



REVISTA  
**CUADERNOS**  
de Arte Prehistórico

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico  
ISSN 0719-7012  
Número 18  
Julio-diciembre 2024  
Páginas 93-131

DOI:<https://doi.org/10.58210/rcdap175>

## **Teofanías en el arte prehistórico de estilo levantino de la península ibérica ¿Se representó lo sagrado en el arte rupestre levantino?**

*Theophanies in the prehistoric art of the levantine style of the iberian peninsula.  
Was the sacred represented in the levantine rock art?*

**Juan Francisco Jordán Montés**

Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, España

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

[juanfrancisco.jordan00@gmail.com](mailto:juanfrancisco.jordan00@gmail.com)

**Recibido:** 16-10-24 -**Aceptado:** 27-11-24 - **Publicado:** 1-1-25

### **Financiamiento**

La investigación ha sido autofinanciada por el autor.

### **Conflicto de interés**

El autor declara no presentar conflicto de interés.

### **Resumen**

Propuesta e hipótesis de trabajo para considerar como escenas sagradas en el Arte Rupestre Levantino (ARL) a cinco grandes conjuntos: Arroyo Hellín (Jaén), Cerro Barbatón (Letur, Albacete), Solana de las Covachas (Albacete), El Milano (Murcia) y Racó dels Sorellets (Alicante). Los personajes que intervienen en esas cuevas, humanos y animales, junto a su actitud y sus gestos, denotan que son seres ajenos al mundo cotidiano y profano, y que se mueven separados de toda actividad venatoria, bélica o doméstica.

### **Palabras clave**

*Dea mater*, escenas sagradas, hierofantas, arqueros que no cazan, ciervos, ritos de fecundidad.

### **Abstract**

*Proposal and working hypothesis to consider as sacred scenes in Levantine Rock Art (LRA): Arroyo Hellín (Jaén), Solana de las Covachas (Albacete), El Milano (Murcia) and Racó dels Sorellets (Alicante). The characters that intervene in those caves, humans and animals, together with their attitude and gestures, denote that they are beings alien to the everyday and profane world, and that they move separately from all hunting, warlike or domestic activity.*

### **Key words**

*Dea mater, sacred scenes, hierophanies, archers who do not hunt, deer, fertility rites.*

### **Introducción**

El interés por el estudio de los probables sentimientos religiosos de los artistas de ambos sexos que ejecutaron el arte prehistórico, y por las causas que motivaron el desarrollo de esa expresión del alma humana, rebasa ya el siglo<sup>1</sup>. En el presente<sup>2</sup>, no todos los investigadores niegan la existencia de las emociones del espíritu en el alma de aquellos genios, ni la trascendencia de ciertas imágenes que idearon, plasmadas al margen de las necesidades materiales y cotidianas más elementales, unas veces pintadas, otras grabadas o esculpidas. La función primordial de las escenas que aquí hemos seleccionado, creemos que sería la de

---

<sup>1</sup> Th. Mainage, *Les religions de la préhistoire* (París: Desclée y Picard, 1921). Especialmente el capítulo V, "Valeur religieuse de l'Art quaternaire", pp. 199-240 ; G. H. Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles* (París: Masson 1926).

<sup>2</sup> Sirven como ejemplos, en nada exhaustivos, estos autores y títulos, advirtiendo de la necesidad de distinguir entre el concepto de religión y aquellos de sentimientos religiosos o de religiosidad y hasta de sistemas mitológicos: E. Oliver James, *Prehistoric Religion: a study in prehistoric archaeology* (Londres: Thames and Hudson, 1957); J. Maringer, *L'homme préhistorique et ses dieux* (Zurich: Arthaud, 1958) ; E. Patte, *Les hommes préhistoriques et la religion* (París: Picard, 1960); A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la Préhistoire* (París: PUF, 1963); D. Vialou, *L'art des cavernes. Les sanctuaires de la Préhistoire* (París: Le Rocher, 1987); J. Ries (Ed.), *Le origine e il problema dell'Homo religiosus* (Milán: Jaca Book-Massimo, 1989); M. Otte, *Préhistoire des religions* (París: Masson, 1993); E. Anati, *La religion des origines* (París: Bayard Alain, 1999); M. Groenen, *Sombra y luz en el arte paleolítico* (Barcelona: Ariel, 2000); J. D. Lewis-Williams, *L'Esprit dans la grotte: La conscience et les origines de l'art* (París: Editions du Rocher, 2003); A. Testart, *Art et religion de Chauvet à Lascaux* (París: Gallimard, 2016); M. Otte, "Spiritualité originelle. Arts et Pensées au Paléolithique Supérieur Européen". *Bulletin de l'Association Liégoise pour la Recherche archéologique* núm. XXVIII. (2013-2015): 9-14; M. Otte, "Arts et pensée dans l'évolution humaine". *Comptes Rendus Palevol* núm. 16. (2017): 163 (155-166); M. Otte, "L'apparition du phénomène religieux". *Lux in Nocte. Revue d'art et de philosophie* núm. 3 (2018): 87-98.

expresar mitos<sup>3</sup> y ritos<sup>4</sup>, con todas las dificultades inherentes de lectura, mas también la de narrar mediante los recursos de los símbolos<sup>5</sup> y de las elipsis<sup>6</sup>.

Esas escenas marcan, además, por su contenido y posibles significados, territorios donde estos relatos fructificaron, narraciones que fueron transmitidas durante generaciones, con tanta eficacia como las tipologías líticas<sup>7</sup>.

El interés por conocer el significado del arte prehistórico es antiguo, aunque se trate de planteamientos teóricos o de títulos sugestivos, e incluso en autores

---

<sup>3</sup> E. Anati, "Miti e memorie dell'epoca dei sogni: la pittura su corteccia degli aborigeni australiani". *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* núm. XXXIII. (2002): 117-139; M. Groenen, "Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du Paléolithique Supérieure". En *Art du Paléolithique Supérieur et du Mésolithique. XIVème Congrès UISPP, section 8, Université de Liège* (2001), 31-45 (Oxford: BAR International Series 1311, 2004); J. L. Le Quellec, *Arts rupestres et mythologies en Afrique* (París: Flammarion, 2004); R. Lacalle Rodríguez, "La codificación del relato mítico en el arte del paleolítico superior". *SPAL* núm. 17 (2008): 79-95; A. C. Welté y Georges-Noël Lambert, "Mythes et symboles dans les manifestations artistiques du Paléolithique supérieur: la place des assemblages animal/animal et animal/humain". En CLOTTE, J. (Dir.), *L'art pléistocène dans le monde, Actes du Congrès IFRAO (Tarascon-sur-Ariège: Symposium "Signes, symboles, mythes et idéologie...")*. N° spécial de Préhistoire, Art et Sociétés. *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* núm. LXV-LXVI. (2010-2011). CD: 1749-1762; J. L. Le Quellec, "Peut-on retrouver les mythes préhistoriques? L'exemple des récits anthropogoniques". *CRAI Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* núm. 159 (1) (2015): 235-266; R. Pigeaud, "L'art rupestre: image des premiers mythes?". En *Révolution dans nos origines, Éditions Sciences Humaines* (Auxerre: 2015), 176-194; J. d'Huy, *Cosmogonies. La préhistoire des mythes* (París: La Découverte, 2020).

<sup>4</sup> L. G. Freeman, "Cuevas y arte: ritos de iniciación y trascendencia". En *El significado del arte paleolítico* (Madrid: Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola. Ministerio de Cultura, 2005): 247-262; P. Noiret, "La religiosité au Paléolithique". *Comptes Rendus Palevol* núm. 16: 2 (2017): 182-188. Desde una posición crítica: R. Pigeaud, "Les rituels des grottes ornées. Rêves de préhistoriens, réalités archéologiques". En *Restituer la vie quotidienne au Paléolithique Supérieur* (2006): 1-7; R. Pigeaud, "L'art rupestre: image des premiers mythes?"; En *Révolution dans nos origines*. (Auxerre: Éditions Sciences Humaines, 2015): 176-194.

<sup>5</sup> J. L. Le Quellec, *Symbolisme et art rupestre au Sahara* (París: Editions L'Harmattan, 1993); C. Olaria i Puyoles, "Pensamiento mágico y expresiones simbólicas entre sociedades tribales del litoral mediterráneo peninsular: 10.000-7.000 BP". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* núm. 22 (2001): 213-232; V. Villaverde Bonilla, "Arte levantino: entre la narración y el simbolismo". En *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005): 197-226; D. Vialou, "L'image du sens en préhistoire". *L'Anthropologie* núm. 113 (2009): 464-477; Á. Rivera y M. Menéndez, "Las conductas simbólicas en el Paleolítico. Un intento de comprensión y análisis desde el estructuralismo funcional". *Espacio, Tiempo y Forma, Prehistoria y Arqueología* núm. 4 (2011): 11-42; W. Anne-Catherine y L. Georges-Noël. "Aux origines de la spiritualité: la notion de transcendance au Paléolithique". *L'Anthropologie* núm. 109 (4). (2005): 723-741.

<sup>6</sup> A. Lombo Montañés, "Reflexiones sobre la elipsis en el arte paleolítico". *Saldvie* núm. 15 (2015): 23-33.

<sup>7</sup> P. Paillet y E. Paillet, "Le seul réel dans l'art, c'est l'art: réalisme, naturalisme et illusionnisme des œuvres d'art paléolithique". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 119 (3). (2022): 421-447.

escasamente proclives a elucubraciones<sup>8</sup>, más capaces de realizar aproximaciones al arte prehistórico desde la etnología<sup>9</sup>.

J. Clottes<sup>10</sup> se planteaba las razones que motivaron el nacimiento del arte prehistórico en sus orígenes paleolíticos. ¿Evocaciones nacidas de los juegos de luces y sombras? ¿Surgimiento y eclosión de una espiritualidad que es innata en nuestra especie? Cualquier pregunta es legítima para ser planteada en la explicación del origen del Arte Levantino, expresión de la mente humana que surge tras un supuesto lapsus o paréntesis sin arte rupestre después del final del Magdaleniense. Prescindimos aquí por razones de espacio de todo debate entre partidarios del Mesolítico y del Neolítico para el ARL, toda vez que expertos y especialistas lo han debatido hasta el límite.

M. Groenen<sup>11</sup> recordaba la evanescencia evidente de la presencia de espíritus, entidades y creencias en la mentalidad de los cazadores del paleolítico, a causa de la ausencia del entronque con la tradición oral y la lógica carencia de textos escritos; aunque no de iconografía y de indicios arqueológicos, y a pesar de que sean briznas y tenues trazas de un pasado tan remoto. La presencia y hallazgo en el arte auriñaciense y magdaleniense de seres irreales y compuestos (zoomorfos y antropozoomorfos), rigurosamente sujetos a unos códigos de

---

<sup>8</sup> Desde A. Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications* (París: Picard, 1962), y A. Leroi Gourhan, *Les religions de la préhistoire* (París: Presses Universitaires de France, 1964), hasta J. Clottes, *Pourquoi l'art préhistorique?* (Malesherbes: Gallimard, 2011). Otros títulos en D. Sonneville Bordes, "Le bestiaire paléolithique en Périgord. Chronologie et signification". *L'Anthropologie* núm. 90 (4). (1986): 613-656; F. Djindjian, "Fonctions, significations et symbolismes des représentations animalières paléolithiques". En *L'art préhistorique dans le monde. Préhistoire, Art et Sociétés* núm. LXV-LXVI. (2011) : 312- 313 y 1807-1816; M. Groenen, "Le statut de l'animal dans l'art pariétal du Paléolithique supérieur". En S. Peperstraete (ed.), *Animal et religion* (Bruselas: Edition de l'Université de Bruxelles, collection Problèmes d'histoire des religions, 2016): 37-51. Recordemos que entre los investigadores españoles el asunto no ha sido desdeñado, tanto en obras individuales, ver E. Ripoll Perelló, *Orígenes y significado del arte paleolítico* (Madrid: Sílex Ediciones, 1986); A. Beltrán Martínez, *Ensayo sobre el origen y significado del arte prehistórico* (Zaragoza: Prensas Universitarias, 1989), como en colectivas: VV. AA., *El significado del arte paleolítico* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2005).

<sup>9</sup> Para todo el debate en general del asunto K. P. Hrnir, "Application of comparative ethnology in archaeology: recent decades". *L'Anthropologie* núm 61 (3). (2023): 229-246; A. Vila-Mitja y J. Estévez, "Rethinking ethnoarchaeology: following a long trail looking to improve hunter-fisher-gatherer social archaeology". *L'Anthropologie* (Brno) núm. 61 (3). (2023): 283-302. En España: M. F. Galiana Botella, "Contribución al arte rupestre levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas". *Lucentum* núm. IV (1985): 55-86; I. Domingo Sanz, S. K. May y C. Smith, "Etnoarqueología y arte rupestre en el siglo XXI: de la analogía directa a la redefinición del método arqueológico". *Kobie, Serie Anejo* núm. 16 (2017): 163-180; I. Domingo Sanz, C. Smith y S. K. May, "Etnoarqueología y arte rupestre: potencial, perspectivas y ética". *Complutum* núm. 28 (2). (2017): 285-305.

<sup>10</sup> J. Clottes, *What is Palaeolithic art? Cave paintings and the dawn of human creativity* (Chicago: University of Chicago Press, 2016).

<sup>11</sup> M. Groenen, "À l'aube de la métaphysique. Jalons pour une préhistoire de la spiritualité", *Sciences-Croisés* 7-8 (2011): 1-19.

representación, nos permitiría pensar, según Groenen, en la existencia de una metafísica en las mentes de los habitantes del Paleolítico Superior.

Introducirse en la hermenéutica y significado del arte prehistórico es complejo y admite multitud de teorías<sup>12</sup>, Nosotros establecemos como idea esencial que aquellos cazadores y recolectores del mesolítico español representaron mitos<sup>13</sup> y que reflejaron lo sagrado en las pinturas que plasmaron en los paneles rocosos. Mas es evidente que aquellas gentes, además de los mitos, representaron instantáneas cinegéticas<sup>14</sup>, bélicas<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Son numerosas las aportaciones que nos muestran las diferentes teorías e hipótesis para explicar la génesis y los motivos del arte realizado por el hombre. Una muy somera selección: R. White, *Dark Caves, bright visions: Life in Ice Age Europe*. (New York: W.W. Norton & Company, 1986); L. G. Freeman, "Seres, signos y sueños: la interpretación del arte paleolítico". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología* núm. V (1992): 87-106; C. Renfrew y E. Zubrow (Eds.), *The ancient mind: Elements of cognitive archaeology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994); S. Mithen, *The prehistory of the mind* (Londres: Thames & Hudson, 1996); E. Dissanayake, *Art and intimacy: How the arts began* (Seattle: University of Washington Press, 2000); D. Dutton, *The art instinct: Beauty, pleasure, and human evolution* (New York: Bloomsbury Press, 2009); E. Palacio-Pérez, "Cave art and the theory of art: The origins of the religious interpretation of palaeolithic graphic expression". *Oxford Journal of Archaeology* núm. 29 (1). (2010): 1-14; A. Steif, *Endless resurrection: art and ritual in the upper Paleolithic*. Tesis Doctoral, University of Michigan, 2010; E. Guy, *Ce que l'art préhistorique dit de nos origines* (París: Flammarion, 2017); P. Paillet, *Qu'est-ce que l'art préhistorique? L'Homme et l'image au Paléolithique*. (Paris, CNRS Éd., coll. Le Passé recomposé, 2018); G. Rigal, *Le temps sacré des cavernes: de Chauvet à Lascaux, les hypothèses de la science*. (París: Éditions Corti, 2016). En nuestro país autores de prestigio también se han atrevido a adentrarse en los deslizantes territorios de los significados: J. M. Gómez Tabanera, "Significación religiosa y función semiológica en el arte rupestre astur-cantábrico". En *Valcamonica Symposium 1972* (Brescia: Edizioni del Centro - Centro Camuno di Studi Preistorici, 1975): 65-72; A. Beltrán Martínez, "El arte rupestre levantino: cronología y significación". *Caesaraugusta* núm. 31-32 (1968): 7-43; M. Á. Mateo Saura, "Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino". *Zephyrus* núm. LVI (2003): 247-268; J. González Echegaray, "La interpretación mágica del arte paleolítico". En *El significado del arte paleolítico*. (Madrid: Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola. Ministerio de Cultura, 2005): 229-245; A. Lombo Montañés, "Los significados del arte paleolítico: Una revisión historiográfica y crítica". *ArqueoWeb* núm. 16 (2015): 4-20; M. Á. Mateo Saura y J. A. Gómez Barrera, "Aportaciones a la discusión sobre el significado del arte rupestre levantino". En *II Jornades Internacionals d'Art Prehistòric de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica* (Montblanch: Museu Comarcal de la Conca de Barberà (MCCB) y Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades -CIAR-, 2022): 159-170.

<sup>13</sup> J. F. Jordán Montés, "Narraciones de mitos entre los cazadores postpaleolíticos de la Península Ibérica: cuerpos estilizados, escalas con miel, animales en trance de muerte y la Hija del Señor del Bosque". *Cuadernos de Arte Rupestre* núm. 3. (2006): 79-124; J. F. Jordán Montés, "¿Existieron relatos míticos en el arte rupestre levantino? El mito de la creación en el ARL". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 14. (2022): 35-84.

<sup>14</sup> M<sup>a</sup>. C. Blasco Bosqued, "La caza en el arte rupestre del Levante español". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM* núm. 1. (1974): 29-55; E. López Montalvo, "La caza y la recolección en el arte levantino". En *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005): 265-278; J. F. Ruiz López, "Cazadores y presas: simbolismo e interpretación social de las actividades cinegéticas en el arte levantino". *Arqueobios* núm. 3 (1). (1996): 104-126. Para el arte paleolítico: K. Lindner, *La chasse préhistorique* (París: Payot, 1941);

y sociales<sup>16</sup>. Incluso todo aquello que incluiríamos en un ambiente doméstico y hasta familiar<sup>17</sup>. Semejante apreciación positiva de su existencia es posible mantener ante la importancia social de la mujer, ya sea en el período del Paleolítico Superior<sup>18</sup> o bien durante el Mesolítico<sup>19</sup>; y lo mismo decimos de los

---

J. M. Gómez Tabanera, *La caza en la prehistoria* (Madrid: Istmo, 1980); B. Delluc y G. Delluc, "Le sang, la souffrance et la mort dans l'art paléolithique. L'Anthropologie núm. 93 (2). (1989): 389-406; J. G. Rozoy, "Le propulseur et l'arc chez les chasseurs préhistoriques. Techniques et démographies comparées". *Paléo. Revue d'Archéologie Préhistorique* núm. 4. (1992): 175-193; M. Lejeune, "La chasse dans l'art préhistorique". *Anthropologie et Préhistoire* núm. 111. (2000): 410-415; Para debatir las matizaciones y diferencias entre cazadores y recolectores, así como la definición de bandas: Ó. Arce Ruiz, "Cazadores y recolectores. Una aproximación teórica". *Gazeta de Antropología* núm. 21. (2005): texto 21-22.

<sup>15</sup> M<sup>a</sup>. I. Molinos Sauras, "Sistemas estratégicos de combate en el arte rupestre levantino". En *Temas de historia militar: 1er Congreso de Historia Militar*, vol. II (Zaragoza: Estado Mayor del Ejército, 1982): 28-52; M<sup>a</sup>. I. Molinos Sauras, "Representaciones de carácter bélico en el arte rupestre levantino". *Bajo Aragón. Prehistoria* núm. VII-VIII. (1986-87): 295-310; A. Rubio i Mora, "Figuras humanas flechadas en el arte rupestre postpaleolítico de la provincia de Castellón". XIX Congreso Nacional de Arqueología (Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1989), 439-459; M. Á. Mateo Saura, "La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos". *La guerra en la Antigüedad*. (Madrid: Ministerio de Defensa, 1997): 71-83; P. M. Guillem Calatayud, "Las escenas bélicas del Maestrazgo". *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005): 239-251; J. V. Picazo Millán y M. Martínez Bea, "Bumeranes y armas arrojadas en el arte rupestre levantino. Las aportaciones de la cueva del Chopo (Obón, Teruel)". *Arte rupestre en la España mediterránea -2004-* (Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005): 379-391; E. López Montalbo, "Violence et mort dans l'art rupestre du Levant: groupes humaines et territoires". *L'armement et l'image du guerrier dans les sociétés anciennes* (Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2011): 19-42; A. Rubio y R. Viñas, "Representacions bèl·liques de l'art llevanti". I Jornades Internacionals d'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica (Montblanc, Museu Comarcal de la Conca de Barberà, 2019): 227-244.

<sup>16</sup> L. Pericot, "La vida social de los cazadores paleolíticos y epipaleolíticos españoles a través del arte levantino". *Miscelánea Arqueológica* núm. XXV. (Barcelona: Instituto de Prehistoria y Arqueología, 1974): 173-195; F. Jordá Cerdá, "Formas de vida económica en el arte rupestre levantino". *Zephyrus* núm. XXV. (1974): 209-223; F. Jordá Cerdá, "La sociedad en el arte rupestre levantino". *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia* núm. 11. (1975): 159-184; G. Sauvet y A. Włodarczyk, "El arte parietal, espejo de las sociedades paleolíticas". *Zephyrus* núm. 53-54. (2000-2001): 217-240; S. Fairén Jiménez y E. Guerra Doce, "Paisaje ritual: reflexiones sobre el contexto social del arte macroesquemático". *Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea* (Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y CAM, 2005): 89-97.

<sup>17</sup> Para este debate la lectura de las reflexiones de D. Lysek y D. Gariglio, "L'attività creativa nella preistoria: un'espressione di tracce di benessere?". *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici* núm. XXXVI. (2010): 61-70.

<sup>18</sup> Sobre aspectos concretos relativos a la mujer durante el Paleolítico Superior: J. P. Duhard, "Le corps féminin et son langage dans l'art paléolithique". *Oxford Journal of Archaeology* núm. 9 (3). 1990: 241-255; H. Delporte, *La imagen de la mujer en el arte prehistórico* (Madrid: Istmo, 1982); C. Cohen, *La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale* (París: Belin-Herschel, 2003); M. Patou-Mathis, *L'homme préhistorique est aussi une femme: une histoire de l'invisibilité des femmes* (París: Allary éditions, 2020).

<sup>19</sup> A. Alonso i Tejada, "La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos". *Gala* núm. 2 (1993): 11-50; T. Escoriza Mateu, *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la Península Ibérica* (Oxford: BAR Internacional Series 1082, 2002); J. F. Jordán Montés, "La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la Península

niños<sup>20</sup> en el ARL. Tales imágenes son un testimonio documental de la personalidad y de la percepción antropológica de aquellos cazadores y recolectores.

Más entendemos y sostenemos que un porcentaje significativo de aquellas pinturas se reflejaron escenas sagradas, cuyas figuras, ya fueran árboles, animales o seres humanos, constituyeron para aquellos hombres y mujeres auténticas hierofanías<sup>21</sup>.

No obstante, reconocemos que nuestra mentalidad y nuestra manera de pensar es posible que sea muy diferente a la que desarrollaron aquellos cazadores y recolectores de la Península Ibérica, entre los años 9000 y 5000 a.C., de tal suerte que todo el esfuerzo por entender sus cosmovisiones, anhelos y

---

Ibérica". En Ponencias de los seminarios de arte prehistórico desde 2003-2009 (V, VI, VII, VIII, IX-X y XI. Serie Arqueológica. Varia núm. IX (23). (Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2010): 331-378; C. Olaria i Puyoles, "Las Venus del Barranco de La Valltorta (Castellón). Mujeres parturientas en el arte magdaleniense y en el arte levantino". Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 3. (2006): 59-78; C. Olaria i Puyoles, Del sexo invisible al sexo visible. Las imágenes femeninas postpaleolíticas del Mediterráneo peninsular (Castellón de la Plana: Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, 2011); C. Olaria i Puyoles, "Las mujeres y las creencias míticas". En Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico y Varia de Arqueología (Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 2011): 53-83; M. Lillo Bernabeu, La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la Península Ibérica (Alicante: Universitat d'Alacant, 2014); G. Morote, A. Rubio y R. Viñas, "Las representaciones femeninas de Cova Centelles (Albocàsser. Castellón)". I Jornades Internacionals d'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica, (Montblanc: Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades, 2019): 245-264; M. Lillo Bernabeu y V. Barciela González, "Prácticas maternas en el arte levantino". En Prehistoria y arte rupestre en la Vall de Gallinera (La Marina Alta, Alicante) (Alicante: MARQ, 2020), 88-89; M. Cacheda Pérez, "La representación de las mujeres levantinas en el conjunto rupestres de la Roca de los Moros del Cogul (El Cogul, Lleida) desde una perspectiva feminista". Complutum núm. 33 (2). (2022): 329-346.

<sup>20</sup> Acerca de la infancia, tanto en el arte francocantabro como en el levantino: M. Bea Martínez, "Representaciones infantiles en el arte levantino". En Niños en la Antigüedad. Estudios sobre la infancia en el Mediterráneo antiguo. (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012): 31-55; A. Lombo Montañés et al., "La infancia en el Paleolítico Superior: presencia y representación". El Futuro del Pasado. Revista electrónica de historia núm. 4 (2013): 41-68.

<sup>21</sup> Sucede, tal y como manifestaba M. Eliade, que para nosotros, los humanos del mundo tecnológico, informático, urbano, saturados de redes sociales y de IA, se ha perdido la capacidad de vislumbrar lo sagrado en el paisaje, en la naturaleza, en el cosmos, en las manifestaciones de la vida... Y, por tanto, creemos en nuestra ignorancia antropológica, que tales expresiones y sentimientos ante lo sagrado no existieron nunca. Mas se obvia a menudo el estudio de la posibilidad de lo sagrado en el arte prehistórico y hasta se niega incluso en las aportaciones la existencia de dichas expresiones. Por añadidura se sustituye lo trascendente, se dice que por indemostrable científicamente, por atrevidas deducciones socioeconómicas y del materialismo histórico (lucha de clases, misoginia, sometimiento de la mujer al varón, explotación y dominio patriarcal, "producción de sujetos"...), tan indemostrable su existencia todos esos rasgos, por imposibilidad estricta de una verificación documental o por un testimonio oral, y usando idénticos argumentos, como la existencia de lo sagrado en las escenas del arte prehistórico.

deseos haya sido baldío. En suma, como reflexionaba Patrick Paillet<sup>22</sup>, nos sería imposible acceder a ese conocimiento y sabiduría ancestral, porque los mensajes que quedaron plasmados en las figuras y escenas de las estaciones rupestres, ya fueran del ARL e incluso del ARE, no estaban destinados a nosotros, humanos del III milenio *post Christum*, y nos serían ininteligibles, al menos en un amplio espectro.

## 1. Escenas de carácter sagrado en el ARL. Propuestas de interpretación

Elegimos una breve serie de escenas pintadas en el arte prehistórico levantino que consideramos impregnadas de sacralidad<sup>23</sup>, tanto por los protagonistas que actúan y su situación en el escenario, como por sus actitudes, ajenas a nuestro juicio a toda actividad venatoria, bélica o doméstica<sup>24</sup>. Habría, empero, algunas escenas, que se situarían entre lo sagrado y lo profano. Nos referimos, por ejemplo, a aquellas de danza<sup>25</sup>, como la de Los Grajos (Cieza, Murcia)<sup>26</sup> o la de Cogul (Lleida)<sup>27</sup>; o a aquellas de capturas de animales vivos,

---

<sup>22</sup> P. Paillet, *Qu'est-ce que l'art préhistorique?...*, 2018, 245-257 y 279-282.

<sup>23</sup> J. F. Jordán Montés, "Escenas de carácter sacral y seres sobrenaturales en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica". En *Semiótica del arte prehistórico* (Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2001): 89-127.

<sup>24</sup> Sobre la importancia de la distribución y presencia de las figuras en los palimpsestos para conocer la función y significados del arte prehistórico, a la vez que los sistemas de pensamiento durante el Paleolítico o en las sociedades sin escritura, una interesante propuesta en G. Sauvet et al., "La structure iconographique d'un art rupestre est-elle une clé pour son interprétation?". *Zephyrus* núm. 59. (2006): 97-119.

<sup>25</sup> Como genial intuición pionera, reconocer la labor de F. Jordá Cerdá, "Las representaciones de danzas en el arte rupestre levantino". III Congreso Nacional de Arqueología. (Porto: Junta Nacional da Educação, 1974): 43-52; N. Santos da Rosa, L. Fernández Macías y M. Díaz-Andreu, "Las escenas de danza en el arte rupestre levantino del Bajo Aragón y Maestrazgo: una síntesis crítica". *Zephyrus* núm. LXXXVII. (2021): 15-31; M. Díaz-Andreu, L. Fernández Macías y N. Santos da Rosa, "Danzando sobre las rocas: la identificación de una práctica cultural inmaterial en la zona meridional del arte levantino". II Jornades Internacionals d'Art Prehistòric de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica (Montblanch: Museu Comarcal de la Conca de Barberà (MCCB) y Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades, 2022): 199-216.

<sup>26</sup> A. Beltrán Martínez, *La Cueva de Los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)*, Monografías Arqueológicas núm. VI. (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1969); J. Salmerón Juan y M<sup>a</sup>. J. Rubio Martínez, "El Barranco de Los Grajos (Cieza, Murcia): revisión de un interesante yacimiento prehistórico". XXI Congreso Nacional de Arqueología, vol. 2 (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1995), 589-602; T. Fernández Azorín y P. Lucas Salcedo, "Aportación a la representación de la sexualidad en el arte levantino: el abrigo I del Barranco de Los Grajos (Cieza)". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 15 (2023): 134-151.

<sup>27</sup> H. Breuil y J. Cabré, "Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre, II. Les fresques à l'aire libre de Cogul. Province de Lérida (Catalogne)". *L'Anthropologie* núm. XX. (1909): 1-21 ; P. Bosch Gimpera y J. Colominas Roca, "Pintures rupestres de la Roca dels Moros de Cogul". *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* núm. VII. (1921-26): 3-27 ; M. Almagro Basch, *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)* (Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1952) ; A. Alonso i Tejada y A. Grimal Navarro. *L'art rupestre del Cogul. Primeres imatges humanes a Catalunya*. (Lleida: Pagés Editors, 2007); R. Viñas Vallverdú et al., "El mural de las Roca dels Moros, Cogul

como la espectacular de Muriecho (Colungo, Huesca)<sup>28</sup>. Tales son ejemplos de una etnografía<sup>29</sup> muy viva, existencial, sin duda teñidos de religiosidad, pero a la vez de expresión jubilosa de una vida ordinaria, festiva, alegre.

Entendemos, por otra parte, en nuestra estulta impericia que estas próximas escenas que vamos a desarrollar se incardinan en una serie de arquetipos existentes en los relatos mitológicos y en la psique y mente de los pueblos primitivos y antiguos. Por tanto, no se trata, tales secuencias prehistóricas, de invenciones de una mente singular y anárquica, sino de creaciones de artistas, extraordinarios sin duda, que continuaban y respetaban una serie de tradiciones y relatos míticos, difundidos y compartidos en el seno de sus comunidades<sup>30</sup>.

### **1.1. Una hierogamia perdida y olvidada en una pequeña cueva (Letur, (Albacete))**

Una humilde y diminuta covacha, oculta en una divisoria de aguas, en la serranía entre Moratalla y Letur, en el Cerro Barbatón<sup>31</sup>, esconde una de las escenas más extraordinarias que jamás se haya pintado en el continente europeo, realizada sin duda alguna por un genio, equiparable a Miguel Ángel o a Velázquez, acaso no tanto por su destreza técnica, sería evidente, pero sí por su capacidad de síntesis, de gestar una alegoría y de transmitir un relato oral mítico a través de unas sobrias imágenes, concisas<sup>32</sup>.

---

(Lleida). Propuesta secuencial del conjunto rupestre". Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 3. (2017): 93-129.

<sup>28</sup> V. Baldellou et al., "Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)". *Bolskan* núm. 17. (2000): 33-86; P. Utrilla y M. Martínez-Bea, "La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico". *Munibe* núm. 57 (III). (2005-2006): 161-178.

<sup>29</sup> Los análisis etnográficos no están excluidos del estudio del ARL: M<sup>a</sup>. F. Galiana Botella, "Contribución al arte rupestre levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas". *Lucentum* núm. IV. (1985): 55-86. Una visión crítica y recorrido historiográfico respecto a las analogías y las interpretaciones en las aportaciones desde la etnografía en el arte prehistórico en I. Domingo Sanz, S. K. May y C. Smith, "Etnoarqueología y arte rupestre en el siglo XXI: de la analogía directa a la redefinición del método arqueológico". *Kobie. Serie Anejo* núm. 16. (2017): 163-180; I. Domingo, C. Smith y S. K. May, "Etnoarqueología y arte rupestre: potencial, perspectivas y ética". *Complutum* núm. 28 (2). (2017): 285-305.

<sup>30</sup> Recordemos que no sólo son los humanos los que están impregnados de sacralidad, sino que los mismos animales constituyen parte esencial de esa sacralidad J. Lodewicus Van Heerden, *The animal as a sacred symbol in prehistoric art* (Makhanda: Rhodes University, 1974).

<sup>31</sup> A. Alonso i Tejada y A. Grimal, *Investigaciones sobre arte prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur)*. (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1996).

<sup>32</sup> Sobre el Cerro Barbatón hemos escrito extensamente, inspirándonos siempre en los espléndidos calcos de nuestros predecesores: J. F. Jordán Montés y J. A. Molina Gómez, "Hierogamias y demiurgos. Interpretación antropológica en la estación rupestre del Cerro Barbatón (Letur, Albacete)". *XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Zaragoza, 1999)*: 251-260; J. F. Jordán Montés, *Hierofanías en el arte rupestre postpaleolítico español*. *Scripta Fulgentina* núm. 39-40. (2010): 137-162.

La escena es en apariencia sencilla: una dama con falda tubular y tocado globular sostiene, o mejor pende de su codo, una bolsa en cuyo interior se aprecia un niño en cuclillas. La dama es de muy grandes dimensiones; cerca de un metro de altura. Le acompaña a la derecha de la imagen un formidable arquero, cuyas armas, arco y flechas, no están en posición de caza ni de combate, sino en reposo, en horizontal y sin cargar los proyectiles, de acorde con la serena actitud de marcha del varón. A la izquierda de la dama se mueve una serie de arqueros, de muy inferior tamaño.

Esta aparente simplicidad entraña, sin embargo, una complejidad iconográfica que admite, según nuestro torpe entender, diversas interpretaciones desde la etnografía, la mitología y la psicología<sup>33</sup>.

Iniciamos nuestra hipótesis de trabajo. La escena del Cerro Barbatón de Letur (Albacete) no es posible captarla sólo como una situación costumbrista, ni como un suceso histórico; tampoco como un alarde bélico o una hazaña cinegética, ambos hechos dignos de ser rememorados en la covacha, insistimos que muy pequeña, desapercibida en el entorno, casi oculta a las miradas. El propio emplazamiento del abrigo rocoso, hoy todavía rodeado por un denso y umbroso bosque de encinas, seguramente como antaño, en una triple divisoria de aguas, al amparo de varias altivas cimas, invita al recogimiento, a la meditación, a la intimidad. No hay ante la covacha nada que promueva una gran aglomeración de gentes, ni en su exiguo adarve ni en su escabrosa periferia. Por el contrario, la contemplación de la escena pintada se incardinaría en una ceremonia reducida destinada a muy pocos participantes, como si se aludiera a un rito de iniciación. En suma, creemos asistir al relato de un mito. No sabemos cuál, es lógico, pero ofrecemos varias hipótesis de trabajo.

#### 1.1.1. Nivel A. Una *Dea mater*

Una *Dea mater* primordial, nutricia y benévola que alude a un mito cosmogónico de creación de la humanidad. La diosa dama, por su apariencia, pose y actitud, es de carácter benéfico; constituye un refugio sagrado, un claustro

---

<sup>33</sup> Ha habido autoras, como T. Escoriza, que vieron en esta instantánea únicamente una informal convivencia de dos mujeres protegiendo o trasladando a una criatura. Opinamos que el espacio hierofánico de la covacha donde se plasmó tan extraordinaria como singular escena, sin parangón todavía en el ARL, y los excepcionales personajes que la integran (mujer + hombre + niño en cuclillas + bolsa), permiten un mayor margen de maniobra, más allá de una instantánea doméstica. Entendemos que todo el conjunto sugiere una explicación mucho más elaborada que la simple sencillez de una familia humana, sin obviar su emotividad. Todo el grupo es susceptible de ser visto, a tenor de las actitudes de sus protagonistas y del escenario en el que se mueven, con una óptica más elaborada, de mayor trascendencia espiritual. Así, Cuando leímos la aséptica descripción formal de Alonso y Grimal, intachable en cuanto a metodología y rigor académico, comprobamos que se nos ofrecía un espacio inexplorado y que era posible, y legítimo, internarnos en un análisis antropológico.

maternal, una matriz que proporciona vida y fecundidad. Su rango, indicado por su gran tamaño (70 cm de altura) y su actitud serena y majestuosa, otorga protección al niño de la bolsa, tutela que incluso alcanza al arquero varón que le antecede en el sentido de la marcha. Esa dama se constituye por sí misma en sede de bendiciones y de salud; acaso incluso otorgadora de caza. Su descomunal tamaño a los ojos de los visitantes o de los neófitos, acostumbrados a figuras pequeñas, es susceptible de apreciarlo como señal de antigüedad en los orígenes de los tiempos, de longevidad y de sabiduría, de vigor físico y de perfección espiritual<sup>34</sup>.

En efecto, y lo supo indicar magníficamente el creador prehistórico de esta escena, adornan a esta dama una serie de rasgos que advierten de la supremacía de la mujer sobre el hombre:

a. La *Dea mater* fue pintada intencionadamente a una altura topográfica superior a la del aguerrido arquero. Es la única gran diferencia, además de su centralidad en el escenario, respecto a su compañero; pero psicológicamente el detalle es crucial, definitivo. Mentalmente el artista, ya fuera hombre o mujer, asumía y concebía que el personaje más importante en rango, primordial, allí representado era la mujer. No está armada, cual una amazonas, pero eso resulta del todo indiferente. Su poder es espiritual, porque en torno a la dama giraba toda la secuencia y todos los personajes. El resultado de la composición es sencillamente extraordinario.

b. La supuesta *Dea mater*, jerárquicamente superior, entabla relación con unos menudos arqueros que pululan a su izquierda, ignorados por completo por el gran arquero, con los cuales el varón no establece ninguna relación, ni visual, ni gestual. Da la sensación de que la dama asume a esos pequeños arqueros, de que los recoge y acoge con su brazo derecho y que los eleva hacia sí.

c. La *Dea mater* custodia y protege, también y esencialmente, al niño pequeño, cuyo saquito que le contiene, ella mantiene en vilo mediante una suerte de cuerda o cordón umbilical, el cual pende de su codo izquierdo. Esta función de protectora y de transportadora, confiere a la dama un significado primordial, de gran madre. Es verdad que el arquero varón escolta a la dama y al niño/a, pero no deja de ser una protección aguerrida, no espiritual como la que ejerce la madre, la esposa divinal. No existe contacto corporal ni posicional entre el gran arquero y el niño en cuclillas.

---

<sup>34</sup> Para estas observaciones, J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (México: Fondo de Cultura Económica, 1959), 239 ss.; 283 ss.

### 1.1.2. Nivel B. Una hierogamia

La hierogamia<sup>35</sup> o matrimonio sagrado de una pareja primordial creadora del mundo, de la cual surgirá la especie humana. Son amantes creadores, en apariencia iguales en todo. Pero sólo en apariencia, porque el genial artista, ya fuera hombre o mujer, dejó una serie de indicios que delatan y denotan la preeminencia de lo femenino sobre lo masculino en un mito cosmogónico de creación, tanto por su tamaño como por su posición topográfica más elevada y central en el marco del conjunto.

Sin duda existe una serie de semejanzas entre la diosa dama y el arquero varón, las cuales permiten establecer una alianza, parental o conyugal:

a. Ambos personajes, la dama y el arquero, lucen un similar tocado globular.

b. Ambos personajes se expresan con idénticos gestos de la mano izquierda: mano abierta, dedos extendidos, saludo ritual...

c. Ambos personajes muestran el brazo izquierdo con la misma flexión en ángulo recto.

d. Ambos personajes caminan en la misma dirección, hacia la derecha del observador.

e. Ambos personajes fueron pintados con una altura corporal muy semejante, lo que sugiere un rango parecido<sup>36</sup>.

Para incrementar la sensación de familia sagrada, observamos que el niño recluido en la bolsa (aunque esté pintado junto a la bolsa), también se engalana, como sus progenitores, ya sean físicos o espirituales, con un tocado globular, aunque más pequeño, de acorde a su edad y cráneo. Y del mismo modo, tal y como ejecutan sus progenitores, saluda con su manita y sus dedos abiertos, flexiona en ángulo recto el codo y, por último, mira tal y como marcan sus padres sagrados, hacia la derecha del observador, aunque no camine y permanezca en el útero simbólico de la bolsa de cuero.

---

<sup>35</sup> F. Jordá Cerdá ya recurrió a ese concepto en el título de un artículo suyo sobre arte paleolítico: "El mamut en el arte paleolítico peninsular y la hierogamia de Los Casares". Homenaje al profesor Martín Almagro Basch, vol. I. (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983): 265-272.

<sup>36</sup> Acerca del encuentro del héroe con la diosa y las metamorfosis y sublimación que experimenta el varón ante ella, J. Campbell, *El héroe de las mil caras...*, 1959, 104 ss.

### 1.1.3. Nivel C. Rito de carácter chamánico

En esta opción o hipótesis de trabajo alcanza una singular relevancia la figura del niño enclaustrado en la bolsa de cuero. Su posición es nítidamente fetal, lo que indica un proceso de gestación del embrión, no solo físico, sino espiritual.

Ya hemos indicado que la criatura reitera los gestos que expresan sus padres con el brazo, la mano, y los dedos, lo que evidencia una filiación. Su propio tocado globular es idéntico al de sus progenitores.

Sabemos por los trabajos de antropología y de historia de las religiones que en ciertos pueblos cazadores y recolectores los neófitos que son candidatos a convertirse en chamanes, son reducidos por la magia al tamaño de un infante, de un niño, e introducidos en saquitos, pero también recluidos en ceremonias de iniciación en cuevas o chozas por los chamanes veteranos. Hasta son torturados y descarnados simbólicamente en los relatos, ya sea por quienes les están instruyendo<sup>37</sup>, ya por los espíritus auxiliares. Se trata de expresar en estos ritos que el candidato a chamán, además de padecer un prolongado ayuno, es sacrificado y hasta eviscerado, y muere a su condición mortal. Tras superar el penoso y doloroso proceso de gestación espiritual, el ahora novicio resucitará luego, convertido en un ser superior en cualidades, fortaleza y perspectivas de conocimientos, capaz de sanar a otros de sus enfermedades, de conjurar tormentas, de guiar almas, de obtener caza e, incluso, de ser un ardiente guerrero<sup>38</sup>, sin obviar nunca que sus poderes proceden de una entidad sagrada superior a él.

Así, la bolsa oscura, las entrañas gestantes, son alegoría del caos primigenio que devora y digiere todo lo caduco de los seres que en ella se albergan temporalmente, en el saco citado.

No es posible olvidar en la escena del Cerro Barbatón la cuerda atada al codo de la gran dama, manifiestamente destacada por el artista, y de la cual pende la bolsa donde se gesta la vida. Diversos autores, como M. Eliade o J.

---

<sup>37</sup> Para estos procesos, cuestiones y descripciones, M. Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 120; M. Eliade, *Introducción a las religiones de Australia* (Buenos Aires: Amorrortu, 1975), 131 ss; A. Peter Elkin, *Aboriginal Men of High Degree. Initiation and sorcery in the world's oldest tradition* (Vermont: Inner Traditions Rochester, 1977): 112-113.

<sup>38</sup> J. Campbell, *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 265, 279 y 287; M. Eliade, *El chamanismo y las técnicas...*, 1993, 154 ss; M. Eliade, *Iniciaciones místicas* (Madrid: Taurus, 1989), 156 ss., 160 ss., 166 ss., donde se describen las pruebas iniciáticas simbólicas y rituales de los chamanes: enclaustramientos, ayunos, decapitaciones, evisceraciones, descarnaciones..., para alcanzar sus plenos poderes como sanadores físicos y espirituales.

Campbell<sup>39</sup>, destacan el papel y la función de la cuerda, de la escala o del arco iris en los ritos de iniciación y ascenso de los chamanes hasta las esferas celestes, ya que sirven tales elementos u objetos como puente vertical o como camino<sup>40</sup>.

1.1.4. Nivel D. La gestación y nacimiento de un héroe primordial a través de la Madre primordial

Hay que considerar que el recipiente de cuero, donde fue representado el niño agachado, en posición fetal, es un reducto nutritivo que alimenta, un útero primordial y sagrado que transforma al niño en un personaje trascendente. Entonces no asistiríamos a un rito de carácter chamánico, sino a la eclosión y al nacimiento de un héroe civilizador<sup>41</sup>, que dispondrá de una cualidad envidiable: la eternidad<sup>42</sup>.

Se trata de un viaje, no exento de rasgos iniciáticos, desde el útero de la diosa benévola, donde se ha gestado en un portentoso embarazo fuera del útero, hasta la maduración y exaltación del arquero varón, fruto en verdad de la divinidad femenina. El niño pequeño, el neófito, tras su muerte alegórica, simbólica, en la que renuncia a lo profano<sup>43</sup>, renace en modo y manera de un gran arquero, tal vez chamán, acaso héroe primordial. Se convierte así el neófito en un poderoso hombre nuevo, en un héroe civilizador, que gozará de una existencia superior, acaso sólo un punto por debajo del creador o demiurgo, completándose el ciclo. Lo mortal ha sido abolido y surge un personaje triunfal, a la vez acompañante de la diosa dama y protector de otras criaturas que serán asumidas en el seno fecundo de lo femenino.

En efecto, la dama, la madre primordial, con su mano derecha prende y recibe y acoge a algunos arqueros humanos que pululan a su alrededor, uno de ellos incluso con un tocado globular, semejante al de la divinidad femenina, lo que anuncia ya su vínculo con lo sagrado, su ascensión y aceptación por parte de la divinidad. Así, tras su incubación y regeneración en la bolsa-útero de la Madre<sup>44</sup>,

---

<sup>39</sup> J. Campbell, *El poder del mito*. Entrevista con Bill Moyers (Madrid: Capitán Swing, 2015): 122-123.

<sup>40</sup> Acerca de la importancia de la cuerda en determinados ritos y ceremonias, M. Eliade, *Mefistófeles y el andrógino* (Barcelona: Labor, 1984), 205 ss, 217; M. Eliade, *Introducción a las religiones de Australia...*, 1975, 128 ss.

<sup>41</sup> J. F. Jordán Montés, "El viaje del héroe en el arte rupestre levantino español". *II Jornades Internacionals d'Art Prehistòric de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica* (Montblanch: Museu Comarcal de la Conca de Barberà (MCCB) y Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades (CIAR), 2022): 171-197.

<sup>42</sup> Para J. Campbell una de las metáforas utilizadas en las mitologías para representar la eternidad es, precisamente, el reentramiento en un útero. J. Campbell, *Las máscaras de Dios...*, 2000, 90.

<sup>43</sup> Acerca de las categorías y rasgos inherentes a la muerte mística de los chamanes en sus iniciaciones y sus procesos de gestación y renacimiento, M. Eliade, *Iniciaciones místicas...*, 1989, 37, 42, 50 ss.

<sup>44</sup> Acerca de la trascendencia de ingresar en el seno materno, el regressus ad uterum, leer M. Eliade, *Iniciaciones místicas...*, 1989, 89 ss.

cada ser humano será transformado, alzado de lo mortal a lo eterno, rebrotando posteriormente, tras su tránsito y estancia en la bolsa, como un poderoso arquero, purificado, sublimación de su anterior y caduco estado biológico<sup>45</sup>. En suma, se ha metamorfoseado en una exaltación vigorosa, en un héroe a la vez protegido y protector<sup>46</sup>. Se ha alcanzado una nueva dimensión, un nuevo tiempo y una nueva historia.

De este modo, el gran arquero puede ser considerado como compañero de la diosa dama y custodio del niño; iniciador, guardián y guía del tránsito y transformación de la criatura; o como el niño metamorfoseado en un héroe primordial.

Nos encontraríamos, en consecuencia con tres fases representadas en la escena:

a. Fase primera: ascenso o asunción de los hombres pequeños, situados a la izquierda del conjunto. Se encaminan o son elevados hacia la diosa; captados y asumidos por ella.

b. Fase segunda: proceso de gestación en la diosa y en la bolsa útero que pende del brazo y codo de la dama.

c. Fase tercera: eclosión y renacimiento desde la diosa; resurrección mística y heroica.

La diosa madre es en suma una puerta, que acaso devora o ingiere, pero que es el inevitable acceso a la inmortalidad, a la perfección del espíritu, a la exaltación máxima. No se trata de un nacimiento biológico, como indicaría Jensen<sup>47</sup>, sino de un renacimiento mítico, porque el nuevo héroe surgido es hijo de un espíritu femenino, de una divinidad. La vida no brota sólo de los huevos o de las matrices maternas, sino del propio relato plasmado en la pintura, de la voluntad de la diosa madre, de la reiteración del instante primordial de la creación, de recitar y narrar el mito ante los iniciados.

En definitiva, toda la escena en su conjunto revela una reiteración del suceso cosmogónico que significó el origen del mundo, la creación de la especie

---

<sup>45</sup> M. Eliade, *Iniciaciones místicas...*, 1989, 25 ss., donde describe la consagración de novicios australianos, hindúes, o esquimales. Igualmente, pp. 66 ss., 91-101, 159 ss., 168 ss.

<sup>46</sup> M. Eliade, *Tratado de historia de las religiones* (Madrid: Cristiandad, 1981), 259. M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Colombia: Labor, 1994), 157 ss., 168 ss.

<sup>47</sup> Para estas cuestiones del origen biológico o mítico de los seres, ver Ad. E. Jensen, *Mito y culto entre pueblos primitivos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 143.

humana<sup>48</sup>. Es, sin duda, una verdadera teofanía la representación y aparición de la Dea mater en la covacha de Letur, gracias a la genialidad de un artista anónimo, cuyo nombre mereciera figurar en el elenco y olimpo de los creadores de mitos europeos. Y si nuestro artista hubiera sabido escribir, y no solo narrar con imágenes, estaríamos hablando de un verdadero Homero.

#### 1.1.5. Comentario a la escena y al diagrama de personajes número 1 (Figura 1).

A: Gran Dama o *Dea mater*, otorgadora de vida, protectora benévola. a: Niño pequeño recluido en una bolsa útero, de cuero, en proceso de gestación. Si seguimos el planteamiento de Mateo Saura, habría que añadir una A mayúscula (madre primordial) junto a la a minúscula (niño-a). B: Gran arquero, devoto, héroe y amante. Posible metamorfosis desde los personajes secundarios c, c, c. C: Personajes secundarios: devotos, fieles, iniciados, asistentes... D: Ausencia de animales en la escena. E: Sin elementos vegetales en la escena. F: Las líneas azules indican la dirección de la mirada y de la marcha de todos los personajes que integran la escena, sin exclusión ninguna.

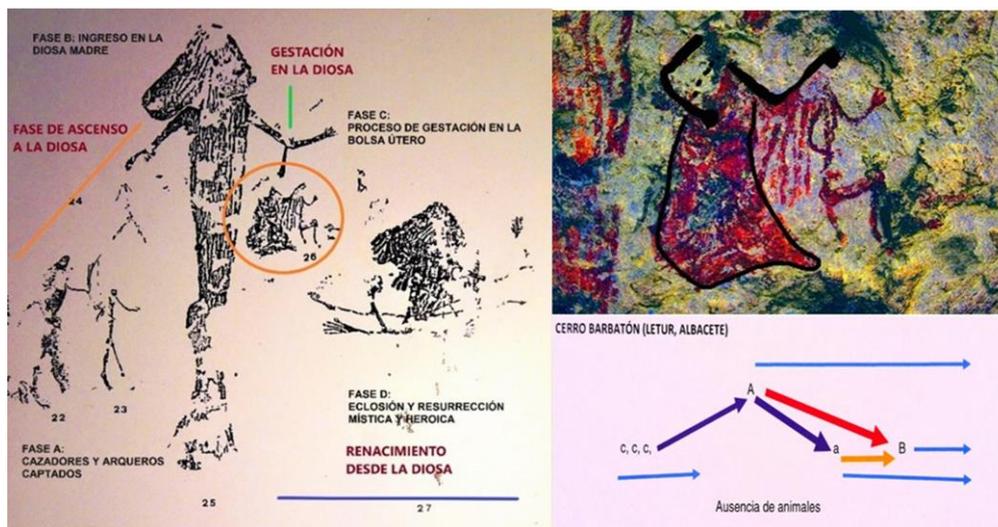


Figura 1

Abrigo del Barranco Segovia (Letur) Dibujo de A. Alonso; diagrama del autor. Fotografía y montaje de M. Á. Mateo Saura. Foto tratada con DStretch.

<sup>48</sup> Es obligatorio realizar, no obstante, una importante llamada al artículo de M. Á. Mateo Saura, "Aportación a la iconografía de la escena hierogámica del abrigo del Barranco Segovia (Letur, Albacete)". Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 13. (2022): 10-19, ya que este investigador en sus observaciones añade un tercer personaje, femenino, del cual brota el niño, quedando la escena, de izquierda a derecha, así: Dea Mater (o Abuela primigenia), Madre e Hijo, amén de las aguas que brotan del parto. La bolsa que pende del codo de la Dea Mater, por tanto, no existiría y sería el vientre preñado de la Madre primordial lo que sería visible y lo representado. Lógicamente el significado total de la escena completa sería diferente a varias de las propuestas que hemos sugerido aquí.

## **1.2. La diosa madre y su teofanía sobre animales en El Milano (Mula, Murcia)**

Un segundo artista genial, en absoluto inferior al anterior, elaboró una sencilla escena, igual de fascinante y compleja en significados, en El Milano<sup>49</sup>. El Milano es una estación rupestre que proporcionó industria lítica del final del Epipaleolítico y donde existió una necrópolis por inhumación fechada a finales del IV milenio a.C. Estos datos arqueológicos nos plantean la posibilidad de relacionar la temática de las pinturas con las sepulturas y le otorgarían a la escena que vamos a describir, un carácter trascendente.

En la escena aparece un reducido elenco de personajes: una dama, un arquero y una pareja de animales (ciervo + cierva). La presencia de los animales le confiere a este conjunto un valor diferente, no superior ni inferior, a lo encontrado en el Cerro Barbatón, ya comentado<sup>50</sup>.

En apariencia la diosa madre, con el tocado globular característico de la serranía del Alto Segura, y largo vestido, brota de una pareja de ciervos, macho y hembra, auténtico escabel de la divinidad, a la vez que su epifanía o manifestación material. La dama se muestra de nuevo como un espíritu benéfico, y tutela al arquero. Ella, que se expresa con los brazos extendidos, abiertos y acogedores en horizontal, toca delicadamente la nuca y cabeza, por la espalda, del varón. Su condición de esposa ritual no es descartable.

El arquero en ningún momento blande el arco y flechas en actitud de combate contra otros guerreros o en actividad cinegética, por cuanto lleva sus armas en posición vertical, en reposo; la cuerda del arco está libre de los astiles de las flechas. Añadamos que el gesto de sus brazos, levemente abiertos en ángulo agudo respecto a su tronco, denota un arrobamiento, una entrega espiritual evidente. Su palma de la mano abierta indica que no va a usar las armas. Está fascinado ante lo sagrado; no necesita depredar. Se muestra desnudo y descalzo, inerme, con el falo erecto, no por una excitación física ante la perspectiva de una cópula, sino por el éxtasis que experimenta ante la presencia numinosa de la

---

<sup>49</sup> A. Alonso i Tejada y J. D. López, El abrigo de arte rupestre El Milano (Mula) (Murcia: Bienes de Interés Cultural núm. 1. (Murcia: Consejería de Cultura, 1986); M. San Nicolás del Toro (Ed.), El conjunto prehistórico y de arte rupestre de El Milano. Mula, Murcia. Monografías CEPAR –Centro de Estudios de Prehistoria y Arte Rupestre núm. 1. 2009; J. F. Jordán Montés, “El héroe en el arte rupestre levantino español y el matrimonio con la diosa: el caso paradigmático de El Milano (Mula, Murcia, España)”. Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 1. (2016): 24-37.

<sup>50</sup> Acerca de la trascendencia y relevancia de la presencia de los animales en los palimpsestos prehistóricos, actuando, unas veces, como marcadores de las galerías y elementos que articulan los diferentes espacios de las grutas y, otras veces, reflejando unos cánones establecidos por la tradición cultural, ya que “los animales no flotan aleatoriamente en las paredes”, ver H. Delporte, *L'image des animaux dans l'art préhistorique* (París: Picard, 1990); M. Groenen, “Le statut de l'animal ...”, 2016, 37-51.

diosa. Su tocado globular, acaso ritual y simbólico, le identifica y vincula con el de la divinidad femenina, la cual le protege y bendice.

El arquero, que se deja tutelar por la probable divinidad, no se atreve a mirar directamente a la diosa, por un respeto reverencial, sino que dirige su mirada hacia el exterior; pero sí se deja tutelar por ella. El arquero se manifiesta extasiado, en perfecta consonancia con las armas inertes que porta. Aunque ambos caminan o se orientan hacia el mismo sitio, el arquero no osa mancillar con su vista lo sagrado, ya que esa mirada casi constituiría una profanación de lo santo. Entendemos que el arquero recibe de manos de la diosa que le toca toda una serie de potencias benéficas que emanan de ella y que, a la vez, le exaltan como individuo y le convierten en hijo espiritual de la misma. De este modo, la diosa que toca al arquero y lo defiende, reúne varias advocaciones. Es a la vez una diosa de la naturaleza, que propicia la fecundidad de los seres vivos, pero es también custodia y protectora de los cazadores.

Corroboramos la no actividad cinegética del arquero humano el hecho de tampoco mira ni se dirige hacia el ciervo y la cierva, porque el artista y el arquero entendían que en ese momento tales animales no eran seres cotidianos, ni susceptibles de ser cazados y abatidos. Por el contrario, son los animales que sirven, elevan y acompañan a la divinidad femenina, por lo que también están impregnados de lo sagrado y no constituyen presas ordinarias para alimentar a los miembros de la tribu o del clan. Se alejan del cazador por la dirección que toman y por la elevación que adoptan; y el arquero no osa ni intenta cortar su retirada o perseguirles, sino que levita en dirección contraria; ni les observa tan siquiera. Psicológicamente este modo de pintar a los personajes resulta sumamente revelador.

No olvidemos, sin obviar que el ciervo es epifanía de la diosa, los valores genésicos y de fertilidad de esta especie en las diferentes mitologías. Y, desde luego, aquí, en El Milano, no son presas; su misión es de trascendencia: vehículo de la diosa, epifanía, expresión de la fuerza vital...

La preeminencia de lo femenino respecto a lo masculino en esta covacha se observa de nuevo con nitidez. Primero por el notorio mayor tamaño de la cierva respecto al ciervo; la hembra triplica en dimensiones al macho. Es la hembra la que sustenta al ciervo y a la propia diosa. El artista lo indicó y destacó muy didácticamente, para que el observador de la escena entendiera y asumiera que lo femenino era aquí y ahora más importante que lo masculino. La diosa dama y la cierva se imponen en todos los sentidos al arquero varón y al ciervo macho. Todo ello se corrobora por el ligero mayor tamaño de la diosa respecto al hombre con arco y flechas, situando ella, además, su divinal cabeza por encima de la cabeza del cazador.

1.2.1. Comentarios a la escena y al diagrama de personajes número 2 (Figura 2)

A: Gran Dama, acaso Señora de los Animales, que tutela, bendice y protege al arquero, al iniciado. B: Arquero masculino que no se atreve a mirar a la Diosa ni osa cazar sus animales hierofánicos. No usa sus armas, las cuales penden en vertical, inertes. No persigue ni caza a los animales. C: Sin personajes secundarios humanos. d: Ciervo macho de menor tamaño que su compañera. D: Cierva hembra de mayor tamaño que su compañero. E: Sin elementos vegetales en la escena. F: Las líneas de las miradas y de la marcha de los protagonistas no coinciden en ningún caso en el escenario donde se desarrolla el drama. Únicamente la Diosa o dama se inclina benévola y delicadamente sobre su iniciado o devoto.



Figura 2

Abrigo del Milano (Mula). Dibujos de A. Alonso y A. Grimal; Diagrama del autor.

### 1.3. Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete)

Nos centramos ahora en una escena que estimamos relevante. Y es la teofanía de Solana de las Covachas<sup>51</sup>, también femenina, donde una figura que entendemos como diosa, se manifiesta ante sus devotas, las cuales tocan, cada una de ellas, a ciervos macho, alegorías perfectas del poder genésico y fecundante de la naturaleza, además de ser animales oraculares y *psicopompos* en diferentes mitologías<sup>52</sup>.

El conjunto de mujeres que tocan o se aproximan íntimamente a los ciervos macho, indica que hubo una intencionalidad por parte del artista para señalar que se buscaba una impregnación de las jóvenes del poder fecundante que las mitologías conceden siempre a los ciervos. Así, vemos que el artista estableció un vínculo espacial y de contacto entre la dama nº 159 con el ciervo nº 158; la dama nº 153 con el ciervo nº 152; la dama nº 150 con el ciervo nº 148; la dama nº 140 con el ciervo nº 135. Es evidente que esta reiteración, hasta en cuatro ocasiones, del enlace mujer + ciervo no es casual o azarosa, sino que reproduce unas creencias consolidadas y existentes en aquella comunidad de cazadores y recolectores. Creencias que seguramente estuvieron compartidas en territorios tan lejanos como el Bajo Aragón, en concreto en la estación del Arquero de los Callejones Cerrados, donde dos mujeres se sitúan frente a dos bóvidos, ejecutando una cópula, y una de ellas toca las astas del toro<sup>53</sup>. Todo ello nos indica, indubitablemente, unas connotaciones nítidas de obtener su poder

---

<sup>51</sup> A. Alonso i Tejada, *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete)*. (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I –Ensayos Históricos y Científicos- 6, 1980).

<sup>52</sup> La importancia del ciervo como recurso alimenticio, pero también por su trascendencia, está ampliamente documentada y debatida, tanto en el arte francocantábrico del Paleolítico Superior, así M. Menéndez Fernández y J. M. Quesada López, “Artistas y cazadores de ciervos. El papel del ciervo en el arte y en la caza del Paleolítico Superior cantábrico”. *Espacio, Tiempo y Forma, Prehistoria y Arqueología* núm. 1. (2008): 155-166; como en el ámbito del Arte Rupestre Levantino: R. Viñas Vallverdú, “Los cérvidos en el arte rupestre postpaleolítico”. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* núm. 21. (2000): 53-68; J. F. Jordán Montés, “El valor sacral del ciervo en la pintura rupestre postpaleolítica de la Península Ibérica”. En *Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009, V a XI (Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2010)*, 147-187; C. González Sáinz, “El tema del ciervo herido en el arte parietal paleolítico de la región cantábrica. Evaluación iconográfica”. *Veleia* núm. 24-25. (2007-2008): 305-327; M. Simões de Abreu, “Images of deer in the rock-art of Portugal”. *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* núm. 42. (2016): 15-27; D.I Moles Sevilla, “La imagen de los cérvidos en el arte Levantino”. *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. 20 años en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO (Alcoi, 2018)* (Valencia: Ayuntamiento de Alcoi y Dirección General de Cultura y Patrimonio, 2020): 89-98.

<sup>53</sup> Ver su detallado análisis en M. Bea Martínez y J. Angás Paja, “Planteamientos interpretativos para el arte levantino a partir del estudio del abrigo del Arquero de los Callejones Cerrados”, *Zephyrus* núm. LXXVII. (2016): 59-78. Existe un estudio antiguo e imprescindible sobre el tema de los toros en el ARL en F. Jordá Cerdá, “¿Restos del culto al toro en el Arte Levantino?”. *Zephyrus* núm. XXVI-XXVII. (1976): 187-216.

genésico<sup>54</sup>, sin necesidad de recurrir a planteamientos o deducciones como “...una sociedad de régimen matriarcal, típica del mundo mediterráneo y preindoeuropeo”, ya que este culto e impregnación del vigor y de la fertilidad de los toros lo encontramos etnográficamente en la España actual, con la famosa festividad del Toro de san Marcos.

Hasta aquí, de nuevo en Solana de las Covachas, nos encontraríamos tan solo con una secuencia etnográfica o con un rito de iniciación.

Pero lo que le otorga a la escena el carácter sagrado es la presencia de una figura femenina, de mayor tamaño que las otras damas, y casi en una posición central, acaso una divinidad. Esta supuesta diosa dama (fig. 154 de Alonso i Tejada)<sup>55</sup> muestra una serie de notables diferencias ante sus fieles:

- a. No viste falda acampanada, a diferencia de sus devotas que sí lucen unos espléndidos atuendos.
- b. Abre las piernas en un ángulo ostensible.
- c. Su cuerpo no es estilizado.
- d. Entendemos que muestra sus senos o, en su defecto, que sus brazos plegados se orientan hacia su cabeza.
- e. Su tamaño es mayor que el de las figuras femeninas que pululan a su alrededor.

Estos rasgos le diferencian con nitidez del resto de las “mortales”, lo que incide en su supremacía espiritual. Y, de cualquier manera, ya sea una figura masculina o femenina, el carácter sagrado de la misma es evidente, tanto por su posición central, como por su jerarquía de tamaño y porque preside todo el conjunto descrito, actuando como una auténtica Señora de los Animales.

---

<sup>54</sup> Á. Álvarez de Miranda, *Ritos y juegos del toro* (Madrid: Taurus, 1962); C. Delgado Linacero, *El toro en el Mediterráneo. Análisis de su presencia y significado en las grandes culturas del mundo antiguo*. (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996). El trabajo es fruto de su Tesis Doctoral, leída el año anterior en la Universidad Complutense de Madrid. Posteriormente la autora desarrolló su análisis y escribió *Juegos taurinos en los albores de la Historia* (Madrid: Egartorre, 2007).

<sup>55</sup> Hemos de advertir que A. Alonso i Tejada afirma que esta figura es masculina y su criterio es muy digno de ser atendido. Nosotros entendemos, sin convencimiento absoluto e indiscutible, que la horquilla que sale de su cintura de la figura es en realidad la representación de una vulva, ya que en figuras y tintas planas el artista no dispondría de otra opción para representar el sexo femenino que extrayéndolo de la masa corporal de la silueta compacta y colocándolo de perfil. Si fuera un fallo, la cosa sería sencilla. Y tal pene, estrecho y pequeño, sí lo identifica Alonso i Tejada.

Su actitud delata que no estamos ante una sociedad agropecuaria, porque no agarra por el pescuezo o sostiene en vilo de las patas a los animales salvajes, tal y como hace el héroe Gilgamesh en la vieja Mesopotamia, sociedad agraria y urbana. Por el contrario, esta divinidad, ya sea masculina o femenina, tutela, abarca y protege amorosa a toda la naturaleza y permite que las mujeres, las humanas, reciban la sacralidad y la fecundidad de los ciervos machos, ciervos que ella, la diosa, contiene en su creación. La pintura y escena revelan una mentalidad de cazadores y recolectores, donde el hombre como especie no es el dominante, el civilizador, el vencedor heroizado sobre la vida salvaje y que trata de imponer el modelo urbano y agropecuario en un espacio no domesticado donde viven las bestias (recordemos la muerte brutal e inmisericorde del gigante Humbaba, protector del bosque de cedros en el Líbano, por parte de Gilgamesh). No. Aquí, en Solana de las Covachas, asistimos todavía a una reverente impregnación de lo sagrado, de lo genésico, a un equilibrio respetuoso entre el ser humano, las especies animales y el ser divinal. La divinidad, como sucedía en el Neolítico, no somete; asiste. No embiste; custodia.

### 1.3.1. Comentarios a la figura y al diagrama de personajes número 3 (Figura 3)

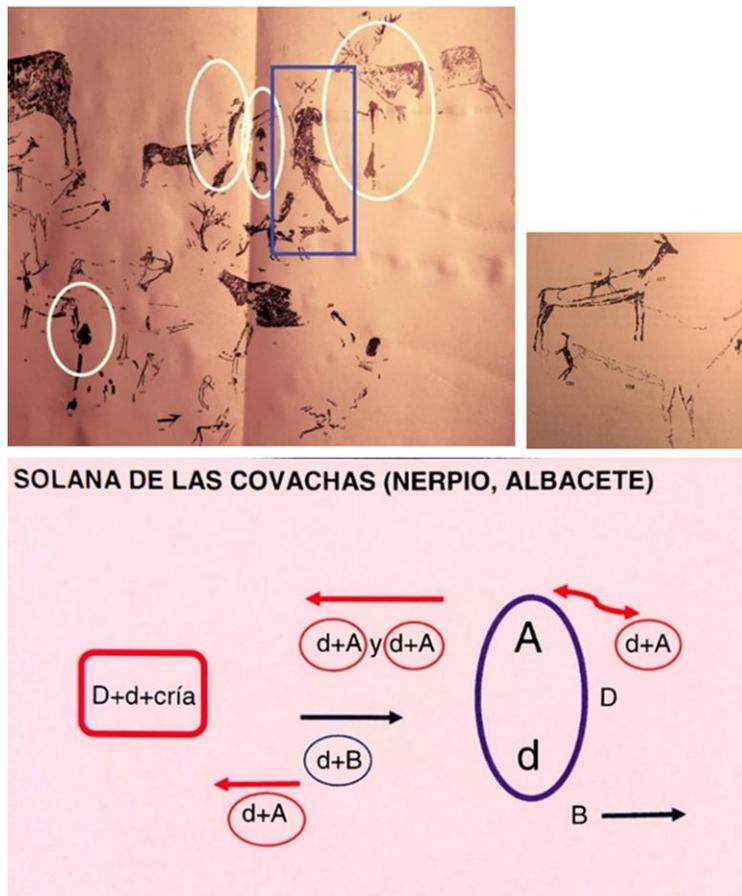


Figura 3

Solana de las Covachas (Nerpio). Dibujos de A. Alonso y A. Grimal; Diagrama del autor.  
Imagen derecha, detalle de la cierva grávida.

A: Gran Dama central, acaso Señora de los Animales, que preside la ceremonia de impregnación de la fecundidad de las mujeres, procedente de los ciervos. Ella, la divinidad, se ubica y mueve sobre una pareja de ciervos, macho y hembra. Las otras cuatro damas tocan a ciervos machos. B: Arqueros masculinos, uno que se superpone a una cabra y otro exento que se aleja del gran ciervo macho que le sirve de escabel a la Diosa. C: Entendemos que no se aprecian personajes secundarios, aunque sí una alusión a una cierva embarazada, de vientre vaciado, acompañado de un ciervo macho, lo que incrementaría el significado de fecundidad de todo el conjunto. D y d: Como hemos resaltado, hay que destacar la presencia de la cierva grávida (D), embarazada de un cervatillo, y de los ciervos macho que son tocados por las mujeres mortales (d, d, d, d). Ambos elementos son complementarios y se otorgan mutuamente significado alegórico. E: Ausencia de elementos vegetales. F: Las líneas rojas indican la dirección de las miradas y de la marcha de las mujeres que reciben la fecundidad. Todas ellas miran a sus ciervos correspondientes, hacia la izquierda, hacia el oeste del frente rocoso de la covacha. Sólo la Gran Dama mantiene contacto visual con una de las mujeres (la nº 159 de Alonso i Tejada). Las líneas negras, asociadas a los hombres, indican la dirección de sus miradas y marcha, siempre hacia la derecha del espectador, hacia el este del frente rocoso de la covacha, en completa oposición a las mujeres. Es un detalle intencionado, que puede marcar cronologías diferentes por causa de escenas distintas o bien significados singulares dentro de la narración de la ceremonia de impregnación de la fertilidad.

## **2. Conclusiones**

Comentaba M. Delahoutre<sup>56</sup> que todo relato mítico, y el arte prehistórico está pletórico de tales narraciones, se encuentra impregnado de lo sagrado, aunque a menudo se ignore o se esconda esa simbiosis. El arte en sí es un lenguaje y comunicación no verbal tan válido como la lengua hablada o escrita, a las que precisamente no nos es posible acceder en el caso del ARL por razones obvias<sup>57</sup>. Pero sí estamos delante de la plasmación visual del idioma de la

---

<sup>56</sup> M. Delahoutre, "Lo sagrado y su expresión estética: espacio sagrado, arte sagrado, monumentos religiosos", en Tratado de antropología de lo sagrado. Los orígenes del homo religiosus. (Valladolid: Trotta, 1995): 127-148.

<sup>57</sup> Interesantes reflexiones en G. Sauvet y A. Włodarczyk, "Essai de sémiologie préhistorique. Pour une histoire des premiers signes graphiques de l'homme". Bulletin de la Société Préhistorique Française núm. 74 (2). (1977): 545-558 ; G. Sauvet y S. Sauvet, "Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique". Bulletin de la Société Préhistorique Française núm. 76. (1979): 340-354 ; G. Sauvet y A. Włodarczyk, "Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique". L'Anthropologie núm. 99. (1995): 193-211; G. Sauvet y A. Włodarczyk, "Towards a formal grammar of the european palaeolithic cave Art". Rock Art Research núm. 25 (2). (2008): 165-172. O bien en M. Otte "Paleolithic philology: The writing by images and gestures during prehistoric times". Philology An International Journal on the Evolution of Languages, Cultures and Texts núm. 1. (2015): 201-214; M. Otte. "Sémantique et sémiotique des arts préhistoriques". Quaderni di Semantica núm. 1. (2015): 195-205 ; M. Otte, "Signes et symboles, facteurs du langage graphique". Prospects for the Prehistoric art research, 50 years since the

iconografía, el cual nos resulta relativamente inteligible, aunque no conozcamos o escuchemos todos sus fonemas con nitidez<sup>58</sup>. O incluso no entendamos el idioma visual o no hallemos una traducción a nuestra mentalidad de humanos del siglo XXI que sea fidedigna.

Lévy-Bruhl<sup>59</sup> afirmaba que los pueblos primitivos vivían una experiencia y una mentalidad místicas, mediante las cuales accedían con naturalidad al mundo de los entes invisibles, ocultos y sobrenaturales. Pero sostenía que eran capaces, dichos seres, de intervenir y de participar en el mundo de los mortales, de los humanos. Así, pensamos que pintar escenas sagradas en las covachas con ARL no constituía un hábito, una costumbre o un arte por el arte, sino una necesidad ineludible para el espíritu, no sólo del artista, sino de toda la comunidad a la que el primero pertenecía, ya que lo místico impregnaba la vida cotidiana, sin velos, sin espesos celajes, al mismo tiempo que las creencias, los sueños, las visiones, las premoniciones...

Esto, como establecería Levi-Strauss, no significaría que el hombre primitivo estuviera carente de un pensamiento racional o que fuera “un indigente intelectual”<sup>60</sup>, incapaz de conocer, deducir o pensar coherentemente.

## 2.1. ¿Por qué se pintó lo sagrado?

Las causas y razones de narrar, pintar y reflejar las historias sagradas por parte del hombre primitivo, ya fueron expuestas por M. Eliade<sup>61</sup> e incluso por Ad.

---

founding of Centro Camuno, XXVI Valcamonica Symposium (Capo di Ponte, 2015), 175-180. Para el arte levantino español prehistórico véase V. Baldellou Martínez, “Semiología y semiótica en la interpretación del arte rupestre post-paleolítico”. *Semiótica del arte prehistórico. Serie Arqueológica* núm. 18. (2001), 25-52; C. Iannicelli, *Arte rupestre levantina: un’analisi interpretativa della semiótica degli insiemi di Roca dels Moros (Lleida), Los Grajos (Murcia)*. (Tarragona: Universitat Roira i Virgili, 2014); C. Iannicelli y R. Viñas, “Análisis semiótico-narrativo del arte levantino: la Roca dels Moros (El Cogul, Lleida)”. *XIX Congreso Internacional de Arte Rupestre (Cáceres: IFRAO, 2015)*, 231-250. Igualmente es necesario leer las reflexiones de J. M. Gómez-Tabanera, “Arte rupestre cuaternario: connotaciones semánticas y rituales”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses* núm. 13. (1987-88): 39-60; J. M. Gómez-Tabanera García, “Para una semiótica del arte paleolítico”. En *Miradas y voces de fin de siglo. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Granada: Asociación Española de Semiótica, 1998 -2000)*: 515-524; J. M. Gómez-Tabanera García, “Semiología del arte rupestre cuaternario”. *Actas del Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeo (Vigo: Museo Municipal "Quiñones de León" de Vigo, Universidade de Vigo, Asociación Arqueológica Viguésa, 1999. Edición en CD, 2002)*: 1-11.

<sup>58</sup> Para estas cuestiones del lenguaje visual ver su desarrollo en E. Anati, “Simbolización, pensamiento conceptual y ritualismo del homo sapiens”. En *Tratado de antropología de lo sagrado. Los orígenes del homo religiosus*, Trotta (Valladolid, 1995): 183-214. Y, naturalmente, A. Leroi-Gourhan, *L’art pariétal. Langage de la préhistoire (Grenoble: Jérôme Million, 1992)*; M. Otte, *Arts préhistoriques. L’articulation du langage (Bruselas: De Boeck & Larcier, 2006)*.

<sup>59</sup> Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalidad primitiva (Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1957)*. La obra es de 1922.

<sup>60</sup> C. Levi Strauss, *El pensamiento salvaje (México: Fondo de Cultura Económica, 1964)*, 11 ss.

E. Jensen. En primer lugar, como establecía Mircea, existe una necesidad de regresar al inicio de la creación, al acto primordial de las divinidades en el que se engendró toda existencia. Esta circunstancia, en apariencia insignificante, significa la extinción y laminación del tiempo (“Abolición del tiempo profano”), de tal manera y modo que al asistir a tan extraordinario acontecimiento, como es el origen del cosmos, se restauran tanto las fuerzas originarias del mundo como la vitalidad de sus seres que lo habitan, incluyendo a los neófitos que asisten extasiados y contemplan las imágenes pintadas. Pero también esa vuelta al inicio absoluto permite sanar a los enfermos, ya que ese comienzo era puro e inmaculado, perfecto en cualquier aspecto. A su vez, volver al origen y reiterar toda teogonía y cosmogonía favorece coparticipar en la excelsa tarea de la creación, de tal suerte que los humanos caminan por sendas ya holladas y realzan su condición. Aunque sigan siendo mortales, adquieren rasgos divinales<sup>62</sup>.

Es necesario atender otras demandas y anhelos más prácticos del ser humano, es lógico. Se pinta en un territorio para indicar que ese espacio geográfico pertenece a una comunidad, no solo la estación rupestre entendida como santuario<sup>63</sup>, sino sus recursos cinegéticos, agrícolas, minerales... Y que toda vulneración de esa frontera virtual y sagrada será considerada como causa inequívoca de conflicto, de profanación, de alteración del orden sagrado. Las numerosas escenas de combates reales y sangrientas escaramuzas no deben ser vistas sólo como alegorías, sino como conflictos violentos entre bandas. No era

---

<sup>61</sup> Diversas anotaciones en distintas obras de M. Eliade, como *Mito y realidad* (Barcelona: Labor, 1991), 31 ss; M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano...*, 1994, 70 ss; M. Eliade, *El mito del eterno retorno* (Madrid: Alianza Editorial, 1984), 25 ss.

<sup>62</sup> Las pinturas rupestres, siguiendo las reflexiones paralelas de Jensen<sup>62</sup>, se realizaban fundamentalmente para repetir y recordar el acto primordial, en un tiempo originario de las divinidades, cuando crearon el mundo y los seres que lo habitan. Las pinturas trazadas en los paneles rocosos de las covachas reflejaban así un tiempo mítico, primordial, totalmente sagrado. Ad. E., Jensen, *Mito y culto entre los pueblos primitivos...*, 1982, 137 ss.

<sup>63</sup> El asunto de las estaciones rupestres con arte prehistórico como santuarios y centros de congregación de bandas y de comunidades ha sido planteado en numerosas ocasiones por diversos autores en el arte francocantábrico: F. Jordá Cerdá, “Santuarios y capillas monotemáticos en el arte rupestre cantábrico”. *Estudios dedicados a C. Callejo Serrano* (Cáceres: Diputación Provincial, 1979): 431-449; F. Jordá Cerdá, “El gran techo de Altamira y sus santuarios superpuestos”. *Symposium Internacional sobre Arte Prehistórico* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1981): 277-286. L. R. Dams, “Preliminary findings at the ‘organ’ sanctuary in the cave of Nerja, Málaga, Spain”. *Oxford Journal of Archaeology* núm. 3. (1984): 1-14; F. J. Fortea Pérez, “Los ‘santuarios’ exteriores en el Paleolítico cantábrico”. *Complutum* núm. 5. (1994): 203-220; P. Utrilla Miranda, “Campamentos base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del paleolítico peninsular”. *Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray*. Ministerio de Cultura, Museo y Centro de Investigaciones de Altamira. *Monografías* núm. 17 (Salamanca, 1994): 97-113; L. G. Freeman, “La cueva como santuario paleolítico”. *El significado del arte paleolítico*. (Madrid: Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, 2005): 163-179; P. Utrilla y M. Martínez-Bea, “Sanctuaires rupestres comme marqueurs d’identité territoriale: sites d’agrégation et animaux sacrés”. *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* núm. LXIII. (2008): 109-133.

una sociedad idílica ni adánica, sino que las armas se utilizaban para matar y aún para exterminar grupos enteros.

Pero también se pintaba, es una convicción, para mantener la memoria<sup>64</sup> de los mitos narrados al amparo del fuego, en torno a las hogueras de la noche, ya que tales relatos constituían el patrimonio común de la comunidad y el aglutinante que mantenía unidos a sus miembros. Y, acaso, diferenciados con matices, del resto de las bandas de cazadores con los que competían por las fuentes de alimentación; o incluso de los primeros agricultores que comenzaban a ascender por los valles y a poblar los terrenos aptos y susceptibles de ser cultivados.

Entendemos igualmente que pintar escenas<sup>65</sup> que reiteraran el cosmos en sus comienzos, facilitaba, además, unir a los devotos, neófitos y gentes del tiempo presente y real del artista, con las divinidades del tiempo lejano y mítico.

No obstante, somos plenamente conscientes de que muchos de los significados del ARL se nos escapan, nos eluden, sobre todo si no dominamos, como es nuestro caso, determinadas ciencias, como la astronomía<sup>66</sup>.

## **2.2. La existencia de unas cosmovisiones originales y lejanas**

En las escenas del ARL que hemos seleccionado en este trabajo, se percibe un deseo de representar los aspectos trascendentes del pensamiento de aquellos cazadores y recolectores del epipaleolítico peninsular, y las concepciones de su mundo e imaginario. No hay nada que nos remita a una estampa sencilla y familiar de la sociedad en aldeas o en bandas, a unas condiciones económicas cotidianas, a una escaramuza bélica o a una depredación cinegética. En ellas no se esgrimen armas de manera agresiva, tanto para cazar como para combatir. Entendemos, en consecuencia, en nuestra estupenda ignorancia, que la única manera de leerlas es a través de la perspectiva de la experiencia religiosa o espiritual.

Añadimos que en estas tres escenas elegidas, la distribución de los personajes, ya sean humanos o animales, nunca es azarosa o al albur y capricho del artista, porque así como se mueven en el escenario los actores en una obra de teatro según el guion o intervienen en los capítulos de una novela los

---

<sup>64</sup> Un título realmente sugerente en M. Reis y C. Vázquez Marcos, "Lugar de paso, memorias antiguas. El yacimiento del Arroyo de las Almas (La Fregeneda, Salamanca) y su arte rupestre paleolítico al aire libre". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I Prehistoria y Arqueología* núm. 13. (2020): 71–104.

<sup>65</sup> Acerca de la existencia de auténticas escenas en el arte prehistórico, consultar I. Davidson y A. Nowell, *Making Scenes: Global Perspectives on Scenes in Rock Art* (Nueva York: Bergahn Books, 2021).

<sup>66</sup> B. Bacon et al., "An Upper Palaeolithic Proto-writing System and Phenological Calendar". *Cambridge Archaeological Journal* núm. 33 (3). (2023): 371-389.

protagonistas, obedientes al escritor, así los artistas del mesolítico y del arte levantino español distribuyeron y colocaron a sus personajes, y también diseñaron sus gestos y posturas, de una manera muy meditada, muy calculada.

Al encontrarnos en un mundo ágrafo, la única manera que disponían aquellas gentes del mesolítico para expresar lo que pensaban, era mediante imágenes, con las cuales transmitir en el seno de sus comunidades la narración de sus mitos, sus creencias y sus percepciones mentales ante la creación del cosmos y la jerarquía de los seres que lo poblaban, tanto divinos como humanos<sup>67</sup>.

Si en el Cerro Barbatón asistimos a una magnífica y genial hierogamia en la cual se gesta y describe el inicio del universo y de la especie humana, por medio de una *Dea mater* y de un héroe primordial, en Solana de las Covachas contemplamos un entrañable rito de impregnación de lo sagrado y de la fecundidad cósmica a través del contacto de mujeres con los ciervos macho, animales genésicos y guías indiscutibles<sup>68</sup>. No menos extraordinaria es la escena de tutela espiritual de una diosa en el momento de su epifanía ante su fiel devoto, arrobado, extasiado, al que protege de manera íntima y cariñosa, representada en El Milano.

Las escenas comentadas aquí, constituyen parte de un sistema cultural<sup>69</sup> que sin duda existió, y un relato mítico con raíces comunes, en los que la divinidad o ente femenino se muestra como un ser de rango superior, que tutela, protege y custodia amorosamente al varón, aunque se manifieste el sexo masculino con toda su panoplia de cazador y guerrero.

---

<sup>67</sup> Acerca de la utilidad de la expresión mediante el arte prehistórico, G. Sauvet, "El papel del arte parietal en los grupos de cazadores-recolectores". *Sociedades prehistóricas y manifestaciones artísticas. Imágenes, nuevas propuestas e interpretaciones* (Alicante: Instituto Universitario de Investigación e Arqueología y Patrimonio Histórico, 2019): 17-20.

<sup>68</sup> J. F. Jordán Montés y J. A. González Celdrán, "Desde el Barranco Hellín (Jaén) hasta Santa Maira (Alicante): el ciervo, epifanía, guía y arquetipo en escenas sagradas del arte levantino español". *Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular* (Faro: Universidade do Algarve, 2004), 205-217.

<sup>69</sup> Son interesantes los estudios realizados en el arte del Paleolítico Superior que establecen una distribución de bestiarios por territorios y por períodos cronológicos (Solutrense, Magdalenense). Ver las aportaciones de F. Djindjian, "L'art paléolithique dans son système culturel. De la variabilité des bestiaires représentés dans l'art pariétal et mobilier paléolithique". En *La spiritualité, Actes du Colloque de la Commission 8 de l'UISPP (Paléolithique Supérieure)*, 2003(Liège: ERAUL, 106, 2004) : 127-152 ; F. Djindjian, "Essai sur la variabilité des bestiaires paléolithiques: l'art préhistorique européen va-t-il une fonction?". En *Les expressions intellectuelles et spirituelles des peuples sans écriture, UISPP (Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques)* (Capo di Ponte: Edizione del Centro, 2007) : 55-56 ; F. Djindjian y L. Oosterbeek, "L'art pariétal et l'art mobilier pour l'identification des territoires de peuplement dans le paléolithique supérieure européen: l'approche par les bestiaires". En *Espaces symboliques dans l'art préhistorique. Territoires, déplacements et localisation des sites, UISPP, vol. 40* (Oxford: BAR International Series, 2009) : 1-20.

### 2.3. De lo indemostrable y de lo verosímil

Considerando al *homo sapiens sapiens* como una especie con evidentes destellos de espiritualidad<sup>70</sup>, que no solo caza, asesina, ama, depreda, combate, lucha por la subsistencia diaria, suya y de sus familias, o se debate ante las oportunidades del poder y del prestigio, aunque sea a nivel tribal, es indudable que también en sus manifestaciones artísticas o expresiones iconográficas, por necesidad innata, se plasmaron, representaron y describieron tales reflejos de trascendencia, de creencias en el más allá, de dioses y espíritus, de mitos y de ritos. Y el ARL no sería una excepción a esa tendencia natural del espíritu humano en nuestro planeta. La razón pragmática no sería la única causa del origen del arte prehistórico.

Agregamos que la propia acumulación de figuras y escenas en los palimpsestos de esta manifestación artística, constituye en sí la creación y constitución de auténticos santuarios<sup>71</sup> en la montaña, enclaves sacralizados tanto por la epifanía de los seres del más allá, como por la propia metamorfosis de la roca y del paraje. La presencia de las pinturas propicia que se realcen, dignifiquen y singularicen aquellos espacios concretos<sup>72</sup>. Afirmar lo contrario de lo aquí expuesto sería acientífico y opuesto a toda razón y lógica. Nosotros (mayestático) no somos capaces de demostrar nada de manera irrefutable; pero ningún argumento racional podrá impugnar o rebatir por imposibles las probabilidades que hemos ofrecido en nuestro singular itinerario.

---

<sup>70</sup> Al menos desde el Neanderthal: E. Carbonell et al., "Les premiers comportements funéraires auraient-ils pris place à Atapuerca, il y a 350 000 ans?". *L'Anthropologie* núm. 107 (1). (2003): 1-14.

<sup>71</sup> El concepto y término santuario no solo ha sido utilizado para el arte francocantábrico, sino también en el ARL como en el Macroesquemático desde principios del siglo XXI: J. A. Roche-Cárcel, "Escenografía natural y religiosa en el santuario de Pla de Petracos". *Arte Rupestre en la España Mediterránea*. (Alicante: Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil Albert", 2005): 99-110; R. Viñas Vallverdú et al., "El santuario-cazadero del conjunto rupestre de Les Ermites (Ulldecona, Montsià, Tarragona)". En *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica* (2008) (Valencia: Generalitat Valenciana, 2009): 49-58; J. F. Jordán Montés. "Minateda: un santuario rupestre de consagración iconográfica y de congregación de bandas de cazadores y recolectores". *Serie Arqueológica* núm. 24. *Varia* núm. XII. (2015): 377-485; J. Soler Díaz, R. Pérez Jiménez y V. Barciela González (Eds). *Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante* (Alicante: MARQ, 2019); J. A. Roche Cárcel, "Images of the Mother Goddess in the Neolithic sanctuary of Pla de Petracos (Alicante, Spain). The sacralisation of agriculture". *Religions* núm. 11 (614). (2020); P. J. Urbano, E. Urbano y P. Guijarro, "El santuario de arte macroesquemático de Petracos. Arqueoastronomía entre el Magdaleniense superior y finales del Mesolítico en el norte de Alicante, España". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 10. (2020): 153-177.

<sup>72</sup> Aunque la covacha con las pinturas sagradas luego se pudiera usar, simultáneamente o en determinadas épocas del año, como espacio cotidiano y doméstico, tal y como evidencian R. de Balbín-Behrmann y J. J. Alcolea-González, "Lo cotidiano y lo religioso en el mundo gráfico paleolítico". *Veleia* núm. 34. (2017): 13-27.

## **Bibliografía**

- Almagro Basch, M., El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida). Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1952.
- Alonso i Tejada, A., El conjunto rupestre de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete). Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1980.
- Alonso i Tejada, A., "La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos". Gala núm. 2 (1993): 11-50.
- Alonso i Tejada, A. y Grimal, A., Investigaciones sobre arte prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur). Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1996.
- Alonso i Tejada, A. y Grimal Navarro, A., L'art rupestre del Cogul. Primeres imatges humanes a Catalunya. Lleida: Pagés Editors, 2007.
- Alonso i Tejada, A. y López, J. D., El abrigo de arte rupestre El Milano (Mula). Bienes de Interés Cultural núm. 1. Murcia: Consejería de Cultura, 1986.
- Álvarez de Miranda, Á., Ritos y juegos del toro. Madrid: Taurus, 1962.
- Anati, E., "Simbolización, pensamiento conceptual y ritualismo del homo sapiens". En Tratado de antropología de lo sagrado. Los orígenes del homo religiosus, Trotta, 183-214. Valladolid, 1995.
- Anati, E., La religion des origines. París: Bayard, 1999.
- Anati, E., "Miti e memorie dell'epoca dei sogni: la pittura su corteccia degli aborigeni australiani". Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici núm. XXXIII. (2002): 117-139.
- Arce Ruiz, Ó., "Cazadores y recolectores. Una aproximación teórica". Gazeta de Antropología núm. 21 (2005): texto 21-22.
- Bacon, B., Khatiri, A., Palmer, J., Freeth, T., Pettitt, P. y Kentridge, R., "An Upper Palaeolithic Proto-writing System and Phenological Calendar". Cambridge Archaeological Journal num. 33 (3) (2023): 371-389.  
<https://doi.org/10.1017/S0959774322000415>
- Baldellou Martínez, V., "Semiología y semiótica en la interpretación del arte rupestre post-paleolítico". En Semiótica del arte prehistórico, 25-52. Valencia: Servicio de Estudios Arqueológicos Valencianos, Serie Arqueológica núm. 18. (2001).
- Baldellou, V., Ayuso, P., Painaud, A. y Calvo, M<sup>a</sup>. J., "Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)". Bolskan núm. 17. (2000): 33-86.
- Bea Martínez, M., "Representaciones infantiles en el arte levantino". En Niños en la Antigüedad: estudios sobre la infancia en el Mediterráneo antiguo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012): 31-55
- Bea Martínez, M. y Angás Paja, J., "Planteamientos interpretativos para el arte levantino a partir del estudio del abrigo del Arquero de los Callejones Cerrados". Zephyrus núm. LXXVII. (2016): 59-78.  
<https://doi.org/10.14201/zephyrus2016775978>
- Beltrán Martínez, A., "El arte rupestre levantino: cronología y significación". Caesaraugusta núm. 31-32. (1968): 7-43.
- Beltrán Martínez, A., La Cueva de Los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia). Monografías Arqueológicas núm. VI. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1969.
- Beltrán Martínez, A., Ensayo sobre el origen y significado del arte prehistórico. Zaragoza: Prensas Universitarias, 1989.

- Blasco Bosqued, M<sup>a</sup>. C., "La caza en el arte rupestre del Levante español". Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM núm. 1. (1974): 29-55. <https://doi.org/10.15366/cupauam1974.1.002>.
- Bosch Gimpera, P. y Colominas Roca, J., "Pintures rupestres de la Roca dels Moros de Cogul". Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans núm. VII. (1921-26): 3-27.
- Breuil, H. y Cabré, J., "Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre, II. Les fresques à l'aire libre de Cogul. Province de Lérida (Catalogne)". L'Anthropologie núm. XX. (1909): 1-21.
- Campbell, J., El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Campbell, J., Las máscaras de Dios. Mitología primitiva. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Campbell, J., El poder del mito. Entrevista con Bill Moyers. Madrid: Capitán Swing, 2015.
- Carbonell, E., Mosquera, M., Ollé, A., Pedro Rodríguez, X. y Bermúdez de Castro, J. M., "Les premiers comportements funéraires auraient-ils pris place à Atapuerca, il y a 350 000 ans?". L'Anthropologie núm. 107 (1). (2003): 1-14.
- Clottes, J., Pourquoi l'art préhistorique?. Malesherbes: Gallimard, 2011.
- Clottes, J., What is paleolithic art?: Cave paintings and the dawn of human creativity. Chicago: University of Chicago Press, 2016. <http://10.7208/chicago/9780226188065.001.0001>
- Cohen, C., La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale. París: Belin-Herscher, 2003.
- Dams, L. R. "Preliminary findings at the 'organ' sanctuary in the cave of Nerja, Málaga, Spain". Oxford Journal of Archaeology núm. 3. (1984): 1-14.
- Davidson, I. y Nowell, A., Making Scenes: Global Perspectives on Scenes in Rock Art. Nueva York: Berghahn Books, 2021.
- De Balbín-Behrmann, R. de, y Alcolea-González, J. J., "Lo cotidiano y lo religioso en el mundo gráfico paleolítico". Veleia núm. 34. (2017): 13-27. <http://doi.org/10.1387/veleia.18071>
- Delahoutre, M., "Lo sagrado y su expresión estética: espacio sagrado, arte sagrado, monumentos religiosos". En Tratado de antropología de lo sagrado. Los orígenes del homo religiosus. Valladolid: Trotta, 1995, 127-148.
- Delgado Linacero, C., El toro en el Mediterráneo. Análisis de su presencia y significado en las grandes culturas del mundo antiguo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996.
- Delgado Linacero, C., Juegos taurinos en los albores de la Historia. Madrid: Egartorre, 2007.
- Delluc, B. y Delluc, G., "Le sang, la souffrance et la mort dans l'art paléolithique". L'Anthropologie núm. 93 (2). (1989): 389-406.
- Delporte, H., La imagen de la mujer en el arte prehistórico. Madrid: Istmo, 1982.
- Delporte, H., L'image des animaux dans l'art préhistorique. París: Picard, 1990.
- D'Huy, J., Cosmogonies. La préhistoire des mythes. París: La Découverte, 2020.
- Díaz-Andreu, M., Fernández Macías, L. y Santos da Rosa, N., "Danzando sobre las rocas: la identificación de una práctica cultural inmaterial en la zona meridional del arte levantino". En II Jornades Internacionals d'Art Prehistòric de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica, 199-216. Montblanch: Museu Comarcal de la Conca de Barberà y Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades, 2022.
- Dissanayake, E., Art and intimacy: How the arts began. Seattle: University of Washington Press, 2000.
- Djindjian, F., "L'art paléolithique dans son système culturel. De la variabilité des bestiaires représentés dans l'art pariétal et mobilier paléolithique". Colloque La spiritualité. En

- Actes du Colloque de la Commission 8 de l'UISPP (Paléolithique Supérieure), Liège, 2003, 127-152. Liège: ERAUL, 106, 2004.
- Djindjian, F., "Essai sur la variabilité des bestiaires paléolithiques: l'art préhistorique européen a-t-il une fonction?". En *Les expressions intellectuelles et spirituelles des peuples sans écriture*, UISPP (Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques). Capo di Ponte: Edizione del Centro, 2007, 55-56.
- Djindjian, F. y Oosterbeek, L., "L'art pariétal et l'art mobilier pour l'identification des territoires de peuplement dans le paléolithique supérieure européen: l'approche par les bestiaires". En *Espaces symboliques dans l'art préhistorique. Territoires, déplacements et localisation des sites*, UISPP, 1-20. Oxford: BAR International Series 2009.
- Domingo Sanz, I., May, S. K. y Smith, C., "Etnoarqueología y arte rupestre en el siglo XXI: de la analogía directa a la redefinición del método arqueológico". *Kobie, Serie Anejo* núm. 16. (2017): 163-180.
- Domingo Sanz, I., Smith, C. y May, S. K., "Etnoarqueología y arte rupestre: potencial, perspectivas y ética". *Complutum* núm. 28 (2). (2017): 285-305. <http://dx.doi.org/10.5209/CMPL.58431>
- Duhard, J. P., "Le corps féminin et son langage dans l'art paléolithique". *Oxford Journal of Archaeology* núm. 9 (3). (1990): 241-255.
- Dutton, D., *The art instinct: Beauty, pleasure, and human evolution*. New York: Bloomsbury Press, 2009.
- Eliade, M., *Introducción a las religiones de Australia*. Buenos Aires: Amorrortu, 1975.
- Eliade, M., *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámicas de lo sagrado*. Madrid: Cristiandad, 1981.
- Eliade, M., *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Eliade, M., *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Labor, 1984.
- Eliade, M., *Iniciaciones místicas*. Madrid: Taurus, 1989.
- Eliade, M., *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1991.
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1994.
- Elkin, A. P., *Aboriginal men of high degree: initiation and sorcery in the world's oldest tradition*. Vermont: Inner Traditions Rochester, 1977.
- Escoriza Mateu, T., *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la Península Ibérica*. Oxford: BAR Internacional Series 1082, 2002. <https://doi.org/10.30861/9781841714615>
- Fairén Jiménez, S. y Guerra Doce, E., "Paisaje ritual: reflexiones sobre el contexto social del arte macroesquemático". En *Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea*, 89-97. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y CAM, 2005.
- Fernández Azorín, T. y Lucas Salcedo, P., "Aportación a la representación de la sexualidad en el arte levantino: el abrigo I del Barranco de Los Grajos (Cieza)". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 15. (2023): 134-151. <https://doi.org/10.58210/rcdap151>
- Fortea Pérez, F. J., "Los santuarios exteriores en el Paleolítico cantábrico". *Complutum* núm. 5. (1994): 203-220.
- Freeman, L. G., "Seres, signos y sueños: la interpretación del arte paleolítico". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología* núm. V. (1992): 87-106. <https://doi.org/10.5944/etfi.5.1992.4561>

- Freeman, L. G., "La cueva como santuario paleolítico". En *El significado del arte paleolítico*. Madrid: Ministerio de Cultura. Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, 2005, 163-179.
- Freeman, L. G., "Cuevas y arte: ritos de iniciación y trascendencia". En *El significado del arte paleolítico*. Madrid: Ministerio de Cultura, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, 2005, 247-262.
- Galiana Botella, M<sup>a</sup>. F., "Contribución al arte rupestre levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas". *Lucentum* núm. IV. (1985): 55-86.  
<http://dx.doi.org/10.14198/LVCENTVM1985.4.04>.
- Gómez-Tabanera, J. M., "Significación religiosa y función semiológica en el arte rupestre astur-cantábrico". En *Valcamonica Symposium 1972*, 65-72. Brescia: Edizioni del Centro - Centro Camuno di Studi Preistorici, 1975.
- Gómez Tabanera, J. M., *La caza en la prehistoria*. Madrid: Istmo, 1980.
- Gómez-Tabanera, J. M., "Arte rupestre cuaternario: connotaciones semánticas y rituales". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses* núm. 13. (1987-88): 39-60.
- Gómez-Tabanera García, J. M., "Para una semiótica del arte paleolítico". En *Miradas y voces de fin de siglo, actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Granada: Asociación Española de Semiótica, 1998-2000, 515-524.
- Gómez-Tabanera García, J. M., "Semiología del arte rupestre cuaternario". En *Actas del Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeo*, Vigo: Museo Municipal "Quiñones de León" de Vigo, Universidade de Vigo, Asociación Arqueológica Viguesa. 1999, 1-11. Edición en CD, 2002.
- González Echegaray, J., "La interpretación mágica del arte paleolítico". En *El significado del arte paleolítico*. Madrid: Ministerio de Cultura. Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, 2005, 229-245.
- González Sainz, C., "El tema del ciervo herido en el arte parietal paleolítico de la región cantábrica. Evaluación iconográfica". *Veleia* núm. 24-25. (2007-2008): 305-327.  
<https://doi.org/10.1387/veleia.2001>
- Groenen, M., *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Groenen, M., "Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du Paléolithique Supérieure". En *British Archaeological Reports* (Ed.): *Art du Paléolithique Supérieur et du Mésolithique*, 31-45. XIVème Congrès UISPP, section 8, Université de Liège (2001). Oxford: BAR International Series 1311, 2004.
- Groenen, M., "À l'aube de la métaphysique. Jalons per une préhistoire de la spiritualité". *Sciences-Croisés* 7-8 (2011): 1-19.
- Groenen, M., "Le statut de l'animal dans l'art pariétal du Paléolithique supérieur". En S. Peperstraete (ed.), *Animal et religion* 37-51. Bruselas: Edition de l'Université de Bruxelles, collection Problèmes d'histoire des religions, 2016.
- Guillem Calatayud, P. M., "Las escenas bélicas del Maestrazgo". En *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana*, 239-251. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005.
- Guy, E., *Ce que l'art préhistorique dit de nos origines*. París: Flammarion, 2017.
- Hrncir, Kvetina P., "Application of comparative ethnology in archaeology: recent decades". *L'Anthropologie* núm. 61, (3). (2023): 229-246.  
[doi.org/10.26720/anthro.23.06.27.1](https://doi.org/10.26720/anthro.23.06.27.1)
- Iannicelli, C., *Arte rupestre levantina: un'analisi interpretativa della semiótica degli insiemi di Roca dels Moros (Lleida), Los Grajos (Murcia)*. Tarrabona: Universitat Roira i Virgili, 2013-2014. Tesis de Máster.

- Iannicelli, C. y Viñas, R., "Análisis semiótico-narrativo del arte levantino: la Roca dels Moros (El Cogul, Lleida)". XIX Congreso Internacional de Arte Rupestre (2015): 231-250.
- James, E. O., Prehistoric Religion: a study in prehistoric archaeology. Londres: Thames and Hudson, 1957.
- Jensen, Ad. E. Mito y culto entre los pueblos primitivos. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Jordá Cerdá, F., "Las representaciones de danzas en el arte rupestre levantino". III Congreso Nacional de Arqueología. (1974): 43-52.
- Jordá Cerdá, F., "Formas de vida económica en el arte rupestre levantino". Zephyrus núm. XXV. (1974): 209-223.
- Jordá Cerdá, F., "La sociedad en el arte rupestre levantino". Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia núm. 11. (1975): 159-184.
- Jordá Cerdá, F., "¿Restos de un culto al toro en el Arte Levantino?". Zephyrus núm. XXVI-XXVII. (1976): 187-216.
- Jordá Cerdá, F., "Santuarios y capillas monotemáticos en el arte rupestre cantábrico". En Estudios dedicados a C. Callejo Serrano, Cáceres: Diputación Provincial, 1979, 431-449.
- Jordá Cerdá, F., "El gran techo de Altamira y sus santuarios superpuestos". En Symposium Internacional sobre Arte Prehistórico. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981, 277-286
- Jordá Cerdá, Francisco. "El mamut en el arte paleolítico peninsular y la hierogamia de Los Casares". En Homenaje al profesor Martín Almagro Basch. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983, 265-272.
- Jordán Montés, J. F., "Escenas de carácter sacral y seres sobrenaturales en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica". En Semiótica del arte prehistórico, Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2001, 89-127.
- Jordán Montés, J. F., "Arte rupestre en Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y en el Campo de San Juan (Moratalla, Murcia). Mitos y ritos en el arte rupestre levantino". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló núm. 25. (2006): 21-52.
- Jordán Montés, J. F., "Desde el Barranco Hellín (Jaén) hasta Santa Maira (Alicante): el ciervo, epifanía, guía y arquetipo en escenas sagradas del arte levantino español". Simbolismo, Arte e Espaços Sagrados na Pré-história da Península Ibérica- Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular. (2006): 205-217.
- Jordán Montés, J. F., "La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica". En Ponencias de los seminarios de arte prehistórico desde 2003-2009 (V, VI, VII, VIII, IX-X y XI). Serie Arqueológica núm. 23. Varia núm. IX. (2010): 331-378.
- Jordán Montés, J. F., "El valor sacral del ciervo en la pintura rupestre postpaleolítica de la Península Ibérica". En Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009. (V a XI). (2010): 147-187.
- Jordán Montés, J. F., "Hierofanías en el arte rupestre postpaleolítico español". Scripta Fulgentina núm. 39-40. (2010): 137-162.
- Jordán Montés, J. F., "Minateda: un santuario rupestre de consagración iconográfica y de congregación de bandas de cazadores y recolectores". En Serie Arqueológica núm. 24. Varia núm. XII. (2015): 377-485.
- Jordán Montés, J. F., "El héroe en el arte rupestre levantino español y el matrimonio con la diosa: el caso paradigmático de El Milano (Mula, Murcia, España)". Cuadernos de Arte Prehistórico núm.1. (2016): 24-37.
- Jordán Montés, J. F., "¿Existieron relatos míticos en el arte rupestre levantino? El mito de la

- creación en el ARL". Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 14. (2022): 35-84.  
<https://doi.org/10.58210/rcdap139>
- Jordán Montés, J. F., "El viaje del héroe en el arte rupestre levantino español". En II Jornades Internacionals d'Art Prehistòric de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica, Tarragona: Museu Comarcal de la Conca de Barberà y Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades. (2022): 171-197.
- Jordán Montés, J. F. y González Celdrán, J. A., "Desde el Barranco Hellín (Jaén) hasta Santa Maira (Alicante): el ciervo, epifanía, guía y arquetipo en escenas sagradas del arte levantino español". En Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular. (2004): 205-217.
- Jordán Montés, J. F. y Molina Gómez, J. A., "Hierogamias y demiurgos. Interpretación antropológica en la estación rupestre del Cerro Barbatón (Letur, Albacete)". XXIV Congreso Nacional de Arqueología. (1999): 251-260.
- Lacalle Rodríguez, R., "La codificación del relato mítico en el arte del paleolítico superior". SPAL núm. 17. (2008): 79-95.
- Laming-Emparaire, A., La signification de l'art rupestre paléolithique. París: Picard, 1962.
- Lejeune, M., "La chasse dans l'art préhistorique". Anthropologie et Préhistoire núm. 111. (2000) : 410-415.
- Le Quellec, J. L., Symbolisme et art rupestre au Sahara. París: Editions L'Harmattan, 1993.
- Le Quellec, J. L., Arts rupestres et mythologies en Afrique. París: Flammarion, 2004.
- Le Quellec, J. L., "Peut-on retrouver les mythes préhistoriques? L'exemple des récits anthropogoniques". CRAI Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres núm. 159 (1). (2015): 235-266.  
<https://doi.org/10.3406/crai.2015.95500>
- Leroi-Gourhan, A., Les religions de la préhistoire. París: PUF, 1963.
- Leroi-Gourhan, A., L'art pariétal. Langage de la préhistoire. Grenoble: Jérôme Million, 1992.
- Levi Strauss, Claude. El pensamiento salvaje. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Lévy-Bruhl, Lucien. La mentalidad primitiva. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1957.
- Lewis-Williams, J. D., L'Esprit dans la grotte: La conscience et les origines de l'art. Paris: Éditions du Rocher, 2003.
- Lillo Bernabeu, M., La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la Península Ibérica. Alicante: Universitat d'Alacant, 2014. Tesis Doctoral.
- Lillo Bernabeu, M. y Barciela González, V., "Prácticas maternas en el arte levantino". En Prehistoria y arte rupestre en la Vall de Gallinera (La Marina Alta, Alicante). Alicante : MARQ, 2020, 88-89.
- Lindner, K., La chasse préhistorique. París: Payot, 1941.
- Lombo Montañés, A., "Los significados del arte paleolítico: Una revisión historiográfica y crítica". ArqueoWeb núm. 16. (2015): 4-20.
- Lombo Montañés, A., "Reflexiones sobre la elipsis en el arte paleolítico". Saldvie núm. 15. (2015): 23-33.  
[https://doi.org/10.26754/ojs\\_salduie/sald.2015156671](https://doi.org/10.26754/ojs_salduie/sald.2015156671)
- Lombo Montañés, A., Hernádo Álvarez, C., Alconchel Navarro L. y Lanau Hernáez, P., "La infancia en el Paleolítico Superior: presencia y representación". El Futuro del Pasado. Revista electrónica de historia núm. 4. (2013): 41-68.
- López Montalvo, E., "La caza y la recolección en el arte levantino". En Arte rupestre en la Comunidad Valenciana. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, 265-278,

- López Montalbo, E., "Violence et mort dans l'art rupestre du Levant: groupes humaines et territoires". En *L'armement et l'image du guerrier dans les sociétés anciennes*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2011, 19-42.
- Luquet, G. H., *L'art et la religion des hommes fossiles*. Paris: Masson 1926.
- Lysek, D. y Gariglio, D., "L'attività creativa nella preistoria: un'espressione di tracce di benessere?". *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici* núm. XXXVI. (2010): 61-70.
- Mainage, Th., *Les religions de la préhistoire*. París: Desclée de Brouwer y August Picard, 1921.
- Maringer, J., *L'homme préhistorique et ses dieux*. Zurich: Arthaud, 1958.
- Mateo Saura, M. Á., "La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos". En *La guerra en la Antigüedad*, Madrid: Ministerio de Defensa, 1997, 71-83.
- Mateo Saura, M. Á., "Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino". *Zephyrus* núm. LVI. (2003): 247-268.  
<https://revistas.usal.es/uno/index.php/0514-7336/article/view/5271>.
- Mateo Saura, M. Á., "Aportación a la iconografía de la escena hierogámica del abrigo del barranco Segovia (Letur, Albacete)". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 13. (2022): 10-19.  
<https://orcid.org/0000-0002-8367-6246>
- Mateo Saura, M. Á. y Gómez Barrera, J. A., "Aportaciones a la discusión sobre el significado del arte rupestre levantino". En *II Jornades Internacionals d'Art Prehistòric de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica*. Tarragona: Museu Comarcal de la Conca de Barberà y Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades, 2022, 159-170.
- Menéndez Fernández, M. y Quesada López, J. M., "Artistas y cazadores de ciervos. El papel del ciervo en el arte y en la caza del Paleolítico Superior cantábrico". *Espacio, Tiempo y Forma, Prehistoria y Arqueología* núm. 1. (2008): 155-166.  
<https://doi.org/10.5944/etfi.1.2008.1941>
- Mithen, S., *The prehistory of the mind*. Londres: Thames & Hudson, 1996.
- Moles Sevilla, D., "La imagen de los cérvidos en el arte Levantino". En *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. 20 años en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO (Alcoi, 2018)*. Valencia: Ayuntamiento de Alcoi y Dirección General de Cultura y Patrimonio, 2020, 89-98.
- Molinos Sauras, M<sup>a</sup>. I., "Sistemas estratégicos de combate en el arte rupestre levantino". En *Temas de historia militar: 1er Congreso de Historia Militar* núm. II. Zaragoza: Estado Mayor del Ejército, 1982, 28-52.
- Molinos Sauras, M<sup>a</sup>. I., "Representaciones de carácter bélico en el arte rupestre levantino". *Bajo Aragón. Prehistoria* núm. VII-VIII. (1986-87): 295-310.
- Morote, G., Rubio, A. y Viñas, R., "Las representaciones femeninas de Cova Centelles (Albocàsser. Castellón)". En *I Jornades Internacionals d'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica*. Tarragona: Centre d'Interpretació de l'Art Rupestre de les Muntanyes de Prades, 2019, 245-264.
- Noiret, P., "La religiosité au Paléolithique". *Comptes Rendus Palevol* núm. 16 (2). (2017): 182-188.  
<https://doi.org/10.1016/j.crpv.2016.03.002>
- Olaria i Puyoles, C., "Pensamiento mágico y expresiones simbólicas entre sociedades tribales del litoral mediterráneo peninsular: 10.000-7.000 BP". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* núm. 22. (2001): 213-232.

- Olaria i Puyoles, C., "Las Venus del Barranco de La Valltorta (Castellón). Mujeres parturientas en el arte magdalenense y en el arte levantino". Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 3. (2006): 59-78.
- Olaria i Puyoles, C., *Del sexo invisible al sexo visible. Las imágenes femeninas postpaleolíticas del Mediterráneo peninsular*. Castellón de la Plana: Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, 2011.
- Olaria i Puyoles, C., "Las mujeres y las creencias míticas". En Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico y Varia de Arqueología. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 2011, 53-83.
- Otte, M., *Préhistoire des religions*. París: Masson, 1993.
- Otte, M., *Arts préhistoriques. L'articulation du langage*. Bruselas: De Boeck & Larcier, 2006.
- Otte, M., "Spiritualité originelle. Arts et pensées au Paléolithique Supérieur Européen". Bulletin de l'Association Liégeoise pour la Recherche archéologique núm. XXVIII. (2013-2015): 9-14.
- Otte, M., "Paleolithic philology: The writing by images and gestures during prehistoric times". *Philology. An International Journal on the Evolution of Languages, Cultures and Texts* núm. 1. (2015): 201-214.
- Otte, M., "Sémantique et sémiotique des arts préhistoriques". *Quaderni di semantica* núm. 1. (2015): 195-205.
- Otte, M., "Signes et symboles, facteurs du langage graphique". En *Prospects for the Prehistoric art research, 50 years since the founding of Centro Camuno. XXVI Valcamonica Symposium*. (2015): 175-180.
- Otte, M., "Arts et pensée dans l'évolution humaine". *Comptes Rendus Palevol* núm. 16. (2017): 163 (155-166).  
<https://doi.org/10.1016/j.crpv.2016.05.001>
- Otte, M., "L'apparition du phénomène religieux". *Lux in Nocte. Revue d'art et de philosophie* núm. 3. (2018): 87-98.
- Paillet, P., *Qu'est-ce que l'art préhistorique? L'Homme et l'image au Paléolithique*. Paris : CNRS, 2018.
- Paillet, P. y Paillet, E., "Le seul réel dans l'art, c'est l'art: réalisme, naturalisme et illusionnisme des œuvres d'art paléolithique". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 119 (3). (2022): 421-447.
- Palacio-Pérez, E., "Cave art and the theory of art: The origins of the religious interpretation of palaeolithic graphic expression". *Oxford Journal of Archaeology* núm. 29 (1). (2010): 1-14.  
<https://doi.org/10.1111/j.1468-0092.2009.00337.x>
- Patou-Mathis, M., *L'homme préhistorique est aussi une femme: une histoire de l'invisibilité des femmes*. París: Allary éditions, 2020.
- Patte, E., *Les hommes préhistoriques et la religion*. París: Picard, 1960.
- Pericot, L., "La vida social de los cazadores paleolíticos y epipaleolíticos españoles a través del arte levantino". En *Miscelánea Arqueológica*. Barcelona: Instituto de Prehistoria y Arqueología, 1974, 173-195..
- Picazo Millán, J. V. y Martínez Bea, M., "Bumeranes y armas arrojadas en el arte rupestre levantino. Las aportaciones de la cueva del Chopo (Obón, Teruel)". En *Arte rupestre en la España mediterránea* (2004). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005, 379-391.
- Pigeaud, R., "Les rituels des grottes ornées. Rêves de préhistoriens, réalités archéologiques". En *Restituer la vie quotidienne au Paléolithique Supérieur* (2006): 1-7.

- Pigeaud, R., "L'art rupestre: image des premiers mythes?". En *Révolution dans nos origines*. Auxerre : Éditions Sciences Humaines, 2015, 176-194.  
<https://doi.org/10.3917/sh.dorti.2015.02.0176>
- Reis, M. y Vázquez Marcos, C., "Lugar de paso, memorias antiguas. El yacimiento del Arroyo de las Almas (La Fregeneda, Salamanca) y su arte rupestre paleolítico al aire libre". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I Prehistoria y Arqueología* núm. 13. (2020): 71-104.  
<https://doi.org/10.5944/etfi.13.2020.26690>
- Renfrew, C. y Zubrow, E., (Eds.). *The ancient mind: Elements of cognitive archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Ries, J., *Lo sagrado en la historia de la humanidad*. Madrid: Encuentro, 1989.
- Rigal, G., *Le temps sacré des cavernes: de Chauvet à Lascaux, les hypothèses de la science*. París: Éditions Corti, 2016.
- Ripoll Perelló, E., *Orígenes y significado del arte paleolítico*. Madrid: Sílex Ediciones, 1986.
- Rivera, Á. y Menéndez, M., "Las conductas simbólicas en el Paleolítico. Un intento de comprensión y análisis desde el estructuralismo funcional". *Espacio, Tiempo y Forma, Prehistoria y Arqueología* núm. 4. (2011): 11-42.  
<https://doi.org/10.5944/etfi.4.2011.10739>
- Roche-Cárcel, J. A., "Escenografía natural y religiosa en el santuario de Pla de Petracos". En *Arte Rupestre en la España Mediterránea*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil Albert", 2005, 99-110.
- Roche Cárcel, J. A., "Images of the Mother Goddess in the Neolithic sanctuary of Pla de Petracos (Alicante, Spain). The sacralisation of agriculture". *Religions* núm. 11 (614). (2020).
- Rozoy, J. G., "Le propulseur et l'arc chez les chasseurs préhistoriques. Techniques et démographies comparées". *Paléo. Revue d'Archéologie Préhistorique* núm. 4. (1992): 175-193.
- Rubio i Mora, A., "Figuras humanas flechadas en el arte rupestre postpaleolítico de la provincia de Castellón". *XIX Congreso Nacional de Arqueología*. (1989) : 439-450.
- Rubio i Mora, A. y Viñas, R., "Representacions bèl·liques de l'art llevanti". En *I Jornades Internacionals d'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica*. Tarragona: Museu Comarcal de la Conca de Barberà, 2019, 227-244.
- Ruiz López, J. f., "Cazadores y presas: simbolismo e interpretación social de las actividades cinegéticas en el arte levantino". *Arqueobios* núm. 3 (1). (1996): 104-126.
- Salmerón J. y Rubio Martínez, M<sup>a</sup>. J., "El barranco de Los Grajos (Cieza, Murcia): revisión de un interesante yacimiento prehistórico". *XXI Congreso Nacional de Arqueología*. 2, Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1995, 589-602.
- San Nicolás del Toro, M., (Ed.), *El conjunto prehistórico y de arte rupestre de El Milano*. Mula, Murcia. Murcia: Monografías CEPAR núm. 1. 2009.
- Santos da Rosa, N., Fernández Macías, L. y Díaz-Andreu, M., "Las escenas de danza en el arte rupestre levantino del Bajo Aragón y Maestrazgo: una síntesis crítica". *Zephyrus* núm. LXXXVII. (2021): 15-31.  
<https://doi.org/10.14201/zephyrus2021871531>
- Sauvet, G., "El papel del arte parietal en los grupos de cazadores-recolectores". En *Sociedades prehistóricas y manifestaciones artísticas. Imágenes, nuevas propuestas e interpretaciones*, Alicante: Instituto Universitario de Investigación e Arqueología y Patrimonio Histórico, 2019, 17-20.

- Sauvet, G., Layton, R. H., Lenssen-Erz, T., Taçon, P. y Włodarczyk, A., "La structure iconographique d'un art rupestre est-elle une clé pour son interprétation?". *Zephyrus* núm. 59. (2006): 97-119.  
<https://revistas.usal.es/uno/index.php/0514-7336/article/view/5642>
- Sauvet, G. y Sauvet, S., "Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 76. (1979): 340-354.  
<https://doi.org/10.3406/bspf.1979.5161>
- Sauvet, G. y Włodarczyk, A., "Essai de sémiologie préhistorique. Pour une histoire des premiers signes graphiques de l'homme". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 74 (2). (1977): 545-558.  
<https://doi.org/10.3406/bspf.1977.8467>
- Sauvet, G. y Włodarczyk, A., "Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique". *L'Anthropologie* núm. 99. (1995): 193-211.
- Sauvet, G. y Włodarczyk, A., "El arte parietal, espejo de las sociedades paleolíticas". *Zephyrus* núm. 53-54. (2000-2001): 217-240.
- Sauvet, G. y Włodarczyk, A., "Towards a formal grammar of the european palaeolithic cave Art". *Rock Art Research* núm. 25 (2). (2008): 165-172.
- Simões de Abreu, M., "Images of deer in the rock-art of Portugal". *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* núm. 42. (2016): 15-27.
- Soler Díaz, J., Pérez Jiménez, R. y Barciela González, V., (Eds.). *Rupestre. Los primeros santuarios. Arte prehistórico en Alicante*. Alicante: MARQ, 2018.
- Sonneville Bordes, D., "Le bestiaire paléolithique en Périgord. Chronologie et signification". *L'Anthropologie* núm. 90 (4). (1986): 613-656.
- Steif, A., *Endless resurrection: art and ritual in the upper Paleolithic*. University of Michigan, 2010. Tesis Doctoral,
- Testart, A., *Art et religion de Chauvet à Lascaux*. Paris: Gallimard, 2016.
- Urbano, P. J., Urbano, E. y Guijarro, P., "El santuario de arte macroesquemático de Petracos. Arqueoastronomía entre el Magdaleniense superior y finales del Mesolítico en el norte de Alicante, España". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 10. (2020): 153-177.
- Utrilla Miranda, P., "Campamentos base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del paleolítico peninsular". En *Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray*, Ministerio de Cultura, Museo y Centro de Investigaciones de Altamira. Monografías núm. 17. (1994): 97-113.
- Utrilla, P. y Martínez-Bea, M., "La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico". *Munibe* núm. 57 (III). (2005-2006): 161-178.
- Utrilla, P. y Martínez-Bea, M., "Sanctuaires rupestres comme marqueurs d'identité territoriale: sites d'agrégation et animaux sacrés". *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* núm. LXIII. (2008): 109-133.
- Van Heerden, J. L., *The animal as a sacred symbol in prehistoric art*. Makhanda: Rhodes University, 1974. Tesis Doctoral,
- Vialou, D., *L'art de les cavernes. Les sanctuaires de la Préhistoire*. París: Science et Découverte, 1987.
- Vialou, D., "L'image du sens en préhistoire". *L'Anthropologie* núm. 113. (2009): 464-477.  
<https://doi.org/10.1016/j.anthro.2009.07.001>
- Vila-Mitja, A. y Estévez, J., "Rethinking ethnoarcheology: following a long trail looking to improve hunter-fisher-gatherer social archaeology". *Anthropologie (Brno)* núm. 61 (3). (2023): 283-302.

- Villaverde Bonilla, V., "Arte levantino: entre la narración y el simbolismo". En *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, 197-226.
- Viñas Vallverdú, R., "Los cérvidos en el arte rupestre postpaleolítico". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* núm. 21. (2000): 53-68.
- Viñas Vallverdú, R., Rosell, J., Vaquero, M. y Rubio, A., "El santuario-cazadero del conjunto rupestre de Les Ermites (Ulldecona, Montsià, Tarragona)". En *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, 49-58.
- Viñas Vallverdú, R., Rubio i Mora, A., Iannicelli, C. y Fernández Marchena, J. L., "El mural de las Roca dels Moros, Cogul (Lleida). Propuesta secuencial del conjunto rupestre". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 3. (2017): 93-129.
- VV. AA. *El significado del arte paleolítico*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2005.
- Welté, A. C. y Lambert, G. N., "Aux origines de la spiritualité: la notion de transcendance au Paléolithique". *L'Anthropologie* núm. 109 (4). (2005): 723-741.  
<https://doi.org/10.1016/j.anthro.2005.09.008>
- Welté, A. C. y Lambert, G. N., "Mythes et symboles dans les manifestations artistiques du Paléolithique supérieur: la place des assemblages animal/animal et animal/humain". En Clottes, J. (Dir.), *L'art pléistocène dans le monde*. Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées núm. LXV-LXVI. (2010-2011): 1749-1762.
- White, R., *Dark caves, Bright visions: Life in Ice Age Europe*. New York: W.W. Norton & Company, 1986.

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



**CUADERNOS DE SOFÍA  
EDITORIAL**

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