

MUNIBE (Antropología-Arkeologia) 57	Homenaje a Jesús Altuna	161-178	SAN SEBASTIAN	2005	ISSN 1132-2217
-------------------------------------	-------------------------	---------	---------------	------	----------------

La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico

Deer alive catch in prehistoric Rock-Art

PALABRAS CLAVE: Captura de ciervos vivos; arte paleolítico; arte levantino; Lortet; Altamira; Çatal Hüyük; Muriecho.
KEY WORDS: Deer alive catch; Palaeolithic rock-art; Levantine rock-art; Lortet; Altamira; Çatal Hüyük; Muriecho.

Pilar UTRILLA*
Manuel MARTÍNEZ-BEA*

Dedicatoria:

“Tantas veces nos ha informado JESUS ALTUNA de que en los yacimientos magdalenenses cantábricos existía un 90% de restos de ciervo que, en su honor, hemos elegido un tema «la captura del ciervo vivo», algo alejada de sus recuentos de NMI y de sus siempre acertadas clasificaciones osteológicas pero que sirve para acercarnos a la vida del hombre prehistórico, a sus estrategias de supervivencia, a sus sistemas de captura e incluso al ritual lúdico-religioso vinculado con el ciervo. En las líneas siguientes veremos algunas estampas, instantáneas casi fotográficas, que el hombre prehistórico nos ha transmitido mediante ese documento maravilloso que es el arte rupestre”.

RESUMEN

Se hace un recorrido por las representaciones de ciervos en el arte prehistórico que no presentan heridas sino que parecen ser objeto de una captura mediante armas arrojadizas, lazos o directamente a mano. Se insertan algunos de ellos en un ritual ceremonial que quizá tuviera relación con ritos de iniciación.

ABSTRACT

We suggest a route across the deer prehistoric rock-art figures, which are not wounded but look like to be part of a catch by the use of throwing arms, bows or directly by the hand. We also consider some of them as a part of a ceremonial ritual that perhaps could maintain any form of contact with the initiation.

LABURPENA

Ibilaldi bat egingo da labar-artean agertzen diren orein-irudiak ikusiz. Horietan ez da zauririk agertzen; badirudi animalia horiek ehizatzen ari direla jaurtitzeko armekin, lakioekin edota zuzenean eskuz. Animalia horietako batzuk zeremonia-erritoaren antzeko zerbaiten kokatzen dira, agian iniazio-erritoren batean.

* PILAR UTRILLA, MANUEL MARTINEZ-BEA, Area de Prehistoria. Facultad de Letras. Zaragoza
PILAR UTRILLA E-mail: utrilla@unizar.es
MANUEL MARTINEZ-BEA E-mail: manumbea@unizar.es

1- INTRODUCCIÓN

Todos recordamos la figura del gran ciervo retrospectivo de San Román de Candamo. Su boca abierta por el dolor, su cuerpo atravesado por 6 venablos, nos lleva a pensar que sería lógico que proliferaran este tipo de representaciones de ciervos heridos en una época, el Magdaleniense Cantábrico, en la que el hombre ha depredado sobre el ciervo casi en exclusiva. Le ha castigado tanto que incluso ha inaugurado la renombrada cocina vasca, con su buen gusto de *gourmet*, al consumir los cervatillos recién nacidos conseguidos en el prado de Ekain durante la formación del nivel VII del yacimiento (ALTUNA & MARIEZKURENA 1984:237). Sin embargo la existencia de ciervos heridos afecta únicamente a algunos ejemplares machos, como es también el caso del ciervo herido bramando situado a la izquierda del anterior en Candamo o de otro procedentes del Buxu. Nunca las ciervas aparecen heridas entre las numerosas representaciones cantábricas, como si el hombre prehistórico quisiera mantenerlas vivas para favorecer la fecundidad de la especie.

La caza ritual, o mejor, la aplicación del ritual o actividad ceremonial a la caza cuenta con abundantes paralelos entre los denominados pueblos primitivos actuales con dos funciones básicas: mejorar el método de caza, y asegurar la conservación de la especie cazada evitando el derramamiento inicial de sangre. Resulta muy interesante la persistencia de determinados rituales y ceremonias de caza que han pervivido en pueblos primitivos actuales, en los que la captura del ciervo vivo resultaba esencial. Así, entre los *zuñi* cuando una partida de cazadores se encontraba a un cervatillo solo lo capturaban y le pellizcaban o apretaban la nariz, el rabo o las orejas para que gritara llamando a su madre. Una vez que han capturado al ciervo el cazador aprieta la boca del animal hasta que muere por asfixia sin otra intención que la de mantener la respiración del animal dentro, de manera que éste pueda volver a la vida de nuevo (PARSONS 1956:325).

Creencias como la descrita resultan comunes dentro de las ideologías de pueblos cazadores-recolectores para los que mantener el equilibrio con la naturaleza y los elementos que la integran aparece como un objetivo esencial para el correcto funcionamiento del grupo. Bajo esta perspectiva, la vida de estas poblaciones se ve mediatizada por la necesidad de respetar ciertos tabúes y ritos por los que se evita el desprecio por la vida y la caza sin sentido, con la finalidad de que el animal pueda regresar de nuevo a la Tierra.

Entre los *hopi*, y antes de la adopción de los caballos traídos por los españoles, el método tradicional de caza consistía en un complejo conjunto de actividades que comprendía el rastreo, la persecución y la muerte final del animal. Así, la práctica mejor considerada entre los *hopi*, aunque en ocasiones se emplearan el arco y las flechas, y más adelante las armas de fuego, consistía en perseguir a pie al ciervo hasta extenuar al animal. Esta actividad, llevada a cabo por al menos dos hombres, podía llevar mucho tiempo, en previsión de lo cual los cazadores contaban con provisiones de comida y agua. Una vez alcanzado el animal, lo derribaban al suelo y colocaban la cabeza de éste apuntando hacia el poblado, de manera que las lluvias tomaran esa dirección. Reducido el animal, le sujetaban la nariz y mandíbulas con las manos para presionar la cabeza del ciervo contra la arena hasta asfixiarlo (BEAGLEHOLE 1936:6-7). Matar al ciervo o al antílope cortándoles la garganta o bien dejando que se desangraran causaría un torbellino o una tormenta de arena, a la par que al ahogarlo se consigue que el espíritu del animal pueda regresar a su casa y vivir otra vez en la tierra.

La antigua forma de cazar de los tarahumara (Sierra Madre, México) también contaba con la observancia de evitar el derramamiento de sangre. Así, el cazador tarahumara, con la ayuda de un perro para seguir el rastro, era capaz de correr tras el ciervo durante uno o dos días hasta que el animal moría exhausto.

En las líneas siguientes recogeremos algunos ejemplos del arte prehistórico en el que se plasma la captura de cérvidos sin lanzas ni flechas, quizá con la intención de aturdirlos y mantenerlos vivos. Quién sabe si la conocida teoría de DAVIDSON (1989-221) que planteaba una especie de control territorial de ciervos «cuidándolos y no molestándolos» semiencerrados en el valle de la Marchuquera, siguiendo el modelo del «territorio extendido» de STURDY (1972), pudiera tener su reflejo en la Costa Cantábrica (¿valle de Camargo?), tal como se planteó también para renos atrapados en la Gorge d'Enfer. La existencia de los conocidos signos de la cueva de la Pileta que asemejan rediles, uno de ellos con dos cápridos en su interior, abogaría, en nuestra opinión, en pro de una hipótesis «preganadera», aunque los animales del interior presenten un color más claro que el del recinto en el que se insertan según nos ha recordado SANCHIDRIÁN (1987).

2- CIERVOS ACOSADOS POR PIEZAS VOLADORAS TIPO BOOMERANG

La existencia de boomerangs «rituales» en yacimientos paleolíticos como Oblazowa-Höhle (Polonia) realizados en marfil de mamut y con fechas que oscilan entre un 23.000 (VALDE-NOWAK *et al.* 1987: 436-437, EVERS & VALDE-NOWAK 1994) o un 30.000 (VALDE-NOWAK 2003) nos lleva a recoger la teoría de este autor de que se trataría de una pieza esencialmente ceremonial. La delimitación de un área circular por medio de grandes bloques de granito y cantos de cuarcita, formando una especie de plataforma elevada en cuyo interior se encontró el boomerang, permite aceptar la interpretación propuesta, máxime cuando junto a él se encontraron una serie de elementos poco comunes, como dos falanges humanas, tres dientes perforados de zorro ártico, conchas y elementos líticos realizados sobre un material de origen muy lejano (VALDE-NOWAK 2003). El instrumento, de sección aplanada y convexa, no era manejable por su peso y envergadura, lo que sugiere considerarlo como un elemento simbólico que reproduciría otros ejemplares de uso corriente fabricados en madera y que por cuestiones de conservación no aparecen en el registro arqueológico.

Una función simbólica similar podrían tener las piezas elipsoidales, magníficamente decoradas con escenas complejas, presentes en cuevas pirenaicas como la Vache, cuya función específica se nos escapa y que en algunos casos han sido clasificadas en la categoría de colgantes o alisadores (CLOTTE & DELPORTE, 2003).

2.1. Los rombos del bastón de Lortet

Se trata de una pieza ampliamente documentada en la bibliografía sobre arte mueble desde que en 1874 fuera descubierto en las excavaciones “dirigidas” por EDUARD PIETTE, siendo objeto de una fuerte polémica acerca de la “propiedad de las antigüedades” referida por el autor en una larguísima nota. El estrato en el que supuestamente apareció se dató cien años después en 12300±200, por lo que encaja perfectamente en un Magdaleniense Superior-Final, tal como indica la convención del trazo corto marcando el pelaje.

La escena representada se define como “ciervos en desfile atravesando un río con salmones” si bien los cérvidos fueron identificados en un principio como renos pensando PIETTE que el animal retrospectivo era una hembra que brama llamando a su cría (PIETTE 1907, 74). A. M. BOULE y H. BREUIL (1907, 224) se debe la corrección como

ciervos de los animales representados atendiendo a la cornamenta, recogiendo BARANDIARAN (2003, 151), en su exhaustivo estudio sobre el imaginario mobiliario magdaleniense, toda una lista de personas que todavía siguen considerándolos renos (entre ellos GRAZIOSI, NOUGIER o GROENEN), aunque está generalizada la interpretación como ciervos. La reconstitución que de las figuras incompletas realizó RAY-LANKESTER en 1911 suponía la existencia de una familia con adultos y crías, machos y hembras (BOULE, 1911) interpretación que descarta BARANDIARAN (2003, 151) basándose en la similitud de las patas y los cuernos de todos los animales representados.

Para BREUIL y LANTIER (1959, 212) se trata de “un desfile de ciervos machos, uno de los cuales vuelve la cabeza, saltando los salmones entre sus patas”, siendo la interpretación más aceptada entre el conjunto de investigadores. Esta asociación de ciervos y salmones no es insólita en el arte mobiliario ya que FRITZ y BOUSSOT (2000) recogen 11 casos a propósito de la publicación de Bourrouilla (Arancou). Para otros (AZEMA 1992, 65-68) se trata de una misma figura de ciervo repetida para expresar su animación, algo similar a lo que ocurre con los leones de la costilla de La Vache o las mujeres que se persiguen de la placa de Isturitz. En este sentido también los salmones serían la expresión de un movimiento circular en tres tiempos efectuado por dos ejemplares (horizontal hacia la derecha, seguido de vertical y, una vez sorteado el ciervo, horizontal a la izquierda) (fig. 1).

Sin embargo lo que realmente nos interesa del bastón de Lortet son los dos signos rómbicos con trazo interior en su centro situados junto a la cornamenta del ciervo. Su contextualización en la escena ha supuesto las interpretaciones más variadas: desde la firma del autor o la marca de propiedad que propuso PIETTE (1907, 73) a la interpretación como “signos femeninos” (vulvas) que señaló NOUGIER (1903:207) imbuido por la interpretación sexual para los signos cerrados que abogaba LEROI GOURHAN; o la más esotérica de MARSCHACK (1972, 263) de que representaban astros, “ojos esquemáticos” que fijarían la estación en la que se representa la escena (“solsticio estival o equinoccio otoñal”), algo similar a lo que propuso BREUIL que planteó que se tratara de ojos ya que aparecían a pares. SANCHIDRIÁN (2001, 182) la cataloga como “distintivo étnico” y BARANDIARAN bromea planteando su interpretación como “ovnis”, los primeros en el repertorio gráfico de la Historia de la Humanidad, en su sarcástico pero concienzudo artículo sobre “El lobo feroz, la vacuidad de un cuento magdaleniense” (1993, 34).

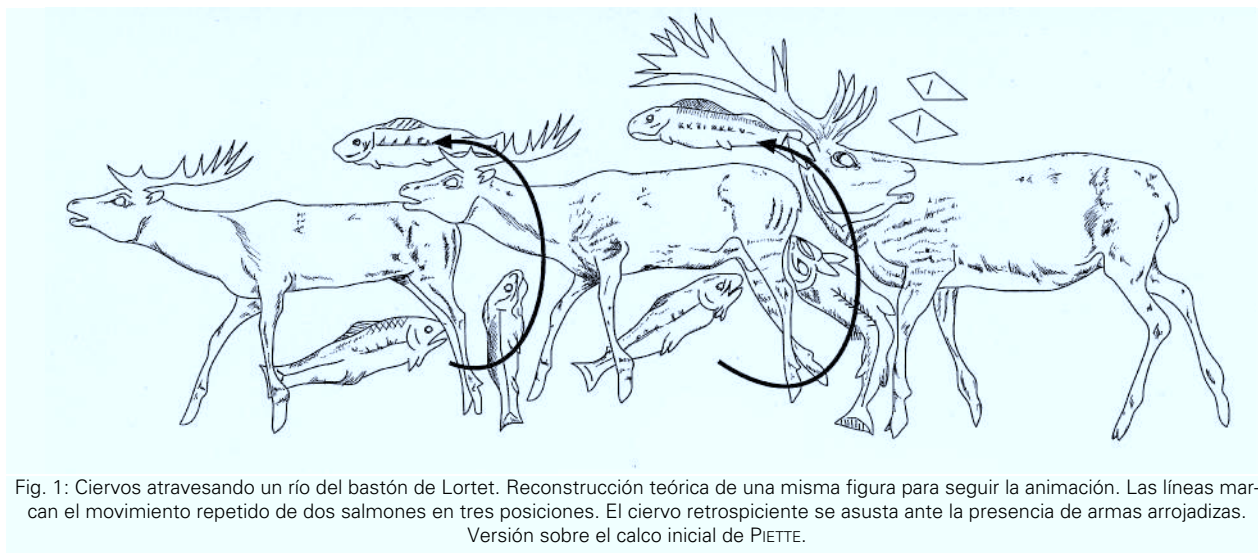


Fig. 1: Ciervos atravesando un río del bastón de Lortet. Reconstrucción teórica de una misma figura para seguir la animación. Las líneas marcan el movimiento repetido de dos salmones en tres posiciones. El ciervo retrospectivo se asusta ante la presencia de armas arrojadas. Versión sobre el calco inicial de PIETTE.

Nuestra propuesta sigue en la misma línea de elementos volantes: se trataría de piezas romboidales de madera, de tipo arrojadizo, similares a los boomerang, que no tendrían otra función que detener a los ciervos en la huida, siendo más vulnerables en el momento, que atraviesan un río. El animal que vuelve la cabeza, el último de la fila, parece mirar aterrado al peligro que le acecha.

Estas mismas piezas rómbicas (que no se habrían conservado en los yacimientos por estar fabricados en materia perecedera) estarían decorando ciertos tipos de azagayas como las de sección triangular existentes en el magdaleniense Medio del País Vasco (Ermittia, Santimamiñe, Bolinkoba, Abauntz, Isturitz, Duruthy), presentes por otra parte en algunos yacimientos asturianos como Paloma 6, también en su nivel Magdaleniense Medio (UTRILLA, 1976; UTRILLA & MAZO, 1996, 257). La figura más completa, procedente de Ermittia, une entre sí los dos rombos por trazos longitudinales, lo que quizá podría aludir a que estas piezas, en algún caso, estarían unidas por cuerdas, las cuales atravesarían la perforación del trazo interior del rombo y serían arrojadas con un movimiento circular de torsión, a modo de las boleadoras argentinas. En la cueva de la Vache rombos con trazo interior unidos mediante líneas aparecen decorando las azagayas mediante un motivo similar a los existentes en Ermittia. En este caso se observa además que el grabado está coloreado en rojo y negro, existiendo una alternancia en la distribución de colores dentro de la misma pieza. En una cara el rombo y el trazo lineal es rojo y el interior negro mientras que en otra cara de la misma pieza ocurre al contrario (BUISSON *et alii*, 2003, 47, fig. 321, c).

Una escena similar a la del bastón de Lortet quizá podría rastrearse de nuevo en la cueva de la Vache, en el «Pendeloque au cheval sautant». Este animal presenta sus patas replegadas y seis rombos volantes en su entorno, formando en este caso dos filas de tres, dos de los cuales se encuentran equidistantes en cada serie mientras que el tercero, el que se localiza sobre el cuerpo, se encuentra algo más separado de los dos anteriores. (CLOTES & DELPORTE, 2003, 393). Toda una serie de ciervos en posición frontal acompañando al caballo, aunque en este caso no parecen ser los destinatarios de los objetos voladores. Toda la superficie grabada también fuertemente coloreada en rojo (BUISSON *et alii*, 2003, 46) (fig. 2).

2.2. Los claviformes de la gran cierva de Altamira

Bajo el mismo término de claviformes se incluyen dos tipos de piezas: las triangulares de disposición horizontal que aparecen en Altamira, Pasiega o Tito Bustillo (tipo BII.1.2 de Casado) que es el que nos interesa como arma arrojadiza y el vertical de tipo lineal, con un vástago central y una protuberancia lateral de tipo semicircular presente en Pindal, la Cullalvera o Niaux (tipo BII 1.1 de Casado) que podría tener que ver con la interpretación tradicional relacionada con esquematizaciones femeninas. Los primeros suelen estar pintados en rojo, en tintas planas, presentan sus lados cortos cóncavos y pueden aparecer yuxtapuestos en parejas configurando motivos dobles con los apuntamientos hacia el exterior, tal como puede verse en uno de los 40 ejemplares que acompañan a la cierva de Altamira. Se entienden propios



Fig. 2: La Vache: le "cheval sautant" rodeado de rombos en la zona de sus patas replegadas. Según CLOTTES y DELPORTE.

de la primera mitad del Magdaleniense mientras que los segundos se inscriben mejor en el Magdaleniense Superior (SANCHIDRIÁN, 2001, 253).

En 1935 BREUIL y OBERMAIER apuntaron la posibilidad de que los claviformes asociados a la cierva del Gran Techo de Altamira fueran en realidad algún tipo de arma arrojada. Cuando describen la zona más profunda del techo decorado y definen algunos grabados comentan que están cubiertos por signos tipo club (*They are covered by big club-like signs*) (BREUIL & OBERMAIER 1935:21), término que podría traducirse como palo arrojado. Asimismo observan que la Gran Cierva coincide parcialmente con algunos de estos signos que, según describen, deben de ser los elementos pintados más antiguos del conjunto "signos/Gran Cierva" (1935:44), aunque apuntan poco después que este grupo habría sido enteramente repintado (1935:45). En la magnífica fotografía de PEDRO SAURA publicada en el libro *Redescubrir Altamira* (LASHERAS, 2003, 80, Fig. 27) se observa nítidamente un claviforme triangular en rojo se superpone a las patas traseras perfiladas en negro de la cierva, al mismo tiempo que otro signo similar se halla infrapuesto a una de las patas delanteras¹ (fig. 3). Cierva y signos serían por tanto contemporáneos y relacionados entre sí.

En 1994 unos de nosotros (P. UTRILLA) planteó en su artículo "Campamentos base, cazaderos y

santuarios" que los claviformes que rodean y se entremezclan con las patas de la gran cierva serían representaciones más o menos abstractas de armas arrojadas que llegan a trabar las extremidades del animal y que estos claviformes triangulares quizá podrían relacionarse con algunos tectiformes alargados, tipo Cierro, que aparecen decorando las azagayas de sección cuadrangular del Magdaleniense Inferior cantábrico (UTRILLA 1994: 104). Este concepto nos pondría en relación con la posible captura del animal vivo ya que se trabarían las patas para impedir que escapara, independientemente de que se efectuara o no el posterior sacrificio del animal. En etnología comparada, aborígenes australianos lanzaban *killing-sticks* a las patas de los emús para impedir su huida (GÓMEZ-TABANERA 2002:12), técnica que ha sido empleada hasta hace poco tiempo por algunos pastores de Teruel que arrojaban palos a las patas de las ovejas discolas para evitar su dispersión.

Sin embargo, la cierva con patas trabadas de Altamira puede tener una mayor significación si nos fijamos en el conjunto representado en el

1) Debe señalarse en cambio que el calco al pastel que BREUIL y OBERMAIER publican en la monografía de Altamira (1935, Pl. XL-VIII) ofrece una superposición inversa. El claviforme de las patas traseras aparece pintado bajo el trazo negro que perfila la pata mientras que el que toca la pezuña de la pata delantera izquierda se pinta claramente por encima.

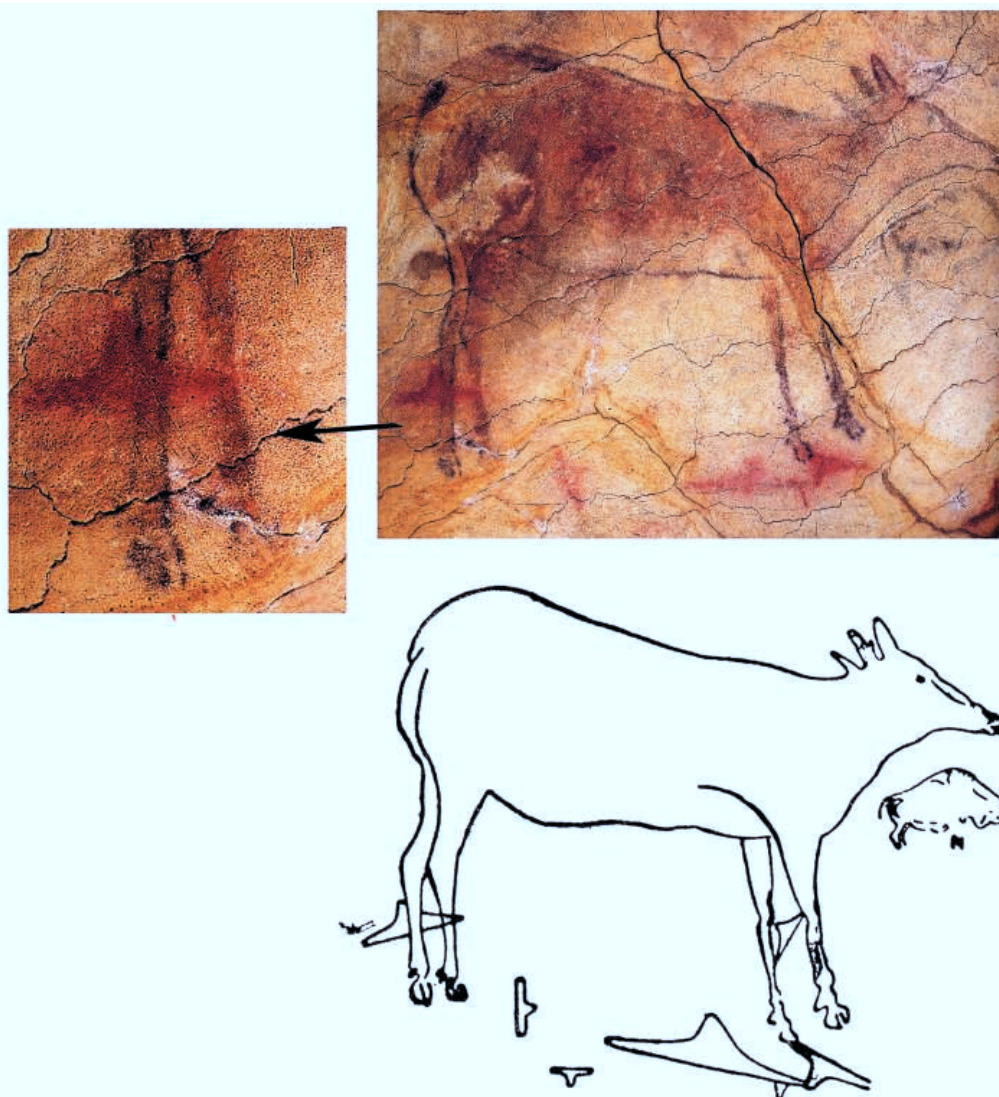


Fig. 3: Cierva del gran techo de la cueva de Altamira con claviformes entre las patas. Nótese la superposición del claviforme sobre la pata trasera de la cierva. Foto de PEDRO SAURA y calco de BREUIL & OBERMAIER.

gran panel (cierva-bisontes/antropomorfos) y en la tradición que ha seguido la Costa Cantábrica en cuanto a los animales dominantes en sus santuarios, algunos casi monotemáticos.

Si observamos la representaciones de ciervos, y mejor de ciervas, en el arte paleolítico cantábrico veremos que en una época determinada (Solutrense y Magdaleniense Inferior) presiden los paneles centrales de los santuarios (Llonín, Pasiega A) ; se encierran en camarines especiales (Chimeneas) o en hornacinas (Castillo); ocupan estrechas galerías terminales (cola de caballo de Altamira, corredor de la galería B7 de Pasiega) e incluso se convierten en protagonistas casi absolutos de santuarios monotemáticos (Covalanas o Arenaza).

Las ciervas aparecen además representadas bajo muy variadas convenciones estilísticas: las

hemos visto grabadas en el Gravetiense/Solutrense inferior de la Lluera con la típica convención trilineal para la cabeza presente también en Parpalló; las encontramos de nuevo en el Solutrense avanzado pintadas en rojo, bien en tinta plana como en Pendo, bien en contorno como en Pasiega o en tamponado como en Covalanas y Arenaza; de nuevo reaparecen bajo el estereotipo del grabado de trazo múltiple en cuello y papada característico del Magdaleniense Inferior en Altamira y Castillo y en muchos otros ejemplos de arte mueble entre los que destacaremos la recientemente descubierta en el nivel 17 de Mirón que nos permite aquilatar la fecha de 15450 ± 160 típica del clásico Magdaleniense Inferior (STRAUS & GONZÁLEZ MORALES, 2003 & FORTEA, e.p.).

En cuanto a las figuras lineales en negro del camarín de Las Chimeneas afectan sólo a ciervos y se inscribirían también en el Magdalenense Inferior, según la datación de C^{14} del ciervo nº 20 de 15070 ± 140 , aunque las características estilísticas de los tectiformes en negro de la misma cueva y su fecha mil años más reciente llevan a GONZÁLEZ SAINZ a plantear dudas sobre la validez de la datación propuesta que, aceptan el resto de los autores del artículo (MOURE *et alii* 1996: 317 y 318). En esta misma línea, una datación idéntica ha entregado la cierva en trazo negro de La Hoya en Altamira de $15050 \pm 180BP$ (MOURE *et alii* 1996-304)

La fecha de 14480 ± 250 obtenida para un omoplato de Altamira² con cabeza de cierva grabada nos llevó (UTRILLA, 1994, 106 y 108) a enfrentarnos a la posibilidad de que los grabados estriados del gran techo fueran contemporáneos de los policromos (incluso un par de bisontes entregaban fechas algo anteriores) y en tal caso estarían en relación con la Gran Cierva situada a la izquierda del panel, la cual sería la última y brillante representante de su especie. En la misma cronología incide la datación en $14650 \pm 140BP$ de un trazo negro infrapuesto a una cierva grabada con bandas en estriado de la misma cueva de Altamira (MOURE *et alii* 1996: 305).

En resumen, tal como señalamos en 1994, el Gran Salón de Altamira representaría el preciso momento en el que el bisonte (y con él su «clan») sustituye a la cierva como animal «sagrado» dominante, a fines del Magdalenense Inferior y comienzo del Medio, lo que hemos llamado «la crisis del 14.400» (UTRILLA 1994, 109). La cierva sigue estando presente en el gran panel en su nueva forma policroma, junto a varios ejemplares grabados de trazo estriado; está incluso magnificada respecto a su tamaño real en relación con el del bisonte, pero ahora aparece en un extremo, no ocupa el panel central principal, tiene sus patas trabadas por una cuarentena de claviformes triangulares e incluso presenta en su entorno (en el interior y justo al lado) tres antropomorfos, visiblemente masculinos, que adelantan sus brazos como si quisieran atraparla, aunque para algunos au-

tores (FREEMAN & GONZÁLEZ ECHEGARAY 2001, 90) los brazos levantados, «como si rezaran», les permiten catalogar a estos seres como «orantes».

Para ellos, aunque se estima generalmente que los antropomorfos grabados forman parte de una fase precedente en la decoración de la gruta, un examen atento del techo muestra que, aunque ciertos grabados han sido efectuados antes de las pinturas, otros sin embargo han sido cincelados en las figuras pintadas. «La estrecha asociación de los policromos con ciertas figuras grabadas, particularmente grandes ciervas, así como las actitudes de los antropomorfos sugieren que existe quizás un lazo entre estas decoraciones y que estos dos conjuntos decorativos son *grosso modo* contemporáneos».

La imaginativa interpretación de MAX RAPHAEL (1945) acerca del Gran Techo de Altamira como una batalla entre dos fuerzas, quizás dos clanes enemigos, cuyo totem es el bisonte para unos y el ciervo para otros, sería ir quizá demasiado lejos, máxime cuando interpreta a uno de los bisontes como un hechicero o un jefe y atribuye al caballo que observa la lucha el papel de aliado del clan de la cierva, ya que posee una imagen de ella en el interior de su cuerpo. Para RAPHAEL la cierva simbolizaría con su «ternura majestuosa» lo femenino mientras que el poderoso bisonte representaría lo masculino, inaugurando así la interpretación sexual (y también social) del arte paleolítico que años después desarrollarían LAMING EMPERAIRE y LEROI GOURHAN.

Nosotros no vamos a ir tan lejos pero sí proponemos que, aunque el culto a la cierva sigue estando vigente en Altamira, éste se encuentra escondido (tramo final de la cola de caballo), hecho que es interpretado por FREEMAN y G. ECHEGARAY (2001, 100) como un intento de no menospreciar a las ciervas, evitando «insultar a una fuente de alimentación tan importante y de asegurar que los ciervos continuarían sacrificándose para las necesidades de los humanos».

En la misma línea parece pronunciarse BERNALDO DE QUIRÓS (1994, 263) cuando recalca que los tres núcleos en los que se estructura la zona con figuras de la cueva de Altamira (gran panel, zona de «la hoya» y «cola de caballo», los tres sin salida) presentan todos ellos ciervas en posición terminal.

Otro ejemplo de claviforme podría encontrarse sobre el lomo de la cierva de Covalanas que vuelve su cabeza hacia atrás, quizá mirando a un signo curvo que tendría forma de boomerang y que se

2) Esta contemporaneidad de ciervas estriadas, gran cierva policroma y bisontes inquieta a algunos prehistoriadores como J. FORTEA en su estudio de las superposiciones de Llonín, quien prefiere fijarse en la fecha más antigua del omoplato de Mirón «que aporta una respuesta a las contradicciones entre las dataciones algo más antiguas de los bisontes, la estratigrafía parietal y la datación única de un omoplato procedente de las antiguas excavaciones» (FORTEA *et alii*, e.p.).

confunde con un supuesto despiece del lomo. La parte superior de este signo ha desaparecido en el panel actualmente conservado pero aparece bien diferenciado en fotografías anteriores a los años 50, como la existente en el Museo de Brno. (GARCÍA DIEZ y EGUIZABAL, 2003, 45, fot. 12) (fig. 4)

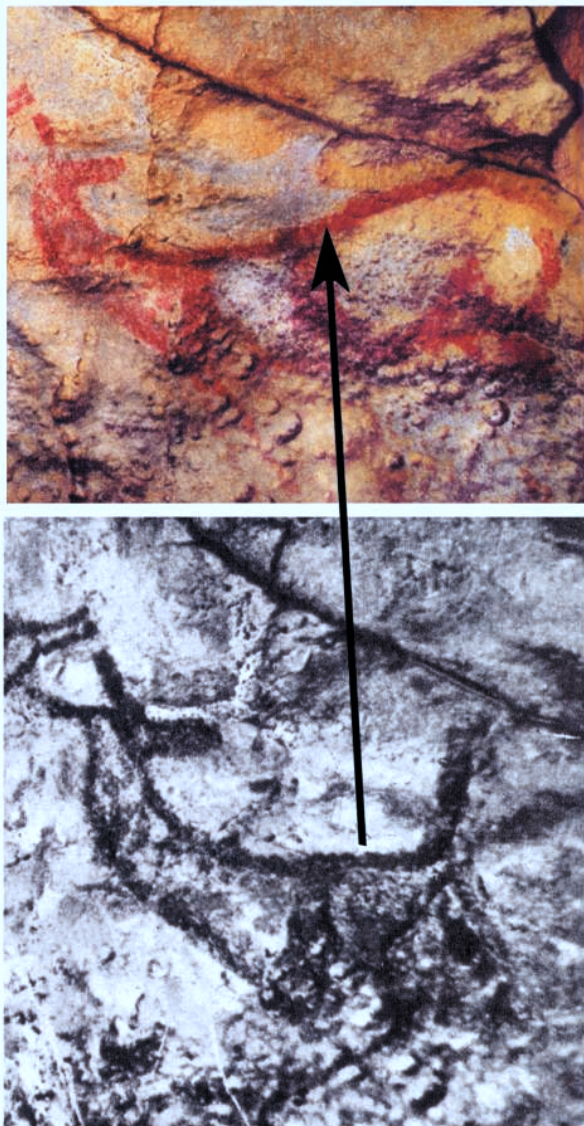


Fig. 4: Cierva retrospectiva de Covalanas con arma arrojadiza en el lomo (según EGUIZABAL & GARCIA DIEZ)

2.3. Los portadores de boomerang de la cueva del Chopó (Obón Teruel) (fig. 5)

Se trata de un abrigo de arte levantino ubicado en la cuenca del río Martín (Teruel), el cual ha entregado una procesión de una quincena de personajes masculinos de larguísimo talle que portan en sus manos boomerangs dobles o triples (PICAZO *et*

alii, 2001-2002). Las pinturas forman un friso continuo de unos 3,5 m. de longitud por 1,5 m. de altura, estando ubicado el abrigo a ocho metros en vertical sobre el cauce del río, con un difícil acceso. El interés de la representación reside en primer lugar en el arma arrojadiza empleada que, aunque estaba presente en algunas figuras de otros abrigos, como el Barranco de las Olivanas en la zona de Albarracín (fig. 25 del calco de PIÑÓN, 1982) o en la Fuente del Sabuco en Murcia, (19 y 25 de la publicación de MATEO SAURA, 1999) o en el Tojal de las Bojadillas IV (figura 217 de ALONSO y GRIMAL, 1996) no se había documentado con tanto detalle ni como tema principal de la escena. El tema de los boomerangs es, por otra parte, relativamente frecuente en escenas de arte sahariano o en el arte del Antiguo Egipto (PICAZO & MARTÍNEZ-BEA e.p.)

En segundo lugar destaca el gran tamaño de las figuras humanas portadoras del boomerang, cuyo largo talle les lleva a superar el metro de longitud, algo sorprendente en el arte levantino. Éstas aparecen alineadas en dos filas, suelen llevar en su mano derecha dos o tres boomerangs mientras que con la izquierda se están preparando para arrojar el siguiente, apareciendo reflejados los distintos momentos de la posición de tiro. El último personaje de la fila superior lleva en cambio un bastón con extremos engrosados en su mano derecha. Aunque estos antropomorfos reproducen un modelo muy extendido en el arte levantino (tipo Civil), el hecho de haber prolongado el cuerpo en la zona del abdomen hasta medidas ciertamente imposibles, da la sensación de que pretende proyectar un mensaje específico, el magnificar a los individuos. La asociación de individuos y armas poco habituales como los boomerangs, «refuerza el carácter simbólico de la escena y proyecta la imagen de una composición referida no al plano de lo cotidiano sino al ámbito de lo extraordinario, probablemente de lo sagrado» (PICAZO *et alii*, 2001-2002).

Ahora bien ¿contra qué o quién arrojan sus armas? Un ciervo macho (nº 1 en el calco de PICAZO) está en línea con los siete cazadores superiores, del mismo modo que los ciervos nº 13 y 30, superpuestos a los personajes longilíneos nº 23, 14 y 24, pudieran ser las víctimas de tres cazadores (números 3, 5 y 6) que se ubican en dirección contraria. En ese caso se habría pintado en primer lugar la escena de las figuras que miran a la izquierda y en un segundo momento la de las que miran a la derecha.

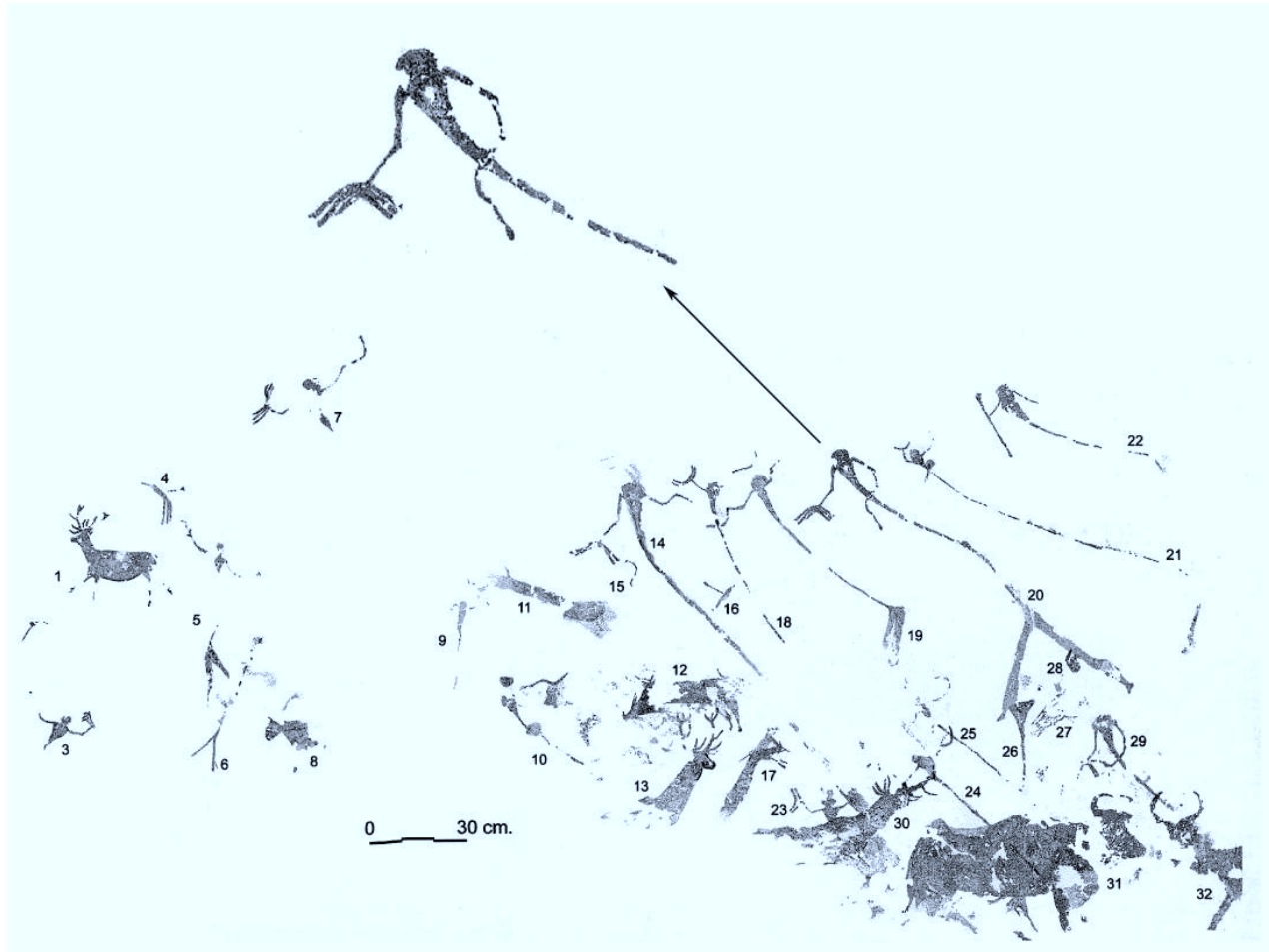


Fig. 5: Cueva del Chopo (Obón, Teruel). Personajes longilíneos portando boomerangs acechando a ciervos y detalle de uno de ellos (según PICAZO *et alii*).

No hay que descartar sin embargo la posibilidad de que no se trate en realidad de una escena de caza, sino de guerra entre dos grupos humanos contrapuestos. Los dos toros enfrentados son anteriores a los cazadores ya que se encuentran infrapuestos a ellos y probablemente no tengan relación con la escena representada.

3- CIERVOS ATRAPADOS A MANO O CON LAZO EN EL ARTE RUPESTRE POSTPALEOLÍTICO

En el arte rupestre levantino existen varios ejemplos en los que los ciervos parecen formar parte de un ritual ceremonial que les lleva a presidir en solitario los covachos (caso de Chimiachas en el río Vero) o a aparecer acompañados de otros ciervos y ciervas en actitud reposada y majestuosa (Arpán, Plano del Pulido de Caspe, Roca dels Moros de Calapatá, Frontón de los Cápridos de

Alacón, gran ciervo de Valdelcharco) siendo repintados una y otra vez, tal como ocurre en el abrigo de la Tenalla (VIÑAS *et alii*, 1986-87). En otros casos incluso se han transformado en ciervos antiguas representaciones de toros (Cantos de la Visera, Cueva de la Vieja de Alpera) (VINAS & SAUCEDO, 2000, 61) de tal modo que la desaparición progresiva de los toros a favor de los ciervos podría relacionarse con un cambio en el sistema simbólico y tal vez también económico de estas comunidades (PICAZO *et alii* 2001-2002). Todo ello llevaría a plantear la posibilidad de que los ciervos fueran animales sagrados (BELTRÁN 1968, 54-55), dada su insistente presencia en los paneles, estando, con algunas excepciones como Cavalls, al margen de escenas de caza en las que suelen verse implicados otros animales, especialmente cabras o jabalíes.

3.1. La escena ceremonial de Muriecho (río Vero, Huesca) (fig. 6)

Este carácter simbólico de los ciervos se vería reforzado por la existencia de rituales relacionados con la captura de ejemplares vivos, tal como pone de relieve la magnífica escena del abrigo de Muriecho (BALDELLOU *et alii*, 2000; UTRILLA & CALVO, 1999, 61-63). Según su descubridor, se trataría de "una especie de ceremonial venatorio o de celebración ritual que rebasa ampliamente los límites de una actividad cazadora pura y sencilla" (BALDELLOU, 1991: 46).

En el panel citado toda la población, 39 figuras humanas, parece participar de un acontecimiento que tiene un marcado carácter lúdico o religioso. En el centro aparece un gran ciervo macho, al que diversos personajes intentan inmovilizar agarrándolo de los cuernos, patas y cola, mientras que otros dos se dirigen hacia él llevando en su mano un arco y una barra recta de la que cuelga un lazo, quizá para amarrar los cuernos del ciervo (grupos C y D). Los 14 personajes de la parte superior (A) (en dos filas de siete individuos, estando sentados los dos de los extremos) participan como espectadores de la "puesta en escena" manteniendo sus brazos paralelos y adelantados, como si tiraran hacia atrás, aplaudieran el espectáculo batiendo palmas o simplemente hicieran ruido para favorecer la captura del animal. A la derecha, un segundo grupo (B) presenta 6 figuras movidas que parecen danzar (las 3 de la izquierda) o tocar instrumentos musicales (las 3 de la derecha). Se pensó en separar a los personajes espectadores (grupos A y B) de los que forman parte activa de la escena en torno al ciervo (C y D) pero la misma coloración y la propia interrelación de las figuras que se rozan, se cruzan y se aproximan en una especie de « juntos pero no revueltos » inclina a interpretar todo el conjunto como una escena única. (BALDELLOU *et alii*, 2000, 63).

El hecho de que en esos rituales, así como en sus referentes análogos del yacimiento anatólico de Çatal Hüyük que luego comentaremos, se vea implicada una gran parte de la comunidad (39 individuos seguros y tres más dudosos) y que se centren en grandes machos adultos y no en crías o hembras, apoyaría su carácter ritual o lúdico mejor que su relación con meras prácticas de tipo económico ligadas a una especie de protoganería. Quizá fuera un exponente de rituales de agregación social o religiosa, resultante de un incremento de la complejidad ceremonial de comienzos del Neolítico, algo similar a lo que FAIRÉN y GUILABERT

proponen para el arte macroesquemático alicantino (2002-2003, 20).

En el arte esquemático el abrigo de Mallata, también en el río Vero, presenta tres escenas de ciervos llevados mediante ronzal o lazo por personajes masculinos, estando representadas en los espolones salientes del abrigo en un lugar bien visible (Fig. 8, nº 6, 7 y 8). El tema evoca la escena de la captura del ciervo vivo de Muriecho (ubicado a muy poca distancia de Mallata) como si fuera la culminación lógica del acto lúdico/sacro que allí se realizaba. La escenografía es también singular ya que Muriecho se localiza próximo al espectacular arco natural del Portal de Cunarda, visible desde el abrigo y lugar por donde se verían obligados a pasar los ciervos encajonados en el estrecho barranco de Fornocal.

3.2. Los frescos de Çatal Hüyük (Turquía) (Fig. 7)

Lo más sorprendente de la representación de Muriecho es su paralelismo temático, e incluso estilístico, con las pinturas de las paredes de algunas casas del yacimiento neolítico de Çatal Hüyük, donde existen al menos cinco escenas de captura colectiva de ciervo vivo, datadas en el VI milenio a.C., acompañadas de otras referidas a toros o jabalíes, siendo estos últimos capturados mediante redes (MELLAART 1962 y 1975, figs. 54-55 y 87; MÜLLER-KARPE 1968, fig. 118, nº 1, 3, 5, 6 y 7 y fig. 121, nº 1,2,3,4,5 y 8).

En dos de ellas, las más similares a la escena representada en Muriecho, un gran ciervo en rojo es rodeado por varios personajes en negro y rojo, que le agarran uno por la lengua, otro por la cola y un tercero por la pata delantera (Figs. 7, nº 3 y 4) mientras otras figuras más alejadas participan también en la escena corriendo hacia el animal. Procede de la pared norte del santuario F V.1.

En otros ejemplos procedentes del santuario A.III.I, (Fig. 7.2) los personajes, vestidos con pieles de leopardo en su cintura, se acercan con una especie de arma arrojadiza en su mano derecha (¿de nuevo algo similar a un boomerang?) y arcos-lazos en su mano izquierda para amarrar al ciervo por los cuernos. A la izquierda del ciervo retrospectivo³, los personajes calificados por MELLAART como « cazadores danzantes » que miran hacia el toro de la pared contigua llevan dos arcos/lazos, uno en cada mano, mientras que otros portan en la mano derecha arcos y « clubs » (MELLAART 1965, 61-64, p. 171; MÜLLER-KARPE fig. 118, nº 3 y 6). Uno de ellos (Fig. 7.1) se representa incluso en el momento de arrojar el lazo hacia un ciervo retrospectivo que

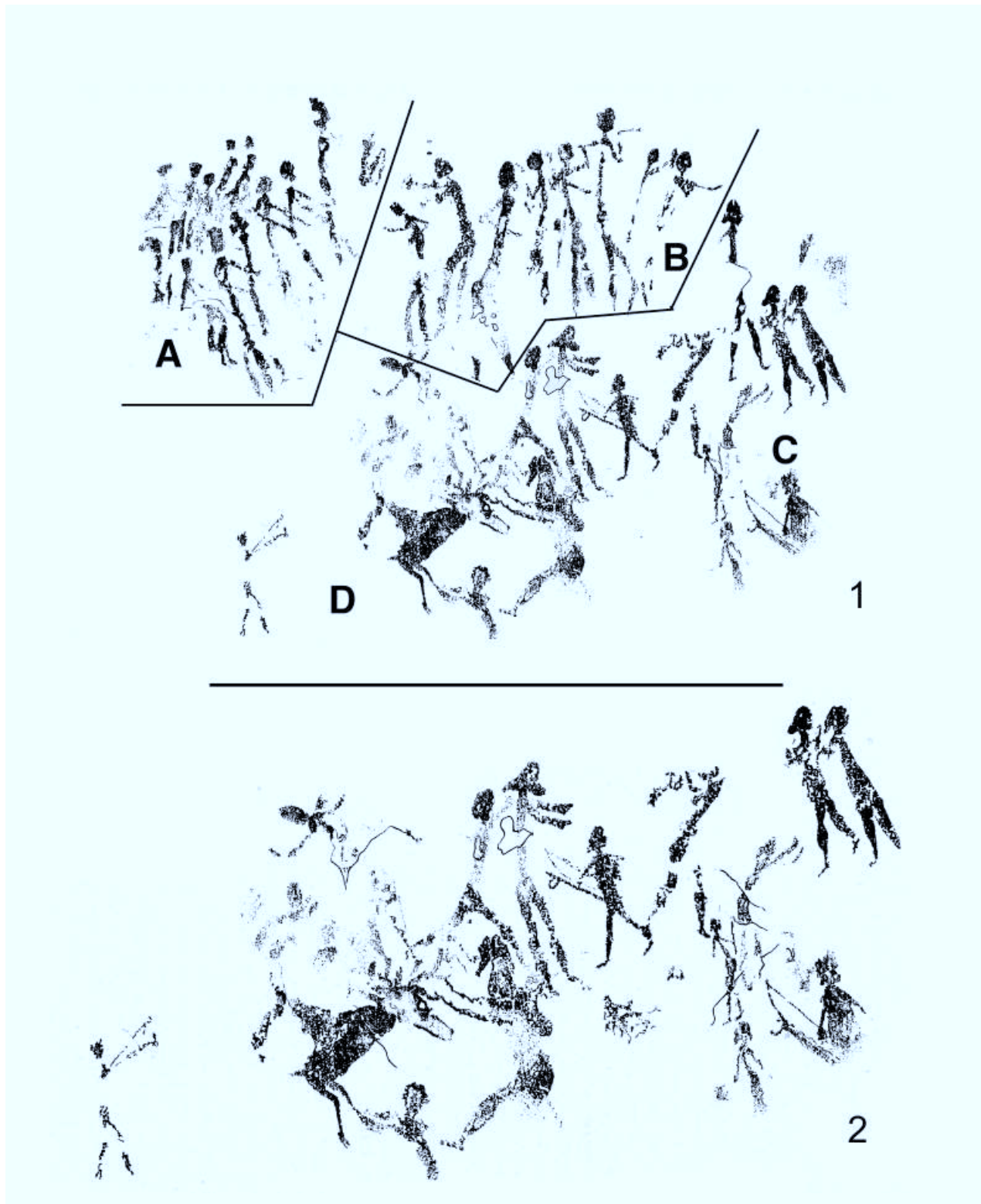


Fig. 6: Abrigo de Muriecho (Colungo, Huesca). Escena de la captura del ciervo vivo.

1: Conjunto de la escena central con aporte de espectadores y quizá músicos y danzantes.

2: Detalle de la escena central (zonas C y D) Nótese a la derecha los dos personajes que portan arco, vara y lazo. (Calco según BALDELLOU *et alii*).



Fig. 7: Frescos de Çatal Hüyük ;

- 1: captura del ciervo con lazo;
 - 2: captura del ciervo con arma arrojada y lazo;
 - 3 y 4: Captura del ciervo a mano.
- Calcos según MELLAART³.

con sus patas replegadas ha sido tumbado de rodillas por dos atacantes. En este caso es una manada completa de ciervos, con hembras y crías, la que es objeto de la captura aunque, bien es cierto, que los personajes atacantes sólo parecen estar interesados por los ciervos machos.

3) Existe una confusión en la publicación de MELLAART acerca de la orientación de alguna de las figuras. Así en las fotos de la fig. 61-63 la página de la derecha parece estar invertida a modo de espejo ya que en la reconstrucción total de la escena de la fig. 48 en la página 171 en la que se reconstruye la habitación principal del santuario AIII.1 los cazadores con dobles arcos se encuentran a la izquierda del ciervo retrospectivo

Por otra parte, quizá exista una diferente jerarquización social entre los cazadores, ya que los participantes en las escenas con «club» y arco/lazo portan lujosas pieles de leopardo en su cintura y en su cabeza mientras que los que agarran directamente a los ciervos con sus manos suelen aparecer desnudos. Junto a ellos los citados personajes armados y ornamentados parecen dirigir la ceremonia. ¿Acaso la captura a mano podría tratarse de un ritual de iniciación de los más jóvenes que todavía no han conseguido los elementos distintivos de su rango social?. Esta interpretación estaría en la misma línea que el carácter iniciático que se atribuye en los frescos minoicos a las escenas de «taurokathapsia» (salto de los toros por parte de jóvenes).

Comentaremos también que sólo se representa el sexo erecto de los ciervos en las escenas en que son capturados directamente a mano (Figs. 7.3 y 7.4) mientras que en la captura con lazo se omite el detalle (Figs. 7.1 y 7.2)

Todo ello nos indica la existencia de unas creencias neolíticas presentes en uno de los focos orientales que primero recibió la difusión de esta cultura y que parece haber tenido un papel importante en la distribución de la misma hacia el Mediterráneo Occidental. El hecho de que cerámicas valencianas en Or y Sarsa y también los cantos pintados de la vecina cueva de Chaves presenten algunos motivos similares a los pintados en el santuario VI-A-66 del yacimiento turco (cruces antropomorfas levantando los brazos y señalando los cuatro puntos cardinales) (HERNÁNDEZ 2000, 147, fig. 112; UTRILLA & BALDELLOU, 2001-2002, 101) o que se repitan los temas comunes como los orantes, los piernabiertos o «dioses cabalgando sobre animales» en el arte esquemático parece confirmar las relaciones del Este de la Península con el Mediterráneo Oriental (UTRILLA, 2002, 197; UTRILLA & CALVO, 1999, 63).

3.3 Otros ejemplos en el arte levantino (fig. 8)

El tema de la captura del ciervo vivo pudiera rastrearse también en algunos abrigos levantinos turolenses de la cuenca del río Martín, como los Chaparros de Albalate del Arzobispo (fig. 8.1) o el tío Garroso de Alacón (fig. 8.2). El primero, el más claro de todos, presenta un ciervo macho con las patas traseras trabadas o replegadas que es agarrado por dos personajes: uno le sujeta una de sus patas delanteras y el otro, una figura tripuda similar a dos arqueros que se enfrentan con arcos y flechas más arriba en el mismo panel, le agarra

por los cuernos mediante una complicada torsión de su brazo derecho que presenta sus dedos bien marcados⁴. A reseñar que tanto el ciervo de Muriecho como el de Los Chaparros tienen claramente representado el ojo mediante un espacio en blanco en la zona correspondiente, algo realmente insólito en el arte levantino.

En el Garroso de Alacón un hombrecillo manipula entre las patas traseras de un gran ciervo macho de cuerpo muy alargado. En opinión de BELTRÁN y ROYO (2000, 22) existió un animal anterior al que estaría vinculado el personaje, el cual fue cubierto por el ciervo citado, quizá en un proceso de repintado de la figura. La interpretación como escena de castración no es en absoluto concluyente, aunque se sugiere a modo de hipótesis. En la parte de los cuernos del ciervo una figura humana filiforme incompleta se acerca a ellos. De igual modo, en Valdelcharco del Agua Amarga, en Alcañiz, un gran ciervo central tiene frente a él un personajillo filiforme que se acerca a su morro y otro detrás junto a sus astas, aunque debe tratarse sin duda de una escena acumulativa.

En la Cañada de Marco de Alcaine, también en el río Martín, SEBASTIAN (1993, lam. LXXVIII) reporta en su escena IV, nº 29 una posible acción de monta donde una figura humana barbuda y con dos plumas en la cabeza agarra del lomo con sus brazos a un animal, quizá un ciervo, ya que se encuentra acompañado de una cierva.

De nuevo en Teruel, en la zona de Albarracín, en el Barranco de las Olivanas (Tormón) existe una escena a la izquierda del panel en la que un personaje filiforme se acerca con una vara en su mano a los cuernos de un ciervo.

En Levante podrían relacionarse lejanamente con escenas de captura de ciervo vivo las presentes en Racó de Nando en la que un personaje se acerca a un ciervo por detrás mientras otro cabalga directamente a un segundo ciervo, con un personaje delante que le azuza con un palo según la versión (al parecer no demasiado fiable) que LYA DAMS (1982:82, fig.70) ofrece de la escena. Esperaremos a la publicación definitiva para pronunciarnos sobre ella (Fig. 8.3).

Más al Sur, en la cueva de la Vieja de Alpera (fig. 8.4) un personaje agarra por la cola a un ciervo

4) Por desgracia esta zona del panel ha desaparecido por un desconchado según se aprecia en el calco de BELTRÁN y ROYO de la publicación de 1997 (Fig. 72) debiendo acudir a la fotografía del grupo 45-48 de la publicación de BELTRÁN de 1989 sobre «El arte rupestre aragonés» para obtener la imagen completa. Afortunadamente M.J. CALVO realizó un calco perfecto para su Tesis Doctoral antes de la pérdida del brazo del arquero.

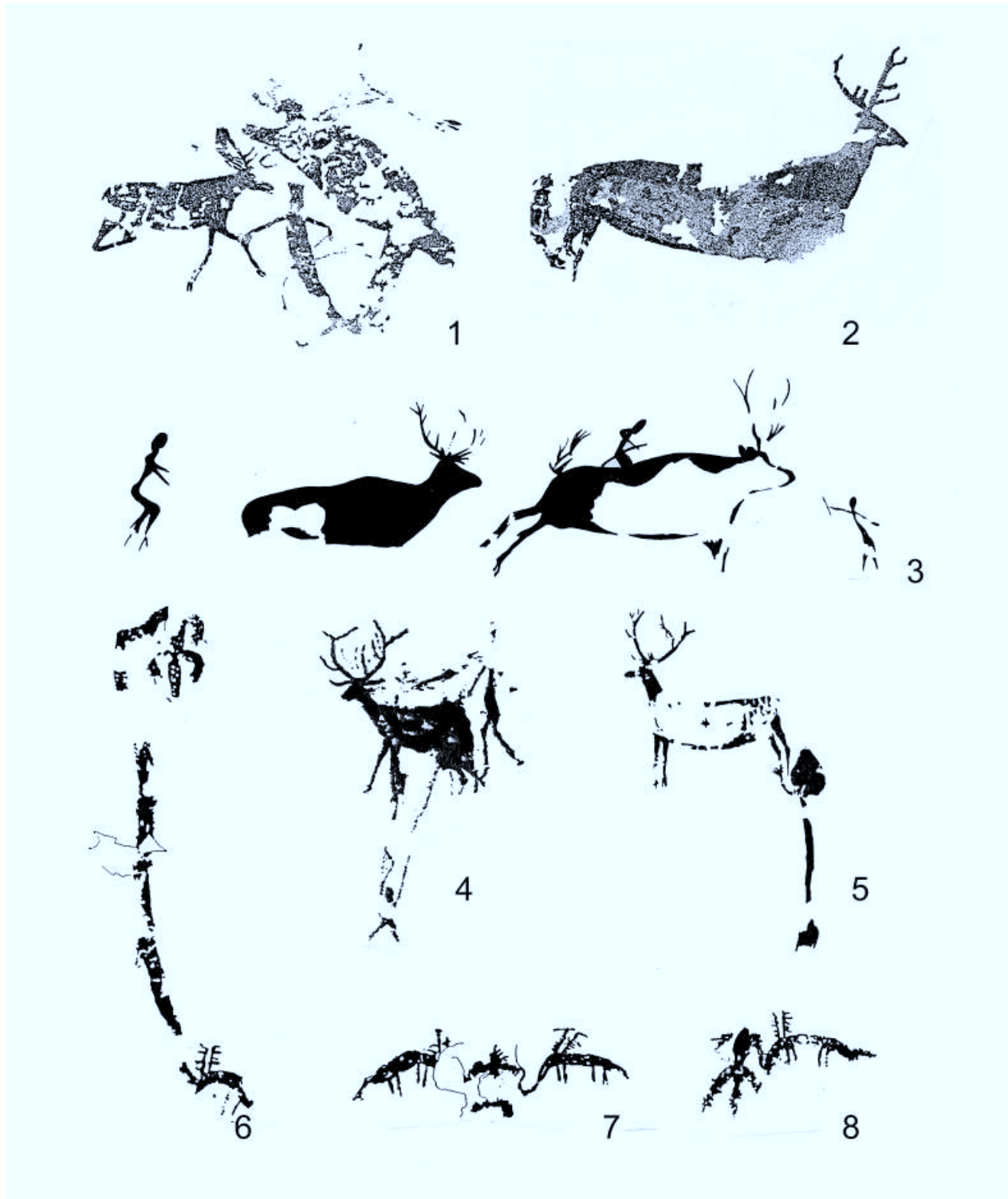


Fig. 8:

- 1: Los Chaparros de Albalate (según M.J. CALVO);
 2: El Garroso de Alacón (según M.J. CALVO);
 3: Racó de Nando (según DAMS);
 4: Cueva de la Vieja de Alpera (según ALONSO & GRIMAL);
 5: Solana de las Covachas (según ALONSO);
 6, 7 y 8: Tozal de Mallata: ciervos sujetos por personajes humanos
 esquemáticos mediante lazos o ronzales
 (según BALDELLOU *et alii*).

vo mientras otro prepara el lazo con una mano al mismo tiempo que con la otra sujeta una cuerda que lo une con el animal (figs. 106 y 105 del calco de ALONSO y GRIMAL, 1999). A reseñar que no todas las figuras de esta escena son del mismo color según indican los autores del calco, aunque el detalle no parece importante cuando hemos visto en Çatal Hüyük emplear distintos colores para el ciervo y los humanos.

En Solana de las Covachas (fig. 8.5) una figura humana levanta su brazo con los dedos bien marcados hasta lindar con las patas de un ciervo. El hecho de que un ligero engrosamiento en la zona de las caderas pudiera identificar a la figura como femenina (aunque no se aprecian los pechos) llevaría a poner en duda la identificación de la escena como captura de ciervo. Pudiera tratarse de una simple yuxtaposición sin vinculación alguna (ALONSO 1980, zona 6, figs. 135 y 140)

Existen además claros ejemplos de captura de cabras a mano en el arte rupestre levantino : citaremos los existentes en el abrigo del Engarbo I, en el valle del Segura (SORIA y LÓPEZ PAYER 1999); en el abrigo de Rossegadors/Polvorín en Castellón (MESADO, 1989); en el Arquero de los Callejones Cerrados de Albarracín (figuras 8 y 9 del calco de Collado, 1992); en el abrigo de Solana de las Covachas (figs. 136 y 137 de ALONSO 1980, p. 130) y en la clásica escena de la Araña III en la que un hombrecito filiforme arroja un lazo desde atrás a un animal (cabra por sus proporciones, aunque sus cuernos parecen de ciervo) (DAMS, 1984:137). Pero el tema de las cabras atrapadas a mano o lazo lo dejaremos para otra ocasión.

Señalaremos por último que la captura del ciervo a mano parece ser una idea de alcance universal como demostrarían las numerosas escenas documentadas en el arte rupestre de la Sierra de Capivara (Piauí, Brasil) donde los personajes humanos sujetan con sus brazos los venados y parecen mostrarlos al público (Fig. 9) (PESSIS, 2003, 148).

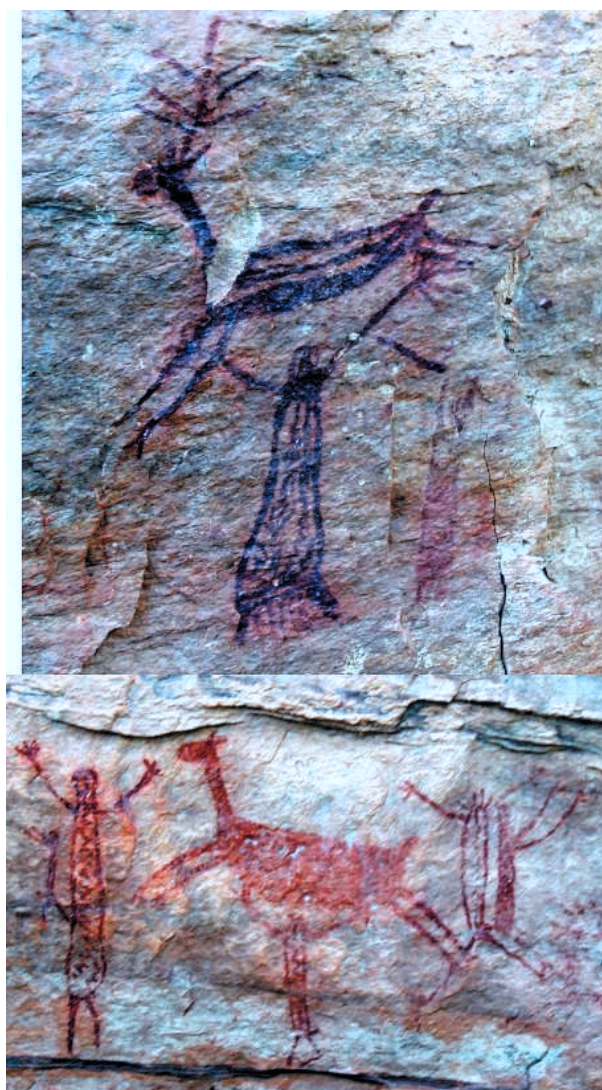


Fig. 9: Sierra de Capivara (Brasil). Ciervo (arriba) y cierva (abajo) mostrados en alto por figuras humanas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A.
1980 *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas. Nerpio (Albacete). Instituto de Estudios Albacetenses. Serie I, 6.* Albacete.
- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (eds.)
1996 *El arte rupestre prehistórico de la Cuenca del río Taibilla (Albacete, Murcia): Nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino.* 2 vols. Barcelona.
1999 *Introducción al arte levantino a través de una estación singular: la Cueva de La Vieja, Alpera (Albacete).* Alpera.
- ALTUNA, J. & MARIEZKURRENA
1984 "Bases de subsistencia de origen animal en el yacimiento de Ekain". In: ALTUNA & MERINO (Dir.) 1984, 211-280
- ALTUNA, J. & MERINO, J.M. (Dir.)
1984 El yacimiento prehistórico de la cueva de Ekain (Deba, Guipúzcoa). *Colección Barandiarán 1.* San Sebastián.
- AZÉMA, M.
1992 La représentation du mouvement dans l'art animalier paléolithique des Pyrénées. *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège-Pyrénées* 47, 19-76. París.
- BALBÍN, R. & GONZÁLEZ SÁINZ, C.
1996 Las pinturas y grabados paleolíticos del corredor b7 de la cueva de La Pasiiega (Cantabria). En *El hombre fósil 80 años después*, 271-294. Santader.
- BALDELLOU, V.
1991 *Guía Arte Rupestre del Río Vero.* Diputación General de Aragón. Zaragoza.
- BALDELLOU, V.; AYUSO, P.; PAINAUD, A. & CALVO, M.^a J.
2000 Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bércabo, Huesca). *Bolskan* 17, 33-86. Huesca.
- BARANDIARÁN, I.
1993 El lobo feroz: la vacuidad de un cuento magdaleniense. *Veleia* 10, 7-37. Vitoria.
2003 *Grupos homoespecíficos en el imaginario mobiliario magdaleniense. Retratos de familia y cuadros de género.* Anejos de Veleia. Series Minor, 21. Vitoria.
- BEAGLEHOLE, E.
1936 *Hopi hunting and hunting ritual.* Yale University Publications in Anthropology 4. Oxford University Press.
- BELTRÁN, A.
1968 *Arte Rupestre Levantino. Monografías Arqueológicas IV.* Universidad de Zaragoza. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. & ROYO LASARTE, J.
1997 *Los abrigos prehistóricos de Albalate del Arzobispo (Teruel).* Colección Parque Cultural del Río Martín. Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo. Zaragoza.
- BELTRAN, A. & ROYO, J.
2000 La cueva del Tío Garroso en el Cerro Felio (Alacón, Teruel). *Cauce* 6. Zaragoza.
- BERNALDO DE QUIRÓS, F.
1994 Reflexiones en la cueva de Altamira *Museo y centro de investigación de Altamira. Monografía 17*, 261-267.
- BOULE
1911 Reconstitution d'un chef-d'oeuvre de l'art paléolithique. *L'Anthropologie* 22, 733-736. París.
- BREUIL, H. & LANTIER
1959 *Les hommes de la pierre ancienne (Paléolithique et Mésolithique).* Payot. París.
- BREUIL, H. & OBERMAIER, H.
1935 *The Cave of Altamira at Santillana del Mar, Spain.* Junta de las Cuevas de Altamira; The Hispanic Society of America y Academia de Historia. Madrid.
- BUISSON, D.; MENU, M.; PINÇON, G. & WALTER, P.
2003 *Les objets colorés du Paléolithique Supérieur.* In: CLOTTE & DELPORTE (Dir.), 45-49. París.
- CHAUCHAT, C. (Ed.)
2000 L'habitat magdalénien de la grotte du Bourrouilla à Arancou (Pyrénées-Atlantiques). *Gallia Préhistoire* 41, 1-151. París.
- CLOTTE, J. & DELPORTE, H. (Dir.)
2003 *La grotte de La Vache (Ariège).* Éditions de la Réunion des Musées Nationaux. París.
- COLLADO, O.
1992 *Los abrigos pintados del Prado del Navazo y zona del Arrastradero.* Parques Culturales de Aragón. Diputación General de Aragón. Zaragoza.
- DAMS, L.
1984 *Les peintures rupestres du Levant espagnol.* Ediciones Picard. París.
- DAVIDSON, I.
1989 La economía del final del Paleolítico en la España Oriental. Servicio de Investigación Prehistórica. *Serie de Trabajos Varios* 85. Valencia.
- DELPORTE, H.
1984 L'art mobilier et ses rapports avec la faune paléolithique. *La contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques.3.e Colloque de la Société suisse des sciences humaines:* 111-142. Éditions Universitaires de Fribourg.
- EVERS, D. & VALDE-NOWAK, P.
1994 Wurfversuche mit dem Jungpaläolithischen wurfgerät aus der Oblazowa-Höhle in den polnischen Karpaten. *Archäologisches Korrespondenzblatt* 24, 137-144.

- FAIRÉN, S. & GUILABERT, A.P.
2002-03 El neolítico en las comarcas centro-meridionales valencianas: matices sobre el modelo dual. *Recerques del Museu d'Alcoi 11-12*, 9-26. Alcoi.
- FLON, Ch. (Ed.)
1986 *Gran Atlas de Arqueología*. Ebrisa. Barcelona.
- FORTEA, J.
e.p. La plus ancienne production artistique du Paléolithique ibérique. *Pittura paleolitiche nelle Prealpi venete. Grotta di Fumane e Riparo Dalmieri*. Verona. Junio 2003
- FORTEA, J.; RASILLA de la, M. & RODRÍGUEZ, V.
e.p. L'art pariétal et la séquence archéologique paléolithique de la grotte de Llonín (Peñamellere Alta, Asturias, Espagne). *Arts et sociétés*. Toulouse
- FREEMAN, L.G. & GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.
2001 *La grotte d'Altamira*. La Maison des Roches. París.
- FRITZ, C. & ROUSSOT, A.
2000 L'art mobilier. In: CHAUCHAT (Ed.) 2000: L'habitat magdalénien de la grotte du Bourrouilla à Arancou (Pyrénées-Atlantiques). *Gallia Préhistoire 41*, 54-97. París.
- GARCÍA DÍEZ, M. & EGUIZÁBAL J.
2003 *La cueva de Covalanas. El grafismo rupestre y la definición de territorios gráficos en el paleolítico cantábrico*. Gobierno de Cantabria. Santander.
- GÓMEZ-TABANERA, J. M.
2002 El enigma del bumerang australiano y sus presuntos predecesores en el Viejo Mundo. *VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios del Pacífico*. Oviedo.
- GONZÁLEZ SÁINZ, C. & CACHO, R.
2003 The Cave of Altamira. *Hugo Obermaier-Gesellschaft. 45th Annual Congress. Santander. Field Trips Guidebook*, 67-87. Santander.
- HERAS de las, C.
1994 Estudio de la estructuración del espacio artístico en el Arte Paleolítico. La galería "A" de la cueva de La Pasiega. In: *Homenaje al Dr. JOAQUIN GONZALEZ ECHEGARAY*. Museo y Centro de Investigación de Altamira, 17, 281-300. Madrid.
- HERNÁNDEZ, M.S.
2000 Sobre la religión neolítica. A propósito del arte macroesquemático. In: *"Scripta in Honorem". Enrique A. Llobregat Conesa*, 137-155.
- HIGGS, E.S. (Ed.)
1972 *Papers in economic prehistory*. Cambridge University Press.
- LASHERAS, J.A. (Coord.)
2003 *Redescubrir Altamira*. Turner. Madrid.
- MARSCHACK, A.
1972 Cognitive Aspects of Upper palaeolithic Art and Information Gathering. *Current Anthropology 13*, 445-461.
1972 *The roots of Civilization. The cognitive beginnings of man's first art, symbol and notation*. Weidenfeld and Nicolson. Londres.
- MATEO SAURA, M.A.
1999 *Arte rupestre en Murcia: noroeste y Tierras Latas de Lorca*. Editorial KR. Murcia.
- MELLAART, J.
1962 *Excavations at Çatal Hüyük*. Anat. Stud. XII-XIV.
1975 *Earliest civilisations at the Near East*. Londres.
- MESADO, N.
1989 Nuevas pinturas rupestres en la Cova dels Rossegadors (La Pobla de Benifassà, Castellón *Serie Arqueología VII*. Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón
- MOURE, A.; GONZÁLEZ SÁINZ, C.; BERNALDO DE QUIRÓS, F. & CABRERA, V.
1996 Dataciones absolutas de pigmentos en cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas. En *El hombre fósil 80 años después: 295-324*. Santander.
- MÜLLER-KARPE, H.
1968 *Handbuch der Vorgeschichte*. Munich, Jungsteinzeit.
- NOUGIER
1973 *Rouffignac. La grotte aux cent mammoths*. Les Éditions du Périgord Noir. Périgueux.
- PARSONS, E.C.
1956 A note on Zuñi deer-hunting. *Southwestern Journal of Anthropology 12*, 325-326. Albuquerque.
- PESSIS, A.M.
2003 *Imagens da pre-história. Parque Nacional Serra da Capibara*. Fundham. Sao Paulo
- PICAZO, J.; LOSCOS, R.; MARTÍNEZ BEA, M. y PERALES, M.P.
2001-02 Las pinturas rupestres de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel). *Kálathos 20-21*, 27-83. Teruel.
- PICAZO, J.V. & MARTÍNEZ BEA, M.
e.p. Bumeranes y armas arrojadas en el arte levantino. Las aportaciones de la Cueva del Achopo (Obón, Teruel). *Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea*.
- PIETTE, E.
1904 Classification des sédiments formés dans les caverns pendant l'âge du Renne. *L'Anthropologie 15*, 129-176. París.
1907 *L'Art pendant l'âge du Renne*. París.

- RAPHAEL, M.
1945 *Prehistoric Cave painting*. Princeton University Press. New York.
- SANCHIDRIÁN, J.L.
1997 Propuesta de la secuencia figurativa en la Cueva de la Pileta. En *El Món Mediterrani després del Pleniglacial* (18.000-12.000 BP). Col·loqui. Banyoles 1995. Centre d'Investigacions arqueològiques. *Sèrie Monogràfica 17*, 411-430. Girona.
2001 *Manual de arte prehistórico*. Ariel Prehistoria. Barcelona.
- SORIA, M. & LÓPEZ, M.
1999 Los abrigos con arte rupestre levantino de la Sierra de Segura. Patrimonio de la Humanidad. Arqueología Monografías. Jaén.
- STRAUS, L.G. y MORALES, G.
2003 El Mirón Cave and the 14C chronology of Cantabrian Spain. *Radiocarbon 45 (1)*, 41-58.
- SEBASTIÁN, A.
1993 *Estudio sobre la composición en el Arte Levantino*. Tesis Doctoral (inédita). Universidad de Valencia.
- STURDY, D.A.
1972 The exploitation patterns of a modern reindeer economy in West Greenland. In: Higgs (Ed.), 161-168.
- UTRILLA, P.
1976 Dos motivos decorativos frecuentes en el Magdaleniense Inferior Cantábrico. *XL Aniversario Est. Montañeses*: t. III, 336-397. Santander.
1994 Campamentos-base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del paleolítico peninsular. *Homenaje a JOAQUÍN GONZÁLEZ ECHEGARAY*. Museo y Centro de Investigación de Altamira. *Monografías 17*, 97-113. Madrid.
2000 *El arte rupestre en Aragón*. Colección CAI-100, nº56. Zaragoza.
2002 Epipaleolíticos y neolíticos en el Valle del Ebro. *El Paisaje en el Neolítico Mediterráneo. Saguntum-PLAV, extra 5*, 179-208. Valencia.
- UTRILLA, P. & BALDELLOU, V.
2001-02 Cantos pintados neolíticos de la Cueva de Chaves (Bastarás, Huesca). *Salduie 2*, 45-126. Zaragoza.
- UTRILLA, P. & CALVO, M.J.
1999 Cultura material y arte rupestre «levantino»: la aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. Una revisión del tema en el año 2000. *Bolskan 16*, 39-70. Huesca.
- UTRILLA, P. & MAZO, C.
1996 Le Paléolithique Supérieur dans le versant Sud des Pyrénées. Communications et influences avec le monde pyrénéen français *Pyrénées Préhistoriques. Arts et Sociétés*. 243-262 Pau, 1993
- VALDE-NOWAK, P.
2000 The Boomerang from Oblazowa and its Prehistoric context. *Anthropologie et Préhistoire*, 111, 88-94.
2003 Oblazowa Cave – new light on Gargas hands?. *Hugo Obermaier-Gesellschaft 45th Annual Congress on the occasion of the centenary of El Castillo (1903-2003)*, Santander.
- VALDE-NOWAK, P.; NADACHOWSKI, A. & WOLSAN, M.
1987 Upper Palaeolithic boomerang made of a mammoth tusk in south Poland. *Nature 329 n° 6138*, 436-438.
- VIÑAS, R., BADER, M & BADER, K.
1986-87 Una composición faunística en el Abric de la Tenalla. La Poble de Benifassà (Castellón). *Bajo Aragón, Prehistoria VII-VIII*, 359-368.
- VIÑAS, R. & SAUCEDO, E.
2000 Los cérvidos en el arte rupestre postpaleolítico *Quad. Preh. Arq. Cast. 21*, 53-68