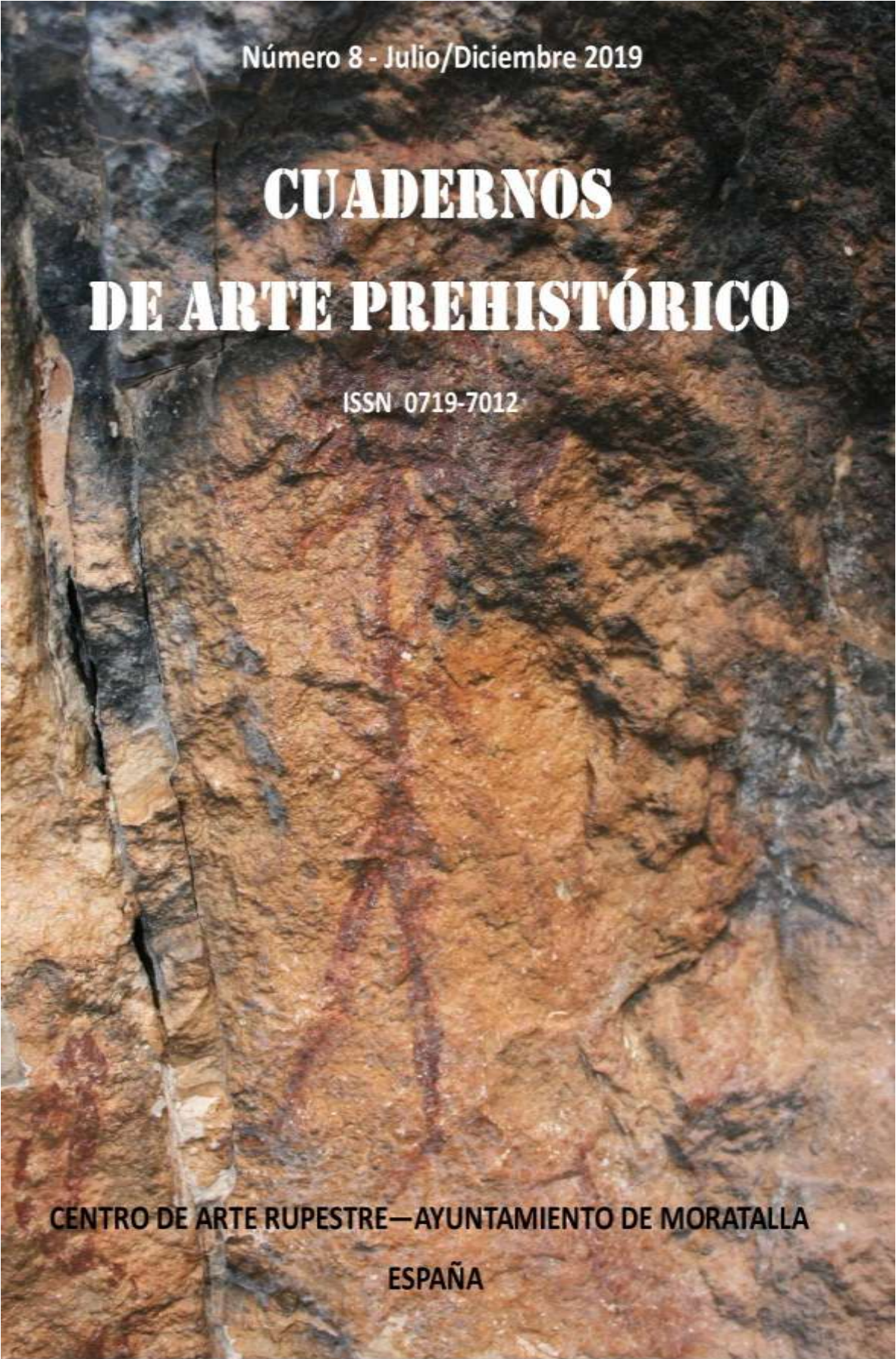




Número 8 - Julio/Diciembre 2019

CUADERNOS DE ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719-7012

CENTRO DE ARTE RUPESTRE—AYUNTAMIENTO DE MORATALLA

ESPAÑA



Ayuntamiento
de Moratalla



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

CUERPO DIRECTIVO

Director

Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Editor

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Pauline Corthorn Escudero

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Traductora: Portugués

Elaine Cristina Pereira Menegón

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Archivo y Documentación

Carolina Cabezas Cáceres

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Hipólito Collado Giraldo

Dirección General de Patrimonio Cultural de Extremadura, España

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Dr. Juan Antonio Gómez-Barrera

IES Castilla de Soria, España

Dr. José Ignacio Royo Guillén

Dirección General de Patrimonio Cultural de Aragón, España

Dr. José Royo Lasarte

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

Dr. Juan Francisco Ruiz López

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Soria Lerma

Instituto de Estudios Giennenses, España

Dr. Ramón Viñas Vallverdú

Instituto Catalán de Paleoecología Humana y Evolución Social, España



Ayuntamiento
de Moratalla



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dra. Primitiva Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Rodrigo de Balbín Berhmann

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Jean Clottes

CAR-ICOMOS, Francia

Dra. Pilar Fatás Monforte

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. Marcos García Díez

Universidad del País Vasco, España

Dr. Marc Groenen

Université Libre de Bruxelles, Bélgica

Dr. Mauro Severo Hernández Pérez

Universidad de Alicante, España

+ Dr. José Antonio Lasheras Corruchaga

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. José Luis Lerma García

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Antonio Martinho Baptista

Parque Arqueológico y Museo del Côa,
Portugal

Dr. Mario Menéndez Fernández

Universidad Nacional de Educación a
Distancia, España

Dr. George Nash

Universidad de Bristol, Inglaterra



Ayuntamiento
de Moratalla



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:



CENTRO DE INFORMACION TECNOLÓGICA



Ayuntamiento
de Moratalla



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

ISSN 0719-7012 / Número 8 / Julio – Diciembre 2019 pp. 54-74

**LA PAREJA PRIMORDIAL Y EL CIERVO PSICOPOMPO DEL ARROYO HELLÍN
(CHICLANA DE SEGURA, JAÉN, ESPAÑA)**

**THE PRIMORDIAL COUPLE AND THE DEER PSICOPOMPO OF ARROYO HELLÍN
(CHICLANA DE SEGURA, JAÉN, SPAIN)**

Dr. D. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', España
jordanmontes@regmurcia.com

Fecha de Recepción: 18 de enero de 2019 – **Fecha de Revisión:** 26 de febrero de 2019

Fecha de Aceptación: 21 de abril de 2019 – **Fecha de Publicación:** 01 de julio de 2019

Resumen

Análisis de dos escenas de arte rupestre, en Arroyo Hellín y El Milano, en las que intervienen una pareja humana y un ciervo macho. Se busca una posible interpretación mediante la comparación iconográfica, la mitología y a través de las investigaciones antropológicas de Hamayon: valor sagrado del ciervo; alianza nupcial entre el cazador y el señor del bosque; el mito como escritura.

Palabras Claves

Cazador – Ciervo – Dama – Señor del bosque – Mito – Escritura

Abstract

Analysis of two scenes of rock art, in Arroyo Hellín and El Milano, where a human couple and a male deer appear. A possible interpretation is sought through iconographic comparison, mythology and anthropological investigations of Hamayon: sacred value of the deer; nuptial wedding between the hunter and the lord of the forest; the myth as writing.

Keywords

Hunter – Deer – Lady – Lord of the forest – Myth – Writing

Para Citar este Artículo:

Jordán Montés, Juan Francisco. La pareja primordial y el ciervo psicopompo del Arroyo Hellín (Chiclana de Segura, Jaén, España). Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, num 8 (2018): 54-74.

Introducción

Una de las mejores escenas del arte levantino mesolítico de la Península Ibérica, tanto por su ejecución como por su simbolismo, es la que se encontró en el llamado Arroyo Hellín (Chiclana de Segura, Jaén). La escena con la que vamos a trabajar fue estudiada por primera vez por los investigadores M. Soria Lerma y M. G. López Payer¹; posteriormente nosotros únicamente realizamos tanteos de interpretación y ofrecimos varias sugerencias². Ahora, basándonos en nuevas lecturas, tratamos de adentrarnos más en su análisis, desde perspectivas antropológicas y mediante la comparación con una escena aparentemente similar en personajes y distribución de figuras, hallada en la Cueva de El Milano (Mula, Murcia).

1.- Descripción de la escena de Arroyo Hellín e inicios de su interpretación

En la escena indicada observamos a tres protagonistas esenciales: una pareja humana, hombre y mujer, y un ciervo. Las figuras humanas se superponen sobre la espléndida estampa del animal. El varón, un arquero que porta sus armas en posición vertical, es decir sin ánimo de agredir al animal, sitúa su cuerpo enredado entre las cuernas del ciervo, directamente sobre su cabeza. Por su parte, la mujer entrelaza sus atléticas y fuertes piernas en los cuartos traseros del mismo ciervo, en el otro extremo del animal. El hombre muestra su sexo y una especie de faldellín trasero. La mujer, aparentemente desnuda, luce un tocado globular, al tiempo que su brazo izquierdo se pliega sobre su cadera, mientras que el derecho, perdido parcialmente, parece lanzarse hacia delante, acaso hacia su compañero masculino. La actitud de la dama es de serenidad y quietud, como la de su compañero masculino (Figura 1).

La actitud del varón, arquero pacífico, recuerda a la actitud inerte de los grandes arqueros situados entre animales guía, unos ciervos, de La Araña (Bicorp, Valencia)³; o al que siempre hemos denominado el chamán de La Vieja (Alpera, Albacete)⁴, unos toros enfrentados y reconvertidos en ciervos, mediante el recurso de transformar o prolongar las astas de bóvido en cuernas de cévido. Pero tanto en La Araña como en Alpera, e incluso en Minateda (Hellín, Albacete), donde también se repite el modelo de cazador con arco sobre silueta de toro o de ciervo, pero sin que en ningún momento se asista a un acto violento de caza, en ninguna de estas tres estaciones aparece una mujer. Por ello pensamos que la escena del Arroyo Hellín está narrando un mito diferente. No se trataría ya de chamanes que cabalgan o viajan sobre animales guía (La Araña; La Vieja; Minateda), sino un cazador heroizado que muestra y mantiene unos vínculos muy íntimos,

¹ M. Soria Lerma y M. G. López Payer, "Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura", *Bolskan*, num 16 (1999): 151-175. M. Soria Lerma y M. G. López Payer, *Los abrigos con arte levantino de la Sierra de Segura* (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1999). M. Soria Lerma, M. G. López Payer y D. Zorrilla Lumbreras, "Un nuevo núcleo de arte rupestre postpaleolítico en Andalucía Oriental: el núcleo del río Guadalmena", *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, num 22 (2001): 281-320.

² 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*, num 3 (2006): 79-124.

³ E. Hernández Pacheco, *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña* (Valencia) *Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, num 34 (1924).

⁴ H. Breuil; P. Serrano y J. Cabré, "Les peintures rupestres d'Espagne. Les abris du Bosque à Alpera (Albacete)", *L'Anthropologie*, num XXIII (1912): 529-562. A. Grimal Navarro y A. Alonso i Tejada, *La Cueva de la Vieja* (Albacete: Ayuntamiento de Alpera, 2010).

eróticos incluso, con la dama que le acompaña, situados ambos sobre el cuerpo del ciervo.



Figura 1
Escena de Arroyo Hellín, según M. Soria Lerma y M. G. López Payer

Ambos personajes humanos de Arroyo Hellín sitúan sus cuerpos y cabezas al mismo nivel, lo que denotaría una igualdad de rango para la mente del artista o de la artista que los diseñó y pintó. En este sentido esta escena es muy diferente a la escena del Cerro Barbatón (Letur, Albacete)⁵, en la que la cabeza de la diosa dama, la cual porta la bolsa útero donde se contiene un niño en gestación, se encuentra topográficamente a un nivel o altura muy superior respecto a la cabeza del arquero varón que custodia o acompaña a la divinidad femenina, pese a que ambos, la diosa y el arquero masculino, reiteran un mismo gesto de saludo con el brazo y la mano y marchan en la misma dirección, compartiendo protagonismo en la escena y seguramente misión trascendente⁶. Pero el diseñador de la composición situó intencionadamente a la dama a superior altura que a su acompañante masculino.

⁵ A. Alonso Tejada y A. Grimal, Investigaciones sobre arte prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur) (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I, num 89, (1996).

⁶ J. F. Jordán Montés y J. A. Molina Gómez, "Hierogamias y demiurgos. Interpretación antropológica en la Estación Rupestre del Cerro Barbatón (Letur, Albacete)". Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 1997) 1, (1999), 251-260.

Por todo ello, declaramos que la distribución espacial de ambos personajes del Arroyo Hellín no fue fruto del azar o de la improvisación caótica, sino que es el resultado, estamos convencidos, de una cuidadosa meditación en el reparto de funciones míticas o rituales en la escena y en la ubicación de los personajes. Pensamos que en el Arroyo Hellín no asistimos para nada a una cotidiana escena de caza, sino a un cuadro que resume perfectamente una alianza matrimonial, una hierogamia entre un cazador humano y una diosa femenina. Posteriormente desarrollaremos la idea, basándonos en las lecturas de Hamayon⁷.

2.- Posibles paralelos con la escena de la Cueva de El Milano (Mula, Murcia)⁸. Propuesta de comparación⁹ (Figura 2)

Para comenzar vamos a plantear las posibles semejanzas entre ambas escenas, aparentemente diferentes y separadas por decenas de km (unos 145 en línea recta; unos 175 trazando una posible ruta entre valles y sierras), pero que consideramos prácticamente idénticas y dentro de la misma koiné cultural del arte rupestre. Es evidente que fueron realizadas por diferentes artistas, porque se aprecian pequeñas diferencias en la composición; pero la distribución de las figuras, la manifestación de los gestos, la presencia de ciertos elementos... es muy similar. Sería como comparar una Crucifixión de Andrea Mantegna (mediados del XV –Museo del Louvre-), por caso, y otra de Giotto (inicios del XIV): existen elementos totalmente concordantes y otros levemente divergentes; o incluso ausentes. Pero ambas escenas son identificables como insertas en el mismo contexto artístico (el Renacimiento italiano en diferentes fases –respectivamente *quattrocento* y *trecento*-) y en idéntico relato mítico (la Pasión y Muerte de Cristo). En definitiva, la representación iconográfica, con todas sus variantes, depende de la imaginación y de las ideas y tendencias del artista en su momento cronológico.

Veamos las semejanzas en ambas estaciones rupestres:

1. Presencia en ambas estaciones (Arroyo Hellín y El Milano) de tres protagonistas: la dama, acaso divinidad; el arquero varón; los animales guía. Estos animales, empero, podrían ser interpretados también como la expresión gráfica del Señor del Bosque o del espíritu protector de los animales.
2. La itifalia del arquero masculino, presente en ambas estaciones y protagonistas masculinos.
3. El arquero, en ambas covachas, ostenta armas, arco y flechas, pero en vertical, lo que significa que no manifiesta una intención cinegética, sino que se encuentra en arrobamiento espiritual. Está inerme.
4. La dama, acaso divinidad femenina, en ambos abrigos rocosos, se sitúa sobre los cuartos traseros del ciervo macho.

⁷ R. Hamayon, *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien* (Nanterre: Société d'Ethnologie, 1990). R. Hamayon, *Chamanismos de ayer y hoy* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

⁸ A. Alonso Tejada y J. D. López, *El abrigo de arte rupestre El Milano (Mula)*. Bienes de Interés Cultural, 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, 1 (2009).

⁹ 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*, num 1 (2016): 24-37.

5. La dama, en ambas estaciones, se manifiesta con tocado globular, el cual destaca así su carácter sagrado.
6. Al mismo tiempo, ambas damas extienden su brazo tutelar y protector hacia el arquero masculino, en un gesto de nítida proximidad espiritual.



Figura 2
Escena del Abrigo del Milano, según A. Alonso Tejada

Existen, empero, diferencias, que consideramos muy leves. Estas disimilitudes en realidad juegan a nuestro favor, ya que atestiguan que nos encontramos ante dos artistas distintos que abordan el mismo tema y asunto iconográfico, otorgándole su impronta personal a pesar de la distancia de casi doscientos km., aunque seguramente con una cronología diferente. Mas los artistas (hombres o mujeres) de ambos enclaves, respetaron

con lealtad el relato de tradición oral que seguramente escucharon en torno a los fuegos de campamento o en la boca de las covachas, y que era transmitido durante generaciones a los neófitos y a los jóvenes de la comunidad de cazadores y recolectores donde vivieron.

Veamos ahora esas diferencias:

1. El varón de El Milano no se entrelaza en las cuernas del ciervo macho, como sí le sucede a su homónimo del Arroyo Hellín.
2. El ciervo macho de El Milano se sitúa sobre una gran cierva, la cual no aparece en Arroyo Hellín.
3. La mujer de Arroyo Hellín actúa como coprotagonista y compañera del cazador con arco y flechas; pero la mujer de El Milano pensamos que dispone de un mayor rango, ya que tutela y protege al varón armado de forma muy nítida. Es posible que estos rasgos nos indiquen antigüedad y cronología y una evolución del mito. La escena del Arroyo Hellín sería “más antigua”, propia del mundo epipaleolítico, mientras que la escena de El Milano estaría delatando ya, quizás, la existencia de una diosa madre del Neolítico. Esto vendría corroborado por las inhumaciones aparecidas en la covacha y fechadas, en un primer momento, hacia el 3200/3400 a.C.

Pese a las diferencias, pensamos que nos encontramos ante una narración mítica similar.

3.- El simbolismo y la alegoría. Ensayo de interpretación

3.1. Del aspecto sagrado y numinoso del ciervo

El ciervo es un animal inmerso en múltiples significados trascendentes, atribuidos por las culturas primitivas desde la Prehistoria¹⁰; y el arte rupestre no es una excepción a dicha creencia, tanto en el arte mesolítico¹¹, como en el paleolítico¹². El ciervo es animal oracular, fecundador, psicopompo, guía de chamanes, conductor de pueblos en sus migraciones hacia territorios prometidos o reservados por los dioses, señor del bosque, guardián y protector de monumentos funerarios, guía de difuntos, animal oracular, símbolo de la resurrección y regeneración de las almas, enlace entre las esferas celestes y el mundo terrenal...etc., etc¹³.

Del mismo modo, los santos padres del desierto ya conocían la tradición del ciervo como devorador de serpientes malignas, que en el mundo judeocristiano bebe directamente de los Salmos¹⁴.

¹⁰ M. Eliade, De Zalmoxis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental (Madrid: Cristiandad, 1978). 139 ss.; 150 ss.

¹¹ J. F. Jordán Montés, “El valor sacral del ciervo en la pintura rupestres postpaleolítica de la Península Ibérica”, en Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009, V a X (Valencia: Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología, 2010), 147-187.

¹² A. Martínez-Peñalver, “Representaciones de cérvidos en el arte parietal paleolítico de Cantabria”, *Ars Praehistorica*, num 3-4 (1984-85): 95-110.

¹³ Para el aspecto sagrado del ciervo: Thierry Zarcone y Jean-Pierre Laurant, *Le cerf. Un symbolique chretienne et musulmane* (París: Les Belles Lettres, 2017).

¹⁴ Salmo 42: 1. Y Pelagio y Juan, *Las sentencias de los Padres del desierto* (Bilbao: Desclée de Brouwer, 1989), 279-280.

En consecuencia, su aparición e inclusión en ambas escenas de arte rupestre citadas, tanto en Arroyo Hellín como en El Milano, no puede ser fruto de la casualidad o de la improvisación, sino que responde a un proyecto iconográfico meditado, en el cual cada personaje, ya sea animal o persona, es adscrito a un papel determinado y específico.

Sabemos por las fuentes históricas la intervención del ciervo en ciertos acontecimientos históricos y ante personajes de relevancia. Recordemos que Plinio el Viejo vinculaba el nacimiento de los ciervos a la aparición en el horizonte de la estrella Arturo¹⁵. El general romano Sertorio, probablemente inspirado en relatos de los nativos de Hispania, aseguraba que una cierva de color blanco le proporcionaba útiles oráculos que le anunciaban victorias militares¹⁶. Los hunos descubrieron el paso entre pantanos para cruzar de Asia a Europa, en concreto a Escitia, gracias a una cierva que les reveló la ruta¹⁷. Algo semejante le aconteció al rey Clodoveo, cuando gracias a una cierva el caudillo franco halló un vado en el río Vienne para atacar y derrotar a los godos de Alarico II en la batalla de Vouillé, del año 507¹⁸.

Toda esta vinculación íntima del ciervo con los personajes históricos, recordemos que presenta un interesante precedente en la figura mítica de Odiseo, cuando vence a un ciervo de “elevada cornamenta” en la isla de Eea donde habitaba la maga Circe, “la de lindas trenzas”¹⁹. Este vínculo del héroe con la hechicera consideramos que viene muy a propósito con la escena del Arroyo Hellín.

Siglos antes, en la estatuaria funeraria del mundo ibérico español, encontramos ciervas talladas en piedra en varias necrópolis (Cercado Galera de Liétor o Caudete, ambas en la provincia de Albacete)²⁰ que indican un carácter apotropaico, protector y de guía de este animal, en beneficio de los difuntos iberos de los siglos V al III a.C.

En la literatura nórdica escandinava, en el Edda Mayor²¹, aparecen unos ciervos fabulosos, que custodiaban y protegían el mítico árbol Yggdrásil, un descomunal fresno bajo el cual se reunían los dioses en asamblea²².

En el ámbito céltico, en el caldero de Gundestrup²³, el ciervo surge como un animal primordial en la escena que preside el dios Cernunnos, quien sentado muestra sobre sus

¹⁵ Naturalis Historia, VIII, 32.

¹⁶ Plutarco, Sertorio, XII

¹⁷ Jordanes: De origine actibusque Getarum sive Gothorum, 123-127.

¹⁸ Gregorio de Tours: Historia francorum libri X, liber II, 37: “Cumque illa nocte Dominum depraecatus fuisset, ut eivadam quo transire possit dignare tuos tendere, mane facto cerva mirae magnitudinis ante eos nuto Dei flumine in greditur, illa que vadante, populus quo transire possit agnovit”.

¹⁹ Odisea, canto X: 139 ss.

²⁰ T. Chapa Brunet, La escultura ibérica zoomorfa (Madrid: Ministerio de Cultura, 1985).

²¹ Luis Lerate (Introd.), Edda Mayor (Madrid: Alianza Editorial, 2016). 106 ss.

²² Dichos de Grímnir, 26 ss.

²³ Por orden cronológico una selección de títulos: R. Grosse, Der Silberkessel von Gundestrup, ein Ratselkeltische Kunst (Dornach: Goetheanum, 1963); G. S. Olmsted, The Gundestrup Cauldron (Bruselas: Collection Latomus, 162, 1979). E. Benner Larsen, “The Gundestrup Cauldron, Identification of Tool Traces,” Iskos, num 5 (1985): 561-74; A. K. Bergquist y T. F. Taylor, “Thrace and Gundestrup reconsidered”, en Proceedings of the Seventh International Congress of Celtic Studies (Oxford: D. Ellis Evans, 1983), 268-269; A. K. Bergquist y T. F. Taylor, “The origin of the Gundestrup Cauldron”, Antiquity num 61 (1987):10-24; T. Taylor, “The origin of the Gundestrup

sienes unas cuernas de ciervo y se acompañaba de varios animales, además del ciervo. Y de las cuernas de ambos, de la divinidad y del animal, brotan tallos vegetales que anuncian la simbiosis entre el ciervo y el árbol.

En el ciclo artúrico, el noble rey Arturo parte a una jornada de caza con sus caballeros. Durante la aventura, un gran ciervo al que persigue, le guía a través del bosque y le conduce hasta un espacio oculto en medio de la selva, donde meditar²⁴. Del mismo modo, Galaz y Perceval, caballeros suyos, en busca del Santo Grial, descubren el Ciervo Blanco, custodiado por cuatro leones, el cual les conduce hasta la ermita de un ermitaño. Durante la misa a la que asisten, el ciervo se transforma en hombre y se sienta junto al altar, en un trono... Se trata de una explicación espiritual de la transformación de Cristo en la Cruz, de ser mortal a ser trascendente de luz inmaculada, del tránsito de la muerte a la vida. El ermitaño que acoge a los caballeros llega a declarar en el capítulo XII: "... y porque la bendita Virgen no tuvo nunca pecado terrenal, aparece con la forma del ciervo blanco, sin manchas"²⁵. Todo ello evidencia la sacralidad del ciervo y la posibilidad etnográfica en culturas antiguas de una mutación de una divinidad con rasgos humanos en ciervo y viceversa²⁶.

3.2. De la no agresión al animal cazado o perseguido

Hemos constatado durante años que numerosas escenas del arte levantino muestran a cazadores armados con arcos y flechas que no agreden nunca a los animales que supuestamente constituían sus víctimas con las que alimentarse ellos y sus comunidades. Es el caso de La Araña (Bicorp, Valencia), de La Vieja (Alpera, Albacete), de Minateda (Hellín, Albacete)... Aquí son admisibles dos interpretaciones para comenzar a tratar el asunto:

1. No se trata de escenas de caza reales, sino de ritos de iniciación de neófitos o de jóvenes, quienes participan en ceremonias de simulación y dramatizadas o que reciben enseñanzas a través de la lectura iconográfica de las escenas pintadas, con carácter alegórico.
2. Se trataría de una actitud preventiva del cazador cuando participa en actividades venatorias. Así, el cazador evitaría la representación de la muerte, violenta y sangrienta, de los animales y la posterior venganza de la víctima o de la divinidad del bosque que protege a la fauna salvaje. Los animales disponen de almas semejantes a las de los humanos y su sufrimiento es probable que desencadene una reacción de ira o una necesidad de compensación equilibrada, de tal modo que el cazador deba pagar la muerte del animal con dolor, con enfermedad o incluso con su propia sangre y vida.

Cauldron", *Scientific American* 266 (1992): 84-89; S. Rebores Morillo y L. Castro Pérez, "Cernunos y sus antecedentes orientales". *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 19-20 (2003-2004), 143-156; Claude Maumené, "The Gundestrup Cauldron: is this the key to the enigma?", *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, Vol: 16 num 4 (2016): 351-358.

²⁴ J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 56.

²⁵ C. Alvar (trad.), *La búsqueda del Santo Grial* (Madrid: Alianza Editorial, 2002), 278 ss.

²⁶ Sobre el valor sacral del ciervo en la literatura medieval hispana, ver J. Duce García, "Los ciervos en la literatura caballerescas hispánica", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (León: Universidad de León, 2007), 501-510.

Como indica R. Hamayon²⁷ con suma claridad: “Nunca se dice de la presa abatido y que luego que se consume, que ha sido “asesinada” o “muerta”. Es en otros términos cómo se habla de la caza en el discurso indígena: se dice que el animal “se dio al cazador”; o que “por sí mismo vino” a él; o aún que el cazador lo ha “encontrado” u “obtenido”. Se añade fácilmente que una forma de “amor” ha motivado el encuentro”.

3. Se produce una identificación entre animal presa y hombre cazador, de tal suerte que uno es el otro y viceversa.

3.3. De la alianza nupcial del cazador con la dama del bosque

La presencia de una pareja humana, hombre y mujer, en apariencia jóvenes y vigorosos, arquero cazador el uno, dama enigmática la otra, sobre el ciervo macho es muy interesante, tanto por la alianza entre el hombre y la mujer, como por la simbiosis con el animal.

En este sentido, y recurrimos de nuevo a R. Hamayon como sabia²⁸, la alianza que hemos indicado en la escena del Arroyo Hellín, adquiere en verdad rasgos de nupcias. El amado, el varón arquero, obtendría suerte y fortuna en su labor humana y cotidiana, la caza y la depredación, solo si previamente había contraído alegóricamente matrimonio con la divinidad femenina del bosque donde habitaban los animales que sustentaban con su carne a las comunidades humanas. La representación de la escena en la covacha de Jaén, visualizada por los neófitos o por los cazadores veteranos, sería una ceremonia previa e imprescindible para la obtención del éxito en la actividad venatoria periódica en las serranías del arco mediterráneo. Sería necesario renovar, cíclicamente y en un ritual, la alianza con los espíritus de la caza. Ninguna manera mejor que ver la escena de ese matrimonio sagrado pintada en la roca de la pared del abrigo. Y solo es posible obtener el permiso de cazar y además alcanzar el éxito, si el cazador es ya esposo de la hija del señor del bosque. Además, como afirma Hamayon, la consumación simbólica del matrimonio y la penetración sexual del falo en la vagina de la diosa, se convierte en una metáfora o alegoría de la herida que las flechas del cazador inferirán en los animales víctimas.

La Hija del Señor del Bosque, la joven dama de Arroyo Hellín, que entrelaza sus piernas y vulva con los cuartos traseros del ciervo macho y, por tanto, de su sexo, es dadora, ya que en realidad entrega la caza. Por ello extiende su brazo, como señal de apoyo a su compañero y cazador. Su presencia, la de la dama, legitima la acción venatoria de su “esposo”, al que anima y aúpa, y sale de su condición humana hasta un estatus de héroe, a causa de su parentesco con la propia divinidad femenina.

El cazador arrobado del Arroyo Hellín, entregado en espíritu, al entrelazar sus piernas y sexo con las cuernas del ciervo macho, de alguna manera se transmuta o metamorfosea en el animal que él perseguía, identificándose con la naturaleza del bosque y de sus seres. Su virilidad, su falo manifiesto, se sitúa en consonancia con la exuberancia de las cuernas del ciervo, en una simbiosis evidente entre cazador y presa.

²⁷ R. Hamayon, “Negar la muerte, fingir el amor y recordar la vida o el tratamiento funerario de la presa entre los pueblos cazadores del bosque siberiano”. Chamanismos de ayer y hoy, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 41.

²⁸ R. Hamayon, “El sentido de la alianza religiosa. Marido de espíritu, mujer de dios”. Chamanismos de ayer y hoy, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 61-87. Los datos ofrecidos por R. Hamayon pertenecen a los buriatos del lago Baikal.

Por otra parte, el artista-chamán que dibujó la escena del Arroyo Hellín, actuó como intermediario entre la comunidad y sus cazadores, por una parte, y las divinidades del bosque donde se refugiaban, se escondían y vivían los animales, por otra. Porque, como expresaba R. Hamayon²⁹, la caza “se concibe como parte de un intercambio vital entre humanos y espíritus animales”. El matrimonio simbólico o alegórico entre el chamán o el cazador con la hermana o la hija de la divinidad que custodia el bosque, que es quien autoriza la caza y consiente la entrega de la víctima animal, la cual será el sustento de la comunidad humana, permite al cazador, solo en condición de marido o esposo, encontrar y abatir a las presas concedidas. Por otra parte, su propia “esposa”, quien se entrega voluntaria y libremente, es entendida también como “presa” o animal, y el cazador asume la condición de macho alfa, y copula con ella.

Tras todas estas consideraciones, basadas en las siempre profundas interpretaciones antropológicas de R. Hamayon, es posible considerar que la escena española de Arroyo Hellín se incardina perfectamente en dicho relato mítico.

3.4. De la alianza espiritual del cazador con el Espíritu del Bosque

Hay en el Torcal de Las Bojadillas (Nerpio, Albacete)³⁰, varias escenas en las que se aprecia con suma nitidez una simbiosis entre el reino animal y la especie humana. Veamos y describamos esos casos singulares:

1. Las figuras 130 y 131, según la numeración de A. Alonso Tejada (Figura 3).

Un enorme ciervo macho rampante, con todo el valor simbólico que ello implica³¹, se alza sobre sus cuartos traseros e impone sus manos delanteras sobre un ser humano antropomorfo, disfrazado de cierva. Junto a ellos surge una enigmática figura, cuyas formas en ángulo recto son difíciles de identificar, pero que recuerdan un ser primitivo primordial con melena o cubierta vegetal (figura 129 de A. Alonso) y que en ocasiones es descrito en antiguas mitologías³².

2. Las figuras 38 y 39, según la numeración de A. Alonso Tejada (Figura 4).

Un gran arquero varón, armado con su haz de flechas y su arco, pero sin ánimo de depredar, ya que las armas van en horizontal y sin instalar los proyectiles en la cuerda, camina con paso veloz, acaso danza, sobre las astas de un peculiar toro. Peculiar porque anatómicamente es un bóvido, pero muestra patas traseras de ave y cola propia de los toros. Curiosamente, el sexo del arquero se engarza con precisión en el arco convergente que forman las defensas del animal, como si falo y vulva imaginarios se acoplaran en cópula. Este detalle le hace coincidir con lo pintado en el Arroyo Hellín, donde el sexo del arquero varón se entrelaza con nitidez con las cuernas y candiles del ciervo sobre el que se superpone.

²⁹ R. Hamayon, “Los trucos de la transacción o cómo los cazadores siberianos juegan el juego del intercambio de la vida”. Chamanismos de ayer y hoy. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 127.

³⁰ A. Alonso Tejada y A. Grimal, El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino. (Barcelona: los autores, 1996).

³¹ J. F. Jordán Montés, “Animales rampantes en el arte rupestre postpaleolítico español. Un recuerdo de un arquetipo iconográfico magdalenense: del señor de los animales al héroe civilizador”. Cuadernos de Arte Prehistórico, 3, (2017), 130-163.

³² M. Griaule, Dios de agua (Barcelona: Alta Fulla, Altaïr 3, 1987), 22 ss.

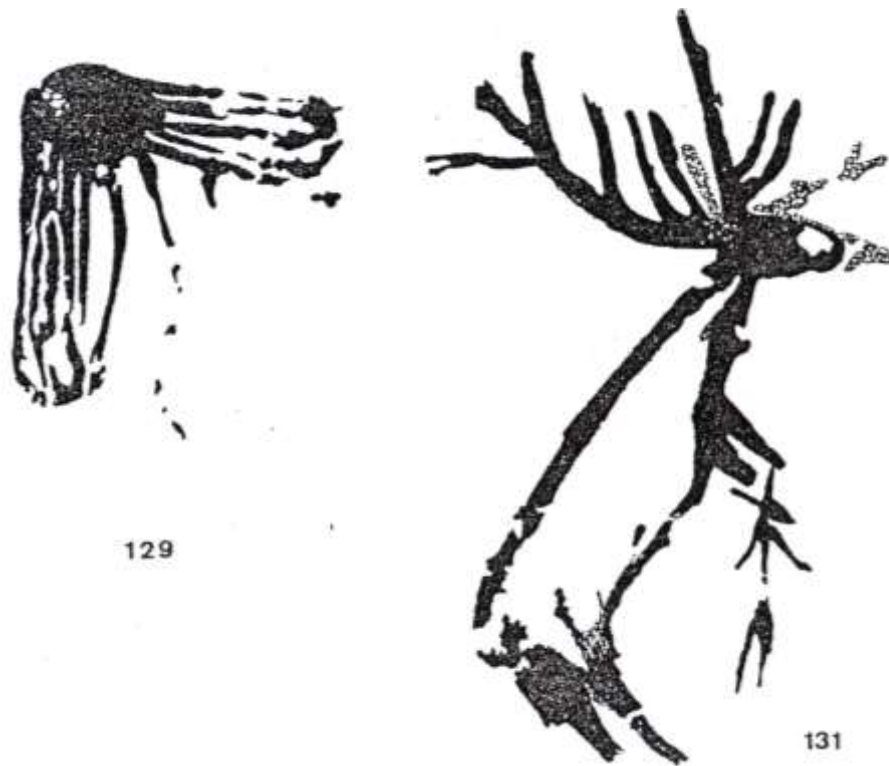


Figura 3
Escena de Las Bojadillas I, según A. Alonso y A. Grimal

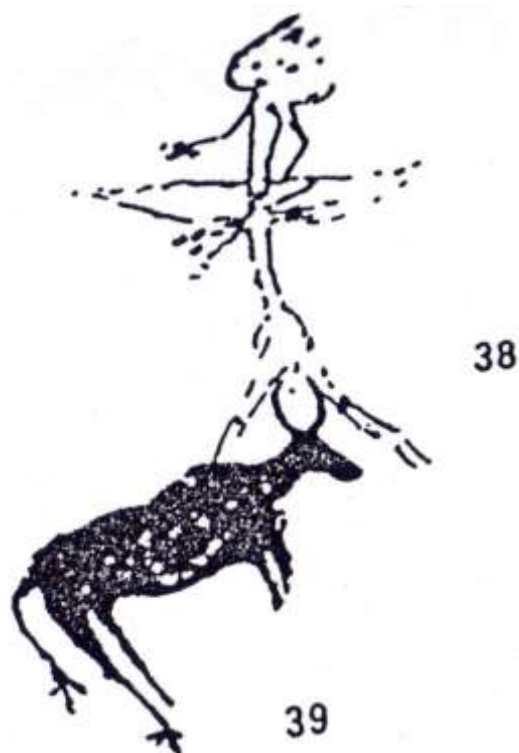


Figura 4
Escena de Las Bojadillas I, según A. Alonso y A. Grimal

Ambas escenas de Las Bojadillas, a unos 55 km del Arroyo Hellín siguiendo cursos fluviales, evidencian una serie de mitos comunes en los territorios del Alto Segura y del Alto Guadalquivir, en los que se narraba la íntima vinculación entre los cazadores y las divinidades del bosque, en unos lazos cuyo significado concreto no somos capaces de alcanzar. Pero percibimos que los elementos iconográficos se reiteran y se asemejan, aunque varíen de posición y de composición.

Al margen de las semejanzas iconográficas, todas estas expresiones nos animan a pensar que, en efecto, hubo una estrecha relación entre cazadores y animales del bosque, porque tanto unos como otros adoptan la anatomía del opuesto. Y si unos, los animales, aparecen en posición rampante y hasta protectora de los humanos, los otros, los cazadores, adoptan disfraces de animales o se metamorfosean alegóricamente como ellos.

R. Hamayon³³ hablaba de la necesidad de un intercambio vital entre animales y humanos. Si los cazadores obtenían durante años diversas piezas de caza, luego debían retribuir y devolver todo lo capturado y consumido durante su vida, para él mismo y para los miembros de su comunidad, a través de una serie de sucesos: heridas, enfermedades, vejez... y muerte final del cazador. Por ello, en nuestras pinturas rupestres de España es posible que se representara algo similar a lo indicado. De cualquier forma, esa simbiosis o sociedad entre animales y seres humanos es innegable a tenor de lo observado en la iconografía del arte rupestre.

Recordar también que la omnipresencia del ciervo macho en ambas escenas, la de Arroyo Hellín y la de El Milano, sobre el que cabalgan o caminan los personajes humanos, podría estar indicando igualmente la propia existencia del Señor del Bosque (o Señora del Bosque), protector de la fauna salvaje, que vela la actitud cinegética de los varones, para que no se excedan en la caza y se muestren moderados. Esta divinidad, masculina o femenina, era la que permitía abatir a los animales, la que estimulaba su resurrección tras su captura y muerte, y la que autoriza el regreso de los animales a la tierra para que la caza se perpetúe en el tiempo y los seres humanos sobrevivan³⁴.

4.- Rasgos mitológicos. Lejos todavía de Gilgamesh, Teseo, Perseo...

Nosotros no somos capaces de adentrarnos en la mentalidad de aquellos cazadores y recolectores, entre otras cosas porque nunca asistimos a las narraciones de sus mitos. Y por nuestra innata ignorancia. Por lo tanto nos es prácticamente imposible comprender nada; salvo proponer hipótesis de trabajo. Y esto no siempre resulta estrictamente científico; y hasta puede reducirse a un simple y mediocre ejercicio de literatura poética o mística, como amablemente nos han recordado algunos colegas nuestros en este difícil ámbito del arte prehistórico.

Sin embargo, pese a todo, nos han quedado, tras miles de años, las imágenes de sus escenas pintadas. Y en ellas, al menos en Arroyo Hellín y en el tema que aquí tratamos, se observa con nitidez el intercambio vital entre cazadores y animales, y una mutua e intensa identificación entre ellos. Como nos recordaba en su día J. Cambell,

³³ R. Hamayon, "Los trucos de la transacción..." 125.

³⁴ Sobre estos aspectos, acerca de la idea de dios entre los pueblos cazadores y sus misiones: Ad. E. Jensen, Mito y culto entre pueblos primitivos (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 158 ss.

aunque los seres humanos, cuando eran cazadores y recolectores, abatían presas, mantuvieron siempre con la fauna una relación de reverencia, de respeto ante los animales con los que convivieron y de los que se sustentaron, y nunca les consideraron seres de menor categoría que los hombres y mujeres. J. Campbell reiteraba que la víctima depredada “acude voluntariamente para ser matada (...). Pero el animal viene con la comprensión de que es matado con gratitud, que se realizará un ceremonial para devolver su vida a la fuente materna para el renacimiento, de modo que pueda regresar el año siguiente”³⁵. En suma, “el animal se ofrendaba como víctima voluntaria”.

Resaltamos, por otra parte, que en dichas escenas, tanto en Barranco Hellín como en El Milano, siempre aparece un protagonista femenino³⁶. Es la joven dama que se sitúa en los cuartos traseros del ciervo macho. Según Hamayon, y seguimos fielmente sus argumentos, en los pueblos cazadores siberianos se admitía la existencia de un matrimonio entre el cazador con la hija o la hermana del dios del bosque, quien, a causa de ese vínculo marital, autorizaba al humano a acceder al territorio donde obtener caza. Curiosamente y al mismo tiempo, según R. Hamayon, la esposa actúa o es percibida como presa, a la vez que el cazador asume temporalmente el papel de animal macho. Así, copula con la mujer-animal, ya que es esposa y presa al mismo tiempo. No obstante, la mujer nunca aparece como subordinada, sino como custodia benevolente y protectora del arquero varón; ella en realidad es la protagonista.

Sea esa la posible interpretación u otra, no hay nada en Arroyo Hellín que nos remita a una burda y brutal escena de caza, prosaica y sangrienta, deportiva o de prestigio. Todo lo contrario: se trata de un ritual, de una ceremonia plasmada en las rocas de las cuevas. La temática de fondo es la caza; o mejor, la obtención del alimento cotidiano, la entrega voluntaria y generosa de los animales para sustentar a las comunidades humanas. Mas todo teatral y ritualmente representado, en una magnífica escenografía que solo la mentalidad de un pueblo cazador y recolector era capaz de idear y de plasmar.

No existe aquí, y por argumentar que hemos sido capaces de deducir algo medianamente coherente, en Arroyo Hellín, o en las escenas a las que hemos aludido en La Araña, en La Vieja, en Minateda, en Las Bojadillas..., nada que aluda al mundo Neolítico, ni por asomo³⁷. Todo remite a una cosmovisión propia del mundo mesolítico, de cazadores y recolectores; acaso incluso con reminiscencias del Magdalenense Final. No hay aquí, en estas estaciones, un Teseo capaz de derrotar y destruir sin piedad a toros de

³⁵ J. Campbell, *Los mitos en el tiempo* (Barcelona: Emecé, 2002). 18. Ver, igualmente, J. Campbell, *Los mitos. Su impacto en el mundo actual* (Barcelona: Kairós, 1999), 53.

³⁶ En estos días nuestro muy querido amigo Emiliano Hernández Carrión, director del Museo Arqueológico de Jumilla, nos ha informado que en la estación rupestre del Monje II (Jumilla, Murcia) ha aparecido una preciosa diosa dama que emerge ante tres cabras monteses, presidiendo su relación con ellas. Del mismo modo, el protagonismo de la mujer con los ciervos en diversas escenas de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) es abrumador.

³⁷ La aparente contundencia de nuestra frase no quiere decir en absoluto que desdeñemos las importantes aportaciones y la labor de nuestros amigos investigadores que consideran que el Arte Rupestre Levantino de España debe inscribirse en las órbitas del mundo Neolítico. Es una cuestión que depende de la perspectiva que se adopte, de las lecturas que se hayan emprendido en el cursus honorum académico y del propio convencimiento personal, además del ambiente en el que uno ha desarrollado su investigación. A todos ellos, aliados en la búsqueda del conocimiento, un sincero y cordial saludo.

Maratón o a minotauros³⁸ (seres híbridos indomesticables, terribles habitantes de los laberintos de las montañas, opuestos a la vida urbana o de aldeas con agricultura y ganadería. Y capaz de abandonar desdeñoso a Ariadna. Ni tampoco hay un Perseo, elegante liberador de Andrómeda, vencedor de la Gorgona y de monstruos marinos³⁹. Tales héroes son propios de civilizaciones y culturas urbanas, organizadas en torno a núcleos sedentarios. Y son héroes que contienen y expulsan victoriosos a los seres híbridos, fantásticos o salvajes que merodean en la periferia de los núcleos fortificados y en los que florece la vida de poblaciones asentadas en núcleos más o menos estables en el tiempo. La presencia de héroes, armados de bronce o de hierro, vencedores del aparente caos o libertad externa de la vida salvaje, significa la progresiva colonización de los miedos atávicos y de la inseguridad cotidiana.

Hay, en cambio, en Arroyo Hellín y en El Milano, una sintonía y una concordia, casi complicidad cósmica, entre fauna salvaje y seres humanos. Y una relevante presencia espiritual de la mujer. Ni la pareja humana de Arroyo Hellín, ni la diosa dama de El Milano estrangulan o someten por la fuerza física a los animales, como un poderoso Gilgamesh en Mesopotamia, capaz de acuchillar a un león o de levantarlo y sostenerlo en vilo de sus patas traseras, como si fuera un humilde y tímido conejo (Figura 5). En aquella Mesopotamia lo que no se domesticaba era destruido, como al infeliz monstruo Humbaba, custodio leal de los cedros del Líbano; o al menos contenido y alejado del entorno urbano amurallado⁴⁰. Nos sirve igualmente de ejemplo en Egipto la caótica y oscura serpiente Apofis, repelida todos los días por el dios solar Ra⁴¹.

En la serranía del Mesolítico, por el contrario, no se capta la necesidad imperiosa de dominar, destruir o alejar a los seres fantásticos o de la fauna salvaje. Se convive pacíficamente con ellos. Recordemos los múltiples arqueros armados, ágiles y fuertes, que sin embargo no matan con sus arcos y flechas a los animales sobre los que cabalgan, danzan o bien se sitúan ante sus testuces. Los seres humanos en el arte rupestre levantino comparten en igualdad de protagonismo los relatos cosmogónicos o etiológicos, por ejemplo, en los que participan.

En las estaciones rupestres analizadas en este trabajo, los seres humanos miran con benevolencia la existencia de la fauna, y se advierte que la veneran como vehículos trascendentes. A su vez, los animales se integran de manera pacífica en los mitos narrados por los hombres y mujeres, ya que en verdad los animales constituyen el origen de la creación y son la sede sagrada del poder de las divinidades. Las bandas de cazadores y recolectores no dominan todavía el medio físico, temen o respetan las emanaciones de los animales, respetan de igual a igual a los otros seres vivos con los que comparten la existencia en verdadera simbiosis. No estamos, ni por asomo, en un mundo neolítico. No hay en Arroyo Hellín ni en El Milano ningún sanguinario Gilgamesh, ningún caprichoso Teseo, ningún galante Perseo. Ni tampoco en Minateda, en La Vieja, en La Araña, en Las Bojadillas... Es un mundo mesolítico.

³⁸ Ovidio: *Metamorfosis* VIII, 174 ss.

³⁹ Ovidio: *Metamorfosis* IV, 617 ss.

⁴⁰ S. Mitchell, *Gilgamesh*. (Madrid: Alianza Editorial, 2016).

⁴¹ J. Tyllesley, *Mitos y leyendas del Antiguo Egipto*. (Barcelona: Austral, 2016).



Figura 5

Gilgamesh venciendo a dos leones en un cilindro sello (Pandemonium.com.mx)

5.- La fuerza espiritual de lo pintado. Posibles interpretaciones

Cualquier pintura rupestre no deja de ser una emanación de lo sagrado, una hierofanía según M. Eliade⁴², de la cual se desprende una fuerza vigorosa que impregna las figuras, pero que también se irradia benéficamente hacia aquellos que las contemplan. Por ello, la manifestación de los espíritus o la epifanía de las divinidades a través de las escenas, motivaba una actitud reverencial de los ejecutores de las pinturas y de los que las contemplaban. Es posible incluso que constituyera dicha admiración presencial un verdadero acto de culto.

Planteamos diversas interpretaciones plausibles dentro de la escena del Arroyo Hellín:

- Posibilidad A. Como ya hemos indicado, sería un cazador que manifiesta su alianza nupcial con la hija del Señor del Bosque. El artista (o la artista) pintó una escena de hierogamia, un encuentro con la divinidad femenina, joven, bella, nutriente. La diosa le guiará en su iniciación. El uso del concepto de diosa no creemos que sea excesivo en nuestro contexto y apelamos en nuestra defensa al empleo del término que realiza A. Baring para referirse por ejemplo a la diosa de Laussel⁴³.

⁴² Sobre el concepto de hierofanía y sobre la fuerza sobrenatural que brota de objetos, animales, plantas o individuos humanos, ver Mircea Eliade, Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado. (Madrid, Cristiandad, 1981). 31 ss.; 42 ss.

⁴³ Anne Baring, El mito de la diosa (Madrid: Siruela, 1991). 65.

- Posibilidad B. El cazador con armas que en ningún momento usa violentamente, sería la propia divinidad, engarzada en las cuernas de su animal emblemático, acompañada además por su hija o su hermana. El artista prehistórico pintó la hierofanía del dios benefactor en la cueva, como signo de que su presencia atraía la buena suerte a los cazadores humanos y que vigilaba los latidos de la vida, ya que era el promotor de la fecundidad de las especies, y de la renovación y fertilidad permanente de la existencia.

- Posibilidad C. El cazador/chamán, un humano, se encuentra en un tránsito hacia el Más Allá, porque el ciervo puede actuar también como animal psicopompo, como conductor de almas. El ciervo, o el toro en otros abrigos, conducirían al cazador hacia el Paraíso imaginado, hacia una Tierra Prometida donde nunca había escasez de alimentos y en la que el sustento estaba garantizado por medio de una alianza mítica y mística con la divinidad protectora del bosque y de los seres que lo habitaban. En otros casos, si se trata de un chamán, el viajero humano instalado sobre las espaldas del animal guía, podrá rescatar las almas de enfermos o de moribundos⁴⁴.

- Posibilidad D. El joven cazador, armado con arco y flechas, participa en un rito iniciático, con una joven mujer/esposa como introductora en las ceremonias o en las pruebas que debe superar el varón. El ciervo sería, no una presa, sino el animal guía, el vehículo sagrado; la diosa sería la iniciadora, pero también custodia como guardiana elementos esenciales de la vida en el bosque y en la montaña (fuentes, recursos cinegéticos...).

- Posibilidad E. La androginia primordial. La joven pareja humana, un hombre y una mujer, cabalgando ambos sobre el ciervo, símbolo de la Creación y de su fertilidad, podría asumir el valor y la expresión de la representación de una androginia propia de las divinidades primordiales, en las que coexisten armónicamente los dos sexos.

El enunciado de diferentes posibilidades no significa dubitativa vacilación o imprecisión teórica, sino manifestación de nuestra imposibilidad para aprehender con certeza el significado del arte rupestre y expresión de la multiplicidad de las perspectivas desde las que abordar una única escena de una sola estación rupestre. El asunto es de una complejidad enorme y resalta las tremendas dificultades con las que nos encontramos ante la ausencia de documentos escritos que expliquen, aunque sea desde una óptica comprometida y parcial, la iconografía. Y es que, en efecto, junto a las imágenes pintadas (o esculpidas) habría que suponer danzas, escenificaciones y narraciones de lo representado, plegarias, ofrendas... Todo un elenco patrimonial que nunca alcanzaremos a comprobar científicamente. De este modo, las pinturas rupestres serían el último y a veces ruinoso vestigio material de un extenso patrimonio cultural y espiritual extinguido e irrecuperable.

6.- Reflexión final

Por todo lo anteriormente expuesto, es probable que hayamos abusado del comparativismo, pero es un recurso legítimo para analizar circunstancias históricas o antropológicas⁴⁵. Añadamos que existe una evidente alianza entre el arte y el

⁴⁴ Para este tipo de lances ver J. Campbell, *Las máscaras de dios. Mitología primitiva*. (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 296 ss.

⁴⁵ J. C. Bermejo Barrera, "La comparación en la historia de las religiones: consideraciones metodológicas", *Quaderni di Storia*, num 54 (2001): 165-187. Del mismo autor: "Introducción a la lógica de la comparación en mitología". *Gallacchia*, num 22 (2003): 471-486.

pensamiento humano, entre las manifestaciones del espíritu de nuestra especie y las creencias religiosas o trascendentes.

Es cierto también que lo sagrado no se expresa únicamente con la palabra de los sacerdotes, sino con las imágenes realizadas por los chamanes en las rocas, por recurrir a una definición del personaje en quien recae la misión de recordar y preservar, a través de la iconografía sagrada⁴⁶, los mitos⁴⁷ del clan humano, transmitidos de generación en generación por los ancestros, porque eran imágenes heredadas desde un tiempo primordial. Aquellos mitos constituían una auténtica geografía histórica del pensamiento sagrado del clan, donde coexistían seres sobrenaturales, personas y animales. Su representación, la de los mitos, era a la vez obligación ética y lección práctica, modélica, de la colectividad ante los neófitos e iniciados, quienes así preservaban en sus mentes el patrimonio de las historias narradas ante las propias figuras pintadas en las rocas.

Los mitos, en las culturas de cazadores, no solo explicaban el origen del mundo y sus seres, incluyendo a nuestra especie, sino también, como expresa M. Eliade⁴⁸, los “acontecimientos primordiales” y la obra generadora de los seres sobrenaturales. Conocer, narrar y escuchar los mitos por parte de la comunidad permite, además, participar de la fecundidad primordial, propiciar la salud, garantizar la existencia..., porque en realidad la contemplación de las pinturas rupestres permitía un contacto directo con el origen del mundo y sus energías, un regreso a un tiempo primordial donde todo era perfecto y vigoroso. El mismo M. Eliade añade que tanto el mito como sus símbolos constituyen instrumentos de conocimiento y revelan los aspectos trascendentes de la existencia⁴⁹.

En esta línea hemos de considerar la sugerencia de E. Morin⁵⁰, quien afirmaba que la expresión gráfica de las ideas “equivale a una primera escritura. Ciertamente no se trata aún del lenguaje escrito, pero sin lugar a dudas el signo ideográfico y el símbolo pictográfico nos proporcionan ya el lenguaje escrito”.

Nosotros únicamente percibimos los vestigios mudos de aquellos relatos. Y constatamos la existencia de símbolos. Carecemos, empero, de los sonidos y de la traducción exacta de las escenas, aunque intuimos en la oscuridad su sintaxis, la reiterada distribución de sus signos y la intensidad de sus tildes.

Las escenas analizadas y comentadas en esta aportación encarnan unas ideas espirituales, y evocan un mundo y una cosmovisión que delatan una cronología no neolítica. Es verdad que nosotros carecemos de fechas procedentes de C¹⁴ o de otros medios y sistemas científicos para datar las pinturas a las que hemos aludido aquí. Pero lo que anuncian las imágenes y los protagonistas del Arroyo Hellín o de El Milano (o de Minateda, o de Alpera, o de Bicorp), no es todavía el alba del Neolítico, sino el cénit de un universo de cazadores y recolectores.

⁴⁶ Para estas cuestiones, M. Delahoutre, “Lo sagrado y su expresión estética: espacio sagrado, arte sagrado, monumentos religiosos”. Tratado de Antropología de lo sagrado (1). Los orígenes del homo religiosus (Valladolid: Ed. Trotta, 1995), 127-148.

⁴⁷ Sobre la evolución del concepto de mito y su definición, L. Cencillo, Los mitos. Sus mundos y su verdad. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998), 3 ss.

⁴⁸ M. Eliade, Mito y realidad. (Barcelona: Labor, 1991), 12 ss. y 17 ss.

⁴⁹ Mircea Eliade, Imágenes y símbolos (Madrid: Taurus, 1999). 9-12.

⁵⁰ E. Morin, El paradigma perdido: el paraíso olvidado (Barcelona: Kairós, 1978), 118-119.

Con esta afirmación, es cierto también, nos reiteramos en la literatura. Pero irremediablemente, como afirmaba Anati: “El descubrimiento de los significados nos lleva a meditaciones profundas y nos llena de interrogantes”⁵¹.

Bibliografía

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

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

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

Alvar, C. (trad.). La búsqueda del Santo Grial. Madrid: Alianza Editorial. 2002.

Anati, E. “Simbolización, pensamiento conceptual y ritualismo del homo sapiens”. En Tratado de Antropología de lo sagrado (1). Los orígenes del homo religiosus. Valladolid: Trotta. 1995. 183-214.

Baring, A. El mito de la diosa. Madrid: Siruela. 1991.

Benner Larsen, E. “The Gundestrup Cauldron, Identification of Tool Traces”. Iskos, num 5 (1985): 561-74.

Bergquist, K. y Taylor, T. F. “Thrace and Gundestrup reconsidered”. En , D. Ellis Evans (dir.), Proceedings of the Seventh International Congress of Celtic Studies. 1983. 268-269.

Bergquist, K. y Taylor, T. F. “The origin of the Gundestrup Cauldron”. Antiquity num 61 (1987): 10-24.

Bermejo Barrera, J. C. “La comparación en la historia de las religiones: consideraciones metodológicas”. Quaderni di Storia num 54 (2001): 165-187.

Bermejo Barrera, J. C. “Introducción a la lógica de la comparación en mitología”. Gallaecia num 22 (2003): 471-486.

Breuil, H., Serrano, P. y Cabré, J. “Les peintures rupestres d’Espagne. Les abris del Bosque à Alpera (Albacete)”. L’Anthropologie num XXIII (1912): 529-562.

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

Campbell, J. Los mitos. Su impacto en el mundo actual. Barcelona: Kairós. 1999.

⁵¹ E. Anati, “Simbolización, pensamiento conceptual y ritualismo del homo sapiens”. *Tratado de Antropología de lo sagrado (1). Los orígenes del homo religiosus* (Valladolid: Trotta, 1995), 183-214.

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

Campbell, J. Los mitos en el tiempo. Barcelona: Emecé. 2002.

Cencillo, L. Los mitos. Sus mundos y su verdad. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 1998.

Chapa Brunet, T. La escultura ibérica zoomorfa. Madrid: Ministerio de Cultura. 1985.

Delahoutre M. "Lo sagrado y su expresión estética: espacio sagrado, arte sagrado, monumentos religiosos". En Tratado de Antropología de lo sagrado (1). Los orígenes del homo religiosus. Valladolid: Trotta. 1995. 127-148.

Duce García, J. "Los ciervos en la literatura caballeresca hispánica". Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. 2007. 501-510.

Eliade, M. De Zalmoxis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental. Madrid: Cristiandad. 1978.

Eliade, M. Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado. Madrid: Cristiandad. 1981.

Eliade, M. Mito y realidad. Barcelona: Labor. 1991.

Eliade, M. Imágenes y símbolos. Madrid: Taurus. 1999.

Griaule, M. Dios de agua. Barcelona: Alta Fulla, Altaïr 3. 1987.

Grimal Navarro, A. y Alonso Tejada, A. La Cueva de la Vieja. Albacete: Ayuntamiento de Alpera. 2010.

Grosse, R. Der Silberkessel von Gundestrup, ein Ratselkeltische Kunst. Dornach: Goetheanum. 1963.

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

Hamayon, R. "Negar la muerte, fingir el amor y recordar la vida o el tratamiento funerario de la presa entre los pueblos cazadores del bosque siberiano". Chamanismos de ayer y hoy. México: Universidad Nacional Autónoma. 2011. 37-59.

Hamayon, R. "El sentido de la alianza religiosa. Marido de espíritu, mujer de dios". Chamanismos de ayer y hoy. México: Universidad Nacional Autónoma. 2011. 61-87.

Hamayon, R. "Los trucos de la transacción o cómo los cazadores siberianos juegan el juego del intercambio de la vida". Chamanismos de ayer y hoy. México: Universidad Nacional Autónoma. 2011. 123-142.

Hernández Pacheco, E. Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia). Madrid: Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria num 34 1924.

Jensen, Ad. E. Mito y culto entre pueblos primitivos. México: Fondo de Cultura Económica. 1982.

Jordán Montés, J. F. y Molina Gómez, J. A. "Hierogamias y demiurgos. Interpretación antropológica en la Estación Rupestre del Cerro Barbatón (Letur, Albacete)". XXIV Congreso Nacional de Arqueología. 1999. 251-260.

Jordán Montés, J. F. "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, num 3 (2006): 79-124.

Jordán Montés, J. F. "El valor sacral del ciervo en la pintura rupestres postpaleolítica de la Península Ibérica". En Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009, Varia, num X (2010): 147-187.

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, num 1 (2016): 24-37.

Jordán Montés, J. F. "Animales rampantes en el arte rupestre postpaleolítico español. Un recuerdo de un arquetipo iconográfico magdaleniense: del señor de los animales al héroe civilizador", Cuadernos de Arte Prehistórico, num 3 (2017): 130-163.

Lerate, L. (Introd.). Edda Mayor. Madrid: Alianza Editorial. 2016.

Martínez-Peñalver, A. "Representaciones de cérvidos en el arte parietal paleolítico de Cantabria". Ars Praehistorica, num 3-4 (1984-85): 95-110.

Maumené, Claude. "The Gundestrup Cauldron: is this the key to the enigma?". Mediterranean Archaeology and Archaeometry, Vol: 16 num 4 (2016): 351-358.

Mitchell, S. Gilgamesh. Madrid: Alianza Editorial. 2016.

Morin, E., El paradigma perdido: el paraíso olvidado. Barcelona: Kairós. 1978.

Olmsted, G. S. The Gundestrup Cauldron. Bruselas: Collection Latomus 162. 1979.

Pelagio y Juan. Las sentencias de los Padres del desierto. Bilbao: Desclée de Brouwer. 1989.

Reboreda Morillo, S. y Castro Pérez, L., "Cernunos y sus antecedentes orientales". Anales de Prehistoria y Arqueología, num 19-20 (2003-2004): 143-156.

San Nicolás del Toro, M. (Ed.), El conjunto prehistórico y de arte rupestre de El Milano. Mula, Murcia. Monografías CEPAR. Centro de Estudios de Prehistoria y Arte Rupestre, num 1 (2009).

Soria Lerma, M. y López Payer, M. G. "Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura". Bolskan, num 16 (1999): 151-175.

Soria Lerma, M. y López Payer, M. G., Los abrigos con arte levantino de la Sierra de Segura. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. 1999.

Soria Lerma, M., López Payer M. G. y Zorrilla Lumbreras, D. “Un nuevo núcleo de arte rupestre postpaleolítico en Andalucía Oriental: el núcleo del río Guadalmena”. Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, num 22 (2001): 281-320.

Taylor, T. “The origin of the Gundestrup Cauldron”. Scientific American num 266 (1992): 84-89.

Tyldesley, J. Mitos y leyendas del Antiguo Egipto. Barcelona: Austral. 2016.

Zarcone, T. y Laurant, J. P. Le cerf. Un symbolique chretienne et musulmane. París: Les Belles Lettres. 2017.

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

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