

# Zoofilia, alianzas sexuales con diosas y occisiones de jefes: Escenas singulares en el arte rupestre postpaleolítico español

Juan F. Jordán Montés\*

## Resumen

Comentarios a escenas singulares en el arte rupestre postpaleolítico de España, en las que, posiblemente, se representó una unión mística entre cazador y diosa de la caza (Arroyo Hellín, Jaén) y la muerte ritual de un jefe (Santa Maira, Alicante).

## Summary

Commentaries on exceptional rock art scenes from Spain, in which it is probably depicted a mystic union between a hunter and a hunt-goddess (Arroyo Hellín, Jaén) and the ritual death of a chief (Santa Maira, Alicante).

## INTRODUCCIÓN

La aproximación hacia los significados del arte rupestre, paleolítico o postpaleolítico, además de implicar numerosos riesgos, muestra infinidad de propuestas, a veces incluso muy distintas unas de otras, lo que añade incertidumbre y resta credibilidad; aunque incrementa su fascinación.

Desde los comentarios, siempre cautos y eclécticos de Michel Lorblanchet (1988; 1999), hasta el chamanismo (Lommel, 1966; Furst, 1974; Turpin, 1994; Smith, 1992; Schaafsma, 1994), se puede incluir una amplia serie de opciones, con seguidores o exploradores de muy diferente origen, para desentrañar los significados, a veces inaprensibles, del arte rupestre.

Es posible citar el comparativismo etnográfico de Breuil; el totemismo y los antepasados animales

míticos hacia los que los grupos humanos manifiestan diversos cultos (Van Gennep, 1920; Besson, 1929; Layton, 2000); la magia de los cazadores, ya sea para propiciar la fecundidad o facilitar la captura de las presas, de Salomon Reinach y Henri Breuil (Reinach, 1903; Breuil, 1952); el estructuralismo de André Leroi-Gourhan (1990) o de Laming-Emperaire (1962), para quienes existía en el arte paleolítico una serie de composiciones significativas, totalmente ajenas a disposiciones caóticas de figuras, y un lenguaje iconográfico en la distribución de los motivos, así como en las asociaciones intencionadas de animales.

Otros estudios, aparentemente estrafalarios en sus títulos (Martin, 2001), aportan novedades que en modo alguno han de ser desdeñadas. Además de la antigua teoría del arte por el arte, recuperada por diversos autores (Halverson, 1987; Reznikoff,

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

Dauvois, 1988; Berrier, 2000), para quienes tras un análisis de las condiciones acústicas de las cavernas francesas, establecieron concordancias y correspondencias entre el emplazamiento de las pinturas y signos paleolíticos que decoraban las paredes y los lugares con especiales o privilegiadas resonancias. De esta forma, afirmaban los investigadores citados, cuando cantaban los hombres del paleolítico para comprobar la sonoridad y musicalidad de las galerías, la cueva les “respondía” como un ser vivo. No es muy diferente la observación de Lewis-Williams y Jean Clottes (1996, 86) cuando sugieren que los paneles rocosos con animales dibujados en ellos son como velos o membranas que vibran y permiten el tránsito, de una dimensión a otra, de los animales guía o de los seres humanos que les invocan o convocan a través de “superficies vivientes”.

Por nuestra parte, siendo conscientes de nuestra extensa ignorancia y numerosas limitaciones, mas buscando el apoyo en autores de la historia de las religiones, entendiendo que es posible hallar algunas similitudes y analogías de los pueblos cazadores y recolectores a través de las expresiones de su arte y de las narraciones de sus mitos, y basándonos en los isotemas, expresados por Le Quellec (1995), que creemos surgen en el arte rupestre levantino de la península Ibérica, confiamos haber encontrado vestigios, y hasta rasgos nítidos, de la presencia del chamanismo en dicho arte, además de hierogamias, demiurgos, andróginos, árboles del Paraíso, divinidades tutelares,...etc. Reiteramos siempre la misma idea: no todas las escenas del arte levantino se pueden explicar ya desde la óptica de la caza, del combate o de la vida cotidiana o incluso desde las perspectivas del materialismo histórico (Escoriza, 2002). Es científicamente imposible sostener, por absoluta improbabilidad, que aquellas comunidades de cazadores no dibujaron, pintaron o grabaron sus mitos y sus ritos (Sauvet, Tosello, 1998, 89) en los paneles de los farallones de la serranía donde nacían, vivían, gozaban, sufrían y morían.

Es verdad que nuestras propuestas no son plenamente demostrables; pero tampoco es exacto, sin margen de error, que una escena aparentemente de caza sea sólo una escena cinegética; o que una escena de combate, en principio, sea sólo una escaramuza entre bandas rivales; o que una escena con mujeres y niños, sea indefectiblemente una “producción de sujetos”, según un lenguaje marxista y ateo, que no admite la trascendencia de los seres humanos, ni su expresión plástica, porque el investigador que la analiza no cree en ella. Para ilustrar las dudas que pueden surgir en la interpretación y análisis de una escena, aparentemente inocua, cotidiana, es suficiente recordar las espectaculares pinturas

rupestres de KwaZulu-Natal o de Tsoelike River, Lesotho, donde se reflejan momentos de pesca en el río, con barcas, pescadores, pértigas y peces, y que Sven Ouzman (1995a, figs. 9, 10), tras un elaborado análisis iconográfico y de las características fisiológicas de los peces capturados, capaces estos de emitir suaves descargas eléctricas, deduce que se trata de la narración de alucinaciones y ritos chamánicos. Las cualidades de esos peces, estimados como animales capaces de retener y emitir fuerzas sobrenaturales (los impulsos eléctricos generados en sus cuerpos), son entendidas por los San como semejantes a las sensaciones que sus chamanes perciben cuando entran en trance. Un gran humano emerge en medio de los peces que convergen hacia él, con un gesto de orante, en medio del agua y rodeado de embarcaciones y pescadores. Sin duda, el probable chamán, en una magnífica metáfora, está captando las energías de los animales del río.

En definitiva, nuestras aportaciones sugieren y proponen desbordar por los flancos el descriptivismo reduccionista, evitando diseccionar y desgarrar, en lo posible, de sus contextos iconográficos, las composiciones de conjunto y eludiendo la reiteración tediosa y estéril de lo evidente con los ojos del cuerpo. Por el contrario, proponemos adentrarnos, como una opción más, en los dominios del chamanismo y de los mitos, fenómeno aquél que manifiesta gran unidad, pero a la vez multitud de matices y variables (Vazeilles, 1991, 71). Y aunque en España este tipo de planteamientos son prácticamente inéditos, contamos con una abundante bibliografía internacional que nos alienta, unas veces en EE.UU., como Kirchner (1952), Kirkland-Newcomb (1967), Malotki (1998), Hedges (1993), Galal (1999), otras en Sudáfrica, como Harald Pager (1994), Ouzman (1995a; 1995b) o Lewis-Williams (1989; 1997; 2001).

## **¿ESCENAS DE ZOOFILIA, CAZAS CON MATRIMONIO O EROTISMO TRASCENDENTE?**

### **PREÁMBULO**

No ha mucho Le Quellec (1995a) elaboró un extenso y documentado trabajo en el que se recogían numerosas escenas grabadas en el desierto de Libia y entre las que había unas singulares instantáneas, donde aparecían seres humanos o antropomorfos, itifálicos en ocasiones, en comprometidas posturas eróticas con animales, pero que sin duda contenían significados alegóricos o trascendentes. O bien escenas que mostraban un contacto de la mano del ser humano con el animal, en cualquiera

de sus partes anatómicas. Los vínculos, sexuales o no, se establecían con una amplia gama de la fauna: elefantes, rinocerontes, jirafas, búfalos, cabras,... En algunas estaciones incluso el ser humano coloca su mano en la boca un león, aparentemente manso y sumiso (Allard-Huard, 1983, figs. 7, 10).

Los casos mostrados por el investigador francés se cuentan por decenas y no hay duda de lo que allí se intentó representar. Según Le Quellec no se trataba de descripciones simples, de hombres ordinarios en actitudes prosaicas, groseras o de ludibrio, sino de alegorías, de significados trascendentes y míticos, que atraviesan los océanos (Hunger, 1986).

En efecto, aquellas escenas se pueden entender desde diferentes perspectivas: captura de animales vivos afectados por drogas o venenos que impregnaban las puntas de los proyectiles arrojados contra ellos; apropiación de la fuerza y de las virtudes de los animales salvajes; prácticas mágicas de neutralización y dominio de la caza, entre otras cosas por el valor apotropaico y poderoso que la mano ejerce en numerosas culturas (Brun, 1975); uniones místicas entre la Creación y el ser humano,...etc. No obstante, algunos investigadores advierten que en los pueblos africanos no es extraña la costumbre de practicar un coito ritual con la pieza abatida (Rachewiltz, 1963; Villeneuve, 1982), en una especie de comunión espiritual entre el que ofrece su vida y el que la recibe para subsistir. No de otro modo se expresan también en ocasiones los héroes de Homero cuando combaten en torno a Troya: hay evidentes connotaciones sexuales, de dominio o de ironía, en sus comentarios y duelos dialécticos mientras se produce la agonía del vencido o tras su muerte. Del mismo modo, para Platón el delirio erótico era un preludio de la locura divina (Vernant, 2001, 45 ss., 155).

En otro precioso trabajo, el mismo Le Quellec (1995b) destaca la vinculación de teromorfos (Muzzolini, 1991) y terantropos con animales en semejantes actitudes eróticas y que serían representaciones y evocaciones de animales de origen mítico. El investigador francés recoge diversos ejemplos y asociaciones entre cinocéfalos itifálicos y elefantes; con rinocerontes; con hipopótamos; con búfalos. La multiplicidad de casos descarta el error. Le Quellec recoge además algunos relatos narrados por los Tuareg actuales, entre los que destaca aquel en que cierto demiurgo o héroe civilizador, Amerolqis, un gigante, practica juegos eróticos con elefantes (animales que dicho pueblo nunca ha visto en el desierto) para procrear una nueva estirpe.

Ante la extrañeza de estas representaciones, determinados investigadores, como recoge Le Quellec, trataron de justificarlas mediante explicacio-

nes no religiosas. Es decir, se trataría de errores o impericia de los artistas, porque habituados a observar millares de animales en los ecosistemas en los que convivían, no se mostraban muy diestros para dibujar o representar a los propios humanos. Más elaborada y lógica es la propuesta de aquellos para quienes se trataría de camuflajes y máscaras de cazadores en actividades cinegéticas reales, pudiendo así aproximarse sin riesgo a las presas que constituían su sustento.

Es Eliade (2002) quien nos resalta la trascendencia de la desnudez y de los juegos eróticos, los cuales reflejan, a través de la unión corporal y sexual de los contrarios, un regreso al origen de la Creación, incorporando a las escenas la condición divina. Toda mujer desnuda, afirma Eliade, encarna la Naturaleza.

En la península Ibérica, estas expresiones, ya fueran de zoofilia o de contacto íntimo entre animal y humano, hasta el momento, aparentemente, o no se habían detectado o no se habían destacado. Aunque en varias ocasiones hemos resaltado la importancia de ciertas escenas en Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete), donde al menos cinco mujeres tocan a ciervos machos de pobladas cuernas; o en el Abrigo Grande (Minateda, Hellín, Albacete), donde varios chamanes con arcos, pero sin actitud amenazante ni en actividad venatoria, se superponen a ciervos.

### LA PAREJA PRIMORDIAL QUE BROTA DEL CIERVO: ALEGORÍA DEL EROTISMO SAGRADO Y DE LA CAZA

Pero acudamos a una extraordinaria escena que muy recientemente Soria y su equipo (Soria, López, Zorrilla, 2001) encontraron en Arroyo Hellín (Chiclana del Segura, Jaén). Se trata de una extraña y magnífica composición que nos cautivó nada más verla publicada (Fig. 1). No vamos a afirmar o a negar que hubo relaciones entre los cazadores y recolectores de la península Ibérica y aquellos de las antiguas y extintas sabanas que existieron en el desierto del Sahara, porque para tales asuntos ya se han pronunciado reconocidos especialistas (Lhote, 1964). Mas sí sostendremos que los arquetipos perviven y se mantienen en civilizaciones y mundos distantes, en similitudes iconográficas innegables, con matices y variaciones que surgen por la distancia espacial y temporal en las que se desarrollan las culturas.

Nos interesa, como decíamos, el conjunto del grupo 7 de los indicados autores. En esta composición aparece un ciervo macho con pobladas cuer-

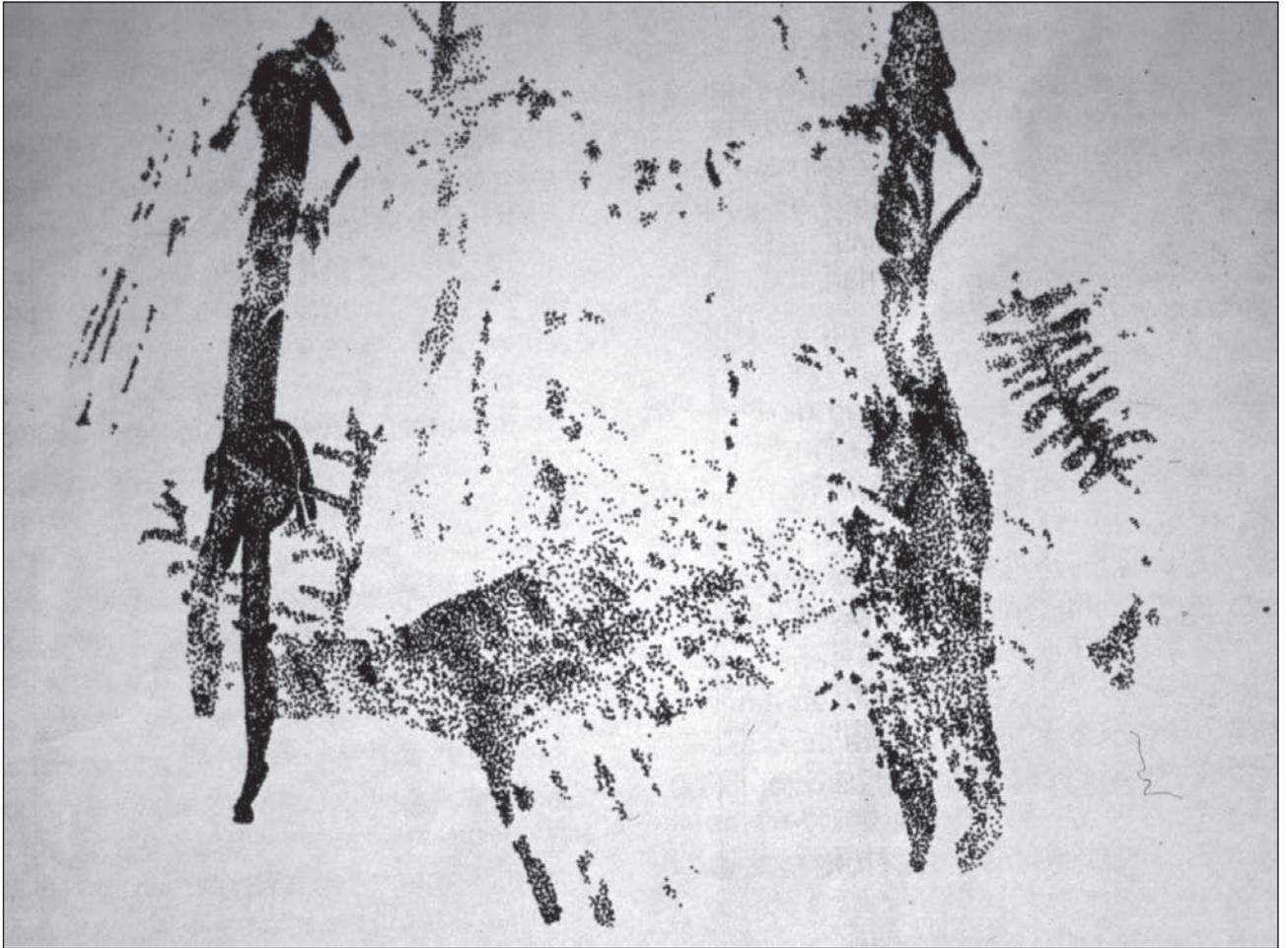


Figura 1. Pareja primordial que brota de un ciervo (Arroyo Hellín, Chiclana del Segura, Jaén). Alegoría del erotismo sagrado y de la unión mística con divinidad de la caza. (Calcos de Soria Lerma-López Payer).

nas. Sobre su cabeza y defensas, se pintó un hombre, que viste una especie de faldellín y luce un falo; porta, acaso, un arco y flechas en actitud no de caza o de combate, gesto muy frecuente entre los personajes masculinos y que abarca al menos desde la Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia), donde hay un corpulento arquero entre dos majestuosos ciervos, y La Vieja (Alpera, Albacete), donde un chamán armado levita sobre los toros metamorfoseados en ciervos, hasta El Milano (Mula, Murcia), donde otro arquero se desentiende de los animales y adopta una expresión arrobada.

Volvemos a Arroyo Hellín. Justo encima y por detrás de los cuartos traseros del ciervo macho, aparece una mujer, con tocado triangular y con un arboriforme a su costado (¿símbolo fálico?), de tal modo que la dama queda entre el animal y el ramiforme, coincidiendo los genitales de ambos seres. Esta presencia de una diosadama en la parte posterior del animal también la encontramos en El Milano, aunque en apariencia

sin las connotaciones eróticas que se manifiestan en Jaén.

La distribución espacial de ambas figuras humanas en la anatomía del ciervo de Jaén, en efecto, consideramos que no es casual ni es posible entenderla por economía de espacio, sino como un reflejo de creencias religiosas. El ciervo, y ya lo hemos recordado en anteriores aportaciones, presenta una serie de valores trascendentes: es un animal asociado a la fecundidad porque es capaz de mantener una harén y de luchar fatigosamente por su conservación y defensa (Garidel, Hameau, 1997); es un animal vinculado de la regeneración de la vida, porque del mismo modo como pierda y recupera sus cuernas, así es alegoría y anuncio de la resurrección de la vida; es animal oracular; es animal psicopompo; es animal guía de chamanes, de héroes civilizadores o de pueblos, etc. (Eliade, 1985). El valor sacral del ciervo y su transformación en chamán es también un fenómeno o creencia que alcanza hasta México y EE.UU (Hedges, 1993, 680).



Figura 2. Escena de caza ritual de un ciervo vivo, rodeado de danzantes que festejan su posterior sacrificio, en Muriecho (Colungo, Huesca). (Calcos de Vicente Baldellou).

En Sudáfrica es el antílope el animal guía y benefactor de los chamanes (Lewis-Williams, 1983).

A tenor de la bibliografía antes citada, creemos poder descartar por tanto todo error de ejecución de las figuras, toda confusión o superposición caótica. Del mismo modo, pensamos que no hay aquí en Chiclana del Segura nada que recuerde una escena venatoria sangrienta ni cotidiana, ni con seres camuflados bajo máscaras ni con arqueros hostiles, ni con ojeadoras. La trascendencia y el espíritu predominan. Tampoco creemos que se trate aquí de una escena de caza ritual, de caza de animales salvajes vivos, como ocurre con la extraordinaria narración de Muriecho (Colungo, Huesca), que ya sugerimos en otro trabajo y que fue estudiada por Baldellou y su equipo (Baldellou, 2000) (Fig. 2).

Así, en suma, pensamos que el ciervo con la pareja humana primordial del Barranco Hellín, podría insertarse, en diferentes interpretaciones:



Figura 3. Escena de carácter chamánico en Barranco Estercuel (Alcaine, Teruel), donde dos chamanes trepan por las ramas de un árbol, en contacto con un ciervo, para acceder a un par de bolsas donde pululan decenas de almitas en forma de minúsculos seres humanos esquemáticos. (Calcos de Beltrán y Royo).

A.- En una primera opción nos guiaría hacia una representación de carácter chamánico, de viaje hacia dimensiones trascendentes, donde acceder a los conocimientos que proporcionan poder y sabiduría; pero sin olvidar los valores genésicos derivados de la natural fertilidad femenina (McGowan, 1978; Hunger, 1983). El ciervo sería aquí animal guía y psicopompo. El hombre, encaramado a las astas del ciervo actúa como si ascendiera por el árbol primordial del Barranco Estercuel (Alcaine, Teruel), donde dos chamanes, en efecto, han escalado por las ramas de un árbol que se superpone a un precioso ciervo, para acceder a un par de bolsas donde pululan decenas de almitas en forma de minúsculos seres humanos esquemáticos (Fig. 3). Como decíamos, el espléndido arquero de Arroyo Hellín se enreda en la magnífica cornamenta del ciervo macho e inicia su vuelo y metamorfosis sobre el animal guía.

Podríamos considerar, sí, que esta escena del Barranco Hellín, siguiendo a Jean Clottes (1998), es la representación del éxtasis del chamán mien-



Figura 4. Chamán en danza y vuelo extático sobre toros-ciervos en La Vieja (Alpera, Albacete) (Calcos de Cabré).

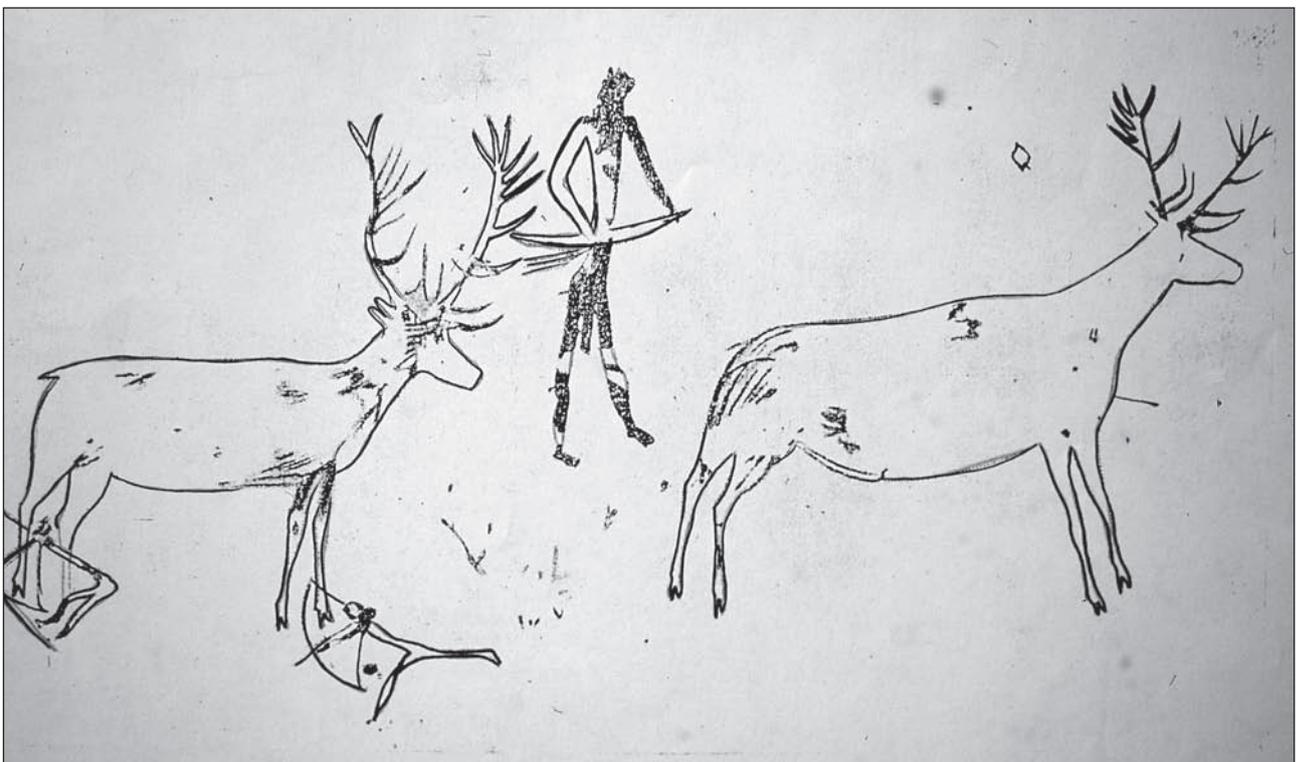


Figura 5. Chamán en éxtasis, armado pero sin cazar, entre dos ciervos guía, en la II Covacha de La Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia) (Calcos de Hernández Pacheco).

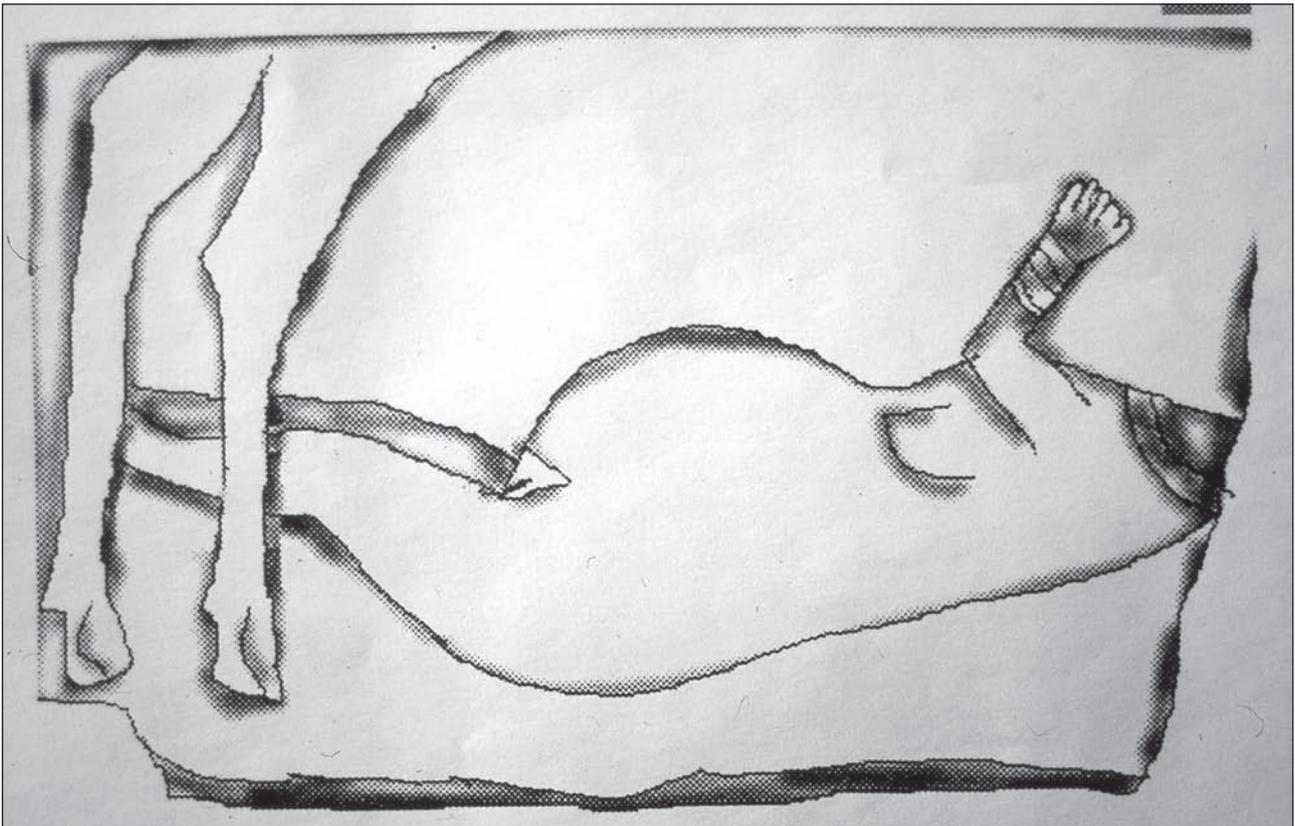


Figura 6. Plaqueta paleolítica de "La mujer y el reno", del Musée des Antiquités Nationales. Dibujo de Edouard Piette (1907) y foto del Museo de Perigord. Vínculos eróticos y sagrados entre una mujer y un reno. Delporte sostiene que esta asociación no puede ser considerada como aleatoria, sino intencionada.

tras alcanza sus visiones, ya que la caza, muerte o dominio de un animal, su posesión en suma, es una metáfora del trance de dicho chamán. Estaríamos ante la representación de un viaje iniciático, en el que se recurre como vehículo al cuerpo del ciervo aprovechando sus poderes sobrenaturales.

B.- La segunda opción se vincularía a las metamorfosis de los chamanes, que se observan también en la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia) o Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia) (Figs. 4, 5). En las dos primeras aparece un ser humano, un arquero corpulento con sus armas en actitud no amenazante ni agresiva, sino en trance o en danza, sobre los animales guía, probablemente en mutación inicial hacia dicho animal, ya sean los toros ciervos de Alpera y Yecla o la pareja de formidables ciervos machos de Bicorp (Warner, 1989). Aquí, en Arroyo Hellín, la pareja primordial igualmente se funde en el cuervo del animal; el ciervo que los alberga en sí mismo es, a la vez, vehículo del éxtasis y alegoría de la transformación corporal y espiritual de los humanos.

Este modelo iconográfico, de asociación animal y ser humano que cabalga sobre el anterior,

en similares posturas y gestos, aparece hasta en Siberia (el animal aquí es el reno) (Whitaker, 1984, 105, fig. 3). Y probablemente presenta raíces paleolíticas. Recordemos, por ejemplo, un grabado de la Cueva de Casares (Cabré, 1940), donde un antropomorfo está en pie, con los brazos en actitud "orante" y superpuesto a un caballo.

C.- Una tercera opción se basaría en la representación de la íntima dualidad primordial, la pareja humana de hombre y mujer, reflejo de la etapa en la que la Humanidad, creada por el Dios Supremo, no conocía la diferenciación de géneros entre lo masculino y lo femenino (Campbell, 1959. 159).

D.- Una cuarta opción se vincularía a la promoción de la fertilidad cósmica. En la plaqueta paleolítica de "La Mujer y el Reno" (Lhote, 1967; Saban, 1967; Delporte, 1988), observamos que una mujer embarazada se sitúa bajo el vientre y sexo de un reno y que ciertos autores del siglo XIX consideraron reflejo de domesticación del reno o de bestialismo. Pero Delporte afirma que esta asociación en modo alguno puede ser considerada como aleatoria, sino intencionada. (Fig. 6).

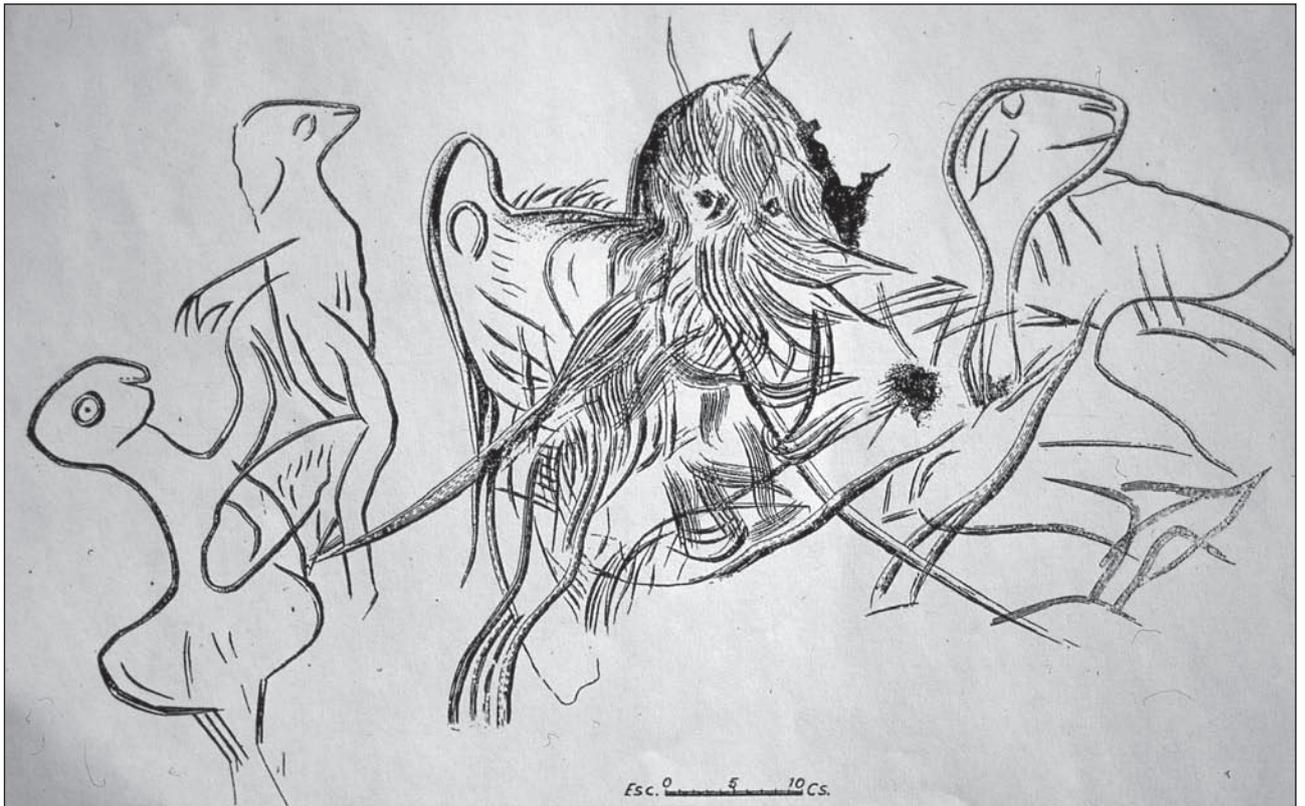


Figura 7: Grabado de la Cueva de los Casares: un mamut, visto de frente, introduce una de sus formidables defensas en el sexo de una mujer embarazada, a la vez que un antropomorfo con cabeza de ave copula con la dama mediante un desproporcionado y gigantesco falo (Según Cabré).

Hay otra interesante pintura en Thaba Sione, Sudáfrica, (Ouzman, 1995 -B-, 61, fig. 9), donde se encuentran enfrentados un rinoceronte y un bóvido. Tras este segundo animal, se le superpone, justo por detrás de los cuartos traseros, una silueta humana; tras el rinoceronte, surge un terantropo. Entre los San, el rinoceronte es estimado como un animal propiciador de la lluvia. En Arroyo Hellín la figura femenina no aparece situada bajo el vientre del ciervo, pero sí a la altura de su sexo, como en el ejemplo de Sudáfrica, en un acoplamiento o cópula ritual indudable.

Fijémonos ahora en su compañero masculino. Es fecundador fecundado porque las cuernas del ciervo están en contacto con su sexo. Porta arco y flechas, pero no combate ni caza. No diremos que está arrobado como acontece con su compañero del Milano (Mula, Murcia); pero sí sostenemos que se encuentra en una postura sagrada, en un rito.

Los gestos de ambos seres humanos, hombre y mujer, son semejantes: sus brazos izquierdos reposan serenamente en sus cinturas; los derechos se proyectan hacia adelante (si bien el varón sostiene las armas).

En otro grabado de la Cueva de los Casares un mamut es visto de frente e introduce una de sus formidables defensas en el sexo de una mujer embarazada, a la vez que un antropomorfo con cabeza de ave copula con la dama mediante un desproporcionado y gigantesco falo. Es decir, se entiende que la fertilidad humana y animal están en sintonía y concordancia y que mutuamente se estimulan. (Fig. 7).

Estos conceptos se detectan muy nítidamente en los grabados rupestres del Atlas sahariano, tanto en el abrigo de Tiut como en Tel Issaghen I, en un precioso artículo de Alvarez de Miranda (1954). En el primer abrigo hay una escena de caza en la que el arquero está unido por una línea con el sexo de una mujer o una divinidad, acaso protectora de la caza, la cual eleva sus brazos como si estuviera en plegaria. El hombre armado orienta sus armas hacia el avestruz y se sitúa delante del toro; la divinidad femenina se ubica justo detrás del bóvido, como tutelando la actividad cinegética del cazador. En el segundo abrigo asistimos a una escena de cópula entre figuras orantes asociadas a un toro (Fig. 8).

Morfológicamente hay una gran semejanza de estas instantáneas saharianas con las escenas

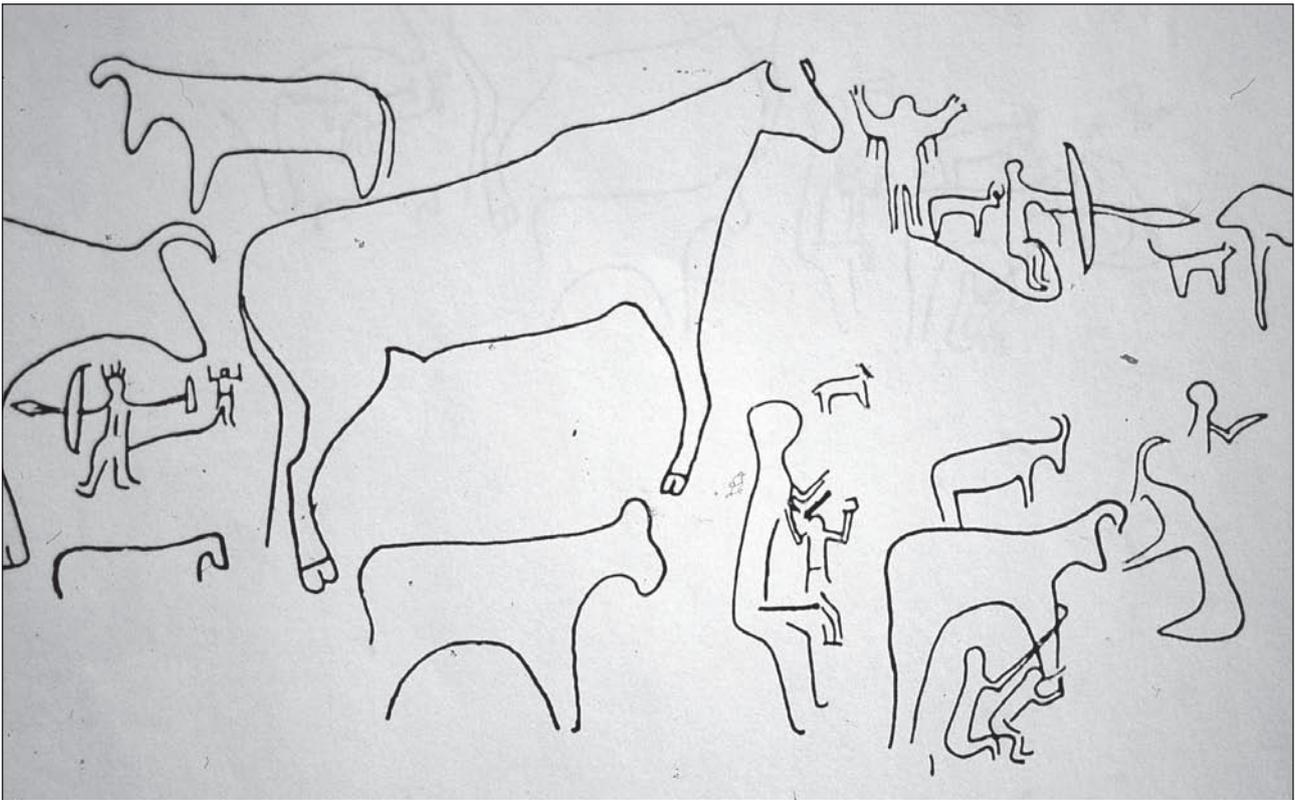


Figura 8. Escenas del Atlas sahariano, en el abrigo de Tiut (izquierda) y en Tel Issaghen I (derecha), donde se aprecian los vínculos entre la sexualidad y la caza, la plegaria y la divinidad (Según Álvarez Miranda).

del Milano (Mula, Murcia) y Arroyo Hellín (Chiclana del Segura, Jaén). En la península Ibérica el hombre cazador con arco y flechas, itifálico, siempre le da la espalda a la divinidad femenina, quien, a su vez, se eleva sobre los cuartos traseros del animal que tal vez es su epifanía. En definitiva, parece como si la actividad venatoria estuviera unida místicamente a las uniones sexuales, eróticas, con la divinidad porque, no en vano, ambas relaciones son entendidas como de dominio, de posesión, de unión. Es probable que la euforia del cazador al abatir una presa se asemejara al éxtasis del chamán cuando alcanzaba sus visiones o iniciaba sus vuelos místicos. Además, las diosas-damas otorgan el vigor y el valor para acometer las cacerías por medio de su desnudez, a través de hilos de fuerza que unen los genitales masculinos y femeninos. En Arroyo Hellín es el propio ciervo quien además de ser epifanía y guía, se manifiesta como lazo de unión entre ambos protagonistas, el varón arquero y la dama diosa.

E.- Una quinta opción, complementaria con la anterior, nos la proporcionó la lectura de Viñas Vallverdú (2001), quien a su vez se inspiraba en los siempre interesantes trabajos de Hamayon (1995, 376-378, 431; 1997, 142). Según estos investigado-

res, entre pueblos primitivos, la caza se convierte en una especie de matrimonio entre el cazador y la divinidad protectora de los animales y bosques. La actividad venatoria del ser humano es una incursión en el espacio sagrado que es siempre posesión de una divinidad. En consecuencia, como ocurre en multitud de bandas, entre ellas las de los San del Kalahari (Silberbauer, 1983, 173, 229), todo extraño que penetre en territorio ajeno al de su nacimiento, debe solicitar permiso, incluso para beber el agua; el derecho a la caza o a los recursos solo se otorga a los miembros de la banda de origen o si ha contraído matrimonio con un miembro de otro grupo humano. Así, es preciso formalizar en un rito una alianza entre el cazador y la divinidad, para que el primero pueda acceder a las presas.

¿Es posible pensar que en Chiclana del Segura se reflejó un matrimonio sagrado entre un cazador varón y una diosa de la caza (Hunger, 1983) y que ambos fueron representados sobre el ciervo que era a la vez epifanía de la diosa y alimento para la horda? De forma semejante se expresan, según Crepeau (1997, 11), algunos cazadores de la Amazonia: es la diosa la que acude a la cita con el cazador, aislados ambos en medio de la selva.



Figura 9. Escena del Milano (Mula, Murcia). Una divinidad femenina, desde su epifanía, la pareja de ciervos tutela, tutela en un rito de tránsito a un arquero arrobado (Calcos de Mateo Saura).

Entonces es cuando le guía y le concede los animales para su sustento. Los grabados rupestres señalados de Tiut y Tel Issaghen I, corroboran la probabilidad.

### ¿UNA POSIBLE ESCENA DE ZOOFILIA EN ALACÓN?

Hace más de medio siglo que Teógenes Ortego (1948) describió una extraña escena en la cueva del Garroso (Teruel), donde un pequeño hombre naturalista se sitúa tras un magnífico ciervo, muy superior a él en escala, y, dice Ortego, con "... las manos en contacto con las nalgas del animal". Creemos que no es precisamente con las manos como accede al contacto; mas no importa mucho para el caso. Lo relevante es la situación posterior del varón respecto al ciervo y su vinculación con el sexo del animal. No sabemos cuál pudo ser el papel del personaje masculino a la carrera, con una gran zancada, de escala equiparable a la del ciervo, mas

no a la del hombre que lo tocaba, y que luce melena trilobular a la vez que porta un venablo en horizontal. ¿Chaman en vuelo y éxtasis que sigue a su animal guía, el ciervo antes señalado?

### CIERVOS Y NACIMIENTOS DE DIVINIDADES O PROTECCIÓN DE HÉROES

En otros trabajos ya indicamos la importancia del ciervo para expresar las epifanías de divinidades protectoras de la caza, tal y como creemos que ocurrió en El Milano (Mula, Murcia) (Mateo, 1999, 172) o en Peñarrubia (Cehegín, Murcia).

En la primera estación, la más interesante a nuestro juicio, una posible divinidad femenina, destacada por su tocado globular, brota de los lomos de un ciervo macho, acompañado de una corpulenta cierva situada en posición inferior. Y la supuesta divinidad toca de forma delicada, en un gesto de connotaciones sagradas, la espalda de un arrobado arquero, también con un tocado muy singular, que no usa sus armas para cazar, matar o perseguir (Fig. 9). No está cazando, pero está capacitado para ello. Se le ha aparecido la divinidad, que le alcanza y posa suavemente su mano en su cabeza, con mimo, de manera delicada, tierna. El gesto del varón, sus brazos abiertos en v invertida, sus deditos extendidos en abanico, todo ello manifiesta éxtasis, contemplación, deslumbramiento, ante la magia y el poder de la divinidad que ha nacido del ciervo. Su falo erecto está en sintonía con la exaltación espiritual que experimenta. No es una erección necesariamente sexual, porque sí puede establecer una alianza matrimonial con su benefactora, sino una excitación que le conduce hacia la trascendencia.

Pero de nuevo el ciervo y la cierva de la magnífica escena, al aparecer juntos, como escabel de la diosa de la caza, expresan la fertilidad de las parejas primordiales de la creación, la fecundidad cósmica, una de cuyas manifestaciones es la propia diosa que toca al arquero y le transmite sus saludables fuerzas y abundancia de todo género; o bien le indica la ruta idónea hacia las tierras del Paraíso.

Frente a esta escena, a unos cuarenta centímetros, aparece otra semejante, conformado una especie de díptico.

Igualmente, en la cercana Cueva de las Palomas de Peñarrubia (Cehegín, Murcia), una escena similar, aunque de cronología más reciente y de factura más tosca, repite el modelo con variantes ligeras.

Creemos que en ambos casos, en consecuencia, tanto en Arroyo Hellín como en El Milano, hay una coincidencia del relato mítico (caza de origen

divino + matrimonio con la diosa del bosque) y que tal narración o mito, con los matices pertinentes, fue escuchada, aprendida y expresada de forma semejante por los cazadores de serranía, tanto por los de Jaén como por los de Murcia. Y probablemente el motivo se mantuvo hasta la pintura esquemática, ya en un mundo neolítico. En Cañaica del Calar (Moratalla, Murcia) (Mateo, 2005), en una abigarrada escena, aparece una pareja de ciervos asociados a un motivo soliforme y a dos antropomorfos en phi. Los matices eróticos no parecen estar presente, más sí el deseo de contacto corporal entre todos.

## LA OCCISIÓN DE UN JEFE

### ¿HOMICIDIO O RITUAL?

Nos centramos ahora en otra singular escena (Abrigo VI del Barranco de Famorca, Santa Maira) (Hernández-Segura, 2002), cuyo contenido aparentemente es más confuso y más complejo en su estructura narrativa (Fig. 10). Según nos indicó personalmente Mauro Hernández, todas las figuras son coetáneas. En consecuencia, parece lógico pensar que el artista compuso una escena con una intencionalidad, en la que cada personaje, vegetal, animal o humano, desempeña un papel.

En esta escena observamos, en principio, los siguientes elementos y personajes:

a.- Un ciervo del cual brota un árbol y cuyos valores simbólicos, por semejanza, se podrían deducir de lo que acontece con el ciervo+árbol de Alcaine (Teruel) o con el ciervo con cuernas arborescente del río Zumeta.

b.- Sobre las cuernas del ciervo se desarrolla una gran figura con arco.

c.- Dos seres humanos en torno a un haz. Uno de ellos de cuclillas; el otro, de pie, femenino, porta un recipiente o cesta.

d.- Tres individuos unidos, acaso, en un combate u occisión ritual. Uno de ellos porta un arma, una lanza de punta triangular, que trata de clavar en el tórax o tronco del que se defiende, cogiendo el brazo del supuesto atacante. Todos están incluidos en una especie de ojiva pintada.

e.- Dos grandes arqueros asociados a un ciervo, aparentemente, con el cuello en postura retorcida. ¿Otra occisión ritual de un animal?. Sabemos que entre los lapones se producía el sacrificio de un reno sobre la tumba de un difunto para que sirviera de psicopompo a su alma (Gennep, 1986, 166).

En otros trabajos ya comentamos cómo el ciervo asociado al árbol se encuentra en la extraordinaria escena del Barranco Estercuel (Alcaine, Teruel),

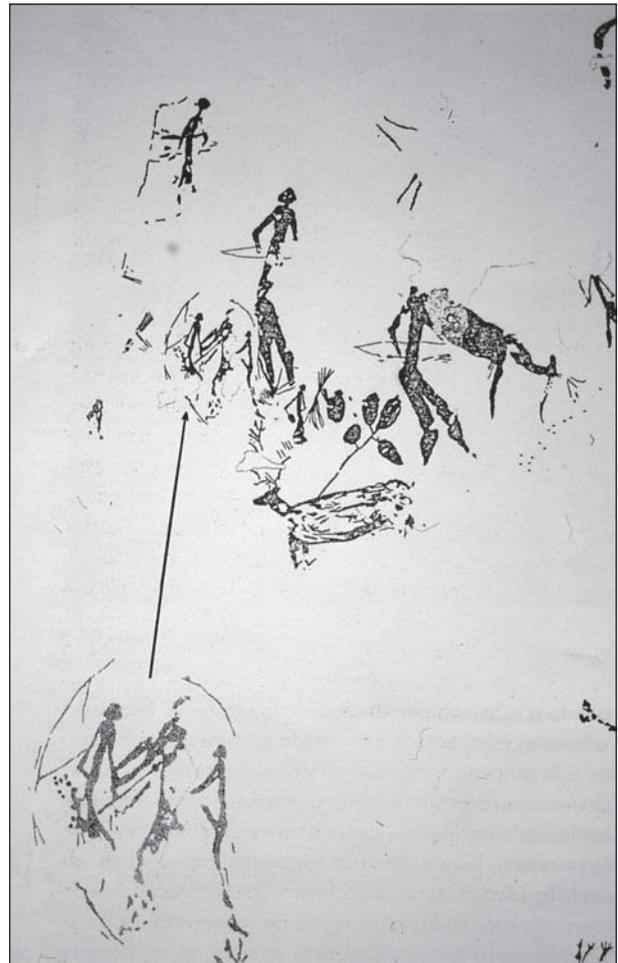


Figura 10. Occisión ritual y ¿real? de un jefe en Santa Maira (Barranco Famorca, Alicante) (Calcos de Mauro Hernández).

donde nosotros creemos distinguir una escena de carácter chamánico y en la que dos hombres trepan a la cima de un árbol cuya fronda contiene una bolsa alrededor de la cual pululan varias figuritas esquemáticas, acaso en busca de almas perdidas (Jordán, 1998, 129).

## SIMILITUDES Y ANALOGÍAS EN OTRAS CULTURAS Y RITOS

Recordemos para comenzar que en el arte rupestre levantino español existen numerosas escenas de combate entre bandas, de guerra, de alardes y de ejecuciones de individuos (Fig. 11), cuyo análisis ha sido muy correctamente realizado (Mateo, 1986; 1997; Molinos, 1986-1987; Rubio, Mora, 1989).

Y aunque nosotros propusimos en otros trabajos que la muerte que causa a un personaje desarmado una banda de hombres pintados a rayas en el Abrigo Grande de Minateda, podría ser entendida

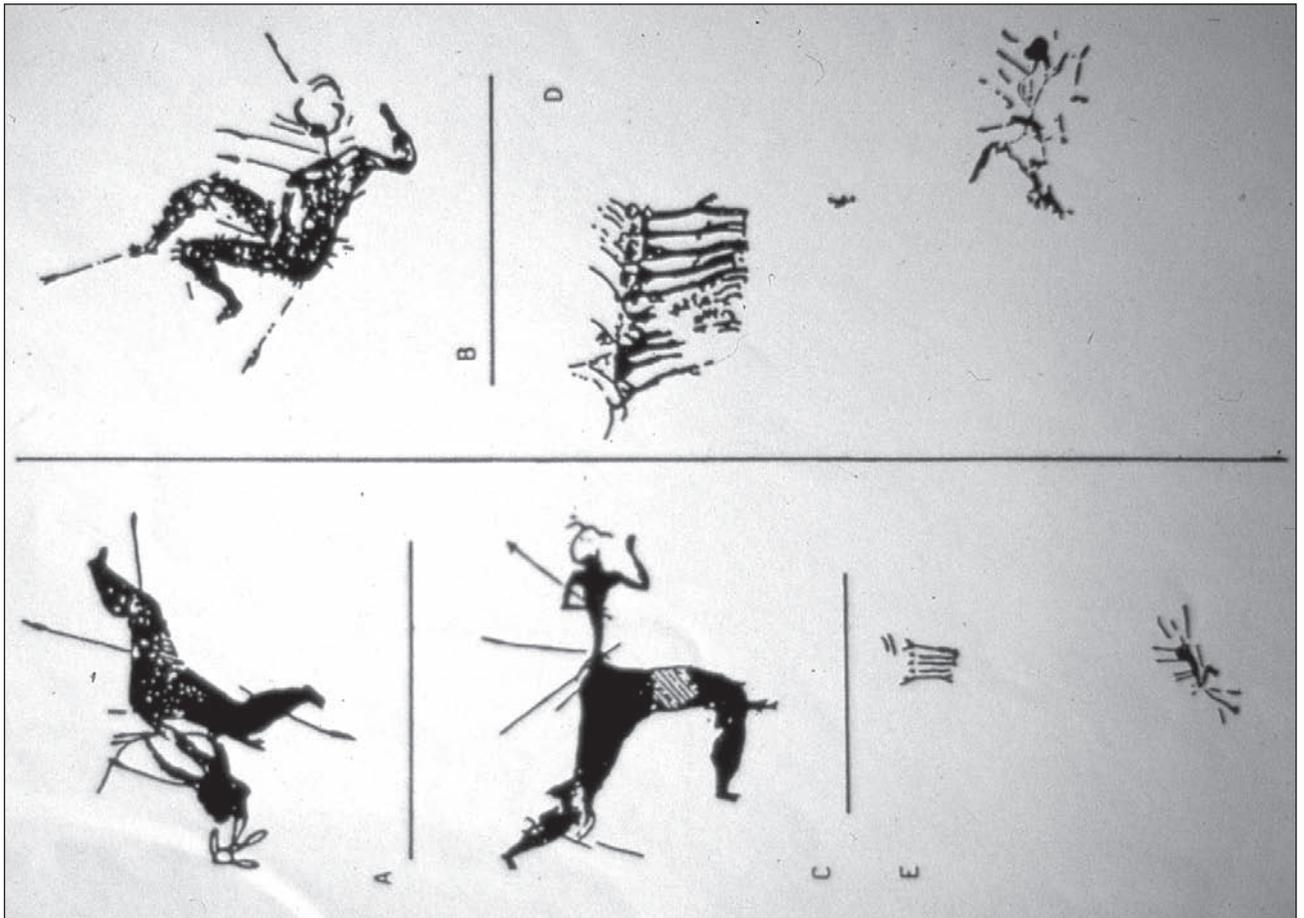


Figura 11. Diversas escenas de supuestos combates y ejecuciones de vencidos en el arte rupestre levantino: La Saltadora, Remigia I, III, V (Calcos de Porcar, Ortego y Viñas).

como el homicidio ritual e iniciático de un novicio de chamán, atravesado por multitud de flechas, incluso una que le perfora la cabeza, alegoría de la apertura hacia la sabiduría (Jordán, 1995-1996, 62), de momento preferimos centrarnos en el caso de Santa Maira.

El asesinato de jefes no es un elemento extraño en determinadas mitologías y pueblos primitivos (reyes etíopes de Méroe; Shilluk del Nilo Blanco; zulúes, etc.), en especial cuando su poder físico y mental declina y compromete entonces la seguridad y la salud de su grupo humano, así como la fertilidad de las cosechas y la fecundidad de los ganados. Los síntomas de senilidad son el prelude de su sacrificio, cuando ya su autoridad no es reconocida; o es necesario revitalizarla. Es preciso entonces inmolar su cuerpo y buscar un sustituto que garantice el vigor del cosmos y de la tierra; no es raro que así el sucesor asesine al anciano jefe antes de la decadencia final (Frazer, 1981, 312 ss.; Gennep, 1986, 122 ss.).

En el arte rupestre paleolítico francés no son extrañas las escenas en las que aparecen seres humanos muertos o heridos ante animales y que autores como Rousseau (1996) estiman que no se han de entender sólo como simples relatos o conmemoraciones de gestas bélicas personales o tribales, sino que hay en tales motivos conceptos de trascendencia.

Así, en Santa Maira, estos serían los posibles significados de los tres individuos que participan en el homicidio: el de la izquierda sería el ejecutor; el del centro el jefe sacrificado; el de la derecha, el ser itifálico, el sustituto que reemplaza con su vigor físico el declive del que es muerto. O lo fecunda. No en vano, quizás, el nuevo jefe brota a su vez de las cuernas del ciervo macho, animal genésico y psicopompo, vinculado a la regeneración cíclica del árbol. Añadamos una observación muy interesante de Delluc (1989, 390): a veces las heridas en el arte paleolítico son representadas mediante óvalos o signos de carácter vulvar. Recordemos que los tres hombres de Santa Maira fueron ence-

rrados en una especie de mandorla u ojiva que les aísla en su cruenta escena. ¿El artista pretendió remarcar que asistíamos a un momento sangriento? Probablemente. Aunque bien podría tratarse de una especie de velo que se desgarrar y que permite el tránsito hacia un momento de trascendencia espiritual.

La lectura de (Eliade, 2001b, 56 ss., 142 ss.) nos puede conducir a la búsqueda de ritos de tránsito de jóvenes hacia la madurez, ya que los novicios, entienden diversos pueblos primitivos de África o Australia, han de ser muertos por espíritus del bosque o por maestros de iniciación (sacrificio físico ritual con lanzas; reclusión en cabaña o choza; aislamiento), para renacer con una fuerza nueva. Del mismo modo (Eliade, 2001a, 213, 216; Scarduelli, 1988, 115 ss.; Jensen, 1982, 187 ss.), la creación del Cosmos o de la Humanidad requiere a veces el sacrificio de un demonio, de un héroe o de una divinidad, porque a partir de su sangre y carne se recrea el universo; sólo de una inmolación violenta se origina la nueva vida eterna.

Jensen opina que tales occisiones rituales, entendidas como auténticas ofrendas, sólo se producen en pueblos agrícolas, y no en grupos humanos cazadores o recolectores. En diversos mitos de pueblos primitivos, nos indica Jensen, se cree que del cadáver de la divinidad sacrificada brota una planta primordial que es ingerida por los seres humanos, adquiriendo así los valores del ser sagrado.

Los trabajos de Dumézil (1996, 242 ss.), igualmente, nos ayudan a entender el asunto cuando habla de la occisión de los ancianos entre los escitas y osetas antiguos.

En torno al individuo inmolado y ante el ciervo con el cuello retorcido, probablemente muerto también como sacrificio u ofrenda, pese a lo extremadamente raro que es encontrar sacrificios y muertes de animales en el arte paleolítico y mesolítico (Delluc, 1989), se desarrollan una serie de puntos agrupados que al principio nos pasaron desapercibidos, como si se tratara de defectos de ejecución. No obstante, algunos autores, como James (1996, cap. I, fig. 2) consideran que tales puntos están indicando una muerte; o bien un trance chamánico que, en muchos aspectos se identifica con una muerte ritual, con un tránsito. Y muy probablemente es tal cosa lo que se quiso expresar en esta estación de Alicante: unas heridas simbólicas (Bettelheim, 1984) que no reflejaban el daño real y doloroso en el animal, a causa de un tabú que ocultaba la violencia ejercida sobre la fauna.

Pero nos queda por entender todavía la otra mitad de la escena (si acaso hemos entendido), la que se refiere al hombre acuclillado ante el haz

vegetal y la mujer que porta una cesta, que también brota de los candiles del ciervo. ¿Estaríamos ante una cabaña de reclusión del novicio? ¿Sería, siguiendo las sugerencias de Hertz (1990, 36), un rito de purificación tras la occisión del jefe con el fin de expulsar las presencias malignas o para contener la ira del alma del sacrificado? ¿Sería un ritual para predecir el futuro a partir de las entrañas del difunto? (Marvin, 1997, 437). El ciervo con el cuello retorcido ¿era inmolado para que sirviera de vehículo al alma del jefe muerto?.

Entre los celtas, como indica Marvin Harris, determinadas inmolaciones humanas requerían que el individuo fuera encerrado en una cesta a la que luego se le prendía fuego. Del mismo modo, tal y como nos narra Dumézil, los ancianos escitas también se suicidaban haciéndose encerrar en un saco confeccionado con la piel de su viejo caballo; luego eran arrojados por un precipicio o al mar para morir ¿Se representó evento similar en Alicante?

Si esto fuera así, la escena de la derecha admitiría una explicación aproximada a esto: el hombre en cuclillas, ante el haz de varas, prepara el fuego de la inmolación; la mujer con la bolsa conduce los restos hacia la resurrección, hacia las astas del ciervo con árbol, ambos sinónimos y alegorías de la resurrección de la vida.

## LA EXPRESIÓN DE LO SAGRADO EN LOS FARALLONES DE LAS MONTAÑAS.

Quizás estaremos todos de acuerdo en que la expresión de lo sagrado no se reduce únicamente a la palabra, sino que se desborda en las imágenes y abarca multitud de aspectos de la experiencia humana (Delahoutre, 1995, 129), ya sea en el arte o en los ritos religiosos.

Por ello, es lógico pensar que los cazadores y recolectores del mesolítico de la península Ibérica mantuvieron con vida el hábito espiritual y los mitos que sus ancestros paleolíticos crearon y preservaron en el arte francocantábrico.

Y aunque existen teorías, muy interesantes y razonables, que tratan de vincular el arte levantino español naturalista, unas con el fin del neolítico, otras con poblaciones epipaleolíticas pero ya en contacto con gentes productoras, es decir epipaleolíticas que sufrían fenómenos de aculturación y repliegue (Llavori, 1988-1989; Fairen, 2001; 2004), creemos que numerosas escenas del arte rupestre naturalista que durante lustros hemos analizado, no reflejan fases de crisis o defensa de modos arcaicos de vida, pintando en covachas para preservar en las conciencias un mundo amenazado que desaparecía.

Por el contrario, pensamos que evidencia un resurgir de la iconografía tras el paleolítico superior, una recuperación de la capacidad de expresión artística y una eclosión vigorosa de gentes cazadoras y recolectoras, pletóricas y conscientes de su valía, quienes por medio de las imágenes e iconografía sagradas plasmadas en los abrigos de los cingles, reiteraban el proceso primordial de la Creación realizada por las divinidades o por sus ancestros y demiurgos civilizadores. Lorblanchet recuerda que en Australia, cada clan aborigen posee una serie de parajes sagrados donde hay agua, rocas, pinturas y grutas impregnadas del poder espiritual de los héroes de los "Tiempos del Sueño". El paisaje ha sido modelado por los seres sobrenaturales que vivieron en él (Lorblanchet, 1994, 248 ss.).

No somos tampoco nosotros quienes afirmamos que "...es posible que el hombre no tenga otra razón de ser que pensar en Dios", sino pensadores ateos y nihilistas, tal y como recoge Régis Boyer (1995, 55). No es creíble desde cualquier perspectiva intelectual, negar las evidencias, callarlas como si no existieran o sugerir que aquellos cazadores de serranía solo representaban momentos de su vida cotidiana, cuidado y atención a los niños, combates entre bandas, cacerías o procesos de obtención de alimentos. Probablemente esas cosas las sabían hacer demasiado bien y con éxito para representarlas de forma reiterada y compulsiva. Estamos aquí vivos y conscientes gracias a su esfuerzo. Lo que sí anhelaban seguramente era reproducir sus experiencias oníricas, sus alucinaciones y visiones generadas en estados de conciencia alterados, sus éxtasis y viajes iniciáticos y chamánicos y, sobre todo, sus mitos, aquellos que narraban por las noches en torno al fuego o ante los propios paneles pintados, como forma de instruir a los jóvenes, a los novicios.

Mircea Eliade decía que lo sagrado no constituye una fase transitoria del proceso evolutivo o de desarrollo de nuestra especie humana, sino que está inserto en la estructura de nuestra conciencia (Durand, 1995, 117). Negar que necesitamos trascender y representar nuestros pensamientos místicos y religiosos, aunque sea en las arenas como hacen los Navajo o en las rocas como los San o sus antepasados, es realmente ser acientífico, como aquellos que reclusaron a Galileo en su encierro o se burlaron de Darwin, porque es indiferente que asumamos letra por letra un libro sagrado o que sacralicemos un libro por cuestiones ideológicas y dogmáticas. Al final solo se alcanza la intolerancia y la ignorancia, que son hermanos fósiles y petrificados por el miedo y la arrogancia.

Se nos podrá argüir que hemos buscado con exceso semejanzas en culturas muy distantes y,

acaso, distintas, porque hemos rastreado analogías en pueblos cazadores y recolectores muy alejados. Díez de Velasco (1995) acepta, sin embargo, que el método comparativo puede ofrecer algunas soluciones a causa de la unidad de nuestra especie, con un psiquismo semejante, y porque ante retos ecológicos o históricos similares, pueden surgir en los pueblos respuestas paralelizables o convergentes en la religión y en el arte. Y dice: "*La comparación entre formas religiosas desarrolladas por sociedades diferentes no es sólo una posibilidad teórica, sino que es una de las piezas clave en el método histórico-religioso*".

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLARD-HUARD, L. (1983): *Nouvelles peintures rupestres du Tadrart Akakous (Libye S.W.)*. Bulletin de la Société Préhistorique Française, 80, vol. 10-12, pp. 414-423. Paris.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, A. (1954): *Magia y religión del toro norteafricano*. Archivo Español de Arqueología, 89-90, pp. 3-44. Madrid.
- BAHN, P. G., VERTUT, J. (1997): *Journey through the Ice Age*. Weidenfeld & Nicolson. London.
- BALDELLOU, V., AYUSO, P., PAINAUD, A., CALVO, M<sup>a</sup> J. (2000): *Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)*. Bolskan, 17, pp.33-86. Diputación. Huesca.
- BEAUNE, S. de (1997): *Chamanisme et préhistoire. Un feuillet à épisodes*. L'Homme, 147, pp. 203-219.
- BERRIER, M. K. (2000): *Proposed documentation and storage of data related to acoustical phenomena at rock art sites*. International Rock Art Congress. Proceedings, vol. 1, pp. 7-18. AIRA, 26.
- BESSON, M. (1929): *Le totemisme*. Paris.
- BETTELHEIM, B. (1984): *Les blessures symboliques*. Gallimard. Paris.
- BOYER, R. (1995): *La experiencia de lo sagrado*. En RIES (coord.). "Tratado de antropología de lo sagrado. Los orígenes del homo religiosus", cap. 2. pp. 55 ss. Trotta, Biblioteca de Ciencias de las Religiones. Colección Paradigmas, 6., Madrid.
- BREUIL, H. (1952): *Quatre cents siècles d'art pariétal: les cavernes ornées de l'âge du Renne*. Montignac.
- BRUN, J. (1975): *La mano y el espíritu*. Fondo de Cultura Económica, 253. México.
- CABRÉ, J. (1940): *Figuras antropomorfas de la Cueva de Los Casares (Guadalajara)*. Archivo Español de Arqueología, 41, pp. 81-96. Madrid,

- CAMPBELL, J. (1959): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. México.
- CLOTTE, J. (1998): *La pista del chamanismo*. El correo de la UNESCO: el arte de los comienzos, pp.24-28.
- CLOTTE, J., LEWIS-WILLIAMS, D. (1996): *Les chamanes de la prehistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. Seuil. Paris.
- DELAHOUTRE, M. (1995): *Lo sagrado y su expresión estética: espacio sagrado, arte sagrado, monumentos religiosos*. En RIES (coord.) "Tratado de antropología de lo sagrado. Los orígenes del homo religiosus", cap. 4. Trotta. Biblioteca de Ciencias de las Religiones. Colección Paradigmas, 6. Madrid.
- DELPORTE, H. (1988): *La femme au renne de Laugerie-Basse*, Bulletin de la Société Préhistorique Française, t. 92, nº 1, pp. 51-64. Paris
- DELLUC, B., DELLUC G. (1989): *Le sang, la souffrance et la mort dans l'art paléolithique*. L'Anthropologie, 93 (2), pp. 389-406. Paris.
- DEMAREST-DAVENPORT, J. M.A. (1988): *The scene in the shaft at Lascaux*. Antiquity, 62, pp. 558-562.
- DÍEZ DE VELASCO, F. (1995): *Hombres, ritos, Dioses. Introducción a la historia de las religiones*. Trotta. Colección Paradigmas, 10, Valladolid.
- DUMEZIL, G. (1996): *Escitas y Osetas. Mitología y sociedad*. Fondo de Cultura Económica. México.
- DURAND, G (1995): *El hombre religioso y sus símbolos*. En RIES (coord.) "Tratado de antropología de lo sagrado. Los orígenes del homo religiosus", cap. 3. Trotta, Biblioteca de Ciencias de las Religiones. Colección Paradigmas, 6. Madrid.
- ELIADE, M. (1985): *De Zalmosis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental*. Ediciones Cristiandad. Madrid.
- ELIADE, M. (1993): *El chamanismo y la técnicas arcaicas del éxtasis*. Fondo de Cultura Económica. México.
- ELIADE, M. (1994): *Lo sagrado y lo profano*. Labor, Nueva Serie, 21. Colombia.
- ELIADE, M. (2001a): *Mitos, sueños y misterios*. Kairós. Barcelona.
- ELIADE, M. (2001b): *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Kairós. Barcelona.
- ELIADE, M. (2002): *Erotismo místico en la India*. Kairós. Barcelona.
- ESCORIZA, T. (2002): *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la península Ibérica*. BAR Internacional Series, 1082. Oxford.
- FAIRÉN, S. (2001): *Arte rupestre y articulación del paisaje neolítico: un caso en las tierras centro-meridionales del País Valenciano*. Bolskan, 18, pp. 249-260. Diputación. Huesca.
- FRAZER, J.G. (1981): *La Rama Dorada*. Fondo de Cultura Económica. Madrid.
- FURST, P. (1974): *The roots and continuities of shamanism, in Stones bones and skin-ritual and shamanic art*. Artscanada, 184-187, pp. 33-60.
- GALAL (1999): *The dancing shaman and dancing ritual in native american rock art*. Papers presented at the Nineteenth Annual Symposium of the Utah Rock Art Research Association (Vernal, 1999). Rock Art Research Association, XIX.
- GARIDEL, Y., HAMEAU, PH. (1997): *Les peintures de Pierre Escrite (Chasteuil, Alpes-de-Haute-Provence) et la représentation du cerf dans l'art schématique postglaciare*. Bulletin de la Société Préhistorique Française, 94, vol. 1, pp. 83-96. Paris.
- GENNEP, A. Van (1920): *L'état actuel du problème totémique*. Leroux. Paris.
- GENNEP, A. Van (1986): *Los ritos de paso*. Taurus. Ensayistas, 266. Madrid.
- HALVERSON, J. (1987): *Art for art's sake in the Paleolithic*. Current Anthropology, 28 (1), pp. 63-89.
- HAMAYON, R. (1995): *Pour finir avec la transe et l'extase dans l'étude du chamanisme*. Etudes Mongoles et Sibériennes. Variations chamaniques, 28.
- HAMAYON, R. (1997): *Taïga, terre des chamans*. Editions Imprimerie Nationale. Paris.
- HAMAYON, R. (2003): *Faire des bonds fait-il voler l'ame? De l'acte rituel en Sibirie chamaniste*. Ethnologies (Négocier la transcendance), 25 (1). [Artículo consultado en internet en junio de 2005].
- HARRIS, M (1997): *Nuestra especie*. Alianza Editorial. Madrid.
- HARALD (1994): *San trance performance documented in the ethnological reports and rock paintings of southern Africa*. Rock Art Research, 11 (2). Australian Rock Art Research Association.
- HEDGES, K. (1976): *Southern California rock art as shamanic art*. En SUTHERLAND (ed.). American Indian Rock Art, vol. 2, pp. 126-138. El Paso Archaeological Society. El Paso.
- HEDGES, K. (1983): *The shamanic origins of rock art*. En TILBURG Van (ed.) Ancient Images

- on Stone: rock art of the California, pp. 46-61. UCLA. Institute of Archaeology. Rock Art Archive. Los Angeles.
- HEDGES, K. (1985): *Rock art portray als of shamanic transformation and magical flight*. En HEDGES (ed.). Rock Art Papers, 2, pp. 83-94. San Diego Museum Papers, 18.
- HEDGES, K. (1993): *Origines chamaniques de l'art rupestre dans l'Ouest Américain*. L'Anthropologie, 97 (4), pp. 675-691. Paris.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, E. (1924): *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de La Araña (Valencia)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria nº 34. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid.
- HERNÁNDEZ, M., SEGURA, J. M. (2002): *La Sarga. Arte rupestre y territorio*. Alcoy.
- HERTZ, R. (1990): *La muerte y la mano derecha*. Alianza Editorial. Madrid.
- HUNGER, H (1983): *Ritual coition as sacred marriage in the rock art of North America*. American Indian Rock Art, 9, pp. 1-9.
- HUNGER, H (1986): *Ritual coition with and among animals*. American Indian Rock Art, 10, pp. 116-124.
- JAMES, E. O. (1996): *Historia de las religiones*. Alianza Editorial. Madrid.
- JENSEN, A. E. (1982): *Mito y culto entre pueblos primitivos*. Fondo de Cultura Económica. México.
- 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, LI, pp.111-136. Universidad. Salamanca.
- JORDÁN, J. F. (2000): *Escenas y figuras de carácter chamánico en el arte rupestre de la península Ibérica*. 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*. 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, 18, pp.89-127. Diputación. 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. (-): *La trascendencia y lo femenino en el arte rupestre postpaleolítico de la península Ibérica y la magia del paisaje*. Actas del VI Seminario de Arte Rupestre (Gandía, 2004) (en prensa).
- JORDÁN, J. F. (-): *El valor sacral del ciervo en el arte rupestre postpaleolítico español*. Actas del VII Seminario 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. Diputación. Albacete.
- 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.
- KIRCHNER, H (1952): *Ein archäologischer Beitrag zur Urgeschichte des Shamanismus*. Anthropos, 47, pp. 244-286.
- KIRKLAND, F., NEWCOMB, W. W. (1967): *The rock art of Texas Indians*. University of Texas Press. Austin.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1962): *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Picard. Paris.
- LAYTON, R. (2000): *Shamanism, totemism and rock art. Les chamanes de la Préhistoire en the context or rock art research*. Cambridge Archaeological Journal, 10 (1), pp. 169-186.
- LE QUELLEC, J. L. (1995a): *Les contacts homme-animal sur les figurations rupestres anciennes du Sahara Central*. L'anthropologie, 99, nº 2/3, pp. 393-404. Paris.
- LE QUELLEC, J. L. (1995b): *Aires culturelles et art rupestre: théranthropes et femmes ouvertes du Messak (Libye)*, L'anthropologie, 99, nº 2/3, pp. 405-443. Paris.
- LEROI-GOURHAN, A. (1990): *Les religions de la préhistoire*. Presses Universitaires de France. Paris.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1983): *The rock art of Southern Africa*. Cambridge University Press. Cambridge.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1989): *Images of power: understanding Bushman rock art*. Southern Boko Publishers. Johannesburg.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1997): *The San shamanic dance and its relation to rock art*, en DAGAN (Ed.) "The spirit's dance in Africa: evolution,

- transformation and continuity in sub-Sahara". Galerie Amrad African Art Publications, pp. 36-41. Montreal.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (2001): *Southern African shamanistic rock art in its social and cognitive contexts*. En PRICE (Ed.) "The archeology of shamanism". Routledge, pp. 16-39. London.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D., DOWSON, TH. A., DEACON, J. (1993): *Rock art and changing perceptions of Southern Africa's past: Ezeljagdspoort reviewed*. *Antiquity*, 67, 255, pp. 273-291.
- LHOTE, H. (1964): *Sur les rapports entre les centres d'art préhistorique d'Europe (province francocantabrique et Levant Espagnol) et celui du Sahara*. En PERICOT, RIPOLL (Eds.) « Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara ». Viking Fund Publications in Anthropology, nº 39, pp. 215-223.
- LHOTE, H. (1967): *Nouvelle lecture de la plaquette dite de la femme au renne*. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 64, pp. 123-130. Paris.
- LOMMEL, A. (1966): *Prehistoric and primitive man*. McGraw Hill Book. New York.
- LOMMEL, A. (1967): *Shamanism. The beginning of art*. McGraw-Hill Book. New York.
- LORBLANCHET, M. (1988): *De l'art pariétal des chasseurs de rennes a l'art rupestre des chasseurs de kangourous*. *L'Anthropologie*, 92, nº 1, pp. 271-316. Paris.
- LORBLANCHET, M. (1994): *Le mode d'utilisation des sanctuaires paléolithiques*. Museo y Centro de Investigación de Altamira, Monografías, 17. Madrid.
- LORBLANCHET, M. (1999): *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique dans le monde*. Errance. Paris.
- LLAVORI, R. (1988-1989): *El arte postpaleolítico levantino de la península Ibérica. Una aproximación sociocultural al problema de sus orígenes*. *Ars Praehistorica*, VII-VIII, pp. 145-156. Sabadell.
- MALOTKI, E (1988): *The owl: a shamanistic motif in the archaic rock art iconography of the Palavayu Anthropomorphic Style. Northeastern Arizona*. *American Indian Rock Art*, 22, pp. 1-18.
- MALOTKI, E (1997): *The dragonfly: a shamanistic motif in the archaic rock art of the Palavayu region in Northeastern Arizona*. *American Indian Rock Art*, 23, pp. 57-72.
- MARTÍN, F. (2001): *Las fechas de cada uno de los 22 días de fiesta arcaicos y sus precisas situaciones estelares, reflejadas metafóricamente en las obras de arte prehistóricas, fueron fijadas hace 5.300 años*. *Bolskan*, 18, pp. 271-288. Diputación. Huesca.
- MATEO, M. A. (1997): *La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos*. En "La Guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania", pp. 71-83. Madrid
- MATEO, M. A. (1999): *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y Tierras Altas de Lorca*. KR, 276 pp. Murcia.
- MATEO, M. A. (2005): *La pintura rupestre en Moratalla (Murcia)*. Ayuntamiento de Moratalla, 182 pp. Murcia.
- McGOWAN, CH. (1978): *Female fertility and rock art*. *American Indian Rock Art*, 4, pp. 26-40.
- MOLINOS, M. I. (1986-1987): *Representaciones de carácter bélico en el arte rupestre levantino*. *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII, pp. 295-310. Caspe.
- MUZZOLINI, A. (1991): *Masques et théramorphes dans l'art rupestre du Sahara Central*. *Archéo-Nil*, mayo, pp. 17-42.
- ORTEGO, T. (1948): *Nuevas estaciones de arte rupestre aragonés. El Mortero y Cerro Felio, en el término de Alacón (Teruel)*. *Archivo Español de Arqueología*, 70, pp. 3-37. Madrid.
- OUZMAN, S. (1995a): *The fish, the shaman and the peregrination: San rock paintings of mormyrid fish as religious and social metaphora*. *Southern African Field Archaeology*, 4, pp. 3-17.
- OUZMAN, S. (1995b): *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.
- RACHEWILTZ, B. de (1963): *Eros noir. Moeurs sexuelles de l'Afrique de la Préhistoire à nos jours*. La Jeune Parque. Paris.
- REINACH, S. (1903): *L'art et la magie. A propos des peintures et des gravures de l'âge du renne*. *L'Anthropologie*, XIV, pp. 257-266. Paris.
- REZNIKOFF, I., DAUVOIS, M. (1988): *La dimension sonore des grottes ornées*. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 85, vol. 8, pp. 238-246. Paris.
- ROUSSEAU, M. (1996): *Dans l'art paléolithique: l'homme tué de la grotte Cosquer et d'ailleurs, les hommes blessés*. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 1996, 93 (2), pp. 204-207. Paris.
- RUBIO, A. (1989): *Figuras humanas flechadas en el arte postpaleolítico de la provincia de Castellón*. *Actas XIX Congreso Nacional de*

- Arqueología (Zaragoza, 1989), vol. II, pp. 439-449. Zaragoza.
- SABAN, R. (1967): *Réflexions anatomiques sur la plaquette de la Femme au Renne*. Bulletin de la Société Préhistorique Française, 64, pp. 131-142. Paris.
- SAUVET, G., TOSELLO, G. (1988): *Le mythe paléolithique de la caverne*. En SACCO, SAUVET, (eds.). "Le Propre de l'Homme". Delachaux & Niestlé, pp. 55-90. Lausanne.
- SCARDUELLI, P. (1988): *Dioses, espíritus, ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales*. Fondo de Cultura Económica. México.
- SCHAAFSMA, P. (1994): *Trance and transformation in the Canyons. Shamanism and Early Rock Art on the Colorado Plateau*. En TURPIN (ed.) "Shamanism and rock art in North America". Rock Art Foundation Inc., Special Publication, 1, pp. 45-71. San Antonio.
- SILBERBAUER, G. (1983): *Cazadores del desierto. Cazadores y hábitat en el desierto de Kalahari*. Mitre, Textos de Antropología. Barcelona.
- SMITH, N (1992): *An analysis of Ice Age art: its psychology and belief system*. Peter Lang. New York.
- SORIA, M., LÓPEZ, M. G. (1999): *Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura y del Guadalquivir*. Bolskan, 16, pp.151-175. Diputación. Huesca.
- SORIA, M., LÓPEZ, M. G. (1999): *Los abrigos con arte rupestre levantino de la Sierra de Segura*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. 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. Diputació. Castelló de la Plana.
- VAZEILLES, D. (1991): *Les chamanes, maîtres de l'univers*. Le Cerf. Paris.
- VILLENEUVE, R. de (1982): *Le Musée de la Bestialité*. Henri Veyrier. Paris.
- VIÑAS, R., MARTÍNEZ, R. (2001): *Imágenes antropo-zoomorfas del postpaleolítico castellonense*. Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, 22, pp. 365-392. SIAP. Diputació. Castelló de la Plana.
- WARNER, J. (1989): *Transformations I: Man to animal, animal to animal*. Papers presented at the Ninth Annual Symposium of the Utah Rock Art Research Association, (Vernal, 1989). Utah Rock Art Research Association, IX.
- WARNER, J. (1989): *Transformations II: Man to bird*. Papers presented at the Ninth Annual Symposium of the Utah Rock Art Research Association, (Vernal, 1989). Utah Rock Art Research Association, IX.
- WHITAKER, I. (1984): *The reindeer in the prehistoric art of Siberia*. Antiquity, LVIII, pp.103-112.