

## RELIGIOSIDAD PREHISTÓRICA. REFLEXIONES SOBRE LA SIGNIFICACIÓN DEL ARTE RUPESTRE LEVANTINO

### *Prehistoric religiosity. Reflections on the significance of the levantine rupestrian art*

Miguel Ángel MATEO SAURA

*Arqueólogo. Sto. Domingo de Guzmán, 25. 30152 Aljucer (Murcia).*

Fecha de aceptación de la versión definitiva: 19-05-02

BIBLID [0514-7336 (2003) 56; 247-268]

RESUMEN: El rechazo de viejos postulados como la teoría de la “magia de caza” como justificación para el arte rupestre levantino, nos lleva a plantear otras posibilidades interpretativas a partir de diferentes concepciones antropológicas y datos etnográficos.

*Palabras clave:* Arte rupestre. Arte levantino. Significación.

ABSTRACT: The rejection of some old hypothesis such as the theory of the “hunting magic” justifying the levantine rupestrian art, leads us to present some other hypothetical possibilities coming from different anthropologic ideas and ethnographic data.

*Key words:* Rupestrian art. Levantine art. Signification.

*“No somos aptos para comprender el arte de otro tiempo si ignoramos completamente los fines a que sirvió”.*

E. H. Gombrich

Reflejo de rituales de magia, fosfenos, rituales chamánicos, totemismo e, incluso, puro pasatiempo, han sido algunas de las explicaciones que se han dado a lo largo de la ya dilatada historia de la investigación sobre el significado del arte rupestre.

Sin embargo, partiendo del hecho de que en el campo de lo religioso se manifiesta siempre un fuerte componente de la inconsciencia humana y de la notable dificultad que hay a la hora de aproximarnos a la mentalidad religiosa de cualquier sociedad “primitiva”, podemos decir que todos esos planteamientos mencionados o bien nos acercan a esa religiosidad o, indistintamente, que nos alejan de la misma, ya que

carecemos de puntos de apoyo lo suficientemente sólidos como para mostrárnosla de manera inequívoca.

En este sentido, decía G. H. Luquet (1930) que para el hombre de hoy una pintura es comprensible cuando reproduce lo que sus ojos ven pero que para el hombre primitivo lo es cuando expresa lo que su mente sabe. Si aplicamos esta idea al arte levantino, sobre el que centraremos nuestras reflexiones, podríamos pensar que dado que la identificación de los motivos pintados no ofrece mayores problemas de comprensión, por cuanto leemos de forma clara si estamos ante una composición de caza, lucha o simplemente ante representaciones aisladas, tanto humanas como

animalísticas, su significado nos es a la vez familiar. Nada más lejos de la realidad. Si bien es cierto que el carácter naturalista de las representaciones facilita la lectura de lo pintado, en contraposición a la abstracción y el simbolismo que impregnan otros ciclos artísticos prehistóricos, no lo es menos que, en principio, estamos muy lejos de comprender el fin último y trascendental que se perseguía con ellas. Son frecuentes los casos en los que la falta de abstracción en las figuraciones no lleva implícita una fácil comprensión de lo representado.

En más de una ocasión nos hemos pronunciado a favor de un trasfondo religioso-ritual para el arte levantino, al margen de los estudios que podamos efectuar sobre los aspectos materiales que refleja. Por ello, y considerando su contenido temático, establecemos un marco de referencia apoyado en una religiosidad de raíz naturalista, que utiliza al propio arte como vehículo de expresión de la experiencia mística colectiva.

No obstante, se aprecia también cierta heterogeneidad a la hora de descifrar el bagaje cosmogónico de los autores del arte por cuanto es posible constatar cierto carácter local en algunos de los temas pintados. Así, por ejemplo, la focalización de temas como la recolección, presentes en las áreas valenciana y aragonesa, y la preeminencia de unas determinadas especies animales en unas zonas y su ausencia en otras, son algunos de los hechos determinantes a la hora de conceder cierta individualidad y que, quizá, ponen de relieve que el arte levantino, aun cuando muestra unos rasgos generales comunes, está dotado de características “regionales” explicables a partir de factores diversos como son el propio sustrato cultural sobre el que se asienta o los condicionantes del entorno físico, entre otros. Por otro lado, también podría ser reflejo de una serie de *cultos tópicos* (Lévêque, 1997), muy localizados y asociados a un territorio concreto o a una actividad dada.

En 1987, el profesor F. Jordá decía acerca del arte rupestre prehistórico que “fue el vehículo que permitió transformar las creencias en imágenes”, lo que en cierto modo venía a revitalizar la vieja idea de L. Levy-Bruhl (1927) de que el arte de los mal llamados pueblos primitivos es “la expresión plástica de las representaciones colectivas

más sagradas”. En ambos casos el carácter religioso de las manifestaciones artísticas es aceptado sin reservas, hecho que no lo ha sido por otros investigadores, surgiendo una de las hipótesis interpretativas del arte rupestre que lo despojan de esas connotaciones religiosas.

Al margen de la valoración que del arte prehistórico en general se ha hecho como forma de agregación social (Conkey, 1980), en no pocas ocasiones se ha postulado también la idea de que el arte rupestre, y más en concreto el estilo levantino, es un medio de refrendo social, lo que explicaría que sólo se representasen aquellas actividades que otorgan cierto prestigio o contribuyen a resaltar la función social de un grupo o clase dentro de la sociedad o, en su caso, de algún personaje destacado de la misma. Esta lectura justificaría también la mayoritaria presencia en las composiciones de caza de las llamadas especies nobles en detrimento de otras especies animales más comunes que debieron formar parte sin duda alguna de la dieta de estos grupos humanos, entre ellas lagomorfos, roedores o aves. Sin embargo, si el arte tenía como función enaltecer a un grupo o un personaje a través de acciones de prestigio como la caza, la representación de otras actividades, en principio, menos distinguidas como la recolección no encajaría muy bien en este sistema de relaciones. Al mismo tiempo, enfrente tenemos la presencia de individuos aislados, sin una función aparente en los frisos pintados, siendo a veces los únicos motivos existentes en el conjunto, y, lo que es más destacado, contamos con representaciones de animales aislados o formando manadas, sin participación humana, cuyo “carácter social” no terminamos de percibir.

Por otro lado, tampoco podemos olvidar que el levantino es un arte anónimo, en el que se representan individuos como miembros de un colectivo pero no un individuo concreto. Tanto las escenas de caza como las de guerra muestran un grupo de personajes determinado, sin que destaque uno por encima de otro o, en su caso, podamos individualizar a uno de ellos de entre el resto. No obstante, ello no elimina la posibilidad de que el arte sea, indirectamente, ese medio de reproducción de un sistema social dado, pero no es éste, en modo alguno, su fin último.



FIG. 1. Cueva del Engarbo II, en Santiago de la Espada (Jaén). Según M. Soria y M.G. López.

De igual forma, parece aceptable que un hecho cultural como es el arte levantino, que ha tenido un desarrollo muy dilatado en el tiempo, por fuerza ha debido tener cambios e innovaciones ocasionados por factores múltiples. Ello hace que frente al aparente *corpus* homogéneo que parece conformar este estilo, puesto que todo su contenido evoca un marco social y económico de pequeñas bandas de cazadores-recolectores, ajenos a cualquier actividad productiva, haya también un reducido grupo de escenas y composiciones, de carácter variado, que adquieren el rango de excepcionales por su infrecuencia frente a los principales núcleos temáticos formados por la caza, la recolección o la guerra, y que habrá que explicar teniendo en cuenta condicionantes locales.

### Sobre la caza y los cazadores

La caza es, en el apartado compositivo, el tema dominante en la pintura levantina. Ya desde los inicios de la investigación se busca una explicación plausible a tal predominio de las cacerías en los paneles pintados, siendo la magia la respuesta que se creyó más acertada ya desde ese primer momento. No cabe duda de que el peso específico que por entonces tenían las tesis de la “magia pre-animista” debió jugar un papel fundamental, sobre todo cuando investigadores de la talla de S. Reinach (1903) fijan las bases de la llamada “teoría de la caza”, apoyada en los supuestos de la magia simpática sistematizados, entre otros, por J. G. Frazer (1890). Si bien sus ideas estaban encaminadas al por entonces

denominado “arte paleolítico franco-cantábrico”, su asunción por otros investigadores como el conde Begouen, que llegó a resaltar el carácter utilitario del arte rupestre, o el abate H. Breuil, contribuyeron a extenderlas también al arte rupestre de la vertiente mediterránea hispana. Su punto de apoyo es que el hombre se desenvuelve en un ambiente hostil, en el que lucha para apenas poder sobrevivir y en el que la magia desempeña una función primordial como forma de sometimiento de las fuerzas que actúan en la naturaleza y, a la vez, sobre él mismo.

En cierto modo, esta “teoría de la caza” de S. Reinach era también una propuesta reaccionaria contra la teoría del “arte por el arte” formulada por E. Lartet (Lartet y Christy, 1864), nacida a partir de los razonamientos roussonianos del “buen salvaje”, aquel individuo que vive en un ambiente de abundancia tal que le permite una vida cómoda y placentera, y en la que el arte rupestre sería un puro pasatiempo sin pretensiones trascendentes.

Asimismo, algunos datos etnográficos han supuesto otro punto de apoyo importante a la teoría de la caza. La existencia de un amplio catálogo de prácticas propiciatorias, que se incluyen en el heterogéneo grupo de las prácticas mágicas, llevó ya en su momento a incluir al arte rupestre en ese grupo de actividades mágicas de tal manera que la representación de los animales, flechados o no, inmersos en escenas de caza o aislados, sería una forma de favorecer su aprehensión en la posterior caza.

Es ésta una idea sobre la que, por harto conocida, no nos vamos a extender, centrandó nuestra atención en otras cuestiones que la adornan. En primer lugar, se habla de magia y de ritos propiciatorios para explicar el arte rupestre, pero nada se dice del mito que sustenta ese rito, lo cual resulta bastante pobre a la hora de conocer la experiencia mística de los autores del arte levantino por cuanto la magia es un procedimiento, un instrumento, pero no una religión por sí misma ya que no es posible entenderla como una fe provista de un cuerpo de doctrinas (Rivera, 1971). No obstante ello y al margen de que aceptemos o no que magia y religión sean dos componentes antiguos de la forma de ver el mundo (Lowie, 1976), las prácticas mágicas, vinculadas a un fin utilitario, siempre aludirán al

sobrenaturalismo, del que quizá sí podamos indagar algunos aspectos.

Cuando antes de una partida de caza, los hombres *bojaeli* danzan rítmicamente imitando las posturas de los animales y sus costumbres, otros grupos *pigmeos* dibujan un antílope en el suelo y le disparan sus flechas al incidirle los primeros rayos del sol, o los *ekoï* realizan diversos ritos de sacrificio a su *njonum* antes de la partida de caza, en realidad desconocemos si el primitivo creía firmemente en la eficacia de ese rito o simplemente lo utilizaba como forma de acción en su estado de ánimo (Spranger, 1947), pero sí revela la creencia en un mundo sobrenatural desde el que actúan poderosas fuerzas que inciden directamente en él.

Es en este momento cuando cobra notable importancia la información aportada por J. Clottes y D. Lewis-Williams (1996) acerca de las representaciones de cacerías de muflones por parte de los pueblos indios del sudoeste americano, cuya lectura como simples ejemplos de la actividad venatoria no resultaría, en principio, una temeridad y que bajo la óptica de la teoría pre-animista se explicaría como un intento mágico por favorecer la captura de esos animales, pero cuya intención última, muy alejada de lo reseñado, sabemos que es la de intentar la captura y dominio de las fuerzas que provocan la aparición de la lluvia, simbolizada por esos animales. O también la representación del antílope en el arte sudafricano que, lejos de aludir al animal como presa de caza, compendia conceptos muy variados, estando vinculado a ceremonias tan diversas como las relacionadas con las primeras experiencias venatorias de los adolescentes, las ceremonias de pubertad de las jóvenes o los rituales asociados al matrimonio (Lewis-Williams y Blundell, 1998). Este carácter sagrado de los animales, que sobrepasa con mucho su simple apariencia física, no es nuevo, ya que es propio de las sociedades cazadoras captar lo sagrado, lo divino, en la figura animal, la cual encarna la energía vital del bosque y de la naturaleza. Los animales, aun cuando se conciban como semejantes a los hombres, también son considerados como portadores de poderes sobrenaturales (Eliade, 1976; Lévêque, 1997). Para los *navaho* de Norteamérica, hombres y animales de caza son iguales, sólo que los animales son más sagrados (Jensen, 1960).



FIG. 2. *Covacha de los Monteses, en Jalance (Valencia). Según J. Aparicio.*

Sin que pretendamos hacer una transposición literal de este trasfondo místico hacia las representaciones levantinas, sí creemos que las escenas de caza presentes en los conjuntos de este estilo no pueden explicarse como una simple práctica mágica más por medio de la cual se intenta favorecer la captura de los animales. Mas bien, somos partidarios de considerar estas composiciones como la plasmación de una actitud religiosa que trasciende el ámbito material y en la que cada especie está cargada de un simbolismo especial como aglutinadora y exponente de determinadas fuerzas sobrenaturales. Si no fuera así, ¿cómo explicar aquellos paneles levantinos en los que sólo hay representaciones zoomorfas, sin participación

humana, o incluso, aquellos conjuntos en los que en una cavidad tan sólo hay representada una figura animal? Si su presencia sólo fuera un intento por favorecer su captura, compartimos la idea de que lo más adecuado hubiera sido representarlas heridas o en vías de estarlo mediante su inclusión en escenas de caza (Clottes y Lewis-Williams, 1996) y no en esta actitud hierática. Por otro lado, de ser así debería haber una mayor correlación entre los animales representados y los cazados, lo cual vemos que no sucede si cotejamos los cuadros de fauna de los yacimientos arqueológicos excavados en el entorno de los conjuntos de arte y los animales pintados, independientemente del periodo cronológico o

cultural al que se adscriban, lo que evoca la dicotomía entre “especies para comer” y “especies para pensar”, ya advertida por H. Delporte (1990).

Propuesto el valor simbólico de cada especie animal, su trascendencia más allá de su aspecto material y su relación íntima con el ámbito de lo sobrenatural, consideramos también la posibilidad de reflexionar acerca de la existencia de una deidad suprema en la cosmogonía de la sociedad levantina. Sin querer entrar en las tesis del *monoteísmo primordial* de A. Lang (1898) y P. W. Schmidt (1929/1946), que abogan por un primer estadio religioso en el que está arraigada la idea de un dios único, y en sus discrepancias con las otras grandes teorías de la religión, de la *magia pre-animista* y *animista*, algunos datos etnográficos revelan que en aquellas sociedades antiguas de economía eminentemente cazadora parece existir la figura de lo que se ha venido en llamar como “señor de los animales” que protege a éstos y auxilia al hombre en la caza, y cuyos ejemplos más claros los vemos entre los *ungarinyim* australianos, los *esquimales* y los *naskapi* del Labrador, los *quiché* de Guatemala, los *bosquimanos* de África o los *taulipang* y *desana* en América del Sur (Jensen, 1960).

Diversos personajes del arte levantino han sido propuestos como tales divinidades protectoras de la caza, en concreto el arquero ataviado con penacho de plumas que levita sobre la grupa de varios animales de la Cueva de la Vieja de Alpera y el individuo de gran tamaño de la cavidad VI de Solana de las Covachas, en Nerpio (Jordán, 1995/1996). Aunque considerarlos como tales “señores de los animales” puede resultar atrevido, no lo es tanto revestir de carácter alegórico a determinadas figuraciones humanas que por su posición topográfica en el panel o por sus excepcionales caracteres de tamaño o adorno sobresalen en determinados conjuntos, entre ellos los citados de Alpera o Nerpio. Yendo más lejos, son muchas las representaciones de arqueros que, atendiendo a detalles variados, podrían relacionarse con una figura próxima en el trasfondo a ese ser protector de los animales. Sin hacer un repaso exhaustivo por los conjuntos levantinos, sí constatamos algunas particularidades en torno a muchas de las representaciones de arqueros que pudieran indicar su carácter trascendente.

Algunos de ellos son las únicas figuraciones pintadas en la covacha, lo que revela su alto contenido simbólico al no poder relacionarse con ningún animal con el que pudiera formar una composición cinegética (v. gr. Callejones Cerrados de Albarracín, Port de Penáguila, Coves Roges II de Benimassot o Barranc de Parets de Vall de Gallinera); otras veces permanecen en una posición topográfica dentro de los paneles un tanto apartada de la acción principal, como en una actitud contemplativa hacia esa acción, que muchas veces es de caza, lo que unido a la presencia de detalles etnográficos que sobresalen del resto, les otorga cierta distinción (v. gr. Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas de Alcaine, Abrigo del Arquero de Ladruñan, Racó de Gorgori de Castell de Castells, Coves de la Saltadora de Coves de Vinromá o Fuente del Sabuco I de Moratalla); por último, mucho más numerosas son las ocasiones en las que en medio de un grupo de animales encontramos una única figura de cazador, en lo que denominamos como *cacerías individuales*.

Una mayor carga simbólica adquieren algunos de estos personajes masculinos, la mayor parte de ellos arqueros o cazadores, que aparecen provistos de un prominente falo. Lejos de ser un mero objeto material del tipo de un faldellín o taparrabos hemos de aceptarlo como el órgano sexual propiamente dicho y relacionar las figuras que lo muestran con la idea de fecundidad, la cual constituye uno de los motores fundamentales del universo místico de los grupos cazadores por cuanto, si la experiencia vital de los mismos les lleva a enfrentarse a dos tipos de fuerzas, las animales y las de la fecundidad humana (Lévêque, 1997), las dos son a la vez promotoras de la supervivencia biológica de la comunidad. El falo erecto de estos cazadores y arqueros, ajenos la mayoría de las veces a contextos en los que hay presencia femenina, resume los conceptos de fecundidad como garante de la continuidad del grupo y de la energía vital del hombre, que impone su dominio a los propios animales. En este sentido, son expresivas las representaciones de captura como la que encontramos en la Cueva del Engarbo I de Santiago de la Espada (Jaén) en donde una figura masculina, con el falo erecto, se superpone a la figura de un caprino, al que, además, sujeta por la cornamenta.



FIG. 3. *Abrigo de la Risca I, en Moratalla (Murcia). Según M. A. Mateo Saura.*

Frente a la teoría de la “magia de la caza”, M. Eliade (1976) planteó también la posibilidad de que las escenas de caza y aquellas otras en las que aparecen animales asaeteados, lejos de ser en verdad un intento mágico de apropiación, o en su caso de propiciación de la caza, fuesen la reactualización de una “cacería primordial” desarrollada en el inicio de los tiempos míticos del grupo. Son muchos los mitos de origen que nos hablan de la acción en un pasado originario de determinados seres, en ocasiones con rango de divinidad o también como héroes primordiales, a favor del hombre, otorgándoles el saber acerca de la construcción de herramientas como las armas o la instrucción en la técnica de la caza, entre otras. Ejemplos de estos seres míticos los encontramos ampliamente repartidos, son los *dema* entre los *marend-anem*, el *wakan* entre los *sioux*, el *kugi* en las tribus papúes de Nueva Guinea, la *arungkilta* en Australia e, incluso, concebido como una fuerza impersonal que lo impregna todo, se podría incluir el *mana* de los grupos melanésicos.

Si bien es común que estas deidades-héroes primordiales cesen su actividad al final del tiempo originario, es a partir de entonces cuando comienza a conformarse un ceremonial más o menos complejo en el que el rito y, en general, la actitud religiosa sólo buscan perpetuar la conciencia del origen divino de lo creado y en el que los actos no son sino una representación dramática de ese tiempo originario (Jesen, 1960). Muchas de las ocasiones rituales tienen como finalidad última recordar la muerte ritual del héroe originario.

Desde este planteamiento, el arte rupestre levantino bien podría ser una forma de re-crear la acción de estos seres primordiales, convirtiéndose de este modo en un auténtico rito de repetición, del que desconocemos el mito que lo respalda, relacionado con hechos o momentos determinantes en la vida de la comunidad. Entre los *karadjeri* de Australia, el arte rupestre tiene la función de asegurar la reproducción y crecimiento de las especies animales y vegetales de interés para la tribu, lo que se consigue con el repintado de las figuras coincidiendo con el inicio de la estación húmeda de las lluvias

(Gómez-Tabanera, 1955). En el arte levantino documentamos labores de repintado de las figuras en muchos de los yacimientos, aunque en verdad no hasta el punto de poder afirmar que todos los motivos fueron objeto de las mismas. Sin embargo, prácticas como esta del repintado o la inclusión progresiva de nuevos motivos en paneles ya existentes, dando lugar, en ocasiones, a complejas escenas acumulativas, sí evidencian que el arte levantino era algo permanentemente vivo en el seno de los grupos que lo crearon y en su actitud religiosa frente al mundo, sin que tampoco podamos descartar que las propias covachas pintadas fueran escenario de algún tipo de ceremonial, quizá complementario a lo representado, que fomentase y mantuviese viva esa actitud religiosa del grupo.

Esta lectura de los paneles levantinos justificaría no sólo aquellas escenas de caza, la “caza primordial” de la que nos habla M. Eliade (1976), de guerra o de recolección, que son cuantitativamente las más destacadas en el contenido del estilo levantino, sino también aquellas otras que por su excepcionalidad parecerían no encajar en un sistema homogéneo de creencias y que tal vez debamos poner en relación con los llamados *cultos tópicos* (Lévêque, 1997). Son escenas como la de la Cueva del Engarbo II, en la que un personaje masculino, con falo erecto, da un recipiente a otro individuo arrodillado ante él, mientras que a su derecha un cazador dispara sus venablos contra varios animales. ¿Podría representar esta escena la entrega a un cazador por parte de un héroe primordial, o incluso del señor de los animales del que hablábamos, de los conocimientos necesarios en la técnica de la caza y la concesión de la abundancia en la misma, simbolizada por el órgano sexual? No podemos descartarlo, aunque también podría ser una escena en la que se plasma un rito de iniciación de un individuo del grupo que, tal vez por su edad, ya está en condiciones de ser instruido y convertido en cazador.

También es el caso de composiciones como las de la Covacha de los Montes de Jalance en la que vemos una pareja de humanos sedentes flanqueados por otras dos figuras humanas, una de ellas de arquero, o la del Barranc de Famorca VI, más compleja compositivamente, en donde



FIG. 4. Roca dels Moros, en Cogull (Lérida). Según A. Alonso y A. Grimal.

entre un nutrido grupo de humanos hay uno que sujeta a otro para que un tercero le clave una lanza en el cuerpo mientras que una fémina sostiene un recipiente y otro individuo parece trabajar un haz de lanzas o flechas. Sin lugar a dudas, una revisión de los paneles levantinos sacaría a la luz nuevos ejemplos de composiciones dotadas de especial singularidad que bien podrían ser consideradas como reflejo de ritos de repetición, muy posiblemente de renovación periódica, estrechamente vinculados a la caza o la recolección ya que estas actividades, asociadas a un fuerte componente sexual representado por el falo erecto en cazadores y arqueros y, en algún caso, por la presencia femenina, garantizan la continuidad del grupo, o también como referencias a ritos de tránsito, de paso de una etapa a otra, que en el ejemplo de Famorca, sin ir más lejos, estaría simbolizada por la lanza clavada que “mata” la adolescencia e introduce al individuo en una nueva situación dentro del grupo. De cualquier forma, es claro que el desconocimiento que tenemos del mitologuema que sustenta el rito supone una gran limitación en nuestras interpretaciones.

#### La figura femenina: ¿diosa-madre y diosa de la fecundidad?

Otro de los motivos que adquiere personalidad propia y una creciente importancia dentro de la iconografía levantina lo constituye la figura femenina, de tal manera que, sin llegar a ser demasiado frecuente dentro del arte levantino en comparación con las figuras masculina y zoomorfa, sí aparece cada vez más y merced a los últimos descubrimientos, como uno de los temas secundarios más repetidos. De entrada, y aunque en función de los contextos temáticos en los que se inscribe y las figuras a ella asociadas está abierta a interpretaciones variadas, lo que se desprende de su presencia en los paneles pintados es una cierta consideración social de la mujer dentro de la sociedad autora del arte, no evaluable, quizá, en toda su extensión.

Por los datos etnográficos con que contamos, sabemos que en la mayor parte de las sociedades del nivel de bandas de cazadores-recolectores la mujer desempeña un papel muy activo en la economía del grupo, encargándose, no sólo de las labores de recolección de productos vegetales,

frutas, tubérculos o raíces, entre otros, o de la preparación de la comida, sino que participa también en otras actividades esenciales para la supervivencia del grupo, entre ellas, la captura ocasional de pequeños animales, aves y roedores sobre todo, mientras que los hombres se dedican a la cacería de grandes presas. Al mismo tiempo, la propia maternidad, el cuidado de los niños y su participación muy activa en la socialización de los adolescentes les confiere también mayor peso dentro de la comunidad, hasta el punto de que en las sociedades calificadas ya de más complejas, de organización tribal, este papel destacado no sólo no se ve mermado, sino que aumenta, llegando a conferirles cierta notoriedad “política” dentro del grupo (Pala y Ly, 1982).

Aunque cualquier dato etnográfico haya que manejarlo con suma cautela cuando se trata de extrapolarlo a un contexto diferente, en este caso el arte levantino, no parece demasiado aventurado suponer una situación social bastante próxima para la mujer de estos grupos autores del arte, lo que vendría a explicar su presencia entre las representaciones. No obstante, distinta es la incógnita que plantea su significación, la cual ha estado siempre condicionada por el contexto temático en que se muestra. La encontramos inmersa en tareas de recolección de plantas y tubérculos, aislada o formando pareja sin relación, al menos, aparente con otras figuras, relacionada con varones, a veces arqueros, o con animales y, excepcionalmente, protagonizando una escena de danza en el Abrigo I del Barranco de los Grajos.

En principio, resulta muy tentador estrechar relaciones entre las figuras femeninas levantinas, independientemente de ese contexto temático, con la vieja idea de la “Gran Diosa” extendida y arraigada en toda la cuenca del Mediterráneo desde tiempos paleolíticos (Gómez-Tabanera, 1999; Bernal y Mateo, 2000) y que en el seno de las sociedades de bandas de cazadores simbolizaría no tanto a la propia Tierra, idea más arraigada en las comunidades agrícolas, como a la idea de fecundidad de la Naturaleza en general, encarnación del ímpetu reproductor de las especies humana y animal (Lévêque, 1997). Son muchos los mitos de origen que asocian la Tierra con lo femenino y la conciben como madre

de todos los seres vivos, al ser el índice elemental de la propia creación, la base original y primigenia de la vida y la fuente constante de todo lo que surge a continuación (McLagan, 1994).

Uno de los temas más repetidos es el de las parejas de féminas, bien como motivos aislados dentro de la covacha o también rodeadas de otras representaciones. En ocasiones, ambas figuras son semejantes o mantienen muy escasas diferencias (Cueva de la Vieja de Alpera o Roca dels Moros de Cogull), mientras que otras veces las disonancias entre sí son notables, bien de tamaño (Abrigo de la Risca I de Moratalla) o en la morfología general (Abrigo del Ciervo de Bicorp). En el Abrigo de Lucio de Bicorp encontramos una variante, por el momento única, al haberse representado un trío y no una pareja, aunque las tres figuras reproducen el mismo modelo.

La significación que para estas figuras se ha propuesto a lo largo del tiempo ha sido muy variada, desde simples escenas domésticas de madre e hija, a complejas escenas de danza o de rituales de iniciación, aunque sin especificar bien de qué rituales se trata y en qué contexto religioso se inscriben. Que se trate de escenas domésticas de madre e hija lo creemos bastante improbable, dado el trasfondo simbólico que proponemos para el arte levantino, mientras que considerarlas como evidencia de danza o baile plantea también algunos problemas. La mayor parte de las figuras carecen de los ademanes y el sentido del movimiento propios de tales acciones. En todos los casos los brazos aparecen doblados por el codo, uno más retrasado que el otro, mientras que los pies están en distinto plano (Abrigo de Lucio y Abrigo de la Risca I) o perfectamente alineados (Roca dels Moros). En cualquier caso, unas y otras muestran actitudes pausadas que, si acaso, reflejan muy poco movimiento, quizá el propio de la acción de caminar, pero poco creíbles como bailes. No obstante, sería muy conveniente una profundización en la semiótica de los gestos para poder captar la intención última de estos motivos.

Adviértase, de otra parte, que hemos incluido en este grupo temático de las parejas de féminas las existentes en el conjunto leridano de la Roca dels Moros de Cogull, tradicionalmente



FIG. 5. Abrigo del Milano, en Mula (Murcia). Según M. A. Mateo Saura.

considerado como uno de los máximos exponentes levantinos de danza de carácter religioso-ritual, la mayor parte de ellos relacionados con la fecundidad dada la presencia de un personaje esquemático itifálico en torno al cual, aparentemente, se dispone el resto de motivos. En el panel pintado documentamos hasta nueve figuras de mujer, las cuales han sido incluidas en el friso en diversos momentos de utilización de la covacha, al igual que los otros motivos zoomorfos y el humano itifálico de aspecto esquemático. Aunque a primera vista todos estos motivos parecen conformar una composición monolítica, si se observa detenidamente el conjunto de figuras se aprecia cómo todas ellas carecen de un orden interno que les confiera esa unidad compositiva (Mateo, 1996a). Más bien al contrario,

las parejas de mujeres y el resto de representaciones se han ido introduciendo en el panel allí donde quedaba un espacio vacío para pintarlas, sin mantener un eje que ordenase toda la composición, lo que explica que alguna de las parejas de féminas rompa el eje vertical que sí mantienen otras, que unas aparezcan en un plano superior respecto a las demás o que, incluso, haya cierto desorden entre las propias féminas que forman un par. Este “caos compositivo” llega a tal extremo que en un momento determinado se quiso introducir otra pareja en el centro y la falta de espacio físico para hacerlo llevó al artista a pintar un solo cuerpo pero con cuatro piernas, siendo éste el mejor recurso que encontró para poder respetar el tema central del conjunto que no es otro que el de las mujeres emparejadas.

En otras ocasiones, documentamos la asociación formada por una mujer y un personaje masculino, a veces caracterizado como arquero, al modo en que lo vemos en Solana de las Covachas VI, en donde un gran personaje masculino aparece rodeado por varias féminas, en el Rincón de las Cuevas II, en donde la figura de mujer está acompañada por dos varones, uno de ellos un arquero de notable tamaño, o en el Abric de les Torrudanes, en el que el panel está formado por varias figuras zoomorfas, un arquero y dos figuras femeninas. Otras veces, el paredro de la mujer es una figura animal, como documentamos en el Abrigo de Pinós I, donde una fémina observa a varios animales que están en clara actitud de apareamiento.

Especialmente significativo se nos muestra el ejemplo del Abrigo del Milano de Mula (Mateo, 1999) por cuanto en él se han representado dos parejas de hombre-mujer, uno de ellos arquero, con participación también activa de la figura animal. Ello ha llevado a hablar de divinidades femeninas tutelares que custodian la actividad del varón y le conducen hasta el Paraíso, representando así un rito de tránsito (Jordán, 1998). Es, a la vez, muy posible que en estas parejas se simbolice, de una parte, a la Gran Diosa, y de otra, a un demiurgo, lo que unido a la presencia de los animales, vendría a reflejar una interrelación entre los ámbitos natural y sobrenatural, entre el ámbito cinegético y la esfera de la fecundidad.

De cualquier forma, tanto en el caso de aquellas asociaciones formadas por dos féminas, por una figura femenina y otra masculina, como en aquellas en las que el paredro es un animal, consideramos que nos encontramos ante auténticas hierogamias, germen y prelude de las que veremos generalizadas más tarde en contextos neolíticos y en las que los personajes involucrados, por lo común la tríada divina formada por diosa, dios y niño-dios, responden a un mitologuema concreto y conocido, referente esencialmente al origen del mundo y, con ello, del grupo social, pero estrechamente vinculado al marco económico de ese grupo, al arraigo a la tierra y a un nuevo sistema de relaciones. Si en las sociedades ya productoras la vieja imagen femenina de la Gran Diosa sufre importantes transformaciones, que la llevan sobre todo a la asunción de

nuevas atribuciones y poderes, sobre todo el de la fertilidad (Lévêque, 1997), ya anteriormente, como fuente primordial de fecundidad, la imagen femenina ha debido desempeñar un papel fundamental en el equilibrio del Universo, ya que por medio de los rituales de renovación periódica y de su unión con un ser masculino, humano o animal, se produce la renovación cíclica de ese Universo.

No obstante, sobre las parejas de mujeres sin intervención masculina también resulta interesante apuntar la interpretación de U. Pestalozza (1965) que considera que la representación de dos "diosas" bien puede simbolizar las dos fases vitales del ciclo femenino, el signo de la virginidad y el instinto maternal, entre los cuales se desarrolla toda la vida de la Señora.

Pero, si hablamos de la figura femenina, mención destacada merece la composición pintada en el abrigo I del Barranco de los Grajos I de Cieza (Murcia), a nuestro entender, la única evidencia explícita de una actividad de danza o baile de carácter ritual en el arte levantino. Se trata, además, de una escena acumulativa, resultado de varios momentos de representación en el conjunto, lo que contribuye a hacer más compleja la lectura que del mismo podemos hacer y, sobre todo, de su significación. Ya desde su descubrimiento, variadas han sido las interpretaciones que se han propuesto. Mientras que A. Beltrán (1969) rechaza su significación como danza fálica a favor de un ritual de fecundidad dada la conjunción de figuras masculinas, femeninas y de animales, F. Jordá (1975) centra su atención en el grupo de figuras masculinas de la parte superior del panel al que considera que conforma un claro testimonio de desfile procesional en el que intervienen la divinidad itifálica y varios sacerdotes y diáconos.

Sin embargo, tras la revisión de las pinturas efectuada por nosotros (Mateo, 1994), que permitió la relectura de diversos motivos y detalles que habían pasado inadvertidos en trabajos anteriores, hace tiempo que planteamos la posibilidad de que en estas pinturas de Los Grajos se hubiese representado algún tipo de ritual totémico, en el que el tótem sería un motivo de largo desarrollo vertical (n.º 8), hacia el que hace reverencia un personaje voluminoso provisto de



FIG. 6. Abrigo del Barranco de los Grajos I, en Cieza (Murcia). Vista parcial del panel. Según M. A. Mateo Saura.

bastón, y en el que tanto los grupos de mujeres como de hombres serían acompañantes en ese ritual.

Sin lugar a dudas, la parte fundamental del panel la integran un total de 24 representaciones, la parte central e izquierda del friso, en donde vemos a su vez varios agrupamientos claramente diferenciados. El primero de estos grupos está formado por un personaje masculino, de aspecto "obeso" (n.º 6), un motivo de gran desarrollo vertical (n.º 8) y sendas mujeres situadas a cada lado de éste (n.ºs 7 y 9), una con los brazos entrelazados por encima de la cabeza y la otra con los brazos en jarra. Un segundo grupo lo integran cinco mujeres con los cuerpos contorsionados y los brazos agitados arriba y abajo en una inequívoca actitud de baile o danza (n.ºs 11 y 13-17). Hemos de señalar que la figura n.º 13 se infrapone a la cabeza de la n.º 14, lo que parece indicar que es anterior al grupo principal. Por encima de éstas se dispone un tercer grupo

formado por seis personajes masculinos, perfectamente alineados y orientados todos hacia la derecha (n.ºs 18-22 y 31), a excepción de uno de ellos que lo hace hacia la izquierda (n.º 22). La disposición de sus brazos, con uno extendido al frente y el otro flexionado hacia abajo, sugiere la posibilidad de que practiquen algún tipo de baile, si bien menos agitado que el desarrollado por el grupo de féminas. Por último, debajo de éstos, otros cinco personajes masculinos con los brazos alzados y cuerpos contorsionados y una figura animal conforman un cuarto grupo de representación (n.ºs 24-28).

Considerando la actitud de cada uno de esos grupos y los elementos que los integran, planteamos ahora la posibilidad de que se trate de una escena ritual de iniciación chamánica, dado que en la composición creemos ver algunos de los elementos característicos de esos rituales. En primer lugar contamos con el individuo n.º 6 que para nosotros representa al chamán, en el que el

largo bastón que sostiene con la mano derecha sería el cafetán propio del indumento chamánico, mientras que su aspecto voluminoso le podría venir impuesto por las pieles con que solían ir vestidos en las ceremonias. Por su parte, está también el motivo alargado n.º 8, que sería la representación del llamado Árbol del Mundo, elemento fundamental en las creencias chamánicas y en los ritos de iniciación, y que no es sino una fórmula mítica elaborada del Eje Cósmico. A este respecto y siguiendo los postulados de M. Eliade (1960), compilador de los principios chamánicos, en la Cosmología chamánica, el Universo, aunque concebido como un todo, está dividido en las tres regiones cósmicas del Cielo, la Tierra y el Infierno, comunicadas entre sí por medio de un Eje Central. Es aquí donde el Árbol del Mundo desempeña un papel fundamental al permitir comunicar esas tres regiones, ya que las ramas alcanzan el Cielo y las raíces penetran en el Infierno. Al mismo tiempo y unido a ello, el Árbol representa también el Universo en continua regeneración y como fuente inagotable de vida cósmica, lo que lo relaciona a la vez con la idea de fertilidad y de iniciación.

A través del Árbol, el iniciado, o en su caso el mismo chamán, asciende al Cielo, entrando en contacto con los espíritus, mientras que otras veces son las propias almas las que ascienden al Cielo, si bien sobre este particular no hay una unanimidad en el material antropológico recopilado (Eliade, 1960), ya que no siempre las almas ascienden al Cielo sino que, al contrario, descienden o suben en diversas etapas.

En ocasiones, los rituales de iniciación chamánica son públicos o tienen una fase pública, participando todo el grupo por medio de danzas de acompañamiento. Mencionemos a modo de ejemplo el caso de los *goldes*, *tunguses* o *buriatos* en los que no sólo los otros miembros del grupo debían participar, sino que incluso estaba establecido en nueve el número mínimo de danzarinas que tenían que acompañar la ceremonia de iniciación, en la que se sacrificaban además varios animales. Ésta podría ser la función tanto de las danzarinas como del grupo de varones de la parte superior del friso.

Sin que podamos profundizar más en la cuestión, proponemos así una nueva lectura sobre esta escena de Los Grajos dada la cercanía

que percibimos con la religiosidad animista y las prácticas chamánicas. No obstante, considerando que la danza espiritualiza la actividad física y la integra en un plano superior, al tiempo que sirve para cohesionar el grupo mediante un movimiento que introduce a los participantes en el más allá del mismo (Lévêque, 1997), tampoco podemos descartar que se trate de la representación de un ritual de renovación periódica, bien de la propia naturaleza o con motivo del tránsito de un individuo de una etapa a otra, de la pubertad a la fase adulta, o del alma de un fallecido hacia la comunidad de los antepasados.

No menos compleja se nos presenta la significación de la escena pintada en el Barranco del Pajarejo de Albarracín, formada por dos figuras humanas centrales, una de ellas inclinada hacia el suelo y la otra con un brazo elevado hacia el cielo, flanqueadas por los restos de otros dos motivos que, dado su pésimo estado actual de conservación, no podemos describir como humanos. El hecho de que una de las figuras sostenga en sus manos un objeto alargado en forma de horquilla llevó a F. Jordá (1975) a hablar de una danza ritual agrícola en la que habría una “dea” y dos orantes frente a ella, mientras que A. Beltrán (1969) rechaza la identidad de las figuras como tales “dea” y orantes, aunque sí mantiene la idea de que pudiera tratarse de una danza agrícola o, quizá, de recolección. Por nuestra parte, ya nos hemos manifestado acerca de la identidad económica de esta escena como un testimonio más de tareas de recolección (Mateo, 1992, 1996b), si bien no nos pronunciamos entonces sobre su trasfondo simbólico. Éste, al igual que el resto de escenas de recolección del estilo levantino, pensamos que hay que vincularlo con viejos mitos de renovación periódica de la naturaleza. La importancia del ciclo anual es grande y no sólo afecta al ciclo vegetativo de la recolección, actividad secundaria para los grupos levantinos si nos atenemos al número de escenas pintadas y su relación con las de caza, sino que también incumbe a la propia caza ya que ésta se verá condicionada por cuestiones tan significativas como los movimientos migratorios de los animales, entre otras.

Si bien es cierto que con el desarrollo de la agricultura la importancia del ciclo anual se incrementará, surgiendo entonces complejas



FIG. 7. Tocado especiales: 1, 2 y 3, Abrigo de las Bojadillas VII; 4, Abrigo del Concejal III; 5, Hornacina de la Pareja; 6 y 7, Abrigo de las Bojadillas II. Todos en Nerpio (Albacete). Según A. Alonso y A. Grimal.

cosmogonías que giran en torno al mismo y que fortalecen las relaciones entre el hombre y la Gran-Madre como dispensadora de fecundidad, fertilidad y vida eterna (Lévêque, 1997), podemos intuir a través de estas composiciones de recolección su temprana presencia en el pensamiento religioso de estas comunidades no productoras.

### Arte levantino y totemismo

En más de una ocasión se ha planteado también la posibilidad de que el arte levantino esté revestido de un carácter totémico, de tal manera que éste fuera un vehículo de unión entre un grupo humano y los supuestos tótems. El totemismo se basa precisamente en una relación especial, de carácter místico, entre un grupo social y un elemento de la naturaleza, ya sea animal, vegetal e, incluso, un fenómeno natural, prevaleciendo en el seno de aquellas comunidades que mantienen un contacto muy próximo con la naturaleza porque ambos, grupo y tótem, comparten un mismo origen, los dos deben su existencia a la acción de un antepasado común en un tiempo mítico originario.

Pero, si desde una vertiente estrictamente religiosa el totemismo conlleva una serie de mitos, ritos y tabúes, todos ellos orientados a garantizar la subsistencia del grupo, bajo el concepto de totemismo se esconden también determinadas connotaciones sociales, en donde el clan desempeña una función primordial por ser la forma de organización básica, aunque no la única. Es, precisamente, esta otra vertiente social la importante para nosotros a la hora de advertir eventuales rasgos totémicos en el arte levantino.

En 1900, S. Reinach definió su "código totémico", el cual constaba de doce artículos en los que, entre otros preceptos, se determinaba que ciertos animales no pueden ser muertos ni comidos, que su muerte accidental implica el luto para el clan, que la prohibición de su ingesta sólo afecta a determinadas partes, que se les debe sacrificar ritualmente, que el tótem guía a los jefes del grupo a la vez que protege a los miembros del clan y, por último, que todos los miembros del clan totémico creen estar emparentados con el animal

tótem por un antecesor común. Años más tarde, Van Gennep (1904) reduce este código a cuatro principios, en los que la principal novedad es la inclusión de la exogamia en la reglamentación matrimonial de los grupos totémicos. Desde entonces, otros muchos autores se han ocupado del tema (Gómez-Tabanera, 1955).

Teniendo en cuenta estas características generales de los grupos totémicos y a partir de la información que nos proporcionan las propias pinturas, ¿podemos realmente colegir la presencia del totemismo en el seno de los grupos levantinos? La respuesta, en nuestra opinión, no puede ser tajante en ningún sentido aunque sí creemos percibir ciertos datos que nos orientan a pensar en la más que probable pervivencia del totemismo en el seno de estas comunidades cazadoras-recolectoras levantinas.

De una parte, contamos con la existencia de covachas en las que únicamente se ha representado una figura animal, lo que podría llevarnos a considerarlas como prueba palpable de la existencia de determinados clanes (o fratrías) relacionados con ellas en un territorio concreto, y por otra, documentamos algunos detalles de carácter etnográfico en las representaciones humanas que pudieran responder a algún condicionante social relacionado con las formas de organización totémica. Tomemos como ejemplo el núcleo más sureño del arte levantino, el centrado en torno a las cuencas de varios ríos tributarios del Segura, como son el Taibilla, el Benamor o el Zumeta, y que afecta a varios municipios, entre ellos Santiago de la Espada y Pontones en Jaén, Nerpio y Letur en Albacete y Moratalla en Murcia. En este vasto territorio encontramos conformado un núcleo de pintura levantina dotado de unas características morfológicas muy definidas que, aunque se mantienen dentro de la tónica general del estilo, difieren en detalles y convencionalismos con las de otras áreas, dotándolo de personalidad propia.

Del total de conjuntos, que supera ampliamente el centenar, son varios los que tienen como única representación una figura animal, estando, además, distribuidos por todo el espacio territorial de este núcleo artístico. Figuras de cápridos las vemos en el Abrigo de Cañadas I en Nerpio y el Abrigo de Andragulla V en Moratalla,



FIG. 8. *Abrigo de la Higuera, en Estercuel (Teruel). Según A. Beltrán y J. Royo.*

pequeños ungulados, cápridos o cérvidos, en el Abrigo de Río Frío I en Santiago de la Espada y el Abrigo de la Ventana II de Moratalla, cérvidos, alguno de notables proporciones, en la Cueva del Encarejo en Quesada, en el panel 2 del Collado de la Cruz y en Solana de las Covachas V, en Nerpio, y en el Abrigo de Benizar I, de Moratalla, y, por último, vemos un bóvido en el panel 2 del Abrigo de las Cañadas II, en Nerpio. A estas covachas habría que sumar aquellas otras, más numerosas, en las que la acción continuada a lo largo de los años, con la inclusión de nuevos motivos, las ha ido convirtiendo en complejos paneles acumulativos resultado de esas diversas acciones pero que originariamente bien pudieron albergar una única representación zoológica aislada.

En contra de este carácter totémico y aunque referido al arte paleolítico, se ha argumentado que la representación de animales heridos invalida su aceptación como animales totémicos porque su captura y muerte les hace incompatibles con el respeto que se debe mantener hacia el tótem (Clottes y Lewis-Williams, 1996). Sin embargo, sabemos que la captura del animal representativo del clan no es infrecuente, ya que el culto no exige realmente que el cazador renuncie a matar a los representantes vivos de su tótem (Gómez-Tabanera, 1955), a lo que hay que unir el hecho, determinante para nosotros, de que estos animales pintados de manera aislada no sólo no aparecen asaetados, sino que, por el contrario, muestran una posición y actitud mayestáticas.

Por lo que respecta a los elementos de tipo etnográfico, aunque documentamos en este núcleo de pinturas la mayor parte de rasgos que vemos en otras áreas, en lo que se refiere a las armas, el adorno o la vestimenta (Alonso y Grimal, 1996; Mateo, 1993, 1999), hay dos de estos elementos que se nos presentan con un carácter de casi exclusividad en la zona, en concreto un tipo de peinado y un tipo de tocado. El peinado muestra una forma triangular con los extremos redondeados, en ocasiones hasta el punto de mostrar una clara tendencia circular, con un tamaño grande con relación al resto de la figura. A veces está realizado a tinta plana y otras se nos muestra relleno por medio de un rayado interior.

No está adscrito a un sexo determinado ni a una actividad concreta, mostrándolo arqueros como los de la Cueva del Engarbo I en Santiago de la Espada, la Fuente del Sabuco I y el Rincón de las Cuevas II en Moratalla, Concejal III, Solana de las Covachas III y V, y Bojadillas I en Nerpio, Barranco Segovia y Cortijo de Sorbas I en Letur, o los del Abrigo del Milano en Mula, así como las féminas del Abrigo del Molino y los Abrigos de la Risca I y II en Moratalla, Solana de las Covachas VI en Nerpio y Barranco Segovia en Letur.

En cuanto al tocado, se trata de un curioso tipo, con formas de tendencia triangular, rectangular o circular, pero siempre de tamaño exageradamente grande, formado por delgadas líneas paralelas de apenas 2-3 mm y cuyo número oscila entre 9 y 12. Todas estas líneas determinan una estructura cerrada de tal manera que ninguna de ellas sobrepasa los límites establecidos por los trazos exteriores (Mateo, 1998/1999). Al igual que ocurre con el peinado triangular, este tipo de tocado no es exclusivo de un sexo, portándolo arqueros como los de las Bojadillas VII y Abrigo del Concejal III en Nerpio, o las figuras femeninas de Bojadillas II y VII, y Hornacina de la Pareja en Nerpio o Molino de Capel en Moratalla. Como ejemplo más alejado de este núcleo territorial, lo documentamos también en el Barranco de la Mortaja de Minateda, no pudiendo determinar el sexo de las figuras aquí pintadas.

Aun cuando estas representaciones se han considerado como divinidades o seres mitológicos (Alonso y Viñas, 1977) e incluso se han puesto en relación con la vegetación y la regeneración cíclica de la vida y con rituales propiciatorios de recuperación de la flora en cierta época del año (Jordán, 1998), a nosotros nos parece más interesante su estricto valor etnográfico ya que el carácter de exclusividad territorial que presenta, al igual que el tipo de peinado triangular que hemos reseñado, podría ser un indicio más que fiable acerca de la forma de organización social de las comunidades levantinas sobre los distintos territorios afectados por el estilo levantino, forma de organización que quizá estuvo muy próxima a una de naturaleza totémica.

## Arte levantino y chamanismo

Al analizar la escena del Barranco de los Grajos de Cieza hemos apuntado diversas posibilidades interpretativas, entre ellas que se tratase de la dramatización de un ritual chamánico, en el que intervendrían, además del propio chamán o, en su caso, un neófito, un nutrido grupo de bailarinas y varios personajes masculinos dispuestos en fila. Hace ya unos años que se planteó esta posibilidad (Jordán, 1995/1996) si bien tan sólo se consideraba como tal ritual chamánico de iniciación y consagración al protagonizado por las figuras masculinas que años antes simulaban para F. Jordá (1975) un desfile procesional, y que ahora son una pareja de chamanes conduciendo a un neófito. Sin embargo, no se incluyeron en esa escena ritual el resto de figuras, las cuales desempeñan, a nuestro entender, un papel fundamental en la ceremonia, tanto el grupo de danzarinas como el personaje de aspecto "obeso", quizá el chamán sujetando el cafetán, que se inclina hacia el largo trazo vertical, acaso el Árbol Cósmico.

Otros motivos levantinos interpretados como chamanes o aspirantes a serlo, han sido varios personajes pintados sobre la grupa de animales o los humanos flechados que vemos en unos pocos conjuntos, los cuales se vinculan a la muerte ritual del neófito, quien tenía la capacidad de ver en sueños o alucinaciones su propio cuerpo atravesado por flechas (Eliade, 1960). También una compleja e interesante composición pintada en el Abrigo de la Higuera del Barranco de Esteruel, en Alcaine (Teruel) (Jordán, 1995/1996, 1998).

Sobre los personajes pintados a la grupa de animales, en verdad son más escasos de lo que pudiera parecer, a lo que hay que unir el hecho de que casi siempre sean arqueros. En el caso de la Cueva de la Vieja de Alpera, tal vez el más representativo, se da la circunstancia de que hay pintadas varias escenas de caza en las que intervienen varios grupos de cazadores, lo que acercaría a este personaje con aquel otro que, cargado de especial simbolismo, hemos propuesto como próximo a lo que conocemos como señor de los animales o tal vez un héroe primordial. Además,

el que vaya provisto de un prominente falo erecto, unido a la existencia de las escenas de caza, lo relacionaría con la idea de fecundidad y dominio sobre los animales ya comentada.

Complejas en su significación son también las figuras humanas flechadas aisladas. Presentes tan sólo en tres conjuntos del Barranco de la Valltorta (Cueva Remigia, Cueva de la Saltadora y Cova Alta del Lledoner), se nos muestran como un tema muy local, ya que no las hemos documentado fuera de esa zona. En otras áreas sí conocemos otros personajes humanos asaeteados, pero estos aparecen vinculados a contextos bélicos o a lo que hemos venido llamando como "escenas de ejecución" (Mateo, 1997). Sin embargo, estos otros aparecen descontextualizados, lo que hace que estén abiertos a interpretaciones muy variadas. Desde los postulados de M. Eliade (1960) sí podrían ser aspirantes a chamanes en pleno proceso de iniciación, pero también se han considerado como imágenes de sacrificios humanos con intención religiosa, como simples ajusticiados o como jefes ancianos que son muertos una vez cumplido su mandato. Incluso, la magia contaminante ha servido para explicarlas, de tal forma que su plasmación en los paneles pintados respondería a la creencia de que matando una imagen del enemigo se conseguiría la paralización de aquél en el momento real del combate (Obermaier y Wernert, 1919). Junto a esta notable variedad de ideas, dejemos abierta un interrogante más. ¿Podrían ser estas figuras la representación de la muerte ritual de un héroe primordial o de una divinidad al final del tiempo originario?

Por su parte, la escena del Abrigo de la Higuera fue estudiada en un primer momento por A. Beltrán y J. Royo (1994). Está integrada por la figura de un ciervo que se sobrepone a un largo trazo vertical, aceptado como un elemento vertical por los autores y, junto a éstas, dos figuras humanas ubicadas al final del supuesto árbol, dos oquedades ovaladas del soporte resaltadas en color rojo, una de ellas con alguna figura humana pintada en su interior, y en torno a éstas, varias figuras esquemáticas que parecen revolotear alrededor. Completa la escena otra representación humana situada bajo una de las patas delanteras del ciervo.

Para A. Beltrán (1995, 1998), una vez despojada de connotaciones económicas, se convierte en un claro exponente de la idea de fecundidad por cuanto la conjunción del ciervo con el elemento leñoso, de aspecto fálico, provoca la aparición de varios seres humanos, hasta un total de ocho. Incluso, no sin prudencia, el profesor Beltrán plantea la posibilidad de que las oquedades naturales emulasen signos vulvares. En cambio, muy diferente es la interpretación apuntada por J. F. Jordán (1998). Vinculada estrechamente a un ritual chamánico, los elementos ovalados actuarían como bolsas de vida en las que ingresan los neófitos para abandonar definitivamente sus formas y maneras humanas y, por medio del buen hacer de los viejos chamanes, representados en las figuras de la parte alta del árbol, convertirse ellos en expertos chamanes. No obstante, apunta también la posibilidad de que se trate del ascenso de un chamán al mundo celeste para contactar con los espíritus o las divinidades en busca de un fin concreto, ya sea recuperar almas de niños perdidos o de adultos enfermos. En esta escena, el ciervo actuaría como psicopompo o animal-guía, revelador de los caminos espirituales e indicador de los espacios hierofánicos en los que desarrollar los rituales.

Pero, a pesar de lo sugerente de interpretaciones como éstas, ¿contamos, realmente, con elementos de juicio suficientes como para hablar de chamanismo en el arte levantino? ¿Puede ser el arte mismo resultado de estados modificados de consciencia?

Una vez más, dada la parquedad de datos con que contamos y lo difícil que se hace la búsqueda de una significación clara de lo representado, motivado por el desconocimiento del mito que hay detrás, la respuesta a ambos interrogantes no puede ser tajante ni a favor ni en contra.

Si bien es cierta la atracción que ejercen interpretaciones como estas del Abrigo de la Higuera o la del Barranco de los Grajos, no es menos real su escasa representatividad en un conjunto total de yacimientos que supera ampliamente el medio millar. Su escaso valor estadístico nos podría llevar a pensar, en el estado actual de conocimiento, que las pinturas levantinas no tenían como finalidad el registro de rituales chamánicos, pero esto, aun cuando

fuera comprobable, no excluiría la posibilidad de que el chamanismo, como forma de representación de los contenidos de pensamiento de una determinada visión religiosa del mundo (Jensen, 1960), sí estuviera presente en el entorno del arte rupestre.

Entre los *san* de África del Sur, pueblo que ha desarrollado una pintura rupestre muy próxima en los contenidos y el sentido narrativo al levantino, los animales simbolizan determinadas fuerzas sobrenaturales, sobre todo el alce, pero, al mismo tiempo, los mismos animales también están cargados de un poder chamánico sobrenatural, hasta el punto de que cuando un alce yace muerto, el lugar se considera lleno de esa fuerza, la cual es canalizada por los propios chamanes hacia las pinturas rupestres, que se convierten así en reservas de fuerza que el chamán utiliza para realizar sus ceremonias y danzas frente a las mismas (Clottes y Lewis-Williams, 1996). Si ya nos hemos pronunciado a favor de otorgar un valor simbólico a los animales representados en el estilo levantino, digamos también que no nos parece demasiado osado suponer que las covachas rocosas fueran el escenario en el que se promovieran determinadas prácticas ceremoniales, muy posiblemente oficiadas por un chamán, en pos de un fin concreto, ya sea la curación de un enfermo, la búsqueda de espacios de caza, el control de los animales o la predicción del futuro, entre otras. Es a través de estas ceremonias cuando el chamán entra en el mundo celeste en contacto con los espíritus y las fuerzas-animales, o quizá también con el señor de los animales o los héroes primordiales, cuya actividad en el tiempo originario queda plasmada y es transmitida a través de las propias pinturas, convertidas así en salvaguarda de la continuidad del grupo.

Reconozcamos, una vez más, la debilidad que puede envolver nuestros planteamientos, no exentos de riesgo si tratamos de aplicar, sin más, diversos datos etnográficos al arte rupestre levantino, aun cuando ello dé lugar a sugerentes ideas como las aquí vertidas, alguna ya apuntada por otros investigadores. Intentar desentrañar el significado último del arte levantino es como hacer un gran puzzle del que sólo creemos reconocer unas pocas piezas. Sin embargo, la continua relectura de lo conocido, su confrontación con los

datos etnográficos y las grandes ideas religiosas, así como el estudio, desde nuevos enfoques, del material que los futuros descubrimientos nos puedan aportar, contribuirán, sin duda, a avanzar en la tarea. Al menos en nuestro caso, sirvan las ideas expresadas como simples hipótesis de trabajo en tanto que los hallazgos y las reflexiones futuras nos permitan ir reorientando el camino a seguir.

## Bibliografía

- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1996): *El arte rupestre prehistórico de la Cuenca del Río Taibilla (Albacete y Murcia). Nuevos planteamientos para el estudio del arte rupestre levantino*. Barcelona.
- ALONSO TEJADA, A. y VIÑAS VALLVERDÚ, R. (1977): "Los abrigos con pinturas rupestres de Nerpio-Albacete", *Información Arqueológica*, 25. Barcelona, pp. 195-206.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1969): "Aportación de la Cueva de los Grajos (Cieza, Murcia) al conocimiento del arte rupestre levantino español". En *Valcamónica Symposium*. Capo di Ponte, pp. 79-85.
- (1995): "El Abrigo de la Higuera. Un santuario de la fecundidad", *Revista de Arqueología*, 167. Madrid, pp. 20-25.
- (1998): "Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre levantino del río Martín", *Boletín de Arte Rupestre de Aragón*, 1. Zaragoza, pp. 93-116.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. y ROYO, J. (1994): "El Abrigo de la Higuera o del cabezo del Tío Martín en el Barranco de Esteruel. Alcaine. Teruel. Avance a su estudio", *Colección Guías de Aragón*, 19. Zaragoza, 55 pp.
- BERNAL MONREAL, J. A. y MATEO SAURA, M. A. (2000): "Arte rupestre en Murcia. El Abrigo del Molino (Moratalla)", *Revista de Arqueología*, 233. Madrid, pp. 10-15.
- CLOTTE, J. y LEWIS-WILLIAMS, D. (1996): *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. París: Éd. Seuil.
- CONKEY, M. W. (1980): "The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregations sites: the case of Altamira", *Current Anthropologie*, 23, pp. 609-630.
- DELPORTE, H. (1990): *L'image de animaux dans l'art préhistorique*. París: Éd. Picard, 254 pp.
- ELIADE, M. (1960): *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica, 484 pp.
- (1976): *Histoire des croyances et des idées religieuses*. París: Payot (Traducción en castellano, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. 4 vols. Madrid: Ed. Cristiandad, 1978).
- FRAZER, J. G. (1890): *The Golden Bough* (Traducción en castellano, *La Rama Dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944).
- GENNEP, A. VAN (1904): *Tabou et totemisme à Madagascar*. París.
- GÓMEZ-TABANERA, J. M. (1955): "Totemismo. Ensayos sobre el totemismo y su significación en la Cuenca del Mediterráneo antiguo y en la España primitiva", *Monografías Histórico-Sociales del CSIC*, II. Madrid, 294 pp.
- (1999): "La presunta imagen de la Diosa-Madre en el paleolítico y la invención de los primeros planisferios cosmográficos". En *XXIVº Congreso Nacional de Arqueología*. Cartagena, 1997. Murcia, pp. 115-122.
- JENSEN, Ad. E. (1960): *Mythos und Kult bei Naturvölkern*. Wiesbaden (Traducción en castellano, *Mito y culto entre pueblos primitivos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966).
- JORDÁ CERDÁ, J. F. (1975): "La sociedad en el arte rupestre levantino", *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11. Valencia, pp. 150-184.
- JORDÁ MONTES, J. F. (1995/1996): "Acéfalos, andróginos y chamanes. Sugerencias antropológicas en el arte rupestre levantino (Sureste de la península Ibérica)", *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 11-12. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 59-77.
- (1998): "Diosas de la montaña, espíritus tutelares, seres con máscaras vegetales y chamanes sobre árboles en el arte rupestre levantino español (Sureste de la península Ibérica)", *Zéphyrus*, LI. Salamanca, pp. 111-136.
- (1999): "Hierogamias y demiurgos. Interpretación antropológica en la estación rupestre del Cerro Barbatón (Letur, Albacete)". En *XXIVº Congreso Nacional de Arqueología*. Cartagena, 1997. Murcia, pp. 251-260.
- LANG, A. (1898): *The making of Religion*. Londres.
- LARTET, E. y CHRISTY, H. (1864): "Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine", *Revue archéologique*, IX, pp. 233-267.
- LÉVÉQUE, P. (1997): *Bestias, Dioses y Hombres. El imaginario de las primeras religiones*. Huelva: Universidad de Huelva, 226 pp.
- LEVY-BRUHL, L. (1927): *L'âme primitive*, París (Traducción en castellano, *Alma primitiva*. Barcelona: Ediciones 62, 1974).

- LEWIS-WILLIAMS, D. y BLUNDELL, G. (1998): *Fragile Heritage. A Rock Art Fieldguide*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- LOWIE, R. H. (1976): *Religiones primitivas*. Madrid.
- LUQUET, G. H. (1930): *L'art primitif*. París.
- MACLAGAN, D. (1994): *Mitos de la Creación. La aparición del hombre en el mundo*. Madrid: Ed. Debate, 96 pp.
- MATEO SAURA, M. A. (1992): "Reflexiones sobre la representación de actividades de producción en el arte rupestre levantino", *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, 4. Murcia, pp. 15-20.
- (1993): "Rasgos etnográficos del arte rupestre naturalista en Murcia", *Espacio, Tiempo y Forma*, 6. Madrid, pp. 61-96.
  - (1994): "Formas de vida económica en el arte naturalista de Murcia", *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, 6. Murcia, pp. 25-37.
  - (1996a): "La vida cotidiana en el arte levantino", *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 11-12. Murcia, pp. 79-90.
  - (1996b): "Las actividades de producción en el arte rupestre levantino", *Revista de Arqueología*, 185. Madrid, pp. 6-13.
  - (1997): "La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos". En *La guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania*. Madrid: Ministerio de Defensa, pp. 71-83.
- (1998/1999): "Un particular tipo de adorno en el arte levantino del sureste de la Península Ibérica", *Alquipir. Revista de Historia*, 8-9. Murcia, pp. 34-40.
  - (1999): *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y Tierras Altas de Lorca*. Murcia: Editorial KR, 275 pp.
- OBERMAIER, H. y WERNERT, P. (1919): "Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)", *Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, 23. Madrid.
- PALA, A. O. y LY, M. (1982): *La mujer africana en la sociedad precolonial*. Barcelona: Ed. Serbal/Unesco, 238 pp.
- PESTALOZZA, U. (1965): *L'Éternel féminin dans la religion méditerranéenne*. Bruselas.
- REINACH, S. (1903): "L'art et la magie, à propos des peintures et gravures de l'âge du renne", *L'Anthropologie*, XIV. París.
- (1905/1912): *Mythes, cultes et religions*. París.
- RIVERA DORADO, M. (1971): "Animismo y totemismo". En *Historia de la religiones*, I. Barcelona, pp. 1-117.
- SCHMIDT, W. P. (1929/1946): *Der Ursprung der Götteridee*, XII volúmenes. Münster.
- SPRANGER, E. (1947): *Die magie der Seele*. Tübinga.