



### CAZADORES Y PRESAS: SIMBOLISMO E INTERPRETACIÓN SOCIAL DE LAS ACTIVIDADES CINEGÉTICAS EN EL ARTE LEVANTINO

Juan F. Ruiz López.

*Departamento de Historia, Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades,  
Universidad de Castilla - La Mancha. Avda de los Alfares, 44. 16071 Cuenca (España)*  
E-mail: [jfruz@jfrl.jazztel.es](mailto:jfruz@jfrl.jazztel.es)

#### Resumen

La denominada 'falacia naturalista' del arte rupestre ha llevado a muchos investigadores del estilo levantino de la Península Ibérica a considerar que las escenas de caza representadas constituían un reflejo fiel de los modos de vida de las poblaciones de cazadores-recolectores. Por el contrario la evidencia arqueológica muestra la importancia de la caza hasta momentos avanzados del Holoceno Medio, en poblaciones que ya contaban con ganadería y agricultura. En este artículo se plantea, a partir del análisis de las propias imágenes, que las escenas de caza pintadas tienen un contenido social y simbólico que va más allá de la simple representación de las actividades cotidianas de sus autores.

*Palabras clave:* Arte Levantino, Neolítico, caza, domesticación, simbolismo social, segmentación social.

#### Abstract

The so called rock-art 'naturalistic fallacy' has led to many Iberian Peninsula Levantine Art researchers to consider that the hunting scenes depicted in this style were an accurate reflection of the hunter-gatherers way of living. On the contrary, the archaeological evidence is showing the significance of hunting until late Mid Holocene, even in populations that already knew cattle farming and agriculture.

In this paper, it is suggested from the analyses of the images that the hunting scenes depicted have a social and symbolic content that goes beyond the simple depiction of the everyday life of their authors.

*Keywords:* Levantine Art, Neolithic, hunting, domestication, social symbolism, *social segmentation*.

## Introducción

Las relaciones entre la fauna y las sociedades humanas del Holoceno de la Península Ibérica encuentran un extenso reflejo en las imágenes plasmadas en el arte rupestre al aire libre producido durante este período, sobre todo en el denominado arte levantino, es decir, el conjunto de pictografías de estilo predominantemente naturalista localizado en abrigos en la mitad oriental de la Península Ibérica.

Este estilo se caracteriza por la representación de complejas escenas en las que se expresa la interacción entre los grupos humanos y determinadas especies animales. Probablemente las más conocidas sean las escenas de cacería, en las que participan varios individuos y animales aislados o en manada de un reducido número de especies de caza mayor. Esta no es la única forma de interacción representada, sino que también aparecen actividades que se han interpretado como de domesticación o pastoreo, así como figuras humanas y animales que parecen guardar un mutuo respeto.

En este artículo intentaremos analizar cuál es la realidad social que se representan en los paneles levantinos en los que conviven representaciones zoomorfas y antropomorfas, en qué medida son un reflejo de su cotidianidad y cuál sería la forma de transmisión de conocimiento y de interacción simbólica entre las bandas de cazadores.

Las relaciones entre cultura y naturaleza que parecen enunciarse en estos paneles son en realidad en muchas ocasiones una vía de perpetuar una tradición en un momento de evolución social marcado por la adopción de formas de explotación económica agrarias y ganaderas, que paradójicamente lleva a reforzar el papel simbólico de las especies de fauna salvaje.

## Las relaciones hombre fauna en el arte levantino

Una de las principales diferencias existentes entre el arte paleolítico y el arte genéricamente postpaleolítico de la Península Ibérica, es el papel que juega en ambos la figura humana. Si en el primero su presencia es meramente testimonial, y en muchos casos reducida a retratos con un aire caricaturesco, como se puede observar en la Cueva de los Casares (Riba de Saelices, Guadalajara) (Cabré, 1940), en el arte postglacial adquiere caracteres de protagonista de muchos de los conjuntos, probablemente en el curso del proceso de adquisición de autoconciencia de la capacidad humana de intervenir sobre la naturaleza.

Las actitudes individuales o grupales representadas en estos conjuntos de pinturas rupestres al aire libre son muy variadas: escena de danza, ejecuciones rituales, enfrentamientos bélicos, recogida de miel, e incluso algunas escenas de la vida íntima y familiar de estas personas aparecen reflejadas en sus paneles. Pese a las notables diferencias que en muchos aspectos existen entre la forma de representar estos temas a lo largo de la geografía del arte levantino, es indudable que existe una marcada voluntad de

conservar unas ciertas formas y temáticas estereotipadas por encima de la distancia y del tiempo. De hecho, en el lenguaje plástico del arte levantino el número de posibilidades es bastante limitado, lo que debería alertarnos acerca de su significación y su distancia con respecto a la totalidad de su vida social.

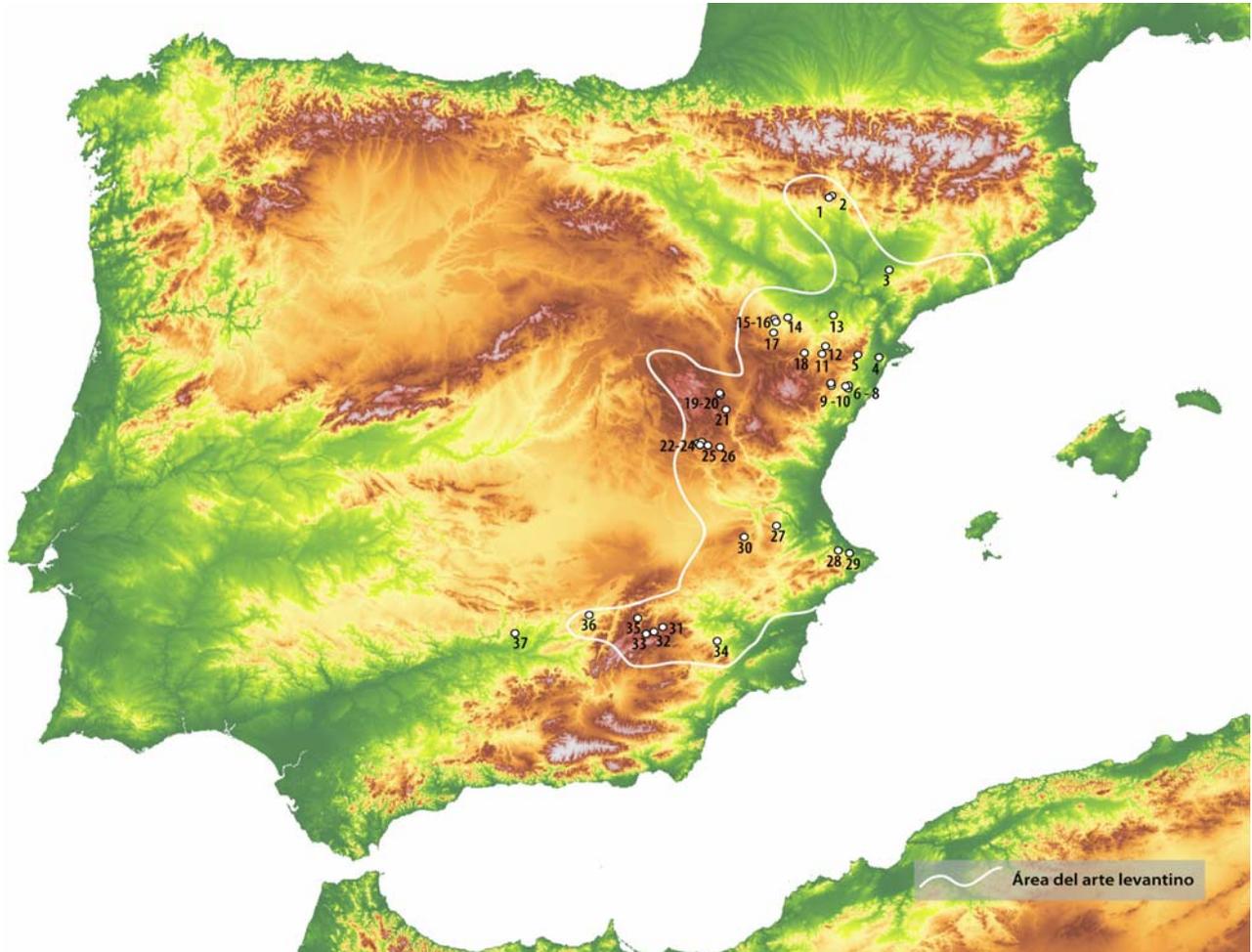


Figura 1. Mapa de situación de los lugares citados en el texto. Prov. Huesca: 1. Muriecho (Colungo), 2. Chimiachas (Colungo); Prov. Lérida: 3. Cova dels Moros (El Cogul); Prov. Tarragona: 4. Abric I Ermita (Ulldecona); Prov. Castellón: 5. Cova dels Rossegadors (Pobla de Benifassá), 6. Mas d'en Josep (Tirig), 7. Cova dels Cavalls (Tirig), 8. La Saltadora (Coves de Vinromá), 9. Cueva Remigia (Ares del Maestre), 10. Cingle de Gasulla (Ares del Maestre), 11. Cingle de Palanques A (Palanques), 12. Abrigo del Mas de Barberá (Forcall); Prov. Teruel: 13. Val del Charco de Agua Amarga (Alcañiz), 14. Los Chaparros (Albalate del Arzobispo), 15. Abrigo de los Trepadores (Alacón), 16. Abrigo de los Borriquitos (Alacón), 17. Cañada de Marco (Alcaine), 18. El Pudial (Castellote, Ladruñán), 19. Doña Clotilde (Albarracín), 20. Abrigo del Tío Campano, (Albarracín), 21. Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas (Tormón, Albarracín); Prov. Cuenca: 22. Peña del Escrito II (Villar del Humo), 23. Selva Pascuala (Villar del Humo), 24. Marmalo III (Villar del Humo), 25. Los Arenales (Villar del Humo), 26. Cueva del Tío Modesto (Henarejos); Prov. Valencia: 27. Cuevas de la Araña (Bicorp); Prov. Alicante: 28. Abric II Benirrama (Benirrama), 29. Barranc de la Palla (Tormos); Prov. Albacete: 30. Cueva de la Vieja (Alpera), 31. Torcal de las Bojadillas (Nerpio), 32. Prado del Tornero (Nerpio), 33. Solana de las Covachas (Nerpio); Prov. Murcia: 34. El Milano (Mula); Prov. Jaén: 35. Engarbo II (Santiago de la Espada), 36. Barranco Hellín (Chiclana de Segura), 37. Canjorro de Peñarubia (Baños de la Encina, Jaén). (Beltrán, 1982; Cruz, 2005).

Esto es especialmente patente en las actividades en las que las figuras humanas interactúan con un reducido número de especies animales. Los zoomorfos representados mayoritariamente son un tipo de fauna muy concreto, por lo general salvaje, y sólo en casos aislados, posiblemente de cronología tardía, aparecen especies domésticas. Alrededor de ellas las figuras humanas tienen un reducido número de posibilidades expresivas. Podemos diferenciar entre las interacciones directas (caza, pastoreo y domesticación) y las interacciones indirectas (alejamiento, respeto), cada una de ellas imbuidas de implicaciones distintas, pero muy posiblemente lejos de ser únicamente un reflejo de actividades cotidianas.

La más frecuente de estas actitudes antrópicas, y la que más atención ha recibido por parte de los investigadores, es la caza. De hecho, se suele caracterizar al estilo levantino por medio de estas escenas cinegéticas (López, 2005), que pese a ser muy frecuentes ni son las únicas ni porcentualmente son dominantes en el conjunto del estilo.

En estas escenografías la figura humana adquiere de manera manifiesta el protagonismo de la acción y es en ellas donde queda más patente ese cambio de actitud al que nos referimos anteriormente; la relación naturaleza-cultura comienza a desequilibrarse a favor del ser humano, aunque durante un tiempo refleja la intención de conservar un cierto equilibrio (Criado y Penedo, 1989), un orden necesario para la reproducción de la formación social que todavía emana de la naturaleza.

Este nuevo rol de la figura humana se refleja en el arquetipo del cazador. Estos personajes del discurso levantino son el sujeto de la acción, mientras que las figuras animales son su complemento directo. La estructura sintáctica resultante (arquero-caza-animales) puede ser el resultado de una única composición, es decir producto de una única intervención pictórica, o constituir una escena acumulativa, algo por otra parte bastante frecuente (Sebastián, 1986-87; López, 2005).

Probablemente, ésta sea la causa de que no todas las escenas cinegéticas tengan el mismo grado de organicidad; los arqueros añadidos a grupos de animales previamente existentes suelen denotar una escasa relación entre sus actitudes agresivas y la pasividad que mantienen los zoomorfos a los que disparan, algo muy frecuente en el caso de los bóvidos, a los que se les añaden flechas clavadas, probablemente con intención de subrayar el cambio operado en el panel.

Pese a que en la estructura indicada son las figuras humanas las que tienen el protagonismo de la acción, no se debe obviar que son normalmente las figuras animales las primeras en ser dispuestas en estas escenas para en función de ellas situar a los cazadores, tanto de la intervención pictórica original como de los añadidos posteriores, lo que supone reflejar un cierto equilibrio entre ambos.



Figura 2. Escena acumulativa. Cingle de Palanques A, según Mesado, 1995. En esta escena al grupo original (figuras grises) se añadieron posteriormente nuevos arqueros (figuras negras) que complementaban a los iniciales.

La plasmación de las acciones cinegéticas es muy concienzuda. En diversos lugares del área levantina se detallan momentos distintos de la cacería, como el ojeo, el disparo, la persecución, el seguimiento de las huellas o marcas, y la captura de la pieza caída. La persecución se realiza en ciertas áreas levantinas por los arqueros lanzados a la carrera con las piernas abiertas en ángulo de casi 180° y en diagonal a las presas. Las escenas de Mas d'en Josep (Domingo et al, 2003), Cueva Remigia (Porcar et al, 1936) o Val del Charco de Agua Amarga (Beltrán, 2002), entre otros muchos lugares, ejemplifican esta temática.

Son también muy interesantes las figuras que van siguiendo pequeñas marcas pareadas (la huella de la pezuña bisulca de los artiodáctilos) que les llevan hasta un lugar donde ha sido pintado un zoomorfo. En ocasiones, los arqueros están siguiendo las huellas de una pieza a la que ya han disparado, por lo que las huellas pueden corresponder también a manchas de sangre dejadas por el animal moribundo. Son muy famosas estas escenas en Cueva Remigia y Cingle de Gasulla (Ripoll, 1963).

También es posible reconocer estrategias de caza, no muy distantes a las que todavía se siguen empleando en la actualidad. La caza por ojeo, es decir, en la que las presas son conducidas por batidores hasta el lugar donde las esperan los arqueros apostados, se ha representado por ejemplo en la Cova dels Cavalls (Martínez y Villaverde, 2002). El rececho, o persecución individual de la pieza es bastante frecuente, y por lo general parece emplearse con ciervos machos.

Un ejemplo notable lo encontramos en el abrigo IX de La Saltadora (Viñas, 1982). El acecho, consistente en la espera de los cazadores en las cercanías de los lugares de paso o querencias del animal, podría estar representada sobre todo en las escenas de caza de jabalíes, como atestiguaría la posición de las flechas clavadas en su parte posterior, es decir, después de

haber emprendido la huida; Los Chaparros (Beltrán, 1998), Cueva Remigia o Peña del Escrito II (Ruiz, 2005) podrían ser buenos ejemplos de estos jabalíes con flechas clavadas en sus cuartos traseros.



Figura 3. Escena de caza por ojeo. Cova dels Cavalls, calco según Domingo y López-Montalvo, en Martínez y Villaverde, 2002.



Figura 4. Escena de caza al rececho. Abrigo IX de La Saltadora, calco según López-Montalvo en Martínez (dir.) 2005: 273.



Figura 5. Escena de caza al acecho. Los Chaparros, según Beltrán (1998).

Las propias características de la especie venatoria determinan en gran medida la posición de los antropomorfos en las escenas, tal como hemos ya indicado para los jabalíes. Esta circunstancia se hace patente también en las figuras de cabras monteses, que en muchas ocasiones aparecen asaeteadas en el vientre y en la cara anterior de la garganta, es decir, disparando a las partes blandas de la pieza desde abajo, lo que quizás se deba a los propios hábitos de una especie de roquedo como ésta, y a su reacción ante el acoso.

Las escenas del Abric I de la Ermita (Viñas, 1975) del panel 2 de Cueva del Tío Modesto (Ruiz, 2006; Hernández et al, 2002), o Barranc de la Palla (Hernández et al, 1988) permiten apreciar estas circunstancias. Por el contrario, los ciervos suelen aparecer con los dardos clavados en la parte frontal del pecho y en la garganta, probablemente debido a una preferencia por el ojeo y el rececho para su caza, circunstancia apreciable en lugares como Cueva de la Vieja (Cabré, 1915) y Solana de las Covachas (Alonso, 1980).

Como venimos señalando, la cacería aparece como actividad individual, ya sea en persecución o por un arquero en posición de disparo a un animal más o menos estático. Algunas de estas imágenes podrían haber sido añadidas con posterioridad a la realización de los animales, lo que explicaría el pasivo comportamiento de los zoomorfos. Muy frecuente es la caza formada por una pareja de arqueros, en ocasiones conversando entre ellos mientras siguen las huellas de una pieza, y por grupos o bandas de más de cuatro

individuos, que a veces aparecen agrupados por parejas. Estas escenas en las que aparecen multitud de flechadores pueden ser muy complejas en su estructura compositiva, y tienden a reflejar a una manada de animales acorralada y probablemente abatida en su mayor parte como sucede en el Cingle de Palanques (Mesado, 1995), Cova dels Cavalls o Cuevas de la Araña (Hernández-Pacheco, 1924).

La actividad venatoria no es la única forma de interacción directa con los animales representada por los artistas de la tradición pictórica levantina. No son muy frecuentes, pero también se han conservado escenas que se han interpretado como de domesticación y pastoreo. Entre las primeras, la domesticación de especies domésticas se podría reflejar al menos en dos animales: cánidos y équidos.

Con respecto a los perros, las fechas de domesticación del final del Paleolítico (Morey, 2006) hacen muy probable que algunas de las escenas en las que aparecen cánidos se correspondan con animales domésticos que acompañan a los cazadores, como señaló Cabré en Cueva de la Vieja (1915). En otros casos, como sucede en el Barranc de la Palla, la morfología de los cánidos y la ausencia de arqueros o de flechas clavadas en el animal hacen pensar que se podría tratar de una manada de lobos dando caza a un ciervo (Sanchidrián, 2001).

Pero si algo ha llamado la atención de los investigadores es la posible presencia de caballos domésticos, ya que supondría una fecha muy tardía para esas imágenes. Todos los ejemplos en los que es posible establecer ese tipo de vínculos tienen en común la utilización de formas naturalistas alejadas del canon clásico levantino (Beltrán, 1982; López y Soria, 1991), lo que por otra parte limita su capacidad explicativa del desarrollo cronológico de este arte.

En el abrigo de Selva Pascuala (Villar del Humo, Cuenca) una figura humana se relaciona con un caballo por medio de la representación de una cuerda o de un ronzal. Según los investigadores esta escena ha sido interpretada como doméstica (Hernández-Pacheco, 1959) o de caza a lazo (Beltrán, 1968).

Para los primeros la figura humana llevaría al caballo de la brida y el trazo terminaría en el hocico del équido. Sin embargo, Beltrán pensaba que el trazo superaba la cabeza del caballo hasta el cuello, por lo que consideró que habría sido cazado a lazo. Nuestras observaciones directas en este abrigo (Ruiz, 2006) nos permiten afirmar que el trazo termina en el hocico de la figura por lo que creemos que corresponde al ronzal por medio del cual el antropomorfo controla al caballo desmontado.

En la Serranía de Albarracín (Teruel) en la Cueva de Doña Clotilde (Almagro, 1949) aparece un antropomorfo llevando por la brida a un équido, y en el Abrigo del Tío Campano (Piñón, 1982) hay un caballo con un trazo vertical desde su hocico al suelo que podría corresponder a un animal atado al suelo.



Figura 6. Escena entre un caballo y una figura humana. Selva Pascuala.  
Foto Juan F. Ruiz.

En otros casos se ha representado la monta por un jinete, pero como señalábamos en el párrafo anterior se trata de figuras que tienen poco que ver con el arte levantino clásico, o que incluso se podrían incluir en el arte esquemático. El más famoso es el jinete del Cingle de Gasulla (Ripoll, 1963), equipado con un yelmo con cimera, que probablemente corresponda a un añadido muy tardío con respecto al resto del abrigo. Otros ejemplos menos claros de equitación proceden del Abrigo de los Trepadores, del Abrigo de los Borriquitos (Almagro, 1956).

La representación del pastoreo todavía es más escasa. Sólo se han interpretado así dos escenas en arte levantino. La más citada corresponde a la Cañada de Marco (Alcañe, Teruel) en la que a un rebaño de cabras se superpone una figura humana de tamaño muy superior a ellas (Beltrán y Royo, 1994). Los convencionalismos de este antropomorfo están lejos de los típicamente levantinos, lo que podría estar indicando un añadido posterior a las cabras que habría modificado el significado original de la composición. Menos evidente resulta la escena procedente de la Cova dels Rossegadors (Pobla de Benifassá, Castellón) en la que una figura humana equipada con una posible honda entraría en contacto con una cabra, lo que se ha interpretado como indicio de domesticación (Mesado, 1989).

Por lo que respecta a las interacciones indirectas, sin duda mayoritarias en el arte levantino, podríamos incluir todas aquellas escenas en los que conviven antropomorfos y zoomorfos sin que podamos percibir con claridad la relación existente entre ambos. Este tipo de asociaciones apenas si han sido tratadas hasta el momento en la historiografía, pero algunas de ellas son muy interesantes, como las que existen entre figuras de mujeres y cierto tipo de animales, por ejemplo, cérvidos machos. En lugares como El Milano (Mateo,

1999) o Barranco Hellín (Soria et al, 2006) las figuras pueden llegar a entrar en contacto, mientras que en otros no llegan a contactar como en la Roca dels Moros de El Cogul (Almagro, 1952; Viñas et al, 1988).

El significado de estas asociaciones puede ser extremadamente complejo, pero quizás estén apuntando a un carácter sacro de la fauna, alejado por tanto, de la simple fuente de recursos energéticos. En otros casos, los antropomorfos se disponen alrededor de los zoomorfos, mostrando una especie de respeto, o guardando las distancias con ellos. En Villar del Humo, existen varios casos de este tipo; tanto en Peña del Escrito II, como en el todavía inédito abrigo de Los Arenales (Ruiz, 2006; Ruiz e.p.), los antropomorfos se disponen formando orlas alrededor de los grupos de animales sin que se aprecien signos de violencia, salvo en un mínimo porcentaje de las pictografías.

El gran problema de este tipo de relaciones es nuestro desconocimiento de la estructura sintáctica que emplearon los autores de este arte, ya que por lo general, la cercanía entre motivos no es un indicio suficiente para plantear su vinculación, ni lo es su simple coexistencia en un panel con independencia de la distancia entre ellos. Sin lugar a dudas es algo que debería investigarse en profundidad en el futuro.



Figura 7. Escena entre figuras humanas y cérvidos en la que no se aprecian signos de violencia hacia ellos. Los Arenales, según Juan F. Ruiz (2006).

Toda esta serie de vínculos entre la fauna y el ser humano han sido usados como criterio explicativo de las problemáticas de definición cronológica del arte post-paleolítico de la Península Ibérica. Para un buen número de autores, el ambiente cinegético que se aprecia en muchos de sus frisos es consecuencia de que sus autores serían cazadores-recolectores que estarían reflejando parte de su cotidianidad (Alonso y Grimal, 1999; Mateo, 2001). La escasez de escenas en las que se reflejan actividades económicas claramente indicativas de agricultura o ganadería avalaría esta hipótesis, y sería indicativa de una economía depredadora desarrollada durante el Mesolítico y parte del Neolítico.

Aunque coincidimos en gran parte con la apreciación cronológica propuesta por estos investigadores, debemos hacer constar que la representación de escenas de caza no es una justificación suficiente para esta cronología como demuestra el análisis del contexto arqueológico de los yacimientos anteriores al Neolítico Final. La abundante presencia de fauna salvaje en los registros faunísticos del Neolítico es un hecho común a toda la fachada mediterránea de la Península Ibérica; no obstante, se aprecian diferencias entre las zonas consideradas originarias del Neolítico dentro del denominado "modelo dual" (Bernabeu et al, 1993) y las comarcas del interior, como sucede en los yacimientos valencianos (Fairén y Guilabert, 2002-2003) en los que la fauna salvaje es predominante hasta comienzos del Neolítico Final.

Además es muy significativo que las industrias óseas neolíticas, utilitarias o simbólicas, de estos mismos yacimientos se realizasen preferentemente sobre huesos de animales salvajes, pese a que durante el Neolítico Final y Calcolítico los de la fauna doméstica son claramente predominantes. Es decir, la caza mantuvo durante gran parte del Neolítico su importancia económica, e incluso una vez que la hubo perdido en las fases finales, coincidiendo con la introducción de los productos secundarios ganaderos y agrícolas (Sherratt, 1981), conservó un papel simbólico que hay que tener muy presente para valorar las escenas de caza levantinas.

### **El reflejo de la naturaleza. La fauna del arte levantino y del esquemático**

Los aspectos puramente simbólicos que se traslucen del uso de los huesos de la fauna salvaje para la elaboración de los objetos rituales neolíticos nos sitúan en un contexto en el que la caza trasciende su papel económico. Las propias imágenes pintadas en los abrigos parecen indicar algo semejante desde el mismo origen del arte levantino; la naturaleza representada poco tiene que ver con el cortejo faunístico del Holoceno Medio.

Como hemos venido señalando, las especies pintadas son escasas. En todo el área de distribución del estilo levantino hay un claro predominio de dos especies: ciervos (*Cervus elephas*) y cabras monteses (*Capra pyrenaica*), que aparecen acompañados en porcentajes muy inferiores por uros (*Bos taurus primigenius*), caballos (*Equus caballus*) y jabalíes (*Sus scrofa*). Ciervos y cabras rondan un 25% respectivamente del total de animales representados quedando el resto de especies muy lejos de estos porcentajes; los bóvidos suponen alrededor de un 9% del total, los équidos algo más del 3% y los jabalíes poco más del 2%.

Teniendo en cuenta exclusivamente las pictografías identificables, ya sea por motivos de conservación o porque la representación no es suficientemente clara, el predominio de ciervos y cabras se hace más evidente con un 39% y un 37% respectivamente, mientras que los bóvidos suponen un 13%, los caballos un 5 %, los jabalíes un 3%, y los cánidos un 2%, quedando el resto para otras especies que se convierten en pura anécdota en el discurso levantino. Estas otras especies representadas son lepóridos o lagomorfos como los existentes en el Torcal de las Bojadillas (García, 1983); posibles

rebecos se han identificado en Prado del Tornero (Alonso y Grimal, 1996) y Muriecho (Baldellou et al, 2000); las aves aparecen figuradas en el Abric II de Benirrama (Hernández et al, 1988) y en el Engarbo II (Soria y López, 1999); y un último grupo muy llamativo serían los insectos -abejas, arañas- caracterizados por pequeñas cruces en algunos casos (Hernández-Pacheco, 1924; Porcar et al, 1936).

La distancia entre la naturaleza figurada por el artista levantino, y la realidad faunística del bosque mediterráneo se hace patente ante estos datos. Sólo las tres especies más representadas (cérvidos, cápridos y bóvidos) suponen alrededor de un 90% de los zoomorfos reconocibles. Por tanto, la imagen de la realidad que se recrea en los paneles no se corresponde con la de la totalidad del ecosistema sino con un puñado de especies muy concretas. Por el contrario, creemos que existe una voluntad manifiesta e indudable de mostrar una imagen manipulada de su realidad.

Se representan especies consumidas, como cabras y ciervos, junto con otras que aunque consumidas aparecen con mucha menor frecuencia en el registro faunístico de los yacimientos de esta época, como bóvidos, équidos o suidos. Al mismo tiempo, la caza de especies de menor porte como conejos, liebres, o aves, la pesca y la recolección de frutos o bayas, está ausente de los paneles pintados y sólo son representadas de modo tremendamente excepcional dentro del contexto peninsular.

Existe otro factor que viene a reforzar la imagen sesgada que ofrecen los paneles levantinos. Hemos visto como, salvo excepciones, las especies representadas son muy escasas; pues bien, en ellas se introduce otro elemento distorsionador, el género y la edad. La representación de individuos jóvenes es bastante escasa, pero en ocasiones se advierten cervatos o jabatos, estando ausentes en el resto de especies. En el caso del género el sesgo todavía es más evidente. La sobreabundancia de ejemplares machos es patente sobre todo en aquellas especies en las que el dimorfismo sexual es mayor, como sucede con cérvidos y cápridos.

Entre estos últimos la diferencia en el porcentaje de representación de hembras es abrumadora, ya que sólo se documentan éstas en contadísimas ocasiones como por ejemplo sucede en Cueva de la Vieja o en Cueva Remigia. Por el contrario, los ejemplares machos se representan con una cornamenta plenamente desarrollada, en ocasiones de proporciones enormes. Entre los ciervos, también predominan los machos, pero es más frecuente la representación de hembras. En el resto de especies la diferenciación es más difícil, pero por ejemplo en los bóvidos apenas si hay indicación de las ubres, mientras que no es extraña la representación del escroto.

Esta segmentación nos podría llevar a pensar que se está representando algún tipo de estrategia selectiva de caza, típica de poblaciones de cazadores- recolectores que intentan mantener su equilibrio con la naturaleza, abatiendo sólo determinado tipo de individuos, de modo que se garantice la supervivencia de la especie.

Aura y Pérez 1995, señalan que en el registro faunístico de los yacimientos post glaciares parece haber una preferencia por los individuos jóvenes y subadultos, coincidentes con la lógica destinada no sólo a conservar sino a incrementar la abundancia de piezas (Rowley-Conwy, 2001). Por el contrario, en las escenas cinegéticas del arte levantino no se hace distinción de género e igual aparecen asietadas las hembras que los machos o las crías, algo patente por ejemplo en los lugares donde se representa una piara de jabalíes o una manada de ciervos acorralada.

Además, como ya hemos señalado no todas las figuras animales están inmersas en escenas de caza; de hecho no es infrecuente que un zoomorfo sea la única figuración de un abrigo o panel, por lo general con ciervos o toros machos, como en Chimiachas (Baldellou, 1984-85) o en el Abrigo del Torico del Pudial (Ripoll, 1961).

Sin embargo, mientras que el ecosistema del Holoceno Medio aparece muy distorsionado, las especies que suscitan la atención del artista levantino son tratadas con gran profusión de detalles anatómicos, se reflejan sus actitudes características y se pormenoriza su ciclo anual de comportamiento o cambio fisiológico. La representación de los candiles de las cuernas de los cérvidos machos, de las pezuñas bisulcas, de las delicadas orejas de las ciervas, de las cornamentas curvadas en S de las cabras hispánicas, de la potencia física de los uros o de la hirsuta pelambre de los jabalíes dotan a estas figuras de un sentido de observación de la naturaleza muy agudo.

Algo semejante sucede con su etología. Los rebaños de cabras hispánicas se representan casi exclusivamente compuestos por machos, algo común en esta especie en la que anualmente se produce la fisión en rebaños de machos y hembras con crías, que sólo se reúnen a finales del otoño y hasta mediados del invierno para después formarse rebaños de machos que suelen ascender en altitud (Blanco, 1998). Quizás sea este el motivo de la representación casi exclusiva de ejemplares masculinos, y por ende, nos estaría indicando una cierta temporalidad para estas agrupaciones, por ejemplo, para la escena existente en Peña del Escrito II (Ruiz, 2005).

En los cérvidos se representan en ocasiones ejemplares machos aislados con la cuerna muy desarrollada, pero también manadas mixtas con predominio de hembras, y grupos de machos. La breve reunión durante la berrea tiene lugar entre septiembre y octubre (Blanco, 1998), por lo que escenas como la de Cova dels Cavalls se refiere a un período del año muy concreto.

Entre los ciervos machos, se han conservado figuras que muestran el ciclo anual completo de transformación de la cuerna: en desmogue como en Cueva del Tío Modesto (Hernández et al, 2002); en su período de crecimiento con las astas forradas en borra e indicación de los candiles basilares en el Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas (Obermaier y Breuil, 1927); y por supuesto, los ejemplares con las cuernas plenamente desarrolladas de la edad adulta o con escasos candiles como corresponde a los ejemplares más jóvenes, tal es el caso de la figura de Marmalo III (Alonso, 1983-84). El

desmogue se produce entre marzo y abril, para comenzar al mes siguiente el período de crecimiento de la nueva cuerna que dura hasta el mes de julio.

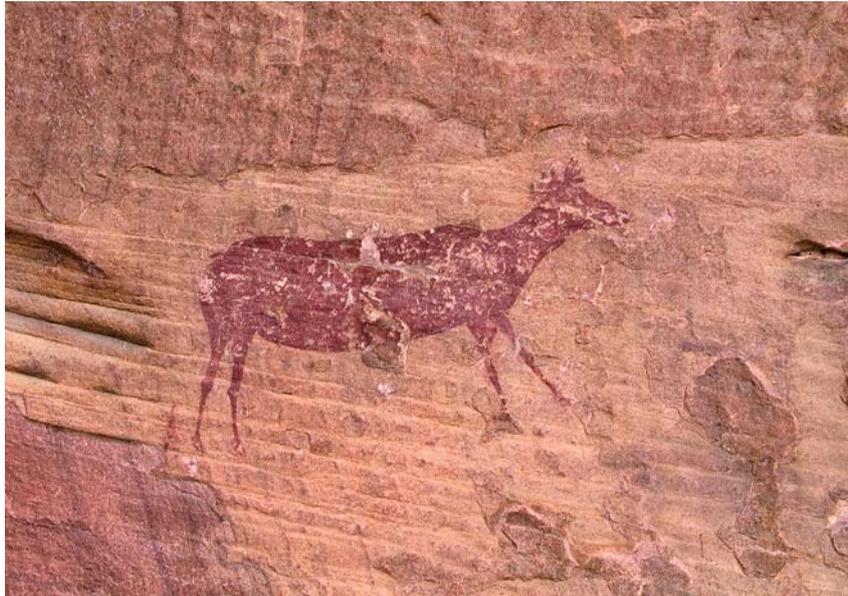


Figura 8. Ciervo con la cornamenta en período de crecimiento. Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas. Foto Juan F. Ruiz.

### El reflejo de la sociedad - El reflejo de la cultura

Como venimos exponiendo, en el discurso del arte levantino se intenta transmitir una imagen de la fauna asociada a la caza de especies de cierta envergadura, y que probablemente implicarían un cierto riesgo. Pero las especies más peligrosas y competidoras del ser humano en sus mismos nichos ecológicos, como el lobo (*Canis lupus signatus*) o el oso (*Ursus arctos*), no son representadas.

Es decir, se pintan especies que se consumen, pero despreciando a las de caza menor y a la pesca; tampoco se representan la totalidad de especies de caza mayor consumidas, ya que corzos, rebecos o gamos sólo tienen una presencia testimonial. En el grupo de especies representadas (ciervos, cabras monteses, toros, jabalíes y caballos) se prefiere dibujar a los machos en su madurez sexual, casi nos atreveríamos a decir que en muchas ocasiones se pintan los machos dominantes de sus manadas.

Esta preferencia podría estar señalando a la caza como una actividad con un cierto riesgo, probablemente dotada de elevado prestigio social. Sin embargo, no es el riesgo en sí mismo lo valorado, ya que otros carnívoros apenas si son pintados. En nuestra opinión, todo apunta a que estas preferencias debieron tener un profundo sentido social que se liga a la pura esfera subsistencial.

Así pues la pregunta sería, ¿cuál es la significación social que se refleja por medio de esta imagen sesgada de la realidad? Las actividades de recolección y las de caza menor, descritas por la etnografía como actividades

individuales (Johnson y Earle, 2003), en muchos casos efectuadas de modo preferente por mujeres y niños, son marginadas del universo simbólico representado. Si para la caza mayor es deseable la colaboración, y con ella se obtiene un excedente alimentario que posibilita reforzar los lazos de reciprocidad por medio de la invitación al consumo del mismo con los vecinos y parientes, incidir en la representación de este tipo de escenas, sobre todo de las cacerías de manadas completas, podría haber sido una forma de agencia que pretendería reforzar los lazos sociales de la banda o de la tribu dialectal.

Sin embargo, junto con ese mecanismo afirmativo se estaría produciendo una manifiesta ocultación de otra realidad que no parece se realizase con ingenuidad. En las sociedades cazadoras-recolectoras el aporte de la caza rara vez supera un porcentaje del 20% de la dieta; el resto es cubierto por el marisqueo, la pesca, y la recolección. En el Holoceno del interior de la Península Ibérica, estas dos últimas opciones tuvieron una gran importancia, cada día atestiguada en un mayor número de yacimientos.

Sin pretender, establecer un paralelismo absoluto, lo cierto, es que situaciones semejantes se han identificado en otros lugares, como la descrita por Whitley (1994) para pueblos de lengua *numic* de la cordillera Coso del sudoeste de Estados Unidos. Este autor ha planteado que su arte rupestre fue un medio a través del cuál los chamanes facilitaron el predominio simbólico masculino en su sociedad por medio de una iconografía asociada a la caza de cabras monteses, una actividad masculina, representándola en lugares con elevado valor simbólico o *poha*. La importancia de la caza para la subsistencia de estos grupos era muy limitada, pero con la representación de su caza se pretendía atraer la lluvia que, a su vez, permitía el desarrollo de las plantas y de los árboles cuyos frutos recogían las mujeres y de cuya labor dependía en realidad la subsistencia de todo el grupo.

De este modo, la actividad masculina se hacía imprescindible para que la recolección pudiese tener lugar, situando la caza en un plano simbólico superior al de la recolección, y por tanto, la actividad y la posición social masculina como reguladora y superior a la femenina.

El arte levantino clásico parece tener bastantes semejanzas con este ejemplo etnográfico: la escasez de representaciones femeninas explícitas, de referencias a la recolección, y la sobreabundancia de la caza mayor, podrían ser un medio análogo por el que una parte de la sociedad transmite una cosmovisión parcial, que desplaza la importancia de la supervivencia de lo pragmático a lo simbólico. En los últimos años se han realizado diversas aportaciones desde posiciones de arqueología del género que han incidido en estos factores (Díaz-Andreu, 1998; Escoriza, 2002). La ocultación de lo femenino es evidente, pero no es menos cierto que en general la representación de caracteres sexuales externos en las figuras humanas es muy limitada.

Sin embargo, una lógica semejante se percibe también en la representación de zoomorfos, con una marcada segmentación sexual en aquellas especies en las que es posible identificar el sexo por sus caracteres

externos como ocurre con cabras monteses o ciervos. Creemos que esta circunstancia supone un sesgo de género con contenido social, que marca una diferencia respecto a lo observado en los registros faunísticos de los yacimientos (Aura y Pérez, 1995).

De hecho, existe un marcado contraste entre la utilización de recursos alimenticios documentada en el registro arqueológico de esta época y la imagen transmitida y conservada en las pinturas rupestres. La gestión de los riesgos asociados a la imprevisibilidad de los recursos del bosque mediterráneo se afrontaría por medio de la búsqueda de emplazamientos con acceso a varias fuentes de recursos alternativos y complementarios (costa/interior; valle/montaña) y, principalmente, a través del mantenimiento de redes de reciprocidad generalizada (Newell et al, 1990).

El modelo de caza-recolección de amplio espectro basado en sistemas de rendimiento inmediato sobre "recursos menos predecibles y de menor tamaño (r-seleccionados)" (Bernabeu et al, 1993) parece que es el que mejor se ajusta al amplio registro de bayas y semillas que se están documentando en yacimientos fechados desde principios del Holoceno (Zapata, 2000; Uzquiano, 2000; Pérez, 2005), junto a una gran diversidad faunística, en la que ocasionalmente se detecta una cierta especialización en artiodáctilos de tamaño medio como cabras o ciervos (Aura y Pérez, 1995; Rodanés et al, 1996), a los que generalmente acompañan en porcentajes muy elevados los lagomorfos (Aura et al, 1998).

Las alianzas entre grupos de vecinos y parientes, por medio de las cuáles se gestiona el riesgo y se garantiza la supervivencia en culturas de cazadores-recolectores y de los primeros agricultores y ganaderos (Fairén, 2003), se fundamentan en lazos sociales desarrollados en ocasiones especiales, generalmente asociadas a momentos de abundancia de un determinado recurso (predecible o no, y en mayor o menor cantidad) cuyo aprovechamiento demanda la colaboración de un número de individuos mayor que el del grupo del nivel familiar, y que se santifica por medio de ceremoniales que se hacen coincidir con estas ocasiones especiales.

Es decir, simbólicamente se ligan la abundancia de recursos y su reparto, que genera una deuda de reciprocidad, con el establecimiento de relaciones de parentesco supra locales exogámicas que unen físicamente a los grupos familiares, y la celebración de rituales específicos que refuerzan la cohesión social (Mithen, 1998). Estos procesos de nucleación cíclica o congregación de bandas (Conkey, 1980; Rosenfeld, 1997) generarían la visita a lugares sancionados por la tradición como apropiados para estos cometidos (Turpin, 2002).

Las alianzas, basadas en la reciprocidad y en el intercambio de información, se sellarían por medio de objetos con elevado valor simbólico, como conchas marinas o dientes de animales, a los que se añaden en el Neolítico cuentas de ciertos minerales como la variscita (Bosch y Estrada, 2002), y posiblemente ciertas cerámicas como la cardial y los propios domesticados (Vicent, 1990; Thomas, 1996; Hernando, 1999). En el interior de

la Península Ibérica hay una multitud de yacimientos entre el Magdalenense y el Neolítico Medio en los que se documentan conchas marinas (Cruz, 2005; Rodanés et al, 1996; Moure y Fernández-Miranda, 1978) lo que indica la existencia de redes de intercambio y reciprocidad con el Mediterráneo que se remontan a momentos mesolíticos.

La existencia de conchas de *Cardium edule* perforadas en yacimientos de cazadores-recolectores del occidente mediterráneo como Grotta Della Madonna, Chateaufneuf y Moita do Sebastião (Newell et al, 1990), en las mismas zonas en las que después aparecerá cerámica cardial es un indicio de su valor simbólico precerámico. También en contextos neolíticos aparece la concha de *Cardium*, perforada o no, (Utrilla y Baldellou, 1996; Pascual, 2005). Ante estas evidencias, cabría plantear la hipótesis de una continuidad de uso de un objeto simbólico mesolítico, la concha de *Cardium*, que circularía por extensas redes de intercambio mesolíticas, y cuyo simbolismo sería transmitido a la cerámica cardial al realizar sus decoraciones con impresiones de este molusco.

Es en este contexto en el que debemos entender el papel social de las pinturas rupestres y una parte de su simbolismo. Un fenómeno cultural que liga a los grupos a un territorio y por medio del cual se efectúa un intercambio de información y se transmiten los mitos que los articulan socialmente, es decir, el arte rupestre juega un papel fundamental como mecanismo de reproducción social (Bate y Terrazas, 2002; Cruz, 2005) por medio del cual se refuerza la cohesión social que sanciona la tradición.

Si en el arte levantino se incide preferentemente en cierto tipo de escenas, v.g. la caza de ciertas especies de animales, y si en ellas se refleja la cooperación social necesaria para llevar a término la matanza de manadas enteras o a otro nivel, la captura de animales de características llamativas como machos de grandes cornamentas, se podría plantear que la cooperación va más allá de la simple supervivencia física.

La caza de grandes grupos de animales sería necesaria para la celebración de las ceremonias comunales durante los momentos de nucleación cíclica, y por ende, sería necesaria para la supervivencia social del grupo. Se trata pues de una actividad de elevado prestigio social, caza, reunión, exogamia, intercambio y reciprocidad quedan así unidos simbólicamente en este estilo.

En esta estructura, los animales juegan el papel de nexo de unión del grupo, y la presencia o ausencia de una especie posiblemente tenga que ver con su papel simbólico compartido entre las bandas, y por tanto, con la utilización de un lenguaje común que refleja la afiliación compartida (Hernández y Martí, 2000-2001), y en el que cada especie además de su significación social, estaría dotada de cualidades metafóricas por medio de las cuáles se expresarían aspectos como la renovación cíclica de la naturaleza, el transcurso diario entre luz y oscuridad, el cambio estacional, o la relación entre cazadores y presas, entre otras muchas posibilidades (Viñas y Saucedo, 2000).

El refuerzo de la cooperación sirve como soporte para una representación de la naturaleza segmentada, que actúa como reflejo de una sociedad en la que los papeles de ciertos colectivos aparecen supeditados a los de la figura mítica del arquero. La caza mayor, como actividad de prestigio, se sublima al tiempo que se ignora el papel social del resto del grupo humano en la supervivencia. La ocultación de la mayor parte de los miembros del grupo humano indica una segmentación social, en función de sexo y edad, que debe entenderse como reflejo de sus contradicciones sociales.

El patrimonio de la violencia (caza, guerra o ejecución) queda en manos de los arqueros, y en el tema que estamos tratando es sólo su acción (no se representan otras formas de cazar animales) la que se relaciona activamente con el simbolismo de los zoomorfos. La mujer queda relegada a un papel pasivo, probablemente importante dentro del plano religioso (Jordán, 2004-2005), pero minimizado ante la transcendencia de la caza.

La manipulación de la imagen presentada, conduce irremediabilmente al papel que en ese proceso jugaron los personajes que sancionan la tradición pictórica (Cruz, 2005): especialistas rituales, que garantizarían la continuidad o abrirían la puerta al cambio y que, por tanto, podrían haber iniciado los procesos que conducirían de modo inadvertido a la diferenciación social desde las sociedades igualitarias mesolíticas y del Neolítico inicial.

En nuestra opinión, lo que se trasluce en algunos de los frisos levantinos es la presencia de una élite incipiente que pretende perpetuar una estructura social determinada por medio del control de la producción de pinturas rupestres. La imagen plasmada en la roca pudo jugar un papel clave en los procesos de continuidad y cambio que se desarrollan durante el período en el que los ítems culturales neolíticos hacen su aparición y se asientan a lo largo del VI y del V milenio a.C. Las pinturas levantinas no tienen un papel eminentemente historicista, no se realizan como conmemoración de hazañas o acontecimientos concretos, sino más bien como una forma de fijar el mito, y por tanto, de expresar lo que regula la existencia del grupo.

Los especialistas rituales que seleccionan el tipo de escenas, la especie animal o el lugar donde pintarlas están fijando las coordenadas culturales de lo admisible, y a su través están ordenando un determinado tipo de estructura social, probablemente, no exenta de contestación y de conflicto. Abrigos aislados, temáticas poco frecuente, o imágenes con protagonismo de mujeres o de individuos no cazadores, podrían estar indicando tensiones sociales subyacentes, como sucede por ejemplo en el arte de los san (Lewis-Williams, 1997).

En los abrigos de la mitad oriental de la Península es muy frecuente la cercanía entre estilos, incluso en un mismo panel. En nuestra opinión, esta convivencia de estilos representa una forma de mitigar el cambio, asociando lo nuevo a lo viejo, a la tradición preexistente. En el curso de los primeros milenios del Neolítico, el arte levantino desaparece y es totalmente sustituido por el arte esquemático, que había aparecido al mismo tiempo que los primeros útiles neolíticos. La expresión simbólica de los nexos sociales entre bandas por

medio de zoomorfos y de su captura, va a dar paso a una iconografía en la que la figura humana, transmutada en signo, es protagonista absoluta.

Las cosmogonías basadas en la relación con la naturaleza van a ser sustituidas por las referencias al mundo de los ancestros, el mundo del arte esquemático y del megalitismo. Los procesos de diferenciación y de posesión territorial que incipientemente estaban presentes en el arte levantino acaban consumándose en las sociedades complejas del Calcolítico y de la Edad del Bronce.

### Referencias Bibliográficas

- Almagro M (1949): Un nuevo grupo de pinturas rupestres en Albarracín. La cueva de Doña Clotilde. *Teruel*. 1 (2): 91-116.
- Almagro M (1952): *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Lérida. Instituto de Estudios Ilerdenses.
- Almagro M (1956): Las pinturas rupestres del Bajo Aragón. En: Almagro M, Beltrán A, Ripoll E (1956). *Prehistoria del Bajo Aragón*. Zaragoza: 75-97.
- Alonso A (1980): *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas, Nerpío (Albacete)*. Diputación de Albacete. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.
- Alonso A (1983-84): Los conjuntos rupestres de Marmalo y Castellón de los Machos (Villar del Humo, Cuenca). *Empúries* 45-46: 8-29.
- Alonso A, Grimal A (1996): *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del Río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*. Barcelona.
- Alonso A, Grimal A (1999): *Introducción al Arte Levantino a través de una estación singular: la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)*. Asoc. Cultural Malecón. Alpera.
- Aura J, Pérez M (1995): El Holoceno inicial en el Mediterráneo español (11000-7000 BP). Características culturales y económicas. En: Villaverde V (ed.): *Los últimos cazadores: Transformaciones culturales y económicas durante el Tardiglacial y el inicio del Holoceno en el ámbito mediterráneo* (1995). Instituto Alicantino Juan Gil-Albert. Alicante: 119-146.
- Aura J, Villaverde V, González M, González C, Zilhão J, Straus L (1998): The Pleistocene-Holocene transition in the Iberian Peninsula: continuity and change in human adaptations. *Quaternary International*. 49-50: 87-103.
- Baldellou V (1984-85): El arte rupestre post-paleolítico en la zona del río Vero (Huesca). *Ars Praehistorica* III-IV: 111-137.
- Baldellou V, Ayuso P, Painaud A, Calvo M (2000): Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca). *Bolskan* 17: 33-86.
- Bate L, Terrazas A (2002): Sobre el modo de reproducción en sociedades pre-tribales. *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social* V: 11-41.
- Beltrán A (1968): Sobre la pintura rupestre levantina de un caballo cazado a lazo, del abrigo de Selva Pascuala, en Villar del Humo (Cuenca). *Miscelánea Lacarra*: 19-22.
- Beltrán A (1982): *De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español*. Ediciones Encuentro. Madrid.

- Beltrán A (1998): Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre levantino del río Martín. *Boletín de Arte Rupestre de Aragón* 1: 93-116.
- Beltrán A (2002): *Las pinturas rupestres del abrigo de Val del Charco de Agua Amarga de Alcañiz*. Prames. Zaragoza.
- Beltrán A, Royo J (1994): *Las pinturas rupestres de la Cañada de Marco. Alcaine (Teruel)*. Revisión del Abrigo. Ayuntamiento de Alcaine. Alcaine.
- Bernabeu J, Aura J, Badal E (1993): *Al oeste del Edén. Las primeras sociedades agrícolas en la Europa mediterránea*. Madrid. Síntesis.
- Blanco J (1998): *Mamíferos de España*. Planeta. Barcelona.
- Bosch J, Estrada M (2002): Minería y producción de adornos de calaíta durante el Neolítico en Gavá (Baix Llobregat, Barcelona). En: Clemente I, Risch R y Gibaja JF (coord.) (2002): *Análisis funcional: su aplicación al estudio de sociedades prehistóricas*. Archaeopress, BAR 1073. Oxford: 236-242.
- Cabré J (1915): *Arte rupestre en España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1. Madrid.
- Cabré J (1940): Figuras antropomorfas de la Cueva de Los Casares (Guadalajara). *Archivo Español de Arte y Arqueología* 41: 81-96.
- Conkey M (1980): The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case of Altamira. *Current Anthropology* 21 (5): 609-630.
- Criado F, Penedo R (1989): Cazadores y salvajes: una contraposición entre el arte Paleolítico y el arte Postglaciar Levantino, *Munibe* 41: 3-22.
- Cruz M (2005): *Paisaje y arte rupestre: Patrones de localización de la pintura levantina*. Archaeopress. BAR International Series 1409. Oxford.
- Diaz-Andreu M (1998): Iberian post-paleolithic art and gender: discussing human representation in Levantine Art. *Journal of Iberian Archaeology* 1: 33-51.
- Domingo I, López-Montalvo E, Villaverde V, Guillem P, Martínez R (2003): Las pinturas rupestres del Cingle del Mas d'en Josep (Tírig, Castelló). Consideraciones sobre la territorialización del arte levantino a partir del análisis de las figuras de bóvidos y jabalíes. *Saguntum* 35: 9-49.
- Escoriza T (2002): *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino del arco mediterráneo de la Península Ibérica*. Archaeopress. BAR International Series, 1082. Oxford.
- Fairén S (2003): Movilidad y territorialidad. El poblamiento neolítico en las comarcas centro-meridionales valencianas. *Saguntum* 35: 23-34.
- Fairén S, Guilabert AP (2002-2003): El neolítico en las comarcas centro-meridionales valencianas: matices sobre el modelo dual. *Recerques del Museu d'Alcoi* 11/12: 9-26.
- García JR (1983): Representación de lepórido en las pinturas rupestres del Torcal de las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y la fauna de lepóridos y lagomorfos en la Prehistoria del Sureste Español. *I Congreso de Historia de Albacete* I: 55-65. Albacete.
- Hernández M, Ferrer i Marset P, Catalá E (1988): *Arte rupestre en Alicante*. BEX. Alicante.
- Hernández M, Ferrer i Marset P, Catalá E (2002): El abrigo del Tío Modesto (Henarejos, Cuenca). *Panel* 1: 106-119.
- Hernández M, Martí B (2000-2001): El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica. *Zephyrus* LIII-LIV: 241-265.
- Hernández-Pacheco E (1924): *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la*

- Araña (Valencia)*. Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Memoria Nº 34 (Serie Prehistórica Nº 28). Museo de Ciencias Naturales, Madrid.
- Hernández-Pacheco E (1959): *Prehistoria del solar hispano*. Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. XX. Madrid.
- Hernando A (1999): *Los primeros agricultores de la Península Ibérica. Una historiografía crítica del Neolítico*. Síntesis. Madrid.
- Johnson A, Earle T (2003): *La evolución de las sociedades humanas*. Ariel. Barcelona.
- Jordán J (2004-2005): Zoofilia, alianzas sexuales con diosas y occisiones de jefes: escenas singulares en el arte rupestre postpaleolítico español, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 24: 61-78.
- Lewis-Williams J (1997): Agency, art and altered consciousness: a motif in French (Quercy) Upper Palaeolithic parietal art. *Antiquity* 71: 810-830.
- López E (2005): La caza y la recolección en el Arte Levantino. En Martínez Valle R (dir.) (2005): *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana*. Generalitat Valenciana. Valencia: 265-278.
- López M, Soria M (1991): Análisis estilístico de los conjuntos del Canjorro de Peñarrubia, Doña Clotilde, Abrigo del Tío Campano, y Selva Pascuala, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie I, tomo IV: 219-239.
- Martínez R, Villaverde V (2002): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Museu de Valltorta. Monografías del Instituto de Arte Rupestre 1. Tírig.
- Mateo M (1999): *Arte rupestre en Murcia. I. Noroeste y tierras altas de Murcia*. KR. Murcia.
- Mateo M (2001): La guerra en la vida de las comunidades epipaleolíticas del Mediterráneo peninsular. *Era-Arqueología* 2: 111-127.
- Mesado N (1989): Una escena de pastoreo en la 'Cova dels Rossegadors'. La Pobla de Benifassa, Castellón. *Crónica del XIX Congreso Nacional de Arqueología*. Vol. II: 123-132.
- Mesado N (1995): *Las pinturas rupestres naturalistas del «Abrigo A» del Cingle de Palanques (Els Ports, Castelló)*. Diputació de Castelló. Castellón.
- Mithen S (1998): *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. Crítica. Madrid.
- Morey D (2006): Burying key evidence: the social bond between dogs and people, *Journal of Archaeological Science* 33: 158-175.
- Moure A, Fernández-Miranda M (1978): The Cave of Verdelpino (Cuenca, Spain). *Current Anthropology* 19 (1): 149-150.
- Newell R, Kielman D, Constandse-Westermann T, Van der Sanden W, van Gijn A (1990): *An Inquiry into the Ethnic Resolution of Mesolithic Regional Groups. The Study of Their Decorative Ornaments in Time and Space*. E.J. Brill. Leiden.
- Obermaier H, Breuil H (1927): *Las pinturas rupestres de los alrededores de Tormón (Teruel)*. Extracto del Boletín de la Real Academia de la Historia. Madrid.
- Pascual J (2005): Los talleres de cuentas de *Cardium* en el Neolítico peninsular. En: Arias P; Ontañón R y García-Moncó C (eds.) (2005): *Actas del III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica: Santander, 5 a 8 de octubre de 2003*: 277-286. Santander.

- Pérez G (2005): Nuevos datos paleocarpológicos en niveles neolíticos del País Valenciano. En: Arias P; Ontañón R y García-Moncó C (eds). *Actas del III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica: Santander, 5 a 8 de octubre de 2003*: 73-82. Santander.
- Piñón F (1982): *Las pinturas rupestres de Albarracín*. Centro de Investigación y Museo de Altamira. Santander.
- Porcar JB, Obermaier H, Breuil H (1936): *Las pinturas rupestres de la Cueva Remigia (Castellón)*. Madrid.
- Ripoll E (1961): *Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea (Teruel)*. Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelona. Barcelona.
- Ripoll E (1963): *Pinturas rupestres de La Gasulla (Castellón)*. Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelona. Barcelona.
- Rodanés J; Tilo M, Fernández N (1996): El abrigo de Els Secans (Mazaleón, Teruel). La ocupación del Valle del Matarraña durante el Epipaleolítico y Neolítico Antiguo. *Āl-Qannīš* 6.
- Rosenfeld A (1997): Archaeological Signatures of the Social Context of Rock-Art Production. En: Conkey, Soffer y Stratmann (eds.) (1997): *Beyond art: Pleistocene image and symbol*. University of California Press. Berkeley: 289-300.
- Rowley-Conwy P (2001): Time, change and the archaeology of hunter-gatherers: how original is the 'Original Affluent Society'?. En: Panter-Brick C; Layton R H y Rowley-Conwy P (eds.) (2001): *Hunter-Gatherers. An Interdisciplinary Perspective*. Cambridge University Press. Cambridge: 39-72.
- Ruiz J (2005): Peña del Escrito II (Villar del Humo, Cuenca). Revisión de un abrigo clásico. En: Hernández y Soler (eds.) (2005): *Actas del Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea: Alicante, 25-28 de octubre de 2004*. Instituto Alicantino Juan Gil-Albert: 235-250.
- Ruiz J (2006): *Las pinturas rupestres en la Serranía de Cuenca. Análisis, revisión y crítica del concepto de estilo en las manifestaciones plásticas postpaleolíticas*. Tesis doctoral inédita. UNED. Madrid.
- Ruiz J (e.p.): Los Arenales. Una nueva estación con arte rupestre en Villar del Humo, Cuenca. *Zephyrus* LXIII.
- Sanchidrián J (2001): *Manual de arte prehistórico*. Ariel Prehistoria. Madrid.
- Sebastián A (1986-1987): Escenas acumulativas en el arte rupestre levantino. *Bajo Aragón Prehistoria* VII-VIII: 377-397.
- Sherratt A (1981): Plough and pastoralism: aspects of the secondary products revolution. En: Hodder, Isaac y Hammond (eds.) (1981): *Pattern of the past. Studies in honour of David Clarke*. Cambridge University Press. Cambridge: 261-305.
- Soria M, López M (1999): Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura y del Guadalquivir. *Bolskan* 16: 151-175.
- Soria M, López M, Zorrilla D (2006): Arte rupestre esquemático en la provincia de Jaén. Algunas consideraciones sobre los últimos descubrimientos. En: Martínez García J y Hernández Pérez M (eds.) (2006): *Actas del congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez (Almería), 5-7 de mayo de 2004*. Julián Martínez. Almería: 289-300.

- Thomas J (1996): *Time, Culture and Identity. An interpretative archaeology*. Routledge, Londres.
- Turpin S (2002): La nucleación cíclica y el espacio sagrado: la evidencia del arte rupestre. *Relaciones* 92: 29-46.
- Utrilla M, Baldellou V (1996): Evolución diacrónica del poblamiento prehistórico en el valle del Cinca-Ésera: el registro de Olvena y otros yacimientos prepirenaicos. *Bolskan* 13: 239-261.
- Uzquiano P (2000): El aprovechamiento del bosque durante el Tardiglaciario y el Holoceno en la cuenca del Arudy (Pirineos occidentales, Francia). *Complutum* 11: 143-156.
- Vicent JM (1990): El neolítico: transformacions socials y econòmiques. En: Anfruns J y Llobet E (eds.) (1990): *El canvi cultural a la Prehistòria*. Columna. Barcelona: 241-293.
- Viñas R (1975): El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat, Ulldecona-Tarragona, *Speleon, V Simposium de Espeleologia* I: 115-151.
- Viñas R (1982): *La Valltorta*. Castell. Barcelona.
- Viñas R, Tejada A, Sarriá E (1988): Noves dades sobre el conjunt rupestre de la Roca dels Moros (Cogul, les Garrigues, Lleida). *Tribuna d'Arqueologia* 1986-87: 31-40.
- Viñas R, Saucedo ER (2000): Los cérvidos en el arte rupestre postpaleolítico. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 21: 53-68.
- Whitley DS (1994): By the Hunter, for the Gatherer: Art, Social Relations and Subsistence Change in the Prehistoric Great Basin. *World Archaeology* 25(3): 356-373.
- Zapata L (2000): La recolección de plantas silvestres en la subsistencia mesolítica y neolítica. Datos arqueobotánicos del País Vasco. *Complutum* 11: 157-169.