

# Arte rupestre en Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y en el Campo de San Juan (Moratalla, Murcia) - mitos y ritos en el arte rupestre levantino -

Juan F. Jordán Montés \*

## Resumen

Análisis de diversas escenas de la estación de arte rupestre postpaleolítica de Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) en la que aparecen: toros enfrentados, toros reconvertidos en ciervos, ciervos rampantes que tutelan a antropomorfos, ciervas hibridadas con ave y toro, damas en posición de parto, seres sobrenaturales,...

## Summary

Analysis of scenes of postpaleolithic art station of Las Bojadillas (Nerpio, Albacete), where do appear depicted confronted bulls, bulls metamorphosed into reindeers, rampant reindeers watching over anthropomorphic beings, deers hybridized with birds and bulls, ladies giving birth, supernatural beings.

## PREÁMBULO

Hay en la estación rupestre de Las Bojadillas (Alonso, 1996) una serie de muy interesantes escenas o asociaciones de figuras que merecerían, además de la realización de nuevos calcos o la actualización de los antiguos, una revisión de sus posibles contenidos. Creemos que durante años hemos trazado, con mayor o menor fortuna, una línea de investigación o de hipótesis de trabajo (Jordán) con la intención de desentrañar los significados de las principales escenas del arte rupestre levantino desde las perspectivas de la antropología o de la historia de las religiones, basándonos en obras de Mircea Eliade, Campbell,...; o incluso desde el horizonte del chamanismo (Hamayon, 1990; 2003; Poveda, 1997). El tiempo y la historia de la investigación futura seguramente serán más contundentes que nuestros más acérrimos críticos o silenciadores actuales.

Tras prestarle atención al espectacular teatro rocoso de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete), donde se hallan impresionantes escenas (arquero-divinidad rodeado de una cohorte de arqueros; damas-divinidades femeninas que tocan a ciervos, animales que se constituyen en alegorías de la fecundidad y que poseen un carácter psicopompo, queríamos tantear las posibilidades que ofrecían Las Bojadillas y comprobar si se repetían ciertos modelos iconográficos y si existían analogías de carácter mitológico.

## LOCALIZACIÓN (FIG. 1)

El conjunto se encuentra frente a la aldea de Las Bojadillas (*Mapa Topográfico Nacional de España 888-IV*) y consta de siete abrigos. Para su análisis y descripción pormenorizada remitimos a los excelentes trabajos y calcos de Anna Alonso Tejada y Alexandre Grimal.

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



Figura 1. Vista general del conjunto rupestre de Las Bojadillas, desde el Mediodía (© A. Alonso y A. Grimal).

La estación rupestre se localiza en la vertiente meridional del Riscal de las Bojadillas, que en la hoja del mapa indicado aparece con el topónimo de El Rabillo, en la margen derecha del arroyo Blanco, en un *cingle* muy atormentado por la erosión y repleto de covachas, oquedades, alvéolos y recovecos, a unos 1150 metros de altitud. Justo al pie de la estación rupestre el Arroyo Tercero, que acaba de abandonar un estrecho cenajo, se une con el arroyo Blanco y ambos desembocarán un poco más adelante (casi 3 kilómetros después) en el río Taibilla, a su vez afluente del Segura. Es, en consecuencia un espacio mágico e hierofánico por las dichas confluencias y por el estrechamiento de la orografía en cárcavas y entre farallones.

Desde las covachas de Las Bojadillas se divisa un amplísimo horizonte hacia el Mediodía, cerrado muy a lo lejos por murallas de sierras de gran altitud: Sierra de Villafuerte, con el pico de Salvalejo (1662 metros sobre el nivel del mar) y la de Los Frailes, con el pico de San Juan (1699 metros).

#### **HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN (ALONSO, 2002; MATEO, SAURA, 1996; 2007)**

Los primeros trabajos que divulgan el contenido de esta extraordinaria estación rupestre se deben a Ramón Viñas y Joaquim Romeu (Viñas, Romeu, 1975-76; Viñas, Alonso, 1978), quienes habían sido enviados por el director del Museo Arqueológico de Albacete, Samuel de los Santos Gallego, para que corroboraran la importancia del hallazgo, y quien también presentaría su aportación (de los Santos, Zornoza, 1975). El hallazgo había sido realizado, sin embargo, por el maestro nacional Carlos García Ródenas, hacia 1973. Ambos investigadores citados, por su parte, emprendieron varias expediciones de prospección en el término municipal de Nerpio. La historia de la investigación se encuentra bien tratada y resumida por Alonso (Alonso, Grimal, 2002).

Viñas y Romeu observaron, con buena intuición, que había una serie de rasgos que singularizaban Las Bojadillas, pero que a la vez la relacionaban con estaciones rupestres muy alejadas:

- a. Con frecuencia las figuras negras se superponían a las rojas y que las negras ocupaban “posiciones marginales y complementarias”.
- b. Detectaron ciertos paralelismos en la técnica del rayado con figuras de Solana de las Covachas (Alonso, 1980), por ejemplo, también en Nerpio, pero igualmente con Minateda (Hellín, Albacete) y cueva de La Vieja (Alpera, Albacete), así como con La Sarga (Alicante) e incluso con La Valltorta (Castellón).

En efecto, Beltrán ya había afirmado que la técnica del rayado interior de los animales y personas se encontraba en las estaciones meridionales del arte rupestre levantino y cuya cronología coincidía con la fase II plena, que el abate Breuil planteó en Minateda, y en la que los toros habían menguado su trascendencia y se observaba la eclosión de los ciervos y de las cabras como especies dominantes en el imaginario de aquellos cazadores y recolectores.

- c. Metamorfosis de toros en ciervos, a semejanza de lo que ocurría en Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia) y La Vieja (Alpera, Albacete). Esta mutación coincidía con el área ocupada con la técnica del rayado, lo que le confería una posible vinculación y un interés extraordinario al conjunto.

El gran trabajo de conjunto, sin embargo, procede de Ana Alonso Tejada (Alonso, 1996). No hemos de olvidar las aportaciones de Lya Dams, aunque hayan sido muy criticadas (Dams, 1984).

De todos modos, tampoco hay que olvidar nunca los trabajos que sobre estaciones rupestres cercanas, en el término municipal de Moratalla, diseminadas por todo el Campo de San Juan, una enorme planicie rodeada de montañas, muy apta para la caza en la Prehistoria, se han estado realizando en los últimos años, a partir de una sucesión incesante de descubrimientos que complementan y proporcionan la necesaria cobertura a Las Bojadillas (Alonso, Grimal, 1985; 1989; 1996; 1998; Beltrán, 1970; Beltrán, 1972; Bernal *et alii*, 1986; 1995; 1996; 2002; Carbonell, 1969; García, 1986-1987; Mateo; 1991; 1999; 2005; Mateo, Bernal, 1996; 1997; Mateo, San Nicolás, 1995; Viñas, Romeu, 1975-76; Santos, Zornoza, 1973; Alonso, Viñas, 1977; Viñas, Alonso, 1978; Walker, 1969... Y un largo etcétera que no incluye todos los descubrimientos realizados en el colindante término municipal de Nerpio (Albacete).

Para tal cuestión hay un buen resumen en Alonso, 2002.

## ESCENAS COMENTADAS. SELECCIÓN

### LAS BOJADILLAS I

**Toros enfrentados y reconvertidos en ciervos en bojadillas i y chamanes en danza sobre animales guía. ¿Contactos entre la serranía y los altiplanos? (Figs. 2, 3, 4)**

La semejanza formal entre los toros enfrentados y los toros reconvertidos en ciervos de La Vieja (Alpera, Albacete), de Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia) y de Las Bojadillas (Nerpio, Albacete), nos obliga a preguntarnos primero por las causas de la similitud. La semejanza iconográfica quizás permita afirmar que dicha similitud no pudo generarse por el contacto de grupos de agricultores neolíticos ya que, en principio, al ser sedentarios y vinculados a sus campos de cultivo, una distancia de más un centenar de kilómetros en línea recta, atravesando decenas de sierras y dos ríos importantes como el Mundo y el Segura, parece excesiva para perpetuar la homogeneidad de los relatos y la coincidencia de los temas.

En cambio, si las escenas fueron realizadas por pueblos cazadores y recolectores, de grupos errantes de nómadas, persiguiendo animales o realizando acopio de alimentos, sería más fácil pensar en influjos o en préstamos. Aunque sabemos que los grupos depredadores también asumen fronteras entre ellos (Silberbauer, 1983). Además, los arquetipos mentales, asentados en leyendas y descritos en mitos, se transmitirían con enorme facilidad entre los grupos de cazadores y recolectores quienes, de valle en valle, a través de los cursos fluviales, acabarían por difundir una serie de relatos y de ideas de gran semejanza. Estas circunstancias abren la ventana a la admisión de las interpretaciones antropológicas y a la cronología elevada del mesolítico. O al menos a unos relatos de carácter mítico sumamente arcaicos que sobrevivían en torno a las hogueras en las comunidades del mesolítico.

Hay que recordar que el enfrentamiento entre toros ya se observa en la serranía de Albarracín (Teruel) y en Villar del Humo (Cuenca), aunque aquí, en el Sistema Ibérico, no hay hibridación de animales. ¿Cuál es la causa, entonces, de que los animales híbridos+enfrentados se encuentren únicamente en los altiplanos de La Mancha oriental?

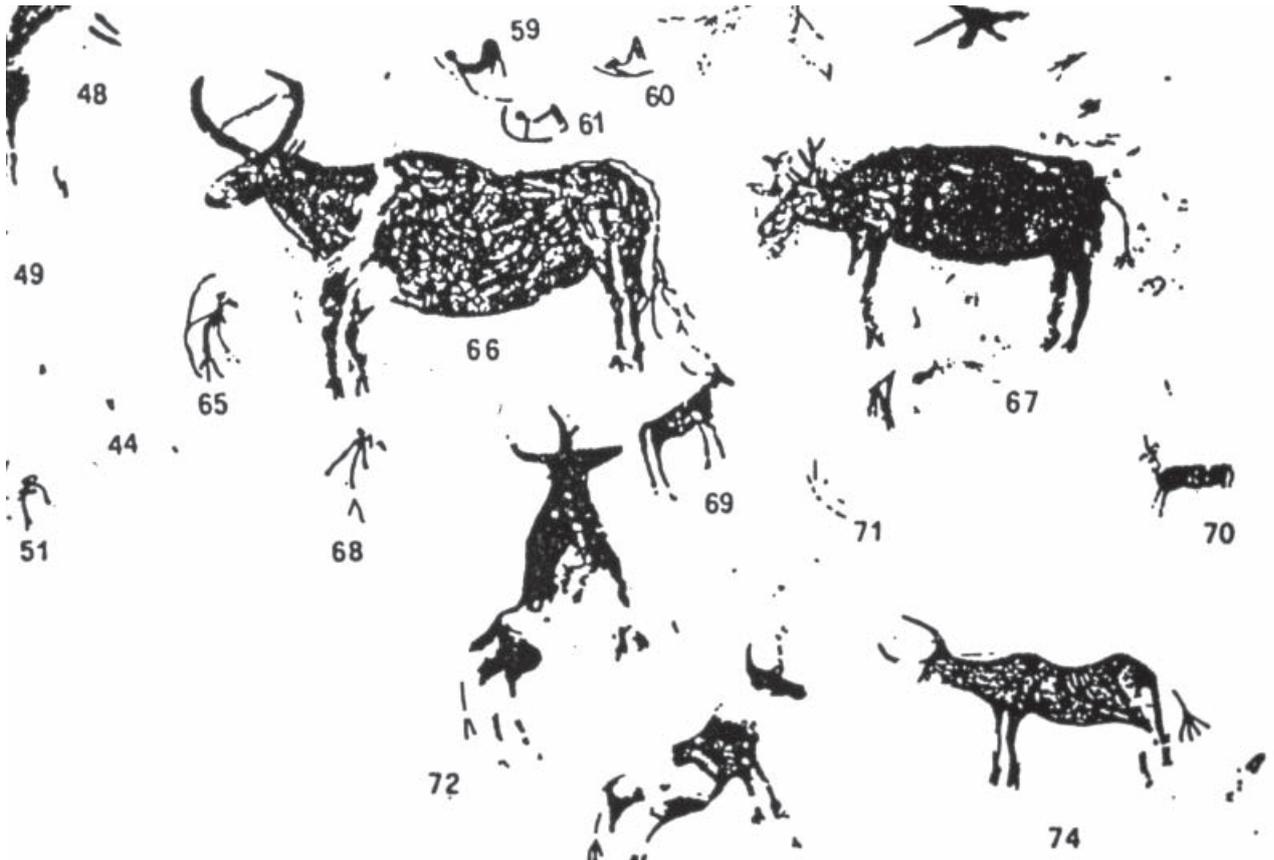


Figura 2. Zona central de Bojadillas I. Véase el enfrentamiento entre toros (centro abajo), como acontece en La Vieja y en Cantos de la Visera. Observar cómo al ciervo central le sigue un toro metamorfoseado en ciervo de una forma tosca –centro- (© A. Alonso y A. Grimal).

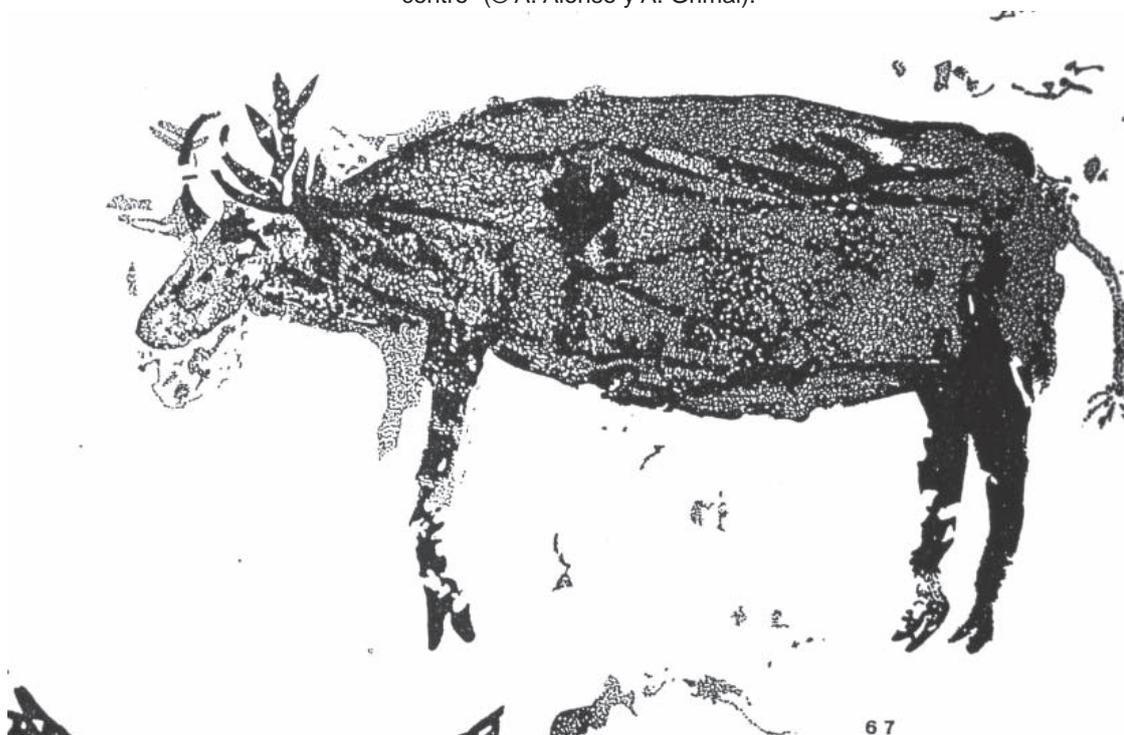


Figura 3. Detalle del toro reconvertido en ciervo. Bojadillas I (© A. Alonso y A. Grimal).

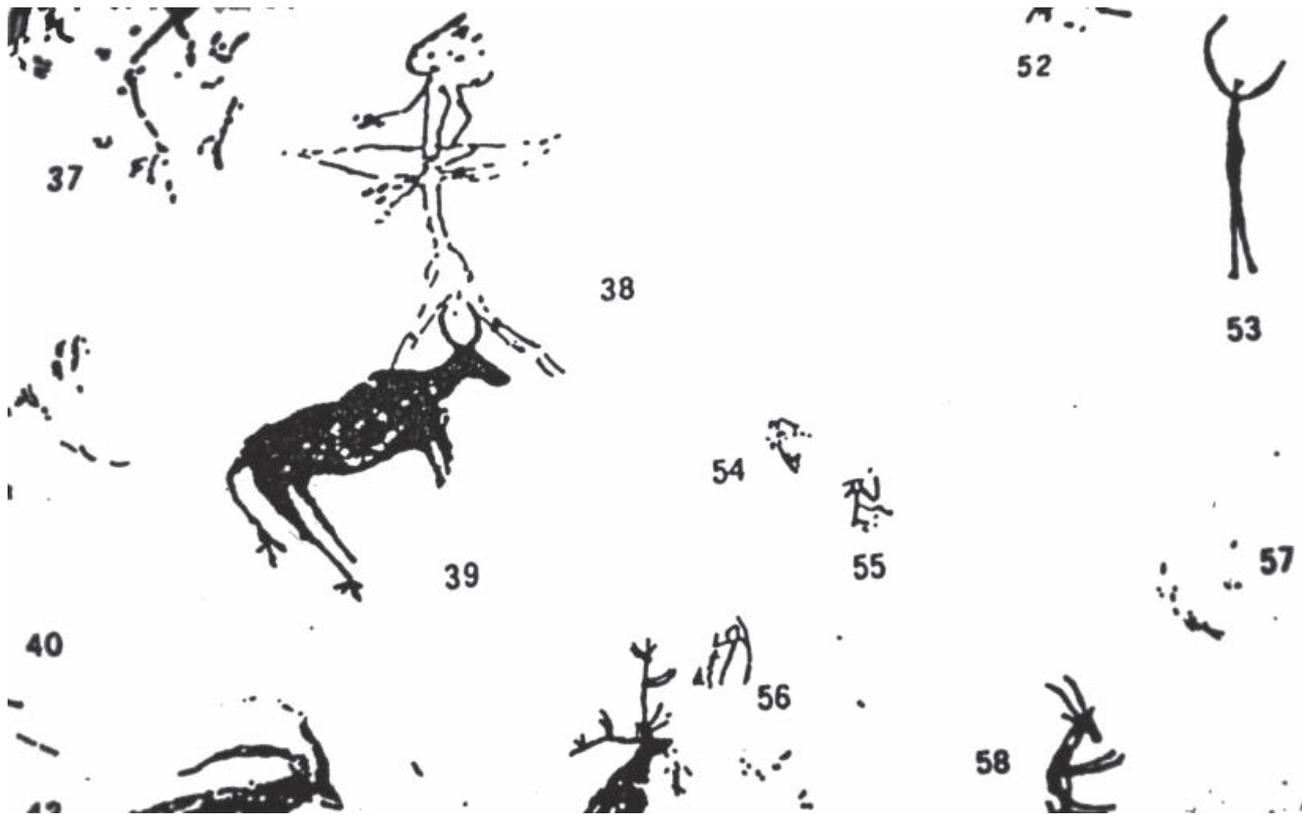


Figura 4. Posible arquero chamán que levita sobre un toro, como ocurre en La Vieja y en La Araña. Bojadillas I (© A. Alonso y A. Grimal).

La hibridación de animales ya se expresaba en el arte rupestre paleolítico (Bégouën, 1993). Recordemos, entre otros muchos, los casos de Trois-Frères donde un reno, tras el cual danza un antropomorfo, muestra una cabeza de bisonte (Groenen, 2004, 35, fig. 6); o los caballos con astas de bisontes o de bóvidos de Les Combarelles (Barriere, 1991, 403-405, fig. 449); o la superposición intencionada, en aparente postura de apareamiento, entre un toro y un caballo del abrigo de Montastruc (Tarn-et-Garonne) (Welte, Lambert, 2004, 210, fig. 7). Muchos más espectacular e interesante para nuestras intenciones es el caso de una plaqueta de Chaleux (Bélgica), donde la silueta grabada de un toro se superpone a un ciervo (Otte, 2006, 49, fig. 27 b; Delporte, 1995, 101, fig. 77). Igualmente, en Chauvet, unos renos aparecen íntimamente vinculados a un auroch o gran bóvido, no superpuestas sus siluetas, pero sí juntos topográficamente (Chauvet, Deschamps, Hillaire, 1995, fig. 65). No hemos de olvidar que en el extraordinario conjunto paleolítico de Altamira, junto a la manada de bisontes pintados, en la época de cría, excitados sexualmente, aparecen dos ciervas pintadas y decenas de gra-

badas, también representadas en la época de celo ya que entre ellas hay un macho bramando en la berrea (Freeman, 2005, 172 ss.).

Por tanto, la unión en un solo cuerpo entre un toro y un ciervo en La Vieja de Alpera, en Cantos de la Visera II de Yecla o en Las Bojadillas de Nerpio, pensamos que estuvo motivada, no por razones económicas o por alteraciones en los ecosistemas de antaño (Jordá, 1966, 60; 1976, 197, 200), sino porque con el polimorfismo se trataba de relatar un mito en el que intervenían ambas especies, acaso aunando sus cuerpos y potencias espirituales, ya fueran para facilitar un viaje extático o para favorecer la fecundidad cósmica. Por otra parte, la unión mística, híbrida, en la misma anatomía o en el mismo panel rocoso, de un ciervo y de un bóvido (toro o bisonte), nos anima a pensar que el universo mental de nuestros cazadores del mesolítico peninsular, procedía del universo mental del magdalenense francocantábrico. Esto no significa que los artistas del levantino o naturalista sean continuadores directos de los paleolíticos, ya que es posible que exista entre ambos conjuntos varios miles de años. Lo que sí afirmamos es que, aunque la icono-

grafía del arte levantino fuera creada *ex-novo*, los contenidos míticos de los relatos transmitidos entre los cazadores de ambos ámbitos, el cantábrico y el mediterráneo, se mantuvieron. Es decir, pudo desaparecer durante un paréntesis la representación de las figuras en los paneles rocosos; lo que nunca se extinguió fue la transmisión por medio de la palabra de los mitos que entre aquellas gentes se expresaban para explicar el cosmos y la creación.

Hay mitos en la antigua Grecia que de forma muy sutil también aluden a un contacto antagonico entre el ciervo y el toro, vinculando al primer animal con la castidad y la pureza (Hipólito, adorador y devoto de la casta Artemis) y al segundo con la lujuria (el linaje cretense de Europa, Pasifae, Ariadna y Fedra) (Graves, 2004, 349 ss.; Grimal, 1998, 272... etc.). La muerte de Hipólito, el héroe asociado al culto del ciervo, mientras conduce una cuadriga (cuyos animales, los caballos, le guían hasta su sacrificio y que son siempre psicopompos), a causa de la persecución de un enorme toro enviado por Poseidón a petición de su padre Teseo, incrementa la intensidad de los contactos entre ambos herbívoros.

En definitiva, en el arte rupestre levantino, aunque estamos convencidos de que existió una estrecha relación semiótica (Baldellou, 2001) entre ciervos y toros, todavía no somos capaces de distinguir el nexo de unión, seguramente muy sutil por la distancia de milenios que nos separa a nosotros de aquellos cazadores. Pero existió y lo encontramos.

Entre tanto, establecemos tres hipótesis de trabajo:

- Como primera aproximación a la relación entre toros y ciervos y a las mutaciones entre ambas especies, diremos que se trataría de una duplicidad de los animales guía a los que recurren los chamanes en sus éxtasis, trances y viajes por las esferas celestes. Si observamos detenidamente los toros de La Vieja, descubrimos que el personaje emplumado con arcos y flechas que no usa para combatir o para cazar, sino para danzar y entrar en arrebatos místicos, solo danza sobre los toros que se han metamorfoseado en ciervos; o que han sido sustituidos por ciervos. Esos tres toros que son su vehículo trascendente se enfrentan a uno que no sufre mutación y que por tanto creemos que actúa como opuesto y rival.

Añadamos que los chamanes consideran en ocasiones que sus poderes se incrementan si son capaces de reunir las potencialidades y cualidades

de varios animales guía (Díez De Velasco, 1995). Y tal podría ser la situación de La Vieja y de Cantos de la Visera, en especial si atendemos a la presencia de la grulla sobre las cabezas de los animales, ave que se vincula con suma frecuencia a los chamanes y sus trances, según la literatura antropológica. En cualquier caso, la bicefalia espiritual, deducida de la anatómica, incrementa el poder físico y trascendente del ser híbrido resultante y del chamán que recurre a su amparo.

- Hamayon (1990, 493ss.; 2003), por su parte y como segunda hipótesis, nos explica con sumo detalle los enfrentamientos rituales de los chamanes en diferentes tribus siberianas, quienes simulan agredir a sus rivales, imitando gestos, posturas y mugidos de ciervos, a la vez que se acoplan astas de toros o cuernas de ciervos. Tales escenificaciones que evocan a los ciervos pretenden además potenciar la fertilidad cósmica.

Igualmente Huisheng Tang (2001-2002) ha resaltado el valor sacral del dualismo en la iconografía y arte de ciertas culturas, dualidad que suele mostrar un carácter de unidad binaria en ritos de carácter chamánico.

- Un problema no menos irresoluble se plantearía si, como tercera hipótesis, otorgáramos a cada especie animal un valor sexual, como realizó Leroi-Gourhan con el arte francocantábrico (Leroi-Gourhan, 1983; 1984). No sabemos si durante el mesolítico se mantuvieron tales diferentes valores sexuales para cada especie animal. Sabemos que durante el paleolítico superior el caballo y el ciervo, por ejemplo, conservaron un valor masculino, a la vez que el bisonte y el toro, se vincularon a un valor femenino. ¿Esa dualidad podría explicar la mutación de toro en ciervo en Cueva de La Vieja (Alpera), Cantos de la Visera (Yecla) y Bojadillas (Nerpio), indicando con ello que los chamanes-arqueros que levitan y danzan sobre ellos se impregnan de la perfección del inicio del cosmos (Mircea, 1984) al asumir las energías de ambos sexos? De hecho, en Gabillou aparece un bisonte en posición de celo y dentro de su silueta surge, en su vientre, un caballo (Otte, 2006, 110; fig. 72; Gaussen, 1964).

Otra semejanza iconográfica detectada en la serranía del Alto Segura respecto a los altiplanos, es la aparición de un arquero varón, que no usa sus armas y que las porta en actitud de reposo o de marcha, a grandes zancadas sobre las defensas de los toros (como ocurre en La Vieja) o sobre los ciervos (como sucede en Minateda). En Las Bojadillas, las figuras 38 y 39 de Alonso y Grimal corresponden a dicho modelo.



Figura 5. Imagen de la supuesta cierva cazada, rodeada de los ramajes de la trampa. Pero hay elementos discordantes con una escena cinegética: las patas traseras de la cierva presentan dedos de avecilla; la cola es de un toro. En consecuencia, se trata de una hibridación sobrenatural y de un ser con potencias sagradas, vinculada además a la metamorfosis del toro en ciervo, a los enfrentamientos entre bóvidos y a un posible chamán sobre toro. Bojadillas I. (© A. Alonso y A. Grimal).

### Cierva entre ramajes de las bojadillas I: ¿una trampa o un emblema de la resurrección de la vida? (Fig. 5)

Fue descrita esta escena por Viñas y Romeu (Viñas, Romeu, 1975-1976) como la representación de una trampa para capturar animales; y en principio es difícil objetar alguna crítica ante dicha sugerencia ya que encaja dentro de un esquema general perfectamente factible. En el arte paleolítico de Font de Gaume encontramos, por ejemplo, un gran mamut encerrado en una estructura que se ha considerado también como una trampa (González, 2005, 232), por lo que el motivo detectado en Las Bojadillas no sería algo extraño. Es cierto que Alonso (Alonso, Casanova, 1984), ya enumeró y expuso varios casos de cabras, ciervas y ciervos con las patas replegadas bajo el cuerpo (serranía de Albarracín, por ejemplo) y que existen casos muy próximos de cabras y ciervos con los miembros flexionados en la estación de La Hoz y en la Fuente

del Sapo (Nerpio, Albacete). Por otra parte, el modelo iconográfico de las piernas plegadas, en aparente dormición, lo hallamos ya en el arte paleolítico de Altamira, donde se distinguen hasta cinco bisontes tumbados (Apellániz, 1983).

Pero si atendemos a las otras escenas ya indicadas y aludimos a ciertos detalles, sería lícito plantearnos una serie de hipótesis de trabajo complementarias.

Sabemos que en el Barranco Estercuel (Alcaine, Teruel) (Beltrán, Royo, 1994) un ciervo aparece asociado a un árbol en un rito de ascensión chamánica (Jordán, 2001) y vinculado a una serie de hombrecillos introducidos como embriones en bolsas que penden de la copa del árbol.

En Tinada del Ciervo (Nerpio, Albacete) (Soria *et alii*, 2001), las cuernas de un ciervo, que actúa como guía de un arquero que le persigue, se han transformado en un magnífico árbol, delatando la comunión mística y mítica entre el ciervo psicopompo y el árbol primordial de la vida (Jordán, -).

Si observamos detenidamente a la cierva de Las Bojadillas, descubrimos que la temática podría parecer diferente. El animal aparece con las patas replegadas, indicando seguramente sueño o muerte. Al mostrarse de esta manera y rodeada de ramas, la deducción lógica podría orientarnos a la de una captura, como ya se ha indicado. Pero también es verdad que hay una especie de collarín en blanco alrededor del cuello: ¿indica que se le ha roto en la trampa? Recordemos que en Santa Maira (Alicante) (Centre d'Estudis Contestans, 1998; Hernández, Segura, 2002, 138), en una extraña escena de occisión de un jefe, en la que un personaje masculino es sujetado por otros dos y atravesado con una lanza, aparece un ciervo con el cuello retorcido, como indicando la muerte o el rito de tránsito de aquel individuo (Jordán, González, 2006), en una sintonía de magia simpática.

Los sacrificios de animales en la prehistoria europea están suficientemente atestiguados y surgen en contextos religiosos indudables. Es suficiente citar, como ejemplo, los trabajos de Nikoloudis en el mundo micénico (Nikoloudis, 2001). Pero decapitaciones rituales de animales las hallamos incluso en los Andes (Rofes, 2000). Las decapitaciones observadas en la cultura maya, ya sea en sus pinturas y bajorrelieves, ya sea en las inscripciones de sus textos sagrados, tuvieron como causa, según Stuart (2003) el despertar de la vida. Todo sacrificio ritual, toda inmolación, "*conduce a la formación de un nuevo orden...*" (pág. 27), ya sea político o cosmogónico. En Europa, en el mundo mediterráneo de ámbito cultural griego, también aparecen tumbas con restos humanos acéfalos (Mercuri, 2001). Los investigadores surafricanos vinculan en ocasiones la muerte de los antílopes con ritos chamánicos y momentos de trance, ya que el sacrificio real del animal o su estado de moribundo, se relaciona con la muerte simbólica del chamán a la vez que capta los poderes y energías, a partir de su sangre y leche, que emanan del animal que sufre la occisión (Lewis-Williams, Loubner, 1986, 273-275). Quizás, la cierva de Las Bojadillas, anuncia o sirve para impetrar, con carácter mágico y religioso, una nueva estación climatológica. Pero esto es únicamente un apunte indemostrable.

Añadamos el tema de los ramajes en torno a la cierva de Las Bojadillas. Existen precedentes:

- En la cueva francesa de Lascaux (15.000-12.000 aC), hay pintado un caballo al que se superponen un par de signos ramiformes notorios, uno de ellos en su vientre hinchado (no necesariamente es una yegua preñada, sino un

rasgo del estilo de ese período).

- Un ramiforme une a un bisonte y a un caballo en Le Portel. Modelo semejante se reproduce en Lascaux.

- Un estilizado ramiforme se cruza en el cuerpo de un caballo en El Castillo. Semejante composición se repite en Niaux.

- Un par de gruesos ramiformes se sitúan tras un bisonte de Altamira, pero también en Marsoulas.

- En un cuchillo hecho del marfil de un mamut, hallado en la Cueva de La Vache (Ariège, Francia), y fechado hacia el 10.000 a.C., aparece la cabeza de un bóvido ante cuatro ramas. Semejante composición, más sencilla, aparece grabada en una costilla de Isturitz, pero también en una varilla de La Madaleine donde un ramiforme se sitúa tras la cabeza de un oso, mientras que en Massat parece que el oso engulle con su boca el ramiforme.

En todos estos casos ¿las ramas se podrían vincular a los árboles y a la fertilidad o hay que considerar el motivo como una estrecha vinculación de principios masculinos y femeninos tal y como señala Leroi-Gourhan al estudiar diferentes signos (Leroi-Gourhan, 1984, 373 ss.; 1984, 351 ss.)? ¿En Las Bojadillas la muerte de la cierva rodeada de ramas, alude a la regeneración de la vida tras una occisión ritual, como ya hemos indicado antes, ocasionada por su decapitación, o perviven simbolismos del mundo paleolítico?

Si entendemos los ramajes como símbolos fálicos, masculinos, tal y como parece ocurrir en la cueva del Castillo, donde un ramiforme aparece rodeado de escutiformes vulvares (Cabrera, 1978), el significado podría variar y orientarse, de nuevo, hacia cultos de fertilidad de la cierva, lo que enlazaría bien con la decapitación ritual del infeliz animal, encaminada del mismo modo a un rito de creación cósmica, de revitalización de la existencia. De esta manera, la cierva de Las Bojadillas, rodeada de unos seis o siete ramajes, sería una reiteración múltiple de un mensaje de fertilidad, de potenciación de la fecundidad del cosmos.

La combinación de animales de estilo naturalista con signos abstractos o emblemáticos, con fuerte carga simbólica, podría entenderse como una reminiscencia cultural del mundo paleolítico; pero también como un añadido cultural de otro período del mundo esquemático o de sedentarios. Aunque así fuera, el hecho de aunar ambos elementos iconográficos, revela una intencionalidad cuyo significado sólo alcanzamos a intuir.

Hay otro detalle de extremo interés en la cierva moribunda de Las Bojadillas: sus pezuñas traseras no son propias de herbívoro, sino de ave. Y

no creemos que tal circunstancia sea por impericia o descuido del artista, sino porque se estaba tratando de narrar un relato en el que la cierva experimentaba una mutación anatómica. Añadamos otro detalle anatómico: el rabo que muestra la cierva tampoco es de dicho animal, sino que pertenece a un toro. Entonces: ¿nos encontramos de nuevo ante una metamorfosis experimentada entre un ciervo y un toro, como sucedía en La Vieja y Cantos de la Visera? El tema creemos que es fascinante porque la hibridación es evidente y se produce en un animal moribundo. Tal vez las patitas de ave están anunciando un vuelo iniciático.

**Ciervos rampantes con antropomorfos en Bojadillas I. ¿Ceremonias sagradas y manifestaciones de la divinidad? (Fig. 6)**

Hay determinados animales en las culturas de los cazadores y recolectores que alcanzan una relevancia extraordinaria. Así ocurre, por ejemplo, con los antílopes entre los San (Lewis-Williams,

1995, 73). Entre nuestros cazadores de serranía del arco mediterráneo de la península Ibérica tal veneración pudo existir hacia el ciervo (y en menor medida hacia el toro y el caballo), ya que el elevado número de veces que es representado y, sobre todo, en escenas difícilmente calificables de cinegéticas, impide considerar al ciervo como una simple presa venatoria, y anima a pensar en valores espirituales y religiosos (Maggs, 1967, 102).

Nos instalamos en Las Bojadillas. Las figuras 130 y 131 de Alonso (y probablemente la 129) son en sí mismas extraordinarias, por su vinculación mutua y por su contenido. La 130 es un ciervo rampante, macho, de pobladas y poderosas cuernas, que protege con sus patas delanteras a un ser humano con rostro (posiblemente máscara) de ciervo (figura 131). La figura 129 consiste en un antropomorfo con complicado tocado ritual que deforma su silueta y le oculta y separa de lo mundano. Dicho tocado es un rasgo característico de ciertas figuras humanas del Alto Segura.

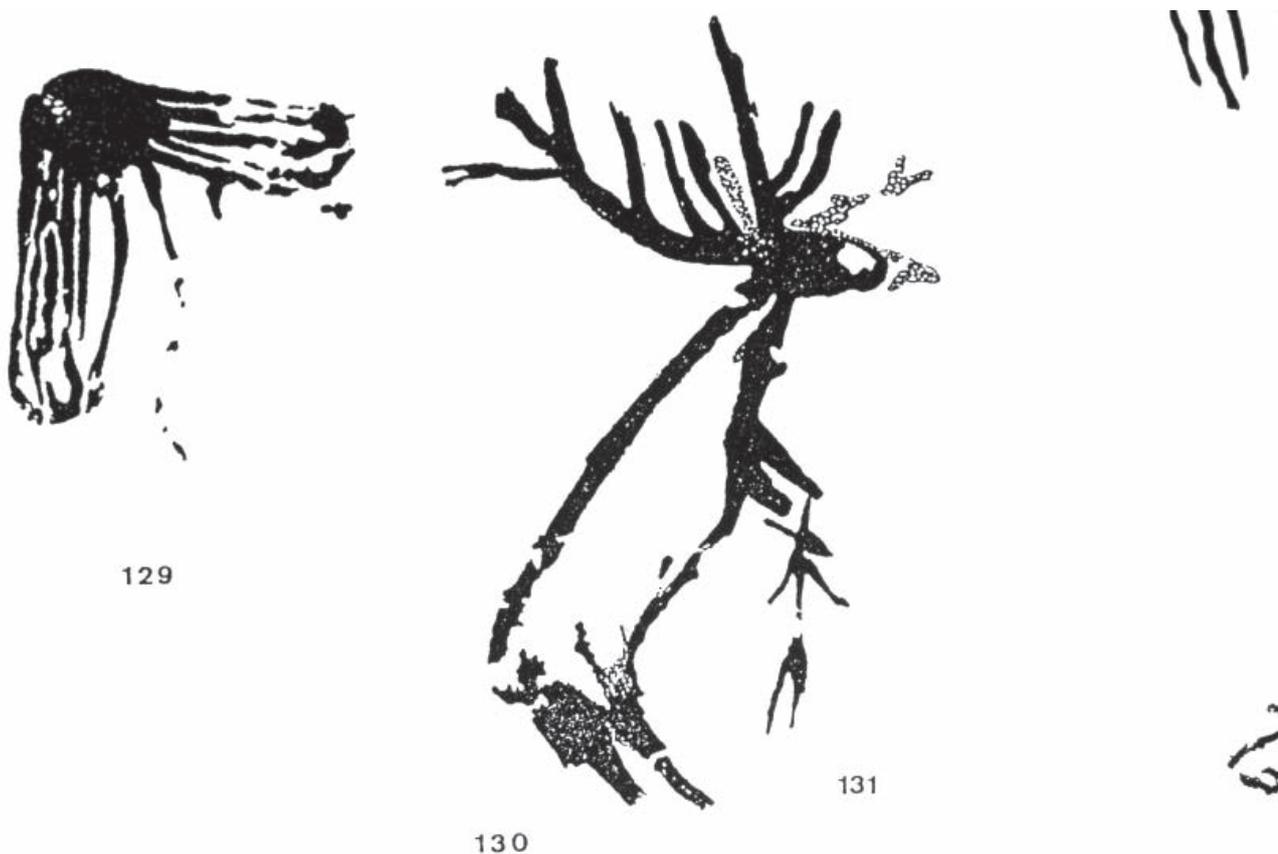


Figura 6. Ciervo rampante que tutela y protege a un antropomorfo con cabeza o máscara de cierva. Está asociado a una posible divinidad con tocado de ramajes. Bojadillas I, parte derecha del panel (© A. Alonso y A. Grimal).

En Cañaíca del Calar II (Moratalla), aunque no sea un modelo tan explícito, el esquema se reproduce entre una cabra montés rampante y un arquero (figuras 31 y 33 de Mateo Saura).

Ante estas expresiones, procedemos a diferentes lecturas. En primer lugar, la actitud rampante del ciervo o de la cabra podría indicar que el artista pretende humanizar o presentar al animal con rasgos humanos. La posición vertical, de pie, es sinónima de Humanidad. En consecuencia, cuando el pintor representa al animal en posición rampante o erguida, manifiesta su deseo de identificar y comunicar ambos mundos: el animal y el humano, porque probablemente no existió una barrera infranqueable entre ambos en la mentalidad de aquellos cazadores y recolectores (Mircea, 1973, 54 ss.). En efecto, entre los Aranda de Australia, los animales actúan y piensan realmente como hombres. Si a ello añadimos la presencia de máscaras, como acontece en Las Bojadillas, donde el hombrecito protegido lleva una de cierva, la osmosis es completa. Entre los San es frecuente escuchar que sus chamanes sienten, ven y oyen como animales cuando se encuentran en trance, cuando se transforman en ellos a la vez que se apropian de su poder (Lewis-Williams, 1988, 17)

Recordemos que en el arte paleolítico, como nos indica Otte (2006, 77, fig. 52), ya existía ese modelo iconográfico de animales rampantes y aparecen caballos (los de la Galería Axial de Lascaux) levantándose sobre sus patas traseras, no en actitud de cabriolar, sino como reflejo de su trascendencia y manifestando que actúan como humanos, en una elegante alegoría. Semejante es el bisonte vertical del Salón Negro de Niaux (Ariege), asociado a círculos de puntos y cuyo dorso no lo constituye la pintura sino la propia roca (Anati, 2002, 21, fig. 9) o el gran caballo de Trois Frères frente al oso que sangra por la nariz (Anati, 2002, 28, fig. 14). Igualmente un bisonte del Castillo (Puente Viesgo, Cantabria) adopta semejante "posición" humana en una estalactita, así como otro de Chauvet que se incorpora sobre una vulva y piernas de mujer (Otte, 2006, 93, fig. 59; Ripoll, 2002, 27). En la cueva de Las Monedas de Puente Viesgo (Cantabria), al inicio de la gruta, aparecen de "pie" un bisonte y luego un caballo y un reno, ambos mutuamente de espaldas (AA.VV, 1989, 67, fig. 69; Ripoll, 2002, 19). En consecuencia es un modelo iconográfico que hunde sus raíces en el mundo y mentalidad del paleolítico superior y creemos que estas pinturas del Campo de San Juan y de Las Bojadillas son herederas próximas a la mentalidad paleolítica.

En las pinturas rupestres de los San de Sudáfrica aparece este tipo de teriántropos con

multitud de variantes: hombres con rostros y cabezas de antílopes (Parkington, 2003); hombres con brazos que se asemejan a alas y que parecen emprender un vuelo o bien correr. Los conjuntos de estudiados en 1874 por Orpen (Archivo WARA W02358) o los de Cathedral Peak (KwaZulu-Natal Drakensberg) (Archivo WARA W02359) muestran nítidamente el modelo. Solomon (2001-2002) debate estas extrañas figuras del África meridional y considera varias posibilidades interpretativas:

a.- Ciertos relatos míticos de los San nos indican la existencia de seres antropomorfos porque en una primera creación apenas si se mostraban diferencias entre los animales y los seres humanos; en consecuencia no sería extraña la simbiosis anatómica y la síntesis corporal entre bestias y seres humanos. Tras una segunda creación, cuentan los bosquimanos, los humanos comenzaron a diferenciarse y a mostrar signos de cultura, de civilización, de conductas no animales.

b.- La segunda opción interpretativa, según Solomon, sería muy sencilla: relatos de cacerías y cazadores con máscaras que imitaban a los animales que deseaban abatir; las máscaras y disfraces les permitirían aproximarse hasta una distancia cercana y disparar contra la presa.

c.- Expresión de criaturas mitológicas. En esta línea Le Quellec ya sugirió que ciertos relatos míticos de los pueblos del Sahara podrían estar contenidos en las pinturas y grabados del desierto (Le Quellec, 2004).

d.- Indicación de espíritus de la muerte y creencias de difuntos (Lee, Woodhouse, 1964; Vinnicombe, 1976).

e.- Manifestación de experiencias chamánicas y de éxtasis y alucinaciones, que implican íntimas simbiosis con animales (Lewis-Williams, 1980; 1981; Lewis-Williams, Dowson, 1988; 1989). El artista, que es el chamán, refleja en los paneles rocosos sus visiones y sus estados alterados de conciencia.

Como es fácil comprobar, las posibilidades son múltiples, ajustadas a lo verosímil... y no necesariamente excluyentes.

Regresamos a España. El hombre con cabeza de cierva de Las Bojadillas, está custodiado y revestido por el cuerpo del ciervo macho. La inmersión del hombre (figura 131) en el seno del ciervo (figura 130) podría indicar, por otra parte, siguiendo la estela de Eliade, una muerte ritual que permite la regeneración y la resurrección salutífera del individuo humano, ya iniciado en los ritos sagrados del grupo cazador, porque el ciervo es un animal oracular, genésico y psicopompo. No de

otro modo se entiende, creemos, la extraordinaria y única escena del Cerro Barbatón (Letur, Albacete), a apenas unos miles de pasos de Las Bojadillas, donde una enorme diosa-dama alberga en un cesto que pende de su codo una criatura embrionaria, cuya posición de manos y tocado ritual imita a la de un compañero masculino, arquero, que acompaña a la diosa, pero a un nivel topográfico inferior, indicando con ello la sumisión del hombre ante la divinidad femenina (Jordán, Molina, 1997). El niño está siendo iniciado en la bolsa y en el seno maternal de la divinidad femenina.

En la relativamente cercana cueva del Gitano (Yeste, Albacete), descubierta por Pérez Burgos en el río Zumeta (Mateo, 2003, 37, fig. 8), se encuentra un par de antropomorfos esquemáticos, uno de ellos con cabeza y cuernas de cérvido, el cual parece tutelar al ser humano sin rostro de animal y que se sitúa en una posición topográfica subordinada. Ello evidencia una continuidad del modelo iconográfico, ya que se repite de modo muy semejante en las pinturas rupestres esquemáticas del Arroyo del Santo (Santa Elena) (Mateo, 2003, 37, fig. 64, 2), o bien la figura humana con cabeza y cuernos de macho cabrío de Los Letreros (Vélez Blanco, Almería) o con cabezas de insectos de Los Órganos (Despeñaperros, Jaén).

El modelo iconográfico de ser humano con rostro de animal, no con simple careta, tal y como aparece en Las Bojadillas, es también un arquetipo que se origina en el paleolítico. Recordemos unos pocos ejemplos: el llamado brujo de Trois-Frères, con cornamenta de ciervo y ojos de búho (Ripoll, 2002, 47; Anati, 2002, 33, fig. 15; Archivo WARA W02056); o el brujo también de Trois-Frères, danzarín con cuerpo y cabeza de bisonte de cuyas fosas nasales brota una sustancia (algunos autores ven un arco en dicha figura) y que se sitúa tras dos renos, uno con cabeza de bisonte (Ripoll, 2002, 73; Anati, 2002, 74, fig. 46; Archivo WARA W00200); o los otros muchos ejemplos citados por Groenen (2005) o por Otte (2006, 73, fig. 47) como el itifálico con rostro de ave de Altamira (Santander) (Anati, 2002, 90, fig. 54; Archivo WARA W00201) o el antropomorfo, acaso brujo, de Gabillou (Ripoll, 2002, 147, fig. 43; Anati, 2002, 33, fig. 13; Archivo WARA W07170). No olvidemos el teriántropo con cuerpo humano y cabeza de leona de Hohlenstein-Stadel (Lewis-Williams, 2005, 207, fig. 46). O los hombres con máscaras de aves de Addaura en Sicilia (Graziosi, 1973).

De especial interés para el asunto que tratamos es el precioso análisis que realiza Freeman con las máscaras que muestran rostros humanos y de bisontes en la Galería Final de Altamira

(Freeman, 2005): *“las máscaras representan una transición gradual de representaciones que son simplemente bisontes o simplemente humanos a representaciones de híbridos mezclando naturalezas humanas y animales, que evoca las metamorfosis simbólicas del anterior al último...”*

El modelo es universal, porque en Ouan Mellen de Tassili-n-Ajer (Argelia) se repite. Allí cazadores con arcos que disparan, fechados en el neolítico del VI milenio, muestran rostros de antílopes (Anati, 2002, 62, fig. 41; Archivo WARA W01142). Transformaciones de seres humanos en animales (o viceversa) y seres terántropos se encuentran en el Sahara de forma muy abundante (Le Quellec, 1995; Scarpa, 2002). El modelo iconográfico se extienden hacia el desierto gemelo del Kalahari en Sudáfrica donde, como en Alpera, un chamán corre y enarbola sus armas, a la vez que muestra una cabeza de antílope y un ave sobre el cráneo del animal (Lewis-Williams, Dowson, Deacon, 1993, 285, fig. 7).

En España hay otros ejemplos en el arte levantino naturalista que podrían recordar al ser antropomorfo con cabeza de ciervo. Uno de ellos está muy próximo: en el abrigo del Molino, donde una de las damas de una pareja femenina, asociada a un bóvido, con tocado globular, parece mostrar sobre dicho tocado una cabecita de cierva (salvo que sea desperfecto de la pintura) (Mateo, Bernal, 1997, 175, fig. 6A). El otro caso se encuentra muy distante, en El *Cingle* de Castellón (Viñas, 2000, 59, fig. 6), donde un danzante que se acompaña de un antropomorfo con cabeza de toro, también bailarín, muestra sobre el tocado que le cubre, una cabeza de cervatillo. En consecuencia, el mostrar rostro de ciervo por parte de aquellos cazadores y recolectores, debió ser relativamente frecuente en algunas de sus ceremonias y, en apariencia, asociados sus ritos al toro.

Los berserkir (Eliade, 1985, 21ss; 29 ss) constituyen una figura que podría resultar interesante para estas enigmáticas y muy interesantes escenas. No se trata aquí, muy probablemente, de una fraternidad guerrera de tipo indoeuropeo o irania. Más bien podríamos asistir a un preludio y precedente precisamente de tales asociaciones, con un carácter místico. Para los germanos y los indoeuropeos, según Mircea Eliade, se producía una transformación de los jóvenes guerreros en osos o en lobos y que les impregnaba con un estigma religioso a la vez que adquirirían sus cualidades físicas y espirituales.

Igualmente, las esfinges, osos y leones apotropaicos de las necrópolis ibéricas, entre cuyas

patas aparece el torso o la cabeza del difunto al que protegen, desvelan un mismo arquetipo, por el cual el individuo halla amparo y cálido regazo bajo un animal mítico, benefactor, protector, aunque sea entre sus garras o mordido por sus fauces. Es suficiente revisar el catálogo de Chapa Brunet (1986) para percatarse de la pervivencia del arquetipo iconográfico. Así, el león de Bienservida (Albacete) (página 69); el león de Torres (Jaén) (página 75); el oso de Porcuna (Jaén) (página 115); la esfinge de Elche (Alicante) (página 116);...etc.

El ciervo pintado en Las Bojadillas, por otra parte, puede ser entendido como la materialización de la divinidad, del espíritu del bosque. Se nos presenta y manifiesta con un tamaño muy superior al que correspondería a la escala lógica entre un ciervo y un hombre. El hombre se representa diminuto, sometido amorosamente al cálido regazo protector del animal guía. El hombre no va armado, no caza, no combate.

El ciervo rampante de Las Bojadillas I (o la cabra de Cañaica del Calar) transmite, como decíamos, esa sensación de benévola y paternal protección, pero también transfiere su sacralidad, su energía. El contacto de las patas delanteras del ciervo macho sobre la cabeza del hombre con rostro de ciervo, sugiere que actúa imponiendo sus "manos" sobre su hijo espiritual, adoptado. No sabemos si le bendice para una futura caza; si le confiere los poderes de un chamán; si le prepara e inicia para una ceremonia de madurez. Eso no lo podemos leer en las imágenes; solo intuir. Pero sí advertimos y vemos que algo sagrado, algo muy especial, está sucediendo en esos instantes. No se trata de una sangrienta y cotidiana escena de caza. No... de momento. La sacralidad impregna todo el tiempo contenido en esa instantánea, en la que ambos, animal y persona, se entregan: el hombre enmascarado, en una atmósfera ajena a su vida cotidiana, abre sus bracitos en éxtasis, arrobado para recibir las emanaciones de lo sagrado; el ciervo impone sus brazos sobre la cabeza de su protegido. Esta actitud de ambos recuerda a la del Milano (Mula, Murcia), cuando la diosa que brota de la pareja de ciervos, toca por la espalda al arquero itifálico y en trance. No aparece con un gesto tan arrobado como acontece con el arquero de El Milano (San Nicolás, Alonso, 1986; San Nicolás *et alii*, 1986-1987; 1987), a quien una diosa le toca por la espalda, brotando ella de una epifanía de ciervo+cierva; pero sí da indicios de abandono espiritual. Ambos, además, en Las Bojadillas y en El Milano, miran en idéntica dirección, hacia un más allá trascendente, y son por unos breves momentos, la misma cosa, idéntico ser (Jordán).

El varón de Las Bojadillas con rostro de animal, se inicia y se prepara para ser cazador, depredador precisamente del animal guía y mítico que le acoge y protege. No es una contradicción. Como nos explica Eliade, el animal primordial y custodio puede devorar a los hombres iniciados y luego, una vez resucitados estos, puede ser sacrificado e inmolado, asumiendo el humano la personalidad del animal, con lo que provoca, a su vez, la resurrección de dicho animal. Eliade concluye: "... el animal mítico resucita a la que vez que el iniciante. Semejante complejo mítico ritual está claramente atestiguado en las culturas africanas de cazadores, pero aparece también en otros ámbitos culturales" (Mircea, 1989, 60 ss., 66 ss.). En efecto, en mesoamérica, la figura del jaguar, además de ser usada como emblema de personajes de la realeza o de linajes notorios, simboliza alguna divinidad, pero también la presencia de un chamán o de un curandero (Cabello, 1980). Semejantes creencias aparecen en las selvas bolivianas. Los trabajos de Verónica Aldazábal (2005) nos indican que en los relatos cosmogónicos de los Mocetene se dice: "Antes, cuando no había eterno (...) toda clase de animales se volvían gente". O bien: "Antiguamente, muy antiguamente no había gente, pero los animales eran gente".

En consecuencia, creemos que en Las Bojadillas y en el Campo de San Juan, pero también en las estepas y planicies del reborde meridional de La Meseta, donde los chamanes emplumados sobrevuelan los toros-ciervos, en concreto en La Vieja y en Minateda, también la imbricación de seres humanos con animales y la hibridación fueron una constante antropológica y mítica de incalculable antigüedad, seguramente con raíces paleolíticas, y de extraordinario valor religioso.

Volvemos a la escena de Las Bojadillas. La enigmática figura (número 129), con tocado ritual, que aparece tras ellos podría indicar la propia divinidad, no metamorfoseada en ciervo, su esencia misma. Su aspecto recuerda a una especie de choza iniciática con ramajes que caen a doble vertiente. Es posible afirmar también que asistimos a una hierogamia en la que el varón es engullido, fagocitado y reasumida su condición de humano en la de animal del bosque. Como afirmaba Eliade, se produce una solidaridad mística entre el cazador y la supuesta presa; tal circunstancia es siempre presidida por una divinidad, acaso la figura 129 con tocado ritual. Esta escena de Las Bojadillas podría hallar un lejano paralelo en Barranco Hellín (Chiclana de Segura, Jaén) (Jordán, 2006), una extraordinaria escena donde un arquero varón y una hermosa joven se superponen, ambos, a un

espléndido ciervo macho. Debe ser interpretada muy probablemente como una alianza alegórica entre el “cazador” y la “hija del Señor del Bosque”, cuyo emblema es el propio ciervo que les sirve de vehículo, de espacio y cuerpo sacral donde representar y realizar su hierogamia.

Hemos de añadir todavía que en Las Bojadillas VII aparece un extraordinario ciervo de pobladas cuernas entre las que se insertó un hombrecito con los brazos abiertos en cruz, perdido en el bosque de candiles (figuras 52 y 50 de Anna Alonso). Esta singular escena recuerda sin duda a los dos hombres que se encaraman en Barranco Esterciel (Teruel) a un árbol que crece a partir de un ciervo, en una escena que nosotros siempre defendimos que se trataba de un acceso a lo trascendente, ya que sobre aquel árbol pendían dos bolsitas repletas de pequeños individuos en gestación (Jordán, Molina, 1997-1998).

#### **Arqueros levitando sobre toros en Bojadillas I. Los arqueros ecologistas de bojadillas I. Los cazadores que no cazan (Fig. 4)**

Igual que ocurre en La Vieja (Alpera), en Monje II (Jumilla, Murcia), en el Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete) y en La Araña (Bicorp, Valencia), hay aquí también, tanto en Las Bojadillas de Nerpio como en La Risca III de Moratalla, ambas del Campo de San Juan, una serie de arqueros varones que parecen levitar o bailar sobre las siluetas y cornamentas de toros (figuras 38 y 39 de Alonso) o de ciervos (figura 30 de Mateo), pero que en ningún momento agreden a los grandes animales, ni les acosan ni les capturan. Este modelo iconográfico se extiende hacia el norte, en estaciones tan alejadas como Villar del Humo (Cuenca) y la cueva del Chopo (Obón, Teruel).

Son cazadores que no cazan, por lo que podemos afirmar, prácticamente sin posibilidad de error, que las escenas de animales y supuestos acosos de los arqueros, son alegorías o emblemas iconográficos cuyo significado podría ser absolutamente distinto y distante a los intereses del mundo cinagético (Beltrán, 2000, 11). En efecto, Beltrán declaraba que entre los indígenas del noroeste de México, la representación pictórica de la caza del jabalí pretendía impetrar y propiciar la lluvia.

Como decíamos, el personaje de Las Bojadillas de Nerpio, el marcado por Alonso con el número 38, se limita a levitar sobre un toro (número 39). Semejante actitud y composición parecen reproducir las figuras 136 (ciervo) y 137 (hombre con tocado ritual) de Alonso, en la misma covacha I de Las Bojadillas. En La Risca III de Moratalla

se repite el modelo: un varón con las piernas muy abiertas, acaso en danza o carrera, y con tocado ritual, levita sobre un ciervo.

Es cierto que tales instantáneas con ausencia de caza y muerte podrían representar únicamente un tabú, un miedo a indicar de manera explícita que el cazador ha derramado la sangre de un animal y que, en consecuencia, le aguarda un castigo si no realiza determinados ritos de exculpación (Zimmerman, 1997, 79; Campbell, 1991, 338 ss.; Levy-Bruhl, 1986, 28 ss.; Maringer, 1962, 142-143; Jordán, 2001-2002).

Pero el sentido trascendente y religioso de estas composiciones parece fuera de toda duda, ya que ni una sola flecha parte de sus arcos y ni un gesto amenazador se desprende de sus gestos. Al contrario, el arquero o chamán que se sitúa entre los ciervos de La Araña en realidad parece marchar escoltado por ambos animales guía. Los arqueros chamanes de La Vieja, con gorros y tocados de plumas, inician un salto o danza sobre las cabezas y cuerpos de los animales, como si fueran vehículos sagrados. En efecto, entre los San, se considera que los chamanes, por medio de las danzas, son capaces de convocar a los espíritus de los animales y obtener de ellos las necesarias energías para sus misiones (Lewis-Williams, Dowson, 1990, 14). Los arqueros de grandes dimensiones de Minateda, por su parte, que cruzan sus siluetas con los cuellos y pescuezos de los ciervos, igualmente no manifiestan ninguna hostilidad con los animales. Se diría que están en perfecta comunión mística con ellos... o que son ellos mismos, hibridados en una leyenda o en un mito.

Para corroborar lo que sostenemos, es suficiente recordar algunas escenas pintadas egipcias en las que el dios Osiris en forma de toro transporta sobre su lomo o espalda el alma del difunto hacia el Más Allá (Campbell, 1959, 57, 3). En consecuencia, esa representación iconográfica es un arquetipo universal.

Del mismo modo, entre los San del Kalahari son muy frecuentes escenas de humanos que lucen en sus ropas flecos que imitan de alguna manera las plumas de las aves y que se sitúan a lomos de antílopes (Lewis-Williams, 1988, 12, fig. 5). Pero resultan muy significativas las imágenes de la estación de Wilhelmina (eastern Orange Free State), donde seres humanos flotan sobre las siluetas de los antílopes o caen cabeza abajo sobre sus dorsos (Lewis-Williams, Loubner, 1986, 256, fig. 5.1A; 257, fig. 5.1B).

En Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete), son las mujeres y las damas con tocados

globulares las que, aunque no se superponen a los ciervos, sí les tocan o palpan la anatomía (no los hombres), probablemente en un rito asociado a la potenciación de la fertilidad (Fig. 12). Semejante actitud muestra una dama del Cañiaca del Calar II (Moratalla, Murcia), la cual, con semejantes falda acampanada y tocado ritual que en Solana de las Covachas, sigue y toca a un animal: dama número 14 siguiendo a un cáprido, número 15 de Mateo Saura. Sabemos por investigadores surafricanos que los antílopes orix presentan un fuerte carácter simbólico relacionado con ceremonias de pubertad de las jóvenes y en los ritos de matrimonio entre los *ǀkung* y los antiguos *ǀxan* (Lewis-Williams, Biesele, 1978). No creemos, en consecuencia, que las damas de Solana de las Covachas que se acercan para tocar a los ciervos, sean “ojeadoras” como defienden algunos investigadores, porque el propio cazador ya es en sí ojeador en las sociedades primitivas y adopta lenguajes extremadamente complejos en el silencio de los gestos cuando se comunican con sus compañeros de partida. Pensamos que en Solana de las Covachas se intentó expresar un ritual de potenciación de la fecundidad femenina, impregnándose alegóricamente del poder genésico que brotaba de los cuerpos de los ciervos. La presencia de una gran dama-divinidad femenina, la cual muestra sus senos y su sexo lateralizado, y que preside en medio de las otras mujeres, acaso jóvenes, las diferentes escenas de contacto de las manos con los ciervos, incrementa las opciones de la hipótesis de trabajo que ofrecemos aquí.

### **Dama en posición de parto. ¿Presencia de una *Dea Mater* en el campo de San Juan? (Fig. 7)**

La extraordinaria figura 27 de Alonso en Las Bojadillas I expresa una muy singular actitud. Se trata de un gesto que, si lo comparamos con otras figuras esquemáticas de Peña Escrita (Fuencaliente, Ciudad Real) (Klink, 1983, plano 79; Jordán, 2001, 112), nos podría remitir a posiciones de parto y a escenas propiciatorias de la fecundidad humana, sin descartar la posibilidad de alusiones a divinidades femeninas dispensadoras de la fertilidad (Gimbutas, 1996, 251 ss.). En Peña Escrita, las figuras femeninas con las piernas abiertas y las rodillas plegadas, acaso indicando un parto, real o alegórico, mas también una metáfora de las aguas fluyentes de la vida, van siempre acompañadas por otra figura masculina, en unos casos pectiniformes, en otros itifálicas, como indicando la existencia de una pareja primordial, capaz de promover la fecundidad cósmica.

Con gran acierto Olària i Puyoles (2006) habla de “Venus” cuando se refiere a unas figuras femeninas

en posiciones de parto o en actitudes eróticas que se encuentran en La Valltorta (Castellón); incluso considera que, al aparecer varias de dichas “venus” en una misma covacha, se trataría de centros o santuarios destinados a potenciar la fecundidad de las madres, una especie de paritorio. La idea no es, en absoluto, descabellada, porque nosotros encontramos en Fortuna, en concreto en Cueva Negra, en prospecciones etnológicas, una cueva donde las jóvenes de dicha localidad murciana acudían a parir, al amparo de sus aguas y plantas medicinales que allí brotaban y crecían (Jordán, Molina, 2003; Fernández, 2003). Por otra parte, sabemos que en el arte paleolítico francocantábrico son relativamente frecuentes las asociaciones de damas con animales (Chirica, 2004). Así, en Pech Merle una mujer de exuberantes senos cruza su silueta con un mamut; en La Magdelaine des Albis sendas mujeres semiyacentes, como las esculturas de Miguel Ángel para las tumbas de los Medici, muestran sus senos y se asocian a bóvidos y a équidos.

Pero la figura 27 de Las Bojadillas, en principio, no parece disponer de un acompañante varón, ya sea mortal o héroe primordial. Es más, aquí se destaca muy especialmente, en esta figura naturalista que no esquemática, las piernas abiertas, sensuales, con la intención de mostrar los genitales. Dicho gesto, acaso de procacidad ritual, podría recordar los míticos de Bauvo (Deveraux, 1984, 30, 32, 40, 57, 73-74, 75 ss., 80 ss...), de la vieja lambe y de otras divinidades femeninas como Hathor del antiguo Egipto, Amaterasu en Japón (Shahrukh Usain, 2001, 64 ss), y cuyo fin último era provocar el regreso de la fertilidad de los campos y de la naturaleza, perdida tras cometer la humanidad o ciertas divinidades una traición o una alteración y amenaza del equilibrio cósmico. Las danzas orgiásticas, los bailes eróticos, los gestos libidinosos e insinuantes, el exhibicionismo del acto de desnudarse, lo aparentemente impúdico, provocar la hilaridad, facilitar la lujuria,... Todos estos rasgos confluentes en las divinidades y mitos antes aludidos, generan un ambiente de alegre esperanza.

Se nos podrá argüir que semejantes razonamientos mitológicos eran ajenos a la mentalidad de pueblos cazadores y recolectores de la serranía. Pero de momento, a falta de otras explicaciones más convincentes que nos ofrezcan otros investigadores, mantenemos la propuesta, considerando además que aquellas gentes de montaña disponían sin duda alguna de un amplio catálogo de relatos míticos y de leyendas. Comprobamos, por añadidura, que el concepto

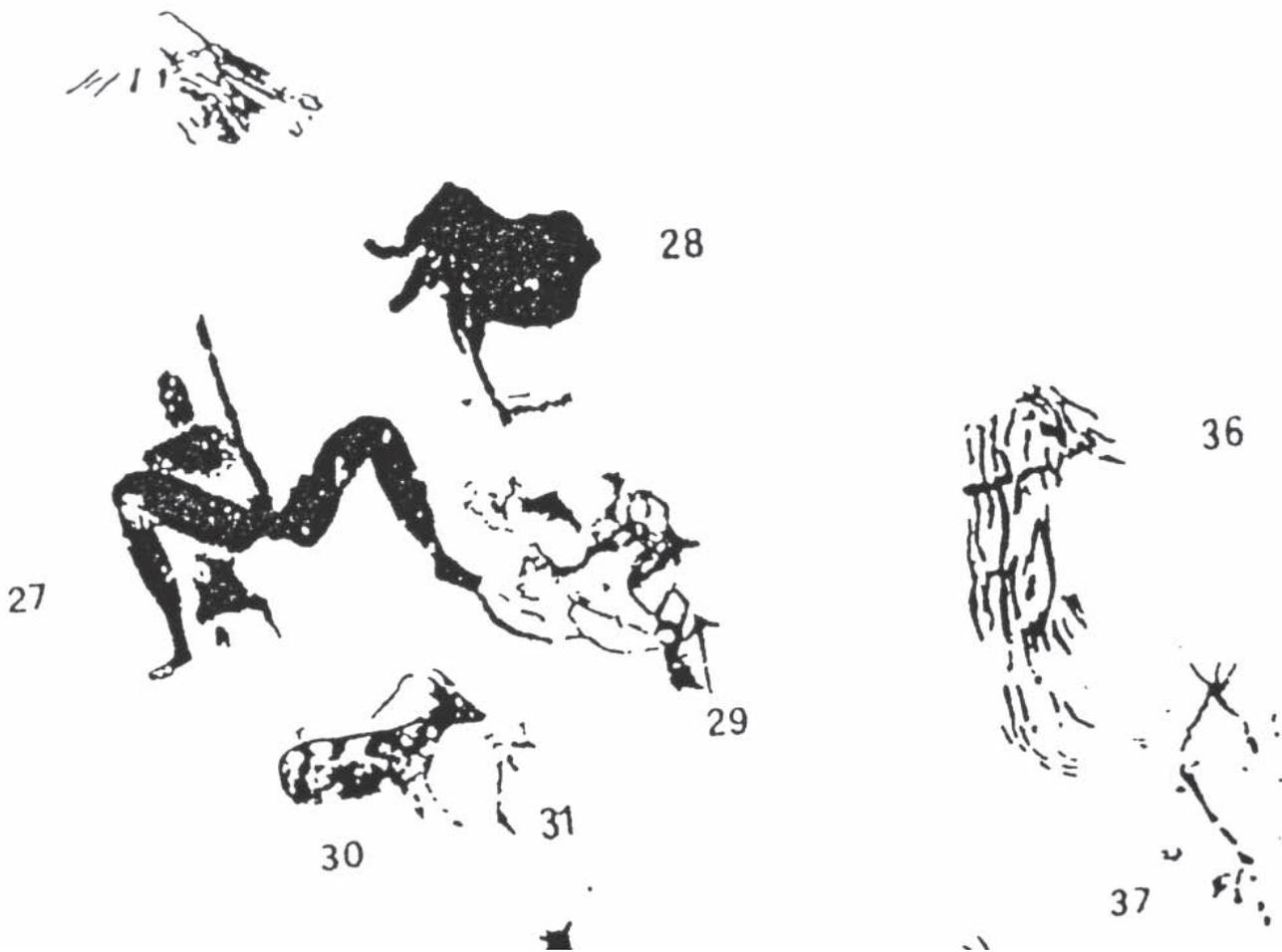


Figura 7. Dama en posición de parto, con tocado de flecos, propio del Alto Segura. Bojadillas I, parte izquierda del panel (© A. Alonso y A. Grimal).

se mantiene desde el arte rupestre levantino de Las Bojadillas hasta el arte rupestre esquemático de Peña Escrita, durante miles de años en la mentalidad de los artistas.

La expresión de la fecundidad en el Campo de San Juan es casi omnipresente, si exceptuamos la extraordinaria escena del Cerro Barbatón (Letur, Albacete) (Alonso, Grimal, 1996), donde la mujer no muestra sus senos, sino que expresa, según nuestra opinión, una *Terra Mater* iniciadora de neófitos en un rito con rasgos chamánicos de gestación y resurrección (Jordán, Molina, 1997). Algo semejante ocurre con la diosa dama del Milano (Mula, Murcia): está tan ocupada en proteger al arquero que tutela, con un entrañable gesto de su manita que se apoya en el tocado ritual del varón, que no muestra ningún signo o deseo de mostrarse como divinidad o fuerza de la fertilidad. Actúa como protectora, como guía del hombre cazador (que

no está cazando en ese instante) y emerge de su propia epifanía, de una pareja mixta de ciervos.

Pero algunas de las principales damas de ese paisaje de montaña del Campo de San Juan y del río Taibilla, en especial las de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete), pueden ser interpretadas como alegorías de la fecundidad. Las damas de Solana de las Covachas tocan, como hemos dicho antes, a ciervos que son animales genésicos (número 149, 153, 156, 159,... de Alonso).

La lectura de un muy interesante trabajo de la investigadora Erica Couto Ferreira, leído en Internet y que fue presentado en el XIII Coloquio Internacional de la AEIHM - La Historia de las Mujeres: perspectivas actuales-, celebrado en Barcelona en 2006 por la Asociación AEIHM (octubre 2006), nos abrió unas sugerentes perspectivas (el trabajo será publicado, según nos comentó su autora, tras solicitarle permiso para citarlo, en la revista

Asclepios, en el año 2008). La citada investigadora trabajaba algunos textos asirios y babilonios en los que se indicaba que las formas y tamaños de los senos femeninos, así como de sus caderas, indicaba la bendición de las divinidades y la buena fortuna. En efecto, según las fuentes mesopotámicas, los pechos grandes y caídos eran alegoría de la fecundidad y de la mirada benévola y protectora de la divinidad hacia esa mujer, porque indicaban que habían amamantado a diversas criaturas tras varios embarazos y partos. Del mismo modo, caderas y nalgas prominentes, anchas, significaban también fertilidad, capacidad de procreación.

Pero en el Campo de San Juan esas expresiones e indicaciones de exuberancia sexual no aparecen de forma nítida; o al menos plantean dudas. Las damas de La Risca o del Milano no muestran senos desnudos, sino que se ocupan y preocupan por la tutela del varón o de la Creación. Hace muchos años, el doctor Beltrán (1988, 66) sugería que la figura central de Solana de las Covachas, en cambio, era una mujer con los senos prominentes, uno a cada lado del tórax, sobresaliendo por los laterales. Anna Alonso, por el contrario, afirmaba que se trataba de un varón con los brazos doblados sobre el pecho (comparándola con la figura central emplumada de La Vieja de Alpera) y que varias damas menores le rodeaban. Lo que para Beltrán serían senos, para Alonso eran codos.

Nosotros afirmamos, como el doctor Beltrán, que muy probablemente esta figura de Solana de las Covachas es femenina, porque vemos senos y no codos. Y que, en efecto, se halla rodeada de diosas damas menores que tocan a ciervos, animales genésicos. La propia dama central a la que aludimos igualmente se vincula a un ciervo. Pero lo que en apariencia es un falo doble en realidad es... una vulva femenina, tal y como se ve perfectamente en una escena de Azerbaijani (Anatí, 2002b, 12), donde el varón muestra su sexo por medio de un ramaje y la mujer mediante dos labios o "penes" paralelos. El artista que intervino en Solana de las Covachas no disponía de otro modo nítido para expresar el sexo femenino, en una silueta oscura y plana, que lateralizar el sexo femenino, sus dos labios, para hacerlo evidente y visible.

De este modo, tanto en Las Bojadillas como en Solana de las Covachas, disponemos de dos espléndidas figuras que resaltan y destacan la fecundidad femenina. Una, la de Solana de las Covachas, en posible danza iniciática o presidiendo el conjunto de damas que tocan a los ciervos para empaparse de la fertilidad que emanaba de esos animales; la otra, la de Las Bojadillas, en posición

de parto. En aquellos *cingles* y covachas sería posible rogar por la fecundidad femenina a la vez que por la prosperidad de la horda de cazadores y recolectores.

De cualquier modo, se advierte que en todas las estaciones del Campo de San Juan de Moratalla y en sus aldeaños territoriales, ya sea hacia el valle del Taibilla hacia el suroeste o hacia el altiplano de Socovos hacia el noreste, los cazadores y recolectores mantuvieron con intensidad una serie de creencias relacionadas con la Diosa Madre (Janette Orr, 1997; Graves, 1946; James, 1960; 1989).

#### **Las Bojadillas IV. La modestia y humildad de una liebre**

La originalidad de esta escena confiere a Las Bojadillas una personalidad muy evidente. La presencia de una liebre pintada en el abrigo IV de Las Bojadillas fue analizada por García del Toro (1984). Mateo Saura recoge otro caso en la Fuente del Sabuco I (Mateo, 2005, 114; fig. 134).

Indiquemos para comenzar, que el carácter funerario y lunar de la liebre está ampliamente atestiguado (Chevalier, Gheerbrant, 1986, voz: liebre, conejo, 645 ss.). Según declaran ambos investigadores "*liebres y conejos están vinculados a la vieja divinidad Tierra Madre, al simbolismo de las aguas fecundantes y regeneradoras, de la vegetación,...*". *Tales elementos están presentes en el paisaje de Las Bojadillas.* Las liebres y conejos, al introducirse en las madrigueras bajo tierra y escarbar el suelo y luego salir de sus escondrijos, se convierten en una especie de transmisor de los conocimientos ocultos y trascendentes del mundo subterráneo, alcanzando incluso el grado de intercesor y de demiurgo para nuestra especie. Es también animal prolífico, potenciador de la fecundidad y capaz de atraer las benéficas lluvias (páginas 646 ss. de Chevalier). Cuestión mucho más difícil es saber si el artista de Las Bojadillas intentó indicar cuestiones tan complejas, que reflejan ritos de tránsito hacia el más allá, con ese humilde animal.

La posible relación de un arquero con la liebre, la cual corre sobre una línea roja, añade mayor interés a la escena, porque asistiríamos a una representación de una caza de carácter místico y mítico ante un animal ctónico. El cazador que acosa se convertiría así en un iniciado que alcanza el conocimiento gracias al animal guía. Los investigadores surafricanos conceden especial relevancia a la presencia de líneas rojas asociadas

a los animales y a los cazadores y si bien admiten que podría tratarse de caminos o rutas de los humanos, también consideran la posibilidad de que se trate de líneas espirituales de fuerza (Lewis-Williams, 1981). En ocasiones, dichas líneas recorren los espinazos de los antílopes o de las jirafas de Sudáfrica y son también consideradas como expresión de poderes sobrenaturales de los animales (Eastwood, Blundell, 1999, 21, fig. 8) Es cierto que estas líneas en la península Ibérica son escasísimas y que uno de los escasos ejemplos aparece aquí, en Las Bojadillas.

Sabemos que en un escultura funeraria del mundo ibérico, en concreto en un cipo funerario de la necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia), en la tumba 70, fechada entre el 350 y el 325 aC, un jinete pisa con su caballo una liebre (Muñoz, 1983, 1987; García, 1994, 1997).

Ciertas leyendas cosmogónicas vinculan a la liebre con el robo del fuego sagrado y su entrega y difusión entre los hombres (Fernández, Hernández, 1999).

La liebre de Las Bojadillas o la de la Fuente del Sabuco I, en consecuencia, ¿muestran un carácter funerario o de trascendencia hacia el más allá? ¿Se trata de una sencilla escena venatoria? ¿Es una metáfora del camino iniciático del chamán?

### Seres sobrenaturales: la estética de los peinados y tocados y los seres geminados (Fig. 8)

La existencia de los enormes y amplios tocados que lucen tanto los varones como las mujeres en el arte rupestre del Campo de San Juan y de su entorno, permite afirmar que se trata de una característica iconográfica de dicha área cultural del Alto Segura. Los cazadores y recolectores de las serranías que recorrieron los territorios montañosos de las actuales provincias de Albacete y Murcia, difundieron dicho modelo como una manera de expresar, acaso, la sacralidad, las emanaciones de lo divino, la presencia de los seres primordiales y numinosos.

Algunos autores como Anati (2002a, 46) han considerado que este tipo de representaciones fantásticas de seres humanos, con máscaras faciales o con cabezas de flor, según casos, podrían derivar de alucinaciones a partir de la ingestión de estupefacientes o ser la antropomorfización de energías naturales y de espíritus de héroes ancestrales. Los casos en el continente africano y, en concreto, en las estaciones del Sahara, son múltiples (Dupuy, 1999). Hay autores que rechazan toda relación de los tocados singulares con el chamanismo y prefieren vincularlos a conceptos

próximos al animismo (Soleilhavoup, 2005). Otte (2006, 28), por el contrario, defiende la idea de que los tocados dobles y singulares podrían aludir a que el ser humano que lo ostenta está poseído por la divinidad; o que se trata de un símbolo que expresa la emanación y surgencia del alma del chamán, que emerge del cuerpo.

Hace muchos años, Wernert (1916, 34) y luego Hernández Pacheco (1918, 22 ss), ya plantearon la posibilidad de que determinadas figuras extrañas o monstruosas del arte levantino se representaran difuntos o antepasados. No sabemos cuántas figuras o escenas del arte rupestre levantino pudieran ofrecer un significado funerario, que es uno de los aspectos básicos en la antropología de nuestra especie y cuyo temor ha afectado a los seres humanos desde las primeras culturas de Mesopotamia, como demuestra Erica Couto (2005). Los seres con ramajes en la cabeza del Campo de San Juan podrían caer dentro de esa tipología de personajes inquietantes.



Figura 8. Ser sobrenatural con tocado de ramajes y ante un ciervo, acaso su epifanía. Bojadillas VII (© A. Alonso y A. Grimal).

En Las Bojadillas I de Nerpio, los tocados rituales aparecen en la figura femenina número 27, la que muestra una probable postura de parto o de fecundidad. En las masculinas las que presentan los números 13, a la izquierda y arriba de la composición; el 137, a la derecha y arriba, como cerrando un díptico; el 38, un varón con arco no violento que levita sobre un toro, hacia el centro izquierda de la composición; y la 95, hacia el centro derecha y asociado a un ciervo.

En las Bojadillas II, los tocados se complican y agrandan según la escala que mantienen respecto a la anatomía humana femenina (caderas anchas, ya que no hay visualización de senos): figuras 1 y 3.

En las Bojadillas VII un arquero con espectacular tocado, el número 86; el varón con arco, número 125, bajo dos espléndidos ciervos; y la figura, probablemente femenina, 131, situada frente a un ciervo, acaso aludiendo a ritos de propiciación de la fecundidad.

El modelo de los tocados especiales se multiplica por doquier. Como decíamos, esta moda del tocado se expande lejos. Sabemos que en Barranco de la Mortaja (Minateda, Hellín, Albacete), unas pinturas esquemáticas lo reproducen (Breuil, 1935). Pero es una irradiación única y extraña; al menos hasta el presente, ya que Alonso ha reconstruido en el llamado Abrigo de Los Cortijos, una figura naturalista de arquero varón con dicho tocado.

En la zona del Campo de San Juan, el tocado globular se repite en la pareja de posibles divinidades femeninas de La Risca (Moratalla, Murcia). Javier García del Toro afirma que se trata de dos damas en danza, sin descartar una posible escena familiar de madre e hija o una plasmación de una dea con su sirvienta; incluso una escena de tauromaquia (García del Toro, 1986-1987). Pero si atendemos a las sugerencias de Mircea Eliade (2001, 185 ss) encontramos que con frecuencia en las mitologías primitivas los gemelos divinos o humanos participan activamente en ritos y en mitos de creación cósmica y se muestran con frecuencia como antepasados míticos de los grupos humanos. Que tal tema fuera pintado en La Risca es posible; pero no hay nada seguro.

Sin desestimar esas opciones, nosotros queremos destacar que los peinados esferoides aparecen asociados a un típico gesto de los brazos y manos: uno replegado sobre la cabeza, otro parcialmente doblado y dirigido hacia adelante, como entregando una ofrenda o mostrando una dádiva divina a los mortales. Los gestos de ambas damas de La Risca son exactamente iguales a los que descubrimos en el Cerro Barbatón (Letur, Albacete)

(Alonso, Grimal, 1996) y que nosotros interpretamos como una magnífica escena de hierogamia (Jordán, Molina, 1997) de un valor incalculable, única en toda Europa. Iguales a los descubiertos en Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) (Alonso, 1980) y que nosotros consideramos una reverencia o admiración de una cohorte de arqueros cazadores ante una divinidad masculina de la caza (Jordán, 1998; 2001). Semejante actitud y posición de brazos y manos, vinculada a grandes tocados, la muestran también figuras femeninas (número 140, 149, 153, 159) de Solana de las Covachas cuando tocan con sus manos a ciervos pintados.

Otras damas que aparecen con esos tocados rituales, a tenor de los calcos y trabajos de Alonso, las encontramos en El Rincón de las Cuevas y en Benizar 0 (Moratalla) (Alonso, Grimal, 1998, 1, 3 y 4). Pero también, siguiendo los calcos de Mateo Saura, en Fuente del Sabuco I (Fig. 12) y en La Risca III (Fig. 30). Incluso llega a comarcas tan lejanas como la de Mula, en concreto en la estación rupestre de El Milano.

En el Calar de la Santa (Moratalla, Murcia) (Beltrán, 1972), el arquero que acecha de rodillas a una cierva no luce un tocado singular, sino un elemento más discreto como un gorrito, tal vez con plumitas, semejante al que adorna la cabeza de uno de los chamanes de La Vieja de Alpera, el situado a la izquierda del gran chamán emplumado de esa estación. Su propio arco, grande y de triple curva, es comparado también por Beltrán como semejante a los usados por los cazadores de Alpera. Ambos elementos nos podrían indicar que hubo contactos directos entre ambas comunidades y zonas; o que se conocían; o que visitaban ambos territorios de caza y recolección.

En algunas de nuestras prospecciones, en días nítidos de otoño o de primavera, después de las lluvias que limpian la atmósfera, la visibilidad desde los calares y cumbres de Moratalla alcanza sin problemas, desde los 1300/1400 metros de altitud, la lejana comarca de Hellín y Tobarra (600/700 metros de altitud), e incluso se adivinan, en el remotísimo horizonte azul, las montañas que rodean la ciudad de Almansa. Justo detrás está La Vieja de Alpera. Tanto en Cañaíca del Calar, como en Alpera, las principales escenas no creemos que sean de caza, sino que reflejan ritos de carácter chamánico, ritos de tránsito y contactos con lo sagrado.

De singular valor son las parejas de dobles damas de La Risca I y III. La presencia de damas duplicadas es un arquetipo y un mito repetido en numerosos pueblos de cazadores, entre ellos los australianos (Eliade, 1973, 99 ss.; 107 ss.). Las damas

gemelas en gestos, ropajes, tocados y actitudes de La Risca, que brotan además de ciervos entendidos como epifanías de su poder (Mateo, 2005, 62, 72; fig. 65, 74), pueden estar indicando una dualidad permanente en el pensamiento humano: vejez/ juventud; virginidad/maternidad;... Las llamadas "hermanas" son las que enseñan a los humanos los ritos de iniciación y en los misterios sagrados (Eliade, 1973, 61 ss.).

### Los tocados en ramajes y flecos. La roca que llora (Fig. 8)

Determinados tocados de figuras esquemáticas que aparecen en los abrigos de la espectacular meseta de Benizar (Alonso, Grimal, 1997), toda ella horadada por decenas de amplios y grandiosos covachones, ya sea en el Abrigo de la Fuente (Mateo, 1991; 2005, 3, 32) o en el de Benizar III (Mateo, 2005, 117, 101), muestran una tipología diferente a la de los tocados antes aludidos en forma globular o de cofia. Se trata de tocados a modo de ondas, flecos o ramas que cuelgan de la cabeza de los antropomorfos y cuya explicación, a causa de las ondulaciones o sinuosidades que muestran sus líneas, podría vincularse a una exaltación o veneración por las aguas. Bader nos ofrece dos excelentes mapas con la distribución del motivo de los tocados de ramajes en la región geográfica que abarca desde el Alto Segura hasta el río Júcar y la serranía de Alicante (Bader, 2004, 63, fig. 12; 66, fig. 16). Estos tocados de ramajes y ondas aparecen en Concejal III, Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete), Hornacina, Bojadillas II y VII (Nerpio, Albacete), Benizar III (Moratalla, Murcia).

Pero ondas no vinculadas a seres humanos también surgen y brotan en Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia), en La Vieja (Alpera, Albacete) y en La Araña (Bicorp, Valencia).

Lo que exponemos ahora carece de demostración; pero nuestra observación detenida e íntima del paisaje, con una experiencia en la montaña de décadas (desde los quince años), creemos que nos ha forjado una sintonía con los paisajes de serranía, semejante, en cierto modo, a la que ttdé aquellos cazadores y recolectores. Con frecuencia de las hendiduras de los *cingles* surgen rezumaderos por donde es parida el agua de manantiales o por donde chorrea y destila en lágrimas. En aquellos lugares son habituales plantas adaptadas a vivir colgadas en las rocas (higueras, hiedras...), bebiendo del líquido que mana de la piedra y mostrando un aspecto de flecos... como los antropomorfos esquemáticos. ¿Son en consecuencia dichas figuras representaciones de divinidades de las rocas y de

las aguas? Mateo Saura también sugiere esa posibilidad (Mateo, 2005, 31). Y, en efecto, en el abrigo de La Fuente de Moratalla (Mateo, 1991, 236, fig. 5) se observa perfectamente cómo junto a una serie de líneas onduladas en paralelo, emerge, surge, un antropomorfo con tocado ritual de líneas onduladas en paralelo, indicando con ello que el ser, probablemente una divinidad o una manifestación de la naturaleza, comparte la sustancia y las cualidades de las ondas.

### Las Bojadillas VI. El gran toro central y la técnica del rayado

El carácter central y emblemático del toro de Las Bojadillas VI se asemeja a lo que ocurre con las estaciones rupestres del Abrigo Grande de Minateda (Hellín) y del Pico Tienda, en la misma localidad albacetense, donde sendos toros presiden el panel rocoso, con un carácter numinoso, sacral, de expresión de la divinidad que se manifiesta y refleja en la piedra. Quizás no podemos afirmar que las grandes figuras centrales del arte levantino son las más antiguas... pero sí parecen emblemáticas, primordiales, por ocupar esa parte central del panel.

Hay igualmente, según detectaron en su día Viñas y Romeu (1975-1976, 242), una semejanza de la técnica del relleno de pinturas mediante líneas en el interior de los cuerpos y siluetas de los animales, entre lo que se observa en Las Bojadillas y lo que se aprecia en la cercana estación del Cañaíca del Calar, pero también con las lejanas de Minateda (Hellín), La Vieja (Alpera), Cantos de la Visera (Yecla), La Sarga (Alcoy, Alicante), alcanzando La Araña (Bicorp, Valencia), La Valltorta (Castellón). Esta técnica del "relleno con trazos", como señalan los autores citados, abarcaría un gran triángulo geográfico que desde la Sierra del Segura se va abriendo hacia el Levante.

### Las Bojadillas VII. Los arqueros nadadores (Fig. 9)

Hay una muy singular composición en Las Bojadillas VII. Se trata de una serie de arqueros cuya posición no es la "lógica", en vertical, sino que aparecen en horizontal, sin una causa racional que justifique esa navegación o vuelo por el panel rocoso (figuras 161 a 180 de Anna Alonso). Autores que han analizado esta extraordinaria orientación con frecuencia se limitan a decir que se trata de figuras cuyos cuerpos "son paralelos a la línea de la base del abrigo".

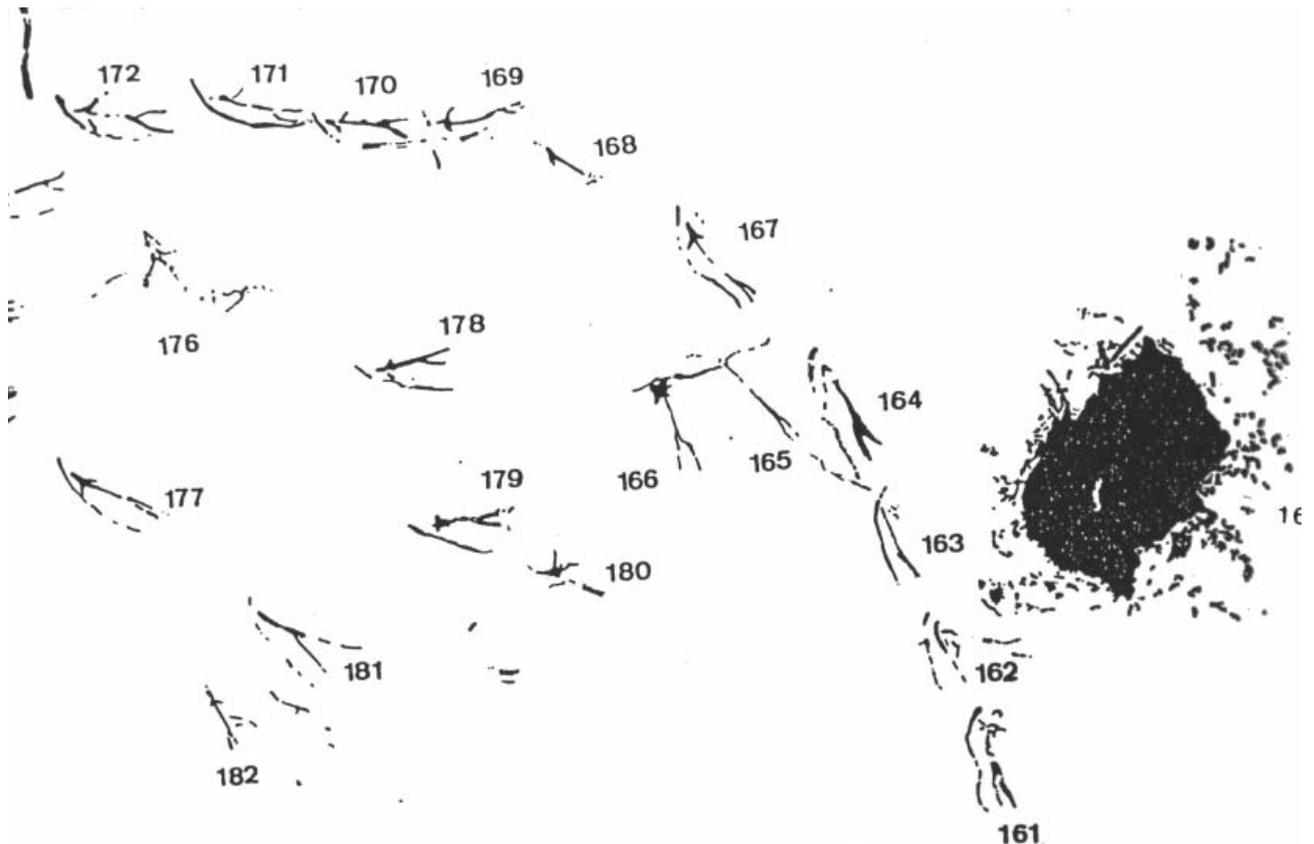


Figura 9. Arqueros flotantes, que ni cazan ni combaten. En Sudáfrica estas figuras son consideradas por ciertos investigadores como expresiones de los trances y alucinaciones de los chamanes. Bojadillas VII. (© A. Alonso y A. Grimal).

Semejantes “despropósitos” pintados por los artistas del mesolítico ya aparecían en el Cerro Barbatón de Letur, estación rupestre muy próxima y visible desde el paraje de Las Bojadillas, lo que nos indica que se trata de un motivo o recurso propio del Campo de San Juan y sus aledaños. Aquí, en Cerro Barbatón, hay varios hombres que aparentemente caen al vacío de cabeza, en posición invertida, con sus arcos. Se encuentran junto a la escena de la gran Dama-Diosa que tutela la crianza y gestación del niño introducido en una bolsa de iniciación que pende de su codo y que aparece acompañada de un vigoroso arquero varón que le protege o mantiene con ella una hierogamia. ¿Podría estar indicando que la Diosa-Madre, al mismo tiempo que es capaz de crear vida, y de protegerla, también asume una función mitológica complementaria, como es la de la destrucción de los seres, cuyo sacrificio, precisamente, permite la creación de nueva vida? (Eliade, 1994, 159-169).

En Las Bojadillas VII, dichos arqueros “volcados”, que flotan o nadan en el éter, no rodean a ningún animal, sino que parecen cercar la nada,

incrementando así la sensación de onírica espiritualidad. La ingravidez corporal anuncia o presagia el viaje del espíritu hacia otras dimensiones para realizar diversas tareas que la tradición encomienda al chamán o al hombre medicina. Es cierto que en Las Bojadillas, a la izquierda de los hombres que “vuelan”, fueron pintados dos hermosos y grandes animales: un caballo corpulento y un ciervo de pobladas cuernas, cuya vinculación iconográfica parece evidente, como si el caballo emergiera de las cuernas del ciervo (figuras 138 y 140 de Anna Alonso). Y que tras ellos hay otro cuadrúpedo incompleto (figura 160). Pero en el interior del círculo que generan esos 19 hombres, no hay nada que indique presencia del reino animal o vegetal.

Pero hay otros casos en Las Bojadillas VII: El número 85 que levita sobre un extraordinario ser con tocado ritual globular de ondas (número 86) de evidente carácter sacral. El número 42, junto a un rebañito de cabras. El número 34, sobre un ciervo macho de pobladas cuernas. El número 67 y el 69.... etc.

Estas composiciones de seres humanos levantando, en aparente caos para un hombre occidental envuelto en la informática, las encontramos en estaciones rupestres sudafricanas: Ezeljagdspoor (Lewis-Williams, Dowson, Deacon, 1993, 275; figs. 1, 6); y también en el yacimiento De Hoeck, pero con animales (Thackeray, 1990, 142; fig. 3). Incluso en Tanzania, en Cheke (Anati, 2002b, 72). Thackeray considera que las filas de animales que ascienden o descienden vertiginosamente a lo largo de líneas imaginarias, se asocian a trances y constituyen metáforas de experiencias chamánicas. Los antílopes que en apariencia se precipitan en estaciones rupestres de Sudáfrica no perecen en su desbocada carrera, sino que recuperan su posición inicial y se mantienen con vida.

Otros seres humanos flotan sobre las siluetas de los antílopes o caen cabeza abajo sobre los dorsos de los animales (Lewis-Williams, Loubner, 1986, 256, fig. 5.1A; 257, fig. 5.1B).

Probablemente semejante conjunción, que trataba de resaltar la íntima unidad y la simbiosis entre el chamán y el animal guía, se podría establecer para Las Bojadillas. Sobre los aspectos chamánicos de nuestra pintura rupestre en España ya hemos insistido bastante (Jordán, 2000); aunque haya sido hablar en desierto. Lewis-Williams (1988, 18; fig. 8), asocia esas extrañas posiciones con instantes de trance y alucinaciones. Como decíamos, el aparente desorden de las figuras que flotan y la acumulación de animales sin jerarquía racionalmente advertida, no debió ser entendido así entre los cazadores de nuestro arco mediterráneo: el supuesto disparate seguramente constituía una extraordinaria gramática o texto visual para entender la mitología y captar la cosmovisión.

### Los grandes combates

Se trata de uno de los temas clave del arte rupestre levantino y que, en apariencia, no admite una interpretación alegórica, ya que es perfectamente posible que reflejen tales escenas la competencia por los recursos cinegéticos de las montañas entre las bandas de recolectores y cazadores. Escaramuzas espectaculares del Campo de San Juan son las de la Fuente del Sabuco, en la aldea del Sabinar, y la del Torcal de las Bojadillas, con varias decenas de arqueros combatientes (Beltrán, 1970; Molinos, 1986; Mateo, 1997...).

Otras escenas de combate próximas son las del abrigo Sautuola o Molino de las Fuentes (Nerpio, Albacete) y la de Minateda (Hellín, Albacete). En su día, Beltrán Lloris admitió, para

entender el significado de estas luchas, razones antropológicas, con las que nos mostramos de acuerdo: occisiones de jefes ancianos; destrucción simbólica de espíritus malignos... (Beltrán Lloris, 1970). Sin desestimar un conflicto bélico por motivos más prosaicos: la defensa y alimentación de un grupo humano frente a otro (Beltrán, 1972). Pero es cierto que en ocasiones las razones que motivan las contiendas y la agresividad entre bandas, son difíciles de determinar y pueden oscilar desde el dominio sobre la mujeres hasta el control sobre territorios y su caza, pasando por la aparición imprevista de plagas. En cualquiera de los casos se pueden producir reasentamientos y traslados de grupos humanos (Junquera, 1992).

De todos modos, nosotros propusimos para la ejecución de Minateda, donde unos arqueros pintados con rayas asaetean a un individuo con faldas, una interpretación en la que se admitía un ritual chamánico de iniciación (Jordán, 1996-1996, 62 ss.).

### COMENTARIOS FINALES

Comencemos por recordar unas consideraciones muy antiguas de Levy-Bruhl (1938, 38 ss.), cuando indica que la observación de lo extraordinario y de lo insólito en los pueblos primitivos significa que la divinidad se hace presente y se manifiesta. Probablemente, entre aquellos cazadores y recolectores de serranía del Campo de San Juan, de Benizar o de Las Bojadillas, la contemplación de ciertos parajes, singularizados por la geología y la armonía salvaje de los *cingles*, les sugería que los espíritus, lo hierofánico, se manifestaban en ellos. Seguramente una sensación mística recorría su pensamiento cuando elegían un paraje y unas rocas para plasmar sus pinturas rupestres. Las covachas del Cerro Barbatón, de La Risca, de Solana de las Covachas o de Las Bojadillas, por ser sucintos, evocan inmediatamente, tanto por su caótica y a la vez armónica disposición y distribución en el *cingle*, como por su belleza geológica, la presencia de lo numinoso (Otto, 1994).

De hecho, Mircea Eliade (1983, 42 ss.; 62 ss.; 1994, 119 ss.; Martín, 1991) recuerda que los pueblos primitivos consideran que de la roca emergen la vida y las divinidades, ya que se encuentra en contacto con el seno de la madre tierra, la que propicia la vida y nutre a los seres (*tellus mater; terra mater*), tanto los sobrenaturales y divinos como los humanos. Hay una verdadera geografía mítica donde es posible la reencarnación de los antepasados y donde se realizaban ritos de recreación del mundo. Así, los hombres y animales pintados

en los paneles rocosos habrían nacido y madurado en el amparo de los *cingles* y de los barrancos que penetraban profundamente, cual vaginas, en el corazón de las montañas, y se manifestaban en las covachas como parte de la creación. Según Elkin, los aborígenes australianos afirman que de las rocas y colinas sagradas puede brotar la vida, porque no son únicamente piedras, materia, sino que gozan de existencia propia (Elkin, 1961, 200) Como indica Otte (2006, 13), los pueblos primitivos de cazadores y recolectores se hallan impregnados de una relación muy íntima entre la naturaleza y el espíritu, creativo y trascendente; y también generan una apropiación mística y religiosa del paisaje (Otte, 2006, 18; 41). La restauración reiterada de las pinturas contribuía también a mantener con vigor la creación y a expandir la fertilidad cósmica.

Por otra parte, no sabemos a ciencia cierta si en el arte rupestre levantino ocurría como en el paleolítico, donde con relativa frecuencia las sinuosidades, las rugosidades, las fracturas y contornos naturales de las rocas en el interior de las grutas, sugerían la aparición de siluetas y perfiles de animales, como si en verdad brotaran de las entrañas de la tierra o procedieran del más allá, con un carácter ctónico, sobrenatural, como auténticas visiones capaces de otorgar el poder a los chamanes (Lewis-Williams, 1997). De hecho, en el Campo de San Juan, en concreto en La Risca II, Miguel Ángel Mateo Saura y Juan Antonio Gómez Barrera observaron que ante el rostro de la elegante dama mayor se distingue, según la incidencia de una luz difusa, la presencia de un signo estrellado, no pintado ni grabado, sino labrado por azar por la erosión. La presencia de la doble pareja femenina de La Risca en aquel punto concreto tuvo, sin duda, una intención sacral, aprovechando la geología y la topografía de la covacha.

Igualmente hay en las escenas del arte rupestre levantino no sólo una sensación de misticismo, sino evidencias o vestigios de relatos cosmogónicos, míticos, aunque se nos muestren ininteligibles porque carecemos de parte de los códigos y porque otra parte sea rescatada o reconstruida mediante analogías o coincidencias culturales y mitológicas. Pero, ya sea de forma fragmentaria o mediante algunos segmentos, aquellas imágenes transmitieron y fijaron una cosmovisión. Es posible que desde el paleolítico superior se haya producido, como señala Otte (2006, 98), una paulatina desacralización de los animales, porque comienzan a representarse escenas cotidianas, actitudes naturales y situaciones reales, no míticas. Quizás. Pero en el arte rupestre levantino del mesolítico español quedaban numerosos vestigios en la pintura del carácter sa-

grado de la fauna; y de algunas especies podemos afirmar que dicho aspecto sacral permanecía prácticamente intacto: toros y ciervos de la cueva de La Vieja y de Cantos de la Visera; caballos, toros y ciervos del Abrigo Grande de Minateda; ciervos del Milano... Los cazadores y recolectores epipaleolíticos no habían olvidado a los seres primigenios ni a los ancestros.

La figura femenina en posición de parto de Las Bojadillas, por ejemplo, no hace sino repetir e imitar el parto natural de la tierra; excitar por la semejanza las energías de la fecundidad de la montaña y de las covachas; reiterar el gesto cósmico de la Creación. La fertilidad telúrica y humana se hallan imbricadas muy íntimamente y se influyen y alimentan (Eliade, 1994, 124 ss.). Trabajos de antropología han demostrado la existencia de ritos de incubación y de nacimiento en algunas cuevas de la región de Murcia (España), en concreto en Cueva Negra (Fortuna, Murcia), en épocas tan recientes como inicios del siglo XX (Jordán, Molina, 2003). Las jóvenes de algunas aldeas, como Caprés, acudían a alumbrar a sus hijitos en la penumbra protectora del antro húmedo y umbroso de Cueva Negra, donde además le preparaban el primer baño en el manantial de la misma cueva, acaso recordando ritos ancestrales que procedían de época romana e incluso ibera (Fernández, 2003). Allí, al amparo de inscripciones romanas, pintadas en la pared, que exaltaban el amor y la pasión, las mujeres parían la descendencia de sus familias, cobijadas por la piedra, bendecidas por el agua santa y hasta alimentadas por las hierbas santas que brotaban en la dicha Cueva Negra. Es más, las parejas de recién casados acudían a la fuente de la Cueva Negra a beber de sus aguas en la primera noche de novios, según nos cuenta Santiago Fernández Ardanaz. En consecuencia, cualquier covacha con arte rupestre prehistórico, pudo disponer en la prehistoria de semejantes virtudes genésicas y salutíferas. Campbell (1991, 70) destacaba la trascendencia que la diosa adquiere en la mentalidad y en el inconsciente de los pueblos primitivos, aspecto que creemos muy desarrollado en los cazadores y recolectores del Campo de San Juan de Moratalla. Y resaltaba cómo se vinculaba la idea de la diosa muy especialmente con la sensibilidad adquirida hacia el paisaje y la tierra, entendida como amplio concepto cósmico.

Los estudios de Baring y Cashford (2005) revelan la presencia de la Diosa en nuestro inconsciente desde el paleolítico, con las estatuillas de damas fechadas al menos desde el 22.000 aC. Ambos autores insisten en el significado religioso de las citadas "Venus" (Baring, Cashford, 2005, 27). En efecto, las parejas femeninas de La Risca, la

dama con tocado globular que gesta en su bolsa al infante del Cerro Barbatón y que aparece acompañada de un espléndido arquero varón subordinado a ella, la dama con idéntico parecido que tutela al arquero arrobado de El Milano,... etc., constituyen verdaderas expresiones del pensamiento trascendente y religioso de aquellas bandas de cazadores y recolectores del mesolítico. Y son, indudablemente diosas que no realizan ninguna tarea doméstica ni de crianza como pretende Escoriza (2000a), sino que presiden rituales o que expresan hierofanías de lo sagrado.

No tratamos aquí de negar la indudable y extraordinaria participación en el mundo laboral, social y material de la mujer en las culturas prehistóricas, como muy bien demuestra la citada autora (Escoriza, 2002b), ni de negar su protagonismo, ni su esencial contribución, (o “el dominio del patriarcado en la ciencia arqueológica” -*sic*-), sino de resaltar precisamente uno de sus valores fundamentales frente al varón: sus elevados contenidos espirituales por cuanto es dadora de vida, figura maternal y acogedora, protectora de cazadores y dispensadora de fertilidad y de prosperidad para los que la veneran. Y tales elementos se vinculan muy estrechamente con la religión de las comunidades prehistóricas, por más que el pensamiento materialista intente en vano negar los aspectos religiosos, ocultarlos o silenciarlos, en una obsesión ideológica difícilmente sostenible desde la perspectiva de un análisis científico.

No sabemos nada, tampoco, de qué cantidad de signos grabados en las rocas o de restos del llamado paleoarte (Bednarik, 2003) se pueden o se podrían hallar en el Campo de San Juan. Es verdad que la Cueva del Niño (Higgs *et alii*, 1976; Davidson, 1980; 1983) no está muy alejada en línea recta hasta alcanzar el río Mundo. Las pinturas paleolíticas Almagro-Gorbea (1971) las fecha a fines del solutrense e inicios del magdalenense (aproximadamente 16.500-15.500 aC); si bien Fortea las retrasó hasta un 18.000 aC. Igualmente, es muy probable que hayan desaparecido restos de manifestaciones artísticas y espirituales en objetos y utensilios de madera o realizados en cuernas, dibujos en pieles... (Otte, 2006, 41ss.; Bru, 1993) Los tatuajes o pinturas corporales de los arqueros del Abrigo Grande de Minateda constituyen un indicio importante.

Nuestra preparación académica y personal, amén de otras numerosas lagunas, tampoco nos permite detectar las posibles alusiones astronómicas y de los cuerpos celestes que pudiera haber representadas en las escenas de pinturas rupestres

del arte rupestre levantino o en los grabados sobre las rocas (Codebó, 1995; 1997; Domingo, 2000). Estamos totalmente ciegos para ver estrellas y constelaciones en las rocas.

Estamos convencidos, por otra parte, que no todas las escenas que surgen en el arte rupestre levantino son indicadores de caza; aunque son frecuentes dichas instantáneas (Blasco, 1974). Esta circunstancia, la escasez de animales heridos o cazados también es propia del arte paleolítico: según Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan, menos del 2,50 por ciento para el caso del bisonte, animal que padece el mayor índice de escenas de caza. Por el contrario, no estamos en condiciones de afirmar nada respecto a posibles “animales de agua”, tal y como aparecen en Sudáfrica o en el Sahara (Maarten, 2003; Ouzman, 1995; Lewis-Williams, 1988).

Del mismo modo, existen innegables escenas de escaramuzas o de batallas (Bojadillas, Sabuco, abrigo Sautuola,...) entre grupos y hordas, probablemente por las piezas de caza ante un aumento demográfico y la rarificación de las especies, sin desdeñar los primeros síntomas de una aridez del clima (Martínez, 2003) o por otras razones no cinegéticas ya aludidas (Junquera, 1992), ya que la variedad de fuentes de aprovisionamiento para nuestra especie son extraordinarias en el estadio de los cazadores y recolectores (Politis *et alii*, 1997).

Al margen de las escenas cinegéticas, sabemos que los pueblos primitivos muestran una especial reverencia por los animales salvajes cuando los abaten o los consumen, alcanzándose incluso entre ellos la creencia de que los animales son encarnaciones de la divinidad y que gracias a su presencia se obtienen visiones que iluminan el camino de los seres humanos (Baring, Cashford, 2005, 47). Autores tan racionales como Leroi-Gourhan (1983) no han dudado en destacar la existencia de seres sobrenaturales en las pinturas paleolíticas, ni han negado el carácter extraordinario de los seres, humanos y animales, acéfalos, ápodos, híbridos, enmascarados, deformes, cornudos o disfrazados, como reflejo del imaginario del pensamiento de aquellos cazadores. Imaginario que con toda probabilidad era transmitido de fuego en fuego y de encuentro en encuentro.

Los interesantes trabajos de Rozoy (1988; 1994), indican que en ocasiones los pueblos cazadores practican sus actividades cinegéticas lejos de sus áreas de hábitat estacional y en aquellas, donde cazan, marcan los territorios con sus expresiones artísticas. Rozoy observó ese fenómeno en el magdalenense francés, cuando advirtió que grupos paleolíticos abandonaban

a finales de primavera su hábitat invernal de la cuenca de París, donde los hallazgos de arte son extremadamente raros, y marchaban hacia las Ardenas, donde los hallazgos de manifestaciones artísticas son muy frecuentes, para depredar sobre los renos durante el verano. Así, aparecían territorios ocupados habitualmente como morada, territorios visitados como espacios de aprovisionamiento y territorios transitados episódicamente. Es difícil determinar, en nuestro mesolítico, si el Campo de San Juan, con todo el conjunto de decenas de estaciones rupestres, fue un inmenso cazadero donde además las bandas de arqueros y exploradores representaban sus anhelos, sus mitos y la fauna que observaban o abatían. Otros parajes, como el valle de Socovos y las montañas de Férez, inmediatamente al norte del Campo de San Juan, en apariencia y de momento, se muestran vacíos de poblamiento mesolítico y hay total ausencia de grabados y de pinturas de arte levantino (sí aparece la estación esquemática de Solana del Molinico de Socovos). El tema de los desiertos artísticos y/o poblacionales y sus causas, se nos muestra extraordinario. Pero nos faltan, además estudios que aborden las relaciones sociales, sus jerarquías,... (Costopoulos, Vaneekhout, 2005).

Las escenas que se contemplan en los rincones de las covachas constituyen auténticas narraciones de carácter religioso y exposición iconográfica de mitos de diversa complejidad. Poco o nada hay de decorativo (Lewis-Williams, 1988, 1-2), sin negar por ello la sensibilidad estética de los artistas del arte rupestre levantino. Su bestiario, que seguramente ha pervivido en el folklore popular en multitud de cuentos y leyendas, constituye en parte un conjunto de alusiones alegóricas que no siempre alude a necesidades perentorias de subsistencias o de expresiones de relaciones sociales.

Muy probablemente aquellos cazadores del Campo de San Juan no eran ya paleolíticos, pero determinados rasgos de su mente y de sus mitos (hierogamias, hierofanías, androginia, la trascendencia de lo femenino en el arte, chamanismo, la veneración por las figuras de los animales, metamorfosis en animales...) todavía les vinculaban al mundo paleolítico, al menos al magdalenense tardío, donde aparecen seres híbridos y cuando el ser humano no domina totalmente la creación y es representado de forma disimulada y marginal. Por otra parte, los artistas del arte rupestre levantino muestran rasgos novedosos que le podrían aproximar a modos de vida neolíticos (proximidad a los valles fluviales donde sería posible sembrar determinadas semillas; luchas y guerras entre bandas por los recursos y los espacios vitales del paisaje

porque ya no existe una abundancia extrema de caza, protagonismo de los arqueros como seres humanos...). No estamos capacitados tampoco para determinar con precisión cronologías absolutas ni relativas. Para ello y los debates que generan las adscripciones cronológicas remitimos a artículos especializados (Mateo, 2005; 2006; Martí, Cabanilles, 2001; Hernández, 2000; Rodríguez, 1997; Llavorí, 1988;... etc.).

Desde el comienzo de nuestra singladura nos inclinamos muy favorablemente por la hipótesis del chamanismo (Lewis-Williams, 1997), fruto de nuestras lecturas antropológicas, y siendo conscientes de que hemos recurrido también a las analogías como método orientativo y válido (Lewis-Williams, 1991). Y si bien, entendemos que existen otras muchas posibilidades teóricas para captar y comprender el arte rupestre postpaleolítico -(ritos de tránsito; arrobamiento ante la creación; expresión de relatos míticos y cosmogónicos)- y aunque somos conscientes de los trabajos que critican esa apertura de horizontes interpretativos, de una forma radical (Martínez, 2003) o matizada (Layton, 2000), no abandonamos ni obviamos esa puerta.

El estudio de las figuras y de los estilos en el arte rupestre levantino, por otra parte, nos ha proporcionado en los últimos años una magnífica serie de monografías realizadas por investigadoras muy metódicas y disciplinadas que destilan preciosos datos etnográficos, de localización, de superposiciones de las figuras, de composiciones de las escenas y de posibles escuelas o núcleos artísticos. Nos referimos, por ejemplo, a los trabajos de Inés Domingo Sanz (2005) o a los de Sara Fairén (2004; 2006). Nosotros, es inútil negarlo, somos absolutamente incapaces de tan fundamentales aportaciones, frutos de una observación paciente y de un método riguroso, y derivamos hacia los piélagos de las interpretaciones, tan lábiles y sutiles como atrayentes y escurridizos.

Pero estamos convencidos, aunque nuestras propuestas nunca pretenden ser excluyentes y únicas, que hay detrás de numerosas escenas del arte rupestre levantino una serie de mensajes de contenido mítico y místico. Esos mensajes serán casi opacos en la lectura de su gramática. Mas la acumulación de modelos iconográficos constantes y extendidos por amplios territorios, a veces con raíces paleolíticas, sin carácter aleatorio o fortuito, en realidad reducidos a escasas variantes, indican un lenguaje patrimonial y común entre bandas, coherente, y una trascendencia y espiritualidad en las representaciones artísticas, apenas traslúcidas. La iconografía de aquellos cazadores y recolectores

del mesolítico peninsular, es una permanente metáfora de su cosmovisión.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1982): *La Valltorta. Arte rupestre del Levante Español*. En VIÑAS R. (dir.), Ediciones Castell, 190 pp. Barcelona.
- AA.VV. (1989): *Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria*. Monografías ACDPS, 2, 2ª ed. Santander.
- ALDAZÁBAL, V. (2005): *La percepción del paisaje entre los cazadores recolectores. El universo mocetene (Bolivia Oriental)*. Revista de Antropología Experimental, 5, Universidad de Jaén, Texto 4. Jaén.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1971): *La Cueva del Niño (Ayna, Albacete) y la Cueva de La Griega (Segovia). Dos yacimientos de arte rupestre recientemente descubiertos en la península Ibérica*. Trabajos de Prehistoria, 28, pp. 9-62. Madrid.
- ALONSO, A. (1980): *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas: Nerpio (Albacete)*. Instituto de Estudios Albacetenses, 238 pp. Albacete.
- ALONSO, A. (1984): *Las pinturas de La Hoz, Nerpio, Albacete*. Actas del I Congreso de Historia de Albacete, I: Arqueología y Prehistoria (Albacete, 1983), pp. 41-53, Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1989): *Las pinturas rupestres de la Fuente del Sabuco II (Moratalla, Murcia)*. Empúries, 47, pp. 28-33. Barcelona.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1996): *Investigaciones sobre arte rupestre en Moratalla: III campaña*. Memorias de Arqueología, 11, pp. 67-116. Murcia.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1996): *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*. 2 vols. Barcelona.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1996): *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur)*. Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I, número XX, 231 pp. Albacete.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1997): *Investigaciones sobre arte rupestre en Moratalla: III Campaña*. Memorias de Arqueología, 11, pp. 67-116. Murcia.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1998): *Prospecciones y estudios sobre arte rupestre prehistórico en Caravaca de la Cruz y Moratalla: V campaña de investigaciones en la comunidad de Murcia, año 1998*. Memorias de Arqueología, 13, pp. 59-96. Murcia.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (2002): *Contribución al conocimiento del arte levantino en Albacete*. Actas del II Congreso de Historia de Albacete, I: Arqueología y Prehistoria (Albacete, 2000), pp. 37-58. Albacete.
- ALONSO, A., VIÑAS, R. (1977): *Los abrigos con pinturas rupestres de Nerpio, Albacete*. Información Arqueológica, 25, pp. 195-206. Barcelona.
- ALONSO, A. (1987): *El abrigo de arte rupestre de El Milano (Mula)*. Bienes de Interés Cultural, 1, Murcia.
- ANATI, E. (2002a): *La struttura elementare dell'arte*. Studi Camuni, Edizione del Centro, vol. XXII. Capo di Ponte.
- ANATI, E. (2002b): *Lo stile come fattore diagnostico nell'art prehistórica*. Studi Camuni, Edizione del Centro, vol. XXIII. Capo di Ponte.
- APELLÁNIZ, J. M<sup>a</sup>. (1983): *El autor de los bisontes tumbados del techo de los polícromos de Altamira*. Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch, vol. I, Ministerio de Cultura, pp. 273-280. Madrid.
- BADER, M. (2002): *El modelo de agregación y fenómenos de coexistencia en el arte rupestre levantino y esquemático de las cuencas altas de los ríos Benamor, Taibilla y Zumeta (Murcia, Albacete, Jaén)*. Actas del II Congreso de Historia de Albacete, I: Arqueología y Prehistoria (Albacete, 2000), pp. 75-94. Albacete.
- BADER, M. (2004): *L'art rupestre du Levant espagnol*. Art du Paléolithique Supérieur et du Mésolithique, Actes du XIVème Congrès UISPP (Liège, 2001), BAR International Series 1311, pp. 51-77. Oxford.
- BALDELLOU, V. (2001): *Semiología y semiótica en la interpretación del arte rupestre postpaleolítico*. Semiótica del arte prehistórico. Servicio de Estudios Arqueológicos Valencianos, Serie Arqueológica, número 18, pp. 25-52. Diputación Provincial de Valencia. Valencia.
- BARING, A., CASHFORD, J. (2005): *El mito de la diosa*. Ediciones Siruela. Madrid.
- BARRIERE, C. (1991): *L'art pariétal des grottes des Combarelles*. Samra/Paléo. Les Eyzies.
- BEDNARIK, R. G. (2003): *The earliest evidence of paleoart*. Rock Art Research, 20, 2, pp. 89-135.
- BÉGOÛËN, R. (1993): *Les animaux composites*. En AAVV: L'art pariétal paléolithique, Ministère de l'enseignement supérieure et de la recherche, pp. 201-205. Paris.

- BÉGOUËN, R. (1993): *Les animaux irréels*. En AA.VV: L'art pariétal paléolithique, Ministère de l'enseignement supérieure et de la recherche, pp. 207-210. Paris.
- BELTRÁN, M. (1970): *Una escena bélica en el abrigo de la Fuente del Sabuco*. Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología (Mérida, 1968), pp. 237-244. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1972): *Los abrigos pintados de la Cañiica del Calar y de la Fuente del Sabuco en El Sabinar (Murcia)*. Monografías Arqueológicas, IX, 121 pp. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1988): *La figura femenina y la supuesta escena de danza fálica de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete)*. Homenaje a Samuel de los Santos, Instituto de Estudios Albacetenses, pp. 65-69. Albacete.
- BELTRÁN, A. (2000): *Imagen y expresión de ideas*. BARA -Boletín de Arte Rupestre de Aragón-, 3, pp. 9-22. Zaragoza.
- BELTRÁN, A., ROYO, J. (1994): *El abrigo de la Higuera del Cabezo del Tío Martín, en el Barranco Estercuel (Teruel)*. Colección Guías de Aragón, 19, Diputación General de Aragón, 55 pp. Zaragoza.
- BERGQUIST, A., TAYLOR, T. (1987): *The origin of the Gundestrup cauldron*. *Antiquity*, 61, pp. 10-24. York.
- BERNAL, J. A., MATEO, M. A., PÉREZ, C. (1995): *Abrigo con arte rupestre de Hondares (Moratalla)*. VI Jornadas de Arqueología Regional, 8-9. Murcia.
- BERNAL, J. A., MATEO, M. A., PÉREZ, C. (1996): *Las pinturas rupestres de los abrigos de La Ventana, en el Calar de la Santa (Moratalla, Murcia)*. *Memorias de Arqueología*, 11, pp. 117-128. Murcia.
- BLASCO, M<sup>a</sup>. C. (1974): *La caza en el arte rupestre del levante español*. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología, 1, pp. 29-55. Madrid.
- BREUIL, H. (1920): *Les peintures rupestres de la péninsule Ibérique, XI: Les roches peintes de Minateda (Albacete)*. *L'Anthropologie*, XXX, (4), pp. 1-50. Paris.
- BRIFFAUT, R. (1927): *The Mothers*. Allen & Unwin. Londres.
- BRU, M. (1991-1992): *Aproximación al arte rupestre australiano: estilos pictóricos de la Tierra de Arnhem*. *Anales de Historia del Arte*, 3, Editorial Complutense, pp. 9-21. Madrid.
- BRU, M. (1993): *Pintura aborigen australiana sobre corteza de árbol*. *Revista Española del Pacífico*, 3, pp. 37-55.
- CABALLERO, A. (1983): *La pintura rupestre esquemática de la vertiente septentrional de Sierra Morena (provincia de Ciudad Real) y su contexto arqueológico*. *Estudios y Monografías*, 9, Museo de Ciudad Real, 538 pp. Ciudad Real.
- CABELLO, P. (1980): *Iconografía y significado del jaguar en pueblos mesoamericanos: Chorotegas y Nicaraos*. *Revista Española de Antropología Americana*, 10, pp. 43-66. Madrid.
- CABRERA, V. (1978): *La cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander)*. (Tesis Doctoral, Universidad Complutense).
- CAMPBELL, J. (1959): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. FCE. México.
- CAMPBELL, J. (1991): *Las máscaras de dios. Mitología primitiva*. Alianza Editorial. Madrid.
- CAMPBELL, J. (1991): *Occidental Mythology*. Fierst Arkana Edition, Serie The Mask of God, Arkana. New York.
- CAMPBELL, J. (2002): *Los mitos en el tiempo*. Emecé, Cornucopia. Barcelona.
- CARBONELL, J. (1969): *Dos nuevos abrigos con pinturas rupestres de El Sabinar (provincia de Murcia)*. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XII, pp. 19-26. Valencia.
- CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS (1998): *L'art Llevantí*. Centre d'Estudis de Conçentàina, 175 pp. Conçentàina.
- CHAPA, T. (1986): *Iberia Graeca. Influxos griegos en la escultura zoomorfa ibérica*. Serie Arqueología, 2. CSIC. Madrid.
- CHAUVET, J.-M., DESCHAMPS, E. B., HILLAIRE, Ch. (1995): *La grotte Chauvet*. Seuil. Paris.
- CHIRICA, V. (2004): *La grande déesse et son interprétation dans l'art paléolithique*. En M. OTTE (ed.): *La spiritualité, Actes du colloque de la commission 8 de l'UISSPP (Liège, 2003)*, ERAUL, 106, pp. 187-194. Liège.
- CODEBÓ, M. (1995): *Archaeo-astronomical hypothesis on some ligurian engravings*. *International Rock Art Congress, North East West South*. Turín.
- CODEBÓ, M. (1997): *Curso elementare di archeoastronomia. Lezione I. Problemi generali di rilevamente archeoastronomico*. *Atti del I Seminario ALSSA di Archeoastronomia*. Génova.
- COSTOPOULOS, A., VANEECKHOUT, S. (2005): *Sur les approches à la complexité social chez les chasseurs-cueilleurs préhistoriques: particularisme, généralisme et méthode comparative*. *Canadian Journal of Archaeology*, 29 (2).
- COUTO, E. (2005): *Los espectros furiosos como causa de enfermedad en Mesopotamia*. *Historiae*, 2, pp. 27-53. Barcelona.

- DAMS, L. (1984): *Les peintures rupestres du Levant Espagnol*. Picard. Paris.
- DAVIDSON, I. (1980): *Late Paleolithic Economy in Eastern Spain*. Departament of Archaeology, University of Cambridge. Cambridge.
- DAVIDSON, I. (1983): *Site variability and prehistoric economy in Levante*. Huntergatherer economy in Prehistory, pp. 79-95.
- DELPORTE, H. (1995): *La imagen de los animales en el arte prehistórico*. Compañía Literaria. Madrid.
- DE LOS SANTOS, S., ZORNOZA, B. (1975): *Nuevas aportaciones al estudio de la pintura rupestre levantina en la zona de Nerpio (Albacete)*. Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología (Huelva, 1973), pp. 203-217. Zaragoza.
- DOMINGO, P. (2000): *La astronomía en el arte rupestre: una propuesta metodológica*. Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología, Congreso Virtual 2000. Ponencias. [Consultado en Internet en diciembre de 2006].
- DOMINGO, I. (2005): *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*. Departamento de Prehistoria y Arqueología, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions. Valencia.
- DUPUY, C. (1999): *Réflexion sur l'identité des guerriers représentés dans les gravures rupestres de l'Adrar des Iforas et de l'Air*. Sahara, 10, pp. 31-54. Segrate.
- EASTWOOD, E., BLUNDELL, G. (1999): *Rediscovering the rock art of the Limpopo-shashi confluence area, southern Africa*. Southern African Field Archaeology, 8, pp. 17-27.
- ELIADE, M. (1973): *Introducción a las religiones de Australia*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- ELIADE, M. (1983): *Herreros y alquimistas*. Alianza Editorial. Madrid.
- ELIADE, M. (1984): *Mefistófeles y el andrógino*. Labor. Barcelona.
- ELIADE, M. (1985): *De Zalmoxis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y la Europa Oriental*. Ediciones Cristiandad. Madrid.
- ELIADE, M. (1989): *Iniciaciones místicas*. Ediciones Taurus. Madrid.
- ELIADE, M. (1994): *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Labor, Colección Labor Nueva Serie, 21. Colombia.
- ELIADE, M. (2001): *Mitos, sueños y misterios*. Editorial Cairós. Barcelona.
- ELKIN, A. P. (1961): *The Australian aborigines*. Angus and Robertson. Sidney.
- ESCORIZA, T. (2002a): *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la península Ibérica*. BAR Internacional Series, 1082, 169 pp. Oxford.
- ESCORIZA, T. (2002b): *Mujeres, arqueología y violencia patriarcal*. En LÓPEZ (eds): Actas del Congreso Interdisciplinar sobre Violencia de Género, en Violencia y Género, Diputación Provincial de Málaga, Tomo I, pp. 59-74. Málaga.
- FAIRÉN, S. (2004): *Rock art and the transition to farming. The Neolithic landscape of the central Mediterranean coast of Spain*. Oxford Journal of Archaeology, 23 (1), pp. 21-19. Oxford.
- FAIRÉN, S. (2006): *El paisaje de la neolitización. Arte rupestre, poblamiento y mundo funerario en las comarcas centro-meridionales valencianas*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- FAIRÉN, S. (-): *Arte rupestre y paisaje arqueológico en la región de Murcia. Conceptos, análisis y perspectivas*. (en prensa en un monográfico sobre arte rupestre de la Región de Murcia coordinado por Miguel San Nicolás del Toro).
- FERNÁNDEZ, S. (2003): *Etnografía del campo de la Cueva Negra de Fortuna (Murcia): simbología del nacimiento, matrimonio, asociación, curación y muerte. La cultura latina en Cueva Negra*. Antigüedad y Cristianismo, XX, pp. 197-209. Murcia.
- FERNÁNDEZ, A., HERNÁNDEZ, G. (1999): *Origen y uso del fuego. Mito recogido entre los tehuelches araucanizados de la Patagonia argentina*. Amerindia, 24, pp. 73-91.
- FREEMAN, L. G. (2005): *La cueva como santuario paleolítico*. En El significado del arte paleolítico, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, Ministerio de Cultura, pp. 163-179. Madrid.
- FREEMAN, L. G. (2005): *Cuevas y arte: ritos de iniciación y trascendencia*. En El significado del arte paleolítico, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, Ministerio de Cultura, pp. 247-262. Madrid.
- FORTEA, F. J. (1978): *Arte paleolítico del Mediterráneo español*. Trabajos de Prehistoria, 35, pp. 99-149. Madrid.
- GARCÍA CANO, J. M<sup>a</sup> (1997): *Las necrópolis ibéricas de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)*. Universidad de Murcia, 2 vols, 549 y 181 pp. Murcia.
- GARCÍA CANO, J. M<sup>a</sup>. (1994): *El pilar estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla,*

- Murcia). *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, pp. 173-201. Madrid.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1984): *Representación del lepórido en las pinturas rupestres del Torcal de Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y la fauna de lepóridos y logomorfos en la prehistoria del Sureste español*. Actas del I Congreso de Historia de Albacete, I: Arqueología y Prehistoria (Albacete, 1983), pp. 56-65. Albacete.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1986-1987): *La danza femenina de La Risca (Moratalla, Murcia)*. Bajo Aragón. Prehistoria, VII-VIII, pp. 123-129. Zaragoza.
- GAUSSEN, J. (1964): *La grotte ornée de Gabillou*. Delmas, Publications de l'Institut de Préhistoire de l'Université de Bordeaux. Bordeaux.
- GIMBUTAS, M. (1996): *El lenguaje de la diosa*. Grupo Editorial Asturiano. Madrid.
- GONZÁLEZ, J. (2005): *La interpretación mágica del arte paleolítico*. En El significado del arte paleolítico, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, pp. 229-245. Madrid.
- GRAVES, R. (1946): *The white Goddess*. Faber & Faber. London.
- GRAVES, R. (2004): *Los mitos griegos*. Círculo de Lectores. Barcelona.
- GRAZIOSI, P. (1973): *L'art préhistorique en Italie*. Sansón. Florencia.
- GRIMAL, P. (1998): *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós. Barcelona.
- GROENEN, M. (2004): *Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du paléolithique supérieur*. Actes du XIVème Congrès UISPP: Art du Paléolithique Supérieur et du Mésolithique (Liège, 2001), BAR International Series 1311, pp. 31-40. Oxford.
- GROENEN, M. (2005): *De la oscuridad a la luz*. El significado del arte paleolítico, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, Ministerio de Cultura, pp. 263-276. Madrid.
- HAMAYON, R. (1990): *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*. Société d'Ethnologie, Université de Paris X. Nanterre.
- HAMAYON, R. (2003): *Faire des bonds fait-il voler l'âme? De l'acte rituel en Sibérie chamaniste*. Ethnologies, 25, 1, Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore, pp. 29-53.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, E. (1918): *Estudios de arte prehistórico*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 16, pp. 22 ss. Madrid.
- HERNÁNDEZ-PÉREZ, M. (2005): *Del alto Segura a Turia. Arte rupestre postpaleolítico en el arco mediterráneo*. Actas congreso Arte rupestre en la España mediterránea (Alicante, 2004), Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 45-70. Alicante.
- HERNÁNDEZ-PÉREZ, M., MARTÍ, B. (2000-2001): *El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y al expansión neolítica*. Zephyrus, LIII-LIV, pp. 241-265. Salamanca.
- HERNÁNDEZ-PÉREZ, M., SEGURA, J. (Coords) (2002): *La Sarga. Arte rupestre y territorio*. Generalitat Valenciana, 213 pp. Alcoy.
- HIGGS, E. S., DAVIDSON, I., BERNALDO, F. (1976): *Excavaciones en la Cueva del Niño, Ayna (Albacete)*. Noticiario Arqueológico Hispano. Prehistoria, 5, pp. 91-96. Madrid.
- JAMES, E.-O. (1989): *Le culte de la déesse-mère*. Le Mail. Paris.
- JORDÁN, J. F. (1998): *Diosas de la montaña, espíritus tutelares, seres con máscaras vegetales y chamanes sobre árboles en el arte rupestre levantino español*. Zephyrus, 51, pp. 111-136. Salamanca.
- JORDÁN, J. F. (2000): *Escenas y figuras de carácter chamánico en el arte rupestre de la península Ibérica*. BARA - Boletín de Arte Rupestre de Aragón -, 3, pp. 81-118. Zaragoza.
- JORDÁN, J. F. (2001): *Árboles del Paraíso y columnas de la vida en el arte rupestre postpaleolítico de la península Ibérica*. BARA - Boletín de Arte Rupestre de Aragón -, 4, pp. 87-111. Zaragoza.
- JORDÁN, J. F. (2001): *Escenas de carácter sacral y seres sobrenaturales en el arte rupestre postpaleolítico de la península Ibérica*. Semiótica del arte rupestre, Serie Arqueológica, número 18, pp. 89-127 Diputación Provincial de Valencia, Servicio de Estudios Arqueológicos Valencianos. Valencia.
- JORDÁN, J. F. (2001-2002): *Los animales en el arte rupestre postpaleolítico de la península Ibérica. Emblemas, alegorías, epifanías y ausencias*. Anales de Prehistoria y Arqueología, 16-17, pp. 37-52. Murcia.
- JORDÁN, J. F. (2006): *Narraciones de mitos entre los cazadores postpaleolíticos de la Península Ibérica: cuerpos estilizados, escalas con miel, animales en trance de muerte y la Hija del Señor del Bosque*. Cuadernos de Arte Rupestre, 3, pp. 79-124. Moratalla.
- JORDÁN, J. F. (-a): *La trascendencia y lo femenino en el arte rupestre postpaleolítico de la*

- península Ibérica y la magia del paisaje. Actas de las VI Jornadas de Arte Rupestre (Gandía, 2004) (en prensa).*
- JORDÁN, J. F. (-b): *El valor sacral del ciervo en el arte rupestre postpaleolítico español. Actas de las VII Jornadas de Arte Rupestre (Gandía, 2005) (en prensa).*
- JORDÁN, J. F., GONZÁLEZ, J. A. (2000): *Grullas y chamanes en Cantos de la Visera. Pleita, 3, pp. 38-46. Jumilla.*
- JORDÁN, J. F., GONZÁLEZ, J. A. (2002): *¿Recolectores de miel o libadores de conocimientos espirituales? Una interpretación desde perspectivas antropológicas de las escenas de recogida de miel en el arte rupestre levantino. Actas del II Congreso de Historia de Albacete (Albacete, 2000), vol. I, pp. 117-127. Albacete.*
- JORDÁN, J. F., GONZÁLEZ, J. A. (2006): *Desde el barranco Hellín (Jaén) hasta Santa Maira (Alicante): el ciervo, epifanía, guía y arquetipo en escenas sagradas del arte levantino español. Actas del IV Congreso de Arqueología Peninsular, Simbolismo, Arte e Espaços Sagrados na Pré-historia da Península Ibérica (Faro, 2004), pp. 205-217. Faro.*
- JORDÁN, J. F., MOLINA, J. A. (1997): *Hierogamias y demiurgos. Interpretación antropológica en la estación rupestre del Cerro Barbatón (Letur, Albacete). Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 1997), vol. I, pp. 251-260. Cartagena.*
- JORDÁN, J. F., MOLINA, J. A. (1997-1998): *Parejas primordiales, gemelos sin articulaciones y árboles sagrados en el arte rupestre del Levante español. Anales de Prehistoria y Arqueología, 13-14, pp. 47-63. Murcia.*
- JORDÁN, J. F., MOLINA, J. A. (2003): *Partos milagrosos en la Cueva Negra. La nostalgia de un recuerdo histórico. Análisis etnográfico y mitológico. La cultura latina en Cueva Negra. Antigüedad y Cristianismo, XX, pp. 183-195. Murcia.*
- JUNQUERA, C. (1989): *Alucinógenos y chamanismo en la tribu Harakmbet. Revista Española de Antropología Americana, 19, Universidad Complutense, pp. 207-227. Madrid.*
- JUNQUERA, C. (1992): *Ecología y guerra: hipótesis y sugerencias sobre estos conceptos en la Amazonía. Revista Española de Antropología Americana, 22, Universidad Complutense, pp. 163-180. Madrid.*
- LAYTON, R. (2000): *Shamanism, totemism and rock art: les chamanes de la Préhistoire in the context of rock art research. Cambridge Archeological Journal, 10 (1), pp. 169-186. Cambridge.*
- LEE D.N., WOODHOUSE, H.C. (1964): *Rock paintings of flying buck. South African Archaeological Bulletin, 19, pp. 71-74.*
- LE QUELLEC, J.-L. (1995): *Les contacts homme-animal sur les figurations rupestres anciennes du Sahara Central. L'Anthropologie, 99, 2/3, pp. 393-404. Paris.*
- LE QUELLEC, J.-L. (1995): *Aires culturelles et art rupestre: théranthropes et femmes ouvertes du Messak (Libye). L'Anthropologie, 99, 2/3, pp. 405-443. Paris.*
- LE QUELLEC, J.-L. (2004): *Arts rupestres et mythologies en Afrique. Flammarion. Paris.*
- LEROI-GOURHAN, A. (1983): *Les entités imaginaires. Esquisse d'une recherche sur les monstres parietaux paleolithiques. Homenaje al profesor Martín Almagro Basch, vol. I, pp. 251-263. Madrid.*
- LEROI-GOURHAN, A. (1984): *Problemas artísticos de la prehistoria. En Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria (Colegio Universitario), ediciones Istmo, pp. 331-345. Gijón. [publicado originalmente en L'Information d'Histoire de l'Art, 5º année, 2, pp. 39-45. Paris]*
- LEROI-GOURHAN, A. (1984): *La función de los signos en los santuarios paleolíticos. En Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria (Colegio Universitario), ediciones Istmo, pp. 351-372. Gijón [publicado originalmente en Bulletin de la Société Préhistorique Française, LV, 7-8, pp. 307-321. Paris].*
- LEROI-GOURHAN, A. (1984): *El simbolismo de los grandes signos en el arte parietal paleolítico. En Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria (Colegio Universitario), ediciones Istmo, pp. 373-390. Gijón. [publicado originalmente en Bulletin de la Société Préhistorique Française, LV, 7-8, pp. 384-398, Paris].*
- LEVY-BRUHL, L. (1938): *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs. Versión consultada en Internet: Les Classiques des sciences sociales, en web: [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques des sciences sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques%20des%20sciences%20sociales/index.html)*
- LEVY-BRUHL, L. (1986): *El alma primitiva. Planeta-Agostini. Barcelona.*
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1980): *Ethnography and iconography: aspects of Southern San thought and art. Man, 15, pp. 467-482.*
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1981): *Believing and seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings. Academic Press. London.*

- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1981): *The thin red line: southern san notions and rock paintings of supernatural potency*. The South African Archaeological Bulletin, 36, pp. 5-13.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1988): *Reality and Non-reality in San rock art*. Wivatersrand University Press, Institute for the Study on Man in Africa. Johannesburg.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1991): *Wrestling with analogy: a methodological dilemma in Upper Palaeolithic art research*. Proceedings of the Prehistoric Society, 57, part I, pp. 149-162.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1995): *Perspectives and traditions in southern African rock art research*. En HELSKOG, OLSEN (eds). Perceiving rock art: social and political perspectives, Novus forlag, pp. 65-85. Oslo.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1997): *Agency, art and altered consciousness: a motif in French (Quercy) Upper Palaeolithic parietal art*. Antiquity, vol. 71, 274, pp. 810-830.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1997): *Harnessing the brain: vision and shamanism in Upper Paleolithic Western Europe*. En Conkey et alii (eds). Beyond art: pleistocene image and symbol, Memoirs of the California Academy of Sciences, 23, pp. 321-342.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (2005): *La mente en la caverna*. Editorial Akal, Arqueología, 5. Madrid.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D., BIESELE, M. (1978): *Eland hunting rituals among northern and southern san groups: striking similarities*. Africa, 48 (2), pp. 117-134.
- LEWIS-WILLIAMS, D., DOWSON, T. A. (1988): *Signs of all times: entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art*. Current Anthropology, 29, pp. 201-245.
- LEWIS-WILLIAMS, D., DOWSON, T. A. (1989): *Images of power: understanding Bushman rock art*. Southern Book Publisher. Johannesburg.
- LEWIS-WILLIAMS, D., DOWSON, T. A. (1990): *Through the veil: San rock paintings and the rock face*. South African Archaeological Bulletin, 45, pp. 5-16.
- LEWIS-WILLIAMS, D., DOWSON, T. A., DEACON, J. (1993): *Rock art changing perceptions of southern Africa's past: Ezeljagdspoor reviewed*. Antiquity, 67, 255, pp. 273-291. York.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D., LOUBSER, J. H. N. (1986): *Deceptive appearances: a critique of Southern African rock art studies*. Advances in World Archaeology, 5, pp. 253-289.
- LLAVORÍ, R. (1988-1989): *El arte postpaleolítico levantino de la península Ibérica. Una aproximación sociocultural al problema de sus orígenes*. Ars Praehistorica, 7-8, pp. 145-156. Sabadell.
- MAGGS, T.M. O'C. (1967): *A quantitative analysis of the rock art from a simple area in the Western Cape*. South African Journal of Science, 63, pp. 100-104.
- VAN HOCK, M. (2003): *The Saharan giraffe a lien in rock art. Domesticated giraffe or rain animal? Comparing enigmatic giraffe petroglyphs from the Sahara and Namibia*. Sahara, 14, pp. 49-62. Segrate.
- MARINGER, J. (1962): *Los dioses de la prehistoria. Las regiones de Europa durante el paleolítico*. Editorial Destino. Barcelona.
- MARTÍ, B., JUAN-CABANILLES, J. (1997): *Epipaleolíticos y neolíticos: población y territorio en el proceso de neolitización de la península Ibérica*. Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, 10, pp. 215-264. Madrid.
- MARTÍN, G. A. (1991): *Las pinturas rupestres en Australia*. Revista Española del Pacífico, 1, Asociación española de Estudios del Pacífico, pp. 7-33 [Consultado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes].
- MARTÍNEZANDREU, M. (2003): *Nuevas propuestas para el estudio de las sociedades cazadoras-recolectoras en el Sureste peninsular*. Estudios de arqueología dedicados a la profesora Ana María Muñoz Amilibia, Universidad de Murcia, pp. 145-154. Murcia.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R. (2003): *Crítica al modelo neuropsicológico. Un abuso de los conceptos de trance, éxtasis y chamanismo, a propósito del arte rupestre*. Cuicuilco, año/vol. 10, 29, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México [consultado en Internet en diciembre 2006. 13 pp.].
- MATEO, M. A. (1991): *Las pinturas rupestres esquemáticas del Abrigo de la Fuente, Cañada de la Cruz (Moratalla, Murcia)*. Caesaraugusta, 68, pp. 229-239. Zaragoza.
- MATEO, M. A. (1996): *La investigación del arte rupestre del Noroeste Murciano. Un intento de síntesis*. Alquipir, 6, pp. 68-76. Cehegin.
- MATEO, M. A. (1997): *La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos*. La guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania, Ministerio de Defensa, pp. 71-83. Madrid.
- MATEO, M. A. (1999): *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y tierras altas de Lorca*. Editorial KR, 276 pp. Murcia.

- MATEO, M. A. (2003): *Arte rupestre prehistórico en Albacete. La cuenca del río Zumeta*. Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I, 147, 222 pp. Albacete.
- MATEO, M. A. (2004): *Consideraciones sobre el arte rupestre levantino en el Alto Segura*. Cuadernos de Arte Rupestre, 1, pp. 57-81. Moratalla.
- MATEO, M. A. (2005): *En la controversia de la cronología del arte rupestre levantino*. Cuadernos de Arte Rupestre, 2, pp. 127-156. Moratalla.
- MATEO, M. A. (2005): *La pintura rupestre en Moratalla (Murcia)*. Ayuntamiento de Moratalla, 182 pp. Moratalla.
- MATEO, M. A. (2006): *Modelo de adscripción cronológica y cultural para la pintura rupestre postpaleolítica de la península Ibérica*. Actas do IV congresso de arqueologia peninsular: Simbolismo, arte e espaços sagrados na Pré-história da península Ibérica (Faro, 2004), Universidade do Algarve, pp. 181-192. Faro.
- MATEO, M. A., BERNAL, J. A. (1996): *El arte rupestre esquemático de los abrigos de Zaén (Moratalla, Murcia)*. Memorias de Arqueología, 11, pp. 107-113. Murcia.
- MATEO, M. A., BERNAL, J. A. (1997): *Las pinturas rupestres levantinas del Abrigo del Molino (Moratalla, Murcia)*. Memorias de Arqueología, 12, pp. 169-172. Murcia.
- MATEO, M. A., SAN NICOLÁS, M. (1995): *Abrigos de arte rupestre de Fuente del Sabuco (Moratalla)*. Colección Bienes de Interés Cultural, 2. Murcia.
- MERCURI, L. (2001): *Tête sans corps; corps sans tête. De certaines pratiques funéraires en Italie meridionale et en Sicile (VIIIe-Ve siècle avant J.-C.)*. Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité -MEFRA-, 113, 1, pp. 7-31. Rome.
- MOLINOS, M<sup>a</sup> I. (1986-87): *Representaciones de carácter bélico en el arte rupestre levantino*. Bajo Aragón. Prehistoria, VII-VIII, pp. 295-310. Zaragoza.
- MUÑOZ, A. M<sup>a</sup> (1983): *Cipo funerario ibérico decorado con esculturas*. Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología (Murcia-Cartagena, 1982), pp. 741-748. Zaragoza.
- MUÑOZ, A. M<sup>a</sup> (1987): *La escultura funeraria de la necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)*. Archivo de Prehistoria Levantina, XVII, 1, pp. 229-235. Valencia.
- NIKOLOUDIS, S. (2001): *Animal sacrifice in the Mycenaean world*. Journal of Prehistoric Religion, 15, pp. 32-38.
- OLÀRIA, C. (2006): *Las Venus del Barranco de la Valltorta (Castellón). Mujeres parturientas en el arte magdalenense y el arte levantino*. Cuadernos de Arte Rupestre, 3, pp. 59-78. Moratalla.
- ORR, J. (1997): *The Great Goddess: her vestiges uncovered in three patriarchal religions*. (Tesis Doctoral, Universidad de Windsor, Ontario).
- OTTE, M. (2006): *Arts préhistoriques. L'articulation du langage*. De Boeck. Bélgica.
- OTTO, R. (1994): *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza Editorial. Madrid.
- OUZMAN, S. (1995): *Spiritual and political uses of a rock engraving site and its imagery by San and Tsawana-Speakers*. South African Archaeological Bulletin, 50, pp. 55-67.
- PARKINGTON, J. (2003): *Eland and therianthropes in southern African rock art: when is a person an animal?* African Archaeological Review, 20 (2), pp. 135-147.
- POLITIS, G. (1997): *Caza, recolección y pesca como estrategia de explotación de recursos en forestas tropicales lluviosas: los Nukak de la amazonía colombiana*. Revista Española de Antropología Americana, 27, Universidad Complutense, pp. 167-197. Madrid.
- POVEDA, J. M<sup>a</sup>. (1997): *Chamanismo. El arte natural de curar*. Temas de Hoy. Madrid.
- RODRÍGUEZ, G. (1997): *Últimos cazadores y neolitización del alto Segura*. Actas del II Congreso de Arqueología Peninsular, tomo I: paleolítico y epipaleolítico (Zamora, 1996), pp. 405-414. Zamora.
- ROFES, J. (2000): *Sacrificio de cuyes en el Yaral, comunidad prehispánica del extremo sur peruano*. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, tomo 29, número 1, Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, Lima, Perú, pp. 1-12. Lima.
- ROZOY, J.-G. (1978): *Les derniers chasseurs. L'épipaleolithique en France et en Belgique, Essai de synthèse*. Bulletin de la Société Archéologique Champenoise, numéro spécial, juin 1978, 3 vols., 1500 pp. Champenoise.
- ROZOY, J.-G. (1988): *Le Magdalénien en Europe: démographie, groupes régionaux*. Bulletin de la Société Préhistorique Luxembourgeoise, 10, pp. 139-158. Luxembourg.
- ROZOY, J.-G. (1994): *Séjours d'été en Ardenne des magdaléniens du Bassin Parisien*. Mémoires de la Société Archéologique Champenoise, 13 [trabajo consultado en Internet en diciembre de 2006. Consta de 23 pp.].

- ROZOY, J.-G. (1997): *Les capacités mentales des artistes paléolithiques de l'Ardenne*. L'Anthropologie, 101, 1, pp. 83-113. París.
- SAN NICOLÁS, M., ALONSO, A. (1986): *Ritos de enterramiento. El conjunto sepulcral y pictórico de El Milano (Mula)*. Historia de Cartagena, vol. II. Mediterráneo, pp. 201-208. Murcia.
- SAN NICOLÁS, M. (1987): *Abrigo de arte rupestre de El Milano (Mula)*. BIC, 1. Murcia.
- SAN NICOLÁS, M., LÓPEZ, M. ALONSO, A. (1986-1987): *Avance al estudio del conjunto con pinturas rupestres del Milano (Mula, Murcia)*. Actas del I Congreso Internacional de Arte Rupestre (Caspe, 1985). Bajo Aragón, Prehistoria, VII-VIII, pp. 341-346. Caspe.
- SANTOS, S., ZORNOZA, B. (1975): *Nuevas aportaciones al estudio de la pintura rupestre levantina en la zona de Nerpio (Albacete)*. Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología (Huelva, 1973), pp. 203-217. Zaragoza.
- SCARPA, A. S. (2002): *Uadi Sakallem (Tadrart Acacus): il sito del dragone*. Sahara, 13, pp. 91-100. Segarte.
- SERNA, J. L. (1999): *El paleolítico Medio en la provincia de Albacete*. Instituto de Estudios Albacetenses, 184 pp. Albacete.
- SILBERBAUER, G. (1983): *Cazadores del desierto. Cazadores y hábitat en el desierto del Kalahari*, Editorial Mitre. Barcelona.
- SOLEILHAVOUP, F. (2003): *Images sexuelles dans l'art rupestre du Sahara*. Sahara, 14, pp. 31-48. Segrate.
- SOLEILHAVOUP, F. (2005): *Images Têtes rondes dans l'art rupestre saharien: la piste animiste*. Sahara, 16, pp. 91-106. Segrate.
- SOLOMON, A. (2001-2002): *Myth, shamanism and san rock art (South Africa)*. Sciamanismo e mito, Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici, 33, Edizioni del Centro, pp. 85-95. Capo di Ponte.
- SORIA, M., LÓPEZ, M. G. (1999a): *Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura y del Guadalquivir*. Bolskan, 16, pp. 151-175. Huesca.
- SORIA, M., LÓPEZ, M. G. (1999b): *Los abrigos con arte rupestre levantino de la Sierra de Segura*. Arqueología monografías, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 81 pp. Sevilla.
- SORIA, M., LÓPEZ, M. G., ZORRILLA, D. (2001): *Un nuevo núcleo de arte rupestre postpaleolítico en Andalucía Oriental: el núcleo del río Guadalmena*. Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 22, pp. 281-320. SIAP. Diputación. Castellón de la Plana.
- STUART, D. (2003): *La ideología del sacrificio entre los mayas*. Arqueología Mexicana, vol. XI, número 63, pp. 24-29.
- TANG, H. (2001-2002): *Opposition and unity: a study of shamanistic dualism in prehistoric art*. En Sciamanismo e mito, Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici, 33, Edizioni del Centro, pp. 20-38. Capo di Ponte.
- THACKERAY, J.F. (1990): *On concepts expressed in Southern African rock art*. Antiquity, 64, pp. 139-144. York.
- VINNICOMBE, P. (1976): *People of the eland*. University of Natal Press. Pietermaritzburg.
- VIÑAS, R. (2000): *Los cérvidos en el arte rupestre postpaleolítico*. Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 21, pp. 53-68. SIAP. Diputación. Castellón de la Plana.
- VIÑAS, R., ALONSO, A. (1978): *L'abri de Los Toros. Las Bojadillas (Nerpio, Albacete)*. Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariege, XXXIII, pp. 95-114.
- VIÑAS, R., ROMEU, J. (1975-1976): *Acerca de algunas pinturas rupestres de Las Bojadillas (Nerpio, Albacete)*. Speleon, 22, pp. 241-249. Barcelona.
- WALKER, M.J. (1969): *The naturalistic animal art of Eastern of Spain: 1, New discoveries, II, Discussion*. Trans. Cave Research Group of Great Britain, II, 2, pp. 121-132.
- WELTE, A.-C., LAMBERT, G. (2004): *La spiritualité au paléolithique supérieure. Hypothèses à partir de l'art mobilier de trois sites magdaléniens de la vallée de l'Aveyron*. En OTTE, M. (ed.). La spiritualité, Actes du colloque de la commission 8 de l' UISSPP (Liège, 2003), ERAUL, 106, pp. 203-220. Lisboa.
- WERNERT, P. (1916): *Representaciones de antepasados en el arte paleolítico*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 12, p. 34. Madrid.
- ZIMMERMAN, L. (1997): *Indios norteamericanos. Creencias, rituales y espíritus de la tierra y el cielo*. Culturas de la Sabiduría, Debate. Barcelona.