

Número 4 - Julio / Diciembre 2017

CUADERNOS ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719 - 7012

Pontada Felipe Maximiliano Estay Sepúlveda

CENTRO DE ARTE RUPESTRE - AYUNTAMIENTO DE MORATALLA

ESPAÑA



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

CUERPO DIRECTIVO

Director

Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Editor

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

CEPU - ICAT, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Pauline Corthorn Escudero

221 B Web Sciences, Chile

Traductora: Portugués

Elaine Cristina Pereira Menegón

221 B Web Sciences, Chile

Archivo y Documentación

Carolina Cabezas Cáceres

Asesorías 221 B, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

Asesorías 221 B, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Hipólito Collado Giraldo

Dirección General de Patrimonio Cultural de Extremadura, España

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Dr. Juan Antonio Gómez-Barrera

IES Castilla de Soria, España

Dr. José Ignacio Royo Guillén

Dirección General de Patrimonio Cultural de Aragón, España

Dr. José Royo Lasarte

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

Dr. Juan Francisco Ruiz López

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Soria Lerma

Instituto de Estudios Giennenses, España

Dr. Ramón Viñas Vallverdú

Instituto Catalán de Paleoecología Humana y Evolución Social, España



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dra. Primitiva Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Rodrigo de Balbín Berhmann

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Jean Clottes

CAR-ICOMOS, Francia

Dra. Pilar Fatás Monforte

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. Marcos García Díez

Universidad del País Vasco, España

Dr. Mauro Severo Hernández Pérez

Universidad de Alicante, España

+ Dr. José Antonio Lasheras Corruçhaga

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. José Luis Lerma García

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Antonio Martinho Baptista

Parque Arqueológico y Museo del Côa,
Portugal

Dr. Mario Menéndez Fernández

Universidad Nacional de Educación a
Distancia, España

Dr. George Nash

Universidad de Bristol, Inglaterra



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:





Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

ISSN 0719-7012 / Número / Julio – Diciembre 2017 pp. 141-179

LOS ANIMALES EN TRANCE DE MUERTE EN EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO ESPAÑOL

ANIMALS IN DEATH TRANCE IN THE SPANISH ROCK ART

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses, España
jordanmontes@regmurcia.com

Fecha de Recepción: 29 de mayo de 2017 – **Fecha de Aceptación:** 27 de junio de 2017

Resumen

Análisis de algunas escenas donde aparecen animales en trance de muerte en el arte rupestre mesolítico español, comparadas con figuras del arte paleolítico.

Palabras Claves

Animales – Muerte – Arte rupestre – Iconografía

Abstract

Analysis of some scenes where animals appear in death trance in the spanish rock art mesolithic, compared with figures of paleolithic art.

Keywords

Animals – Death – Cave art – Iconography

Introducción

Recientemente ofrecimos una pequeña aportación acerca de un conjunto exiguo de animales rampantes que aparecen pintados en el Arte Rupestre Levantino Español¹, donde abordábamos además sus posibles significados y los arquetipos iconográficos gestados durante milenios en torno a este modelo, quizás con un origen en el arte francocantábrico del Paleolítico Superior.

Pero existen también en el arte levantino, en otra serie de figuras todavía más reducida en número, animales que caen, aparentemente muertos. Unos, en escenas que consideramos que no son de caza; otros, por el contrario, se precipitan al vacío o son representados totalmente atravesados por flechas en instantáneas cinegéticas, aparentemente abatidos por cazadores de bandas del Mesolítico de la Península Ibérica².

Recordamos siempre el trabajo de M. von Hoek³ sobre estas extrañas desviaciones en la posición habitual de las anatomías de los animales, ya sean invertidas o de caídas, y desde la cordillera del Atlas en el Magreb, hasta el Kalahari y los montes Drakensberg en Sudáfrica.

Del mismo modo las anomalías indicadas respecto a la horizontalidad general de las representaciones de la fauna, han sido estudiadas por varios investigadores, como Ouzman⁴, Whitley⁵ o Lewis-Williams⁶, quienes consideraron que en realidad estas modificaciones radicales de posturas indicaban alegorías o metáforas de la muerte espiritual, ya que toda inversión del mundo cotidiano y profano permite un acceso al mundo de los espíritus, a la trascendencia, tras la provocación de las alteraciones del espacio; y acaso tras las alteraciones de la mente después de la ingestión de psicotrópicos por parte de los chamanes.

El propósito de este pequeño trabajo es intentar aproximarnos de nuevo a los significados y a las prudentes interpretaciones de las figuras y escenas del arte rupestre.

¹ J. F. Jordán Montés, "Animales rampantes en el arte rupestre postpaleolítico español. Un recuerdo de un arquetipo iconográfico magdalenense: del señor de los animales al héroe civilizador", Cuadernos de Arte Prehistórico 3 (2017) 130-163.

² J. F. Jordán Montés, "Narraciones de mitos entre los cazadores postpaleolíticos de la Península Ibérica: cuerpos estilizados, escalas con miel, animales en trance de muerte y la Hija del Señor del Bosque", Cuadernos de Arte Rupestre 3 Moratalla (2006) 79-124.

³ M. Van Hoek, "How to draw attention anomalies in animal orientation: method and meaning in rock art studies", Rock Art Paper 1 (2005).

⁴ S. Ouzman, "The fish, the shaman and the peregrination: san rock paintings of mormyrids fish as religious and social metaphors", Southern African Field Archaeology 4(1) (1995): 3-17.

⁵ D. S. Whitley, The art of the shaman: rock art of California (Salt Lake: City University of Utah Press, 2000).

⁶ D. Lewis-Williams, The rock art Southern Africa (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

1.- Los animales que caen: los animales vivos del revés o en supuesto trance de muerte

Al margen de posibles escenas cinegéticas que se representan tanto en el arte paleolítico francocantábrico⁷, como en el levantino español⁸, existen motivos iconográficos que se insertan con dificultad en el mundo de la caza y de la depredación.

1. 1.- ¿Precedentes en el arte paleolítico francocantábrico?

Las posiciones “extrañas” de los caballos en el arte Paleolítico francocantábrico son muy escasas, tanto como en el arte mesolítico del Levante peninsular que luego analizaremos.

Las cuevas de Ekain (Deba, Guipúzcoa)⁹, en la sala Zaldei, con numerosos équidos pintados en negro y rojo, a veces atravesados por varios venablos, o los grabados en las plaquetas del Parpalló (Gandía, Valencia)¹⁰, ambos en España¹¹, no revelan nada extraordinario. Del mismo modo ocurre en la cueva de Pech-Merle (Cabrerets, Lot, Francia)¹², donde dos grandes caballos, además de uno virtual formado por el propio perfil de la roca y su sombra proyectada, aparecen asociados a series de gruesos puntos negros, unos 212, que cubren sus cuerpos, y a 6 manos¹³ que se sitúan

⁷ M. Lejeune, “La chasse dans l’art préhistorique”, *Anthropologie et Préhistoire* 111 (2000): 410-415. Dominique Baffier, “Lecture technologique des représentations paléolithiques liées à la chasse et au gibier”, *Paléo* 2 (1990): 177-190. Dominique Baffier et alii, “Les poissons de la Grande Grotte d’Arcy-sur-Cure (Yonne)”, *Munibe, Antropología-Arkeologia* 57 (2005) 53-64.

⁸ M^a. C. Blasco Bosqued, “La caza en el arte rupestre del Levante español”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 1 (1974): 29-55. Eufrosina Roselló-Izquierdo, Laura Llorente-Rodríguez y Arturo Morales-Muñiz, “Los Peces de Cova Fosca (Castellón, España): ¿Signos perdidos de una tradición?”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 41 (2015) 87-96.

⁹ Por orden cronológico: J. M. Barandiarán, J. M. y J. Altuna, “La cueva de Ekain y sus figuras rupestres”, *Munibe* 21 (1969): 331-385. J. Altuna, J. y J. M. Apellaniz, “Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Ekain (Deba, Gipuzkoa)”, *Munibe* 30 (1978) 1-151; J. Altuna, J., y J. M. Merino, El yacimiento prehistórico de la cueva de Ekain (Donostia: Deba, Gipuzkoa, Sociedad de Estudios Vascos. Serie B 1, (1984) 1-351; J. Altuna, Ekain y Altxerri, Dos santuarios paleolíticos en el País Vasco (San Sebastián: Haramburu Editor, 1997).

¹⁰ R., Pigeaud, “The horses at the Parpalló cave (Gandía, Valencia, Spain)”, *Saguntum PLA V* 37 (2005) 9-16; L. Pericot García, La cueva del Parpalló (Gandía) (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1942); V. Villaverde Bonilla, “Análisis del bestiario de la colección de arte mueble de la cova del Parpalló”, *Veleia* 8-9 (1991-1992) 65-97; V. Villaverde Bonilla, “Principaux traits évolutifs de la collection d’art mobilier de la grotte de Parpalló”, *L’Anthropologie* t. 96 n°2-3 (1992) 375-396; V. Villaverde Bonilla, *Arte paleolítico de la cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*. Valence, Espagne, (Valencia: Publ. Diputació de València, Servei d’Investigació Prehistòrica, 1994) 2 vols.

¹¹ E. Hernández Pacheco, “Los caballos del cuaternario superior según el arte paleolítico”, *Boletín de la real Academia de Exactas, Físicas y Naturales* 16 (1919) 505-531.

¹² A. Lemozi, *La grotte-temple du Pech-Merle, un nouveau sanctuaire préhistorique*, París: Picard, 1929; L. R. Rougier y R. Roman, *Pech-Merle de Cabrerets* (Toulouse: Privat, 1954); M. Lorblanchet, *Art préhistorique du Quercy* (Toulouse: Ed. Loubatières, 1988); R. Teyssedou, *Führer der Pech-Merle Höhle, Cabrerets-Lot*, Menton: Éditions du Castelet, 2010. B. Olins Alpert, “The meaning of the dots on the horses of Pech Merle”, *Arts* 2 (2013) 476-490.

¹³ A. Leroi-Gourhan, “Las manos de Gargas. Introducción a un estudio de conjunto”, en *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*, Gijón: Istmo, (1984) 493-510. R. Lacalle Rodríguez, “El símbolo

ante sus rostros, sobre sus espaldas o bajo sus vientres, como si se tratara de un rito de protección circundante o de impregnación ritual de la capacidad genésica del caballo. Igualmente, la casi totalidad de los numerosos caballos de Lascaux (Montignac, Dordogne, Francia)¹⁴, algunos de ellos asociados a signos abstractos, angulares o geométricos o a líneas que les cruzan, no nos muestran en apariencia ninguna inversión.

Pero es verdad que en el arte francocantábrico del Paleolítico Superior existen diversas representaciones que sugieren animales en trance de hundimiento, respecto a una supuesta línea horizontal en el espacio de representación, y que causan al menos una primera y momentánea sensación de descenso vertiginoso o de inversión de su postura lógica.

Recordemos someramente algunos ejemplos, que luego vamos a desarrollar. En Francia hay que destacar el caso nítido del caballo que aparece al final del llamado Divertículo Axial de Lascaux (Dordogne)¹⁵.

Semejante a este ejemplar por su posición, es el caballo de Montespan,¹⁶ y del que luego ampliaremos el comentario y lo compararemos con el équido de El Pindal en España.

Entre los bisontes en posición vertical e invertida, hay que destacar el caso de Fontanet (Ornolac-Ussat-les-Bains, Ariège)¹⁷.

de la mano en el arte paleolítico”, *Zephyrus* 49 (1996): 273-279. Michel Lorblanchet, “Rencontres avec le chamanisme”. En *Chamanisme et arts préhistoriques*, París: Errance, (2006) 105-136.

¹⁴ M. Groenen, “Le cheval dans l’art pariétal du paléolithique supérieur”. En Cattelain, P. et Bozet, N. (dirs.): *Sur la piste du cheval de la Préhistoire à l’antiquité*, Treignes: Cédarc, (2007), 23-30 ; J. D’Huy y J. L. Le Quellec, “Les animaux fléchés à Lascaux: nouvelle proposition d’interprétation”. *Préhistoire du Sud-Ouest*, Association Préhistoire Quercinoise et du Sud-Ouest 18 (2) (2010) 161-170.

¹⁵ F. Windels y A. Laming-Emperaire, *Lascaux. Chapell Sixtine de la Préhistoire*, Montignac-sur-Vézère, 1948; F. Windels y A. Laming-Emperaire, *The Lascaux cave paintings*, N. York: Viking Press, 1950; A. Laming-Emperaire y M. Roussel, *La grotte de Lascaux* (París: Caisse nationale des monuments historiques, 1950); G. Bataille, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l’art* (Genève: Skira, 1955); A. Laming-Emperaire, *Lascaux. Paintings and engravings* (Londres: Penguin Books, 1959); A. Leroi-Gourhan y J. Allain (dirs.), *Lascaux inconnu*, en *Gallia Préhistoire*, supl. 12 (París : Éd. Du CNRS, 1979); B. Delluc y G. Delluc, *Lascaux: art et archéologie* (París: Éditions du Périgord Noir, 1984) ; B. Delluc y G. Delluc, *Discovering Lascaux* (Burdeos: Éditions Sud-Ouest, 1990); M. Ruspoli, *The cave of Lascaux*, New York: Harry N. Abrams, 1987 ; F. Rusinowski, *Étude de la représentation du mouvement dans les figures animales de la grotte de Lascaux* (Liège: Mémoire de Préhistoire Liégeoise, n° 6, 1990; D. Vialou, *Lascaux: premier chef d’œuvre de l’humanité*, Dijon: Faton, 1992; H. Saint-Blanquat, *Lascaux et son temps* (Tournai: Casterman, 1993); N. Ajoulat, *Lascaux. Le geste, l’espace et le temps*, París: Seuil, 2004; D. Tauxe, “L’organisation symbolique du dispositif pariétal de la Grotte de Lascaux”, *Préhistoire du Sud-Ouest* 15 (2) (2007) 177-266.

¹⁶ H. Begouën; N. Casteret y L. Capitan, “La caverne de Montespan”, *Revue Anthropologique* 33 (1923) 333-350 ; C. Rivenq, “Grotte de Ganties-Montespan”. En *L’art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises* (París: Imprimerie Nationale, 1984) 438-445; C. Rivenq, *La «scène de chasse» de Ganties-Montespan* (Toulouse: Etat, 1976).

¹⁷ E. Ripoll, *Los cazadores paleolíticos*, Madrid: Historia 16, (2002) 151-153; D. Viallou: *L’art des grottes en Ariège magdalénienne*, XXIIe supplément *Gallia Préhistoire* (París: Ed. CNRS, 1986).

En España hemos de mencionar los caballos que “caen” de El Pindal o del Trucho, y que luego desarrollaremos.

Otros casos son dudosos o inclasificables. Nos referimos, por ejemplo, a las composiciones de estructura circulares que se observan en la gruta de Rouffignac (Dordogne, Francia)¹⁸, en el torbellino o remolino del Grand Plafond, donde una alfomalla de mamuts, caballos, bisontes y cabras, según la posición que adopte el observador respecto al panel con pinturas, gira en espiral, de tal suerte que es difícil observar y entender diferentes animales en posición de caída, invertida o no, porque todos en realidad giran en rotación, como si se tratara de una constelación.

Algo semejante es posible afirmar de la bóveda de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria), donde se acumulan y giran en torbellino bisontes, caballos y una gran cierva. En la periferia de este conjunto español algunos animales adoptan una posición vertical y de caída frontal, como una cierva, un ciervo y un caballo (figs. 33, 29 y 31)¹⁹.

Del mismo modo, en la cueva del Trucho (Huesca, España), la cúpula o bóveda natural donde se insertan las figuras, hace realmente delicado, cuando no imposible, determinar la horizontalidad o la inversión adoptada por un animal.

A todo esta complejidad, hay que añadir las atinadas observaciones de los Delluc²⁰, quienes recuerdan que el número de animales heridos o agonizantes en el arte paleolítico francocantábrico es extremadamente reducido, casi testimonial; y que cuando aparecen aparentemente heridos (“blessures symboliques”)²¹, su aspecto suele ser de no sufrimiento²². Estas reflexiones nos conducen a una conclusión inicial parcial: los animales

¹⁸ L. R. Nougier, *La grotte aux cents mammoths*, París: Perigord Noir, 1978; Cl. Barrière, “Le grand plafond de Rouffignac”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 77 (1980) 269-276; Cl. Barrière, *L’art pariétal de Rouffignac. La grotte aux cents mammoths* (París: Picard, Fondation Singer-Polignac, 1982); A. Leroi-Gourhan, “Organisation figurative de la grotte de Rouffignac”, *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord* CXVII (1990) 21-39; J. Plassard, “Réflexion sur l’art de Rouffignac”, *L’Anthropologie* 96 (2-3) (1992) 357-368; J. Plassard, *Rouffignac. Le sanctuaire des mammoths* (París: Seuil, 1999); F. Plassard y J. Plassard, “Figures inédites de la grotte de Rouffignac”, *Gallia Préhistoire* 42 (2000) 85-106.

¹⁹ L. Gordon Freeman y J. González Echegaray, *La grotte d’Altamira* (París: Terres Préhistoriques, La Maison des Roches, 2001).

²⁰ B. Delluc y G. Delluc, “Le sang, la souffrance et la mort dans l’art paléolithique”, *L’Anthropologie* 93 (2) (1989): 389-406.

²¹ Para este tema ampliar con: B. Bettelheim, *Les blessures symboliques. Essai d’interprétation des rites d’initiation* (París: Gallimard, 1971). [Hay traducción al español: *Heridas simbólicas: los ritos de la pubertad y el macho envidioso* (Barcelona: Barral, 1974); J. L. Binet, *Le sang et les hommes* (París: Découverts Gallimard, 1988), 32.

²² Animales paleolíticos con heridas no simbólicas y sufrimiento reflejado en abundantes hemorragias serían, entre otros: un toro en Gabillou de cuya boca mana sangre; el bisonte eviscerado de Lascaux ante el hombre con rostro de ave, además de otro bisonte atravesado por siete venablos; una leona del Divertículo de los Felinos de Lascaux, al estilo de los relieves asirios; los osos sangrantes por ojos y bocas de Trois-Frères, repletos además por punteados; cáprido herido con lanza en Niaux; bisontes moribundos por venablos o afectados por varias heridas en Niaux... etc. ¿Esta casi ausencia de animales heridos se trató de un tabú? ¿De un miedo innato del ser humano por representar el sufrimiento que ocasionaba en sus víctimas (presas o competidores ecológicos), para evitar en el futuro venganzas o castigos de los dioses? Acerca de los animales heridos atribuyéndoles un significado simbólico a sus heridas, ver la aportación de J. D’Huy y J. L. Le Quellec, “Les animaux “fléchés” à Lascaux... 2010-12. Los autores detectan que la

en posición invertida o en caída no necesariamente estarían muriendo o estarían siendo cazados. Habría que pensar, quizás, en un trance espiritual. Y esta afirmación valdría tanto para el arte del Paleolítico Superior del área francocantábrica, como para el arte Mesolítico del área mediterránea.

1.2.- Los casos franceses. Al norte de los Pirineos

Existen varios casos que nos sugieren una posición espacial singular de los caballos en el arte rupestre paleolítico al norte de los Pirineos. Nos referimos especialmente a un caballo invertido en Rouffignac (Dordogne) y al caballo que se precipita hacia atrás, hacia un supuesto abismo, en el Divertículo Axial de Lascaux (Dordogne), además del ya mencionado de Montespan. Los describimos.

1.2.1.- El torbellino y embudo de Rouffignac²³ (Fig. 1).

En Rouffignac, en una compleja secuencia en espiral o en torbellino caótico de 66 animales (26 mamuts; 12 bisontes; 11 caballos; 12 cabras; 3 rinocerontes...), casi todos pintados en negro, en una verdadera composición circular, donde participan bisontes, mamuts, cabras y caballos, hay al menos un caballo cuya posición podría ser considerada como de inversión de 180° en el espacio (caballo nº 88), y otros dos de 90° parece caer verticalmente (gran caballo, nº 95; caballo nº 87). Pero es verdad que los enormes animales (270 cm del gran caballo; 155 cm del gran bisonte –nº 116-; 150 cm de la gran cabra –nº 112-; 140 cm del gran mamut –nº 123-, por ejemplo) fueron situados en un punto muy singular y muy bajo de la topografía de la cueva (a apenas 1 m de altura), sin deformaciones y con las proporciones anatómicas adecuadas, girando siempre en torno al pozo. Este punto concreto fue seleccionado intencionada y conscientemente. Como describe Barrière: «...au-dessus d'un vaste entonnoir de succion aboutissant à un puits donnant accès au deuxième étage de la grotte, difficulté inexistante á quelques mètres avant ou après» (sobre un gran embudo de succión que conduce a un pozo que da acceso al segundo piso de la cueva, dificultad inexistente a algunos metros antes o después).

Todos estos rasgos y factores coincidentes en el espacio, nos indican que los animales, incluyendo los que aparentemente caen, pudieron ser entendidos mejor como succionados hacia otros mundos, en una especie de remolino acuoso que enredaba y

mayor parte de los animales “heridos” o acribillados en cazas rituales, neutralizando así sus potenciales peligros, son grandes depredadores que competían con los humanos por los recursos cinegéticos o que en verdad constituían una amenaza grave para la vida nuestra. Sobre animales heridos en el arte paleolítico en España: C. González Sainz, “El tema del ciervo herido en el arte parietal paleolítico de la región cantábrica. Evaluación iconográfica”, *Veleia* 24-25 (2007-8) 305-327. M. Menéndez Fernández y J. M. Quesada López, “Artistas y cazadores de ciervos. El papel del ciervo en el arte y la caza del Paleolítico Superior cantábrico”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I. Nueva Época. Prehistoria y Arqueología*, 1 (2008) 155-166. Hay que destacar los espectaculares ciervos heridos de Peña Candamo o de La Pasiega.

²³ L. R. Nougier, *La grotte aux cents mammoths...*; Cl. Barrière, “Le grand plafond de Rouffignac...”; Cl. Barrière, *L'art pariétal de Rouffignac...*; A. Leroi-Gourhan, “Organisation figurative de la grotte de Rouffignac...”; J. Plassard, “Réflexion sur l'art de Rouffignac...”; J. Plassard, *Rouffignac. Le sanctuaire des mammoths...*; F. Plassard y J. Plassard, “Figures inédites de la grotte de Rouffignac...”

mezclaba diferentes especies de la fauna y anulaba toda perspectiva y referencia espacial equilibrada y horizontal²⁴.



Figura 1
Grand plafond de Rouffignac. Calco de Claude Barrière

1.2.2.- La caída de Lascaux²⁵: el cruce de la curva o meandro (Fig. 2)

En Lascaux, en la denominada Galería Axial, en el extremo final de la misma, en el llamado Meandro, aparece un enorme caballo cuya posición corporal parece indicar que se hunde en un abismo, estando el animal todavía vivo, mientras otros cuatro équidos que le acompañan, junto a otra pareja enfrentada, permanecen en su posición habitual. Uno de ellos muestra gruesos puntos rojos en las patas delanteras y en el cuello, mientras que otro está atravesado por líneas. El équido, con los cascos por encima de su cabeza, parece sumirse en una caída profunda. Se ha interpretado como un ejemplo de una

²⁴ Para la lectura de la composición de los grupos de animales, sus integrantes y sus oposiciones en estructuras semicirculares, ver Cl. Barrière, "Le grand plafond de Rouffignac". Bulletin de la Société Préhistorique Française 77 (9) (1980) 269-276.

²⁵ F. Windels y A. Laming-Empeaire, Lascaux. Chapell Sixtine de la Préhistoire...; F. Windels y A. Laming-Empeaire, The Lascaux cave paintings...; A. Laming-Empeaire y M. Roussel, La grotte de Lascaux...; G. Bataille, La peinture préhistorique. Lascaux...; A. Laming-Empeaire, Lascaux. Paintings and engravings...; A. Leroi-Gourhan y J. Allain (dirs.), Lascaux inconnu...; B. Delluc y G. Delluc, Lascaux: art et archéologie...; B. Delluc y G. Delluc, Discovering Lascaux...; M. Ruspoli, The cave of Lascaux...; F. Rusinowski, Étude de la représentation du mouvement...; D. Vialou, Lascaux: premier chef d'œuvre de l'humanité...; H. Saint-Blanquat, Lascaux et son temps...; N. Ajoulat, Lascaux. Le geste, l'espace et le temps...; D. Tauxe, "L'organisation symbolique du dispositif..."

escena de caza por despeñamiento, empujando a las presas desde lo alto de unos farallones²⁶. Pero al aparecer un único ejemplar en posición de caída, sin sensación aparente de matanza colectiva de decenas de caballos, pensamos que la intencionalidad de esta figura radica en resaltar una trascendencia espiritual del significado.



Figura 2
Caballo de la Cueva de Lascaux. Fotografía de Don Hitchcock

²⁶ T. F. Kehoe, "Corralling: evidence from Upper Palaeolithic cave art". En L. B. Davis y B. O. K. Reeves (eds.), *Hunters of the recent past* (Londres: Unwin Hyman, 1973), 34-45.

Como resalta Lewis Williams²⁷, la ubicación del caballo que cae en una pared del Meandro fue muy meditada. Para el investigador sudafricano, el caballo fue situado intencionalmente en una especie de pilar redondo natural y en una suerte de vórtice que giraba al final de la Galería Axial. En esta zona se encontraron abundantes restos de ocre e industrias líticas; y en un nicho de la roca, frente al Caballo Invertido, aparecieron clavadas tres hojas de sílex teñidas de pintura roja.

Pensamos que se trataba en verdad del final de un camino iniciático. ¿Se trató de indicar con el équido el prelude de una occisión ritual? ¿El caballo invertido era una alegoría del tránsito de los humanos hacia el más allá, tras recorrer la galería axial, cuya bóveda estaba poblada de espectaculares y coloristas animales?

Por ello, si observamos la extrema perfección que manifiestan los artistas del paleolítico para realizar los dibujos de los caballos, tanto en los detalles anatómicos más menudos como en las proporciones generales de sus cuerpos, así como en diferentes actitudes, movimientos y comportamientos propios de su etología (cortejo, luchas entre machos rivales, diferencias anatómicas de sexo y edad o incluso según las estaciones del año...), consecuencia de la atenta y continua observación de la caza o de la fauna en general, hemos de deducir y admitir que la plasmación de un animal en posición vertical (ascendente o descendente) o invertida, no fue fruto de la impericia o del error, sino de una necesidad ritual; constituyó la plasmación evidente de un mito²⁸, de una narración de transmisión oral en imágenes, aparentemente incomprensibles o hasta absurdas. Aquellas posiciones eran no estáticas, como bien destacan Groenen o Azema²⁹.

1.2.3.- La caída de Montespan³⁰ (Fig. 3)

Existe un caballo en Montespan que cae aparentemente en una trampa, aunque los puntos que le rodean, así como el mismo animal, pueden constituir una alegoría de un tránsito hacia otra dimensión o existencia. Su silueta y posición recuerda sin duda a la de Lascaux, pero además admite una comparación con otro caballo semejante en El Pindal de España. A continuación procederemos a su análisis.

1.2.4.- Las caídas de Fontanet (Fig. 4) y de Pech-Merle.

Se trata, en la primera estación, de un bisonte estático y aparentemente vivo, mas en posición vertical e invertida, que podría denotar la intención de representar un trance o la muerte³¹. Para concluir, citamos el toro que se desliza o se desploma en Pech-Merle³², aparentemente sin venablos o armas que hayan impactado en el cuerpo del animal.

²⁷ David Lewis-Williams, *La mente en la caverna* (Madrid: Akal, 2005), 257.

²⁸ La existencia de mitos pintados en el arte paleolítico, con una gran complejidad iconográfica, ya fue destacada por A. Leroi-Gourhan, "Interprétation esthétique et religieuse des figures et symboles dans la préhistoire", *Archives de Sciences Sociales des Religions* 42 (1976) 5-15.

²⁹ M. Azema, "La représentation du mouvement au Paléolithique supérieur: apport du comparatisme ethnographique à l'interprétation de l'art pariétal", *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 103 (3) (2006) 479-505.

³⁰ C. Rivenq, *La «scène de chasse» de Ganties-Montespan* (Toulouse: 1976).

³¹ J. Delteil, P. Durbas, L. Wahl, "Présentation de la galerie ornée de Fontanet (Ornolac-Ussat-les-Bains, Ariège)", *Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées* 27 (1972) 11-20; J. B. Chapelier y A. Costes, "Tentative d'interprétation psychanalytique d'un ensemble rupestre cohérent: Fontanet", *Journal du Groupe français d'Etude et de Recherche sur les Origines de Représentations graphiques et symboliques*, 2 (1981) 30-68; J. Clottes, F. Rouzard y L. Wahl,

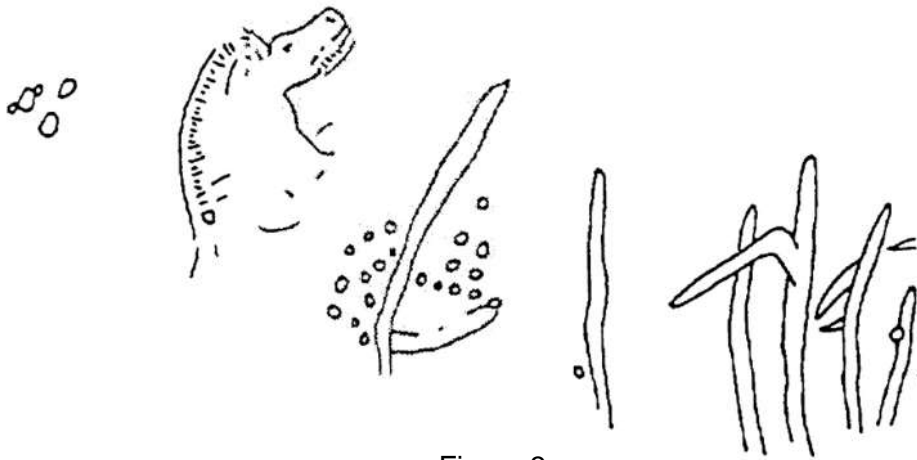


Figura 3
Caballo de Montespán. Fuente M. Lejeune



Figura 4
Bisonte vertical de Fontanet. Calco de S. Ripoll

“Grotte de Fontanet”, en L’art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises (Paris: Imprimerie Nationale, 1984), 433-437.

³² M. Lorblanchet, “Les dessins noirs de Pech-Merle”. En Congrès Préhistorique de France, Montauban-Cahors, Paris: Société Préhistorique Française, 22, (1979) 178-207.

1.3.- Los casos españoles. Al sur de los Pirineos

1.3.1.- La cueva de la Fuente del Trucho (Huesca, España)³³ (Fig. 5)

La Fuente del Trucho se divide en dos zonas. El llamado santuario exterior, donde predomina la iconografía del oso; y el santuario interior, donde el caballo es el animal protagonista, acompañado de una cabra, un ciervo, medio centenar de manos negativas y composiciones abstractas: trilobulados y series de líneas de puntos.

De un conjunto de siete caballos pintados en rojo en el santuario interior, todos asociados a los conjuntos de puntos, queremos destacar uno de ellos. Existe un équido en la bóveda, en la zona más elevada de la misma (panel XII, figuras 4 y 5), el cual aparentemente, ya que en una cúpula no existe línea terrestre que sirva como horizonte de referencia, fue plasmado invertido³⁴. Hay dos detalles que nos indicarían su trance de muerte. Primero sus patas están replegadas bajo él, formando un arco, como si se indicara debilidad y pérdida de fuerza; o inicio de un sueño eterno. Esta postura en las patas le asemeja a un caballo de Font-de-Gaume. Segundo, su cuello está atravesado por una línea, como si se tratara de un venablo que en verdad le hubiera matado (Calcos de Vicente Baldellou). Por otra parte, este caballo de mayor tamaño está acompañado por otro menor, en apariencia en posición gravitatoria “normal”; ambos están opuestos por sus dorsos. Esto significaría que al menos uno de ellos podría haber sido pintado en posición invertida. Por ello, si el caballo mayor presenta ambos rasgos, curvatura de miembros y

³³ Por orden cronológico: S. Ripoll, V. Baldellou, F. J. Muñoz y P. Ayuso, “La Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca)”, *Bolskan* 18 (2001) 211-224; S. Ripoll, V. Baldellou; F. J. Muñoz y P. Ayuso, “La Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca, Espagne)”, *Inora* 42 (2005) 8-11; L. Montes y P. Utrilla, “Las improntas de manos en la cueva de la Fuente del Trucho”, *Naturaleza Aragonesa, Revista de la Sociedad de Amigos del Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza* 27 (2011) 45-53; P. Utrilla, V. Baldellou, M. Bea y R. Viñas, “La cueva de Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca). Una cueva mayor del arte gravetiense”. En *Pensando en Gravetiense. Nuevos datos para la región cantábrica en su contexto peninsular y pirenaico*, Madrid: Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, monografías 23, (2012) 526-537; J. Angas, J. y M. Bea, “Documentación geométrica de la cueva con arte paleolítico de la Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca)”. En *Cien años de arte rupestre paleolítico. Centenario del descubrimiento de la cueva de la Peña de Candamo (1914-2014)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, (2014) 209-219; P. Utrilla, M. Bea, L. Montes y R. Domingo, “La Fuente del Trucho. Ocupación, estilo y cronología”. En M^a S. Corchón y M. Menéndez (eds.): *Cien años de arte rupestre paleolítico. Centenario del descubrimiento de la cueva de la Peña de Candamo (1914-2014)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, (2014) 119-132; P. Utrilla, V. Baldellou, M. Bea; L. Montes y R. Viñas, “La cueva de la Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca)”. En R. Sala (ed.): *Los cazadores recolectores del Pleistoceno y del Holoceno en Iberia y el Estrecho de Gibraltar: estado actual del conocimiento del registro arqueológico* (Burgos: Universidad de Burgos y Fundación Atapuerca, 2014), 171-178; P. Utrilla et alii, “Fuente del Trucho: diez años de trabajos arqueológicos (2005-2015)”. En *I Congreso Arqueología Patrimonio Aragonés*, Zaragoza: Colegio Oficial de Doctores y Licenciados de Filosofía y Letras y en Ciencias de Aragón, (2015-2016) 33-45; P. Utrilla y M. Bea, “Fuente del Trucho, Huesca (Spain): Reading interaction in Palaeolithic art”. En P. Bueno Ramírez y P. Bahn (eds.): *Prehistoric art as prehistoric culture. Studies in Honour profesor Rodrigo de Balbín Behrmann* (Oxford: Archaeopress, 2015), 69-78; P. Utrilla, M. Bea y J. Angás, “La cueva de la Fuente del Trucho: un arte para ser visto”. En Collado, H. y García Arranz, J. J. (eds.): “Symbols in the landscape: rock art and its context”. *XIX International Rock Art Conference* (Cáceres: IFRAO, 2015), *Arkeos* 37 (2015) 1359-1367.

³⁴ La prudente observación nos fue proporcionada por nuestro entrañable amigo Ramón Viñas Vallverdú, en una comunicación personal y por correo electrónico, a quien agradecemos su gentileza.

supuesta posición del revés, además del venablo que le atraviesa³⁵, sería admisible, como hipótesis de trabajo, que se encuentra en una situación de trance o de tránsito de la vida a la muerte. Ambos équidos están asociados a tres series de conjuntos de puntos, dispuestos en líneas dobles y triples, y a grandes arcos formados también por puntos³⁶. La vinculación de animales y series de puntos significó algo para la mentalidad de aquellos cazadores paleolíticos.

Este panel XII está inscrito entre los paneles IX y XIII, ambos con manos pintadas.

Los investigadores del equipo de P. Utrilla fechan el caballo invertido al que aludimos en el Solutrense Medio.



Figura 5

Fuente del Trucho (Colungo-Asque, Huesca). Calco de V. Baldellou

³⁵ J. D'Huy y J. L. Le Quellec, "Les animaux fléchés à Lascaux...", donde se indican las posibilidades interpretativas de las armas o signos abstractos que hieren a los animales del arte Paleolítico, y la diferente incidencia en porcentajes que se observa en las distintas especies animales, ya sean grandes depredadores, competidores del ser humano, o inofensivos herbívoros. Ver, igualmente, M. Lejeune, "La chasse dans l'art préhistorique..."

³⁶ B. Olins Alpert, "The meaning of the dots on the horses of Pech Merle..."

El recurso de replegar las patas de los mamíferos en forma de paréntesis, para representar la posible muerte del animal, lo encontramos curiosamente también en la cueva española de arte mesolítico de Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) (Fig. 6), al sur de la Península Ibérica, donde una cierva con dichas patas recogidas, aparentemente con el cuello roto por una muesca en el color, se muestra rodeada de signos en forma de ramas. Pero hay unos detalles que anuncian, además del posible óbito de la cierva, aspectos trascendentes: las terminaciones de sus patas son propias de ave; su rabo es propio de un toro³⁷. Creemos que ambos elementos están anunciando la narración de un mito, de una leyenda, al margen de la muerte de la cierva.



Figura 6

Cierva con patas replegadas en el Torcal de las Bojadillas. Foto de A. Alonso

En esta línea de interpretación se mueven algunos investigadores franceses³⁸, para quienes la asociación de caballos y signos geométricos no necesariamente significa una herida o una muerte por actividad cinegética, sobre todo advirtiendo ellos con sagacidad que los animales aparentemente heridos por armas son escasos³⁹ y que en la gruta de Lascaux, por ejemplo, los caballos y los toros, representados abundantemente,

³⁷ A. Alonso Tejada, *La pintura rupestre prehistórica del río Taibilla*, Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona, 1993; J. F. Jordán Montés, "Arte rupestre en Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y en el campo de San Juan (Moratalla, Murcia). Mitos y ritos en el arte rupestre levantino", *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 25 (2006) 21-52.

³⁸ J. D'Huy y J. L. Le Quellec, "Les animaux fléchés à Lascaux..."

³⁹ A. Leroi-Gourhan, "Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique", *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 55 (7) (1958) 384-398.

apenas si aparecen como restos de la alimentación de los hombres del Paleolítico, mientras que el reno, acreditada su caza por la gran cantidad de restos óseos en las cavernas, apenas si es reflejado en los paneles con pinturas de Lascaux: una única ocasión. En Altamira no hay una sola representación de animal herido o cazado. D'Huy y Le Quellec recuerdan que la caza no significa siempre captura e ingestión de carne para la comunidad, sino ritos y accesos a condiciones espirituales elevadas.

1.3.2.- La caída de El Pindal⁴⁰

De gran interés es el caballo que aparece en la cueva de El Pindal (Asturias, España), porque resulta similar en su aspecto, posición y narración, al caballo ya descrito de Lascaux. Este caballo asturiano está incompleto, porque carece de las cuatro patas; pero es evidente que su eje longitudinal es perpendicular a la horizontalidad del suelo. La ausencia de los cuatro miembros motrices es muy interesante (fig. 58, pág. 89, de la publicación de Magín Berenguer). No se trata de un deterioro por el tiempo del trazado de líneas, ni de un abandono del proyecto. Es posible que por parte del artista se intentara indicar la debilidad, la muerte del animal, inmerso en una magia propiciatoria con la que disminuir sus defensas, como opinaban Beltrán y Ries⁴¹. O quizás, según nuestro criterio, la ausencia de miembros locomotores sería una forma de expresar el tránsito hacia otra dimensión trascendente, ajena a la vida terrena, ya fuera del animal o del artista que ejecutó la obra (chamán, neófito iniciado...). Si así fuera, el animal se convertía en alegoría del chamán o el artista en su misión trascendente.

Y estamos convencidos de esta aseveración porque tanto el caballo de Montespan, como el de El Pindal, ambos se muestran incompletos y carecen de patas. Semejantes coincidencias iconográficas pensamos que obedecen a unos arquetipos mentales e iconográficos comunes. Por lo demás, el caballo de El Pindal es muy semejante al caballo de Lascaux, en la postura, en la crin, en la boca, etc.

Como aspecto complementario, adelantamos que las patas replegadas en los animales que luego veremos que no son inéditas en el arte rupestre levantino español del mesolítico, y que servían en apariencia para representar el declive y la occisión, serían un equivalente a la ausencia de patas en los animales del paleolítico: indicación de muerte; tránsito espiritual.

⁴⁰ M. Berenguer, *Prehistoric cave art in northern Spain: Asturias* (Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista, 1994). Ver igualmente F. Jordá Cerdá y M. Berenguer Alonso, "La cueva de El Pindal (Asturias). Nuevas aportaciones", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 23 (1954) 337-377.

⁴¹ J. Ries, "Les expressions intellectuelles et religieuses de l'homme préhistorique", *Revue Théologique de Louvain* 1 (1980) 83-95.

1.3.3.- El torbellino de Altamira⁴² (Fig. 7)

Ya hemos indicado cómo en la Cueva de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria), varios animales, una cierva, un ciervo y un caballo, aparentemente se deslizan en posición vertical hacia un fondo incierto⁴³. Como en Rouffignac no es, empero, posible realizar afirmaciones tajantes sobre la horizontalidad de los animales por la propia estructura de la bóveda, inmersa además en una oscuridad primigenia.

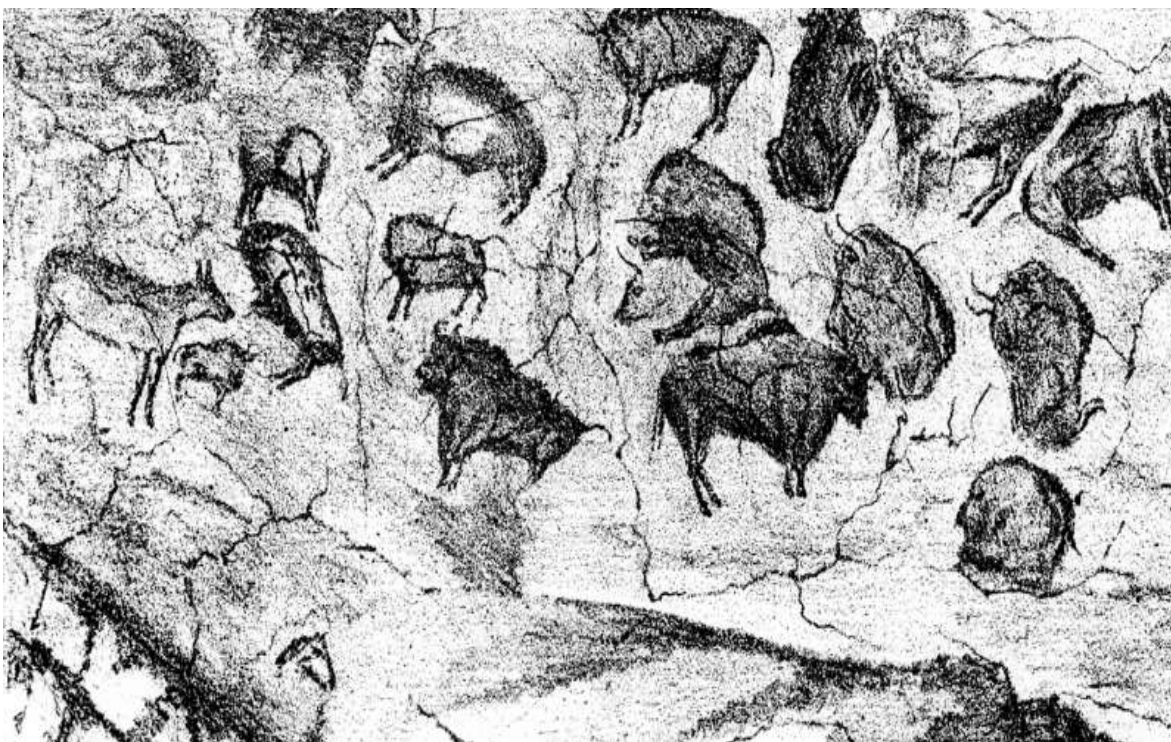


Figura 7
Cueva de Altamira. Calco M. Sanz de Sautuola

⁴² H. Alcalde del Río, *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander, cueva de Altamira, cueva de Covalanas, cueva de Hornos de la Peña, y cueva de El Castillo* (Santander: Imp. Blanchard y Arce, 1906) ; É. Cartailhac y H. Breuil, *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, 1^{er} volumen de la serie *Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques*, 1906 ; Marqués de Cerralbo, "La cueva de Altamira", *Boletín de la Real Academia de la Historia, Museo Nacional de Ciencias Naturales*, Madrid, Tomo 54, Cuaderno 6, (1909): 441-471; H. Breuil y H. Obermaier, *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1936); M. Á. García Guinea, *Altamira y el arte prehistórico de las cuevas de Santander*, Madrid: Patronato de la Cuevas Prehistóricas de Santander. Dirección General del Patronato Artístico y Cultural, 1975. H. Breuil, y H. Obermaier, *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar* (Madrid: Ediciones El Viso 1984); L. Gordon Freeman et alii (eds.), *Altamira revisited and other essays on early art*, Santander: Institute for Prehistoric Investigations, 1987; A. Beltrán Martínez, *Altamira* (Barcelona: Lunewerg editores, 1998); J. A. Las Heras Corruchaga (Coord.), *Redescubrir Altamira*, Madrid: Turner, 2003; M. Múzquiz y P. Saura, "Nueva luz sobre Altamira". En *Los orígenes del Hombre, de los primeros homínidos al Homo sapiens*, National Geographic España, (2003) 156-197.

⁴³ M. Múzquiz Pérez-Soane, *Análisis artístico de las pinturas rupestres del gran techo de la cueva de Altamira: materiales y técnicas. Comparación con otras muestras de arte rupestre*, Memoria para optar al grado de doctor, presentada por Matilde Múzquiz Pérez-Seoane, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1988.

2.- Los animales invertidos o en trance de muerte en el arte postpaleolítico de los cazadores del Mesolítico

Disponiendo de dos paralelos iconográficos coincidentes, unos procedentes del arco francocantábrico paleolítico y otro del mesolítico postpaleolítico (animales invertidos y posición replegada de las patas en paréntesis), indicamos los escasos ejemplos en el arte rupestre levantino español, en los que los animales, aparentemente, se muestran en trance de muerte.

2.1.- El caballo que cae con el eje longitudinal en vertical en La Araña (Bicorp, Valencia, España)⁴⁴ (Fig. 8).

En una muy compleja escena, con multitud de protagonistas: animales (ciervos machos enfrentados), personas (arqueros, itifálicos, recolectores de miel rodeados de abejas) e incluso escalas/árboles, se incluye la figura de un caballo, con el cuerpo rayado, que se precipita boca abajo, hacia el fondo. El animal está vivo durante su desplome, pero posiblemente los artistas que lo ejecutaron pretendieron indicar su final. La inserción extraña de un caballo, en postura tan singular, en medio de una composición realmente barroca, no creemos que fuera fortuita, sino que entendemos que el caballo formaba parte de la escenografía y que era un coprotagonista del relato mítico⁴⁵. No sabemos cuál fue su papel o su función en el mito; sí sabemos que no era un infiltrado carente de sentido o de significado anecdótico para la mentalidad de aquellos recolectores y cazadores del Mesolítico peninsular.

⁴⁴ E. Hernández Pacheco, Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de La Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre en España, Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, memoria nº 24, serie prehistórica, nº 28, Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1924.

⁴⁵ Sobre los valores antropológicos y trascendentes de la miel en el arte rupestre prehistórico en escenas del arte postpaleolítico español: J. F. Jordán Montés y J. A. González Celdrán, “¿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, I: Arqueología y Prehistoria, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, (2002) 117-127; J. F. Jordán Montés y J. A. González Celdrán, “Los cazadores de miel: desde Minateda hasta los Pirineos. La miel que destila sobre las astas de los toros y en las cuernas de los ciervos en el arte rupestre levantino español”. En Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico, Universidad Valenciana de Verano, Gandía 2012, Sección de Estudios Arqueológicos V, Valencia: Diputación Provincial, (2013) 109-166.



Figura 8
Caballo de la Cueva de la Araña. Calco de E. Hernandez Pacheco

2. 2.- El ciervo invertido de la IV cavidad de Cueva Remigia, barranco de Gasulla (Ares del Maestrat, Castellón)⁴⁶ (Fig. 9).

En el grupo central del friso, un gran arquero que danza y que no dispara sus flechas, se sitúa justo delante de un ciervo macho vivo... pero situado en posición totalmente invertida. Hay que destacar la descomunal corpulencia y tamaño del arquero respecto al ciervo, como si el ser humano fuera la representación de una divinidad benévola del bosque, capaz de otorgar la caza. La figura humana, además, parece danzar ante el animal abatido e inclina su torso y cabeza hacia la víctima⁴⁷.



Figura 9

Ciervo de Cueva Remigia (Ares del Maestrat, Castellon). Calco J. B. Porcar Ripollés

⁴⁶ A. Beltrán Martínez, *Arte rupestre levantino* (Zaragoza: Monografías Arqueológicas, IV, 1968), fig. 110, p. 170-171; R. Viñas y G. Morote. *Arte rupestre de Valltorta.Gasulla*, Cuenca: Asociación de Amigos del Parque Cultural de La Valltorta y su Museo, (2011) 176-177; y por orden cronológico: H. Obermaier y P. Wernert, *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)*, Madrid: Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria n.º 23, 1919; J. B. Porcar Ripollés, "Pintures rupestres al Barranc de Gasulla", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura XV Castellón* (1934) 343-347; JJ. B. Porcar, H. Obermaier y H. Breuil, *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)* (Madrid: Memorias de la Junta Superior de Excavaciones, 136, 1935; H. Obermaier, "Las pinturas rupestres del Barranco de Gasulla (provincia de Castellón)", *Investigación y Progreso*, año X, n.º 1, (1936) 1-9; J. B. Porcar Ripollés, "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Danza de arqueros ante figuras humanas sacrificadas", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura XXI Castellón* (1945) 145-178; J. B. Porcar Ripollés, "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Escenas bélicas", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura XXII Castellón* (1946) 48-62; J. B. Porcar Ripollés, "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Representación pictográfica del toro. Sus características. Particularidades que ofrece", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, XXIII Castellón* (1947) 314-324; J. B. Porcar Ripollés, "Iconografía rupestre de Gasulla. Representación de insectos. Características y particularidades que ofrecen", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura XXV Castellón* (1949) 169-182; E. Ripoll Perelló, *Pinturas Rupestres de la Gasulla (Castellón)*, Monografía de Arte Rupestre Levantino n.º 2, 1963; R. Viñas, *Arte rupestre. La Valltorta y su conjunto rupestre*, (Barcelona: Castell, 1982); E. Sarriá Boscovich, "Las pinturas rupestres de Cova Remigia", *Lucentum VII-VIII*, (1988-89) 7-33; R. Viñas y G. Morote. *Arte rupestre de Valltorta.Gasulla...*

⁴⁷ De hecho, en la misma cueva, varios cazadores, con piernas desplegadas en horizontal, acosan y abaten a una hembra de jabalí; su jabato, situado del revés, ya está muerto. Ambos animales aparecen atravesados por flechas.

2. 3.- Animales con patas replegadas

Hay una serie de animales con patas replegadas en el arte rupestre levantino español, del período Mesolítico, cuya adscripción a un estado biológico es discutible, ya que no sabemos si se trata de representar el preludio de la muerte o una fase de descanso y sueño del animal; aunque el propio sueño puede ser una alegoría del tránsito final.

Como ya hemos indicado, el caso más espectacular, por su complejidad iconográfica es el de la cierva de Las Bojadillas (Nerpio, Albacete)⁴⁸. La cierva de Las Bojadillas muestra sus patas replegadas, su cuello aparentemente roto por una oclusión intencionada de la pintura, rodeada de ramajes, como si se tratara de una trampa... Todo parece indicar una muerte, seguramente ceremonial.

Esta figura nos recuerda sin duda al ciervo con patas replegadas y atravesado por una azagaya de Lascaux⁴⁹. Y aunque ambas figuras estén separadas por miles de años y cientos de km, hay una común sintonía en nuestra especie para explicar y representar la vulnerabilidad, la muerte o el sueño en los animales: las patas replegadas.

Si a ello añadimos que la cierva de Las Bojadillas muestra pezuñas que son dedos de ave y cola de toro, nos hallamos sin duda alguna ante el relato o la plasmación de un mito.

Pero hay otros animales interesantes en España con patas replegadas:

- Cierva con patas replegadas en el Barranco del Tormón, en las Olivanas (Albarracín, Teruel)⁵⁰.
- Ciervo macho con patas replegadas en la Roca dels Moros (Calapatá, Teruel)⁵¹.
- Un caso singular, a su vez, es el del jabato en posición invertida, en apariencia ya muerto, junto a su madre flechada. Ambos huían de una serie de arqueros lanzados a la carrera, con las piernas en horizontal, y que les rodeaban (Fig. 10). La escena se encuentra en el abrigo IV de la Cueva Remigia (Ares del Maestrat, Castellón)⁵². Hay que resaltar que esta hembra de jabalí y su jabato abatido se encuentra en la misma estación que el ciervo invertido ya descrito en el apartado anterior, con lo que se incrementa el deseo del artista de narrar una serie de occisiones durante supuestas actividades cinegéticas.
- Citamos, por último, a la cervatilla que se despeña en Mas de Llord (Rojals, Tarragona)⁵³.

⁴⁸ A. Alonso Tejada, La pintura rupestre prehistórica del río Taibilla...; J. F., Jordán Montés, "Arte rupestre en Las Bojadillas..."

⁴⁹ A. Leroi-Gourhan y J. Allain, Lascaux inconnu, 12e supplément à Gallia Préhistorique (París: Éditions du CNRS, 1979, 276, pl. XVIIIa.

⁵⁰ A. Beltrán Martínez, Arte rupestre levantino..., fig. 1, p. 7.

⁵¹ A. Beltrán Martínez, Arte rupestre levantino..., fig. 71, p.106. Ver además: H. Breuil y J. Cabré, "Les peintures du bassin inférieur de l'Ebre, I: Les roches peintes de Calapatá à Cretas (Bas Aragón)", *Anthropologie*, XX (1909) 1-21; P. Bosch Gimpera, "Les peintures del Barranc del Calapatá de Cretas (Baix Aragón)", *Butlletí de l'Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistoria*, II (1924) 131-146.

⁵² A. Beltrán Martínez, Arte rupestre levantino..., fig. 110, p. 170-171; R. Viñas y G. Morote, Arte rupestre de Valltorta-Gasulla..., 176-177.

⁵³ A. Beltrán Martínez, Arte rupestre levantino..., fig. 68, p. 96; S. Villaseca, "Las pinturas rupestres naturalistas y esquemáticas de Mas de Llord, en Rojals (provincia de Tarragona)", *Archivo Español*

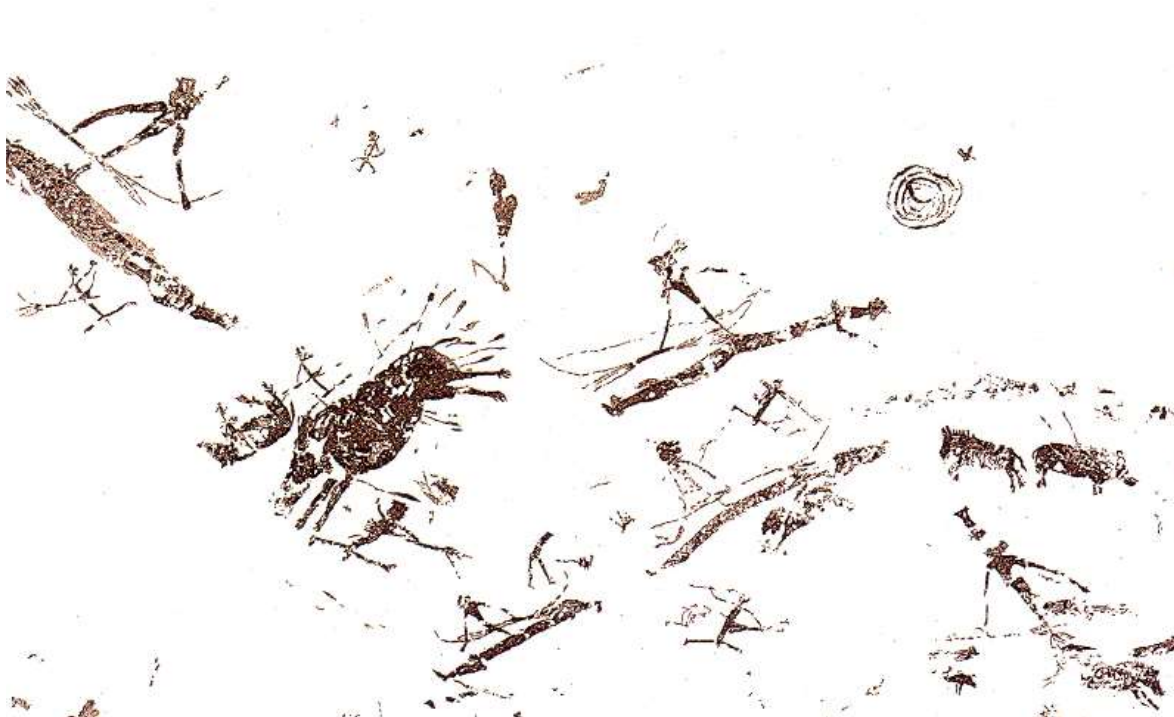


Figura 10

Jabalíes en Cueva Remigia (Ares del Maestrat, Castellon). Calco R. Viñas y G. Morote

2. 4.- El caso singular del ciervo con el cuello retorcido del abrigo VI del Barranco de Famorca (Santa Maira, Alicante)⁵⁴ (Fig. 11)

Hace años advertimos la existencia de un muy interesante ciervo macho en posición inclinada hacia abajo y con la cabeza con cuernas representada al revés, como si indicara la flacidez de la muerte. Su cabeza está rodeada de puntos menudos. El ciervo está acompañado por dos grandes arqueros que se aproximan a él. La escena en sí es muy semejante a la ya descrita de Cueva Remigia: gigantismo de los arqueros que asisten a la muerte o sacrificio, acaso ritual, del ciervo; ciervo yacente; ausencia de violencia explícita...etc. Los arqueros, armados, no se muestran en el acto de matar al ciervo. No sabemos si le han disparado; lo único visible es que están en el instante de la muerte del animal. Y consideramos que esta escena es muy similar a la que aparece en los grabados del Barranco Hondo de Castellote⁵⁵, en Teruel.

Pero además estos protagonistas del Barranc de Famorca de Alicante se insertan en una muy compleja escena donde aparecen: una occisión de un individuo causada por otros dos; un ciervo con patas replegadas, de nuevo posible alegoría de una muerte, y de

de Arqueología XVII (1944) 301-323; A. Alonso Tejada, "Aportaciones al estudio del Mas d'en Llort, Rojals (Tarragona)", *Caesaraugusta* 49-50 (1979) 101-105.

⁵⁴ M. S. Hernández Pérez y J. Segura Martí, *La Sarga. Arte rupestre y territorio*, 2002.

⁵⁵ P. Utrilla Miranda y V. Villaverde Bonilla, *Los grabados levantinos del barranco Hondo, Castellote (Teruel)* (Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2004).

cuyo dorso nace un árbol; y una serie de personajes de menor tamaño y de difícil interpretación y análisis, en apariencia en torno a un haz o fuego⁵⁶.



Figura 11
Barranc de Famorca (Santa Maira, Alicante). Calco de M. S. Hernández y C.E.C.

⁵⁶ J. F. Jordán Montés, "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 (2004-2005) 61-78; J. F. Jordán Montés y J. A. González Celdrán, "Desde el Barranco Hellín (Jaén) hasta Santa Maira (Alicante): el ciervo, epifanía, guía y arquetipo en escenas sagradas del arte levantino español". En *Simbolismo, Arte e Espaços Sagrados na Pré-história da Península Ibérica* (Faro, 2006) 205-217.

3.- Reflexiones

Afirmar que en el arte rupestre levantino español, del período mesolítico, fue inspirado por la narración de mitos, como expresión gráfica y simbólica de los relatos orales, acaso sea una novedad en España⁵⁷, al menos en un planteamiento extenso y buscando posibles paralelos antropológicos, etnográficos y religiosos. Pero en absoluto es novedoso en la historiografía europea. Investigadores como Laming-Emperaire⁵⁸ Drouot⁵⁹, Leroi-Gourhan⁶⁰ o Sauvet⁶¹, entre otros, ya hablaron del arte parietal como un sistema de comunicación y expresión, común durante el Paleolítico Superior en toda Europa, en una verdadera unidad de temas y asociaciones de significación⁶², de sintaxis y de reglas semánticas. Y hablaron de un arte sagrado que reflejaba una serie de mitos compartidos, estables y perdurables en el tiempo, mediante la ilustración de diversas escenas o figuras. Y estos mitos fueron narrados durante milenios entre aquellos lejanos cazadores con una trama sólida⁶³. La uniformidad en la técnica y la homogeneidad en los estilos⁶⁴, corroboran esa unidad de espíritu y de conciencia, aunque existieran diferentes “escuelas”, como señalaba Leroi-Gourhan.

Nuestro propósito, con este y otros trabajos⁶⁵, ha sido intentar establecer una pervivencia parcial, en secuencias y escenas recordadas, acaso compartidas

⁵⁷ J. M^a. Gómez-Tabanera, “Significación religiosa y función semiológica del arte astur-cantábrico”. En E. Anati (ed.), *Les religions de la Préhistoire, Actes du Symposium International Vallcamonica 1972*. Capo di Ponte, (1975) 75-82; Tímidamente: A. Beltrán, *Mito, misterio y sacralizad*. Zaragoza: Biblioteca Aragonesa de Cultura, 2002; S. Ripoll López, “Manifestaciones artísticas en la Prehistoria”. En *Arte sin artistas*, Museo Arqueológico Regional (Alcalá de Henares, Madrid, 2013), 126-151.

⁵⁸ A. Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique* (París: Picard, 1962).

⁵⁹ Edouard Drouot, “Les motivations de l'art paléolithique. Evolution des idées”, *Études Préhistoriques* 4 (1973) 17-24.

⁶⁰ A. Leroi-Gourhan, “Interprétation esthétique et religieuse des figures et symboles dans la préhistoire”, *Archives de Sciences Sociales des Religions* 42 (1976) 5-15.

⁶¹ G. Sauvet y S. Sauvet, “Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 76 (1979) 340-354.

⁶² A. Leroi-Gourhan, “Répartition et agroupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 55 (9) (1958): 515-528. Del mismo autor: “Considérations sur l'organisation spatiales des figures animales dans l'art pariétal paléolithique”, en *Actas del Symposium Internacional de Arte Prehistórico* (Santander, 1972) 281-308.

⁶³ G. Sauvet y A. Włodarczyk, “Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique”, *L'Anthropologie* 99 (2-3) (1995) 193-211; G. Sauvet et alii, “De l'iconographie d'un art rupestre à son interprétation anthropologique”. En J. Clottes (dir.): *L'art pléistocène dans le monde, Actes du Congrès IFRAO* (Tarascon-sur-Ariège, 2010), CD-1763-1776.

⁶⁴ A. Leroi-Gourhan, “Problemas artísticos de la prehistoria”, en *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*. Gijón: Istmo (1984) 331-350.

⁶⁵ Ha habido investigadoras que han considerado por escrito que utilizamos “los paralelos etnográficos sin ningún espíritu crítico”, M. Díaz-Andreu, “Existe t-il une religion universelle des chasseurs-collecteurs? Le chamanisme et l'art rupestre espagnol levantin”. En *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique*, París: Errance, (2006) 225; o que escribimos “sin anclajes” T. Escoriza Mateu, *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la Península Ibérica* (Oxford: BAR International Series, 2002), 1082. Entre los investigadores, varones, los elogios no han sido menores, aunque siempre de palabra: que escribimos únicamente literatura; o incluso que habíamos perdido el sano juicio. Siempre hemos sido partidarios de la libertad de expresión; y a ella nos acogemos. Quede todo, empero, como simpática y prudente advertencia a los lectores, por si consideran que no deben proseguir consultando nuestras sugerencias e hipótesis de trabajo, ni perder el tiempo con ellas.

espiritualmente (no cronológicamente), de dichos mitos paleolíticos en el arte rupestre de los cazadores postpaleolíticos de la Península Ibérica⁶⁶. En el arte levantino no hubo una acumulación anárquica y caótica de motivos iconográficos, sino que los protagonistas, animales y hombres participaban en una representación, en una recreación visual ordenada y muy expresiva, bien de unos mitos unas veces, bien de unos ritos otras. Y tales escenificaciones pictográficas o grabadas se insertaban en el escenario de los odeones rocosos de las covachas, en realidad santuarios⁶⁷ de diversa entidad o categoría, visitados cíclicamente por las bandas de cazadores y recolectores.

Las diversas teorías planteadas para explicar las causas del origen del arte rupestre parietal (arte por el arte; animismo; magia de la caza; magia de la fertilidad; estructuralismo; chamanismo⁶⁸; relatos del origen del cosmos y de la mitología; vinculación con la astronomía...etc., etc.), durante más de un siglo, no ha sido obstáculo para que continuamente se planteen nuevas propuestas de interpretación. Lacalle sugiere que en las pinturas del llamado Divertículo Axial de Lascaux, en su panel derecho, se está aludiendo a mitos de astronomía y a representaciones de estaciones y de ciclos solares y lunares⁶⁹. Según Lacalle “el toro que embiste (en el original, por error, envestir) al caballo, haciendo que éste se precipite, puede interpretarse a la luz de las mitologías, como el mito de la puesta solar, la oposición sol-luna, día-noche e incluso verano-invierno”. En realidad es una propuesta que prosigue la estela abierta en su día por Köning, quien ya había planteado que las representaciones de las defensas y cuernos de la cabeza de los animales en perspectiva torcida, junto a las figuraciones de los ojos y las combinaciones de las posiciones de los animales, habían servido al hombre paleolítico para expresar e identificar las cuatro diferentes fases lunares⁷⁰. Y en esta misma tendencia, también Baring y Cashford habían planteado que las venus púbicas y acéfalas de Roc Aux Sorciers, situadas sobre un bisonte, en realidad reflejaban las fases de la luna⁷¹.

⁶⁶ E. Anati, *La struttura elementare dell'arte* (Capo di Ponte: Edizione del Centro, Studi Camuni, XXII, 2002) 71.

⁶⁷ Sobre el asunto de las covachas y cuevas como santuarios, y acerca de los posibles vestigios y trazas de rituales y ceremonias realizados en ellos (huellas que marcan caminos iniciáticos; depósitos votivos o de ofrendas de restos óseos o de utillaje lítico...), ver F. Jordá Cerdá, “Santuarios y capillas monotemáticos en el arte rupestre cantábrico”, en *Estudios dedicados a C. Callejo Serrano* (Cáceres: Diputación Provincial, 1979), 431-449; M. Lorblanchet, “Le mode d'utilisation des sanctuaires paléolithiques”, en *Museo y Centro de Investigación de Altamira, Monografías nº 17* (1994) 235-251; R. Balbin Behrmann y J. J. Alcolea González, “Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans l'art paléolithique”, *L'Anthropologie* 103 (1999) 23-49; R. Pigeaud, “Les rituels des grottes ornées. Rêves de préhistoriens, réalités archéologiques”, en *Restituer la vie quotidienne au Paléolithique supérieur, Centre d'Études et de Recherches sur l'Occident Romain (CEROR), Lyon, 2005* (2006) 1-7.

⁶⁸ Uno de los últimos títulos en esta tendencia: R. Layton, “Shamanism, totemism and rock art: les chamanes de la préhistoire in the context of rock art research”, *Cambridge Archaeological Journal* 10 (2000) 169-186, donde se comentan los trabajos de J. Clottes y J. D. Lewis-Williams.

⁶⁹ R. Lacalle Rodríguez, “Sobre el significado de algunas composiciones del arte paleolítico”, *Zephyrus* 51 (1998) 265-276.

⁷⁰ M. Köning, “Consideraciones sobre la significación de los dibujos de época glacial”, en *Congresos Internacionales de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas, Madrid, 1854, Actas de la IV sesión (Zaragoza, 1956)* 169-188.

⁷¹ A. Baring y J. Cashford: *El mito de la diosa. Evolución de una imagen* (Madrid: Siruela, 2005), 38.

Otras recientes aportaciones, como las de Azema⁷² o los de Ajoulat⁷³, han centrado su atención en el comportamiento etológico de los animales, con el fin de descubrir, a través de la actitud y del aspecto anatómico de ellos, sus vínculos con las estaciones del año y sus posibles significados simbólicos.

Así, Ajoulat, analizando la gruta de Lascaux, afirmaba que cada especie representaba allí una estación concreta del año: los caballos anunciaban el inicio de la primavera; los toros proclamaban el apogeo del verano; los ciervos recordaban el comienzo del otoño y la estación más fría.

Por su parte Azema destacaba la importancia del análisis del movimiento en las diferentes especies animales y el predominio de la representación de los machos y adultos en el arte paleolítico. Y planteaba la necesidad de un estudio de los animales según diferentes aspectos: su actitud serena y agresiva; o bien un análisis de la actitud de los animales durante las relaciones sociales en el rebaño; o bien su actitud durante las luchas rituales por los harenes; o bien su actitud durante los cortejos y las cópulas; o bien la actitud de las hembras durante la lactancia y cuidado de las crías; o bien los desplazamientos y migraciones;...etc., etc. Todo ello, según Azema, estaría indicando el origen y presencia de los primeros pictogramas y de una narración gráfica evidente.

Los Sauvet, por su parte, además de hablar de la existencia de mitos en el arte rupestre (“...dans les sociétés sans écritures, l’art rupestre est indissociable des mythes fondamentaux”)⁷⁴, afirmaban que existía un verdadero sistema semiológico destinado a establecer una comunicación entre los seres humanos, a través de un canal paralelo y distinto al lenguaje articulado. Y sostenían que esta comunicación era mucho más flexible que la palabra hablada, porque permitía incorporar símbolos y también signos y elementos abstractos⁷⁵ en los mensajes, siendo estos últimos además visibles, visuales; y estadísticamente mensurables.

Por todo ello, y aplicándolo a nuestra Península Ibérica, sí parece evidente que existió en nuestro arte rupestre, tanto en el ámbito paleolítico francocantábrico como durante el mesolítico del arco mediterráneo de la Península Ibérica, una enorme carga simbólica y de metáforas en las escenas pintadas o grabadas, que permitían a sus respectivos cazadores y recolectores explicar el cosmos y el mundo circundante mediante una serie de mitos. La contemplación de las diferentes figuras permitía, además, la instrucción de los neófitos, la transmisión de los relatos a toda la comunidad y la preservación de la memoria colectiva y compartida, asumida y recordada durante generaciones por ser sagrados y venerados sus elementos y protagonistas.

⁷² M. Azema, “La représentation du mouvement au Paléolithique supérieur. Apport du comparatisme ethnographique à l’interprétation de l’art pariétal”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 103 (3) (2006) 479-505.

⁷³ N. Ajoulat, *Lascaux. Le geste, l’espace et le temps* (París: Seuil, 2004).

⁷⁴ G. Sauvet y S. Sauvet: “Fonction sémiologique de l’art pariétal...”, 352.

⁷⁵ Sobre la trascendencia de los signos, sus relaciones con la topografía de las cavernas, su ubicación y distribución en determinados espacios, y su vinculación con determinadas especies animales, ver: É. Robert, “Signes, parois, espaces. Modalités d’expression dans la Paléolithique supérieur ouest-européen”, en *L’art pléistocène dans le monde* (Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, 2010), CD 1941-1958. Y su tesis doctoral del año 2006: *Les signes et leurs supports pariétaux. Analyse comparée des rapports entre les représentations abstraites et les reliefs naturels dans les grottes ornées du Paléolithique supérieur au sein de l’espace franco-cantabrique*, París: Université de París 1.

Los animales que aparentemente caen o mueren, o que incluso están atravesados o cruzados por armas arrojadas o de propulsión, en consecuencia, no deben ser interpretados solo como protagonistas en escenas cinegéticas, o como animales que perecen en batidas de caza. Creemos que es posible admitir un significado trascendente, de verdadera alegoría del tránsito de una vida a otra, en el que el ser humano es imaginado como un ciervo invertido (escena de Cueva Remigia). O bien es posible aceptar que existen rasgos de trascendencia en los ciervos heridos y sorprendidos por la súbita presencia de dos formidables arqueros, a mayor escala que los propios animales, y que en ese momento no actúan como mortales depredadores (no sabemos a ciencia cierta si ya han disparado sus armas y aguardan pacientes la muerte de sus presas), y que encontramos tanto en los grabados de Barranco Hondo de Teruel, como en la escena pintada del Barranc de Fomorca en Santa Maira de Alicante. Estas dos escenas consideramos que son muy semejantes en los protagonistas que intervienen y en la composición del cuadro... Y, por ello, tal vez hubiera similitudes en su significado. O bien es posible considerar que los animales que se precipitan, constituyen ofrendas generosas de la divinidad, no necesariamente de carne comestible, sino de dones espirituales vinculados con la miel (caballo que cae en la cueva de La Araña).

Si a ello añadimos el valor simbólico del ciervo, a causa de la renovación anual de sus cuernas, tal y como sucedía con la vegetación y los árboles, la representación de la muerte de los ciervos (con patas replegadas, cuellos retorcidos o situados del revés), anuncia un ciclo en el tiempo, refleja una estación anual de fecundidad y sus ritos inherentes, así como la existencia de divinidades que asisten a los animales inmolados, entregados como ofrendas.

La existencia y presencia de entidades imaginarias en el arte rupestre paleolítico, como demostraba Leroi-Gourhan⁷⁶, nos advierte de una gran complejidad y riqueza en el imaginario mental de aquellos cazadores. Tales seres imposibles o sobrenaturales podrían delatar creencias en divinidades fundadoras o creadoras del cosmos, en dioses de los animales, en demonios o en espíritus. La representación de animales acéfalos (úrsidos de Ekain o ciervos de Les Pedroses o en las placas del Parpalló, p.e.), ápodos (équidos de Lascaux, p.e.), híbridos (como los de Trois-Frères), o irreales (como los de Le Pergouset o los de Le Gabillou o los de Les Combarelles), o fantásticos como el “unicornio” de Lascaux, o los surrealistas de Le Gabillou, de Pech-Merle o de Altxerri, o los serpentiformes o “dragones” de la Madeleine⁷⁷, por citar un muy breve elenco de posibilidades⁷⁸, nos está indicando que las posiciones invertidas de los animales, algunos claramente ápodos o con patas replegadas y hasta decapitados ritualmente, anuncian una intencionalidad sagrada, espiritual o trascendente inequívoca, expresada mediante dicha

⁷⁶ A. Leroi-Gourhan, “Les entités imaginaires. Esquisse d’une recherche sur les monstres pariétaux paléolithiques”. En Homenaje al profesor Martín Almagro Basch, Madrid: Ministerio de Cultura, (1983) 251-263; y dos artículos de R. Bégouën, “Les animaux composites”. En *L’Art pariétal paléolithique; techniques et méthodes d’étude*, París: CTHS (1993) 201-205; S. Tymula, “Figures composites de l’art paléolithique européen”, *Paleo* 7 (1995): 211-248. Y en la misma obra, con las páginas 207-210, el trabajo titulado: “Les animaux irréels”. Igualmente, un sugestivo título de E. Palacio-Pérez y A. Ruiz Redondo, “Imaginary creatures in Palaeolithic art: prehistoric dreams or prehistorians dreams?”, *Antiquity* 88 (2014) 259-266.

⁷⁷ J. d’Huy, “Première reconstruction statistique d’un rituel paléolithique: autour du motif du dragon”, *Nouvelle Mythologie Comparée* 3 (2016) 1-34.

⁷⁸ M. Groenen, “Thèmes iconographiques et mythes dans l’art du paléolithique supérieur”, en *BAR International Series* 1311, Actes du XIVème Congrès UISPP (Université de Liège: 2004), 31-40.

inversión o alteración hacia lo vertical de la postura horizontal habitual de los seres vivos mamíferos.

Recordemos de nuevo la extraordinaria imagen de la cierva de patas replegadas y cuello roto de Las Bojadillas en España. Es también un animal híbrido, porque sus pezuñas traseras son nítidamente pies de ave, con tres filamentos que expresan su carácter sobrenatural, además de disponer de una evidente cola de bóvido, de toro macho. Si a todo ello añadimos que esta cierva está rodeada por entero de signos arboriformes, negar su carácter mítico y sagrado, de veneración, sería una necedad mayúscula, además de una ceguera inaudita e intencionada.

Por todo ello, sostenemos que sin un alfabeto escrito que explique de forma nítida la trascendencia, la única manera de comunicar lo sagrado es por medio de las variaciones de los gestos, por medio de las omisiones o amputaciones rituales, simbólicas e intencionadas de partes de la anatomía de los animales, o por medio de las posturas singulares. Todo ello como si se tratara de un teatro de mímica y de máscaras, en el extraordinario escenario de los paneles rocosos de las grutas francesas o de las covachas españolas. Y tal iconografía representaba mitos narrados entre las comunidades de cazadores. Los mitos, entendidos como una historia sagrada de una comunidad acaecida en un tiempo primordial, presentan esa ventaja: se pueden expresar mediante las palabras o a través de las imágenes, sin alterar sustancialmente el significado⁷⁹.

Recordemos ahora que las escenas de recogida de la miel, las cuales hemos analizado con detalle con numerosas fuentes antropológicas y literarias⁸⁰. Pensamos que con un razonable grado de fiabilidad estas escenas, siempre muy discutible y aunque sean nuestras hipótesis “sin anclajes” o “sin rigor metodológico”, se pueden incluir en momentos de trascendencia espiritual. Curiosamente el caballo que cae boca abajo en La Araña⁸¹, se inserta en medio de una escena de recogida de la miel. Por ello pensamos que la vinculación de este équido con estados anímicos alterados o con ritos de iniciación o de tránsito, podría ser considerada como muy posible. Su solitaria presencia en medio de dicha escena de recolección de miel carece del más mínimo sentido, si no se le atribuye un papel de coprotagonista junto a los ciervos que se enfrentan entre sí, y junto al héroe y arquero que se sitúa en medio de los ciervos, como un gran Señor de los Animales. El caballo, además, se precipita en paralelo a la escala que asciende hacia las abejas y hacia el panal, y por donde trepa al mismo tiempo el recolector/a. Este caballo que cae, en consecuencia, no es un ser aislado, exento de todo vínculo, ni un capricho surrealista del pintor/a. Fue intencionadamente adscrito a este drama pintado de Bicorp por los/las artistas cazadores/as del mesolítico de la Península Ibérica. No sabemos, es cierto, el argumento completo del relato allí plasmado; sí sabemos que el caballo se

⁷⁹ En esta línea se expresaban G. Sauvet y A. Wlodarczyk, “L’art pariétal, miroir des sociétés paléolithiques”, *Zephyrus* 53-54 (2000-2001) 217-240, al afirmar: «...les productions graphiques sont, pour les peuples sans écriture, un élément vital d’identification, un moyen de s’enraciner dans le passé et de se projeter dans l’avenir, un facteur de stabilité et de cohésion», 218.

⁸⁰ J. F. Jordán Montés y J. Alfredo González Celdrán, “Recolectores de miel o libadores de conocimientos espirituales...”; J. F. Jordán Montés y J. Alfredo González Celdrán, “Los cazadores de miel...”; J. F. Jordán Montés, “El ciervo, el árbol y la miel del Barranco Estercuel (Alcaine, Teruel, España). En recuerdo de Vicente Baldellou”, *Cuadernos de Arte Prehistórico* 2 (2016) 102-126.

⁸¹ Sobre el tema del caballo en el arte rupestre levantino: J. F. Jordán Montés, “El caballo en el arte rupestre levantino de la Península Ibérica. El santuario rupestre de Minateda y sus probables arquetipos iconográficos del Paleolítico Superior”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 28 Castellón (2010) 7-38.

incluía en la lista del reparto de actores; y no fue un actor secundario, porque no se encuentra en una posición marginal, sino central.

El problema radica, en efecto, en la ruptura cultural de nuestro tiempo con el pasado, ya que es imposible la transmisión completa y comprensible de los significados por la pérdida del conocimiento de los códigos y los significados de sus elementos integrantes. En esta dirección se expresaba Djindjian, cuando afirmaba: “En conclusion, nous dirons ici, non pas qu’il n’existe pas d’explication symbolique à ces bestiaires figurés, mais que nous sommes dans l’impossibilité méthodologique de la découvrir, dans la mesure même où celle-ci serait unique dans le temps, l’espace, dans l’évènement et suivant les acteurs”⁸².

Pero negar la sacralidad y el carácter simbólico y mítico⁸³ de todo el extraordinario conjunto de La Araña, donde se integra el arquero que no caza, auténtico Señor de los Animales, entre los ciervos macho enfrentados, el caballo que cae y la escala por la que un recolector trepa hasta el panal de miel y las abejas, realmente eso sí es caminar sin jalones, a ciegas y sin perspectivas de investigador. Si no se articulan todos los personajes del conjunto de La Araña, o de cualquier otra estación rupestre, y se distribuyen y asignan los papeles que interpretan cada animal o elemento, en efecto, el investigador se reduce a un honorable taxidermista que únicamente describe, incapaz de ver vida en los palimpsestos. Y esto sí sería ir sin anclas o sin mosquetones de montañero en medio de un torbellino de imágenes.

La credibilidad de nuestra propuesta no se basa en tipologías⁸⁴, en las estadísticas, en las superposiciones⁸⁵ o en los análisis químicos de los pigmentos⁸⁶, por ejemplo, siempre ineludibles y necesarios y a los que estamos atentos y obligados. Ni siquiera estamos capacitados para determinar cronologías⁸⁷, aunque sugerimos y pensamos que el arte rupestre levantino es claramente Mesolítico, por los propios arquetipos y mitos que relata, inherentes a mundos y universos mentales de cazadores y recolectores⁸⁸. Nuestra orientación se basa en la contemplación y comparación⁸⁹ de la

⁸² F. Djindjian, “L’art paléolithique dans son système culturel”, en M. Otte (dir), *La Spiritualité, Actes du colloque de la commission 8 de l’UISPP, ERAUL*, 106 (Liège, 2004), 127-152.

⁸³ Algunos autores sí han abordado los aspectos trascendentes de este arte levantino. Únicamente como ejemplo: C. Olària i Puyoles, “Pensamiento mágico y expresiones simbólicas entre sociedades tribales del litoral mediterráneo peninsular: 10000-7000 BP”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló 22 Castellón* (2001) 213-233.

⁸⁴ I. Domingo Sanz, “Figura humana, técnicas y territorios: hacia una redefinición técnica del arte rupestre levantino”, en *El problema levantino. Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*. Budapest-Cáceres: Archaeolingua, (2012) 117-144.

⁸⁵ R. Viñas Vallverdú, “Las superposiciones en el arte rupestre levantino: antiguas propuestas y nuevas evidencias para un período de reflexión”, en *El problema levantino. Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*. Budapest-Cáceres: Archaeolingua, (2012) 55-80.

⁸⁶ A. Hernanz Gismero, J. F. Ruiz López y J. M^a. Gavira Vallejo, “Pigmentos, aglutinantes y pátinas: caracterización fisicoquímica de la tecnología de las pinturas rupestres levantinas”, *El problema levantino. Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*, Budapest-Cáceres: Archaeolingua, (2012) 345-365.

⁸⁷ M. A. Mateo Saura, “Del arte paleolítico al arte levantino: ¿Continuidad o ruptura”, *El problema levantino. Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*, Budapest-Cáceres: Archaeolingua, (2012) 167-185. E. Ripoll Perelló, “El debate sobre la cronología del arte levantino”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló 22 Castellón* (2001) 267-280.

⁸⁸ Siempre hemos defendido un vínculo cultural, acaso genético, no cronológico, entre el arte paleolítico francocantábrico y el levantino, porque los modos de vida entendemos que fueron

iconografía y en la meditación ante los protagonistas de las escenas, para justificar la existencia de una serie de creencias espirituales complejas e innegables, desarrolladas en los santuarios con arte rupestre⁹⁰. Ya sabemos también que las hipótesis obtenidas a partir de estos planteamientos son lábiles e inverificables científicamente y que su única fuerza se encuentra en la seducción de la palabra... y de la imagen. Como el mito.

Bibliografía

- Ajoulat, N. Lascaux. *Le geste, l'espace et le temps*. París: Seuil. 2004.
- Alcalde del Río, H. *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander, cueva de Altamira, cueva de Covalanas, cueva de Hornos de la Peña, y cueva de El Castillo*. Santander: Imp. Blanchard y Arce. 1906.
- Alonso Tejada, A. "Aportaciones al estudio del Mas d'en Llord, Rojals (Tarragona)". *Caesaraugusta* 49-50 (1979): 101-105.
- Alonso Tejada, A. *La pintura rupestre prehistórica del río Taibilla*. Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona. 1993.
- Altuna Etxabe, J. Ekain y Altxerri. *Dos santuarios paleolíticos en el País Vasco*. Debegesa, San Sebastián: Haramburu Editor. 1997.
- Altuna Etxabe, J. y Apéllaniz, J. M^a. "Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Ekain (Deba, Gipuzkoa)". *Munibe* 30 (1978): 1-151.
- Altuna Etxabe, J. y Merino, J. M. *El yacimiento prehistórico de la cueva de Ekain (Deba, Gipuzkoa)*. Donostia: Sociedad de Estudios Vascos. Serie B 1, 1-351, 1984.

similares, siendo así lógico pensar en una vigencia de relatos míticos relacionados con el imaginario y el bestiario de los cazadores del final del período glaciario, con todas las variaciones y modificaciones en las narraciones que los siglos y los milenios impusieran en la transmisión oral de los cuentos, de las leyendas y de los mitos de origen, narrados durante los ritos de iniciación ante los abrigos rocosos o durante las veladas nocturnas junto a las hogueras de campamento. Los hallazgos de grabados de Barranco Hondo (Castellote, Teruel), o los de Sant Gregori (Falset, Tarragona), animan a pensar en una posible pervivencia de ideas, de modelos, de estilos o de tipologías de representación de las figuras de los animales. Para estas estaciones y asunto: A. Sebastián Caudet, "Nuevos datos sobre la cuenca media del río Guadalupe: el abrigo del Barranco Hondo y el abrigo del Ángel", *Revista Teruel* 79 (II) (1992) 77-92. P. Utrilla Miranda y V. Villaverde Bonilla, *Los grabados levantinos del Barranco Hondo...*

⁸⁹ Somos conscientes de los problemas metodológicos de las trampas y equivocaciones que surgen cuando se comparan elementos de cronologías diferentes, con tipologías distintas y ubicados en soportes materiales diversos: G. Sauvet, "Du bon usage des comparaisons dans l'art rupestre: le cas des signes", en *Sobre rocas y huesos: las sociedades prehistóricas y sus manifestaciones plásticas*, Universidad de Córdoba y Fundación Cueva de Nerja, (2014) 15-25.

⁹⁰ Para estos asuntos es recomendable la lectura de A. Leroi-Gourhan, "Los sueños y el alba del pensamiento religioso". En *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria* (Gijón: Istmo, 1984), 574-602; A. Leroi-Gourhan, "Iconographie et interprétation", en *Valcamonica Symposium 72, International sur les Religions de la Préhistoire* (Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici, 1975), 49-55.

Anati, E. *La struttura elementare dell'arte*. Capo di Ponte: Edizione del Centro, Studi Camuni, XXII. 2002.

Angas, J. y Beas, M. "Documentación geométrica de la cueva con arte paleolítico de la Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca)". En *Cien años de arte rupestre paleolítico. Centenario del descubrimiento de la cueva de la Peña de Candamo (1914-2014)* 209-219. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2014.

Azema, M. "La représentation du mouvement au Paléolithique supérieur: apport du comparatisme ethnographique à l'interprétation de l'art pariétal". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 103 (3) (2006) 479-505.

Baffier, D. "Lecture technologique des représentations paléolithiques liées à la chasse et au gibier". *Paléo* 2 (1990) 177-190

Baffier, D. et alii. "Les poissons de la Grande Grotte d'Arcy-sur-Cure (Yonne)". *Munibe, Antropología-Arkeologia* 57 (2005) 53-64.

Balbin Behrmann, R. y Alcolea González, J. J. "Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans l'art paléolithique". *L'Anthropologie* 103 (1999) 23-49.

Barandiarán, J. M. y Altuna Etxabe, J. "La cueva de Ekain y sus figuras rupestres". *Munibe* 21 (1969) 331-385.

Baring, A. y Cashford, J. *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Madrid: Siruela. 2005.

Barrière, Cl. "Le grand plafond de Rouffignac". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 77 (9) (1980) 269-276.

Barrière, Cl. *L'art pariétal de Rouffignac. La grotte aux cents mammoths*. Paris: Picard, Foundation Singer-Polignac. 1982.

Bataille, G. *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*. Genève: Skira. 1955.

Begouën, H.; Casteret, N. y Capitan, L. "La caverne de Montespan", *Revue Anthropologique* 33 (1923) 333-350.

Beltrán Martínez, A. *Arte rupestre levantino*. Zaragoza: Memorias Arqueológicas, IV, Universidad de Zaragoza. 1968.

Beltrán Martínez, A. *Altamira*. Barcelona: Lunwerg editores, 1998.

Beltrán Martínez, A. *Mito, misterio y sacralidad*. Zaragoza: Biblioteca Aragonesa de Cultura. 2002.

Berenguer, M. *Prehistoric cave art in northern Spain: Asturias*. Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista. 1994.

Bettelheim, B. *Les blessures symboliques. Essai d'interprétation des rites d'initiation*. París: Gallimard, 1971 [Hay traducción al español: *Heridas simbólicas: los ritos de la pubertad y el macho envidioso*. Barcelona: Barral. 1974].

Binet, J. J. *Le sang et les hommes*. París: Découverts Gallimard, 32. 1988.

Blasco Bosqued, M^a C. "La caza en el arte rupestre del Levante español". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 1 (1974) 29-55.

Bosch Gimpera, P. "Les peintures del Barranc del Calapatá de Cretes (Baix Aragó)". *Bulletí de l'Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistoria*, II (1924) 131-146.

Breuil, H. y Cabré, J. "Les peintures du bassin inférieur de l'Ebre, I: Les roches peintes de Calapatá à Cretas (Bas Aragón)". *Anthropologie*, XX (1909) 1-21.

Breuil, H. y Obermaier, H. *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid. 1936.

Breuil, H. y Obermaier, H. *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid: Ediciones El Viso 1984.

Carthailhac, É. y Breuil, H. *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander*. 1^{er} volumen de la serie *Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques*. 1906.

Chapelier, J. B. y Costes, A. "Tentative d'interprétation psychanalytique d'un ensemble rupestre cohérent: Fontanet". *Journal du Groupe français d'Etude et de Recherche sur les Origines de Représentations graphiques et symboliques*, 2 (1981) 30-68.

Clottes, J. "Les découvertes pariétales de ces dernières années dans les cavernes de Niaux et de Fontanet (Ariège)", *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 74 n° 1 (1977).

Clottes, J., Rouzaud, F. y Whal, L. "Grotte de Fontanet". En *L'art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, París: Imprimerie Nationale, (1984) 433-437.

Delluc, B. y Delluc, G. *Lascaux: art et archéologie*. París: Éditions du Périgord Noir. 1984.

Delluc, B. y Delluc, G. "Le sang, la souffrance et la mort dans l'art paléolithique". *L'Anthropologie* 93 (2) (1989) 389-406.

Delluc, B. y Delluc, G. *Discovering Lascaux*. Burdeos: Éditions Sud-Ouest. 1990.

Delteil, J., Durbas, P. y Wahl, L. "Présentation de la galerie ornée de Fontanet (Ornolac-Ussat-les-Bains, Ariège)". *Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées* 27 (1972) 11-20.

D'Huy, J. "Première reconstruction statistique d'un rituel paléolithique: autour du motif du dragon". *Nouvelle Mythologie Comparée* 3 (2016) 1-34.

D'Huy, J. y Le Quellec J. L. "Les animaux fléchés à Lascaux: nouvelle proposition d'interprétation". *Préhistoire du Sud-Ouest*, Association Préhistoire Quercinoise et du Sud-Ouest 18 (2) (2010) 161-170.

Díaz-Andreu, M. “Existe-t-il une religion universelle des chasseurs-collecteurs? Le chamanisme et l’art rupestre espagnol levantin”. En *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique*, París: Errance, (2006) 220-232.

Djindjian, F. “L’art paléolithique dans son système culturel”. En M. Otte (dir), *La Spiritualité*, Actes du colloque de la commission 8 de l’UISPP, ERAUL, 106, (2004) 127-152.

Domingo Sanz, I. “Figura humana, técnicas y territorios: hacia una redefinición técnica del arte rupestre levantino”. En *El problema levantino. Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*, Archaeolingua. Budapest-Cáceres, (2012) 117-144.

Drouot, E. “Les motivations de l’art paléolithique. Evolution des idées”. *Études Préhistoriques* 4 (1973) 17-24.

Escoriza Mateu, T. *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la Península Ibérica*. Oxford: BAR International Series 1082. 2002.

Freeman, L. G. *et alii* (eds.). *Altamira revisited and other essays on early art*. Santander: Institute for Prehistoric Investigations. 1987.

Freeman, L. G. y González Echegaray, J. *La grotte d’Altamira*. París: Terres Préhistoriques, La Maison des Roches. 2001.

García Guinea, M. A. *Altamira y el arte prehistórico de las cuevas de Santander*. Madrid: Patronato de la Cuevas Prehistóricas de Santander, Dirección General del Patronato Artístico y Cultural. 1975.

Gómez-Tabanera, J.M^a. “Significación religiosa y función semiológica del arte astur-cantábrico”. En Anati, E. (ed.), *Les religions de la Préhistoire*, Actes du Symposium International Vallcamonica 1972, 75-82. Capo di Ponte. 1975.

González Sainz, C. “El tema del ciervo herido en el arte parietal paleolítico de la región cantábrica. Evaluación iconográfica”. *Veleia* 24-25 (2007-8) 305-327.

Groenen, M. “Thèmes iconographiques et mythes dans l’art du paléolithique supérieur”. En BAR International Series 1311, *Actes du XIVème Congrès UISPP*, Université de Liège, (2004) 31-40.

Groenen, M. “Le cheval dans l’art pariétal du paléolithique supérieur”. En P. Cattelain et N. Bozet (dir.): *Sur la piste du cheval de la Préhistoire à l’antiquité*. Cédarc, Treignes, (2007) 23-30.

Hernández-Pacheco, E. “Los caballos del cuaternario superior según el arte paleolítico”. *Boletín de la real Academia de Exactas, Físicas y Naturales* 16 (1919) 505-531.

Hernández Pacheco, E. *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de La Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre en España*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, memoria nº 24, serie prehistórica, nº 28, Museo Nacional de Ciencias Naturales. 1924.

Hernández Pérez, M. S. y Segura Martí, J. *La Sarga. Arte rupestre y territorio*. 2002.

Hernanz Gismero, A., Ruiz López, J. F. y Gavira Vallejo, J. M^a. "Pigmentos, aglutinantes y pátinas: caracterización fisicoquímica de la tecnología de las pinturas rupestres levantinas". En *El problema levantino. Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*. Archaeolingua, Budapest-Cáceres (2012) 345-365.

Jordá Cerdá, F. y Berenguer Alonso, M. "La cueva de El Pindal (Asturias). Nuevas aportaciones". *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 23 (1954) 337-364.

Jordá Cerdá, F. "Santuarios y capillas monotemáticos en el arte rupestre cantábrico". En *Estudios dedicados a C. Callejo Serrano*, Cáceres: Diputación Provincial, (1979) 431-449.

Jordán Montés, J. F. "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, I: Arqueología y Prehistoria*, Albacete, 2002, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, (2002) 117-127.

Jordán Montés, J. F. "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 (2004-2005) 61-78.

Jordán Montés, J. F. "Arte rupestre en Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y en el campo de San Juan (Moratalla, Murcia). Mitos y ritos en el arte rupestre levantino". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 25 (2006) 21-52.

Jordán Montés, J. F. "Narraciones de mitos entre los cazadores postpaleolíticos de la Península Ibérica: cuerpos estilizados, escalas con miel, animales en trance de muerte y la Hija del Señor del Bosque". *Cuadernos de Arte Rupestre* 3 Moratalla (2006) 79-124.

Jordán Montés, J. F. "El caballo en el arte rupestre levantino de la Península Ibérica. El santuario rupestre de Minateda y sus probables arquetipos iconográficos del Paleolítico Superior". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 28 Castellón (2010) 7-38.

Jordán Montés, J. F. "Los cazadores de miel: desde Minateda hasta los Pirineos. La miel que destila sobre las astas de los toros y en las cuernas de los ciervos en el arte rupestre levantino español". En *Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico*, Gandía, 2012, 109-166. Valencia: Universidad Valenciana de Verano-UVVE. 2013.

Jordán Montés, J. F. "El ciervo, el árbol y la miel del barranco Estercuel (Alcaine, Teruel, España). En recuerdo de Vicente Baldellou". *Cuadernos de Arte Prehistórico* 2 (2016) 102-126.

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

Jordán Montés, J. F. y González Celdrán, J. A. "Desde el Barranco Hellín (Jaén) hasta Santa Maira (Alicante): el ciervo, epifanía, guía y arquetipo en escenas sagradas del arte levantino español". En *Simbolismo, Arte e Espaços Sagrados na Pré-história da Península Ibérica*, Faro, (2006) 205-217.

Kehoe, T. F. "Corralling: evidence from Upper Paleolithic cave art". En L. B. Davis y B. O. K. Reeves (eds.), *Hunters of the recent past*, Londres: Unwin Hyman, (1973) 34-45.

Köning, M. "Consideraciones sobre la significación de los dibujos de época glacial". En *Congresos Internacionales de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas* (Madrid, 1954). Actas de la IV sesión, Zaragoza, (1956) 169-188.

Lacalle Rodríguez, R. "El símbolo de la mano en el arte paleolítico". *Zephyrus* 49 (1996) 273-279.

Lacalle Rodríguez, R. "Sobre el significado de algunas composiciones del arte paleolítico". *Zephyrus* 51 (1998) 265-276.

Lacalle Rodríguez, R. "La codificación del relato mítico en el arte del paleolítico superior", *SPAL* 17 (2008) 79-95.

Laming-Emperaire, A. *Lascaux. Paintings and engravings*. Londres: Penguin Books. 1959.

Laming-Emperaire, A. *La signification de l'art rupestre paléolithique*. París: Picard. 1962.

Laming-Emperaire, A., y Roussel, M. *La grotte de Lascaux*. París: Caisse nationale des monuments historiques. 1950.

Las Heras Corruchaga, J. A. (Coord.). *Redescubrir Altamira*. Madrid: Turner. 2003.

Layton, R., "Shamanism, totemism and rock art: les chamanes de la préhistoire in the context of rock art research". *Cambridge Archaeological Journal* 10 (2000) 169-186.

Lejeune, M. "La chasse dans l'art préhistorique". *Anthropologie et Préhistoire* 111 (2000) 410-415.

Lemozi, A. *La grotte-temple du Pech-Merle, un nouveau sanctuaire préhistorique*. París: Picard. 1929.

Leroi-Gourhan, A. "Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 55 (7) (1958) 384-398.

Leroi-Gourhan, A. "Répartition et agroupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 55 (9) (1958) 515-528.

Leroi-Gourhan, A. "Las manos de Gargas. Introducción a un estudio de conjunto". En *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*, 493-510. Gijón: Istmo, 1984 (original de 1967).

Leroi-Gourhan, A. "Los sueños y el alba del pensamiento religioso". En *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*, Gijón: Istmo, (1984) 574-602. (Original de 1969).

Leroi-Gourhan, A. "Considérations sur l'organisation spatiales des figures animales dans l'art pariétal paléolithique". En *Actas del Symposium Internacional de Arte Prehistórico*, 281-308. Santander, 1972.

Leroi-Gourhan, A. "Iconographie et e interprétation". En *Valcamonica Symposium 72, International sur les Religions de la Préhistoire*, 49-55. Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici. 1975.

Leroi-Gourhan, A., "Interprétation esthétique et religieuse des figures et symboles dans la préhistoire". *Archives de Sciences Sociales des Religions* 42 (1976) 5-15.

Leroi-Gourhan, A. "Les entités imaginaires. Esquisse d'une recherche sur les monstres pariétaux paléolithiques". En *Homenaje al profesor Martín Almagro Basch*, I, Madrid: Ministerio de Cultura, (1983) 251-263.

Leroi-Gourhan, A. "Problemas artísticos de la prehistoria". En *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*, Gijón: Istmo, (1984) 331-350.

Leroi-Gourhan, A. "Organisation figurative de la grotte de Rouffignac". *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord* CXVII (1990) 21-39.

Leroi-Gourhan, A., y Allain, J. (dir.). *Lascaux inconnu*. En *Gallia Préhistoire*, supl. 12. París: Éd. Du CNRS. 1979.

Lewis-Williams, D. *he rock art Southern Africa*. Cambridge: Cambridge University Press. 1983.

Lewis-Williams, D., *La mente en la caverna*. Madrid: Akal. 2005.

Lorblanchet, M. "Les dessins noirs de Pech-Merle". En *Congrès Préhistorique de France*. Société Préhistorique Française, 22, (1979) 178-207.

Lorblanchet, M. *Art préhistorique du Quercy*. Toulouse: Ed. Loubatières. 1988.

Lorblanchet, M. "Le mode d'utilisation des sanctuaires paléolithiques". En Museo y Centro de Investigación de Altamira, *Monografías* nº 17, (1994) 235-251.

Lorblanchet, M. "Rencontres avec le chamanisme". En *Chamanisme et arts préhistoriques*, París: Errance. (2006) 105-136.

Van Hoeck, M. "How to draw attention anomalies in animal orientation: method and meaning in rock art studies". *Rock Art Paper* 1 (2005).

Marqués de Cerralbo. "La cueva de Altamira". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Museo Nacional de Ciencias Naturales), Madrid, Tomo 54 (Cuaderno 6) (1909) 441-471.

Mateo Saura, M. A. "Del arte paleolítico al arte levantino: ¿Continuidad o ruptura". En *El problema levantino. Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*. Archaeolingua, Budapest-Cáceres, (2012) 167-185.

Menéndez Fernández, M. y Quesada López, J. M. "Artistas y cazadores de ciervos. El papel del ciervo en el arte y la caza del Paleolítico Superior cantábrico". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I. Nueva Época. Prehistoria y Arqueología*, 1 (2008) 155-166.

Montes, L. y Utrilla, P. “Las improntas de manos en la cueva de la Fuente del Trucho”. *Naturaleza Aragonesa*, Revista de la Sociedad de Amigos del Museo Paleontológico de la Universidad de Zaragoza 27 (2011) 45-53.

Múzquiz, M. *Análisis artístico de las pinturas rupestres del Gran Techo de la cueva de Altamira. Materiales y técnicas*. Madrid: Facultad de Bellas Artes, UCM. Tesis doctoral. 1988.

Nougier, L. R., *La grotte aux cents mammoths*. París: Perigord Noir, 1978.

Obermaier, H. “Las pinturas rupestres del Barranco de Gasulla (provincia de Castellón)”. *Investigación y Progreso* año X n.º 1 Madrid (1936) 1-9.

Obermaier, H., y Wernert, P. *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)*. Madrid: Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria n.º 23, 1919.

Olària i Puyoles, C. “Pensamiento mágico y expresiones simbólicas entre sociedades tribales del litoral mediterráneo peninsular: 10000-7000 BP”. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 22 Castellón (2001) 213-233.

Olins Alpert, B. “The meaning of the dots on the horses of Pech Merle”. *Arts* 2 (2013) 476-490.

Ouzman, S. “The fish, the shaman and the peregrination: san rock paintings of mormyrids fish as religious and social metaphors”. *Southern African Field Archaeology* 4(1) (1995) 3-17.

Palacio-Pérez, E. y Ruiz Redondo, A. “Imaginary creatures in Palaeolithic art: prehistoric dreams or prehistorians’ dreams?”. *Antiquity* 88 (2014) 259-266.

Pericot García, L. *La cueva del Parpalló (Gandía)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez. 1942.

Pigeaud, R. “The horses at the Parpalló cave (Gandía, Valencia, Spain)”. *Saguntum* PLA V 37 (2005): 9-16.

Pigeaud, R. “Les rituels des grottes ornées. Rêves de préhistoriens, réalités archéologiques”. En *Restituer la vie quotidienne au Paléolithique supérieur*, (2006) 1-7.

Plassard, J. “Réflexion sur l’art de Rouffignac”. *L’Anthropologie* 96 (2-3) (1992): 357-368.

Plassard, J. *Rouffignac. Le sanctuaire des mammoths*. París: Seuil. 1999.

Plassard, F. y Plassard J. “Figures inédites de la grotte de Rouffignac”. *Gallia Préhistoire* 42 (2000) 85-106.

Porcar Ripollés, J. B. “Pintures rupestres del Barranc de Gasulla”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* XV Castellón (1934) 343-347.

Porcar Ripollés, J. B. "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Danza de arqueros ante figuras humanas sacrificadas". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura XXI Castellón* (1945) 145-178.

Porcar Ripollés, J. B. "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Escenas bélicas". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura XXII Castellón* (1946) 48-62.

Porcar Ripollés, J. B. "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Representación pictográfica del toro. Sus características. Particularidades que ofrece". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, XXIII Castellón* (1947) 314-324.

Porcar Ripollés, J. B. "Iconografía rupestre de Gasulla. Representación de insectos. Características y particularidades que ofrecen". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura XXV Castellón* (1949) 169-182.

Porcar Ripollés, J. B., Obermaier, H. y Breuil, H. *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*. Madrid: Memorias de la Junta Superior de Excavaciones, 136, 1935.

Ries, J. "Les expressions intellectuelles et religieuses de l'homme préhistorique". *Revue Théologique de Louvain* 1 (1980) 83-95.

Ripoll López, S. "Manifestaciones artísticas en la Prehistoria". En *Arte sin artistas*, 126-151. Alcalá de Henares, Madrid: Museo Arqueológico Regional. 2013.

Ripoll López, S., Baldellou, V., Muñoz, F. J. y Ayuso, P. "La Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca)". *Bolskan* 18 (2001) 211-224.

Ripoll López, S., Baldellou, V., Muñoz, F. J. y Ayuso, P. "La Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca, Espagne)". *Inora* 42 (2005) 8-11.

Ripoll Perelló, E. *Pinturas Rupestres de la Gasulla (Castellón)*. Barcelona: Monografía de Arte Rupestre Levantino n.º 2, 1963.

Ripoll Perelló, E. "El debate sobre la cronología del arte levantino". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 22 Castellón (2001) 267-280.

Ripoll Perelló, E. *Los cazadores paleolíticos*. Madrid: Historia 16. 2002.

Rivenq, C. *La «scène de chasse» de Ganties-Montespan*. Toulouse. 1976.

Rivenq, C. "Grotte de Ganties-Montespan". En *L'art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, 438-445. París: Imprimerie Nationale. 1984.

Robert, E. "Signes, parois, espaces. Modalités d'expression dans la Paléolithique supérieur ouest-européen". En *L'art pléistocène dans le monde*, Actes du Congrès IFRAO, CD 1941-1958, Tarascon-sur-Ariège. 2010.

Roselló-Izquierdo, E., Llorente-Rodríguez, L., y Morales-Muñiz, A., "Los Peces de Cova Fosca (Castellón, España): ¿Signos perdidos de una tradición?". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 41 (2015) 87-96.

- Rougier, L. R. y Roman, R. *Pech-Merle de Cabrerets*. Toulouse: Privat. 1954.
- Rusinowski, F. *Étude de la représentation du mouvement dans les figures animales de la grotte de Lascaux*. Liège: Mémoire de Préhistoire Liégeoise, nº 6, 1990.
- Ruspoli, M. *The cave of Lascaux*. N. York: Harry N. Abrams. 1987.
- Saint-Blanquat, H. *Lascaux et son temps*. Tournai: Casterman. 1993.
- Sarriá Boscovich, E. "Las pinturas rupestres de Cova Remigia". *Lucentum* VII-VIII Alicante (1988-89): 7-33.
- Sauvet, G. "Du bon usage des comparaisons dans l'art rupestre: le cas des signes". En *Sobre rocas y huesos: las sociedades prehistóricas y sus manifestaciones plásticas*, 15-25. Córdoba: Universidad de Córdoba y Fundación Cueva de Nerja. 2014.
- Sauvet, G. y Sauvet, S. "Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 76 (1979): 340-354.
- Sauvet, G. y Wlodarczyk, A. "Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique". *L'Anthropologie* 99 (2-3) (1995) 193-211.
- Sauvet, G. y Wlodarczyk, A., "L'art pariétal, miroir des sociétés paléolithiques". *Zephyrus* 53-54 (2000-2001) 217-240.
- Sauvet, G. et alii. "De l'iconographie d'un art rupestre à son interprétation anthropologique". En Clottes, J. (dir.): *L'art pléistocène dans le monde* (Tarascon-sur-Ariège, Actes du Congrès IFRAO, 2010), CD-1763-1776.
- Sebastián Caudet, A. "Nuevos datos sobre la cuenca media del río Guadalupe: el abrigo del Barranco Hondo y el abrigo del Ángel", *Revista Teruel* 79 (II) (1992) 77-92.
- Taxe, D. "L'organisation symbolique du dispositif pariétal de la Grotte de Lascaux". *Préhistoire du Sud-Ouest* 15 (2) (2007) 177-266.
- Teyssedou, R. *Führer der Pech-Merle Höhle, Cabrerets-Lot*. Menton: Éditions du Castelet. 2010.
- Tymula, S. "Figures composites de l'art paléolithique européen". *Paleo* 7 (1995): 211-248.
- Utrilla Miranda, P., Baldellou, V., Bea, M., Montes, L. y Viñas, R., "La cueva de la Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca)". En Sala, R. (ed.): *Los cazadores recolectores del Pleistoceno y del Holoceno en Iberia y el Estrecho de Gibraltar: estado actual del conocimiento del registro arqueológico*, Burgos: Universidad de Burgos y Fundación Atapuerca, (2014) 171-178.
- Utrilla Miranda, P., Baldellou, V., Bea, M., Montes, L. y Viñas, R., "La cueva de Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca). Una cueva mayor del arte gravetiense". En *Pensando en Gravetiense. Nuevos datos para la región cantábrica en su contexto peninsular y pirenaico*, 526-537. Madrid: Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, monografías 23. 2012.

Utrilla Miranda, P. y Bea, M., "Fuente del Trucho, Huesca (Spain): Reading interaction in Palaeolithic art". En Bueno Ramírez, Primitiva y Bahn, P. (eds.): *Prehistoric art as prehistoric culture. Studies in Honour profesor Rodrigo de Balbín Behrmann*, Oxford: Archaeopress, (2015) 69-78.

Utrilla Miranda, P., Bea, M., y Angás, J., "La cueva de la Fuente del Trucho: un arte para ser visto". En Collado, H. y García Arranz, J. J. (eds.): *Symbols in the landscape: rock art and its context, 1359-1367, XIX International Rock Art Conference* (Cáceres: IFRAO, 2015), *Arkeos* 37, 2015.

Utrilla Miranda, P., Bea, M., Montes, L. y Domingo, R., "La Fuente del Trucho. Ocupación, estilo y cronología". En Soledad Corchón, M^a S. Y Menéndez, M. (eds.): *Cien años de arte rupestre paleolítico. Centenario del descubrimiento de la cueva de la Peña de Candamo (1914-2014)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, (2014) 119-132

Utrilla Miranda, P. y Villaverde Bonilla, V., *Los grabados levantinos del Barranco Hondo (Castellote, Teruel)*, Monografías del Patrimonio Aragonés, 1. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2004.

Utrilla Miranda, P. *et alii*. "Fuente del Trucho: diez años de trabajos arqueológicos (2005-2015)". En *I Congreso Arqueología Patrimonio Aragonés*, 33-45. Zaragoza: Colegio Oficial de Doctores y Licenciados de Filosofía y Letras y en Ciencias de Aragón. 2015.

Viallou, D. *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*. París: XXIIe supplément Gallia Préhistoire, Ed. CNRS. 1986.

Viallou, Denis. *Lascaux: premier chef d'œuvre de l'humanité*. Dijon: Faton. 1992.

Villaseca, S. "Las pinturas rupestres naturalistas y esquemáticas de Mas de Llorç, en Rojals (provincia de Tarragona)". *Archivo Español de Arqueología* XVII (1944) 301-323.

Villaverde Bonilla, V. "Análisis del bestiario de la colección de arte mueble de la Cova del Parpalló". *Veleia* 8-9 (1991-1992) 65-97.

Villaverde Bonilla, V. "Principaux traits évolutifs de la collection d'art mobilier de la grotte de Parpalló". *L'Anthropologie* t. 96 n° 2-3 (1992) 375-396.

Villaverde Bonilla, V. *Arte paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados. Valence, Espagne*. Valencia: Publ. Disputació de València, Servei d'Investigació Prehistòrica, 2 vol. 1994.

Viñas Vallverdú, R. *Arte rupestre. La Valltorta y su conjunto rupestre*. Barcelona: Castell. 1982.

Viñas Vallverdú, R., "Las superposiciones en el arte rupestre levantino: antiguas propuestas y nuevas evidencias para un período de reflexión". En *El problema levantino. Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*, Archaeolingua, Budapest-Cáceres, (2012) 55-80.

Viñas Vallverdú, R., y Morote, G. *Arte rupestre de Valltorta.Gasulla*. Cuenca: Asociación de Amigos del Parque Cultural de La Valltorta y su Museo. 2011.

Wahl, L. “Découverte d’un nouveau réseau préhistorique dans la grotte de Fontanet à Ornolac-Ussat-les-Bains (Ariège)”, *Spelunca* 4e série (1973) 91-92.

Whitley D. S. *The art of the shaman: rock art of California*. Salt Lake City University of Utah Press. 2000.

Windels, F. y Laming-Emperaire, A. *Lascaux. Chapelle Sixtine de la Préhistoire*. Montignac-sur-Vézère. 1948.

Windels, F. y Laming-Emperaire, A. *The Lascaux cave paintings*. N. York: Viking Press. 1950.

Para Citar este Artículo:

Jordán Montés, Juan Francisco. Los animales en trance de muerte en el arte rupestre levantino español. Rev. Cuad. De Art. Preh. Num. 4. Julio – Diciembre 2017, ISSN 0719-7012, pp. 141-179.

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

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