

# Historiae

vol. 15 2018

---

*Director:* Jordi Vidal (Universitat Autònoma de Barcelona)

*Secretario:* César Sierra (Universitat Autònoma de Barcelona)

*Consejo de dirección:* Érica Couto (Universität Heidelberg), Rocío Da Riva (Universitat de Barcelona), Agnès Garcia (Universitat de Barcelona), José Virgilio García Trabazo (Universidad de Santiago de Compostela), Manel García (Universitat de Barcelona), Juan Manuel González Salazar (Universidad Autónoma de Madrid), Juan-Luis Montero (Universidad de La Coruña), Davide Nadali (Sapienza – Univerità di Roma), Antonio Pérez Largacha (Universidad de Alcalà de Henares), Emanuel Pfoh (Universidad Nacional de la Plata), Wilfred G. E. Watson (Newcastle University)

*Dirección postal:* para todo lo relacionado con el envío de originales y libros para recensión, suscripciones y pedidos dirigirse a Jordi Vidal, *Historiae*, Departament de Ciències de l'Antiguitat i de l'Edat Mitjana, Edifici B, Universitat Autònoma de Barcelona / 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallés) (España).

*Editorial address:* Subscriptions, orders, manuscripts and books for review are to be sent to Jordi Vidal, *Historiae*, Departament de Ciències de l'Antiguitat i de l'Edat Mitjana, Edifici B, Universitat Autònoma de Barcelona / 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallés) (Spain).

*Dirección electrónica:* Jordi.Vidal.Palomino@uab.cat

Subscription rates: 20€ + 9€ (surface mail) / 18€ (air mail)

© Grup d'Estudis Historiogràfics

Depósito legal: B-14636-04

ISSN: 1697-5456



# Historiae

vol. 15 2018

---

## *Artículos*

PABLO F. JARUF

Comunicándose con lo sagrado

Sobre la función de las pinturas murales  
del sitio de Tuleilat Ghassul, Jordania

1

AUGUSTO GAYUBAS

Disposiciones defensivas en el antiguo Egipto  
Entre el período Predinástico y la Dinastía III

33

JORDI VIDAL

Gerda Lerner y la Asiriología, un desprecio mutuo

47

BORJA ANTELA-BERNÁRDEZ

De leones, zorras, perros y lobos

Animales en el alma de L. Cornelio Sila

59

## *Entrevistas*

BORJA ANTELA / JORDI VIDAL

El origen y la institucionalización de la Historia Antigua en España  
Entrevista con José María Blázquez

65

ARIADNA GUIMERÀ

Revisiting *The Invention of Ancient Israel*

Interview with Norman K. Whitelam

81

## *Artículo-recensión*

GIOELE ZISA

Per un'etnomusicologia storica del Vicino Oriente antico

87

*Còmic i Història Antiga*

Frank Miller: *Xerxes* 97  
(Marc Mendoza)

*Recensiones*

N. Morley, *Classics. Why it matters.* 103  
(César Sierra)

M. Campagno, *Lógicas sociales en el Antiguo Egipto* 105  
(Horacio Miguel Hernán Zapata)

J. Sanmartín, *Gilgameš, rey de Uruk* 110  
(Jordi Vidal)

F. Gracia, *Lluís Pericot. Un prehistoriador entre dos épocas* 112  
(Jordi Vidal)

# Comunicándose con lo sagrado

## Sobre la función de las pinturas murales del sitio de Tuleilat Ghassul, Jordania

[Communicating with the Sacred  
About the Function of the Mural Paintings of Tuleilat Ghassul, Jordan]

PABLO F. JARUF

*Universidad de Buenos Aires /  
Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González”*

*Resumen:* Las pinturas murales halladas en Tuleilat Ghassul (Jordania), datadas en el período Calcolítico Ghassuliense del Levante meridional (ca. 4500-3800/3600 a.C.), combinan diferentes imágenes antropomorfas, zoomorfas y geométricas o abstractas. Estas pinturas han sido interpretadas de manera usual como la representación de deidades o de seres imaginarios, mientras que en el caso de aquellas que incluían figuras humanas se ha propuesto que eran sacerdotes o chamanes enmascarados que ejecutaban alguna práctica ritual. Con respecto a su función, la mayoría ha planteado que se trataba de representaciones conmemorativas o que simplemente decoraban aquellos espacios rituales. Nuestra hipótesis, en cambio, es que estas pinturas pudieron haber cumplido la función de establecer puntos temporales de comunicación y de contacto con seres o fuerzas sagradas. Para demostrar esta posibilidad, analizamos la ubicación de las pinturas en el sitio, el tipo de imágenes representadas, y el tratamiento y cuidado que les destinaron.

*Palabras clave:* Calcolítico Ghassuliense, Tuleilat Ghassul, Jordania, pinturas murales, comunicación

*Abstract:* The mural paintings found in Tuleilat Ghassul (Jordan), dated in Ghassulian Chalcolithic period of the southern Levant (ca. 4500-3800/3600 BCE), combine different anthropomorphic, zoomorphic, and geometric or abstracts images. These paintings are usually interpreted as the representation of deities or imaginary beings, while on the case of those that include human figures it has been proposed that they were priests or masked shamans who performed some ritual practices. With respect to its function, most have

argued that they were commemorative representations or that they simply decorated those ritual spaces. Our hypothesis, instead, is that these paintings could have played the function of establishing temporary points of communication and contact with beings or sacred forces. To demonstrate this possibility, we analyze the location of the paintings on the site, the type of images represented, and the treatment and keeping that they were given.

*Keywords:* Ghassulian Chalcolithic, Tuleilat Ghassul, Jordan, mural paintings, communication

## 1. Introducción

Hacia fines de la década del '20 del siglo pasado, en la localidad jordana de Tuleilat Ghassul (Fig. 1), una expedición a cargo del Instituto Bíblico Pontificio de Roma halló diferentes estructuras y artefactos que prontamente dieron lugar a la identificación de una nueva cultura arqueológica, conocida a partir de entonces como Ghassuliense (Albright 1932). Los hallazgos posteriores en diferentes partes del Levante meridional permitieron establecer que dicha cultura se habría extendido, por un lado, desde la ribera oriental del río Jordán y del Mar Muerto hasta la costa mediterránea y, por el otro, desde la Alta Galilea hasta el valle de Beersheba (Garfinkel 1999: 200-206). En lo que respecta a la cronología, su inicio se estima en torno al 4500 a.C.,<sup>1</sup> mientras que su finalización abarca un período aproximado de dos siglos, entre el 3800 y el 3600 a.C.<sup>2</sup> (Milevski 2013: 195). En la actualidad, esta entidad cultural suele identificarse con el período Calcolítico local, por lo que algunos prefieren denominarla como Calcolítico Ghassuliense (Gilead 2011: 21).

El sitio de Tuleilat Ghassul se ubica en la parte sur del valle del Jordán, 5 km al noroeste del Mar Muerto.<sup>3</sup> Consiste en un conjunto de doce montículos,

---

<sup>1</sup> El sitio de Tuleilat Ghassul posee varias fases pre-Ghassulienses, mejor conocidas como neolítico tardías, por lo que la conformación de su cultura material constituye un proceso gradual, pudiéndose quizás aquí establecer el inicio del Calcolítico Ghassuliense a partir del 4700/4600 a.C. (Lovell 2001: 49).

<sup>2</sup> El final de la cultura Ghassuliense es tema de debate entre los especialistas, pues mientras que unos le adjudican un final temprano, en torno al 4000/3900 a.C. (Gilead 2011: 21), otros prefieren hablar de un final tardío, alrededor del 3700/3600 a.C. (Burton / Levy 2011: 178-180). Por nuestra parte, siguiendo la propuesta de Milevski (2013: 202-203), preferimos hablar de un período de transición de dos siglos, en el que se verifican distintos grados de cambio y continuidad dependiendo de las regiones.

<sup>3</sup> Este sitio fue objeto de varias campañas arqueológicas. El Instituto Bíblico Pontificio desarrolló un total de ocho entre los años 1929 y 1938 (Koeppel et al. 1940; Mallon et al. 1934). Posteriormente, North (1961) llevó adelante una campaña entre 1959 y 1960 que se concentró en los niveles tempranos

conocidos como *tell* o *tulayl* (Fig. 2). Las excavaciones han identificado agrupaciones de edificios del tipo *broadroom* –esto es, plantas rectangulares con la entrada en una de las paredes largas–, aunque también se conocen construcciones con paredes curvas, corrales y “cortavientos” (*windbreaks*) (Bourke 2008: 114). La disposición irregular de estos edificios da lugar a patios rectangulares, trapezoidales y triangulares, y deja espacios a la manera de plazas, las cuales estaban conectadas por pequeños pasajes (Bourke 2008: 113).

En lo que respecta a la cultura material, lo más singular son las pinturas murales.<sup>4</sup> En la actualidad se conocen ocho frescos que han podido ser reconstruidos con algún grado de certeza: “La Estrella” (*L’Etoile*), que posee una gran estrella de ocho puntas de casi dos metros de diámetro, además de otros motivos figurativos y abstractos (Fig. 3); “Los Notables” (*Les Personnages*), un gran fresco de 4,5 metros de ancho, pero del que sólo se conserva la parte inferior (Fig. 4); “La Oca” (*L’Oiseau*), que consta de un gran ave de perfil pintada en estilo naturalista (Fig. 5), cerca de la cual figuran varios rostros zoomorfos, denominados “máscaras espectrales” (*spook masks*)<sup>5</sup> (Fig. 6); “La pintura Geométrica” (*Geometric painting*), compuesta por líneas, bandas y pequeñas figuras (Fig. 7); “El Tigre” (*Tiger fresco*), un fresco que tiene la imagen de lo que parece ser un animal o una persona vestida reclinada<sup>6</sup> (Fig. 8); “La pintura Zig-Zag” (*painted fragment with zig-zag design*), un pequeño fragmento compuesto por líneas que seguramente formaban parte de una composición mayor<sup>7</sup> (Fig. 9); “La Procesión” (*Processional fresco*), una escena compuesta por distintas personas que caminan hacia una estructura y/o un objeto geométrico<sup>8</sup> (Fig. 10); y “La Hoz Enguinaldada” (*The Garlanded Sickle*), un pequeño fragmento con una hoz aparentemente decorada<sup>9</sup> (Fig. 11). Casi todas ellas, salvo la última y “La Procesión”, se desintegraron de manera rápida, por lo que en la actualidad sólo disponemos de copias y de fotografías. De manera reciente se ha podido

---

del sitio. En la misma década, Hennessy (1969) realizó una nueva excavación que ayudó a establecer de manera más precisa la estratigrafía del sitio. Diez años después volvió a Ghassul y emprendió tres campañas entre 1975 y 1977 (Hennessy 1982). En la actualidad este sitio continúa siendo investigado por un equipo de la Universidad de Sydney dirigido por Bourke (Bourke et al. 1995, 2000; Drabsch 2015a; Lovell 2001; Seaton 2008).

<sup>4</sup> Tuleilat Ghassul no es el único sitio donde se han hallado pinturas murales. Fragmentos de paredes pintadas se han encontrado también en Abu Hamid y Ein Gedi (Dollfus / Kafafi 1993: 244; Ussishkin 2014: 16). Sin embargo, a diferencia de estos últimos, Tuleilat Ghassul no sólo destaca por su mayor cantidad, sino también porque es el único donde se han podido identificar figuras completas.

<sup>5</sup> Las tres primeras pinturas fueron halladas en las campañas de 1929-1932 llevadas adelante por Koepfel, Mallon y Neuville.

<sup>6</sup> Estas dos pinturas fueron halladas en la campaña de 1959-1960 a cargo de North.

<sup>7</sup> Esta pintura fue hallada en la campaña de 1967 a cargo de Hennessy.

<sup>8</sup> Esta pintura fue hallada en las campañas de 1975-1977 a cargo también de Hennessy.

<sup>9</sup> Fragmento hallado en 1995 por el equipo de la Universidad de Sidney dirigido por Bourke.

reconstruir también parte del fresco “La Estrella”, expuesto ahora en el Museo de la Autoridad de Antigüedades de Israel, en Jerusalén (Fig. 12).

Los investigadores han propuesto distintas funciones para estas pinturas, pero en general todos concuerdan que tenían un significado religioso y que estaban vinculadas con actividades rituales. Elliott (1977: 9-12), por ejemplo, las consideró la representación de seres míticos o fantásticos, muy posiblemente deidades, entre las cuales destacaban dos figuras astrales: el sol y la luna. Cameron (1981: 14-31), por su parte, advirtió varios paralelos entre estas pinturas y las del sitio de Çatal Hüyük,<sup>10</sup> lo que la llevó a plantear que estas figuras debieron formar parte del mismo universo simbólico que sus pares anatólicos.

Las pinturas que recibieron mayor atención fueron aquellas donde figuran personas, las cuales, según de Miroschedji (1993: 211), Drabsch y Bourke (2014: 1094-1096), serían la representación de sacerdotes llevado adelante un acto ritual. Polcaro (2013: 274-275) propuso que se trataba de procesiones religiosas dedicadas a la introducción de una estatua divina en un templo. Este último autor planteó también que la gran estrella de ocho puntas pudo haber sido un calendario y, en consecuencia, que los ritos en cuestión estaban vinculados con los ciclos agrícolas (Polcaro 2013: 280-283; véase también Ilan / Rowan 2012: 105-107).

Gilead (2002: 117-122), sin embargo, consideró que los personajes representados eran chamanes, no sacerdotes propiamente dichos, mientras que las figuras geométricas y de seres fantásticos serían imágenes realizadas durante estados de trance o éxtasis. A su entender, estas pinturas “decoraban las casas donde vivían o actuaban magos-curanderos, o bien lugares influenciados por sus actividades” (Gilead 2002: 120). En el mismo sentido, Misch-Brandl (2014: 88-91) ha planteado que estos edificios habrían sido “santuarios domésticos” (*domestic shrines*), donde magos y chamanes establecían formas de comunicación con diversas fuerzas sagradas, aunque sin aclarar qué rol habrían desempeñado las pinturas en estas prácticas.

Posteriormente, Drabsch propuso que estos edificios deberían ser mejor definidos como “casas de linaje” (*lineage houses*), esto es, “simples estructuras domésticas que con el tiempo se hicieron más elaboradas, adquiriendo un significado ritual y volviéndose centrales para grupos de unidades domésticas más amplias” (Drabsch 2015b: 53). Desde su punto de vista, las pinturas murales habrían representando eventos significativos llevados a cabo por individuos importantes de linajes, conmemorando su participación en procesiones anuales o ritos de iniciación o de pasaje (Drabsch 2015a: 145-148, 150-154, 156-160; 2015b: 55-56). Asimismo, planteó que la propia acción de pintar también pudo

---

<sup>10</sup> El sitio de Çatal Hüyük corresponde al Neolítico Cerámico de Anatolia central, y sus estratos principales se ubican entre el 7400 y el 6200/6000 a.C. aproximadamente (Hodder 2011: 935-936).

haber tenido un carácter ritual, la cual “quizás era tan importante como la obra de arte concluida” (Drabsch 2015a: 175).

El objetivo del presente artículo es tratar de precisar cuál habría sido la relación entre estas pinturas y las actividades rituales de las que formaban parte. Nuestra propuesta es que, sin descartar de pleno el rol conmemorativo que algunas de ellas pudieran haber tenido, su función principal habría sido la de establecer puntos temporales de comunicación y de contacto con seres y/o fuerzas sagradas.

## **2. La imagen como forma tangible de acceso a lo sagrado**

Las distintas definiciones de lo sagrado que se emplean en Arqueología (Cf. Insoll 2004: 13-22; Laneri 2015: 2-6; Renfrew 1994: 48; Rowan 2012: 1-4) se basan, de una u otra manera, en lo que Otto (1917) ha denominado como lo *numinoso*. Con este último concepto, el teólogo alemán se refería a una fuerza poderosa y misteriosa, que a la vez que atemoriza y sobrecoge al ser humano, lo fascina y lo atrae. A su modo de ver, esta fuerza constituiría el núcleo de aquello que podemos denominar como lo sagrado, en oposición entonces a lo profano (Bremer 1998: 24-31).

Los estudios vinculados a la fenomenología de la religión indican que esta fuerza puede manifestarse de distinta manera (Cf. Eliade 1965; Ries 2008). En algunos casos puede mostrarse a través de un medio inmaterial, como por ejemplo una visión o un sueño, pero en otros es capaz de adoptar un carácter tangible, como un río, una piedra o un árbol. También puede tomar la forma de un objeto producido por el ser humano, como por ejemplo un edificio o un artefacto. En efecto, varios investigadores han destacado este rasgo paradójico de lo sagrado: una fuerza de naturaleza inmaterial que sin embargo suele manifestarse por medio de la materialidad (Cf. Bremmer 2015: 12; Miller 2005: 20-29; Mithen 1998: 103-104).

Dentro de los artefactos cabe destacar el lugar ocupado por las imágenes, pues como verifican los estudios etnográficos e históricos, suelen ser consideradas como entidades dotadas de agencia, esto es, como objetos animados que pueden actuar de manera semejante a una persona (Cf. Gell 1998: 133-137). La creencia en el carácter sagrado de la fuerza que contienen condujo a los primeros antropólogos a incluirlas dentro del fenómeno del animismo o del fetichismo (Cf. Insoll 2011). Sin embargo, estudios posteriores han demostrado que estas consideraciones sobre los objetos son compartidas por todas las poblaciones, aunque de distinta manera e intensidad (Cf. Jones / Boivin 2010).

De la misma manera, el hecho de que algunas personas tuvieran la capacidad de elaborar imágenes y dotarlas de agencia responde en ocasiones a una búsqueda

intencional por querer comunicarse e intentar manipular estas fuerzas sagradas (Cf. Lessa / Vogt 1979: 301-380). Al respecto, cabe destacar que los estudios sobre arte parietal suelen confirmar estas prácticas y creencias, como por ejemplo en el caso del arte rupestre sudafricano, donde las pinturas sirven como un medio a través del cual se establecen contactos con seres espirituales (Lewis-Williams 2001: 33). Estos estudios también plantean la importancia de tocar las pinturas, no sólo observarlas, ya que se cree que pueden transmitir la fuerza sagrada que poseen (Lewis-Williams 2001: 34). En el caso de las pinturas murales de la Prehistoria Tardía, en particular del sitio de Çatal Hüyük, también se ha propuesto que pudieron no haber sido sólo “representaciones de la realidad sino canales hacia otra realidad” (Last 1998: 361).

En el contexto de las sociedades históricas del Próximo Oriente antiguo, cuando ya disponemos de documentos escritos, podemos verificar como la elaboración de imágenes se vinculaba con diversas formas de mánica (Cf. Nakamura 2005; Winter 2010a). Según Bahrani (2008: 50-60), las representaciones iconográficas no eran meras copias, una imitación de lo real, sino que eran indicios, esto es, signos que poseían una relación de contigüidad con lo significado, como el humo con respecto al fuego. En este sentido, las imágenes eran producidas con el objeto de que pudieran intervenir de manera activa en el mundo. Las imágenes, en definitiva, habrían tenido una función performativa, es decir, que habrían tenido la función de provocar que determinadas cosas sucedieran.

La extensión de las prácticas mánicas vinculadas a la protección, como atestiguan figurinas o esculturas que servían para cuidar personas y edificios, así como también la presencia de conjuros en la literatura cuneiforme (Bahrani 2008: 52-54; Frahm 2011: 121-128), nos indican que estas formas de pensamiento estuvieron bastante extendidas durante la antigüedad próximo oriental. En las fuentes cananeas, como así también en las veterotestamentarias, es posible detectar la existencia de prácticas semejantes compartidas por la población de la región del Levante asiático (Gandulla 1989: 38-68; Lewis 2005: 97-100). Entre las mismas cabe resaltar la centralidad que tuvieron las imágenes, consideradas con especial relevancia por aquellos quienes condenaban su uso y apelaban a vínculos menos materiales con lo sagrado (Hendel 1997; Lewis 2005: 102-105).

En resumen, es probable que las pinturas murales de Tuleilat Ghassul también hayan formado parte de este mismo universo simbólico y, por lo tanto, que hayan sido consideradas como manifestaciones de lo sagrado, otorgándoles así un rol mágico, es decir, buscando que se comuniquen y actúen de manera efectiva sobre el mundo de las personas y de las cosas. A continuación tratamos de demostrar esta posibilidad, para lo cual analizamos la ubicación de las pinturas en el contexto del sitio, el contenido de las imágenes, sus posibles vinculaciones con

motivos iconográficos mesopotámicos de época posterior, y, por último, el tratamiento y cuidado que recibían las paredes sobre las que fueron reproducidas.

### 3. La ubicación de las pinturas murales

Las pinturas murales fueron halladas en diferentes partes del asentamiento, siempre en las paredes interiores de los edificios. El fresco “La Estrella”, por ejemplo, se encontró en la Sala 10 del Nivel IV del *tell* 3, donde había cuencos de aparente uso cotidiano, herramientas de piedra, huesos de animales y un silo de ladrillo, además de los restos de dos niños enterrados en vasijas debajo del suelo (Fig. 13) (Mallon et al. 1934: 135-139, Fig. 66). El fresco “La Oca” se halló en la Sala 78 del mismo *tell* y nivel, donde además de varias cornetas de arcilla,<sup>11</sup> se hallaron seis pares de cuernos y una instalación rectangular de piedra (Elliott 1977: 19; Mallon et al. 1934: 132-135, Fig. 65; Seaton 2008: 15-16). El fresco “La Procesión” se localizó en el *tell* 2, dentro de una sala semi-subterránea que poseía vasijas cerámicas y herramientas de pedernal, pero también bancos y cubículos en paredes revestidas de cal (Fig. 14) (Drabsch / Bourke 2014: 1083-1084).

En algunos casos puede ser que hubiera varias pinturas en una misma sala, como parece indicar la ubicación de los frescos “Los Notables” y “El Tigre”, ambos hallados en el Nivel III del *tell* 3 (North 1961: 32-36). Por otro lado, debido a la actividad sísmica que afectó al sitio, es probable que algunos frescos no estuvieran en su posición original (Cameron 1981: 31). La “Pintura Geométrica”, por ejemplo, fue hallada caída cara abajo, y para recuperarla debieron recortarla en diferentes partes y luego reagruparla (Cameron 1981: 7).

Además de estas pinturas sabemos de la existencia de múltiples fragmentos en distintas partes del sitio, todos ellos muy pequeños y con escaso nivel de conservación, como es el caso de aquellos identificados en los edificios del Área E (Bourke 2008: 124). Esta área está ubicada en el *tell* 5, al sudoeste del asentamiento, y consiste en un complejo relativamente separado del resto de las viviendas, rodeado por un muro o una pared. En este lugar se hallaron figurinas zoomorfas, varias de ellas huecas, una posible estatuilla femenina, cornetas –entre

---

<sup>11</sup> Las cornetas son vasijas de arcilla en forma de conos. Los investigadores plantean que esta pieza pudo tener una función ritual, pues aparece incorporada en vasijas zoomorfas (e.g. Gonen 1992; Milevski 2010). Las cornetas figuran también en contextos domésticos, como por ejemplo en los sitios de Grar (Gilead / Goren 1995: 158-163) y de Abu Hof (Burton / Levy 2012: 157-158). Por lo tanto, o bien cumplían algún rol en prácticas rituales de escala doméstica, o bien poseían otros fines de índole profano. Al respecto, Kerner (2015) ha sostenido que podrían haber sido utilizadas como copas para beber en festines realizados tanto en el interior de las viviendas como en espacios públicos.

las que destaca una vasija singular tipo querno<sup>12</sup> y varios cuencos de pie aventanado.<sup>13</sup> El conjunto de esta evidencia ha llevado a Seaton (2008: 18-37) a plantear que se trataba de un santuario, esto es, un complejo comunitario destinado a las prácticas rituales.

Con respecto a las estructuras arquitectónicas del sitio, Banning (2010) sostiene que existen diferencias en sus tamaños, patios y capacidades de almacenamiento, por lo que habrían pertenecido a familias con diferentes niveles socioeconómicos. En particular, contamos con un tipo de edificios denominado como “recintos de patio” (*courtyard compounds*), los cuales estaban compuestos por un cerco que rodeaba un espacio residencial central y un almacén exterior. Los ejemplos más claros de este tipo se encuentran en el *tell* 3 y el Nivel IV del *tell* 1. Este mismo autor sostiene que estos casos son “indicativos de una situación donde las unidades domésticas compiten unas contra otras por los recursos y el prestigio” (Banning 2010: 78). Además de estas estructuras existen unidades pequeñas que quizás pertenecían a familias nucleares sin los mismos recursos económicos que las anteriores (Banning 2010: 78). Es posible, por lo tanto, que hubiera existido alguna forma de desigualdad entre los habitantes de este asentamiento.

En definitiva, las pinturas parecen haberse ubicado en edificios de distinto tamaño, por lo que no corresponderían a un único grupo socioeconómico. Asimismo, los frescos siempre se hallan en las paredes interiores de las estructuras, por lo que su función no parece haber estado vinculada con la exhibición ostentosa. Por último, es probable que hayan figurado tanto en edificios de función pública como privada, como indica su presencia en un complejo posiblemente dedicado a las actividades rituales, como así también su distribución en diferentes partes del sitio.

#### **4. Las imágenes representadas en las pinturas murales**

Las pinturas murales contienen una variedad de imágenes, entre las que se incluyen figuras humanas y animales, como así también motivos geométricos o abstractos. Las mismas están pintadas tanto en estilo figurativo como esquemático, y mientras que algunas figuran de perfil, otras se muestran de frente o vistas desde arriba. Todas ellas fueran hechas con pigmentos minerales de

---

<sup>12</sup> La vasija tipo querno o *kernos* posee varios recipientes, mediante los cuales se mezclaban diferentes líquidos empleados en una práctica ritual. En nuestro caso se trata de una vasija con dos recipientes parecidos a cometas (Seaton 2008: Pl. 129-130).

<sup>13</sup> Los cuencos de pie aventanado parecen haber servido como incensarios, como indica su alto número en contextos funerarios (Epstein 2001). Se conocen piezas elaboradas en cerámica y basalto. Para una clasificación de estos últimos véase van den Brink et al. 1999.

diferentes colores: negro, marrón, rojo (fuerte y claro), amarillo, gris y blanco (Hennessy 1969: 7; Mallon et al. 1934: 141-143).

Comenzando por los motivos antropomorfos, contamos con el fresco “Los Notables”, pintura de la cual sólo se conserva la parte inferior (Fig. 4). La misma consiste en una hilera de pies humanos que caminan de derecha a izquierda. Según Cameron (1981: 4), las personas se ubicarían detrás de un personaje que parece estar parado sobre una tarima o sentado sobre un trono. Todos se encuentran frente a un objeto de varias puntas, posiblemente la parte inferior de una gran estrella. La dirección de sus cuerpos permite sugerir que la escena habría sido la representación de un desfile o de una peregrinación.

Estas presunciones parecen confirmarse en el fresco “La Procesión” (Fig. 10). Cameron (1981: 13), en un principio, pensaba que en esta pintura sólo había tres personas, pero Drabsch (2015a: 113-118; Drabsch / Bourke 2014: 1089-1093), en una reevaluación posterior, plantea que en realidad habría tenido hasta ocho en total. Según la primera, el fresco consistiría en tres personajes con máscaras que también caminarían de derecha a izquierda. La figura de mayor tamaño sostendría con su mano derecha un objeto alargado que parece ser un cayado, una hoz o una maza (de Miroschedji 1993: 211; Misch-Brandl 2014: 89; Polcaro 2013: 274). Frente a este personaje habría una imagen geométrica, quizás un trono, mientras que detrás de esta última habría una estructura rectangular. Según Polcaro (2013: 275), en el trono estaría sentada la estatua de una deidad, mientras que la estructura geométrica ubicada detrás sería la representación de la fachada de un templo.

Un aspecto que destaca en “La Procesión” son las máscaras de los personajes, las cuales son alargadas, de color negro y con líneas blancas horizontales, poseen un par de ojos grandes y redondos –formados por un anillo blanco exterior y un gran punto negro en su interior–, y sobre su parte superior tienen dos pequeñas protuberancias, quizás cuernos.

Como mencionamos con anterioridad, según una reconstrucción posterior a cargo de Drabsch, en este fresco habría habido ocho personas en lugar de tres (Fig. 15). A la izquierda se mantendría la figura geométrica rectangular, ahora posiblemente la representación de un complejo arquitectónico visto desde arriba. Frente a la misma habría una persona de mayor altura, la cual parece tener una máscara y un brazo extendido en alto. La piel de su brazo es de color rojo anaranjado, y con su mano de seis dedos sostendría también un objeto alargado.

Detrás de esta figura habría un primer grupo de tres personas, compuesto por un sujeto vestido y dos desnudos. El personaje vestido es de mayor altura, y en su mano derecha sujetaría un objeto semejante a un cayado. Porta una máscara negra con ojos grandes y redondos, líneas blancas horizontales y dos pequeños cuernos. La piel de sus brazos y manos es negra, y parece estar cubierta por líneas rojas y

blancas. Las dos personas desnudas que se ubican detrás son de menor altura, pero también poseen máscaras similares. Estos últimos estarían sosteniendo palos con púas, parecidos a horcas agrícolas.

El segundo grupo de personas se compondría de un personaje vestido y tres desnudos. El primero parece portar una máscara alargada, con accesorios en la parte del cuello que caen a ambos lados del cuerpo, los cuales quizás representaban alas. La segunda muestra el torso pintado con rayas blancas, posiblemente tatuajes. De la última sólo se ven los pies.

Es probable que este fresco se tratara en efecto de una procesión, pero a diferencia de la interpretación anterior –que sólo veía tres personas– ya no habría una estatua sentada sino simplemente un complejo arquitectónico. Drabsch y Bourke (2014: 1093-1098) plantean que podría haberse tratado de la representación de un rito de iniciación o de una festividad estacional vinculada con la fertilidad. Al respecto, lo que más les interesa destacar son los elementos iconográficos que estarían vinculados con las diferencias de estatus, en particular la distinta altura de los personajes y la contraposición entre sujetos vestidos y desnudos.

Algunos autores (Drabsch / Bourke 2014: 1094-1096; de Miroschedji 2011: 75-85; Polcaro 2013: 274-276) comparan estas escenas con la glíptica mesopotámica, en particular del período Uruk,<sup>14</sup> donde existen imágenes de procesiones y/o de entregas de tributos hacia templos, de los cuales sólo se representa su fachada (Fig. 16). En estas imágenes la contraposición entre personas vestidas y desnudas es una clara señal de diferencia de estatus. Un ejemplo es el vaso de Uruk, donde los únicos personajes vestidos son la diosa, el rey y sus servidores, mientras que todos los demás están desnudos, cargando vasijas y productos (Fig. 17). Esta misma contraposición se verifica a veces en la relación entre los reyes y los dioses, como por ejemplo en una placa de piedra caliza hallada en Ur y datada en el período Dinástico Antiguo III (ca. 2600-2350 a.C), en la cual se observa al rey ofreciendo una libación ante la deidad de la luna y patrón de la ciudad. En dicha imagen, el rey, el personaje subordinado, aparece desnudo, mientras que el ser divino se encuentra vestido (Evans 2003: 74-75).

No obstante, cabe mencionar dos diferencias fundamentales entre estas imágenes y las pinturas de Tuleilat Ghassul. Primero, en la glíptica mesopotámica los seres humanos no portan máscaras. Segundo, en las escenas rituales las personas dirigen su mirada hacia el objeto de culto, ya fuera una estatua, un edificio o un símbolo –como por ejemplo una estrella– razón por la cual sus rostros siempre se representan de perfil (Fig. 16). En las pinturas de Ghassul, en cambio, si bien la marcha de los personajes parece estar dirigida hacia estos

---

<sup>14</sup> La cultura Uruk se extiende a lo largo de todo el IVº milenio (Rothman 2004: Tab. I), por lo que sus inicios coincidirían con la fase final del período Calcolítico Ghassulense.

objetos, como muestra la dirección de sus pies, el rostro de los mismos está siempre de frente, mirando al observador. De esta manera, mientras que en la glíptica se resalta la comunicación humanos-deidades, en las pinturas se destaca la interpelación por parte de las figuras representadas hacia aquellos que las miran. Cabe mencionar también que las figuras de los cilindros-sello de la Edad del Bronce Antiguo sud-levantino, los cuales poseen personas que quizás portan máscaras, parecen tener sus rostros de perfil, o al menos no se les remarcan con claridad los ojos (de Miroschedji 2011: 74-82).

Dicho esto, debemos destacar que en la glíptica mesopotámica si existen figuras que miran de frente y cuyos cuerpos están de perfil, pero sólo se trata de un grupo muy reducido: la diosa Inanna/Ishtar, y unos pocos monstruos o demonios<sup>15</sup> (Sonik 2013a: 285-287). Según Sonik (2013b: 107-113), este tipo de seres tenían la facultad de moverse en distintos planos de la realidad, interactuando tanto con deidades como con humanos. Esta cualidad, que dificulta su categorización, también es propia de la diosa Inanna/Ishtar, quien se caracteriza por cruzar fronteras que otros seres no pueden atravesar, como por ejemplo aquella que separa la vida de la muerte (Bahrani 2001: 130-134). En resumen, aquellas figuras que se representaban con cuerpos de perfil pero con la mirada de frente no eran humanas y se trataba de personajes con facultades que les permitían mediar entre diversos reinos del cosmos. ¿Es posible que la manera de representar los personajes de las pinturas de Ghassul evocase esta misma cualidad?

Una de las diferencias entre los frescos y la glíptica, es que en los primeros las personas llevan máscaras. Estas últimas, a su vez, poseen rasgos zoomorfos, como cuernos en su parte superior. A este repertorio se pueden sumar las denominadas máscaras espectrales (Fig. 6). Por ejemplo, en el fresco “La Oca”, la cual contiene la imagen de un pájaro en primer plano, figuran varios rostros que tienen en su parte superior mechones parecidos a plumas y proyecciones inferiores que sobresalen de las mismas, parecidas a picos. En otras palabras, es posible que estas máscaras tuvieran una apariencia ornitomorfe. Según Elliott (1977: 11), en cambio, estos rostros tendrían apariencia serpentiforme, lo que parece confirmar la imagen de un posible huevo de serpiente junto a una de ellas. Para esta misma autora, en el caso de aquellas que tienen dos proyecciones, en lugar de picos de aves podrían haber sido colmillos de jabalíes o los colmillos y/o la trompa de un elefante (Elliott 1977: 11).

Ahora bien, como indican los estudios etnográficos, el uso de máscaras zoomorfas en contextos rituales cumple la función de transmitir cualidades de

---

<sup>15</sup> Con el concepto de demonios nos referimos a una clase específica de seres del cosmos mesopotámico entre cuyas cualidades estaba interactuar de manera frecuente con los humanos, caracterizándose tanto por acciones benéficas como maléficas (Sonik 2013b: 109-113).

animales o de seres imaginarios a los cuerpos de los participantes (Turner 1967: 103-110). Por lo tanto, fueran estas personas sacerdotes, chamanes o iniciados, el momento y la manera en cómo se los representa parece enfatizar su carácter liminal, trascendiendo sus condiciones humanas y estableciendo formas de participación con otros seres y/o fuerzas sagradas. Al respecto, cabe destacar que la combinación de rasgos humanos y animales también es una característica para representar a los monstruos y demonios en la iconografía mesopotámica (Green 1995: 1847-1849).

Este tipo de consideraciones se ven fortalecidas si consideramos también el modo en cómo eran pintados los ojos: de frente, abiertos, bien redondos y con pupilas grandes. Según Schapiro (1973: 37-49), el recurso a la frontalidad en el arte tiene el fin de establecer un contacto visual con el observador, y de esta manera vincularlo más estrechamente con la figura representada. De la misma manera, Gell (1998: 116-121), en sus estudios sobre las imágenes hindúes, plantea que la inclusión de ojos abiertos que miran de frente constituye una de los mecanismos mediante los cuales se anima a los objetos, es decir, se les otorga agencia y que, más allá de su postura estática, son entidades que observan a las personas, interpelándolas.

Volviendo al caso del arte mesopotámico, Winter (2010b: 453-455) ha realizado estudios sobre las estatuas votivas de ojos y pupilas grandes, sugiriendo también que tenían la finalidad de establecer una conexión con los fieles adorantes. También Sonik (2013a: 291-296) ha interpretado la glíptica en este sentido, para quien la mirada de frente, tanto de la diosa Inanna/Ishtar como la de los monstruos y demonios, buscaba la mirada del observador, estableciendo así una vía de comunicación entre los humanos y las imágenes.

En resumen, por lo tanto, es posible que los personajes representados en las pinturas de Ghassul hayan sido seres que tenían la facultad de interpelar a las personas y, viceversa, que podían ser interpelados por los mortales. En otras palabras, puede ser que esta manera de pintar los ojos haya cumplido la función de establecer alguna forma de contacto entre los seres representados y el observador.

Resulta significativo que en las imágenes de animales o de seres imaginarios que figuran en estas pinturas murales se repita este motivo, pues si bien tienen sus cuerpos de perfil, sus rostros también están de frente. En el fresco “La Estrella”, por ejemplo, contamos con dos pequeñas figuras ubicadas a los costados de una máscara, en la esquina izquierda superior de la pintura (Fig. 18). Uno de los animales tiene un cuerpo alargado, una cabeza oval con dos cuernos retorcidos, un par de ojos, y dos proyecciones triangulares parecidas a orejas. El otro también tiene un cuerpo alargado, cuatro patas, barba en su parte delantera, dos cuernos cortos, dos ojos grandes y un par de orejas. El rasgo que más destaca de este

último es un objeto ligeramente triangular que sale de su lomo, el cual posee imágenes en negativo de una medialuna, flechas, líneas y estrellas.

Según los primeros excavadores del sitio se tratarían de dos seres fantásticos, parecidos a dragones, aunque es probable que la imagen de la derecha fuera la representación de una mariposa (Mallon et al. 1934: 139). De la misma opinión es Cameron (1981: 19), quien considera el significado de ambas imágenes en relación a la máscara del medio. Según esta autora, la imagen de la izquierda es la de una crisálida, la del medio un cadáver y la de la derecha una mariposa, por lo que se trataría de la representación metafórica del ciclo del nacimiento, la muerte y la resurrección. Para Polcaro (2013), en cambio, la primera imagen sería la representación de una cabra, la del medio un rostro antropomorfo con una aureola amarilla detrás, quizás los rayos del sol, y la tercera la cabeza de un monstruo con la boca abierta y alas detrás. Esta última, sin embargo, ha sido considerada por Epstein (1985: 56-57) como un cuadrúpedo que cargaba una vasija sobre su lomo, probablemente una gacela (Milevski 2016, com. pers.).

Como se desprende de lo anterior, observamos un alto grado de discrepancia entre los especialistas, favorecido sobre todo por el carácter misterioso y ambiguo de las imágenes. Desde nuestro punto de vista son justamente estas características las que nos gustaría resaltar, pues si bien es cierto que poseen elementos que remiten a determinados animales, como cuernos y alas, por lo que podrían ser bóvidos o mariposas, su forma de representación les otorga un aspecto imaginario que los aleja de sus referentes empíricos. En definitiva, quizás se trataba de la representación de seres divinos con apariencias híbridas, o bien de monstruos o demonios (Elliott 1977: 11).

En otro fresco también figura un animal en primer plano, pero en este caso se trata de un felino (Fig. 8). En el momento de su hallazgo esta pintura presentaba un estado muy deteriorado, por lo que su imagen no resultaba del todo clara. Tanto es así que Elliott (1977: 11) propuso que sería en realidad la figura de un monstruo reclinado. Cameron (1981: 28-30), por su parte, dijo que este fresco había sido mal reconstruido, planteando que la pintura debía rotarse 90° a la izquierda, lo que entonces le otorgaba la apariencia de un humano vistiendo una máscara y un tocado, semejantes a lo de los personajes del fresco “La Procesión”.

En general, estas diversas figuras zoomorfas presentan en conjunto una serie de rasgos que remiten a aves, insectos, mariposas, reptiles, gacelas y/o elefantes. De manera interesante, ofrecen un repertorio de especies que poseían muy poca o ninguna relevancia en la economía del período. Como indican los estudios zooarqueológicos en este sitio y en otros del Calcolítico Ghassuliense, la base económica de estas poblaciones consistía en el cultivo de cereales y la cría de animales domésticos, en especial ganado vacuno y ovi-caprino (Bourke 2008: 118-123; Grigson 1995; Seaton 2008: 148-149). La intención de los pintores,

pues, no parece haber sido la de representar las especies que servían de sustento a las comunidades locales. Esta actitud contrasta claramente con el arte mobiliario del mismo sitio, que consiste en pequeñas estatuillas de animales domésticos, sobre todo perros y vacunos (Seaton 2008: 79-80, 118-119).

Resumiendo, la predominancia de especies salvajes, de seres imaginarios, y de personas que portan máscaras zoomorfas, sumada a la manera de representar los ojos, en todos los casos de frente mirando al observador, fortalece nuestra presunción de que las pinturas habrían tenido la función de establecer alguna forma de comunicación entre estas figuras y los seres humanos. Fuera deidades, monstruos, demonios, sacerdotes o chamanes enmascarados, todas ellas muestran la misma postura, interpellando al observador, pareciendo querer establecer un puente entre la imagen y el mundo de los mortales.

## **5. Tratamiento y cuidado de las pinturas y de las paredes**

Otro indicio que parece sugerir la función comunicativa de las pinturas es la inclusión de piezas esculpidas en las paredes. Por ejemplo, en el mismo edificio donde se halló la denominada “Pintura Geométrica” había esculpidas protuberancias huecas que aparentemente sirvieron para insertar objetos pequeños (Cameron 1981: 8). De la misma manera, en la esquina izquierda superior de la pintura “La Procesión” había incrustado un fragmento de metal, hoy perdido (Fig. 18) (Drabsch / Bourke 2014: 1092). Esto quiere decir que la superficie de las paredes no sólo habría sido escogida y preparada para pintar imágenes sino también para introducir objetos.

De ser así, es posible que estos puntos hayan sido temporales, no permanentes, como parecen indicar la realización de nuevas imágenes sobre las anteriores. Al respecto, en la mayoría de los frescos se encontraron restos de varias capas de pintura. El fresco “La Oca”, por ejemplo, posee cinco capas (Mallon et al. 1934: 134), mientras que la “Pintura Zig-Zag” cuenta con hasta veinte (Cameron 1981: 12). En algunos casos las imágenes se superponen directamente sobre las anteriores, como si fuera un nuevo lienzo. Ambos fenómenos se verifican en el fresco “La Estrella”, donde a las imágenes pintadas sobre un fondo blanco se superpone, en su esquina inferior derecha, un diseño geométrico, quizás la fachada de un edificio (Fig. 3). Esta situación dificulta muchas veces su interpretación. Como dijimos con anterioridad, la pintura de “El Tigre”, primero juzgada como un felino, fue luego entendida como un ser humano e incluso hasta como una serpiente (Cameron 1981: 28-31). En ocasiones, como señala Gilead (2002: 117), parece que las composiciones que hoy observamos fueran en realidad la acumulación aleatoria de imágenes realizadas en diferentes momentos.

Los pintores, en definitiva, pudieron haber estado a cargo de la apertura de canales temporales de comunicación con lo sagrado, por lo que también cabría

hablar de ellos como un sector especializado. En efecto, los investigadores han destacado la maestría en la técnica de los pintores, no sólo por sus aspectos figurativos, como el caso de “La Oca”, sino también por la simetría, como el caso de “La Estrella”, lo que nos sugiere un elevado nivel de destreza (Drabsch 2015b: 51, 54; Polcaro 2013: 282-283; Mallon et al. 1934: 129-140). Es posible que en el Área F (Fig. 2) se ubicase un taller de pintores, como parece indicar la alta concentración de herramientas de molienda y de piezas de ocre rojo y amarillo (Hennessy 1982: 57).

Según Cameron (1981: 12), los frescos de Ghassul pudieron haber sido pintados en ceremonias de año nuevo, costumbre que se atestigua en sociedades contemporáneas de partes de Turquía y en aldeas de la India occidental. En la misma línea, como mencionamos al comienzo, Drabsch (2015a: 175, 2015b: 54-55) sostiene que estas actividades habrían tenido un carácter ritual y que, por ende, el pintor debió haber sido también un especialista en la función religiosa. Los estudios etnográficos realizados en África meridional verifican el rol sagrado de los pintores, así como también el aspecto ritual en la preparación de los pigmentos (Cf. Lewis-Williams 2001: 29-32). Por su parte, estudios dedicados a las pinturas rupestres destacan también la acción de pintar como un acto de valor sagrado (Cf. Vigliani 2016: 37).

En resumen, las figuras de humanos con máscaras zoomorfas, que parece haber enfatizado el estado liminal de los participantes en actividades rituales, la predominancia de animales salvajes y/o fantásticos, que remitiría a seres fantásticos que poco o nada tenían que ver con la subsistencia de estas poblaciones, y la elección de pintar siempre la mirada de frente, tanto de las personas con máscaras como de los animales, pudieron ayudar a establecer alguna forma de comunicación entre las figuras representadas y los observadores. El conjunto de esta evidencia, sumado al hecho de que se trataba de pinturas realizadas en las paredes interiores de las diversas estructuras del sitio, las cuales solían repintarse con nuevas imágenes distintas de las anteriores, y en las cuales también se incrustaban pequeños objetos, nos induce a pensar que estas pinturas formaban parte de actividades mágicas cuyo objetivo habría sido establecer puntos temporales de contacto y de comunicación con seres y/o fuerzas sagradas; puntos, superficies, que a su vez no se habrían restringido a un lugar específico del asentamiento ni tampoco estarían reservadas a un sector socioeconómico privilegiado.

## **6. Conclusiones**

Los debates en torno a la función y el significado de las pinturas murales halladas en el sitio de Tuleilat Ghassul suelen consistir, por un lado, en la naturaleza de las

imágenes representadas, es decir, por ejemplo, si se trataba de deidades o de seres humanos, y por el otro, si estaban vinculadas a prácticas comunitarias a cargo de una elite sacerdotal o, al contrario, relacionadas con actividades particulares a cargo de magos y chamanes. Sin embargo, más allá de los aportes de los diversos autores, consideramos que estos trabajos no terminan de explicar de manera satisfactoria cuál habría sido la función específica de estas pinturas en dichas actividades, las cuales tienden a ser consideradas como meras representaciones conmemorativas o decorativas.

Desde nuestro punto de vista, en cambio, hemos postulado que estas imágenes habrían tenido un rol central en las actividades mágicas y/o rituales, argumentando que pudieron haber desempeñado la función de establecer formas de contacto y de comunicación con los seres y/o fuerzas sagradas que se buscaba hacer participar en tales eventos. Para esto recurrimos a la teoría sobre la posible cualidad mágica de las imágenes en contextos prehistóricos, y en particular el rol performativo de las mismas en las sociedades del Próximo Oriente antiguo.

Los resultados de nuestro análisis nos han permitido identificar una serie de indicios los cuales, tomados en conjunto, favorecen la idea de que estas imágenes habrían tenido una función comunicativa. Primero, las pinturas se realizaron en diversas estructuras del sitio, en edificios de distinto tamaño; segundo, siempre se hacían al interior de estas unidades, por lo que no parecen haber tenido un fin ostentoso; tercero, las paredes solían repintarse con imágenes distintas de las anteriores, sobre las cuales se superponían en parte, lo que denota que quizás el acto de la pintura era tan importante como la figura que se reproducía; cuarto, las personas portaban máscaras zoomorfas mediante las cuales parecen haber denotado un estadio liminal; quinto, los animales poseían rasgos de diversas especies salvajes que poco tenían que ver con la base económica de estas sociedades, por lo que probablemente se trababan de seres imaginarios; y, por último, la manera de representar la mirada, de frente, con ojos bien redondos y abiertos, pudo ayudar a establecer alguna forma de interpelación entre los seres representados y los observadores.

Claro está que es posible que no todos los aspectos que involucran estas pinturas hallen su explicación en nuestra propuesta sobre la función comunicativa de las imágenes. También debemos considerar que se habría realizado bocetos o copias sin fines sagrados. Aún así, consideramos que la hipótesis aquí postulada ayuda a otorgar mayor sentido al conjunto de la evidencia, precisando la relación entre los frescos y su contexto simbólico.

## Bibliografía

- Albright, W. F. 1932: “The Chalcolithic age in Palestine”, *Bulletin of American Schools of Oriental Research* 48: 10-13.
- Bahrani, Z. 2001: *Women of Babylon. Gender and Representation in Mesopotamia*. London / New York.
- 2008: *Rituals of War. The Body and Violence in Mesopotamia*. New York.
- Banning, E. B. 2010: “Houses, households, and changing society in the Late Neolithic and Chalcolithic of the Southern Levant”, *Paléorient* 36/1: 49-87.
- Bourke, S. J. 2008: “The Chalcolithic period”. En R. B. Adams (eds.): *Jordan: An Archaeological Reader*. London: 109-160.
- Bourke, S. J. / Seaton, P. / Sparks, R. / Lovell, J. / Mairs, L. 1995: “Preliminary report on a first season of renewed excavations at Teleilat Ghassul by the University of Sydney, 1994”, *Annual of the Department of Antiquities of Jordan* 39: 31-64.
- Bourke, S. J. / Seaton, P. / Sparks, R. / Lovell, J. / Mairs, L. / Meadows, J. 2000: “Preliminary report on a second and third season of renewed excavations at Teleilat Ghassul by the University of Sydney, 1995/1997”, *Annual of the Department of Antiquities of Jordan* 44: 37-89.
- Bremmer, J. N. 1998: “‘Religion’, ‘Ritual’ and the Opposition ‘Sacred vs. Profane’”. En F. Graf (ed.): *Ansichten griechischer Rituale*. Stuttgart / Leipzig: 9-32.
- Brink, E. C. M. van den / Rowan, Y. M. / Braun, E. 1999: “Pedestalled Basalt Bowls of the Chalcolithic: New Variations”, *Israel Exploration Journal* 3/4: 161-183.
- Burton, M. M. / Levy, T. E. 2012: “Chalcolithic social organization reconsidered: excavations at the Abu Hof Village, Northern Negev, Israel”, *Mitekufat Haeven: Journal of the Israel Prehistoric Society* 42: 137-192.
- Cameron, D. O. 1981: *The Ghassulian Wall Paintings*. London.
- Dollfus, G. / Kafafi, Z. 1993: “Recent researches at Abu Hamid”, *Annual of the Department of Antiquities Jordan* 37: 241-262.
- Drabsch, B. 2015a: *The Mysterious Wall Paintings of Teleilat Ghassul, Jordan, in Context*. Monographs of the Sydney University Teleilat Ghassul Project 3. Oxford.
- 2015b: “The wall art of Teleilat Ghassul, Jordan: When, where, why, to whom and by whom?”, *Expression* 8: 50-57.
- Drabsch, B. / Bourke, S. 2014: “Ritual, art and society in the Levantine Chalcolithic: the ‘Processional’ wall painting from Teleilat Ghassul”, *Antiquity* 88: 1081-1098.
- Eliade, M. 1965: *Le sacré et le profane*. Paris.

- Elliott, C. 1977: "The religious beliefs of the Ghassulians c. 4000-3000 B.C.", *Palestine Exploration Quarterly* 109: 3-25.
- Epstein, C. 1985: "Laden animal figurines from Chalcolithic Palestine", *Bulletin of American Schools of Oriental Research* 258: 53-62.
- 2001: "The significance of ceramic assemblages in Chalcolithic burial contexts in Israel and neighboring regions in the Southern Levant", *Levant* 33: 81-94.
- Evans, J. M. 2003: "Wall plaque with libation scenes". En J. Aruz (ed.): *Art of the First Cities. The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*. New York: 74-75.
- Frahm, E. 2011: *Babylonian and Assyrian Texts Commentaries. Origins of Interpretation*. Münster.
- Gandulla, B. 1989: "El politeísmo monolátrico de las comunidades gentilicias hebreas", *Revista de Estudios de Asia y África* 24/1: 17-70.
- Garfinkel, Y. 1999: *Neolithic and Chalcolithic Pottery of the Southern Levant*. Qedem 39. Jerusalem.
- Gell, A. 1998: *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford.
- Gilead, I. 2002: "Religio-magic behavior in the Chalcolithic period of Palestine". En S. Ahituv / E. D. Oren (eds.): *Aharon Kempinski Memorial Volume: Studies in Archaeology and Related Disciplines*. Beersheva, Studies by the Department of Bible and Ancient Near East 15. Beersheva: 103-128.
- 2011: "Chalcolithic culture history: Ghassulian and other entities in the Southern Levant". En J. L. Lovell / Y. M. Rowan (eds.): *Culture, Chronology and the Chalcolithic. Theory and Transition*. Oxford: 12-24.
- Gilead, I. / Goren, Y. 1995: "Pottery assemblages from Garar". En I. Gilead (ed.): *Garar. A Chalcolithic Site in the Northern Negev*. Beersheva, Studies by the Department of Bible and Ancient Near East 7. Beersheva: 137-221.
- Gonen, R. 1992: "The Chalcolithic period". En A. Ben-Tor (ed.): *The Archaeology of Ancient Israel*. New Haven / London: 40-80.
- Green, A. 1995: "Ancient Mesopotamian Religious Iconography". En J. M. Sasson (ed.): *Civilizations of the Ancient Near East*, vol. 3. New York: 1837-1855.
- Grigson, C. 1995: "Plough and pasture in the early economy of the Southern Levant". En T. E. Levy (ed.): *The Archaeology of Society in the Holy Land*. London: 245-268.
- Hendel, R. S. 1997: "Aniconism and anthropomorphism in Ancient Israel". En K. van der Toorn (ed.): *The Image and the Book. Iconic Cults, Aniconism, and the Rise of Book Religion in Israel and the Ancient Near East*. Leuven: 205-228.
- Hennessy, J. B. 1969: "Preliminary report on a first season of excavations at Teleilat Ghassul", *Levant* 1: 1-24.

- 1982: “Teleilat Ghassul and its place in the Archaeology of Jordan”, *Studies in the History and Archaeology of Jordan* 1: 55-58.
- Hodder, I. 2011: “Çatalhöyük: a prehistoric settlement on the Konya plain”. En S. R. Steadman / G. McMahon (eds.): *The Oxford Handbook of Ancient Anatolia. 10,000-323 B.C.E.* Oxford: 934-949.
- Insoll, T. 2004: *Archaeology, Ritual, Religion.* London / New York.
- 2011: “Animism and totemism”. En T. Insoll (ed.): *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion.* Oxford: 1004-1016.
- Jones, A. M. / Boivin, N. 2010: “The malice of inanimate objects”. En D. Hicks / M. C. Beaudry (eds.): *The Oxford Handbook of Material Culture Studies.* Oxford: 333-351.
- Kerner, S. 2015: “Drink and commensality or how to hold on to your drink in the Chalcolithic”. En S. Kerner / C. Chou / M. Warmind (eds.): *Commensality: From Everyday Food to Feast.* London: 125-135.
- Koepfel, R. / Senes, H. / Murphy, J. / Mahan, J. 1940: *Teleilat Ghassul II, 1932-1936.* Rome.
- Laneri, N. 2015: “Introduction: Investigating Archaeological Approaches to the Study of Religious Practices and Beliefs”. En N. Laneri (ed.): *Defining the Sacred: Approaches to the Archaeology of Religion in the Near East.* Oxford: 1-10.
- Last, J. 1998: “A design for life: interpreting the art of Çatalhöyük”, *Journal of Material Culture* 3/3: 355-378.
- Lessa, W. A. / Vogt, E. Z. 1979: *Reader in Comparative Religion, an Anthropological Approach.* New York.
- Lewis, T. J. 2005: “Syro-Palestinian iconography and divine images”. En N. H. Walls (ed.): *Cult Image and Divine Representation in the Ancient Near East.* Boston: 69-108.
- Lewis-Williams, J. D. 2001: “Southern African shamanistic rock art in its social and cognitive contexts”. En N. S. Price (ed.): *The Archaeology of Shamanism.* London / New York: 17-39.
- Lovell, J. L. 2001: *The Late Neolithic and Chalcolithic Periods in the Southern Levant. New Data from the Site of Teleilat Ghassul, Jordan.* Monographs of the Sydney University Teleilat Ghassul Project 1. British Archaeological Reports International Series 974. Oxford.
- 2010: “Community is cult, cult is community: weaving the web of meanings for the Chalcolithic”, *Paléorient* 36/1: 103-122.
- Mallon, A. / Koepfel, R. / Neuville, R. 1934: *Teleilat Ghassul I, 1929-32.* Rome.
- Milevski, I. 2010: “Visual expressions of craft production in the Chalcolithic of the southern Levant”. En P. Matthiae / F. Pinnock / L. Nigro / N. Marchetti

- (eds.): *Proceedings of the 6<sup>th</sup> International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East, Vol. 3*. Wiesbaden: 423-430.
- 2013: “The transition from the Chalcolithic to the Early Bronze Age of the Southern Levant in socio-economic context”, *Paléorient* 39/1: 193-208.
- Miller, D. 2005: “Materiality: An Introduction”. En D. Miller (ed.): *Materiality*. Durham: 1-5.
- Miroschedji, P. de 1993: “Cult and Religion in the Chalcolithic and Early Bronze Age”. En A. Biran / J. Aviram (eds.): *Proceedings of the Second International Congress of Biblical Archaeology*. Jerusalem: 208-220.
- 2011: “At the Origin of Canaanite Cult and Religion: the Early Bronze Age Fertility Ritual in Palestine”, *Eretz Israel* 30: 74-103.
- Misch-Brandl, O. 2014: “Spiritual life in the Southern Levant during the Late Chalcolithic period, 4500-3600 BCE”. En M. Sebbane / O. Misch-Brandl / D. M. Master (eds.): *Masters of Fire. Copper Age Art from Israel*. New York / Princeton / Oxford: 78-99.
- Mithen, S. 1998: “The Supernatural Beings of Prehistory and the External Storage of Religious Ideas”. En C. Renfrew / C. Scarre (eds.): *Cognition and Material Culture: the Archaeology of Symbolic Storage*. Cambridge: 97-106.
- Nakamura, C. 2005: “Mastering matters: magical sense and apotropaic figurine worlds of Neo-Assyria”. En L. Meskell (ed.): *Archaeologies of Materiality*. Oxford: 18-45.
- North, R. 1961: *Ghassul 1960 Excavation Report*. Rome.
- Otto, R. 1917: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Breslau.
- Polcaro, A. 2013: “The Tuleilat al-Ghassul star painting: a hypothesis regarding a solar calendar from the fourth millennium B.C.”. En L. Feliu / J. Llop / A. Millet Albà / J. Sanmartín (eds.): *Time and History in the Ancient Near East. Proceedings of the 56<sup>th</sup> Rencontre Assyriologique Internationale at Barcelona, 26-30 July 2010*. Winona Lake, Indiana: 273-284.
- Renfrew, C. 1994: “The archaeology of religion”. En C. Renfrew / E. B. W. Zubrow (eds.): *The Ancient Mind. Elements of Cognitive Archaeology*. Cambridge: 47-54.
- Ries, J. 2008: *Símbolo, le Constatí del Sacro*. Milano.
- Rothman, M. S. 2004: “Studying the development of complex society: Mesopotamia in the late fifth and fourth millennia BC”, *Journal of Archaeological Research* 12/1: 75-119.
- Rowan, Y. M. 2012: “Beyond belief: the archaeology of religion and ritual”. In Y. M. Rowan (ed.): *Beyond Belief. The Archaeology of Religion and Ritual*. Archeological Papers of the American Anthropological Association 21. Hoboken, New Jersey: 1-10.

- Rowan, Y. M. / Golden, J. 2009: “The Chalcolithic Period of the Southern Levant: A Synthetic Review”, *Journal of World Prehistory* 22(1): 1-92.
- Schapiro, M. 1973: *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. Approaches to Semiotics. Paperback Series 11. The Hague.
- Schmandt-Besserat, D. 2007: *When Writing met Art: From Symbol to Story*. Austin.
- Seaton, P. 2008: *Chalcolithic Cult and Risk Management at Teleilat Ghassul: The Area E Sanctuary*. Monographs of the Sidney University Teleilat Ghassul Project 2. British Archaeological Reports International Series 1864. Oxford.
- Sonik, K. 2013a: “The monster’s gaze: vision as mediator between time and space in the art of Mesopotamia”. En L. Feliu / J. Llop / A. Millet Albà / J. Sanmartín (eds.): *Time and History in the Ancient Near East. Proceedings of the 56<sup>th</sup> Rencontre Assyriologique Internationale at Barcelona, 26-30 July 2010*. Winona Lake, Indiana: 285-300.
- 2013b: “Mesopotamian conceptions of the supernatural: a taxonomy of Zwischengeschehen”, *Archiv für Religionsgeschichte* 14: 103-116.
- Turner, V. 1967: *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca, New York.
- Ussishkin, D. 2014: “The Chalcolithic temple in Ein Gedi: fifty years after its discovery”, *Near Eastern Archaeology* 77/1: 15-26.
- Vigliani, S. 2016: “La noción de persona y la agencia de las cosas: una mirada desde el arte rupestre”, *Anales de Antropología* 50: 24-48.
- Winter, I. J. 2010a [1992]: “‘Idols of the king’: royal images as recipients of ritual action in Ancient Mesopotamia”. En I. J. Winter, *On Art in the Ancient Near East, Vol. 2 From the Third Millennium BCE*. Leiden / Boston: 167-195.
- 2010b [2000]: “The eyes have it: votive statuary, Gilgamesh’s axe, and cathected viewing in the ancient Near East”. En I. J. Winter: *On Art in the Ancient Near East, Vol. 2 From the Third Millennium BCE*. Leiden / Boston: 433-460.

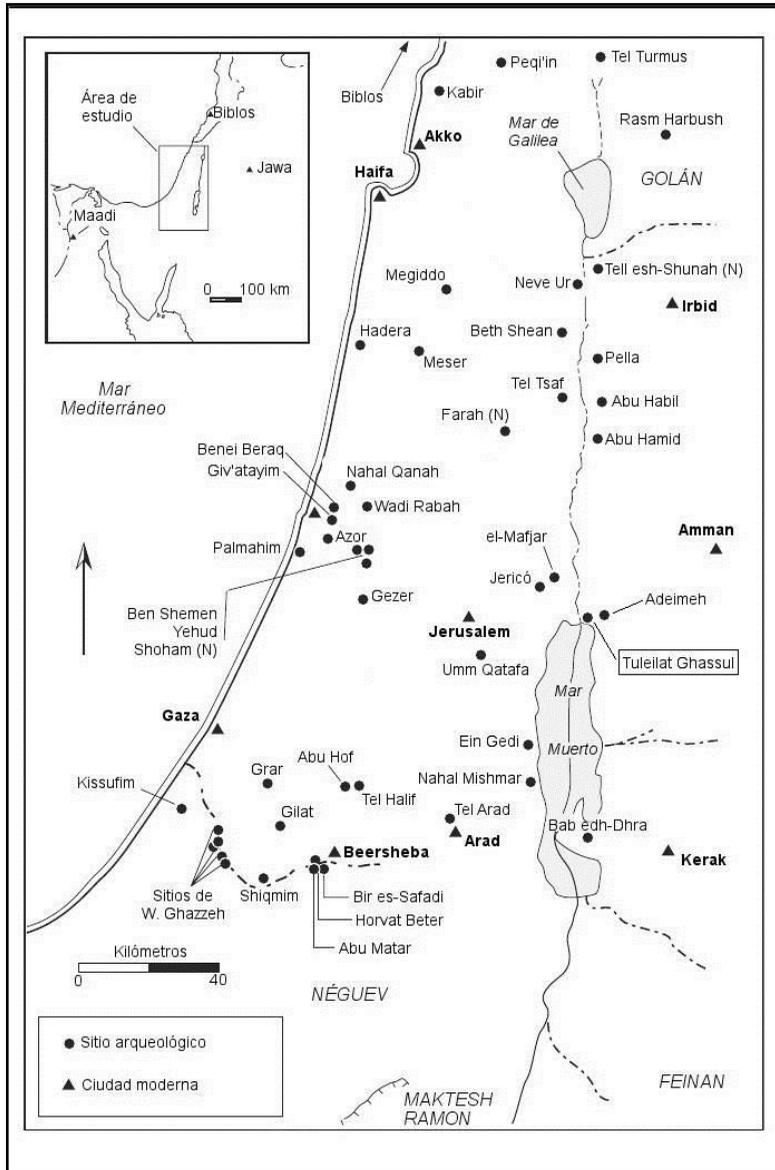


Fig. 1. Mapa del Levante meridional, período Calcolítico (adaptado de Rowan / Golden 2009: Fig. 1)

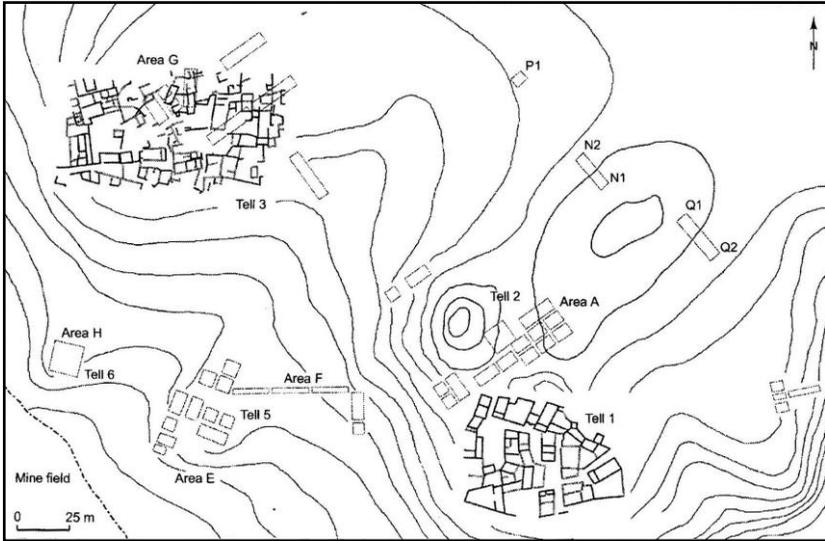


Fig. 2. Sitio de Tuleilat Ghassul (tomado de Lovell 2010: Fig. 2)

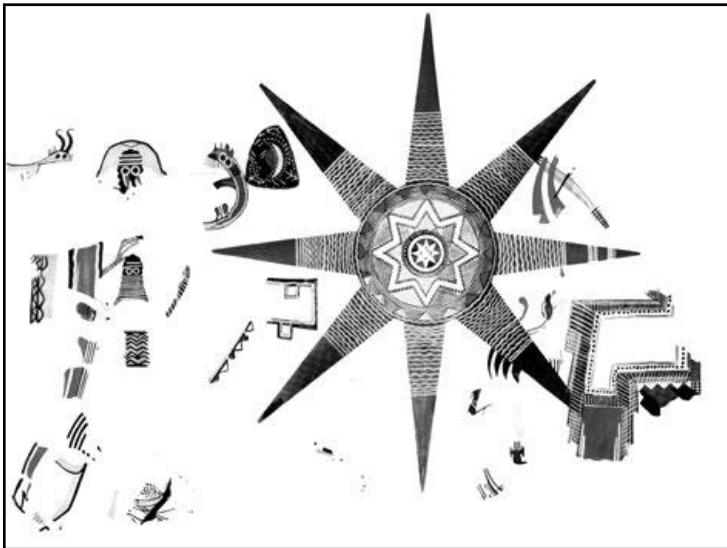


Fig. 3. Fresco "La Estrella" (tomado de Mallon et al. 1934: Frontispiece)



Fig. 4. Fresco "Los Notables" (tomado de Mallon et al. 1934: Pl. 66)

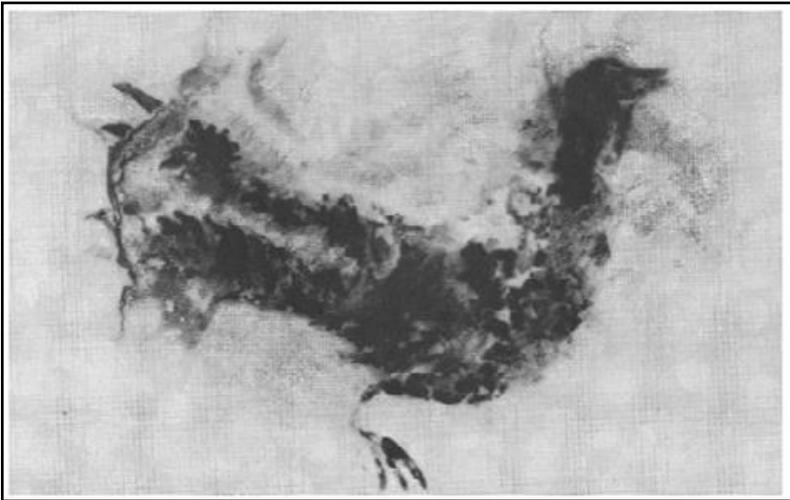


Fig. 5. Fresco "La Oca" (tomado de Mallon et al. 1934: Pl. 57)



Fig. 6. “Máscaras espectrales” (adaptado de Cameron 1981: Figs. 7-8)

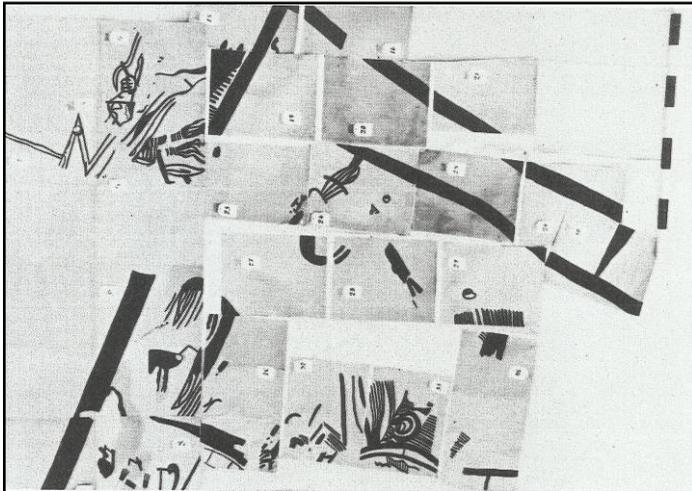


Fig. 7. “Pintura geométrica” (tomado de Cameron 1981: Fig. 4)

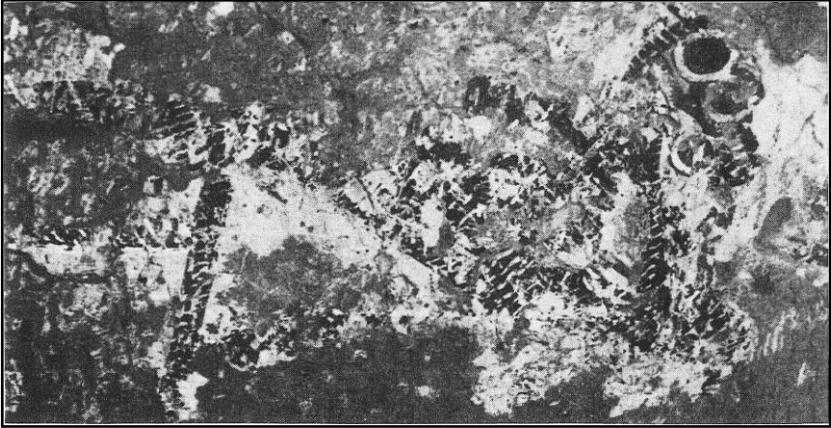


Fig. 8. Fresco “El Tigre” (tomado de Cameron 1981: Fig. 6)

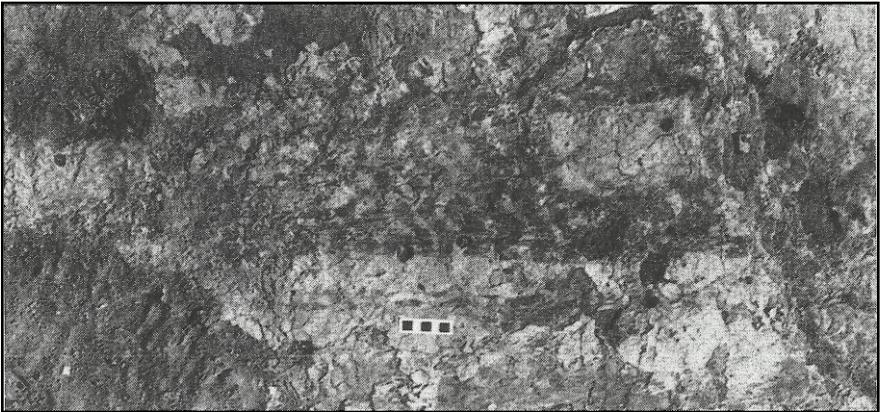


Fig. 9. “Pintura zig-zag” (tomado de Cameron 1981: Fig. 13)



Fig. 10. Fresco "La Procesión" (tomado de Cameron 1981: Fig. 14)

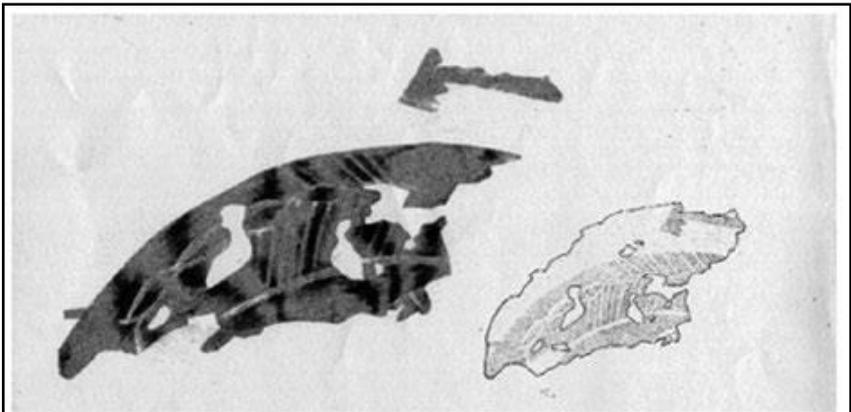


Fig. 11. Fresco "La Hoz Enguimaldada" (tomado de Bourke et al. 2000: 65)



Fig. 12. Fotografía del fresco “La Estrella” (cortesía de Milevski)

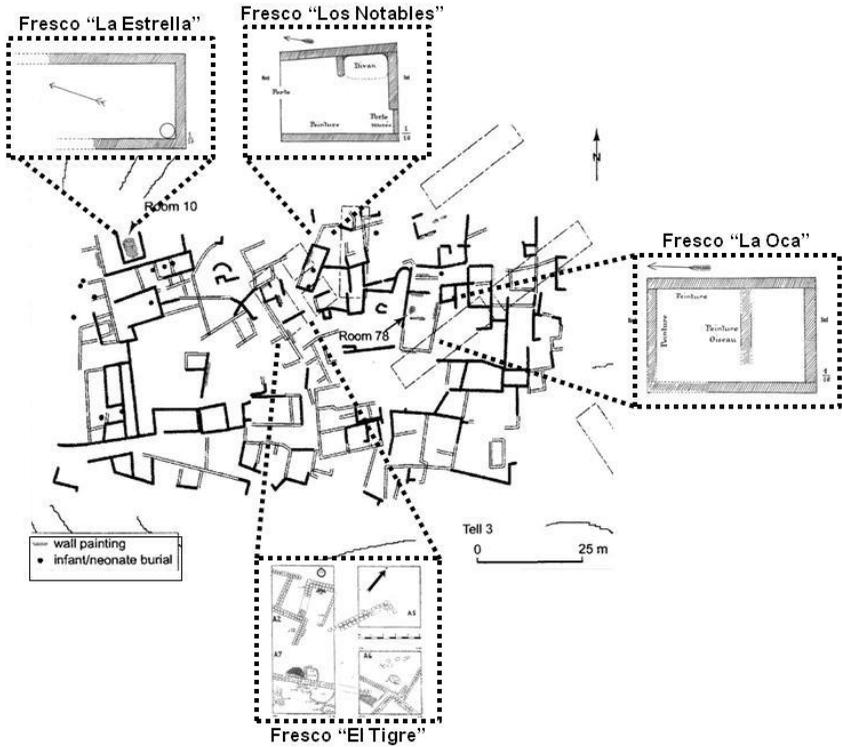


Fig. 13. Plano del *tell 3* de Tuleilat Ghassul, indicando los lugares donde se ubicaban los frescos (elaboración personal, basado en Lovell 2010: Fig. 4; Mallon et al. 1934: Figs. 64-66; North 1961: Fig. 2)

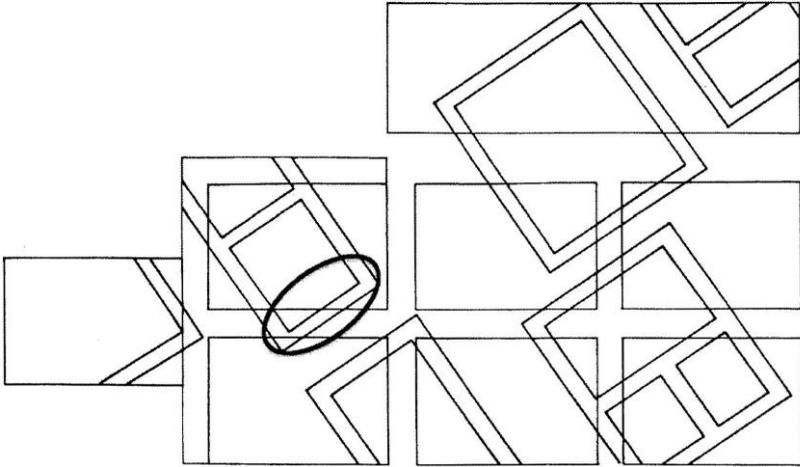


Fig. 14. Plano del *tell 2* de Tuleilat Ghassul, indicando el lugar donde se ubicaba el fresco “La Procesión” (tomado de Drabch / Bourke 2014: Fig. 2)



Fig. 15. Nueva reconstrucción del fresco “La Procesión” (adaptado de Drabsch / Bourke 2014: Fig. 5)



Fig. 16. Copia de impresiones de cilindros sello con posibles escenas rituales, período Uruk, Mesopotamia (tomado de Polcaro 2013: Fig. 2.b)

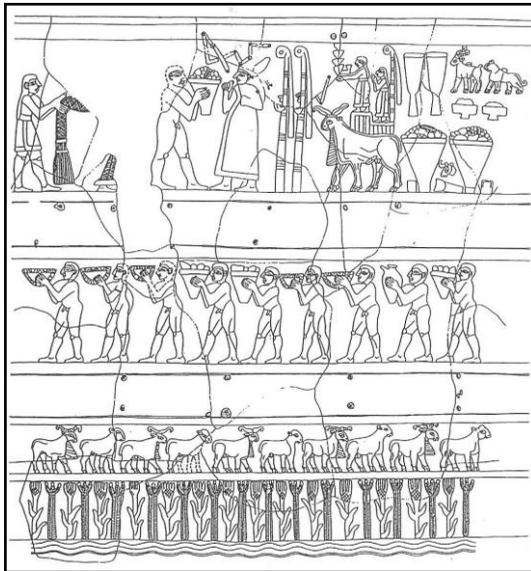


Fig. 17. Copia del bajorrelieve del vaso de Uruk, Mesopotamia (adaptado de Schmandt-Besserat 2007: Fig. 3.2)

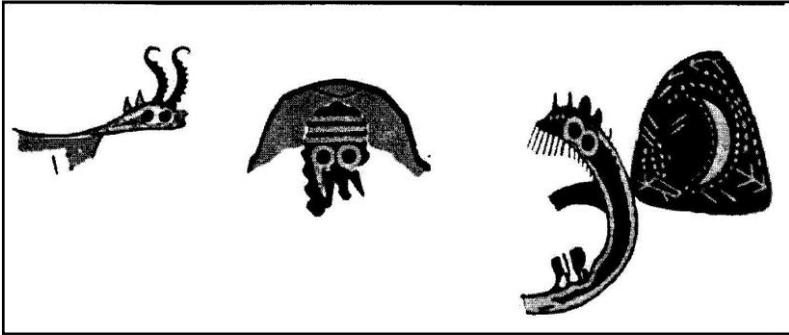


Fig. 18. Detalle de la esquina izquierda superior del fresco “La Estrella”  
(tomado de Polcaro 2013: Fig. 6.a)

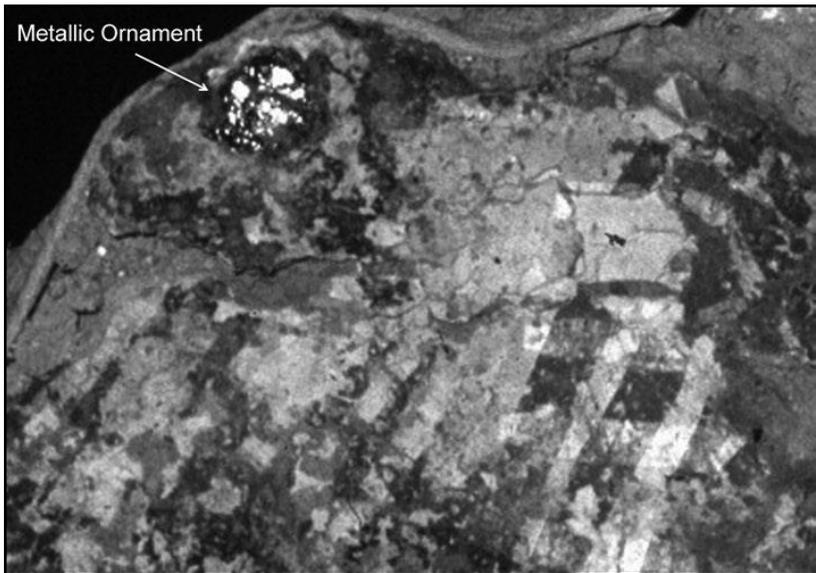


Fig. 19. Fotografía de un objeto de metal incrustado en el fresco “La Procesión”  
(tomado de Drabsch / Bourke 2014: Fig. 10)