



Estados alterados de consciencia en el arte postpaleolítico de la Península Ibérica: rituales de éxtasis, plantas psicoactivas y dinámicas sociales

Altered states of consciousness in the post-Paleolithic art of the Iberian Peninsula: rituals of ecstasy, psychoactive plants, and social dynamics

Elisa Guerra Doce^A

Recibido:
febrero 2021.

Aprobado:
julio 2022.

Publicado:
junio 2023.



RESUMEN

Este trabajo reúne una serie de reflexiones y propuestas interpretativas acerca de determinadas manifestaciones artísticas postpaleolíticas de la Península Ibérica. Se plantea la hipótesis de que algunas expresiones gráficas del Neolítico y la Edad del Cobre plasmadas en paneles rupestres y en diversos soportes muebles pudieran haberse inspirado en estados de trance, al combinarse una serie de variables, entre las cuales destaca la presencia de posibles motivos entópticos y escenas chamánicas en la iconografía. Además, apoyándonos en el registro arqueobotánico, se valora el papel de las plantas psicoactivas en las prácticas de alteración de la consciencia desde el Neolítico Antiguo (ca. mediados del VI milenio cal AC). Lo anterior se relaciona con los profundos cambios en las estructuras socioeconómicas e ideológicas de las comunidades de la prehistoria reciente peninsular, como resultado de la adopción de la economía de producción durante el Neolítico y de la progresiva intensificación de las diferencias sociales que se percibe en el registro arqueológico a partir de entonces.

Palabras clave: arte prehistórico, Península Ibérica, Holoceno, estados alterados de consciencia, plantas psicoactivas.

ABSTRACT

This paper offers a series of reflections on and interpretations of certain post-Paleolithic art styles from the Iberian Peninsula. The author argues that some Neolithic and Copper Age graphic designs depicted on rock panels and on a diverse group of portable pieces may have been inspired by states of trance, based on the combination of possible entoptic motifs and shamanic scenes in their iconographies. With support from the archaeobotanical record, the paper explores the role of psychoactive plants in creating altered states of consciousness from the Early Neolithic (ca. sixth millennium cal BC) onward. These practices are discussed in the context of the profound socioeconomic and ideological changes that resulted from the introduction of a production-based economy during the Neolithic period and the increasing social differences reflected in the archeological record of the Iberian Peninsula from that time forward.

Keywords: Prehistoric art, Iberian Peninsula, Holocene, altered states of consciousness, psychoactive plants.

^A Elisa Guerra Doce, Departamento de Prehistoria, Arqueología, Antropología Social y CCTT Historiográficas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid. ORCID: 0000-0002-8411-5133. E-mail: elisa.guerra@uva.es.

INTRODUCCIÓN

El registro arqueológico de la Península Ibérica atesora un gran número de manifestaciones artísticas de época prehistórica, tanto rupestres como mobiliarias, cuyos orígenes se remontan a los tiempos glaciares. El gran público está familiarizado principalmente con los paneles pintados del Paleolítico Superior, lo cual no es de extrañar si se tiene en cuenta, por un lado, que la Cueva de Altamira, en la región cantábrica, ha sido tildada como la Capilla Sixtina del arte paleolítico, y, por otro, que la dictadura franquista convirtió precisamente a los bisontes de la Sala de los Polícromos de este mismo sitio en una seña identitaria del nacionalismo español. Sin embargo, no fue hasta avanzado el Holoceno cuando comenzaron a multiplicarse todo tipo de expresiones gráficas, sirviéndose para ello de una amplia gama de soportes y recurriendo a diversos procedimientos técnicos de ejecución.

No parece fortuito que las inquietudes artísticas se acentuaran precisamente en los inicios del Neolítico, una tendencia igualmente observada en otros territorios europeos, pues la paulatina sustitución de una economía predatoria por otra productora trastocó todos los planos de la existencia, viéndose también afectadas las estructuras simbólicas de las comunidades prehistóricas. Por tanto, las manifestaciones artísticas del Neolítico rebasan las motivaciones estrictamente estéticas de sus autores, para incorporar rasgos asociados con la psicología y la religión de los pueblos agricultores. En palabras de la célebre prehistoriadora Marija Gimbutas (1991 [1974]: 1): “Este arte no imitaba las formas naturales conscientemente, sino que más bien buscaba expresar conceptos abstractos”. Fue tal la intensidad del despliegue artístico que se registra que, en último término, cabría interpretar esta “revolución de los símbolos” como la materialización del nacimiento de la religión y de las divinidades (Cauvin 1994), ya que la mayoría de los investigadores coinciden en relacionar este tipo de manifestaciones con el mundo de las creencias.

No obstante, aun reconociendo su carácter simbólico, el significado de las representaciones postpaleolíticas de la Península Ibérica dista mucho de resultar evidente. Entre la variedad de estilos registrados (Moure 1999; Santos 2017; Sanchidrián 2018), en este trabajo nuestras reflexiones se centrarán en tres horizontes

artísticos: el arte Macroesquemático, el arte Levantino y el arte Esquemático. En el arte Levantino abundan motivos naturalistas que llegan a conformar escenas figurativas claramente identificables, pero ocasionalmente incluye otras figuras de significado más ambiguo, que se han vinculado a prácticas chamánicas. Por su parte, las tradiciones macroesquemática y esquemática están plagadas de antropomorfos y zoomorfos, figuras geométricas y diseños abstractos, muchos de los cuales, aparentemente, no tienen reflejo directo en realidades tangibles. Entonces ¿cómo cabría interpretarlas?

Gracias a la antropología se ha podido evidenciar que manifestaciones rupestres similares constituyen la expresión gráfica de episodios de éxtasis vinculados al chamanismo y, en ocasiones, también al consumo de enteógenos (como otros trabajos de este mismo volumen muestran a la perfección). Desde este marco interpretativo, el presente artículo reúne una serie de propuestas sobre el significado de las manifestaciones artísticas postpaleolíticas de la Península Ibérica, explorando su relación con estados alterados de consciencia (en adelante, EAC) (fig. 1).

EL ARTE MACROESQUEMÁTICO: ¿“ORANTES” EN TRANCE?

El arte Macroesquemático constituye un estilo de identificación relativamente reciente. Si bien desde el descubrimiento de los paneles pintados de La Sarga (Alicante, España), en 1951, se había hecho notar la presencia de figuras geométricas de gran tamaño bajo los más conocidos motivos levantinos –de los que nos ocuparemos más adelante–, fue en la década de 1980 cuando se reconoció la identidad de este horizonte artístico, gracias a la labor del Centro de Estudios Contestanos y del profesor Mauro Hernández Pérez, de la Universidad de Alicante (Hernández et al. 1988).

Vinculado a los primeros grupos de agricultores y ganaderos que, alrededor de 5700 años cal AC, llegaron a la Península Ibérica desde el Mediterráneo central, el arte Macroesquemático es una manifestación pictórica limitada geográficamente al norte de la provincia de Alicante. Hasta la fecha se han registrado una veintena de sitios decorados con motivos propios de este estilo, los cuales se concentran en el espacio que delimita el arco



Figura 1. Mapa de yacimientos mencionados en el texto. *Figure 1. Map of the sites mentioned in the text.*

montañoso que conforman las sierras de Benicadell, Mariola y Aitana por el oeste, y el mar Mediterráneo por el este, aunque la influencia de este estilo se deja sentir mayormente en las provincias cercanas (Hernández & Martí 2000-2001: 261) (fig. 2). Se documenta en pequeños abrigos al aire libre, bien iluminados, visibles y poco profundos. Los paneles decorados se caracterizan por

motivos de gran tamaño que, en algunos casos, llegan a superar el metro de longitud, pintados con pigmentos densos de color rojo vinoso, mediante trazos poco precisos (fig. 3).

Temáticamente, las representaciones se pueden agrupar en tres conjuntos (Hernández et al. 1988: 266-268):



Figura 2. Mapa de dispersión de los tres horizontes artísticos aquí tratados: en rojo, arte Macroesquemático; en verde, arte Levantino; en amarillo, arte Esquemático. **Figure 2.** Map showing the dispersion of the three artistic horizons addressed in the text: The area in red indicates Macroscopic art; in green, Levantine art; in yellow, Schematic art.

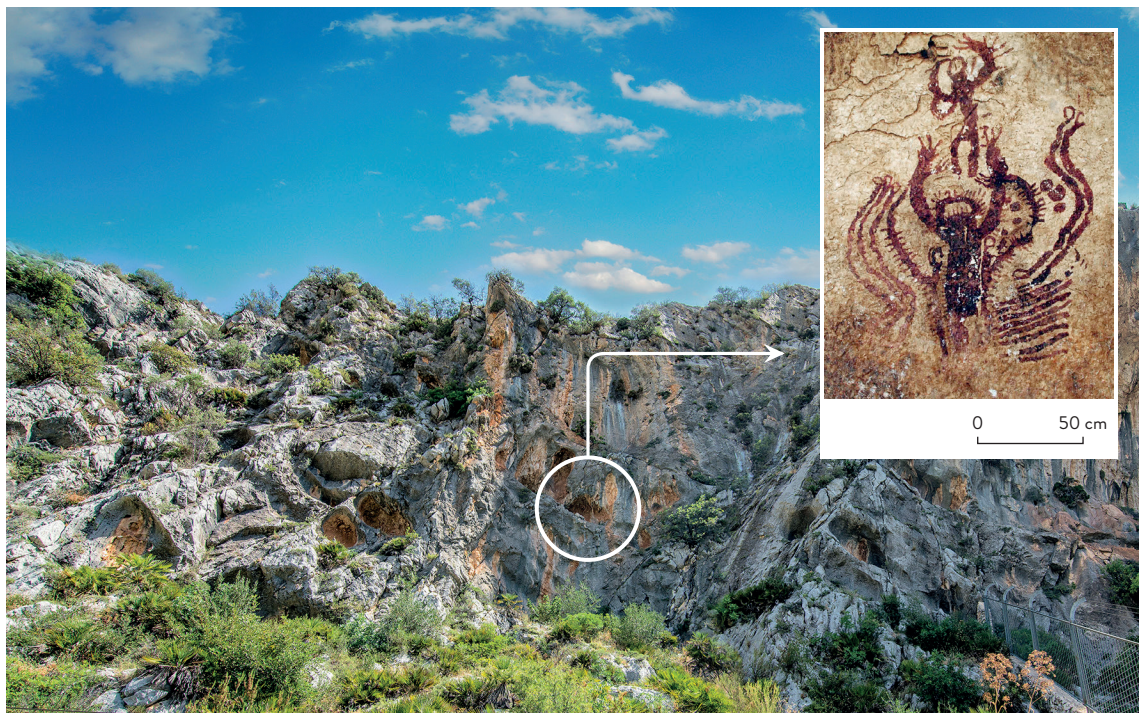


Figura 3. Vista general de los abrigos de Pla de Petracos (Castell de Castells, Alicante) y detalle del abrigo V (fotografías de Jorge A. Soler y Jorge Molina, Diputación de Alicante). **Figure 3.** General view of the Pla de Petracos rock shelters (Castell de Castells, Alicante) and detail of shelter V (photos by Jorge A. Soler and Jorge Molina, Diputación de Alicante).

1) Antropomorfos: aunque cada uno de ellos presenta rasgos propios, existen ciertos convencionalismos en su representación, optándose por dos modelos. En uno la cabeza es un círculo de trazo grueso, mientras que el cuerpo, sin cuello, viene indicado por una an-

cha barra vertical sin detalles anatómicos. Algunas figuras cuentan con cuernos o rayos perpendiculares en sus cabezas y estiran sus brazos hacia arriba con las manos abiertas, señalándose los dedos, que no son siempre cinco. Esta postura les ha hecho mere-

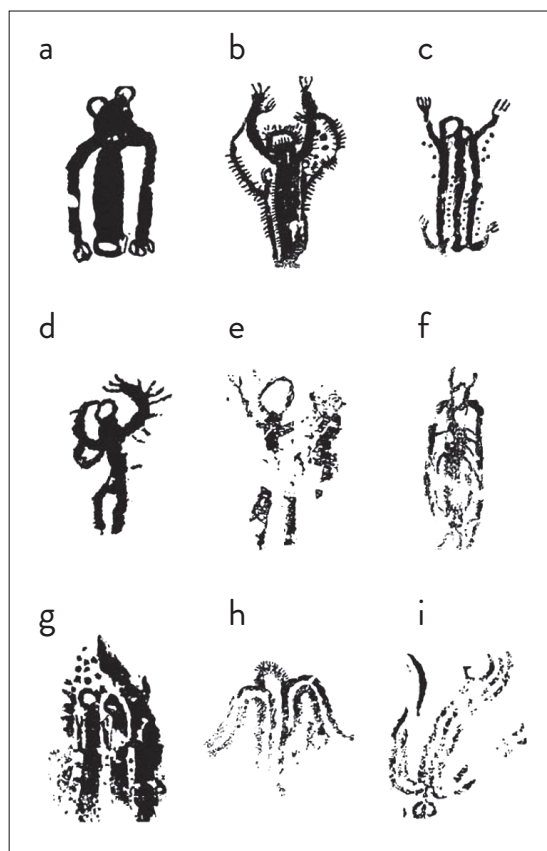


Figura 4. Selección de antropomorfos macrosquemáticos: a) y c) Barranc de l'Infern; b), d) y g) Pla de Petracos; e), f) y h) La Sarga; i) Barranc de Famorca (Hernández et al. 1988: 265, fig. 384). **Figure 4.** Macroschematic anthropomorphic figures: a) and c) Barranc de l'Infern; b), d), and g) Pla de Petracos; e), f), and h) La Sarga; i) Barranc de Famorca (Hernández et al. 1988: 265, fig. 384).

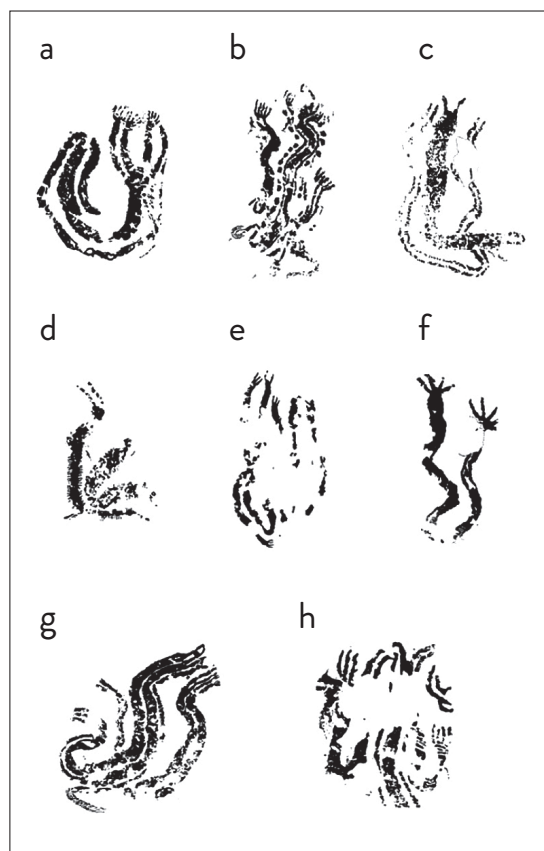


Figura 5. Serpentiniformes macrosquemáticos: a), c) y d) Barranc de Farmorca; b) Pla de Petracos; e) Racó de Sorellets; f) Barranc de Benialí; g) Coves Roges; h) La Sarga (Hernández et al. 1988: 267, fig. 385). **Figure 5.** Serpentine macroschematic figures a), c), and d) Barranc de Farmorca; b) Pla de Petracos; e) Racó de Sorellets; f) Barranc de Benialí; g) Coves Roges; h) La Sarga (Hernández et al. 1988: 267, fig. 385).

cedores de la denominación de “orantes” y son un emblema del arte Macrosquemático (fig. 4). Suele ser habitual que aparezcan rodeadas de gruesos puntos o de trazos perpendiculares al cuerpo. Otros modelos de antropomorfos son las figuras en X y en doble Y, mucho más esquematizadas.

- 2) Motivos geométricos: son los más frecuentes, estando presentes en todos los yacimientos con pinturas macrosquemáticas. Destacan los serpentiniformes, una serie de líneas paralelas de recorrido sinuoso y desarrollo vertical, que rematan en pequeños trazos que recuerdan los dedos de los orantes y que, en ocasiones, también se rodean de gruesos puntos (fig. 5).

- 3) Motivos diversos: representaciones de similares rasgos técnicos a los ya descritos, pero de difícil identificación con un referente concreto.

La vertiente mobiliaria del arte Macrosquemático se plasma en la cerámica Cardial (Martí & Hernández 1988), un estilo cerámico que, en determinadas zonas de la Península Ibérica, es representativo de una fase temprana del Neolítico Antiguo. Se trata de recipientes modelados a mano, cuyas decoraciones más distintivas están realizadas mediante impresiones con la concha del berberecho (*Cardium edule*, según la clasificación taxonómica antigua, de donde toman su nombre estas



Figura 6. Vasija globular con decoración Cardial de la Cova de l'Or, Beniarrés, Alicante (fotografía del Museo Arqueológico de Alicante y dibujo de la pieza tomado de Martí y Hernández [1988: 53, fig. 2]). **Figure 6.** Globular vessel with cardium decoration from Cova de l'Or, Beniarrés, Alicante (photo from the Museo Arqueológico de Alicante; drawing of the piece taken from Martí and Hernández [1988: 53, fig. 2]).

producciones). Orantes y motivos similares a los representados en las pinturas alicantinas se distinguen en unas pocas cerámicas cardiales, las cuales rebasan el territorio macrosquemático propiamente dicho (fig. 6). Así, se han documentado también en vasijas cardiales de Andalucía, al sur de España (Escacena 2018), y de la fachada atlántica del centro y sur de Portugal (Carvalho 2019). Esto ha permitido reforzar la idea de una colonización marítima que explicaría la rápida neolitización de estas áreas litorales de la Península, de manera que grupos neolíticos cardiales habrían bordeado la costa mediterránea para recalcar en el sur de Portugal en no más de seis generaciones (Zilhão 2001). A partir de las superposiciones estilísticas registradas en algunos yacimientos alicantinos (en donde con el paso del tiempo los paneles llegan a adquirir la condición de auténticos palimpsestos), de los paralelos muebles en la cerámica Cardial y de la secuencia neolítica de la Cova de l'Or, uno de los más célebres yacimientos cardiales de Alicante, se ha podido determinar con precisión el ciclo de representación del arte Macrosquemático entre alrededor de 5460-5230 años cal AC, tratándose por tanto de un horizonte artístico del Neolítico Antiguo Cardial (Fairén 2004).

Al tratarse de un arte no narrativo, su interpretación resulta compleja. Si atendemos a cuestiones espaciales, el hecho de que los abrigos que acogen las pinturas sean poco profundos y fácilmente visibles,

que cuenten con espacio suficiente para congregarse a una veintena de personas, que se ubiquen en rutas de paso o puntos topográficamente destacados y que los motivos puedan distinguirse a cierta distancia, son argumentos para pensar que se trata de una expresión destinada a ser vista. No obstante, a la hora de valorar el significado de los paneles conviene tener presente que estos yacimientos carecen de ocupaciones de carácter doméstico, lo cual obliga a descartar una función meramente ornamental. Todo ello parece indicar que nos encontramos ante un código de carácter ritual para ser contemplado en grupo. La mayoría de las opiniones coincide en otorgar al arte Macrosquemático un valor simbólico de reafirmación de los nuevos modos de vida y de la religiosidad vinculados al Neolítico (Fernandes et al. 2016: 36-37), pudiendo servir de telón de fondo durante la celebración de ritos de agregación relacionados con la agricultura y la fecundidad (Hernández 2000: 145), pues si bien los orantes son un tema universal (Beltrán 1989) también se trataría de un motivo ligado al Neolítico en el Mediterráneo y asociado a una economía de tipo agrícola (Guilaine 1994: 374-376).

Hace algún tiempo sugerimos que el arte Macrosquemático pudo relacionarse con EAC, pues a todo lo anteriormente comentado se le suma que estas pinturas incluyen elementos iconográficos comunes a otras tradiciones artísticas rupestres claramente vinculadas a prácticas chamánicas y rituales de éxtasis (Fairén &

Guerra 2005). De este modo, el carácter semihumano de los orantes del arte Macroesquemático, los cuernos de sus cabezas, las líneas que irradian sus cuerpos a modo de rayos o plumas, y los puntos que rodean a antropomorfos y serpentiformes, se enmarcarían en la fase más avanzada del modelo neuropsicológico descrito por Lewis-Williams y Dowson (1988), para explicar la plasmación gráfica de la secuencia del trance chamánico en diversas tradiciones artísticas rupestres. Ahora, además, contamos con un nuevo argumento, pues los recientes datos arqueobotánicos vinculan la expansión del cultivo de la amapola del opio por el Mediterráneo central y occidental a los grupos neolíticos de la cerámica Impressa, como veremos más adelante.

LA TEMÁTICA CHAMÁNICA EN EL ARTE LEVANTINO

El arte Levantino tiene una mayor dispersión geográfica, pues ocupa la mitad oriental de España, extendiéndose por toda la fachada mediterránea y territorios próximos del interior, desde el Prepirineo aragonés hasta las sierras orientales de Andalucía (las actuales comunidades autónomas de Cataluña, Aragón, Comunidad Valenciana, Castilla-La Mancha, región de Murcia y Andalucía). En cuanto a su localización, se halla preferentemente en abrigos rocosos dentro de barrancos sobre afluentes menores de ríos principales, buscando intencionadamente la iluminación solar, al menos durante parte del día, y también la proximidad de caídas de agua, lo cual resulta un factor destacado pues estos barrancos no llevan agua todo el año (Cruz 2005; Fairén 2006).

Las primeras noticias escritas relativas a pinturas de tipo Levantino se remontan a finales del siglo XIX, cuando Emilio Marconell (1892) notificó la existencia de motivos pintados en varios puntos de la sierra de Albarracín (Teruel); pero será el arqueólogo Juan Cabré (1915) quien inicie su estudio sistemático unos años después. Esta manifestación pictórica presenta notables diferencias con el arte Macroesquemático. En el arte Levantino predomina el color rojo, seguido del negro y puntualmente el blanco, y muy excepcionalmente se distinguen grabados e incisiones practicadas para delimitar el contorno de algunos de los motivos pintados (Domingo 2006). Por norma general, las figuras son de



Figura 7. Escena de caza en la Cova dels Cavalls, Barranco de la Valltorta (Tírig, Castellón). Imagen digitalizada de la aguada a color realizada por Francisco Benítez en 1920 (archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Sig. ACN90D/003/02119).
Figure 7. Hunting scene at Cova dels Cavalls, Barranco de la Valltorta (Tírig, Castellón). Digitalized image from a gouache made by Francisco Benítez in 1920 (archive of the Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Sig. ACN90D/003/02119).

pequeño tamaño, de apenas una decena de centímetros; aunque en algunos casos (pensamos, por ejemplo, en los bóvidos plasmados en varias estaciones de la sierra de Albarracín) rozan el metro de longitud.

Temáticamente, la figura humana y los animales son los protagonistas absolutos de los paneles, mostrando un gran dinamismo. Se trata de un horizonte artístico eminentemente naturalista, dominado por escenas narrativas en que se reconocen actividades económicas, sociales, culturales y rituales, con participación de todos los miembros de la comunidad (Jordá 1974). Hay un gran número y variedad de animales representados, siendo los más frecuentes el ciervo, la cabra, el toro y el jabalí, aunque en algunos paneles se distinguen otras especies, como aves, conejos o insectos, entre otros. Entre los objetos asociados a las figuras humanas, los más abundantes son arcos y flechas, y en menor medida cestas y otros utensilios. Son muy habituales las escenas de cacería y de lucha entre grupos de arqueros, aunque también el arte Levantino incorpora otras para las que no existe consenso sobre su interpretación (fig. 7).



Figura 8. Detalle del panel principal de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete). Selección de imagen digitalizada de la aguada a color realizada por Juan Cabré en 1911 (archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Madrid, Sig. ACN130/27). **Figure 8.** Detail of the main panel at Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete). Selection of the gouache made by Juan Cabré in 1911 (archive of the Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Sig. ACN130/27).

La cronología de esta tradición artística ha sido una cuestión muy debatida (Villaverde 2012). Aceptada ya su adscripción al Holoceno, algunos investigadores sostienen que los autores del arte Levantino serían cazadores-recolectores mesolíticos, mientras que otras opiniones defienden su vinculación a grupos neolíticos o a los últimos grupos forrajeros, ya en vías de neolitización, por lo que sus ciclos de representación (Macroesquemático y Levantino) irían prácticamente en paralelo (Hernández & Martí 2000-2001). Las superposiciones de estilos observadas en algunos abrigos, caso del panel 2 del Abrigo 1 de La Sarga, en los que ciervos levantinos se pintaron sobre “orantes” y serpentiformes macroesquemáticos (Hernández et al. 1988: 25-28), apoyarían las últimas propuestas. Asimismo, las expresiones muebles del arte Levantino en cerámicas del Neolítico Antiguo cardial (Martí & Hernández 1988: 37) y las escenas en las que se han identificado actividades ganaderas (Jordá 1974) tendrían un mismo trasfondo cronocultural. Sin embargo, las dataciones absolutas obtenidas en algunos yacimientos, recurriendo a la técnica de ¹⁴C AMS sobre muestras de costras de oxalato cálcico de los propios paneles (por ejemplo, en la Cueva del Tío Modesto, en Cuenca, o en un abrigo de Ermites, en la sierra de la Pietat de Tarragona), no han ayudado a zanjar el debate, pues por diversas circunstancias los

resultados se toman con cautela (Ochoa et al. 2021: 94, tabla 4).

Respecto a su significado, teniendo en cuenta, por un lado, la temática mayoritaria de las escenas levantinas, y por otro, la ubicación de los abrigos –pues se trata de lugares idóneos para avistar animales–, inicialmente se estableció una relación directa entre el arte Levantino y la caza. Así, los paneles reflejarían partidas cinegéticas reales, pero igualmente no se descarta que tuvieran un carácter propiciatorio, lo que otorgaría a este horizonte artístico un sentido mágico y ritual (Obermaier 1925). En esta misma línea se entendería la representación, en algunos yacimientos, de figuras humanas con rasgos zoomorfos, como el caso de los “hombres-toro”, que bien podrían interpretarse como chamanes, no descartándose la ingesta de sustancias psicotrópicas como mecanismo para entrar en contacto con el mundo sobrenatural (Viñas & Martínez 2001: 385-386).

En otros casos, la vinculación de ciertos paneles al chamanismo responde a la presencia de figuras humanas que van ataviadas con penachos y tocados, llevan máscaras, muestran una evidente desproporción de tamaño en relación con otros motivos de la escena y participan en actividades aparentemente rituales (Ortiz 2007) (fig. 8). Uno de los investigadores que más ha explorado esta vía ha sido Juan Francisco Jordán, quien

ha analizado minuciosamente, en numerosas publicaciones, la participación de esos presuntos chamanes en escenas de danza (por ejemplo, la famosa “danza fálica” de la Roca dels Moros, en Lérida), sacrificios humanos por asaetamiento, ritos de iniciación, hierogamias sagradas y demiurgos, en las que suelen estar presentes seres sobrenaturales y representaciones de árboles del paraíso (Jordán 1995-1996, 1998, 2000, 2001, 2004-2005, 2012). Si bien los defensores de estas propuestas reconocen que únicamente cuentan con el apoyo de analogías etnográficas para sustentarlas, sostienen que ello no es razón para no explorar esa vía (Mateo 2003a: 266-267). Igualmente, se sabe que los especialistas religiosos durante el desempeño de sus funciones se atavían con una indumentaria distintiva, la cual, en el seno de las sociedades cazadoras-recolectoras y pequeñas comunidades agrícolas –donde este papel recae en los chamanes– suele incluir elementos animales (plumas, pieles) y máscaras (Stein 2019).

Siguiendo esta línea interpretativa, se han buscado lecturas alternativas para ciertas escenas, aparentemente narrativas, como las de la recolección de miel, para las cuales se baraja un significado simbólico escondido tras el hecho evidente y cotidiano. Teniendo en cuenta que la miel es un alimento sagrado en muchas culturas y que las abejas actúan como mensajeras divinas, se ha planteado que esas escenas levantinas fueran representaciones del trance chamánico, de manera que los insectos pudieran ser alegorías de las visiones, y las cuerdas y escalas por las que trepan los recolectores, una metáfora del ascenso espiritual del individuo (Jordán & González 2002) (fig. 9).

VISIONES, ÍDOLOS OCULADOS Y EAC EN EL ARTE ESQUEMÁTICO

El arte Esquemático (fig. 10) es el que cuenta con mayor dispersión geográfica, pues no se limita al territorio de la Península Ibérica, sino que se extiende por el sur de Francia y el norte de Italia. Conocido desde antiguo en España y Portugal, a comienzos del siglo XX se le dio la denominación de Esquemático, para distinguirlo de otras expresiones artísticas prehistóricas más naturalistas, como el arte rupestre paleolítico y el arte Levantino. El abate Henri Breuil ayudaría a consolidar el término



Figura 9. Escena de recolección de miel en la Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia). Imagen digitalizada de la aguada a color realizada por Francisco Benítez en 1920 (archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Sig. ACN80A/003/00517).
Figure 9. Honey gathering scene at Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia). Digitalized image from a gouache made by Francisco Benítez in 1920 (archive of the Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Sig. ACN80A/003/00517).



Figura 10. Pinturas esquemáticas de la Fuente de Los Molinos, abrigo I (Vélez Blanco, Almería). Imagen digitalizada de la aguada a color realizada por Juan Cabré Aguiló en 1913 (archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Sig. ACN90C/003/01820).
Figure 10. Sketch of schematic paintings at Los Molinos I rock shelter (Vélez Blanco, Almería). Digitalized image from the gouache made by Juan Cabré in 1913 (archive of the Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Sig. ACN90C/003/01820).

gracias a la publicación en 1935 de su impresionante estudio en cuatro volúmenes *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*.

Este estilo artístico no solo comprende técnicas pictóricas, pues su versión rupestre incluye, además, motivos grabados y piqueteados, siempre de reducidas dimensiones, que parecen disponerse de forma caótica en la roca, y también un despliegue estético en soporte mueble.¹ La iconografía esquemática engloba un universo artístico de sencillos motivos (zoomorfos, soliformes, figuras geométricas, representaciones de elementos vegetales, conjuntos de puntos), entre los cuales son muy característicos ciertos antropomorfos que, tanto si se plasman en roca (Acosta 1968) como en piezas muebles (Almagro 1973), comparten una uniformidad conceptual (Bécares 1990). A finales del siglo XIX se da a estos motivos el nombre de ídolos, al considerarlos objetos de culto (Siret 1995[1908]), y aunque solo sea por carecer de una función práctica evidente, se sigue manteniendo dicho término (Hurtado 2008) (fig. 11).

Superadas las reticencias acerca de su antigüedad, ya no se albergan dudas sobre la adscripción del arte Esquemático –o al menos de la fase inicial de su ciclo de representación– al Neolítico Antiguo, perdurando en la Edad de los Metales, para alcanzar incluso la Edad del Hierro. Las dataciones absolutas obtenidas por

diversos procedimientos (¹⁴C AMS, series del uranio) en algunos yacimientos con arte rupestre Esquemático, todavía escasas, encuentran acomodo en ese rango (Ochoa et al. 2021) (fig. 12). Los ídolos, por su parte, tienen su momento de apogeo entre finales del IV milenio cal AC y la primera mitad del III milenio cal AC, desde el Neolítico Final al Calcolítico, siendo particularmente abundantes en los territorios del sur de la Península Ibérica, donde se representan en los más variados soportes (piedra, hueso, marfil, barro y oro) y con diversas tipologías (placas de esquisto, cilindros o betilos, falange, tolva, de tipo Almizaraque, entre otros) (Bueno & Soler 2020).²

La funcionalidad práctica del arte rupestre Esquemático como marcador territorial no será tratada en este estudio, ya que nos centraremos en sus posibles significados. Por varios factores, como su naturaleza abstracta, la imagen aparentemente caótica de los paneles o el aspecto sobrenatural de los antropomorfos ha sido vinculado a EAC, por tanto, nos encontraríamos ante representaciones gráficas de episodios de trance, los cuales pudieron estar provocados por el consumo de plantas psicoactivas (Jordán 1995-1996; Bradley & Fábregas 1999). El hallazgo de restos carpológicos de adormidera o amapola del opio (*Papaver somniferum*) en varios yacimientos neolíticos peninsulares apoyaría

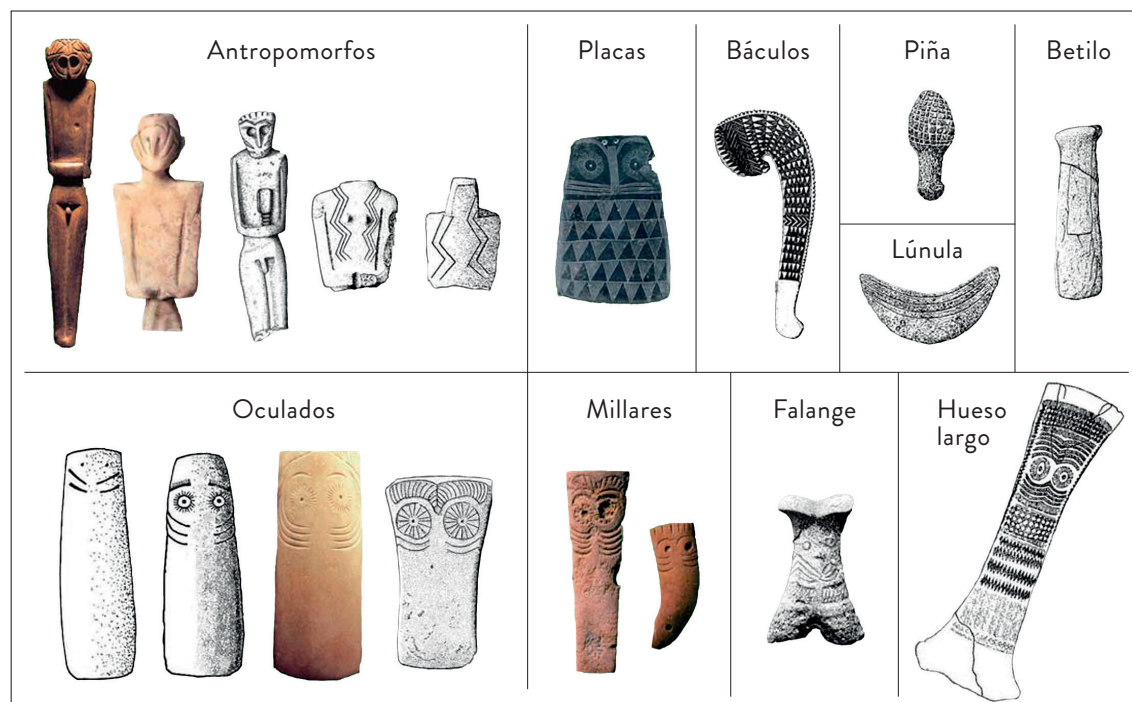


Figura 11. Objetos simbólicos del Neolítico Final y Calcolítico de la Península Ibérica (modificado de Hurtado [2008: 3, lám. 1]).
Figure 11. Late Neolithic and Chalcolithic symbolic objects from the Iberian Peninsula (modified from Hurtado [2008: 3, plate 1]).

estas propuestas, aunque las solanáceas visionarias (beleño, belladona, mandrágora, estramonio) serían otras especies a tener en cuenta, pues están repartidas por toda la geografía peninsular (Mateo 2003b: 204-208), y lo mismo aplica a los hongos alucinógenos, al interpretarse como *Psilocybe hispanica* algunos de los motivos pintados en Selva Pascuala (Villar del Humo, Cuenca, España) (Akers et al. 2011).

En iconografía, el motivo del ojo desincorporado (o incorpóreo) se ha convertido en un símbolo universal para representar el ojo de la divinidad o la sabiduría interior (Blaschke 2006: 270-271), y en determinados contextos culturales representa el trance chamánico logrado por la ingesta de potentes enteógenos (Ott 1996). Fueron los etnomicólogos Valentina P. Wasson y Robert G. Wasson (1957) quienes comenzaron a explorar esta línea al interpretar ciertos diseños geométricos de los murales de Teotihuacán, en México, como representaciones de hongos psicotrópicos, para posteriormente valorar la posibilidad de que algunos de los glifos que decoran aquel complejo representaran todo un abanico de plantas psicoactivas y que los "ojos



Figura 12. Abrigo de los Oculados, Henarejos, Cuenca (Ruiz et al. 2012: 2657, fig. 2). **Figure 12.** Los Oculados rock shelter, Henarejos, Cuenca (Ruiz et al. 2012: 2657, fig. 2).

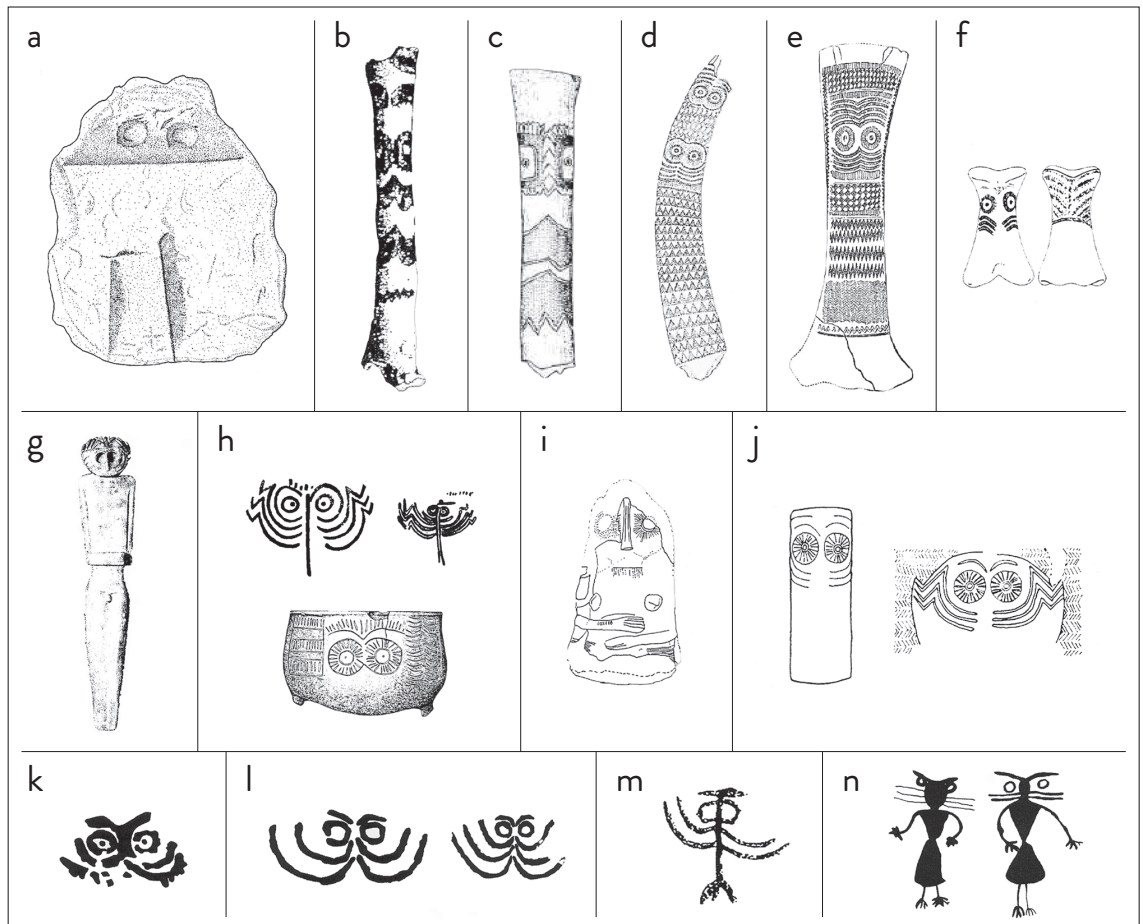


Figura 13. Motivos oculados en el arte Esquemático de la Península Ibérica (dibujos sin escala precisa): **a)** estela de San Bernardino (Cuenca); **b), c), d) y e)** huesos largos de la Cueva de la Pastora (Alicante), Ereta del Pedregal (Valencia), Niuet (Alicante) y Almizaraque (Almería); **f)** ídolo falange de Los Castellones (Almería); **g)** figura antropomorfa de Valencina de la Concepción (Sevilla); **h)** cerámica simbólica de Los Millares (Almería); **i)** Venus de Gavá (Barcelona); **j)** ídolo cilíndrico, Conquero (Huelva); **k) y l)** arte rupestre de Segura de la Sierra (Jaén): Collado del Guijarral y Cueva de la Diosa Madre; **m)** arte rupestre de Cantos de la Visera (Murcia); **n)** arte rupestre de Los Órganos (Jaén) (modificado de Ruiz y colaboradores [2012: 2663, fig. 12]). **Figure 13.** Eye-shaped motifs in the Schematic art of the Iberian Peninsula (drawings have no precise scale): **a)** stela from San Bernardino (Cuenca); **b), c), d), and e)** long bones from Cueva de la Pastora (Alicante), Ereta del Pedregal (Valencia), Niuet (Alicante) and Almizaraque (Almería); **f)** phalange idol from Los Castellones (Almería); **g)** anthropomorphic figure from Valencina de la Concepción (Sevilla); **h)** symbolic ceramic piece from Los Millares (Almería); **i)** Venus de Gavá (Barcelona); **j)** cylindrical idol, Conquero (Huelva); **k) and l)** rock art of Segura de la Sierra (Jaén): Collado del Guijarral and Cueva de la Diosa Madre; **m)** rock art from Cantos de la Visera (Murcia); **n)** rock art from Órganos (Jaén) (modified from Ruiz and collaborators [2012: 2663, fig. 12]).

incorpóreos” simbolizaran los de chamanes en trance bajo los efectos de aquellas (Wasson et al. 1980, 1983). En el ámbito andino, donde gracias a la arqueología y la antropología está muy bien documentado el consumo de sustancias alucinógenas, los ojos de las figuras adquieren una especial relevancia a la hora de representar las intoxicaciones extáticas (Berenguer 1987: 46; Mulvany

1994: 205). Existen, incluso, ciertos diseños oculados que encierran toda una simbología del trance, caso del motivo del “ojo alado” de Tiwanaku con el que se plasma el vuelo chamánico (Torres 2001). Por tanto, se trata de un recurso iconográfico extendido para simbolizar las visiones que se experimentan en el transcurso de EAC, el don de la visión sobrenatural, igualmente presente en

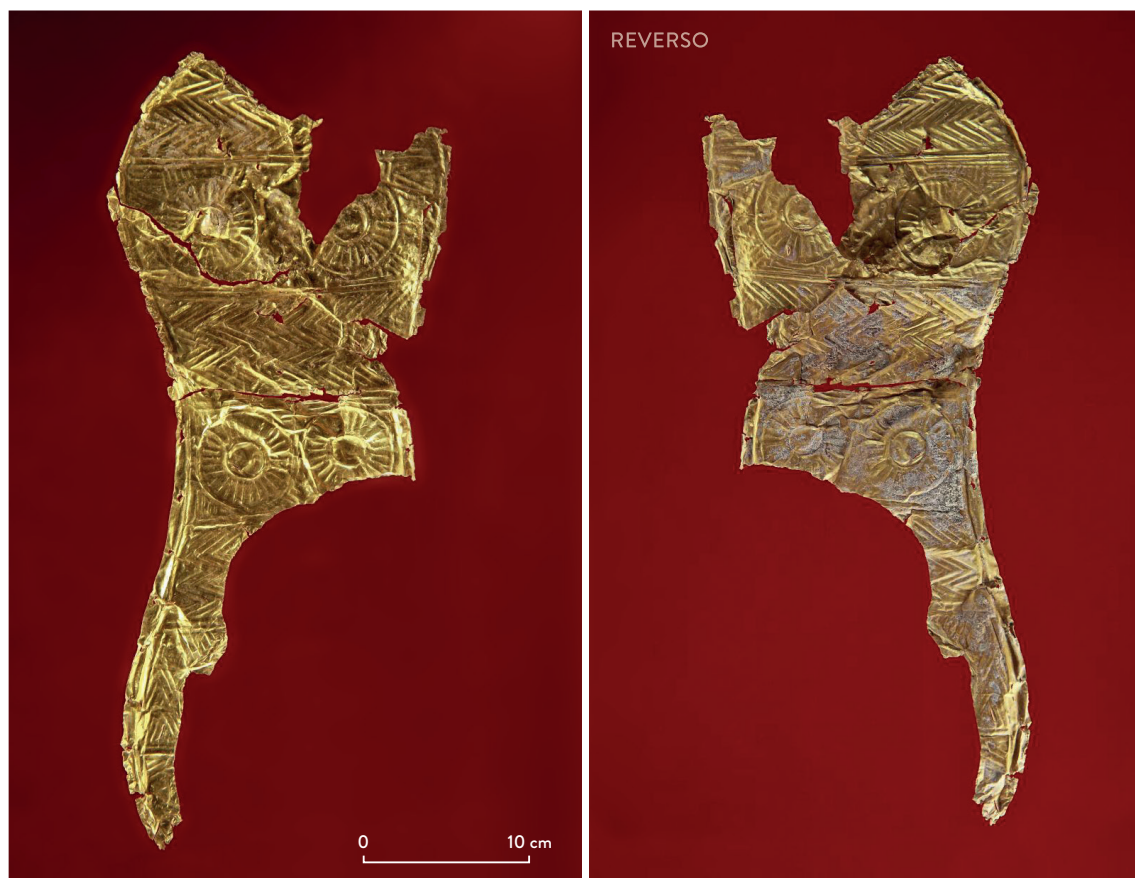


Figura 14. Lámina de oro con decoración oculada de la estructura 10.029 del sector PP4 de Montelirio, en Valencina de la Concepción, Sevilla (fotografía de Mercedes Murillo). **Figure 14.** Gold leaf with eye-shaped decoration from structure 10.029 in sector PP4 at Montelirio, in Valencina de la Concepción, Sevilla (photo by Mercedes Murillo).

la estatuaria de las comunidades neolíticas del Oriente Próximo (Lewis-Williams & Pearce 2010: 75-83).

Nos parece interesante llamar la atención sobre esta temática porque dentro del catálogo de ídolos prehistóricos de la tradición esquemática, son propios de la Península Ibérica los denominados oculados que, con independencia del soporte elegido, muestran un esquema iconográfico muy similar (fig. 13): evidentemente los rasgos más destacados son los ojos, siempre muy abiertos y desorbitados³ pudiendo ir acompañados de arcos supraciliares y, por debajo, de series de líneas paralelas. Estas últimas, más que pinturas faciales podrían representar escarificaciones o tatuajes, en opinión del prehistoriador francés Joseph Déchelette (1928) –de ahí su denominación de “tatuajes faciales”–.

Los ídolos oculados de la Península Ibérica aparecen en todo tipo de espacios (tumbas, poblados, recintos de fosos y depósitos rituales), lo que obliga a barajar significados multifuncionales para ellos. En cualquier caso, al margen de la naturaleza del contexto, se puede reconocer su vertiente religiosa, pues no cabría esperar que un simple hoyo, como el de la estructura 10.029 de Montelirio, en la mega-aldea de Valencina de la Concepción (Sevilla), con muy pocos vestigios materiales y carente de restos humanos, deparara el hallazgo de una impresionante lámina de oro con decoración repujada de ojos cuyos únicos paralelos se encuentran en dos *tholoi* (Murillo 2016) (fig. 14). En la actualidad los ídolos han sido interpretados como evocaciones humanas más que como auténticas divinidades (Soler 2020). Se

piensa que pudieron servir como objetos identitarios, de manera que permitieran representar, comenzando a nivel individual, a personajes concretos de distintas edades, para pasar a la representación familiar, y por último, a la del linaje, en el transcurso de ceremonias simbólicas en honor a los ancestros (Bueno 2020). Es posible que en estas ceremonias se consumieran drogas vegetales, pues en el propio poblado calcolítico de Almizaraque (Almería) –de donde precisamente toma su nombre uno de los tipos de ídolos oculados– se tiene constancia del cultivo de adormidera (Stika & Jurich 1999), al igual que en otros yacimientos del Neolítico Final y Calcolítico del sur de España y Portugal, como tendremos ocasión de comprobar después.

Si bien su dispersión es amplia, es en el sur peninsular donde se produce una auténtica explosión de ídolos oculados, por lo que parece oportuno contextualizar estas piezas en el marco de las dinámicas sociales de aquellos territorios. A diferencia de lo que se observa al norte del Tajo, las comunidades del Neolítico Final y Calcolítico del sur de España y centro-sur de Portugal desarrollaron un grado de complejidad sin parangón en toda Europa Occidental durante la primera mitad del III milenio cal AC (García et al. 2013). Allí los asentamientos de la Edad del Cobre superan con frecuencia la decena de hectáreas (Los Millares en Almería, Perdigões en Évora) y se calcula que cobijaron a cientos de personas, e incluso a miles. Estos se parapetan frecuentemente tras complejos fosos y sistemas de murallas, que no cabe sino calificar de obras públicas, y cuentan con el complemento de necrópolis formadas por tumbas monumentales de carácter megalítico. Las mega-aldeas mencionadas más arriba se localizan en el sur de Extremadura y en el valle del Guadalquivir: La Pijotilla en Badajoz (80 ha), Porto Torrão en el Algarve (100 ha), Marroquíes Bajos en Jaén (113 ha) o la descomunal Valencina de la Concepción (476 ha). Son auténticos “centros protourbanos”.

La documentación sobre la economía de la época no muestra, a primera vista, prácticas agrícolas o ganaderas revolucionarias, pero en todo caso fue una economía capaz de producir por encima de las necesidades subsistenciales, pues al menos una parte de los excedentes agropecuarios fueron canalizados a la adquisición de objetos de lujo, esencialmente adornos, que funcionaban como símbolos de distinción o estatus,

y que algunos miembros de la élite acumularon en sus enterramientos. Esto también se tradujo en el desarrollo de redes de intercambio de bienes de prestigio por las que circulaban objetos de materiales raros y con frecuencia exóticos, como elementos de marfil africano y asiático, cuentas de cáscara de huevo de avestruz llegadas desde el norte de África, ámbar de Sicilia, joyas de oro; además de otros producidos por artesanos especializados, como el caso del taller de ídolos-placa documentado en Cabeço do Pé da Erra, Coruche (Gonçalves & Sousa 2017).

EAC Y DROGAS VEGETALES: EL REGISTRO ARQUEOBOTÁNICO PENINSULAR DE PLANTAS PSICOACTIVAS PARA EL NEOLÍTICO Y LA EDAD DEL COBRE

A partir de la segunda mitad del VI milenio cal AC la agricultura comenzó a extenderse por la Península Ibérica, registrándose una diversidad de especies cultivadas. Entre los cereales documentados aparecen trigos vestidos como la escaña (*Triticum monococcum*), la escanda menor o almidonera (*T. dicoccum*); trigos desnudos, como el trigo blando o harinero (*T. aestivum*) y el trigo duro o candeal (*T. durum*); dos tipos de cebada, la vestida o común (*Hordeum vulgare* var. *vulgare*) y la desnuda (*H. vulgare* var. *nudum*); entre las leguminosas se encuentra la lenteja (*Lens culinaris*), el guisante (*Pisum sativum*), el haba (*Vicia faba*), el yero (*V. ervilia*), la veza (*V. sativa*) y la almorta o titarro (*Lathyrus sativus* o *L. cicera*); además, se tiene constancia del cultivo de lino (*Linum usitatissimum*) y de adormidera (*Papaver somniferum*) (Zapata et al. 2004; Peña-Chocarro & Pérez-Jordà 2018). Los agriotipos de todas estas especies remiten al Oriente Próximo, con la única excepción de *Papaver somniferum*, la amapola del opio, cuya domesticación tuvo lugar en la Europa neolítica a mediados del VI milenio cal AC, en el ámbito cultural de la cerámica Impresa del Mediterráneo central y occidental (Salavert et al. 2020). Por tanto, se trata de una especie vinculada a los primeros grupos de agricultores y ganaderos de los territorios del litoral mediterráneo de Italia, Francia y la Península Ibérica.

La adormidera es una planta que ofrece múltiples utilidades, siendo bien conocidas sus propiedades alimenticias y oleaginosas. De sus cápsulas aún sin madurar se extrae el opio, practicando para ello finísimas incisiones superficiales por las que se deja fluir el látex. Es una sustancia muy rica en alcaloides, entre los que destaca la morfina, la cual debe su nombre a Morfeo, el dios griego del sueño, por sus acusados efectos narcóticos. En la Península Ibérica las comunidades prehistóricas comenzaron a cultivar adormidera desde los inicios del Neolítico, detectándose su presencia a través de restos carpológicos (semillas y cápsulas) en varios yacimientos españoles del VI milenio cal AC: La Draga (Gerona), La Lámpara (Soria), Los Castillejos (Granada) y la Cueva de los Murciélagos de Zuheros (Córdoba) (Peña-Chocarro et al. 2018). A partir de ese momento su cultivo se fue propagando rápidamente por el territorio peninsular, ya sea intencionadamente o bien de forma fortuita (como una mala hierba en los campos de cereal), estando presente en contextos neolíticos más avanzados (Cueva de los Murciélagos de Albuñol, en Granada; Cueva del Toro, en Málaga; Camp del Colomer, en Andorra) y en yacimientos de la Edad del Cobre (Almizaraque y Las Pilas, en Almería) (Guerra 2006; Antolín et al. 2015). En Portugal no se tiene constancia por el momento de su cultivo hasta la Edad del Cobre, habiéndose registrado en el complejo de Alcalar, en el Algarve (Stika 2018) y en el supuesto centro ceremonial del Buraco da Pala, en Bragança (Sanches 1997).

El cultivo de *Papaver somniferum* no implica necesariamente que la población prehistórica usara esta planta como droga. En este sentido, conviene recordar que el anticuario Ferdinand Keller (1866) interpretó como restos de un posible pastel el conglomerado de semillas de adormidera que recuperó en el transcurso de sus excavaciones en el palafito suizo de Robenhaußen, a mediados del siglo XIX. Además, en el poblado belga de Vaux-et-Borset se añadieron semillas de adormidera como desgrasantes a la pasta arcillosa de un recipiente cerámico durante su modelado (Bakels et al. 1992). Asimismo, existen evidencias de la explotación de las propiedades psicoactivas de esta planta ya desde el Neolítico, lo que además se observa en la Península Ibérica. En efecto, a comienzos del siglo XIX se descubrió la Cueva de los Murciélagos de Albuñol,

en Granada, la cual albergaba los restos de unos 70 individuos acompañados de sus correspondientes piezas de ajuar funerario. En este espacio sepulcral que, hoy sabemos, se adscribe al Neolítico, hacia el V milenio cal AC, se recuperaron un gran número de semillas y cápsulas de *Papaver somniferum* junto a algunos de los individuos inhumados, lo que hizo pensar que aquellas gentes eran conocedoras de las propiedades narcóticas del opio, y de ahí que hubieran depositado cabezas de adormidera como ofrenda, a modo de símbolo del sueño y de la muerte (de Góngora 1868: 55) (fig. 15).

Una prueba más contundente a la hora de demostrar la explotación de las propiedades narcóticas del opio por parte de la población neolítica del ámbito mediterráneo español procede del complejo minero de Gavá, cerca de Barcelona, donde a lo largo del IV milenio cal AC se extrajo variscita, una piedra semipreciosa destinada a la confección de adornos. A medida que se fueron agotando los filones, algunas galerías se utilizaron como espacios sepulcrales a partir del Neolítico Medio, como es el caso de la mina 28. Dos de los varones allí enterrados (el individuo 10, de 30 años, y el individuo 4, de unos 35/43 años) consumieron opio, lo que estaría indicado por las trazas de opiáceos contenidas en sus restos esqueléticos y por los fragmentos de cápsula de adormidera en el cálculo dental del más joven. Una posibilidad es que se hubiera suministrado algún preparado psicoactivo a base de opio a estos mineros para aliviarles en su trabajo, pues el individuo 4 presentaba signos de estrés ocupacional; otra opción es el empleo de la droga con fines medicinales, quizás para mitigar el dolor, pues el individuo 10 tenía una doble trepanación craneal con supervivencia (Juan-Tresserras & Villalba 1999). En cualquier caso, no hay duda de que las comunidades neolíticas peninsulares hicieron uso de las propiedades narcóticas de la adormidera.

Igualmente hay constancia del empleo de otras drogas vegetales. Análisis de residuos han detectado hiosciamina, un alcaloide presente en las solanáceas tropánicas, y trazas de cerveza en uno de los vasos campaniformes depositados junto a uno de los enterramientos de la Cova del Calvari, en Amposta (Tarragona), en un contexto del III milenio cal AC (Fábregas 2001: 64). Esto revela la disolución en la bebida de algún beleño (*Hyoscyamus niger*, *H. albus*), belladona (*Atropa belladonna*, *A. baetica*), mandrágora (*Mandragora*

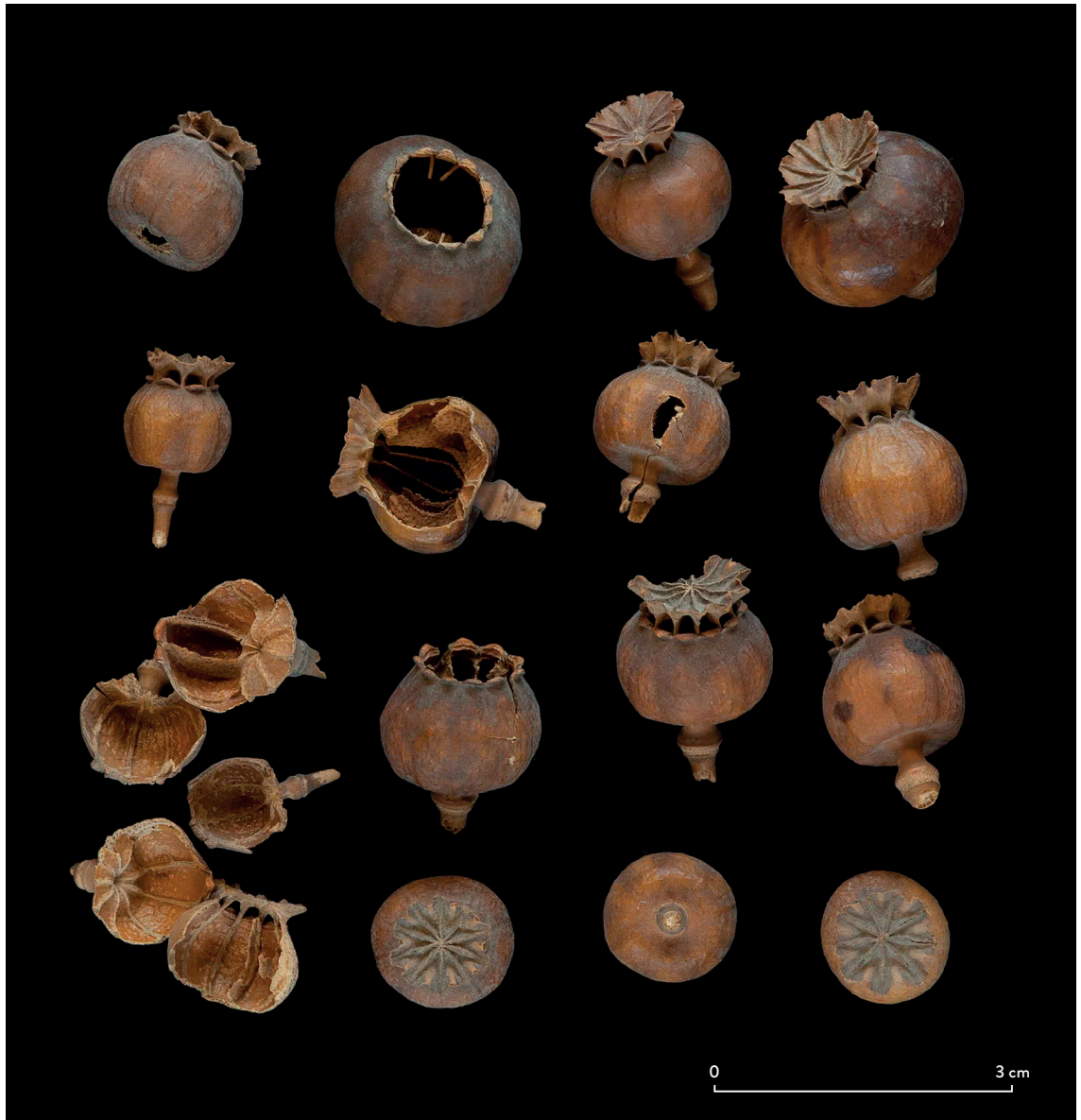


Figura 15. Cabezas de adormidera recuperadas en un contexto funerario del Neolítico en la Cueva de los Murciélagos, Albuñol, Granada (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, N.º inv. MAN-1975/82/152-ID001, fotografía de Verónica Schulmeister). **Figure 15.** Poppy heads recovered in a Neolithic funerary context at Cueva de los Murciélagos, Albuñol, Granada (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, N.º inv. MAN-1975_82_152-ID001, photo by Verónica Schulmeister).

autumnalis) o estramonio (*Datura stramonium*), para obtener un potente preparado embriagante, pues las ceremonias funerarias se articulaban en torno a una liturgia centrada en el alcohol (Guerra & Delibes 2019).

Aunque no hay ningún indicio por el momento de la explotación de sus propiedades estupefacientes, el

cannabis crecía en la Península Ibérica durante la Edad del Cobre y se aprovechaba como fibra textil. El cadáver de una mujer inhumada en el Abrigo de los Carboneros, en Totana (Murcia), apareció cubierto por una estera de cáñamo y su cabeza estaba envuelta con una venda del mismo material (López 1988: 344). Por su parte, la

fosa 1 del recinto portugués de Bela Vista 5, en Beja, donde fue inhumada una mujer, deparó tres recipientes cerámicos, un punzón de cobre y una punta de tipo Palmela del mismo metal. Fue en la hoja de esta última donde apareció un trozo de cordel confeccionado con fibras de lino o de cáñamo, utilizado quizá para sujetar a un vástago la punta de jabalina (Valera 2014: 42-44).

REFLEXIONES FINALES

El proceso de neolitización, o la progresiva adopción de las prácticas agrícolas, fue un cambio de tal envergadura que trastocó la superestructura de las comunidades prehistóricas (Cauvin 1994), propiciando la intensificación de la actividad ritual, como se refleja en el registro arqueológico del Neolítico, la cual, aparte de su intención propiciatoria, también habría servido para fomentar la cohesión grupal. En este escenario los rituales extáticos encuentran buen acomodo, pues contribuyen a reforzar los vínculos entre los miembros de la comunidad (Hayden 1987), y no parece fruto de la casualidad que sea a partir del Neolítico cuando se intensifica la producción de bebidas fermentadas y también cuando en diversas regiones del planeta se inicia el cultivo de determinados vegetales psicoactivos (adormidera, cannabis, coca, tabaco) (Guerra 2015). Lejos de tratarse de una coincidencia, las primeras generaciones de agricultores habrían visto la necesidad de asegurarse el suministro de plantas psicoactivas, al existir una relación causal entre el acceso a sustancias con estas propiedades y el logro de una posición ventajosa en los procesos de complejidad social (Wadley & Hayden 2015). El cultivo de la adormidera en la Península Ibérica desde los primeros compases de la neolitización apunta en esa línea.

Aunque no es posible ahondar en la naturaleza de las ceremonias religiosas de las comunidades neolíticas de la Península Ibérica, el registro arqueológico sugiere la existencia de prácticas extáticas. Los restos arqueobotánicos de plantas psicoactivas lo apoyarían, como también la posible representación de episodios de trance en el arte Macroesquemático y Levantino, los cuales pudieron involucrar a chamanes. A medida que se afianzó la vida campesina, las disimetrías sociales se fueron acrecentando a partir del Neolítico Final y de

manera más evidente durante el Calcolítico, el momento de máximo esplendor del arte Esquemático. El registro arqueológico de la Edad del Cobre, sobre todo en el sur peninsular, es fiel reflejo de un clima de opulencia, pero, como no podía ser de otra manera, también de rivalidad social. Rivalidad entre individuos y entre linajes. Alardes de riqueza y exhibiciones de poder. Y es en este ambiente donde se van a multiplicar los motivos oculados que, siguiendo nuestra propuesta, serían la materialización de rituales extáticos, pues el control sobre el acceso a las sustancias psicoactivas adquiere mayor relevancia en las relaciones socio-políticas y en prácticas religiosas de comunidades jerarquizadas (Sherratt 1995: 16; Wadley 2016: 145). De este modo, el acceso a las visiones ya no sería un privilegio exclusivo de unos pocos –aquellos supuestos chamanes del Neolítico que actuaban en nombre de la comunidad–, sino que cada vez un mayor número de individuos quisieron tener acceso individualmente al conocimiento esotérico sin intermediarios. Si, como se ha planteado para Tiwanaku (Torres 2001: 452), las experiencias de éxtasis provocadas por la ingestión de plantas psicoactivas pudieron contribuir significativamente a la construcción y evolución de su iconografía y de la ideología que la generó, esos *ojos que nunca se cierran* serían los testigos de un proceso similar en la prehistoria reciente de la Península Ibérica.

AGRADECIMIENTOS A Constantino Torres y José Berenguer por su amable invitación a participar en este número especial sobre arte y chamanismo. Sus trabajos sobre el papel de las plantas psicoactivas en el seno de las comunidades prehispánicas de Sudamérica han sido una constante fuente de inspiración (y la riqueza del registro arqueológico e iconográfico con el que cuentan para estudiarlo ¡un motivo de sana envidia!), por lo que estoy doblemente en deuda con ellos. Agradezco a Francisco Tapias su ayuda en la preparación de las figuras. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto *La neolitización del Valle Amblés (Ávila): las vías pecuarias y los marcadores territoriales como elementos articuladores del proceso* (PGC2018-099689-B-I00), financiado desde España por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

NOTAS

¹ Los motivos esquemáticos se representan tanto en paredes de cavidades y abrigos como también en monumentos megalíticos, y en este caso se ha propuesto hablar de forma más específica de un arte megalítico (Bueno & Balbín 1992).

² Es interesante señalar, aunque sea como curiosidad, que el paleontólogo argentino Florentino Ameghino (1879: 219, 232) llamó la atención sobre el parecido de los ídolos-placa sobre esquisto de Portugal y unas piezas similares de la Patagonia a las que consideraba un sistema de escritura ideográfica.

³ Una jornada centrada en el estudio de estas piezas celebrada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid en 2009 tuvo el significativo título de *Ojos que nunca se cierran* (Maicas et al. 2010).

REFERENCIAS

- ACOSTA, P. 1968. *La pintura rupestre esquemática en España*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- AKERS, B., J. RUIZ, A. PIPER & C. RUCK 2011. A Prehistoric Mural in Spain Depicting Neurotropic *Psilocybe* Mushrooms? *Economic Botany* 65 (2): 121-128.
- ALMAGRO, M. 1973. *Los ídolos del Bronce I Hispano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- AMEGHINO, F. 1879. L'homme préhistorique dans La Plata. *Revue d'Anthropologie* 2: 210-249.
- ANTOLÍN, F., S. JACOMET & R. BUXÓ 2015. The Hard Knock Life. Archaeobotanical Data on Farming Practices During the Neolithic (5400-2300 cal. BC) in the NE of the Iberian Peninsula. *Journal of Archaeological Science* 61: 90-104.
- BAKELS, C., C. CONSTANTIN & A. HAUZEUR 1992. Utilisation des graines de pavot comme dégraissant dans un vase du groupe de Blicquy. *Archäologisches Korrespondenzblatt* 22 (4): 473-479.
- BÉCARES, J. 1990. Uniformidad conceptual en los ídolos del Calcolítico peninsular. *Zephyrus* 43: 87-94.
- BELTRÁN, A. 1989. Orantes, fertilidad y antepasados en el arte prehistórico: disgresiones sobre un tema universal. *Cullaira* 1: 7-30.
- BERENQUER, J. 1987. Consumo nasal de alucinógenos en Tiwanaku: una aproximación iconográfica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2: 33-53.
- BLASCHKE, J. 2006. *Enciclopedia de las creencias y religiones*. Barcelona: Lectorum.
- BRADLEY, R. & R. FÁBREGAS 1999. La "ley de la frontera": grupos rupestres galaico y esquemático y Prehistoria del Noroeste de la Península Ibérica. *Trabajos de Prehistoria* 56 (1): 103-114.
- BREUIL, H. 1935. *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*. Vol. 4: Sud-Est et Est de l'Espagne. París: Imprimerie de Lagny.
- BUENO, P. 2020. Placas decoradas en la Península Ibérica. Imágenes humanas entre la vida y la muerte. En *Ídolos: miradas milenarias*, P. Bueno & J. Soler, eds., pp. 203-216. Alicante: MARQ, Museo Arqueológico de Alicante.
- BUENO, P. & R. BALBÍN 1992. L'art mégalithique dans la Péninsule Ibérique. Une vue d'ensemble. *L'Anthropologie* 96 (2-3): 499-572.
- BUENO, P. & J. SOLER 2020 (Eds.). *Ídolos: miradas milenarias*. Alicante: MARQ, Museo Arqueológico de Alicante.
- CABRÉ, J. 1915. *Arte rupestre en España*. Vol. 1. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- CARVALHO, A. 2019. Produção cerâmica no início do Neolítico em Portugal: dados recentes sobre os VI e V milénios AC. *SAGVNTVM. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia* 51: 9-22.
- CAUVIN, J. 1994. *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture: La révolution des symboles au Néolithique*. París: CNRS Éditions.
- CRUZ, M. 2005. *Paisaje y arte rupestre: patrones de localización de la pintura levantina*. Oxford: BAR International Series.
- DÉCHELETTE, J. 1928. *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et galloromaine*. París: Picard.
- DE GÓNGORA, M. 1868. *Antigüedades prehistóricas de Andalucía: monumentos, inscripciones, armas, utensilios y otros importantes objetos pertenecientes a los tiempos más remotos de su población*. Madrid: Imprenta de C. Moro.
- DOMINGO, I. 2006. *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*. Tesis para optar al título de doctor en Prehistoria y Arqueología, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Universitat de València, Valencia.
- ESCACENA, J. 2018. Orantes neolíticos de Andalucía. Imágenes sobre vasijas de cerámica. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 37: 25-42.

- FÁBREGAS, R. 2001. *Los petroglifos y su contexto: un ejemplo de la Galicia meridional*. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses.
- FAIRÉN, S. 2004. Rock Art and the Transition to Farming: The Neolithic Landscape of the Central Mediterranean Coast of Spain. *Oxford Journal of Archaeology* 23 (1): 1-19.
- FAIRÉN, S. 2006. *El paisaje de la neolitización: arte rupestre, poblamiento y mundo funerario en las comarcas centro-meridionales valencianas*. Alicante: Universidad de Alicante.
- FAIRÉN, S. & E. GUERRA 2005. Paisaje y ritual: reflexiones sobre el contexto social del arte Macroesquemático. En *Actas del Congreso de Arte Rupestre en la España mediterránea*, M. Hernández & J. Soler, eds., pp. 89-97. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- FERNANDES, A., M. SOUSA & A. CARVALHO 2016. "Cerâmica simbólica" neolítica do Castelo dos Mouros. *Revista Portuguesa de Arqueologia* 19: 33-40.
- GARCÍA, L., J. VARGAS, V. HURTADO, T. RUIZ & R. CRUZ 2013 (Eds.). *El asentamiento prehistórico de Valencina de la Concepción (Sevilla)*. Investigación y tutela en el 150 aniversario del Descubrimiento de La Pastora. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GIMBUTAS, M. 1991 [1974]. *Diosas y dioses de la Vieja Europa 7000-3500 AC: mitos, leyendas e imaginaria*. Madrid: Ediciones Istmo.
- GONÇALVES, V. & A. SOUSA 2017. The Shadows of the Rivers and the Colours of Copper. Some Reflections on the Chalcolithic Farm of Cabeço do Pé da Erra (Coruche, Portugal) and its Resources. En *Key Resources and Sociocultural Developments in the Iberian Chalcolithic*, M. Bartelheim, P. Bueno & M. Kunst, eds., pp. 167-199. Tübingen: Tübingen Library Publishing.
- GUERRA, E. 2006. *Las drogas en la prehistoria: evidencias arqueológicas del consumo de sustancias psicoactivas en Europa*. Barcelona: Bellaterra.
- GUERRA, E. 2015. The Origins of Inebriation: Archaeological Evidence of the Consumption of Fermented Beverages and Drugs in Prehistoric Eurasia. *Journal of Archaeological Method & Theory* 22 (3): 751-782.
- GUERRA, E. & G. DELIBES 2019. La cerámica campaniforme Ciempozuelos, una vajilla al servicio de una liturgia. En *¡Un brindis por el príncipe! El Vaso Campaniforme en el interior de la Península Ibérica (2500-2000 a.C.)*, G. Delibes & E. Guerra, eds., vol. 2, pp. 222-241. Madrid: Museo Arqueológico Regional.
- GUILAINE, J. 1994. *La mer partagée: la Méditerranée avant l'écriture, 7000-2000 avant Jésus-Christ*. París: Hachette.
- HAYDEN, B. 1987. Alliances and Ritual Ecstasy: Human Responses to Resource Stress. *Journal for the Scientific Study of Religion* 26 (1): 81-91.
- HERNÁNDEZ, M. 2000. Sobre la religión neolítica. A propósito del arte macroesquemático. En *Scripta in honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, M. Olcina & J. Soler, coords., vol. 1, pp. 137-155. Valencia: Consell Valencià de Cultura.
- HERNÁNDEZ, M., P. FERRER I MARSET & E. CATALÁ 1988. *Arte rupestre en Alicante*. Alicante: Fundación Banco Exterior.
- HERNÁNDEZ, M. & B. MARTÍ 2000-2001. El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica. *Zephyrus* 53-54: 241-265.
- HURTADO, V. 2008. Ídolos, estilos y territorios de los primeros campesinos en el sur peninsular. En *Acercándonos al pasado. Prehistoria en 4 actos*, C. Cacho, R. Maicas, J. Martos & M. Martínez, eds., pp. 1-11. Madrid: Ministerio de Cultura.
- JORDÁ, F. 1974. Formas de vida económica en el Arte Rupestre Levantino. *Zephyrus* 25: 209-223.
- JORDÁN, J. 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: 59-77.
- JORDÁN, J. 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). *Zephyrus* 51: 111-136.
- JORDÁN, J. 2000. Escenas y figuras de carácter chamánico en el arte rupestre de la Península Ibérica: Petroglifos y pinturas naturalistas y esquemáticas en el sureste. *BARA, Boletín de Arte Rupestre de Aragón* 3: 81-118.
- JORDÁN, J. 2001. Escenas de carácter sacral y seres sobrenaturales en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica. *Serie Arqueológica* 18: 89-128.
- JORDÁN, J. 2004-2005. Zoofilia, alianzas sexuales con diosas y occisiones de jefes: escenas singulares en el arte rupestre postpaleolítico español. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 24: 61-78.
- JORDÁN, J. 2012. Los seres híbridos o míticos en el arte rupestre levantino. *Serie Arqueológica* 10: 129-179.



- JORDÁN, J. & J. GONZÁLEZ 2002. ¿Recolectores de miel o libadores de conocimientos espirituales? Una interpretación desde perspectivas antropológicas de las escenas de recogida de miel en el arte rupestre levantino. En *II Congreso de Historia de Albacete, vol. 1: Arqueología y Prehistoria*, R. Sanz, coord., pp. 117-123. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel.
- JUAN-TRESSERRAS, J. & M. VILLABA 1999. Consumo de adormidera (*Papaver somniferum* L.) en el Neolítico Peninsular: el enterramiento M28 del complejo minero de Can Tintorer. *SAGVNTVM. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia-Extra 2*: 397-404.
- KELLER, F. 1866. *The Lake Dwellings of Switzerland and Other parts of Europe*. Londres: Longmans, Green & Co.
- LEWIS-WILLIAMS, J. & T. DOWSON 1988. The Signs of all Times: Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art. *Current Anthropology* 29 (2): 201-245.
- LEWIS-WILLIAMS, J. & D. PEARCE 2010. *Dentro de la mente neolítica*. Madrid: Akal.
- LÓPEZ, P. 1988. Estudio polínico de seis yacimientos del sureste español. *Trabajos de Prehistoria* 45: 335-345.
- MAICAS, R., C. CACHO, E. GALÁN & J. MARTOS 2010 (Coords.). *Ojos que nunca se cierran. Ídolos en las primeras sociedades campesinas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- MARCONELL, E. 1892. Los toros de la Losilla. *Miscelánea Turoense* 9 (2): 160.
- MARTÍ, B. & M. HERNÁNDEZ 1988. *El Neolític Valencià: art rupestre i cultura material*. Valencia: Servei d'Investigació Prehistòrica.
- MATEO, M. 2003a. Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino. *Zephyrus* 56: 247-268.
- MATEO, M. 2003b. *Arte rupestre prehistórico en Albacete. La cuenca del río Zumeta*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel.
- MOURE, A. 1999. *Arqueología del arte prehistórico en la Península Ibérica*. Madrid: Síntesis.
- MULVANY, E. 1994. Posibles fuentes de alucinógenos en Wari y Tiwanaku: cactus, flores y frutos. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 26 (2): 185-209.
- MURILLO, M. 2016. El oro del Tholos de Montelirio en el contexto de la tecnología áurea de Valencina. En *Montelirio: un gran monumento megalítico de la Edad del Cobre*, Á. Fernández, L. García & M. Díaz-Zorita, eds., pp. 285-310. Sevilla: Junta de Andalucía.
- OBERMAIER, H. 1925. *El hombre fósil*. Madrid: Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.
- OCHOA, B., M. GARCÍA-DÍEZ, I. DOMINGO & A. MARTINS 2021. Dating Iberian Prehistoric Rock Art: Methods, Sampling, Data, Limits and Interpretations. *Quaternary International* 572: 88-105.
- ORTIZ, E. 2007. Abrigo de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel): ¿indicios de un ritual mágico-religioso? *Caesaraugusta* 78: 161-170.
- OTT, J. 1996. Los ojos desincorporados esculpidos en Teotihuacán. En *La búsqueda de Perséfone. Los enteógenos y los orígenes de la religión*, R. Wasson, S. Kramrisch, J. Ott & C. Ruck, eds., pp. 177-185. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- PEÑA-CHOCARRO, L. & G. PÉREZ-JORDÀ 2018. Los estudios carpológicos en la Península Ibérica: un estado de la cuestión. *Pyrenae* 49 (1): 7-45.
- PEÑA-CHOCARRO, L., G. PÉREZ-JORDÀ & J. MORALES 2018. Crops of the First Farming Communities in the Iberian Peninsula. *Quaternary International* 470 (20): 369-382.
- RUIZ, J., A. HERNANZ, R. ARMITAGE, M. ROWE, R. VIÑAS, J. GAVIRA-VALLEJO & A. RUBIO 2012. Calcium Oxalate AMS 14C Dating and Chronology of post-Palaeolithic Rock Paintings in the Iberian Peninsula. Two Dates from Abrigo de los Oculados (Henarejos, Cuenca, Spain). *Journal of Archaeological Science* 39 (8): 2655-2667.
- SALAVERT, A., A. ZAZZO, L. MARTIN, F. ANTOLÍN, C. GAUTHIER, F. THIL, O. TOMBRET, L. BOUBY, C. MANEN, M. MINEO, A. MUELLER-BIENIEK, R. PIQUÉ, M. ROTTOLI, N. ROVIRA, F. TOULEMONDE & I. VOSTROVSKÁ 2020. Direct Dating Reveals the Early History of Opium Poppy in Western Europe. *Scientific Reports* 10: 20263.
- SANCHES, M. 1997. *Pré-História Recente de Tras-os-Montes e Alto Douro. O Abrigo do Buraco da Pala (Mirandela) no contexto regional*. Oporto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia.
- SANCHIDRIÁN, J. 2018. *Manual de arte prehistórico*. Barcelona: Ariel.
- SANTOS, M. 2017. Arte rupestre en España. En *La prehistoria en la Península Ibérica*, P. López, coord., pp. 225-296. Madrid: Istmo.
- SHERRATT, A. 1995. Alcohol and its Alternatives: Symbol and Substance in pre-Industrial Cultures. En *Consuming Habits: Drugs in History and Anthropology*,



- J. Goodman, P. Lovejoy & A. Sherratt, eds. pp. 11-46. Londres: Routledge.
- STRET, L. 1995 [1908]. *Religiones neolíticas de Iberia*. Cuevas del Almanzora: Arráez Editores.
- SOLER, J. 2020. Ídolos. Una lectura historiográfica para un recurso de narrativa social-prehistórica. En *Ídolos: miradas milenarias*, P. Bueno & J. Soler, eds., pp. 40-53. Alicante: MARQ, Museo Arqueológico de Alicante.
- STEIN, D. 2019. Dressed to Heal, Protect and Rule: Vestiges of Shamanic Praxis in Ancient Near Eastern Rituals and Beliefs. En *Fashioned Selves: Dress and Identity in Antiquity*, M. Cifarelli, ed., pp. 57-74. Oxford: Oxbow Books.
- STIKA, H. 2018. Results of Archaeobotanical Analyses Concerning Chalcolithic Settlement Excavations at Alcalar, Algarve, Portugal. *Cadernos do GEEVH* 7 (2): 29-39.
- STIKA, H. & B. JURICH 1999. Kupferzeitliche Pflanzenreste aus Almizaraque und Las Pilas (Prov. Almería, Südostspanien). *Madrider Mitteilungen* 40: 72-79.
- TORRES, C. 2001. Iconografía Tiwanaku en la parafernalia inhalatoria de los Andes centro-sur. *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 427-454.
- VALERA, A. 2014. O conjunto de materiais votivos do contexto funerário do Recinto 1 de Bela Vista 5 (Mombeja, Beja). En *Bela Vista 5: Um Recinto do Final do 3º Milénio ANE (Mombeja, Beja)*, A. Valera, coord., pp. 41-45. Lisboa: ERA Monográfica 2.
- VILLAVERDE, V. 2012. La cronología del arte Levantino. En *Actas de las Jornadas. Abrigo de Tortosilla. 100 aniversario de su descubrimiento*, I. Domingo, R. Rubio & B. Rives, eds., pp. 39-45. Ayora: Ayuntamiento de Ayora.
- VIÑAS, R. & R. MARTÍNEZ 2001. Imágenes antropozoomorfas del postpaleolítico castellonense. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 22: 365-392.
- WADLEY, G. 2016. How Psychoactive Drugs Shape Human Culture: A Multi-Disciplinary Perspective. *Brain Research Bulletin* 126: 138-151.
- WADLEY, G. & B. HAYDEN 2015. Pharmacological Influences on the Neolithic Transition. *Journal of Ethnobiology* 35 (3): 566-584.
- WASSON, R. 1983. *El hongo maravilloso: Teonanácatl*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- WASSON, R., A. HOFMANN & C. RUCK 1980. *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- WASSON, V. & R. WASSON 1957. *Mushrooms, Russia and History*. Nueva York: Pantheon Books.
- ZAPATA, L., L. PEÑA-CHOCARRO, G. PÉREZ-JORDÁ & H. STIKA 2004. Early Neolithic Agriculture in the Iberian Peninsula. *Journal of World Prehistory* 18: 283-325.
- ZILHÃO, J. 2001. Radiocarbon Evidence for Maritime Pioneer Colonization at the Origins of Farming in West Mediterranean Europe. *PNAS* 98 (24): 14180-14185.