



El héroe teriomorfo de Lascaux: la rotura ritual de símbolos de prestigio

/

The theriomorphic hero of Lascaux: the ritual breaking of prestige symbols

Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", Albacete, España

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3478-6593>

juanfrancisco.jordan00@gmail.com

Recibido: 18-5-2026 - **Aceptado:** 16-6-2026 - **Publicado:** 27-7-2026

Financiamiento

La investigación ha sido autofinanciada por el autor.

Conflicto de interés

El autor declara no presentar conflicto de interés.

Licencia

El autor retiene los derechos de autor de este artículo. Revista Cuadernos de Arte Prehistórico publica esta obra bajo una licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0), que permite su uso, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre que se cite apropiadamente a los autores originales.
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Resumen

Sugerencias etnográficas para incorporar al estudio de la escena del Pozo de Lascaux. El trabajo se centra en el análisis del bastón perforado con cabeza de ave y su fragmentación intencionada y ritual. Se propone que el bisonte no está eviscerado, sino que muestra la placenta de vida al hombre-ave.

Palabras clave

Pozo de Lascaux, bastón perforado, aves, rotura ritual, teriomorfos, bisonte, placenta.

Résumé

Propositions ethnographiques pour l'étude de la scène du Puits de Lascaux. Ce travail se concentre sur l'analyse du bâton perforé à tête d'oiseau et sa fragmentation intentionnelle et rituelle. Il suggère que le bison n'est pas éviscéré, mais qu'il présente plutôt le placenta de la vie à l'homme-oiseau.

Mots clés

Puits de Lascaux, bâton perforé, oiseaux, bris rituel, thériomorphes, bisons, placenta.

1. Introducción y justificación

Desde hace tiempo observamos con curiosidad e intrigados el objeto, fragmentado, que aparece junto al hombre itifálico con rostro de ave, acaso una máscara, quizás herido o muerto¹, del Pozo de Lascaux. Esta suerte de alcándara² o estandarte concluye en su extremo superior con una figura de ave. También las manos del humano muestran cuatro dedos, detalle que recuerda a los pies de un ave. No hubo detalles nimios para los artistas del Paleolítico y sin duda pretendieron destacar aquí el indisoluble y nítido vínculo entre hombre y ave. Nos preguntábamos, en consecuencia, por el significado de esa escena (Archivo WARA W00204) que entendemos narra un mito con un lenguaje visual³ (Figura 1).



Figura 1

Escena del Pozo de Lascaux. Izquierda, detalle. Fotografía de Jean Clottes y Lewis-Williams; derecha, escena completa. Dibujo de E. Anati.

La singularidad de esta escena radica en la coexistencia de varios protagonistas y elementos. En el centro del conjunto hallamos la figura humana

¹ Sobre los hombres heridos o en trance de muerte y su debate, asunto siempre discutido, dilucidando los casos cuyas muertes son provocadas por animales o por otros seres humanos, M. Rousseau, "Dans l'art paléolithique: l'homme tué" de la grotte Cosquer et d'ailleurs les hommes blessés". Bulletin de la Société Préhistorique Française núm. 93, 2. (1996): 204-207.

² Poéticamente, G. Bataille describe el objeto como "un gallo de veleta". G. Bataille, Lascaux o el nacimiento del arte. (Madrid: Arena Libros, 2013), 67.

³ Para A. Leroi-Gourhan y también para R. Lacalle, la escena del Pozo de Lascaux constituiría un conjunto pictográfico. Ver A. Leroi-Gourhan y J. Allain, Lascaux inconnu. (París: Editions du CNRS, Centre National de la Recherche Scientifique, 1979); R. Lacalle Rodríguez, "La codificación del relato mítico en el arte del Paleolítico Superior". SPAL núm. 17. (2008): 79-95.

citada, imagen relativamente rara en el repertorio franco-cantábrico. A la derecha del humano teriomórfico⁴ se sitúa un bisonte herido y quizás eviscerado por un arma arrojadiza, acaso una azagaya⁵, y que a la vez, en apariencia, acomete al hombre

⁴ Son varios los ejemplos de seres humanos del Paleolítico que fueron representados como disfrazados con máscaras o metamorfoseados en animales para ejecutar sus ceremonias, y que no deben ser estimados como errores o imprecisiones del artista [ver J. Clottes, "Composite creatures in european palaeolithic art". En *Knowing and seeing: understanding rock-art with and without ethnography*. (Johannesburg: Wits University Press, 2010), 190], ya que para los humanos del paleolítico superior no existían límites nítidos entre animales y gentes y hubo una alianza mística [ver G. Brusa Zappellini, *Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze*. (Milán: Arcipelago Edizioni, 2009), 13-14]. Ello permite incorporar al hombre-ave de Lascaux al elenco de los antropomorfos. Así, el supuesto hechicero de Trois-Frères, con una extraña emanación de la nariz, el llamado Brujo del Arco Musical (Archivo WARA W00200), con cabeza o máscara de bisonte y cola de caballo, y que danza tras una pareja de animales. Esta pareja está constituida por un reno con patas delanteras de ave y por un bisonte con cuerpo de reno, dotado de vulva y una suerte de bolsa, el cual gira su cabeza para ver al "brujo". Así, ambos animales entran en perfecta sintonía con el antropomorfo en forma de bisonte que aparece detrás de ellos, de pie, y cuyas piernas están en posición de danza. En Trois-Frères también, el extraordinario "Brujo Cornudo", en danza, con cuernas de reno, ojos y orejas de lechuza o de león, zarpas de oso, cola de caballo o de lobo, y piernas, pies y genitales humanos. Ha sido interpretado de muy diversas maneras (señor de la caza; chamán; deidad suprema...). Ver H. Bégouën y H. Breuil, "De quelques figures hybrides (mi-humaines et mi-animales) de la caverne de Trois-Frères (Ariège)". *Revue Anthropologique* núm. 44. (1934): 115-119; Archivo WARA W02056. De la misma gruta un tercer antropomorfo, con cabeza y cuerpo de bisonte retrospectivo itifálico, pero que ejecuta erguido una danza humana Ver A. Lombo Montañés; C. Hernando Álvarez y M. Bea, "Mirando atrás: Las representaciones de zoomorfos retrospectivos en el arte paleolítico europeo". *Munibe* núm. 65. (2014): 37-51. El danzante de Gabillou, con cabeza o máscara de toro o bisonte y con una piel de esos animales en su espalda. Ver J. Gaussen, *La grotte ornée de Gabillou (près Mussidan, Dordogne)*. (Burdeos: Delmas, 1964), 22; Archivo WARA W07170. El hombre-bisonte rampante y parcialmente pintado y grabado, mentalmente tallado al aprovechar y retocar un relieve natural de una estalagmita, de la cueva del Castillo. Ver E. Ripoll Perelló, "Una figura de hombre-bisonte de la cueva del Castillo". *Ampurias* núm. 33-34. (1971-72): 93-110; M. Groenen, "Principios de lectura del arte parietal en las cuevas decoradas del monte del Castillo". *Zona Arqueológica* núm. 7. (2007), 47. Los bisontes con cabezas humanas de Font-de-Gaume... Hay hasta un antropomorfo con cabeza y defensas de mamut en Combarelles. Y sin olvidar los bisontes de Altamira con "aspecto humano". Ver E. Ripoll Perelló, "Una figura de hombre-bisonte...", 1971-72, 108. Etcétera. Una visión general en P. J. Ucko y A. Rosenfeld, "Anthropomorphic representations in palaeolithic art". En *Actas del Symposium Internacional de Arte Prehistórico* (Madrid: Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander, 1972), 149-211. Otros trabajos similares en J. Clottes, "Composite creatures in european...", 2010; Balazut, A. "L'animal, figure anamorphosique de l'homme". En *L'art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO* (2010). *Préhistoire, Art et Sociétés. Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* núm. 55-56; G. Brusa Zappellini, "Creature composite del paleolitico superiore. Una metamorfosi animata dell'immaginario?" En *20th International Rock Art Congress IFRAO 2018*. Para España, E. Ripoll Perelló, "Las representaciones antropomorfas en el arte paleolítico español", *Ampurias* núm. 19-20. (1957-58): 167-192.

⁵ Son varias las representaciones de supuestos animales heridos por armas arrojadizas en el arte paleolítico. Admitamos, para comenzar, esa circunstancia en el bisonte flechado de Niaux, cuyo costado aparece alcanzado por cuatro proyectiles de puntas con aletas, tipo de marca y proyectil que se reitera en una plaqueta grabada de Isturitz; el bisonte del Pindal, con un gran proyectil anguloso en su lateral; el caballo de El Castillo, en cuyo vientre se alojan los proyectiles o bien el de Ekain, herido por un venablo; el rinoceronte de La Colombière, con cuatro astiles, acaso emplumados, en su vientre; siete largas azagayas atraviesan un caballo en Lascaux; el ciervo que brama herido y mira hacia atrás del Gran Panel de la Peña de Candamo, con el cuerpo asaeteado por seis azagayas de largos astiles; los osos de Trois-Frères, uno de los cuales vomita sangre por las heridas recibidas; el oso de Montespan, acribillado por impactos reales de lanzas, hasta una treintena...etc. Para todo ello, J. González Echegaray, "La interpretación mágica del arte paleolítico". En *El significado del arte paleolítico*. Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola. Memoria del Curso en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2002. (Madrid: Ministerio de Cultura, 2005), 237 y ss. Y, especialmente J. D'Huy y J. L. Le Quellec, quienes observan y demuestran mediante la estadística,

(Figura 2). A la izquierda del personaje humano aparece un segundo animal, un rinoceronte⁶, el cual alza su cola y tal vez defeca, con seis deposiciones⁷ que permanecen en el aire en doble línea paralela.

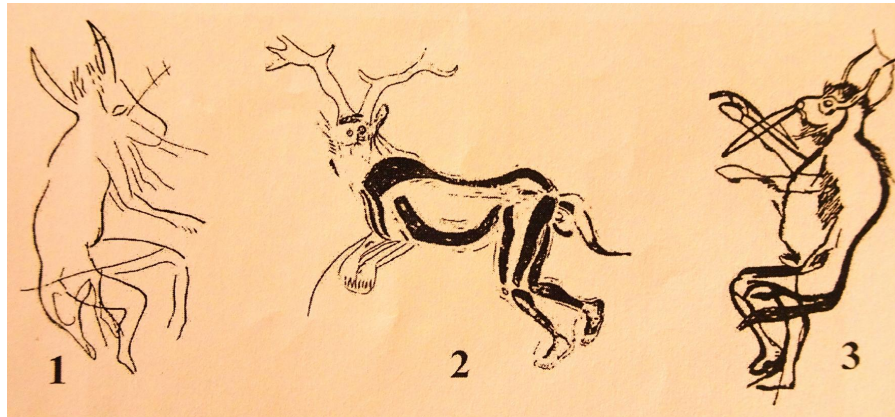


Figura 2

Ejemplos de seres antropomorfos del imaginario del Paleolítico Superior. 1. Le Gabillou, según Gaussen; 2 y 3. Trois-Frères, según Bégouën y Breuil.

Todos esos morfemas o unidades gráficas, se entrelazarían en un conjunto de mutuos vínculos y compartirían una narración común, estructurada y con significado pleno. Ni hoy ni nunca la vamos a desentrañar; sería un colosal despropósito por nuestra parte. Pero sí entendemos que, además de basarnos en la bibliografía precedente, es posible acercarnos un paso más a su comprensión, a

cómo son los felinos y los bisontes los que fueron representados con más heridas o con “signos cinegéticos”, en principio los animales más peligrosos o rivales en la caza, mientras que el porcentaje disminuye mucho en los caballos, ciervos y toros. Ver J. D’Huy y J. L. Le Quellec, “Les animaux fléchés à Lascaux: nouvelle proposition d’interprétation”. *Préhistoire du Sud-Ouest* núm. 18, 2. (2010): 161-170,. De este modo se neutralizaba a los animales competidores o amenazantes mediante las heridas mortales; ya no se trataría de una magia de la caza, sino de una magia para “contener el movimiento”. Ello explicaría “el carácter sumario de las representaciones de los carnívoros”. Ver N. Aujoulat, *Lascaux. Le geste, l’espace et le temps*. (París: Seuil, 2004), 183. Se entiende en el caso de los leones. Pero ¿Y el bisonte que es herbívoro y está magistralmente trazado en el arte? La razón no lo sabemos en verdad. Y uno de los últimos trabajos en O. Rivero, M. García-Bustos y G. Sauvet, “Wounded animals and where to find them. The Symbolism of hunting in palaeolithic art”. *Cambridge Archaeological Journal* núm. 34, 3. (2024): 511-529.

⁶ Para Laming Emperaire el rinoceronte fue trazado por otro artista y con una técnica diferente, por lo cual no debería incluirse como elemento integrante del conjunto de la escena. Ver A. Laming Emperaire, *Lascaux, peintures y gravures* (París: Union Générale d’Éditions, 1962), 81. Esa teoría ha sido refrendada por Aujoulat, tras analizar los pigmentos de las figuras que integran la escena del Pozo de Lascaux. Ver N. Aujoulat, *Lascaux. Le geste, l’espace...*, 2004.

⁷ Toda iconografía presenta, y más en el Paleolítico Superior, unos complejos retos de interpretación. Y más si se trata de figuras abstractas y esquemáticas, como lo son los puntos. En la gruta de Tête-du-Lion (Bidon, Ardeche) un toro solutrense está rodeado en su dorso por una veintena de puntos, mientras que otros ocho, en doble línea paralela, fueron pintados en su costado. Ver M. Otte y P. Noiret, “Origine du Solutrén: le rôle de l’Espagne”. *Zephyrus* núm. 55. (2002), 81, fig.5. Sobre la presencia de punteados en torno a animales o dentro de sus siluetas, Leroi Gourhan ofrece unos cuadros didácticos. Siguiendo al investigador francés, en Pech-Merle, por ejemplo, un mamut está cubierto por un enjambre de puntos, igual que los famosos caballos negros, mientras que líneas de puntos se trazan en Lascaux, en el Divertículo, bajo las figuras de un ciervo y de un caballo, o sobre la cabeza de otro ciervo en el friso de la entrada. En La Pasiega la línea de puntos acompaña a la cabeza de otro caballo. Ver Leroi-Gourhan, A. *Les signes pariétaux du Paléolithique franco-cantabrique*. En *Simposio Internacional de Arte Rupestre*. Barcelona: Instituto de Prehistoria y Arqueología, 1966, 67-77.

través de la etnología y de la etnografía⁸. Y será por medio del símbolo de identificación y de prestigio que porta, o portaba cuando vivía ese personaje, y a la vez por el instrumento que blandía y arrojó sobre el bisonte. Igualmente destacaremos la importancia de la rotura ritual de objetos o armas de prestigio y la trascendencia de las aves en sus vínculos con las figuras humanas.

2. Historia de la investigación

El héroe primordial del Pozo de Lascaux ha sido tratado en numerosas ocasiones por los principales expertos en el arte prehistórico del Paleolítico⁹. Hemos de considerar, en consecuencia, casi insustancial nuestra sugerencia. En verdad, la denominada Escena del Pozo de Lascaux¹⁰ constituye uno de los conjuntos iconográficos más complejos y debatidos, también enigmáticos, del arte paleolítico superior.

Fue el abad Henri Breuil uno de los primeros investigadores que propusieron una posible interpretación de la escena¹¹. Se basó en una lectura naturalista, ya que entendía el conjunto como un simple episodio cinegético¹², desgraciado, en el que el hombre habría sido mortalmente herido por el bisonte que le acomete¹³ (Figura 3). Y

⁸ Para el debate sobre este asunto polémico ver I. Domingo, C. Smith y S. K. May, "Etnoarqueología y arte rupestre: potencial, perspectivas y ética". *Complutum* núm. 28, 2. (2017): 285-305.

⁹ Un resumen comentado y crítica recopilación de las hipótesis sobre la escena del Pozo de Lascaux, incluyendo las propuestas acientíficas, según expresión del propio autor, y desde su descubrimiento, en J. L. Le Quellec, *L'homme de Lascaux et l'énigme du puits* (Glomel: Tautem, 2017).

¹⁰ Son numerosas las monografías sobre esta gruta francesa: G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*. (París: Skira, 1955); A. Laming-Empeaire, *Lascaux. Peintures et gravures*. (París: Voici, 1959); Leroi-Gourhan, A. y Allain, J. *Lascaux inconnu...*, 1979; N. Aujoulat, *Lascaux. Le geste...*, 2004; R. Pigeaud, *Lascaux. Histoire et archéologie d'un joyau préhistorique*. (París: CNRS Editions, 2017).

¹¹ H. Breuil, *Quatre cents siècles d'Art Pariétal. Les cavernes ornées de l'Age du Renne* (Montignac: Centre d'Études et de Documentation Préhistorique, 1952), 107 y ss.; 134-137; figs. 114 y 115.

¹² Acerca de la caza en el arte paleolítico, M. Lejeune, "La chasse dans l'art préhistorique", *Anthropologie et Préhistoire* núm. 111. (2000): 410-415.

¹³ El asunto de la embestida del bisonte al ser humano de Lascaux no es el único en el arte del paleolítico superior. Recordemos el supuesto ataque con los mismos protagonistas de Roc-de-Sers (Solutrense superior) o el de Villars (Magdalenense antiguo, aunque en circunstancias diferentes Ver B. Delluc y G. Delluc, *Lascaux retrouvé*. (Périgueux: Pilote 24, 2003), 51, fig.54; Delluc, B. y Delluc, G. "La Grotte ornée de Villars (Dordogne)". *Gallia Préhistoire* núm. 17, 1. (1974): 1-67; B. Delluc et al., "La grotte ornée de Villars (Dordogne)". *Préhistoire du Sud-Ouest* núm. 24, 2. (2016), 139-141; figs. 64, 65 y 66; S. Giedion, *El presente eterno: Los comienzos del arte*. (Madrid: Alianza Editorial, 1981), 416; fig. 306). En el primero, el hombre camina de pie, con su arma al hombro, ante el bisonte y al que le da la espalda; no da la sensación de veloz huida, aunque la actitud y gesto del bisonte sí es de embestida. En el segundo el hombre hace frente al animal con los brazos elevados, como si se tratara de un salto por encima de él, al estilo de las pinturas minoicas de Creta. Un cuarto caso, aunque con idénticos protagonistas, es algo diferente en Laugerie-Basse (Magdalenense medio): el bisonte, que muestra una azagaya clavada en su flanco, parece haber rebasado ya al hombre tendido, inerte su cuerpo horizontal, como si nadara, aspecto este de la supuesta inmersión en el agua que no estimamos baladí, pues que se encuentra tal actitud en un antropomorfo de la cueva de Los Casares. Ver E. Ripoll Perelló, *Orígenes y significado del arte Paleolítico*. (Madrid: Sílex Ediciones, 1986), 67; Acosta González, A. y Molinero Barroso, J. M. *Los grabados de la Cueva de los Casares (Riba de Saélices, Guadalajara)*. (Guadalajara: Aache Ediciones, 2008), 89. Parece mostrar también un objeto o arma que se le clava en el cuello. Ver A. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa occidental*. (Madrid: Istmo, 1984), 151; M. Lejeune, "La chasse dans l'art...", 2000, 410; fig. 2. En Le Gabillou un humano acéfalo se enfrenta a un bóvido. Para Leroi-Gourhan estaríamos ante "...una secuencia oral, leyenda o relato (...) en la que cada uno de los ejecutantes

la alcándara sería una suerte de poste funerario o un propulsor. Breuil habló de una “pintura conmemorativa” del suceso. De hecho, y recordamos la labor del abad Glory a mediados del XX¹⁴, incluso se buscaron en el Pozo los restos funerarios del fallecido representado en la pintura, por si aquel lugar fue el mausoleo del héroe cazador.

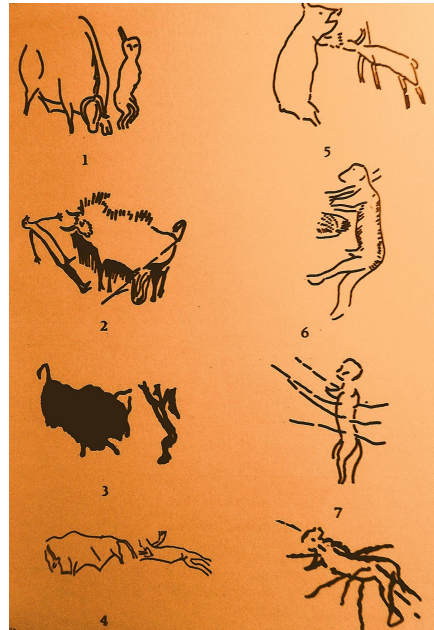


Figura 3

Ejemplos, seleccionados por A. Leroi-Gourhan de escenas de embestidas de bisontes u osos a seres humanos en el Paleolítico Superior y de escenas de hombres flechados. 1. Roc-de Sers; 2. Lascaux; 3. Villars; 4. Laugerie-Basse; 5. Le Pechialet; 6. Mas-d’Azil; 7. Pech-Merle; 8. Cognac.

ha elegido espontáneamente momentos distintos”. En A. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa...*, 1984, 150.

¹⁴ El abad Glory recuperó en el fondo del pozo diversos objetos que confirman la frecuentación del lugar: una lámpara de arenisca rojiza (“brûloir en grès rose”), con restos de combustión de grasa animal; azagayas de hueso (“fragments de pointes ou de sagaies”); láminas de sílex (“lames ou lamelles de silex”); y restos de cuerda vegetal, descritos como “les débris d’une corde, longue d’une trentaine de centimètres, façonnée avec trois brins torsadés”. La información de la cuerda fue refrendada por H. Breuil: *Découverte par M. l’abbé Glory de débris de corde paléolithique à la grotte de Lascaux (Dordogne)*, *Comptes Rendus des Séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* núm. 99, 2. (1955), 194. El descenso al Pozo, pensamos, no se produjo por mera curiosidad, ya que entendemos que aquel reducido espacio, profundo de 6 m. de caída, era un lugar numinoso, apto para revelaciones. El propio abad Glory escribió con cautela: “Nous avons l’impression de nous trouver en présence de vestiges matériels de cérémonies rituelles”. A. Glory, “Débris de corde paléolithique à la grotte de Lascaux (Dordogne)”. *Mémoires de la Société Préhistorique Française* núm. 5. (1959): 135-169. Recordemos que el abad Glory murió en accidente de tráfico en 1966 y el original inédito de sus investigaciones (Lascaux, manuscrito redactado entre 1962 y 1965 de modo provisional), no se recuperó hasta 1987 de manera fortuita. Este manuscrito fue presentado cual síntesis y con carácter divulgativo por Brigitte y Gilles Delluc (Lascaux retrouvée..., 2003). Empero, un conjunto de especialistas, coordinados por los Delluc, ofrecieron una obra que, sin constituir una transcripción directa del texto original, pretendía conservar la estructura del original de Glory y ofrecer a los especialistas, con la mayor fidelidad posible, los antiguos estudios del abad, los cuales fueron así recopilados, clasificados, analizados y presentados oficialmente: A. Glory, *Les recherches à Lascaux (1952-1963)*. Edición de B. Delluc y G. Delluc, 39 supplément à *Gallia Préhistoire* (París: CNRS, 2022). No olvidemos que, además, A. Leroi-Gourhan y J. Allain, con los materiales de Glory, elaboraron y editaron *Lascaux inconnu* (París: Editions du CNRS, 1979).

La perspectiva de Breuil fue cuestionada por su reduccionismo y por la dificultad que entrañaba la explicación y la presencia de elementos de carácter simbólico, como el bastón o estandarte con cuerpo de avecilla. La itifalia mostrada por el personaje humano, tampoco parecía ensamblar bien con la sugerencia adoptada por Breuil, ya que en apariencia esa circunstancia estaba en oposición con una dramática escena venatoria que concluía en la muerte del cazador.

Una pionera, H. Danthine¹⁵, obviando la teoría del percance mortal de caza, ya habla de simbolismos, de creencias sagradas, de ritos de iniciación, de mitologías primigenias... Examinado el conjunto, determinó la conexión e íntima vinculación entre todas las figuras del Pozo, las cuales constituirían una unidad dramática, con un componente narrativo. Apuntó también a razones de carácter chamánico o a la teoría del totemismo en la escena y estimó que el estandarte con figura de ave simbolizaba una mutación del ser humano y que el ave actuaba como una mediadora.

Por ello, H. Seuntjens¹⁶ considero que la posición del ser humano no era en verdad la inclinada, a modo de caída, de moribundo. Según él mismo había observado, las fotografías que hasta el momento se habían realizado en el Pozo de Lascaux, a causa de las dificultades de acceso a ellas, presentaban distorsiones que alteraban la verdadera orientación. Así, y a tenor de fotografías tomadas por Laborie, dedujo que en realidad la posición del héroe era plenamente vertical, victorioso, mientras que era el bisonte el animal inclinado, el que caía hacia atrás por su herida abdominal y que, en consecuencia, en absoluto embiste o amenaza al hombre¹⁷ (Figura 4). Había, por tanto, un problema de percepción provocado por la perspectiva.



Figura 4

Posición real de la escena de Lascaux, tal y como la contemplaría el visitante del Magdaleniense, según propuesta de H. Seuntjens.

¹⁵ H. Danthine, "Essai sur l'interprétation de la scène du puits de la grotte de Lascaux". *Sédimentation et Quaternaire France*. (1949): 213-220.

¹⁶ H. Seuntjens, "L'homme de Lascaux, totem vertical". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 52, 7. (1955): 422-425.

¹⁷ H. Seuntjens, "L'homme de Lascaux...", 1955, 423, fig. 2.

Por esta razón, según Seuntjens y según la posición del observador fotógrafo que él mismo había elegido, los iniciados asistirían en aquel espacio reducido y de difícil acceso, para contemplar, no la muerte agónica del cazador que caía, sino una manifestación cultural propia del totemismo, triunfal, en la que el héroe, con su brazo derecho, ase el bastón de mando o estandarte con cuerpo de ave, ambos en la misma línea diagonal: brazo+mano y alcándara¹⁸ (Figura 5). En suma, para Seuntjens no asistiríamos a una narración literal que describía un accidente de caza, algo trivial pese a la tragedia, sino a una lectura simbólica, a una ceremonia de carácter totémico.

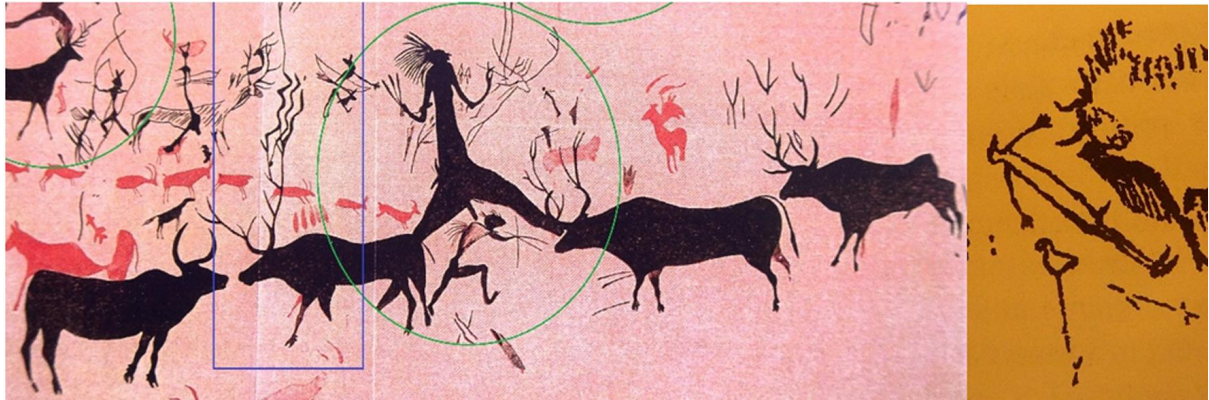


Figura 5

Arquero con penacho de plumas y arco y flechas en posición ritual en La Vieja (Alpera, Albacete, España), durante el Mesolítico de la Península Ibérica. Comparar con la posición ceremonial del bastón de mando del Pozo de Lascaux del Paleolítico Superior. Ambos personajes son itifálicos y se vinculan a bóvidos, acaso animales psicopompos ¿Pervivencia de un mito?

Un nuevo giro interpretativo respecto a Breuil, obviando la observación de Seuntjens, se producirá con las aportaciones de André Leroi-Gourhan, investigador que integró la escena dentro en su sistema estructural del pensamiento e imaginario paleolítico. De este modo, el conjunto no representaría un evento concreto, anecdótico o cotidiano aunque fuera peligroso, sino una articulación simbólica basada en oposiciones (vida/muerte, humano/animal, masculino/femenino), enmarcada en un lenguaje gráfico y simbólico, meditado y codificado. El bisonte, en el sistema propuesto por Leroi-Gourhan, sería el principio femenino, un animal del Tipo A¹⁹ mientras que el ser humano itifálico sería, lógicamente, el opuesto

¹⁸ La lectura detenida de este trabajo nos remite mentalmente enseguida a la escena de la cueva de La Vieja (Alpera, Albacete, España), del período Mesolítico, donde precisamente un chamán itifálico, danzante, con plumas de ave en la cabeza, salta o baila sobre las testuzas de varios toros, cuyas astas han sido reconvertidas en cuernas de ciervos, a la vez que el héroe o chamán sostiene ritualmente, con los brazos arqueados hacia arriba y en vertical, arco y flechas, armas que no aparecen en actitud de caza o de combate. Esto nos confirma en nuestra creencia de que, en efecto, los cazadores mesolíticos de la Península Ibérica, mantenían en su memoria relatos míticos que habían pervivido desde el Magdalenense. El relato mítico común compartiría varios elementos comunes: héroe triunfal; bisonte/toro como animales guía o vehiculares; exhibición de estandarte/armas; itifalia vigorosa. Ver J. F. Jordán Montés, "Cuevas de la Vieja y de la Araña: ¿Escenas similares, mitos semejantes?" Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 12. (2021): 96-157.

¹⁹ Para Leroi-Gourhan la misma herida del bisonte también sería de carácter femenino, identificada con la vulva, mientras que la prolongada azagaya que le atraviesa sería la alegoría fálica: "...podría existir una cierta relación entre las señales de heridas y los símbolos sexuales". A. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa...*, 1984: 387. Sobre los aspectos femeninos y de la mujer en el arte del

masculino. Para nada constituiría una escena de caza, sino un sistema de símbolos que tan sólo podían descodificar con éxito y plenamente los artistas del paleolítico superior.

Sin embargo, autores como G. Bataille²⁰, se atrevieron a introducir una lectura de carácter existencial, antropológica y filosófica. Bataille destacó la íntima relación entre los animales y el cazador, de igual condición y cualidades ante lo divino. Y hasta planteó cierta dimensión erótica o de íntima comunión trascendente y violenta con los animales mediante la caza. Al matar al animal, en un drama escenificado, el humano accede a las entrañas de lo sagrado, donde precisamente residen los animales perseguidos, los cuales disponen y gozan de mayor “santidad” que el propio cazador.

J. Campbell, al comentar esa escena realizó la ligación entre vestimentas de aves y los ritos de los chamanes siberianos y cómo las aves son signos o emblemas de poder espiritual, además de alegorías de mensajeros celestes. Así, el ser humano del Pozo de Lascaux sería un chamán en trance y en tránsito hacia la transformación en ave²¹.

La teoría chamánica adquirió relevancia a fines del XX con Jean Clottes, junto a Lewis-Williams²². Aunque hay que recordar que hubo previamente varios pioneros en ese enfoque, como Kirschner²³ o Lommel²⁴, quienes aplicaron la hipótesis chamánica a la escena del pozo de Lascaux, de tal suerte que el hombre no estaría muerto, sino en trance ante el bisonte sacrificado, a la vez que su alma viaja al más allá. Soubeyran²⁵ analizó extensamente a todos los protagonistas de la escena y también se mostró partidario de la teoría chamánica por una serie de detalles: la vinculación del hombre con los rasgos de las aves; la presencia de un caballo que rara vez es mencionado y que está en la pared de enfrente de la escena que tratamos y que actuaría como un animal psicopompo... (“mais c’est ici une pure hypothèse”).

paleolítico superior, la clásica referencia a H. Delporte, *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*. (Madrid: Istmo, 1982).

²⁰ G. Bataille, *Lascaux o el nacimiento del arte...*, 1955, 81-85.

²¹ J. Campbell, *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 295-296; 343-344.

²² J. Clottes y D. Lewis-Williams, *Los chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées* (París: Seuil, 1996). D. Lewis-Williams, “Agency, art and altered consciousness: a motif in French (Quercy). Upper Paleolithic parietal art”. *Antiquity* núm. 71. (1997): 810-830.

²³ H. Kirschner, “Ein archäologischer Beitrag zur Urgeschichte des Schamanismus”, *Anthropos* núm. 47 (1/2). (1952): 244-286. Para Kirschner el ser humano del Pozo de Lascaux no sería un cazador muerto en un fatídico accidente de caza, sino un chamán en trance, quien porta su símbolo de poder, adornado con un ave. El ave indicaría su animal guía y auxiliar, el cual marca el itinerario del viaje que emprende el citado chamán. Esta hipótesis no la desdennan ni Davenport y Jochim ni Brusa. Ver D. Davenport y M. Jochim, “The scène in the Shat at Lascaux”. *Antiquity* núm. 62. (1988): 561; G. Brusa Zappellini, *G. Morfologia dell’immaginario...*, 2009, 21.

²⁴ A. Lommel, *Shamanism, the beginnings of art* (Nueva York: MacGraw-Hill Book, 1967), 128. Lommel hablaba de dos chamanes: uno en forma de ave; el otro en forma de bisonte.

²⁵ F. Soubeyran, “Lascaux: proposition de nouvelle lecture de la scène de puits”. *Paléo* núm. 7. (1995): 275-288.

Georges Charrière²⁶ propuso un análisis simbólico, en el que negaba también la muerte realista del cazador en su actividad cinegética, y planteaba la posibilidad de una muerte simulada, aparente, un trance. El personaje ornitocéfalo indicaría una transformación más que una muerte, un tránsito espiritual o iniciático. Pero trató también el asunto de las posibles deposiciones del rinoceronte, que estimó como huellas²⁷ y no como boñigas²⁸. Pero lo importante es que Charrière acusa al rinoceronte de ser el causante de la muerte del cazador, aunque sea simbólica o alegórica: le delatan las huellas, los seis puntos, que se alejan del humano y que ya no serían las deposiciones de animal. Pero también le acusan, según el análisis previo que ha realizado el investigador francés, las orejas adelantadas (señal de agresividad), el movimiento de las patas (de carga o trote)...²⁹. Para concluir, Charrière admite la existencia de una ceremonia con sus oficiantes y que los animales que aparecen en el Pozo de Lascaux son alegorías, ya que la capacidad de la metáfora ya estaba incardinada en el cerebro de nuestros ancestros. La misma elección del lugar de las pinturas revela unas causas (emanaciones de dióxido de carbono; escasez de oxígeno; oscuridad; peligro...) y unas consecuencias (alucinaciones visuales y auditivas; convulsiones; asfixia; experiencias de muerte; erecciones...). Aquel espacio del Pozo era ideal para realizar los ritos y pruebas de iniciación para cazadores (presencia en el Pozo de lámparas y de azagayas).

Volviendo a Clottes y Lewis-Williams, organizaron y revitalizaron las sugerencias precedentes y afirmaron que la figura humana, en esa extraña posición en diagonal que altera la verticalidad propia de nuestra especie, podría representar

²⁶ G. Charrière, "La scène du puits de Lascaux ou le thème de la mort simulée", *Revue de l'Histoire des Religions* núm. 174, 1. (1968): 1-25.

²⁷ Acerca de los posibles significados de los puntos, y de los signos en general, en el arte paleolítico, A. Leroi-Gourhan, *Les signes pariétaux du Paléolithique...*, 1966.

²⁸ Si los seis puntos fueran las excrecencias del rinoceronte, nos gustaría hacer una breve observación. El rinoceronte y el bisonte defecan de manera diferente, a tenor de la posición de sus respectivas colas y según hemos analizado en diferentes fotografías o en documentales. Aparentemente el rinoceronte de Lascaux levanta la cola para facilitar la salida de las deposiciones (si en realidad excretara). Pero, y creemos que es importante en lo que pueda valer esta observación, el rinoceronte está evacuando tal y como lo haría un bisonte. El rinoceronte, cuando excreta, retuerce la cola en un anillo, hacia arriba; el bisonte, cuando está en la misma tarea fisiológica, levanta la cola y entonces la arquea levemente, como en verdad hace el rinoceronte de Lascaux. ¿Qué pretendemos decir? Que es posible que estemos ante una simbiosis entre ambos animales de la escena del Pozo, una sutil anomalía, como diría Alain Testart, y que podría tratarse de un animal compuesto, como otros que existen en el arte del paleolítico superior y que han sido ampliamente analizados. Ver A. Testart, *Art et religion de Chauvet à Lascaux*. (París: Gallimard, 2016), 111. Esta coincidencia fisiológica encuentra un apoyo, muy posiblemente mejor fundado que nuestra deducción, en Soubeyran, cuando observa que en verdad las defensas del rinoceronte del Pozo de Lascaux pertenecen a un *Rhinoceros tichorhinus* (Rinoceronte lanudo), pero en cambio su cabeza se asemeja más a un bóvido, a un bisonte en concreto. Esta conclusión la alcanza tras solapar la silueta del "rinoceronte" de Lascaux con las de varios bisontes (de Altamira, de Tuc d'Audoubert, o del mismo Lascaux) y analizar la anatomía de ambas especies. Ver F. Soubeyran, "Lascaux: proposition de nouvelle lecture de la scène du Puits". *Paleo* núm. 7, 1. (1995): 279-280. Con ello se incrementa la sensación de que nos encontramos ante la existencia de un animal híbrido, un rinoceronte con rasgos de bisonte, por su cabeza y por su manera de expulsar las heces.

²⁹ Si fuera así, como propone Charrière, que el paquidermo es el culpable de la occisión del ser humano, esto acaso revitaliza enormemente el papel redentor del bisonte, curiosamente el animal herido o moribundo, ya que se nos mostraría al bóvido como identificado con el dolor del humano y como el elemento femenino que va a resucitar, a sanar, al cazador, mediante un enlace erótico, casi místico. La proximidad de ambos rostros, el cruce de miradas entre el hombre-ave y el bisonte, les delata en esa sintonía.

a un chamán en estado de trance, posiblemente inmerso en un proceso de transformación animal hacia un teriomorfo y en una fase de muerte simbólica, a la vez que elevación hacia el mundo de los espíritus. Así, el ave del supuesto bastón simbolizaría el viaje espiritual, el alma del chamán, cuya cabeza es también de ave, en su tránsito hacia las esferas celestes. De este modo, el personaje humano no estaría muerto, sino inmerso en un estado de conciencia alterado, en un rito de carácter chamánico. La rigidez del cuerpo y la erección evidente de su falo, serían las evidencias fisiológicas propias del éxtasis. El ave sobre el bastón sería el espíritu auxiliar o el alma del chamán que viaja al mundo de los espíritus, de los ancestros y de las divinidades³⁰.

E. Anati³¹ abordó el análisis de esta escena desde la gramática de las imágenes, desde la óptica de los pictogramas (ser humano, bisonte, rinoceronte) y de los ideogramas (arma arrojada y estandarte con cabeza de ave). En una línea similar M. Otte³², y sin desestimar el chamanismo³³.

Aujoulat³⁴ aportó sus conocimientos geológicos, topográficos y etológicos para desentrañar los posibles significados de la gruta y del Pozo de Lascaux, incidiendo, por ejemplo, en la importancia de los relieves de las rocas o de la iluminación del mundo magdalenense para explicar la génesis de las figuras pintadas o grabadas, sus estructuras e incluso sus secuencias cronológicas. Igualmente, Aujoulat establece, estudiando los atributos y la anatomía de los animales de Lascaux, en qué estación del año fueron ubicados mentalmente por los artistas. Aujoulat entiende que Lascaux fue un santuario perfectamente diseñado y magistralmente ensambladas sus piezas: los caballos fueron representados con el aspecto que ofrecen en primavera y son los más antiguos en la estratigrafía y cronología; los toros con el aspecto que ofrecen en el verano y se hallan en una posición intermedia; mientras que los ciervos con el aspecto que ofrecen en otoño, son los últimos en ser pintados. “La superposition des séquences graphiques et des cycles biologiques renforce la très grande unité du sanctuaire”³⁵.

En el mismo año, P. Raux propuso que los animales eran en realidad guardianes de los chamanes y que las heridas que experimentaban, significaban las dificultades y los sufrimientos padecidos para emprender el viaje³⁶.

Por todas estas circunstancias, Jean-Loïc Le Quellec emprendió una revisión crítica del conjunto de interpretaciones³⁷, subrayando la fragilidad metodológica de muchas de ellas y defendiendo la necesidad de un análisis más riguroso basado en comparaciones iconográficas y en la contextualización arqueológica.

³⁰ J. Clottes y D. Lewis-Williams, *Les chamanes de la Préhistoire...*, 1996, 93.

³¹ E. Anati, *La struttura elementare dell'arte*. (Capo di Ponte: Edizione del Centro Camuno di Studi Preistorici, 2002), 66. E. Anati, *La religion des origines* (París: Bayard, 1999), 106.

³² M. Otte, *Art préhistoriques. L'articulation du langage* (Bruselas: De Boeck, 2006), 140.

³³ Una visión crítica de esta teoría en R. Layton, “Shamanism, totemism and rock art: Les chamanes de la préhistoire in the context of rock art research”. *Cambridge Archaeological Journal* núm. 10. (2000): 169-186.

³⁴ N. Aujoulat, *Lascaux. Le geste, l'espace...*, 2004.

³⁵ N. Aujoulat, *Lascaux. Le geste, l'espace...*, 2004, 262.

³⁶ P. Raux, *Animisme et arts premiers. Historique et nouvelle lecture de l'art préhistorique* (Fontaine: Thot, 2004), 180.

³⁷ J. L. Le Quellec, *L'homme de Lascaux et l'énigme du puits...*, 2017.

Son, en fin, numerosos los planteamientos para Lascaux³⁸, sin olvidar los surgidos desde el ámbito de la astronomía, como los de Hayden y Villeneuve³⁹, los de Jègues-Wolkiewiez⁴⁰ o los de Michael Rappenglück⁴¹, entre otros⁴².

Es evidente que el consenso académico y una interpretación unívoca son imposibles, tanto por la complejidad de la escena y las combinaciones posibles de sus elementos, como por la diferente formación y lecturas de los investigadores.

³⁸ Iremos progresivamente mencionando y comentando en el texto, cuando la ocasión lo requiera, a otros autores que abordaron la compleja escena del Pozo de Lascaux: G. Lechler, *The interpretation of the accident scene at Lascaux*. Man núm. 51. (1951): 165-167; M. Rousseau, "La scène du Puits de Lascaux. Hypothèses nouvelles". *Science-Progrès-La Nature* núm. 4. (1969): 128-130; D. Davenport y M. Jochim, "The scène in the Shat...", 1988, 558-562; D. Tause, "L'organisation symbolique du dispositif pariétal de la grotte de Lascaux". *Préhistoire du Sud-Ouest* núm. 14, 2. (2007): 177-266; J. d'Huy, J. "La distribution des animaux à Lascaux reflèterait leur distribution naturelle". *Bulletin de la Société Historique et d'Archéologie du Périgord* núm. 138. (2011): 493-502; A. Balazut, "L'animal, figure anamorphosique...", 2012; C. Domurcakli, "Le récit dans l'image de la scène du Puits à la grotte de Lascaux". *Frankofoni* núm.1, 42. (2023): 191-201.

³⁹ B. Hayden y S. Villeneuve, "Astronomy in the upper palaeolithic". *Cambridge Archaeological Journal* núm. 21, 3. (2011): 331-355. Los autores plantean la posibilidad, no concluyente, de representaciones de fenómenos celestes (fases lunares, constelaciones e incluso ciclos solares) en el paleolítico superior. Argumentan que ciertos patrones repetitivos y asociaciones simbólicas no son aleatorios, sino que podrían corresponder a observaciones sistemáticas del cielo superior y cuyo conocimiento comenzaría a estar reservado a una serie de chamanes o de especialistas. En España, R. Lacalle ha insistido con frecuencia en este asunto de la astronomía. R. Lacalle, "Sobre el significado de algunas composiciones del arte paleolítico". *Zephyrus* núm. 51. (1998): 266 y ss; R. Lacalle, "La codificación del relato mítico...", 2008, 81; R. Lacalle, "La temática animal del arte paleolítico: su articulación y sentido en las representaciones". *Gallaecia* núm. 29. (2010): 31 y ss.

⁴⁰ Ch. Jègues-Wolkiewiez, *Lascaux, vision du ciel des magdalénien*. En *Arte preistorica et tribale; conservazione e salvaguardia dei messaggi*, XVIII Valcamonica Symposium, 2000, (Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici); Ch. Jègues-Wolkiewiez, "Lascaux et les astres". *Les dossiers d'Archéologie* núm. 15. (2008) 22-29; Ch. Jègues-Wolkiewiez, "Sur les Chemins étoilés de Lascaux". Hyères: La Pierre philosophale, 2012. La autora, en conjunto, y tras realizar mediciones y observaciones, determinó que durante el solsticio de verano la luz incidía en el fondo de la sala de los Toros de Lascaux y que determinados animales significaban constelaciones (Pléyades; Cinturón de Orión), de tal suerte que ciertas puntuaciones que fueron realizadas sobre sus siluetas indicaban estrellas con sus magnitudes de brillo. Y sugiere que las figuras del Pozo corresponden a constelaciones: El bisonte sería la constelación de Capricornio y el hombre la de Acuario, marcando el solsticio de verano hace 17.000 años, a la vez que la disposición del hombre, del pájaro y del bisonte coincidiría con la posición de estrellas clave Vega, Deneb y Altair, que forman el llamado Triángulo de Verano). En España, Luz Antequera Congregado, quien realizó la tesis doctoral con el título *Arte y astronomía: evolución de los dibujos de las constelaciones* (Universidad Complutense, 1991), en una serie de publicaciones digitales, alcanza la conclusión de que en el Pozo de Lascaux el bisonte representa la estación del solsticio de verano, mientras que el hombre inclinado con cabeza de pájaro representa el solsticio de invierno, a la vez que ambos giran alrededor de la estrella polar. Todo ello sería una alegoría del combate cósmico entre la vida y la muerte. (<https://www.armintxe.com/p/la-enigmatica-escena-del-pozo-de.html>).

⁴¹ M. Rappenglück, "Possible Astronomical Depictions in Franco-Cantabrian Paleolithic Rock Art" En *Handbook of Archaeoastronomy and Ethnoastronomy* (New York: Springer, 2015), 1205-1212. El investigador sugiere que las tres estrellas del Triángulo de Verano (Deneb, Vega y Altair), corresponden en realidad a los ojos del hombre-ave, del bisonte y del pájaro del estandarte, respectivamente, del Pozo de Lascaux.

⁴² Uno de los últimos trabajos en Abril Nowell: P. Bahn y J. L. Le Quellec, "Evaluating the evidence for lunar calendars in Upper Palaeolithic parietal art". *Cambridge Archaeological Journal* núm. 35, 1. (2025): 38-55.

3. El considerado propulsor

3.1. Fragmentación intencionada o rotura del pigmento

El primer obstáculo que hemos de sortear es determinar si la fragmentación aparente del bastón que portaba el personaje es real. Es decir, si fue intencionadamente pintada así, o es un desconchado de la propia pintura que provoca la impresión de la división en tres segmentos distintos.

Consultadas las fotografías de sus publicaciones, aunque no somos expertos en esos detalles tan minúsculos y precisos, creemos ver que hay una discontinuidad intencionada en los trazos, sin que se aprecie pérdida de los pigmentos que sea sustancial para lo que pretendemos plantear aquí. Bien es cierto que no nos ha sido posible visitar Lascaux, por lo que nuestras plausibles hipótesis se aproximan más a una simple pregunta indagatoria.

3.2. ¿Símbolo de autoridad o prestigio?

Es inevitable la pregunta previa de la funcionalidad de los llamados bastones perforados, confeccionados en astas de reno, ya que de ello dependerá la respuesta ante una posible interpretación de la escena del Pozo de Lascaux. No es lo mismo que el bastón perforado sirviera como rueda portátil para tensar crines de caballos y confeccionar cuerdas con ellas⁴³, como bloqueador de cuerdas en la captura de caballos, como tensor de los cables de las tiendas de campaña⁴⁴, como enderezador y calibrador de astiles de flechas o de vástagos de azagayas y venablos⁴⁵ o como pieza apta para generar fuego⁴⁶, por ejemplo. O bien que dicho instrumento se utilizara como señal o estandarte de prestigio social o de poder, fáctico o espiritual; y además en ocasiones con connotaciones eróticas⁴⁷. Existen, por añadidura, trabajos que le atribuyen a esos bastones el carácter de instrumento de percusión, además de la tradicional teoría de los propulsores⁴⁸. Y no faltan estudiosos, como Raux, que vinculan los propulsores a la actividad de los chamanes, considerando que sus orificios, además del contenido erótico, simbolizaban puertas de acceso y de regreso al más allá.

⁴³ Ch. Kilgore y E. Gonthier, "Premières découvertes sur les techniques de fabrication de cordages à partir de rouets (Bâtons-percés). Évidences sur le mobilier et l'art pariétal du Paléolithique supérieur (Magdalénien)", *L'anthropologie* núm. 118. (2014): 347-381.

⁴⁴ A. Rigaud, "Les bâtons percés: décors énigmatiques et fonction possible". *Gallia Préhistoire* núm. 43 (2001): 101-151; A. Rigaud, "Usures expérimentales sur quatre bâtons percés utilisés comme bloqueurs de câble". *Gallia Préhistoire* núm. 46. (2004): 155-169.

⁴⁵ L. Underwood, "Le bâton de commandement". *Man, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* núm. 65, 4. (1965): 140-143.

⁴⁶ L. Manos y P. Boutie, "Bâtons percés, une interprétation supplémentaire". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 93, 2. (1996): 208-210.

⁴⁷ Nos referimos, por ejemplo, al falo grabado en el bastón perforado de Les Eyzies. Ver A. Testart, *Art et religion de Chauvet...*, 2016, 166; fig. 110

⁴⁸ Sobre los posibles usos y significados de los bastones perforados, consultar la tesis doctoral de Francisco José Redondo Sanz. *Los bastones perforados del Paleolítico superior: análisis y estudio experimental*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2016. Allí se resumen, exponen y comentan las diferentes teorías sobre la utilidad de este instrumento y/o herramienta y la trayectoria de los distintos investigadores que han realizado pruebas para determinar los usos cotidianos o culturales y religiosos de estos artefactos. M. Roca y R. Rodríguez, "Experimentación con propulsores". *Baex* núm. 5. (2002): 30-36.

Entendemos, pues, que el sentido y significado de esos propulsores dependería del uso encomendado; y, desde luego, de la iconografía que albergara en sus superficies.

3.3. El ave en la alcándara: ¿Alegoría de un vuelo al más allá?

El estandarte de la escena del Pozo de Lascaux, al margen de que temporal u ocasionalmente el propulsor sirviera a las gentes del Paleolítico Superior como instrumento apto para tareas de la vida cotidiana (caza, captura de animales vivos, rueca, cordajes, tiendas, fuego...), entendemos que pudo gozar también de un uso ceremonial, de un carácter religioso. Este elemento participó en una liturgia y fue coprotagonista de un mito. No es posible distinguir ninguna iconografía, de fauna o abstracta, en ese bastón con cuerpo de ave en su extremo superior. O era esa, precisamente, la iconografía que decoraría en realidad su superficie y su ápice, y así estaría en el pensamiento de su artista.

En efecto, no es la única ave que adorna un bastón perforado. Recordemos los casos de Mas D’Azil o el de Trois Freres (Figura 6), por lo que el pintado en el Pozo de Lascaux se integra en las cosmovisiones del Magdalenense.

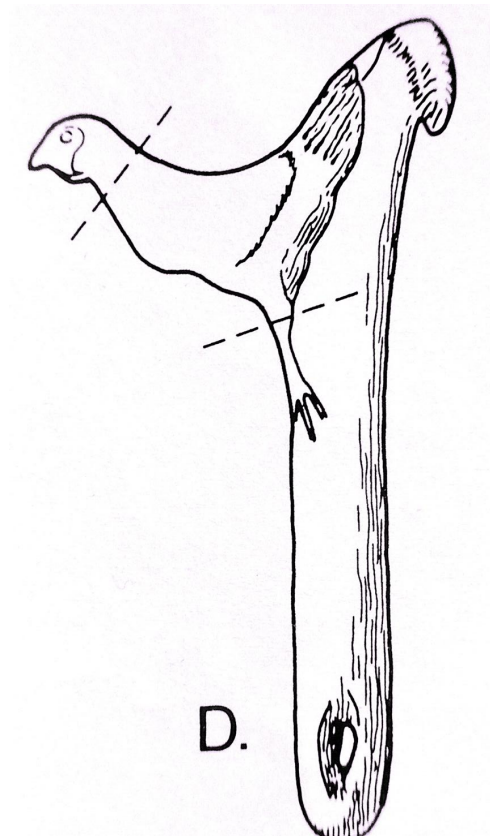


Figura 6

Bastón perforado de Mas D’Azil, culminando su cimera en un ave, similar al del Pozo de Lascaux. Dibujo de Davenport y Jochim.

Añadamos que al ser pintado el estandarte justo en el centro de la composición, bajo el coprotagonista humano y al lado de su mano derecha, y entre

los dos animales, el bisonte y el rinoceronte, todo ello le confiere a ese bastón perforado un simbolismo y un significado esenciales, fundamentales. Adquiere un vínculo indisoluble con el héroe, ya sea porque se refiere al alma del humano, ya sea porque participa en el trance y en el tránsito hacia el más allá que ha emprendido, ya sea por muerte accidental, ya por trance, ya por rito de iniciación. Le delata su postura inerte, entregada, con los brazos abiertos, casi anonadado⁴⁹ (Figura 7).

El ave en la insignia sagrada del propulsor o del bastón perforado, añade un valor extraordinario, porque el concepto que representa suele indicar vuelos de almas, elevación espiritual, transcendencia... Luego ampliamos los comentarios.



Figura 7

Héroe extasiado e inerte ante la divinidad en el arte levantino español, finales del Mesolítico (El Milano, Mula, Murcia, España). Mismos gestos de brazos abiertos para expresar la entrega y la sumisión espiritual ante lo sagrado (incluyendo la posibilidad de un trance), objetos personales de prestigio inertes, desprovistos de todo carácter ofensivo, similar erección fálica, en Lascaux. Dibujo de A. Alonso Tejada.

⁴⁹ Esta postura y gesto del hombre ave del Pozo de Lascaux nos recordó inmediatamente a la del héroe del Milano (Mula, Murcia, España), que estudiamos en su día. Salvando las distancias temporales y espaciales entre ambas estaciones, tales gestos, con los brazos y manos abiertos, están indicando su arrobamiento ante la divinidad femenina que le acompaña, custodia, bendice y protege. Ver J. F. Jordán Montés, "El héroe en el arte rupestre levantino español y el matrimonio con la diosa: el caso paradigmático del El Milano (Mula, Murcia, España)". Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 1. (2016): 24-37.

4. ¿Animal agresor masculino o animal guía femenino?

El instrumento, admitamos que de caza, que atraviesa al bisonte, lo hace en diagonal desde el ano hasta el sexo y eviscera en apariencia al animal. Todo ello si entendemos que esa suerte de círculos u óvalos concéntricos son los intestinos que se desparraman fuera de su cuerpo por la agresión humana. Esa sería la causa de la embestida fatal del bisonte sobre el hombre.

Davenport y Jochim⁵⁰ apuntaron la posibilidad de que la azagaya fuera en realidad parte de la alcándara (del propulsor o del bastón de mando, como se quiera llamar), y que ambos instrumentos hubieran sido usados por el hombre con rostro de ave. Esta valiosa sugerencia creemos que es crucial, porque confiere un vínculo, físico y sagrado, entre el teriomorfo y los útiles que maneja, ya que ambos aparecen fragmentados.

Otros investigadores consideran las heridas que sufren los animales, sin embargo, como algo simbólico⁵¹. Leroi Gourhan veía en las úlceras representaciones del sexo femenino, ya que las heridas suelen aparecer asociadas a imágenes ovaladas y, a su vez, estos signos de aspecto de vulva iban vinculados a signos⁵² masculinos, en especial en los bisontes (Niaux, Pindal...).

Leroi-Gourhan destacará, además, la transformación progresiva en diferentes imágenes o secuencias de un bisonte en mujer (Figura 8) que se observa en Pech-Merle⁵³ cuestión que es admitida y desarrollada por D'Huy⁵⁴, quien estima que tales figuras en alianza, bisonte que muta y transita a mujer, "peuvent s'interpréter comme l'illustration d'un mythe...", el cual quedaría como un fósil en los relatos del folklore indoeuropeo y africano, según el investigador francés.

⁵⁰ D. Davenport y M. Jochim, "The scene in the Shat...", 1988, 558-562.

⁵¹ Acerca de los animales heridos, de los instrumentos que les dañan y de sus interpretaciones, B. Delluc y G. Delluc, "Le sang, la souffrance et la mort dans l'art paléolithique". *L'Anthropologie* núm. 93, 2. (1989): 389-406; D. Baffier, "Lecture technologique des représentations paléolithiques liées à la chasse et au gibier". *Paléo* núm. 2, 1. (1990): 177-190; O. Rivero, M. García-Bustos y G. Sauvet, "Wounded animals and where to find them. The Symbolism of hunting in palaeolithic art". *Cambridge Archaeological Journal* núm. 34, 3. (2024): 511-529. Ver, igualmente, la nota 5.

⁵² Acerca de la importancia y clasificaciones de los signos abstractos, y que ya Jordá en 1964 propuso denominar como ideomorfos, G. Sauvet, *Les signes pariétaux*. En *L'art pariétal paléolithique, techniques et méthodes d'étude* (París: Éditions du CTHS, Ministère de la Recherche, 1993), 219-234.

⁵³ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*. (París: Mazenod, 1965), 100. (Archivo WARA W07151-2): A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire. Le problème religieux*. En *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, tomo K-Z (1981), 302-311.

⁵⁴ J. D'Huy, "Le motif de la femme-bison. Essai d'interprétation d'un mythe préhistorique". *Mythologie Française* núm. 242. (2011): 44-55.

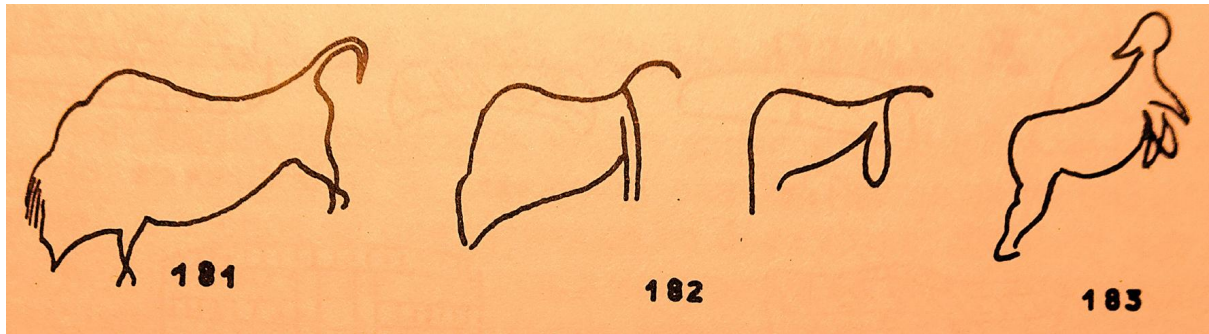


Figura 8

Progresiva transformación de un bisonte en mujer en Peche-Merle, según plantea Leroi-Gourhan.

La íntima conexión se corrobora previamente durante el auriñaciense, en Chauvet, donde hay un bisonte rampante cuya cabeza se sitúa sobre un vientre femenino y sobre su triángulo púbico, a la vez que una de las patas del bóvido se equipara a la pierna gemela de la mujer. Un prótomo de león completa el trío de figuras⁵⁵ (Figura 9).



Figura 9

Propuesta didáctica de A. Testart para interpretar una escena de Chauvet donde se alían mujer y bisonte, además del prótomo de un león.

Semejante vínculo se aprecia en Roc Aux Sorciers, donde varios troncos femeninos, con sus vulvas indicadas con nitidez entre las piernas, y presididos por un rostro de mujer aislado, se sitúan sobre dos bisontes⁵⁶ (Archivo WARA W00190). Y en Madeleine, donde una figura femenina, en goyesca postura de maja desnuda, descansa sobre un bisonte⁵⁷ (Figura 10).

⁵⁵ A. Testart, *Art et religion de Chauvet...*, 2016, 40, fig. 13; 157, fig. 103.

⁵⁶ E. Anati, *La struttura elementare...*, 2002, 42, fig. 24.

⁵⁷ P. Ucko y A. Ronsfeld, "Anthropomorphic representations...", 1972, 171.



Figura 10

Vínculos de mujeres con bisontes en Roc Aux Sorciers (nº 177 de Leroi Gourhan, 1984: 382) y de La Madeleine (nº 178).

Pero ¿podríamos entender esa figura abstracta, lo que tradicionalmente se han considerado intestinos eviscerados, como un laberinto, una puerta de tránsito? ¿Acaso una bolsa uterina o matriz? La mirada del bisonte hacia atrás, no sería entonces tanto para indicar una herida recién abierta, sino una abertura de tránsito hacia otras dimensiones, una indicación e invitación al héroe para que la cruce⁵⁸. Sabemos que los bisontes, como otros herbívoros, consumen las placentas tras el parto, para así eliminar olores que atraigan a depredadores carnívoros y, a la vez, ingerir sustancias analgésicas y beneficiosas para su propio organismo, pues contienen minerales, vitaminas y proteínas. Si el bisonte, creemos entonces que una hembra, mira su placenta, estaría indicando algo esencial para el ser humano+ave: el origen de la vida.

Este bisonte del Pozo de Lascaux, es en realidad un hápax, puesto que los otros bisontes heridos (Niaux, Pindal) muestran las heridas o las marcas de los impactos, mas nunca aparecen eviscerados (Figura 11). Tampoco el ciervo de la Peña del Candamo, aunque asaeteado por varios proyectiles, aparece eviscerado (Figura 12). Es decir, el bisonte del Pozo de Lascaux es, además del fruto de una genialidad de su artista, la expresión de una idea mental muy diferente a todas las demás y con un significado distinto desde cualquier perspectiva.



Figura 11

Ejemplos de bisontes heridos, no eviscerados como en Lascaux. Izquierda: Niaux; derecha: El Pindal. Dibujos de González Echegaray.

⁵⁸ Soubeyran habla de gesto de auto auscultación. Ver F. Soubeyran Lascaux: proposition de nouvelle lecture..., 1995, 276.



Figura 12

Ciervo atravesado por varias azagayas de La Peña de Candamo. Dibujo de J. Cabré.

Existe la posibilidad de pensar no sólo en una víctima eviscerada, el bisonte, sino en un animal guía, con carácter femenino, vinculado a lo femenino, a tenor de la iconografía comentada. Así, el animal indica al supuesto agresor un camino iniciático, el laberinto de las vísceras, en el cual debe internarse. Es una invitación al coito, a la intimidad de las entrañas y por ende a la trascendencia.

5. ¿Héroe herido o muerto o en tránsito?

Los rasgos del bisonte, indefectiblemente, determinan e influyen en los del héroe, en apariencia mortalmente herido. Así, la itifalia del héroe pensamos que no es tan sólo señal y manifestación de vigor sexual y capacidad de reproducción⁵⁹, sino que es una expresión de la capacidad de trascendencia del hombre, de su sublimación como individuo. No estaría muerto; ni siquiera en estado agónico. Pensamos mejor que se sitúa en un plano de resurrección espiritual.

Es posible pensar en ello, si atendemos a que la mayor parte de los restos humanos inhumados del paleolítico superior, como indican Martínez y Mendoza⁶⁰, se encuentran asociados a objetos mobiliarios (ornamentos, estatuillas femeninas o zoomorfas), y no con el arte rupestre, arte cuyo ámbito se reservaba para los vivos y con el cual los del Magdalenense deseaban trascender su estado y condición.

En esta línea para dilucidar si el hombre de Lascaux está muerto o, sin embargo, si está en trance, se incorpora al debate la aportación que en su día presentó Lewis-Williams, cuando afirmaba que los supuestos hombres heridos o agonizantes, atravesados por múltiples azagayas⁶¹, en realidad lo que estaban

⁵⁹ Sobre estos aspectos concretos en la prehistoria primera, J. Angulo Cuesta y M. García Díez, *Sexo en piedra: sexualidad, reproducción y erotismo en época paleolítica* (Madrid: Luzán, 2005); J. Angulo Cuesta y M. García Díez, *Diversidad y sentido de las representaciones masculinas fálicas paleolíticas de Europa Occidental*. *Actas Urológicas Españolas* núm. 30, 3. (2006): 254-267; M. García Díez y J. Angulo Cuesta, *El sexo prehistórico. Tras los orígenes de la sexualidad humana*. (Madrid: Salvat, 2023). Este último actualiza los contenidos de las publicaciones anteriores.

⁶⁰ R. Martínez González y L. Mendoza Straffon, "El arte de morir: una aproximación a las concepciones del deceso humano en el paleolítico superior europeo". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología* núm. 10. (2017), 48.

⁶¹ Son varios los casos de hombres atravesados por proyectiles en el arte del paleolítico superior. Así, en Cognac hay dos casos. En el primero, un antropomorfo con cabeza de ave es traspasado por

indicando es que eran surcados por líneas de energía en rituales chamánicos y que participan de experiencias internas, de alucinaciones o de estados alterados de conciencia⁶². Esto es, no se trataba entonces de hombres muertos en un percance de caza o heridos en un combate intertribal, sino chamanes en proceso ritual de transformación en aves para emprender sus vuelos. A la vez, en consecuencia, las azagayas no serían armas, sino energías que conducen al éxtasis del individuo.

Que el hombre del Pozo de Lascaux, aún sin ser atravesado por ningún proyectil, estuviera en ese trance, es una posibilidad, si bien indemostrable.

6. El ave: ¿alegoría del vuelo espiritual?

Es incuestionable la presencia de dos aves⁶³ en la escena: la que adorna el extremo superior del llamado bastón y la que se plasma en el rostro del personaje humano. Ambas alusiones a las aves están indicando un vínculo entre la persona y el objeto; no es una coincidencia casual. La impresión se acrecienta si atendemos a los cuatro dedos de las manos del humano, propio de los pájaros.

Así, el significado no tuvo que diferir en demasía de lo que percibían, por ejemplo, los antiguos griegos, en cuya civilización las alas de las aves se estimaban mentalmente como alegorías de la capacidad de vuelo de las almas de los difuntos. Sabemos perfectamente la diferencia cronológica entre el Paleolítico Superior y la Grecia Clásica. Nos referimos a que resulta plausible una similar admiración por la capacidad del vuelo de las aves, tanto en la mentalidad del hombre del Magdaleniense como en la del griego de la época de Pericles. Por ello la representación de varios motivos aviformes en la escena del Pozo de Lascaux nos está orientando con insistencia hacia un mensaje de trascendencia y de creencias espirituales.

Mas el rostro de ave en un antropomorfo no es único de Lascaux. En Altamira⁶⁴ vemos varios teriomorfos grabados con cabeza de ave, también itifálicos, con los brazos en alto y con pies de oso⁶⁵; fueron instalados cerca de la gran cierva del techo principal pintado (Archivo WARA W00201) (Figura 13). También hay hombres con rostro de ave en Los Casares⁶⁶.

Y mencionemos la espectacular instantánea de los hombres danzantes ornitocéfalos de Addaura (Palermo, Sicilia). Se trata de una escena de occisión, de sacrificio ritual, de rito de iniciación o hasta de un momento de juegos acrobáticos,

hasta seis o siete azagayas, mientras se tambalea o ¿danza?; en el segundo se ve a un humano, aparentemente acéfalo, con tres venablos clavados en sus nalgas y espaldas. En Peche-Merle otro ser humano con rostro de ave siente cómo cruzan su cuerpo y cuello cuatro azagayas. Ver G. Brusa Zappellini, *Morfología dell'immaginario...*, 2009, 22 y ss.

⁶² J. D. Lewis-Williams, "Agency, art and altered...", 1997, 810-830.

⁶³ Sobre la presencia de aves en el arte paleolítico superior, F. D'Errico, "Birds of Cosquer Cave, the Great Auk (*Pinguinus impennis*) and its significance during the Upper Palaeolithic". *Rock Art Research* núm. 11, 1. (1994): 45-57.

⁶⁴ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*. (Monaco: Imprimerie de Monaco, 1906), 58; fig. 43; L. G. Freeman y J. González Echegaray, *La grotte d'Altamira* (París: Seuil, 2001), 38, fig. 33.

⁶⁵ H. Breuil, *Quatre cents siècles...*, 1952, 64-65.

⁶⁶ A. Acosta González y J. M. Molinero Barroso, *Los grabados de la Cueva...*, 2008, 73, fig. 10. Especialmente A. Ripoll Perelló, "Las representaciones antropomorfas...", 1957-58, 167-192; Y E. Anati, *La struttura elementare...*, 2002, 33, fig. 16. (Archivo WARA W01093).

según los diversos autores que han abordado la escena. Sea lo que fuere, las víctimas o los iniciados o los gimnastas, precisamente, muestran tanto máscaras de aves como sus falos erectos⁶⁷. Existe también en Pech-Merle una mujer con rostro de ave⁶⁸. El significado⁶⁹ elude nuestros esfuerzos de interpretación⁷⁰. Pero lo que importa es la insistencia con la que los magdalenenses optaron por la iconografía de las aves, vinculándola a experiencias humanas.



Figura 13

Hombre ave itifálico de Altamira, según H. Breuil Comparación con el de Lascaux y con el chamán de La Vieja, éste último con plumas de ave en la cabeza, del arte levantino español, de época mesolítica. Todos itifálicos y, acaso, incluyendo al hombre mesolítico, con rostros de aves.

⁶⁷ Por orden cronológico: J. Bovio Marconi, "Sui Graffiti dell'Addaura", Rivista di Antropologia núm. 40. (1951-52): 55-64; J. Bovio Marconi, "Incisioni rupestri dell'Addaura (Palermo)". Bullettino di Paletnologia Italiana núm. 8. (1953): 5-22; J. Bovio Marconi, "Interpretazione dell'arte parietale dell'Addaura", Bollettino d'Arte núm. 38. (1953): 61-68; V. G. Chiappella, "Altre considerazioni sugli «Acrobati» dell'Addaura", Quaternaria núm. 1. (1954): 181-183; F. Benoit, "A propos des «acrobates» de l'Addaura. Rite et mythe", Quaternaria núm. 2. (1955): 209-211; C. A. Blanc, "Il sacrificio umano dell'Addaura e la messa e morte rituale mediante strangolamento nell'etnologia e nella paleontologia". Quaternaria núm. 2. (1955): 213-225; P. Graziosi, "Qualche osservazione sui graffiti rupestri della Grotta dell'Addaura presso Palermo". Bullettino di Paletnologia Italiana núm. 65, 1. (1956): 285-295; F. Mezzena, "Nuova interpretazione delle incisioni parietali paleolitiche della Grotta Addaura a Palermo". Rivista di Scienze Preistoriche núm. 31, 1. (1976): 61-85; A. Filippi, I danzatori dell'Addaura. Le radici preistoriche della religiosità in Sicilia (Erice: Il Sole Editrice, 2015); P. Budano, "The Addaura Cave: Dance and Rite in Mesolithic Sicily", Open Archaeology núm. 5. (2019): 586-597.

⁶⁸ H. Breuil, Quatre cents siècles..., 1952, 273, fig. 307.

⁶⁹ Un intento de interpretación en G. Brusa Zapellini, "Vortici piumati e ibridi ornitomorfi nell'arte rupestre, en Sciamanismo e mito". Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici núm. 3. 2001-2002), 39-48. La investigadora vincula las representaciones de ornitomorfos con experiencias chamánicas y sus rituales, pero también las migraciones de las aves con rituales de nacimiento, muerte y resurrección, de tal guisa que las aves se convierten en guías de las almas que van o vienen.

⁷⁰ Quizás la pervivencia de ese modelo pictográfico la encontremos milenios después en la escena de La Vieja (Alpera, Albacete, España), donde un personaje humano, con tocado de plumas alargadas que luce sobre su cabeza, danza, salta o vuela sobre las testuzas de unos toros, cuyas astas han sido reconvertidas en cuernas de ciervos. A. Grimal Navarro y A. Alonso Tejada, La Cueva de la Vieja (Albacete: Ayuntamiento de Alpera, 2010). Y toda la bibliografía precedente que contiene desde Breuil, reseñada en la nota 6, ya comentada.

Pero vayamos a Vermeule⁷¹ y a Díez de Velasco⁷² y los numerosos ejemplos seleccionados por ellos en los ritos funerarios del mundo heleno, y mediante los cuales intentamos fundamentar nuestra hipótesis de trabajo.

a. Una primera escena nos muestra a las almas de los difuntos luciendo unas pequeñas alitas. Hermes se presenta como psicopompo ante el barquero Caronte, el cual está rodeado de un enjambre de almas de difuntos que acuden a saludar a la fallecida que desciende al Hades (Lecito ático de fondo blanco, s. V a.C. Atenas, Museo Nacional 1926)⁷³.

b. Un joven toca el sepulcro y se lamenta ante su pilar funerario, mientras que sobre su cabeza aletea una almillá dotada de alitas (Lecito ático de fondo blanco, s. V a.C. Nueva York, Norbert Schimmel Collection)⁷⁴.

c. Hermes, en una psicostasia, pesa en la balanza a dos alados *eídola* (imágenes de los difuntos) (Lecito ático de figuras negras, inicios del s. V. a.C.)⁷⁵.

d. La diosa Eos, alada, abraza y transporta al cuerpo de un joven hacia el más allá (Ritón ático de figuras rojas, s. V. a.C.)⁷⁶.

e. Una arpía alada porta, acuna y eleva al difunto hacia el más allá (Relieve de Licia perteneciente a un pilar funerario de Janto, inicios del V a.C.)⁷⁷.

f. La diosa Atenea, alada, transporta en su regazo a un héroe muerto en batalla (Olpe ático de figuras negras, fines del s. VI a.C.)⁷⁸.

g. El alma alada, en forma de ave, revolotea y mira fijamente al hoplita que está a punto de morir ante el rival que le está hiriendo con su lanza (Nápoles, Museo Nacional, SA 120)⁷⁹.

h. Hypnos y Thanatos son las divinidades aladas que recogen los cuerpos de los héroes muertos en combate, pero también de mujeres, de niños... y los transportan hasta sus tumbas o hasta las moradas eternas y las praderas de asfódelos donde residen las *psychai* o almas (Metropolitan Museum 1972⁸⁰; British Museum E12⁸¹; Atenas, Museo Nacional 17294⁸²; Atenas, Museo Nacional 12783⁸³; Atenas, Museo Nacional 1830⁸⁴).

⁷¹ E. Vermeule, La muerte en la poesía y en el arte de Grecia (México: Fondo de Cultura Económica, 1984). Original de 1979: Aspects of death in Early Greek art and poetry.

⁷² F. Díez de Velasco, Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia antigua (Madrid: Trotta, 1995).

⁷³ E. Vermeule, La muerte en la poesía..., 1984, 35, fig. 4.

⁷⁴ E. Vermeule, La muerte en la poesía..., 1984, 37, fig. 5.

⁷⁵ E. Vermeule, La muerte en la poesía..., 1984, 269, fig. 14.

⁷⁶ E. Vermeule, La muerte en la poesía..., 1984, 276, fig. 17.

⁷⁷ E. Vermeule, La muerte en la poesía..., 1984, 281, fig. 21.

⁷⁸ E. Vermeule, La muerte en la poesía..., 1984, 289, fig. 28.

⁷⁹ F. Díez de Velasco, Los caminos de la muerte..., 1995, 75, fig. 3.11.

⁸⁰ F. Díez de Velasco, Los caminos de la muerte..., 1995, 29, fig. 2.1 y 2.2.

⁸¹ F. Díez de Velasco, Los caminos de la muerte..., 1995, 30, fig. 2.3.

⁸² F. Díez de Velasco, Los caminos de la muerte..., 1995, 31, fig. 2.4.

⁸³ F. Díez de Velasco, Los caminos de la muerte..., 1995, 33, fig. 2.6.

⁸⁴ F. Díez de Velasco, Los caminos de la muerte..., 1995.

Es suficiente. En suma, tanto las almas de los difuntos como las divinidades que se ocupan del traslado al paraíso de esos minúsculos espíritus griegos, están dotadas de alas para cumplir su misión y cometido.

¿En la mentalidad de los hombres y mujeres del paleolítico superior hubo unas creencias similares? No lo sabemos. Si fuera que sí, entenderíamos que el bastón con cabeza de pájaro, es el alma del hombre, del cazador, también con rostro de ave, como si portara una máscara que le identifica con su propio emblema. Embestido por el bisonte, el animal podría ser considerado como una suerte de vehículo, un Caronte paleolítico, un psicopompo, ante el cual el humano debe presentarse trascendido, elevado, excelso. Lo sustancial en esta escena es la mutación de lo humano a lo heroico, señalado por las aves. La muerte, ya haya sido accidental en un episodio de caza o no, implica una elevación trascendente respecto a la condición efímera y mortal de todo ser.

7. La unión mística y conyugal entre el animal y el ser humano

El asunto de la unión “mística” entre animal y ser humano no es infrecuente en el arte paleolítico del Magdaleniense. En la Roca de Étioles⁸⁵, hallada junto a un fuego de hogar doméstico, se nos muestra un caballo herido (mana sangre de su boca; ojos cerrados de moribundo; azagayas en el flanco). Le persigue un teriántropo femenino, con senos evidentes y vientre grávido, dotado con una máscara de équido, mientras que alza sus brazos y manos como si el antropomorfo cabrioleara, cual caballo (Figura 14). La unidad entre ambos seres se remarca mediante una línea combada que enlaza sus zonas genitales y que propicia el embarazo de la mujer, mas también porque del antropomorfo, de sus ojos y boca, manan unas líneas, acaso lágrimas y sangre, del mismo modo que del caballo agonizante. Como señala Taborín, existe una “unidad narrativa”.

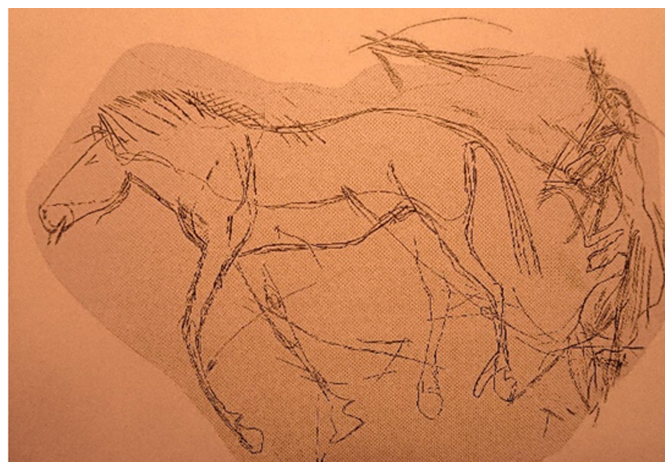


Figura 14

Caballo herido de Étioles junto a un antropomorfo femenino y embarazado con máscara de caballo. Ambos seres expresan su vínculo carnal y espiritual según Fritz y Tosello.

⁸⁵ Y. Taborin et al., "De l'art magdalénien à Étioles (Essone, Bassin Parisien), Bulletin de la Société Préhistorique Française núm. 98, 1. (2001): 125-132; N. Pigeot (Dir.), "Les derniers magdaléniens d'Étioles. Perspectives culturelles et paléohistoriques (l'unité d'habitation Q31)". Supplément du Gallia Préhistoire núm. 37; C. Fritz y G. Tosello, "Exceptional evidence for Palaeolithic art in the Paris Basin: The engraved pebble from Étioles (Essonne)". Bulletin de la Société Préhistorique Française núm. 108, 1. (2011): 27-46.

En esa línea de íntima comunión pensamos también en la plaqueta grabada de Laugerie Basse, en la que un reno se une sexualmente a una mujer desnuda y embarazada, la cual ha adoptado una posición yacente sobre su espalda, mientras que con sus brazos y manos tiende a abrazar al animal (Figura 15). Ella está ataviada como para asistir a una ceremonia, pues luce pulseras y collar. Además, en sus piernas, más semejantes a un animal que a un humano, se observan escarificaciones rituales⁸⁶. El sexo del reno coincide en la vertical con el vientre de la mujer, alegoría perfecta del animal genésico y su poder fecundante⁸⁷.

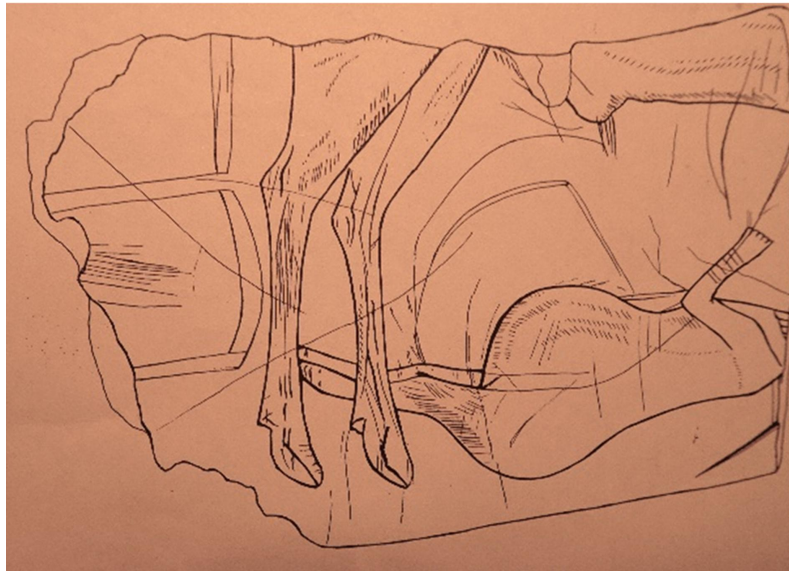


Figura 15

Unión mística y fecundante entre reno y mujer en la Femme au Renne, según E. Piette.

En España, esta unión sexual, erótica o no, ya fue estudiada por Jordá Cerdá en la cueva de Los Casares⁸⁸, donde un mamut participa con uno de sus colmillos en la cópula de dos antropomorfos aviformes, un varón de falo descomunal, curiosamente también con rostro y brazos y manos de ave y que mira al mamut, y una mujer de nalgas y vientre grávido (Figura 16). En la misma cueva de Los Casares un antropomorfo, con los brazos en alto, despliega su falo cuando se solapa sobre la silueta de un caballo (o yegua) y copula con el animal.

En consecuencia, la alianza conyugal entre un teriomorfo y un animal, a ambos lados de los Pirineos, no sería un motivo extraño o ajeno a los mitos y cosmovisiones del hombre del Paleolítico Superior⁸⁹. Recordemos que en el mundo

⁸⁶ H. Lothe, "La plaquette dite de La Femme au Renne, de Laugerie Basse, et son interprétation zoologique", *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 64, 1. (1967): 123-130; R. Saban, "Réflexion anatomiques sur la plaquette de La Femme au Renne". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 64, 1. (1967): 131-142; H. Delporte, "La Femme au Renne de Laugerie-Basse". *L'Anthropologie* núm. 92, 1. (1988): 51-64.

⁸⁷ J. F. Jordán Montés, "La memoria del espíritu: mitogramas de fecundidad y de viajes trascendentes entre el magdaleniense francocantábrico y el arte rupestre mesolítico español". *Serie Arqueológica* núm. 25. Varia núm. 13. (2019), 39-112.

⁸⁸ F. Jordá Cerdá, "El mamut en el arte paleolítico peninsular y la hierogamia de Los Casares". En *Homenaje al prof. Martín Almagro Basch*, vol. I (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983), 265-272.

⁸⁹ Nosotros hemos creído encontrar en España todavía ese motivo de alianzas conyugales simbólicas en algunas estaciones mesolíticas de arte levantino español. Así en el Barranco Hellín (Chiclana de Segura, Jaén) o en el Milano (Mula, Murcia). Recordemos que el arte levantino sigue siendo, al

magdalenense el bisonte es un animal de tipo A, femenino, según Leroi-Gourhan. Ello, nos animaría a pensar que el cazador se une erótica y simbólicamente (itifalia del cazador; proximidad del rostro del bisonte al del ser humano de cara aviforme) al animal, en una ceremonia en la que se vincula sexo y muerte, alianza ya destacada por Campbell⁹⁰.

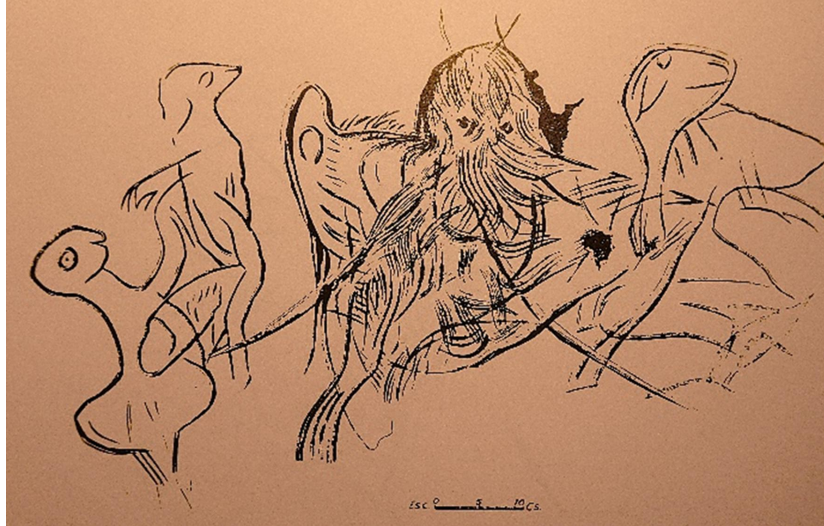


Figura 16

Escena de hierogamia en Los Casares entre una pareja humana aviforme que copula y un mamut que participa con su colmillo, según J. Cabré.

8. El auxilio de la antropología: las roturas intencionadas de objetos o instrumentos valiosos⁹¹

Sabemos por los historiadores de las religiones que la rotura ritual de vasijas, armas, cetros u otros objetos de prestigio o de valor, los cuales identifican simbólicamente a sus poseedores, presenta un significado. Tal práctica se mantuvo durante toda la Historia Antigua, como atestiguan las fuentes escritas y las excavaciones arqueológicas. Es legítimo, entonces, preguntarnos si esta tradición presenta un origen ancestral, primigenio, en nuestra especie. La pérdida o rotura de objetos personales, genera siempre un sentimiento afectivo, en mayor o menor medida. No es incongruente, por tanto, pensar en rituales que consoliden la posesión o que remedien la desaparición de los útiles a los que los individuos se sienten unidos, para alcanzar el vínculo eterno con la pieza o la restitución simbólica de la misma, una vez renovada en su esencia prístina, ya sea mediante la representación gráfica, ya sea a través de ceremonias intangibles.

menos para un sector de los prehistoriadores, un arte de cazadores y recolectores evolucionados. Ver J. F. Jordán Montés, "La pareja primordial y el ciervo psicopompo del Arroyo Hellín (Chiclana de Segura, Jaén, España)". Cuadernos de Arte Prehistórico núm. 8. (2019): 54-74.

⁹⁰ J. Campbell, *Las máscaras de Dios...*, 2000, 210.

⁹¹ Sobre este complejo asunto del auxilio de la etnografía y de la antropología para conocer el arte prehistórico y sus limitaciones, el conjunto de ensayos recopilados por G. Blundell, Ch. Chippindale y B. Smith (Eds.) *Seeing and knowing: understanding rock art with and without ethnography* (Wits University Press: Rock Art Research Institute, 2010), reseñado por Didier Bouakaze-Khan en *Azania: Archaeological Research in Africa* 47(4) (2012): 535-537. En España consideramos un excelente ejemplo la labor de J. M^a Gómez Tabanera, *La caza en la Prehistoria* (Asturias, Cantabria, Euskal-Herria) (Madrid: Istmo, 1980).

8.1. La quiebra de piezas cerámicas

Conocemos por el Antiguo Testamento que la rotura intencionada de vasijas evidenciaba un significado comprensible, tanto para aquel que ejecutaba la destrucción ritual, como para el que la observaba o para quien iba destinada la manifestación de la quiebra de la pieza cerámica. Veamos algunos ejemplos en una breve selección:

a. Dios ordena al profeta Jeremías adquirir una vasija de barro y romperla ante los ancianos, sacerdotes y gentes de Israel, en el valle de Ben-Hinón. Este acto simboliza la futura destrucción de Jerusalén y Judá por las armas enemigas, consentida por Yavé, debido a su desobediencia, a las idolatrías que han cometido y a la adoración a dioses falsos, en concreto a Baal: “Y romperás la orza a la vista de los que te acompañan y les dirás, así dice Yavé de los ejércitos: Así romperé yo a este pueblo y a esta ciudad, como se rompe un cacharro de alfarero (...)”⁹².

b. La ley mosaica transmitida por Yavé a Moisés y a Arón indicaba que si un animal inmundo (conejo, liebre, cerdo, comadreja, ratones, tortugas, lagarto, camaleón... y toda una serie de aves como el águila, el milano, el quebrantahuesos, el buitre, el cuervo...) cae dentro de una vasija de barro o la toca, ésta debía ser quebrada por cuanto quedaba impura: “...toda vasija de barro donde algo de esto caiga quedará manchada y la romperéis”⁹³.

c. Yavé maldice al rey Jeconías por no escuchar Su voz y mandatos. Y compara Dios a Jeconías con un “utensilio despreciable y quebrado”, indigno de todo derecho y privilegio⁹⁴.

e. El salmista se lamenta así: “Como muerto he sido olvidado en los corazones, soy como vasija de barro quebrada”⁹⁵.

En suma, la rotura de la vasija, alegoría de una persona o de una nación, se asocia simbólicamente a la escisión que se ha producido en la alianza entre el pueblo y Dios, por desobediencia o por impureza, por vejez o por olvido, marcando una bisagra en el tiempo. Es posible que los hombres del Paleolítico entendieran la rotura ritual del arma y del símbolo del chamán o del héroe primordial de Lascaux, de manera similar: la muerte viene indicada por esa segmentación de los objetos manejados por el personaje humano y señala el tiempo pasado como extinguido.

8.2. La destrucción intencionada de las armas

Son numerosos los ejemplos que atestiguan un final ritual para las armas de los valientes guerreros en sus necrópolis, ya sean iberos o galos. Los rituales de destrucción (por fragmentación, embotamiento, enterramiento, acumulación en túmulos...) anunciaban que el vínculo entre las armas (o los objetos personales) del individuo muerto permanecía incólume, ya que tras el sepelio no era posible trasvasar el instrumento a otro usuario o dueño. La destrucción ritual y deliberada en

⁹² Jeremías 19: 1-13 (siglos VII y VI a.C.). Previo y similar mensaje en Jeremías 18: 1-10.

⁹³ Levítico 11:33.

⁹⁴ Jeremías 22:28.

⁹⁵ Salmo 31: 12.

ceremonias funerarias o en deposiciones de celebraciones civiles es un asunto amplia y profundamente estudiado en Europa y admite varias interpretaciones (Desarmar a los difuntos; ofrendas a las divinidades; evitar saqueos de ajuares y necrópolis...) ⁹⁶. En España son muy ilustrativos los ejemplos del Bronce Final de Lanzahita (Ávila, España) ⁹⁷ o del mundo ibérico de la Bastida de les Alcusses (Moixent, Valencia, España) ⁹⁸ o en Pozo Moro (Chinchilla, Albacete, España), donde el 95% de las tumbas de la necrópolis muestran sus ramas “claramente inutilizadas intencionadamente según el ritual” ⁹⁹.

Recordemos que las destrucciones de armas de hombres muertos han estado ocurriendo en pueblos primitivos actuales, en estadios paleolíticos, como entre los aborígenes ¹⁰⁰.

8.3. ¿Destrucciones simbólicas en el Paleolítico Superior?

El objeto ritual, en este caso la alcándara con ave del Pozo de Lascaux, es más que un propulsor para cazar, que una rueda, que un tensador de cables, o más

⁹⁶ J. Chapman, *Fragmentation in archaeology. People, places and broken objects in the prehistory of South Eastern Europe* (Londres-Nueva York, Routledge, 2000); J. Chapman y B. Gaydarska, *Parts and wholes. Fragmentation in Prehistoric context* (Oxford: Oxbow, 2007); O. Caumont, “Dépôts votifs d’armes et d’équipements militaires dans le sanctuaire gaulois et gallo-romain des Flaviers à Mouzon (Ardennes)”. *Monographies Instrumentum* núm. 39. (2011); R. Wiseman, “Random accumulation and breaking: The formation of Bronze Age scrap hoards in England and Wales”. *Journal of Archaeological Science* núm. 90. (2017): 39-49; M. G. Knight, “Fragments of the Bronze Age. The destruction and deposition of metalwork in South-West Britain and its wider context”. *Prehistoric Society Research Paper* núm. 13. (2022); A. Sörman et al., *Broken Bodies, Places and Objects: New Perspectives on Fragmentation in Archaeology*. (Londres: Rotledge, 2023). Con todos los problemas que surgen en estos yacimientos, ya que hay que dilucidar entre lo intencional y lo fortuito, entre una ceremonia funeraria de exaltación del difunto, acaso hasta una ofrenda a los dioses, y el destino de chatarra a hornos de fundición en actividades de reciclaje.

⁹⁷ G. Delibes de Castro; J. F. Fabián García e I. Montero Ruiz, “El depósito del Bronce Final de Lanzahita (Ávila) revisitado: metal ibérico en tipos atlánticos primitivos, destrucción ritual de armas e impulso territorializador”. *Complutum* núm. 36, 1. (2025): 189-205. Aparecen espadas quemadas, quebradas y alabeadas en varios trozos y lanzas mutiladas en las puntas y dobladas.

⁹⁸ J. Vives-Ferrándiz Sánchez et al., “Ofrendas para una entrada: un depósito ritual en la Puerta Oeste de la Bastida de les Alcusses (Moixent, Valencia)”. *Trabajos de Prehistoria* núm. 72, 2. (2015): 282-303. El ritual, celebrado en el mismo acceso de la puerta occidental del *oppidum* de la Bastida de les Alcusses, implicó una comensalía que incluyó, como alimento o como ofrenda, carne de ciervo, aceitunas, trigo y frutos de lentisco y enebro. Pero lo que más nos interesa en el “sacrificio” de armas de personajes de alto estatus (*soliferrea*, falcatas, escudos...), además de llantas de carro y cerámicas de lujo y de importación, como cráteras de figuras rojas. Incluso se “sacrificaron” los batientes de madera de la misma puerta, desmontados, quemados y enterrados en el zaguán con todo lo demás. Los investigadores destacan que todos los objetos fueron “alterados o destruidos” mediante “el fuego, la fragmentación o la inutilización”. No se trató de un rito funerario ni estamos ante una tumba, sino que fue una ceremonia pública de las élites, acaso de renovación de las defensas y alianzas de la ciudad ibera en el siglo IV a.C. J. Vives-Ferrándiz Sánchez et al., “Ofrendas para una entrada...”, 2015, 300-301.

⁹⁹ M. Almagro-Gorbea, *El monumento orientalizador de Pozo Moro (Albacete)* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2025), 76.

¹⁰⁰ Así lo narraba J. G. Frazer, *El folclore en el Antiguo Testamento* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1981), 534, donde se indica que “los parientes de un hombre muerto quemaban siempre la lanza u otra arma enemiga que lo hubiese matado”, porque “el alma del hombre asesinado se adhería a la punta del arma que lo había matado y no podía abandonarla y partir hacia el país de los muertos hasta que aquella punta hubiese sido quemada”. Semejantes ritos describe Frazer en el *África oriental británica* (la obra suya es de principios del XX), en concreto entre los akikuyu, los atheraka y los akamba. J. G. Frazer, *El folclore en el Antiguo...*, 1981, 535.

que un instrumento para encender fuego. Es un símbolo de prestigio, acaso también un indicador, una señal, de que en aquel lugar, en el Pozo, se producían hierofanías. Así la alcándara o estandarte se convierte en un enlace con lo divino, si no en emblema mismo de la propia divinidad¹⁰¹. Es posible que la alcándara con ave fuera un talismán contra poderes sobrenaturales negativos, y hasta acaso un objeto de veneración por sus poderes o una ofrenda o un exvoto propiciatorio, sin desestimar la opción de un testigo en un pacto. Cualquier elección que hagamos, y nunca sabremos la verdad, denotaría que aquel Pozo de Lascaux fue un espacio considerado santuario. La fragmentación ritual advierte, por añadidura, que se ha producido una mutación, no tanto en su naturaleza, como en su función ceremonial. El objeto se convierte en un depósito votivo que conmemora, en un marcador territorial o topográfico, que advierte que estamos en un enclave muy singular, pues es donde la oscuridad y el peligro se coaligaban para resaltar la magia y lo numinoso del espacio¹⁰².

Creemos que también la azagaya que atraviesa al bisonte de Lascaux en la escena del Pozo, aparece partida en dos trazos, uno el que cruza el cuerpo del animal, otro menor que cae a los pies del hombre-ave, y que a su vez se nos muestra segmentado en varios trozos con ángulos¹⁰³. Similar rotura múltiple sucede en el estandarte o alcándara que culmina con un ave y del que estamos hablando. No pensamos que se trate de vacilaciones del artista o de pérdida de pigmento. Hubo una intención en esas interrupciones de las líneas, cuyo significado desconocemos, en verdad¹⁰⁴, pero que tuvo en el pensamiento y en la mentalidad de aquellos cazadores una acepción bien concreta y fundamental en sus creencias y ceremonias.

En suma, podríamos entender que romper, quebrar o exponer clavada un arma, ya sea una azagaya, un propulsor de cuerna de reno o de costilla de mamut, o una falcata ibérica de hierro, son diversas maneras de expresar que el útil ha perdido su función primera, su historia mortal, y que ha trascendido junto al difunto y que ha marchado con él. Se ha desvinculado de su uso terrenal y se piensa en él ya como una ofrenda inseparable del fallecido o de la persona desaparecida. El objeto muere (es roto y fragmentado en varios segmentos, doblado, retorcido, parcialmente fundido por el fuego), como su antiguo dueño, y le acompaña en su viaje al más allá, ya sea trayecto temporal (éxtasis de un chamán), ya sea travesía definitiva

¹⁰¹ Los escitas, según Heródoto (IV 62: 2), representaban al dios Hares mediante una espada hincada en un altar y sobre la cual vertían la sangre de los vencidos. Algo similar narra Amiano Marcelino XXXI 2: 23.

¹⁰² Ciertos investigadores resaltan el protagonismo de las rocas y de las galerías de las cuevas y estiman que no son simples soportes, sino que intervienen activamente en la elaboración de los significados y mensajes de las figuras. Así, por ejemplo, R. Pigeaud, F. Berrouet y E. Bougard, "Les constructions symboliques: l'art préhistorique comme support de communication". En *Signes et communication dans les civilisations de la parole* (París: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2018), 54-69. No se trata, entonces, de leer únicamente la superposición de los mitogramas, sino de captar cómo la piedra y los paneles modifican los sentidos y facilitan y colaboran en la transmisión de los antiguos mensajes.

¹⁰³ Cabe la posibilidad de una segunda azagaya, también segmentada en varios fragmentos.

¹⁰⁴ El detalle no pasó desapercibido ni a Leroi-Gourhan, quien en su tiempo ya habló que en ocasiones "...el trazado se presenta interrumpido al nivel de los cruces e intersecciones de los trazos". Ver A. Leroi-Gourhan, "La expresión del tiempo y la animación de las figuras en la era Paleolítica". En *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*. (Madrid: Istmo, 1984b), 530-539.; ni tampoco a F. Soubeyran, "Lascaux: proposition de nouvelle...", 1995, 276

(fallecimiento del individuo). Destruir la alcándara o el bastón perforado, es también, si seguimos las observaciones de Frazer, una manera de liberar el alma del magdalenense fallecido.

9. Reflexiones

9.1. ¿Documentales o mitos?

Hemos de considerar la existencia de escenas, completas y complejas, en el arte prehistórico pintado y grabado del paleolítico europeo, cuestión que en principio no se niega y que ya ha sido planteada, al considerar que las representaciones de los animales no reproducen tan sólo miméticamente la fauna de la época o sus biotopos¹⁰⁵, sino que remiten a una entidad metafísica¹⁰⁶, trascendente. Los animales en el Paleolítico Superior no eran únicamente una fuente de alimentación, sino un manantial de evocaciones espirituales. Aunque nosotros hoy sólo veamos imágenes o, a lo sumo, reflejos de aquellos ancestrales pensamientos y estructuras mentales, quizás latentes todavía en lo más íntimo de nuestra psique actual.

El conjunto del Pozo de Lascaux creemos constituye también la narración de un mito. Y sus elementos, los protagonistas que palpitan en el relato, se podrían entender que actúan en una historia¹⁰⁷, narrada por nuestros ancestros, la cual ha llegado a nosotros como una evocación casi ininteligible. La distancia temporal que nos separa de las cosmovisiones y espiritualidad de aquellos cazadores, y así apenas si intuimos los vínculos que unen a los animales entre sí y a los animales con las figuras de hombres y mujeres del arte francocantábrico. Sabemos que tuvieron una gramática, pero la semántica se nos diluye evanescente en nuestro pensamiento, incapaces de decodificar del todo las estructuras de sus oraciones, pues que se trata de un lenguaje gráfico y sagrado que fue transmitido, es evidente, de manera oral durante cientos de generaciones de solutrenses y magdalenenses¹⁰⁸. Y ya no quedan testigos.

Aquellas historias sagradas, fruto de la percepción de hierofanías percibidas en los seres vivos y entre las mismas rocas y galerías de las cuevas, pervivieron y se propagaron con una gran fuerza. Recordemos la fundamental reflexión de

¹⁰⁵ J. D'Huy, "La distribution des animaux à Lascaux...", 2011, 493-502. En efecto, D'Huy estima que en Lascaux se representó, y así se refleja en las pinturas, la distribución de los animales por afinidad y tolerancia mutua entre las especies, y la distribución por biotopos, lo cual, además, indicaría diferentes fases en la ejecución de los palimpsestos. Así, toros, ciervos y osos denotarían un clima lluvioso con bosques, mientras que los bisontes y leones una fase de clima de estepa, más frío y seco.

¹⁰⁶ M. Groenen, "Le statut de l'animal dans 'art pariétal du Paléolithique supérieur". En *Animal et religion* (Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles núm. 23 (2016), 39.

¹⁰⁷ Por orden cronológico acerca del complejo asunto de los vínculos entre arte visual y relatos orales, R. Lacalle Rodríguez, "La codificación del relato...", 2008, 79-95; E. Anati, "Decoding Palaeolithic engravings on bone". *Expression* núm. 16. (2017): 17 y 22; A. Lombo Montañés, "Narrativas paleolíticas: aspectos poco comunes de la puesta en escena". *Veleia* núm. 38. (2021): 31-53.

¹⁰⁸ Para todos estos asuntos, remitimos a los verdaderos especialistas de la sintaxis paleolítica y sus reglas lingüísticas y su semiología. Por orden cronológico y en una muy sucinta selección: G. Sauvet y S. Sauvet, "Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 76. (1979): 340-354; G. Sauvet y A. Włodarczyk, "Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique". *L'Anthropologie* núm. 99, 2-3. (1995): 193-211.

Leroi-Gourhan¹⁰⁹, cuando al comparar el motivo del ser humano enfrentado al bisonte (Roc-de-Sers; Villars; Lascaux; Laugerie-Basse...), afirmaba que "...su repetición durante cinco milenios indica que estamos ante un tema cuya importancia supera a la de un mero accidente venatorio...".

Es verdad que aunque lo representado no coincida con lo que nosotros interpretamos, sí es evidente que hubo unos nexos que relacionaron a todos los protagonistas del conjunto del Pozo de Lascaux, en una serie de claves cuyos significados no somos capaces de desvelar, tanto porque desconocemos la lengua de los hombres del Paleolítico Superior (y ello es esencial para entender su mentalidad), como porque ignoramos los códigos de sus vínculos simbólicos. Hoy es posible asignar significados teóricos, ya sean erróneos, verosímiles o, quizás, hasta verdaderos, sin que dispongamos de certeza alguna de nuestro acierto o de nuestras equivocaciones.

La dificultad de acceso al Pozo de Lascaux para su contemplación revela por añadidura una intencionalidad relacionada con la experiencia de lo sagrado (no necesariamente chamánica). Seis metros de caída, además de un itinerario que requería cruzar el vestíbulo, atravesar la Sala de los Toros, el Ábside y luego una estrecha galería. La escenografía participaba del recorrido hasta el Pozo. Recapitulemos algunas reflexiones que nos auxilian. Groenen escribía: "...la distribución de los motivos no es fruto de la casualidad..."¹¹⁰. Mientras, González aseveraba que en La Pasiega había que trepar por una resbaladiza cascada estalagmítica, y luego atravesar una muy estrecha galería, la B, para poder alcanzar una suerte de sala, que no alcanzaba el metro de altura, donde aparecían los grabados de caballos, cápridos y una cierva. "Es evidente –decía– que los prehistóricos no han llegado a tales lugares de acceso tan difícil y comprometido, especialmente con las precarias técnicas de iluminación de entonces, por el simple capricho de dejar allí sus obras de arte"¹¹¹. En consecuencia, añadía, "se impone la idea de santuario para referirnos a las cuevas decoradas del Paleolítico". Concepto de espacio sagrado que será compartido desde Breuil o Jordá¹¹² hasta Freeman¹¹³ o Clottes¹¹⁴. En verdad, toda expresión pintada o grabada durante el Paleolítico, al

¹⁰⁹ A. Leroi-Gourhan, "La expresión del tiempo y la animación...", 1984, 530-539.

¹¹⁰ M. Groenen, *Sombra y luz en el arte paleolítico* (Barcelona: Ariel, 2000), 15.

¹¹¹ J. González Echegaray, "Los temas del arte...", 2005, 107; E. Ripoll Perelló destacaba que los principales palimpsestos de Niaux, de Trois-Frères o de Tuc d'Audoubert, por ejemplo, ya sean pintados o esculpidos, se encuentran a distancias considerables de las bocas de la cueva, en ocasiones hasta el kilómetro de profundidad en horizontal. E. Ripoll Perelló, *Orígenes y significado...*, 1986, 85-86; De modo semejante escribía M. Otte, cuando destacaba la importancia de los relieves rocosos para excitar la imaginación creativa de los prehistóricos del Paleolítico Superior. M. Otte, *Art préhistoriques...*, 2006, 95.

¹¹² F. Jordá Cerdá, "Santuarios y capillas monotemáticos en el arte rupestre cantábrico" En *Estudios dedicados a C. Callejo Serrano* (Cáceres: Diputación Provincial, 1979), 431-449. En España han abordado también el asunto P. Utrilla y M. Martínez-Bea, "Sanctuaires rupestres comme marqueurs d'identité territoriale: sites d'agrégation et animaux sacrés". *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* núm. 63. (2008): 109-133.

¹¹³ L. G. Freeman, "La cueva como santuario paleolítico". En *El significado del arte paleolítico*, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, Memoria del Curso en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (2002) (Madrid: Ministerio de Cultura, 2005), 163-179.

¹¹⁴ J. Clottes, *L'art des Cavernes* (París: Phaidon, 2010), 124. Allí recuerda que la localización del llamado brujo de Gabillou se sitúa en un pasadizo de difícil acceso y aparentemente marginal.

margen de cualquier posible chanza¹¹⁵, se emprendió para captar y retener lo sagrado, para invocar a las divinidades o para señalar la presencia de las hierofanías. La expresión gráfica, el lenguaje visual, permitía experiencias contemplativas¹¹⁶ y expresar ritos de iniciación¹¹⁷.

9.2. De los vínculos

Existen, a nuestro entender, varios vínculos que se perciben en el Pozo de Lascaux.

9.2.1. Ser humano y bisonte

El primero de ellos alude a un vínculo existencial entre el hombre y el bisonte, Freeman ya destacó en la cueva de Altamira, al estudiar las “máscaras” en la llamada Cámara de las Máscaras, “la equivalencia de humanos y bisontes”¹¹⁸, y el

¹¹⁵ A. Lombo Montañés, “Interpretación de retruécanos, imágenes de doble sentido y bromas en el arte paleolítico”. Complutum núm. 25, 1. (2014): 35-46; A. Lombo Montañés, “Aspectos lúdicos de lo cotidiano en el arte paleolítico”. Veleia núm. 34. (2017): 51-65; A. Lombo Montañés, “Los grandes hitos de la risa prehistórica: una hipótesis interpretativa con base arqueológica”. Salduie núm. 20. (2020): 11-35. La tesis doctoral de A. Lombo se tituló precisamente Risas, sonrisas y caricaturas en las manifestaciones gráficas paleolíticas (Universidad de Zaragoza, 2015).

¹¹⁶ Aunque hemos sido defensores de la teoría del chamanismo, entendemos que el éxtasis y la excitación ante determinadas pinturas no implica necesariamente la intervención de chamanes, sino un deseo de trascendencia contemplativa, en la vía del arrobamiento y del misticismo ante lo sagrado. La genialidad de los artistas no indisolublemente transita por el chamanismo.

¹¹⁷ Freeman, L. G. “Cuevas y arte: ritos de iniciación y trascendencia”. En El significado del arte paleolítico, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, Memoria del Curso en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (2002) (Madrid: Ministerio de Cultura, 2005), 247-262. No obstante, hay que recordar las aportaciones de Balbín-Behrmann y Alcolea-González, quienes recuerdan, sin negar “los contenidos ideológicos o míticos”, que no siempre las escenas pintadas o grabadas se encuentran en lo más profundo de las grutas, y destacan que no son extrañas las cuevas donde coinciden pinturas rupestres con espacios domésticos documentados por las excavaciones y donde se habitaba, se trabajaban útiles, se cocinaba o se preparaban los pigmentos, había hogares.... Con lo que en cierto modo se desvanecía la sacralidad del espacio, diluida en la existencia cotidiana. Y citan los espacios de Altamira o de Tito Bustillo, como ejemplos. R. de Balbín Behrmann y J. J. Alcolea-González, “Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans l’art paléolithique”. L’Anthropologie núm. 103, 1. (1999): 23-50; R. de Balbín Behrmann y J. J. Alcolea-González, “Espace d’habitation, espace d’enterrement, espace graphique. Les coïncidences et les divergences dans l’art paléolithique de la corniche cantabrique”. En Comportements des hommes du Paléolithique moyen et supérieur en Europe: territoires et milieux. ERAUL núm. 111. (2005), 193-206; R. de Balbín Behrmann y J. J. Alcolea-González, “Lo cotidiano y lo religioso en el mundo gráfico paleolítico”. Veleia núm. 34. (2017): 13-27.

¹¹⁸ La observación que nos ofrece Freeman es crucial y delata con nitidez ese vínculo espiritual del que hablamos: Freeman, L. G. “Cuevas y arte...”, 2005, 255. Leemos: “Todas las “Puertas de las Máscaras”, excepto una, están señaladas por una máscara. La otra, la primera puerta que uno ve al entrar y la última al salir, está flanqueada por un par de máscaras, una a cada lado del corredor (...). La que se ve al entrar es puramente un bisonte; la que se ve al salir es un híbrido de bisonte-humano. Las máscaras en la pared de la derecha están invariablemente frente al visitante que entra; y las que están a la izquierda frente al espectador que sale”. El vínculo íntimo entre humano y bisonte es muy evidente. Naturalmente habría que considerar si la forma de pensar y la mentalidad de las gentes de Lascaux era la misma que las de Altamira. Mas es un indicio que invita a la reflexión. Lo que sí es cierto es que tanto el Pozo vertical de Lascaux, como la Galería de los Ciervos de Altamira, implican en su acceso una entrega y sumisión totales a la topografía de la gruta, asumido el individuo por las entrañas de la cueva. Más explícito es Freeman cuando escribe: “Las máscaras de la Cola de Caballo, escondidas en las entrañas profundas de la cueva, ilustran una transformación entre el bisonte y el hombre, sugiriendo que, para los artistas, los dos eran en cierto

valor de puerta o etapa de tránsito de dichos rostros o entes antropomorfos con semblante de bisontes. Por ello, entendemos que en Lascaux el vínculo psicológico y simbólico entre el héroe con rostro de ave y el bisonte herido, manifestaba un relato mítico. Algo semejante se establece en Trois-Frères, donde un bisonte danza como un ser humano y, además, muestra una itifalia plenamente masculina (Figura 17).



Figura 17

Bisonte retrospectivo y danzante, con piernas humanas e itifálico de Trois-Frères, según Breuil.

Algo similar, quizás, sucedió en la cercana Cueva del Castillo, ya que al lado del bisonte rampante, el que fuera trazado con pinturas y grabados en la gran estalagmita de la sala segunda, junto a su cola, fue pintada una vulva de color negro. Entendemos que esa proximidad asocia al animal con el sexo femenino, algo que resulta evidente en otros casos y que ya hemos tratado en el apartado 4 y al que remitimos. Así, alcanzaría sentido pleno la unión mística entre el hombre-ave, masculino, y el bisonte “herido”, femenino, de la gruta francesa de Lascaux¹¹⁹. En efecto, consideramos que podría tratarse, no de vísceras extraídas por el impacto de la azagaya, sino de una placenta que la hembra bisonte muestra al humano con rostro de ave. Ello nos conduce a elucubraciones complejas que no sabemos si existieron en la mente de los habitantes del magdaleniense: si devoro la placenta, acto que realiza la hembra bisonte, ingiero la vida que me otorga la inmortalidad, en un círculo perfecto de muerte y resurrección. Si a ello añadimos la capacidad de vuelo de las aves de la alcándara y del rostro del humano, el resultado será sin duda ideal en lo metafísico.

modo equivalentes (...). El bisonte y el ser humano, cada uno es la sombra del otro”. Freeman, L. G. “Seres. Signos y sueños: La interpretación del arte paleolítico”. Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología núm. 5. (1992): 103-104. Sencillamente genial.

¹¹⁹ Y más si se pudiera considerar que las líneas curvas no son los intestinos extraídos por la azagaya del cazador, sino una placenta desprendida, lo que aludiría a un parto, a un nacimiento. Recordemos que en Trois-Frères, el bisonte-reno que mira hacia atrás, hacia el Brujo del Arco (que es itifálico), muestra también junto a su vulva una extraña figura irregular de líneas curvas.

9.2.2. Ser humano y ave

El segundo vínculo se refiere a la simbiosis entre ser humano y ave en Lascaux, hibridación que se incardina en el conjunto de los seres irreales o compuestos y de las entidades metamorfoseadas que habitaron el pensamiento y el imaginario del paleolítico, con posibles valores alegóricos, y cuyo significado exacto ignoramos hoy.

Existen diversas aportaciones que destacan el binomio ave-ser humano, entre las que destacamos el reciente descubrimiento del grabado en roca de L'Hort de la Boquera (Tarragona), de época magdaleniense¹²⁰. En esa escena narrativa nosotros vemos una progresiva y gradual transformación de seres humanos en una gran ave, acaso una garza o mejor una grulla (cuello alargado; pico moderado...). El ave se sitúa entre varias siluetas humanas. El tercer antropomorfo, el que se sitúa precisamente delante de la supuesta grulla, la cual está en actitud de emprender el vuelo, también ha iniciado el vuelo. Por ello aparece en posición horizontal, con las piernas humanas hacia atrás, como en verdad hacen las grandes aves en sus migraciones. El primer antropomorfo está todavía de pie, casi en vertical, y sin brazos; el segundo abre un poco las piernas, como indicando que corre para elevar el vuelo; el tercero, sin brazos, muestra ya su cuerpo y piernas en horizontal, como si ya volara¹²¹ (Figura 18). En efecto, obtenemos la sensación de que un mismo ser humano ha adoptado sucesivas y consecutivas posiciones de vuelo, al lado del ave a la que imita o sigue. Sería, en consecuencia, una escena narrativa de vuelo ritual, anhelado, con todo el contenido simbólico que se le quiera proporcionar. No creemos, en consecuencia, que se trate de una escena de caza, sino de una alegoría de vuelo/rito iniciático, chamánico o no¹²².

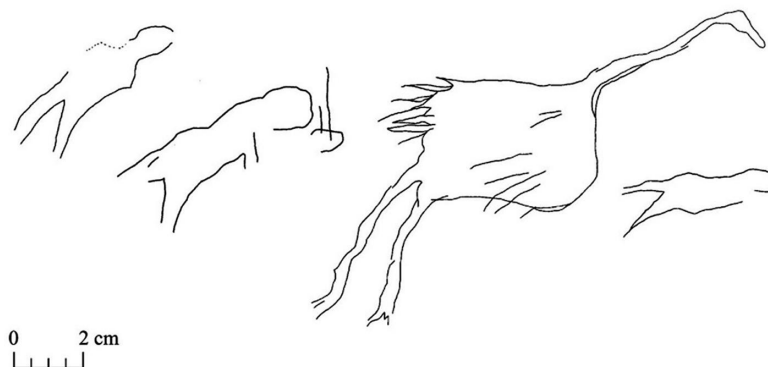


Figura 18

Escena de l'Hort de la Boquera. Imagen amablemente cedida por la doctora I. Domingo Sanz para ilustrar el trabajo.

¹²⁰ I. Domingo et al., "Humanizing european palaeolithic art: A new visual evidence of human/bird interaction at L'Hort de la Boquera site (Margalef de Montsant, Tarragona, Spain)", *L'Anthropologie* núm. 123. (2019): 1-18.

¹²¹ Esta secuencia en acción y movimiento nos recuerda enseguida la progresiva transformación de un bisonte en mujer, en humana, en la gruta de Pech Merle y que ya sido analizada sin atisbo de duda por A. Leroi-Gourhan, "La expresión del tiempo...", 1984, 530-539. Y también por J. D'Huy, "Le motif de la femme-bison...", 2011, 44-55.

¹²² La semejanza conceptual entre Lascaux y L'Hort de la Boquera, en cuanto a la sublimación del humano en ave, se incluiría en el elenco de esos símbolos que migran, expresión que creemos afortunada de E. Patte. Ver E. Patte, *Les hommes préhistoriques...*, 1960, 14.

9.2.3. Bisonte y ave

Es importante señalar una tercera sintonía en Lascaux: la del ave con el bisonte. El ave sería tanto el hombre con rostro de pájaro, como el estandarte cuyo extremo superior concluye en cuerpo de pájaro. Resulta que percibimos un símil en la Cueva del Castillo, en el friso de las manos, donde un bisonte o antropomorfo con cabeza de bisonte en realidad nos muestra una bicefalia, ya que por encima de esa testa cornuda aparece un rostro que vemos de volátil¹²³ (Figura 19).



Figura 19
Bisonte bicéfalo de El Castillo, según E. Ripoll Perelló.

Antes hemos indicado la posible y sutil anomalía del rinoceronte que defeca como un bisonte en la escena del Pozo de Lascaux. También hemos rememorado el trabajo de Soubeyran, quien destacaba el carácter híbrido del rinoceronte del Pozo, pues veía un cuerpo de bisonte en el del paquidermo, de tal manera que lo único que realmente era propio del rinoceronte, eran las defensas. Lo importante de este hecho es la trascendencia que alcanzó entre los prehistóricos del paleolítico la combinación y hasta simbiosis entre especies animales, como han demostrado y analizado con preciso detalle numerosos investigadores¹²⁴. Como afirmaban

¹²³ E. Ripoll Perelló, Una figura de hombre-bisonte..., 1971/72, 108; fig. 11.

¹²⁴ Sin ser muy numerosos, es patente la presencia de los animales híbridos, intencionadamente conjugados, en el arte paleolítico: la leona con cascos de ungulado de Chauvet; la mixtura entre león y bisonte en Combarelles; la simbiosis de toro y ciervo de La Marche; el ciervo con cabeza de bisonte en Trois-Frères; el oso con cabeza de lobo y cola de bisonte en la misma Trois-Frères; el bisonte con cabeza de jabalí en Roc de Sers... Ver F. Soubeyran, "Lascaux: proposition de nouvelle...", 1995, 280; G. Brusa Zappellini, Morfologia dell'immaginario..., 2009; E. Comba, "Mixed human-animal representations in Palaeolithic art: an anthropological perspective". En *l'Art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO, 2010. Préhistoire, Art et Sociétés. Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* núm. 65-66. (2012): 1853-1863; Welté, A. C. y Lambert, G. "Mythes et symboles dans les manifestations artistiques du Paléolithique Supérieur: la place des assemblages animal/animal et animal/humain". En *l'Art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO, 2010. Préhistoire, Art et Sociétés. Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* núm. 65-66. (2012) : 1749-1761. Sería en Lascaux la manera de excretar una anomalía más y muy sutil, pero intencionada, entre los dos animales que surgen en el Pozo, el bisonte a la derecha, el rinoceronte a la izquierda. Así, el objetivo del artista, entendemos, fue aunar, vincular, ambos animales en

Leroi-Gourhan y Allain, se podría pensar en ambigüedades, pero también en intenciones deliberadas, bien meditadas¹²⁵.

En consecuencia, la proximidad iconográfica entre ave y bisonte en el Pozo de Lascaux, es avalada por otros casos similares que reflejan dicha simbiosis y por otra suerte de seres híbridos, biológicamente imposibles pero que existieron en el imaginario del período del Magdaleniense.

9.3. Insustancialidad vs intuición

En definitiva, el bisonte de Lascaux podría actuar no únicamente como animal herido, sino como abertura hacia otra dimensión y su placenta sería ese elemento y espacio propicio. Su embestida¹²⁶ podría ser estimada como un impulso del animal que introduce al ser humano en otra condición espiritual, añadiendo los valores de elevación, propio de las aves. Elevación que estaría indicada tanto por el propulsor con cuerpo de pájaro como por el propio semblante aviforme del héroe humano.

La rotura ritual tanto de la gran azagaya que atraviesa el cuerpo del bisonte, como del propulsor o alcándara con extremo de ave, corroborarían la sensación de tránsito, de transformación espiritual, de evolución y de cambio radical de condición del humano, que ha mutado en ave que se eleva, que va más allá de su estado material mundano y que implica un renacimiento simbólico. Es una muerte alegórica, no real. No representa un acontecimiento histórico trágico, sino que

apariencia tan distantes y distintos, y otorgar sentido pleno a la escena. Para comprobar las diferencias en las posiciones de las colas de ambas especies durante las excreciones es suficiente visualizar las numerosas fotografías de naturalistas y fotógrafos de safaris que aparecen en Google. De todos modos, no disponemos de fotografías de rinocerontes lanudos del Paleolítico para comprobar cómo colocaban sus colas durante la defecación, por lo que nuestra observación pierde parte de su cimentación. Y ni por asomo somos etólogos. Para ello consultar las diversas aportaciones recogidas en H. G. Bandi et al., (eds.), "La contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques", 3^e Colloque de la Société Suisse des Sciences Humaines (1979) (Friburgo: Editions Universitaires 1984). Y también artículos específicos de arqueología: H. Bégouën y H. Breuil, "De quelques figures hybrides...", 1934; R. Bégouën, "Les figurations imaginaires. II: Les animaux composites". En Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique. L'Art pariétal paléolithique, Techniques et méthodes d'étude. (París: Ministère de la Recherche, 1993), 201-205; R. Bégouën, "Les figurations imaginaires. III: Les animaux irréels". En Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique. L'Art pariétal paléolithique, Techniques et méthodes d'étude. (París: Ministère de la Recherche, 1993), 207-210; J. Clottes, "Les créatures composites anthropomorphes". En Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique. L'art Pariétal Paléolithique: Techniques et Méthodes d'Étude. París: CTHS, 1993, 197-199; S. Tymula, "Figures composites de l'art paléolithique européen". Paléo núm. 7. (1995): 211-248; E. Comba, "Mixed human-animal...", 2012; Welté, A. C. y Lambert, G. "Mythes et symboles...", 2012; E. Palacio-Pérez y A. Ruiz Redondo, "Imaginary creatures in Palaeolithic art: prehistoric dreams or prehistorians' dreams?" Antiquity núm. 88. (339) (2014): 259-266. En ellos se habla tanto de los "hechiceros" disfrazados o con máscaras, como de los animales raros o anatómicamente imposibles, fantásticos e irreales, que pertenecieron al imaginario del Paleolítico Superior y con unos significados al margen de sus propias anatomías.

¹²⁵ A. Leroi-Gourhan y J. Allain, Lascaux inconnu..., 1979, 83.

¹²⁶ Autores como Soubeyran dudan de la agresividad del animal y afirman que un bisonte herido y que además ha perdido sus vísceras, no embiste nunca. F. Soubeyran, "Lascaux: proposition de nouvelle...", 1955, 78.

constituye una narración mítica¹²⁷, acaso el relato de una resurrección vital que proporciona o augura la placenta.

Así, insistimos, el hombre o héroe de Lascaux no creemos que deba estar necesariamente muerto o en trance de perecer. Sus brazos y manos abiertos (a modo de alas y patas de ave), su rostro de pájaro, su itifalia¹²⁸, animan a pensar más en una sublimación, en una resurrección espiritual.

Nuestra pequeña aportación, tememos que muy insustancial, se ha centrado únicamente en la quiebra de los signos de prestigio o de espiritualidad y en la trascendencia de los seres humanos vinculados a las aves y a una supuesta placenta. Es posible que aquello que en el Pozo de Lascaux se narró, fuera un mito, aunque carecemos lógicamente de textos escritos. Así, el relato sólo podría reconstruirse mediante hipótesis, con suerte verosímiles, como exponía Groenen¹²⁹. Pero esa circunstancia no impide, en absoluto, pensar que ya aquellos hombres y mujeres estaban dotados de un pensamiento espiritual, simbólico y religioso elaborado y fecundo¹³⁰.

Mas como comentaba con acierto y con humildad Freeman, las conjeturas no son hechos comprobados, ni teorías consolidadas, porque “mientras mi interpretación conjetural puede ser de hecho correcta, puede ser también errónea, y

¹²⁷ La muerte de los humanos, aparente, ya fue analizada, además de por G. Charrière, *La scène du puits de Lascaux...*, 1968, por M. Rousseau, “Dans l’art paléolithique: L’homme tué de la grotte Cosquer et d’ailleurs les hommes blessés”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 93, 2. (1996): 204-207; M. Rousseau, “La scène du Puits...”, 1969, 128-138. Rousseau afirma que este asunto de la muerte del hombre de Lascaux desborda tanto la anécdota adversa de un accidente de caza, como la conmemoración de un óbito por hazaña heroica. Por el contrario, refleja “un mundo interior”, relacionado con la hipótesis de chamanismo y de la magia. En esa línea que propone una lectura mítica para la escena del Pozo de Lascaux, y no de la vida cotidiana o de eventos de caza, ver también la aportación de C. Domurcakli, C. “Le récit dans l’image...”, 2023, 191-201

¹²⁸ Sobre este asunto y una visión general: J. Angulo Cuesta y M. García Díez, “Diversidad y sentido en las representaciones...”, 2006, 254-267.

¹²⁹ M. Groenen, “Thèmes iconographiques et mythes dans l’art du Paléolithique Supérieure” En *Art du Paléolithique Supérieur et du Mésolithique. Actes du 14^e Congrès de l’UISP*, 2001. (2004), 31-40. El autor establece una serie de temas iconográficos relativos a los seres híbridos, ampliamente difundidos en el espacio y que constituyeron la médula de mitos. En la lejana Rusia hay investigadores que también han planteado la existencia de esos mitos comunes, a través de los seres irreales, y que abarcarían desde la Cordillera Cantábrica española hasta la frontera física europea de los Urales: V. N. Shirokov, “Arte Paleolítico de los Urales”. *Nailos: Estudios Interdisciplinarios de Arqueología* núm. 5. (2018): 133-148. En ese trabajo leemos: “Esto solo puede deberse a que durante los aproximadamente 20.000 años que duró el Paleolítico superior en todo el subcontinente europeo hubo una cierta tradición común entre las cuevas decoradas. Seguramente, esa tradición refleja el primer *continuum* espiritual y mitológico de la historia de la humanidad, similar a la posterior expansión mundial de las religiones durante el periodo histórico” (p. 146). V. N. Shirokov, Shirojov, Some comparisons of the paleolithic cave art between the Urals and Western Europe, en *Forgotten times and spaces: New perspectives in paleoanthropological, paleoetnological and archeological studies*. Institute of Archeology of the Czech Academy of Sciences (Masaryk University, 2015), 347-360.

¹³⁰ Para este debate y reflexiones acerca de las funciones del mito en la narrativa paleolítica, varias aportaciones: P. Noiret, “La religiosité au Paléolithique”, *Comptes Rendus Palevol* núm. 16. (2017): 182-188; M. Otte, “Arts et pensée dans l’évolution humaine”. *Comptes Rendus Palevol* núm. 16. (2017): 155-166. Hay varios trabajos que además resumen congresos sobre el tema, J. Ries, “Les expressions intellectuelles et religieuses de l’homme préhistorique”. *Revue Théologique de Louvain* núm. 11, 1. (1980): 83-95.

las interpretaciones alternativas que no he considerado, podrían igualmente corresponderse bien con los datos”¹³¹.

En cualquier caso nos hemos acogido a una lejana invitación de Leroi Gourhan, quien con modestia en 1982 escribía para todos: “Queda aún todavía casi todo por hacer y deseo un buen trabajo para aquellos que lo sigan o lo emprendan”¹³².

Bibliografía

- Acosta González, A. y Molinero Barroso, J. M. Los grabados de la Cueva de los Casares (Riba de Saélices, Guadalajara). Guadalajara: Aache Ediciones, 2008.
- Almagro-Gorbea, M. El monumento orientalizante de Pozo Moro (Albacete). Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2025.
- Anati, E. La religion des origines. París: Bayard, 1999.
- Anati, E. La struttura elementare dell'arte. Capo di Ponte: Edizione del Centro Camuno di Studi Preistorici, 2002.
- Anati, E. “Decoding Paleolithic engravings on bone”. *Expression* núm. 16. (2017): 9-23.
- Angulo Cuesta, J. y García Díez, M. Sexo en piedra: sexualidad, reproducción y erotismo en época paleolítica. Madrid: Luzán, 2005.
- Angulo Cuesta, J. y García Díez, M. “Diversidad y sentido de las representaciones masculinas fálicas paleolíticas de Europa Occidental”. *Actas Urológicas Españolas* núm. 30, 3. (2006): 254-267.
[https://doi.org/10.1016/S0210-4806\(06\)73438-6](https://doi.org/10.1016/S0210-4806(06)73438-6)
- Angulo Cuesta, J. y García Díez, M. El sexo prehistórico. Tras los orígenes de la sexualidad humana. Madrid: Salvat, 2023.
- Aujoulat, N. Lascaux. Le geste, l'espace et le temps. París: Seuil, 2004.
- Baffer, D. “Lecture technologique des représentations paléolithiques liées à la chasse et au gibier”. *Paléo* núm. 2, 1. (1990): 177-190. <https://doi.org/10.3406/pal.1990.997>
- Balazut, A. “L'animal, figure anamorphosique de l'homme”. En *L'art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO (2010), CD 33-43. N° spécial de Préhistoire, Art et Sociétés. Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* núm. 55-56. (2012).
<https://doi.org/10.4000/palethnologie.2013>
- Bahn, P. y Le Quellec, J. L. “Evaluating the evidence for lunar calendars in Upper Palaeolithic parietal art”. *Cambridge Archaeological Journal* núm. 35 (1). (2025): 38-55.
- Balbín Behrmann, R. de y Alcolea-González, J. J. “Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans l'art paléolithique”. *L'Anthropologie* núm. 103, 1. (1999): 23-50.
- Balbín Behrmann, R. de y Alcolea-González, J. J. “Espace d'habitation, espace d'enterrement, espace graphique. Les coïncidences et les divergences dans l'art paléolithique de la corniche cantabrique”. En *Comportements des hommes du Paléolithique moyen et supérieur en Europe: territoires et milieux. ERAUL* núm. 111. (2005), 193-206.
- Balbín Behrmann, R. de y Alcolea-González, J. J. “Lo cotidiano y lo religioso en el mundo gráfico paleolítico”. *Veleia* núm. 34. (2017): 13-27.
<https://doi.org/10.1387/veleia.18071>
- Bandi, H.G., Huber, W., Sauter, M. R. y Sitter, B. (eds.). “La contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques”. En *3^e Colloque de la Société Suisse des Sciences Humaines* (1979). Friburgo: Editions Universitaires, 1984.
- Bataille, G. Lascaux ou la naissance de l'art. París: Skira, 1955.

¹³¹ L. G. Freeman, “Cuevas y arte: ritos...”, 2005, 259.

¹³² Leroi-Gourhan, A. *Arte y grafismo...*, 1984, 317.

- Bataille, G. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Madrid: Arena Libros, 2013.
- Bégouën, R. "Les figurations imaginaires. II: Les animaux composites ». En *Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique. L'Art pariétal paléolithique, Techniques et méthodes d'étude*. París: Ministère de la Recherche, 1993, 201-205.
- Bégouën, R. "Les figurations imaginaires. III: Les animaux irréels". En *Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique. L'Art pariétal paléolithique, Techniques et méthodes d'étude*. París: Ministère de la Recherche, 1993, 207-210.
- Bégouën, H. y Breuil, H. "De quelques figures hybrides (mi-humaines et mi-animales) de la caverne de Trois-Frères (Ariège)". *Revue Anthropologique* núm. 44. (1934): 115-119.
- Benoit, F. "A propos des 'acrobates' de l'Addaura. Rite et mythe". *Quaternaria* núm. 2. (1955): 209-211.
- Blanc, A. C. "Il sacrificio umano dell'Addaura e la messa e morte rituale mediante strangolamento nell'etnologia e nella paleontologia". *Quaternaria* núm. 2. (1955): 213-225.
- Blundell, G., Chippindale, Ch. y Smith, B. (eds.). *Seeing and knowing: understanding rock art with and without ethnography*. Wits University Press: Rock Art Research Institute, 2010.
- Bovio Marconi, J. "Sui Graffiti dell'Addaura". *Rivista di Antropologia* núm. 40. (1951-52): 55-64.
- Bovio Marconi, J. "Incisioni rupestri dell'Addaura (Palermo)". *Bullettino di Paleontologia Italiana* núm. 8. (1953): 5-22.
- Bovio Marconi, J. "Interpretazione dell'arte parietale dell'Addaura". *Bollettino d'Arte* núm. 38. (1953): 61-68.
- Breuil, H. *Quatre cents siècles d'art pariétal: Les cavernes ornées de l'âge du renne*. Montignac: Centre d'Études et de Documentation Préhistorique, 1952.
- Breuil, H. "Découverte par M. l'abbé Glory de débris de corde paléolithique à la grotte de Lascaux (Dordogne)". *Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* núm. 99 (2). (1955): 194. <https://doi.org/10.3406/crai.1955.10431>
- Brusa Zappellini, G. "Vortici piumati e ibridi ornitomorfi nell'arte rupestre. En *Sciamanismo e mito*". *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici* núm. 3. (2001-2002): 39-48.
- Brusa Zappellini, G. "Radici antropologiche dell'immaginario e del fantastico nell'arte animalistica del paleolitico superiore". En *Atti del XXIII Valcamonica Symposium*. (2009), 79-86.
- Brusa Zappellini, G. *Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze*. Milán: Arcipelago Edizioni, 2009.
- Brusa Zappellini, G. "Creature composite del paleolitico superiore. Una metamorfosi animata dell'immaginario?" En *20th International Rock Art Congress IFRAO 2018*.
- Budano, P. "The Addaura Cave: Dance and Rite in Mesolithic Sicily". *Open Archaeology* núm. 5. (2019): 586-597. <https://doi.org/10.1515/opar-2019-0036>
- Campbell, J. *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Cartailhac, É. y Breuil, H. *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*. Monaco: Imprimerie de Monaco, 1906.
- Caumont, O. "Dépôts votifs d'armes et d'équipements militaires dans le sanctuaire gaulois et gallo-romain des Flaviers à Mouzon (Ardennes)". *Monographies Instrumentum* núm. 39. Montagnac: Éditions Monique Mergoïl, 2011.
- Chapman, J. *Fragmentation in archaeology. People, places and broken objects in the prehistory of South Eastern Europe*. Londres-Nueva York: Routledge, 2000. <https://doi.org/10.4324/9780203759431>
- Chapman, J. y Gaydarska, B. *Parts and wholes. Fragmentation in Prehistoric context*. Oxford: Oxbow, 2007. <https://doi.org/10.5334/pia.312>
- Charrière, G. "La scène du puits de Lascaux ou le thème de la mort simulée". *Revue de l'Histoire des Religions* núm. 174 (1). (1968): 1-25. <https://doi.org/10.3406/rhr.1968.9201>
- Chiappella, V. G. *Altre considerazioni sugli "Acrobati" dell'Addaura*. *Quaternaria* núm. 1 (1954): 181-183.

- Clottes, J. "Les créatures composites anthropomorphes". En Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique. L'art Pariétal Paléolithique: Techniques et Méthodes d'Étude. París: CTHS, 1993, 197-199.
- Clottes, J. L'art des cavernes. París: Phaidon, 2008.
- Clottes, J. "Composite creatures in european palaeolithic art". En Knowing and seeing: understanding rock-art with and without ethnography. Johannesburg: Wits University Press, 2010, 188-197.
- Clottes, J. y Lewis-Williams, D. Les chamanes de la préhistoire. París: Seuil, 1996.
- Comba, E. "Mixed human-animal representations in Palaeolithic art: an anthropological perspective". En l'Art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO, 2010. Préhistoire, Art et Sociétés. Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées núm. 65-66. (2012): 1853-1863.
- Danthine, H. "Essai sur l'interprétation de la scène du puits de la grotte de Lascaux". Sédimentation et Quaternaire France (1949): 213-220.
- Davenport, D. y Jochim, M. "The scène in the Shat at Lascaux". Antiquity núm. 62. (1988): 558-562. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00074718>
- Delibes de Castro, G.; Fabián García, J. F. y I. Montero Ruiz, I. "El depósito del Bronce Final de Lanzahíta (Ávila) revisitado: metal ibérico en tipos atlánticos primitivos, destrucción ritual de armas e impulso territorializador". Complutum núm. 36, 1. (2025): 189-205. <https://doi.org/10.5209/cmpl.102425>.
- Delluc, B. y Delluc, G. "La Grotte ornée de Villars (Dordogne)". Gallia Préhistoire núm. 17, 1. (1974): 1-67.
- Delluc, B. y Delluc, G. "Le sang, la souffrance et la mort dans l'art paléolithique". L'Anthropologie núm. 93 (2). (1989): 389-406.
- Delluc, B. y Delluc, G. Lascaux retrouvé. Périgueux: Pilote 24, 2003.
- Delluc, B., Delluc, G., Delorme, G., Genty, D., Valladas, H., Patou-Mathis, M. y de Beaune, S. A. "La grotte ornée de Villars (Dordogne)". Préhistoire du Sud-Ouest núm. 24, 2. (2016): 97-157. <https://shs.hal.science/halshs-02388373v1>
- Delporte, H. La imagen de la mujer en el arte prehistórico. Madrid: Istmo, 1982.
- Delporte, H. "La Femme au renne de Laugerie-Basse". L'Anthropologie núm. 92, 1. (1988): 51-64.
- D'Errico, F. "Birds of Cosquer Cave, the Great Auk (*Pinguinus impennis*) and its significance during the Upper Palaeolithic". Rock Art Research núm. 11, 1. (1994): 45-57. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00082582>
- D'Huy, J. "Le motif de la femme-bison. Essai d'interprétation d'un mythe préhistorique". Mythologie Française núm. 242. (2011): 44-55.
- D'Huy, J. "La distribution des animaux à Lascaux reflèterait leur distribution naturelle". Bulletin de la Société Historique et d'Archéologie du Périgord núm. 138. (2011): 493-502.
- D'Huy, J. y Le Quellec, J- L. "Les animaux fléchés à Lascaux: nouvelle proposition d'interprétation". Préhistoire du Sud-Ouest núm. 18 (2). (2010): 161-170.
- Didier Bouakaze-Khan. "Seeing and knowing: understanding rock art with and without ethnography". Azania: Archaeological Research in Africa núm. 47, 4. (2012): 535-537. <https://doi.org/10.1080/0067270X.2012.728360>
- Díez de Velasco, F. Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia antigua. Madrid: Trotta, 1995.
- Domingo, I., García-Argüelles, P., Nadal, J., Fullola, J. M^a, Lerma, J. L. y Cabrelles, M. "Humanizing european palaeolithic art: A new visual evidence of human/bird interaction at L'Hort de la Boquera site (Margalef de Montsant, Tarragona, Spain)". L'Anthropologie núm. 123. (2019): 1-18. <https://doi.org/10.1016/j.anthro.2019.01.001>.
- Domingo, I., Smith, C. y May, S. K. "Etnoarqueología y arte rupestre: potencial, perspectivas y ética". Complutum núm. 28 (2). (2017): 285-305. <https://doi.org/10.5209/CMPL.58431>
- Domurcakli, C. "Le récit dans l'image de la scène du Puits à la grotte de Lascaux". Frankofoni núm.1, 42. (2023): 191-201.

- Filippi, A. *Il danzatori dell'Addaura. Le radici preistoriche della religiosità in Sicilia*. Erice: Il Sole Editrice, 2015.
- Frazer, J. G. *El folklore en el Antiguo Testamento*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Freeman, L. G. "Seres. Signos y sueños: La interpretación del arte paleolítico". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología* núm. 5. (1992): 87-106. <https://doi.org/10.5944/etfi.5.1992.4561>
- Freeman, L. G. "La cueva como santuario paleolítico". En *El significado del arte paleolítico, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola. Memoria del Curso en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo* (2002). Madrid: Ministerio de Cultura, 2005, 163-179.
- Freeman, L. G. "Cuevas y arte: ritos de iniciación y trascendencia". En *El significado del arte paleolítico. Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola. Memoria del Curso en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo* (2002). Madrid: Ministerio de Cultura, 2005, 247-262.
- Freeman, L. G. y González Echegaray, J. *La grotte d'Altamira*. París: Seuil, 2001.
- Fritz, C. y Tosello, G. "Exceptional evidence for Palaeolithic art in the Paris Basin: The engraved pebble from Étiolles (Essonne)". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 108, 1. (2011): 27-46. <https://doi.org/10.3406/bspf.2011.13991>
- García Díez, M. y Angulo Cuesta, J. *El sexo prehistórico. Tras los orígenes de la sexualidad humana*. Madrid: Salvat, 2023.
- Gaussen, J. *La grotte ornée de Gabillou (près Mussidan, Dordogne)*. Burdeos: Delmas, 1964.
- Giedion, S. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Glory, A. "Débris de corde paléolithique à la grotte de Lascaux (Dordogne)". *Mémoires de la Société Préhistorique Française* núm. 5. (1959): 135-169.
- Glory, A. *Les recherches à Lascaux (1952-1963)*. Edición de Delluc, B. y Delluc, G., 39 supplément à Gallia Préhistoire. París: CNRS, 2022, 9-21. <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.47315>
- Gómez-Tabanera, J. M^a. *La caza en la Prehistoria (Asturias, Cantabria, Euskal-Herria)*. Madrid: Istmo, 1980.
- González Echegaray, J. "Los temas del arte paleolítico". En *El significado del arte paleolítico. Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola. Memoria del Curso en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo* (2002). Madrid: Ministerio de Cultura, 2005, 109-126.
- González Echegaray, J. "La interpretación mágica del arte paleolítico". En *El significado del arte paleolítico. Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola. Memoria del Curso en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo* (2002). Madrid: Ministerio de Cultura, 2005, 229-245.
- Graziosi, P. "Qualche osservazione sui graffiti rupestri della Grotta dell'Addaura presso Palermo". *Bullettino di Paletnologia Italiana* núm. 65, 1. (1956): 285-295.
- Grimal Navarro, A. y Alonso Tejada, A. *La Cueva de la Vieja*. Albacete: Ayuntamiento de Alpera, 2010.
- Groenen, M. *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Groenen, M. "Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du Paléolithique Supérieure". En *Art du Paléolithique supérieur et du Mésolithique. Actes du 14^e Congrès de l'UISSP*, 2001. (2004), 31-40.
- Groenen, M. "Principios de lectura del arte parietal en las cuevas decoradas del monte del Castillo". *Zona Arqueológica* núm. 7. (2007): 43-53.
- Groenen, M. "Le statut de l'animal dans 'art pariétal du Paléolithique supérieure". En *Animal et religion* núm. 23. Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2016, 37-51.
- Hayden, B. y Villeneuve, S. "Astronomy in the upper palaeolithic". *Cambridge Archaeological Journal* núm. 21 (3). (2011): 331-355. <https://doi.org/10.1017/S0959774311000400>
- Hernández Pacheco, E. *La caverna de La Peña de Candamo (Asturias)*. Madrid: CIPP, Memoria núm. 24. Museo de Ciencias Naturales, 1919.

- Jègues-Wolkiewiez, Ch. "Lascaux, vision du ciel des magdalénien ». En *Arte preistorica et tribale; conservazione e salvaguardia dei messaggi*. XVIII Valcamonica Symposium, 2000. Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici.
- Jeguès-Wolkiewiez, Ch. "Lascaux et les astres ». *Les dossiers d'Archaeologie* núm. 15. (2008): 22-29.
- Jègues-Wolkiewiez, Ch. "Sur les Chemins étoilés de Lascaux". Hyères: La Pierre philosophale, 2012.
- Jordá Cerdá, F. "Santuarios y capillas monotemáticos en el arte rupestre cantábrico". En *Estudios dedicados a C. Callejo Serrano*. Cáceres: Diputación Provincial, 1979, 431-449.
- Jordá Cerdá, F. "El mamut en el arte paleolítico peninsular y la hierogamia de Los Casares". En *Homenaje al profesor Martín Almagro Basch*, vol. I. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983, 265-272.
- Jordán Montés, J. F. "El héroe en el arte rupestre levantino español y el matrimonio con la diosa: el caso paradigmático del El Milano (Mula, Murcia, España)". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 1. (2016): 24-37. <https://www.revistacuadernosdearteprehistorico.com/index.php/cdap/article/view/5>
- Jordán Montés, J. F. "La memoria del espíritu: mitogramas de fecundidad y de viajes trascendentes entre el magdaleniense francocantábrico y el arte rupestre mesolítico español". *Serie Arqueológica* núm. 25. *Varia* núm. 13. (2019): 39-112.
- Jordán Montés, J. F. "La pareja primordial y el ciervo psicopompo del Arroyo Hellín (Chiclana de Segura, Jaén, España)". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 8. (2019): 54-74. <https://www.revistacuadernosdearteprehistorico.com/index.php/cdap/article/view/68>
- Jordán Montés, J. F. "Cuevas de la Vieja y de la Araña: ¿Escenas similares, mitos semejantes?" *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 12. (2021): 96-157. <https://www.revistacuadernosdearteprehistorico.com/index.php/cdap/article/view/113>
- Kilgore, Ch. y Gonthier, E. "Premières découvertes sur les techniques de fabrication de cordages à partir de rouets (Bâtons-percés). Évidences sur le mobilier et l'art pariétal du Paléolithique supérieur (Magdalénien)". *L'anthropologie* núm. 118. (2014): 347-381. <https://doi.org/10.1016/j.anthro.2014.09.003>
- Kirschner, H. "Ein archaeologischer Beitrag zur Urgeschichte des Schamanismus". *Anthropos* núm. 47 (1/2). (1952): 244-286.
- Knight, M. G. "Fragments of the Bronze Age. The destruction and deposition of metalwork in South-West Britain and its wider context". *Prehistoric Society Research Paper* núm. 13. Oxford: Oxbow, 2022.
- Lacalle Rodríguez, R. "Sobre el significado de algunas composiciones del arte paleolítico". *Zephyrus* núm. 51. (1998): 265-276.
- Lacalle Rodríguez, R. "La codificación del relato mítico en el arte del Paleolítico Superior". *SPAL* núm. 17 (2008): 79-95. <https://doi.org/10.12795/spal.2008.i17.05>
- Lacalle Rodríguez, R. "La temática animal del arte paleolítico: su articulación y sentido en las representaciones". *Gallaecia* núm. 29. (2010): 29-44.
- Laming-Emperaire, A. *Lascaux. Peintures et gravures*. París: Voici, 1959.
- Laming-Emperaire, A. *La Signification de l'art rupestre paléolithique*. Paris: Picard, 1962.
- Layton, R. "Shamanism, totemism and rock art: Les chamanes de la préhistoire in the context of rock art research". *Cambridge Archaeological Journal* núm. 10. (2000): 169-186. <https://doi.org/10.1017/S0959774300000068>
- Lechler, G. "The interpretation of the accident scene at Lascaux". *Man* núm. 51. (1951): 165-167.
- Lejeune, M. "La chasse dans l'art préhistorique". *Anthropologie et Préhistoire* núm. 111. (2000): 410-415.
- Le Quellec, J. L. *L'homme de Lascaux et l'énigme du puits*. Glomel: Tautem, 2017.
- Leroi-Gourhan, A. *Préhistoire de l'art occidental*. París: Mazenod, 1965.

- Leroi-Gourhan, A. "Les signes pariétaux du Paléolithique franco-cantabrique". En *Simposio Internacional de Arte Rupestre*. Barcelona: Instituto de Prehistoria y Arqueología, 1966, 67-77.
- Leroi-Gourhan, A. "Préhistoire. Le problème religieux". En *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, tomo K-Z (1981), 302-311.
- Leroi-Gourhan, A. "El simbolismo de los grandes signos en el arte parietal paleolítico". En *Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria*. Madrid: Istmo, 1984, 373-390.
- Leroi-Gourhan, A. "La expresión del tiempo y la animación de las figuras en la era Paleolítica". En *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*. Madrid: Istmo, 1984b, 530-539.
- Leroi-Gourhan, A. *Arte y grafismo en la Europa occidental*. Madrid: Istmo, 1984.
- Leroi-Gourhan, A. y Allain, J. *Lascaux inconnu*. París: Editions du CNRS, 1979.
- Lewis-Williams, J. D. "Agency, art and altered consciousness: a motif in French (Quercy) upper palaeolithic art". *Antiquity* núm. 71 (274). (1997): 810-830. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00085756>
- Lombo Montañés, A. "Interpretación de retruécanos, imágenes de doble sentido y bromas en el arte paleolítico". *Complutum* núm. 25, 1. (2014): 35-46. https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2014.v25.n1.45354
- Lombo Montañés, A. "Aspectos lúdicos de lo cotidiano en el arte paleolítico". *Veleia* núm. 34. (2017): 51-65. <https://doi.org/10.1387/veleia.18073>
- Lombo Montañés, A. "Los grandes hitos de la risa prehistórica: una hipótesis interpretativa con base arqueológica". *Salduie* 20 (2020): 11-35. https://doi.org/10.26754/ojs_salduie/sald.2020206742
- Lombo Montañés, A. *Narrativas paleolíticas: aspectos poco comunes de la puesta en escena*. *Veleia* 38 (2021): 31-53. <https://doi.org/10.1387/veleia.22355>
- Lombo Montañés, A; Hernando Álvarez, C. y Bea, M. "Mirando atrás: Las representaciones de zoomorfos retrospectivos en el arte paleolítico europeo". *Munibe* úm. 65. (2014): 37-51.
- Lommel, A. *Shamanism. The beginnings of art*. Nueva York: MacGraw-Hill Book, 1967.
- Lothe, H. "Nouvelle lecture de la plaquette dite de La femme au Renne, de Laugerie Basse". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 64, 1. (1967): 123-130. <https://doi.org/10.3406/bspf.1967.4106>
- Manos, L y Boutie, P. "Bâtons percés, une interprétation supplémentaire". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 93 (2). (1996): 208-210.
- Martínez González, R. y Mendoza Straffon, L. "El arte de morir: una aproximación a las concepciones del deceso humano en el paleolítico superior europeo". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología* núm. 10. (2017): 37-76. <https://doi.org/10.5944/ETFI.10.2017>
- Mezzena, F. "Nuova interpretazione delle incisioni parietali paleolitiche della Grotta Addaura a Palermo". *Rivista di Scienze Preistoriche* núm. 31, 1. (1976): 61-85.
- Noiret, P. "La religiosité au Paléolithique". *Comptes Rendus Palevol* núm. 16 (2017): 182-188. <https://doi.org/10.1016/j.crpv.2016.03.002>
- Nowell, A.; Bahn, P. y Le Quellec, J. L. "Evaluating the evidence for lunar calendars in Upper Palaeolithic parietal art". *Bridge Archaeological Journal* núm. 35, 1. (2025): 38-55. <https://doi.org/10.1017/S0959774324000155>
- Otte, M. *Art préhistoriques. L'articulation du langage*. Bruselas: De Boeck, 2006.
- Otte, M. "Arts et pensée dans l'évolution humaine". *Comptes Rendus Palevol* núm. 16. (2017): 155-166. <https://doi.org/10.1016/j.crpv.2016.05.001>
- Otte, M. y Noiret, P. "Origine du Solutréen: le rôle de l'Espagne". *Zephyrus* núm. 55. (2002): 77-83.
- Palacio-Pérez, E. y Ruiz Redondo, A. "Imaginary creatures in Palaeolithic art: prehistoric dreams or prehistorians' dreams?". *Antiquity* núm. 88. (339) (2014): 259-266. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00050341>
- Patte, E. *Les hommes préhistoriques et la religion*. París: Picard, 1960.

- Pigeaud, R. Lascaux. Histoire et archéologie d'un joyau préhistorique. Paris: CNRS Editions, 2017.
- Pigeaud, R.; Berrouet, F. y Bougard, E. "Les constructions symboliques: l'art préhistorique comme support de communication". En *Signes et communication dans les civilisations de la parole*. Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2018, 54-69. <https://doi.org/10.4000/books.cths.1761>
- Pigeot, N. (dir.). "Les derniers magdaléniens d'Étiolles. Perspectives culturelles et paléohistoriques (l'unité d'habitation Q31)". XXXVIIe supplément du Gallia Préhistoire. Paris: CNRS, 2004. www.persee.fr/issue/galip_0072-0100_2004_sup_37_1
- Rappenglück, M. "Possible astronomical depictions in franco-cantabrian paleolithic rock art". En *Handbook of Archaeoastronomy and Ethnoastronomy*. New York: Springer, 2015, 1205-1212. https://doi.org/10.1007/978-1-4614-6141-8_116
- Raux, P. Animisme et arts premiers. Historique et nouvelle lecture de l'art préhistorique. Fontaine: Thot, 2004.
- Redondo Sanz, F. J. Los bastones perforados del Paleolítico superior: análisis y estudio experimental. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2016.
- Ries, J. "Les expressions intellectuelles et religieuses de l'homme préhistorique". *Revue Théologique de Louvain* núm. 11, 1. (1980): 83-95. <https://doi.org/10.3406/thlou.1980.1747>
- Rigaud, A. "Les bâtons percés: décors énigmatiques et fonction possible". *Gallia Préhistoire* núm. 43 (2001): 101-151. <https://doi.org/10.3406/galip.2001.2176>
- Rigaud, A. "Usures expérimentales sur quatre bâtons percés utilisés comme bloqueurs de câble". *Gallia Préhistoire* núm. 46. (2004): 155-169. <https://doi.org/10.3406/galip.2004.2041>
- Ripoll Perelló, E. "Las representaciones antropomorfas en el arte paleolítico español". *Ampurias* núm. 19-20. (1957-58): 167-192.
- Ripoll Perelló, E. "Una figura de hombre-bisonte de la cueva del Castillo". *Ampurias* núm. 33-34. (1971-72): 93-110.
- Ripoll Perelló, E. Orígenes y significado del arte Paleolítico. Madrid: Sílex Ediciones, 1986.
- Rivero O, García-Bustos M. y Sauvet G. "Wounded Animals and Where to Find Them. The Symbolism of Hunting in Palaeolithic Art". *Cambridge Archaeological Journal* núm. 34 (3). (2024): 511-529. doi:10.1017/S0959774323000471
- Roca, M. y Rodríguez, R. "Experimentación con propulsores". *Baex* núm. 5 (2002): 30-36. <https://doi.org/10.15366/baexuam2003.5.006>
- Rousseau, M. "La scène du Puits de Lascaux. Hypothèses nouvelles". *Science-Progrès-La Nature* núm. 4. (1969): 128-130.
- Rousseau, M. "Dans l'art paléolithique: L'homme tué de la grotte Cosquer et d'ailleurs les hommes blessés". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 93, 2. (1996): 204-207. <https://doi.org/10.3406/bspf.1996.10140>
- Saban, R. "Réflexion anatomiques sur la plaquette de la Femme au Renne". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 64, 1. (1967) : 131-142. <https://doi.org/10.3406/bspf.1967.4107>
- Saccasyn-Della Santa. Les figures humaines du paléolithique supérieur eurasiatique. De Sikkell, 1947.
- Sauvet, G. "Les signes pariétaux". En *L'art pariétal paléolithique, techniques et méthodes d'étude*. Paris: Éditions du CTHS, Ministère de la Recherche, 1993, 219-234.
- Sauvet, G. y Sauvet, S. "Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 76. (1979): 340-354. <https://doi.org/10.3406/bspf.1979.5161>
- Sauvet, G. y Włodarczyk, A. "Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique". *L'Anthropologie* núm. 99, 2/3. (1995): 193-211.
- Seuntjens, H. "L'homme de Lascaux, totem vertical". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 52 (7) (1955): 422-425. <https://doi.org/10.3406/bspf.1955.3229>

- Shirokov, V. N. "Some comparisons of the paleolithic cave art between the Urals and Western Europe". En *Forgotten times and spaces: New perspectives in paleoanthropological, paleoetnological and archeological studies*. Institute of Archeology of the Czech Academy of Sciences. Masaryk University, 2015, 347-360. <https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-7781-2015>
- Shirokov, V. N. "Arte Paleolítico de los Urales". *Nailos: Estudios Interdisciplinarios de Arqueología* núm. 5. (2018): 133-148.
- Sörman, A.; Noterman, Astrid A. y Fjellström, M. (eds.), *Broken Bodies, Places and Objects: New Perspectives on Fragmentation in Archaeology*. Londres: Routledge, 2023. <https://doi.org/10.4324/9781003350026>
- Soubeyran, F. "Lascaux: proposition de nouvelle lecture de la scène du Puits". *Paleo* núm. 7, 1. (1995): 275-288. <https://doi.org/10.3406/pal.1995.1222>
- Taborin, Y., Christensen, M., Olive, M., Pigeot, N., Fritz, C. y Tosello, G. "De l'art magdalénien à Étiolles (Essone, Bassin Parisien)". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* núm. 98, 1. (2001): 125-132. <https://doi.org/10.3406/bspf.2001.12446>
- Tause, D. "L'organisation symbolique du dispositif pariétal de la grotte de Lascaux". *Préhistoire du Sud-Ouest* núm. 14, 2. (2007): 177-266.
- Testart, A. *Art et religion de Chauvet à Lascaux*. París: Gallimard, 2016.
- Tymula, S. "Figures composites de l'art paléolithique européen". *Paléo* núm. 7. (1995): 211-248. <https://doi.org/10.3406/pal.1995.1216>
- Ucko, P. y Rosenfeld, A. "Anthropomorphic representations in Palaeolithic art". En *Actas del Symposium Internacional de Arte Prehistórico*. Madrid: Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander, 1972, 149-216.
- Underwood, L. "Le Bâton de commandement". *Man.*, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland núm. 65 (4). (1965): 140-143. <https://doi.org/10.2307/2796077>
- Utrilla, P. y Martínez-Bea, M. "Sanctuaires rupestres comme marqueurs d'identité territoriale: sites d'agrégation et animaux sacrés". *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* núm. 63. (2008): 109-133.
- Vermeule, E. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, J., Iborra Eres, P., Bonet Rosado, H., Pérez Jordà, G., Carrión Marco, Y., Quesada Sanz, F., Ferrer García, C. y Tortajada Comeche, G. "Ofrendas para una entrada: un depósito ritual en la Puerta Oeste de la Bastida de les Alcusses (Moixent, Valencia)". *Trabajos de Prehistoria* núm. 72, 2. (2015): 282-303. <https://doi.org/10.3989/tp.2015.12155>
- Welté, A. C. y Lambert, G. "Mythes et symboles dans les manifestations artistiques du Paléolithique Supérieur: la place des assemblages animal/animal et animal/humain". En *l'Art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO, 2010. Préhistoire, Art et Sociétés*. *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* núm. 65-66. (2012): 1749-1761. <https://doi.org/10.4000/palethnologie.5354>
- Wiseman, R. "Random accumulation and breaking: The formation of Bronze Age scrap hoards in England and Wales". *Journal of Archaeological Science* núm. 90. (2017): 39-49. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2017.12.007>

Licencia Creative Commons Attribution
Nom-Comercial 4.0 Unported (CC BY-
4.0) Licencia Internacional



**CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL**

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la Revista