

QUAD. PREH. ARQ. CAST. 28, 2010

El caballo en el arte rupestre levantino de la Península Ibérica.

El santuario rupestre de Minateda y sus probables arquetipos iconográficos del paleolítico superior

Juan F. Jordán*

Resumen

Análisis de la figura de los caballos en el arte rupestre postpaleolítico de España y su relación con los toros. Se establece como hipótesis de trabajo la pervivencia de un mito de raíz paleolítica en el arte rupestre levantino, en concreto en el Abrigo Grande de Minateda.

Abstract

Analysis of the figure of horses in postpaleolithic rock art in Spain and its relationship with bulls. We establish as working hypothesis the survival of a myth of a paleolithic origin in Levantine rock art, in Abrigo Grande of Minateda.

INTRODUCCIÓN

En años anteriores se han presentado algunos pequeños ensayos que nos permiten adentrarnos someramente en los significados de algunas de las especies animales que aparecen en el arte rupestre levantino, ya sean ciervos (Viñas, Saucedo, 2000; Jordán, González, 2006), toros (Jordá, 1976), osos (Jordán, Molina, 2007), cánidos (Jiménez, Ayala, 2006), jabalíes (Domingo *et alii*, 2003), abejas (Jordán, González, 2002) o incluso sobre los mismos équidos (Ayala, Jiménez, 1997-1998).

Hay, igualmente, aportaciones sobre los caballos en el arte rupestre paleolítico en el Norte de España (Hernández-Pacheco, 1919; Lión, 1971; Romero, 1986). Romero establece una serie de conclusiones básicas tras su estudio referente a los équidos: la principal asociación de estos animales

es con los bisontes, seguida de los cápridos y del binomio bisonte-cierva; los caballos suelen aparecer asociados además a los signos femeninos; generalmente se encuentran en la parte central de las cuevas y en sus paneles principales; o en las zonas más oscuras y profundas cuando son pintados en solitario. Es el caso, por ejemplo, del caballo de la Cueva de Jorge en Cieza (Murcia, España) (Salmerrón, Lomba, Cano, 1995).

Recientes estudios acerca del análisis de los ciervos o de los caballos entre los pueblos protohistóricos prerromanos, nos ayudan también a contextualizar nuestra aportación y nos eximen de la mayor parte del esfuerzo documental e historiográfico no prehistórico (Blázquez, 1954; Ruiz-Mata, 1995; Sánchez, 1995; Marín, Padilla, 1997; Quesada, 1997; Quesada, Zamora, 2003; Royo, 2005; 2006; García-Gelabert, Blázquez, 2006; 2007). En efecto, además de servir los caballos como ani-

* Departamento de Prehistoria, Arqueología, Hª Antigua, Hª Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. C/ Santo Cristo, 1. 30001. Murcia.

males de transporte y en conflictos bélicos, siempre asumieron valores trascendentes, religiosos y simbólicos, al margen del prestigio social que revirtiera sobre aquellos humanos que eran capaces de usar la fuerza de los équidos. La leyenda recogida por Plinio (*NH*, VIII. 166), en la que se describe cómo las yeguas de la ciudad de Olisipo, en la desembocadura del Tago, eran fecundadas por el viento Favonio, y cómo parían potros velocísimos, aunque de breve existencia porque no rebasaban los tres años, incide en ese aspecto mágico y sacral de los caballos en el universo mental de los pueblos prerromanos (Bermejo, 1976; Ramos, 1993).

UNA EXTRAÑA HIEROGAMIA DURANTE EL PALEOLÍTICO SUPERIOR: CABALLO+TORO-BISONTE

La presencia de los équidos en el arte paleolítico franco-cantábrico es relevante, sin duda. Los cazadores y recolectores de aquel período le otorgaron una trascendencia nada desdeñable, tanto como fuente de alimentación cotidiana (Bignon, 2006), como hontanar de inspiración espiritual. Y las veces que aparecen en los frisos de las grutas, generalmente surgen ubicados en espacios y paneles centrales y privilegiados (Leroi-Gourhan, 1969; 1984, 392; 1987, 91), ya sea pintados o grabados, representando un porcentaje en torno al 30 por ciento de todas las figuras reproducidas, en la misma proporción aproximada que los bisontes y toros juntos (Leroi-Gourhan, 1969; 1984, 206, 286). En España, según los cálculos realizados, se estima que el caballo representa el 22 por ciento de todos los animales representados (González-Echagarray, 2005, 110). Leroi-Gourhan integra a los caballos en la categoría A, como animales centrales de los mejores paneles y frisos decorados (un 83 por ciento de casos aparecen como seres centrales, lo que descarta una ubicación aleatoria), si bien también su presencia en los fondos de las cuevas es notable (hasta un 11 por ciento de los casos) (Leroi-Gourhan, 1972; González-Sáinz, 2005, 188).

Leroi-Gourhan estableció, además, una estadística que reflejaba la frecuencia de asociaciones de los caballos con otros mamíferos (Leroi-Gourhan, 1984, 295). Así, según el citado investigador, la vinculación más frecuente fue con los leones (81 por ciento de los casos de los leones), seguida por la de los bisontes (64 por ciento de ellos) y la de los bóvidos (39 por ciento de ellos). Un

poco más alejados de esos valores se encuentran los cápridos (40 por ciento de ellos asociados a caballos), los cérvidos (33 por ciento) y los osos (31 por ciento). Es decir, el caballo era un animal cuyos valores simbólicos congeniaban con un amplio espectro de la fauna del cuaternario.

Pero Leroi-Gourhan destacó el valor alegórico masculino del caballo y el valor femenino del bisonte cuando aparecían asociados. Igualmente enfatizó el protagonismo o antagonismo de ambos animales en ciertos relatos.

Nos interesa especialmente los recientes trabajos de François Djindjian (2004), cuando observa que las asociaciones entre especies animales durante el paleolítico superior europeo dependieron de la cronología de las estaciones rupestres, de las grutas y del espacio geográfico donde merodearon los cazadores, así como de los ecosistemas. Este autor establece hasta tres tipos de bestiarios o imaginarios (Djindjian, 2004, 135 ss.; 2007). El más antiguo correspondía al período auriñaco-gravetiense, si bien durante la primera fase del mismo predominaban animales realmente peligrosos para el ser humano. El segundo período o bestiario, según el investigador francés, correspondió al máximo glaciario y al solutrense, y es ya donde aparece la asociación que estamos estudiando en este trabajo: caballo/toro. Djindjian afirma que esta combinación iconográfica fue propia de la península Ibérica, de la costa mediterránea francesa y de Italia. Por último, el bestiario magdalenense se diversifica a causa de la gran movilidad de las bandas de cazadores y ofrece varios modelos propuestos por Djindjian. A nosotros nos interesa el modelo AO (caballo/bisonte) y su variante A1 (caballo/bisonte+cabra) y que fue paradigmático de la cuenca de Aquitania. Estos modelos AO y A1 son fechados en el magdalenense medio y se extiende por los Pirineos franceses, el País Vasco, Cantabria y Asturias. Pero es especialmente importante para nuestra aportación el modelo C (caballo/toro-bisonte/ciervo) de Djindjian, ya que el autor lo sitúa al final del magdalenense en Aquitania, Gironde y Perigord, pero también desplazándose su área de influencia por el Languedoc mediterráneo y el valle del Ródano, cuando la fauna mediterránea, a causa de los cambios climáticos, comenzaba a ascender en latitud y a penetrar en Francia. Es decir, sin demasiadas dificultades el modelo C pudo ser importado por magdalenenses peninsulares y luego ser asumido y conservado en sus cosmovisiones por mesolíticos, cazadores igualmente, de España.

Vistos estos precedentes en la historia de la investigación, recordamos algunos casos donde se reitera el modelo iconográfico que más tarde veremos que se reproduce también en el Abrigo Grande

de Minateda, mas también en La Vieja de Alpera y en Cantos de la Visera de Yecla, o hasta en Las Bojadillas de Nerpio.

- En la cueva de Lascaux de Montignac (Dordogne), de fines del solutrense y del magdalenense, en la Galería de los Toros, un unicornio o animal fantástico, con rasgos entre équido y bóvido y muy largos cuernos rectilíneos, parece empujar-perseguir a una manada de pequeños caballos que galopan hacia el interior de la gruta. Un enorme toro encabeza el friso y asume en el seno de su cuerpo, como un útero, a un caballo de mayores dimensiones que el resto de sus compañeros y de mejor calidad cromática (Archivo WARA W07171). Este modelo de matriz aparente se repite en Les Trois Frères (Archivo WARA W06797). Dicho toro mayor de Lascaux, de la "Galería de los Toros", se muestra como una especie de animal guía que conduce a la manada de caballos hacia el interior numinoso de la "Galería Axial". Al final del panel, grandes toros cierran el paso a la comitiva de caballos. En medio de ambos mundos, queda una cautivadora serie de ciervos, como si sirvieran de enlace o separación entre ambas especies enfrentadas o complementarias.

Laming-Empeaire intuyó esta conjunción de especies como alegorías de alianzas exogámicas entre clanes.

En la misma gruta de Lascaux, en la bóveda del "Divertículo Axial", la simbiosis entre toros y caballos se mantiene y se reitera el friso de caballos bajo un gran bóvido. Otro gran caballo amarillo (de los denominados "chinos"), con ramiforme que le atraviesa y con un tectiforme (Archivo WARA W01115), aparece rodeado de toros. Hay que destacar igualmente el llamado caballo invertido que se encuentra en el "Meandro", al final del "Divertículo Axial", pintado sobre un pilar de piedra, en aparente posición de caída o levitación en el espacio.

En el espacio denominado "La Nave", se insistió en el dominio corporal y espacial de un toro sobre una manada de caballos.

Al fondo del "Divertículo de los Felinos", media docena de caballos se asocia a un bisonte.

- En el "Salon Noir" de Niaux (Ariège), en los paneles II, III y IV, los caballos ocupan una posición central, pintados e intercalados junto a bisontes.

En Les Trois Frères (Ariège), en medio del caos de grabados, un gran bisonte, como hemos señalado, se convierte en matriz de un corpulento caballo y en centro en torno al cual giran varios équidos más (Archivo WARA, W06797), justo delante del llamado brujo en danza, con máscara de bisonte.



Figura 1. Lascaux (Dordogne, Francia). Galería de los Toros. Asociación magdalenense de un gran bóvido con un équido, el cual es asumido en el seno de la silueta del toro, que resulta la figura dominante en jerarquía, tamaño y posición de marcha. Calco de Leroi-Gourhan.



Figura 2. Trois-Frères (Ariège, Francia). Semejante asociación y modelo iconográfico
En medio del caos de figuras, un gran bisonte asume en su seno a un corpulento caballo. De nuevo el bóvido muestra su preeminencia en tamaño y posición de marcha. Calco de Breuil.

- En Rouffignac (Perigord), la serie de los caballos ocupa un espacio central evidente en la bóveda de la gruta, junto con los bisontes. Alrededor de ambas especies se extienden los mamuts y los rinocerontes.

- En la cueva de Pech-Merle (Lot), hay caballos solutrenses que aparecen moteados por puntos y rodeados de manos. Pero también brotan de los lienzos asociados a uros o toros salvajes, unas veces, y otras a bisontes.

- En Le Portel (Pirineos Centrales), de nuevo un caballo aparece asociado a un bisonte, rodeados ambos por puntos y signos femeninos y masculinos.

- En la cueva de Cosquer los cazadores paleolíticos marcaron las paredes maleables con sus dedos y sobre dichas huellas rectilíneas pintaron un caballo, en un rito desconocido pero que precisaba de una íntima comunión entre animal masculino y manos humanas

En España, numerosas cuevas con arte paleolítico nos muestran también la unidad temática entre équidos y bisontes o toros (AA.VV., 1989). Los ejemplos son múltiples en Cantabria: Cueva del Castillo (Ripoll, 1972), Cueva de la Pasiega y Cueva de Las Monedas, todas ellas en Puente Viesgo; Cueva de Hornos de la Peña (San Felices de Buelna); y la propia Altamira (Cartailhac, Breuil,

1906; Jordá, 1972; 1981; González, 1985). En un ángulo del "Gran Panel" de Altamira, un caballo se enfrenta, testa con testa, a un bisonte, aunque en esta estación, en la "Galería Final", la oposición primaria y complementaria es la de bisonte-ciervo (Freeman, 2005, 251).

Igualmente en el País Vasco: en el "Gran Panel" de Ekain (Deba, Guipúzcoa) (Barandiarán, Altuna, 1969; Altuna, Apellániz, 1978; Altuna, Merino, 1984), una decena de caballos aparecen íntimamente asociados topográficamente a los bisontes, como ocurría en Niaux, aunque en España sin intercalarse los animales. En Ekain, los bisontes brotan por encima de la manada de équidos; el porcentaje de caballo se eleva hasta el 57 por ciento.

- En Santimamiñe (Cortézubi, Vizcaya) aparece otra vez la asociación caballo y bisonte.

- En la "Gran Hornacina" de la cueva de La Lluera (Oviedo, Asturias), surge la combinación de caballos y bóvidos.

- Los caballos en manada del "Camarín" de la cueva de la Peña de Candamo, en San Román (Asturias).

- En la cueva de El Pindal (Ribadedeva, Asturias) (Jordá, Magín, 1954; López, 1985; Pumarejo, 1989) de nuevo los caballos aparecen mezclados topográficamente con los bisontes.

- En la cueva de La Loja (Panés), varios bóvidos magdaleniense se acompañan por un soberbio caballo, el cual se sitúa topográficamente a un nivel superior a los toros (Gómez, 1978; Archivo WARA W00325).

- En la cueva de La Pileta (Benaolán, Málaga) aparece un caballo auriñaciense cuyo cuerpo está cubierto por trazos cortos y paralelos en color rojo y negro, de la misma manera que un bóvido que hay bajo la silueta del équido (Álvarez, 1993-

1994; Sanchidrián, 1997; Ripoll, 2002, 133). Según Anati podrían ser dichos trazos cortos en paralelo signos de valor femenino (Anati, 2002, 57; Archivo WARA W07146).

- Hay que destacar los grabados de équidos en Domingo García (Segovia) (Ripio, Municio, 1999), en cuyas pizarras porcentualmente predominan los équidos; o de Siega Verde (Salamanca) donde aparecen en hermandad bóvidos y équidos, cruzando sus siluetas, especialmente en los paneles 16 y 34 (De Balbín, Alcolea, Santonja *et alii*, 1991; 1995; De Balbín, Alcolea, 2001); o de Foz Côa (Portugal) (Zilhao, 1995; Martinho, Varela, 1995), todos ellos a lo largo de la cuenca hidrográfica del Duero. Esta unidad iconográfica équido-bóvido se reitera en Los Casares (Riba de Saélices, Guadalajara) (Cabré, Cabré, 1934; Barandiarán, Beltrán, 1966-1968; Barandiarán, 1973; De Balbín, Alcolea, 1992; Acosta, 2003), donde varios caballos aparecen incluidos dentro del perfil de un gran toro o bien caballos pintados alrededor de una silueta de bóvido grabada, ambos modelos semejantes a la cueva de Les Trois Frères.

- Igualmente, en las plaquetas de piedra y en los cantos rodados del Parpalló de Gandía (Valencia), son muy frecuentes las siluetas de équidos (también aparecen reflejados en hueso), unas veces pintadas y otras grabadas, y que abarcan desde el solutrense antiguo y medio hasta el magdaleniense IV (Pericot, 1942; Pérez, Valero, 1983; Aura, 1988; Villaverde, 1994; Pérez, 2001; Valverde, 2004; Pérez, 2004). Es precisamente en una plaqueta del Magdaleniense IV (aprox. 12.000 aC) en la que aparecen en simbiosis un caballo y un toro, cruzando sus cabezas en paralelo, con lo que observamos que la vinculación iconográfica de ambos animales se mantiene durante milenios.

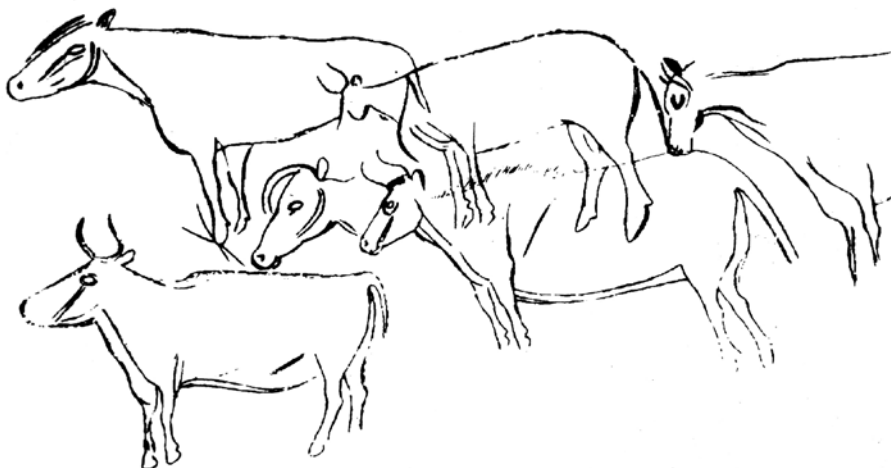


Figura 3. La Loja (Panés, Asturias, España). Magdaleniense. Vinculación entre bóvidos que giran en torno a un équido. Calco de Breuil y luego de Gómez Tabanera.



Figura 4. La Pileta (Benoaján, Málaga, España). Auriñaciense. Vinculación entre bóvido y équido, con diversos signos abstractos. Calcos originales de Breuil y posterior selección y elaboración de Anati.

Delante de ambos herbívoros aparece una enigmática figura de trazos ondulantes, acaso un antropomorfo o un motivo vegetal o floral, según Aparicio Pérez, cuyo significado es incierto, pero que está nítidamente vinculado a los dos animales

porque miran hacia dicho motivo. En otra plaqueta, fechada en el magdaleniense II-III, el motivo iconográfico de équido cruzado con bóvido, esta vez con astas en lira, se repite, xxxx



Figura 5. Siega Verde (Salamanca, España). Hermandad de bóvidos y équidos, Calcos de Balbín y equipo.

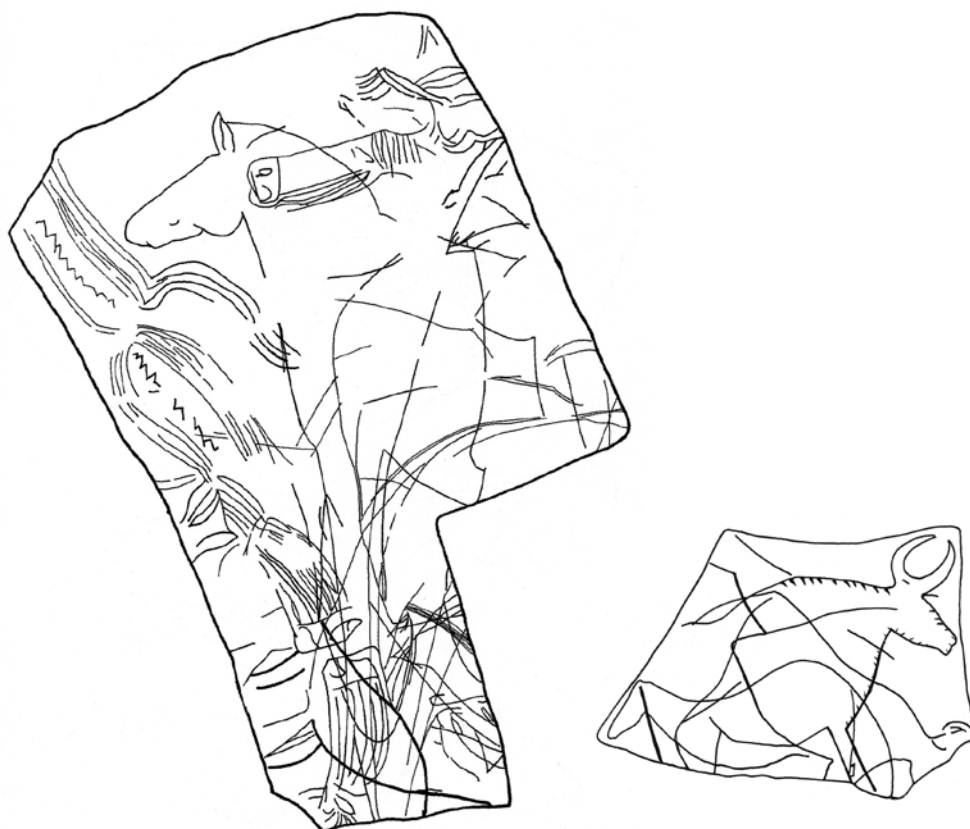


Figura 6 a y b. Parpalló (Gandía, Valencia, España). Magdaleniense IV. Plaquetas que muestran simbiosis entre caballo y toro. Dibujos de Pericot.

En definitiva, observamos que durante el período del paleolítico superior hubo una estrecha vinculación simbólica entre équidos y bisontes-bóvidos (también con los ciervos) y que los seres fantásticos, ajenos a cualquier clasificación habitual taxonómica de la fauna, fueron habituales (Leroi-Gourhan, 1983; Bégouën, 1993, a, b). No fue aquella asociación équido-bóvido la única en el paleolítico. Otros trabajos han resaltado la asociación entre cérvidos y cápridos (Montes, 2004); o entre los mismos caballos y ciervos, como en Tito Bustillo (De Balbín, Moure, 1983).

Pero lo que nos importa en nuestra aportación, es resaltar cómo esta estrecha relación entre équido y bóvido se observa también en los paneles del arte rupestre levantino, en concreto en el Abrigo Grande Minateda; en La Vieja de Alpera; en Cantos de la Visera de Yecla, o en Las Bojadillas de Nerpio. ¿Este dato sería indicador de una gran antigüedad para nuestro arte levantino en estos casos concretos de estaciones rupestres de Minateda, Jumilla, Yecla y Nerpio? ¿Representa este vínculo espacial de ambas especies una pervivencia mental, un recuerdo ancestral de composiciones, que se man-

tuvo vivo, durante milenios, en la memoria de los cazadores y recolectores de la serranía del alto Segura y de los altiplanos murcianos? ¿Es una simple casualidad? Pensamos honestamente que la semejanza formal en el reparto y en la organización espacial y en la distribución de las diferentes especies de fauna, hay algo más que una mera coincidencia. No hablamos de un arte paleolítico para Minateda o para Cantos de la Visera, ni pretendemos recuperar las teorías de Breuil. Mas sí deseamos plantear una reflexión, acerca de una posible memoria colectiva durante el mesolítico, antiquísima, que rescató o sostuvo vivos modelos y códigos iconográficos paleolíticos. Del mismo modo que durante siglos y milenios se han mantenido, como sistemas simbólicos, ciertos relatos de las Mil y una Noche, o las Fábulas de Esopo, o la asociación, por caso, Virgen María, San Juan y Cristo crucificado, incluso en nuestras sociedades industrializadas, informatizadas y embarcadas en la carrera espacial. Cuentos, leyendas y mitos, desde que existe nuestra especie, siempre se han narrado durante las noches, ya sea para instruir a los niños o para compartir el miedo entre los adultos. Da igual que sea bajo la

lábil y trémula luz de una hoguera o la estable y permanente luz de una lámpara incandescente.

Determinados mitos y arquetipos, como los centauros, no parecen haber existido en el imaginario del paleolítico (L'Allier, 2004), probablemente porque durante el período magdalenense no hubo nunca, ni se planteó, una estricta contraposición racional entre los valores irreflexivos, sensuales y salvajes del caballo ante la razón, la contención ética y la civilización de los humanos (combates entre Lapitas y Centauros; pugna de Herakles contra los centauros). Esta oposición del pensamiento del hombre occidental se trasladó a otras cuestiones en las que intervenían los équidos, como las diferentes cualidades entre hombres y mujeres, centauros frente a amazonas (Dubois, 1991). No obstante, aunque el mito corresponda a un tiempo cultural determinado donde se gesta y nace, el concepto de centauro se ha mantenido como tal en la tradición oral española en ciertas áreas de montaña. Es el caso del llamado Juancaballo de Jaén (Jordán, 2009).

LOS CABALLOS, EL HOMBRE Y EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO EN ESPAÑA

EL APARENTE Y ESPLÉNDIDO AISLAMIENTO DE LOS ÉQUIDOS

Lo primero que llama la atención de las figuras de los caballos en el arte levantino es su soledad respecto a los cazadores masculinos. Los toros y los ciervos de La Vieja de Alpera, de La Araña de Bicorp, del Abrigo Grande de Minateda, de Cantos de la Visera de Yecla, de Las Bojadillas de Nerpio, entran en contacto directo, físico y espiritual, con los arqueros, ya sean considerados como simples cazadores, chamanes (Jordán), héroes primordiales o ancestros. Pero nunca los caballos recibieron la atención primordial de dichos varones.

La soledad aparente del caballo es posible plantearla desde diferentes perspectivas. Atendamos primero a las posibles funciones simbólicas y alegóricas de ciervos y toros. El primero de esos animales es, sin duda alguna, un ser psicopompo, oracular, conductor de almas, regenerador de la existencia..., la renovación anual de sus cuernas, a semejanza de las ramas y hojas de los árboles, le confiere un carácter sacral incuestionable que le vincula a la regeneración de la vida y a la esperanza de la eternidad. Por su parte, el toro, es un animal genésico (también lo es el ciervo), fecundador de harenes, protector de las hembras. La presencia

de ambos herbívoros en medio de la montaña debió impresionar poderosamente a los cazadores y recolectores del mesolítico de la península Ibérica.

¿Y el caballo? Indudablemente adquiere, en diversos relatos mitológicos y a tenor de la iconografía, un papel de psicopompo, un protagonismo esencial en la defensa de los harenes y hasta un carácter solar (mito de Faetón en Grecia) (De Gubernatis, 2002). Igualmente, el caballo participa activamente como elemento vivo en los carruajes de los dioses del Olimpo cuando las divinidades descienden a tierra para interrelacionarse con los seres humanos. Con frecuencia son caballos alados, voladores, inmortales y alimentados con ambrosía, y sirven a Zeus, Hera, Atenea, Helios, Artemisa, Hades... (Sebastián, 1999).

¿UN LEJANO REFLEJO DEL MITO DE HIPÓLITO?

Tras rastrear las fuentes mitológicas, el único relato en el que intervienen al unísono caballos y toros es el de Hipólito, cuando trata de esquivar en vano, subido en su cuadriga, al toro blanco que de las espumas del mar hace brotar Poseidón, instigado por Teseo, padre del joven, quien deseaba la muerte de su hijo, a causa de la pérdida calumnia lanzada por su esposa Fedra. La muerte del joven Hipólito, arrastrado por los cuatro caballos, espantados por la persecución y acoso del toro, es un relato alegórico en el que la inocencia y la luz son destruidas por los poderes telúricos (Ruiz de Elvira, 1975, 378 ss.; Grimal, 1998, 272 ss.). Pero aplicar su contenido a las pinturas de Minateda parece tarea imposible, sobre todo por la hibridación en un ejemplar de ambos animales del Abrigo Grande de la citada estación. Por ello pensamos que estamos ante otro tipo de narración. Por otra parte, en la escena del Abrigo Grande de Minateda, son los toros los que preceden a los caballos, como si actuaran como animales guía, como ocurría en la gruta francesa de Lascaux.

SIN PORTAL DE BELÉN

El arquetipo iconográfico del Portal de Belén, en el cual se presenta al Salvador Niño custodiado por sus padres María y José, pero también flanqueado y protegido por un asno y un buey, podría remitir lejanamente a un motivo antiquísimo, en el cual la divinidad aparece asociada a ambos animales, un équido y un bóvido, que le calientan y defienden.

RASGOS DE LOS CABALLOS EN EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO

La extensión del motivo de los équidos es amplia geográficamente, aunque escasa en número. Aparece a lo largo de la cuenca hidrográfica del río Segura, desde Las Bojadillas y Solana de las Covachas de Nerpio hasta Minateda en Hellín, pasando por La Serreta de Cieza. Se les encuentra en los altiplanos de Jumilla-Yecla, ascendiendo hacia el norte, hasta la comarca de Bicorp (Valencia), y alcanzando la serranía de Cuenca (Selva Pascuala) y la de Albarracín.

Pero añadamos que la presencia del caballo en el arte rupestre levantino, en comparación con el ciervo o el toro, es minoritaria. En Solana de las Covachas, por ejemplo y según los calcos de Anna Alonso Tejada, la proporción es la siguiente: ciervos: 24; cabras: 19; bóvidos, 4; équidos, 2. En efecto, El número de caballos en el arte rupestre levantino es relativamente escaso, apenas unas decenas, frente a los cientos de ciervos y cabras. En el arte paleolítico de las plaquetas del Parpalló, apenas alcanzaba también un 15 por ciento del total. Jordá-Cerdá atribuía la escasez de équidos representados a una creciente aridez tras la glaciación Würm en el ámbito de la orla mediterránea (Jordá-Cerdá, 1966, 51-52). De todos modos, esta timidez iconográfica no le resta en un ápice trascendencia a su aparición, como trataremos de demostrar.

Todos los autores coinciden en señalar la rareza de los caballos en el arte rupestre levantino, y que además sufre muy exigüamente actividades venatorias o cacerías a gran escala, como sí padecen, por el contrario, ciervos y jabalíes, por ejemplo (Blasco, 2005). Los caballos no son animales semi-ausentes en el arte rupestre levantino (Jordán, 2001-2002), como los osos, pero sí son sobrios en su presencia, ya que detentan un modesto cuarto puesto en apariciones, tras los ciervos, las cabras y los toros, si bien ocupan lugares centrales o no muy alejados de los ombligos de los frisos decorados.

DISTRIBUCIÓN DEL CABALLO EN LAS ESTACIONES RUPESTRES DEL ARTE LEVANTINO EN ESPAÑA

Describimos a continuación algunas de las principales escenas en las que participan los caballos.

ABRIGO GRANDE DE MINATEDA (HELLÍN, ALBACETE). CALCOS ANTIGUOS Y NUEVOS. LA PERVIVENCIA DE POSIBLES MITOS PALEOLÍTICOS

UN MITO Y ARQUETIPO ICONOGRÁFICO: TOROS QUE DIRIGEN O ASUMEN CABALLOS

Siguiendo los calcos del abate Breuil (1920), -los calcos que realizó el equipo de Martí-Más, aunque consultados gracias a su gentileza, todavía no habían sido publicados en su versión definitiva en el momento de redactar estas líneas, y los que observamos eran provisionales-, aparece un friso de tres corpulentos caballos, sin que muestren ninguna relación íntima con los seres humanos. Pero hay que destacar que junto a ellos, existen cuatro bóvidos, uno de los cuales, el central y más próximo a los caballos, es singular respecto a sus compañeros, ya que su cuerpo está ejecutado con una silueta muy semejante a la de los équidos, si bien con sus correspondientes astas.

Este toro, el situado bajo el tercer caballo, muestra una serie de rasgos anatómicos propios de los équidos:

- Cascos de équido, mientras que sus compañeros, el segundo y el tercer toro, los que encabezan el desfile, poseen pezuñas hendidas propias de los bóvidos.

- Patas largas y marcadas con menudillos y cernejas en el extremo inferior de las mismas, como un caballo, mientras que las patas de sus toros compañeros son algo más cortas, y carecen de menudillos y cernejas tan pronunciadas.

- Pescuezo estilizado, como el de los caballos que le preceden en el friso, mientras que el de sus toros compañeros es algo más grueso y macizo.

- La grupa se sobreeleva, como las de los caballos precedentes, mientras que los cuartos traseros de los toros compañeros son más horizontales, como corresponde a los bóvidos. También la cruz de los cuartos delanteros es pronunciada, como sucede en los équidos, mientras que en los bóvidos la cruz es más horizontal (así aparece en el toro grande de Minateda).

- Hocico y cráneo alargado, no con una quijada tan pronunciada y maciza como la de los caballos, pero menos chato que sus compañeros los toros.

Por tanto, al menos el primer toro, anatómicamente, se acerca tímidamente en varios rasgos a un caballo: el perfil de su cadera, es decir, la grupa, se sobreeleva (si bien es cierto que el toro grande y central de Minateda también presenta una grupa muy elevada); la existencia de menudillos y cerne-

jas en el extremo inferior de las patas; la estilización de sus miembros; el cuello no macizo, los cascos. Luego, en cambio, las orejas no puntiagudas ni triangulares y las astas, son de toro.

Es cierto que los rabos de todos los animales del friso citado, en cambio, son propios de los bóvidos y no de los caballos. Pero este detalle es una constante que recorre toda la cuenca hidrográfica del río Segura, alcanzado Las Bojadillas de Nerpio.

La atenta observación de Ramón Viñas, cuando expusimos el caso en el "XI Seminario de Estudio sobre Arte Rupestre" celebrado en Tirig (año 2009), nos mostró que el primer équido del friso acaso muestra un sexo propio de un bóvido, mientras que sus otros compañeros de especie, carecen de él y están asexuados.

En suma, estos caballos y toros del Abrigo Grande de Minateda comparten espacio topográfico. Pero uno de los animales al menos incorpora o sugiere en su anatomía rasgos mixtos que le otorgan una participación en una posible simbiosis o en un ser híbrido. Ya hemos estado incidiendo antes en la estrecha vinculación de caballos y toros durante el paleolítico francés y español, situación de hibridación que se reproduce aquí en Minateda. Es verdad que aquí, en Minateda, la hibridación es parcialmente diferente al arte franco-cantábrico. Allí, en el Norte, los caballos muestran pezuñas hendidas; acá, en el Sur peninsular, el toro es el que muestran cascos en vez de pezuñas. Pero la intención creemos que es semejante, sobre todo advirtiendo el transcurso de milenios desde que

se origina el mito en el paleolítico superior transpirenaico, hasta el mesolítico mediterráneo, donde aparentemente se extingue, salvo que se encuentre algún cuento o leyenda folklórica en el mundo actual, donde se relate la convivencia de un toro y un caballo (o yegua).

El tratamiento de las pezuñas fue muy cuidado en el arte rupestre levantino, lo que indica que no podemos ver en el caso del Abrigo Grande de Minateda un error o una dejadez por parte del artista. Por ejemplo, en la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), los toros reconvertidos en ciervos y sobre los que levita o danza un arquero emplumado, muestran de forma muy nítida, según los calcos de Cabré, sus pezuñas hendidas, así como los ciervos del mismo panel sobre los que también transitan arqueros. En Cantos de la Visera (Yecla, Murcia) el toro reconvertido en ciervo también muestra las pezuñas hendidas con claridad. Los ciervos de Solana de las Covachas, de modo semejante, muestran sus pezuñas hendidas. Es decir, en todo el curso alto del río Segura y en los altiplanos murcianos, hubo un especial cuidado en reproducir los más pequeños detalles anatómicos. En consecuencia si el primer toro que hemos tratado en el friso de Minateda no muestra pezuñas, añadiendo los otros rasgos de equino aludidos, es porque aquellos artistas cazadores quisieron destacar su singularidad en el relato mitológico, dando origen a un ser híbrido de incalculable valor.

En efecto, tras consultar la bibliografía francesa, encontramos un interesante trabajo de Groenen



Figura 7. Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete, España). Friso con toros y caballos. Calcos de Breuil.



Figura 8. Abrigo Grande de Minateda. Posible ser híbrido, con rasgos anatómicos de bóvido (astas, orejas, rabo) y équido (cascos, grupa-cruz elevadas, menudillos-cernejas marcadas). Calcos de Breuil.

(2004), quien ya había hallado esa extraña simbiosis entre équidos y bóvidos (bisontes, toros) en diversas grutas francesas y españolas. Siguiendo al investigador francés, que es quien nos aporta los datos, los casos reseñados serían los siguientes:

- De gran interés es la metamorfosis de un caballo en bóvido en el "Gran Panel" de Les Combarelles (Barriere, 1997; Olivier, 2007). Además, aquí, en Les Combarelles, durante el magdalenienense medio y final (aproximadamente un tercio de las figuras son caballos), y a lo largo de todas las galerías aparece en multitud de ocasiones la asociación

équido-bóvido, desde la entrada hasta el final de los pasadizos. Y siempre es el caballo el que está por encima del bisonte, al menos hasta en trece ocasiones (Otte, 2006, 113). Es más, aparecen dos casos en los que los équidos, grabados, han sido adornados con sendas astas (no son orejas), lo que les adentra en la categoría de los seres híbridos: caballo-bisonte/caballo-uro (Groenen, 2004; 2005, 271). A la vez, según Groenen, uno de los cascocs de un caballo muestra la hendidura propia de las pezuñas de los bóvidos. Para este autor, dicho rasgo se repite en la cueva El Castillo, en España y



Figura 9. Abrigo Grande de Minateda. Caballos que son caballos, con cascocs. Calcos de Breuil.

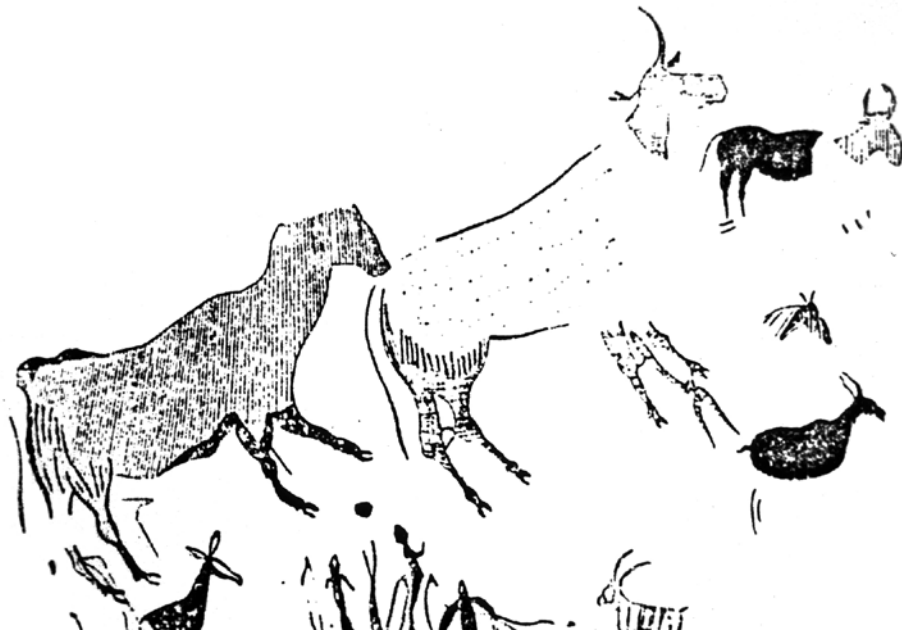


Figura 10. Abrigo Grande de Minateda. Toros que son toros, con pezuñas hendidas. Calcos de Breuil.

considera que en el bestiario del mundo magdalenense existió un ser mítico y mixto, sobrenatural, entre équido y bóvido.

- En Le Gabillou, en el panel décimo (Gausen, 1964). Existen al menos dos caballos con las pezuñas hendidas, propias de los bóvidos.

- En Le Pergouset, en la sala II, panel segundo (Lorblanchet, 2004). Semejante comentario.

- Horno de la Peña (Alcalde, Breuil, Sierra, 1912). Semejante afirmación.

- Caballo negro de la izquierda del "Gran Panel" de los caballos de la galería Zaldei, en Ekain (Altuna, 1997). Semejante caso.

En consecuencia, el mito de la hibridación équido-bóvido, si añadimos el caso del Abrigo Grande de Minateda, se mantuvo al menos 10.000 años, y se extendió desde el Garona, los Pirineos y la Cordillera Cantábrica, hasta el río Segura y la Cordillera Bética, en el extremo meridional de la península Ibérica.

Todos los comentarios que hemos realizado hasta aquí en el arte paleolítico no han pretendido ser, ni por nuestros conocimientos ni metodología, una impertinente incursión ni alcanzar un análisis tan pormenorizado como los que realiza, por ejemplo, Apellániz (1991, 2001; Apellániz, Calvo, 1999)

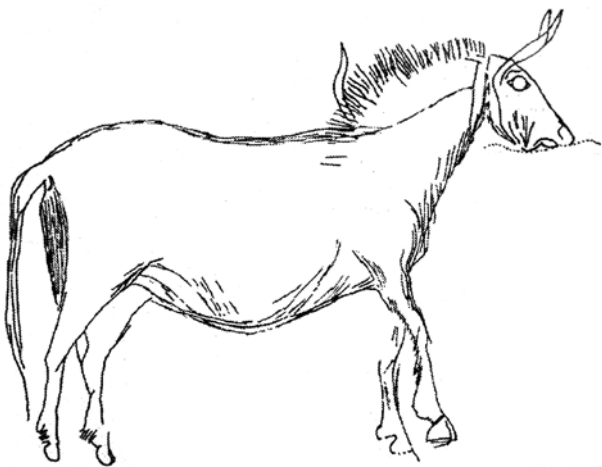


Figura 11. A: Les Combarelles (Francia). Magdaleniense. Caballo con astas de toro y pezuñas en vez de cascos. Calco de Barrière.

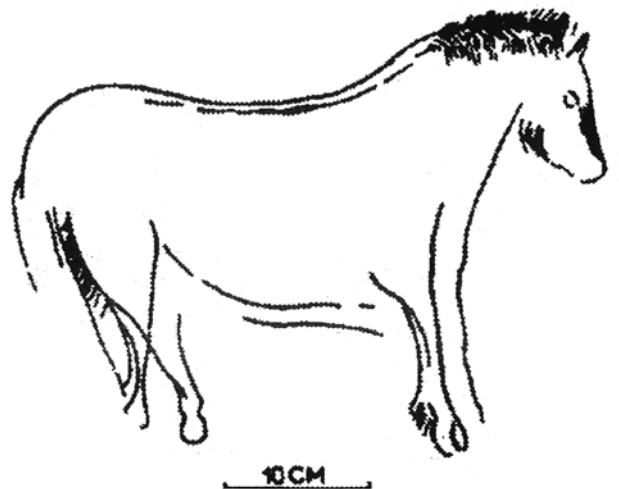


Figura 11. B: Le Gabillou (Francia). Caballo con pezuñas hendidas. Calco de Gausen.



Figura 12. Los Casares (Guadalajara, España). Escena de hierogamia y otra escena de superposición de ser humano pariendo, superpuesta a la silueta de un caballo. Calcos de Cabré y de Acosta.

cuando observa los caballos y los bisontes de la cornisa cantábrica y es capaz incluso de determinar autorías a tenor de las formas, tamaños, dibujos, rasgos anatómicos, movimiento de la mano del artista y caracteres artísticos, formales y técnicos. Pero sirven como anotaciones que acaso merezcan ser recogidas por verdaderos especialistas.

**OTRO MITO Y ARQUETIPO ICONOGRÁFICO:
EL SER HUMANO QUE SE SOLAPA CON LA
SILUETA DE UN ANIMAL**

En otras aportaciones ya habíamos destacado cómo en el Abrigo Grande de Minateda se su-

perponían varios arqueros, que ni cazaban ni combatían, en actitud en verdad sosegada, sobre los cuellos y cuerpos de ciervos de pobladas cuernas. Pues este modelo iconográfico ya existió durante el paleolítico superior de la cueva de Los Casares (Guadalajara), en varios casos. En uno de ellos, la figura 12, un posible antropomorfo grávido, con los brazos elevados como en plegaría, y de cuya vulva está naciendo un niño, se superpone al cuerpo de una yegua. Creemos que los significados, aquí en Los Casares y en Minateda, pueden ser diferentes, ya que en la primera estación, la de Guadalajara, los indicios apuntan hacia ritos de fecundidad y de fertilidad. En efecto, Jordá Cerdá (1983) ya



Figura 13. Abrigo Grande de Minateda. Superposición de arquero que no caza ni combate sobre un ciervo, que actúa como animal guía. Calcos de Breuil.



Figura 14. La Araña (Bicorp, Valencia, España). Caballo que desciende o muere, atravesado por flechas, y aparentemente vinculado a la escena de recolección de miel. Calcos de Hernández Pacheco.

destacó, inmediatamente al lado de la escena anterior, la presencia de una hierogamia en la cual intervenían dos mamuts, uno de ellos, lanudo y en posición frontal, con formidables defensas y que observaba una cópula entre una dama y un hombre itifálico con rostro de ave (Figs. 13,14,15).

En cambio, en Minateda (Albacete), la sexualidad no parece estar presente de forma tan nítida, sino que se trata, en lo que creemos entender, de animales psicopompos que guían a cazadores. Pero el modelo iconográfico es, curiosa y exactamente, el mismo: una íntima comunión entre ser humano y animal. Y esta estrecha vinculación es lo que realmente nos puede estar mar-

cando una cronología sumamente elevada y es lo que nos advierte de que ambas estaciones, Los Casares y Minateda, en esencia, forman parte de una mentalidad muy semejante. Inquietantemente similar, porque se podrían quebrar muchos esquemas cronológicos.

PEZUÑAS QUE NO SON CASCOS; PEZUÑAS QUE SON PATAS DE AVE. DEL GARONA Y AQUITANIA (FRANCIA) AL SEGURA Y ALBACETE (ESPAÑA)

El tema de patas extrañas, aplicadas erróneamente, en apariencia, a animales diferentes,

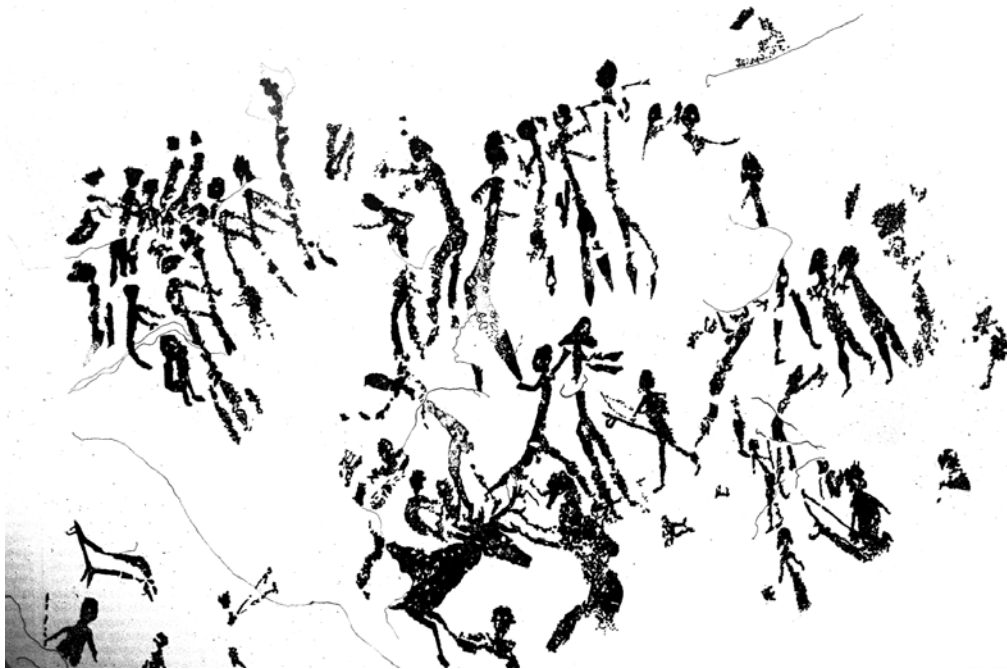


Figura 15. Muriecho (Colungo, Huesca). Escena de captura ritual de un ciervo vivo, en la que interviene un ser humano con cabeza o máscara de caballo, el cual sujeta al ciervo. Calcos de Baldellou.

ya lo hemos encontrado en varios ocasiones. Nos referimos, por ejemplo, al ejemplo que mostramos hace poco tiempo en Las Bojadillas, donde una cierva, se dice que presa en una trampa con ramas de árbol (Jordán, 2006, 27), muestra pezuñas de ave y cola de toro, a la vez que un toro que se sitúa por encima de la cierva, manifiesta también patitas de ave mientras que un arquero, el cual no le agrede con sus flechas, levita sobre él. Todas esas extrañas combinaciones sin duda aluden a relatos míticos complejos, que se narraban en el reducto cálido e íntimo de las hogueras de aquellos cazadores y recolectores.

Los grandes caballos de Minateda, situados a la derecha del gigantesco panel, además, muestran una serie de rayas en los cuartos traseros que les asemejan por ejecución al detectado en Las Bojadillas (ver apartado siguiente). Podríamos plantear que se trata de una técnica de ejecución semejante realizada por gentes de comunidades emparentadas de cazadores nómadas. Pero igualmente se podría aducir la existencia de un animal singular, las encebras, citadas por las fuentes medievales en la primera mitad del siglo XIV -Libro de la Montería de Alfonso XI- (Alfonso XI; Montoya, 1983), incluso en el Campo de Cartagena (Zamora, 1997), o bien descritas en las relaciones topográficas de Felipe II en la cercana localidad manchega de Chinchilla en el siglo XVI.

EL COMPLICADO ASUNTO DE LA CRONOLOGÍA Y DE LA PERVIVENCIA DE UN MITO

Estas observaciones no pretenden, es lógico, recuperar las antiguas ideas paleolíticas de Breuil para fechar la ejecución de las pinturas levantinas en Minateda (Ripoll, 2001), cuando se creyó distinguir fauna paleolítica en el abrigo de Hellín (rinocerontes, alces, leones, renos y antílope saiga). En absoluto. Pero sí afirmamos que los dos modelos iconográficos indicados, como son la simbiosis équido-bóvido y la superposición figura humana sobre cuello de animal, presentan unas raíces culturales muy profundas, no neolíticas, sino propias del acervo mental y del folklore oral de las bandas de cazadores y recolectores, herederas del paleolítico superior europeo.

Esto permitiría, quizás, servir de enlace en el hiato cronológico existente entre las dos manifestaciones: la paleolítica y la mesolítica. Antiguas frases como "...entre franco-cantábricos y levantinos no existe ningún punto de unión y pertenecen a dos épocas distintas..." (Jordá-Cerdá, 1964, 13), creemos que pueden matizarse. En esta cuestión, preferimos las atinadas observaciones de Beltrán, realizadas unos años después: "Parece difícil que el arte levantino pudiera desarrollarse por sí solo, aisladamente, y sin relación con el brillante arte paleolítico, en la arrinconada área mesolítica próxima al litoral mediterráneo. No es imposible admitir la

perduración de tradiciones paleolíticas [...]. Si la continuidad se corta, como quiera que las semejanzas en convencionalismos y tipos animales son evidentes, habría que admitir una difícilísima reaparición tardía de elementos paleolíticos sin saber por qué causas. Esto no excluye una fuerte dosis de originalidad y de autoctonía para el arte levantino, especialmente en lo que se refiere al movimiento y a la figura humana.” (Beltrán, 1968, 41; 1984-1985, 6). Posteriormente Beltrán y Fortea, al estudiar La Sarga (Alcoy, Alicante), Cantos de la Visera (Yecla, Murcia), La Araña o en Balsa de Calicanto (Bicorp, Valencia), en Los Chaparros (Albalate, Teruel) o en Labarta (Huesca), comprobaron que determinados signos geométricos y trazos abstractos hallados en dichas estaciones se encontraban infrapuestos, por tanto de mayor antigüedad, a animales grandes de estilo naturalista (ciervos y toros), levantinos, “*relativamente antiguos*” (Beltrán, 1987, 87 ss.). Esto añadiría elementos de enlace con mundos muy antiguos de tradición paleolítica, porque para Beltrán ambas corrientes, la del arte paleolítico y la levantina, se expresaban de manera semejante. Para Beltrán, “*...el arte magdalenense no se agotaba con el final del Paleolítico Superior, sino que había una perduración de las figuras animales que mantenían estadísticamente las normas paleolíticas...*” (Beltrán, 1989, 73; 1993), y apoyó las tesis de Fortea acerca de la persistencia de corrientes del paleolítico superior en el arte mobiliario del epipaleolítico, en concreto en La Cocina (Dos Aguas), cuyos motivos abstractos y geométricos son anteriores al mundo levantino, ya que las plaquetas de piedra pertenecen a una cronología epipaleolítica, inmediatamente anteriores a la presencia de la cerámica cardial (Fortea, 1971). Hasta el final de su fecunda producción, Beltrán estuvo sosteniendo semejantes planteamientos: “*Los recientes descubrimientos de numerosas plaquetas grabadas con animales de estilo magdalenense en estratos mesolíticos o azilienses en el Sur de Francia, que vienen a valorar hallazgos como la cierva de Sant Gregori de Falset (Tarragona), o la cabeza de cierva de la Cueva de la Cocina (Valencia) o la plaqueta de Levanzo (Italia), de nivel epipaleolítico, podrían prolongar en el tiempo la vigencia del estilo parietal magdalenense hasta etapas posteriores.*” (Beltrán, 2002, 87).

En esta línea indicada, queremos resaltar también alguna de las últimas observaciones de Carme Olària (2001, 214), cuando afirma, tras resaltar diversas coincidencias espaciales entre estaciones de arte paleolítico y tardiglaciario y vestigios o manifestaciones artísticas de la etapa epipaleolítica: “*... estas evidencias [...] nos parecen suficientes*

para que cuando menos no desestimemos a ciegas la posibilidad de un nexo de unión [...] una memoria colectiva de las sociedades cazadoras-recolectoras en período de transición. Pues su mundo simbólico responde a unos similares, que no exactamente iguales, patrones socio-económicos y, por tanto, con respuestas superestructurales plausiblemente emparentadas en un análogo pensamiento mítico.” Olària no niega nunca las diferencias técnicas y temáticas entre el arte rupestre franco-cantábrico y el levantino, ni el evidente protagonismo del ser humano en el arte postpaleolítico o la proliferación de escenas de caza. Pero incide en la filiación antigua de ciertas manifestaciones artísticas, pintadas o grabadas, de niveles epipaleolíticos y sostiene que las obras de arte magdalenense de la orla mediterránea tuvieron que ejercer necesariamente una gran influencia en el nacimiento y eclosión del arte rupestre posterior (Olària, 1999, 109). Para la autora, el origen del arte levantino se situaría en un momento avanzado del epipaleolítico microlaminar II, hacia el 8000-7000 aC, cuando, según la misma autora, existieron ciertas pervivencias artísticas del magdalenense que se podrían situar en momentos tan avanzados como el 10.000 o el 9000 aC (Olària, 1999, 142). En consecuencia y en líneas generales, nos encontraríamos con un paréntesis temporal de uno o dos milenios, acaso tiempo muy prolongado para mantener la pervivencia de unos mitos... salvo que la actividad de cazadores y recolectores se hubiera mantenido sin apenas cambios o mutaciones.

Igualmente, cuando Baldellou situó los yacimientos del epipaleolítico geométrico en Aragón, observó que su ubicación coincidía geográficamente con las estaciones de arte naturalista (Baldellou, Utrilla, 1999). En la misma línea se expresan De Balbín y Bueno (2000, 101-102).

Por ello, cuando contemplamos el panel y friso del abrigo Grande de Minateda, creemos que lo que allí vemos es un eco, una reminiscencia, de relatos antiquísimos que vinculaban en el mismo mito a los caballos y a los toros, mito que tendría un origen paleolítico. No sabemos el diálogo que ambas especies de animales mantuvieron en la narración, pero sí intuimos que estuvieron actuando en el mismo relato. Probablemente eran los toros los protagonistas esenciales, como ocurría en la gruta de Lascaux. Pero la narración hubiera carecido de sentido y de significado sin la participación de los caballos, tanto en Lascaux como en Minateda.

Siguiendo los planteamientos de Anati, sería posible afirmar que estamos ante una representación de un dualismo, acaso una alegoría de carácter sexual (Leroi-Gourhan); o bien ante una

expresión de una alianza de tribus, cada una de ellas simbolizada por un emblema faunístico y los valores inherentes a cada grupo geográfico (Anati, 2002, 53-54). Todo ello es posible, aunque bien podría tratarse de un relato mítico, cuyo contenido nos es imposible extraer. ¿Una cosmogonía? ¿Una observación del firmamento estrellado? ¿Una hierogamia?

Por todo lo anteriormente expresado, muy respetuosamente no compartimos la cronología neolítica que se propone desde otras corrientes de investigación para el arte rupestre levantino (Hernández-Pérez, 2005). Sí admitimos como de la etapa neolítica al llamado arte macroesquemático y al esquemático o abstracto (usando la terminología propuesta por A. Grimal), sobre todo cuando representa elementos que se pueden vincular con las semillas, los campos de cultivo, el toro de la fertilidad o las mujeres embarazadas (Fiaren, Guerra, 2005; Roche, 2005). Pero el arte rupestre levantino pensamos que corresponde al círculo cultural del epipaleolítico.

SOLANA DE LAS COVACHAS (NERPIO, ALBACETE)

En Solana de las Covachas, siguiendo los calcos de Anna Alonso (1980), en el panel II, aparecen dos caballos enfrentados, aunque de muy diferente factura. El mayor (Figura 20 de Alonso) muestra la parte posterior de su cuerpo realizada con la técnica de rayas, al igual que la crin, mientras que la parte anterior se realizó con una capa de pintura homogénea. Su cola y sus patas cortas, sin embargo, recuerdan a la de un bóvido, al igual que sus patas traseras. El caballo más menudo es silueteado. (Figura 23 de Alonso). Pero esta pareja de équidos se halla tan próxima a dos ciervos machos y a un arquero que les amenaza con su arco y flechas, que probablemente se trate de un relato en el que participan todos ellos y cuyo significado desconocemos. Deseamos insistir en la extraña cola y en las patas cortas del caballo 20 de Alonso, que le aproximan en su aspecto formal a un toro más. No nos atrevemos a hablar firmemente de una metamorfosis o de ser híbrido, como sí parece ocurrir con los toros-ciervo de La Vieja, de Cantos de la Visera o de Las Bojadillas; pero tampoco es descartable esta opción, sobre todo si atendemos a otro caso semejante que detectamos precisamente en las Bojadillas, donde una cierva muestra pies de ave y cola de toro (Jordán, 2006).

Como desconocemos los mitos narrados y transmitidos en las comunidades de aquellos cazadores y recolectores, se nos hace muy difícil des-

entrañar los significados, arriesgándonos nosotros a contar un hermoso cuento distinto o una versión diferente del relato. Estamos convencidos de que existe un lenguaje simbólico, alegórico. Pero únicamente vemos que se mueven los labios; no percibimos el sonido ni entendemos el idioma, lo que constituye una pérdida irremediable con la actual tecnología.

LAS BOJADILLAS (NERPIO, ALBACETE)

En Las Bojadillas, siguiendo los calcos de Anna Alonso (1993), encontramos algunos caballos aislados, de excelente factura. Hay que destacar el identificado con número 31 de Bojadillas VII de Anna Alonso, que aparece con una flecha en el vientre; o el número 71 de Bojadillas I de la misma autora. Pero destaca el número 138 de Bojadillas VII, que Mateo Saura equipara mediante la comparación formal con el del Barranco del Buen Aire I de Jumilla, con el ejemplar de Fuente del Sabuco I (Moratalla, Murcia), y con el del Engarbo I (Santiago de la Espada, Jaén), lo que nos proporciona una unidad de estilo y de temática en un área geográfica amplia y homogénea como es el alto Segura (Mateo, 2004, 78-79).

En el caso concreto de este caballo de Las Bojadillas, hay que reseñar que parece estar vinculado espacialmente con un magnífico macho ciervo de pobladas cuernas (número 140 de Anna Alonso), las cuales tocan la parte ventral del équido. Ambos animales creemos que participan de un relato mítico cuya lectura o escucha es imposible, pero del cual nos ha quedado su expresión iconográfica. Esta asociación de ciervo-caballo sí aparece previamente en el tiempo, en la zona del alto Segura, en concreto en la cueva paleolítica de El Niño -Ayna, Albacete- (Almagro, 1971; 1972; De Balbín, Alcolea, 1994), mas también en Tito Bustillo. Y, como hemos comprobado, se mantiene durante el epipaleolítico en Solana de las Covachas de Nerpio (Albacete).

Este dato en apariencia es bastante interesante, porque quizás podríamos establecer una dualidad de relatos según nos situemos en la serraña fluvial del alto Segura o en los altiplanos murcianos, como ya hemos tratado de demostrar en otro lugar (Jordán, 2008). En efecto, la asociación del caballo con el toro parece centrarse desde la estación de Minateda hacia el este, es decir, hacia los altiplanos y tierras altas de Murcia (Yecla, Jumilla, Hellín) o bien hacia el norte, hacia Valencia y el Bajo Aragón. Pero este vínculo no desplazó a otras asociaciones: toros reconvertidos en ciervos en La Vieja o en Cantos de la Visera, por ejemplo.

La asociación de caballos y ciervos, en cambio, se establecería únicamente y de manera nítida en Las Bojadillas y en Solana de las Covachas, ambas en Nerpio, en el corazón del alto Segura. ¿Esto fue producto de dos sistemas de relatos y de leyendas diferentes, pertenecientes a bandas y comunidades de cazadores distintas? Probablemente sí.

CANTOS DE LA VISERA (YECLA, MURCIA)

En Cantos de la Visera I y II, a tenor de los calcos de Cabré (Breuil, Burkitt, 1915) y los más recientes de Anna Alonso y Alexandre Grimal, aparecen pequeños caballos naturalistas que acompañan a ciervos y toros, tanto a la izquierda como a la derecha de la segunda cueva, y sin interactuar tampoco con seres humanos, porque no se representaron en esta estación en la fase naturalista. Los caballos se ubican siempre en la periferia donde se representan bóvidos o cérvidos, como si en Cantos de la Visera el protagonismo de los équidos hubiera sido bastante menor que en el Abrigo Grande de Minateda. Beltrán contó hasta siete équidos en Cantos de la Visera I y tres en Cantos de la Visera II. La proximidad topográfica de los caballos respecto a los toros y ciervos, ya la hemos comentado para el arte rupestre paleolítico franco-cantábrico y consideramos que podría tratarse de una pervivencia del mito o del modelo iconográfico.

De hecho, Breuil afirmó que había hallado una laminita de hoja de sauce solutrense en Cantos de la Visera, si bien Obermaier consideró que se trataba de un útil neolítico (Alonso, 1999).

CUEVA DE LA ARAÑA (BICORP, VALENCIA)

En la Cueva de la Araña, según Hernández-Pacheco (1924; Blasco, 1974, 42) un espléndido caballo, con el cuerpo rayado, herido por tres flechas en el vientre, se precipita cabeza abajo, hacia un aparente vacío, paralelamente a una escena de recolección de miel y a la cuerda o árbol por donde trepa el recolector y revolotean las abejas. La pregunta es si ambas representaciones estuvieron asociadas en la mentalidad de aquellos cazadores-recolectores. Si fuera así, el significado de la miel podría mutar desde una instantánea cotidiana a una alegoría trascendente (Jordán, González-Celdrán, 2002).

Por otra parte, la caída al vacío de los animales o su desviación de la posición horizontal, es considerada por algunos autores como Ouzman, Lewis-Williams o Whitley, por ejemplo, no únicamente como instantáneas que expresan la muerte del animal en una cacería, sino como alegorías de

los tránsitos de la vida a la muerte, como metáfora de la muerte espiritual, o como un acceso a lo sobrenatural (Maarten, 2003; Whitley, 2000). En España disponemos de otro caso donde un caballo aparece en una posición no de vida, no horizontal, en concreto en la Fuente del Trucho (Huesca), donde un équido se muestra en posición totalmente invertido, patas arriba, pero replegadas, y cruzado por una línea (¿flecha, arma arrojada?). En Lasciaux, al mismo tiempo, el llamado “Caballo Invertido del Meandro”, cae cabeza arriba (o asciende); nuestro ejemplar de La Araña cae cabeza abajo (o desciende).

Nuestro caso español de La Araña, es extremadamente interesante porque, como hemos señalado, el caballo que cae se encuentra paralelo a una escena de recolectores de miel. Ya sabemos que en algunas culturas y mitologías la recolección de miel se asocia a ritos chamánicos, o a visiones padecidas por héroes cuando alcanzan la sabiduría espiritual (Dams, 1983; Vázquez, 1991; Fernández-Uriel, 1993; Jordán, González-Celdrán, 2002), o bien con el simbolismo de la resurrección (Gimbutas, 1996, 270); con los zumbidos que escuchan los chamanes san (Lewis-Williams, 1983, 6; 1997, 815, 817 ss.; 2005, 156-157, 279-280; Katz, 1982, 94; Le Quellec, 2004, 171 ss.) cuando acceden a los estados alterados de conciencia; con ceremonias y rituales (Levy-Bruhl, 1986, 12 ss.; Campbell, 1994, 43-44); con viajes de chamanes y sustancias psicotrópicas (McKenna, 1993, 98 ss.; Campbell, 1959, 184 ss.).

MURIECHO (COLUNGO, HUESCA)

En Muriecho (Baldellou, Ayuso, Painaud *et alii*, 2000), nos aparece una muy interesante escena en la que interviene un individuo con máscara de caballo y que ya hemos intentado analizar con anterioridad (Jordán, González, 2006). En medio de una congregación tribal que aplaude y danza, varios individuos capturan con lazo y con sus manos a un ciervo (Utrilla, Martínez-Bea, 2005-06), sin dañarle inicialmente, en un rito que hemos considerado de raíces paleolíticas. Al ciervo se le aproxima de frente un antropomorfo, con probable máscara de caballo y que participa en un ritual, asiendo de las cuernas al ciervo macho. Estamos ante un análisis complejo ya que desconocemos qué papel desempeñaba un caballo (un ser humano con disfraz de équido) ante un ciervo. Pero intuimos que se trata de una verdadera escenificación de un relato mítico, ante los asistentes, y en el que se reitera un hecho sagrado en el conjunto de creencias espirituales de aquellas gentes. El personaje vestido de

caballo participa activamente en las escenas y agarra por las cuernas al ciervo, como si tratara, acaso, de impregnarse del poder fecundante que brota de ellas, ya que se renuevan anual y continuamente, como las ramas de los árboles.

OTRAS ESTACIONES RUPESTRES CON CABALLOS

- Barranco del Buen Aire (Jumilla, Murcia). Un caballo aislado, con paralelismo formal respecto a un ejemplar de Las Bojadillas de Nerpio (García del Toro, 1985, 107; Mateo, 2005).

- Cueva del Peliciego o de Los Morceguillos -Jumilla, Murcia- (Fortea, 1974). Aquí surge una interesante concentración de siete équidos, muy sobrios y toscos, naturalistas, en apariencia montados por ancoriformes y antropomorfos en *phi*. Aunque Javier García del Toro y Ayala Juan ven en la escena un indicio de doma y monta, Fortea señaló que se trataba de una representación de carácter trascendente: divinidades protectoras de caballos que custodian la manada o el rebaño. Nosotros nos inclinamos por esa línea y proponemos, en efecto, la presencia de divinidades o espíritus tutelares (los ancoriformes y personajes en *phi*), que velan por la salud y la fertilidad de los caballos (Fortea, 1974, 37; Jordán, 2005, 105-107).

- Fuente del Sabuco I (Moratalla, Murcia). Un ser humano aparece sobre un caballo, el cual, a su vez, envuelve entre sus patas a otro arquero. Otro gran caballo, con crines encrespadas aparece en la parte derecha (Walker, 1969; 1971, 554; Mateo, San Nicolás, 1995).

- Cueva del Engarbo I (Santiago y Pontones, Jaén) existe un caballo semejante al de la Fuente del Sabuco, a los de Las Bojadillas y al Barranco del Aire (Soria, López, 1999). Esta semejanza llevó a afirmar a Mateo Saura, con excelente criterio, que hubo una comunidad de cazadores y recolectores en toda la serranía del alto Segura, desde Jaén hasta Jumilla, que representaba de manera semejante a los équidos (Mateo-Saura, 2004, 78).

- La Serreta -Cieza, Murcia- (García del Toro, 1988; Salmerón, 1993; Mateo Saura, 1994). Se trata de una escena levantina tardía, donde se refleja una instantánea de acoso, emprendida por unos cazadores armados con arcos, contra una manada de caballos, en la que destaca un semental.

- La Balsa de Calicanto (Bicorp, Valencia), según nos informa Aparicio Pérez, su estudioso, aparece un caballo superpuesto a un signo en zigzag.

- Selva Pascuala, en el corazón de la serranía de Cuenca (Jordá-Cerdá, 1975; Alonso, Melgarejo *et alii*, 1982; Ruiz, 2005), un interesante

caballo de cuerpo redondeado, aparentemente es sujetado mediante unas bridas por un ser humano, rodeado de otros tres équidos. Pero pensamos que la aparente cuerda, puede simbolizar un enlace espiritual, a la vez que la figura humana muestra tendencia esquemática. Beltrán, con excelente intuición, ya sugirió que aquella escena no reproducía un instante de doma, sino de captura y de caza (Beltrán, 2002, 104, 115, 124 ss.).

- Serranía de Albarracín (Piñón, 1982). Los caballos aparecen asociados a los grandes toros. A veces, como ocurre en el Prado del Navazo, los équidos surgen tras los toros y en una jerarquía de tamaño menor evidente, aspecto de subordinación que no se manifiesta tan nítidamente en Minateda. En otras covachas, son los majestuosos caballos los que dominan (Cueva del Medio Caballo). En otras se observan vínculos entre ciervos, toros y caballos, como en Tío Campano.

- Coves del Civil (Tirig, Castellón), únicamente aparecen dos équidos (apenas el 1,30 por ciento del total de las figuras), en el abrigo III (Domingo, 2005, 135). Ambos caballos, opuestos en sus direcciones de avance, flanquean una serie de abigarradas composiciones centrales de corpulentos arqueros en posible danza bélica o en marcha. La estructura del conjunto por ese detalle de cierre iconográfico que realizan los caballos, parece interesante. Inés Domingo afirma que el équido de la izquierda, con el número 30, ocupa una posición espacial periférica y que cronológicamente podría ser anterior a la plasmación de los arqueros en danza o combate (Domingo, 2005, 141). Por el contrario, el caballo de la derecha, cuyo número es el 89, aparece muy próximo a un gran arquero (número 82), solitario en apariencia, con las piernas abiertas, asexuado, y con arco y flechas no en disposición de caza o combate, sino que avanza decidido elevando su brazo y mano derecha. Añadamos que la exigua presencia de caballos se hace más evidente cuando observamos que ni siquiera aparecen en las cercanas cuevas de Els Cavalls (Domingo, 2005, 325), o de La Saltadora (Domingo, 2005, 275).

- Más de Barberá -Forcall, Castellón- (Mesado, Barreda, Andrés, 1997), aparece un antropomorfo con rostro, garra y cola de oso que avanza hacia un pequeño caballo que galopa hacia el plantígrado. Seguramente se está narrando un mito, pero permanecemos incapacitados para entender lo que se describe.

- Los Chaparros y Los Estrechos -Albalate del Arzobispo, Teruel- (Beltrán, Royo, 1997), varios ancoriformes cabalgan o se asocian a équidos, de

modo semejante a lo que acontecía en Los Morceguillos de Jumilla (Murcia).

MINATEDA: ¿UN SANTUARIO RUPESTRE DE CONGREGACIÓN DE GENTES?

En esta pequeña aportación hemos centrado los comentarios en el friso de caballos y toros del Abrigo Grande Minateda. Esta estación rupestre creemos que es un espacio central y que actuó como gozne entre dos cosmovisiones y mitologías distintas de sendos grupos de cazadores y recolectores, a causa de una serie de elementos iconográficos que predominaban por separado en ambos grupos. Unos vivieron probablemente en el área de la serranía del alto Segura, y otros en los amplios altiplanos septentrionales de Murcia. Minateda, a tenor de la aproximación que hicimos a los motivos que allí fueron pintados, recibió influjos y temas procedentes de ambos espacios geográficos.

Los motivos procedentes de los altiplanos murcianos y de la Meseta meridional serían los siguientes:

- Chamanes o arqueros no cazadores que levitan o cruzan sus siluetas sobre grandes animales guía (toros y ciervos).

- Cazadores y arqueros que no cazan ni combaten.

Si bien, es cierto, que del mundo de los altiplanos no se recogen la recolección de la miel o el enfrentamiento entre toros y ciervos.

Del mundo de la serranía del curso alto del río Segura proceden los siguientes motivos:

- Presencia de la mujer en escenas en las que son protagonistas: tutela de dos damas sobre un varón.

- Presencia de los tocados globulares y de ramajes.

Pero no aparecen motivos nítidos de hierogamias o de parejas primordiales femeninas.

En definitiva, Minateda se convierte así en un punto de encrucijada entre las tendencias artísticas e iconográficas de los territorios del Este y del Oeste peninsulares. Tal circunstancia confiere al conjunto de Minateda un valor de enclave de tránsito y encuentro, donde probablemente se reunían y se congregaban (preferimos el término congregación a agregar porque en español refleja mejor la idea de reunión entre personas por motivos económicos o espirituales). Allí confluían, acaso reiterada y estacionalmente, en aquel paisaje laberíntico y mágico por la geología de Minateda, bandas de cazadores

de ambos mundos. Hay evidencias, más o menos consolidadas, de otros casos de congregación durante el paleolítico en los Pirineos o en Cantabria y Asturias (Conkey, 1980; Bahn, 1982; Moure, 1994; Lorblanchet, 1994; Utrilla, 1994), pero también en otras partes del mundo (Carmichael, Hubert *et alii*, 1994; Turpin, 2002).

Al margen de ello, insistimos en la idea de un espacio central, de un verdadero santuario en el dédalo de arenisca de los parajes de Minateda. El visitante atento observará que la gran covacha se sitúa justo encima de la entrada (o salida) del laberinto que la geología ha trazado en las faldas de Cabeza Llana (Jordán, 2004), en el umbral de la montaña mágica que domina el entorno, fluvial y de serranía, semejante en todo al Monte Arábí de Yecla, donde precisamente se sitúan Cantos de la Visera y Cueva del Mediodía. Las aberturas de todas esas covachas, tanto en Minateda como en Yecla, son ónfalos y bocas que permiten el tránsito hacia dimensiones diferentes a las cotidianas. La congregación de cazadores y recolectores en aquel punto de Minateda, procedentes de distintos ámbitos, estratégicamente emplazado en el valle con su arroyo, era también un modo de regresar al origen de la creación, donde las divinidades o los ancestros habían pintado, en sus barrancos y circos, una extraordinaria escenografía natural con caóticos juegos de formas y colores, figuras primordiales de animales poderosos (Eliade, 2000, 39 ss.). Olvidar, no reiterar, no imitar, no repetir, no recordar, equivalía a la muerte de la creación, a una extinción de la existencia de los cazadores y recolectores (Eliade, 2000, 105 ss.). Aquellas paredes no eran superficies inertes, sino membranas impregnadas de vida, que vibraban con la presencia de la fauna representada y ante las cuales era posible describir y narrar los relatos mitológicos que ocupaban la memoria de los cazadores y recolectores.

La íntima comunión de los artistas y de los cazadores con los animales representados en los paneles rocosos, fue sin duda un regreso al origen purificador de la Creación (Mircea, 2001, 79, 117). Era allí, en aquel lugar central de Minateda, donde se producían las hierofanías y las revelaciones de los animales (ciervos, toros, caballos, cabras), que no eran sagrados, pero sí reveladores, evocadores, de la presencia de lo sagrado. Su presencia en aquellos frisos indicaba la sacralidad de los lugares y los cazadores y artistas que allí acudían, obtenían salud para el cuerpo, esperanza para sobrevivir de la caza, visiones... (Mircea, 1994, 18 ss., 26 ss., 31 ss.).

Añadamos nuevos elementos. La sacralidad del paisaje que se percibe cuando uno penetra en

el intrincado cruce de barrancos y de circos rocosos de arenisca de Minateda, es evidente por doquier: covachas de múltiples dimensiones y formas, animales fantásticos sugeridos por la geología, rincornadas y divertículos, monolitos aislados, superficies pulidas, cascarones huecos... Todo ello contribuía a excitar la imaginación de los cazadores y recolectores del mesolítico español y nos permite entender la magia del paisaje en sus mentes (Seglie, 2004).

REFLEXIONES SOBRE LOS CABALLOS EN EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO

Realizadas estas consideraciones, es necesario plantearnos una serie de cuestiones. Primero, creemos que la distribución geográfica de los motivos iconográficos, así como la frecuencia de las asociaciones de especies animales en las diferentes estaciones rupestres, permiten deducciones interesantes para asomarnos, siquiera someramente, a algunos de los significados del arte rupestre levantino de España. Como expresaría Levi-Strauss, los animales no son únicamente buenos para comer, sino también para pensar (Sauvet, Layton *et alii*, 2006, 105).

Tras este preámbulo, las preguntas finales que planteamos son:

Primera: ¿Tuvo el caballo, en la mentalidad de aquellos cazadores y recolectores de serranía del mundo postpaleolítico español, un carácter funerario y de psicopompo, necesario en los viajes de ultratumba? ¿Fue un animal guía? (Eliade, 1985, 139 ss.).

Segunda: ¿Por qué causa los caballos del arte rupestre levantino, muy escasos en número, no se vinculan a los arqueros emplumados, de pies ligeros, mientras que en cambio sí cruzan sus siluetas sobre los cuellos de los ciervos o de los toros, o incluso cabalgan y levitan sobre sus espaldas?

Tercera: ¿Hemos de pensar que los caballos del arte rupestre levantino, por su reducido número, habían perdido parte del aura espiritual que gozaron durante el paleolítico superior y que también habían visto mermado su carácter sagrado para aquellos cazadores del epipaleolítico?

Cuarta: ¿La similitud formal que se produce en el arte rupestre levantino con escenas del arte rupestre paleolítico franco-cantábrico, al menos en dos modelos iconográficos (a: caballo+toro; arquero; b: ser humano solapado a caballo-ciervo) permite sospechar que hubo mitos que pervivieron durante diez milenios al menos?

Quinta: Si los caballos del arte rupestre levantino no participaron en los mismos mitos ni intervinieron en semejantes narraciones que los ciervos (aunque hay que recordar que desde el paleolítico équidos y cérvidos pueden aparecer asociados en las representaciones), en cambio sí parece que fueron los caballos protagonistas esenciales de otras leyendas, en las que participaban los toros.

Sexta: Al no aparecer en dichos relatos de caballos+toros los seres humanos ¿hemos de pensar en relatos cosmogónicos que describían situaciones del origen del mundo antes de la creación del Hombre? ¿Hemos de sospechar que la vinculación de los caballos era con las estrellas y las constelaciones?

El carácter solar que le atribuyen ciertos relatos al caballo, como en el Rigveda (I, 16, 1; I, 122, 14; I, 130, 2; II, 11, 6;...etc.), y que recoge tradiciones neolíticas y de la edad del bronce de finales del III milenio, podría estar indicando una serie de atribuciones cósmicas y estelares para los équidos en la percepción y mentalidad de determinados pueblos primitivos. Pero es únicamente una somera sugerencia que no alcanza la capacidad de demostrar nada más allá de ella misma. Recordemos, por añadidura, que Ángelo De Gubernatis recopila numerosas tradiciones folklóricas europeas en las que el caballo se presenta como heraldo y mensajero de la muerte (en realidad una variante del ciclo solar diario y cotidiano de muerte al atardecer y resurrección tras el amanecer), capaz incluso de trasladar al héroe a través del éter y de la noche (De Gubernatis, 2002, 214 ss.). Prosiguiendo con la cita de Ángelo De Gubernatis, sabemos que Indra se mostraba vulnerable y exhausto si se alejaba de sus caballos Ashvins, pero que recuperaba su fuerza cuando regresaba a ellos (*Rigveda X*, 105, 3). En ese sentido, dibujar caballos poderosos, fecundantes, en las rocas de las covachas mesolíticas podría adquirir un significado de revitalización de las energías agotadas del mundo y de los cazadores. También los caballos Ashvins son capaces de sacar a los héroes de las aguas tormentosas y de los peligros (I, 46, 7). Incluso son fecundantes, porque cuando relinchan ante el amanecer esparcen ambrosía, es decir, el relincho-sonido de tormenta anuncia el descenso de la ambrosía-rocío y lluvia, según Angelo De Gubernatis (II, 11, 7). Igualmente, habría que plantearse si el dibujo de los caballos en el arte rupestre levantino podría entenderse como una manera de impetrar la lluvia, ya que los animales de lluvia son relativamente frecuentes en otros mundos, como en el África austral.

Séptima: ¿Si los caballos no sufren siempre la depredación directa con arcos y flechas de los

seres humanos y existen pocas escenas de caza ejecutadas sobre el caballo (posible ejemplo de La Araña), significa que para aquellos cazadores de serranía del mesolítico español eran animales cuyo consumo era tabú?

INTERPRETACIÓN DE LOS SIGNIFICADOS

La interpretación del arte rupestre ha atravesado multitud de tamicos y de teorías durante el último siglo de historiografía (Viñas, Martínez, Decigas, 2001; Berghaus, 2004). A nuestro corto entender creemos que toda sugerencia que trate de acercarnos a la complejidad de los significados de las figuras o de las escenas del arte rupestre levantino es válida como aproximación, ya que carecemos de textos escritos que corroboren las hipótesis de trabajo o de testimonios orales que avalen las propuestas. El comparativismo etnográfico y el establecimiento de analogías, sin duda, aportan la apertura de vías de comprensión, aunque no garantizan nunca la exactitud de las propuestas; si bien, probablemente, alcanzan la verosimilitud. Siempre recordaremos los bebedores de cerveza de Iraq, absorbiendo con cañas largas y flexibles la bebida de una tinaja y cómo ha pervivido esa costumbre y técnica desde la etapa sumeria de Mesopotamia, con cuatro mil años de distancia temporal, ya que dichos artilugios están representados en sellos sumerios.

Por otra parte, la aproximación a los posibles significados, por muy vehementes u honestamente convencidos que en ocasiones nos manifestemos (todo con amable sintonía con nuestros comprensivos colegas), topa irremediabilmente con obstáculos a veces difícilmente soslayables: las superposiciones, los repintados, las figuras desaparecidas por el tiempo y los caprichos de la geología, las generaciones de artistas (o chamanes) que se suceden durante siglos o milenios... Las figuras ocluidas o desaparecidas podrían alterar las interpretaciones ofrecidas. La sincronía de las figuras insertas en las escenas podría ser más aparente que real y, en consecuencia, desvirtuar los significados que se plantean. Semejante comentario se puede establecer si consideramos que no todos los santuarios o templos rupestres (Lemozi, 1929) están descubiertos y que, acaso, las escenas y representaciones de unos dependen de la iconografía de otros; o estuvieron en relación con aquellos.

Las teorías para interpretar el arte rupestre se basan en diferentes principios. Unas plantean ritos mágicos para propiciar la caza; otras explican

ceremonias para potenciar la fertilidad o la salud física de los animales o de los seres humanos; aquellas se inspiran en el totemismo; las hay que describen un lenguaje simbólico de las pinturas; o que sostienen que las escenas reflejan relatos mitológicos; o se centran en el chamanismo y en sus alucinaciones; o afirman que reflejan ritos funerarios... Estamos convencidos, todas aportan una luz parcial sobre el tema, aunque no iluminan global y plenamente la escenografía del arte rupestre, porque cada territorio mostraba ante cada grupo humano unos retos; y cada grupo humano relataba unos mitos propios (o semejantes a los de los vecinos, pero con variantes y matices). Las distancias temporales y espaciales, la diversidad de ecosistemas, la resolución más o menos ingeniosa de los problemas derivados de la subsistencia... todos esos elementos creaban universos diferentes que afectaban a soluciones originales y a expresiones singulares en los paneles rocosos.

Por ello, una única teoría probablemente nunca podrá explicar con pleno grado de convencimiento y exactitud los contenidos espirituales y artísticos de una cueva del arte franco-cantábrico durante el paleolítico superior o de una covacha del mundo mediterráneo durante el mesolítico. La imaginación, la interpretación y la ejecución de los artistas fue innegablemente muy variada y compleja y afectó a la expresión, ejecución y significados de las escenas del arte rupestre levantino.

En este conjunto de ideas, los comentarios de Lorblanchet nos parecen muy pertinentes y atinados (2006, 122 ss.,134): "*L'interprétation -que l'on doit prudemment distinguer de la signification- se construit peu à peu [...] Elle émerge et se propose au chercheur Dans le doute, à force d'observations, de déchiffrement de paros associés à des fouilles, d'intimité avec la grotte, dans un esprit ouvert acceptant la diversité des sens possibles selon les époques, les lieux, les sites et les panneaux, utilisant parfois des matériaux extérieurs complémentaires d'origines diverses...*". No asumiremos nunca, por tanto, una visión radicalmente opuesta al chamanismo aplicado al arte rupestre (Bahn, 2006, 11 ss.; Helveston, Bahn, 2006) porque aunque, como todas las teorías, el chamanismo aporte una visión parcial del horizonte, sin embargo ofrece unas perspectivas lo suficientemente amplias que resultan aplicables a determinadas escenas del arte rupestre, y que nos permiten aproximarnos a sus significados. Y no nos referimos únicamente a los trabajos ya aludidos de Lewis-Williams, sino a las aportaciones, por ejemplo, de Pfeiffer (1982), de Siikala y Hoppal (1998, 132 ss.), de Pearson (2002).

Lógicamente no se descartan cultos a los ancestros o a los espíritus de los muertos, creencias astrales, narraciones de mitologías... (Jordán, 2006).

En otros trabajos ya hemos explicado que los arqueros armados con arcos y flechas y que cruzan sus siluetas con los toros y ciervos del Abrigo Grande Minateda (a los que curiosamente en ningún momento cazan, persiguen o abaten), difícilmente se pueden explicar desde otras perspectivas que el chamanismo, ya que dichos animales constituyen animales guías de los supuestos chamanes, Y semejante afirmación sostenemos ante el que creemos chamán emplumado de Alpera, itifálico, el cual levita, salta y corre sobre toros reconvertidos por aquellos artistas en ciervos. Si no es un chamán en trance, haciendo sonar además como sonajero las flechas que porta en una mano, de forma pacífica, mientras que en la otra, en un gesto ritual, coge con la punta de los dedos su arco y los sostiene en vertical. Será muy difícil ver en esta figura a un cazador exterminador de vida o a un combatiente contra sus semejantes. Y quien sostenga que es un cazador tendrá que recurrir a argumentos extraordinariamente complejos, mucho más enrevesados que los que nosotros empleamos, apoyados en una amplia bibliografía, cuando afirmamos que se trata de un chamán. Nos parece evidente que dicho personaje de Alpera, con plumas, se halla en el inicio de una ascensión, de un vuelo iniciático, y seguramente se trató de reflejar el éxtasis de un chamán (Eliade, 2001, 199 ss.). El portar plumas alrededor de la cabeza, en una orla extraordinaria y única en el arte rupestre levantino, no es un mero adorno; hay en dicha corona de plumas una alusión nítida al mundo de las aves y al vuelo entendido como trascendencia espiritual. Igualmente las pinturas corporales de los hombres del Abrigo Grande de Minateda que están ejecutando a otro, o las máscaras y tocados globulares que aparecen por doquier en personajes del alto Segura, podrían ser también indicios de chamanismo (Soleilhavoup, 1998, 29).

No especulamos con juegos de reflejos ni hacemos literatura en estos trabajos. Y menos, como maliciosa y simpáticamente se pretende en otras aportaciones, intentamos ver marcianos (Le Quellec, 2006). Todo el mundo ya sabe que los marcianos únicamente se encuentran en la literatura de ciencia ficción. Proponemos vías de interpretación. Tampoco hemos tenido la fortuna de presenciar, en un estado de vigilia, una extraordinaria visión de un chamán en una gruta francesa (y bien que lo sentimos) (Gilles, 2006). Por otra parte, creemos pertinente la asociación chamán y arte rupestre, ya que dicha figura corresponde a pueblos cazadores

y recolectores y sus creencias y ritos se sumergen en ese estadio cultural (Hedges, 1983; Vitebsky, 1995).

Somos un anodino hombre racional con intuiciones y con una suerte próxima en ocasiones a la *baraka*. Lógicamente no podemos demostrar el consumo de alucinógenos por parte de aquellos esforzados cazadores; y casi es lo menos importante, porque estimamos que la alucinación provocada por hongos, por caso, no tuvo que ser esencial para pintar en las paredes, ya que la reproducción y visión del cosmos en los paneles de piedra podría realizarse estando lúcido el artista (o la artista), recordando o no las visiones obtenidas durante los rituales previos. Es decir, la expresión del mundo, de la cosmovisión, pudo ser puramente racional, premeditada, no espontánea, organizando los frisos de una manera metódica, calculada, armoniosa incluso, sin necesidad de entrar en trance (Francfort, 2006). Es más, en los paneles rocosos del arte rupestre levantino se advierte en ocasiones que existe una estructura compleja, no azarosa, que recurre a la posición de las figuras en los pétreos paneles, que selecciona los temas elegidos y que intencionadamente expresa la asociación y la combinación de los animales. Es verdad que aquí, en el arte rupestre levantino, el ser humano, hombre o mujer, es el protagonista en torno al cual gira el cosmos, mientras que en el arte rupestre paleolítico es el ser humano el que humildemente se sitúa ante la Creación y el Universo y se desplaza en el seno y el interior de las grutas ornadas (Remacle, 2004, 9, 12-13).

Pero dicha preeminencia del hombre en el mesolítico español, no evitó que se expresase mediante una lógica casi lingüística, articulada. Mediante las figuras y las escenas, ante ellas y su contemplación arrobada, los cazadores avezados, ya curtidos en mil lances y ardidés (chamanes o no), instruirían a los neófitos, a los aprendices, a los jóvenes. No únicamente en la suerte de las estrategias venatorias, sino mediante la recreación hablada, comentada, de los mitos de la tribu. Aquellos frisos con ciervos, toros, cabras o caballos, o con jabalíes y osos, no eran un adorno; o una simple marca de propiedad; ni siquiera una respuesta desesperada ante el avance de poblaciones agropecuarias que les desplazaban y arrinconaban hacia las más profundas entrañas de la serranía (Llavorí, 1988-1989), quedando aquellos cazadores como poblaciones en repliegue, marginalizadas, con continuos conflictos territoriales con los neolíticos que avanzaban en oleadas. En ocasiones aquellos cazadores han sido denominados epipaleolíticos recalcitrantes

que fueron finalmente asimilados (Utrilla, Martínez-Bea, 2007). No. No, únicamente. Aquellos frisos no reproducían exclusivamente y en lo fundamental escenas de caza (y menos cacerías “de los últimos cazadores del epipaleolítico geométrico ya en cronología neolítica”), sino que destacaban los instantes primordiales del origen de la creación, durante los cuales era posible la comunicación verbal con los animales. Estos animales revelaban los conocimientos ancestrales y les servían de guía y les permitían conocer los mitos antiguos, cuyas raíces entroncaban directamente con el paleolítico superior. Raíces y mitos que al otorgar un papel esencial al mundo natural, salvaje, y protagonismo vital a determinadas especies animales, denotan un arcaísmo notable, ya que todavía el ser humano no se ha convertido en el señor de la Creación, ni es capaz de someterla o alterarla de forma súbita o intensa, y necesita recurrir a las vivencias de los animales para expresar sus anhelos y sus miedos. Aquellos mitos, por otra parte, eran vistos y escuchados por los jóvenes directamente por y ante sus mayores. Mitos que además se habían desplazado en el tiempo porque las sucesivas generaciones se los habían ido transmitiendo con una fidelidad, creemos, asombrosa.

No es suficiente afirmar, por imprecisión, que el arte de los “pueblos cazadores” es un arte narrativo, porque también los elementos simbólicos y los signos abstractos “narran”.

Por todas estas circunstancias, nada impide que fuera un chamán (o un personaje con rasgos y valores semejantes), sobrio, el que plasmara las figuras con pinturas, ya que tocar lo sagrado, y los animales representados sí eran emanaciones de lo divino, cuando no verdaderas hierofanías, requería necesariamente la participación de un “especialista”. Tampoco creemos que el chamanismo sirva para explicar todas las escenas del arte rupestre levantino (Díaz-Andreu, 2006). Pero sostenemos que existen algunas escenas en España cuya única o mejor explicación se encuentra en el seno o en el ámbito del chamanismo. Por ello afirmamos que en el personaje de Alpera hay una situación de excitación, de éxtasis frenético, de vuelo iniciático. Basta con contemplar los gestos corporales del individuo.

¿O cómo explicar las damas con faldas de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete), que tocan a diferentes ciervos machos, sin que agredan o amenacen a los herbívoros? Para Escoriza dichas mujeres eran, en un intento vano de otorgar protagonismo al sexo femenino en el arte rupestre levantino, ojeadoras (Escoriza, 2002). Decimos intento vano porque el protagonismo de la mujer en el arte rupestre levantino resulta magnífico y de primer or-

den con la aparición de las damas en escenas de contenido sacral y religioso. No. Las mujeres que aparecen en Solana de las Covachas no son sufridas y pacientes ojeadoras (no negamos que no lo pudieran ser en las partidas de caza). El ojeo femenino no fue reflejado en el arte rupestre levantino. Las mujeres, por el contrario, fueron representadas en escenas de mucha mayor trascendencia: diosas, ritos de paso, tutela de héroes varones, danzas de fertilidad, momentos de alumbramiento... (Jordán, 2010). Es suficiente recordar cómo intervienen brotando de ciervos y palpando los tocados rituales de arqueros itifálicos no agresivos, como sucede en El Milano de Mula (Murcia, España).

Por otra parte, el valor alegórico y simbólico, y no cinegético, de muchos animales representados en el arte rupestre levantino, creemos que es evidente. Esta observación ya la estableció hace mucho tiempo Leroi-Gourhan (1984, 210), cuando resaltó que en Lascaux los restos óseos del reno se encontraban por doquier, indicando que era consumido con suma frecuencia por los moradores del territorio, pero que solo una única vez fue representado en los cientos de pinturas y grabados de los paneles del interior de la gruta (y con dudas). Pero Leroi Gourhan nunca negó al carácter religioso del arte rupestre y el origen común de la religión y del arte (1987, 75).

Siguiendo las ideas de Levi-Strauss, los mitos que creemos se representaron en el arte rupestre levantino, fueron figurados en secuencias aisladas de conceptos (Gómez, 2002), no articuladas como en el lenguaje hablado, pero sí siempre coherentes con el imaginario o bestiario de aquellos hombres y mujeres del mesolítico peninsular.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1989): *Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria*. Monografías ACDPS, 2, 2ª edición. Santander.
- AA.VV. (2006): *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique*. Éditions Errance. Paris.
- ACOSTA, A. (2003): *Grabados de la cueva de Los Casares*. AACHE Ediciones. Guadalajara.
- ALCALDE DEL RÍO, BREUIL, H., SIERRA, L. (1912): *Les cavernes de la région cantabrique (Espagne)*. Vve A. Chêne, 2 volúmenes Mónaco.
- ALFONSO XI: *Libro de la montería*. Editorial Lex Nova, Edición Facsímil, 1991. Valladolid,
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1971): *La cueva del Niño (Albacete). La cueva de la Griega (Segovia)*. Dos

- yacimientos de arte rupestre recientemente descubiertos en la Península Ibérica. Trabajos de Prehistoria, 28, pp. 9-62. CSIC. Madrid.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1972): *Descubrimiento de una cueva con arte rupestre paleolítico en la provincia de Albacete*. Simposio Internacional de Arte Rupestre de Santander, pp. 475-497.
- ALONSO, A. (1980): *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas: Nerpio (Albacete)*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.
- ALONSO, A. (1985): *Villar del Humo. Un núcleo rupestre olvidado*. Revista de Arqueología, 45, pp. 12-23. Madrid.
- ALONSO, A. (1987): *Los conjuntos rupestres de Marmalo y Castellón de los Machos. (Villar del Humo, Cuenca)*. Revista Ampurias, 45-46, pp. 8-29. Museo Arqueológico de Barcelona.
- ALONSO, A. (1993): *La pintura rupestre prehistórica del río Taibilla. Nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino* (Tesis de doctorado. Universidad de Barcelona).
- ALONSO, A. (1999): *Cultura artística y cultura material: ¿un escollo insalvable?* Bolskan, 16, pp. 71-107. Huesca.
- ALONSO, A, MELGAREJO, M., MEDINA, O., CARRIÓN, A. (1982): *Las pinturas rupestres de la Peña del Castellar (Villar del Humo-Cuenca)*. Zephyrus, XXXIV-XXXV, pp. 133-140. Universidad de Salamanca.
- ALTUNA, J. (1997): *L'art des cavernes en Pays Basque. Ekain et Altxerri*. Le Senil. Paris.
- ALTUNA, J., APELLÁNIZ, J. M. (1978): *Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Ekain (Deba, Guipúzcoa)*. Munibe, 30, pp. 1-151. San Sebastián.
- ALTUNA, J., MERINO, J. M. (1984): *El yacimiento prehistórico de la cueva de Ekain (Deba, Guipúzcoa)*. Sociedad de Estudios Vascos, serie B1, pp. 1-135.
- ÁLVAREZ, A. (1993-1994): *En torno a las pinturas parietales de la Cueva de La Pileta*. Mainake, 15-16, pp. 279-282. Málaga.
- ANATI, E. (2002): *La struttura elementare dell'arte*, Studi Camuni, vol. XXII. Edizione del Centro. Capo di Ponte.
- APELLÁNIZ, J. M^a. (1991): *Modelo de análisis de la autoría en el arte prefigurativo del Paleolítico*. Universidad de Deusto. Bilbao.
- APELLÁNIZ, J. M^a. (2001): *La abstracción en el arte figurativo del Paleolítico*. Universidad de Deusto. Bilbao.
- APELLÁNIZ, J. M^a, CALVO, F. (1999): *La forma del arte paleolítico y la estadística*. Universidad de Deusto. Bilbao.
- AURA, J. E. (1988): *La Cova del Parpalló y el Magdalenense Mediterráneo o de facies ibérica* (Tesis de Doctorado. Universidad de Valencia).
- AYALA, M^a M., JIMÉNEZ, S. (1997-1998): *Los équidos en el arte prehistórico de la región de Murcia*. Anales de Prehistoria y Arqueología, 13-14, pp. 29-38. Murcia.
- BAHN, P. (1982): *Inter-site and inter-regional links during the Upper Paleolithic; the Pyrenean evidence*. Oxford Journal of Archaeology 1(3), pp. 247-268. Oxford.
- BAHN, P. (2006): *M'accorderiez-vous cette transe? Us et abus du chamanisme dans la recherche en art rupestre*, pp. 11-51. Éditions Errance. Paris.
- BALDELLOU, V., AYUSO P., PAINAUD, A., CALVO, M^a J. (2000): *Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Barcabo, Huesca)*. Bolskan, 17, pp. 33-86. Huesca.
- BALDELLOU, V., UTRILLA, P. (1999): *Arte rupestre y cultura material en Aragón: presencias y ausencias, convergencias y divergencias*. Bolskan, 16, pp. 21-37. Huesca.
- BARANDIARÁN, J. M. (1973): *La cueva de Los Casares (en Riba de Saelices, Guadalajara)*. Excavaciones Arqueológicas en España, 76. Madrid.
- BARANDIARÁN, J. M., ALTUNA, J. (1969): *La cueva de Ekain y sus figuras rupestres*. Munibe, 21, pp. 331-385. San Sebastián.
- BARANDIARÁN, J. M., BELTRÁN, A. (1966/68): *La cueva de Loa Casares (Riba de Saelices, Guadalajara)*, en *Excavaciones Arqueológicas en España*, 64, Madrid.
- BARRIERE, C. (1997): *L'art pariétal des grottes des Combarelles*. Paléo -Hors série-, éditions SAMRA. Les Eyzies.
- BÉGOÛËN, R. (1993a): *Les animaux composites*. En AA.VV: *L'art pariétal paléolithique*, pp. 201-205. Ministère de l'enseignement supérieure et de la recherche. Paris.
- BÉGOÛËN, R. (1993b): *Les animaux irréels*. En AA.VV: *L'art pariétal paléolithique*, pp. 207-210. Ministère de l'enseignement supérieure et de la recherche. Paris.
- BELTRÁN, A. (1968): *El arte rupestre levantino: cronología y significación*. Caesar Augusta, 31-32, pp. 7-43. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1984-1985): *Digresiones sobre la cronología del arte rupestre levantino*. Homenaje al Prof. Gratiniano Nieto, vol. I, pp. 3-9. Madrid.
- BELTRÁN, A. (1987): *La fase prelevantina en el arte prehistórico español*. Archivo de Prehistoria Levantina, XVII, pp. 81-96. Valencia.

- BELTRÁN, A. (1989): *El problema del arte rupestre levantino. Estado de la cuestión. Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología*, vol. II: Arte rupestre y valle del Ebro, pp. 71-89. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1993): *Notas sobre novedades en la cronología del estilo prelevantino lineal geométrico*. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses, 15, pp. 39-53. SIAP. Diputación Provincial. Castellón de la Plana.
- BELTRÁN, A. (2002): *Mito, misterio y sacralidad*. Biblioteca Aragonesa de Cultura. Zaragoza.
- BELTRÁN, A., ROYO, J. (1997): *Los abrigos prehistóricos de Albalate del Arzobispo (Teruel)*, Colección Parque Cultural Río Martín. Zaragoza.
- BERGHAUS, G. (Ed.) (2004): *New perspectives on prehistoric art*. Praeger, Westport.
- BERMEJO, J. C. (1976): *Los caballos y los vientos. Un mito lusitano antiguo*. Hispania Antiqua, VI, pp. 301-310. Universidad de Valladolid.
- BIGNON, O. (2006): *De l'exploitation des chevaux aux stratégies de subsistance des magdaléniens du Bassi Parisien*. Gallia Préhistoire, 48, pp. 181-206. CNRS Éditions. Paris.
- BLASCO, M^a. C. (1974): *La caza en el arte rupestre del Levante español*. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología, 1, pp. 29-55. Madrid. En, BLASCO, C. (2005). Arte levantino y mundo animal. Cuadernos de Arte Rupestre, 2, pp. 59-80. Murcia.
- BLÁZQUEZ, J. M^a. (1954): *Dioses y caballos en el mundo ibérico*. Zephyrus, 5, Salamanca, pp. 193-212 [luego publicado como capítulo 7 del libro Imagen y Mito. Editorial Cristiandad. Madrid, 1977].
- BLÁZQUEZ, J. M^a. (1955) *Los carros votivos de Mérida y Almorchón. Su significación religiosa*. Zephyrus, 6, pp. 41-60. Salamanca.
- BLÁZQUEZ, J.M^a. (1959) *Cultos solares en la Península Ibérica: El Caballito de Calaceite*. Actas del V del Congreso Nacional Arqueológico (Zaragoza 1957), pp. 180-189. Madrid.
- BLÁZQUEZ, J.M^a. (1959) *Caballo y ultratumba en la Península Hispánica*. Ampurias 21, pp. 281-302. Barcelona.
- BLÁZQUEZ, J. M^a. (1977): *El caballo en las creencias griegas y en las de otros pueblos circummediterráneos*. En, Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas, pp. 42-68. Editorial Cristiandad. Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M^a. (1977): *Caballos en el infierno etrusco*. En: Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas, pp. 114-158. Editorial Cristiandad. Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M^a. (1977): *Caballos y ultratumba en la península Ibérica*. En: Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas, pp. 261-277. Editorial Cristiandad. Madrid.
- BREUIL, H. (1920): *Les peintures rupestres de la péninsule Ibérique, XI: Les roches peintes de Mineda (Albacete)*. L'Anthropologie, XXX, (4), pp. 1-50. Paris.
- BREUIL, H., BURKITT, M. (1915): "Les abris peints du Monte Arabí pres Yecla (Murcie)", L'Anthropologie, XXVI, pp. 313-329. Paris.
- CABRÉ, J. (1915): *El arte rupestre en España (regiones septentrional y oriental)*. Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1. Madrid.
- CABRÉ-AGUILÓ, J. CABRÉ-HERREROS, E. (1934): *Las cuevas de los Casares y de la Hoz (1934-1941)*. Archivo Español de Arte y Arqueología. Madrid. [Reeditado por Sigüenza, Librería Rayuela, 1998].
- CAMPBELL, J. (1959): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. México.
- CAMPBELL, J. (1994): *Ecología humana: la posición del hombre en la naturaleza*. Salvat. Barcelona.
- CARMICHAEL, D., HUBERT, J. REEVES, B., SCHANCHE, A. (1994): *Sacred sites, sacred places*. Routledge. London.
- CARTAILHAC, E., BREUIL, H. (1906): *La caverne d' Altamira à Santillana près Santander (Espagne)*. Monaco.
- CONKEY, M. W. (1980): *The identification of Prehistoric Hunter-Gatherer aggregation sites: the case of Altamira*. Current Anthropology, 21, pp. 609-630.
- CUADRADO, E. (1956): *La diosa ibérica de los caballos*. Actas de la IV Sesión del Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas (Madrid,1954), pp. 797-810. Zaragoza.
- DAMS, L. (1983): *Abeilles et recolte du miel dans l'art rupestre du Levant espagnol*. Homenaje al Prof. Martín Almagro, vol. I, pp. 363-369. Madrid.
- DELLUC, G. (2006): *Une vision chamanique à Lascaux? Pas d'hallucination au CO2*. En: Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique, pp. 68-104. Éditions Errante. Paris.
- DE BALBÍN, R., MOURE, J. A. (1983): *Las superposiciones en el panel principal de la cueva de Tito Bustillo*. En Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch, vol. I, pp. 287-299. Ministerio de Cultura. Madrid.

- DE BALBÍN, R., ALCOLEA, SANTONJA, M., PÉREZ, R. (1991): *Siega Verde (Salamanca). Yacimiento artístico paleolítico al aire libre. Del Paleolítico a la Historia*, pp. 33-48. Salamanca.
- DE BALBÍN, R., ALCOLEA, J. (1992): *La grotte de Los Casares et l'art paléolithique de la Meseta Espagnole*. L'Anthropologie, 96, 2-3, pp. 397-452. París.
- DE BALBÍN, R., ALCOLEA, J. (1994): *Arte paleolítico de la Meseta Española*. Complutum, 5, pp. 97-138. Universidad Complutense. Madrid.
- DE BALBÍN, R., ALCOLEA, J., SANTONJA, M. (1995): *El yacimiento rupestre paleolítico al aire libre de Siega Verde (Salamanca, España)*. Actas VII do 1º Congresso de Arqueologia Peninsular. Trabalhos de Antropologia e Etnologia, vol. 35 (3), pp. 73-102. Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Porto.
- DE BALBÍN, R., ALCOLEA, (2001): *Siega Verde et l'art paléolithique de plein air: quelques précisions sur son contenu, sa chronologie et sa signification*. En, ZILHÃO, AUBRY, CARVALHO (Eds.). *Les premiers hommes modernes de la Péninsule libérique. Actes du Colloque de la Commission VIII de l'UISPP*, pp. 205-236.
- DE BALBÍN, BUENO, P. (2000): *El análisis del contexto en el arte prehistórico de la península Ibérica. La diversidad de las asociaciones*. European Prehistoric Art. Methodology and contexts. CEIPHAR. Instituto Politécnico de Tomar.
- DE GUBERNATIS, A. (2002): *Mitología zoológica. Las leyendas animales. Animales de tierra*. Olañeta. Palma de Mallorca.
- DÍAZ-ANDREU, M. (2006): *Existe-t-il une religion universelle des chasseurs-collecteurs? Le chamanisme et l'art rupestre espagnol levantín*. En Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique, pp. 220-232. Éditions Errance. París.
- DJINDJIAN, F. (2004): *L'art paléolithique dans son système culturel. De la variabilité des bestiaires représentés dans l'art pariétal et mobilier paléolithique*. En, OTTE (Dir.). *La spiritualité*. Actes du colloque de la commission 8 de l'UISPP (Paléolithique Supérieure) (Liège, 2003), pp. 127-152. ERAUL, 106.
- DJINDJIAN, F. (2007): *Essai sur la variabilité des bestiaires paléolithiques: l'art préhistorique européen a-t-il une fonction? Les expresions intellectuelles et spirituelles des peuples sans écriture*, pp. 55-61. UISPP, CISPE. Edizione del Centro. Capo di Ponte.
- DOMINGO-SANZ, I. (2005): *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto estilo: validez y limitaciones* (Tesis de Doctorado. Universitat de València). Departamento de Prehistoria y Arqueología. Servei de Publicacions.
- DOMINGO, L., LÓPEZ, E., VILLAVERDE, V. GUILLEM, P., MARTÍNEZ, R. (2003): *Las pinturas rupestres del Cingle del Mas d'en Josep (Tirig, Castelló). Consideraciones sobre la territorialización del arte levantino a partir del análisis de las figuras de bóvidos y jabalíes*. Saguntum, 35, pp. 4-39. Valencia.
- DUBOIS, P. (1991): *Centaur and amazons. Women and the prehistory of the Great Chain of being, Women and Culture Series*. Annual Arbor: The University of Michigan Press, 1982 [paperback re-issue 1991].
- EIROA, J. J. (1986): *El kalathos de Elche de la Sierra (Albacete)*. Anales de Prehistoria y Arqueología, 2, pp. 73-86. Murcia.
- ELIADE, M. (1985): *De Zalmosis a Gengis Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental*. Editorial Cristiandad. Madrid.
- ELIADE, M. (2000): *Aspectos del mito*. Paidós Orientalia. Barcelona.
- ELIADE M. (2001): *Mitos, sueños y misterios*. Editorial Cairos. Barcelona.
- ELIADE M. (2004): *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Labor. Bogotá.
- ESCORIZA, T. (2002): *La representación del cuerpo femenino- Mujeres y arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la península Ibérica*. BAR Internacional Series, 1082. Oxford.
- FAIRÉN, S., GUERRA, E. (2005): *Paisaje y ritual: reflexiones sobre el contexto social del arte macroesquemático*. Actas del Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea (Alicante, 2004), pp. 89-97. Alicante.
- FERNÁNDEZ-AVILÉS, M. (1942): *Relieves hispanorromanos con representaciones ecuestres*. Archivo Español de Arqueología, 15, pp. 199-215. Madrid.
- FERNÁNDEZ-URIEL, P. (1993): *La evolución mitológica de un mito: la abeja*. Formas de difusión de las religiones antiguas, pp. 133-159. Madrid.
- FORTEA, E. (1971): *La Cueva de La Cocina. Ensayo de cronología del Epipaleolítico (facies geométrica)*. Valencia.
- FORTEA, E. (1974): *Las pinturas rupestres de la cueva del Peliciego o de Los Morceguillos (Jumilla, Murcia)*, Zephyrus, XXV, Salamanca. 225-257.

- FRANKFORT, H.-P.I (2006): *Arts, archéologie et la question du chamanisme ancien en Asie intérieure.*, En, Chamanisme et arts préhistoriques, Vision critique, pp. 137-192. Éditions Errance, Paris.
- FREEMAN, L. G. (2005): *Cuevas y arte: ritos de iniciación y trascendencia.* En, El significado del arte paleolítico, pp. 247-262. Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola.
- GARCÍA-GELABERT, M^a. P. (2007): *Los caballos de la península Ibérica y del Norte/Noroeste de África: cría, cruce y exportación en la época prerromana y en la del dominio por Roma.* Hispania Antiqua, XXXI, pp. 21-38. Universidad de Valladolid.
- GARCÍA-GELABERT, M. P., BLÁZQUEZ, J. M^a. (2006): *Dioses y caballos en la Iberia prerromana.* Lucentum, XXV, pp. 77-123. Alicante.
- GARCÍA-GELABERT, M. P., BLÁZQUEZ, J. M^a. (2007): *El significado del ciervo entre los pueblos protohistóricos de la Península Ibérica.* Lucentum, XXVI, pp. 83-114. Alicante.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1985): *Nuevos abrigos con pinturas rupestres en el barranco del Buen Aire de Jumilla. Informe preliminar.* Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia, I, pp. 105-110. Murcia.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1988): *Las pinturas rupestres de la cueva-sima de La Serreta (Cieza, Murcia). Estudio preliminar.* Anales de Prehistoria y Arqueología, 4, pp. 33-40. Murcia.
- GAUSSEN, J. (1964): *La grotte ornée du Gabillou.* Publications de l'Institut de Préhistoire de l'Université de Bordeaux, mémoire, 3. Delmas. Bordeaux.
- GIMBUTAS, M. (1996): *El lenguaje de la diosa,* Editorial Dove y Grupo Editorial Asturiano, Oviedo.
- GÓMEZ-TABANERA, J. M^a. (1978): *Para una revisión del arte rupestre de la Cueva de La Loja.* Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos, n^o 93-94, pp. 385-446. Oviedo.
- GÓMEZ-TABANERA, J. M^a. (2002): *Semiología del arte rupestre cuaternario.* Actas del Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeo (Vigo, 1999). Versión en CD.
- GONZÁLEZ-ECHEGARAY, J. (1985): *Altamira y sus pinturas rupestres.* Ministerio de Cultura. Madrid.
- GONZÁLEZ-ECHEGARAY, J. (2005): *Los temas del arte paleolítico.* En, El significado del arte paleolítico. Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, pp. 109-126.
- GONZÁLEZ-SAINZ, C. (2005): *El punto de vista de los autores estructuralistas: a la búsqueda de un orden de las cuevas decoradas del Paleolítico Superior.* En, El significado del arte paleolítico. Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, pp. 181-209.
- GORROTXATEGI, X. (1970): *Arte paleolítico de Bizkaia.* Diputación Foral de Bizkaia. Kobie. Bilbao.
- GRIMAL, P. (1998): *Diccionario de la mitología griega y romana.* Editorial Paidós. Barcelona.
- GROENEN, M. (2004): *Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du paléolithique supérieur. Art du Paléolithique Supérieur et du Mésolithique.* Actes du XIVème Congrès UISPP (Université de Liège, 2001). BAR International Series 1311, pp. 31-40. Oxford.
- GROENEN, M. (2005): *De la oscuridad a la luz.* En: El significado del arte paleolítico. Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, pp. 263-276.
- HEDGES, K. (1983): *The shamanic origins of rock art.* En, VAN TILBURG, J. A. (Ed.). Ancient Images on Stone, pp. 46-61. Los Angeles.
- HELVESTON, P., BAHN, P. (2006): *Science ou pure spéculation? Réfutation des thèses concernant les hallucinogènes et l'art pariétal paléolithique,* pp. 52-67. Éditions Errance. Paris.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, E. (1919): *Los caballos del Cuaternario superior según el arte paleolítico,* 27 pp. Madrid.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, E. (1924): *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de La Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre en España.* Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria 34. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid.
- HERNÁNDEZ-PÉREZ, M. (2005): *Del alto Segura al Turia. Arte rupestre postpaleolítico en el arco mediterráneo.* Actas del Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea (Alicante, 2004), pp. 45-70. Alicante.
- JIMÉNEZ, S., AYALA, M^a. M. (2006): *Avance al estudio de la representación del canis familiaris en la pintura rupestre postpaleolítica.* Cuadernos de Arte Rupestre, 3, pp. 161-184. Murcia.
- JORDÁ-CERDÁ, F. (1964): *Notas sobre arte rupestre del Levante español.* Caesaraugusta, 21-22, pp. 7-15. Zaragoza.
- JORDÁ-CERDÁ, F. (1966): *Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino.* Zephyrus, XVII, pp. 47-76. Salamanca.

- JORDÁ-CERDÁ, F. (1972): *Las superposiciones en el gran techo de Altamira*. Santander Symposium, pp. 423-449. Madrid.
- JORDÁ-CERDÁ, F. (1975): *La Peña del Escrito (Villar del Humo, Cuenca) y el culto al toro*. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense, 2, pp. 7-9. Departamento de Arqueología. Diputación Provincial. Castellón de la Plana.
- JORDÁ-CERDÁ, F. (1976): *¿Restos de un culto al toro en el Levante español?* Zephyrus, XXVI-XXVII, pp. 187-216. Salamanca.
- JORDÁ-CERDÁ, F. (1981): *El Gran techo de Altamira y sus santuarios superpuestos*. Altamira Symposium, pp. 277-286. Madrid.
- JORDÁ-CERDÁ, F. (1983): *El mamut en el arte paleolítico peninsular y la hierogamia de Los Casares*. Homenaje al Profesor Martín Almagro Basch, vol. I, pp. 265-272. Madrid.
- JORDÁ-CERDÁ, F., MAGÍN-BERENGUER, M. (1954): *La cueva de El Pindal (Asturias). Nuevas aportaciones*. Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, 24, pp. 3-30. Oviedo.
- JORDÁN, J. F. (2001-2002): *Los animales en el arte rupestre postpaleolítico de las península Ibérica. Emblemas, alegorías, epifanías y ausencias*. Anales de Prehistoria y Arqueología, 17-18, pp. 37-52. Murcia.
- JORDÁN, J. F. (2002): *Arte rupestre postpaleolítico en el altiplano de Jumilla-Yecla (Murcia): descubrimientos, debates e interpretaciones*. Cuadernos de Arte Rupestre, 2, pp. 81-126. Murcia.
- JORDÁN, J. F. (2004): *El arte rupestre en la provincia de Albacete. Desde los descubrimientos hasta las interpretaciones. Bibliografía e historia de la investigación*. Cuadernos de Arte Rupestre, 1, pp. 83-128. Murcia.
- JORDÁN, J. F. (2005): *Arte rupestre postpaleolítico en el altiplano de Jumilla-Yecla (Murcia): descubrimientos, debates e interpretaciones*. Cuadernos de Arte Rupestre, 2, pp. 81-126. Murcia.
- JORDÁN, J. F. (2006): *Arte rupestre en Las Bojardillas (Nerpio, Albacete) y el Campo de San Juan (Moratalla, Murcia) -mitos y ritos en el arte rupestre levantino-*. Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 25, pp. 21-52. SIAP. Diputació. Castelló de la Plana.
- JORDÁN, J. F. (2008): *El imaginario del viejo reino de Murcia*, 205 pp. Tres Fronteras Ediciones. Murcia.
- JORDÁN, J. F. (2010): *La trascendencia y lo femenino en el arte rupestre postpaleolítico de la península Ibérica. La representación del alma femenina*. Ponencias de los seminarios de arte prehistórico desde 2003-2009, V-VI-VII-VIII-IX-X. Gandia-Tirig., pp. 331-387. Serie Arqueológica, 23. Sección de Prehistoria y Arqueología. Real Academia de Cultura Valenciana. Valencia.
- JORDÁN, J. F., GONZÁLEZ, J. A. (2002): *¿Recolectores de miel o libadores de conocimientos espirituales? Una interpretación desde perspectivas antropológicas de las escenas de recogida de miel en el arte rupestre levantino*. Actas del II Congreso de Historia de Albacete, vol. I, pp. 117-127. Albacete.
- JORDÁN, J. F., GONZÁLEZ-CELDRÁN, J. A. (2006): *Desde el Barranco Hellín (Jaén) hasta Santa Maira (Alicante): el ciervo, epifanía, guía y arquetipo en escenas sagradas del arte levantino español*. Actas del IV Congreso de Arqueología Peninsular. Simbolismo, Arte e Espaços Sagrados na Pré-história da Península Ibérica, pp. 205-217. Faro.
- JORDÁN, J. F., MOLINA, J. A. (2007): *Osos y mujeres en el arte rupestre postpaleolítico del Campo de San Juan*. Cuadernos de Arte Rupestre, 4, pp. 229-248. Moratalla.
- KATZ, R. (1982): *Boiling energy: community healing among the Kalahari Kung*, Harvard University Press.
- L'ALLIER, L. (2004): *Des chevaux et des hommes. Sur les couples hommes-chevaux et femmes-juments chez Xénophon*. PECUS. Man and animal in antiquity (Roma, 2002), pp. 129-134. Edizione Barbro Santillo Frizelli. Roma.
- LEMOZI, A. (1929): *La grotte temple du Pech Merle, un nouveau sanctuaire préhistorique*. 167 pp. Editions Picard. Paris.
- LE QUELLEC, J.-L. (2004): *Arts rupestres et mythologies en Afrique*. Flammarion. Paris.
- LE QUELLEC, J.-L. (2006): *Chamanes et martiens: même combat! Les lectures chamániques des arts rupestres du Sahara*. En, Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique, pp. 233-260. Éditions Errante. Paris.
- LEROI-GOURHAN, A. (1958): *Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique*. Bulletin de la Société Préhistorique Française, LV, 7-8, pp. 384-398, Paris. [Publicado posteriormente traducido: *El simbolismo de los grandes signos en el arte parietal paleolítico*. En, Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria. Colegio Universitario de Ediciones Istmo, pp. 373-390. Gijón.1984].

- LEROI-GOURHAN, A. (1958): *Répartition et agroupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique*. Bulletin de la Société Préhistorique Française, LV, 9, pp. 515-528, Paris]. [Publicado posteriormente traducido: *Repartición y agrupación de los animales en el arte parietal paleolítico*. En, Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria. Colección Colegio Universitario. Ediciones Istmo, pp. 391-402. Gijón, 1984].
- LEROI-GOURHAN, A. (1969): *Los sueños y el alba del pensamiento religioso*. En, *La France au temps des mamouths*, pp. 187-203. Hachete. Paris.
- LEROI-GOURHAN, A. (1972): *Considérations sur l'organisation spatiales des figures animales dans l'art pariétal paléolithique*. Actas Symposium Internacional de Arte Prehistórico, pp. 281-308. Santander.
- LEROI-GOURHAN, A. (1983): *Les entités imaginaires. Esquisse d'une recherche sur les monstres parietaux paleolithiques*. Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch, vol. I, pp. 251-263. Ministerio de Cultura. Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A. (1984): *Signos y figuraciones en el arte rupestre*. Arte y grafismo en la Europa prehistórica, pp. 196-210. Colegio Universitario de Ediciones Istmo. Gijón.
- LEROI-GOURHAN, A. (1984): *Arte y análisis artístico, animación segmentaria y bestiario en el arte paleolítico*, pp. 269-293. Colegio Universitario de Ediciones Istmo. Gijón.
- LEROI-GOURHAN, A. (1987): *Las religiones de la prehistoria*. Lerna. Barcelona.
- LEVY-BRUHL, L. (1986): *El alma primitiva*. Editorial Planeta-Agostini. Barcelona.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1983): *The rock art of Southern Africa*. Cambridge University Press.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1997): *Agency, art and altered consciousness: a motif in (Quercy) Upper Palaeolithic parietal art*. Antiquity, vol. 71, nº 274, pp. 810-830.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (2002): *The mind in the cave. Consciousness and the origins of art*. Thames and Hudson. London.[Traducción en español: *La mente en la caverna*. Akal, Madrid. 2005].
- LLAVORÍ DE MICHEO, R. (1988-1989): *El arte postpaleolítico levantino de la península Ibérica. Una aproximación sociocultural al problema de sus orígenes*. Ars Praehistorica, 7-8, pp. 145-156. Sabadell.
- LIÓN, R. (1971): *El caballo en el arte cántabro-aquitano*. Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander, nº VIII.
- LÓPEZ, J. F. (1985): *La grotte de El Pindal (Asturies, Espagne)*. Préhistoire Ariégeoise, XL, pp. 131-140.
- LORBLANCHET, M. (1994): *Le mode d'utilisation des sanctuaires paléolithiques*. Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray, pp. 235-251. Ministerio de Cultura, Museo y Centro de Investigaciones de Altamira, 17, Madrid.
- LORBLANCHET, M. (2004): *La grotte ornée de Pergouset (Saint-Géry, Lot). Un sanctuaire secret paléolithique*, Éditions De la Maison des Sciences de l'Homme. Paris.
- LORBLANCHET, M. (2006): *Rencontres avec le chamanisme*. En, Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique, pp. 105-136. Éditions Errance. Paris.
- MAARTHEN VAN HOECK, M. (2005): *How to draw attention anomalies in animal orientation: method and meaning in rock art studies*. Rock Art Paper, 1.
- McKENNA, T. (1993): *El manjar de los dioses. La búsqueda del árbol de la ciencia del bien y del mal. Una historia de las plantas, las drogas y la evolución humana*. Paidós. Barcelona.
- MARÍN, M^a. C., PADILLA, A. (1997): *Los relieves del domador de caballos y su significado en el contexto religioso ibérico*. Quaderns de Prehistoria y Arqueología de Castelló, 18, pp. 461-489. SIAP. Diputació. Castelló de la Plana.
- MARTINHO, A., VARELA (1995): *Arte rupestre do Vale do Cóa, 1. Canada do Inferno. Primeras impressoes*. Actas VIII do 1º Congresso de Arqueologia Peninsular. Trabalhos de Antropologia e Etnologia, vol. 35 (4), pp. 349-423. Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Porto.
- MATEO, M. A. (1994): *Las pinturas rupestres de la Cueva de La Serreta (Cieza, Murcia)*. Archivo de Prehistoria Levantina, XXI, pp. 33-46. SIP. Diputación Provincial. Valencia.
- MATEO, M. A. (2004): *Consideraciones sobre el arte rupestre levantino en el Alto Segura*. Cuadernos de Arte Rupestre, 1, pp. 57-81. Moratalla.
- MATEO, M. A. (2005): *El arte rupestre prehistórico del Barranco del Buen Aire (Jumilla, Murcia)*. Verdolay, 9, pp. 51-70. Murcia.
- MATEO, M. A., SAN NICOLÁS DEL TORO, M. (1995): *Abrigos de arte rupestre de Fuente del Sabuco (Moratalla)*. Colección Bienes de Interés Cultural, 2. Murcia.

- MESADO, N., BARREDA, E., ANDRÉS, J. (1997): *Las pinturas rupestres del abrigo del Mas de Barberà (Forcall, Castellón)*. Archivo de Prehistoria Levantina, XXII, pp. 117-137. SIP. Diputación Provincial. Valencia.
- MONTES, R. (2004): *La asociación ciervo/a-cabra montés en los conjuntos rupestres del Magdaleniense Inferior/Medio del centro de la región Cantábrica: nuevos hallazgos y algunas interpretaciones*. Actas XXI Valcamonica Symposium, pp. 365-370. Centro Camuno di Studi Preistorici.
- MONTOYA, M^a. I. (1983): *El libro de la montería de Alfonso XI*. UNED. Madrid.
- MOURE, A. (1994): *Arte paleolítico y geografía sociales. Asentamiento, movilidad y agregación en el final del paleolítico cantábrico*. Complutum, 5, pp.313-330. Madrid.
- OLÀRIA, C. (1999): *Arte, hábitat y territorio en el Mediterráneo peninsular durante el postglaciar: un modelo de interpretación en el norte del País Valenciano*. Bolskan, 16, pp. 109-149. Huesca.
- OLÀRIA, C. (2001): *Pensamiento mágico y expresiones simbólicas entre sociedades tribales del litoral mediterráneo peninsular: 10.000-7000 BP*. Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 22, pp. 213-232. SIAP. Diputació. Castelló de la Plana.
- OTTE, M. (2006): *Arts préhistoriques. L'articulation du langage*. De Boeck. Bruxelles.
- PEARSON, J. L. (2002): *Shamanisme and the ancient mind. A cognitive approach to archaeology*. Rowman AltaMira. Lanham.
- PERICOT, L. (1942): *La cueva del Parpalló*. CSIC. Madrid.
- PFEIFFER, J. E. (1982): *The Creative Explosion An inquiry into the origins of art and religion*. Harper & Row. New York.
- PIÑÓN, F. (1982): *Las pinturas rupestres de Albarraçín (Teruel)*. Ministerio de Cultura. Santander.
- PUMAREJO, P. G. (1989): *Consideraciones sobre la cueva de El Pindal (Pimiango, Asturias)*. Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología, vol. II. pp. 17-25. Zaragoza.
- QUESADA, F. (1997a): *¿Jinetes o caballeros? En torno al empleo del caballo en la Edad del hierro peninsular*. La Guerra en la Antigüedad, pp. 185-194. Madrid.
- QUESADA, F. (1997b): *Il possesso del carro e il significato della sua deposizione nella tomba: La penisola iberica*. En, EMILIOZZI, A. (Ed.) Carri da guerra e principi etruschi, pp. 53-59. Roma.
- QUESADA, F., ZAMORA, M. (Eds.) (2003): *El caballo en la antigua Iberia*. Real Academia de la Historia. Madrid.
- RAMOS, R. (1993): *El caballo como divinidad ibérica*. Aurea Saecula. Homenaje a J. Untermann, pp. 267-273. Barcelona.
- REMACLE, L. (2004): *De la grotte aux mythes: phénomènes d'interactions et lecture de l'image paléolithique*. Art du Paléolithique Supérieur et du Mésolithique. BAR International Series 1311, pp. 7-14. Oxford.
- RIPOLL, E. (1972): *Un palimpsesto rupestre de la Cueva del Castillo*, pp. 457-464. Santander Symposium. Madrid.
- RIPOLL, E. (2001): *El debate sobre la cronología del arte levantino*. Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 22, pp. 267-280. SIAP. Diputació. Castelló de la Plana.
- RIPOLL, E. (2002): *Los cazadores paleolíticos*. Historia del Arte, n° 37. Historia 16. Madrid.
- RIPOLL-LÓPEZ, S., MUNICIO, L. J. (1999): *Domingo García. Arte rupestre paleolítico al aire libre en la Meseta castellana*. Memorias. Arqueología en Castilla y León, 8, Junta de Castilla y León, UNED. Salamanca.
- ROCHE, J. A.: (2005): *Escenografía natural y religiosa en el santuario de Pla de Petracos*. Actas del Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea, (Alicante, 2004) pp. 99-110. Alicante.
- ROMERO, G. (1986): *El caballo en el arte rupestre paleolítico*. Estudio de arte paleolítico, Monografías, n° 15, pp. 67-132. Ministerio de Cultura. Centro de Investigación y Museo de Altamira.
- ROYO, J. I. (2005): *Las representaciones de caballos y de élites ecuestres en el arte rupestre de la Edad del Hierro de la Península Ibérica*. Cuadernos de Arte Rupestre, 2, pp. 157-200. Murcia.
- ROYO, J. I. (2006): *Chevaux et scènes équestres dans l'art rupestre de l'âge du Fer de la Péninsule Ibérique*. Anthropozoologica, 41 (2), pp. 125-139.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1975): *Mitología clásica*. Gredos. Madrid.
- RUIZ-LÓPEZ, J. F. (2005): *Peña del Escrito II (Villar del Humo, Cuenca)*. Revisión de un abrigo clásico. Actas del Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea (Alicante, 2004), pp. 235-250. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante.
- RUIZ-MATA, D. (1995): *El caballo en tiempos pre-romanos: representación y función*. Al-Andalus y el caballo, pp. 31-49. Madrid.

- SALMERÓN, J. (1993): *La cueva-sima de La Serreta. Santuario de arte rupestre, hábitat neolítico y refugio tardorromano*. Memorias de Arqueología, 8, pp. 139-155. Murcia.
- SALMERÓN, J., LOMBA, J., CANO, M. (1995): *Avance al estudio del arte rupestre paleolítico en Murcia: las cuevas de Jorge, Las Cabras y El Arco (Cieza, Murcia)*. Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología, vol. I, pp. 201-216. Alicante.
- SANCHEZ, E. (1995-1996): *El caballo entre los pueblos prerromanos de la Meseta Occidental*. Studia Historica. Historia Antigua, 13-14, pp. 207-229.
- SANCHIDRIÁN, J. L. (1997): *Propuesta de la secuencia figurativa en la Cueva de La Pileta*. En, Fullola, SOLER (Eds.) *El mar Mediterrani després del Pleniglacial (18.000-12.000 BP)*, pp. 411-430. Girona.
- SAUVET, G., LAYTON, R., H., LENNSEN-ERZ, T., TAÇON, P., WLODARCZYK, A. (2006): *La estructura iconográfica d'un art rupestre est-elle une clef pour son interpretation?* Zephyrus, 59, pp. 97-110. Universidad de Salamanca.
- SEGLIE, D. (2004): *L'art rupestre, les rapports spatiaux et diachroniques et la complexité des phénomènes anthropiques*. Art du Paléolithique Supérieur et du Mésolithique. BAR International Series 1311, pp. 1-5. Oxford.
- SIIKALA, A. L., HOPPAL, M. (1998): *Studies on shamanism*. Finnish Anthropological Society, pp. 132-149 y 56-67. Helsinki-Budapest. (sendos artículos independientes de ambos autores en el volumen que ellos mismos elaboran).
- SOLEILHAVOUP, F. (1998): *Images chamániques dans l'art rupestre du Sahara*. Pictogram, 10 (1), pp. 22-36.
- SORIA, M., LÓPEZ, M. G. (1999): *Los abrigos con arte rupestre levantino de la Sierra de Segura*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla.
- TURPIN, S. (2002): *La nucleación cíclica y el espacio sagrado. La evidencia de arte rupestre*. Relaciones, pp. 27-46. Colegio de Michoacán. Zamora.
- UTRILLA, P. (1994): *Campamentos-base, cazadores y santuarios. Algunos aspectos del Paleolítico Peninsular*. Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray. Museo y Centro de Investigaciones de Altamira, 17, pp. 97-113. Ministerio de Cultura. Madrid.
- UTRILLA, P., MARTÍNEZ-BEA, M. (2005-06): *La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico*, Munibe, 57, pp. 161-178. Homenaje a Jesús Altuna. San Sebastián.
- UTRILLA, P., MARTÍNEZ-BEA, M. (2007): *Arte levantino y territorio en la España mediterránea. Fundamentos*, V. Museo do Homem Americano. Sao Raimundo Nonato.
- VÁZQUEZ, A. M^a. (1991): *La miel, alimento de eternidad*. Gerión, Anejos III, pp. 61-93. Homenaje al Dr. Michel Ponsich, Universidad Complutense, Madrid.
- VILLAVERDE, V. (1994): *Arte paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos con grabados y pinturas*, 2 vols. SIP. Diputación Provincial. Valencia.
- VILLAVERDE, V. (2004): *Arte paleolítico de la región mediterránea de la Península Ibérica: de la cueva de La Pileta a la Cova de Les Meravelles*. Actas del Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea, pp. 17-43. Alicante.
- VIÑAS, R. (2000): *Los cérvidos en el arte rupestre postpaleolítico*. Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 21, pp. 53-68. SIAP. Diputació. Castelló de la Plana.
- VIÑAS, R., MARTÍNEZ, R., DECIGA, E. (2001): *La interpretación del arte rupestre*. Millars, XXIV, pp. 199-222. Universitat Jaume I. Castelló de la Plana.
- VITEBSKY, P. (2001): *The shaman: voyages of the soul from the Arctic to the Amazon*. Duncan Baird, London, Little Brown, Boston.
- WALKER, M. J. (1969): *The naturalistic animal art of Eastern of Spain: 1, New discoveries, II, Discussion*. Trans. Cave Research Group of Great Britain, II, 2, pp. 121-132.
- WALKER, M. J. (1971): *Spanish Levantine rock art*. MAN, 6, pp. 553-589.
- WHITLEY, D. S. (2000): *The art of the shaman. Native American rock art California*. University of Utah Press. Salt Lake City
- ZAMORA, C. (1997): *Aprovechamientos forestales en la comarca del Campo de Cartagena durante la Edad Media*. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, 13. Universidad de Barcelona.
- ZILHAO, J. (1995): *The stylistically Palaeolithic petroglyphs of the Côa Valley (Portugal) art of Palaeolithic Age. A refutation of their direct draying to recent times*. Actas VIII do 1º Congresso de Arqueologia Peninsular. Trabalhos de Antropologia e Etnologia, vol. 35 (4), pp. 423-471. Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Porto.