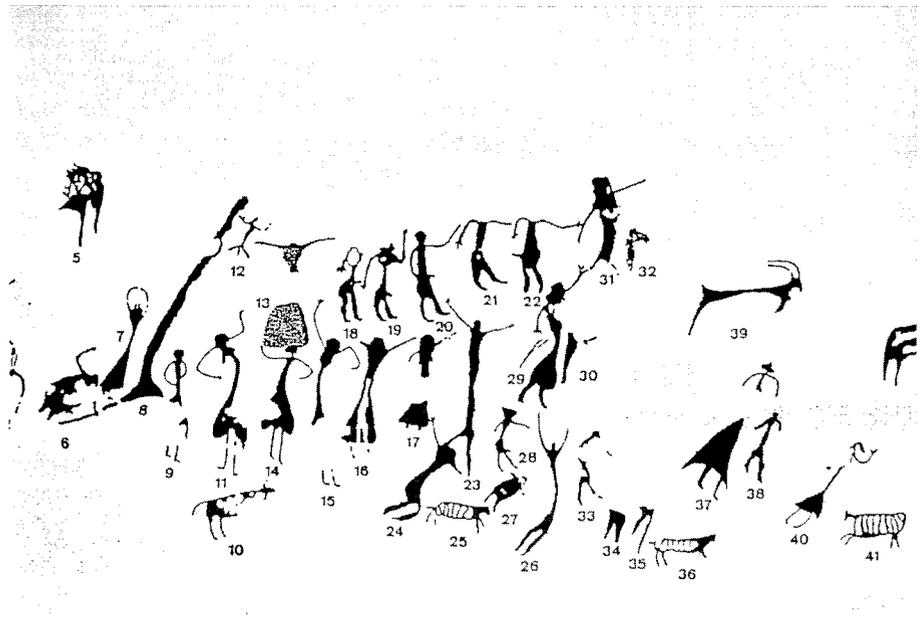


FOTO 3: Escena de los Grajos (Cieza, Murcia), según F. Jordá Cerdá

nas con faldas acampanadas que hay justo por debajo de ellos<sup>18</sup>. Foto 3.

Respecto a una escena del abrigo grande de Minateda, Jordá Cerdá, planteó una sugerencia similar. Foto 4. Estimó que había en dicha estación una presentación de un guerrero con arco, falo erecto y tocado piriforme, ante una diosa de enorme tamaño y falda. Las dimensiones de la diosa que duplicaban la altura del arquero, indicarían una jerarquía evidente de rango. A las espaldas del arquero, acompañándole, estaba una servidora con falda acampanada y que portaba una horquilla de tres ramas en su mano izquierda, mientras que su mano derecha se posaba sobre el hombro del arquero varón<sup>19</sup>. Jordá Cerdá insistió en la idea de los peinados ceremoniales que decoraban las cabezas de los tres personajes.

<sup>18</sup> Beltrán Martínez, A.: "La cueva de Los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)", *Monografías Arqueológicas*, VI, Zaragoza, 1969. pp. 23-25.

<sup>19</sup> Jordá Cerdá, J.: "La sociedad en el arte rupestre levantino"

Fig. 22. del citado artículo. En la Fig. 23, correspondiente al abrigo del Arquero plantea una escena con similar contenido, en la que una "servidora" presenta a un soberbio arquero, cuyas armas (enorme arco y alargadas flechas) aparecen en posición oblicua, en nada ofensiva, ante una supuesta divinidad.



FOTO 4: Escena del abrigo grande de Minateda (Hellín, Albacete), según F. Jordá Cerdá

### II.5. Sugerencias parciales y provisionales

En dos estaciones rupestres, la del Milano de Mula y la de Peña Rubia de Cehegín, hallamos un motivo similar: un arquero varón que es respaldado gestualmente por otro personaje, probablemente divinidad femenina, en lo que estimamos un rito de tránsito o de iniciación. Según las apreciaciones de Jordá Cerdá habría ciertas semejanzas con escenas vistas en Minateda de Hellín y en Los Grajos de Cieza.

En la primera estación, la del Milano de Mula, podríamos estar ante una escena en la que se relata la guía y el acceso al Paraíso de un arquero cazador, entendido de cualquiera de las maneras que una mentalidad primitiva pudiera imaginar. La presencia de ciervos junto a los personajes de ambas

escenas podría ser una alegoría de ese paraíso de fecundidad y abundancia<sup>20</sup>. La compañía de grandes damas con tocados o máscaras rituales, incrementa el valor sacral de la escena, en especial si se relaciona con los enterramientos existentes en la boca de la covacha del Milano o en las covachas de Peña Rubia de Cehegín.

### III. Los seres y personajes con tocados y máscaras.

#### III.1. Las diosas-damas de las montañas. Personajes con máscaras globulares

En diferentes estaciones con arte rupestre levantino y esquemático del Sur de la provincia de Albacete y del Norte de la región de Murcia, es decir, en la serranía del río Segura, se detectan unos peculiares seres, tanto femeninos como masculinos, cuyo tocado globular les confiere una singularidad que les diferencia de otros personajes del área, otorgándoles además un aspecto que no se halla, de momento, en otras regiones geográficas por donde se extiende el arte Levantino peninsular.

Realizamos un breve repaso de tales personajes:

– *La Risca I (Moratalla)*<sup>21</sup>. Foto 5. La escena recuerda lejanamente a la del cerro Barbatón de Letur. Pero en esta ocasión una gran dama-diosa con falda tubular, descalza y flecos de tela que penden de los codos, no parece acompañar a un arquero varón como en la estación de Albacete, sino a una mujer, con similar indumentaria pero de menor rango, si atendemos a su tamaño más reducido. Un animal cuadrúpedo se sitúa junto a ella.

<sup>20</sup> De hecho en la cultura ibérica, en los dibujos que aparecen en las cerámicas o en la estatuaria funeraria de las necrópolis, los ciervos muestran un carácter de psicopompo o de guía de los guerreros fallecidos que transitan hacia el Más Allá. No sería extraña una pervivencia cultural de esos valores. Para esta cuestión concreta de los ciervos ver: Mircea Eliade: *De Zalmosis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental*, Madrid, 1985. En especial pp. 135 ss.

<sup>21</sup> García del Toro, J.: "La danza femenina de La Risca (Moratalla, Murcia)", *Bajo Aragón. Prehistoria*, 7-8, I Congreso Internacional de Arte Rupestre, Caspe (Zaragoza), 1986-87. 123-128.

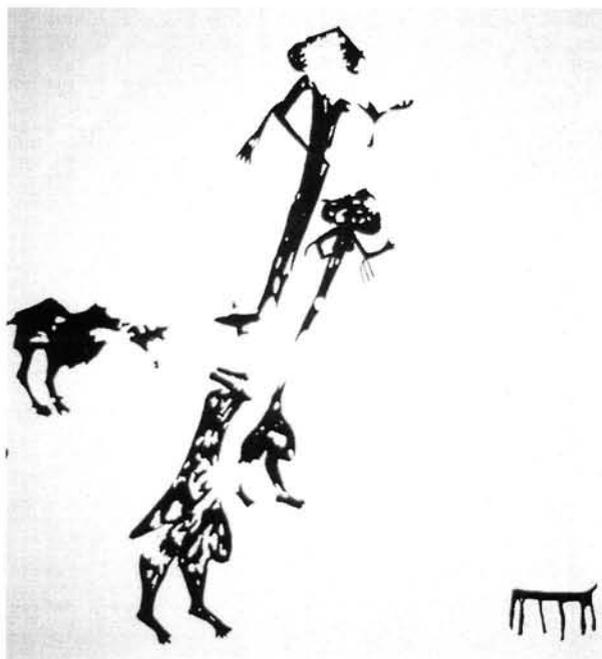


FOTO 5: Escena de La Risca (Moratalla, Murcia), según R. Gracia del Toro.

– *La Risca II, panel 3.*<sup>22</sup> Una gran dama-diosa, también con falda tubular y descalza avanza hacia la derecha, con los brazos plegados y los dedos abiertos, hacia otro personaje femenino con el mismo atavío, aunque de menor tamaño. Entre ambos seres hay un ciervo macho. Sea lo que fuere, el relato mítico debió ser el mismo.

– *La gran Dama de El Milano (Mula)*<sup>23</sup>. La escena nos muestra que una dama-diosa posa su mano derecha sobre el hombro del varón arquero. Presenta un tocado especial globular, como su compañero masculino. Su vinculación especial con él deriva de su contacto corporal: su mano derecha palpa el tocado del arquero masculino, como indicando que se posa espiritualmente sobre su cabeza. En el anterior apartado ya hemos realizado los comentarios pertinentes desde perspectivas antropológicas.

<sup>22</sup> Alonso Tejada, A. y Grimal, A.: “Investigaciones sobre arte rupestre en Moratalla. II Campaña”, *Memorias de Arqueología*, 5, 1990, 22-31.

<sup>23</sup> San Nicolás del Toro, M.: “El arte rupestre. Ritos de enterramiento. El conjunto sepulcral y pictórico de El Milano (Mula)”, *Historia de Cartagena*, II, Murcia, 1986, 201-208.

– *La diosa-dama del Cerro Barbatón (Letur, Albacete)*. Foto 6.

En varios trabajos ya hemos aludido de forma reiterada sobre esta espectacular y magnífica escena<sup>24</sup>. Hemos indicado<sup>25</sup> que esta supuesta divinidad participa de una hierogamia primordial, junto con su compañero masculino, el que porta arco y tocado ritual como ella. O, tal vez, en un rito chamánico, atendiendo al niño que está introducido en una bolsa sacral que pende de su codo izquierdo y que se encuentra inmerso en un proceso de gestación espiritual. No insistiremos por tanto más en este asunto, que creemos planteado con rigor en otras revistas y bien documentado desde las perspectivas antropológicas.

– *Las diosas-damas de Solana de Las Covachas (Nerpio, Albacete)*<sup>26</sup>. Estas curiosas damas aparecen en la Zona 5 y en la Zona 6, según Anna Alonso Tejada.

En el primer caso<sup>27</sup> se trata de una extraña e inquietante pareja. La dama con tocado globular se sitúa a la derecha y aparece sentada. Frente a ella se yergue un enigmático ser con trazos ondulados y verticales como cuerpo, y con trazos circulares y concéntricos como cabeza. Quizás porta un arco. ¿El conjunto se podría interpretar como una hierogamia, tal y como señalábamos en el Cerro Barbatón de Letur?

En el segundo caso las damas con tocados globulares (figuras 140, 150(?), 153 y 159 de Ana Alonso Tejada)<sup>28</sup>, se asemejan mucho a las de La Risca I de Moratalla en una serie de rasgos: faldas tubulares,

<sup>24</sup> Para los calcos y el primer estudio pormenorizado de esta estación Alonso Tejada, A. y Grimal, A.: *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur)*, Albacete, 1996.

<sup>25</sup> Nuestra pequeña aportación se titula “Hierogamias y demiurgos. Una interpretación de la escena principal del cerro Barbatón de Letur (Albacete)”, *XXIV CNA* (Cartagena, 1997). En prensa.

<sup>26</sup> Alonso Tejada, A.: *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas. Nerpio (Albacete)*, Albacete, 1980.

<sup>27</sup> *Idem*: pp. 107-108.

<sup>28</sup> *Ibidem*: pp. 134, 139, 142 y 148, respectivamente. Anna Alonso Tejada, sin embargo, indica la probabilidad de una danza fálica entre varias de estas mujeres (n.º 150, 153 y 159) y un extraño varón que eleva sus brazos hasta la cabeza (Figura 154, pág. 143) que se sitúa entre ellas (p. 217 y fig. 191). La idea nos parece muy válida, y ya se sugirió también por Mateo Saura para la estación rupestre de los Grajos de Cieza (Cf. nota 17).



FOTO 6: Escena del Cerro Barbatón (Letur, Albacete), según A. Alonso Tejada.

la estilización de su talle, sus grandes pies descalzos, la posición de los brazos, elevados en horizontal y hacia lo alto. Otra coincidencia es la aparente vinculación o proximidad espacial de estas diosas-damas con ciervos. En los cuatro casos de Solana de las Covachas esta relación parece ser íntima, al menos aparentemente: la figura 140 toca con su mano un ciervo macho; la 150 se enfrenta a un ciervo macho y toca con su mano los cuartos traseros de otro; la 153 camina bajo el vientre de otro ciervo macho; la 159 camina por delante de un espléndido ciervo macho.

Las semejanzas con Moratalla nos anima a pensar que aparentemente estamos ante una misma comunidad cultural y de cazadores-recolectores, que cruzaban sin especiales problemas de sierra en sierra, a la busca de animales y de frutos. La distancia no es en absoluto excesiva. El artista o los cazadores que deambularon por Moratalla lo hicieron también por Nerpio.

En las covachas de Minateda y Alpera no aparecen, salvo una dudosa figura en el abrigo grande de la primera, este tipo de figuras femeninas con grandes tocados globulares. Lo que en Minateda y Alpera, ambas en Albacete, se observa son tocados sencillos y modestos de mujeres, que en nada indican una poderosa jerarquía o una condición de divinidad. Todo ello nos refuerza la hipótesis de que en el círculo cultural de la serranía del Segura hubo un mito común, que narraba las hierofanías de una divinidad femenina, especialmente poderosa, y que intervenía en favor de héroes-arqueros primordiales, guiándoles hasta el Paraíso u otorgándoles una caza abundante.

### III.2. Arqueros con tocados globulares. Los héroes primordiales y otros posibles chamanes

Del mismo modo como hubo diosas-damas con tocados globulares, algunos arqueros masculinos presentan unos tocados parecidos en su aspecto. Los describimos.

– *El gran arquero de Solana de Las Covachas*<sup>29</sup>. Fotos 7 y 8.

Muy similar al gran arquero del Cerro Barbatón de Letur, el cual compartía protagonismo con una espectacular diosa-dama, que portaba una bolsa conteniendo a un niño, hay en la Zona 3 de Anna Alonso Tejada, un soberbio arquero (fig. 48), que centra la atención del observador. La posición de su arco no es de caza inmediata, ya que aparece en horizontal, lo mismo que el haz de flechas. Este rasgo es absolutamente idéntico al del varón con arco del Cerro Barbatón de Letur. Eleva su brazo derecho, levemente flexionado, en horizontal y muestra sus dedos con nitidez, exactamente igual que el arquero del Cerro Barbatón. Sobre su cabeza hay un tocado globular, también extremadamente semejante al que porta el arquero del Cerro Barbatón; o al que luce el arquero de El Milano de Mula, el que es protegido y bendecido por una dama-diosa que le acompaña y toca en el hombro. Aparentemente el arquero-héroe de Solana de las Covachas levita sobre un ¿caballo?.

<sup>29</sup> *Ibidem*: p. 64. Para el debate historiográfico sobre esta figura, muy interesante, en la misma obra de Alonso Tejada, las páginas 213 ss.

Frente a él aparece una curiosa formación en arco de círculo de una docena de hombrecitos con arcos y flechas. ¿Veneran a la manifestación de poder que emana del gran arquero con tocado globular? La vinculación escenográfica entre los arqueros y el gran arquero con tocado globular, de superior tamaño, nos parece muy probable. (Foto 7).

Insistimos en el tremendo parecido formal entre el arquero primordial de Solana de las Covachas de Nerpio y el del Cerro Barbatón de Letur. De nuevo estamos ante una coincidencia tal, que hemos de pensar obligadamente en un mismo artista o en un mismo grupo de cazadores-recolectores, que recorrían la serranía meridional de Albacete. A la par que el movimiento humano migratorio, las

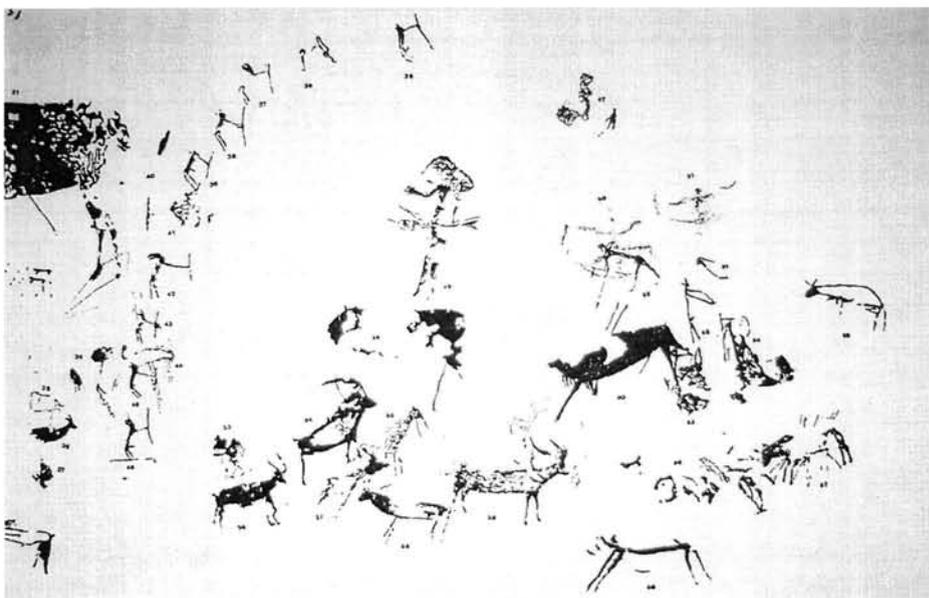


FOTO 7: Escena de Solana de las Covachas, zona 3 (Nerpio, Albacete), según A. Alonso Tejada.

leyendas y los mitos se trasladaban y se comunicaban a otros grupos y en otros parajes. Y todo ello se reflejaba sin duda en los paneles rocosos de las covachas que visitaban o en los valles que exploraban.



FOTO 8: Arquero principal de la zona 3 de Solana de las Covachas, según A. Alonso Tejada.

– *El varón con manos al rostro de Solana de las Covachas. Foto 9.*

En la misma estación, en la Zona 6 de Anna Alonso Tejada (Fig. 154), otro personaje masculino de especial trascendencia por su jerarquía de tamaño y posiblemente por su gesto, eleva sus manos y brazos a la altura de la cabeza. Anna Alonso Tejada considera, siguiendo la estela de Sánchez Carrilero, que hay una semejanza formal con la figura central de la cueva de la Vieja en

Alpera. La idea no es desdeñable siempre y cuando se atienda a unas evidentes diferencias y a condición de que se resalten cuestiones no exclusivamente cinegéticas.

En efecto, hay unas diferencias ostensibles que no se pueden negar. Diferencias morfológicas, por otra parte, que no anulan un probable ritual semejante y que sería común a pueblos cazadores. Nos referimos a un ritual de carácter chamánico. Establezcamos antes las divergencias. Primero habría que determinar si hay un contexto escenográfico común. Segundo hay que advertir que el personaje de Alpera va armado con arcos y flechas, aunque sus armas, como dijimos, sean en apariencia rituales y participando en un ritual chamánico de ascensión entre animales guías (los toros-ciervo). Tercero hay que incidir en que el gesto de las manos de ambos personajes es diferente, aunque no opuesto.

Sí hay, por el contrario, semejanza formal en la apertura de las piernas, en tijera, de ambos personajes y en el acto de mover los brazos y manos en gestos no cinegéticos, sino de apariencia trascendente. En ambos casos, cabría la posibilidad de que se tratase de sendos chamanes en un rito extático, ya que ambos levitan sobre animales y los gestos de sus brazos, tanto en Alpera como en Nerpio, no denotan una actitud de caza, sino de éxtasis y arrobamiento o de recogimiento espiritual, respectivamente. Elevar los brazos hacia lo alto o llevar las manos a la cabeza no son gestos que deban ser desdeñados o considerados como algo baladí o casual y sin trascendencia. No es la apariencia formal lo que confiere únicamente la similitud, sino la actitud espiritual (chamánica quizás) de los dos individuos.



FOTO 9: Escena de Solana de las Covachas, zona 6, según A. Alonso Tejada.

De todos modos, es muy conveniente recordar y no perder la perspectiva, que Anna Alonso Tejada piensa que en Solana de las Covachas estamos ante una escena de carácter fálico, “semejante a las ya conocidas de Cogul, Minateda y Los Grajos” (pág. 216).

Mas Antonio Beltrán estima que esta figura no es un hombre, sino una mujer con grandes senos y pequeña cabeza<sup>30</sup>.

– *Las semejanzas aparentes entre individuos de Solana de las Covachas, del Abrigo Grande de Minateda y de la Cueva de la Vieja de Alpera.*

En este sentido, si sólo fuera la apariencia formal la que predominara, hay en el *abrigo grande de Minateda de Hellín*, algunos personajes estilizados que podrían mostrar semejanza más que notable con los personajes citados de Solana de las Covachas y con el de la cueva de la Vieja. Nos referimos a los tres varones de mayor tamaño que aparecen en la parte superior del gran toro central, uno hacia la izquier-

<sup>30</sup> Beltrán Martínez, A.: *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico*, Zaragoza, 1989. p. 102.

da, otro en el centro y el último hacia la derecha del bóvido. Foto 10.

El primero levita aparentemente sobre las cuernas de dos ciervos machos que se integran en una manada de cuatro ejemplares. Este detalle, en nada nimio a nuestro juicio, junto a otros, como sus piernas abiertas en tijera y su falo erecto, le convierten en algo próximo morfológicamente al arquero empenachado de la cueva de la Vieja de Alpera que camina sobre toros-ciervo que le fueron superpuestos. El gesto de los brazos del varón de Minateda

es muy interesante. No sabemos a ciencia cierta si se trata de un arco que porta en horizontal o si bien cruza sus brazos a la altura del pecho, dibujando un semicírculo. Aunque ambas cosas pueden ser coincidentes y ciertas.

El segundo personaje de Minateda, es similar al primero por su estilización, por sus piernas abiertas, por sus jarreteras, por sus nalgas prominentes, por marcar el falo y por situar sus brazos y manos con el mismo gesto: en arco sobre el pecho. Insistimos que es difícil determinar si el gesto de los brazos de ambos individuos, en semicírculo, como si fueran hombres esquemáticos en phi, coincidía en realidad con la presencia de un arco en horizontal, es decir, en una actitud no de caza sino, acaso, ritual, tal y como consideramos en su día que ocurría con el arquero empenachado de la cueva de la Vieja de Alpera. Este segundo personaje, con un tocado de dos plumas en la cabeza, fue situado sobre las ancas del toro grande y relacionado y entrecruzado con un enorme ciervo de vigorosas cuernas.

Un tercer individuo, muy estilizado en comparación con los otros dos, eleva sus brazos hacia lo alto. Se aprecia con más nitidez que, en efecto, lleva un arco en horizontal. De nuevo su actitud no es necesariamente de caza inmediata. Abre sus piernas

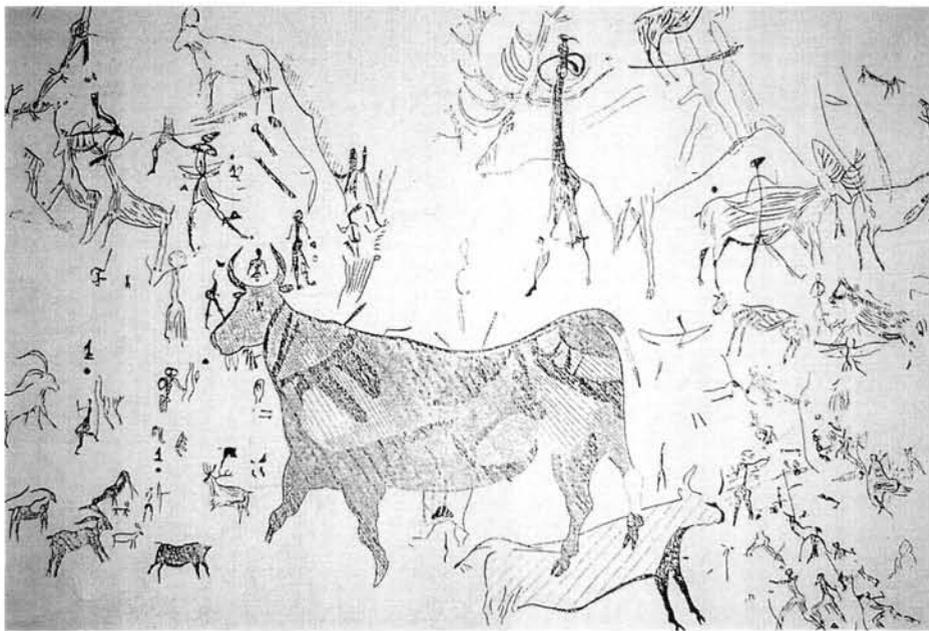


FOTO 10: Escena del abrigo grande de Minateda (Hellín, Albacete), según H. Breuiel.

en tijera, como caminando, y muestra su falo en erección. Como sus otros compañeros, entra en contacto con un ciervo, ya que sus cuerpos se entrecruzan.

Un cuarto individuo, situado justo encima de las astas del gran toro del abrigo grande de Minateda, nos recuerda al personaje de Solana de las Covachas. Aparentemente el arco en horizontal con flechas pende de la cintura y sus brazos se elevan. Une sus manos a la altura del pecho. Sus piernas abiertas en tijera y con jarreteras le aproximan bastante a los otros tres individuos ya descritos. ¿Se puede considerar que camina sobre la cabeza del gran toro?

En la cueva de la Vieja de Alpera, este modelo de varón (Foto 11) también se encuentra en varias ocasiones, tres al menos, con semejanzas formales y en actitud no de caza ni de combate:

- Sobre la "cuerda" de cabras monteses que desfila hacia el gran arquero central empenachado, surge un personaje estilizado dinámico, con dos plumitas o cuernos en la cabeza, que abre sus piernas y avanza con el arco en horizontal elevado a la altura de su torso. Un ramillete de flechas, también horizontales, van paralelas al arco. Su silueta y la de un ciervo se entrecruzan.

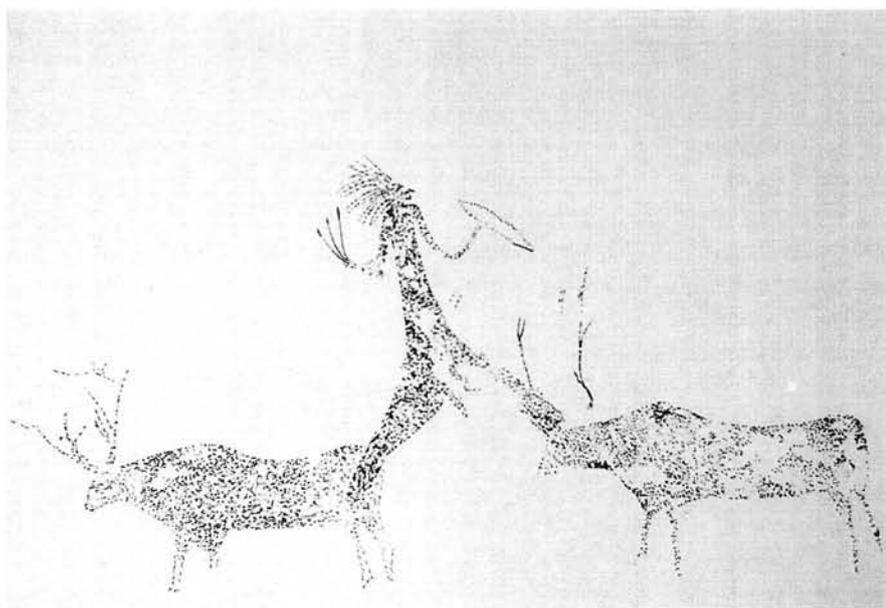


FOTO 11: *Arquero central y principal de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albecete), según A. Beltrán.*

- Similar al personaje central empenachado, no por su parecido formal, es un varón que fue pintado hacia la izquierda del panel. Luce un gorro puntiagudo y lleva arco y flechas en vertical, aunque más aferrados por sus manos. La similitud aparente radica en que sitúa su pie sobre la cabeza de un espléndido ciervo con cuernas, lo mismo que hace el personaje central empenachado.
- Pintado en un alvéolo natural a la derecha del varón central que camina sobre los toros-ciervos, aparece otro interesante varón con el falo enhiesto. Porta su arco y flechas en horizontal. Su mano derecha es levantada a la altura de la cabeza o boca, en un gesto que precisa de un análisis más atento y que acaso haya que relacionar con cuestiones o conceptos ceremoniales; no de caza.

Los arqueros cazadores, con piernas flexionadas o con grandes zancadas, con arcos en vertical y tenso, prestos al disparo, enfrentados nítidamente a los animales a los que van a abatir en los siguientes instantes, existen. Ello es absolutamente innegable en Minateda y en Alpera. Pero se hallan en otros lugares de los paneles y relatan acontecimientos

diferentes, cinegéticos. Mas el lugar central y preeminente de la cueva de la Vieja está ocupado por el gran arquero empenachado que cabalga o levita sobre los toros-ciervo, con su falo erecto (símbolo no de su vigor masculino sino de su poder espiritual), y que coge con la yema de los dedos el extremo de su arco, en un gesto ritual y calculado.

Sea lo que fuera y lo que se intentara representar, tanto en Minateda como en Alpera, aparecen individuos varones con semejante gesto, tal vez ritual, y con un parecido en las siluetas que es llamativo:

- Portan el arco en horizontal a la altura del pecho.
- Caminan vigorosos.
- Se vinculan, superponen, entrecruzan o levitan sobre ciervos o son cubiertos por ellos, pero nunca los cazan ni persiguen.

Estamos ante un mismo modelo iconográfico y sospechamos que ante el relato de un mito o de una escena ritual semejante, en la que el ciervo es un animal-guía o un revelador de lugares sacros y de hierofanías. Todo ello nos induce a pensar en la narración de conceptos semejantes y en la posibilidad de ciertas coincidencias de ritos, o incluso de mitos, entre Solana de las Covachas, Minateda y Alpera, a tenor de los gestos y actitudes de los personajes aludidos.

No olvidamos, empero, los graves problemas que plantean las superposiciones de las figuras<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Jordá Cerdá, F.: "Reflexiones en torno al arte levantino", *Zephyrus*, XXX-XXXI. Universidad de Salamanca, 1980, 87-105. En especial págs. 98 y 100.

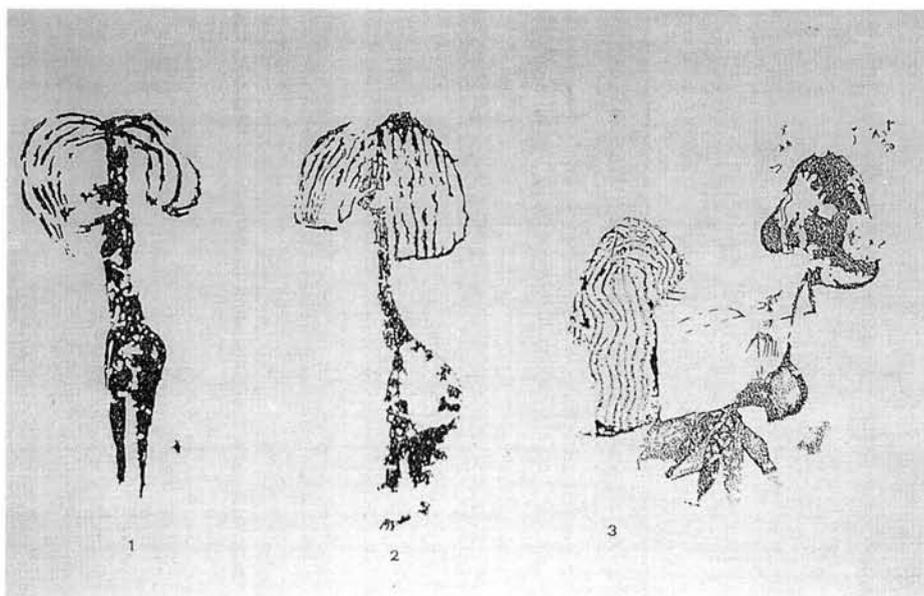


FOTO 12: *Diversos seres con máscaras de la serranía meridional de Albacete, según A. Alonso Tejada*

– Los arqueros de la Fuente del Sabuco (Moratalla)<sup>32</sup>.

En el abrigo I, un extraño personaje masculino, con arco, muy esquematizado, se nos muestra con una cabeza muy redondeada y enorme.

En el abrigo II, hay un desfile de arqueros, en el que tres de los integrantes de la marcha, situados a la zaga, muestran también unas protuberantes cabezas, como si de alguna forma se hubiera deseado destacar su preeminencia o rango<sup>33</sup>.

### III.3. Sugerencias parciales y provisionales

– Las damas-diosas con tocados globulares aparecen sobre ciervos o acompañados por ellos. Posi-

<sup>32</sup> Mateo Saura, M. y San Nicolás del Toro, M.: *Abrigos de arte rupestre de Fuente del Sabuco (Moratalla)*, Bienes de Interés Cultural en Murcia, 2. Murcia, 1995. Beltrán, A.: "Los abrigos pintados en La Cañica del Calar y de la Fuente del Sabuco en el Sabinar, Murcia", *Monografías Arqueológicas*, IX, Zaragoza, 1972. Beltrán Lloris, A.: "Una escena bélica en el abrigo de la Fuente del Sabuco", *XI CNA*, Mérida, 1968 (Zaragoza, 1970). 237-244.

<sup>33</sup> Alonso, A. y Grimal, A.: "Las pinturas rupestres de la Fuente del Sabuco II (Moratalla, Murcia)", *Empuries*, 47, Barcelona, 1985. 28-33.

blemente nos hallamos ante una divinidad tutelar de la caza. O bien ante una divinidad que recurre a los ciervos para facilitar el tránsito de las almas de los cazadores hacia el Más Allá, hacia el paraíso donde todo será abundancia y fecundidad. Sus rasgos son coincidentes y aparecen en El Milano (Mula, Murcia), en Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete), en el Cerro Barbatón (Letur, Albacete) y en La Risca (Moratalla, Murcia). Es un área geográfica relativamente uniforme y concreta, si hacemos excepción de una posible derivación hacia Mula.

– Hay ocasionalmente varones que muestran esos tocados globulares, aunque probablemente en contextos de danzas y marchas guerreras y también ante una congregación de cazadores. Estos supuestos héroes primordiales, que muestran su rango, su jerarquía de tamaño y que aparecen con una fisonomía muy semejante entre sí, aparecen en el Milano (Mula), en Solana de las Covachas (Nerpio) y en el Cerro Barbatón (Letur). Esto es, en los mismos lugares que las llamadas diosas-damas.

Esta coincidencia espacial nos reafirma en la creencia que hubo una serie de mitos similares, transmitidos de boca en boca y de pincel a pincel, en aquel entorno de serranía. Y que los grupos de cazadores-recolectores que recorrían las montañas conocían y compartían como un legado común cultural.

– La semejanza formal, pero con diferencias marcables, entre el personaje de piernas abiertas y manos en el rostro de la Solana de las Covachas y el arquero empenachado de la cueva de la Vieja de Alpera, nos permite ampliar el espacio geográfico donde creemos que se produjeron manifestaciones relativas al chamanismo. A su vez, la estación geográficamente intermedia de Minateda, nos muestra tres individuos con unos gestos rituales de enorme parecido: los bra-

zoz en semicírculo, con arcos en horizontal, las piernas abiertas. Además levitan o se superponen a ciervos, como indicando la íntima vinculación trascendente entre el ser humano (tal vez un chamán) y un determinado animal (tal vez un animal-guía). Estos varones con arcos y flechas en actitud no de caza, también aparecen en la cueva de la Vieja de Alpera.

– Insistimos también en la gran semejanza de siluetas y escenográfica que se aprecia entre el varón arquero de El Milano y el varón del Cerro Barbatón. Ambos están siendo protegidos o acompañados de una forma muy similar por una divinidad femenina. Aunque en Letur la narración del mito, acaso algo diferente en su contenido, es más compleja. Pero en definitiva lo que se describe es que una gran diosa-dama protege y acompaña a un héroe-arquero primordial, acaso un demiurgo del mismo rango que las figura femenina, con la que tal vez comparta una hierogamia. Vela por él en la gestación de una nueva Humanidad (Cerro Barbatón) o en el acceso a un Paraíso donde la caza será siempre segura y abundante (El Milano). Se trataría de un mito que existió en la complicada y bella orografía de las sierras del Segura durante fines del Mesolítico y durante el Neolítico, en comunidades dedicadas fundamentalmente a la caza y a la recolección.

– Ciertas damas y algunos varones, sobre todo los que lucen tocados aparentemente rituales, pueden ser incluidos sin excesivos reparos en el ámbito de las divinidades, e incorporados al panteón de dioses del mundo prehistórico peninsular.

– Hay que resaltar, junto al toro<sup>34</sup>, la gran trascendencia que adquiere el ciervo como animal guía o como ser revelador de hierofanías en las escenas aludidas.

#### IV. Los seres con máscaras arboriformes. Personajes con máscaras de flecos y ramajes. Foto 12.

En el Sur de la provincia de Albacete y en el NW de la región de Murcia, aparecen también unos extraños personajes cuyos rostros y cabezas están cubiertos con unos tocados especiales, segu-

<sup>34</sup> Jordá Cerdá, F.: “¿Restos de un culto al toro en el Levante español?”, *Zephyrus*, XXVI-XXVII, Salamanca, 1976, 187-216. Especialmente, pp. 201-202 para la defensa de la ganadería del toro como forma de vida.



FOTO 13: *Escena de Cañada de la Cruz (Moratalla, Murcia), según M. A. Mateo Saura*

ramente máscaras vegetales o de barro<sup>35</sup>. Creemos distinguir dos máscaras o caretas diferentes. Una, ya lo hemos indicado previamente, constituye un abultamiento globular que ensancha en todas direcciones el cráneo que cubre. Como hemos comprobado aparecen estas supuestas máscaras o tocados en La Risca de Moratalla (Murcia), en la

<sup>35</sup> Aparentemente no pueden ser considerados tocados de plumas, pues su aspecto formal es radicalmente diferente. Ver para ello

Jordá Cerdá, F.: “Los tocados de plumas en el arte rupestre levantino”, *Zephyrus*, XXI-XXII, Salamanca, 1970-71, 35-72. En algunas publicaciones de antropología se ven fotos en las que ciertos hombres sí aparecen vestidos y tocados con máscaras o antifaces realizados con materias vegetales y que pueden llegar a cubrir todo el cuerpo salvo las piernas, cayendo las hojas y las ramas a modo de flecos. Ver, por ejemplo, Genil, F.: *El mundo del hombre primitivo*, Buenos Aires, 1943. Fotos situadas entre las pp. 64-65. Las fotos reproducen escenas de Papúa (dios de la montaña) y de Suráfrica.

Fuente del Sabuco, también de Moratalla, en El Milano de Mula (Murcia) y en el Cerro Barbatón de Letur (Albacete).

La otra máscara se asemeja a un conjunto de flecos o ramajes de sauce, que cubren no sólo el rostro y la cabeza del individuo o ser, sino el pecho y hasta parte del vientre.

Estos curiosos seres, posiblemente de carácter divino o demoníaco, aparecen en las siguientes estaciones<sup>36</sup>:

- En el Torcal de Las Bojadillas de Nerpio (Albacete).
- En Solana de las Covachas de Nerpio.
- En la Hornacina de la Pareja de Nerpio.
- En el Cerro Barbatón de Letur (Albacete).
- Abrigo de la Fuente en la Cañada de la Cruz (Moratalla)<sup>37</sup>. Foto 13.
- Cañaica del Calar (Moratalla)<sup>38</sup>.
- En el barranco de la Mortaja de Minateda<sup>39</sup>. Foto 14.

Hay que destacar que los seres con tocado o máscara arboriforme muestran una anatomía monstruosa. Además de que su cabeza es en realidad una planta o un arbusto, sin rasgos faciales humanos, otros rasgos les confieren cierto aspecto demoníaco

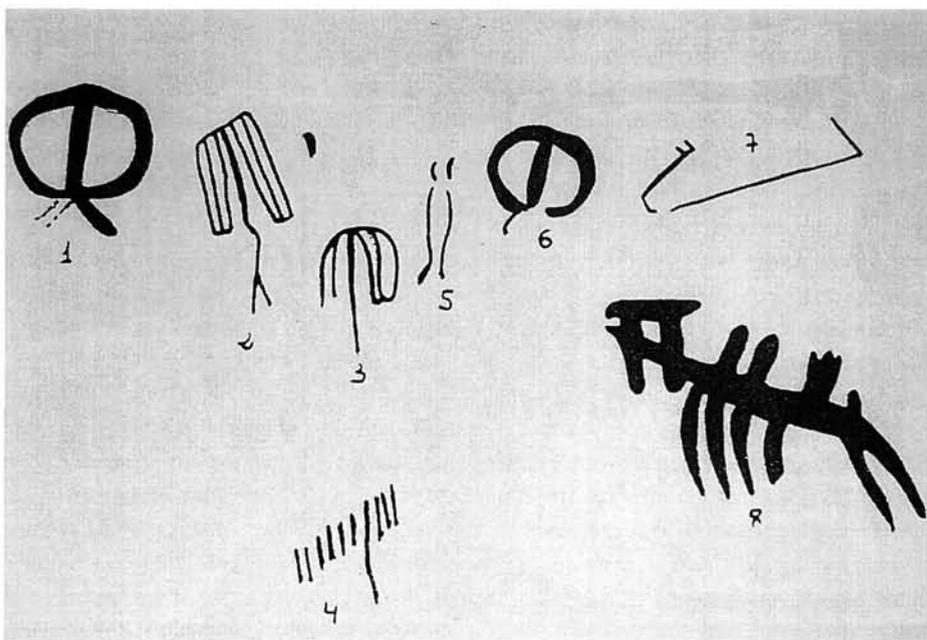


FOTO 14: Escenas del Barranco de la Mortaja (Minateda, Albacete), según H. Breuil y J. García del Toro.

o al menos inquietante. En algunos casos, como en Las Bojadillas, sus pies son enormes y diríase que están sentados, como ocurre también en Solana de las Covachas. En la misma estación de Las Bojadillas otro ser proyecta sus brazos hacia adelante. Ciertos abultamientos en las caderas podrían sugerir la posibilidad de faldas o de siluetas femeninas. Dos de estos personajes parecen incluso mostrar sus senos desnudos. ¿Serían, en consecuencia, divinidades femeninas relacionadas con la vegetación y la regeneración cíclica de la vida? ¿Serían mujeres ataviadas con máscaras en determinados rituales propiciatorios de la recuperación de la flora en cierta estación del año?

Mateo Saura, en una muy interesante interpretación que merece un atento examen, añade otra posibilidad y propone que las figuras ondulantes de trazos paralelos que aparecen en la Cañada de la Cruz de Moratalla, serían “la plasmación gráfica de la acción natural de brotar agua del interior de la cueva, formando una cascada o curso de agua...”<sup>40</sup>. Dos pequeñas oquedades o cazoletas en la pared de

<sup>36</sup> Anna Alonso Tejada ya descubrió la importancia de estos personajes en el Sur de la provincia de Albacete en “Los abrigos con pinturas rupestres de Nerpio-Albacete”, *Información Arqueológica*, 25, 1977. 195-206.

<sup>37</sup> Mateo Saura, M. A.: “Las pinturas rupestres esquemáticas del abrigo de la Fuente, Cañada de la Cruz (Moratalla, Murcia)”, *Caesaraugusta*, 68, 1991, 229-239.

<sup>38</sup> Beltrán Martínez, A.: “Los abrigos pintados de la Cañaica del Calar y de la Fuente del Sabuco, El Sabinar (Murcia)”, *Monografías Arqueológicas*, Zaragoza, 1972.

<sup>39</sup> Breuil, H.: *Les peintures rupestres schematiques de la peninsule Iberique. Sud-Est et Est de l'Espagne*, Lagny, 1935. 46-56.

<sup>40</sup> Mateo Saura, M. A.: “El conjunto rupestre del abrigo de la Fuente, Cañada de la Cruz (Moratalla, Murcia)”, *Memorias de Arqueología*, 6, Murcia, 1995. 50-56.

la covacha simbolizarían, según Mateo Saura, el propio manantial, y significaría, como afirma, un culto a los elementos de la naturaleza. El abrigo rocoso se convierte así, en la mentalidad primitiva, en un receptáculo de fuerzas sacrales de donde mana y brota el agua, la salud, la vida.

En el barranco de la Mortaja de Minateda también la tradición oral habla de la surgencia de manantiales hoy en día desaparecidos y, en dicho barranco, también aparecen esos seres con tocados de ramajes y ondas.

No sería extraño que ciertas comunidades, en efecto, reprodujeran y pintaran de forma simbólica en las covachas un elemento escaso o valioso para sus vidas, como es el agua, en especial en un clima mediterráneo con cierta tendencia hacia la aridez y la estepa.

Anatómicamente no hay grandes divergencias entre las figuras con tocados o máscaras de ramajes (o con hilos de agua) de Las Bojadillas y Solana de las Covachas de Nerpio, con las detectadas en la Cañada de la Cruz de Moratalla o en el barranco de la Mortaja de Minateda. En esas estaciones se aprecian bien los pies y las piernas del ser humano; en todas ellas el tronco se estiliza y la cabeza se metamorfosea en un conjunto de líneas onduladas y paralelas o arqueadas y concéntricas. Pensamos que el mito narrado fue muy similar y que fue próximo a los conceptos de la vegetación y del agua salúfera. Estos antropomorfos con supuestas máscaras, independientemente de que señalen el tránsito hacia una sociedad neolítica y agrícola<sup>41</sup>, evidencian una comunidad de ideas en los valles fluviales y montañas de la serranía de las sierras del río Segura, durante el Neolítico y probablemente en los inicios del Eneolítico. Muestran además que había una serie de creencias en seres monstruosos o semidivinos que periódicamente aportaban a las comunidades de cazadores-recolectores (o agrícolas en su caso y de forma incipiente) la regeneración de la vida en sus manifestaciones fitomórficas.

<sup>41</sup> Mateo Saura dice textualmente (Cf. nota anterior, pág. 53): "... nos ha llevado a proponer que la causa que da origen a este Arte Esquemático no se encuentra en la metalurgia, como tradicionalmente se ha venido proponiendo (...), la cual traería consigo profundos cambios sociales y de pensamiento, sino que ese origen se encuentra en un hecho mucho más determinante en la vida de sus autores, como es el paso de un modo de vida predador a otro productor"

Otra cuestión más complicada es dilucidar si los seres ondulados que aparecen en el arte macroesquemático pueden ser incluidos en esta categoría de personajes con tocados o máscaras de ramajes<sup>42</sup>. En principio la diferente cronología y el aspecto formal no muy semejante, parecen negar la posibilidad. Nos referimos, por ejemplo, a las figuras aparecidas en La Sarga (abrigos I y II, Fig.s 2, 4, 6, 7 y 11 del último), en Coves Roges de Tollos (abrigo I, Fig. I), en el Barranc de Famorca de Castell de Castells (abrigo V), en Pla de Petracos de Castell de Castells (abrigos VIII, fig. 3 y VII, figs. 2 y 3), o, en fin, en el barranco de Benialí de Vall de la Gallinera (abrigo IV, fig. 1). Pero todo ello parece un mundo diferente en mentalidad.

Algo similar se puede decir de unos cruciformes esquemáticos con penachos y brazos en phi que aparecen en Cantos de la Visera del monte Arabí (Yecla), hacia la parte central del panel. Mayor similitud, en todo caso, se encontraría con unos arboriformes de la Cueva del Mediodía del monte Arabí o bien en un personaje que aparece en el panel X (Fig. 44) del abrigo del barranco del Bosquet de Moixent (Valencia)<sup>43</sup>. Del mismo modo, algunos seres con cabezas voluminosas realizadas mediante círculos concéntricos aparecen en el núcleo levantino de Letur (Cortijo de Sorbas I)<sup>44</sup> y muestran algunas semejanzas formales con el modelo propuesto.

En conclusión, hay más parecido formal entre sí en los seres con tocados o máscaras de ramajes que surgen en Solana de las Covachas de Nerpio, en la Cañada del Calar de Moratalla y en el Barranco de la Mortaja de Minateda (Hellín), que con los antropomorfos o signos aludidos de Alicante o de Yecla, comarcas y áreas geográficas que parecen constituir, en este aspecto, otro mundo.

<sup>42</sup> Centre D'Estudis Contestans: *L'art macroesquemàtic. L'alba d'una nova cultura*, Concentaina, 1994. Mauro Hernández: "Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico", *Ars Praehistorica*, t. I, Salamanca, 1982, 179-187.

Y en general, Hernández Pérez, M.: *Arte rupestre en Alicante*, 1988.

<sup>43</sup> Pérez, A.; Beltrán, A. y Boronat Soler, J.: *Nuevas pinturas rupestres en la comunidad valenciana*, Valencia, 1988.

<sup>44</sup> Alonso Tejada, A.: *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: el cerro Barbatón (Letur)*, Albacete, 1966. pp. 104-105, 207 y 218-219.

## V. Chamanes que trepan a los árboles en El Cenajo (Hellín, Albacete) y en el abrigo de la Higuera (Alcaine, Teruel)

### V.1. El chamán que trepa al árbol en El Cenajo. Foto 15.

En su día ya intentamos demostrar la existencia de un chamán encaramado a la copa de un signo arboriforme en la estación de petroglifos de El Cenajo<sup>45</sup>. En aquella escena participaban los siguientes elementos iconográficos: unas cazoletas talladas en la roca, de las cuales brotan unos arboriformes con varias ramificaciones laterales. En la fronda superior de uno de ellos se aprecia un hombrécito en phi. Tras una lectura atenta y pormenorizada de las obras de Mircea Eliade<sup>46</sup>, dedujimos

que en aquel lugar se representó el acceso de un chamán a un viaje iniciático y extático. Indudablemente la presencia de un hombre en el extremo superior de un árbol no puede ser considerado como algo circunstancial o casual. Las cazoletas, idóneas, como receptáculos donde acumular el agua salutífera, proporcionan un valor genésico, germinativo y fecundante y de revitalización a los elementos allí reunidos<sup>47</sup>. El bosquecillo de arboriformes genera, a su vez, una sensación de paraje sagrado, brotando cada árbol de su respectiva cazoleta, que son matrices de fecundidad.

Los árboles adquieren además atribuciones de sacralidad por crecer continuamente en vertical, por unir la tierra con el cielo, y por su regeneración estacional y cíclica. El árbol puede ser estimado también como residencia de divinidades<sup>48</sup>.

En definitiva la presencia de un ser humano en la cima del follaje de un árbol, nos está indicando que allí se representó una escena de carácter trascendente. Si bien, admite multitud de significados posibles<sup>49</sup>: nacimiento de un héroe demiurgo a partir de un árbol primigenio; ascensión mítica del héroe; rito de iniciación de un chamán; adquisición de la fecundidad y de la salud que emana del árbol vigoroso en continuo crecimiento; obtención del conocimiento y de la sabiduría; consecución de la inmortalidad.

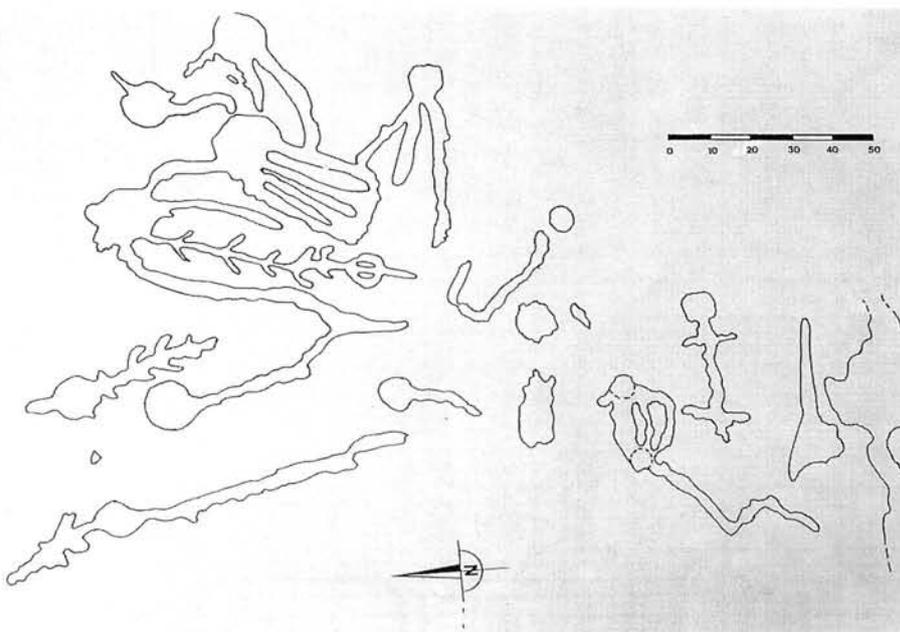


FOTO 15: *Insculturas de El Cenajo (Hellín, Albacete), según J. Jordán Montés*

<sup>45</sup> Jordán Montés, J. F. y López Precioso, J.: "El campo de petroglifos de El Cenajo (Hellín, Albacete)", *XXIII CNA* (Elche, 1995), 249-258.

<sup>46</sup> Mircea Eliade: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, D.F., 1993. Ver igualmente el monográfico de la revista *L'Ethnographie*, CXXIVe année, Tome LXXVIII, n.º 87-88 (1982, 2-3), titulado *Voyages Chamaniques*. Recientemente una obra divulgativa, pero con una interesante bibliografía comentada que complementa en el tiempo a la recogida por Mircea Eliade: Poveda, J. M.ª (dir.): *Cha-*

*manismo. El arte natural de curar*, Madrid, 1997. También divulgativa pero con planteamientos rigurosos, derivados de estudios personales, Daniele Vazeilles: *Los chamanes, señores del universo. Persistencia y exportaciones del chamanismo*, Bilbao, 1995.

<sup>47</sup> Mircea Eliade: *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*, Madrid, 1981. pp. 200 ss.

<sup>48</sup> Mircea Eliade: *Tratado de historia...*, pp. 274 ss. y 280 y 285.

<sup>49</sup> Mircea Eliade: *Tratado de historia...*, pp. 294 ss.

dad o de la juventud por medio de los frutos del árbol. En definitiva, y a pesar de la multiplicidad de significados que admite el símbolo, es evidente que se produjo en El cenajo una muy íntima comunión entre el árbol y la vida del ser humano allí representado.

V.2. *El chamán que recupera almas sobre un árbol en la cueva de la Higuera del Barranco Estercuel (Alcaine, Teruel). Foto 16*

La escena está magníficamente descrita por Beltrán y por Royo<sup>50</sup>. En ella se observa lo siguiente: un estilizado árbol con ramajes laterales sostiene en su extremo superior a un par de hombrecitos que se encaraman y sostienen en cierto equilibrio inestable. Sobre ellos hay dos huecos ovalados. En el superior se distinguen con absoluta nitidez hasta cinco hombrecitos más, unos estilizados y otros esquemáticos. Sobre esa aparente "bolsa" o receptáculo pululan otras figuritas en el exterior, acaso también seres humanos, como si revolotearan alrededor. Ninguno de los hombres, tanto los que han trepado hasta la copa del árbol, como los que están contenidos en la oquedad o espacio redondeado, portan armas o instrumentos agropecuarios (bolsas para la recolección de miel o de huevos de aves, que estuvieran depositados en nidos instalados en los cingles). Esta observación se nos antoja crucial: no son cazadores ni tampoco recolectores. Salvo que se trate de un juego o de una anécdota, situaciones para las cuales no creemos que se hubiera invertido tiempo en su representación, estamos casi necesariamente obligados a pensar en una representación de una escena de carácter sacral o trascendente. Como afirman Beltrán y Royo tampoco estamos ante una escena costumbrista o de recolección de miel o de huevos, tal y como parece evidente en la cueva de la Araña (págs. 31 y 32 de la obra citada de ambos autores).

Las minúsculas figuritas que merodean en el exterior de la oquedad superior, creemos que podrían simbolizar la presencia de almas de cazado-



FOTO 16: *Escena del abrigo de La Higuera (Alcaine, Teruel), según A. Beltrán y J. Royo.*

res<sup>51</sup>, que esperan pacientes su rescate o su nacimiento en ese saco de fecundidad.

La semejanza con la escena de El Cenajo es evidente, aunque no absoluta. Pero ello no es importante, ya que ambas estaciones están separadas por centenares de kms. En consecuencia, la narración del mito o del rito, obviamente, admitiría variaciones, matices y diferencias, según la capacidad, el conocimiento o la experiencia del artista o de la comunidad que decidió pintar dicha escena.

Las semejanza fundamental entre ambas escenas, la de El Cenajo y la del barranco de Estercuel

<sup>50</sup> Beltrán, A. y Royo, J.: *El abrigo de la Higuera o del Cabezo del Tío Martín, en el Barranco de Estercuel, Alcaine, Teruel, Zaragoza, 1994.*

<sup>51</sup> Algo similar a lo que creímos ver en algunas vasijas griegas e ibéricas, salvando la distancia y el tiempo: Jordán Montés, J. F.; García Cano, J. M. y Sánchez Ferra, A.: "Las arañas de agua y los guerreros ibéricos. Sugerencias etnográficas y arqueológicas", XXIV CNA (Cartagena, 1997). En prensa.

en Alcaine, y no hallada hasta el presente en otro lugar, sería:

- Hay un ser humano (o dos) en la copa de un árbol o de un signo arboriforme.

Las diferencias evidentes serían:

- En los petroglifos de El Cenajo no aparece un ciervo. En efecto, en Alcaine hay un ciervo superpuesto al árbol.
- En los petroglifos de El Cenajo no hay receptáculos aéreos que contengan individuos en su interior.

Este aparente desequilibrio no es grave. Recordemos tan sólo la espléndida escena descrita en el Cerro Barbatón de Letur<sup>52</sup>. En esta estación una gran diosa-dama avanzaba a grandes pasos y portaba una bolsa que pendía de su codo izquierdo. Dentro de esa bolsa, con absoluta claridad, había un hombrecillo en cucullas, con el mismo tocado globular que el de la dama. A la izquierda de ambos, un poderoso arquero, con arco y flechas en horizontal y con tocado globular semejante al de su compañera divina y al del niño, avanzaba también con aspecto majestuoso. Estudiamos la escena con detalle<sup>53</sup> y, a partir de las lecturas elaboradas de Mircea Eliade y de otros antropólogos e historiadores de las religiones, concluimos que en aquel lugar se narra un mito, cuya lectura final ofrecía diversas opciones: una diosa-madre o Terra-Mater que gestaba a la humanidad en su útero-bolsa; una hierogamia primordial entre una divinidad femenina y un héroe demiurgo; o, en fin, un rito de carácter chamánico.

Según ciertos ritos chamánicos, los chamanes veteranos y viejos ayudan a los candidatos y a los neófitos a endurecer su cuerpo y su espíritu para que accedan a los conocimientos sagrados propios del chamán. Para ello no dudarán en infligirles daños corporales, en atravesar sus cuerpos con flechas, pie-

dras o metales. Pero también reducirán los cuerpos de los neófitos a tamaños ínfimos y los recluirán en bolsas o recipientes que depositarán en el cielo. Allí se transforman, sufren un proceso de gestación espiritual en seres superiores y al fin renacen, una vez superada la iniciación<sup>54</sup>.

Entonces, tanto la bolsa de la gran dama-diosa del cerro Barbatón de Letur (Albacete), como la del Barranco Estercuel de Alcaine (Teruel), simbolizarían, tal vez, el ingreso de unos neófitos a un caos primordial, donde son devoradas y digeridas sus formas y maneras mortales y humanas. Los dos hombres encaramados al árbol de Alcaine, de alguna forma manipulan y metamorfosean a los cuatro individuos, más pequeños en la escala. Convertidos en embriones por el poder de los chamanes más experimentados, tras el proceso de transformación, los hombres pequeños se convertirán también en sabios y expertos chamanes.

Hay que advertir también que, según Daniele Vazeilles<sup>55</sup>, algunos pueblos primitivos entienden determinadas energías como bolsas o burbujas, a las cuales regresan los seres humanos tras su muerte. La misma autora también coincide en señalar que los aprendices de chamán han de pasar por una prueba iniciática, que consiste en ingresar en esa burbuja, en la que un espíritu tutelar los reconoce como propios y les concede el poder de los chamanes.

El óvalo preñado de hombrecitos de Estercuel en Alcaine (Teruel) sería un precioso ejemplo de cómo pudieron llegar a entender los cazadores de la serranía de Teruel las energías emanadas de los poderes sobrenaturales, ya fuera de un chamán o de una divinidad.

Por otra parte, hemos de añadir que en los ritos de iniciación chamánicos el árbol manifiesta siempre un papel primordial<sup>56</sup>, pues los chamanes descritos por Mircea Eliade trepaban a los árboles con motivo de su consagración e instrucción, para aprender los secretos de su oficio. El neófito accedía así a las

<sup>52</sup> Alonso Tejada, A. y Grimal, A.: *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: el cerro Barbatón (Letur)*, Albacete, 1996.

<sup>53</sup> Jordán Montés, J. F. y Molina Gómez, J. A.: "Hierogamias y demiurgos. Interpretación antropológica de la estación rupestre del Cerro Barbatón (Letur, Albacete)", *XXIV CNA*, Cartagena, 1997.

<sup>54</sup> Mircea Eliade: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, 1993. p. 120.

<sup>55</sup> Daniele Vazeilles: *Los chamanes, señores del universo. persistencia y exportaciones del chamanismo*, Bilbao, 1995. p. 63.

<sup>56</sup> Mircea Eliade: *El chamanismo...*, pp. 115 ss; 219 ss., por ejemplo.

esferas superiores, a través del árbol cósmico, para ser consagrado<sup>57</sup>.

Pero tal ascensión puede significar también, en otras ocasiones, el acceso al mundo celeste por parte de un chamán ya curtido en mil avatares y experiencias místicas. Con el ascenso se expresa la comunicación del chamán con los espíritus y divinidades del más allá, de los cuales obtendrá valiosas informaciones sobre el tiempo meteorológico, sabrá de ellos dónde conseguir recursos y alimentos, le entregarán remedios para sanar de enfermedades,... etc. En la copa del árbol el chamán alcanza visiones extáticas y eleva plegarias al Dios Supremo para que le conceda poderes terapéuticos o la clarividencia ante el futuro, por ejemplo<sup>58</sup>. Pero en las ramas de los árboles los chamanes también pueden rescatar y recuperar las almas de los niños perdidos o de los adultos enfermos, las cuales se habían desprendido de sus respectivos cuerpos y vagaban confusas y asustadas en el éter<sup>59</sup>.

Otras creencias chamánicas aluden a la idea de que las almas humanas que todavía no han nacido, penden de las ramas de un árbol cósmico. Cuando les corresponde el turno del alumbramiento, el Dios Supremo las envía desde ese árbol hasta la tierra.

En definitiva, cualquiera de esas opciones resultaría válida para explicar la extraordinaria escena de Estercuel en Alcaine (Teruel) y también la de El Cenajo en Hellín (Albacete). Los cinco hombrecitos contenidos en el interior del hueco ovalado de Alcaine podrían ser almas descarriadas y perdidas, que son rescatadas por los dos chamanes que actúan como salvadores de las mismas. O bien que esperan su turno para un parto inmediato. Las figuritas esquemáticas que pululan y revolotean en torno a esa burbuja de color, no estarían muy alejadas de estos conceptos.

No olvidamos al ciervo superpuesto al árbol. No creemos que sea un animal colocado de forma azarosa y arbitraria, aunque sea posterior al árbol. Se ha afirmado de forma reiterada, y es algo que parece evidente, que hubo en determinadas regiones y tiempos prehistóricos un probable culto al

toro en las pinturas rupestres levantinas de la península Ibérica<sup>60</sup>. Hay que añadir además el valioso protagonismo que el ciervo desempeña como psicopompo o como animal guía de los chamanes o de los héroes civilizadores y primordiales<sup>61</sup>. Ya lo hemos sugerido también en los apartados anteriores para las estaciones de El Milano (Mula, Murcia), de la cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) o incluso de Minateda (Hellín, Albacete) o de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete). Los ciervos cuando aparecen tan íntimamente vinculados y unidos a los arqueros o chamanes del arte rupestre levantino, deben ser estimados como reveladores de caminos espirituales, que entrañan dificultades diversas (el ascenso a un árbol cósmico y a las esferas celestes, por ejemplo); o como indicadores de espacios hierofánicos, en los que sea posible desarrollar unos rituales con garantía de éxito y con la aprobación de las divinidades; o como propiciadores de la conversión espiritual de los neófitos; o como animales oraculares. La renovación anual de las cuernas de los ciervos, les permitían ser considerados como portadores de fecundidad, de vida y de vigor.

El ciervo naturalista del barranco Estercuel de Alcaine presenta además una peculiaridad, y es que bajo su pezuña delantera derecha aparece un hombrecito seminaturalista. La posición de este personaje tampoco puede ser estimada como casual, sino que sin duda obedeció a una creencia mítica o ritual, por medio de la cual el hombre es integrado a través del ciervo en el árbol y accede a las consecuencias trascendentes que se derivan del elemento vegetal.

Recordemos también la escena que Beltrán y Royo describen en la cueva de la Higuera del barranco de Estercuel, y en la que aparece una mujer embarazada. Esto proporcionaría a la cueva unas connotaciones de santuario de fecundidad (pág. 43 y ss. de la obra de los citados autores) que complementarían a las de carácter chamánico.

Beltrán y Royo confirman que todas las figuras, aún cuando se producen superposiciones, son sin-

<sup>57</sup> Mircea Eliade: *Iniciaciones místicas*, Madrid, 1989. pp. 161 ss.

<sup>58</sup> Mircea Eliade: *Iniciaciones místicas*, p. 162.

<sup>59</sup> Mircea Eliade: *Iniciaciones místicas*, p. 163.

<sup>60</sup> Jordá Cerdá, F.: "¿Restos de un culto al toro en el arte levantino?", *Zephyrus*, XXVI-XXVII, Salamanca, 1976, 187-216.

<sup>61</sup> Mircea Eliade: *De Zalmoxis a Gengis-Khan. religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental*, Madrid, 1985. pp. 135 ss.

crónicas e inmediatas en el tiempo (pág. 47 de la mencionada obra). Esta afirmación es trascendental para aseverar que estamos ante una única escena y ante un documento magnífico, que refleja de forma íntima y transparente la mentalidad de los primitivos pueblos cazadores de serranía, que se extendieron por todos los sistemas montañosos del levante peninsular. De todos modos, la no sincronía de algunas figuras no afectaría, necesariamente, la validez de los planteamientos y teorías aquí desarrollados.

Hay que comparar, por último, estas dos escenas de El Cenajo y del barranco Esterciel, con aquellas otras escenas en las que unos personajes también se encaraman a unos árboles, supuestamente en busca de miel o de huevos. Nos referimos a las estaciones de Alacón (Teruel) y de la Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia). En la segunda el individuo porta incluso una bolsa y aparentemente le rodean unas aves o abejas que tratan de defender su pollada o su panal. ¿Qué diferencias podrían distinguir este doble conjunto de estaciones de arte rupestre? La bolsa del personaje de la Araña le aproximaría al cerro Barbatón de Letur; las abejas a las supuestas almas del barranco Esterciel. Mas creemos que hay una diferencia importante: tanto en El Cenajo como en Esterciel, los pretendidos chamanes están encaramados en la cima de un árbol; los llamados trepadores de El Mortero de Alacón y el personaje de la Araña, no alcanzan la copa y se limitan a realizar su actividad a dos tercios de su altura. Es un detalle pequeño pero creemos que especialmente significativo, ya que los chamanes necesitan ascender hasta la cúspide del árbol para mejor acceder al contacto con los espíritus y divinidades del mundo celeste. Esto no es definitivo, porque harían falta uno o dos hallazgos más para verificar la propuesta; pero sí es orientativo.

Otros árboles aparecen en La Sarga(Alcoy)<sup>62</sup>. Pero a ellos no se encarama ningún personaje, sino que parecen estar sometidos a un vareo para reco-

lectar frutos. Aunque la presencia de una arquero junto a los árboles, con arco y flechas en vertical, en actitud no de caza, podría sugerir una intencionalidad diferente y, acaso, estimar a esos árboles como una representación del árbol primigenio de un Paraíso, del cual obtener frutos de sabiduría, de fuerza y de salud. De hecho, la escena del abrigo de La Sarga se asemeja bastante a la que se encuentra en la cueva de Doña Clotilde (Albarracín, Teruel)<sup>63</sup>, en la que dos personajes con arcos y otros desarmados, todos con tocados alargados, rodean un arbolito, sin que parezca que están recolectando frutos. La escena recuerda más un momento de trance religioso y de éxtasis que una labor agrícola. Pero todo esto merece un análisis más detenido en otro momento.

## VI. La serpiente rocosa del Tolmo de Minateda.

Foto 17

En su día ya planteamos la existencia de una serpiente de varias decenas de metros que ondula en la base de los farallones pétreos de la proa meridional del Tolmo de Minateda<sup>64</sup> y que desemboca visualmente en una aparente cabeza de reptil, una roca que sobresale de la cárcava, a la cual la geología y la erosión eólica y pluvial han concedido la existencia de ojos y boca. El supuesto reptil gigante, en realidad un estrato homogéneo de roca diferente del resto del cingle y de la cárcava por su textura y en color (de unos 20 mts. de longitud y 75 cms. de altura), serpentea junto a unas insculturas (cazoletas y canales), que los hombres del eneolítico tallaron en unas viseras, asomadas al vacío y a la llanura fluvial de Minateda. En consecuencia, obtendríamos una muy interesante combinación iconográfica de cazoletas (receptáculos propiciatorios e impetratorios de la lluvia) con la serpiente, símbolo<sup>65</sup> frecuente de las fuerzas ctónicas y genésicas de las mujeres. Pero lo es también de los valo-

<sup>62</sup> Fortea Pérez, F. J. y Aura Tortosa, E.: "Una escena de vareo en La Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del arte levantino", *Archivo de Prehistoria Levantino*, XVII, Valencia, 1987, 97-120. Ambos autores ya indicaron primero que los personajes que rodean a los árboles están en "actitud contemplativa". Y es una observación muy importante.

<sup>63</sup> Almagro Basch, M.: "Un nuevo grupo de pinturas rupestres en Albarracín. La cueva de Doña Clotilde (Teruel)", *Teruel*, I, 91-116.

<sup>64</sup> Jordán Montés, J. F.: "Los conjuntos de insculturas del valle de Minateda (Hellín, Albacete)", *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 7-8, Murcia, 1991-1992. 21-33.

<sup>65</sup> Chevalier, J. y Gheerbrant, A.: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1986. Voz serpiente.

res salúferos, de profecía y de adivinación. La serpiente es en numerosas culturas un ser andrógino y una divinidad primordial, capaz de generar vida por sí misma por autofecundación. El agua acumulada en los recipientes de las cazoletas excavadas en la roca, se asocia excelentemente con la imagen del ofidio, ya que con frecuencia la serpiente es también un espíritu de las aguas y se le invoca para solicitar las lluvias fecundantes. Al mismo tiempo la serpiente puede ser considerada como un antepasado mítico y héroe civilizador y hasta como un creador primigenio. Muy probablemente las comunidades que horadaron la roca de las viseras meridionales del Tolmo y que ejecutaron los canales y las cazoletas, vieron la hierofanía de una serpiente en la base de la meseta y en las protuberancias de sus cingles, y consideraron que aquel espacio, con las lajas asomadas al vacío, era un lugar sagrado, una especie de altar donde celebrar sus ceremonias para favorecer los flujos de la vida.

## VII. Conclusiones

Ya indicamos al comienzo del trabajo que ciertos investigadores afirmaban que hubo influencias directas procedentes de las culturas del Próximo Oriente Asiático, y que originaron ciertas respuestas en el arte rupestre levantino español. Fue el caso de Jordá Cerdá. Nosotros no podemos afirmar ni sostener contactos directos por medio del comercio o de migraciones humanas. Pero sí mantenemos que ante determinadas circunstancias, como son las experiencias religiosas, surgen modelos similares en la liturgia y en los gestos de los personajes que intervienen en las escenas y



FOTO 17: Posible ofidio tallado por la geología en el morro meridional del Tolmo de Minateda

momentos trascendentes. Y que los significados de la iconografía no han de ser muy diferentes entre sí. Esto al menos en la zona mediterránea, lo que Ripoll Perelló llamaba “el sustrato neolítico circunmediterráneo”.

Nuestra pequeña aportación al arte rupestre se limita a sugerir que en la serranía del alto Segura, en ambas vertientes del límite administrativo entre las provincias de Albacete y Murcia, hubo una serie de mitos comunes que eran compartidos y transmitidos en las comunidades humanas de cazadores y recolectores que habitaban el citado paisaje. Como decía *Leroi-Gourhan*<sup>66</sup>, las pinturas rupestres (aunque se refería a las del Paleolítico, el apunte es válido para nuestro arte levantino) en cierto modo constituyen una escritura. Los pictogramas, aunque carezcan de desarrollo lineal, narran y describen relatos complejos y rituales ancestrales.

Uno de los mitos aludía, probablemente, a cómo una divinidad femenina, protectora de la caza y dispensadora de fertilidad y de vida, protegía y guiaba a los cazadores en la vida terrena y en la vida del Paraíso, donde les sería fácil obtener de forma per-

<sup>66</sup> Leroi-Gourhan, R.: *Las raíces del mundo*, Barcelona, 1984. p. 164.

manente una caza inagotable y hermosa, libre de las cotidianas fatigas para obtener el sustento.

Respecto a escenas y rituales chamánicos, la figura humana de Solana de las Covachas, con piernas abiertas y brazos al rostro, levitando sobre una cierva, nos amplía el catálogo de estos supuestos chamanes y que ya hemos considerado en Alpera, Minateda, El Cenajo, Almería, Alicante,...etc. Añadamos que la escena aparecida recientemente en el barranco Esterciel de Alcaine (Teruel), corrobora ampliamente y con las mejores expectativas lo ya enunciado en su día para El Cenajo de Hellín. Hay, por tanto, dos secuencias de un mismo ritual chamánico en el que el chamán asciende a un árbol para realizar sus prácticas. El valor de ambas estaciones, aparte de su magnífica iconografía, radica en la distancia geográfica que las separa. Esto nos induce a pensar que hubo en las sociedades cazadoras del Epipaleolítico o de los comienzos del Neolítico, unas creencias comunes que abarcaban, al menos, desde las serranías del río Segura hasta las del río Júcar y Turia. Y, aparentemente, en su aspecto formal, no tuvieron que ser muy diferentes a los ritos y creencias que practicaron y mantuvieron los chamanes de Siberia o del continente Euroasiático en general. El hallazgo de una tercera estación en la península Ibérica en la que apareciera un hombrecito encaramado a la copa de un árbol (la iconografía del ciervo, de la bolsa o de las almitas esquemáticas, es importante pero no imprescindible), resultaría la prueba definitiva de lo que aquí o en otras publicaciones hemos planteado. Si con la estación del Cenajo sólo disponíamos de una sospecha y de una sugerencia, ahora con la de Esterciel en Alcaine, avanzamos acompañados de una razonable evidencia. Lo que era una sugerencia es ya una propuesta de trabajo.

Ya sabemos con absoluta certeza que los hombres que pintaron las covachas de arte macroesquemático, naturalista y esquemático cazaron<sup>67</sup>, se combatieron entre sí<sup>68</sup>, laboraron afanosa y cotidiana-

mente por su subsistencia más perentoria<sup>69</sup> o celebraron sus fiestas y ceremonias con evidente alegría y júbilo<sup>70</sup>. Es necesario ahora adentrarnos, sin miedo aunque con la natural prudencia, en sus aspectos religiosos para conocerles mejor. Es imprescindible abordar desde multitud de perspectivas las diversas manifestaciones del arte rupestre levantino, sin desdeñar ninguna orientación<sup>71</sup>. Naturalmente la hipótesis del chamanismo debe incluirse entre las posibilidades de interpretación. Dicha teoría del chamanismo ya ha sido expresada por Jean Clottes y David Lewis Williams<sup>72</sup> para el arte rupestre francocantábrico, y que a nuestro juicio y pese a las críticas recibidas<sup>73</sup>, leída su aportación, nos

*ejércitos en Hispania*, Madrid, 1997, 71-83. Rubio I Mora, A.: "Figuras humanas flechadas en el arte rupestre postpaleolítico de la provincia de Castellón", *XIX CNA*, vol. II, Zaragoza, 1989, 439-449.

<sup>69</sup> De Jordá Cerdá, F. ver las siguientes aportaciones: "Bastones de cavar, layas y arado en el arte rupestre levantino", *Munibe*, n.º 2/3, 1971, 241-248. "Formas de vida económica en el arte rupestre levantino", *Zephyrus*, XXV, 1974, 209-223. "La sociedad en el arte rupestre levantino", *PLAV, L*, Valencia, 1975, 159-184. "Las puntas de flecha en el arte levantino", *XIII CNA*, Zaragoza, 1975, 219-226.

<sup>70</sup> Jordá Cerdá, F.: "Las representaciones de danzas en el arte rupestre levantino", *III CNA*, Porto, 1974, 43-52.

<sup>71</sup> Ver, por ejemplo, AA.VV.: *La contribution de la zoologie et de l'ethnologie a l'interpretation de l'art des peuples chasseurs prehistoriques*, 3e colloque de la Société Suisse des Sciences Humaines (1979). Fribourg, 1984. Estévez de Escalera, J.: "Paleoeconomía y arte prehistórico", *Altamira Symposium* (Madrid, 1981), 197-203. Francia Galiana, M.ª: "Contribución al arte rupestre levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas", *Lucentum*, IV, Alicante, 1985, 55-87. Vázquez Varela, J. M.: "Alucinaciones y arte prehistórico: teoría y realidad en el Noroeste de la península ibérica", *Pyrenae*, 24, Barcelona, 1993, 87-91.

<sup>72</sup> Jean Clottes y David Lewis-Williams: *Les chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, París, 1996. En la obra se presenta al pueblo San en Suráfrica y se indica que su arte rupestre contiene elementos vinculados a las creencias chamánicas. Ambos plantean, mediante el argumento del comparativismo etnológico, que algo similar pudo ocurrir en las cavernas paleolíticas de Europa. Así las revelaciones, las visiones extáticas y los estados de consciencia alterados, obtenidos por diversos métodos (plantas psicotrópicas, tambores, ayunos, soledad voluntaria, oscuridad, torturas físicas), originaban alucinaciones y visiones emanadas del frenesí espiritual. Tales visiones eran luego plasmadas en las paredes rocosas de las cuevas (pag. 7). El individuo chamán alcanza incluso a ver su metamorfosis en animal (pp. 17-18) y hasta considera que las paredes son en realidad membranas de donde brotan y emergen los animales guía y otros signos. En esos lienzos vivos es donde los chamanes palpan las imágenes y las entienden como insertadas en su pensamiento (pp. 85, 92 y 110, por ejemplo).

<sup>73</sup> Las críticas más contundentes proceden de Roberte Hamoyon, precisamente antropóloga especialista en chamanismo.

<sup>67</sup> Blasco Bosqued, M.ª E.: "La caza en el arte rupestre del levante español", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 1, Madrid, 1974, 29-55

<sup>68</sup> Molinos Sauras, M.ª I.: "Representaciones de carácter bélico en el arte rupestre levantino", *Bajo Aragón. Prehistoria*, VII-VIII, Caspe, 1986-87, 295-310. Mateo Saura, M. A.: "La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos", *La guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los*

parece bien fundamentada y digna de ser estimada, en su justa proporción.

Los habitantes de nuestras serranías próximas al Mediterráneo, sus chamanes en concreto, creerían ver, o verían, sus transformaciones en animales (en toros o ciervos en Alpera; en ciervos en Estercuel de Alcaine; en macho cabrío en Almería). Tales mutaciones significan un tránsito en el cosmos, que conduce desde la realidad cotidiana hasta el éxtasis y el mundo celeste. Los animales guía simbolizarían las fuerzas espirituales que conducían a los artistas y chamanes hacia el Más Allá, para cumplir sus cometidos espirituales. Los animales, ya fueran toros, ciervos o cabras, una vez aparecidos ante el hombre, le proporcionarían el conocimiento, la orientación, la fuerza, el valor y el vigor espiritual<sup>74</sup>. El aislamiento meditativo, el ayuno voluntario, la contemplación estética y extática del paisaje y, acaso, la ingestión de ciertas plantas y hongos alucinógenos, provocarían en el ser humano y en aquellos parajes solitarios, de amplias perspectivas y quebrados horizontes, cuyos cingles están horadados por decenas de covachas, visiones místicas y trascendentes. Aquellos cazadores y recolectores de montaña en las sierras del Segura o del Sistema Ibérico, entenderían quizás que los paneles rocosos de las covachas hervían de vida y de imágenes en movimiento. En ellas representarían sus visiones, sus miedos y sus esperanzas. Las covachas suelen estar situadas en lugares hierofánicos y por ese rasgo albergan y acogen, en ocasiones, las tumbas de los antepasados (El Milano de Mula o las covachas de Cehégín) o el recuerdo de chamanes poderosos. Todos ellos capaces de proporcionar alucinaciones y otorgar poderes sobrenaturales que permiten la iniciación de los neófitos o la iluminación espiritual<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> Las apariciones de animales reveladores y trascendentes estaban muy extendidas entre los indios de las praderas norteamericanas. George Catlin hace una preciosa descripción de este tipo de aislamiento individual y de visiones personales en *Vida entre los indios*, Barcelona, 1985, p. 67: "Se dice que un chico de esta edad está haciendo su medicina cuando se ausenta del wigwam paterno durante varios días y noches sucesivos, y durante este tiempo nadie hace preguntas sobre él; basta con saber, o suponer, que está haciendo su medicina. Durante su ausencia, él ayuna todo el tiempo, y el primer animal, reptil o ave con el que sueña, considera que el Gran Espíritu se lo ha designado, y se lo ha presentado en su sueño, para que sea, durante toda su vida, su misteriosa protección, su medicina".

<sup>75</sup> Jean Clottes y David Lewis-Williams: *Les chamanes de la Préhistoire...* p. 33 y 34, p.e. Es muy ilustrativa una cita de la página 33: "Il n'existe pas de grottes profondes dans les

En aquellos hermosos paneles del Mediterráneo quedaron plasmados los mitos, las alucinaciones y las visiones extáticas, y no sólo la descripción de las acciones de caza, los deseos de fecundidad o la narración de combates tribales.

Destacamos también la importancia que debe ser concedida a la expresión y gestos de las manos. En su día ya lo intentamos demostrar con los exvotos ibéricos de bronce<sup>76</sup>. En las sociedades primitivas de cazadores de la serranía del alto Segura o de las estepas y bosques de Minateda, de Alpera, del monte Arabí de Yecla o de la serranía de Teruel, el lenguaje de las manos fue igualmente trascendente. En el ser humano las manos constituyen otras lenguas que no emiten sonidos, pero que transmiten sensaciones, pensamientos y rituales. Y, en definitiva, complementan los mensajes emanados de las imágenes y de las pictografías<sup>77</sup>.

Los mitos propuestos como tales en este trabajo manifestarán variantes regionales<sup>78</sup>, es algo inevitable y lógico en el desarrollo del tiempo y en la distancia geográfica; pero pertenecen a un mismo conjunto o sistema cultural de sociedades muy similares, que acogían a cazadores de serranía del Segura-Cazorla y del Sistema Ibérico. Los diferentes artistas de esas sociedades recrearían, según sus singulares mentalidades y su peculiar inspiración, los mitos que hemos aludido y expuesto aquí; mas todo dentro de un esquema o de modelos aceptables y asumidos por la comunidad a la que pertenecían<sup>79</sup>. También es verdad que los mitos narrados y pintados en las covachas con pinturas rupestres del Levante español

*zones du Sud de l'Afrique où les peintures sont les plus nombreuses, mais les abris on apparemment été considérés, dans certaines circonstances du moins, comme deus entrées dans le monde des esprits. Les artistes-chamanes avaient la faculté de persuader les créatures et les esprits du monde inférieur de traverser la roche*".

<sup>76</sup> Jordán Montés, J. F.; García Cano, J. M. y Sánchez Ferra, A.: "Ensayo de interpretación etnoarqueológica de los exvotos de los santuarios ibéricos: manos, gestos rituales y andróginos en la cultura ibérica", *Verdolay*, 7, Murcia, 1995, 293-314.

<sup>77</sup> Leroi-Gourhan, A.: *El gesto y la palabra*, Univ. Central de Venezuela, 1971. Ver pp. 191 ss.

<sup>78</sup> Díez de Velasco, F.: "El mito y la realidad", *Realidad y Mito*, Madrid, 1997, 3-16 (en concreto pp. 5 y ss.)

<sup>79</sup> Lowie, R.: *Primitive religion*, N. York, 1948, p. 14. El autor indica que los miembros de determinada comunidad (la crow en el caso que él estudia) ven y oyen en sus rituales y visiones alcanzadas en solitario, "...lo que la tradición social de la tribu (...) le sugiere imperiosamente" (Hay versión en castellano: *Religiones primitivas*, Madrid, 1990, p. 34).

reflejan los pensamientos íntimos y trascendentes de aquellos indígenas que cazaron en las serranías. El acto de representar aquellas escenas constituyó un gesto de religiosidad y, en cierta medida, una catarsis para la comunidad, que se comunicaba así con las potencias divinas o sobrenaturales.

Indicar por último que no estamos, es bien evidente, en la posesión de la verdad al aseverar que el chamanismo o que diosas de las montañas, por ejemplo, inspiraron las escenas de El Cenajo (Hellín), del cerro Barbatón (Letur), de Solana de las Covachas (Nerpio), de El Milano (Mula), del barranco de Estercuel de Alcaine,...etc. Pero sí es

verdad que un honesto ánimo de conocer la mentalidad de aquellos primitivos cazadores de serranía, es el que nos ha impulsado a seguir la estela propuesta. Al menos hasta que seamos honestamente rebatidos en lo que consideramos que, hasta el presente, es la mejor explicación posible para algunas, sólo algunas, escenas del arte levantino, que no son ni de caza, ni de guerra, ni de fecundidad, ni costumbristas. Es imposible pensar, además, que aquellas gentes de montaña, tan hábiles para pintar escenas de cualquier índole, no reflejaran en sus covachas su mundo trascendente, sus visiones y sus mitos.