

Número 3 - Enero / Junio 2017

CUADERNOS ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719 - 7012

Portada: Felipe Maximiliano Estay Sepúlveda

CENTRO DE ARTE RUPESTRE - AYUNTAMIENTO DE MORATALLA

ESPAÑA



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

CUERPO DIRECTIVO

Director

Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Editor

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

CEPU - ICAT, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Pauline Corthorn Escudero

221 B Web Sciences, Chile

Traductora: Portugués

Elaine Cristina Pereira Menegón

221 B Web Sciences, Chile

Archivo y Documentación

Carolina Cabezas Cáceres

Asesorías 221 B, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

Asesorías 221 B, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Hipólito Collado Giraldo

Dirección General de Patrimonio Cultural de Extremadura, España

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Dr. Juan Antonio Gómez-Barrera

IES Castilla de Soria, España

Dr. José Ignacio Royo Guillén

Dirección General de Patrimonio Cultural de Aragón, España

Dr. José Royo Lasarte

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

Dr. Juan Francisco Ruiz López

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Soria Lerma

Instituto de Estudios Giennenses, España

Dr. Ramón Viñas Vallverdú

Instituto Catalán de Paleoecología Humana y Evolución Social, España



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dra. Primitiva Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Rodrigo de Balbín Berhmann

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Jean Clottes

CAR-ICOMOS, Francia

Dra. Pilar Fatás Monforte

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. Marcos García Díez

Universidad del País Vasco, España

Dr. Mauro Severo Hernández Pérez

Universidad de Alicante, España

+ Dr. José Antonio Lasheras Corruachaga

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. José Luis Lerma García

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Antonio Martinho Baptista

Parque Arqueológico y Museo del Côa,
Portugal

Dr. Mario Menéndez Fernández

Universidad Nacional de Educación a
Distancia, España

Dr. George Nash

Universidad de Bristol, Inglaterra



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:



MIAR 2015
Live





Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

ISSN 0719-7012 / Número 3 / Enero – Junio 2017 pp. 130-163

**ANIMALES RAMPANTES EN EL ARTE RUPESTRE POSTPALEOLÍTICO ESPAÑOL.
UN RECUERDO DE UN ARQUETIPO ICONOGRÁFICO MAGDALENIENSE:
DEL SEÑOR DE LOS ANIMALES AL HÉROE CIVILIZADOR**

**RAMPANT ANIMALS IN THE SPANISH POST-PALEOLITHIC CAVE ART. A MEMORY OF A MAGDALENIAN
ICONOGRAPHIC ARCHETYPE: FROM THE LORD OF THE ANIMALS TO THE CIVILIZING HERO**

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses, España / I. E. S. Alcántara, España
jordanmontes@regmurcia.com

Fecha de Recepción: 23 de octubre de 2016 – **Fecha de Aceptación:** 27 de noviembre de 2016

Resumen

Análisis de las figuras de animales rampantes en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica. Se establecen posibles paralelos iconográficos con el arte paleolítico francocantábrico del Magdaleniense. Se buscan posibles interpretaciones: chamanismo; animal tótem y protector; ritos de iniciación; Señor de los Animales, etc.

Palabras Claves

Animal rampante – Arte rupestre paleolítico – Arte rupestre postpaleolítico – Animal tutelar

Abstract

Analysis of the figures of rampant animals in the cave postpaleolithic art of the Iberian Peninsula. Possible iconographic parallels with the franco-cantabrian art are established. Possible interpretations are looked for: shamanism; animal totem and protector; rites of initiation; Master of Animals, etc.

Keywords

Rampants animals – Paleolithic cave art – Postpaleolithic rock art – Guardianship animal

Introducción

Estamos acostumbrados a que la heráldica nos muestre a menudo una serie de animales en actitud rampante, especialmente cuando recurre a las figuras del león, del caballo, del oso o incluso del ciervo, animales que ilustran los escudos nobiliarios de la vieja Europa o de algunas de sus ciudades más emblemáticas.

En el mundo mesopotámico (Figura 1A) se observa ese arquetipo iconográfico en determinadas piezas arqueológicas relacionadas con las ceremonias o el mundo religioso, posiblemente como recuerdo del mundo prehistórico. Así, por ejemplo, en una de las arpas funerarias de Ur, pertenecientes a la reina Puabi y de la primera mitad del III Milenio, donde aparece Gilgamesh, barbado y desnudo, situado entre dos toros androcéfalos rampantes y a los que él abraza, asumiendo su poder y energía¹. El mismo Gilgamesh aparece en el cuchillo de Gebel el-Arak (Museo del Louvre, E11517) entre dos leones rampantes, de los que recibe su fuerza². La pieza se fecha en el tercer cuarto del IV milenio, durante el predinástico, fase Nagada, y procedía del cementerio de Abydos (Egipto) (Figura 1B). Esta imagen encuentra un paralelo muy similar a mediados del IV milenio, en la tumba 100 de Nekhen de Hieracómpolis³, fechada en el Nagada IIC, donde otro personaje mítico se encuentra situado entre dos leones rampantes.

Pero, a diferencia del arte rupestre prehistórico, aquí, tanto en Mesopotamia como en Egipto, es el ser humano es ya el que acoge, retiene o vence a los animales, como un Señor de los Animales⁴, en un lógico proceso de mutación del sentido de la imagen, cuando ya se ha impuesto por completo la neolitización de las sociedades y el mundo urbano y civilizador se instaura sobre los pueblos cazadores y recolectores en repliegue hacia montañas y estepas.

¹ A. Parrot, *Sumer* (Madrid: Aguilar, 1963), pág. 150, fig. 179. I. Calle Albert, *La figura de la mujer en la historia de la musicoterapia. Desde la Antigüedad hasta el Barroco*, en *Cuadernos de Bellas Artes*, 38, La Laguna (2014): 23.

² A. Parrot, *Sumer*... 8, fig. 99 b. Uwe Sievertsen, "Das Messer vom Gebel El-Arak", *Baghdader Mitteilungen*, 23 (1992): 1-75. G. Bénédict, "Le couteau de Gebel el-'Arak: Études sur un nouvel objet préhistorique acquis par le Musée du Louvre", *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, 22 (1916): 1-34. R. Czichon y U. Sievertsen, "Aspects of space and composition in the relief representation of the Gebel el-Arak knife-handle", *Archéo-Nile*, mai, 3 (1993): 49-55. M. Campagno, "¿Asia o África? El motivo predinástico del Señor de los Animales en el Antiguo Egipto", *Estudios de Asia y África*, XXXVI (3), México (2001): 419-430. M. Campagno, "Encore une réflexion sur le motif predynastique du Maître des Animaux", *Cahiers Caribéens d'Égyptologie*, n° 13-14 (2010): 115-132. P. Kim, *The Materiality and 'Enchantment' of the Gebel el-Arak Knife and the Gerzean Flint Blade Production* (Berkeley: Undergraduate Publication, Library UC Berkeley, 2012), 42 pp.

³ J. Quibell, *Hierakonpolis* (Londres: Bernard Quaritch, 1900), pl. XVI; P. Gautier, "Analyse de l'espace figuratif par dipôles. La tombe décorée n° 100 de Hiérakonpolis", *Archéo-Nil*, 3 (1993): 35-47.

⁴ Sobre el tema del Maestro o Señor de los Animales existe una amplia bibliografía especializada. Una muy somera selección por orden cronológico: R. Hinks, "The Master of Animals", *Journal of the Warburg Institute*, 1(4) (1938): 263-265. J. Chittenden, "The Master of Animals", *Hesperia*, 16(2) (1947): 89-114. R. L. Slotten, "The Master of Animals: a study in the symbolism of intimacy in primitive religion", *Journal of the American Academy of Religion*, XXXIII (4) (1965): 293-302. Th., Obenga, "Le Maître des Animaux: du mythe à l'histoire", *ANKH*, 18-19-20 (2009-2010-2011): 50-69. D. B. Counts y B. Arnold (Eds.), *The Master of animals in old world iconography* (Budapest, 2010), con numerosos artículos e imágenes, centrados en el área del río Indo, en el Próximo Oriente Asiático y en el mundo del Egeo. A. Reza Taheri, "The Man-Bull and the Master of Animals in Mesopotamia and in Iran", *Intl. J. Humanities*, 20(1) (2013): 13-28.

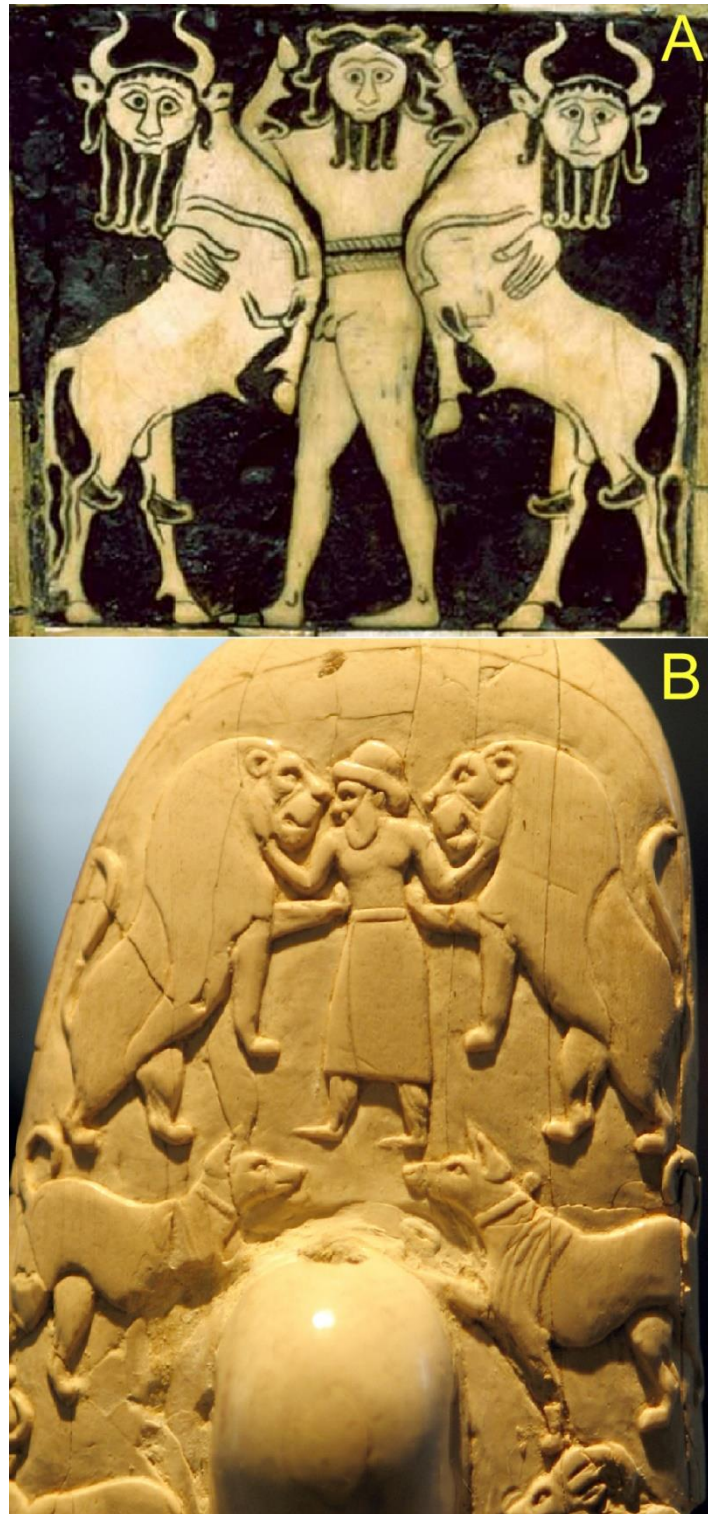


Figura 1

1. A, Gilgamesh entre toros androcéfalos. Imagen de Index of arte Mesopotamia aplicadas; B, cuchillo ritual de Gebel el-Arak, Museo del Louvre, París
Imagen de www.Phararon-magazine.fr.

Igualmente, en el mundo micénico, en la famosa Puerta de los Leones que permitía el acceso a la ciudadela de Micenas, los dos felinos allí esculpidos sobre el dintel se muestran rampantes ante una columna central, y se reitera ese modelo iconográfico⁵.

1.- Rampantes en el arte paleolítico

Existe en el arte rupestre parietal paleolítico un nutrido conjunto de varios ejemplos de animales rampantes, que denotan la consolidación del *homo religiosus*⁶. Pero aquí, en el mundo magdaleniense o del mesolítico, el ser humano no domina, ata o subyuga a los animales; por el contrario aparece camuflado bajo disfraces que les convierte en un extraño ser híbrido, inmerso en la naturaleza en ideal simbiosis, en la que se produce una verdadera comunión carnal y espiritual y un intercambio de energías⁷.

En esta sucinta aportación vamos a omitir los casos de antropomorfos o hechiceros/chamanes disfrazados ceremonialmente con pieles de animales y que adoptan, por imitación de los animales, actitudes rampantes. Son numerosos los casos: el hombre bisonte que danza en la gruta de Gabillou (Dordogne)⁸; los hombres bisonte de Trois-Frères (Ariège), uno de ellos con secreción nasal (o arco instrumental, según otros) y tras un reno y un bisonte; el otro itifálico⁹; el llamado *Sorcier* de Trois-Frères (Ariège), un posible chamán en actitud de danza y rampante, acaso en un intento de propiciar la caza o de representar al mismo Señor de los Animales¹⁰. Semejante es el posible chamán del Pozo de Lascaux (Montignac)¹¹, con cabeza de ave e itifálico. O bien el ornitomorfo itifálico de Altamira o el de Hornos de la Peña, con una especie de rabo, pero ambos con

⁵ En el presente trabajo recurrimos intencionadamente no solo a la iconografía del arte rupestre y a su bibliografía vinculada, sino a la documentación histórica y antropológica y de la historia de las religiones, porque como indicaba R. Graves: "Conocer una única materia a fondo es poseer una mente inculta; la civilización implica la relación armoniosa de toda clase de experiencias en un sistema central de pensamiento humanista. La época actual es especialmente bárbara". La cita procede de su libro *La diosa blanca* (Madrid: Alianza Editorial, 2016), 305.

⁶ F. Facchini, "La emergencia del *Homo religiosus*. Paleoantropología y paleolítico", en J. Ries (Coord.), *Tratado de antropología de lo sagrado (1): los orígenes del Homo religiosus* (Madrid: Trotta, 1995), 151-182.

⁷ Para estas cuestiones ver E. Anati, "Simbolización, pensamiento conceptual y ritualismo del *Homo sapiens*", en J. Ries (Coord.): *Tratado de antropología de lo sagrado (1): los orígenes del Homo religiosus* (Madrid: Trotta, Madrid, 1995), 183-214.

⁸ J. P. Duhard, "Les humains gravés de Gabillou", *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord*, 117 (1990): 99-111. J. Gaussen, *La grotte ornée de Gabillou* (Burdeos: Memoire 4, Institut de Préhistoire de l'Université de Bordeaux, 1964).

⁹ Sobre la itifalia en el arte paleolítico y sus posibles significados: J. Maury, "Les gestes de l'exhibition phallique et de la main ouverte dans l'art préhistorique", *Bulletin de la Société de l'Ariège*, XXXII (1977): 89-99. J. P. Duhard, "Les humains ithyphalliques dans l'art paléolithique", *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège-Pyrénées*, 47 (1992): 133-159.

¹⁰ J. M^a Gómez Tabanera: *La caza en la prehistoria* (Madrid: Istmo, 1980), 316.

¹¹ H. Seutjens, "L'homme de Lascaux, totem vertical", *Bulletin de la Société préhistorique française* 52(7) (1955): 422-425. A. Laming-Emperaire, *Lascaux: Paintings and engravings* (Harmondsworth: Pelican, 1959). A. Leroi-Gourhan et al. *Lascaux inconnu* (París: 12^e supplément à *Gallia Préhistoire*, CNRS, 1979). D. Davenport y M. A. Jochim, "The scene in the shaft at Lascaux", *Antiquity*, 62 (1988): 558-562. F. Soubeyran, "Lascaux: proposition de nouvelle lecture de la scène du puits", *Paléo* 7 (1995): 275-288.

los brazos levantados y proyectados hacia adelante¹². Casi todos ellos adoptan, por sintonía con gestos de caballos o bisontes, posturas rampantes.

Es necesario recordar que hace unos años M. von Hoeck ya realizó un interesante trabajo sobre las anomalías que significaban los grados de inclinación de los animales en el arte rupestre¹³.

1.1.- En la Península Ibérica

1.1.1.- El hombre bisonte de la cueva del Castillo (Puente Viesgo, Cantabria, España) (Figura 2).

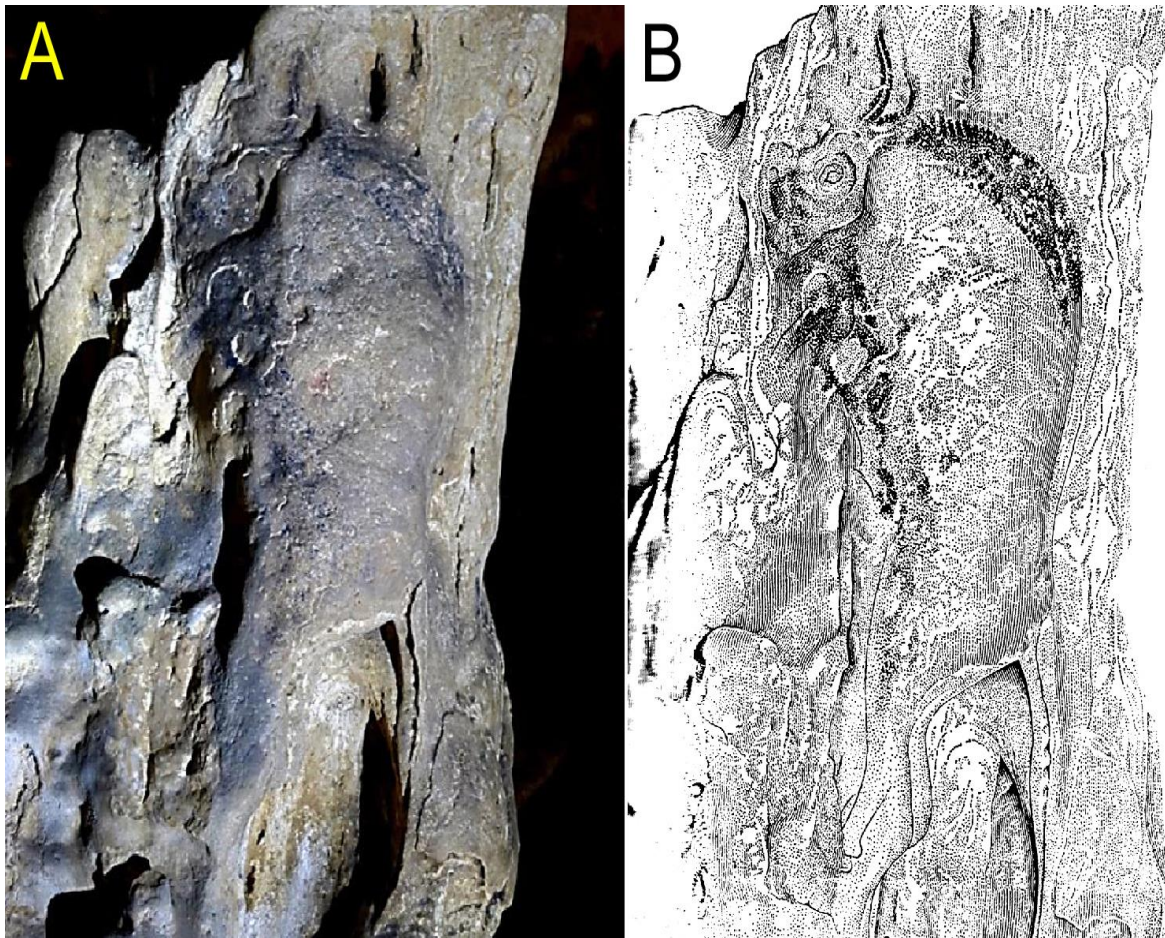


Figura 2
A, hombre-bisonte de la cueva del Castillo (Puente Viesgo, Cantabria, España)
Fotografía de J. Clottes; B, hombre-bisonte de la Cueva del Castillo
Dibujo de A. Bregante

¹² S. Tymula, "Figures composites de l'art paléolithique européen", *Paléo*, 7 (1995): 211-248.

¹³ M. Van Hoeck, "How to draw attention anomalies in animal orientation: method and meaning in rock art studies", *Rock Art Paper*, 1 (2005).

Las figuras rampantes no son muy abundantes en el arte rupestre prehistórico.

En la Península Ibérica hay que destacar el espectacular bisonte de la Cueva del Castillo¹⁴, fechado en el Magdaleniense medio y según A. Leroi-Gourhan en su estilo IV¹⁵. El enorme antropomorfo, en nada extraño a otros muchos casos del Paleolítico¹⁶, fue a la vez pintado y grabado, con retoques de raspado sobre una estalagmita. El animal aparece en pie, apoyado sobre sus patas traseras y cola, aprovechando la estilización y los relieves de la columna de caliza para conseguir un mayor efecto de volumen corporal para¹⁷. El cuerpo del animal, fue perfilado con pintura negra, y presenta dos manchas de color rojo, como si se hubiera intentado representar heridas causadas por armas.

Para E. Ripoll Perelló se trataba de una “verdadera columna-totem” que fue, además, arreglada para que mejor se convirtiera en escenario de un mito, incluyendo el raspado del extremo de la propia estalagmita para darle la forma de un asta de bisonte. Añade Ripoll que a la derecha de la cola se halla una vulva pintada en negro, lo que pondría este conjunto iconográfico con el mitograma de la fecundidad¹⁸. Existen, por otra parte, piernas y pies que presentan rasgos anatómicos humanos, por lo que E. Ripoll consideró que se traba de “un hombre disfrazado”, a modo de hechicero, brujo o chamán, comparándolo con el hombre bisonte que danza tras dos renos en Trois-Frères.

En verdad, aparecen cuatro extremidades, una pareja humana y otra pareja animal, de tal forma que parece como si un ser humano se hubiera colocado sobre él, sobre sus espaldas, un disfraz y piel de bisonte y que sus pies desnudos, los de una persona, asomaran por la parte inferior de su indumentaria escenográfica. Esta circunstancia indica una intencionalidad muy evidente y nítida del artista, quien quiso dejar constancia de que se asistía a una ceremonia, a una representación de un rito. No se estaba ante un animal solitario, ante la simple reproducción artística de un ejemplar de la fauna del entorno y de aquel tiempo de las glaciaciones.

¹⁴ J. González Echegaray, “Nuevos grabados y pinturas en las cuevas del Monte Castillo”, *Zephyrus*, XV, Salamanca (1964): 27-35. M. R. González Morales y A. Moure Romanillo, “Figuras rupestres inéditas en la cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 36 (1970): 441-446. E. Ripoll Perelló, “Una figura de hombre-bisonte en la cueva del Castillo”, *Ampurias*, 33-34 (1971-72): 93-110. E. Ripoll Perelló, “Un palimpsesto rupestre de la cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander)”, *Santander Symposium* (1972): 457-464. V. Cabrera Valdés, *El yacimiento de la cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Santander)* (Madrid: Bibliotheca Praehistorica Hispana, XXII, 1984).

¹⁵ J. González Echegaray, “Notas para el estudio cronológico del arte rupestre de la Cueva del Castillo”, *Santander Symposium* (1972): 409-420.

¹⁶ J. Cabré Aguiló, “Figuras antropomorfas de la cueva de Los Casares (Guadalajara)”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 41, Madrid (1940): 81-96. E. Ripoll Perelló, “Las representaciones antropomorfas en el arte paleolítico español”, *Ampurias*, 19-20 (1958): 167-184. M^a S. Corchón Rodríguez, “Iconografía de las representaciones antropomorfas paleolíticas: a propósito de la “Venus” magdaleniense de Las Caldas (Asturias)”, *Zephyrus*, XLIII, Salamanca (1990): 17-37. M^a S. Corchón Rodríguez, “Nuevas representaciones de antropomorfos en el Magdaleniense medio cantábrico”, *Zephyrus*, LI, Salamanca (1998): 35-60.

¹⁷ M. Martínez Bea, “El aprovechamiento de accidentes naturales en el arte paleolítico: un nuevo caso en la cueva del Castillo (Puente Viesgo)”, *Saldvie*, II (2001-2002): 27-44.

¹⁸ J. F. Jordán Montés, “La memoria del espíritu. Mitogramas de fecundidad y de viajes trascendentes entre el magdaleniense francocantábrico y el arte rupestre mesolítico español”, en *Jornadas de Arte Rupestre, Gandía*, 2016 (en prensa).

Por añadidura, con una conveniente iluminación en movimiento, se genera una proyección de la sombra de la estalagmita donde se pintó y grabó el bisonte, de tal suerte que una extraña protuberancia final en la columna de caliza produce a su vez un bisonte virtual en la bóveda superior. Los asistentes (neófitos, iniciados, espectadores) coparticipaban entonces en una representación sagrada, aterradora o fascinante, en la que seguramente intervino la palabra o el mimo. Y ante ella, ante esa visión de una “figura flotante” a partir de la luz creadora, como bien plantea J. D. Lewis-Williams¹⁹, seguramente se escenificaban los mitos heredados por el clan y transmitidos en su seno, porque pertenecían a la memoria colectiva de sus miembros.

1.1.2.- La asociación de un caballo y un reno ascendentes (Figura 3).

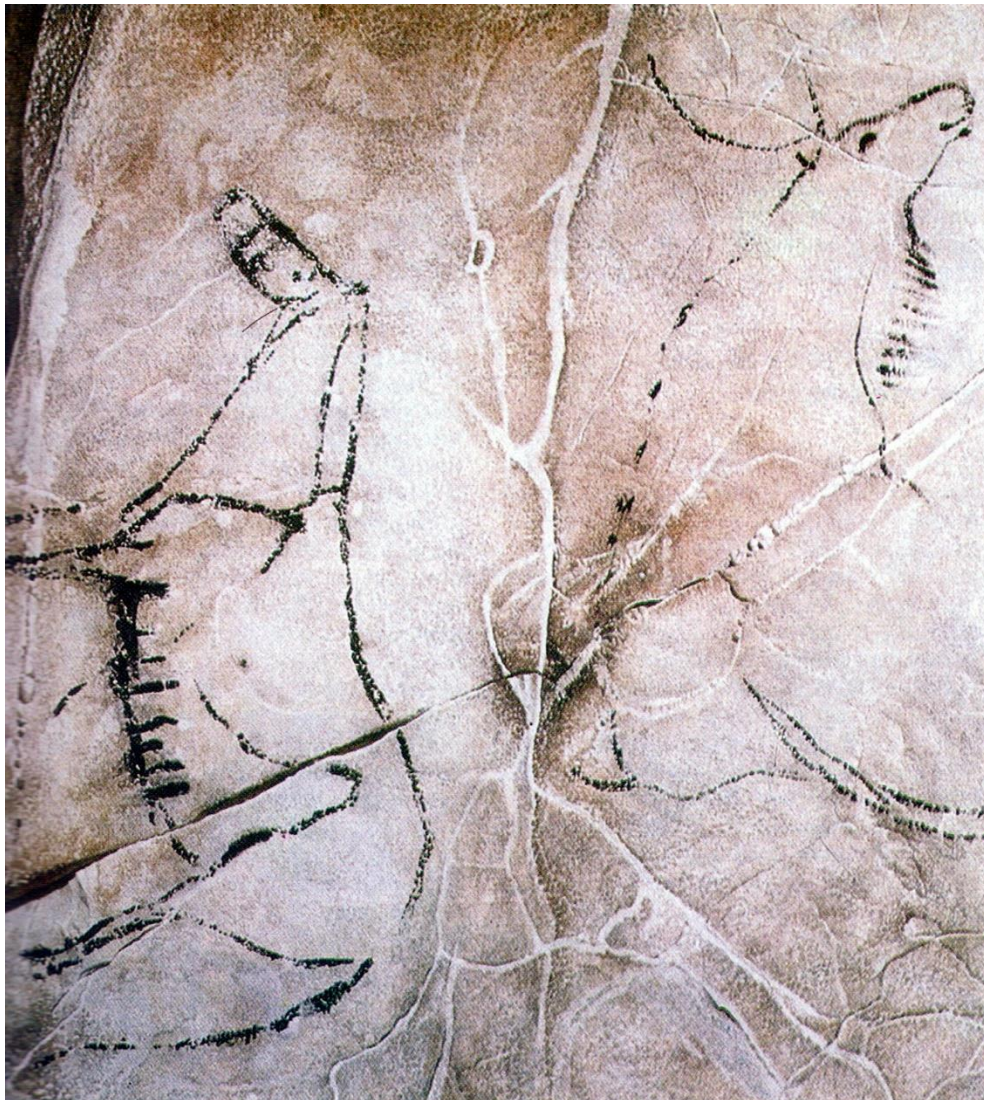


Figura 3
Caballo y reno rampantes de la cueva de Las Monedas (Puente Viesgo, Cantabria.
España) Fotografía de E. Ripoll.

¹⁹ J. D. Lewis-Williams, *La mente en la caverna* (Madrid: Akal, 2005): 216 y 225.

En la Cueva de las Monedas en Puente Viesgo (Cantabria, España) aparecen en vertical y pintados con trazos negros un caballo y un reno, en una proa rocosa de la sala II (Panel X, figs. 21 y 22); ambos animales están mutuamente de espaldas y separados por una arista rocosa, pero todos rampantes²⁰, si bien con sus extremidades estáticas, como si estuvieran de pie e inmóviles. La asociación de ambos animales indica un vínculo entre ambas especies, cuyo significado, para los habitantes del Magdalenense Superior, desconocemos. El cambio climático no hizo desaparecer únicamente los hielos y la fauna; arrastró consigo todo un universo de relatos y cosmovisiones: valores simbólicos; asociaciones entre especies; concepciones dualistas; oposiciones de contrarios; hierogamias...

1.1.3.- El caballo rampante de Altamira (Santander, España) (Figura 4).



Figura 4
Pareja de caballos de Altamira (Cantabria, España). Dibujo de E. Anati

Algunas otras figuras mantienen esa postura singular, como un caballo grabado mediante incisión en Altamira²¹, asociado a un ideograma masculino en forma de bastón con penacho, y acompañado de otro équido, pero éste en posición horizontal y vinculado a una vulva. ¿Expresión de una hierogamia? ¿De una alianza? ¿Relato de la génesis inicial del mundo?²²

²⁰ AA.VV., Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria (Santander: Monografías ACDPS, nº 2, 2ª ed. 1989), pág. 67, fig. 69; E. Ripoll Perelló, "Una nueva cueva con pinturas en el Monte del Castillo (Puente Viesgo, Santander)", Ampurias, 14 (1952): 179-183. E. Ripoll Perelló, "Un palimpsesto rupestre de la cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander)", Santander Symposium (1972): 457-464. E. Ripoll Perelló, La Cueva de las Monedas en Puente Viesgo (Santander) (Barcelona: Monografías de Arte Rupestre, Arte Paleolítico, nº 1, Instituto de Prehistoria y Arqueología, 1972). E. Ripoll Perelló, Los cazadores paleolíticos (Madrid: Historia del Arte, Historia 16, 2012), 19. C. González Sáinz, "Una introducción al arte parietal paleolítico de la región cantábrica", en Arte sin artistas. Una mirada al Paleolítico (Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 2012), 153-183.

²¹ A. Beltrán Martínez, The cave of Altamira (Nueva York: Harry Abrams, 1999).

²² E. Anati, La struttura elementare dell'arte (Studi Camuni, vol. XXII, Edizione del Centro, 2002), pág. 52, fig. 34.

1.1.4.- En la sierra del Montsiá (Tarragona, España) (Figura 5).



Figura 5
Gran toro rampante de la Cueva del Tendo o de Cartagena (Tarragona, España),
acaso asociado a un signo vulvar. Calco de A. Grimal

El modelo de animal rampante se manifiesta también en el Paleolítico del Arco Mediterráneo. E. Ripoll Perelló²³ estudio una figura vertical de un toro negro situada en la bandera estalagmítica en el interior de una complicada gruta, la llamada Cueva del Tendo o Cueva Cartagena, en la provincia de Tarragona²⁴. Y aunque el investigador español consideró que el animal estaba protegiendo con sus patas a un desvanecido ser humano, a pesar de las destrucciones sufridas por las pinturas y su expolio y diversas vicisitudes, hoy la historiografía considera que esa asociación no era tal y que únicamente hubo un corpulento bóvido puesto en pie y de cronología paleolítica.

Pero, de cualquier modo, es un magnífico ejemplo de un animal rampante, cuya postura gestual y cuya ubicación en la cueva recuerdan sin duda a la del bisonte de El Castillo, ya mencionada y comentada; pero también a la del bisonte de Chauvet (ver después) que cubre una vulva femenina. ¿Existió esa vulva también en Montsià?

1.1.5.- En la Cueva del Niño (Ayna, Albacete, España)

Es cierto que en esta cueva del río Mundo²⁵, en el panel principal, aparecen un ciervo y una cabra en posición levemente ascendente, pero no se puede establecer que su posición sea rampante, ante otro animal o ante un ser humano o antropomorfo. Lo cual, por otra parte, no invalida una interpretación trascendente.

1.2.- En el arte francocantábrico en Francia

Son varios los ejemplos de animales rampantes o en posición vertical.

En Lascaux (Montignac) (figura 6) aparecen caballos que se levantan sobre sus patas traseras y cabriocean. ¿Expresan su poder sagrado? ¿Indican su vinculación con ceremonias humana²⁶.

²³ E. Ripoll Perelló, "Una pintura de tipo paleolítico en la Sierra del Montsià (Tarragona) y su posible relación con los orígenes del arte levantino", en *Miscelánea en Homenaje al abate Henri Breuil*, tomo II, Barcelona (1965): 297-305.

²⁴ En el XVIII Seminario de Arte Prehistórico, celebrado en Gandía en 2016, A. Alonso Tejada presentó una revisión y aportación a esta figura (pendiente publicación). Esta autora, junto con A. Grimal, ya habían escrito una noticia previa, desestimando la existencia del arquero levantino: "Sobre la figura de tipo levantino en la Cueva del Tendo, Moleta de Cartagena (Montsià-Tarragona)", *Boletín de la Asociación española de Arte Rupestre*, 2, Barcelona (1989): 18-21.

²⁵ M. Almagro Gorbea, "La cueva de El Niño (Albacete). La cueva de La Griega (Segovia). Dos yacimientos de arte rupestre recientemente descubiertos en la Península Ibérica", *Trabajos de Prehistoria*, 28 (1971): 9-62. E. Higgs, I. Davidson y F. Bernaldo de Quirós: "Excavaciones en la cueva de El Niño, Ayna (Albacete)", *Trabajos de Prehistoria*, 5 (1976): 91-96. D. Gárate Maidagán y A. García Moreno, "Revisión crítica y contextualización espacio-temporal del arte parietal paleolítico de la cueva de El Niño (Ayna, Albacete)", *Zephyrus*, LXVIII, Salamanca, (2011): 15-39.

²⁶ M. Otte, *Arts préhistoriques. L'articulation du langage* (Bruselas: De Boeck, 2006), pág. 77, fig. 52; B. Delluc y G. Delluc, "Essai de lecture de trois figures de Lascaux" *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord*, 117 (3) (1990): 131-140. G. Bataille, *Lascaux o el nacimiento del arte* (Córdoba -Argentina-: Alción, 2003) [la obra original es de 1955]. B. Delluc y G. Delluc, *Lascaux: art et archéologie* (París: Les Éditions du Périgord Noir, 1984). N. Aujoulat: *Splendeur of Lascaux* (Londres: Thomas & Hudson, 2005).

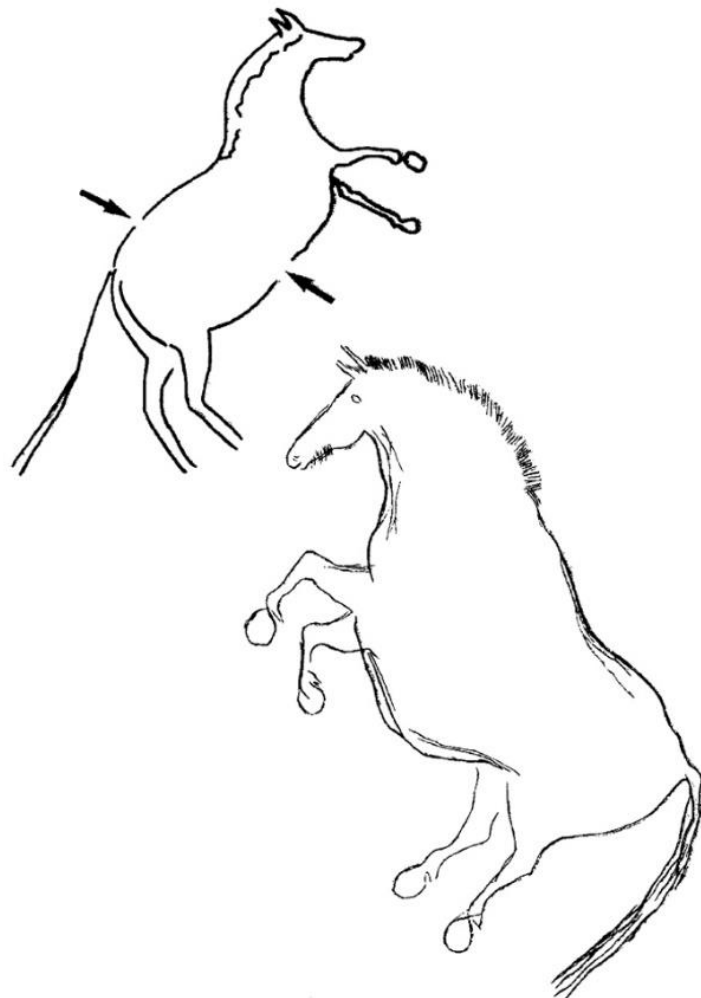


Figura 6
Caballos rampantes de Lascaux (Francia)
Según B. Delluc y G. Delluc, reproducido por M. Otte

Bisonte vertical del Salón Negro de Niaux (Ariège) (Figura 7), asociado a conjuntos de puntos circulares y a símbolos geométricos situados frente al animal²⁷. La posición totalmente vertical del animal, le identificaba perfectamente con las cualidades humanas, y el chamán o los iniciados acceden así a la realidad trascendente que reside en el espíritu del Bisonte. Curiosamente una línea sinuosa natural en la roca contribuye a delimitar la espalda y la cornamenta del animal, según la incidencia de un foco de luz, tal y como ocurría con el bisonte de la cueva del Castillo²⁸.

²⁷ E. Anati, *La struttura elementare dell'arte* (Studi Camuni, vol. XXII, Edizione del Centro, 2002), pág. 21, fig. 9. J. Clottes, *Les Cavernes de Niaux. Art Préhistorique en Ariège-Pyrénées* (París: Éditions Errance, 2010), 206.

²⁸ D. Vialou, "Niaux, une construction symbolique magdalénienne exemplaire", *Ars Praehistorica*, 1 (1982): 19-45. J. Clottes, *Les cavernes de Niaux: art préhistorique en Ariège* (París: Seuil, 1995).



Figura 7

El llamado bisonte moribundo y vertical de Niaux (Francia). Según J. Clottes

Gran caballo de Trois-Frères (Ariège) (Figura 8), parcialmente rampante dentro de un abigarrado conjunto, y situado frente a un corpulento oso que sangra por la nariz y boca y que muestra numerosas marcas de golpes en su anatomía, como si se hubiera practicado un rito o ceremonia de apropiación cinegética²⁹.



Figura 8

Caballo en posición ascendente en Trois-Frères (Francia). Dibujo de E. Anati

²⁹ E. Anati, *La struttura elementare dell'arte...* Op. Cit., pág. 28, fig. 14. H. Kühn, *El arte de la época glacial* (México: FCE, 214, 1971), pág. 223, grabado 41. H. Bégouën y H. Breuil, *Les cavernes de Volp: Trois-Frères-Tuc D'Audoubert* (París: Flammarion, 1958) [Reeditado por American Rock Art Association, Occasional Paper, 4, 1999].

Bisonte de Chauvet (Ardèche) (Figura 9) pintado en negro sobre una gruesa y fállica estalactita, emplazada en el centro de una sala situada en la zona más alejada de la gruta. El bisonte, en realidad un antropomorfo al estilo de la cueva del Castillo, se incorpora sobre las piernas y puesto en pie cubre una gran vulva, vientre y piernas de mujer, la cual constituye la más antigua figuración de la anatomía humana conocida hasta el presente en el arte paleolítico (hacia el 28.000 a. C). El conjunto está asociado a una leona y a un rinoceronte³⁰.

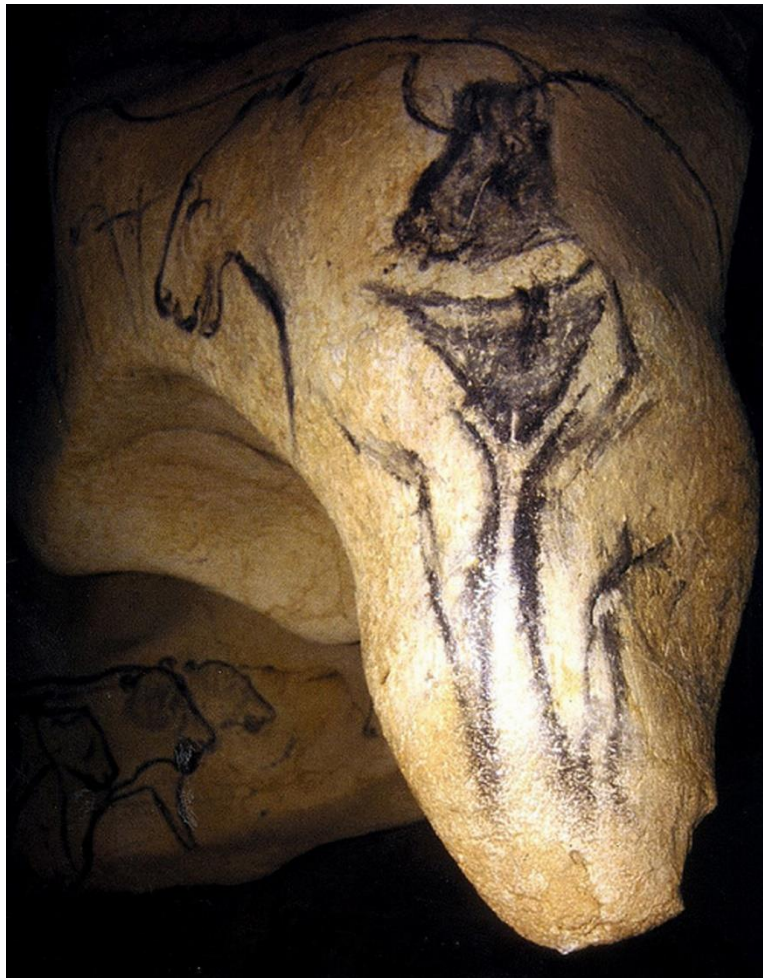


Figura 9

Bisonte rampante asociado a vulva, vientre y piernas femeninas en Chauvet (Francia)
Imagen del blog Educativo de Historia del Arte Algarcos.

³⁰ J. M. Chauvet, E. B. Deschamps e C. Hillaire, Chauvet cave: the discovery of the world's oldest paintings (Londres: Thames & Hudson, 1996). Y. Le Guillou, "Découvertes. La Venus du Pont d'Arc", Lettre International sur l'Art Rupestre, 29 (2001): 1-5. C. Cohen, "L'origine du monde: la Vénus de la Grotte Chauvet", L'Inactuel, Psychanalyse et culture, Nouvelle Série, N°7 (automne 2001): 115-129. E. Ripoll Perelló, Los cazadores paleolíticos (Madrid: Historia del Arte, Historia 16, 2002), 27. M. Otte: Arts préhistoriques. L'articulation du langage (Bruselas: De Boeck, 2006), pág. 93, fig. 59. J. Clottes et al., La Grotte Chauvet, L'Art des origines (París: Seuil, 2010), 167-170. J. F. Jordán Montés, "La memoria del espíritu. Mitogramas de fecundidad y de viajes trascendentes entre el magdaleniense francocantábrico y el arte rupestre mesolítico español", en Jornadas de Arte Rupestre, Gandía, 2016 (en prensa).

1.3.- En Italia

En la cueva de Paglicci, en Apulia, en el área más alejada de la entrada y más oscura, en un nicho, se encontraron dos caballos rampantes paralelos entre sí, pintados en rojo³¹.

2.- Animales rampantes en el arte postpaleolítico de la Península Ibérica

2.1.- Preludio en el Sahara

La existencia de animales que escoltan o que se someten a un Héroe Civilizador o a un Señor de los Animales, aparece en el arte rupestre del Sahara. No se trata de figuras animales que custodian o protegen a un ser antropomorfo humano, sino que lo flanquean, pero dando la sensación de ser ellos los dominados.

Esta diferencia la consideramos esencial y otorga un rasgo extremadamente singular al siguiente caso de ciervo rampante que expondremos de Las Bojadillas.

Digamos de momento que en la pintura rupestre del Sahara el modelo iconográfico de animales que rodean a un supuesto Señor de los Animales lo encontramos en Igli (entre elefantes)³², Fezan, o en Karkur Talh (entre jirafas)³³. Pero, además, estas figuras de las antiguas sabanas del Sahara tampoco aparecen en posición rampante³⁴.

2.2.- En Las Bojadillas (Albacete, España). (Figura 11 A)

Del mismo modo, los animales rampantes son muy escasos en el arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la Península Ibérica; y la mayor parte se concentran en las estaciones rupestres del río Segura, en su curso alto, en las entrañas del complejo mundo de las Subbéticas. Nos referiremos en concreto a la estación de Las Bojadillas (Figura 10), analizada inicialmente por A. Alonso y A. Grimal³⁵.

³¹ A. Palma di Cesnola, Paglicci ed il paleolitico del Gargano (Foggia: Grenzi, 2003). D. Seglie, "Arte rupestre paleolítico en Italia", en *Arte sin artistas. Una mirada al Paleolítico* (Madrid: Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares, 2012), 285-303 (297). A. y A. Del Vecchio, *L'oro di Grotta Paglicci. Dal Paleolitico Inferiore al web moderno* (Circolo Culturale Giulio Ricci, 2016).

³² J. Leclant y P. Huard, *La Culture des Chasseurs du Nil et du Sahara*, (Argel : Mémoires du Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques, 29, 2 vols. 1980), 390.

³³ M. Campagno, "¿Asia o África? El motivo predinástico del Señor de los Animales en el Antiguo Egipto", *Estudios de Asia y África*, XXXVI (3), México (2001): 419-430 (pág. 424, figs. 13, 14 y 15).

³⁴ A. Álvarez Miranda, "Magia y religión del toro norteafricano", *Archivo Español de Arqueología*, 89-90, Madrid (1954): 3-44.

³⁵ A. Alonso Tejada y A. Grimal, *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*, (Barcelona: 2 vols., 1996). J. F. Jordán Montés, "Arte rupestre en Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y en el Campo de San Juan (Moratalla, Murcia). Ritos y mitos en el arte rupestre levantino", *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló*, 25 (2006): 21-52.



Figura 10
Animales rampantes de Las Bojadillas (Nerpio, Albacete, España)
Calcos de A. Alonso Tejada y A. Grimal

Podemos considerar que hay en este yacimiento arqueológico algunos casos dudosos, porque podría tratarse de animales que únicamente indican un salto, como es el caso de un ciervo (fig. 48 de Alonso y Grimal); o de animales que embisten, como es el caso de un toro (fig. 72 de Alonso y Grimal) (Figura X). En otros puntos de la geografía aparecen casos similares: una cabra que ramonea en Cova Remigia. O más sencillamente se trata de animales representados en actitud ascendente, como si trepan por una ladera montañosa, como algunos ciervos de Minateda (Albacete), por ejemplo; o los ciervos que huyen de la cacería a la que le someten los cazadores, como es el caso de Uldecona (Tarragona).

Pero aparece en Las Bojadillas una figura emblemática: un ciervo de pobladas y cuernas, nítidamente rampante, que custodia a un antropomorfo con cabeza de ciervo (figs. 130 y 131 de Alonso y Grimal). Es una escena de evidente contenido trascendente, en la que el animal tutela y protege al ser humano disfrazado, el cual, además, se nos muestra con un tamaño muy inferior al del poderoso ciervo. Las patas delanteras del animal se sitúan en actitud protectora y benefactora sobre la cabeza del menudo antropomorfo, que abre sus bracitos como en actitud de arrobamiento, inermes (Figura 11 A). Se trata, sin duda, de una expresión del poder del Señor de los Animales o del Bosque, manifestado en el cuerpo del ciervo. Sin duda, la posición erecta del Gran Ciervo indica que los cazadores y recolectores del mesolítico peninsular creían en una comunicación fluida entre ellos y las especies animales, capaces ambos incluso de mantener un diálogo de palabras y de sentimientos. Sabemos por M. Eliade³⁶ que entre los aranda de Australia los animales actúan y piensan como seres humanos. Y entre los san del Kalahari se cree que los chamanes, cuando se encuentran en trance, sienten, ven y escuchan como animales³⁷. En consecuencia, no sería extraña esa manera de pensar y entender el mundo entre nuestros cazadores y recolectores del Mesolítico. Nuestro hombrecito con máscara de cierva se nos muestra desvalido y va desprovisto de armas, por lo que ni caza ni combate. Por el contrario, el gran ciervo macho, que le tutela y protege, según es deducible de su actitud y postura ante y sobre nuestro personaje humano, actúa como una divinidad benevolente, acogedora, dispensadora de bendiciones. Sin forzar demasiado la hipótesis de trabajo, es posible afirmar que nos encontramos ante una singular hierogamia; o al menos ante una alianza sentimental y espiritual entre el Espíritu del Gran Ciervo y el personaje ataviado con indumentaria ceremonial, en una espléndida representación de una ceremonia representada como una obra de teatro. Es cierto que nunca sabremos si el Gran Ciervo bendice y otorga permiso para obtener éxito en la caza; o si impone sus “manos” sobre la cabeza del hombre al que tutela y al que adopta como hijo espiritual; o si le está confiriendo poderes de chamán o de iniciado; o si le impele a superar un rito de iniciación; o si estamos ante un rito de fecundación ritual, ya que el ciervo es un animal genésico... Pero lo que sí es incuestionable es que se trata de una ceremonia religiosa.

2.3.- En Les Ermites de Uldecona (Tarragona, España). (Figura 11 B)

Existe en Les Ermites I³⁸, a varios cientos de kilómetros de Las Bojadillas, hacia el Norte de España, un ciervo prácticamente igual al ciervo del Alto Segura: posición erguida y casi vertical; patas delanteras protectoras y no del todo concluidas; poblada cornamenta; figura silueteada... Estas similitudes morfológicas y de actitud nos están indicando una *koiné* cultural y narrativa evidente entre las bandas de cazadores y recolectores del mesolítico peninsular, pese a estar separadas por una cordillera de entidad (el Sistema Ibérico) y varios ríos (Turia, Júcar...).

³⁶ M. Eliade, *Introducción a las religiones de Australia* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973), 54 ss.

³⁷ J. D. Lewis-Williams, *Reality and non-reality in San rock art* (Johannesburg: Witwatersrand University Press, Institute for the Study on Man in Africa, 1988), 17.

³⁸ R., Viñas Vallverdú, “El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat, Abrigo I, Uldecona, Tarragona”, *Speleon*, Monografía I, Barcelona (1975): 115-151. R. Viñas Vallverdú et al., “El santuario-cazadero del conjunto rupestre de Les Ermites (Uldecona, Montsià, Tarragona)”, en *El arte rupestre del arco mediterráneo de la Península Ibérica* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2009), 49-58. R. Viñas Vallverdú y Guillermo Morote, *Arte rupestre de Valltorta. Gasulla* (Cuenca: Asociación de Amigos del parque Cultural de La Valltorta y su Museo, 2011), 37.

La figura del ciervo rampante de Tarragona se inscribe en un contexto de caza. Un conjunto de arqueros, una treintena de individuos, distribuidos estratégicamente, están abatiendo indiscriminadamente a todos los animales de un rebaño de ciervos, ya sean machos, hembras o crías. Pero el ciervo rampante de pobladas cuernas (nº 94), silueteado y no relleno de pintura como el resto de los herbívoros, y mirando en dirección opuesta hacia donde corren sus congéneres, se enfrenta o se manifiesta ante dos arqueros, los cuales no disparan sus flechas ni le agreden (nº 93 y 95).

El artista que realizó esta composición fue muy consciente de dos cosas. La primera es que quiso destacar la singularidad del macho ciervo silueteado y que mira en dirección contraria a la matanza que se desarrolla a sus espaldas.

La segunda es del diálogo que se establece entre esas tres figuras, el ciervo y los dos arqueros que no participan en la escena cinegética y que no son copartícipes de la depredación salvaje que está sucediendo un poco más allá de su *témenos* sagrado.

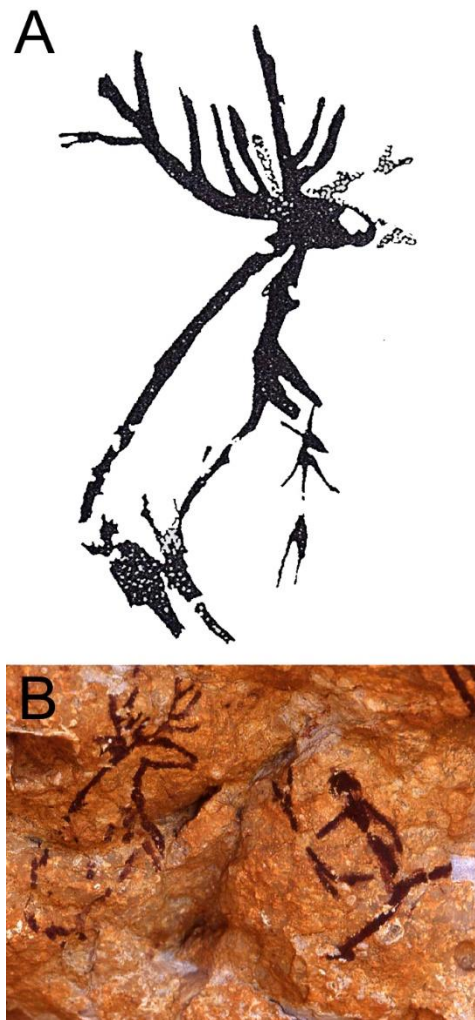


Figura 11

A, ciervo rampante, protector y custodio de un antropomorfo con cabeza de cierva, en Las Bojadillas (Nerpio, Albacete, España). Calcos de A. Alonso y A. Grimal; B, ciervo rampante de Les Ermites de Ulldecona (Tarragona, España). Fotografía de J. Mestre

Sin duda que hubo una intención de resaltar la manifestación de lo sagrado ante los dos arqueros, por razones que desconocemos, pero que son evidentes en su mímica. La postura erguida del ciervo macho, su seguridad e invulnerabilidad, le presentan como una divinidad que imparte su tutela espiritual o su protección a dos de los arqueros que participan en la cacería.

Respecto al material lítico hallado y estudiado por R. Viñas y su equipo, es muy interesante reseñar que una parte corresponde al Magdaleniense y otra al Mesolítico geométrico (además de un bloque de útiles del Neolítico final). Los dos primeros períodos ensamblarían magníficamente con una cronología elevada para la escena a la que hemos aludido. Los recientes estudios petrográficos, estratigráficos y químicos de R. Viñas³⁹ sobre muestras rocosas de soporte y recubrimiento de las pinturas, nos indican cronología sumamente interesantes y que abren unos horizontes inéditos: de mediados del VIII milenio a. C., precisamente en el abrigo de Les Ermites I. Por tanto, nada Neolítico para estas escenas de arte rupestre levantino.

2.4.- En otras estaciones

2.4.1.- Cañaica del Calar II (Moratalla, Murcia) (Figura 12), donde aparece una cabra rampante y un arquero. El cáprido (fig. 40) parece ejercer una tutela sobre el cazador con el haz de flechas (fig. 38), si bien éste se asocia topográficamente también a un ciervo macho en posición horizontal (fig. 35)⁴⁰.



Figura 12

Cabra rampante en Cañaica del Calar II (Moratalla, Murcia, España), que ¿tutela a un cazador? Calco de M. A. Mateo Saura

³⁹ R. Viñas Vallverdú *et al.*, "Investigación cronoestratigráfica en el conjunto rupestre de la sierra de La Pietat: abrigos de Ermites I y IV (Ulldecona, Tarragona, Catalunya)", Cuadernos de Arte Prehistórico, 2 (2016): 70-85.

⁴⁰ M. A. Mateo Saura, La Cañaica del Calar II (Moratalla, Murcia) (Murcia: Dirección General de Cultura de la CARM, 2007).

2.4.2.- Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) (Figura 13), donde algunas cabras se yerguen sobre sus patas traseras (fig. 97 de Alonso Tejada), aunque creemos que no en nítida actitud rampante⁴¹ (Alonso, 1980). Más interesante consideramos que es un ciervo estilizado y silueteado (fig. 152 de Alonso i Tejada) que se yergue levemente ascendente ante la figura femenina central (fig. 154 de Alonso Tejada) de la escena en la que varias damas tocan a ciervos machos, en un rito de impregnación de la fecundidad y de la fuerza de los animales. Este singular ciervo, como ocurría en la vecina estación de Las Bojadillas, coloca sus patas delanteras sobre el pecho de la Diosa Dama central y su cabeza se ubica precisamente donde debería estar la de la mujer. Pensamos que el modelo iconográfico de Las Bojadillas, en el que un ciervo macho se sitúa protector sobre un hombre enmascarado, es semejante al de Solana de las Covachas, donde el ciervo se coloca sobre una mujer; si bien los significados pudieron ser diferentes. La proximidad geográfica de ambas estaciones, a apenas unos pocos kilómetros de distancia, permiten esta comparación.



Figura 13
Escena de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete, España)
Calco de A. Alonso Tejada y A. Grimal

⁴¹ A. Alonso Tejada, El conjunto rupestre de Solana de las Covachas. Nerpio (Albacete), (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I –Ensayos Históricos y Científicos-, nº 6, 1980).

3.- Posibles significados e interpretaciones

Expuestos todos los datos anteriores, hemos de pensar que el modelo iconográfico del animal rampante se inició al menos durante el Magdaleniense, porque existe el precedente más antiguo, en la denominada Venus de Chauvet, con unos 30.000 años de antigüedad. Y este mitograma del Paleolítico Superior del arte parietal francocantábrico pervivió de manera residual en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica, salvo que dicha narración se redescubriera durante el Mesolítico a través de otra mentalidad y pensamiento.

La anterior circunstancia descrita, nos podría servir como otro dato y argumento más para situar el ARL en cronologías muy antiguas, ajenas al mundo Neolítico. Determinadas pervivencias culturales paleolíticas en el arte mesolítico del arco mediterráneo de España ya las hemos ido exponiendo argumentadas en sucesivos trabajos⁴².

No hemos sido los únicos, ni los primeros⁴³. Ya R. Viñas (Figura 14) encontró similitudes evidentes entre el llamado hechicero de Trois-Frères, paleolítico, y los supuestos chamanes españoles de El Cingle, mesolíticos, con máscaras de toro y de cierva y situados en el arco oriental de la Península Ibérica⁴⁴. Las semejanzas eran formales, pero también en su actitud de danza y en sus atuendos. Es cierto que el hechicero magdaleniense lucía un muy complejo y poliédrico camuflaje, con retales que representaban a diferentes animales; el cazador español se contentaba con la máscara y cornamenta del toro, a la vez que su acólito lucía un prótomo de cierva sobre su cabeza.

⁴² J. F. Jordán Montés, "Arte rupestre en Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y en el Campo de San Juan (Moratalla, Murcia). Ritos y mitos en el arte rupestre levantino", *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 25, Castellón de la Plana (2006): 21-52. J. F. Jordán Montés, "El caballo en el arte rupestre levantino de la Península Ibérica. El santuario rupestre de Minateda y sus probables arquetipos iconográficos del Paleolítico Superior", *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 28, Castellón de la Plana (2010): 7-38. J. F. Jordán Montés, "La posible simbiosis de toro-ciervo en Minateda, ¿Una herencia iconográfica y mítica del Paleolítico Superior?", en *Jornadas de Arte Rupestre, Ares del Maestrat*, 2014 (en prensa). J. F., Jordán Montés, "La memoria del espíritu. Mitogramas de fecundidad y de viajes trascendentes entre el magdaleniense francocantábrico y el arte rupestre mesolítico español", en *Jornadas de Arte Rupestre, Gandía*, 2016 (en prensa).

⁴³ Un interesante trabajo que resume la dialéctica entre diferentes perspectivas de los investigadores y los diferentes argumentos planteados en la actualidad, entre "neolitistas" y "mesolitistas" (lo expresamos con entrañable amabilidad y sin ningún tipo de ironía o acritud, conscientes de que todos buscamos la verdad desde nuestra común ignorancia), en M. A. Mateo Saura, "Del arte paleolítico al arte levantino: ¿Continuidad o ruptura?", en *Varia IX, Ponencias de los seminarios de arte prehistórico y Varia arqueológica* (Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 2011), 219-245. En la misma línea: R. Viñas Vallverdú, y G. Morote Barberá, "Similitudes conceptuales, temáticas y técnicas entre el Levantino y el Paleolítico", en *XVI Seminario de Arte Rupestre, Ares del Maestrat*, 2014 (en prensa). Nosotros también pensamos que no existió necesariamente una ruptura cultural ni de tradición gráfica y artística entre los últimos cazadores del Magdaleniense y los del mesolítico peninsular. Y las cosmovisiones y mitos de los primeros fueron heredados, y modificados, por los segundos.

⁴⁴ R. Viñas Vallverdú y R. Martínez, "Imágenes antrozoomorfas del postpaleolítico castellonense", *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 22, Castellón de la Plana (2001): 365-390. R. Viñas Vallverdú, y G. Morote Barberá, *Arte rupestre de Valltorta*. Gasulla (Cuenca: Asociación de Amigos del parque Cultural de La Valltorta y su Museo, 2011).

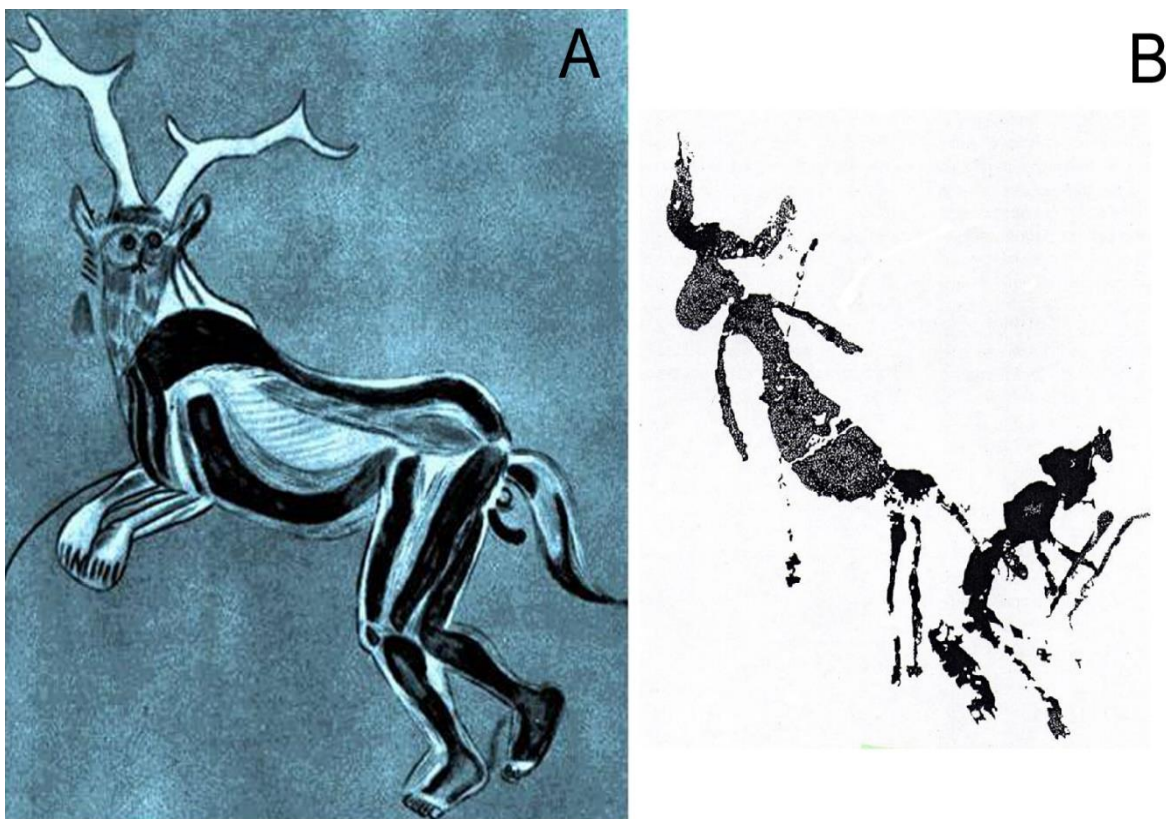


Figura 14

A, brujo o chamán de Trois-Frères (Francia); B, chamanes de El Cingle de Mola Remigia (Castellón, España). Propuesta inicial de R. Viñas Vallverdú

Del mismo modo, C. Olaria (Figura 15) comparó, por semejanza formal y postural, un friso de ciervos magdalenenses de Lascaux con un ciervo mesolítico de Solana de las Covachas, en el mediodía de España⁴⁵.

⁴⁵ C. Olaria, "Pensamiento mágico y expresiones simbólicas entre sociedades tribales del litoral mediterráneo peninsular: 10.000-7.000 BP", *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 22, Castellón de la Plana (2001): 213-234. Es cierto que un año antes, el propio R. Viñas había planteado, siguiendo a H. Breuil, esa semejanza estilística entre los ciervos magdalenenses y el gran ciervo de Minateda: R., Viñas Vallverdú, "Los cérvidos en el arte rupestre postpaleolítico", *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 21, Castellón de la Plana (2000), 54 (53-68).

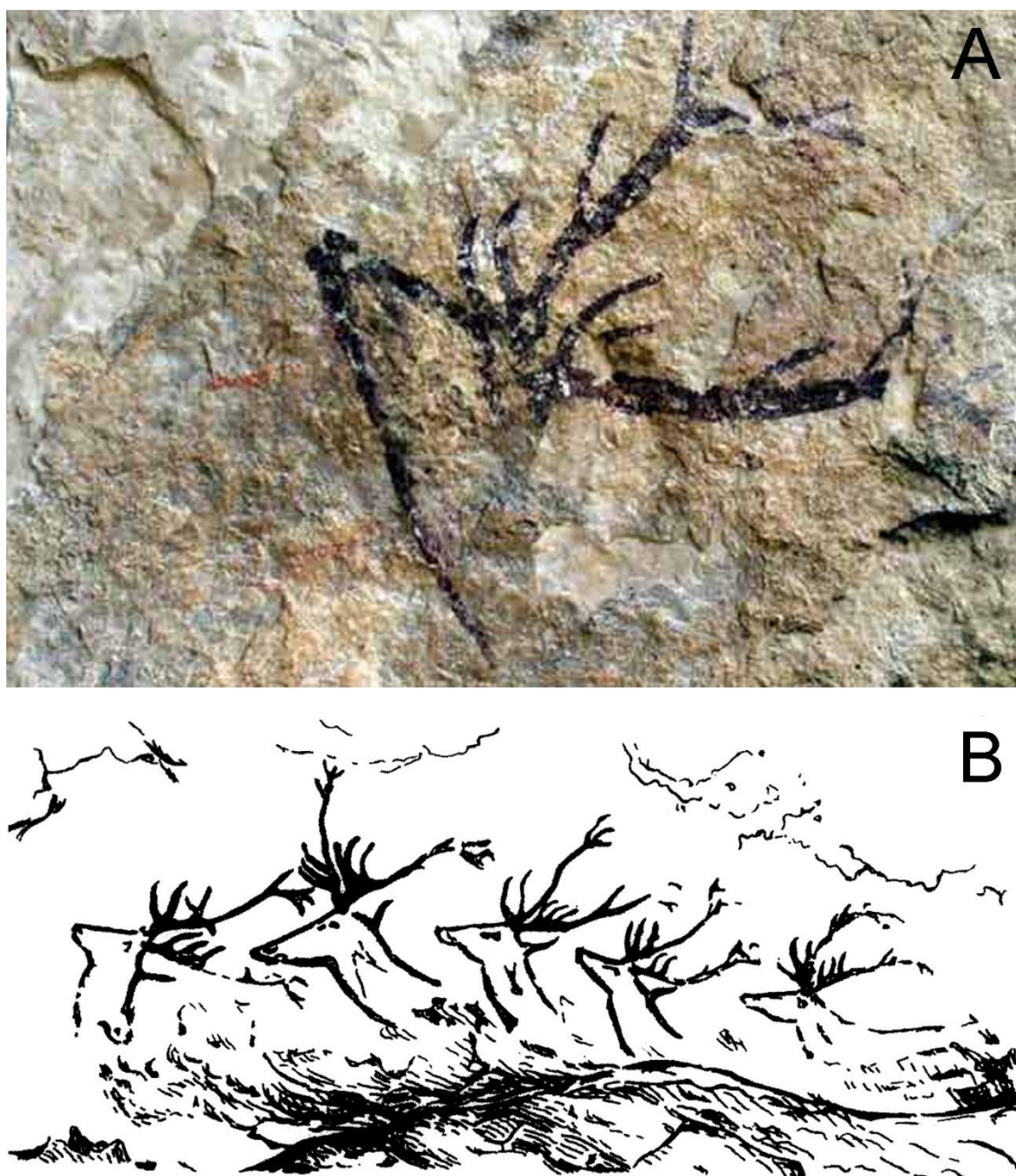


Figura 15

A, ciervo mesolítico de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete, España). Propuesta inicial de C. Olaria; B, friso de ciervos de Lascaux (Francia), de cronología magdaleniense, según Drössler y reproducido por M. Otte.

Estas pervivencias de los mitos durante milenios se nos podrá antojar excesiva y hasta ridícula. Pero A. Leroi-Gourhan, nada amigo de fantasías, ya estableció una secuencia cronológica muy dilatada para la escena del Pozo de Lascaux, del Magdaleniense Antiguo. Y sugirió que hubo diferentes versiones del tema del hombre enfrentado a un bisonte, desde el Solutrense Superior en Roc-de-Sers, hasta

el Magdaleniense Medio, en Laugerie-Basse, con un intervalo de unos cinco milenios⁴⁶. Por tanto, nuestra propuesta de una perduración del relato de un mito, el de los animales rampantes, desde el Magdaleniense al mundo mesolítico peninsular, no parece descabellada, especialmente si atendemos a las elevadas cronologías que de ciertas pinturas rupestres levantinas del Sistema Ibérico nos están proporcionando los últimos análisis de los pigmentos y de las rocas. No habría ningún obstáculo cultural para que sociedades semejantes, de cazadores y recolectores, con inquietudes y necesidades parecidas, coincidieran en expresar temas y relatos similares, con protagonistas humanos y animales recurrentes⁴⁷, bien por herencia, bien por convergencia. Un inciso. Tan interesante como los animales rampantes, son los animales que se precipitan o caen al vacío; y no únicamente por accidentes de caza. Así ocurre, por ejemplo, con el caballo de la Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia, España)⁴⁸; o con el ciervo vivo que cae “muerto”, del revés, en el abrigo IV de Cova Remigia⁴⁹; o con la cabra en idéntica posición del Barranc del Sord (Confrides, Alicante)⁵⁰. Pero esto es un tema para otro trabajo.

Es cierto, abordando otra cuestión, y como exponía L. G. Freeman para el caso de Altamira⁵¹, que el arte rupestre refleja unos sentimientos de trascendencia, plasmados en un programa iconográfico, ya que la “colocación (de las figuras) corresponde a un plan cuidadosamente ejecutado, seguido por todos los artistas”. Dicho programa, según Freeman, estaba dividido en secuencias con imágenes, y se distribuyó a lo largo de un itinerario que los iniciados debían recorrer a través de las salas y galerías de Altamira. Y, al mismo tiempo, aquella escenografía era una representación colorista de posibles ritos y ceremonias de iniciación, en los que el neófito era engullido por las entrañas de la montaña y de la caverna y posteriormente resucitaba. En la misma línea se expresa M. Groenen⁵².

⁴⁶ H. Leroi-Gourhan, “La expresión del tiempo y la animación de las figuras en la era paleolítica”, en *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria* (Madrid: Istmo, 1984), 530-539 [el trabajo es de 1978 y fue publicado en *Systèmes de signes. Hommage à Germaine Diéterlen*, Hermann, París, 1978, 359-367].

⁴⁷ Esto no significa que los protagonistas animales, y los correspondientes bestiarios, no experimenten variaciones, según las etapas cronológicas del Paleolítico y las áreas geográficas donde son plasmados. Una documentada propuesta en F. Djindjian, “L’art paléolithique dans son système culturel”, en Marcel Otte (dir.): *La spiritualité, Actes du colloque de la commission 8 de l’UISPP (Paléolithique Supérieure)* (Lieja: Eraul, 2003), 106 (2004), 127-152.

⁴⁸ E. Hernández Pacheco, *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre en España* (Madrid: Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, memoria nº 34 -serie prehistórica, nº 28-, Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1924).

⁴⁹ E. Sarriá Boscovich, “Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castellón)”, *Lucentum*, VII-VIII (1988-89): 7-33. R. Viñas Vallverdú y G. Morote Barberá: *Arte rupestre de Valltorta*. Gasulla (Cuenca: Asociación de Amigos del parque Cultural de La Valltorta y su Museo, 2011), 176.

⁵⁰ M. Hernández Pérez, “Del alto Segura al Turia. Arte rupestre postpaleolítico en el arco mediterráneo”, en *Arte rupestre en la España mediterránea* (Alicante, 2004) (Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2005), 45-70.

⁵¹ L. G. Freeman, “Cuevas y arte: ritos de iniciación y trascendencia”, en *El significado del arte paleolítico* (Madrid: Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino de Sautuola, Ministerio de Cultura, 2005), 247-276.

⁵² M. Groenen, “De la oscuridad a la luz”, en *El significado del arte paleolítico*, (Madrid: Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino de Sautuola, Ministerio de Cultura, 2005), 263-276.

La postura rampante en cualquier animal es anómala, si exceptuamos los combates rituales de los caballos por los harenes o las amenazas de los osos, por ejemplo, cuando tales posturas erguidas son adoptadas de manera espontánea y por un breve tiempo. De ahí su importancia y su trascendencia espiritual si son representados en dicha actitud. Si el animal es mostrado en una postura vertical, que es nítidamente humana, característica de nuestra especie, es que el artista o la artista intentaba transmitir una sintonía entre bisonte, caballo, ciervo... y nosotros. El animal se antropomorfizaba; el hombre era custodiado o tutelado por el espíritu o la divinidad benefactora. La intención la ignoramos; la evidencia de un propósito no cinegético y mundano es incuestionable. Es posible que nos encontremos ante ritos de iniciación con danzas y chamanes disfrazados⁵³; ante ceremonias de potenciación de la fecundidad; simbolización de hierogamias; nacimiento de héroes primordiales... Las posibilidades se abren en abanico⁵⁴. M. Eliade distinguía con nitidez lo que constituía una actividad cinegética de supervivencia y destinada a la alimentación, y lo que constituía una caza ritual. Es particularmente ilustrativo el acoso y caza del ciervo en la India por el rey Brahmadatta⁵⁵. Durante la persecución, al atravesar un pantano, el monarca se hunde en la marisma. Pero el ciervo se transforma de perseguido en salvador y rescata al soberano, a la vez que se convierte en su instructor moral y ético. El ciervo, por tanto, es una divinidad que tutela y protege al cazador. No existe mucha diferencia, creemos, con la extraordinaria imagen de Las Bojadillas, en la cual un poderoso ciervo macho acoge entre sus patas delanteras, que son simbólicamente más unos brazos que unos miembros de animal, a un antropomorfo con cabeza de ciervo. A su vez, Ad. E. Jensen nos transmite diversos relatos procedentes de los inuits del Labrador, en los que un Gran Caribú, de descomunal tamaño, actúa como Señor de los Animales, presidiendo, guiando y protegiendo a los renos ante las depredaciones de los cazadores; pero el Gran Caribú accederá a la solicitud respetuosa de los chamanes y cederá parte de los rebaños para que los humanos se alimenten, si bien siempre y cuando respeten unas normas que él, el Gran

⁵³ AA.VV., *Chamanisme et arts préhistoriques* (París: Errance, París, 2006).

⁵⁴ J. M. Gómez Tabanera, "Arte rupestre cuaternario: connotaciones semánticas y rituales", *Cuaderno de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 13, Castellón de la Plana (1987-88): 39-60. J. F. Jordán Montés, "Escenas de carácter sacral y seres sobrenaturales en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica", en *Semiótica del arte prehistórico* (Valencia: Diputación Provincial de Valencia, Sección de Prehistoria y Arqueología, Serie Arqueológica, nº 18, 2001), 89-127. M. A. Mateo Saura, "Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino", *Zephyrus*, LVI, Salamanca (2003): 247-268. J. F. Ruiz López, "Cazadores y presas: simbolismo e interpretación social de las actividades cinegéticas en el arte levantino", *Arqueobios*, 3 (1), Centro de Investigaciones Arqueobiológicas y Paleoecológicas Andinas (2009): 104-126. J. F. Jordán Montés, "La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica. La representación del alma humana", en *Ponencias de los seminarios de arte prehistórico desde 2003 a 2009, Gandía-Tirig*, (Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología, Serie Arqueológica, nº 23, 2010), 331-387. C. Olaria, "Las mujeres y las creencias míticas", en *Varia IX*, Ponencias de los seminarios de arte prehistórico y *Varia arqueológica*, (Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 2011), 53-84. J. F., Jordán Montés, "Los seres híbridos o míticos en el arte rupestre levantino", en *Varia X*, Ponencias del seminario de arte prehistórico de 2011, (Valencia: Universidad Valencia de Verano-UVVE, Diputación Provincial de Valencia, 2012), 129-179. J. F. Jordán Montés, "Los cazadores de miel: desde Minateda hasta los Pirineos. La miel que destila sobre las astas de los toros y en las cuernas de los ciervos en el arte rupestre levantino español", en *Varia XI*, Ponencias del seminario de arte prehistórico de 2012 (Valencia: Universidad Valenciana de Verano-UVVE, Diputación Provincial de Valencia, 2013), 109-166.

⁵⁵ M. Eliade, *De Zalmoxis a Gengis Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental* (Madrid: Cristiandad, 1985), 152 ss.

Caribú, establece; y si se contentan con un número reducido de capturas⁵⁶. En esa línea de interpretación se movieron varios investigadores, para quienes el gran hechicero de Trois-Frères, danzante y en posición rampante, síntesis de varias especies (cuernas de reno; ojos de leona; rostro de búho; zarpas de oso...), en realidad es un “espíritu que controla las expediciones de caza” y su multiplicación⁵⁷.

Que en Las Bojadillas hubo un relato mítico semejante es indemostrable; pero no imposible. Es evidente, observando el sistema gráfico, que en la pintura rupestre existió un relato mítico, un sistema lingüístico, cuyo contenido exacto desconocemos. Mas la reiteración gestual y la coincidencia de los personajes en las escenas, nos está indicando que hubo una narración compartida entre los pueblos cazadores y recolectores, en la que un animal o un antropomorfo, un Señor de los Animales, actuaba como tutor espiritual y como protector benévolo del cazador, ya fuera un chamán, un neófito, o un suplicante. No se trata, como bien afirma y precisa Jensen, de un dios creador supremo, omnisciente y omnipotente; aunque se aproxima a su esencia. En efecto, según relataba N. Curtis, tras entrevistar a un viejo jefe Sioux, de Wakan Tanka, entendido como Gran Misterio y no Gran Espíritu, proceden todos los astros y todos los seres vivos, tanto las plantas, incluidas las medicinales, como los animales y, especialmente, el bisonte, especie que sustentaba significativamente a los diferentes grupos de lakotas⁵⁸. Wakan Tanka había entregado al hombre tales presentes como regalos y “el conocimiento para utilizar esos regalos”. Por ello, el bisonte, el toro o el ciervo pudieron constituir para nuestros cazadores mesolíticos una hierofanía, una manifestación de la divinidad suprema, ofrecida a los seres humanos para su alimento y supervivencia.

Nuestra hipótesis de trabajo, por tanto, es que existió un relato mítico, con posibles raíces del Magdalenense, y en el que se explicaba a los iniciados, como parte de su memoria colectiva, que existía una íntima vinculación entre un animal protector (caballo, bisonte, ciervo...), divinidad o antepasado mítico, y un ser humano, estando éste simbolizado o disfrazado.

La actitud del ciervo rampante de Las Bojadillas era de protección benévola, de acogida y de tutela; la del antropomorfo con máscara de cierva era de arrobamiento, de entrega espiritual. La actitud del ciervo rampante de Les Ermites es, quizás, más ambigua o enigmática: ¿Trata de proteger el rebaño que está siendo masacrado? ¿Instruye a los dos arqueros que no usan sus armas y que son los chamanes que le han suplicado la cesión de la carne para alimentar a los suyos? Tanto en la pintura rupestre magdalenense como en la del mesolítico, el ser humano aparece subordinado al animal, temeroso a veces de su presencia y poderes, respetuoso en su veneración. Y siempre mimetizado tras un disfraz o camuflado detrás de una máscara o prótomo, acogido a la benevolencia del Espíritu del Bosque. Las articulaciones de las escenas, el papel asignado a los protagonistas, indican un lenguaje, una narración de unos mitos, en los que el hombre y la mujer están integrados en una cosmogonía. Ante la visión de las escenas, en el caso concreto de los animales rampantes, los iniciados comprendían, aprendían y asumían la historia sagrada, compartida y común del grupo de cazadores.

⁵⁶ Ad. E. Jensen, *Mito y culto entre pueblos primitivos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 157 ss.

⁵⁷ J. Campbell, *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 353 ss.

⁵⁸ J. Campbell: *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva...* 279 ss.

Como expresaba acertadamente L. Rémacle, el mito se encarnaba en los dibujos parietales⁵⁹. En la misma línea se situaba M. Groenen, cuando afirmaba que los animales no son significativos por ser animales, sino porque expresan una intención simbólica que conduce a las tramas del mito y a escenas de carácter ritual⁶⁰.

Estos aspectos constituyen las diferencias más ostensibles respecto a lo que observamos en el mundo predinástico de Egipto o de los primeros momentos de la civilización en Mesopotamia. Aquí, en las primeras etapas de la historia, el ser humano es ya héroe civilizador o rey, el cual somete con la fuerza de sus brazos y el poder de su inteligencia a las fuerzas de la naturaleza y subyuga con su autoridad a leones y monstruos. Se ha roto para siempre la ancestral y primordial comunicación directa del ser humano con los animales⁶¹. En Mesopotamia o en Egipto ya no es necesario que los chamanes intervengan, siguiendo las indicaciones surgidas en sus sueños o en sus arrebatos extáticos y trances, en la búsqueda de los rebaños susceptibles de ser cazados; ni que encanten a los ciervos, a los toros, a las cabras o a los caballos, para que se dejen abatir inocentemente y sin peligro para los cazadores⁶². Simplemente los animales son, a menudo, simples trofeos de caza que persiguen los reyes babilonios, asirios o persas. Los chamanes han sido sustituidos por soldados, más eficaces desde una óptica urbana e imperial.

Bibliografía

AA.VV. Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria. Santander: Monografías ACDPS, nº 2, 2ª ed., 1989.

AA.VV. Chamanisme et arts préhistoriques. París: Errance, 2006.

Almagro Gorbea, M. "La cueva de El Niño (Albacete). La cueva de La Griega (Segovia). Dos yacimientos de arte rupestre recientemente descubiertos en la Península Ibérica." Trabajos de Prehistoria 28 (1971): 9-62.

Alonso Tejada, A. El conjunto rupestre de Solana de las Covachas. Nerpio (Albacete). Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I –Ensayos Históricos y Científicos-nº 6, 1980.

Alonso Tejada, A. y Grimal, A. El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino. (2 vols.) Barcelona, 1996.

⁵⁹ L. Rémacle, "De la grotte aux mythes: phénomènes d'interactions et lecture de l'image paléolithique", en Actes du XIVème congrès UISPP, Université de Liège, 2001: Art du Paléolithique Supérieur et du Mésolithique, section 8, BAR International Series 1311 (2004), 7-14.

⁶⁰ M. Groenen, "Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du paléolithique supérieur", en Actes du XIVème congrès UISPP, Université de Liège, 2001: Art du Paléolithique Supérieur et du Mésolithique, section 8, BAR International Series 1311 (2004), 31-40.

⁶¹ S. Chalindard-Bonhome, Communication homme-animal: mythe ou réalité?, Thèse pour le doctorat vétérinaire, dans la Faculté de Médecine de Créteil, 2013.

⁶² W. Z., Park: "Paviotso shamanism", American Anthropologist, 36 (1934): 98-113. Del mismo autor: "Shamanism in western North America", Northwestern University Studies in the Social Sciences, 2 (1938): 1-166.

Álvarez de Miranda, A. "Magia y religión del toro norteafricano." Archivo Español de Arqueología 89-90 Madrid (1954): 3-44.

Anati, E. "Simbolización, pensamiento conceptual y ritualismo del Homo sapiens." En J. Ries (Coord.): Tratado de antropología de lo sagrado (1): los orígenes del Homo religiosus, Madrid: Trotta, 1995. 183-214.

Anati, E. La struttura elementare dell'arte. Studi Camuni, vol. XXII, Edizione del Centro, 2002.

Aujoulat, N. Splendour of Lascaux. Londres: Thomas & Hudson, 2005.

Bataille, G. Lascaux o el nacimiento del arte. Córdoba –Argentina-, Alción, 2003 [la obra original es de 1955].

Bégouën, H. y Breuil, H. Les cavernes de Volp: Trois-Frères-Tuc D'Audoubert. París: Flammarion, 1958 [Reeditado por American Rock Art Association, Occasional Paper, 4, 1999].

Bénédict, G. "Le couteau de Gebel el-'Arak: Études sur un nouvel objet préhistorique acquis par le Musée du Louvre." Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres 22 (1916): 1-34.

Cabré Aguiló, J. "Figuras antropomorfas de la cueva de Los Casares (Guadalajara)." Archivo Español de Arte y Arqueología 41 Madrid (1940): 81-96.

Cabrera Valdés, V. "El yacimiento de la cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Santander)." Madrid: Bibliotheca Praehistorica Hispana XXII, 1984.

Calle Albert I. La figura de la mujer en la historia de la musicoterapia. Desde la Antigüedad hasta el Barroco. En Cuadernos de Bellas Artes, 38, La Laguna, 2014.

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

Campagno, M. "Encore une réflexion sur le motif predynastique du Maître des Animaux." Cahiers Caribéens d'Égyptologie n° 13-14 (2010): 115-132.

Campbell, J. Las máscaras de Dios. Mitología primitiva. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Chalindard-Bonhomme, S. Communication homme-animal: mythe ou réalité? Thèse pour le doctorat vétérinaire, dans la faculté de Médecine de Créteil, 2013.

Chauvet, J-M., Deschamps, E. B. e Hillaire, C. Chauvet cave: the discovery of the world's oldest paintings. Londres: Thames & Hudson, 1996.

Chittenden, J. "The Master of Animals". Hesperia 16(2) (1947): 89-114.

Clottes, J. Les Cavernes de Niaux. Art Préhistorique en Ariège. París: Seuil, 1995 [París: Éditions Errance, 2010].

Clottes, J. et alii, La Grotte Chauvet, L'Art des origines. París: Seuil, 2010.

Cohen, C. "L'origine du monde: la Vénus de la Grotte Chauvet." L'Inactuel, Psychanalyse et culture, Nouvelle Série, N°7 automne (2001): 115-129.

Cohen, C. "L'art rupestre et les rôles de la femme au Paléolithique." En Valcamonica Symposium (2007): 99-104.

Corchón Rodríguez, M^a S. "Iconografía de las representaciones antropomorfas paleolíticas: a propósito de la "Venus" magdaleniense de Las Caldas (Asturias)." Zephyrus XLIII Salamanca (1990): 17-37.

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

Czichon, R. y Sievertsen, U. "Aspects of space and composition in the relief representation of the Gebel el-Arak knife-handle." Archéo-Nile mai 3 (1993): 49-55.

Davenport, D. y Jochim, M. A. "The scene in the shaft at Lascaux". Antiquity 62 (1988): 558-562.

Delluc, B. y Delluc, G. Lascaux: art et archéologie. París: Les Éditions du Périgord Noir, 1984.

Delluc, B. y Delluc, G. "Essai de lecture de trois figures de Lascaux." Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord 117(3) (1990): 131-140.

Del Vecchio, A. L'oro di Grotta Paglicci. Dal Paleolitico Inferiore al web moderno. Circolo Culturale Giulio Ricci, 2016.

Counts, D. B. y Arnold, B. (Eds.): The Master of animals in old world iconography, Budapest, 2010.

Djindjian, F. "L'art paléolithique dans son système culturel." En Marcel Otte (dir.): La spiritualité, Lieja: Actes du colloque de la commission 8 de l'UISPP (Paléolithique Supérieure), 2003, Eraul, 106 (2004): 127-152.

Duhard, J. P. "Les humains gravés de Gabillou." Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord 117 (1990): 99-111.

Duhard, J. P. "Les humains ithyphalliques dans l'art paléolithique." Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège-Pyrénées 47 (1992): 133-159.

Eliade, M. Introducción a las religiones de Australia. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973.

Eliade, M. De Zalmoxis a Gengis Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental. Madrid: Cristiandad, 1985.

Facchini, F. "La emergencia del homo religiosus. Paleoantropología y paleolítico". En Julien Ries (Coord.): Tratado de antropología de lo sagrado (1): los orígenes del homo religiosus, Madrid: Trotta (1995): 151-182.

Freeman, L. G. "Cuevas y arte: ritos de iniciación y trascendencia." En El significado del arte paleolítico, Madrid: Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino de Sautuola, Ministerio de Cultura (2005): 247-276.

Gárate Maidagán, D. y García Moreno, A. "Revisión crítica y contextualización espacio-temporal del arte parietal paleolítico de la cueva de El Niño (Ayna, Albacete)." Zephyrus LXVIII Salamanca (2011): 15-39.

Gaussen, J. La grotte ornée de Gabillou. Burdeos: Memoire 4, Institut de Préhistoire de l'Université de Bourdeaux, 1964.

Gautier, P. "Analyse de l'espace figuratif par dipôles. La tombe décorée n° 100 de Hiérakonpolis." Archéo-Nil 3 (1993): 35-47.

Gómez Tabanera, J. M. La caza en la prehistoria. Madrid: Istmo, 1980.

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

González Echegaray, J. "Nuevos grabados y pinturas en las cuevas del Monte Castillo." Zephyrus XV Salamanca (1964): 27-35.

González Echegaray, J. "Notas para el estudio cronológico del arte rupestre de la Cueva del Castillo." Santander Symposium (1972): 409-420.

González Echegaray, J. y González Sáinz, C. "Conjuntos rupestres paleolíticos de la cornisa cantábrica." Complutum 5 (1994): 21-43.

González Morales, M. R. y Moure Romanillo, A. "Figuras rupestres inéditas en la cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander)." Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid 36 (1970): 441-446.

González Sáinz, C. "Una introducción al arte parietal paleolítico de la región cantábrica." En Arte sin artistas. Una mirada al Paleolítico, Madrid: Museo Arqueológico Nacional (2012): 153-183.

Graves, R. La diosa Blanca. Madrid: Alianza Editorial, 2016.

Groenen, M. "Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du paléolithique supérieure." En Actes du XIVème Congrès UISPP, Université de Liège, 2001: Art du Paléolithique Supérieure et du Mésolithique, section 8, BAR International Series 1311 (2004): 31-40.

Groenen, M. "De la oscuridad a la luz." En El significado del arte paleolítico, Madrid: Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino de Sautuola, Ministerio de Cultura (2005): 263-276.

Hernández Pacheco, E. Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre en España, Madrid: Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, memoria nº 34 (serie prehistórica, nº 28), Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1924.

Hernández Pérez, M. S. "Del alto Segura al Turia. Arte rupestre postpaleolítico en el arco mediterráneo." En Arte rupestre en la España mediterránea (Alicante, 2004), Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert (2005): 45-70.

Higgs, E.; Davidson, I. y Bernaldo de Quirós, F. "Excavaciones en la cueva de El Niño, Ayna (Albacete)." Trabajos de Prehistoria 5 (1976): 91-96.

Hinks, R. "The Master of Animals". Journal of the Warburg Institute 1(4) (1938): 263-265.
Jensen, Ad. E. Mito y culto entre pueblos primitivos. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Jordán Montés, J. F. "Escenas de carácter sacral y seres sobrenaturales en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica." En Semiótica del arte prehistórico, Valencia: Diputación Provincial de Valencia, Sección de Prehistoria y Arqueología, Serie Arqueológica, nº 18 (2001): 89-127.

Jordán Montés, J. F. "Arte rupestre en Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y en el Campo de San Juan (Moratalla, Murcia). Ritos y mitos en el arte rupestre levantino." Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló 25 Castellón de la Plana (2006): 21-52.

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

Jordán Montés, J. F. "La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica. La representación del alma humana." En Ponencias de los seminarios de arte prehistórico desde 2003 a 2009, Gandía-Tirig, Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología, Serie Arqueológica, nº 23 (2010): 331-387.

Jordán Montés, J. F. "Los seres híbridos o míticos en el arte rupestre levantino." En Varia X, Ponencias del seminario de arte prehistórico de 2011, Valencia: Universidad Valencia de Verano-UVVE, Diputación Provincial de (2012): 129-179.

Jordán Montés, J. F. "Los cazadores de miel: desde Minateda hasta los Pirineos. La miel que destila sobre las astas de los toros y en las cuernas de los ciervos en el arte rupestre levantino español." En Varia XI, Ponencias del seminario de arte prehistórico de 2012, Valencia: Universidad Valenciana de Verano-UVVE, Diputación Provincial de Valencia (2013): 109-166.

Jordán Montés, J. F. "La posible simbiosis de toro-ciervo en Minateda, ¿Una herencia iconográfica y mítica del Paleolítico Superior?", XVI Seminario de Arte Prehistórico, Ares del Maestrat, 2014 (en prensa)

Jordán Montés, J. F. "La memoria del espíritu. Mitogramas de fecundidad y de viajes trascendentes entre el magdaleniense francocantábrico y el arte rupestre mesolítico español." Jornadas de Arte Rupestre, Gandía, 2016 (en prensa).

Kim, Patricia. The Materiality and 'Enchantment' of the Gebel el-Arak Knife and the Gerzean Flint Blade Production. Berkeley: Undergraduate Publication, Library UC Berkeley, 2012. 42 pp.

Kühn, Herbert. El arte de la época glacial. México: FCE, 214, 1971.

Laming-Emperaire, A. Lascaux: Paintings and engravings. Harmondsworth: Pelican, 1959.

Leclant, J. y Huard, P. La Culture des Chasseurs du Nil et du Sahara. Argel : Mémoires du Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques, 29, 2 vols. 1980.

Le Guillou, Y. "Découvertes. La Venus du Pont d'Arc." Lettre International sur l'Art Rupestre 29 (2001): 1-5.

Leroi-Gourhan, A. "La expresión del tiempo y la animación de las figuras en la era paleolítica." En Símbolos, artes y creencias de la prehistoria, Madrid: Istmo (1984): 530-539.

Leroi-Gourhan, A. et al. Lascaux inconnu. París: 12^e supplément à Gallia Préhistoire, CNRS, 1979.

Lewis-Williams, J. D. Reality and non-reality in San rock art. Johannesburg: Wiywatersrand University Press, Institute for the Study on Man in Africa, 1988.

Lewis-Williams, J. D. La mente en la caverna. Madrid: Akal, 2005.

Martínez Bea, M. "El aprovechamiento de accidentes naturales en el arte paleolítico: un nuevo caso en la cueva del Castillo (Puente Viesgo).", Saldvie, II, (2001-2002): 27-44.

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

Mateo Saura, M. A. La Cañaica del Calar II (Moratalla, Murcia). Murcia: Dirección General de Cultura de la CARM, 2007.

Mateo Saura, M. A. "Del arte paleolítico al arte levantino: ¿Continuidad o ruptura?" En Varia IX, Ponencias de los seminarios de arte prehistórico y Varia arqueológica, Valencia: Diputación Provincial de Valencia (2011): 219-245.

Maury, J. "Les gestes de l'exhibition phallique et de la main ouverte dans l'art préhistorique." Bulletin de la Société de l'Ariège XXXII (1977): 89-99.

Obenga, Th. "Le Maître des Animaux: du mythe à l'histoire." ANKH, 18-19-20 (2009-2010-2011): 50-69.

Olaria Puyoles, C. "Pensamiento mágico y expresiones simbólicas entre sociedades tribales del litoral mediterráneo peninsular: 10.000-7.000 BP." *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 22 Castellón de la Plana (2001): 213-234.

Olaria Puyoles, C. "Las mujeres y las creencias míticas." En *Varia IX*, Ponencias de los seminarios de arte prehistórico y *Varia arqueológica*, Valencia: Diputación Provincial de Valencia (2011): 53-84.

Otte, M. *Arts préhistoriques. L'articulation du langage*. Bruselas: De Boeck, 2006.

Palma di Cesnola, A. *Paglicci ed il paleolitico del Gargano*. Foggia: Grenzi, 2003.

Park, W. Z. "Paviotso shamanism." *American Anthropologist* 36 (1934): 98-113.

Park, W. Z. "Shamanism in western North America." *Northwestern University Studies in the Social Sciences* 2 (1938): 1-166.

Parrot, A. *Sumer*. Madrid: Aguilar, 1963.

Quibell, J. *Hierakonpolis*. Londres: Bernard Quaritch, 1900.

Remacle, L. "De la grotte aux mythes: phénomènes d'interactions et lecture de l'image paléolithique." En *Actes du XIVème congrès UISPP, Université de Liège*, 2001: *Art du Paléolithique Supérieur et du Mésolithique*, section 8, *BAR International Series* 1311 (2004): 7-14.

Reza Taheri, A. "The Man-Bull and the Master of Animals in Mesopotamia and in Iran." *Intl. J. Humanities* 20(1) (2013): 13-28.

Ripoll Perelló, E. "Una nueva cueva con pinturas en el Monte del Castillo (Puente Viesgo, Santander)." *Ampurias* 14 (1952): 179-183.

Ripoll Perelló, E. "Las representaciones antropomorfas en el arte paleolítico español." *Ampurias* 19-20 (1958): 167-184.

Ripoll Perelló, E. "Una pintura de tipo paleolítico en la Sierra del Montsiá (Tarragona) y su posible relación con los orígenes del arte levantino." En *Miscelánea en Homenaje al abate Henri Breuil*, tomo II, Barcelona, 1965. 297-305.

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

Ripoll Perelló, E. "Un palimpsesto rupestre de la cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander)." *Santander Symposium* (1972): 457-464.

Ripoll Perelló, E. *La Cueva de las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*. Barcelona: *Monografías de Arte Rupestre, Arte Paleolítico*, nº 1, Instituto de Prehistoria y Arqueología, 1972.

Ripoll Perelló, E. *Los cazadores paleolíticos*. Madrid: *Historia del Arte, Historia* 16, 2002.

Ruiz López, J. F. "Cazadores y presas: simbolismo e interpretación social de las actividades cinegéticas en el arte levantino." *Arqueobios* 3(1) Centro de Investigaciones Arqueobiológicas y Paleoecológicas Andinas (2009): 104-126.

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

Seglie, D. "Arte rupestre paleolítico en Italia." En *Arte sin artistas. Una mirada al Paleolítico*, Madrid: Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares (2012): 285-303.

Seutjens, H. "L'homme de Lascaux, totem vertical." *Bulletin de la Société préhistorique française* 52(7) (1955): 422-425.

Sievertsen, U. "Das Messer vom Gebel El-Arak." *Baghdader Mitteilungen* 23 (1992): 1-75.

Sloten, R. L. "The Master of Animals: a study in the symbolism of ultimacy in primitive religion." *Journal of the American Academy of Religion* XXXIII (4) (1965): 293-302.

Soubeyran, F. "Lascaux: proposition de nouvelle lecture de la scène du puits." *Paléo* 7(7) (1995): 275-288.

Tymula, S. "Figures composites de l'art paléolithique européen." *Paléo* 7 (1995): 211-248.

Van Hoeck, M. "How to draw attention anomalies in animal orientation: method and meaning in rock art studies." *Rock Art Paper* 1 2005.

Vialou, D. "Niaux, une construction symbolique magdalénienne exemplaire." *Ars Praehistorica* 1 (1982): 19-45.

Viñas Vallverdú, R. "El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat, Abrigo I, Ulldecona, Tarragona." *Speleon Monografía I* Barcelona, 1975. 115-151.

Viñas Vallverdú, R. "Los cérvidos en el arte rupestre postpaleolítico." *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 21 Castellón de la Plana (2000): 53-68.

Viñas Vallverdú, R. y Martínez, R. "Imágenes antro-po-zoomorfas del postpaleolítico castellonense." *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló* 22 Castellón (2001): 365-390.

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

Viñas Vallverdú, R. y Morote Barberá, G. "Similitudes conceptuales, temáticas y técnicas entre el Levantino y el Paleolítico." En *XVI Seminario de Arte Rupestre, Ares del Maestrat*, 2014 (en prensa).

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

Viñas Vallverdú, R. *et alii*. "Investigación cronoestratigráfica en el conjunto rupestre de la sierra de La Pietat: abrigos de Ermites I y IV (Ulldecona, Tarragona, Catalunya)." *Cuadernos de Arte Prehistórico* 2 (2016): 70-85.

Para Citar este Artículo:

Jordán Montés, Juan Francisco. Animales rampantes en el arte rupestre postpaleolítico español. Un recuerdo de un arquetipo iconográfico magdaleniense: del Señor de los Animales al Héroe Civilizador. *Rev. Cuad. De Art. Preh. Num. 3. Enero – Junio 2017*, ISSN 0719-7012, pp. 130-163.

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

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