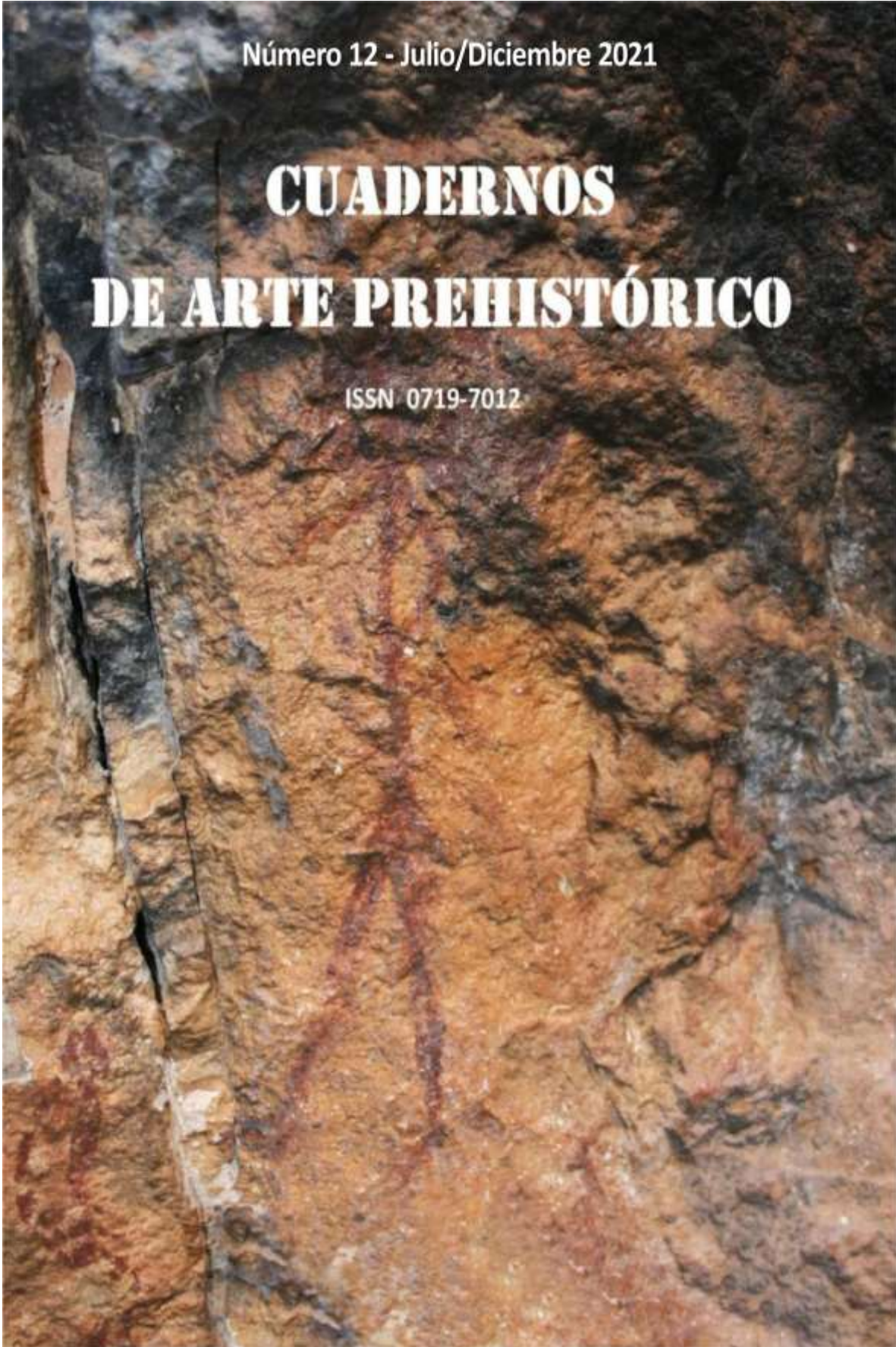


Número 12 - Julio/Diciembre 2021

CUADERNOS DE ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719-7012





CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

CUERPO DIRECTIVO

Director

Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Editor

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Pauline Corthorn Escudero

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Traductora: Portugués

Elaine Cristina Pereira Menegón

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Archivo y Documentación

Carolina Cabezas Cáceres

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Hipólito Collado Giraldo

Dirección General de Patrimonio Cultural de Extremadura, España

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Dr. Juan Antonio Gómez-Barrera

IES Castilla de Soria, España

Dr. José Ignacio Royo Guillén

Dirección General de Patrimonio Cultural de Aragón, España

Dr. José Royo Lasarte

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

Dr. Juan Francisco Ruiz López

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Soria Lerma

Instituto de Estudios Giennenses, España

Dr. Ramón Viñas Vallverdú

Instituto Catalán de Paleoecología Humana y Evolución Social, España



CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dra. Primitiva Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Rodrigo de Balbín Berhmann

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Jean Clottes

CAR-ICOMOS, Francia

Dra. Pilar Fatás Monforte

Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, España

Dr. Marcos García Díez

Universidad del País Vasco, España

Dr. Marc Groenen

Université Libre de Bruxelles, Bélgica

Dr. Mauro Severo Hernández Pérez

Universidad de Alicante, España

+ Dr. José Antonio Lasheras Corruchaga

Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, España

Dr. José Luis Lerma García

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Antonio Martinho Baptista

Parque Arqueológico y Museo del Côa, Portugal

Dr. Mario Menéndez Fernández

Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

Dr. George Nash

Universidad de Bristol, Inglaterra



CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:



CENTRO DE INFORMACION TECNOLOGICA



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

ISSN 0719-7012 / Número 12 / Julio – Diciembre 2021 pp. 96-157

CUEVAS DE LA VIEJA Y DE LA ARAÑA: ¿ESCENAS SIMILARES, MITOS SEMEJANTES?

CAVES OF THE LA VIEJA AND OF LA ARAÑA: SIMILAR SCENES, SIMILAR MYTHS?

Dr. D. Juan Francisco Jordán Montés

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

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

jordanmontes@regmurcia.com

Fecha de recepción: 10 de diciembre de 2020 - **Fecha de revisión:** 20 de enero de 2021
Fecha de aceptación: 23 de febrero de 2021 – **Fecha de publicación:** 01 de julio de 2021

Resumen

Comparación iconográfica de las escenas principales de La Vieja y de La Araña, con el propósito de demostrar la coincidencia formal y gestual de los pictogramas y la semejanza de la distribución de los personajes en las escenas. Estas circunstancias evidencian unos mitos y relatos comunes y compartidos en el universo mental de las bandas de cazadores del Mesolítico de la Península Ibérica.

Palabras Claves

Jefes espirituales – Héroes primordiales – Chamanes – Mitos – Pictogramas – Danzas – Miel – Abejas

Abstract

Iconographic comparison of the main scenes of La Vieja and La Araña, in order to demonstrate the formal and gestural coincidence of the pictograms and the similarity of the distribution of the characters in the scenes. These circumstances show common and shared myths and stories in the mental universe of the Mesolithic hunter bands of the Iberian Peninsula.

Keywords

Spiritual bosses – Primordial heroes – Shamans – myths – Pictograms – Dances – Honey – Bees

Para Citar este Artículo:

Jordán Montés, Juan Francisco. Cuevas de la Vieja y de la Araña: ¿Escenas similares, mitos semejantes? Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, num 12 (2021): 96-157.

Licencia Creative Commons Attribution Non-Comercial 3.0 Unported
(CC BY-NC 3.0)

Licencia Internacional



“Una historia es como el viento: viene de un lugar lejano y la sentimos (...).
Los relatos vienen flotando desde la lejanía...”.
Kabbo, narrador bosquimano /Xan

Introducción

Imaginemos una Crucifixión en el arte de la pintura, por ser una imagen universal, pese a los tiempos actuales de iconoclastia intelectual o de olvido de la iconografía más elemental, y que todavía es reconocible y comprensible, al menos en la mentalidad europea, ya sea uno cristiano o ateo, e incluso entre ciudadanos de otras confesiones religiosas, al estilo de la universalidad de la imagen de un Buda o de la Kaaba, por ejemplo.

En principio, para rememorar la Crucifixión de Cristo sería suficiente un único elemento: la cruz. Si añadimos la figura de Jesús hombre, clavado en el madero, la alusión es inconfundible y sin interpretaciones dudosas, salvo parodias o burlas.

Si añadimos paulatinamente a la austera figura de Jesús en la Cruz otra serie de protagonistas, elementos, objetos, símbolos o alegorías, el tema sigue siendo el mismo, la Crucifixión, pero se han incorporado asuntos que, acaso, podrían distorsionar el significado, o matizarlo, u orientarlo, por diversas razones, en una vía singular dentro del arquetipo mítico primordial. Así, transitaríamos desde la sencillez y simplicidad inicial hasta una composición barroca.

Veamos una secuencia posible para facilitar la comprensión de lo que intentamos expresar¹:

A. Cruz.

B. Cruz + Cristo en su absoluta y primordial sencillez. Ejemplos: Cristo románico o gótico; Cristo de Velázquez en el Museo del Prado de Madrid. No siempre aparece Cristo clavado en la Cruz, sino abrazado a ella o transportando el madero, como necesario preludeo de la propia escena de la Crucifixión (Cristo de El Greco en el Museo del Prado de Madrid).

C. Cristo + Virgen María + apóstol san Juan + (Magdalena). Ejemplos: Rogier van der Weyden en el Kunsthistorisches Museum de Viena; Hubert Van Eyck en la Gemäldegalerie de Berlín; Antoine van Dyck en el Louvre; Diego de la Cruz en el Museo del Prado; El Bosco en los Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis de Bruselas; Grünewald en el Musée d'Unterlinden de Colmar; Luis de Morales en Museo de Bellas Artes de Valencia; Fra Angelico en el Museo de San Marcos de Florencia.... Etcétera.

D. Cristo + donantes privados que desean y gustan aparecer en la escena de la Crucifixión, como piadosos devotos y mecenas del artista. Ejemplos: El Bosco, ya citado, en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica en Bruselas; Hugo van der Goes en el Prado; El Greco en el Louvre de París; Fra Angélico –ya citado–; Masaccio en su Trinidad de Santa María Novella de Florencia. Etcétera.

E. Cristo + Sayones que clavan a Cristo en el madero.

F. Cristo + Longinos como romano que recupera la visión del espíritu al derramar la sangre de Cristo con su lanzada o cualquier otro legionario que juega a los dados o se reparte las vestimentas del crucificado (ejemplo: Fray Angélico, en el Monasterio Dominicano de San Marcos de Florencia).

G. Cristop + San José de Arimatea que acude para colaborar en el Descendimiento y/o instante de Santo Entierro (Boticelli en la Alte Pinakothek de Munich; Tiziano en su santo Entierro del Museo del Prado de Madrid; Tiziano en su Descendimiento de la Galería de la Academia de Venecia; Nicolás Tournier en el Museo de Toulouse; Descendimiento de Rubens en la catedral de Amberes). Un

¹ Esta introducción en un artículo de Arte Rupestre Levantino (en adelante ARL), podrá parecer extraña y hasta absurda. Pero acerca de la capacidad de narrar en el arte rupestre prehistórico, recurriendo incluso al arte europeo histórico, nos sirve como precedente un ejemplo bibliográfico: M. Ranta et alii, “Levels of Narrativity in Scandinavian Bronze Age Petroglyphs”, Cambridge Archaeological Journal num 29 (3) (2019): 497-516.

Descendimiento no es exactamente una Crucifixión, pero es una consecuencia de la misma y una continuidad cronológica del hecho anterior, por lo que es posible admitir un Descendimiento como escena, si bien secundaria y sin tanta significación teológica, inserto en el ámbito primordial del sacrificio en la cruz.

H. Cristo + Espíritu Santo y Dios Padre que asisten en el último aliento al Hijo (ejemplo: Masaccio en Santa María Novella de Florencia; El Greco en el Museo del Prado de Madrid).

I. Presencia de los Dos Ladrones (ejemplos: Justo de Gante; Lucas Cranach el Viejo en Alte Pinakothek de Munich; Hans Baldung Grien en el Kunstmuseum de Basilea, Suiza).

J. Inclusión de elementos complementarios y hasta secundarios: un cráneo de Adán, a los pies del madero vertical, y que recibe la sangre derramada por Cristo en su sacrificio redentor; la Verónica y el velo con el que ha enjugado el rostro de Cristo... etcétera.

K. Posibilidad de inclusión de elementos irónicos o burlescos, como el grafiti de Alexámenes en Roma.

L. Inclusión de todos los elementos antes mencionados, en un gran palimpsesto (Fra Angélico –ya citado- en su Crucifixión del Museo de San Marcos de Florencia; Mantegna en su Calvario del Museo del Louvre en París).

M. Preludios a la crucifixión: el tema de la Flagelación en la columna, de la Oración en el Huerto de Getsemaní, el Beso de Judas... etc. Pese a ser asuntos diferentes y previos a la Crucifixión, no dejan de pertenecer al mismo ámbito de la Pasión de Cristo.

La sucesión de tantos y tales elementos y coprotagonistas posibles, no significa que todos y cada uno de ellos deban aparecer indefectiblemente en la escena para su comprensión; y menos en la secuencia establecida por nosotros. Todo dependerá del siglo, de la escuela, del pensamiento y de la personalidad del artista, de los deseos de los mecenas, de la teología y sus corrientes espirituales en aquel momento... Incluso de los anhelos dominantes en las mentes de los fieles o de los creyentes.

Sería suficiente la alusión y representación de varios de esos elementos, así como la elusión de algunos de ellos, y aun así no se perdería o dificultaría ni el desciframiento de lo ideado, ni el significado de la escena. Existe una capacidad aprehendida del observador y receptor, del iniciado, para reinterpretar lo plasmado por el emisor y para descodificar los vínculos existentes entre los diferentes elementos de la imagen global y panorámica que se ha creado.

Por todo lo anterior expuesto, sería posible pensar que los artistas o las artistas del mesolítico peninsular pudieron representar mediante la pintura escenas similares con variaciones, con semejantes contenidos y significados. Los contenidos de las escenas entendemos que derivaron de la narración de mitos.

Las variaciones iconográficas observables no serían tan ostensibles como podría uno imaginar, y no distorsionarían el mensaje final para explicar una leyenda o un mito, cuyo significado entenderían los cazadores-recolectores de sus comunidades o incluso los integrantes de bandas próximas en el espacio y en el tiempo.

1. Comparación de las escenas primordiales y centrales de La Vieja² (Figura 1a) y La Araña³ (Figura 1b)

Existen en ambas estaciones con arte prehistórico, sendas escenas que podríamos considerar semejantes, tanto por sus similitudes iconográficas como por la distribución de sus protagonistas y pictogramas⁴. Intentaremos dilucidar las diferencias y resaltaremos las coincidencias.

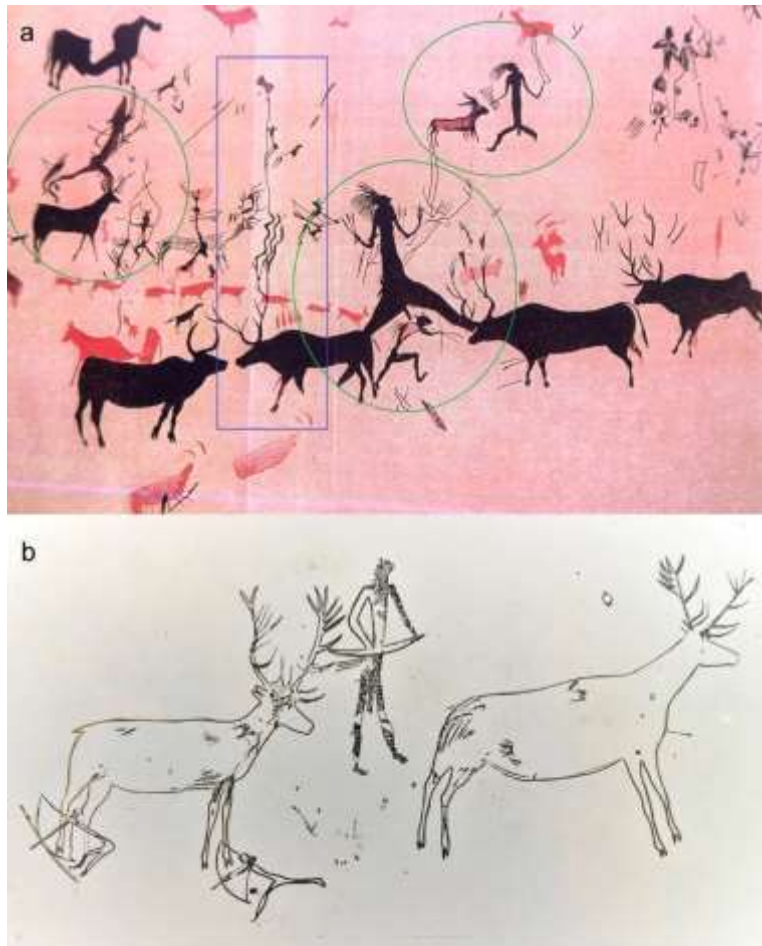


Figura 1

Escenas principales: a. Cueva de la Vieja, según J. Cabré; b. Cueva de la Araña, según E. Hernández Pacheco (se ha añadido la reconstrucción de líneas perdidas en los perfiles de los animales)

² H. Breuil, P. Serrano Gómez y J. Cabré Aguiló, "Les peintures rupestres d'Espagne, IV: les abris del Bosque à Alpera (Albacete)", *L' Anthropologie* num XXIII (1912): 529-562; A. Grimal y A. Alonso, *La cueva de La Vieja. 100 años de arte prehistórico en Albacete* (Albacete: Ayuntamiento de Alpera, 2010).

³ E. Hernández Pacheco, *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre en España* (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, memoria num 34. Serie Prehistórica num 28 (1924); F. Jordá y J. Alcácer Grau, *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)* (Valencia: Diputación Provincial SIP, 1951).

⁴ Este planteamiento, lo reconocemos, resulta algo simplista e incompleto, ya que habría que analizar pormenorizadamente las diferencias morfológicas de los animales, los indicios que denoten manos distintas de artistas (masculinos o femeninos)... E incluso tratar de determinar si hubo o no sincronía entre La Vieja y La Araña que nos permitiera hablar de influjos o de coincidencias en el relato de los mitos narrados. Para todas estas dificultades en el análisis y en la comparación entre dos o más estaciones rupestres, nos vale como ejemplo el trabajo de S. Petrognani y G. Sauvet, "La parenté formelle des grottes de Lascaux et de Gabillou est-elle formellement établie?", *Bulletin de la Société Préhistorique Française* num 109 (3) (2012): 441-455.

1.1. Semejanzas evidentes

Si observamos con un mínimo de atención lo que se podría considerar la escena principal de ambos palimpsestos, advertimos que se aprecia una distribución de figuras y una actitud gestual análogas de sus protagonistas en ambas estaciones y escenas. Vayamos a los detalles.

A. Ambas escenas están presididas por un personaje principal que por su atuendo y su actitud revela un protagonismo esencial (Figura 2). Si no deseamos utilizar la palabra chamán, por sus connotaciones o imprecisiones, hablemos de un Jefe Espiritual o de un Héroe Primordial o de un Señor de los Animales⁵, conceptos más neutros y de muy amplio espectro interpretativo, que podría suplir el vacío de las fuentes orales en la Prehistoria para definir a personajes que como los nuestros, es evidente que realizan tareas que no ejecutan los arqueros y cazadores “comunes”, aquellos que abaten con eficacia de expertos presas para alimentar a su comunidad o que combaten ferozmente para defender sus territorios y el suministro de provisiones y víveres. Los personajes centrales de La Vieja y de La Araña son individuos trascendentes, casi pacíficos. Lucen armas, pero nos las usan para depredar o guerrear.

Nos referimos, en La Vieja, al personaje con un tocado de plumas e itifálico que en apariencia ejecuta una danza de largos pasos y que evoluciona sobre las testuzas de los toros reconvertidos en ciervos, a la vez que porta en actitud no violenta ni de combate un arco desarmado y en vertical en su mano izquierda y unas flechas en su mano derecha, con las puntas orientadas hacia arriba, manifiestamente inutilizables en ese momento para una depredación⁶, pero sí susceptibles de ser usadas así en una ceremonia⁷.

Al mismo tiempo, en La Araña, el personaje central, aun sin tocado de plumas en la cabeza, es también itifálico y, como su compañero de abrigo, adopta una pose de sereno equilibrio (es cierto

⁵ Existen ejemplos del uso de estos recursos para intentar calificar figuras prominentes y preeminentes en el arte rupestre prehistórico. Por ejemplo: A.I.P. Garfinkel, D. R. Austin, D. Early y H. Williams, “Myth, ritual and rock art: Coso decorated animal-humans and the animal master”, *Rock Art Research* num 26 (2) (2009): 179-198.

⁶ M^a C. Blasco Bosqued, “La caza en el arte rupestre del Levante español”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología* num 1 (1974): 29-55; A. Beltrán Martínez, *De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español* (Madrid: Encuentro, 1982); J. F. Ruiz López, “Cazadores y presas: simbolismo e interpretación social de las actividades cinegéticas en el arte levantino”, *Arqueobios* num 3 (1) (1996): 104-126; E. López Montalvo, “La caza y la recolección en el arte levantino”. En *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005), 265-278.

⁷ Las flechas vinculadas a posibles chamanes o seres humanos de singular significado aparecen ya desde el Paleolítico Superior. Y curiosamente se trata, como en La Vieja de Alpera, de hombres con rostro de ave, como sucede en Pech-Merle, Cougnac o Sous-Grand-Lac, donde personajes con cabezas y picos de pájaros son cruzados o heridos por saetas o venablos: R. E. Ryan, *The strong eye of shamanism* (Rochester: Inner Traditions, 1999), 35. Es cierto que durante el Paleolítico las saetas atraviesan los cuerpos de los supuestos hechiceros o chamanes con rostros de aves, mientras que en La Vieja española es el chamán el que maneja el haz de flechas, pero es un personaje con un formidable penacho de plumas. Parece evidente que hay una íntima vinculación entre chamanes o jefes espirituales danzantes y flechas en ambos mundos, en el ambiente paleolítico y en el ambiente mesolítico, y cuyo significado acaso haya que rastrear como signos de energía personal o como recepción de poderes extrasensoriales. Sobre el asunto de las flechas y los hombres ave, consultar G. Brusa-Zappellini, quien se plantea la posibilidad de significados funerarios, pero también chamánicos: “Vortici piumati e ibridi ornitomorfi nell’arte rupestre”, *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* num XXXIII (2001-02): 39-56. Del mismo modo, J. D. Lewis-Williams, basándose en pinturas rupestres de Sudáfrica, encuentra una estrecha relación entre hombres heridos y chamanismo, ya que los impactos de los proyectiles equivaldrían a fuentes de energía y generarían las alucinaciones y los estados de trance, ya fuera mediante penetrantes saetas o aguijonazos de abejas. Así los hombres aparentemente heridos simbolizarían la presencia de un chamán y la manifestación de sus poderes espirituales: J. D. Lewis-Williams, “Agency, art and altered states of consciousness: a motif in French (Quercy) Upper Palaeolithic parietal art”, *Antiquity* num 71 (274). (1997): 811-829. M. Rousseau, “Dans l’art paléolithique: l’homme tué de la grotte Cosquer et d’ailleurs, les homes blesses”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* num 93 (2) (1996): 204-207.

que no en danza), y se sitúa entre dos grandes ciervos. Como su camarada de Alpera, porta un arco desarmado (él en horizontal, no en vertical como el de La Vieja) junto a un haz de flechas, también en horizontal y sin ademán de armarlas o dispararlas.



Figura 2

Héroes o jefes espirituales: a. Héroe Cueva de la Vieja, según J. Cabré; b. Cueva de La Araña, según E. Hernández Pacheco

B. Ambas escenas muestran un friso de animales herbívoros, cuyos integrantes se oponen unos a otros.

En el friso de La Vieja (Figura 3a) el friso está constituido por toro que avanza desde la izquierda, el cual se enfrenta a tres toros, cuyas astas han sido reconvertidas en cuernas de ciervos y que avanzan desde la derecha. En esta composición entendemos que subyace una intencionalidad evidente y que en nada se trata de una combinación azarosa o casual. Hay una causa que desconocemos y que motivó dicha estructura iconográfica.

En el friso de La Araña (Figura 3b), en un modelo similar: dos ciervos machos avanzan desde la izquierda hacia otro ciervo macho con cuernas más desarrolladas y poderosas y que avanza desde la derecha. De nuevo consideramos que la estructura, similar a la de La Vieja, es intencionada y motivada por razones que ignoramos, aunque podamos intuir destellos de chamanismo, de mitos cosmogónicos...

C. En ambos casos, en La Vieja y en La Araña, los animales no se embisten con nitidez; simplemente se oponen. Pero en ambas estaciones los herbívoros escoltan, transportan o tutelan o protegen al ser humano que se intercala entre ellos, actuando como vehículos sagrados o de trascendencia.

Estos animales, tanto los reseñados en La Vieja y en La Araña, como el toro y los ciervos de gran tamaño de Minateda, todos de gran perfección técnica, perfectamente reconocibles, realizados con esmero casi reverencial, denotan una intencionalidad especial por parte del artista, sea cual sea su rango en la comunidad en la que vivía y fuera cual fuera su sexo. Sin duda alguna estos animales, al igual que los seres humanos que caminan, danzan o levitan sobre ellos, sobre sus cabezas o defensas, del mismo modo, debieron adquirir significados singulares y relevantes en la mentalidad de aquellas comunidades de cazadores y recolectores. No se trataba de vulgar ganado doméstico, carente de personalidad, sino que podían ser estimados como verdaderos psicompompos, señores

del bosque, protectores y dispensadores de la caza, espíritus que iniciaban a los cazadores, antepasados del clan...etc., etc⁸.

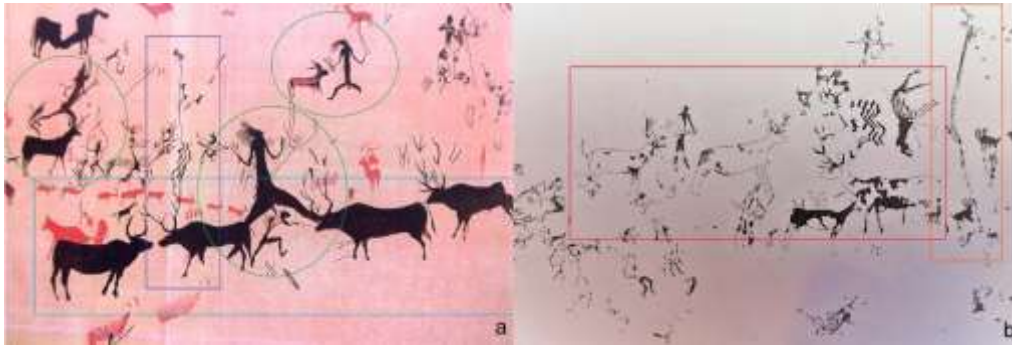


Figura 3

Frisos de animales: a. Cueva de la Vieja, según J. Cabré; b. Cueva de la Araña, según E. Hernández Pacheco

D. Ambas escenas en apariencia se vinculan a una escena de recolección de miel, a través de un elemento iconográfico que identificamos como líneas onduladas. Estas ondas o mejor líneas quebradas se conectan con las defensas de uno de los animales principales (La Vieja), pero también por la proximidad topográfica (La Araña).

Tanto en La Vieja como en la Araña (Figura 4) las líneas en zigzag se entrelazan sobre las defensas naturales de los animales; y aparecen solo sobre el animal que marcha primero desde la derecha y que está metamorfoseado (La Vieja) o bien en el único ejemplar de herbívoro que avanza desde la derecha (La Araña). Es verdad que en La Araña, entre el árbol de la miel y el ciervo se interpone un caballo que “cae” o muere, pictograma que no se detecta en La Vieja.

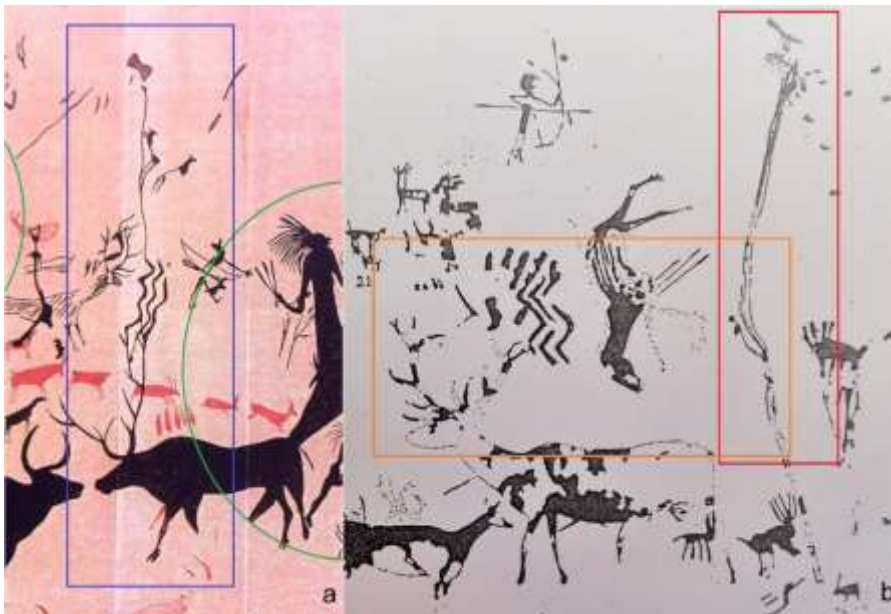


Figura 4

Escenas de recogida de la miel: a. Cueva de la Vieja (recuadro azul), según J. Cabré; b. Cueva de la Araña (recuadro rojo), según E. Hernández Pacheco

⁸ Un ejemplo de este tipo de estudios, es uno dedicado a los osos en el área escandinava, de K. Helskog, “Bears and Meanings among Hunter-fisher-gatherers in Northern Fennoscandia 9000–2500 BC”, Cambridge Archaeological Journal num 22 (2) (2012): 209-236.

E. Los personajes centrales y en apariencia principales, se reiteran en ambas estaciones, mediante la duplicación de figuras humanas, menores y similares, las cuales asumen igualmente una actitud pacífica, ya que no cargan ni arman sus arcos y flechas para combatir o para cazar. En La Vieja la repetición de la figura humana se acompaña de un ciervo en el costado izquierdo y de una cabra montés en la parte central superior (Figura 5); en La Araña de una cierva (Figura 6).



Figura 5

Duplicación a la izquierda del Jefe Espiritual de La Vieja, según J. Cabré.



Figura 6
Duplicación del Jefe Espiritual en La Araña (en el rectángulo verde),
según E. Hernández Pacheco

1. 2. Diferencias en la iconografía y en la actitud de los pictogramas

A. Entre los protagonistas humanos primordiales:

- a. En La Vieja el personaje principal va tocado con un penacho de plumas; en La Araña carece de semejante atavío.
- b. En La Vieja el personaje principal simula una danza o ejecuta unos pasos muy largos, casi de carrera, sobre los animales guía; en La Araña el paso del personaje principal es comedido y se sitúa entre los animales guía, no sobre ellos.

B. En los animales

- a. En La Vieja los animales herbívoros han experimentado una mutación o reconversión: tres de ellos fueron transformados de toros en ciervos, mediante el ardid de trastocar y prolongar las astas de bóvido en cuernas de ciervo.
- b. En La Araña no se advierte dicha mutación biológica, si bien el enfrentamiento entre animales se mantiene.

1.3. Intento de comprensión

Durante décadas hemos intentado aproximarnos a la comprensión de la mentalidad de aquellos cazadores y recolectores⁹ del mesolítico peninsular¹⁰, desde las brumas de nuestra ignorancia y

⁹ L. Pericot, "La vida social de los cazadores paleolíticos y epipaleolíticos españoles a través del arte levantino". Miscelánea Arqueológica, XXV. Aniversario de los Cursos Internacionales de Prehistoria y Arqueología en Ampurias (Barcelona: Instituto de Prehistoria y Arqueología, 1974), 173-195.

¹⁰ No vamos en entrar en este trabajo para nada en cuestiones cronológicas, ni en debates con nuestros entrañables amigos y colegas que defienden con honestidad y plenamente convencidos una cronología neolítica para el ARL; o bien asumen la teoría de cazadores mesolíticos que ya viven en un milenio de implantación de las prácticas agropecuarias neolíticas y que por tanto se hallan por aculturación creciente en "vías de neolitización". Nuestra opinión es conocida y la de ellos también; sin duda mejor sustentada la de ellos, por su mayor conocimiento, experiencia y contribución bibliográfica. Remitimos por tanto a la bibliografía de los "neolitistas" (dicha esta palabra sin ánimo ninguno despectivo, porque el respeto debe ser una de las primeras

basándonos en cuestiones antropológicas y de historia de las religiones. Y sin olvidar las oportunas reflexiones de prudencia ante el comparativismo etnográfico expuestas en su día por Gómez-Tabanera¹¹. De todos modos, hemos de recordar que investigadores sumamente racionales y estructuralistas como Leroi-Gourhan o bien, ya en España, como Antonio Beltrán¹², recurrieron al auxilio de la comparación para intentar dilucidar ciertas cuestiones del arte rupestre europeo.

Es verdad, que las dudas sobre la conveniencia de que un arqueólogo elucubre sobre espejismos están siempre presentes, porque el estudio de las mentalidades, y más si ya son ausentes los seres humanos, se convierte quizás en una misión demasiado etérea.

Pretendemos, por otra parte, realizar una síntesis y remitimos, igualmente, a nuestras aportaciones, si en algo sirven y no constituyen más que simples especulaciones literarias que apenas si alcanzan, y con dificultad, el rango de hipótesis de trabajo.

Comenzamos el empeño.

a. Se aprecia en ambas escenas, tanto en La Vieja como en La Araña, una íntima vinculación entre seres humanos y animales salvajes, en nada domésticos, que le alejan de un mundo neolítico en el que los herbívoros se encuentran ya domesticados. No hay un solo signo, detalle o rasgo que nos indique que nos encontramos en una sociedad plenamente de productores complejos o de sedentarios consolidados.

calidades del investigador, sino como una forma de definir el estado de la cuestión). Así nosotros, como “mesolitista”, recomendamos consultar los excelentes trabajos, por ejemplo, de M. S. Hernández, de S. Fairén, de R. Llavori, etc. M. S. Hernández Pérez, P. Pere Ferrer i Maset y E. Catalá Ferrer, *Arte rupestre en Alicante* (Alicante: Banco de Alicante y Fundación Banco Exterior de España, 1988); M. S. Hernández Pérez, P. Ferrer i Maset y E. Catalá Ferrer, *L'art Macroesquemàtic. L'albor d'una nova cultura* (Cocentaina: Centre d'Estudis Contestans, 1994); B. Martí Oliver y J. Juan-Cabanilles, “Epipaleolíticos y neolíticos: población y territorio en el proceso de neolitización de la Península Ibérica”, *Espacio, Tiempo y Forma* num 10 (2000): 215-264; M. S. Hernández Pérez y B. Martí Oliver, “El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica”, *Zephyrus* num 53-54 (2000-2001): 241-265; S. Fairén Jiménez, “Arte rupestre y articulación del paisaje neolítico: un caso en las tierras centromeridionales del País Valenciano”, *Bolskan* num 18 (2001): 249-260; M. S. Hernández Pérez y J. M^a Segura Martí (Coord.), *La Sarga. Arte rupestre y territorio* (Ajuntament d'Alcoi: CAM, Generalitat Valenciana, 2002); B. Martí Oliver y J. Juan-Cabanilles, “La decoració de les ceràmiques neolítiques i la seua relació amb les pintures rupestres dels abrics de La Sarga”. En *La Sarga. Arte rupestre y territorio* (Alicante: Generalitat Valenciana, 2002), 147-170; S. Fairén Jiménez, “Arte rupestre, estilo y territorio. La construcción de un paisaje neolítico en las comarcas centro-meridionales valencianas”, *Zephyrus* num 57 (2004): 167-182; O. García Puchol, L. Molina Balaguer y M^a. García Robles, “El arte levantino y el proceso de neolitización en el arco mediterráneo peninsular: el contexto arqueológico y su significado”, *Archivo de Prehistoria Levantina* num XXV (2004): 61-90; S. Fairén Jiménez, *El paisaje de la neolitización: Arte rupestre, poblamiento y mundo funerario en las comarcas centro-meridionales valencianas* (Alicante: Universidad de Alicante, 2006); M. S. Hernández Pérez, P. Ferrer i Maset y E. Catalá Ferrer, “La Sarga (Alcoi, Alicante). Nuevas imágenes, nuevas interpretaciones”, *Recerques del Museu d'Alcoi* num 16 (2007): 35-60; M. S. Hernández Pérez y J. M^a Segura Martí, “40 años de Patrimonio Mundial. La Sarga (Alcoi, Alicante) como paradigma”, *Recerques del Museu d'Alcoi* num 21 (2012): 123-140; M. S. Hernández Pérez, “El final del arte rupestre prehistórico en el arco mediterráneo peninsular”, *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló* num 33 (2015): 7-21. Pese a todo, creemos que las investigaciones realizadas por el equipo interdisciplinar de Ramón Viñas en el abrigo I de Ermites, en la Sierra de la Pietat, en Ulldcona (Tarragona), analizando los oxalatos de calcio contenidos en las cronoestratigrafías de los soportes y de los recubrimientos de sus pinturas rupestres, son contundentes. Sus análisis ofrecen una cronología entre un 7420 a un 6320 a. C. para las figuras de Ermites I y se imponen a cualquier consideración de comparativismo estilístico, tipológico, etnográfico e iconográfico. La aportación se ofreció en *Cuadernos de Arte Prehistórico* (nº 2, 2006). Algo similar alcanzó el equipo interdisciplinar dirigido por J. F. Ruiz en Marmalo III, donde se alcanzó una cronología del 6000 a. C. para algunas figuras, en un trabajo presentado en el congreso de Arte Rupestre del Arco Mediterráneo (2008).

¹¹ J. M^a Gómez-Tabanera, “Arte rupestre cuaternario: connotaciones semánticas y rituales”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses* num 13 (1987-88): 39-60.

¹² Por ejemplo en A. Beltrán Martínez, “Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre levantino del río Martín”, *Boletín de Arte Rupestre de Aragón* num 1 (1998): 94-11.

Otra cuestión es si cuando se pintaron las covachas de Alpera y de Bicorp, las bandas de los cazadores y las aldeas de los agricultores-ganaderos compartían espacio y tiempo, geografía y recursos, y si andaban envueltos en litigios y en conflictos de gravedad por el dominio de los ecosistemas. Las teorías planteadas por Llavori¹³, luego seguidas por otros investigadores¹⁴, apuntan a una resistencia cultural de los cazadores del epipaleolítico geométrico frente a la invasión o incluso ante la paulatina penetración de grupos humanos de culturas neolíticas y la exclusión y desaparición de los cazadores¹⁵.

Pero, por lo que somos capaces de captar con nuestro parvo entendimiento, tanto en la escena primordial de La Vieja como en la de La Araña, solo se percibe un mundo de cazadores y recolectores¹⁶, tanto en su apariencia material (armas, tocados, estuches itifálicos...), como en su mentalidad y cosmovisión (compartición equilibrada del espacio natural con los animales salvajes, por su aspecto y actitud en nada domésticos; posición no hegemónica del hombre sobre los animales salvajes, y sí de conciliación; asociaciones, muy reducidas en su variedad, de animales de diferentes especies para generar escenas con sentido completo y con carácter narrativo; realismo iconográfico; casi ausencia del mundo vegetal; acumulaciones en apariencia caóticas de figuras; animales de grandes dimensiones...).

Pero también en su iconografía. Para ello hemos de destacar dos aportaciones de Ramón Viñas que consideramos cruciales y en las que se propone la vinculación temática entre seres antropomorfos del ARL (los hombres toro del Maestrazgo, como los casos del Cingle de la Mola Remigia y del Racó Molero, por caso; o la danza de chamanes con colas de zorros de la Cueva Remigia), con seres similares aparecidos en el arte paleolítico francés (el brujo o chamán de Trois Freres)¹⁷.

¹³ R. Llavori de Micheo, "El arte postpaleolítico levantino de la Península Ibérica. Una aproximación sociocultural al problema de los orígenes", *Ars Praehistorica* num VII-VII. (1988-89): 145-156.

¹⁴ B. Martí Oliver y J. Juan-Cabanilles, "Epipaleolíticos y neolíticos...", 2000; M. S. Hernández Pérez y B. Martí Oliver, "El arte rupestre de la fachada mediterránea. Entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica", *Zephyrus* num 53-54 (2000-2001): 241-265. J. Juan-Cabanilles y B. Martí Oliver, "Poblamiento y procesos culturales en la Península Ibérica del VII al V milenio A.C. (8000-5500BP). Una cartografía de la neolitización", *Saguntum* extra 5. (2002): 45-87; L. Molina Balaguer, O. García Puchol y M^a R. García Robles, "Apuntes al marco crono-cultural del arte levantino: neolítico vs neolitización", *Saguntum* num 35 (2003): 51-65; P. Utrilla y M. Martínez-Bea, "Arte levantino y territorio en la España mediterránea, *Fundamentos* num V (2004): 17-52.

¹⁵ M. S. Hernández Pérez y B. Martí Oliver, "El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica", *Zephyrus* num 53-54 (2000-2001): 241-265.

¹⁶ De todos modos, el debate y la historia de la investigación sobre la cronología del ARL presenta una gran antigüedad en sus aportaciones y a menudo con sugerencias y argumentos muy adelantados a su tiempo y que luego han sido reformulados por los estudiosos posteriores. Una selección de la bibliografía "antigua", por orden cronológico: M. Almagro Basch, *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)* (Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1952); F. Jordá Cerdá, "Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino", *Zephyrus* num XVII (1966): 47-76; E. Ripoll Perelló, "Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica". En *Simposio de Arte Rupestre* (Barcelona: Diputación Provincial, 1966), 165-192; A. Beltrán Martínez, "El arte rupestre levantino: cronología y significación", *Caesaraugusta* num 31-32 (1968): 7-43; A. Beltrán Martínez, "Acerca de la cronología de la pintura rupestre levantina". En *Valcamonica symposium, Symposium International de l'Art Préhistorique* (Capo di Ponte: Edizioni del Centro, 1970), 87-94; F. Jordá Cerdá, "Sobre la cronología del arte rupestre levantino". En *XII Congreso Nacional de Arqueología* (Jaén, 1971), (1973): 85-100; J. Fortea, "En torno a la cronología relativa del inicio del arte levantino", *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia* num 11 (1975): 185-197; E. Ripoll Perelló, "Acerca de algunos problemas del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica", *Espacio, Tiempo y Forma, Prehistoria y Arqueología* num 3 (1990): 71-104; A. Alonso y A. Grimal, "El arte levantino o el trasiego cronológico de un arte prehistórico", *Pyrenae* num 25 (1994): 51-70; M. Á. Mateo Saura, "Arte Levantino adversus pintura esquemática. Puntos de encuentro y divergencias entre dos horizontes culturales de la prehistoria peninsular", *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló* num 22 (2001): 183-211; M. Á. Mateo Saura, "En la controversia de la cronología del arte rupestre levantino", *Cuadernos de Arte Prehistórico* num 2 (2005): 127-156; R. Viñas Vallverdú, "Las superposiciones en el arte rupestre levantino: antiguas propuestas y nuevas evidencias para un período de reflexión". En *El problema del arte levantino* (Budapest-Cáceres, 2012), 55-80. Etcétera.

¹⁷ Si bien entendemos que la propuesta inicial fue de E. Ripoll Perelló.

Y del mismo modo algunas representaciones de ciervos peninsulares con los hallados en el país francés, como el ciervo de mayor tamaño de Minateda “imagen comparable estilísticamente con las del arte magdaleniense”¹⁸.

La escena de vareo descubierta y comentada por varios investigadores en el abrigo I de La Sarga (Alcoy, Alicante)¹⁹ (Figura 7a), en nuestro torpe entender, creemos que no necesariamente se debe vincular a un mundo agropecuario, sino que puede presentar un simbolismo trascendente, especialmente cuando el árbol y los hombres que aparecen en su copa o en sus raíces, se vinculan a una posible escena de occisión, como en el abrigo II de La Sarga²⁰ (Figura 7b).

La ascensión a un árbol es posible interpretarla como el acceso a conocimientos sagrados, a un renacer del espíritu, a través de las genealogías míticas. Es suficiente recordar el arquetipo del árbol vinculado al padre del rey David, a Jesús, de cuyo cuerpo brota un árbol del cual crecen una serie de hombres, los profetas que anuncian el nacimiento de Cristo²¹. O bien los dos árboles del Paraíso, el del conocimiento y el de la vida²².

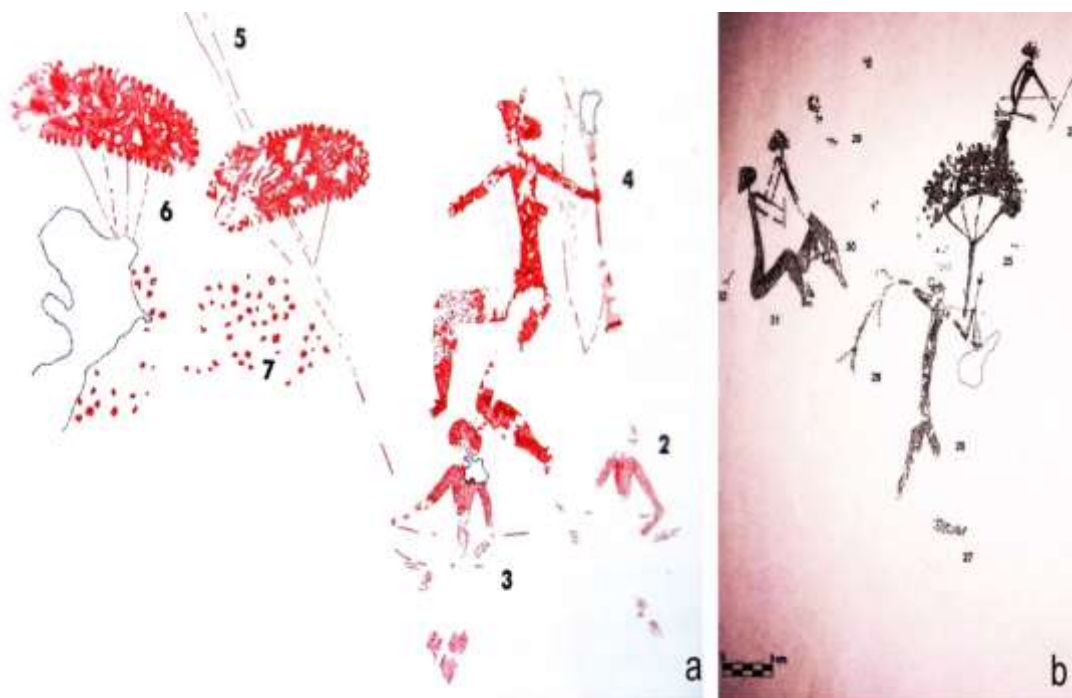


Figura 7

Escenas de vareo: a. La Sarga I, según F. J. Fortea y J. Aura; b. La Sarga II según M. S. Hernández

La aparición de un árbol en una escenografía pictórica presenta múltiples explicaciones posibles, a las que hoy nos es casi imposible acceder por la desaparición de los testigos y relatores

¹⁸ R. Viñas Vallverdú, “Los cérvidos en el arte rupestre postpaleolítico”, *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló* num 21. (2000): 53-68; R. Viñas Vallverdú, “Imágenes antro-zoomorfas del postpaleolítico castellonense”, *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló* num 22 (2001): 365-392.

¹⁹ F. J. Fortea Pérez y E. Aura Tortosa, “Una escena de vareo en La Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del arte levantino”, *Archivo de Prehistoria Levantina* num XVII (1987): 97-122.

²⁰ M. S. Hernández Pérez, P. Ferrer i Marsset y E. Catalá Ferrer, “La Sarga (Alcoi...)”, 2007.

²¹ S. Manzarbeitia Valle, “El árbol de Jesús”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* num I (2) 2009: 1-8. Ver Isaías 11: 1. Como estudio preliminar A. Russo, “El renacimiento vegetal, árboles de Jesús en el Viejo y Nuevo Mundo”, *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas* num 20 (73) (1998): 5-39.

²² Génesis 2: 9 y Génesis 2: 17. El árbol del bien y del mal, del conocimiento en suma, permitirá acceder al árbol de la inmortalidad y que sería en verdad el auténtico temor de Yavé (Génesis 3: 22).

de los mitos. Pero un árbol puede significar la presencia de una cosmogonía, ya que el cosmos se entiende como un descomunal árbol (*Atharva Veda* II 7:3; X 7: 38; *Bhagavad Gita* XV: 1-3; el árbol Yggdrasil escandinavo); la morada de dioses o de hombres santos (árbol de Brahma; higuera de Buda); la ascendencia primigenia de los seres humanos, ya que la Humanidad nacería de un árbol primordial (creencia griega respecto a las encinas, *Odisea XIX: 163*; cosmogonía persa); una sacralización y veneración del mismo, al ser considerado como sede de espíritus o dioses (religión egipcia, asiria, hindú y griega clásica); un ser que fecunda y sana a todo aquel que se aproxima a sus raíces, tronco y fronda (aspectos medicinales; plantación de árboles mayo); una consagración solar (árboles de San Juan); reducto de profecías y augurios (el encinar o robledal de Zeus en Dodona); sede de dioses de la vegetación y de la fertilidad (Diosas de Mohenjo Daro y las higueras; Hathor y el árbol de la vida; Ceres y el roble; Atis y el abeto o pino; Osiris y el cedro); símbolos del poder de una divinidad (el olivo y Atenea; el laurel junto a la palmera y Apolo; el mirto y Afrodita) el poder del héroe o del demiurgo (Moisés y su cayado para obtener agua de la roca; Odín y el árbol Yggdrasil; Odiseo y su olivo doméstico; la higuera protectora de Rómulo y Remo; el álamo y Heracles); acceso a las esferas celestes (mundo germánico); árboles custodiados por monstruos a los que se enfrentan los héroes (Gilgamesh; Herakles y las manzanas de oro del jardín de las Hespérides; Jasón y el vellocino de oro de Cólquide)..., etc.²³

Como se comprueba con nitidez la aparición de árboles en el ARL no necesariamente significa, en absoluto, la práctica de la agricultura. Negar las anteriores posibilidades, es cercenar en vano un amplio abanico de perspectivas interpretativas, en el fondo tan “literarias” como la propia teoría neolítica.

Pero, por otra parte y si se desea tan solo ofrecer una interpretación materialista de la escena, recolectar frutos se incardina perfectamente en las actividades primordiales de los cazadores y recolectores, como se investiga y establece en antropología²⁴.

Del mismo modo, se pueden entender los árboles como excelentes atalayas para cazar, práctica habitual incluso entre los actuales cazadores españoles, quienes avizoran a sus piezas, ocultos en el follaje y desde las copas de los árboles.

En definitiva, una interpretación agropecuaria de los árboles de La Sarga sería tan solo una más de un amplio elenco de opciones, todas legítimas y posibles.

²³ C. Mendoza, La leyenda de las plantas. Mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales (Barcelona: Alta Fulla, 1993). 17 ss; M. Eliade, Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámicas de lo sagrado (Madrid: Cristiandad, 1981). 277 ss; K. Chinchilla Sánchez, “El impulso vital de la regeneración cósmica: las hierofanías vegetales”, *Filología y Lingüística* num XXX (1) (2004): 317-333.

²⁴ No creemos necesario insistir aquí en que los cazadores en sus desplazamientos recolectan raíces, tubérculos, bulbos, frutos y toda suerte de recursos alimenticios silvestres, incluyendo la miel, los huevos, la madera, las cañas... sin que ejecuten una actividad de producción agropecuaria. Recordemos, además, que esa circunstancia no implica que sean incapaces de contenerse, sino que se abstienen de esquilmar hasta la extinción sus fuentes de aprovisionamiento. Por ello la escena de vareo de La Sarga no necesariamente ha de ser estimada como neolítica y agrícola. Consultar, por ejemplo, para las actividades de recolección de los cazadores G. Silberbauer, *Cazadores del desierto. Cazadores y hábitat en el desierto del Kalahari* (Barcelona: Mitre, 1981). 235 ss; A. Löffler, *Cuentos de los aborígenes australianos* (Barcelona: Océano Ámbar, 2001). 133 ss.

b. La mutación de toros en ciervos puede ser entendida como una alteración derivada de conceptos religiosos y, acaso, chamánicos²⁵, que hemos desarrollado en otros trabajos²⁶, los cuales se acogen

²⁵ Sobre el chamanismo consultar la obra clásica de M. Eliade: *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (París: Payot, 1968). Hay traducción al español en FCE, México, 1986. Consideremos al chamán (o a una chamana) como una figura que asume diversas funciones: la de sanador de la psique o de enfermedades físicas; la de rescatar almas enfermas o perdidas; la de hechicero; la de visionario y vidente del porvenir; la de viajero a esferas celestes, como mensajero personal ante las divinidades y espíritus; la de protector de su comunidad, capaz de combatir a enemigos humanos, a chamanes rivales o a potencias celestes... etc. El chamán adquiere un aura singular de autoridad religiosa, y se muestra capaz de actuar incluso como bardo que transmite de forma oral las leyendas de los héroes primordiales o de los animales fantásticos del imaginario de su comunidad o tribu. También es posible que dialogue o de conviva por un tiempo con los animales guía. Y podrá obtener la lluvia o la caza gracias a que actúa como intermediario. El chamán es necesario para la vida de su comunidad, pero también puede ser temido por sus miembros a causa de sus poderes extraordinarios. Otros trabajos acerca del chamanismo desde la óptica de la antropología y de la historia de las religiones, por orden cronológico en M. Bouteiller, *Chamanisme et guérison magique* (París: PUF, 1950); A. Lommel, *Shamanism: the beginnings of art* (N. York: McGraw-Hill, 1966), quien destacó la importancia del chamán en la ejecución del arte primitivo y en su función social, económica y de terapeuta en la comunidad de los cazadores a la que pertenecía. V. Diószegi, *Tracing shamans in Siberia* (Oosterhout: The Netherlands, Anthropological Publications, 1968); A. Hultkrantz, "A definition of shamanism", *Temenos* num 8 (1973): 25-37; I. Myrddin Lewis, *Les religions de l'extase* (París: Payot, 1977). A. Leena Siikala, *The rite technique of the Siberian shaman* (Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1978); J. Halifax, *Shamanic voices: a survey of visionary narratives* (New York: Dutton, 1979); J. Halifax, *Shamanism: the wounded healer* (New York: Crossroad, 1982). M. Hoppal, *Shamanism in Eurasia* (2 vols) (Gotinga: Herodot, 1984); S. Nicholson, *Shamanisme* (Wheaton: The Theosophical Publishing House, 1987); A. Grimm, *The shaman. Patterns of Siberian and Ojibway Healing* (Norman: University of Oklahoma Press, 1987); H. Kalweit, *Dreamtime and inner space: the world of the shaman* (Boston: Shambhala Publications, 1988); S. Larsen, *The shaman's doorway: opening imagination to power and myth* (Barrytown: Station Hill Press, 1988); R. N. Walsh, "What is a shaman? Definition, origin and distribution", *Journal of Transpersonal Psychology* num 21 (1). (1989): 1-10; G. A. Reichard, *Navajo religion: a study of symbolism* (Princeton: Princeton University Press, 1990); M. Hoppal y O. von Sadovsky (eds.), *Shamanism: past and present* (Budapest: Akademiai Kiado / Istor Books, 1993); M. Ripinsky-Naxon, *The nature of shamanism: substance and function of a religious metaphor* (Albany: SUNY, 1993); A. Peter Elkin, *Aboriginal men of high degree: initiation and sorcery in the world's oldest tradition* (Rochester: Inner Traditions International, 1994); L. Irwin, *The dream seekers: natives American visionary traditions of the Great Plains* (Norman: University of Oklahoma Press, 1994); M. Hoppál, *Shamanen und shamanismus* (Augsburgo: Pattloch, 1994); A. T. Shulgin et alii, *Plantas, chamanismo y estados de consciencia* (Barcelona: Las Liebres de Marzo, 1994). Piers Vitebsky, *Les chamanes* (París: Albin Michel, 1995); S. de Beaume, "Chamanisme et Préhistoire", *L'Homme* num 147 (1998): 203-219; D. Hodgson, "Shamanism, phosphores and early art: an alternative synthesis", *Current Anthropology* num 41 (5) (2000): 866-873; U. Sansoni y S. Gavaldo, "L'ipotesi sciamanica nell' arte rupestre della Valcamonica. Note per una indagine", *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* num 33 (2001-2002): 49-56; A. A. Znamenski (Ed.), *Shamanism: critical concepts in sociology* (Londres: Routledge, 2004); J. A. Alonso de la Fuente, "Sobre samanes, ismos y herencia cultural", *Ilu. Revista de Ciencia de las Religiones* num 12. (2007): 237-264; R. N. Walsh, *The world of shamanism: new views of ancient tradition* (Woodbury: Llewellyn Worldwide Publications, 2007).

²⁶ Por orden cronológico J. F. Jordán Montés, "Acéfalos, andróginos y chamanes. Sugerencias antropológicas en el arte rupestre levantino (Sureste de la península ibérica)", *Anales de Prehistoria y Arqueología* num 11-12 (1995-1996): 59-77; J. F. Jordán Montés, "Diosas de las montañas, espíritus tutelares, seres con máscaras vegetales y chamanes sobre árboles en el arte rupestre levantino español. Sureste de la península Ibérica", *Zephyrus* num 51 (1998): 111-136; J. F. Jordán Montés, "Escenas y figuras de carácter chamánico en el arte rupestre de la península ibérica. Petroglifos y pinturas naturalistas y esquemáticas en el Sureste", *Boletín de Arte Rupestre de Aragón* num 3 (2000): 81-118; J. F. Jordán Montés, "Toros, grullas, chamanes y agua primordial en la estación rupestre del Monte Arabí", *Yakka* num 19 (2011-12): 175-210, entre otros. Admitimos, lógicamente, toda crítica a nuestras hipótesis y que la ciencia se debe basar en la observación, en la descripción y en el análisis pormenorizado; pero también debe indagar vías de explicación y de acercamiento a los fenómenos. La simplificación de los argumentos leídos por los detractores de una hipótesis, la virulencia, la ironía o hasta la mala educación, por ejemplo, a la que recurren algunos de ellos, no permiten progresar a la ciencia (son matices y variantes de la censura tradicional, ya sea política o religiosa); ni permiten tampoco rebatir, curiosamente, con argumentos científicos la hipótesis que se pretende silenciar o desdeñar.

a la cobertura de varios investigadores internacionales²⁷, ya sea en Norteamérica²⁸, en Siberia²⁹, en Sudáfrica³⁰ o incluso en el Sáhara³¹ y en Australia³². No obviamos, empero, las críticas

²⁷ Según la historia de la investigación, el primero en sugerir que el arte prehistórico podría surgir de las creencias y ceremonias chamánicas, fue A. Lommel, *Die welt der frühen jagd: medizinnänner, schamanen, Künstler* (Munich: Callwey, 1965). También A. Lommel, "Le chamanisme et l'art paléolithique", *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* 4 (1968): 49-62. Sobre la cuestión del chamanismo en el arte rupestre europeo y mundial, una síntesis con numerosas aportaciones y contundentes debates en AA. VV., *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique* (París: Éditions Errance, 2006). Y el trabajo de J. Schobinger, "La interpretación shamánica del arte rupestre: comentario bibliográfico y balance somero de dos décadas de estudios y discusiones", *Anales de Arqueología y Etnología* num 63-64 (2008-2009): 21-41.

Como estudios de arte rupestre o prehistórico en general que recurren al chamanismo como elemento que permite obtener una comprensión del arte como manifestación del espíritu humano, por orden cronológico J. Pfeiffer, *The creative explosion: an inquiry into the origins of art and religion* (Nueva York: Harper and Row, 1982); K. Hedges, "The shamanic origins of art", en *Ancient images on stones*, The Institut of Archaeology (Los Ángeles: 1983), 46-59; L. T. Wong, "Shamanic art in healing rituals", *Saybrook Review* num 5 (2) (1985): 55-63; J. D. Lewis-Williams y T. A. Dowson, "The signs of all times: entoptic phenomena in upper paleolithic art", *Current Anthropology* num 29 (2) (1988): 201-245; S. Seddon Boulet, *Shaman. The paintings of Susa* Seddon Boudet (S. Francisco: Pomegranate Books, 1989); H. Seidelmann y J. Turner, *The inuit imagination: Arctic myth and sculpture* (Nueva York: Thames and Hudson, 1994); R. E. Ryan, *The strong eye...*, 1999; K. Hedges, "Traversing the great gray middle ground: an examination of shamanistic interpretation of rock art", *American Indian Rock Art* num 27 (2001): 123-136; L. Leone, *La caverna degli stati modificati di coscienza* (Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici, 2001); M. Meschiari, "Spazio e sciamanesimo nell'arte paleolitica", *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* num 33. (2001-2002): 7-19; M. Winkelmann, "Shamanism and cognitive evolution (with comments)", *Cambridge Archaeological Journal* num 12 (1). (2002): 71-101; B. Hayden, *Shamans, sorcerers and saints: a prehistory of religion* (Washington: Smithsonian Books, 2003); M. Lorblanchet, "Recontres avec le chamanisme". En *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique* (Errance, París, 2006), 105-136; J. Clottes, "El chamanismo paleolítico: fundamentos de una hipótesis", *Veleia* num 24-25 (2007-2008): 269-284. Etcétera.

²⁸ Una somera selección para Norteamérica (no todos los títulos a favor de la interpretación chamánica): D. W. Ritter y E. W. Ritter, "Medicine men and spirit animals in rock art of western North American". En *Actes of International Symposium of Rock Art* (Oslo: Universitet Sforlaget, 1972), 6-12; K. Hedges, "Southern California rock art as shamanic art", *American Indian Rock Art* num 2 (1976): 126-138; K. Wellmann, "Rock art, shamans, phosphores and hallucinogenes in North America", *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* num 18 (1981): 89-103; P. Schaafsma, "Shamans' gallery: a Grand Canyon rock art site", *Kiva* num 55 (3) (1990): 213-234; D. S. Whitley, "Shamanism and rock art in Far Western North America", *Cambridge Archaeological Journal* num 2 (1) (1992): 89-113; P. Schaafsma, "Trance and transformation in the canyons: shamanism and early rock art on the Colorado Plateau". En *Shamanism and rock art in Nort American* (San Antonio: Rock Art Foundation 1994), 45-71; S. A. Turpin (Ed.), *Shamanisme and rock art in North American* (San Antonio: Rock Art Foundation, 1995); D. L. Blanchard, "Shamans and master artist: understanding the parallels in rock art", *American Indian Rock Art* num 23 (1997): 183-188; R. Bury, "Too many shamans: ethics and politics of rock art interpretation", *American Indian Rock Art* num 25 (1999): 149-154; D. S. Whitley, *The art of the shaman: rock art of California* (Salt Lake City: University of Utah Press, 2000); G. F. Erickson, "Post-Transformational Evidence for a Shamanic Soul Trip to Other", *American Indian Rock Art* num 36 (2010): 125-132; A. P. Garfinkel y D. R. Austin, "Reproductive symbolism in Great Basin rock art: bighorn sheep hunting, fertility and forager ideology", *Cambridge Archaeological Journal* num 21 (3) (2011): 453-471; E. Hill, "Animals as agents: hunting ritual and relational ontologies in prehistoric Alaska and Chukotka", *Cambridge Archaeological Journal* num 21 (3) (2011): 407-426; N. Mykhailova y A. P. Garfinkel, "Horned hunter, shaman, ancestor and deity", *Origin of language and culture* num 5 (1) (2018): 5-26.

Para América del Sur: P. Furst, "West mexican tomb sculptures as evidence for shamanism in prehispanic Mesoamerica", *Antropologica* num 15 (1965): 29-80; J. Schobinger, "El arte rupestre del área Andina como expresión de ritos y vivencias shamánicas o iniciáticas", en *Shamanismo sudamericano*, *Almagesto* (Buenos Aires, 1997), 45-67; A. M^a Llamazares, "Arte chamánico del antiguo Noroeste argentino", *Visión Chamánica* num 3 (2000): 44-50; A. M^a Llamazares y C. Martínez Sarasola, *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena de Sudamérica* (Buenos Aires: Biblos, 2000); C. Klein, E. Guzmán, E. Mandell y M. Stanfield-Mazzi, "The role of chamanism in Mesoamerican art", *Current Anthropology* num 43 (3) (2002): 383-419.

²⁹ J. A. Grimm, *The shaman. Patterns of Siberian and Ojibway Healing* (Norman: University of Oklahoma Press, 1987); M. Hoppal, "On the origins of shamanism and the Siberian rock art". En *Studies on shamanism* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992), 132-149; A. Rozwadowski, M. M. Kosko y T. A. Dowson (Eds.), *Rock art. Shamanism and Central Asia: discussions of relations* (Varsovia: Wydawnictwo Akademickie, 1999); E. Devlet y M. A. Devlet, "Siberian shamanistic rock art", en *Spirits and stones: shamanism and rock art in Central Asia and Siberia*, (Poznan, Instytut Wschodni UAM, 2002), 120-136; A. Rozwadowski, "Crossing the crack: flying to the cloud indo-iranians, shamanism and central Asian rock art", *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* num XXXIII (2002): 97-106;

pormenorizadas y contundentes contra la hipótesis del chamanismo para explicar parte del arte rupestre prehistórico³³.

Dichos animales, insistimos que salvajes, actúan como hierofanías de lo sagrado, como animales guía y auxiliares y como compañeros necesarios en la caza, en la magia y en los rituales del varón que les acompaña en una suerte de viaje y ceremonia evidente. El hombre, y no hay mujeres en estas escenas nuestras del ARL, no ara, no siembra, no cosecha, no recurre al animal como elemento de tiro, de labranza o como transporte y carga... Es un hombre que se intercala entre otros seres, de rango trascendente, que le auxilian, es evidente, pero nunca en cuestiones cotidianas y agropecuarias, sino en actividades cinégéticas, mas también en tránsitos de carácter espiritual. El ciervo y el toro adquieren y conservan siempre unos rasgos poderosos y cualidades que permiten al ser humano acceder a mundos sobrenaturales a través del trance, del éxtasis y de los estados alterados de conciencia³⁴.

A. A. Znamenski, *Shamanism in Siberia. Russian records of indigenous spirituality* (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003); T. Huisheng, "Opposition and unity: shamanistic dualism in Tibetan and Chinese pre-historic art", *Rock Art Research* num 23 (2) (2006): 217-226; A. Rozwadowski, "Historic and protohistoric shamanic rock art in Siberia: a view from the Altai", *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* num 33 (2015): 195-286; A. Rozwadowski, "Travelling through the rock to the otherworld: The shamanic 'grammar of mind' within the rock art of Siberia", *Cambridge Archaeological Journal* num 27 (3) (2017): 413-32.

³⁰ Para Sudáfrica, siempre una selección y por orden cronológico: H. C. Woodhouse, "The Medikane Rock-paintings: Sorcerers or Hunters?", *South African Archaeological* num 23.90 (1968): 37-39; J. D. Lewis-Williams, *Believing and seeing. Symbolic meaning in Southern San rock paintings* (Londres: Academic Press, 1981); C. A. Hromnik, "A testament to the shamanistic hallucinatory trance theory of the southern African rock art", *Rock Art Research* num 8 (2) (1991): 99-102; R. Yates y A. Manhire, "Shamanism and rock paintings: aspects of the use of rock art in the South-Western Cap, South Africa", *South African Archaeological Bulletin* num 46 (1991): 3-11; H. Pager, "San trance performances documented in the ethnological reports and rock paintings of Southern Africa", *Rock Art Research* num 11 (2) (1994): 88-100; J. D. Lewis-Williams y T. A. Dowson, *Images of power. Understanding Southern African Rock Art* (Ciudad del Cabo: Struik, 1999); A. Solomon, "Myth, shamanism and san rock art (South Africa)", *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* num XXXIII (2001-2002): 85-96; T. A. Dowson, "Re-animating Hunter-gatherer Rock-art Research", *Cambridge Archaeological Journal* num 19 (3) (2009): 378-387; M. McGranaghan y S. Challis, "Reconfiguring hunting magic: southern bushman (san) perspectives on taming and their implications for understanding rock art", *Cambridge Archaeological Journal* num 26 (4) (2016): 579-599; J. Kinahan, "The solitary shaman: Itinerant healers and ritual seclusion in the Namib Desert during the second millennium AD", *Cambridge Archaeological Journal* num 27 (3) (2017): 553-569.

³¹ En el Sáhara F. Soleilhavoup, "Images chamaniques dans l'art préhistorique du Sahara", *L'Anthropologie* num 36 (3). (1998): 201-224.

³² Para Australia, A. Lommel y D. Mowaljarlai, "Shamanism in Northwest Australia", *Oceania* num 64 (4). (1994): 277-289; M. U. Bullen, "Shamanic portals: do they occur in Australian rock art?", *American Indian Rock Art* num 22. (1998): 103-110; C. Chippindale, B. Smith y P. Taçon, "Visions of dynamic power: archaic rock-paintings Arnhem land, Australia", *Cambridge Archaeological Journal* num 10 (1) (2000): 63-101; E. Anati, "Miti e memorie dell'epoca dei sogni: la pittura su corteccia degli aborigeni australiani", *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* num XXXIII. (2002): 117-139; M. Bullen, "The role of trance in the creation of rock art images", *Rock Art Research* num 27 (2) (2010): 210-216.

³³ P. Bahn, "Save the last trance for men: an assessment of the misuse of shamanism in rock art studies". En *The concept of shamanism: uses and abuses.*, Nueva York William Morrow and Company, 1993, 51-94; P. Bahn, "Membrane and numb brain: a close look at a recent claim for shamanism in Palaeolithic art", *Rock Art Research* num 14 (1) (1997): 62-68; R. Martínez González, "Crítica al modelo neuropsicológico. Un abuso de los conceptos de trance, éxtasis y chamanismo a propósito del arte rupestre", *Cuicuilco* num 29 (2003): 1-13; P. Bahn, "M'accorderiez-vous cette transe? Us et abus du chamanisme dans la recherché en art rupestre". En *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique.* (París: Errance, 2006), 11-51; D. Hodgson, "Altered states of consciousness and palaeoart: An alternative neurovisual explanation", *Cambridge Archaeological Journal* num 16 (1) (2006): 27-37; R. Martínez González, "El chamanismo y la corporalización del chamán: argumentos para la deconstrucción de una falsa categoría antropológica", *Cuicuilco* num 46 (2009): 197-220.

³⁴ Nuestras aportaciones sobre el chamanismo se han basado siempre en la lectura documentada de la bibliografía habitual. Inicialmente con M. Eliade y posteriormente con R. N. Hamayon, *Chamanismos de ayer y hoy* (México: Universidad Nacional Autónoma, 2011) y su gran contribución: R. Hamayon, *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien* (Nanterre: Société d'Ethnologie, 1990). O bien en los trabajos de M. Harner, *The way of the shaman: a guide to power and healing* (Toronto / N. York: Bantam Books, 1982). Existe traducción al español en la editorial

En otras estaciones, alejadas de La Araña y La Vieja, también se observa esa dualidad de animales vinculados a un singular personaje. Nos referimos, por ejemplo, a la cabra montés y al ciervo, parcialmente solapados ambos, que acompañan con fidelidad a un arquero, con dos plumas en la cabeza y las piernas flexionadas, y que se encuentran en la Cañaica del Calar (Moratalla, Murcia)³⁵.

Por otra parte, hay que recordar que en el mundo de los chamanes, cuantos más animales se vinculen al ser humano, indica que mayor es el poder del chamán. Es por ello, acaso, la conjunción de toros-ciervo y su conjugación con los arqueros que no cazan ni combaten, pero que se intercalan entre los animales, en La Vieja y en La Araña. El artista estaba reflejando el íntimo lazo entre chamán/héroe y animal guía.

c. La posible relación de los frisos de herbívoros + héroes humanos o Jefes Espirituales con escenas de recogida de la miel³⁶, cuyo valor trascendente también hemos destacado en otras publicaciones³⁷,

Kairós, Barcelona, 2016. Ver, igualmente las contribuciones de G. Reichel Dolmatoff, *El chamán y el jaguar. Estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia* (México: Siglo XXI, 1978); W. Rutherford, *Chamanismo: los fundamentos de la magia* (Madrid: Edaf, 1989); D. Vazeilles, *Les chamanes, maîtres de l'univers. Persistance et exportations du chamanisme* (París: Les Éditions du Cerf y Fides, 1991). Existe traducción al español en *Desclée de Brouver*, Bilbao, 1995; J. M^a Fericgla, *Los jíbaros, cazadores de sueños. Diario de un antropólogo entre los chamanes suhar* (Barcelona: Integral, 1994); M.I Harner, *La senda del chamán* (Bogotá: Planeta, 1994); M. Morgan, *Las voces del desierto* (Barcelona: Ediciones B, 1995); M. Perrin, *Le chamanisme* (París: Presses Universitaires de France, 1995); J. M^a Poveda, *Chamanismo. El arte natural de curar* (Madrid: Temas de Hoy, 1997).

De otros investigadores antes y al principio aludidos: J. D. Lewis-Williams, "Agency, art and altered...", 1997; J. Clottes y J. D. Lewis-Williams, *Los chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées* (París: Seuil, 1996). Existe traducción al español en la editorial Ariel, Barcelona, 2001. J. D. Lewis-Williams, *The mind in the cave. Consciousness and the origins of art* (Londres: Thames & Hudson, 2002). Existe traducción al español en la editorial Akal, Madrid, 2005.

³⁵ A. Beltrán Martínez, *Los abrigos pintados de la Cañaica del Calar y de la Fuente del Sabuco en El Sabinar* (Murcia) (Zaragoza: Monografías Arqueológicas IX, 1972).

³⁶ Acerca de la miel como alimento no solo con propiedades medicinales, sino asociada a cuestiones espirituales y trascendentes (por orden cronológico): L. Weniger, *Zur Symbolik der Biene in der Antiken Mythologie*, Breslau, 1871; W. Robert-Tornow, *De apium mellisque apud veteris significatione et symbolica et mythologica*, Berlin, 1893; H. M. Ransome, *The Sacred Bee in Ancient Times and Folklore*, London, 1939; A. M^a Martín Tordesillas, *Las abejas y la miel en la Antigüedad Clásica* (Madrid: Cúndor, 1968); L. R. Dams, "Bees and honey-hunting scenes in the Mesolithic rock art of eastern Spain", *Bee World* 59 (1978): 45-53; L. R. Dams, "Abeilles et récolte du miel dans l'art rupestre du Levant espagnol". En *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch vol. I* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983), 363-369; N. Anido, "Quand les dieux se régalaient d'huile et de miel", *Cahiers de Littérature Orale* num 18 (1985): 201-211; A. Bernard Cook, "The bee in Greek mythology", *Journal of Hellenic Studies* num 15 (1985): 1-24; E. Crane y A. J. Graham, "Bee Hives of the Ancient World", *Bee World* 66 (1985): 23-41 y 148-170; P. Fernández Uriel, "Algunas anotaciones sobre la abeja y la miel en el mundo antiguo", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua* num 1 (1988): 185-218; J. Goût, *Le miel et les hommes* (Thionville: Gerad Klopp, 1991); A. M^a. Vázquez Hoyos, "La miel, alimento de eternidad", *Gerión Anejos III* (1991): 61-93; P. Fernández Uriel, "La evolución mitológica de un mito: la abeja", en Carlos G. Wagner (ed.): *Formas de difusión de las religiones antiguas, Ediciones Clásicas* (Madrid, 1993), 133-159; L. Freire García, "Las abejas de Sansón", *Boletín SEA* num 12 (1995): 31-32; F. Alonso Romero, "Las almas y las abejas en el rito funerario gallego del abellón", *Anuario Brigantino* num 23. (2000): 75-84; E. Crane, "The rock art of honey hunters", *Bee World* num 86 (1) (2005): 11-13; D. Becerra Romero, "La miel, un peligroso manjar", *Habis* num 39. (2008): 409-420; P. Fernández Uriel, *Dones del cielo. Abeja y miel en el Mediterráneo Antiguo* (Madrid: UNED, 2011); S. Van Overmeire, "The Perfect King Bee: Visions of Kingship in Classical Antiquity", *Akroterion* num 56 (2011): 31-46; F. Lander, Thambi Rusell, "The bees are our sheep': the role of honey and fat in the transition to livestock keeping during the last two thousand years in southernmost Africa", *Azania: Archaeological Research in Africa* num 50 (3) (2015): 318-342.

³⁷ J. F. Jordán Montés y J. A. González Celdrán, "¿Recolectores de miel o libadores de conocimientos espirituales? Una interpretación desde perspectivas antropológicas de las escenas de recogida de miel en el arte rupestre levantino": En *II Congreso de Historia de Albacete*, vol. I (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2002), 117-127; J. F. Jordán Montés, "Los cazadores de miel: desde Minateda hasta los Pirineos. La miel que destila sobre las astas de los toros y en las cuernas de los ciervos en el arte rupestre levantino español". En *Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico* (Valencia: Universidad Valenciana de Verano, Sección de Estudios Arqueológicos, V. Varia XI 2012), 109-156; J. F. Jordán Montés, "El ciervo, el árbol y la

confieren a estas dos instantáneas de Alpera y de Bicorp unos significados extraordinarios y de amplios horizontes³⁸. La miel es alimento de sabiduría, de elevación sobre la mortal condición humana y permite, tras su ingesta, el ingreso en espacios sagrados³⁹.

d. El protagonismo singular y esencial del personaje humano, del Jefe Espiritual, intercalado en los frisos de toros y ciervos, es posible entenderlo desde diversas perspectivas: un chamán en el ejercicio de su actividad; un *despotes therón*⁴⁰ o señor de los animales; un hechicero.... Sus características de vestimenta, de actitud y anatómicas le singulariza del resto de los personajes de los palimpsestos. Si consultamos la obra de R. Dolmatoff⁴¹, hay paralelismos formales con los indígenas tukanos del Amazonas y que merecen al menos una reflexión. No por contactos culturales, es evidente; sí en cuanto un ancestral sustrato cultural común del mundo euroasiático y por emigración al americano. El llamado *payé* o chamán presenta la capacidad de transformarse en jaguar o en anaconda. Nuestro héroe primordial o Jefe Espiritual de La Vieja (o de Cantos de la Visera) domina iconográficamente una conjunción de toro y ciervo o se vincula a esos animales, mientras que sus compañeros de La Araña o de Minateda se conforman con los ciervos. El *payé* descrito por R. Dolmatoff utiliza una suerte de lanza sonajera que sirve de signo de autoridad y que actúa como voz poderosa; nuestro héroe de La Vieja creemos que alza varias flechas y las hace entrechocar para generar ruido o hacer pasar el viento entre el haz de saetas para alcanzar el mismo objetivo: un sonido singular que le identifica como individuo especial, con poderes. El *payé* se caracteriza por su falo prominente, al igual que el brujo o chamán de La Vieja, acaso para participar simbólicamente en la procreación de los animales que serán después cazados y en potenciar la fertilidad de los mismos. Nada nos es posible afirmar, en cambio, acerca de la ingestión de plantas psicotrópicas o alucinógenas, porque no aparecen en la iconografía del arte levantino; acaso solo sus consecuencias: el inicio del vuelo o de la danza del héroe primordial de La Vieja y cuya finalidad era elevarse hasta las esferas celestes y lograr en beneficio de su comunidad diversas medicinas o bien consultar algunas cuestiones con las divinidades. Las copiosas y largas plumas que ornaban su cabeza manifiestan su vinculación con el vuelo de las aves.

No exponemos aquí una burda comparación, sino una serie de analogías que podrían indicar unos conceptos patrimoniales y ancestrales, con las variaciones y matices que se deseen a causa de los milenios transcurridos, a consecuencia de los espacios recorridos.

2. El atrezo en La Vieja y en La Araña

Entendemos que todos admitimos la trascendencia que las imágenes plasmadas en cualquier soporte, alcanzan en la mentalidad de los hombres antiguos o primitivos; y en los actuales o “modernos”. Nada se vende sin una buena campaña publicitaria de estímulos visuales que permiten recordar y desear. Establecido este principio, consideramos que la representación pictórica de los detalles de las escenas, constituía un preludio esencial para captar los mitos,

miel del Barranco Estercuel (Alcaine, Teruel, España). En recuerdo de Vicente Baldellou”, Cuadernos de Arte Prehistórico num 2 (2016): 102-126.

³⁸ Existen otras estaciones rupestres del ARL que muestran escenas de recogida de la miel, pero por razones de espacio no nos podemos extender más aquí y hoy. Ver, en consecuencia y por ejemplo: A. Ribera, M^a F. Galiana, P. Torregrosa y V. Llin, “L’Abric de la Penya. Noves pintures rupestres postpaleolítiques a Moixent (València)”, *Recerques del Museu d’Alcoi* num 4 (1995): 121-133; T. Martínez i Rubio, “El abrigo de Los Chorradores (Millares, Valencia). Una nueva representación de recolección de miel a orillas del río Júcar”. En *El arte rupestre del arco mediterráneo de la Península Ibérica, Generalitat Valenciana* (Valencia: 2009), 95-104.

³⁹ Es necesario consultar los trabajos de E. Hernández Pacheco, “Escena pictórica con representaciones de insectos de época paleolítica”, *Boletín de la Sociedad Española de Historia Natural* num 50 (1921): 62-67; M. Vidal y López., *Estudis d’art originari. Els insectes en l’Art Quaternari, Sèrie de Treballs Solts del SIP* num 3 (1937); J. B. Porcar Ripollés, “Iconografía rupestre de La Gasulla. Representaciones de insectos”, *Boletín Sociedad Castellonense de Cultura* num 25 (1949): 169-182.

⁴⁰ J. M^a Blázquez Martínez, “El despotes therón en Etruria y en el mundo mediterráneo”, *Zephyrus* num 9. (1958): 163-175; M. Campagno, “¿Asia o África? El motivo predinástico del Señor de los Animales en el Antiguo Egipto”, *Estudios de Asia y África* num XXXVI (3) (2001): 419-430.

⁴¹ G. Reichel Dolmatoff, *El chamán...*, 1975.

participar en las ceremonias y en fin, comprender una cosmogonía entre los cazadores y recolectores del ARL. Y, sin duda, para entender el protagonismo y el papel desempeñado por cada personaje de lo representado.

2. 1. La importancia de las plumas

Nuestros cazadores y recolectores peninsulares fueron muy proclives a utilizar los adornos de plumas en sus cabezas, posiblemente ceñidos a sus frentes con bandas de cuero o de fibras vegetales, y generalmente asociadas a los varones⁴².

Al margen de todo adorno estético, habría que asumir funciones de amedrentamiento y/o apotropaicas en el empleo de tales efímeros adminículos, pero también de elevación espiritual por su evidente vinculación con las aves y sus vuelos. Las migraciones estacionales de las aves, como las grullas de Cantos de la Visera, sin duda excitaron la imaginación de los jefes espirituales o de los chamanes que pintaron en sus paneles. Así como se elevaban las aves y emprendían sus vuelos estacionales en el cielo, actuando incluso alegóricamente como psicopompos, del mismo modo los chamanes iniciaban sus viajes extáticos imaginados, aunque hubiera que recurrir al aderezo de los penachos de plumas, como en La Vieja, y provocar una mutación simbólica en pájaro.

Sin olvidar los precedentes paleolíticos de los seres humanos con cabezas de pájaro que son además itifálicos (Altamira en Santander, España; Lascaux en Francia; Addaura en Italia)⁴³, esta cuestión de los vínculos de las aves con los humanos ha sido desarrollada en estudios de pueblos indígenas de América del Norte y a ellos remitimos⁴⁴. Del mismo modo, los chamanes representados en el arte rupestre, ya en pinturas o en grabados, del Asia Central y de Siberia, suelen aparecer ataviados con complejos tocados de plumas en sus cabezas⁴⁵, lo cual podría ser una de las constantes de los atuendos de este tipo de individuos.

No creemos que sea posible determinar las especies de aves que contribuyeron a embellecer las cabezas de nuestros ancestros. Pero sí hemos de destacar en La Vieja un formidable penacho en el protagonista esencial de la escena principal y cuyo significado completo es difícil de aprehender. No hay otro paralelo tan espectacular en todo el ARL, si exceptuamos el gran arquero de la Cueva de la Saltadora, en cuya cabeza parece lucir una estructura circular, a modo de diadema, que sustenta tres grandes plumas⁴⁶. Y el caso de un trepador con un tocado abierto en abanico con

⁴² F. Jordá Cerdá, "Los tocados de plumas en el arte rupestre levantino", *Zephyrus* num 21-22 (1970-71): 35-72; F. Jordá Cerdá, "Las puntas de flecha en el arte levantino". En XIII Congreso Nacional de Arqueología (1975): 219-226. Muy interesante desde una perspectiva etnográfica, porque se analizan con detalle las diademas, los tocados de pluma, las máscaras y demás ajorcas, brazaletes y otros abalorios y adornos: M^a F. Galiana, "Contribución al arte rupestre levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas", *Lucentum* num IV (1985): 55-86.

⁴³ Para estas cuestiones, sin duda: G. Brusa-Zappellini, "Vortici piumati e ibridi...", 2001-02. Consultar, igualmente, M^a Lazarich, A. Ramos-Gil y J. L. González-Pérez, "Prehistoric bird watching in Southern Iberia? The rock art of Tajo de las Figuras reconsidered", *Environmental Archaeology* num 24 (4) (2019): 387-399. Sobre hibridación en general en el ARL, J. F. Jordán Montés, "Los seres híbridos en el arte rupestre levantino". En Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2011 (Valencia: Universidad Valenciana de Verano-UVVE, 2012), 129-179.

⁴⁴ H. Tyler, *Pueblo birds and myths* (Flagstaff: Northland Publishing Company, 1979); P. Shaafsma, *Indian rock art of Southwest* (Santa Fe: The School of American Research, 1980); K. Hedges, "Rock art portrayals of shamanic transformation and magical flight", *Rock Art Papers* num 2 (1985): 83-94; J. Earl Warner, "Transformations: man to bird", *URARA* num IX. (1989): 31-41; A. Patterson, "The bird-head symbol, some speculations as to its meaning", *URARA* num XVIII (1998): 131-138; En esos estudios se vincula a los chamanes representados con cabezas de ave y engalanados de prendas con plumas, y a sus vuelos extáticos, con la mutación del ser humano en aves. Se trataría de una estrategia para ser reconocidos por las divinidades y equiparados en calidad a los espíritus que moran en las otras esferas.

⁴⁵ A. Rozwadowski, "Did shamans always play the drum? Tracking down prehistoric shamanism in Central Asia", *Documenta Praehistorica* num XXXIX (2012): 277-286.

⁴⁶ H. Obermaier y P. Wernert, *Las pinturas rupestres del Barranco de La Valltorta (Castellón)* (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, memoria num 23

muchas plumas en el Cingle de la Mola Remigia, abrigo IV⁴⁷. Pero lo habitual fue mostrar una o dos plumas.

Regresamos a La Vieja. La importancia y trascendencia del individuo central se debe, en buena medida a que porta y luce su tocado de plumas, que le singulariza del resto y le destaca de todos los demás humanos, ya sean hombres o mujeres. Su ubicación entre los toros reconvertidos en ciervos, su danza, su pose “guerrera”, sus armas... le subliman, sin duda; pero quedaría su exaltación inconclusa sin su adorno emplumado en la cabeza. Las plumas le otorgaban a aquel individuo su rango de jefe dominante, “político”, pero también el elevaban espiritualmente sobre el resto de los miembros de la banda, capaz de portar las preces y los anhelos de sus compañeros de tribu a las esferas celestes. Del mismo modo, las plumas les transformaban en un ser ligero, liviano, en un ave, que le permitían emprender el vuelo ¿extático? que está iniciando, a tenor de lo que observamos en la danza o carrera de sus piernas.

2. 2. La trascendencia de las danzas⁴⁸

La importancia de las danzas⁴⁹ en el arte rupestre levantino debe resaltarse como elemento etnográfico en el ARL. Garfinkel⁵⁰ planteó que las danzas en nuestra especie humana presentaban cinco causas elementales y básicas: cortejo y sexualidad; sepelios y mundo funerario; chamanismo, trance y exaltación de creencias religiosas; fomento de la fertilidad agraria y ocio y evasión en las sociedades urbanas modernas.

Hay que destacar en el ARL varias escenas en las que aquellos cazadores y recolectores sí ejecutaron danzas, además de lo que observamos en La Vieja y en La Araña, con diferentes sentidos y en distintas situaciones. Realizamos una somera selección de las instantáneas más nítidas.

a. La danza o coro multitudinario en Muriecho I (Colungo, Huesca) (Figura 8), cuyos integrantes, unos sentados o en cuclillas, otros en pie, extienden sus brazos, se agitan y baten palmas, ante la captura de un ciervo vivo. Participan todos en una ceremonia, dirigida por un chamán o jefe espiritual con máscara de caballo y que además es el personaje que ase con las manos y por las cuernas al animal apresado, mientras que otros le sujetan por las patas. El conjunto de participantes genera un semicírculo en torno a la escena y protagonistas principales⁵¹.

(1919), 14; R. Viñas Vallverdú, La Valltorta. Arte rupestre del Levante español (Barcelona: Ediciones Castell, 1982), 155.

⁴⁷ J. B. Porcar; H. Obermaier y H. Breuil, Excavaciones en la cueva Remigia (Castellón) (Madrid: Junta Superior de Excavaciones, Memoria num 136 (1935); E. Marconell, “Las pinturas rupestres de la Cueva Remigia”, Noticiario Arqueológico Hispánico num I (1953): 19-24. E. Sarriá Boscovich, “Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Mestre, Castellón)”, Lucentum num VII-VIII (1988-89): 7-33.

⁴⁸ F. Jordá Cerdá, “Las representaciones de danzas en el arte rupestre levantino”. En III Congreso Nacional de Arqueología (Porto: Junta Nacional da Educação, 1974), 43-52.

⁴⁹ El tema de la representación de danzas ya se planteó incluso para el arte paleolítico: H. Khün, On the track of prehistoric man (Nueva York: Random House, 1955). 96-97; Y. Garfinkel, “Dance in prehistoric Europe”, Documenta Praehistorica num XXXVII (2010): 205-214.

⁵⁰ Y. Garfinkel, “The evolution of human dance: courtship, rites of passage, trance, calendrical ceremonies and the professional dancer”, Cambridge Archaeological Journal num 28 (2) (2018): 283-298.

⁵¹ V. Baldellou, A. Painaud, M^a J. Calvo y P. Ayuso, “Las pinturas rupestres del Barranco de Arpán (Asque-Colungo, Huesca)”, Bolskan num 10 (1993): 31-96; V. Baldellou, P. Ayuso, A. Painaud y M^a J. Calvo, “Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)”, Bolskan num 17. (2000): 33-86; P. Utrilla y M. Martínez-Bea, “La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico”, Munibe num 57. Homenaje a Jesús Altuna (2005-2006): 161-178; V. Baldellou, M^a J. Calvo, M^a N. Juste e I. Pardinilla, Arte rupestre del río Vero (Huesca: Comarca de Somontano de Barbastro, 2009).



Figura 8
Danza en Muriecho I, según V. Baldellou

b. La danza femenina de Cogull (Lleida) (Figura 9), acaso ceremonia propiciatoria de la fecundidad, en torno a una cierva grávida, que recibe la herida de una flecha, acaso signo fecundante, y a un ser itifálico de menor tamaño, y en la que intervienen una decena de mujeres, con faldas acampanadas y prominentes senos al desnudo, acaso diez, distribuidas en parejas. Una de esas parejas se orienta hacia la testuz de uno de los toros del friso de bóvidos, mientras que otra pareja se vincula a la cierva embarazada. Una pareja de ciervos, macho y hembra, parece reforzar la idea de regeneración de la vida y de la naturaleza⁵². El contacto directo y corporal de mujeres con ciervos existe también en la lejana estación de Las Bojadillas (Nerpio, Albacete), aunque en apariencia las damas de esta estación no danzan⁵³.

⁵² L. Mariano Vidal, "Las pinturas rupestres de Cogul", Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans II (1908): 544-550; H. Breuil y J. Cabré, "Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre, II Les fresques à l'aire libre de Cogul. Province de Lérida (Catalogne)", L'Anthropologie num XX. (1909): 1-21 ; P. Bosch Gimpera i J. Colominas Roca, "Pintures rupestres de la Roca dels Moros de Cogul", Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans num VII (1921-26): 3-27; M. Almagro Basch, El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida) (Lleida: Institut d'Estudis llerdencs, 1952); A. Alonso y A. Grimal, L'art rupestre del Cogul. Primeres imatges humanes a Catalunya (Lleida: Pagés Editors, 2007); C. Iannicelli, Arte rupestre levantina: un'anàlisi interpretativa della semiòtica degli insiemi di Roca dels Moros (Lleida), Los Grajos (Murcia), (2014). [Tesis de Máster]. C. Iannicelli y R. Viñas, "Análisis semiótico-narrativo del arte levantino: la Roca dels Moros (El Cogul, Lleida)". En XIX Congreso Internacional de Arte Rupestre (Cáceres: IFRAO, 2015), 231-250; R. Viñas et alii, "El mural de las Roca dels Moros, Cogul (Lleida). Propuesta secuencial del conjunto rupestre", Cuadernos de Arte Prehistórico num 3 (2017): 93-129.

⁵³ A. Alonso Tejada, El conjunto rupestre de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I –Ensayos Históricos y Científicos- num 6, 1980).



Figura 9
Danza en Cogull, según M. Almagro

c. La danza de los bumeranes en la cueva del Chopo de Obón (Teruel) (Figura 10), en la que siete muy estilizados personajes con dichos instrumentos en las manos, caminan sobre un friso de ciervos y sobre dos toros enfrentados: la composición recuerda al estilo y manera de lo observado en La Vieja. Los singulares personajes del Chopo tampoco parecen pretender abatir las supuestas presas, sino que las entienden y usan como vehículos de trascendencia⁵⁴.

⁵⁴ J. V. Picazo, R. M^a Loscos, M. Martínez y M^a P. Perales, “Las pinturas rupestres de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel)”, *Kalathos* num 20-21 (2001-2002): 27-83; J. V. Picazo Millán y M. Martínez Bea, “Bumeranes y armas arrojadas en el arte rupestre levantino. Las aportaciones de la cueva del Chopo (Obón, Teruel)”. En *Arte rupestre en la España mediterránea* (Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005), 379-391.



Figura 10

Arqueros con bumeranes sobre toros enfrentados en Obón, según J. V. Picazo

d. La danza o alarde de arqueros en fila, con arcos y flechas alzados, del abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia (Ares del Maestrat, Castellón)⁵⁵. Las armas no están en posición de combate, sino en una muy semejante a la del protagonista de La Vieja, levantadas a la altura de la cabeza de los hombres.

e. Similar es la danza de arqueros con brazos y armas elevados sobre sus cabezas en la cavidad I de las Cuevas de Ribasals o del Civil III⁵⁶ (Figura 11), mientras que en la cavidad II del Civil (Tirig, Castellón) aparece una compleja mezcolanza de danzantes con armas que no se están empleando, en ese instante, para cazar o combatir⁵⁷. Esta escena es importante porque refleja las dificultades para determinar con precisión qué es un combate o escaramuza y que una danza ritual⁵⁸.

⁵⁵ J. B. Porcar Ripollés, "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Danza de arqueros ante figuras humanas sacrificadas", *Boletín Sociedad Castellonense de Cultura* num XXI (1945): 145-152; E. Ripoll Perelló, *Pinturas rupestres de La Gasulla (Castellón)* (Barcelona: Diputación Provincial, 1963); I. Domingo Sanz, *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones* (Valencia: Universitat de Valencia, 2005), 216, figs. 5 y 9; E. López Montalvo, "Caracterización de la secuencia levantina a partir de la composición y el espacio gráfico: el núcleo Valltorta-Gasulla como modelo de estudio". En *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2009), 81-94; R. Viñas y G. Morote, *Arte rupestre de Valltorta. Gasulla* (Cuenca: Asociación de Amigos del Parque Cultural de la Valltorta y Museo, 2011).

⁵⁶ R. Viñas Vallverdú, *La Valltorta. Arte rupestre...*, 172; I. Domingo Sanz, *Técnica y ejecución...*, 131 ss.; 443, lámina 1.

⁵⁷ I. Domingo Sanz, *Técnica y ejecución...* 140 y 444, lámina 2.

⁵⁸ Sobre esta posible duda de interpretación en este tipo de escenas, Yosef Garfinkel, "Dancing or fighting? A recently discovered predynastic scene from Abydos, Egypt", *Cambridge Archaeological Journal* num 11 (2) (2001): 241-254.



Figura 11
Arqueros en danza en El Civil, según H. Obermaier y P. Wernet

f. La danza agrícola, como establecía F. Jordá Cerdá⁵⁹, de Dos Aguas, de una mujer que se inclina y baila ante una *Dea*, ambas con los senos visibles y desnudos, en un rito o ceremonia que el investigador citado consideró agraria, pero que pudo ser también de impetración de la fecundidad y no necesariamente vinculada a la agricultura.

g.- La danza femenina de Los Grajos (Cieza, Murcia)⁶⁰, en torno a un posible árbol acompañado de un ser itifálico, y en la que un docena de mujeres contorsionan sus caderas y alzan con elegancia sus brazos (Figura 12). Iannicelli equiparó y comparó iconográficamente esta escena con la ya descrita de la Roca dels Moros, vio semejanzas (sin obviar las diferencias) y estableció para ambas estaciones varias fases pictóricas de ejecución y añadidos y acumulaciones, desde el final del Epipaleolítico hasta en Neolítico Reciente y el Calcolítico, pero siempre sin alterar la temática inicial según el análisis semiótico: "... a rituali e cerimonie di propiziazione della fertilità, durante i quali la danza poteva costituire un elemento fondamentale nella cerimonia"⁶¹.

⁵⁹ F. Jordá Cerdá, "Formas de vida económica en el arte rupestre levantino", *Zephyrus* num XXV (1974): 209-223; F. Jordá Cerdá, "La sociedad en el arte rupestre levantino", *Papeles del laboratorio de Arqueología de Valencia* num 11 (1975): 159-184.

⁶⁰ A. Beltrán Martínez, *La Cueva de Los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)* (Zaragoza: Monografías Arqueológicas VI. 1969); J. Salmerón Juan y M^a J. Rubio Martínez, "El barranco de Los Grajos (Cieza, Murcia): revisión de un interesante yacimiento prehistórico". En XXI Congreso Nacional de Arqueología, vol. 2 (1995), 589-602.

⁶¹ C. Iannicelli, *Arte rupestre levantina...* 171.



Figura 12
Danza de Los Grajos, según A. Beltrán

h. La danza de los arqueros del Barranco del Moro (Almansa, Albacete)⁶². Intencionadamente hemos dejado la descripción para el final por su proximidad geográfica a La Vieja. Hay aquí tres espléndidos arqueros con sus haces de flechas, pero solo uno parece emplear las armas para cazar o combatir. Los otros dos danzan, a tenor de lo que indican sus piernas flexionadas, uno de ellos, y brazos abiertos, el otro.

En consecuencia el supuesto chamán con tocado de plumas de La Vieja se inserta en una tradición etnográfica propia de los cazadores y recolectores mesolíticos de la Península Ibérica, la de reflejar danzas ceremoniales. Aunque es posible que la de La Vieja sea una escena de danza con un significado diferente. Mientras que en La Gasulla la escena se asemeja a un alarde de arqueros, y no interviene ningún animal, en La Vieja, el protagonismo de los toros-ciervos es manifiesto y relevante en todos los sentidos y otorgan al ser humano un vehículo de expresión.

2. 3. El uso ritual de las flechas⁶³ y los arcos⁶⁴

La observación detenida de los miles de arqueros que existen en el arte rupestre levantino de España evidencian que no todos usaron los arcos y flechas para abatir a presas o para sostener escaramuzas con bandas rivales o para ajusticiar a vencidos.

2.3.1. ¿Combates reales o ritualizados?

Existe un nutrido conjunto de arqueros cuyo manejo de las armas creemos que denota un uso ritual en danzas y ceremonias, en actitudes que en modo alguno se pueden calificar ni de beligerantes o de combate.

⁶² M. S. Hernández Pérez y J. L. Simón García, Pinturas rupestres en Almansa (Albacete) (Almansa: Cuadernos de Estudios Locales num 12 1995).

⁶³ F. Jordá Cerdá, "Las puntas de flecha..."

⁶⁴ M^a. F. Galiana Botella, "Contribución al arte rupestre..."; M^a. F. Galiana Botella, "Consideraciones sobre el arte rupestre levantino: las puntas de flecha". En *El Eneolítico en el País Valenciano*, (Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1986), 23-33.

Pero comencemos primero por enumerar sucintamente qué escenas bélicas aparecen en diversas estaciones, y que incluso reflejan tácticas de guerra premeditadas: La Saltadora; Cova Remigia I y III en Ares del Maestrat (Castellón); la nutrida escaramuza de Les Dogues en Ares del Maestrat (Castellón)⁶⁵ (Figura 13); o la menor de Roure en Morella (Castellón); o bien otras escaramuzas en el abrigo III de las Cuevas del Civil en La Valltorta de Tirig (Castellón) o en el abrigo IX del Cingle de Mola Remigia o en Remigia V, en Ares del Maestrat (Castellón)⁶⁶; o en el abrigo III de Las Bojadillas en Nerpio (Albacete); o la aparente ejecución de Minateda... etc.⁶⁷.

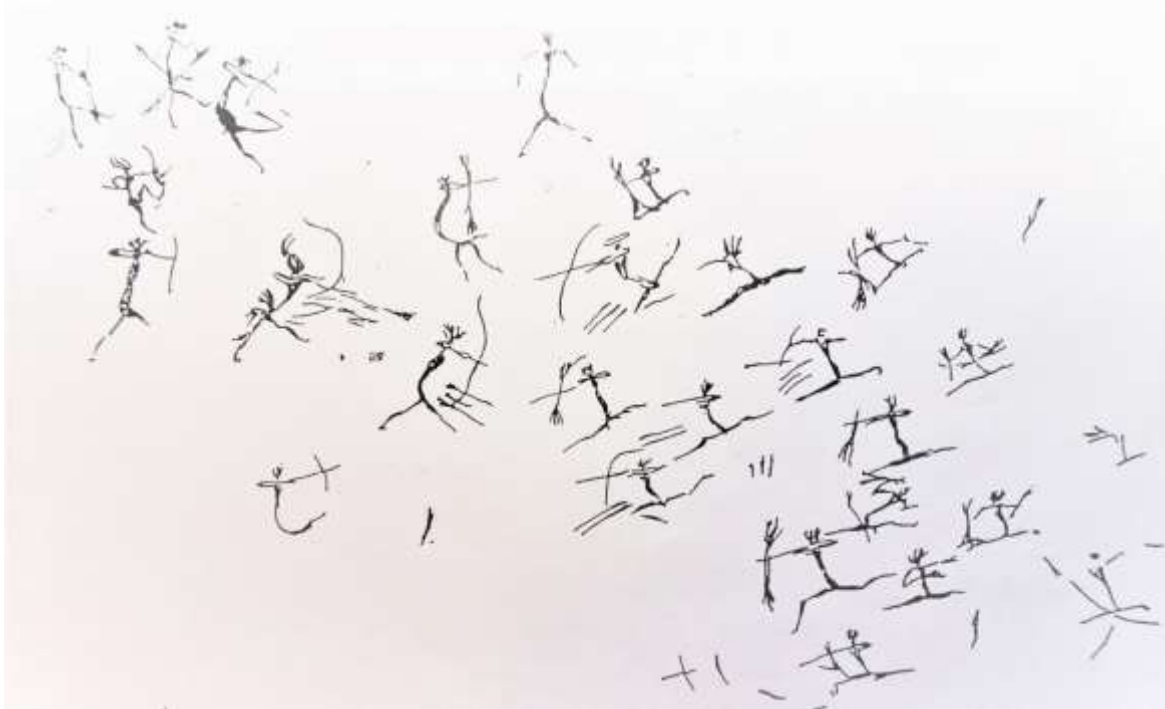


Figura 13
Combate de Les Dogues, según J. B. Porcar

Otras escenas se asemejan a alardes o desfiles, acaso previos a un combate cruento, como en el abrigo del Boro (Quesa, Castellón) o bien en el Cingle de Mola Remigia (Ares del Maestrat, Castellón).

En Minateda hemos de destacar la vinculación topográfica entre la cabeza de un toro y la figura principal de los supuestamente vencidos, atravesada por varias flechas, una de ellas impactando en la cabeza (Figura 14). ¿Acaso hemos de considerar alguna vinculación con la escena de La Vieja, en algún momento diferente del relato o del mito? ¿Es mera casualidad la coincidencia espacial del toro con el héroe o chamán atravesado por proyectiles? ¿Se trata de un rito de iniciación chamánico, como ya expusimos en su día?

⁶⁵ I. Domingo Sanz, Técnica y ejecución... 170, fig. 22 a.

⁶⁶ I. Domingo Sanz, Técnica y ejecución... 220 ss, fig. 15.

⁶⁷ Sobre escaramuzas y batallas en general en el arte rupestre levantino de la Península Ibérica hay diversas aportaciones: J. B. Porcar Ripollés, "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta, Escenas bélicas", Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura num XXII (1946): 48-60; M^a I. Molinos Sauras, "Representaciones de carácter bélico en el arte rupestre levantino", Bajo Aragón. Prehistoria num VII-VIII (1986-87): 295-310; A. Rubio i Mora, "Figuras humanas flechadas en el arte rupestre postpaleolítico de la provincia de Castellón". En XIX Congreso Nacional de Arqueología (Zaragoza: 1989), 439-450; M. Á. Mateo Saura, "La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos". En La guerra en la Antigüedad (Madrid: Ministerio de Defensa, 1997), 71-83.



Figura 14

Escena de occisión en Minateda, según H. Breuil

Muy acertadamente María Isabel Molinos Sauras sugería varias posibles interpretaciones para estas escenas bélicas que las matizaban. Así podríamos hablar de occisiones rituales de jefes ancianos; aniquilación de espíritus maléficos; captación de energías y fuerzas de los enemigos abatidos; ejecución simple de prisioneros; alardes diversos como preludio de un combate o desfiles triunfales...etc.

2.3.2. ¿Cacerías reales o alegorías?

Tampoco todos los arcos y flechas se pueden integrar simplemente como un reflejo de caza, actividad que sí es evidente e incuestionable en otras estaciones, tales como en Cova Remigia (Ares del Maestrat)⁶⁸ (Figura 15a) y Cova del Cavalls II (Tirig)⁶⁹ (Figura 15b), ambas en Castellón; o en Mas d'en Josep de la Valltorta (Tirig, Castellón)⁷⁰; o como varias de cacería en la Serra de la Pietat de Uldecona (Tarragona)⁷¹ (Figura 16a); o en la misma La Vieja o en La Araña (Figura 16b), por ejemplo⁷².

⁶⁸ H. Obermaier y H. Breuil, Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón) (Madrid: Memoria de la Junta Superior de Excavaciones 136, 1935); E. Sarriá Boscovich, "Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestrat, Castellón)", *Lucentum* num VII-VIII. (1988-89): 7-33; R. Viñas y G. Morote, *Arte rupestre de...* 176.

⁶⁹ H. Obermaier y P. Wernert, Paul, Las pinturas rupestres del Barranco de La Valltorta (Castellón) (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, memoria num 23. (1919); R. Viñas Vallverdú, *La Valltorta...*, 1982, 133; R. Martínez Valle y V. Villaverde Bonilla, *La cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta. Monografías del Instituto de Arte Rupestre num 1. (2002)*; R. Viñas y G. Morote, *Arte rupestre de...*, 2011, 96; I. Domingo Sanz, *Técnica y ejecución...*, 284, fig. 10; pág. 322, fig. 1.; págs. 332 ss.

⁷⁰ R. Viñas y G. Morote, *Arte rupestre de...* 123; I. Domingo Sanz, *Técnica y ejecución...* 244 y 255, figs. 1 y 10.

⁷¹ R. Viñas Vallverdú et alii, "El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat, Uldecona (Tarragona)", *Speleon* num 1. (1975): 115-151; R. Viñas Vallverdú et alii, "El santuario-cazadero del conjunto rupestre de Les Ermites (Uldecona, Montsià, Tarragona)". En *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2009), 49-58.

⁷² Aportaciones genéricas sobre la actividad cinegética de los cazadores-depredadores del mesolítico peninsular: M^a C. Blasco Bosqued, "La caza en el arte..."

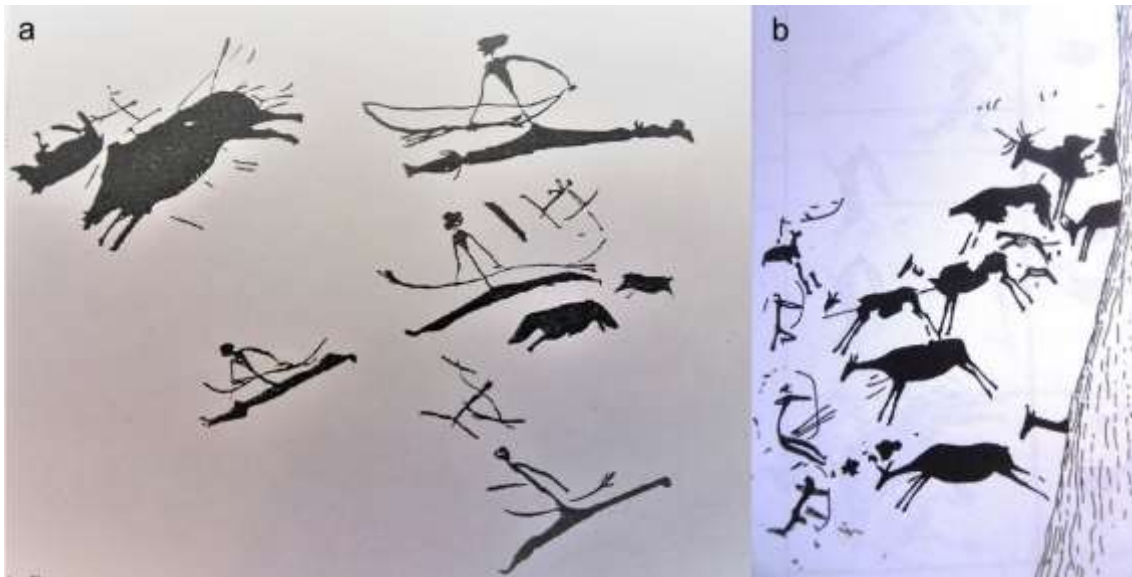


Figura 15

a. Caza de jabalí en Cueva Remigia, según J. B. Porcar; b. Caza de ciervos en la Cova dels Cavalls, según H. Breuil y H. Obermaier

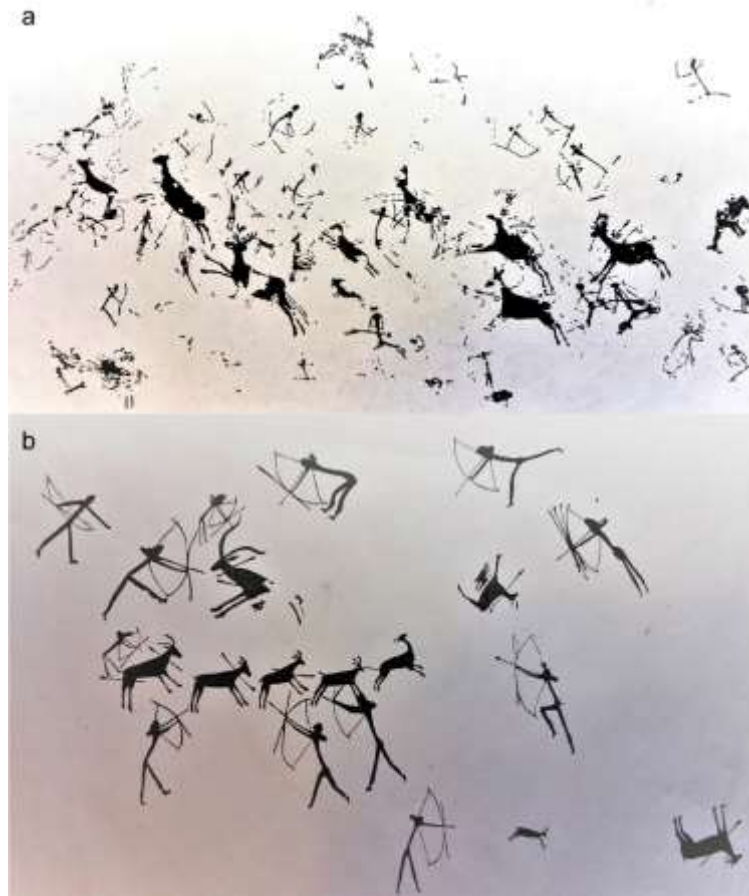


Figura 16

a. Escena de caza en La Pietat, Uldecona, según R. Viñas; b. Escena de caza de cabras en La Araña, según E. Hernández Pacheco

Existen otras escenas de aparente caza, que pensamos deben ser estimadas como representaciones de alegorías o de ceremonias vinculadas a la actividad cinegética. Nos referimos a la extraordinaria instantánea de Muriecho (Colungo, Huesca) (Figura 8, ya descrita), en la que interviene y participa un chamán o figura sacerdotal con máscara de caballo, que ase por las cuernas al ciervo capturado vivo, a la vez que asiste una veintena de individuos, quienes aplauden y danzan⁷³.

Creemos que esta escena de Muriecho halla un paralelo lejano y relativamente semejante en lo formal, con la captura de un ciervo en el abrigo grande de Minateda (Figura 17), si bien pensamos también que la escena de Minateda carece de la complejidad ceremonial de la primera, ya que en Muriecho no se manifiesta la muerte en ese instante del animal, sino su captura y todo aquello que de alegórico presenta ese instante, el momento del ofrecimiento y de la inmolación de la víctima, la cual va a servir para el sustento del clan que le ha capturado, pero que también participa en un ritual de propiciación de la fertilidad, de la renovación de la especie, la del ciervo, y de la vida, en concreto de la comunidad humana.



Figura 17
Captura y caza de ciervo en Minateda, según H. Breuil

En Minateda, en cambio, la escena se nos antoja más prosaica, más sangrienta, más triunfal y menos reverencial ante el sacrificio del animal capturado. Se ven las flechas clavadas en el cuerpo del ciervo; es una celebración más sanguinaria. Sería como comparar, el David de Miguel Ángel (contención de la pasiones, movimiento en potencia...) con el de Bernini (exaltación de la fuerza, movimiento en acto...).

Regresamos a La Vieja y a La Araña. Es precisamente en ambas estaciones, y luego también en Minateda, donde se manifiesta este uso pacífico, ceremonial y religioso de las armas. Ya hemos indicado que pudieron existir ceremonias encaminadas a combatir a grupos humanos competidores por los recursos naturales del paisaje y sus alimentos o para alcanzar la máxima efectividad en la depredación de la fauna. Pero el acto en sí en el que participan los danzantes de La Vieja y de La Araña, los arqueros con sus arcos y sus flechas, no son en ese instante, ni un ataque directo y presencial, ni significan muerte inminente.

⁷³ P. Utrilla y M. Martínez-Bea, "La captura del ciervo..."

2. 4. La vinculación con la miel

No vamos a extender nuestro discurso en este aspecto, aquí y ahora, porque en otros trabajos ya expusimos, con numerosos detalles, comentarios y bibliografía, la hipótesis de trabajo por la cual considerábamos que las escenas principales de La Vieja y de La Araña se vinculaban a escenas paralelas de recolección de miel⁷⁴ (Figuras 18 y 19). En especial cuando observamos que de las astas/cuernas de los toros-ciervos brotan unas líneas onduladas y quebradas que intencionadamente unen a esos animales híbridos y al ser humano que danza o se mueve entre ellos con los recolectores (o recolectoras) que se han encaramado a los cingles rocosos o a los árboles que albergan panales de miel.

La ingestión de la miel, representada en los paneles de arte rupestre, podría aludir a la transformación del chamán en los animales guía que le sustentan durante sus viajes, los toros reconvertidos o metamorfoseados en ciervos. La íntima asociación de chamanes con la miel no la hemos iniciado nosotros en la historiografía y es suficiente recordar algunos títulos de América del Norte⁷⁵ y de Sudáfrica⁷⁶.

El investigador Hollmann⁷⁷ destacó y observó en Sudáfrica que en algunas estaciones rupestres de los bosquimanos se otorgaba especial relevancia a la relación entre seres humanos danzantes e itifálicos rodeados con panales y enjambres de abejas. Incluso, en una de esas estaciones, en concreto en la escena denominada del hombre elefante (*Kwa Zulu-Natal Museum*), una pequeña ave aparece en comunión con el ser humano y se posa en sus espaldas, de modo similar a lo que sucede en La Vieja con el penacho de plumas del héroe o chamán. Lo más interesante es que los bosquimanos representan los panales como líneas onduladas paralelas, de modo similar a lo que realizaron nuestros cazadores recolectores mesolíticos. Esto nos anima a pensar que el arquero con plumas en la cabeza de La Vieja, en efecto, emprende un vuelo, baila o danza y se sitúa muy cerca del conjunto de líneas paralelas en zigzag, las que caen sobre las cuernas-astas del ciervo-toro. La miel que fluye destilada desde el panal, impregna las defensas de los animales guía del jefe espiritual y éste accede así a conocimientos y poderes esenciales en su personalidad. Y a fuerzas genésicas portentosas: Hollmann indica que entre los bosquimanos la ingestión de miel es un eufemismo para hablar de las uniones y relaciones sexuales en las parejas humanas. Del mismo modo, Hollman nos recuerda que la miel, en los relatos cosmogónicos de los bosquimanos, es vinculada íntimamente a la creación y crecimiento de los antílopes que cazan y de los cuales se sustentan.

Sin duda la fusión del héroe o jefe espiritual con la miel puede significar el acceso a conocimientos trascendentes y espirituales, como sucede en el mito de Odín y el árbol de Yggdrasil. Hollmann añade que la ingestión de miel y su representación pictórica, además de las connotaciones sexuales a las que alude, significa la adquisición por parte del cazador de poderes, de vigor, y de potencias espirituales... etc. Incluso recuerda el uso de la miel como ardid para atraer a los antílopes, seducidos por su sabor cuando el cazador unta una roca con dicha miel, y abatirlos. Del mismo modo recoge otras hipótesis en las cuales se describe el acceso al éxtasis como una sensación semejante a la que se percibe tras experimentar los aguijonazos de las abejas.

⁷⁴ J. F. Jordán Montés, "Los cazadores de miel: desde Minateda hasta los Pirineos. La miel que destila sobre las astas de los toros y en las cuernas de los ciervos en el arte rupestre levantino español". En Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico 2012 (Valencia: Universidad Valenciana de Verano-UVVE, Varia num XI. (2013): 109-156. Consultar igualmente E. Crane, "The rock art of honey hunters", *Bee World* num 86 (1) (2005): 11-13.

⁷⁵ A. Patterson, "The bird-head symbol..."

⁷⁶ H. L. Pager, "Rock paintings in Southern African showing bees and honey-hunting", *Bee World* num 54 (2) (1973): 61-68; H. L. Pager, "The magical-religious importance of bees and honey for the rock painters and Bushmen of Southern Africa", *South African Bee Journal* num 46 (1974): 6-9; H. L. Pager, "Cave painting suggesting honey hunting activities in Ice Age Times", *Bee World* num 57 (1976): 9-14; J. C. Hollmann, "Bees, honey and brood: Southern African hunter-gatherer rock paintings of bees and bees nests, uKhahlamba-Drakensberg, KwaZulu-Natal, South Africa", *Azania: Archaeological Research in Africa* num 50 (3) (2015): 1-29.

⁷⁷ J. C. Hollmann, "Bees, honey and brood... 1-29.

Que estos aspectos o escenas ocurrieran en el ARL merece al menos una reflexión y es admisible como posibilidad. Insistimos en que nosotros advertimos esta hilazón o polinomio en una macroescena:

toro/ciervo + defensas (cuernas o astas)+héroe o chamán+líneas quebradas abstractas + cuerda que guía hasta el panal y el enjambre + trepador o recolector/a de miel.

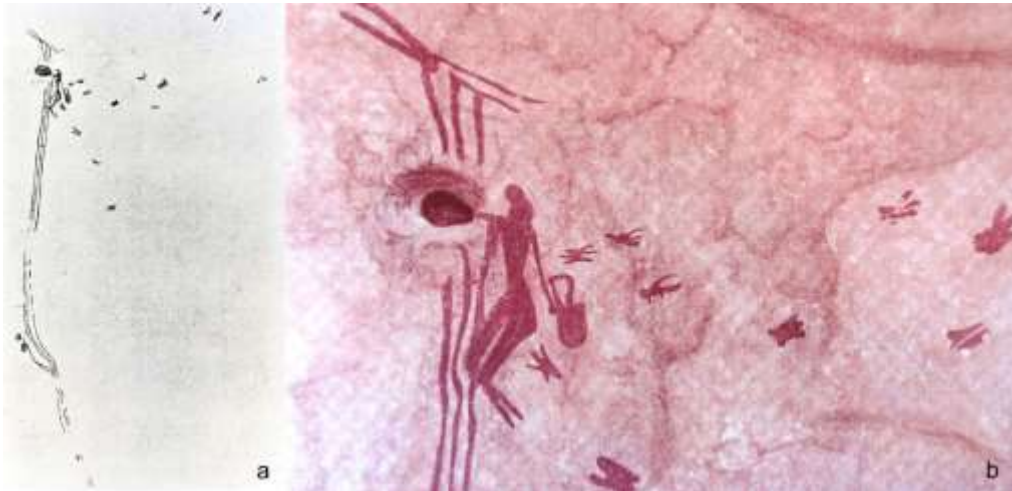


Figura 18

Escena completa (a) y detalle (b) de la recolección de miel en La Araña según E. Hernández Pacheco



Figura 19

Escena de recolección de miel de La Vieja. Cabré. El polinomio es innegable: panal, recolector, miel que destila y fluye, defensas que se impregnan de los animales guía, Jefe Espiritual que capta los conocimientos trascendentes

2. 5. La doble entidad

Siempre nos intrigó la reiteración de la figura humana con plumas principal y central, en otros personajes similares y menores.

Esta duplicidad creemos que hay que considerarla como un reflejo de los poderes que emanaban de la figura central, como una extensión en el mundo de sus energías, como la proyección de su espíritu⁷⁸, una multiplicación para incrementar el poder del representado (Figuras 5 y 6, ya descritas). Pero no habría que descartar un deseo de trascendencia, de búsqueda de la inmortalidad, a través de la duplicación de los “retratos”, de las imágenes humanas.

2. 6. La orientación de los animales

Nunca imaginamos que la orientación de los animales pudiera alcanzar algún significado psicológico o simbólico (nuestra ignorancia e ineptitud son evidentes), hasta que leímos con detalle una aportación de Sauvet, quien indica que en absoluto es una cuestión aleatoria en el arte rupestre paleolítico europeo, sino que obedece a razones de gesto gráfico, neuropsicológicas, psicomotrices...⁷⁹.

Intentemos aplicar los conceptos de Sauvet a La Vieja y a La Araña y observamos que los animales metamorfoseados, tanto de la Vieja, como de La Araña como de Minateda, miran hacia la izquierda, mientras que los animales “normales”, en apariencia sin sufrir mutaciones en sus anatomías, por las razones que sea (chamanismo, seres sobrenaturales, viajes iniciáticos...), miran hacia la derecha. Esta coincidencia en ambas estaciones consideramos que es muy importante (el mérito es de Sauvet por captar nuestra atención) y evidencia, creemos que de manera muy ilustrativa, que nos encontramos en escenas primordiales y esenciales para la comprensión de los palimpsestos. Hubo sin duda razones, no psicomotrices o ambientales para esa elección, sino de carácter simbólico. Por ello aparecen mirando hacia la izquierda los siguientes animales que deben ser estimados singulares por su protagonismo y significado diferenciador:

- a. Los toros reconvertidos en ciervos en La Vieja y que están vinculados a la recolección de la miel. El toro que no ha mutado mira hacia la derecha.
- b.- El gran ciervo macho de La Araña vinculado a la recolección de la miel. Por el contrario, los otros ciervos, entre los que se sitúa el arquero/chamán miran hacia la derecha.
- c. El gran ciervo de Minateda cuya silueta está ocupada por un arquero que no caza ni combate. Y el gran toro central de Minateda que le acompaña y del cual creemos que son hermanos en alianza en el simbolismo.
- d. El toro-ciervo de Las Bojadillas⁸⁰.
- e. Los ciervos que se vinculan a las mujeres en Solana de las Covachas, probablemente en una escena de impetración y potenciación de la fecundidad humana⁸¹.

Escapa parcialmente a esta siniestralidad uno de los protagonistas elegidos para este trabajo: el toro-ciervo de Cantos de la Visera. Desconocemos las razones que ocasionaron su singularidad. Es cierto que no hay en esta escena ni estación ningún ser humano, salvo que consideremos que el hombre sería representado mediante una metáfora: las grullas. Si el artista que realizó este conjunto de Cantos de la Visera (o la artista) fue tan original como para ser capaz de omitir la presencia y referencia humana explícitas, acaso lo fuera también para tornar del derecho lo que habría debido estar dirigido hacia la izquierda. Pero, hay un disidente: un ciervo macho que

⁷⁸ J. Earl Warner, “An examination of double entities: the application of symbolism”, *Utah Rock Art* 7 (1990): 60-78; J. Earl Warner, “An introduction to figures representing a Double Entity”, *American Indian Rock Art* num 14 (1994): 127-148.

⁷⁹ G. Sauvet, “La latéralisation des figures animales dans les arts rupestres: un exemple de toposensitivité”, *Munibe* num 57 (3) (2005-2006): 79-93.

⁸⁰ A. Alonso Tejada y A. Grimal, *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*, Barcelona: los autores, 1996.

⁸¹ A. Alonso Tejada, *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete)* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1980).

se sitúa junto a la grulla, sobre las cabezas del toro-ciervo, sí orienta su cabeza hacia la izquierda. Pura especulación; pero todas las circunstancias deben ser reflejadas⁸².

2. 7. El asunto de la hibridación

La metamorfosis de ciertos animales en otros, mediante el sencillo recurso de prolongar las astas de bóvido en cuernas de ciervo (La Vieja) (Figura 2, ya descrita), o por medio de una superposición calculada de siluetas de toros y ciervos (Cantos de la Visera Las Bojadillas) (Figura 20a y b), nos inmerge en una asociación antiquísima, con raíces paleolíticas, en una sintaxis de imágenes que denotan unos complejos simbolismos y metáforas, que o bien aluden a mitos y cosmogonías, o bien denotan creencias chamánicas o de héroes primordiales, capaces de aunar en sí los poderes y las energías de diferentes animales.

A. Leroi Gourhan y E. Anati ya plantearon, por ejemplo, hace años esta cuestión y recuerdan que estas asociaciones iconográficas entre diferentes animales son universales en el arte prehistórico, ya sea la de bisonte + caballo durante el Paleolítico Superior europeo, la del elefante + jirafa en el África Oriental⁸³, por ejemplo.

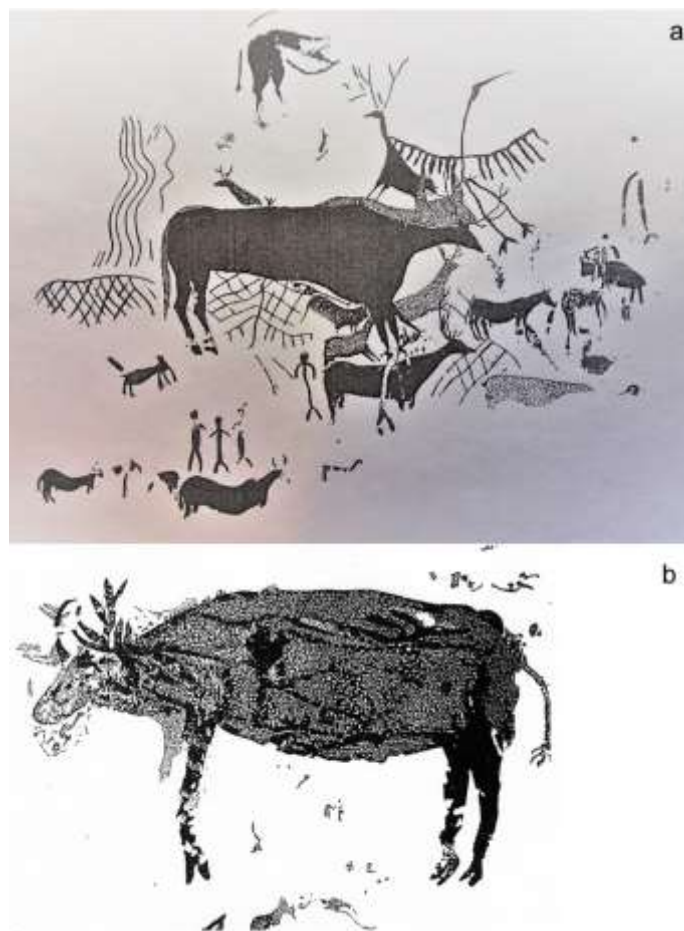


Figura 20
Animales híbridos toro-ciervo: a. Cantos de la Visera II, según J. Cabré; b. Las Bojadillas según A. Alonso

⁸² Por ejemplo un interesante trabajo sobre la perspectiva que adoptaba el artista respecto a las figuras en M. Martínez-Bea, "Aproximación al estudio de la perspectiva en el arte levantino", *Bolskan* num 2. (2008): 127-134.

⁸³ E. Anati, *La religión des origines* (París: Bayard, 1999). 118-119.

Pero no es posible extendernos aquí en el análisis de los animales híbridos o de los antropomorfos y sus múltiples combinaciones, para los que además existe una amplia bibliografía⁸⁴.

⁸⁴ Por orden cronológico, una selección: H. Bégouën y H. Breuil, "De quelques figures hybrides (mit-humaines, mit-animales) de la caverne des Trois-Frères (Ariège)", *Revue Anthropologique* num XLIV (1934): 115-119; J. Cabré Aguiló, "Figuras antropomorfas de la Cueva de los Casares (Guadalajara)", *Archivo Español de Arte y Arqueología* num 41 (1940): 81-96; E. Ripoll Perelló, "Las representaciones antropomorfas en el arte paleolítico español", *Ampurias* num 19-20 (1957-58): 167-192; M. Rousseau, "Hommes-bêtes, hommes et bêtes dans l'art paléolithique", *Histoire de la Médecine* num 5-6-7 (1968): 2-38 ; E. Ripoll Perelló, "Una figura de hombre-bisonte de la Cueva del Castillo", *Ampurias* num 33-34 (1971-72): 93-110; P. Ucko y A. Rosenfeld, "Anthropomorphic representations in Palaeolithic art". En *Santander Symposium* (Madrid: CSIC, 1972), 149-211; J. González Echegaray y L. Gordon Freeman, "La Máscara del santuario de la Cueva del Juyo". En *Altamira Symposium* (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981), 251-263; F. Jordá Cerdá, "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; A. Leroi-Gourhan, "Les entités imaginaires. Esquisse d'une recherche sur les monstres pariétaux paléolithiques". En *Homenaje al profesor Martín Almagro Basch, vol. I* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983), 251-263; D. Sonneville Bordes, "Le bestiaire paléolithique en Périgord. Chronologie et signification", *L'Anthropologie* num 90 (4) (1986): 613-656; M^{ra} S. Corchón Rodríguez, "Iconografía de las representaciones antropomorfas paleolíticas", *Zephyrus* num 43. (1990): 17-37; A. Muzzolini, "Masques et thériomorphes dans l'art rupestre du Sahara central", *ArcheoNil*, mayo (1991): 17-42; R. Bégouën, "Les animaux irréels". En *L'art pariétal paléolithique* (París: Ministère de l'Enseignement Supérieure et de la Recherche, 1993), 207-210; J. Clottes, "Les créatures composites anthropomorphes". En *L'Art Pariétal Paléolithique. Techniques et méthodes d'étude* (París: GRAPP, Ministère de l'Éducation Nationale, 1993), 197-201; J. L. Le Quellec, "Les contacts homme-animal sur les figurations rupestres anciennes du Sahara Central", *L'Anthropologie* num 99 (2/3) (1995): 393-404; J. L. Le Quellec, "Aires culturelles et art rupestre: théranthropes et femmes ouvertes du Messak (Libye)", *L'Anthropologie* num 99 (2/3) (1995): 405-443; S. Tymula, "Figures composites de l'art paléolithique européen", *Paléo* num 7. (1995): 211-248 ; M. Lorblanchet y A. Sieveking, "The monsters of Pergouset", *Cambridge Archaeological Journal* num 7 (1997) 37-56; M^{ra} S. Corchón Rodríguez, "Nuevas representaciones de antropomorfos en el Magdaleniense medio cantábrico", *Zephyrus* num 51 (1998): 35-60; A. Solomon, "Thoughts on therianthropes, myth and method", *Pictogram* num 10 (2) (1999), 10-16; R. Viñas y R. Martínez, "Imágenes antro-zoomorfas del postpaleolítico castellonense", *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* num 22 (2001): 365-392; J. Pieter, "Therianthropes in san rock art". *South African Archaeological Bulletin* num 57 (176) (2002): 85-103; A. Scarpa y S. Scarpa, "Uadi Sakallem (Tadrart Acacus): il silo del dragone", *Sahara* num 13 (2002): 91-100; J. Parkington, "Eland and therianthropes in Southern African rock art: when is a persona an animal?", *African Archaeological Review* num 20 (3) (2003): 135-147; F. Djindjian, "L'art paléolithique dans son système culturel. De la variabilité des bestiaires représentés dans l'art pariétal et mobilier paléolithique", *Colloque La spiritualité. En Actes du Colloque de la Commission 8 de l'UISPP (Paléolithique Supérieure)*, 2003 (Liège: ERAUL, 106, 2004), 127-152 ; F. Djindjian, "Essai sur la variabilité des bestiaires paléolithiques: l'art préhistorique européen a-t-il une fonction?", en *Les expressions intellectuelles et spirituelles des peuples sans écriture*, UISPP (Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques) (Capo di Ponte: Edizione del Centro, 2007), 55-56 ; K. Wehrberger, "L'Homme-lion de la grotte du Hohlenstein-Stadel/Der Löwenmensch vom Hohlenstein-Stadel". En *Les chemins de l'art aurignacien en Europe -Colloque International (2005)-*, Éditions Musée-forum, cahier num 4 (Aurignac: 2007), 331-344; G. Brusa-Zappellini, "Radici antropologiche dell'immaginario e del fantastico nell'arte animalistica del Paleolitico Superiore". En *XXIII Valcamonica Symposium* (Capo di Ponte, Centro Camuno di Studi Preistorici, 2009), 79-86; F. Djindjian y L. Oosterbeek, "L'art pariétal et l'art mobilier pour l'identification des territoires de peuplement dans le paléolithique supérieure européen : l'approche par les bestiaires". En *Espaces symboliques dans l'art préhistorique. Territoires, déplacements et localisation des sites*, UISPP (Oxford: BAR International Series 2009), 1-20 ; J. Parkington, "Ambiguïté dans la représentation des animaux et des hommes dans les peintures rupestres du Cap, Afrique du Sud", *L'Anthropologie* num 113 (5) (2009): 839-847; F. Djindjian, "Fonctions, significations et symbolismes des représentations animalières paléolithiques". En *Actes du Congrès IFRAO Tarascon-sur-Ariège*, septembre 2010, *L'art préhistorique dans le monde, Préhistoire, Art et Sociétés* tome LXV-LXVI (2011): 312-313 & 1807-1816; E. Comba, "Mixed human-animal representations in Palaeolithic art: an anthropological perspective". En *L'art pléistocène dans le monde*, IFRAO, 2010 (Tarascon-sur-Ariège: Société Préhistorique Ariège-Pyrénées, 2012), 1853-1864; J. F. Jordán Montés, "Los seres híbridos o míticos en el arte rupestre levantino", *Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico* (Valencia: Universidad Valenciana de Verano-UVVE. *Varia* num X (2012): 129-179; B. Watson, "The body and the brain: neuroscience and the representation of anthropomorphs in palaeoart", *Rock Art Research* num 29 (1) (2012): 3-18; A. Bonnet Balazut, *Portrait de l'homme en animal. De la duplicité de la figure humaine dans l'art pariétal paléolithique*, (Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, collection Arts, 2014) ; E. Palacio-Pérez y A. Ruiz Redondo, "Imaginary creatures in Palaeolithic art: prehistoric dreams or

Insistimos por otra parte que los seres humanos con rasgos animales, y en posición de danza, son frecuentes en el arte magdalenense: brujos o hechiceros de Trois Frères, de Le Gabillou... etc.

3. Un invitado de honor: la estación rupestre de Minateda⁸⁵. Donde se sintetiza un concepto

En Minateda no existe una escena totalmente equiparable en forma a las ya descritas en La Vieja y en La Araña, pero sus protagonistas esenciales están todos: toros, ciervos, arqueros que no cazan ni combaten, arqueros vinculados a los ciervos y que solapan sus siluetas sobre los herbívoros mencionados...etc. Es posible equiparar los héroes primordiales, jefes espirituales o señores de los animales de La Vieja y de La Araña con algunos personajes que levitan sobre ciervos o que se solapan a sus siluetas, en Minateda (Figura 21). Existen en el Abrigo Grande de Minateda al menos cuatro casos de extrema nitidez con semejante actitud que sus compañeros de La Vieja y de La Araña: actitud similar en el gesto y el caminar, itifalia, uso no bélico o depredador de las armas, sosiego espiritual... No hay en ellos agresividad, sino sereno acompañamiento. Y, al mismo tiempo, los animales constituyen los vehículos trascendentes sobre los cuales se desplazan, lo cual incrementa las coincidencias iconográficas entre Minateda y La Vieja y La Araña.



Figura 21

Arqueros que no cazan ni combaten en Minateda, según H. Breuil

prehistorians' dreams?", *Antiquity* num 88 (2014): 259-266 ; N. Ebinger-Rist, S. Wolf, K. Wehrberger y C. J. Kind, "L'homme-lion d'Hohlenstein", *L'Anthropologie* num 122 (3) (2018): 415-436.

⁸⁵ H. Breuil, "Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique, XI: Les roches peintes de Minateda (Albacete)", *L'Anthropologie* num XXX (1920): 1-50 ; J. F. Ruiz López, *Guía de campo del Abrigo Grande de Minateda* (Albacete: Ayuntamiento de Hellín, 2014); J. F. Jordán Montés, "Minateda: un santuario rupestre de consagración iconográfica y de congregación de bandas de cazadores y recolectores", *Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Arqueología y Prehistoria, Serie Arqueológica* num 24. *Varia* num XII (2015): 377-485; J. F. Ruiz López, *Minateda y el arte rupestre del campo de Hellín* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2018).

4. Un enigmático participante: el Monte Arabí y Cantos de la Visera⁸⁶. Donde se mimetiza un concepto (Figura 20a)

Esta estación rupestre es sumamente interesante por su singularidad esencial: no aparecen seres humanos. En consecuencia, no sería posible equiparar ninguna de sus escenas con los arquetipos iconográficos ya indicados de La Vieja, La Araña, Minateda... Salvo que consideremos que la grulla, íntimamente vinculada a una superposición intencionada de toro y ciervo, sea una alusión al chamán que danza o levita sobre los herbívoros, y fuera entonces comparable a La Vieja y a La Araña. Entonces estaríamos, indiscutiblemente, ante una variante iconográfica en la representación del mito o de la ceremonia primordial ya descrito en las páginas previas.

De este modo el toro-ciervo de Cantos de la Visera constituye, como en La Vieja y La Araña, y también en Minateda, el vehículo que traslada al chamán o al héroe a esferas ajenas al mundo terrenal. Del mismo modo, la danza o carrera que emprende el personaje de La Vieja, podría estar representada en la propia danza ritual y nupcial de las grullas y que ya estudiamos en su día⁸⁷.

A la derecha del panel de Cantos de la Visera se distingue un friso de toros y un enfrentamiento de estos animales, pero que en ningún modo se metamorfosean en ciervos, ni asumen sus astas de bóvidos las cuernas de los cérvidos. En esta escena, aparentemente secundaria, sobre el friso de bóvidos enfrentados, se pintó un probable toro de mayor tamaño, al que la falta la cabeza por pérdida ocasionada por el tiempo. El conjunto sería tal vez otra variante respecto al modelo establecido en la Vieja y en La Araña, lo que acaso evidencia las transformaciones de los relatos orales y de los mitos.

5.- La extensión del mito: La cueva del Chopo en Obón (Teruel) y otras en Tirig (Figura 10)

La escena de esta estación rupestre, ya citada antes, evidencia unos rasgos de composición y de protagonistas comunes a lo descrito en La Vieja y en La Araña:

- a. Seres humanos que caminan o danzan sobre animales.
- b. No portan arcos y flechas, sino bumeranes. Pero como sus lejanos compañeros del sur, no matan, ni amenazan, ni depredan con esas armas de cazadores. Por el contrario, en ese instante los bumeranes son instrumentos que coparticipan en un ceremonial.
- c. Existencia de un friso de toros y ciervos, enfrentados y vinculados.

Pero hay matices que diferencian esta escena de Obón con las de La Vieja o La Araña.

- a. La primera es la enorme estilización de los personajes humanos, lo cual les dota de un simbolismo especial o les sumerge en una alegoría de espiritualidad, de elevación.
- b. Los protagonistas de Obón carecen de plumas que adornen sus cabezas y que les eleven en las dimensiones celestes; pero su rango singular se lo proporciona esa estilización alargada hasta el paroxismo, sutilísima, como hilos de vida, cual personajes del Greco.
- c. La itifalia no parecer ser una preocupación primordial en la anatomía.

⁸⁶ Además del nº 19 monográfico de la revista Yakka (2011-2012), y cuya consulta resulta imprescindible para el estudio de esta estación rupestre, ver H. Breuil y M. Burkitt, "Les peintures rupestres d'Espagne, VI: les abris peints du Monte Arabí, près Yecla (Murcia)", *L'Anthropologie* num XXVI (1915): 313-329; M. S. Hernández Pérez, "Cantos de la Visera y el arte postpaleolítico de la Península Ibérica. En I Jornadas de Historia de Yecla (Murcia, 1986): 43-49; L. Ruiz Molina, "Consideraciones sobre el contexto material del arte rupestre en la región de Murcia. El Monte Arabí de Yecla (Murcia)", *Yakka* num 9 (1999): 27-34; J. F. Jordán Montés, "Arte rupestre postpaleolítico en el altiplano de Jumilla-Yecla (Murcia): descubrimientos, debates e interpretaciones", *Cuadernos de Arte Rupestre* num 2. (2005): 81-126; J. F. Jordán Montés, "Toros, grullas, chamanes y agua primordial en la estación rupestre del Monte Arabí", *Yakka* num 19 (2011-12): 175-210; A. Alonso Tejada y A. Grimal Navarro, "100 años de arte rupestre en el monte Arabí (Yecla, Murcia)". Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2012 (Valencia: Universidad Valenciana de Verano-UVVE, 2013): 39-82.

⁸⁷ J. F. Jordán Montés, "Toros, grullas, chamanes...175-210.

Existirían otras tras escenas comparables por algunas mínimas coincidencias, como aquella de La Saltadora VII, en la que un arquero con arcos y flechas, sin disparar, se sitúa sobre la testuz de un toro⁸⁸.

6. Reflexión final

Insistimos que no hemos intentado recrear un comparativismo simple, sino establecer una serie de analogías que evidencian un sustrato cultural común y unas concepciones y cosmovisiones ancestrales. Unas pervivencias (unas resonancias, diría Anati) mitológicas que se compartieron entre los cazadores del Mesolítico peninsular. Opinamos que existió en el ARL una suerte de *Ursprache*⁸⁹ o lengua iconográfica y cosmogónica común. Luego, por el tiempo y el espacio, derivaron en distintos círculos culturas o en formas de vida parcialmente diferentes, ya neolíticas, neolitizadas o como grupos relictos en procesos de regresión y extinción, también a modo de un *Stammbaum* o árbol ramificado.

Es posible que todos aceptamos la unidad cultural del arte levantino español, porque refleja modos de vida semejantes, escenas similares y representaciones casi idénticas de la fauna en su bestiario, tanto en su morfología como en sus especies, tanto por su reiterada presencia, casi permanente (seres humanos y grandes herbívoros: ciervos, toros, caballos, cabras monteses...), como por su ausencia (lobos, águilas, paisajes...) o casi ausencia (osos⁹⁰, en menor medida jabalíes, conejos, árboles...). Pero también existe una semejanza de modelos de representación y asociaciones de animales que reflejan, acaso, categorías mentales compartidas y comunes.

Es probable que sea más difícil aceptar un patrimonio de leyendas y de relatos cosmogónicos común⁹¹, aunque esté ampliamente demostrado que los pueblos cazadores y recolectores han dispuesto siempre de un amplio conjunto de relatos que se transmitían dentro de la banda y entre bandas próximas geográficamente. Es suficiente recordar los mitos y los cuentos narrados por los aborígenes australianos⁹² o por los bosquimanos del África del sur⁹³.

En efecto, consideramos que la semejanza entre escenas⁹⁴, en la distribución de los personajes, la reiteración de motivos y estructuras, creemos que evidencia la existencia de unos

⁸⁸ I. Domingo, Técnica y ejecución... 446, lámina 4.

⁸⁹ C. Renfrew, *Archaeology and language: the puzzle of indo-european origins* (Londres: Jonathan Cape, 1987); J. P. Mallory, *In Search of the Indo-Europeans: Language, Archaeology, and Myth* (Londres: Thames and Hudson, 1989). S. Zimmer, *Ursprache, Urvolk und Indogermanisierung Zur Methode der Indogermanischen Altertumskunde* (Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, Vorträge Heft 46, 1990); O. Szemerényi, *Introduction to Indo-European Linguistics* (Oxford, 1996); M. Meier-Brügger, *Indo-European Linguistics* (New York: de Gruyter, 2003); J. P. Mallory, y D. Q. Adams, *The Oxford Introduction to Proto-Indo-European and the Proto-Indo-European World* (Oxford: Oxford University Press, 2006); A. Bomhard, "The Origins of Proto-Indo-European: The Caucasian Substrate Hypothesis", *Journal of Indo-European Studies* num 47 (1-2) (2019); A. Kozintsev: "Proto-indoeuropean: the prologue". *Journal of Indo-European Studies* 47 (2019): 1-88; B. A. Olsem, T. Olander y K. Kristiansen (eds.), *Tracing the indo-europeans. New evidence from archaeology and historical linguistics* (Oxford: Oxbow Books, 2019).

⁹⁰ J. F. Jordán Montés y J. A. Molina Gómez, "Los osos en... 229-248.

⁹¹ Autoras como Mary Settegast plantearon la existencia de relatos cosmogónicos en el arte rupestre Paleolítico, en concreto en la famosa escena del pozo de Lascaux. Y añadía que ciertos mitos que se narraban en el mundo clásico griego, como la Atlántida, presentaban raíces magdalenienses. Ver M. Settegast *Plato prehistorian. 10.000 to 5.000 BC in myth and archaeology* (Cambridge: Rotenberg Press, 1987). La autora incide igualmente en la idea esencial de que los símbolos a los que recurrieron los cazadores paleolíticos para expresarse, en verdad constituían un rudimentario sistema de escritura.

⁹² A. Löffler, *Cuentos de los aborígenes australianos. Visiones, mitos y leyendas de la Era del Sueño* (Barcelona: Océano Ámbar, 2001).

⁹³ J. M. de Prada-Samper, *La niña que creó las estrellas. Relatos orales de los bosquimanos / xam* (Madrid: Lengua de Trapo, 2011).

⁹⁴ Somos conscientes de varios obstáculos. Primero la dificultad de establecer, desde nuestra óptica de seres humanos del III Milenio d.C., qué es una escena y si como tal la concibieron los cazadores y recolectores del Mesolítico peninsular o del Magdaleniense. Para estas cuestiones: L. Dobrez, "Rock art, perception and the subject/object binary", *Rock Art research* num 28 (1) (2011): 71-84. En segunda instancia una obra de arte

artistas (masculinos o femeninos) que conservaban y transmitían creencias ancestrales similares, cuyo significado, es cierto, no nos es posible desentrañar en su idioma original, sino que apenas si somos capaces de intuir. Es como intentar deducir los diálogos de un cómic en viñetas cuyos bocadillos o globos estuvieran mudos, vacíos de palabras. Nosotros apenas si somos capaces ya de entender por impregnación.

Mas los “sonidos” de esa antiquísima lengua, representada en las imágenes (el “lenguaje visual” único y primordial del cual hablaba Anati⁹⁵), son muy semejantes. Es como escuchar portugués, español, catalán, francés o italiano, por elegir lenguas romances colindantes en la geografía europea mediterránea, y que han compartido una historia cercana con los mismos avatares. No suenan igual, naturalmente, al oído del que escucha; no comparten todas las palabras ni los fonemas; o incluso existen variantes en las grafías y tildes... Pero hay un sustrato común ineludible, reconocible por entero. Y ese “latín”, pensamos, con una sintaxis iconográfica semejante pese a sus variantes “románicas”, es el que se manifiesta de manera indeleble en las estaciones rupestres que hemos escogido y en las imágenes y secuencias que contienen⁹⁶.

Cualquier interpretación del ARL mostrará sus limitaciones. Entre otras razones porque no todos los asuntos que atañen a la psique humana están presentes en las pinturas. Por ejemplo, y en apariencia, parece advertirse una ausencia de temas funerarios, salvo occisiones rituales, como la de Santa Maira⁹⁷. Temas funerarios que siempre estuvieron presentes en la mente humana, al menos desde los neanderthales⁹⁸.

Otros retos estriban en codificar la secuencia de las escenas y en determinar su cronología, su anterioridad y su posterioridad, porque podría ocurrir que a tres pictogramas o imágenes humanas y animales, por ejemplo, se le añadieran e incorporaran siglos o milenios después, nuevas imágenes, ya fueran pictogramas o ideogramas, que alteraran el significado original y que le otorgaran un nuevo sentido. Anati lo expresaba mejor que nosotros y hablaba de acumulaciones: *“Le panneau constitue un résultat final où toutes ces phases apparaissent comme parties d’un ensemble unique. Il est important d’identifier l’association primaire, de vérifier les éléments répétitifs, puis de confronter les analogies et les comparaisons pour évaluer s’il s’agit de superpositions fortuites ou intentionnelles”*⁹⁹.

Coincidimos también con Anati en que el análisis individualizado de las figuras del arte rupestre levantino, aun cuando es necesario y hasta imprescindible para determinar dimensiones, catálogos, tipologías, estadísticas...etc., acaba por cercenar toda capacidad de interpretación y hasta de análisis sintáctico de las escenas. Un análisis morfológico, de palabras aisladas, entendiéndose de figuras, no permite una visión de conjunto de una oración o de una página escrita, entendiéndose una escena completa y compleja, ni permite su exégesis.

En esta línea, Sauvet y Wlodarczyk¹⁰⁰ establecían que una distribución caótica y aleatoria de las figuras era impensable e imposible. En efecto, nosotros pensamos que quienes realizaron las

admite multitud de variables respecto a un supuesto modelo primordial y matriz de la memoria colectiva de un grupo humano, a causa de la intervención de cada artista y su capacidad de invención y de creatividad, porque dicho artista es capaz de seleccionar y de representar elementos y motivos del patrimonio cultural común, sin alterar el significado comúnmente aceptado y compartido por la comunidad a la que pertenece. Para ello ver, por ejemplo: G. Sauvet et alii, “Thinking with Animals in Upper Palaeolithic Rock Art”, *Cambridge Archaeological Journal* num 19 (3) (2009): 319-336; M. Porr, “Palaeolithic art as cultural memory: A case study of the Aurignacian art of southwest Germany”, *Cambridge Archaeological Journal* num 20 (1) (2010): 87-108.

⁹⁵ E. Anati, *La struttura elementare dell’arte* (Capo di Ponte: Studi Camuni XXII, 2002). 21 y 104.

⁹⁶ Acerca del arte rupestre prehistórico como elemento de comunicación, ver E. Anati, “Orígenes de la Escritura”, *Boletín de Arte Rupestre de Aragón* num 3 (2000): 23-42.

⁹⁷ J. F. Jordán Montés, “Zoofilia, alianzas sexuales con diosas y occisiones de jefes: escenas singulares en el arte rupestre postpaleolítico español”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* num 24 (2004-2005): 61-78.

⁹⁸ E. Anati, *La religion des...* 51 ss.

⁹⁹ E. Anati, *La religion des...* 125-126.

¹⁰⁰ G. Sauvet y A. Wlodarczyk: “Towards a Formal Grammar of the European Palaeolithic Cave Art”, *Rock Art Research* num 25 (2) (2008): 165-172.

pinturas prehistóricas en los paneles rocosos no eran ni dementes ni ociosos y caprichosos, sino que se debían atener por fuerza a los paradigmas establecidos por los mitos que en sus grupos humanos se narraban, manteniendo una absoluta coherencia tanto en la distribución de los personajes como en la estructura y composición de las escenas en las que participaban como elementos esenciales, ya fueran héroes, animales guía, árboles cosmogónicos, símbolos, abstracciones...

G. Sauvet y A. Włodarczyk lo exponen mejor que nosotros: “A very simple model consisting of a few rewriting rules accounts for the thematic composition of 98% of the Palaeolithic cave art figurative productions. The consistency of the applied structural constraints shows that the inter-thematic associations were governed by semantic choices which remained relatively stable during Upper Palaeolithic in western Europe. A social organisation based on independent, but closely related groups may explain both the stability of the structural principles shown by this work and the regional and chronological diversity of Palaeolithic cave art”¹⁰¹.

Regresando al principio del artículo: si analizáramos por separado las figuras de Cristo, de la Virgen, de san Juan, de María Magdalena, de José de Arimatea, de Longinos, de los Ladrones... etc., solo dispondríamos de teselas solitarias, pero no del conjunto del mosaico completo. Solo una visión de conjunto, si acaso hemos sido capaces de identificar escenas completas y complejas, permite visualizar y entender las metáforas, los simbolismos y las alegorías. Y las hubo en el ARL de aquellos cazadores y recolectores primitivos de la Península Ibérica.

De todos modos, es siempre extremadamente difícil realizar una síntesis en el estudio del ARL. Las pinturas rupestres prehistóricas, y es una cuestión que nos recuerda convenientemente Paul Tacon¹⁰², es posible que tuvieran que vincularse al culto a los antepasados y a la reverencia debida a los seres ancestrales del origen del mundo. Otros investigadores, como Hameau¹⁰³, relacionan covachas dotadas de pinturas prehistóricas con surgencias y nacimientos de agua. Hayden y Villeneuve¹⁰⁴ y antes Jeguès-Wolkiewicz¹⁰⁵ o Rappenglueck¹⁰⁶, plantean la posibilidad de representaciones de calendarios lunares, constelaciones o incluso alegorías de ceremonias para celebrar los solsticios. Escacena habla de representaciones de divinidades en aguas cósmicas primordiales, junto a soles sobre barcas celestes¹⁰⁷. Etcétera.

¹⁰¹ G. Sauvet y A. Włodarczyk: “Towards a Formal Grammar...”

¹⁰² P. Tacon, “Connecting to the ancestors: Why rock art is important for indigenous Australians and their well-being”, *Rock Art Research* num 36 (1) (2019): 5-14.

¹⁰³ P. Hameau, “L'eau et le peint: l'élément liquide dans les manifestations picturales du Néolithique”, *L'Anthropologie* num 119 (1) (2015): 106-131.

¹⁰⁴ B. Hayden y S. Villeneuve, “Astronomy in the Upper Palaeolithic”, *Cambridge Archaeological Journal* num 21 (3) (2011): 331-355.

¹⁰⁵ C. Jeguès-Wolkiewicz, “Lascaux, vision du ciel des Magdaléniens”, en *Proceedings XVIII Valcamonica Symposium: Arte rupestre e tribale: Conservazione e salvaguardia dei messaggi* (Capo di Ponte: Ediciones del Centro C., 2000); C. I. Jeguès-Wolkiewicz, “Cro-Magnon: premier astronome de l'humanité?”, *Science et vie* (2007): 93-10; C. Jeguès-Wolkiewicz, “Lascaux et les astres”, *Les dossiers d'Archaeologie* 15 (2008): 22-29. Chantal Jeguès-Wolkiewicz, *Sur les chemins étoilés de Lascaux* (Hyères: La Pierre Philosophique, 2012).

¹⁰⁶ M. Rappenglück, “The Pleiades in the Salle des Taureaux, grotte de Lascaux”. En *Actas del IV Congreso de la SEAC. Astronomy in Culture* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997), 217-225. Para España, por ejemplo, en este asunto, nos sirven diversas aportaciones, como las de C. Esteban y J. Emili Aura-Tortosa, “The winter sun in a Palaeolithic cave: La Cova del Parpalló Astronomy, Cosmology and Landscape”, en *Astronomy. Cosmology and Landscapes* (Sussex: Ocarina Books, Bognor Regis, 2001), 8; F. B. Martín-Cano, “Las fechas de cada uno de los 22 días de fiesta arcaicos y sus precisas situaciones estelares, reflejadas metafóricamente en las obras de arte prehistóricas, fueron fijadas hace 5300 años”, *Bolskan* num 18. (2001): 271-288; C. Esteban, “La arqueoastronomía en España”, *Anuario Astronómico del Observatorio de Madrid* (2003): 1-8; M. Á. González González y F. Cadierno Guerra, “Estudios arqueoastronómicos sobre la pintura rupestre esquemática ¿posible indicador de épocas de frecuentación? A propósito de Peña Piñera y San Pedro Mallo”, *Arkeos* num 37. (2015): 615-637; P. J. Urbano, E. Urbano y P. Guijarro, Pablo, “El santuario de arte macrosquemático de Petracos. Arqueoastronomía entre el Magdaleniense superior y finales del Mesolítico en el norte de Alicante, España”, *Cuadernos de Arte Prehistórico* num 10 (2020): 153-177.

¹⁰⁷ J. L. Escacena Carrasco, “Cielos fosilizados”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 33 (2015): 43-61.

Y aunque de nuevo nos hallamos sin una entrevista oral que corrobore las hipótesis¹⁰⁸, es innegable que hubo conceptos de trascendencia y espiritualidad en el arte rupestre prehistórico¹⁰⁹, en una continuidad más que milenaria¹¹⁰, y que no todo fueron representaciones cinegéticas de animales abatidos, anodinas tareas económicas o estructuras sociales y jerarquías de poder, patriarcales por añadidura. No negamos que tales circunstancias no se representaran en la pintura prehistórica; pero no fueron las únicas realidades.

Además, hemos de incluir e insertar estudios sobre visibilidad¹¹¹ y audición (ecos, resonancias, reverberaciones, tanto en las covachas como en el propio paisaje que las integra)¹¹², así como sobre el aspecto general y la escenografía del paisaje del paraje donde se ubican las

¹⁰⁸Un caso excepcional fue la figura del informante Quing en el siglo XIX, en el arte del pueblo bosquimano: M. McGranaghan y S. Challis. "Reconfiguring hunting magic: Southern Bushman (San) perspectives on taming and their implications for understanding rock art", *Cambridge Archaeological Journal* num 26 (4) (2016): 579-599. Ver, igualmente, los relatos de los bosquimanos recogidos en J. M. de Prada-Semper, *La niña...*

¹⁰⁹A. Catherine Welté, G.-N. Lambert, "Aux origines de la spiritualité: la notion de transcendance au Paléolithique", *L'Anthropologie* num 109 (4) (2005): 723-741.

¹¹⁰K. Hedges, "Places to see and places to hear: rock art and features of the sacred landscape", en *Time and space: dating and spatial considerations in rock art research*, Australian Rock Art Research Association (Melbourne: Occasional AURA Publication, 1993), 121-127; E. Carbonell et alii, "Les premiers comportements funéraires auraient-ils pris place à Atapuerca, il y a 350 000 ans?", *L'Anthropologie* num 107 (1). (2003): 1-14.

¹¹¹M. Díaz-Andreu et alii, "Do you hear what I see? Analyzing visibility and audibility in the rock art landscape of the Alicante mountains of Spain", *Journal of Anthropological Research* num 73 (2) (2017): 181-213.

¹¹²Una somera selección de aportaciones por orden cronológico: L. Dams, "Preliminary findings at the 'organ' sanctuary in the cave of Nerja, Málaga, Spain", *Oxford Journal of Archaeology* num 3. (1984): 1-14; L. Dams, "Palaeolithic lithophones: descriptions and comparisons", *Oxford Journal of Archaeology* num 4 (1985): 31-46; I. Reznikoff, "Sur la dimension sonore des grottes à peintures du Paléolithique", *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences* num 304 (305) (1987): 153-156, 307-310; I. Reznikoff y M. Dauvois, "La dimension sonore des grottes ornées", *Bulletin de la Société Préhistorique Française* num 85 (1988): 238-246M; S. J. Waller, "Acoustical characteristics of North American rock art sites", *American Indian Rock Art* num 21 (1994): 237-240; I. Reznikoff, "On the sound dimension of prehistoric painted caves and rocks". En *Musical Signification* (Berlín: Mouton de Gruyter, Berlín, 1995), 541-557; S. J. Waller, D. Lubman y B. Kiser, "Digital Acoustic Recording Techniques Applied to Rock Art Sites", *American Indian Rock Art* num 25 (1999): 179-190; S. Ouzman, "Seeing is deceiving: rock art and the nonvisual", *World Archaeology* num 33. (2001): 237-256; S. J. Waller, "Rock Art Acoustics in the past, present and future", *American Indian Rock Art* num 26. (2002): 11-20; I. Morley, "Hunter-gatherer music and its implications for identifying intentionality in the use of acoustic space". En *Archaeoacoustics. Acoustics, space and intentionality: identifying intentionality in the ancient use of acoustic spaces and structures*, McDonald Institute for Archaeological Research (Cambridge: University of Cambridge, 2006): 95-105; I. Reznikoff, "The evidence of the use of sound resonance from Palaeolithic to Medieval times", en *Archaeoacoustics*, (Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research, 2006): 77-84; S. J. Waller, "The divine echo twin depicted at echoing rock art sites: Acoustic testing to substantiate interpretations", *American Indian Rock Art* num 32 (2006): 63-74; P. Devereux, "The association of prehistoric rock-art and rock selection with acoustically significant landscape locations". En *The archaeology of semiotics and the social order of things*. *British Archaeological Reports International Series 1833* (Oxford: Archaeopress, 2008), 19-39; S. J. Waller y D. Arsenault, "Echo spirits who paint rocks: Memegwashio dwell within echoing rock art site EiGf-2", *American Indian Rock Art* num 34 (2008): 191-201; R. F. Rifkin, "Engraved art and acoustic resonance: exploring ritual and sound in north-western South Africa", *Antiquity* num 83 (2009): 585-601; S. J. Waller, "Thunderous reverberation and rock art storm imagery", *American Indian Rock Art* num 37 (2011): 181-188; M. Díaz-Andreu y C. García Benito, "Acoustics and Levantine Rock Art: Auditory perceptions", *Journal of Archaeological Science* num 39 (2012): 3591-3599; M. Díaz-Andreu, C. García Benito y M^a Lazarich, "The sound of rock...", 2014, 1-18; R. Till, "Sound archaeology: terminology, Palaeolithic cave art and the soundscape", *World Archaeology [Special issue: Music & Sound]* num 46 (3) (2014): 292-304; M. Díaz-Andreu y C. García Benito, "Acoustic rock art landscapes: a comparison between the acoustics of three Levantine rock art areas in Mediterranean Spain", *Rock Art Research* num 32. (2015): 46-62; M. Díaz-Andreu, C. García Benito y T. Mattioli, "Arqueoacústica, un nuevo enfoque en los estudios arqueológicos de la península Ibérica". *La Linde. Revista Digital de Arqueología Profesional* num 5 (2015): 14-38; M. Díaz-Andreu y T. Mattioli, "Archaeoacoustics of rock art: Quantitative approaches to the acoustics and soundscape of rock art", *CAA 2015. Keep the revolution gong. Proceedings of the 43rd CAA Conference* (Oxford: Archaeopress, 2016), 1049-1058; B. Fazenda et alii, "Cave acoustics in prehistory: Exploring the association of Palaeolithic visual motifs and acoustic response", *The Journal of the Acoustical Society of America* num 142 (3) (2017) 1332-1349. Etcétera.

estaciones rupestres¹¹³, asuntos todos que últimamente están adquiriendo una gran relevancia y que consideramos de primordial importancia, porque indudablemente contribuyeron a crear una conciencia de santuarios en la mente de aquellas gentes, ya fueran cazadores y recolectores plenamente mesolíticos, neolitizados y aculturizados o nítidamente neolíticos. Lo sagrado y las hierofanías son algo común a nuestra especie, entendimientos y conciencias.

Otros temas, que sí se han abordado ya en el arte rupestre paleolítico, harían referencia a la distribución y organización de las figuras en los paneles rocosos de las covachas, a la visibilidad de las figuras de las escenas, al acceso al propio centro espiritual con pinturas o grabados, al aforo de acogida...etc¹¹⁴.

Sin duda parte de la solución se encuentra en una hábil conjugación de enfoques que iluminen desde diferentes perspectivas los asuntos que plasmaron los/las artistas del ARL¹¹⁵.

Bibliografía

- AA. VV. Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique. París: Éditions Errance. 2006.
- Almagro Basch, M. El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida). Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses. 1952.
- Alonso de la Fuente, J. A. "Sobre samanes, ismos y herencia cultural". Ilu. Revista de Ciencia de las religiones num 12 (2007): 237-264.
- Alonso Romero, F. "Las almas y las abejas en el rito funerario gallego del abellón". Anuario Brigantino num 23 (2000): 75-84.
- Alonso Tejada, A. El conjunto rupestre de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete). Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I. Ensayos Históricos y Científicos num 6 1980.
- Alonso Tejada, A. y Grimal, A. "El arte levantino o el trasiego cronológico de un arte prehistórico". Pyrenae num 25 (1994): 51-67.
- Alonso Tejada, A. y Grimal, A. El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino. Barcelona: los autores. 1996.
- Alonso Tejada, A. y Grimal, A. L'art rupestre del Cogul. Primeres imatges humanes a Catalunya. Lleida: Pagés Editors. 2007.
- Alonso Tejada, A. y Grimal Navarro, A. "100 años de arte rupestre en el monte Arabí (Yecla, Murcia)". En Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2012, 39-82. Valencia: Universidad Valenciana de Verano-UVVE. 2013.
- Anati, E. La religion des origines. París: Bayard. 1999.
- Anati, E. "Orígenes de la Escritura". Boletín de Arte Rupestre de Aragón num 3 (2000): 23-42.

¹¹³ Hay ya multitud de estudios. Únicamente como ejemplo: Juan Antonio Roche-Cárcel, "Escenografía natural y religiosa en el santuario de Pla de Petracos", en Arte Rupestre en la España Mediterránea, Caja de Ahorros del Mediterráneo (Alicante: Instituto Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil Albert", 2005): 99-110. Juan Antonio Roche Cárcel, "Images of the Mother Goddess in the Neolithic sanctuary of Pla de Petracos (Alicante, Spain). The sacralisation of agriculture", Religions 11(614) (2020): 31 pp.

¹¹⁴ B. Ochoa, Espacio gráfico, visibilidad y tránsito cavernario. El uso de las cavidades con arte paleolítico en la región Cantábrica (Oxford: BAR Internacional Series 2875, 2017).

¹¹⁵ Sobre este complejo planteamiento y síntesis e interconexiones de opciones, por ejemplo: P. Schaafsma, "Human images and blurring boundaries. The Pueblo Body in cosmological context: rock art, murals and ceremonial figures", Cambridge Archaeological Journal num 28 (3) (2018): 411-431.

Anati, E. La struttura elementare dell'arte. Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici num XXII (2002).

Anati E. "Miti e memorie dell'epoca dei sogni: la pittura su corteccia degli aborigeni australiani". Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici num XXXIII (2002): 117-139.

Anido, N., "Quand les dieux se régalaient d'huile et de miel". Cahiers de Litterature Orale num 18 (1985): 201-211.

Bahn, P. "Save the last trance for men: an assessment of the misuse of shamanism in rock art studies". En The concept of shamanism: uses and abuses, Nueva York: William Morrow and Company. 1993.

Bahn, P. "Membrane and numb brain: a close look at a recent claim for shamanism in Palaeolithic art". Rock Art Research num 14 (1) (1997): 62-68.

Bahn, P. "M'accorderiez-vous cette transe? Us et abus du chamanisme dans la recherche en art rupestre". En Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique. París: Errance. 2006.

Baldellou Martínez, V. "Una revisión de una escena del Abrigo de la Higuera de Estercuel (Alcaine, Teruel)". Saldvie num 10 (2010): 45-52.

Baldellou, V., Ayuso, P.; Painaud, A. y Calvo, M^a J. "Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)". Bolskan num 17 (2000): 33-86.

Baldellou, V., Calvo, M^a J., Juste, M^a N. y Pardinilla, I. Arte rupestre del río Vero. Huesca: Comarca de Somontano de Barbastro. 2009.

Baldellou, V., Painaud, A., Calvo, M^a J. y Ayuso, P. "Las pinturas rupestres del Barranco de Arpán (Asque-Colungo, Huesca)". Bolskan num 10 (1993): 31-96.

Beaume, S. De. "Chamanisme et Préhistoire". L'Homme num 147 (1998): 203-219.

Becerra Romero, D. "La miel, un peligroso manjar". Habis num. 39 (2008): 409-420.

Bégouën, H. y Breuil, H. "De quelques figures hybrides (mit-humaines, mit-animales) de la caverne des Trois-Frères (Ariège)". Revue Anthropologique num XLIV (1934): 115-119.

Bégouën, R. "Les animaux irréels". En VV.AA.: L'art pariétal paléolithique, París: Ministère de l'Enseignement Supérieure et de la Recherche. 1993. 207-210.

Beltrán Martínez, A. Arte rupestre levantino. Zaragoza. 1968.

Beltrán Martínez, A. "El arte rupestre levantino: cronología y significación". Caesaraugusta num 31-32 (1968): 7-43.

Beltrán Martínez, A., La Cueva de Los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia). Zaragoza: Monografías Arqueológicas VI (1969).

Beltrán Martínez, A. "Acerca de la cronología de la pintura rupestre levantina". En Valcamonica symposium, Symposium International de l'Art Préhistorique. Capo di Ponte: Edizioni del Centro. 1970. 87-94.

Beltrán Martínez, A. Los abrigos pintados de la Cañaica del Calar y de la Fuente del Sabuco en El Sabinar (Murcia). Zaragoza: Monografías Arqueológicas num IX (1972).

Beltrán Martínez, A. De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español. Madrid: Encuentro. 1982.

Beltrán Martínez, A. "Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre levantino del río Martín". Boletín de Arte Rupestre de Aragón num 1 (1998): 94-11.

Beltrán Martínez, A. y Royo Lasarte, J. El abrigo de La Higuera o del Cabezo del Tío Martín, en el barranco Esterciel (Alcaine, Teruel), Zaragoza: Ayuntamiento de Alcaine. 1994.

Blanchard, Dawn L. "Shamans and master artist: understanding the parallels in rock art". American Indian Rock Art num 23 (1997): 183-188.

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

Blázquez Martínez, J. M^a. "El despotes therón en Etruria y en el mundo mediterráneo". Zephyrus num 9 (1958): 163-175.

Bonnet Balazut, A. Portrait de l'homme en animal. De la duplicité de la figure humaine dans l'art pariétal paléolithique. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, collection Arts. 2014.

Bosch Gimpera, P. y Colominas Roca, J. "Pintures rupestres de la Roca dels Moros de Cogul". Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans num VII (1921-26): 3-27.

Boulet, S. S. Shaman. The paintings of Susa Seddon Boudet. S. Francisco: Pomegranate Books. 1989.

Bouteiller, M. Chamanisme et guérison magique. París: PUF. 1950.

Breuil, H. "Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique, XI: Les roches peintes de Minateda (Albacete)". L'Anthropologie num XXX (1920): 1-50.

Breuil, H. y Cabré, J. "Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre, II. Les fresques à l'aire libre de Cogul. Province de Lérida (Catalogne)". L'Anthropologie num XX (1909): 1-21.

Breuil, H. y Miles Burkitt, M. "Les peintures rupestres d'Espagne, VI: les abris peints du Monte Arabí, près Yecla (Murcia)". L'Anthropologie num XXVI (1915): 313-329.

Breuil, H., Serrano Gómez, P. y Cabré Aguiló, J. "Les peintures rupestres d'Espagne, IV: les abris del Bosque à Alpera (Albacete)". L'Anthropologie num XXIII (1912): 529-562.

Brusa-Zappellini, G. "Vortici piumati e ibridi ornitomorfi nell'arte rupestre". Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici num XXXIII. (2001-02): 39-56.

Brusa-Zappellini, G. "Radici antropologiche dell'immaginario e del fantastico nell'arte animalistica del Paleolitico Superiore". En XXIII Valcamonica Symposium, 79-86. Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici. 2009.

Bullen, Margaret U. "Shamanic portals: do they occur in Australian rock art?". American Indian Rock Art num 22 (1998): 103-110.

Bullen, Margaret U. "The role of trance in the creation of rock art images". Rock Art Research num 27 (2) (2010): 210-216.

Bury, R. "Too many shamans: ethics and politics of rock art interpretation". American Indian Rock Art num 25 (1999): 149-154.

Cabré Aguiló, J. “Figuras antropomorfas de la Cueva de los Casares (Guadalajara)”. *Archivo Español de Arte y Arqueología* num 41 (1940): 81-96.

Campagno, M. “¿Asia o África? El motivo predinástico del Señor de los Animales en el Antiguo Egipto”. *Estudios de Asia y África* num XXXVI (3) (2001): 419-430.

Carbonell, E., Mosquera, M., Ollé, A., Rodríguez, X. P. y Bermúdez de Castro, J. M^a. “Les premiers comportements funéraires auraient-ils pris place à Atapuerca, il y a 350 000 ans?”. *L'Anthropologie* num 107 (1) (2003): 1-14.

Chagnon, N. A. *Yanomamö. La última gran tribu*. Barcelona: Alba. 2006.

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

Chinchilla Sánchez, K. “El impulso vital de la regeneración cósmica: las hierofanías vegetales”. *Filología y Lingüística* num XXX (1) (2004): 317-333.

Chippindale, Ch., Smith, B. y Taçon, P. “Visions of dynamic power: archaic rock-paintings Arnhem land, Australia”. *Cambridge Archaeological Journal* num 10 (1) (2000): 63-101.

Clottes, J. “Les créatures composites anthropomorphes”. En *L'Art Pariétal Paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. París: GRAPP, Ministère de l'Éducation Nationale, 1993, 197-201

Clottes, J. “El chamanismo paleolítico: fundamentos de una hipótesis”. *Veleia* num 24-25 (2007-2008): 269-284.

Clottes, J. y Lewis-Williams, D. *Les chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. París: Seuil. 1996.

Comba, E. “Mixed human-animal representations in Palaeolithic art: an anthropological perspective”. En *L'art pléistocène dans le monde*, IFRAO, 2010. Tarascon-sur-Ariège: Société Préhistorique Ariège-Pyrénées. 2012. 1853-1864.

Cook, A. B. “The bee in Greek mythology”. *Journal of Hellenic Studies* num 15 (1985): 1-24.

Corchón Rodríguez, M^a S. “Iconografía de las representaciones antropomorfas paleolíticas”. *Zephyrus* num 43 (1990): 17-37.

Corchón Rodríguez, M^a S. “Nuevas representaciones de antropomorfos en el Magdaleniense medio cantábrico”. *Zephyrus* num 51 (1998): 35-60.

Crane, E. “The rock art of honey hunters”. *Bee World* num 86 (1) (2005): 11-13.

Crane, E. y Graham, A. J. “Bee Hives of the Ancient World”. *Bee World* num 66 (1) (1985): 23-41.

Crane, E. y Graham A. J. “Bee Hives of the Ancient World”. *Bee World* num 66 (4) (1985): 148-170.

Dams, L. R. “Bees and honey-hunting scenes in the Mesolithic rock art of eastern Spain”. *Bee World* num 59 (2) (1978): 45-53.

Dams, L. R. “Abeilles et récolte du miel dans l'art rupestre du Levant espagnol”. En *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, vol. I. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983, 363-369.

Dams, L. R. “Preliminary findings at the ‘organ’ sanctuary in the cave of Nerja, Málaga, Spain”. *Oxford Journal of Archaeology* num 3 (1984): 1-14.

Dams, L. R. "Palaeolithic lithophones: descriptions and comparisons". *Oxford Journal of Archaeology* num 4 (1985): 31-46.

De Prada-Samper, J. M. *La niña que creó las estrellas. Relatos orales de los bosquimanos / xam.* Madrid: Lengua de Trapo. 2011.

Devereux, P. "The association of prehistoric rock-art and rock selection with acoustically significant landscape locations". En *The archaeology of semiotics and the social order of things. British Archaeological Reports International Series num 1833.* Oxford: Archaeopress. 2008. 19-39.

Devlet, E. y Devlet, M. A. "Siberian shamanistic rock art". En *Spirits and stones: shamanism and rock art in Central Asia and Siberia, Instytut Wschodni UAM.* Poznan. 2002. 120-136.

Díaz-Andreu, M. y García Benito, C. "Acoustics and Levantine Rock Art: Auditory perceptions". *Journal of Archaeological Science* num 39 (2012): 3591-3599.

Díaz-Andreu, M. y García Benito, C. "Acoustic rock art landscapes: a comparison between the acoustics of three Levantine rock art areas in Mediterranean Spain". *Rock Art Research* num 32 (2015): 46-62.

Díaz-Andreu, M., García Benito, C. y Lazarich, M. "The sound of rock art: the acoustics of the rock art of southern Andalusia (Spain)". *Oxford Journal of Archaeology* num 33 (2014): 1-18.

Díaz-Andreu, M., García Benito, C. y Mattioli, T. "Arqueoacústica, un nuevo enfoque en los estudios arqueológicos de la península Ibérica". *La Linde. Revista Digital de Arqueología Profesional* num 5 (2015): 14-38.

Díaz-Andreu, M. y Mattioli, T. En *Archaeoacoustics of rock art: Quantitative approaches to the acoustics and soundscape of rock art, CAA 2015. Keep the revolution going. Proceedings of the 43rd CAA Conference.* Oxford: Archaeopress. 2016. 1049-1058.

Diószegi, V. *Tracing shamans in Siberia.* Oosterhout: The Netherlands, Anthropological Publications. 1968.

Djindjian, F. "L'art paléolithique dans son système culturel. De la variabilité des bestiaires représentés dans l'art pariétal et mobilier paléolithique". *Colloque La spiritualité. En Actes du Colloque de la Commission 8 de l'UISPP (Paléolithique Supérieure), 2003.* Liège: ERAUL, 106. 2004. 127-152.

Djindjian, F. "Essai sur la variabilité des bestiaires paléolithiques: l'art préhistorique européen a-t-il une fonction?". En *Les expressions intellectuelles et spirituelles des peuples sans écriture, UISPP (Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques).* (Capo di Ponte: Edizione del Centro, 2007), 55-56.

Djindjian, F. "Fonctions, significations et symbolismes des représentations animalières paléolithiques". En *Actes du Congrès IFRAO Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, L'art préhistorique dans le monde, Préhistoire, Art et Sociétés* num LXV-LXVI (2011): 312- 313 & 1807-1816.

Djindjian, F. y Oosterbeek, L. "L'art pariétal et l'art mobilier pour l'identification des territoires de peuplement dans le paléolithique supérieure européen : l'approche par les bestiaires". En *Espaces symboliques dans l'art préhistorique. Territoires, déplacements et localisation des sites.* UISPP. Oxford: BAR International Series. 2009. 1-20.

Dobrez, Livio. "Rock art, perception and the subject/object binary". *Rock Art Research* num 28 (1) (2011): 71-84.

Domingo Sanz, I. Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones. Valencia: Universitat de Valencia. 2005.

Dowson, Th. A. "Re-animating Hunter-gatherer Rock-art Research". Cambridge Archaeological Journal num 19 (3) (2009): 378-387.

Ebinger-Rist, N., Wolf, S., Wehrberger, K. y Kind, C. J. "L'homme-lion d'Hohlenstein". L'Anthropologie num 122 (3) (2018): 415-436.

Eliade, M. Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase. París: Payot. 1968.

Eliade, M. Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámicas de lo sagrado. Madrid: Cristiandad. 1981.

Elkin, A. P. Aboriginal men of high degree: initiation and sorcery in the world's oldest tradition. Rochester: Inner Traditions International. 1994.

Erickson, G. F. "Post-Transformational Evidence for a Shamanic Soul Trip to Other". American Indian Rock Art num 36 (2010): 125-132.

Escacena Carrasco, J. L. "Cielos fosilizados". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló num 33 (2015): 43-61.

Esteban, C. "La arqueoastronomía en España". Anuario Astronómico del Observatorio de Madrid (2003): 1-8.

Esteban, C. y Aura-Tortosa, J. E. "The winter sun in a Palaeolithic cave: La Cova del Parpalló Astronomy, Cosmology and Landscape". En Astronomy. Cosmology and Landscapes num 8. Sussex: Ocarina Books, Bognor Regis. 2001.

Fairén Jiménez, S. "Arte rupestre y articulación del paisaje neolítico: un caso en las tierras centromeridionales del País Valenciano". Bolskan num 18 (2001): 249-260.

Fairén Jiménez, S. "Arte rupestre, estilo y territorio. La construcción de un paisaje neolítico en las comarcas centro meridionales valencianas". Zephyrus num 57 (2004): 167-182.

Fairén Jiménez, S. El paisaje de la neolitización: Arte rupestre, poblamiento y mundo funerario en las comarcas centro-meridionales valencianas. Universidad de Alicante. 2006.

Fazenda, B.; Scarre, Ch.; Till, R.; Jiménez Pasalodos, R.; Rojo Guerra, M.; Cristina Tejedor, Ontañón Peredo, Roberto; Watson, A.; Wyatt, S.; García Benito, C.; Drinkall, H. y Foulds F. "Cave acoustics in prehistory: Exploring the association of Palaeolithic visual motifs and acoustic response". The Journal of the Acoustical Society of America num 142 (3) (2017) 1332-1349.

Fericgla, J. M^a. Los jíbaros, cazadores de sueños. Diario de un antropólogo entre los chamanes suhar. Barcelona: Integral. 1994.

Fernández Uriel, P. "Algunas anotaciones sobre la abeja y la miel en el mundo antiguo". Espacio, Tiempo y Forma, Serie II., Historia Antigua num 1 (1988): 185-218.

Fernández Uriel, P. "La evolución mitológica de un mito: la abeja". En C. G. Wagner (ed.): Formas de difusión de las religiones antiguas. Madrid: Ediciones Clásicas. 1993. 133-159.

Fernández Uriel, P. Dones del cielo. Abeja y miel en el Mediterráneo Antiguo. Madrid: UNED. 2011.

Fortea Pérez, F. J. "En torno a la cronología relativa del inicio del arte levantino". Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia num 11 (1975): 185-197.

Fortea Pérez, F. J. y Aura Tortosa, J. E. "Una escena de vareo en La Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del arte levantino". Archivo de Prehistoria Levantina num XVII (1987): 97-122.

Freeman, L. "Seres, signos y sueños: la interpretación del arte paleolítico". Espacio, Tiempo y Forma. Serie I. Prehistoria y Arqueología num V (1992): 87-106.

Freeman, L. y González Echegaray, J. "El yacimiento magdalenense del Juyo (Cantabria, España)". Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici num 28 (1995): 25-42.

Freire García, L. "Las abejas de Sansón". Boletín SEA num 12 (1995): 31-32.

Furst, P. "West mexican tomb sculptures as evidence for shamanism in prehispanic Mesoamerica". Antropológica num 15 (1965): 29-80.

Galiana Botella, M^a F. "Contribución al arte rupestre levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas". Lucentum num IV (1985): 55-86.

Galiana Botella, M^a F. "Consideraciones sobre el arte rupestre levantino: las puntas de flecha". En El Eneolítico en el País Valenciano. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert. 1986. 23-33.

García Puchol, O., Molina Balaguer, L. y García Robles, M^a. "El arte levantino y el proceso de neolitización en el arco mediterráneo peninsular: el contexto arqueológico y su significado". Archivo de Prehistoria Levantina num XXV (2004): 61-90.

Garfinkel, Y. "Dancing or fighting? A recently discovered predynastic scene from Abydos, Egypt". Cambridge Archaeological Journal num 11 (2) (2001): 241-254.

Garfinkel, Y. "Dance in prehistoric Europe". Documenta Praehistorica num XXXVII. (2010): 205-214.

Garfinkel, Y. "The evolution of human dance: courtship, rites of passage, trance, calendrical ceremonies and the professional dancer". Cambridge Archaeological Journal num 28 (2) (2018): 283-298.

Garfinkel, A. P. y Austin, D. R. "Reproductive symbolism in Great Basin rock art: bighorn sheep hunting, fertility and forager ideology". Cambridge Archaeological Journal num 21(3) (2011): 453-471.

Garfinkel, A. P., Austin, D. R., Early, D. y Williams, H. "Myth, ritual and rock art: Coso decorated animal-humans and the animal master". Rock Art Research num 26 (2) (2009): 179-198.

Gimbutas, M. El lenguaje de la diosa. Madrid: Dove. 1996.

Gómez-Tabanera, J. M^a. "Arte rupestre cuaternario: connotaciones semánticas y rituales". Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses num 13 (1987-88): 39-60.

González Echegaray, J. "La interpretación mágica del arte paleolítico". En El significado del arte paleolítico, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola. Madrid: Ministerio de Cultura. 2005. 229-245.

González Echegaray, J. y Freeman, L. G. "La Máscara del santuario de la Cueva del Juyo". En Altamira Symposium. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección general de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. 1981. 251-263.

González González, M. A. y Cadierno Guerra, F. “Estudios arqueoastronómicos sobre la pintura rupestre esquemática ¿posible indicador de épocas de frecuentación? A propósito de Peña Piñera y San Pedro Mallo”. *Arkeos* num 37 (2015): 615-637.

Goût, J. *Le miel et les hommes*. Thionville: Gerad Klopp. 1991.

Grimal, A. y Alonso, A. *La cueva de La Vieja. 100 años de arte prehistórico en Albacete: Ayuntamiento de Alpera*. 2010.

Grimm, J. A. *The shaman. Patterns of Siberian and Ojibway Healing*. Norman: University of Oklahoma Press. 1987.

Gröenen, M. “Thèmes iconographiques et mythes dans l’art du Paléolithique Supérieure”. En *Art du Paléolithique Supérieur et du Mésolithique. XIVème Congrès UISPP, section 8, Université de Liège* (2001). Oxford: BAR International Series 1311 (2004): 31-45.

Gröenen, M. “De la oscuridad a la luz”. En *El significado del arte paleolítico. Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola*. Madrid: Ministerio de Cultura. 2005. 263-276.

Gröenen, M. “La imagen en el arte de las cuevas del Monte del Castillo”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I. Prehistoria y Arqueología* num 1 (2008): 105-112.

Halifax, J. *Shamanic voices: a survey of visionary narratives*. New York: Dutton. 1979.

Halifax, J. *Shamanism: the wounded healer*. New York: Crossroad. 1982.

Hamayon, R. *La chasse à l’âme. Esquisse d’une théorie du chamanisme sibérien*. Nanterre: Société d’Ethnologie. 1990.

Hamayon, R. *Chamanismos de ayer y hoy*. México: UNAM. 2011.

Hameau, Ph. “L’eau et le peint: l’élément liquide dans les manifestations picturales du Néolithique”. *L’Anthropologie* num 119 (1). (2015): 106-131.

Harner, M. *The way of the shaman*. Toronto: Bantam Books. 1982.

Harner, M. *La senda del chamán*. Barcelona: Kairós. 2016.

Hayden, B. *Shamans, sorcerers and saints: a prehistory of religion*. Washington: Smithsonian Books. 2003.

Hayden, B. y Villeneuve, S. “Astronomy in the Upper Palaeolithic”. *Cambridge Archaeological Journal* num 21 (3) (2011): 331-355.

Hedges, K., “Southern California rock art as shamanic art”. *American Indian Rock Art* num 2 (1976): 126-138.

Hedges, K. “The shamanic origins of art”. En *Ancient images on stones*. Los Ángeles: The Institut of Archaeology. 1983. 46-59.

Hedges, K. “Rock art portrayals of shamanic transformation and magical flight”. *Rock Art Papers* num 2 (1985): 83-94.

Hedges, K. “Places to see and places to hear: rock art and features of the sacred landscape”. En *Time and space: dating and spatial considerations in rock art research*, Australian Rock Art Research Association. Melbourne: Occasional AURA Publication. 1993. 121-127.

Helskog, K. "Bears and meanings among hunter-fisher-gatherers in Northern Fennoscandia 9000–2500 BC". *Cambridge Archaeological Journal* num 22 (2) (2012): 209-236.

Hernández Pacheco, E. "Escena pictórica con representaciones de insectos de época paleolítica". *Boletín de la Sociedad Española de Historia Natural* num 50 (1921): 62-67.

Hernández Pacheco, E. *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre en España. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Memoria num 34. (Serie Prehistórica, num 28). Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid. 1924.*

Hernández Pérez, M. S. "Cantos de la Visera y el arte postpaleolítico de la Península Ibérica". En *I Jornadas de Historia de Yecla. Murcia: Ayuntamiento de Yecla. 1986. 43-49.*

Hernández Pérez, M. S. "El final del arte rupestre prehistórico en el arco mediterráneo peninsular". *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló* num 33 (2015): 7-21.

Hernández Pérez, M. S., Ferrer i Marset, P. y Catalá Ferrer, E. *Arte rupestre en Alicante, Alicante: Banco de Alicante y Fundación Banco Exterior de España. 1988.*

Hernández Pérez, M. S., Ferrer i Marset, P. y Catalá Ferrer, E. *L'art Macroesquemàtic. L'albor d'una nova cultura. Cocentaina: Centre d'Estudis Contestans. 1994.*

Hernández Pérez, M. S., Ferrer i Marset, P. y Catalá Ferrer, E. "La Sarga (Alcoi, Alicante). Nuevas imágenes, nuevas interpretaciones". *Recerques del Museu d'Alcoi* num 16 (2007): 35-60.

Hernández Pérez, M. S. y Martí Oliver, B. "El arte rupestre de la fachada mediterránea. Entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica". *Zephyrus* num 53-54 (2000-2001): 241-265.

Hernández Pérez, M. S. y Segura Martí, J. M^a. (Coord.). *La Sarga. Arte rupestre y territorio. Alcoi: Generalitat Valenciana, Ajuntament d'Alcoi y CAM. 2002.*

Hernández Pérez, M., S. y Segura Martí, J. M^a. "40 años de Patrimonio Mundial. La Sarga (Alcoi, Alicante) como paradigma". *Recerques del Museu d'Alcoi* num 21 (2012): 123-140.

Hernández Pérez, M. S. y Simón García, J. L. *Pinturas rupestres en Almansa (Albacete). Almansa: Cuadernos de Estudios Locales* num 12. 1995.

Hilalv, H. *Shamanen und shamanismus. Augsburg: Pattoch. 1994.*

Hill, E. "Animals as agents: hunting ritual and relational ontologies in prehistoric Alaska and Chukotka". *Cambridge Archaeological Journal* num 21 (3) (2011): 407-426.

Hodgson, D. "Shamanism, phosphorescence and early art: an alternative synthesis". *Current Anthropology* num 41 (5) (2000): 866-873.

Hodgson, D. "Altered states of consciousness and palaeoart: An alternative neurovisual explanation". *Cambridge Archaeological Journal* num 16 (1) (2006): 27-37.

Hollmann, J. C. "Using behavioural postures and morphology to identify hunter gatherer rock paintings of therianthropes in the western and eastern Cape Provinces, South Africa". *The South African Archaeological Bulletin* num 60 (182) (2005): 84-95.

Hollmann, J. C. "Bees, honey and brood: southern African hunter-gatherer rock paintings of bees and bees' nests, uKhahlamba-Drakensberg, KwaZulu-Natal, South Africa". *Azania: Archaeological Research in Africa* num 50 (3) (2015): 343-371.

- Hoppal, M. Shamanism in Eurasia (2 vols). Gotinga: Herodot. 1984.
- Hoppal, M. "On the origins of shamanism and the Siberian rock art". En Studies on shamanism. Budapest: Akadémiai Kiadó. 1992. 132-149.
- Hoppál, M. Shamanen und shamanismus. Augsburg: Pattloch. 1994.
- Hoppal, M. y von Sadosky, O. (eds.). Shamanism: past and present. Budapest: Akademeiai Kiado / Istor Books. 1993.
- Hromnik, C. A. "A testament to the shamanistic hallucinatory trance theory of the southern African rock art". Rock Art Research num 8 (2) (1991): 99-102.
- Huisheng, T. "Opposition and unity: shamanistic dualism in Tibetan and Chinese pre-Historic art". Rock Art Research num 23 (2) (2006): 217-226.
- Hultkrantz, Ake. "A definition of shamanism". Temenos num 8 (1973): 25-37.
- Iannicelli, C. Arte rupestre levantina: un'analisi interpretativa della semiótica degli insiemi di Roca dels Moros (Lleida), Los Grajos (Murcia). Tesis de Máster, dirigida por Ramón Viñas. Universitat Roira i Virgili, curso académico 2013-2014.
- Iannicelli, C. y Viñas, R. "Análisis semiótico-narrativo del arte levantino: la Roca dels Moros (El Cogul, Lleida)". En XIX Congreso Internacional de Arte Rupestre. Cáceres: IFRAO. 2015. 231-250.
- Irwin, L. The dream seekers: natives American visionary traditions of the Great Plains. Norman: University of Oklahoma Press. 1994.
- Jeguès-Wolkiewiez, Ch. "Lascaux, vision du ciel des Magdaléniens". En Proceedings XVIII Valcamonica Symposium: Arte rupestre e tribale: Conservazione e salvaguardia dei messaggi. Capo di Ponte: Ediciones del Centro. 2000.
- Jeguès-Wolkiewiez, Ch. "Cro-Magnon: premier astronome de l'humanité?". Science et vie (2007): 93-101.
- Jeguès-Wolkiewiez, Ch. "Lascaux et les astres". Les dossiers d'Archaeologie num 15 (2008): 22-29.
- Jeguès-Wolkiewiez, Ch. Sur les chemins étoilés de Lascaux. Hyères: La Pierre Philosophique, 2012.
- Jolly, P. "Therianthropes in san rock art". South African Archaeological Bulletin num 57 (176) (2002): 85-103.
- Jordá Cerdá, F. "Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino". Zephyrus num XVII (1966): 47-76.
- Jordá Cerdá, F. "Los tocados de plumas en el arte rupestre levantino". Zephyrus num 21-22 (1970-71): 35-75.
- Jordá Cerdá, F. "Sobre la cronología del arte rupestre levantino". En XII Congreso Nacional de Arqueología, (Jaén, 1971). Zaragoza. 1973. 85-100.
- Jordá Cerdá, F. "Las representaciones de danzas en el arte rupestre levantino". En III Congreso Nacional de Arqueología. Porto: Junta Nacional da Educaçao. 1974. 43-52.
- Jordá Cerdá, F. "Formas de vida económica en el arte rupestre levantino". Zephyrus num XXV (1974): 209-223.

Jordá Cerdá, F. "La sociedad en el arte rupestre levantino". Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia num 11 (1975): 159-184.

Jordá Cerdá, F. "Las puntas de flecha en el arte levantino". En XIII Congreso Nacional de Arqueología, Zaragoza, 1975, 219-226.

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.

Jordá Cerdá, F. y Alcácer Grau, J. Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia). Valencia: Diputación Provincial. 1951.

Jordán Montés, J. F. "Acéfalos, andróginos y chamanes. Sugerencias antropológicas en el arte rupestre levantino (Sureste de la península ibérica)". Anales de Prehistoria y Arqueología num 11-12 (1995-1996): 59-77.

Jordán Montés, J. F. "Diosas de las montañas, espíritus tutelares, seres con máscaras vegetales y chamanes sobre árboles en el arte rupestre levantino español. Sureste de la península Ibérica". Zephyrus num 51 (1998): 111-136.

Jordán Montés, J. F. "Escenas y figuras de carácter chamánico en el arte rupestre de la península ibérica. Petroglifos y pinturas naturalistas y esquemáticas en el Sureste". Boletín de Arte Rupestre de Aragón num 3 (2000): 81-118.

Jordán Montés, J. F. "Zoofilia, alianzas sexuales con diosas y occisiones de jefes: escenas singulares en el arte rupestre postpaleolítico español". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló num 24 (2004-2005): 61-78.

Jordán Montés, J. F. "Arte rupestre postpaleolítico en el altiplano de Jumilla-Yecla (Murcia): descubrimientos, debates e interpretaciones", Cuadernos de Arte Rupestre num 2 (2005): 81-126.

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

Jordán Montés, J. F. "Iconografía en el arte rupestre postpaleolítico español: distribución de motivos entre los ríos Júcar y Segura". El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica (2009): 139-154.

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

Jordán Montés, J. F. "Toros, grullas, chamanes y agua primordial en la estación rupestre del Monte Arabí". Yakka num 19 (2011-12): 175-210.

Jordán Montés, J. F. "Los seres híbridos o míticos en el arte rupestre levantino". En Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico. Universidad Valenciana de Verano-UVVE. Varia num X (2012): 129-179.

Jordán Montés, J. F. "Los cazadores de miel: desde Minateda hasta los Pirineos. La miel que destila sobre las astas de los toros y en las cuernas de los ciervos en el arte rupestre levantino español". En Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico 2012. Valencia: Universidad Valenciana de Verano, Varia num XI (2013): 109-156.

Jordán Montés, J. F. "Minateda: un santuario rupestre de consagración iconográfica y de congregación de bandas de cazadores y recolectores". Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Arqueología y Prehistoria, Serie Arqueológica (nº 24). Valencia, Varia num XII (2015): 377-485.

Jordán Montés, J. F. "El héroe en el arte rupestre levantino español y el matrimonio con la diosa: el caso paradigmático de El Milano (Mula, Murcia, España)". Cuadernos de Arte Prehistórico num 1 (2016): 24-37.

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

Jordán Montés, J. F., y González Celdrán, J. A. "¿Recolectores de miel o libadores de conocimientos espirituales? Una interpretación desde perspectivas antropológicas de las escenas de recogida de miel en el arte rupestre levantino". En II Congreso de Historia de Albacete, vol. I (2002): 117-127.

Jordán Montés, J. F., y Molina Gómez, J. A. "Los osos en el arte rupestre postpaleolítico español. ¿Un mito de la resurrección y de la fertilidad?". Cuadernos de Arte Rupestre num 4 (2007): 229-248.

Juan Cabanilles, J. y Martí Oliver, B. "Poblamiento y procesos culturales en la Península Ibérica del VII al V milenio A.C. (8000- 5500BP). Una cartografía de la neolitización". Saguntum extra 5 (2002): 45-87.

Kalweit, H. Dreamtime and inner space: the world of the shaman. Boston: Shambhala Publications. 1988.

Katz, R. Boiling energy: community healing among the Kalahari ¡Kung. Harvard University Press. 1982.

Khün, H. On the track of prehistoric man. Nueva York: Random House. 1955.

Kinahan, J. "The solitary shaman: Itinerant healers and ritual seclusion in the Namib Desert during the second millennium Ad". Cambridge Archaeological Journal numm 27 (3) (2017): 553-569.

Kirchner, H. "Ein archäologischer Beitrag zur Urgeschichte des Schamanismus". Anthropos num 47 (1952): 244-286.

Klein, C., Guzmán, E., Mandell, E. y Stanfield-Mazzi, M. "The role of chamanism in Mesoamerican art". Current Anthropology num 43 (3) (2002): 383-419.

Larsen, S. The shaman's doorway: opening imagination to power and myth. Barrytown: Station Hill Press. 1988.

Lazarich, M., Ramos-Gil, A. y González-Pérez, J. L. "Prehistoric ird Watching in Southern Iberia? The Rock Art of Tajo de las Figuras reconsidered". Environmental Archaeology num 24 (4) (2019): 387-399.

Leone, L. La caverna degli stati modificati di coscienza. Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici. 2001.

Le Quellec, J. L. "Les contacts homme-animal sur les figurations rupestres anciennes du Sahara Central". L'Anthropologie num 99 (2/3) (1995): 393-404.

Le Quellec, J. L. "Aires culturelles et art rupestre: théranthropes et femmes ouvertes du Messak (Libye)". L'Anthropologie num 99 (2/3) (1995): 405-443.

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

Lewis, I. Les religions de l'extase. París: Payot. 1977.

Lewis-Williams, J. D. Believing and seeing. Symbolic meaning in Southern San rock paintings. Londres: Academic Press. 1981.

Lewis-Williams, J. D. "Agency, art and altered consciousness: a motif in French (Quercy): Upper Palaeolithic parietal art". *Antiquity* num 71 (274) (1997): 810-830.

Lewis-Williams, J. D. The mind in the cave. Consciousness and the origins of art. Londres: Thames & Hudson, 2002.

Lewis-Williams, J. D. y Dowson, Th. A. "The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Paleolithic art". *Current Anthropology* num 29 (2) (1988): 201-245.

Lewis-Williams, J. D. y Dowson, Th. A. Images of power. Understanding Southern African Rock Art. Ciudad del Cabo: Struik. 1999.

Llavorí de Micheo, R. "El arte postpaleolítico levantino de la Península Ibérica. Una aproximación sociocultural al problema de los orígenes". *Ars Praehistorica* num VII-VIII (1988-89): 145-156.

Löffter, A. Cuentos de los aborígenes australianos. Visiones, mitos y leyendas de la Era del Sueño. Barcelona: Océano Ambar. 2001.

Lommel, A. Die welt der frühen jagd: mediziner, schamanen, Künstler. Munich: Callwey. 1965.

Lommel, A. Shamanism: the beginnings of art. N. York: McGraw-Hill. 1966.

Lommel, A. "Le chamanisme et l'art paléolithique". *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* 4 (1968): 49-62.

Lommel, A. y Mowaljarlai, D. "Shamanism in Northwest Australia". *Oceania* num 64 (4) (1994): 277-289.

López Montalvo, E. "La caza y la recolección en el arte levantino". En *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana*. Valencia: Generalitat Valenciana. 2005. 265-278.

López Montalvo, E. "Caracterización de la secuencia levantina a partir de la composición y el espacio gráfico: el núcleo Valltorta-Gasulla como modelo de estudio". En *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*, Valencia: Generalitat Valenciana. 2009. 81-94.

Lorblanchet, M. "Recontres avec le chamanisme". En *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique*. París: Errance. 2006. 105-136.

Lorblanchet, M. y Sieveking, A. "The monsters of Pergouset". *Cambridge Archaeological Journal* num 7 (1997): 37-56.

Llamazares, A. M^a. "Arte chamánico del antiguo Noroeste argentino". *Visión Chamánica* num 3 (2000): 44-50.

Llamazares, A. M^a. y Martínez Sarasola, C. El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena de Sudamérica. Buenos Aires: Biblos. 2000.

Manzarbeitia Valle, S. "El árbol de Jesé". *Revista Digital de Iconografía Medieval* num I (2) 2009: 1-8.

Marconell, E. "Las pinturas rupestres de la Cueva Remigia". *Noticiario Arqueológico Hispánico* num I (1953): 19-24.

Martí Oliver, B. y Juan-Cabanilles, J. "Epipaleolíticos y neolíticos: población y territorio en el proceso de neolitización de la Península Ibérica". *Espacio, Tiempo y Forma* num 10 (2000): 215-264.

Martí Oliver, B. y Juan-Cabanilles, J. "La decoració de les ceràmiques neolítiques i la seua relació amb les pintures rupestres dels abrics de La Sarga". En M. S. Hernández y J. M^a Segura (Coords.), *La Sarga. Arte rupestre y territorio, Alicante: CAM y Generalitat Valenciana*. 2002. 147-170.

Martín-Cano, F. B. "Las fechas de cada uno de los 22 días de fiesta arcaicos y sus precisas situaciones estelares, reflejadas metafóricamente en las obras de arte prehistóricas, fueron fijadas hace 5300 años". *Bolskan* num 18 (2001): 271-288.

Martín Tordesillas, A. M^a. *Las abejas y la miel en la Antigüedad Clásica*. Madrid: Cúndor. 1968.

Martínez Bea, M. "Aproximación al estudio de la perspectiva en el arte levantino". *Bolskan* numm 23 (2008): 127-134.

Martínez González, R. "Crítica al modelo neuropsicológico. Un abuso de los conceptos de trance, éxtasis y chamanismo a propósito del arte rupestre". *Cuiculco* num 29. (2003): 1-13.

Martínez González, R. "El chamanismo y la corporalización del chamán: argumentos para la deconstrucción de una falsa categoría antropológica". *Cuiculco* num 46 (2009): 197-220.

Martínez i Rubio, T. "El abrigo de Los Chorradores (Millares, Valencia). Una nueva representación de recolección de miel a orillas del río Júcar". En *El arte rupestre del arco mediterráneo de la Península Ibérica, Generalitat Valenciana, Valencia*: 2009, 95-104.

Martínez Valle, R. y Villaverde Bonilla, V. *La cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Valencia: Monografías del Instituto de Arte Rupestre num 1. 2002.

Mateo Saura, M. Á. "La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos". En *La guerra en la Antigüedad*, Madrid: Ministerio de Defensa. 1997. 71-83.

Mateo Saura, M. Á. *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y tierras altas de Lorca*. Murcia: Editorial KR. 1999.

Mateo Saura, M. Á. "Arte Levantino adversus pintura esquemática. Puntos de encuentro y divergencias entre dos horizontes culturales de la prehistoria peninsular". *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló* num 22 (2001): 183-211.

Mateo Saura, M. Á. "Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino". *Zephyrus* num LVI (2003): 247-268.

Mateo Saura, M. Á. "En la controversia de la cronología del arte rupestre levantino". *Cuadernos de Arte Prehistórico* num 2 (2005): 127-156.

McGranaghan, M. y Challis, S. "Reconfiguring hunting magic: southern bushman (San) perspectives on taming and their implications for understanding rock art". *Cambridge Archaeological Journal* num 26 (4) (2016): 579-599.

Mendoza, C. *La leyenda de las plantas. Mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales*. Barcelona: Alta Fulla. 1993.

Meschiari, M. "Spazio e sciamanesimo nell'arte paleolitica". Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici num 33 (2001-2002): 7-19.

Molina Balaguer, L., García Puchol, O. y García Robles, M^a R. "Apuntes al marco crono-cultural del arte levantino: neolítico vs neolitización". Saguntum num 35 (2003): 51-65.

Molinos Sauras, M^a I. "Representaciones de carácter bélico en el arte rupestre levantino". Bajo Aragón. Prehistoria num VII-VIII (1986-87): 295-310.

Morgan, M. Las voces del desierto. Barcelona: Ediciones B. 1995.

Morley, I. "Hunter-gatherer music and its implications for identifying intentionality in the use of acoustic space". En Archaeoacoustics. Acoustics, space and intentionality: identifying intentionality in the ancient use of acoustic spaces and structures, McDonald Institute for Archaeological Research. Cambridge: University of Cambridge. 2006. 95-105.

Muzzolini, A. "Masques et thériomorphes dans l'art rupestre du Sahara central". ArcheoNil, mayo (1991): 17-42.

Mykhailova, N. y Garfinkel, A. P. "Horned hunter, shaman, ancestor and deity". Origin of language and culture num 5 (1) (2018): 5-26.

Nicholson, S. Shamanisme. Wheaton: The Theosophical Publishing House. 1987.

Obermaier, H. y Wernert, P. Las pinturas rupestres del Barranco de La Valltorta (Castellón). Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, memoria num 23 (1919).

Ochoa, B. Espacio gráfico, visibilidad y tránsito cavernario. El uso de las cavidades con arte paleolítico en la región Cantábrica. Oxford: BAR Internacional Series 2875 (2017).

Olaria i Puyoles, C. "Pensamiento mágico y expresiones simbólicas entre sociedades tribales del litoral mediterráneo peninsular: 10.000-7.000 BP". Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló num 22 (2001): 213-232.

Ouzman, S. "Seeing is deceiving: rock art and the nonvisual". World Archaeology num 33 (2001): 237-256.

Pager, H. L. "Rock paintings in Southern African showind bees and honey-hunting". Bee-World num 54 (2) (1973): 61-68.

Pager, H. L. "The magico-religious importance of bees and honey for the rock painters and Bushmen of Southern Africa". South African Bee Journal num 46 (1974): 6-9.

Pager, H. L. "Cave painting suggesting honey hunting activities in Ice Age Times". Bee World num 57 (1976): 9-14.

Pager, H. L. "San trance performances documented in the ethnological reports and rock paintings of Southern Africa". Rock Art Research num 11 (2) (1994): 88-100.

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

Parkington, J. "Eland and therianthropes in Southern African rock art: when is a persona an animal?". African Archaeological Review num 20 (3) (2003): 135-147.

Parkington, J. "Ambiguïté dans la représentation des animaux et des hommes dans les peintures rupestres du Cap, Afrique du Sud". *L'Anthropologie* num 113 (5) (2009): 839-847.

Patterson, A. "The bird-head symbol, some speculations as to its meaning". *URARA* num XVIII (1998): 131-138.

Pericot, L. "La vida social de los cazadores paleolíticos y epipaleolíticos españoles a través del arte levantino". En *Miscelánea Arqueológica*, num XXV. (1974): 173-195.

Perrin, M. *Le chamanisme*. París: Presses Universitaires de France. 1995.

Petrognani, S. y Sauvet, G. "La parenté formelle des grottes de Lascaux et de Gabillou est-elle formellement établie?" *Bulletin de la Société Préhistorique Française* num 109 (3) (2012): 441-455.

Pizaco Millán, J. V., Loscos, R. M^a., Martínez, M. y Perales, M^a. P. "Las pinturas rupestres de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel)". *Kalathos* num 20-21 (2001-2002): 27-83.

Picazo Millán, J. V. y Martínez Bea, M. "Bumeranes y armas arrojadas en el arte rupestre levantino. Las aportaciones de la cueva del Chopo (Obón, Teruel)". En *Arte rupestre en la España mediterránea* (2004), 379-391. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. 2005.

Piñón Valera, F. *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*, Santander: Ministerio de Cultura. 1982.

Porcar Ripollés, J. B. "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Danza de arqueros ante figuras humanas sacrificadas". *Boletín Sociedad Castellonense de Cultura* num XXI (1945): 145-152.

Porcar Ripollés, J. B. "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Escenas bélicas". *Boletín Sociedad Castellonense de Cultura* num XXII (1946): 48-60.

Porcar Ripollés, J. B. "Iconografía rupestre de La Gasulla. Representaciones de insectos". *Boletín Sociedad Castellonense de Cultura* num 25 (1949): 169-182.

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

Porr, M. "Palaeolithic art as cultural memory: A case study of the Aurignacian art of southwest Germany". *Cambridge Archaeological Journal* num 20 (1) (2010): 87-108.

Poveda, J. M^a. *Chamanismo. El arte natural de curar*. Madrid: Temas de Hoy. 1997.

Ransome, H. M. *The Sacred Bee in Ancient Times and Folklore*. London. 1939.

Ranta, M., Skoglund, P., Cabak Rédei, A. y Persson, T. "Levels of narrativity in Scandinavian Bronze Age petroglyphs". *Cambridge Archaeological Journal* num 29 (3). (2019): 497-516.

Rappenglück, M. "The Pleiades in the Salle des Taureaux, grotte de Lascaux". En *Actas del IV Congreso de la SEAC. Astronomy in Culture*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997, 217-225.

Rebullida Conesa, A. *Astronomía y religión en el Neolítico-Bronce*. Terrasa: Editorial Egara. 1998.

Reichard, G. A. *Navajo religion: a study of symbolism*. Princeton: Princeton University Press. 1990.

Reichel Dolmatoff, G. *El chamán y el jaguar. Estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia*. México: Siglo XXI. 1978.

Reznikoff, I. "Sur la dimension sonore des grottes à peintures du Paléolithique". *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences* num 304, (305) (1987): 153-156; 307-310.

Reznikoff, I. "On the sound dimension of prehistoric painted caves and rocks". En *Musical Signification*. Berlín: Mouton de Gruyter. 1995. 541-557.

Reznikoff, I. "The evidence of the use of sound resonance from Palaeolithic to Medieval times". En *Archaeoacoustics*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research. 2006. 77-84.

Reznikoff, I. y Dauvois, M. "La dimension sonore des grottes ornées". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* num 85 (1988): 238-246.

Ribera, A., Galiana, M^a F., Torregrosa, P. y Llin, V., "L'Abri de la Peña. Noves pintures rupestres postpaleolítiques a Moixent (València)". *Recerques del Museu d'Alcoi* num 4 (1995): 121-133.

Rifkin, R. F. "Engraved art and acoustic resonance: exploring ritual and sound in north-western South Africa". *Antiquity* num 83 (2009): 585-601.

Ripinsky-Naxon, M. *The nature of shamanism: substance and function of a religious metaphor*. Albany: SUNY. 1993.

Ripoll Perelló, E. "Las representaciones antropomorfas en el arte paleolítico español". *Ampurias* num 19-20 (1957-58): 167-192.

Ripoll Perelló, E. *Pinturas rupestres de La Gasulla (Castellón)*. Barcelona: Diputación Provincial. 1963.

Ripoll Perelló, E. "Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica". En *Simposio Internacional de Arte Rupestre*. Barcelona: Diputación Provincial. 1966. 165-192.

Ripoll Perelló, E. "Una figura de hombre-bisonte de la Cueva del Castillo". *Ampurias* num 33-34 (1971-72): 93-110.

Ripoll Perelló, E. "Acerca de algunos problemas del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica". *Espacio, Tiempo y Forma, Prehistoria y Arqueología* num 3. (1990): 71-104.

Ritter Dale, W. y Ritter, E. W. "Medicine men and spirit animals in rock art of western North American". En *Actes of International Symposium of Rock Art*. Oslo: Universitetsforlaget. 1972. 6-12.

Robert-Tornow, W. *De apium mellisque apud veteris significatione et symbolica et mythologica*. Berlín. 1893.

Roche-Cárcel, J. A. "Escenografía natural y religiosa en el santuario de Plá de Petracos". En *Arte Rupestre en la España Mediterránea*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil Albert". 2005. 99-110

Roche Cárcel, J. A. "Images of the Mother Goddess in the Neolithic sanctuary of Pla de Petracos (Alicante, Spain). The sacralisation of agriculture". *Religions* num 11 (614) (2020).

Rousseau, M. "Hommes-bêtes, hommes et bêtes dans l'art paléolithique". *Histoire de la Médecine* num 5-6-7 (1968): 2-38.

Rousseau, M. "Dans l'art paléolithique: l'homme tué de la grotte Cosquer et d'ailleurs, les homes blesses". *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, numm 93 (2) (1996): 204-207.

Rozwadowski, A. "Crossing the crack: flying to the cloud indo-iranians, shamanism and central Asian rock art". *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* numm XXXIII (2002): 97-106.

Rozwadowski, A. "Did shamans always play the drum? Tracking down prehistoric shamanism in Central Asia". *Documenta Praehistorica* num XXXIX (2012): 277-286.

Rozwadowski, A. "Historic and protohistoric shamanic rock art in Siberia: a view from the Altai". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* num 33 (2015): 195-286.

Rozwadowski, A. "Travelling through the rock to the otherworld: The shamanic 'grammar of mind' within the rock art of Siberia." *Cambridge Archaeological Journal* num 27 (3) (2017): 413–32.

Rozwadowski, A., Kosko, M^a M. y Dowson, Th. A., (Eds.). *Rock art. Shamanism and Central Asia: discussions of relations*. Varsovia: Wydawnictwo Akademickie. 1999.

Rubio i Mora, A. "Figuras humanas flechadas en el arte rupestre postpaleolítico de la provincia de Castellón". En *XIX Congreso Nacional de Arqueología (Castellón, 1997)*. 1989. 439-450.

Ruiz López, J. F. "Cazadores y presas: simbolismo e interpretación social de las actividades cinegéticas en el arte levantino". *Arqueobios* num 3 (1) (1996): 104-126.

Ruiz López, J. F. *Guía de campo del Abrigo Grande de Minateda*. Albacete: Ayuntamiento de Hellín. 2014.

Ruiz López, J. F. *Minateda y el arte rupestre del campo de Hellín*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses. 2018.

Ruiz Molina, L. "Consideraciones sobre el contexto material del arte rupestre en la región de Murcia. El Monte Arabí de Yecla (Murcia)". *Yakka* num 9 (1999): 27-34

Russo, A. "El renacimiento vegetal, árboles de Jesé en el Viejo y Nuevo Mundo". *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas* num 20, 73 (1998): 5-39.

Rutherford, W. *Chamanismo: los fundamentos de la magia*. Madrid: Edaf. 1989.

Ryan, Robert E. *The strong eye of shamanism. A journey into the caves of consciousness*. Rochester: Inner Traditions. 1999.

Salmerón J. y Rubio Martínez, M^a J. "El barranco de Los Grajos (Cieza, Murcia): revisión de un interesante yacimiento prehistórico". En *XXI Congreso Nacional de Arqueología*, vol. 2 (1995), 589-602.

Sansoni, U. y Gavaldo, S. "L'ipotesi sciamanica nell' arte rupestre della Valcamonica. Note per una indagine". *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* num 33 (2001-2002): 49-56.

Sarriá Boscovich, E. "Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castellón)". *Lucentum* num VII-VIII (1988-89): 7-33.

Sarriá Boscovich, E. *Cueva Remigia, Ares del Maestre, Castelló*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989. [Tesis de Licenciatura].

Sauvet, G. "La latéralisation des figures animales dans les arts rupestres: un exemple de toposensitivité". *Munibe* num 57 (3) (2005-2006): 79-93.

Sauvet, G, Layton, R., Lenssen-Erz, T., Taçon, P. y Włodarczyk, A. "Thinking with Animals in Upper Palaeolithic Rock Art". *Cambridge Archaeological Journal* num 19 (3) (2009): 319-336.

- Sauvet, G. y Wlodarczyk, A. "Towards a Formal Grammar of the European Palaeolithic Cave Art". *Rock Art Research* num 25 (2) (2008): 165-172.
- Scarpa Falce, A. y Scarpa Falce, S. "Uadi Sakallem (Tadrart Acacus): il silo del dragone". *Sahara* num 13. (2002): 91-100.
- Schaafsma, P. *Indian rock art of Southwest*. Santa Fe: The School of American Research. 1980.
- Schaafsma, P. "Shamans' gallery: a Grand Canyon rock art site". *Kiva* num 55 (3). (1990): 213-234.
- Schaafsma, P. "Trance and transformation in the canyons: shamanism and early rock art on the Colorado Plateau". En *Shamanism and rock art in North America*, San Antonio: Rock Art Foundation. 1994. 45-71.
- Schaafsma, P. "Human images and blurring boundaries. The Pueblo Body in cosmological context: rock art, murals and ceremonial figures". *Cambridge Archaeological Journal* num 28 (3) (2018): 411-431.
- Schobinger, J. "El arte rupestre del área Andina como expresión de ritos y vivencias shamánicas o iniciáticas". En *Shamanismo sudamericano*, Buenos Aires: Almagesto. 1997. 45-67.
- Schobinger, J. "La interpretación shamánica del arte rupestre: comentario bibliográfico y balance somero de dos décadas de estudios y discusiones". *Anales de Arqueología y Etnología* num 63-64 (2008-2009): 21-41.
- Seidelmann, H. & Turner, J. *The Inuit Imagination: Arctic Myth and Sculpture*. Nueva York: Thames and Hudson. 1994.
- Settegast, M. *Plato Prehistorian. 10.000 to 5.000 BC in Myth and Archaeology*. Cambridge, Rotenberg Press. 1987.
- Shulgin, A. T.; Evans-Schultes, R.; Ott, J.; Torres, C.M.; Samorini, G.; Callaway, J. C. y Fericgla, J. M^a. *Plantas, chamanismo y estados de consciencia*. Barcelona: Las Liebres de Marzo. 1994.
- Siikala, A. L. *The Rite Technique of the Siberian Shaman*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. 1978.
- Silberbauer, G. *Cazadores del desierto. Cazadores y hábitat en el desierto del Kalahari*. Barcelona: Mitre. 1981.
- Soleilhavoup, F. "Images chamaniques dans l'art préhistorique du Sahara". *L'Anthropologie* num 36 (3) (1998): 201-224.
- Solomon, A. "Thoughts on therianthropes, myth and method". *Pictogram* num 10 (2) (1999): 10-16.
- Solomon, A. "Myth, shamanism and San rock art (South Africa)". *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* num XXXIII (2001-2002): 85-96.
- Sonneville Bordes, D. "Le bestiaire paléolithique en Périgord. Chronologie et signification". *L'Anthropologie* num 90 (4) (1986): 613-656.
- Soria Lerma, M. y López Payer, M. G. "Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura y del Guadalquivir". *Bolskan* num 16 (1999): 151-175.

Soria Lerma, M., López Payer, M. G. y Zorrilla Lumbreras, D. “Un nuevo núcleo de arte rupestre postpaleolítico en Andalucía Oriental: el núcleo del río Guadalmena”. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* num 22 (2001): 281-320.

Tacon, P. “Connecting to the ancestors: Why rock art is important for indigenous Australians and their well-being”. *Rock Art Research* num 36 (1) (2019): 5-14.

Thembi R. & Faye, L. “The bees are our sheep’: the role of honey and fat in the transition to livestock keeping during the last two thousand years in southernmost Africa”. *Azania: Archaeological Research in Africa* num 50 (3) (2015): 318-342.

Till, R. “Sound archaeology: terminology, Palaeolithic cave art and the soundscape”. *World Archaeology [Special issue: Music & Sound]* num 46 (3) (2014): 292-304.

Turpin, S. A. (Ed.). *Shamanisme and rock art in North American*. San Antonio: Rock Art Foundation. 1995.

Tyler, H. *Pueblo birds and myths*. Flagstaff: Northland Publishing Company. 1979.

Tymula, S. “Figures composites de l’art paléolithique européen”. *Paléo* num 7 (1995): 211-248.

Ucko, P. y Rosenfeld, A. “Anthropomorphic representations in Palaeolithic art”. En *Santander Symposium*. Madrid: CSIC. 1972. 149-211.

Urbano, P. J., Urbano, E. y Guijarro, P. “El santuario de arte macroesquemático de Petracos. Arqueoastronomía entre el Magdaleniense superior y finales del Mesolítico en el norte de Alicante, España”. *Cuadernos de Arte Prehistórico* num 10 (2020): 153-177.

Utrilla, P. y Martínez-Bea, M. “Arte levantino y territorio en la España mediterránea. *Fundamentos* num V (2004): 17-52.

Utrilla, Pilar y Martínez-Bea, Manuel. “La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico”. *Munibe* num 57 (III). Homenaje a Jesús Altuna (2005-2006): 161-178.

Van Overmeire, S. “The Perfect King Bee: Visions of Kingship in Classical Antiquity”. *Akroterion* num 56 (2011): 31-46.

Vazeilles, D. *Les chamanes, maitres de l’univers. Persistence et exportations du chamanisme*. París: Les Éditions du Cerf y Fides. 1991.

Vázquez Hoyos, A. M.^a “La miel, alimento de eternidad”. *Gerión Anejos* III (1991): 61-93.

Vidal i López, M. “Las pinturas rupestres de Cogul”. *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans* II (1908): 544-550.

Vidal i López, M. *Estudis d’art originari. Els insectes en l’Art Quaternari*. Série de Treballs Solts del SIP, num 3. Valencia: Institut d’Estudis Valencians. 1937.

Viñas Vallverdú, R. *La Valltorta: arte rupestre del Levante español*. Barcelona: Ediciones Castell. 1982.

Viñas Vallverdú, R. “Los cérvidos en el arte rupestre postpaleolítico”. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* num 21 (2000): 53-68.

Viñas Vallverdú, R. “Las superposiciones en el arte rupestre levantino: antiguas propuestas y nuevas evidencias para un período de reflexión”. En *El problema del arte levantino*. (2012): 55-88.

Viñas, R. y Martínez, R. "Imágenes antrozoomorfas del postpaleolítico castellanense". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* num 22 (2001): 365-392.

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

Viñas Vallverdú, Ramón et alii. "El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat, Ulldecona (Tarragona)". *Speleon* num 1 (1975): 115-151.

Viñas Vallverdú, R. et alii. "El santuario-cazadero del conjunto rupestre de Les Ermites (Ulldecona, Montsià, Tarragona)". En *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica* (2008). Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, 49-58.

Viñas Vallverdú, R. et alii. "El mural de las Roca dels Moros, Cogul (Lleida). Propuesta secuencial del conjunto rupestre". *Cuadernos de Arte Prehistórico* num 3 (2017): 93-129.

Vitebsky, P. *Les chamanes*. París: Albin Michel. 1995.

Waller, S. J. "Acoustical characteristics of North American rock art sites". *American Indian Rock Art* num 21 (1994): 237-240.

Waller, S. J. "Rock art acoustics in the past, present and future". *American Indian Rock Art* num 26 (2002): 11-20.

Waller, S. J. "The divine echo twin depicted at echoing rock art sites: Acoustic testing to substantiate interpretations". *American Indian Rock Art* num 32 (2006): 63-74.

Waller, S. J. "Thunderous reverberation and rock art storm imagery". *American Indian Rock Art* num 37 (2011): 181-188.

Waller, S. J. y Arsenault, D. "Echo spirits who paint rocks: Memegwashio dwell within echoing rock art site EiGf-2". *American Indian Rock Art* num 34 (2008): 191-201.

Waller, S. J., Lubman, D. y Kiser, B. "Digital acoustic recording techniques applied to rock art sites". *American Indian Rock Art* num 25 (1999): 179-190.

Walsh, R. N. "What is a shaman? Definition, origin and distribution". *Journal of Transpersonal Psychology* num 2 (1) (1989): 1-10.

Walsh, R. N. *The world of shamanism: new views of ancient tradition*. Woodbury: Llewellyn Worldwide Publications. 2007.

Warner, J. E., "Transformations: man to bird". *URARA* num IX. (1989): 31-41.

Warner, J. E. "An examination of double entities: the application of symbolism". *Utah Rock Art* 7 (1990): 60-78.

Warner, J. E. "An introduction to figures representing a Double Entity". *American Indian Rock Art* num 14 (1994): 127-148.

Watson, B. "The body and the brain: neuroscience and the representation of anthropomorphs in palaeoart". *Rock Art Research* num 2 (1) (2012): 3-18.

Wehrberger, K. "L'Homme-lion de la grotte du Hohlenstein-Stadel/Der Löwenmensch vom Hohlenstein-Stadel". En *Les chemins de l'art aurignacien en Europe -Colloque International* (2005)-, Éditions Musée-forum, cahier 4, 331-344. Aurignac: 2007.

Wellmann, K. "Rock art, shamans, phosphores and hallucinogenes in North America". Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici num 18 (1981): 89-103.

Welté, Anne-Catherine y Lambert, Georges-Noël. "Aux origines de la Spiritualité: la notion de transcendance au Paléolithique". L'Anthropologie num 109 (4) (2005): 723-741.

Weniger, L. V. Zur Symbolik der Biene in der Antiken Mythologie. Breslau. 1871.

Whitley, D. S. "Shamanism and rock art in Far Western North America". Cambridge Archaeological Journal 2(1) (1992): 89-113.

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

Winkelman, M. "Shamanism and cognitive evolution (with comments)". Cambridge Archaeological Journal num 12 (1). (2002): 71-101.

Wong, L. T. "Shamanic art in healing rituals". Saybrook Review num 5 (2) (1985): 55-63.

Woodhouse, H. C. "The Medikane Rock-paintings: Sorcerers or Hunters?" South African Archaeological num 23, 90 (1968): 37-39.

Yates, R. y Manhire, A. "Shamanism and rock paintings: aspects of the use of rock art in the South-Western Cap, South Africa". South African Archaeological Bulletin num 46 (1991): 3-11.

Zimmer, S. Ursprache, Urvolk und Indogermanisierung zur Methode der Indogermanischen Altertumskunde. Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, Vorträge Heft 46. 1990.

Znamenski, Andrei A. (Ed.). Shamanism in Siberia. Russian records of indigenous spirituality. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. 2003.

Znamenski, Andrei A. (Ed.). Shamanism: critical concepts in sociology. Londres: Routledge. 2004.

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

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