

EL ARTE PALEOLÍTICO

José Alfonso Moure Romanillo

El término “arte paleolítico” se emplea con un criterio muy amplio, y abarca desde objetos de adorno corporal, como colgantes, hasta los grandes frisos con pinturas, grabados o esculturas parietales, pasando por cualquier pieza decorada, funcional o no. Esto permite diferenciar dos tipos de manifestaciones artísticas: arte mueble y arte rupestre. Dentro del arte rupestre deben incluirse las pinturas, grabados o esculturas ejecutadas sobre las paredes, techo y suelo de las cuevas y abrigos, y que tienen, por tanto, un emplazamiento fijo y definitivo. Por el contrario, en el arte mueble se incluyen todos los objetos de adorno, votivos, funcionales o de función desconocida, siempre que puedan ser transportados de un lugar a otro.

Normalmente se dice que el arte prehistórico aparece en el Paleolítico Superior¹, lo que es cierto al menos en cuanto a las manifestaciones artísticas que se *han conservado*. Durante el Musteriense² sólo se detectan algunos objetos naturales (fósiles, cristales de cuarzo, nódulos de algunos minerales, etc.) que fueron introducidos intencionalmente en los yacimientos, ya sea como objeto de adorno o como curiosidad. No obstante, nada impide suponer la presencia en épocas anteriores al comienzo del Paleolítico Superior de objetos de arte sobre material perecedero (madera, cuero, corteza) que, lógicamente, no se han conservado. Además, resulta evidente que tanto los Neanderthales como los Anteneanderthales, que conocían y practicaban ritos funerarios, muy bien pudieron realizar manifestaciones artísticas como la danza, la música, los tatuajes o la pintura corporal.

Las reservas sobre un posible arte en material perecedero deben hacerse extensivas también al Paleolítico Superior e incluso a toda la época prehistórica. Es más, dentro de lo que comúnmente llamamos arte cuaternario, tan sólo disponemos de una parte mínima de las obras ejecutadas en su día por el hombre prehistórico. Las pinturas, grabados y esculturas de las cuevas se han conservado gracias a unas condiciones ambientales excepcionales y constantes. Allí donde esas condiciones no han existido o se han visto

¹ El Periodo Paleolítico se divide en tres: Paleolítico Inferior (2.5 millones de años AP – 500.000 AP); Paleolítico Medio (500.000 AP – 40.000 AP) y Paleolítico Superior (40.000 AP – 10.000 AP).

² El Musteriense es una industria del Periodo Paleolítico Medio que se adscribe tradicionalmente al Hombre de Neanderthal (*Homo Sapiens Neanderthalensis*).

alteradas, el arte ha desaparecido, ya sea por causas naturales, como desprendimientos, formaciones estalagmíticas, corrientes de aire o de agua, o por la intervención humana. No cabe duda de que el mayor agente de destrucción es el hombre, ya sea de forma indirecta o incluso involuntaria – contaminación, canteras, obras públicas – o como consecuencia de la explotación comercial de los yacimientos. La introducción de grandes grupos de personas, muchas veces sin ningún tipo de control, lleva consigo la ruptura del microclima del interior de cavernas. Otras veces, son las obras realizadas para permitir el acceso las que han modificado el equilibrio climático: en ocasiones incluso se ha llegado a excavar el suelo de las zonas con pinturas, destruyendo total o parcialmente los yacimientos arqueológicos que podrían haber facilitado su datación. En este sentido, tal vez convenga concluir recordando que el legado artístico y cultural del hombre prehistórico debe ser entendido como un patrimonio de toda la Humanidad, y que, por tanto, no pertenece a un país o una generación determinada. Cualquier medida que se emprenda debe serlo bajo un riguroso control científico que tenga como premisa fundamental la garantía absoluta de la conservación.

ARTE MUEBLE PALEOLÍTICO

Como ya hemos dicho, dentro de las manifestaciones artísticas del cuaternario hay que diferenciar los del llamado arte mueble y los del arte rupestre o parietal. Entre estas últimas se encuentran todas las pinturas, grabados y esculturas situados sobre paredes, techo o suelo de las cuevas o de los abrigos: por ello no puede ser transportados de un lugar a otro y, generalmente, se encuentran fuera del contexto estratigráfico de los yacimientos. Por el contrario, los objetos de arte mueble pueden acompañar a sus autores en los desplazamientos y aparecen integrados en los niveles arqueológicos de los hábitats. Por ello, en el arte mueble la cronología es la del complejo industrial en que aparece³.

³ Los complejos industriales son conjuntos de artefactos con un estilo similar. En el Paleolítico Superior se reconocen cuatro: Auriñaciense, Perigordense; Solutrense y Magdaleniense.

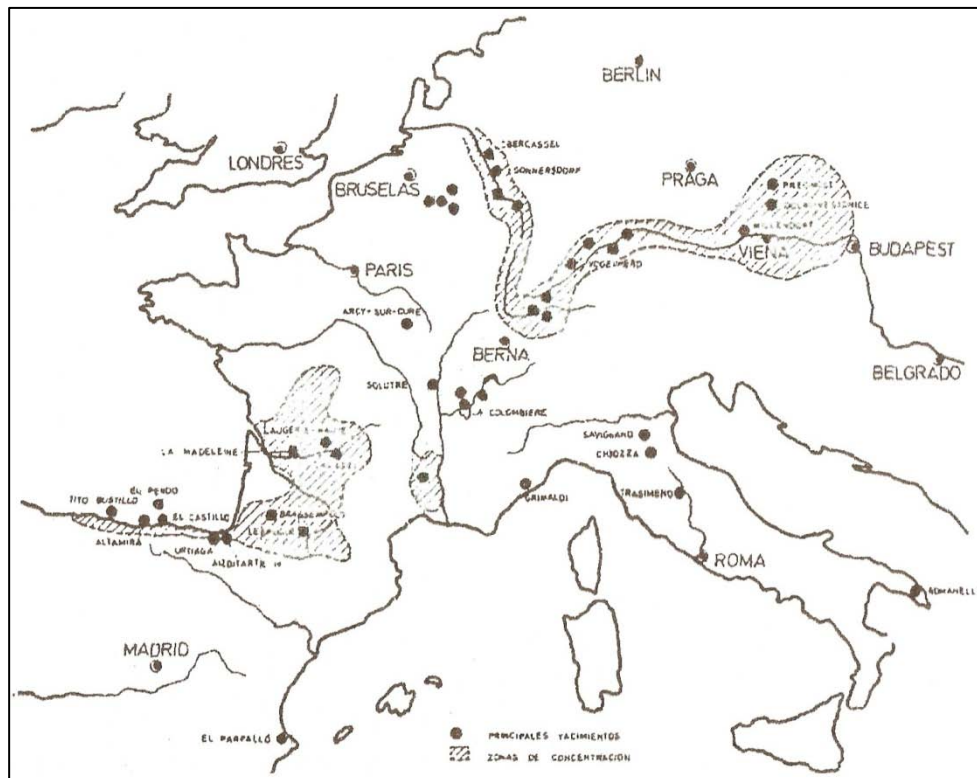


Figura 1. Repartición de los principales yacimientos con arte mueble de Europa.

El término “arte mueble” o “arte mobiliar” se emplea para cualquier elemento decorado o modificado artificialmente con el fin de servir de adorno. Es por eso que se incluyen desde objetos de uso cotidiano, como azagayas o arpones con decoración incisa, hasta esculturas en marfil, asta o piedras duras. Así pues, la variedad de piezas que pueden incluirse en este epígrafe obliga a intentar alguna clasificación, por simple que sea. Atendiendo a las técnicas utilizadas se puede hablar de grabado, pintura y escultura. El grabado es la más frecuente, y aparece en todo tipo de objetos de hueso, asta e incluso en plaquetas o cantos rodados de piedra. Las esculturas se ejecutan también en hueso, asta, marfil, y piedras duras o arcilla. La pintura es poco frecuente, quizás como consecuencia de las dificultades de su conservación, enterrada, y en algunos tipos de material. No obstante,

hay cantos y placas de piedra en que los colorantes han llegado hasta nosotros, como la famosa colección del Parpalló (Valencia). En las incisiones de algunos objetos en hueso se detectan restos de algún tipo de pintura, lo que parece indicar que en determinadas ocasiones ambas técnicas se complementaban.

Por el tipo de soporte en que han sido realizados puede hablarse de arte sobre armas o “útiles” (propulsores, varillas, azagayas, espátulas, etc.) o sobre objetos votivos, de adorno, o de función desconocida. Los temas decorativos van desde lo lineal y geométrico a las representaciones zoomorfas, y su relación con los tipos de soporte no parece aleatoria, ya que las representaciones naturalistas aparecen exclusivamente sobre objetos de uso prolongado, mientras que en armas y útiles se localizan temas más simples.

Durante el Auriñaciense y el Perigordiense se producen las primeras muestras de arte de una cierta importancia, como las esculturas de marfil de Vogelherd (Alemania) que representan rinocerontes, mamuts, caballos y un posible felino. Al Auriñaciense, y sobre todo al Perigordiense Superior, pertenecen la mayor parte de las esculturas femeninas llamadas “venus”, que constituyen uno de los fenómenos más notables del Paleolítico Superior, y, sin duda, el principal de este momento. Todas ellas presentan rasgos comunes, como la ausencia de facciones en la cara, extremidades pequeñas y poco definidas y gran desarrollo de los órganos relacionados con la reproducción. Algunas de ellas pueden ser definidas como esteatopígicas, ignorándose si representan hechos reales o si se trata de idealizaciones de significado desconocido (sacerdotisas, la fertilidad, el principio femenino, antepasados, etc.) Hasta el momento, las venus paleolíticas se concentran en tres grandes zonas: Europa Occidental, Europa Central y Europa del Este y Siberia. En Europa Occidental los hallazgos más relevantes son Brassempouy, Lespugue y Tursac, en Francia, y Grimaldi, Savignano y Tresimeno en Italia. En el grupo central del Rin y el Danubio se pueden señalar las esculturas de Dolni Vestonice y Moravany en República Checa, y Willendorf, en Baja Austria. Es en la ex URSS donde existe la más amplia serie de figurillas femeninas en los poblados al aire libre del Don – Dniéper, como Kostienki y Gagarino; del Desna, como Mezine; o del Sein, como Evdevo. En Siberia, los yacimientos con este tipo de arte, como Maltá y Bouret, se encuentran cerca del lago Baikal.

Durante las distintas etapas del Solutrense se aprecia la ausencia de figuras humanas, que no volverán a aparecer hasta el Magdaleniense. Por el contrario, hay una gran cantidad

de placas y otros objetos con representaciones figuradas o realistas. Entre ellas se destaca la colección del Parpalló (Valencia), con pinturas y grabados, entre los que predominan caballos y ciervos, y cuyas técnicas y estilos constituyen un repertorio fundamental para la datación y definición del arte de la provincia mediterránea. Algo semejante puede decirse de las placas de Isturitz, Badegoule, o de los omóplatos decorados de Altamira.

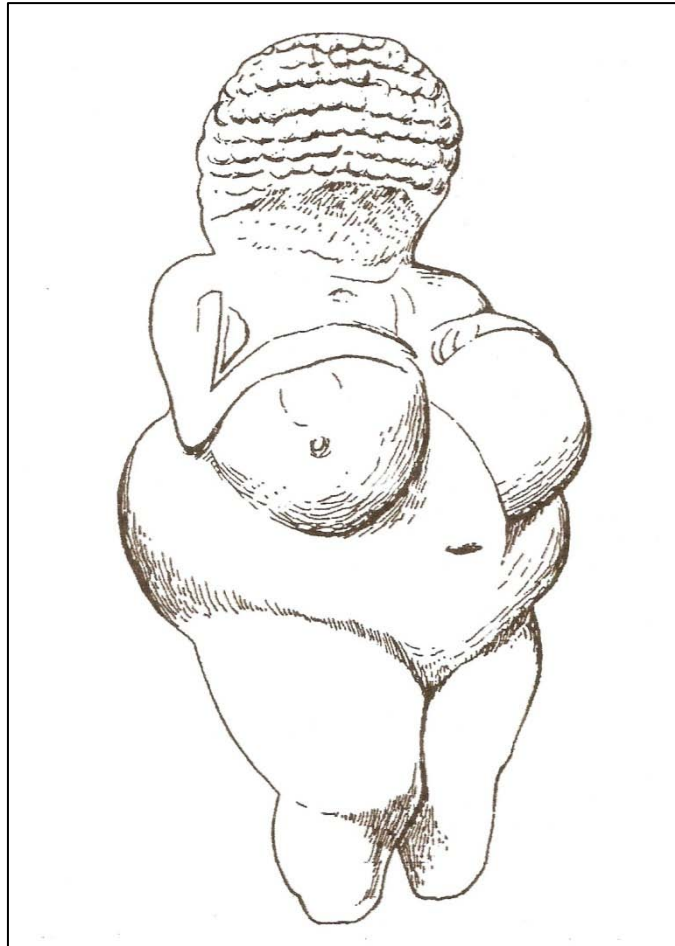


Figura 2. Escultura femenina de Willendorf (Baja Austria).

En el Magdaleniense asistimos a un enorme desarrollo de la tecnología del hueso y del asta, y por consecuencia de las obras de arte mobiliario sobre esos tipos de soporte. Durante todo ese complejo industrial el arte no se reduce a objetos votivos o de adorno, de por sí muy numerosos, sino que se decoran útiles y armas de uso cotidiano: azagayas, arpones, varillas, propulsores, etc. Se asiste también a un gran desarrollo de la escultura zoomorfa de

bulto redondo, como la famosa serie de La Madeleine, al mismo tiempo que vuelven las esculturas femeninas llamadas “venus”. Otros temas naturalistas aparecen en espátulas, propulsores, rodetes y bastones de mando.

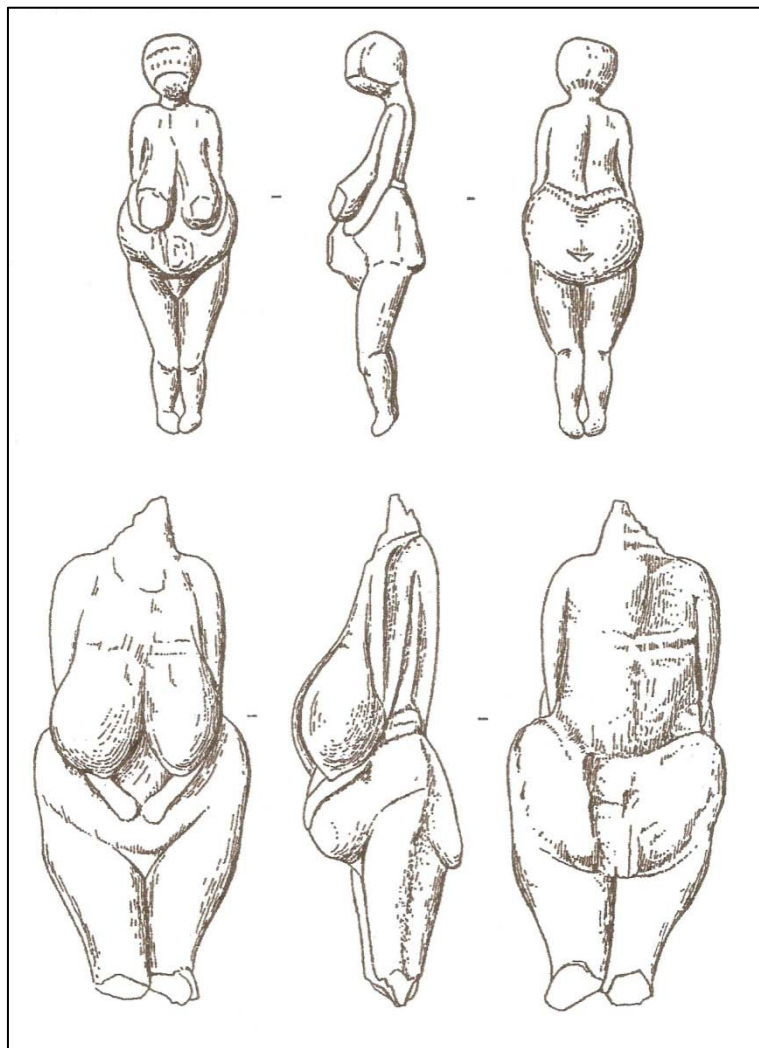


Figura 3. Esculturas femeninas de Kostienki (Voronej, Rusia). Según Abramova.

No faltan en España las placas con representaciones grabadas de animales, como los caballos de La Paloma y Tito Bustillo (Asturias) o el cáprido de Ekain (Guipúzcoa), todas ellas del Magdalenense Superior. La misma cronología parecen tener sendos huesos de ave descubiertos en la Cueva del Valle (Santander) y en Torre (Guipúzcoa). En cuanto a yacimientos con amplias colecciones de objetos de arte magdalenenses destacan Laugerie

– Basse, Isturitz y La Madeleine en Francia, Gönnesdorf en Alemania, Tito Bustillo, Cueto de la Mina, El Castillo, El Pendo y Urtiaga en la costa cantábrica, y El Parpalló en la mediterránea. Por representar una técnica y una convención estilística regional muy particulares y con abundantes paralelos en el arte parietal, no se puede dejar de aludir a los omóplatos con grabados de ciervos del Magdaleniense Inferior de la Cueva del Castillo, hoy en el Museo Arqueológico Nacional.

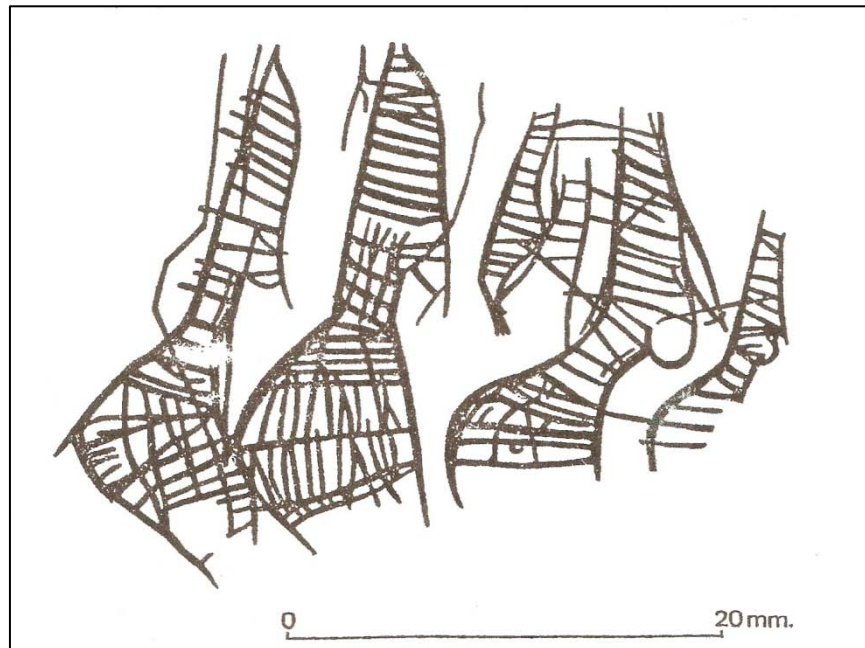


Figura 4. Estilizaciones femeninas grabadas sobre una plaqueta del Magdaleniense Superior de Gönnesdorf (Alemania). Según G. Bosinski.

Al final del Magdaleniense se detecta la decadencia de la industria de hueso, que casi llega a desaparecer. En las industrias pospaleolíticas que sustituyen al Magdaleniense Final las piezas decoradas están prácticamente ausentes: faltan los temas zoomorfos, son muy raros los geométricos y persisten algunos objetos de adorno, especialmente colgantes naturales, como dientes o conchas perforados. También continúan los cantos pintados, ya conocidos en el Paleolítico Superior y de los cuáles se hablará en el capítulo correspondiente.

ARTE RUPESTRE PALEOLÍTICO

1. Introducción

Lo primero que sorprende a un observador profano es la diferencia existente en densidad y extensión geográfica entre el arte mobiliario y el arte parietal. Los objetos muebles aparecen en toda la superficie del Viejo Mundo que no estaba ocupada por las glaciaciones continentales, mientras que el arte rupestre se concentra en el suroeste francés y en el Norte de España, y alcanza puntos aislados de Europa Occidental, región mediterránea y algunos lugares de Rusia y Siberia.

Podría pensarse que las diferencias se deben a condicionamientos físicos – el arte rupestre exige, por definición la existencia de relieves cársticos – pero no es así: hay amplias zonas con cuevas en las que no existen grabados ni pinturas parietales, y faltan en absoluto los “santuarios exteriores” que serían posibles en cualquier región con suelos rocosos. Muy posiblemente la explicación esté en la distinta extensión de los complejos industriales del Paleolítico Superior en los que aparece arte. De ellos, sólo el Auriñaciense Típico y el Perigordiense ocupan y superan todo el continente, y por ello los objetos muebles descubiertos en Europa Central y del Este pertenecen a estos episodios, y muy especialmente al Perigordiense Superior. Por el contrario, la mayor parte de las pinturas y grabados deben fecharse en el Solutrense y en el Magdalenense, ambos con una dispersión occidental, hasta el punto que el primero no sobrepasa la línea del Ródano.

2. Historia de los descubrimientos

La fase que podríamos llamar de descubrimiento y aceptación del arte paleolítico, y que viene marcada por la publicación en 1903 del “Mea culpa de un escéptico”, de E. Carthailhac, se caracteriza por las reacciones encontradas que suscitan los primeros hallazgos entre personas e instituciones vinculadas al mundo de la prehistoria.

Cuestión previa es diferenciar entre lo que es la aceptación del arte mueble – que es el resultado del hallazgo de los primeros grabados y esculturas en hueso y asta – y la del arte rupestre, como consecuencia de la polémica científica que sigue al descubrimiento de la

cueva de Altamira. Una de las más antiguas citas del arte mueble se refiere a un fragmento de costilla con dos ciervas grabadas que fue descubierto en 1834 en Le Chaffaud (Vienne). Entre la documentación mobiliar previa al descubrimiento de Altamira destaca la colección de objetos de arte magdalenenses recogida por Lartet en sus excavaciones de La Madeleine. Curiosamente, algunas de las interpretaciones del arte prehistórico, como la teoría denominada “del arte por el arte” se refieren inicialmente a los objetos muebles.

Cuando en 1879 don Marcelino Sáez de Sautola y su hija María descubren el panel pintado de Altamira, las reacciones son mayoritariamente contrarias, tanto a nivel español como internacional. La aceptación de una cronología prehistórica para la cueva de Santillana del Mar tropezaba sobre todo con el fuerte influjo del evolucionismo cultural, que a su vez era reflejo del gran auge del evolucionismo biológico. En España, Sautola ve rechazado su descubrimiento por dos organizaciones científicas relevantes: la Institución Libre de Enseñanza y la Real Sociedad Española de Historia Natural, y sólo encuentra apoyos a título individual, como los prestados por Augusto G. de Linares y J. Vilanova y Piera. Tampoco en el extranjero la existencia de un arte rupestre paleolítico encaja demasiado bien en el marco de la Ciencia oficial que se pronuncia contra Sautola en el II Congreso Internacional de Antropología y Arqueología Prehistórica. Sin embargo, en los últimos años del siglo XIX, algunos hallazgos en cuevas francesas vienen a abrir paso a una aceptación definitiva de Altamira. En 1895, E. Riviére descubre en la cueva de La Mouthe un conjunto de pinturas parietales tapadas por la estratigrafía arqueológica de la época paleolítica, lo que era prueba evidente de que habían sido realizadas con anterioridad a la formación de los depósitos. Ese mismo año se localizan las pinturas de Pair-non-Pair (Gironde) y en 1897 las de Marsoulas. En resumen, un amplio conjunto de pruebas de tipo estratigráfico y paleontológico comporta la aceptación definitiva de la existencia de este arte y por ello la autenticidad de Altamira.

A partir de este momento se intensificaron las investigaciones en yacimientos arqueológicos en cuevas, y eso llevó consigo un buen número de nuevos descubrimientos. No obstante, hay que reconocer que la mayor parte de los hallazgos se deben al azar y sólo en contadas ocasiones a un plan de prospección sistemática. En este sentido, el gran auge de la espeleología como deporte y como ciencia ha permitido localizar un gran número de santuarios rupestres cuyos accesos en la actualidad se encuentran cerrados o son difíciles.

A los cien años de aquellos primeros descubrimientos el catálogo de localidades con arte paleolítico se ha extendido enormemente. Los focos de mayor densidad son la Dordoña, Pirineos y Valle del Ródano, en Francia, y en la región Vasco Cantábrica, en España. En Dordoña destacan las estaciones de Lascaux, Rouffignac, Pech Merle, Font de Gaume, Combarelles y La Mouthe. En el foco pirinaico las más conocidas son las cuevas de Niaux, Les Trois Freres, Tuc d'Audobert, Marsoulas, Gargas y Fontanet. En el valle del Ródano los yacimientos con arte rupestre o mueble paleolíticos son más escasos, pero algunos tienen importancia tan excepcional como la Baume – Latrone.

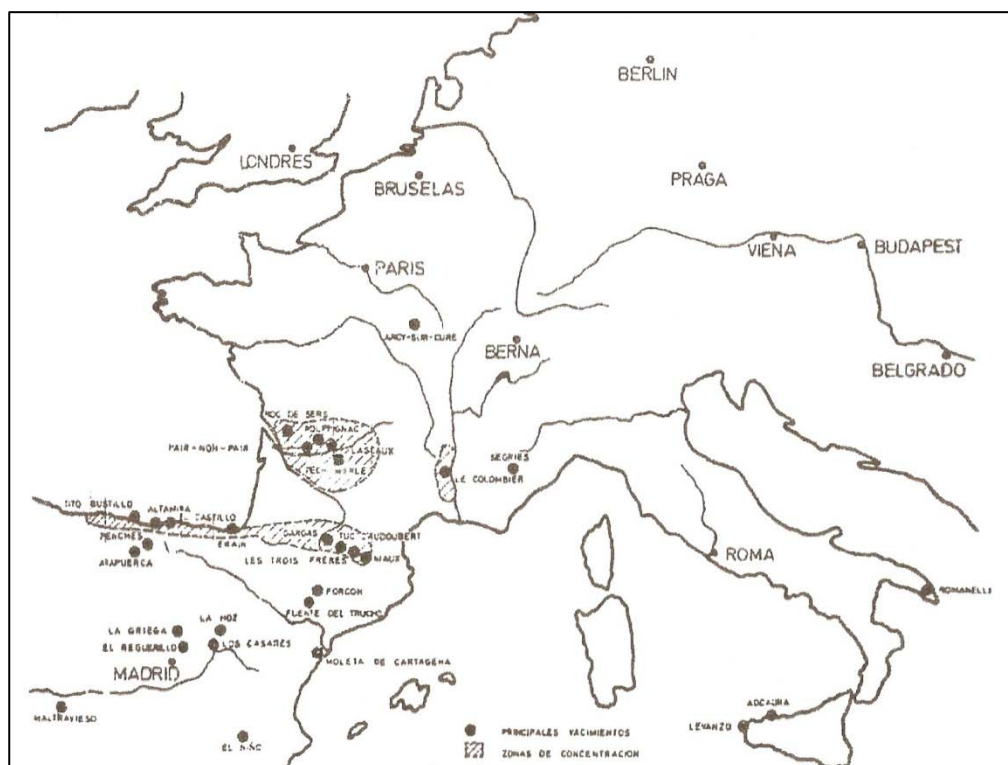


Figura 5. Repartición de los principales yacimientos de arte rupestre en Europa.

En la costa cantábrica española la dispersión de las estaciones coincide, lógicamente, con la de los yacimientos arqueológicos en cuevas. En Asturias encontramos las cuevas de San Román de Candamo, el Buxu, Tito Bustillo, Llonín y El Pindal. Aparte de Altamira, en

Santander destacan dos grupos de cuevas decoradas: Puente Viesgo (Cuevas de El Castillo, Las Monedas, Las Chimeneas y La Pasiéga) y Ramales (Cullalvera, Covalanas y La Haza). El catálogo del País Vasco se ha visto también notablemente ampliado en los últimos años, con descubrimientos como los de Arenaza, en Vizcaya, y Ekain y Altxerri en Guipúzcoa, que se suman a la famosa cueva de Santimamiñe (Guernica). Las estaciones más orientales se encuentran en Navarra, con el abrigo de Alquerdi. Sin que por ahora pueda hablarse de un “foco” en sentido estricto, se conocen otras localidades con arte rupestre en la costa mediterránea, así como yacimientos aislados en el interior de la Península. Todos ellos serán comentados más detenidamente en el apartado destinado al arte rupestre español.

Hacia el este de Europa descubrimos otras estaciones en la costa mediterránea, como las sicilianas de Levanzo, que junto con obras de arte mueble componen la “provincia mediterránea” del arte paleolítico. En el territorio de la ex URSS, donde ya se conocían yacimientos con numerosos objetos de hueso, marfil o asta – sobre todo “venus” paleolíticas – se descubrió en los años sesenta la cueva de Kapoba con un magnífico panel de pinturas rojas que representan mamuts, caballos y un rinoceronte. A ella se añaden los yacimientos de arte rupestre de Mgvimevi (Georgia), Terpénié y Kamennaia mogila, en el mar de Azov, y Chinchkino en Siberia.

3. Autenticación del arte rupestre paleolítico

Por lo general, el arte mueble aparece integrado en la estratigrafía de los yacimientos arqueológicos, y por ello su autenticidad no presenta ningún tipo de dudas, ya que su cronología es la del contexto arqueológico en que aparece. Muy distinto es el caso del arte parietal, ya que, no sólo carece de relación inmediata con los yacimientos, sino que, en la mayor parte de los casos, el hábitat y el santuario rupestre se encuentran bastante alejados. Por eso, e independientemente de las consideraciones de tipo técnico y estilístico, la autenticidad de un nuevo descubrimiento puede apoyarse en dos grupos de hechos, zoológico – paleontológico o geológico – estratigráfico.

Una prueba de tipo paleontológico que demuestra la antigüedad – y por tanto la autenticidad – del santuario, es la presencia de representaciones de animales extinguidos.

Estas especies pueden haber desaparecido del todo el mundo o, simplemente, del área geográfica en que se encuentran las cuevas o abrigos decorados.

Numerosos ejemplos del primero de estos casos los encontramos en yacimientos españoles o franceses, con representaciones de mamuts (Font de Gaume), rinoceronte lanudo (Rouffignac), uro (Lascaux, El Castillo, Peña de Candamo), oso de las cavernas (Las Cavernas, Santimamiñe, Venta de la Perra, Montespán) o león de las cavernas (Combarelles). Por otra parte, numerosas especies del arte cuaternario europeo se encuentran desplazadas hacia zonas más septentrionales, o se conservan actualmente en subespecies con exigencias ambientales diferentes. Este es el caso del reno, cuyo límite se encuentra hoy en día en los territorios más al norte de Eurasia, en alguno de los cuales vive en régimen semidoméstico. El bisonte europeo, tras encontrarse casi al borde de la extinción a finales del siglo XIX y en pleno siglo XX, se mantiene gracias a la protección oficial, en algunos parques naturales de República Checa y Polonia, si bien se trata de la subespecie de bosque, ligeramente distinta al bisonte cuaternario de estepa. El antílope saiga (*Saiga tartárica*) se limita a las estepas de algunos sectores de Rusia. Incluso una especie tan frecuente en el arte paleolítico como el caballo tiene poco que ver con las razas actuales; algunos rasgos de estos équidos cuaternarios parecen coincidir con los del tarpán de estepa, extinguido de Rusia Central hace más de cien años, y se conservan en el caballo asiático de estepa (*Equus caballus Przewalski*).

Otro elemento de autenticidad y cronología del arte es el significado ecológico de las asociaciones de animales, que muchas veces representan biotopos diferentes de los actuales. Por ejemplo, un hipotético panel con figuras de reno, mamut, saiga y bisonte, indica que esos animales fueron realizados en un periodo frío del cuaternario, y – conocidas las exigencias ambientales de esas especies – podemos concluir que el paisaje vegetal de la zona era de tipo tundra o estepa. Si por el contrario en las representaciones rupestres aparecen ciervos, corzos o jabalíes, la asociación reflejaría un biotopo de bosque y un clima más moderado. Estas conclusiones son aún más interesantes si tenemos en cuenta que los trabajos interdisciplinares que actualmente se realizan en los yacimientos (Paleontología, Palinología y Sedimentología) permiten reconocer el clima y el ambiente de los distintos episodios del paleolítico y por ello podemos intentar la correlación entre arte y depósito arqueológico.

La geología, y en especial la estratigrafía, también aportan pruebas a la autenticidad del arte paleolítico. Una situación ideal, aunque poco frecuente, es aquella en que los estratos arqueológicos datados por su industria y su fauna, recubren total o parcialmente las pinturas rupestres. Es el caso del descubrimiento, ya citado, de Dalau en Pair – non – Pair, en que había niveles pertenecientes al Magdaleniense, Solutrense y Musteriense. Como la capa Magdaleniense ocultaba las figuras, es evidente que aquéllas fueron realizadas con anterioridad, lo que no sólo es una prueba de autenticidad, sino también un elemento de datación. Como también se ha dicho, los trabajos de E. Riviére en La Mouthe (1895) jugaron un papel fundamental en la aceptación de las ideas de M. S. Sautola: la galería de las pinturas se encontraba taponada por el yacimiento arqueológico.

Frecuentemente aparecen formaciones estalagmíticas que recubren las paredes con pinturas o grabados rupestres. Aunque, a diferencia de los niveles arqueológicos, éstas resulten difíciles de fechar, pueden considerarse una prueba válida de autenticidad, ya que las pinturas serían anteriores a la formación de estas costras calcáreas. En una de las cuevas del complejo de Ojo Guareña (Burgos) un potente suelo estalagmítico recubre parte de las figuras negras del llamado “Santuario de los Triángulos”: la edad de la formación ha sido estimada en el 150 a. de C. mediante del análisis por C14 de restos orgánicos integrados en la misma, lo que – si bien no permite fechar las pinturas – establece un límite *ante quem* que garantiza su antigüedad prehistoria y, por tanto, su autenticidad.

En el interior de las cavernas, los procesos de descompresión y diferentes fenómenos climáticos originan el desprendimiento de fragmentos de techo en forma de bloques o lascas, y si esto afecta a los paneles con arte rupestre, no es raro que aparezcan piedras con pintura o grabado integradas dentro de la estratigrafía arqueológica. Su posición entre los distintos niveles permite fechar la edad del desprendimiento y comprobar la antigüedad de las figuras rupestres, que, en este caso, habrían sido realizadas con anterioridad. Así, en Abri Labatut, el abate H. Breuil descubrió entre dos niveles del Perigordense Superior un fragmento de pared con un ciervo pintado en negro. Otro ejemplo puede ser la representación de un bóvido de Abri Blanchard, también recogida en estratos del Perigordense. Tanto en un caso como en otro, la estratigrafía garantiza la autenticidad porque establece el ya mencionado límite cronológico: el panel es anterior al

desprendimiento, y el desprendimiento está fechado por el nivel en que descansan los bloques (Fig. 12).

Finalmente, otro criterio de autenticidad es el taponamiento de la entrada natural de las cavernas. Si sabemos que el yacimiento ha permanecido cerrado desde tiempo inmemorial, es también evidente que las pinturas son anteriores al cierre y, por tanto, auténticas. Sólo en ocasiones los depósitos que obstruyen la entrada pueden ser fechados, por sí mismos o en relación con oscilaciones térmicas del cuaternario. En Altamira y otros yacimientos del área cantábrica se detecta una fase clástica que originó el cierre de numerosas cuevas, y que parece coincidir con un recrudecimiento climático del comienzo del último estadal würmiense (Würm IV). En relación con la cronología arqueológica esto sucede aproximadamente al final del Magdalenense Inferior – Medio.

4. Características generales del arte rupestre paleolítico

El presente apartado se dedica fundamentalmente a un análisis de los temas, técnicas y composiciones presentes en el arte rupestre paleolítico.

a) Temas. El arte paleolítico recoge dos grupos fundamentales de temas: animales y signos, a los que se añaden escasas representaciones humanas. Las figuras animales aparecen exclusivamente de perfil e, independientemente de las técnicas utilizadas, se aprecia una constante preocupación por detalles que permiten una identificación, al menos, a nivel de especie. De los animales que habitaban en su entorno inmediato, los cazadores recolectores paleolíticos seleccionaron intencionalmente aquellos que por ser potencialmente “deseables” constituían una parte fundamental de su alimentación. Lógicamente, esto no implica que los animales más representados en el arte sean precisamente los más capturados, porque ciertamente los restos paleontológicos encontrados en los yacimientos responden a criterios selectivos de caza, que se refieren a las actividades de extracción, mientras que la frecuencia de especies en el arte debe estar en relación con su significado, que en buena parte permanece desconocido.

Las representaciones animalísticas reflejan distintas condiciones ambientales y diferentes biotopos. Entre las especies de clima frío destacan las pinturas y grabados de

reno, animal de tundra que hoy sólo se conserva en las regiones más septentrionales de Eurasia, pero que en época cuaternaria llegaba hasta la Península Ibérica. Este cérvido aparece, por ejemplo, en los paneles rupestres de Font de Gaume y Trois Freres, en Francia, y Tito Bustillo, Altxerri y Las Monedas, en España. El bisonte de estepa es otro de los temas frecuentes en el arte francocantábrico, y sus figuras han sido descubiertas, entre otras, en las cuevas de Niaux, Pair – non – Pair, La Greze, Lascaux, Le Portel y Tuc d' Audoubert, en Francia (en esta última esculpidos en arcilla), así como en Altamira, El Pindal, Coimbre, Candamo, La Pasiega y Santimamiñe, en la costa cantábrica española. Menos frecuentes son los grandes mamíferos, como el rinoceronte lanudo o el mamut. Los primeros los encontramos en Rouffignac (Dordoña) y Los Casares (Guadalajara). El *Mammuthus primigenius* aparece en Pech Merle (Lot), Arcy – sur – Cure (Yvonne) y la Baume – Latrone (Gard). En la Península Ibérica sólo se conocen dos representaciones seguras de elefante, y en ambos casos se discute su clasificación como mamut o como *Paleoeloxodon antiquus*: la cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander) y la cueva del Pindal (Pimiango, Asturias).

Otra serie de animales mucho más frecuente es la de las especies euritermas, que disponen de mayor capacidad de adaptación a los cambios climáticos, y por ello – aunque informan sobre el paisaje vegetal y el biotopo del momento – no son el reflejo de un clima determinado. Junto con los grandes bóvidos, el caballo es, sin duda, una de las especies más representadas del arte paleolítico y aparece en pinturas, grabados y esculturas de todas las regiones y durante todos los episodios del Paleolítico Superior, por lo que es superfluo citar ejemplos. Frecuentemente estas representaciones de caballos presentan rasgos que han sido considerados como identificativos a nivel racial (crin, coloración del pelaje, cebraduras de las patas, etc.) que podrían permitir una comparación con los tipos actuales, como el tarpán de estepa o el caballo de Prezewalski. Sin embargo, aunque es probable que algunos caracteres de estos équidos se conserven en las razas modernas, resulta casi imposible admitir en el paleolítico tantas variantes raciales como parece deducirse del estudio de las figuras rupestres. Parece más razonable pensar que muchos de esos detalles supuestamente identificativos se deban a licencias estilísticas por parte de sus autores. A nivel de conjuntos, en España son famosos los caballos de Ekain (Guipúzcoa) y Tito Bustillo (Asturias).

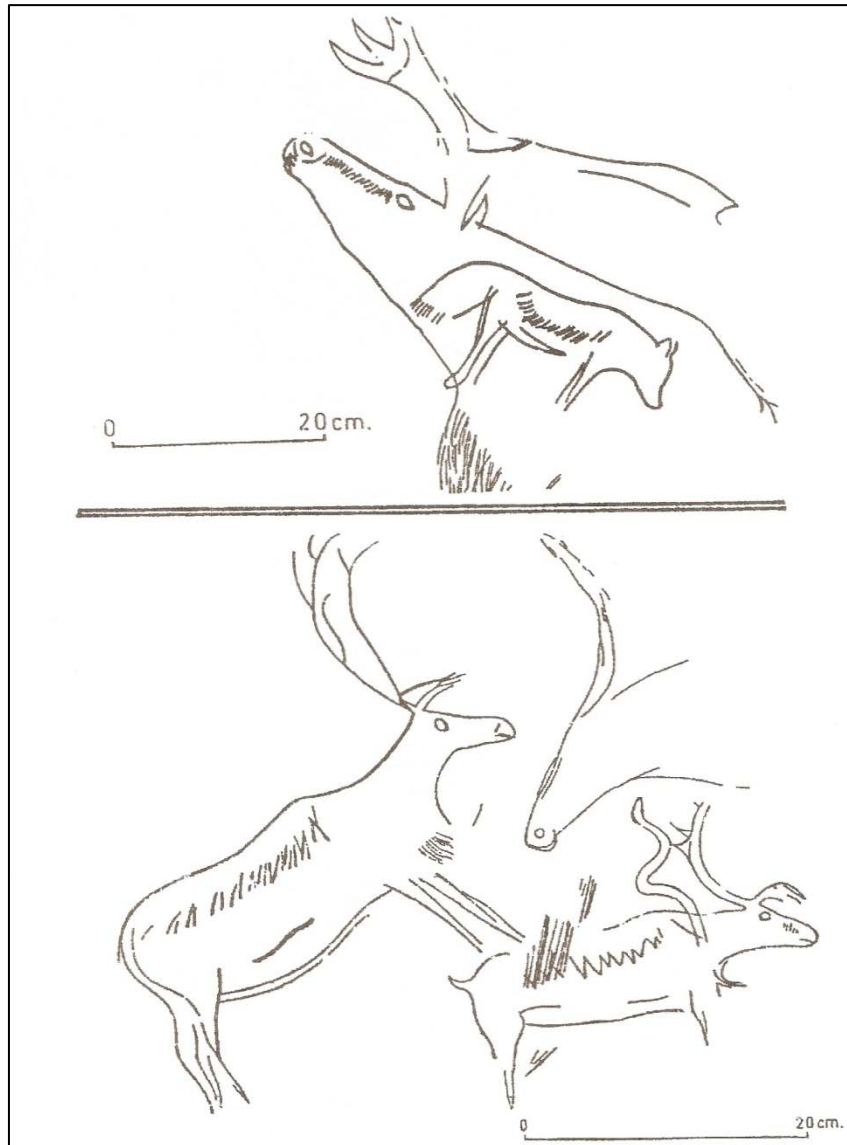


Figura 6. Grabados rupestres representando renos, un zorro y un serpentiforme. Cueva de Altxerri (Aya, Guipúzcoa). Según J. Altuna y J. M. Apellániz.

El uro o *Bos primigenius* es una de las especies extinguidas en Europa durante los últimos siglos. Su hábitat eran los espacios abiertos, y sus restos aparecen asociados indistintamente a especies “frías” o “cálidas”. Se encuentra ampliamente representado en numerosos santuarios paleolíticos, entre los que destacan las pinturas de Lascaux y El

Castillo, los grabados de Teyjat (Dordoña), Gargas (Altos Pirineos) y La Loja (Asturias), y las esculturas en bajorrelieve de Bourdeilles (Dordoña).

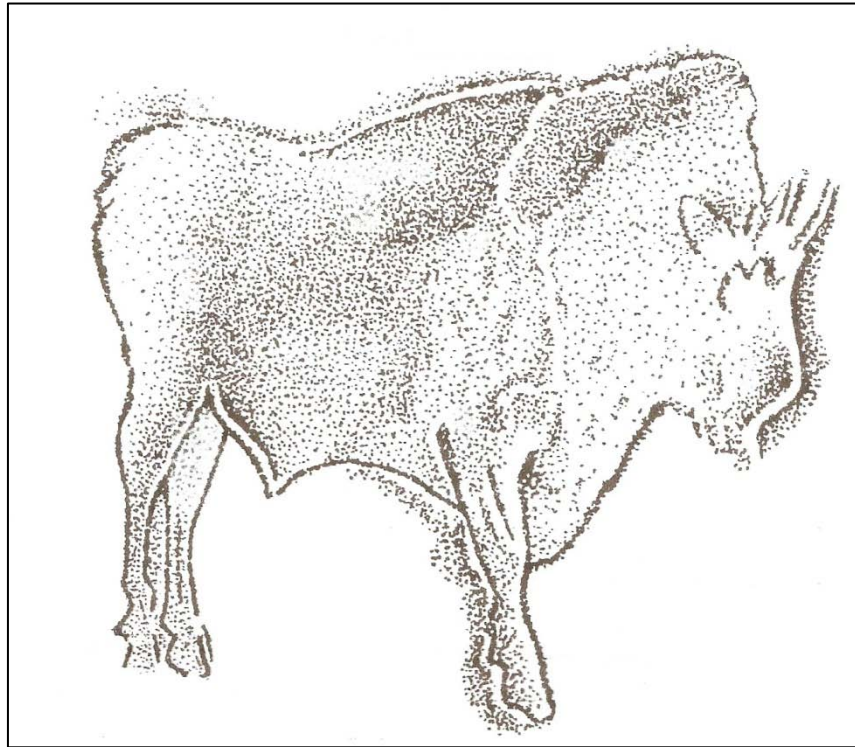


Figura 7. Bisonte grabado en la cueva de Coimbre o de las Brujas (Peñamellera Alta, Asturias). Según A. Moure y G. Gil.

El ciervo (*Cervus elaphus*), aunque no es una de las especies más frecuentes en el arte, al menos en comparación con grandes bóvidos y caballos, fue una de las bases principales de la alimentación del hombre paleolítico, lo que confirma lo anteriormente señalado respecto a que no siempre los animales más capturados son los más representados. No obstante hay buenos ejemplos en Pech – Merle (Lot), y en Las Chimeneas, Covalanas y La Pasiega (Santander).

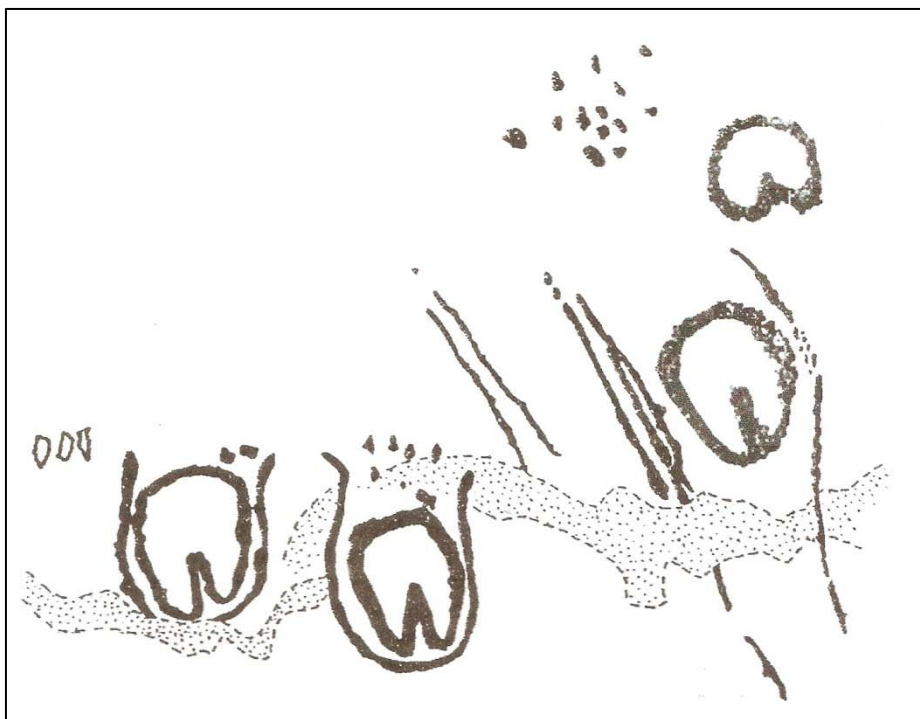


Figura 8. Detalle del panel de las vulvas de la cueva de Tito Bustillo. Calco sobre fotografía.

Los cápridos en el arte paleolítico parecen representar a la *Capra pyrinaica*. Destacan las pinturas de Lascaux, Niaux y Cougnac, en Francia y El Quesu (Asturias), los grabados de Pair – non – Pair (Gironde) y El Castillo, y las esculturas en bajorrelieve de Roc de Sers. Finalmente, y como temas relativamente raros entre las especies cinegéticas, señalamos grabados de liebres, como los de Le Gabilou y Marsoulas o de glotón (*Gulo gulo*), en Los Casares.

Entre los mamíferos no faltan una serie de animales potencialmente peligrosos, o, al menos, no muy deseables como piezas de caza: tal es el caso de los grandes felinos, los osos y los zorros. El león aparece bien representado en Les Combarelles (Dordoña) y Les Trois – Freres (Ariege). El oso, tanto el oso pardo como el oso de las cavernas, aparece en las cuevas españolas de Las Monedas, Santimamiñe y Ekain, así como en Les Combarelles en Francia. Los cánidos tampoco son frecuentes, y por su extraordinaria calidad hay que hacer referencia al zorro grabado en la cueva de Altxerri, donde se superpone a un reno.

Los peces y los pájaros tienen una importancia cuantitativamente muy secundaria, lo que se ve aún más agravado por las dificultades de conseguir una determinación al nivel de

especie. Parecen tratarse de salmónidos los peces de la Cueva de Niaux y Gorge de L'Enfer (Dordoña), mientras que en la cueva guipuzcoana de Altxerri se trata de especies marinas de tipo platija o rodaballo. Entre los pájaros, citemos las “lechuzas” de Trois – Freres y el posible pingüino de El Pendo (Santander).

Otra parcela importante de la iconografía del arte paleolítico son los signos, que pueden ser el reflejo más o menos estilizado de hechos reales, figuras geométricas, o, en ocasiones, representaciones simbólicas. En el primer grupo se señala la presencia de los denominados “tectiformes”, término del que quizás se haya abusado, y que hace referencia a figuras en forma de cabañas, u de algunas representaciones de sectores del cuerpo humano (manos, pies, vulvas, etc.). Los signos geométricos pueden ser clasificados normalmente en cerrados (triángulos, rectángulos, círculos) o abiertos (claviformes, bastoncillos). Como veremos más adelante, el estudio de los llamados ideomorfos ha tenido un importante papel en la interpretación del arte paleolítico.

Normalmente se hace cierto hincapié en la falta de representaciones humanas en este arte, cosa que, si bien sirve para contrastarlo con el arte levantino, sólo es parcialmente cierta. Salvo contadas excepciones, las representaciones antropomorfas han sido realizadas en trazo torpe y falto del realismo característico de las figuras animales. Aparecen indistintamente en técnicas de pintura, grabado y escultura, y a ésta última pertenecen algunos de los ejemplos más espectaculares como la famosa “venus del cuerno” descubierta en Laussel. Mucho más toscos son los antropomorfos grabados, como los de Hornos de la Peña (Santander), San Román de Candamo (Asturias) o Los Casares (Guadalajara).

A caballo entre las figuras humanas y los signos hay que hacer referencia a las representaciones de manos, pies u otras partes del cuerpo. Las manos aparecen en positivo o en negativo, obtenidas estas últimas mediante la técnica de la aerografía, es decir, aplicando una mano sobre la pared y “soplando” la pintura hasta conseguir una impronta. A veces en estas extremidades faltan uno o varios dedos, y eso ha sido relacionado con mutilaciones intencionadas de tipo ritual que se dan entre algunas poblaciones de primitivos actuales. Manos y pies aparecen entremezcladas o superpuestas a figuras de animales (El Castillo, Altamira) o formando auténticos “santuarios” en que constituyen el tema exclusivo o principal, como en Gargas (Altos Pirineos) o Maltravieso (Cáceres). En la cueva de Santián (Santander) todo un panel con signos positivos en rojo puede considerarse

como representaciones de pies. Dentro de este capítulo de pinturas o grabados que representan sectores del cuerpo humano pueden incluirse las “venus” de Angles sur Anglin, que son una serie de bajorrelieves con figuras femeninas desde el torso a la cintura, o las vulvas pintadas de la cueva de Tito Bustillo.

b) *Técnicas*. Como ya se ha podido observar en los ejemplos utilizados para comentar los temas, las técnicas utilizadas son enormemente variadas, ya que existen numerosas maneras de tratar la pintura, el grabado y la escultura.

Las materias primas de las pinturas paleolíticas son fundamentalmente colorantes minerales, sobre todo carbón, ocre y manganeso. La aplicación sobre las paredes de las cuevas y abrigos se realizaba en ocasiones de forma directa, aplicando el colorante en estado sólido, o bien después de un proceso de elaboración que, generalmente, consistía en triturar el mineral y mezclarlo con alguna sustancia que actuaba como aglutinante. Al primero de estos grupos pueden pertenecer algunas de las pinturas negras de las cuevas de las Chimeneas y de las Monedas. Por el contrario, las pinturas en estado líquido o semifluido aparecen en figuras a tamponado, aerografía, tintas planas y otras variantes que más adelante comentaremos.

Con frecuencia las representaciones de animales o signos han sido realizadas en contornos lineales a base de un único trazo, y entre ellas puede establecerse diferencias en base al color y la técnica empleada para su aplicación. Frente al trazo continuo realizado con el fragmento de colorante con los dedos, o con algún tipo de pincel primitivo, aparecen perfiles discontinuos con la técnica comúnmente denominada de *tampón*, consistente en la aplicación de pequeñas manchas más o menos continuas, hasta conseguir el efecto de una línea de puntos. El tamponado puede ser tan seguido que llegue a formar un trazo irregular o baboso. Esta técnica se encuentra especialmente representada en dos santuarios cantábricos bastante próximos: Covalanas (Ramales, Santander) y Arenaza (San Pedro de Galdames, Vizcaya).

Aunque lo más frecuente son las figuras de animales con perfilado simple, no es rara la aparición de pintura en el interior. A veces ésta aparece en forma de “tintas planas” en que el color se extiende uniformemente por toda la superficie. La verdadera policromía es rara, ya que lo normal es que se utilicen dos colores como máximo: uno para el perfilado y otro

para el interior. La sensación de volumen se obtiene señalando las diferentes intensidades de pelaje de los animales mediante el “lavado” de algunas zonas o la repartición irregular del colorante. Algunos sectores del cuerpo se diferencian mediante líneas de despiece, que indican la crin o el hocico. Normalmente, las tintas se combinan con la coloración natural de la roca o con otra pintura empleada como fondo, y esto produce el efecto de policromía. Como otros muchos, el panel principal de Tito Bustillo ha sido parcialmente realizado sobre una gran mancha de color rojo que sirve como fondo a la composición y que se combina con los dos colores empleados en cada una de las figuras.

Los grabados se realizan en la mayor parte de los casos, directamente sobre la roca, aunque a veces el panel es previamente cubierto por una fina capa de arcilla. Quizá la técnica más primitiva sean las impresiones realizadas con los dedos sobre paredes de arcilla o caliza descompuesta. Representaciones de este tipo aparecen tanto en los ideomorfos como en los llamados “macarroni”, que adoptan forma de meandros, de haces de líneas, o en figuras de animales. A este último grupo pertenecen los bóvidos grabados de la cueva de La Clotilde de Santa Isabel (Santander), Quintanal (Asturias) y Gargas (Altos Pirineos).

Sin embargo, la técnica más extendida es el grabado en trazo simple o múltiple realizado con un instrumento duro y agudo, posiblemente un buril. Un pequeño nivel arqueológico situado debajo del panel principal de la cueva de Tito Bustillo presenta, aparte de gran cantidad de material colorante, un porcentaje anormal de buriles, lo que indudablemente está relacionado con las dos actividades realizadas en la sala: la pintura y el grabado. También en estos casos la mayor parte de las figuras se encuentran simplemente perfiladas, aunque no faltan ejemplos de zonas de raspado o sombreado interior. En este sentido es muy significativo el ejemplo de los cérvidos grabados en las paredes y en objetos de arte mueble de las cuevas de Altamira y El Castillo. En ambos yacimientos aparecen omóplatos con ciervas grabadas en trazo múltiple y con un sombreado característico en la cabeza y parte anterior del cuello, con técnicas y estilos muy semejantes a alguno de los descubiertos en las paredes de las mismas cavernas.

En lo que se refiere a la escultura rupestre, podemos diferenciar entre los relieves realizados sobre rocas duras –principalmente calizas- y los modelados sobre arcilla. Los primeros aparecen de forma casi exclusiva en los “santuarios exteriores”, ya sea en abrigos o en sectores próximos a la entrada de las cuevas. Por el contrario, las esculturas en arcilla

sólo se han conservado en lugares profundos y de difícil acceso, posiblemente porque las oscilaciones térmicas han destruido las situadas más cerca del exterior. Entre los relieves en roca caliza destacan los de Bourdeilles (Dordoña) y el friso esculpido de Le Cap Blanc. Las esculturas en arcilla más conocidas son la pareja de bisontes de Tuc d'Audoubert.

Frecuentemente las técnicas aparecen asociadas, especialmente la pintura y el grabado. Es muy posible que, al menos parte de los bajorrelieves conocidos, hayan estado pintados en su día, aunque por encontrarse en zonas próximas al exterior la conservación del color es poco menos que imposible. Por otra parte, conviene señalar la tendencia al aprovechamiento de accidentes naturales de la roca. En la cueva de El Castillo (Santander), una estalagmita ligeramente retocada y pintada sirve como soporte a un magnífico relieve de bisonte.

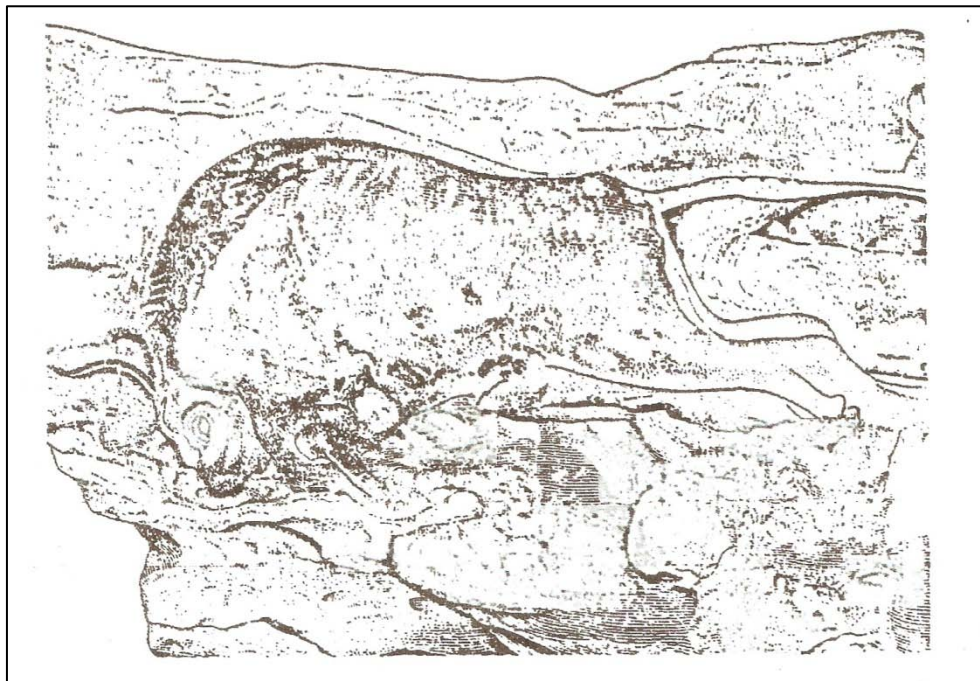


Figura 9. Bisonte grabado y pintado aprovechando accidentes naturales en una estalagmita de la cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander). Según E. Ripoll.

c) *Composición.* Uno de los tópicos más extendidos en los trabajos de tipo general sobre arte rupestre paleolítico, es la idea de falta total de cualquier composición intencional, insistiéndose en que las representaciones son figuras aisladas. En este sentido, conviene

comentar dos hechos: la existencia de verdaderas escenas y asociaciones significativas entre animales, y el posible significado de las superposiciones.

Muchas veces, sobre un mismo panel o un mismo sector de la cueva se superponen figuras de técnicas y estilos diferentes. Aparentemente aparecen colocadas sin relación entre sí, si bien los grupos de características semejantes parecen formar conjuntos coherentes. La propia existencia de las superposiciones ha sido interpretada y valorada desde muy distintos puntos de vista por los autores. Algunos las consideran una prueba de la naturaleza de “santuario” del lugar en que se encuentran, y por ello habría sido reutilizado en distintas ocasiones. Por H. Breuil han sido estudiadas desde un punto de vista cronológico: el orden en que han sido realizadas permitirá obtener una cronología relativa de técnicas y estilos, que será la base fundamental de su concepción cíclica del desarrollo del arte paleolítico. Para Leroi-Gourhan algunas superposiciones representaban escenas con sus componentes situados a distintos planos.

Pero las verdaderas escenas que representan sucesos o hechos de la vida real son también más frecuentes de lo que realmente se cree, apareciendo asociaciones de figuras realizadas con idénticas técnicas y estilos en actitudes parecidas o relacionadas. Una de las asociaciones más conocidas son los caballos de la cueva de Lascaux, que se suceden en posturas muy semejantes, y que evidentemente representan una manada de estos animales, y no una sucesión de figuras aisladas. En el mismo yacimiento aparece la famosa escena de los ciervos nadando y varias asociaciones de carpidos y de bóvidos. En Font de Gaume dos renos afrontados parecen representar una de esas frecuentes peleas entre los machos adultos. Volviendo al tema de las manadas, otra serie espectacular son las hileras de mamuts y rinocerontes de Rouffignac. En la Península Ibérica, una de las últimas interpretaciones del gran techo de Altamira es que representa una manada de bisontes durante la época de hielo.

Lo que sí es cierto es que en el arte rupestre paleolítico falta toda la indicación de paisaje, como vegetación, nubes o ríos. No obstante, las asociaciones de animales representados en los diferentes paneles suelen representar biotopos determinados, en el sentido de que proceden de las mismas biocenosis y por ello son representativas de un paisaje vegetal y de un medio ecológico comunes. Se puede, pues, afirmar que los

conjuntos contemporáneos reflejan un hecho real: la existencia de determinadas condiciones ambientales.

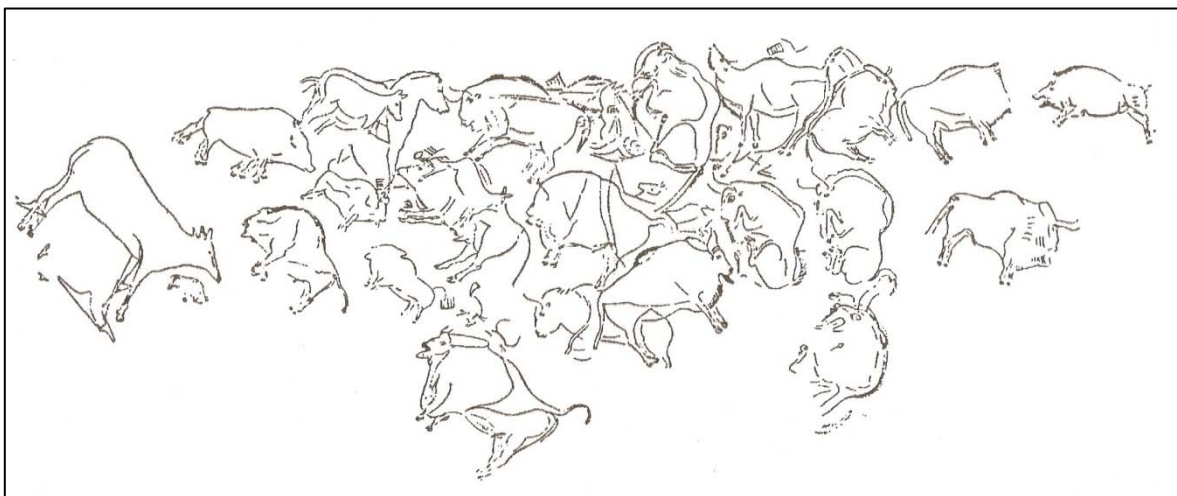


Figura 10. Reproducción del gran panel de la cueva de Altamira. Recientemente, L. G. Freeman ha sugerido la posibilidad de que se trate de una *composición* que representa una manada de bisontes, algunos de ellos en las actitudes estereotipadas de la época de celo. Según E. Cartailhac y H. Breuil.

5. Significado del arte paleolítico.

Revisión histórica de las interpretaciones.

Las teorías clásicas sobre la interpretación del arte paleolítico, y que aún aparecen con cierta frecuencia en publicaciones modernas, apuntan fundamentalmente en dos sentidos: el arte como motivación estética o el arte como elemento utilitario integrante de ritos o ceremonias de tipo mágico, religioso o simbólico.

El origen de la *teoría del arte por el arte* es anterior al descubrimiento de las primeras representaciones rupestres y procede, por tanto, de estudios en el campo del arte mobiliario. En este sentido, conviene recordar que la primera valoración de un hallazgo de este tipo se produce en 1834 en Le Chaffaud (Vienne) donde se descubre un fragmento de costilla con dos ciervas grabadas. A partir de 1861, las excavaciones de Lartet en el abrigo de La

Madelaine proporcionan una amplia base documental para conocer la escultura y el grabado sobre objetos de hueso o asta. Lartet y Chrysty sustentan la idea de una intencionalidad exclusivamente estética en dos supuestos: la gran abundancia de recursos, que facilitaba las actividades de extracción y, por tanto, permitía una hipotética “civilización del ocio”, y la imposibilidad de una religión primitiva. La facilidad con que podrían conseguirse alimentos llevaba consigo la existencia de tiempo libre que, teóricamente, sería utilizado en la ejecución de las obras de arte. Entre los continuadores de estas ideas se encuentran Piette, Boule, Luquet y Gennet.

Las críticas a esta tendencia del hombre a expresarse mediante el arte proceden sobre todo de las investigaciones de la Etnología a finales del siglo XIX, y muy especialmente de los trabajos de Carthailac y Taylor. Para el primero, los paralelismos etnográficos demuestran que no hay relación entre abundancia de recursos y desarrollo del arte: algunos grupos polinesios tienen una existencia relativamente fácil, por tener asegurada su supervivencia, y, sin embargo, carecen de manifestaciones artísticas relevantes. Por el contrario, los Bosquimanos, que ocupan uno de los territorios más inhóspitos del mundo, son autores de importantes obras de arte pictórico. Por otro lado, los hallazgos de Taylor profundizan en el mundo de las creencias de los primitivos actuales, definiendo la magia y la religión de estos pueblos. La religión implica la creencia en seres espirituales, considerándose el totemismo como una extensión del culto a los antepasados.

Posiblemente la aportación más importante de los estudios etnográficos a la interpretación del arte paleolítico sean los trabajos de Frazer, y muy especialmente su obra *La Rama dorada*. Su definición de la magia gira en torno a dos principios: que lo semejante produce lo semejante y que dos cosas que han permanecido alguna vez unidas permanecen siempre en contacto mágico, independientemente de la distancia y del tiempo transcurrido. Lo primero es la base de la magia homeopática o imitativa: para conseguir un determinado objetivo basta con imitarlo. Entre los ejemplos citados por el propio Frazer, uno de los más significativos es el de las ceremonias propiciatorias que realizan los indios de las praderas: la caza del bisonte americano se simula sobre una figura de arena o ceniza, lo que implica el éxito de la partida.

En los trabajos de Salomón Reinach, las observaciones realizadas en sociedades primitivas se aplican a la interpretación del arte de los pueblos prehistóricos. En Reinach

predomina la interpretación mágica sobre la religiosa, orientada sobre todo a propiciar la caza y la fertilidad. La justificación de una explicación relacionada con la magia de la caza se apoya en el predominio de representaciones de animales, y, entre ellos, casi exclusivamente de especies deseables, que forman parte fundamental de la alimentación de estos grupos de cazadores-recolectores. Por otra parte, estas representaciones aparecen en lugares alejados de la entrada de las cavernas, y –a veces- de acceso realmente difícil, lo que parece ir en contra de la idea de una finalidad exclusivamente estética. Por otro lado, la existencia de una magia relacionada con la fertilidad se apoya en la presencia de animales grávidos, de hembras seguidas de machos y de las venus paleolíticas. Este último argumento implicaba que también el arte mueble se consideraba integrado de un mismo sistema de interpretaciones relacionadas con el mundo de las creencias primitivas.

Con H. Breuil se llegará a una valoración más intensa de la religión dentro del arte paleolítico. Al igual que en Reinach, se deducen algunos datos a partir de paralelismos etnográficos; los conjuntos rupestres son “santuarios” destinados a la realización de ritos y ceremonias. En un primer momento de su carrera, Breuil atiende sobre todo al significado de las representaciones animales, de tipo fetichista-totémico. Se habla de ritos y prácticas de atracción o de repulsión. La idea de atracción o de propiciación se basa en la presencia masiva de especies cinegéticas, que, como hemos dicho, formaban una parte importante de la alimentación, y, por tanto, de la supervivencia de las comunidades prehistóricas. Refuerzan la hipótesis de la atracción de la caza las representaciones de animales heridos. Contrariamente, algunas especies representadas en el arte rupestre son animales demasiado peligrosos o no deseables, y su presencia se puede entender en el marco de posibles ritos de repulsión. En un estadio más avanzado de su investigación, cuando se presentan los signos como morada de seres espirituales, está bien claro que va implícita la relación del arte con la religión primitiva.

En Breuil, rito y ceremonia son posteriores a la realización, a la existencia de las figuras rupestres. Para Begouen es la propia ejecución de las pinturas, grabados y esculturas la que tiene un significado religioso.

Sin que ello implique un total abandono de las antiguas teorías (arte por el arte, magia, religión, totemismo, etc.), el inicio de las *interpretaciones actuales* viene marcado por los análisis sobre significación del arte rupestre de A. Laming-Emperaire y A. Leroi-Gourhan.

En las teorías de ambos encontramos algunos principios generales comunes: 1º) El rechazo de las interpretaciones de base etnográfica, y la idea de que el significado del arte paleolítico debe basarse exclusivamente en su propio análisis; 2º) Las cuevas y abrigos decorados representan un contexto unido en que la propia repartición de temas es intencional, respondiendo a un esquema de santuario que debe entenderse en el marco de un complejo sistema de creencias y de prácticas.

Laming-Emperaire parte de la existencia de dos tipos de santuarios, de acuerdo con su localización topográfica, y que presentan entre sí profundas diferencias en el orden técnico, estilístico e iconográfico. Los “santuarios exteriores” se localizan en zonas iluminadas, y, por tanto, siempre en abrigos o en los primeros metros de las cavernas. La técnica viene marcada por un predominio de los relieves en caliza y por grabados de incisión simple y profunda, aunque –ciertamente- debemos señalar que éstos son también los que ofrecen mayores posibilidades de conservación en zonas afectadas por los cambios de temperatura, por la luz y por los microorganismos. Entre los temas destacan animales como gran bóvido, caballo y oso, así como representaciones humanas, mientras que faltan signos y animales peligrosos. Por el contrario en los santuarios interiores –con todas las reservas relacionadas con posibilidades de conservación- predominan la pintura y el grabado, reproduciendo temas relacionados en conjuntos.

Un inventario general del arte paleolítico indica la existencia de motivos intencionalmente asociados. El caso más frecuente es la asociación caballo-bisonte y caballo-bóvido, y la repetición de asociaciones a lo largo del santuario parecía reflejar una organización dual, que se pensaba podía representar los principios masculino y femenino. En trabajos más recientes, la propia Laming-Emperaire apuntaba hacia dejar de lado la idea de que el dualismo sexual es algo que afecta a la totalidad del arte de las cuevas, y pasa a considerar cada una de las composiciones. En ellas se aprecia el emparejamiento de animales y de signos, que puede ser de muchos tipos, pero que en la mayor parte de los casos se trata de individuos de distinta especie. Entre los diferentes paneles se aprecian repeticiones rítmicas de una misma asociación: la “pareja” característica se localiza en los paneles centrales, junto con otros temas que se repiten a la entrada y al fondo de la cueva. Estas composiciones representarían sistemas de alianzas entre grupos, o mitos de origen relativos a los antepasados. Estos pactos habrían sufrido modificaciones a lo largo del

tiempo, por lo que la interpretación ha de ser ensayada en cada cueva y en cada período y no de forma individual. Por ejemplo, la asociación de machos de diferente especie reflejaría la alianza de dos grupos, la de macho y hembra de diferente especie, la alianza matrimonial, etc. Los mitos de origen representan situaciones y pactos que prefiguran los tipos existentes en el momento de la ejecución de los santuarios, y se encuentran en los paneles principales y en los sectores de la entrada y del fondo.

También las teorías de Leroi-Gourhan giran en torno a la idea de santuario organizado y se apoyan en la frecuencia, distribución y asociación de las figuras a lo largo de los distintos sectores de las cuevas. Como es sabido, los temas más frecuentes son las representaciones de animales, y entre ellos el caballo y el bisonte. A cada uno de ellos aparecen regularmente asociados otros temas, de tal forma que podríamos hablar del grupo A, con el caballo, y el grupo B, con el bisonte. Esta repetición de temas asociados representaría también un sistema dual, cuya interpretación está muy estrechamente relacionada con la de los signos. Al grupo A se asocian representaciones de hombre y signos masculinos, mientras que en el grupo del bisonte aparecen figuras de mujer o signos femeninos. El santuario o santuarios simbolizan la existencia de ambos principios, masculino y femenino, que se reparten a lo largo de la cueva de acuerdo con un sistema teórico que en la práctica presenta muchas variantes. A la entrada de las cavernas se sitúan los animales y los signos del grupo masculino, en el centro aparecen ambos temas asociados y en las zonas profundas vuelven los animales del grupo “macho”. Esta disposición sería el reflejo de toda una composición general del universo, caracterizada por la contraposición de los dos principios. En los últimos trabajos del profesor Leroi-Gourhan la teoría de la dualidad de sexos se ve desplazada por la idea de que ambos principios tienen un valor simbólico.

En una conclusión, es evidente que queda un largo camino para llegar a una aproximación analítica al significado del arte rupestre paleolítico, y no es difícil imaginar que una buena parte de los impulsos que condicionaron su ejecución permanecerán siempre ocultos. Su localización, la abundancia de representaciones de algunos temas y la ausencia total de otros, parece indicar que no tiene finalidad exclusivamente estética ni narrativa. Un hecho evidente es que predominan de forma absoluta las especies cinegéticas, que constituían una parte fundamental de la economía depredadora, y de ello parece posible

deducir que el sistema de creencias o de prácticas a que responde el arte de alguna manera está relacionado con la subsistencia. Que estas representaciones estén destinadas a facilitar las capturas o a aumentar la fertilidad de estas especies, que tengan sentido mágico, religioso o simbólico, y que su eficacia consista en la presencia, en la ejecución o en la posición en el santuario, eso es algo que – por desgracia - no será fácil de demostrar.

	TYPE	NORMAL	RÉDUIT	DÉRIVÉ
A	1			
	2			
	3			
B	1			
	2			
	3			
C				
D	1			
	2			
E				

Figura 11. Tipología de los signos femeninos en el arte paleolítico. Según A. Leroi-Gourhan.

6. Cronología del arte rupestre paleolítico

A diferencia del arte mueble, que aparece datado por el contexto arqueológico en que fue descubierto, las representaciones rupestres presentan una problemática muy distinta y mucho más compleja. De entrada, hay que señalar que en la actualidad no se cuenta con ninguna técnica que permita la datación absoluta⁴ de las pinturas y grabados rupestres, por lo que su cronología es siempre relativa y hace referencia a los distintos complejos industriales del Paleolítico Superior.

Para la datación del arte rupestre se emplean dos metodologías: por un lado, un *análisis* de base arqueológica a partir de la información contenida en cada uno de los yacimientos – estratigrafía, fauna, industria, arte mueble – y por otro, una serie de *sistemas* que intentan reflejar la evolución de técnicas y estilos y su correspondencia con cada uno de los episodios del Paleolítico Superior. Con otras palabras, los sistemas cronológicos implican que el arte de los distintos complejos industriales tiene unas características definidas distintas al de momentos anteriores o posteriores.

En cuanto a las técnicas de datación de base arqueológica, los ejemplos que podemos utilizar son en buena parte los mismos que cuando hablamos de autenticación, ya que evidentemente una pintura es auténtica si es antigua, y al revés. Respecto a las relaciones entre arte rupestre y estratigrafía arqueológica, hay que diferenciar los casos en que existe una asociación directa, cuando los paneles se encuentran recubiertos o inmediatamente encima del yacimiento, o – más frecuentemente – cuando el hábitat está a la entrada de la cueva y el santuario rupestre en el interior.

En el supuesto de un contacto directo, la ejecución de las figuras rupestres será siempre anterior a los estratos que la recubren, como sucede en los ejemplos ya citados de Pair – non – Pair y La Mouthe. Otro tanto sucede con los bloques o lajas con fragmentos de panel, que se descubren integrados en la estratigrafía. En este caso lo que se fecha es el desprendimiento, y – tanto él como las pinturas o grabados serían anteriores a los niveles que los recubren. Un caso verdaderamente llamativo es el de Abri Poisson (Les Eyzies, Dordoña) en que se conoce un magnífico relieve representando un salmón. En el yacimiento situado inmediatamente debajo, hay una capa de esquirlas de gelifracción procedentes de un proceso que actuó sobre el techo y las paredes del abrigo, pero que no

⁴ Eso ocurría en el momento en que el autor escribió el texto, hoy existen técnicas de datación de los pigmentos a partir de los componentes orgánicos.

afectó al pez grabado. Como la capa de gelifracos aparece sobre el Perigordiense Inferior, en este caso de lo que disponemos es de un dato *postquem*, que nos llevaría a un momento posterior.

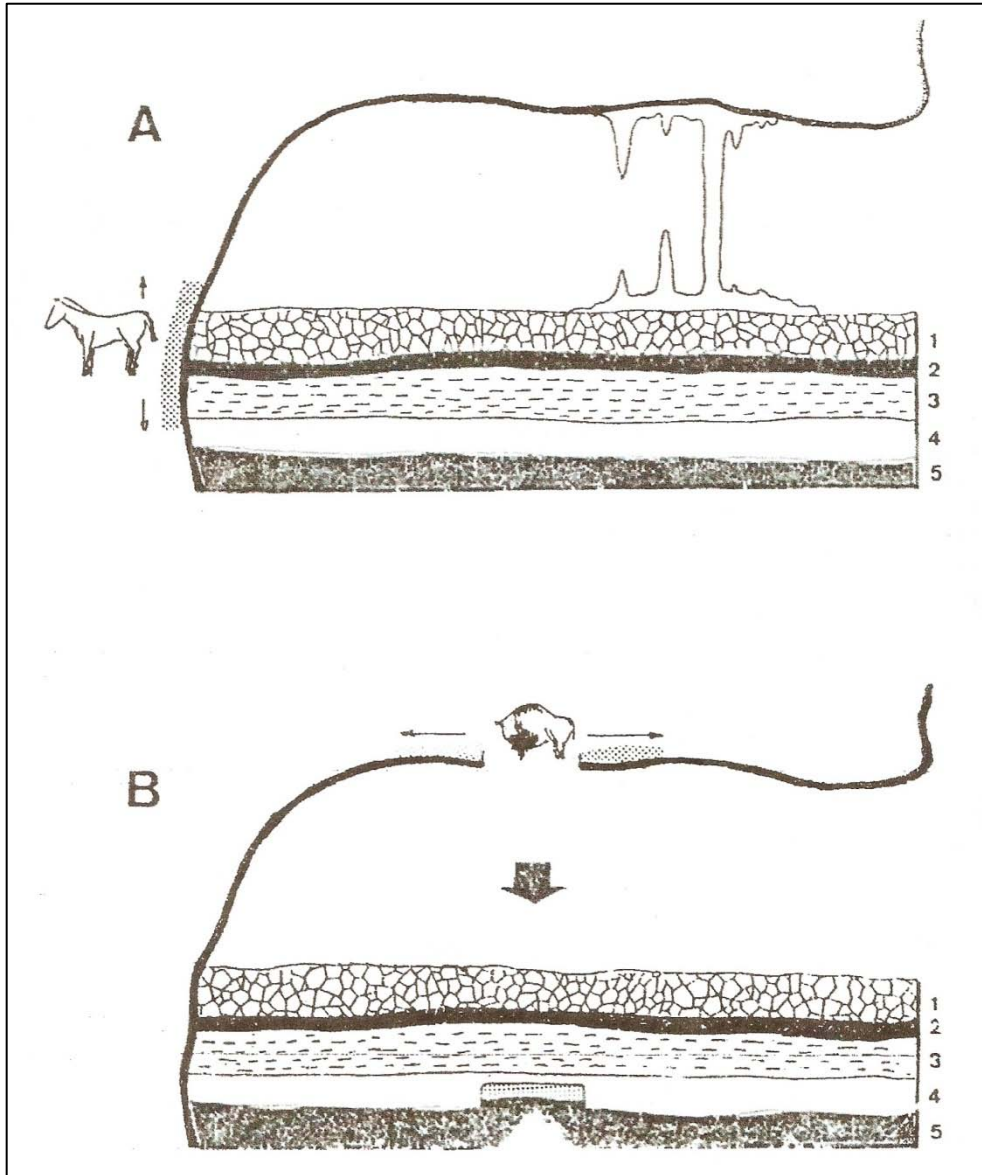


Figura 12. Datación estratigráfica del arte rupestre paleolítico. A) Paneles o figuras recubiertos por estratos arqueológicos: en este caso, las pinturas son anteriores a los niveles 1 a 4, que las sepultan. B) Bloques desprendidos de los paneles decorados, que posteriormente han sido enterrados en la estratigrafía: el derrumbe es anterior a los niveles 1 a 4, que se han formado después de la caída del bloque.

La mayor parte de las veces, el prehistoriador debe plantearse la necesidad de obtener datos cronológicos estudiando paneles muy alejados de los lugares de habitación, encontrando elementos comunes entre las pinturas y un estrato determinado. Para ello se deben manejar datos arqueológicos, paleontológicos, técnicos, estilísticos e incluso paleoecológicos.

Cada uno de los niveles de ocupación, además de ser datado de forma absoluta o relativa, puede estudiarse desde distintos puntos de vista. Aparte del valor de las industrias para reconstruir la cultura material, la fauna nos proporciona valiosa información de tipo climático, ecológico y económico. El estudio del polen permite reconstruir el paisaje vegetal de la zona, y, por tanto, el clima y el biotopo, cosa que en parte puede complementarse con el estudio sedimentológico. Por el contrario, las figuras rupestres sólo contienen información técnica o estilística, a la que – en el caso de las representaciones animales – hay que sumar su significado climático y ecológico.

Lógicamente, los conjuntos rupestres representan hechos de la realidad y, en el caso de la fauna, animales que existían en la zona durante la época de ejecución de los paneles. Las especies representadas nos informan sobre las condiciones climáticas del momento y sobre el biotopo de la región: hay animales de clima frío (reno, bisonte, rinoceronte lanudo) y de clima más moderado (caballo, ciervo, jabalí), que a su vez pueden vivir en zonas de bosque, de tundra o de alta montaña. Sus exigencias ambientales pueden contrastarse con los datos paleoecológicos obtenidos del yacimiento (fauna, polen y sedimentos) y, a partir de ahí, establecer la contemporaneidad de los paneles con un episodio concreto de la ocupación.

Un buen ejemplo de esta correlación es el panel polícromo de la cueva de Tito Bustillo (Asturias), en que aparecen caballos, renos y cérvidos pintados con técnicas de policromía. Esta asociación de animales tiene unas exigencias ambientales concretas: clima frío y paisajes abiertos, es decir, sin árboles. Este biotopo se corresponde con el representado por uno de los niveles de ocupación del yacimiento, el Magdaleniense Superior, que a través de los estudios faunísticos, estratigráficos y palinológicos indican un paisaje semejante.

En lo que respecta a las técnicas, podemos establecer criterios de comparación a partir de dos tipos de datos: los materiales utilizados en las pinturas y las técnicas y estilos de los grabados. La obtención de muestras de color y de elemento aglutinante pueden demostrar coincidencias entre el material y las proporciones empleadas en las pinturas y los restos

descubiertos en el yacimiento, lo que ciertamente es un indicio claro de contemporaneidad. También los grabados sobre objetos muebles situados en un determinado estrato, pueden compararse con los grabados parietales del mismo yacimiento, y si hay coincidencia en técnica y en estilo es verosímil pensar que hayan sido realizados en la misma época e incluso por una misma mano. Es el caso de los omóplatos decorados con figuras de ciervas descubiertos en El Castillo o Altamira, cuyos paralelos más próximos se encuentran en las paredes de las mismas cuevas.

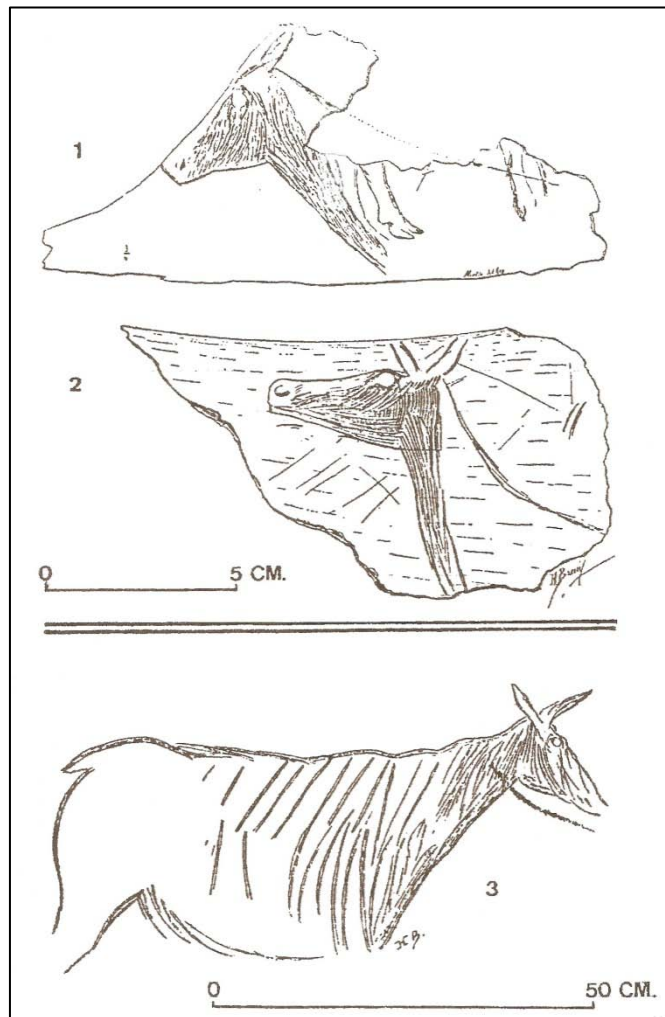


Figura 13. Datación del arte rupestre paleolítico por comparación de técnicas o estilos con objetos de arte mueble fechados por su posición estratigráfica. 1 y 2) omóplatos grabados descubiertos en el nivel solutrense de la cueva de Altamira: 3) grabado rupestre del mismo yacimiento. Según H. Alcalde del Río y H. Breuil.

Entre los sistemas cronológicos generales, podemos referirnos fundamentalmente a los trabajos de tres autores: H. Breuil, A. Laming-Emperaire y A. Leroi-Gourhan.

El sistema de Breuil se apoya en el valor cronológico de las superposiciones. La reutilización de los paneles permite establecer una secuencia relativa de las técnicas y del estudio y correlación de las distintas series Breuil reconstruye una evolución del arte paleolítico desde lo simple a lo complejo en dos ciclos: el Auriñaco – Perigordense y el Solutreo – Magdaleniense. En el ciclo auriñacoperigordense los grabados empiezan por las impresiones realizadas con los dedos sobre las paredes blandas, para, posteriormente, pasar a las incisiones profundas sobre roca y después a los bajorrelieves. La pintura comienza con las improntas de manos con técnica de “soplado” o aerografía y sigue con representaciones de animales, primero en técnica de tampón y después en contornos lineales, que finalmente darán paso a las figuras bícromas. Una convención característica de este ciclo es la llamada “perspectiva torcida”: las siluetas de animales se dibujan de perfil con las cornamentas en visión frontal. En el ciclo solutreomagdaleniense los grabados son progresivamente más finos y delicados, utilizando al final el sombreado del interior. Las pinturas de animales comienzan por el silueteado en negro con indicación de detalles, siguen con zonas de relleno y modelado interior y terminan en los grandes paneles policromos, tan magníficamente representados en Altamira.

Por su parte, A. Laming-Emperaire, a partir de datos estratigráficos, de las superposiciones y de la evolución de las técnicas refleja la evolución del arte paleolítico en tres etapas: arcaica, media y de apogeo. En la etapa arcaica, que corresponde al Auriñaciense y el Perigordense, tanto el grabado como la pintura coinciden con los estadios más antiguos del primer ciclo de Breuil: meandros, incisiones profundas, pintura amarilla o roja e improntas de manos. En la segunda etapa se incluye el final del auriñacoperigordense y el principio del solutreomagdaleniense de Breuil. El apogeo del arte paleolítico, siempre según Laming-Emperaire, coincide con el complejo industrial Magdaleniense y comporta la aparición de la perspectiva correcta en patas y cornamentas y de las técnicas más elaboradas, como el trazo múltiple, los sombreados interiores y la policromía.

El esquema cronológico de Leroi-Gourhan es fundamentalmente de base estilística. El estudio global del arte mueble datado estratigráficamente le permite identificar cuatro

estilos que se desarrollan en cinco periodos: Prefigurativo, primitivo (estilos I y II), arcaico (estilo III), clásico (estilo IV antiguo) y tardío (estilo IV reciente):

El periodo prefigurativo comprende el Musteriense, en que sólo se conocen manchas y fragmentos de colorantes junto con algunos fósiles guardados como adorno, y el Chatelperronense en que ya aparecen las placas y huesos con incisiones, aunque sin ninguna representación naturalista.

Al *estilo I*, datado en el Auriñaciense, pertenecen algunos bajorrelieves y grabados profundos que representan genitales y animales incompletos. Dentro de él se pueden señalar las figuras de La Ferrassie e Isturitz.

El *estilo II* se desarrolla durante el Perigordense Superior (Gravetiense) y el Solutrense Inferior, con una cronología absoluta entre el 25.000 y el 20.000 a. de C. Las representaciones de animales se caracterizan por una curva cervicodorsal muy pronunciada, en forma de “S”, y una visible desproporción entre los cuerpos, muy grandes, y cabezas y extremidades muy pequeñas. El estilo II está bien ejemplificado en los caballos de Pair – non – Pair (Gironde), Gargas (Altos Pirineos) y Hornos de la Peña (Santander).

En el *estilo III* (Solutrense Medio y Superior), encontramos los más importantes conjuntos de arte rupestre paleolítico, como Lascaux (Dordoña), Pech - Merle (Lot), Gargas (Altos Pirineos) o La Pasiega (Santander). Continúa un canon semejante al estilo II, con representaciones de animales de cuellos desmesuradamente largos y cuerpos enormes, que hacen pensar en animales grávidos, a pesar de que muchas veces se trata de individuos machos.

El *estilo IV* se divide en antiguo y reciente. El primero se desarrolla durante el Magdaleniense Inferior y Medio y en él se alcanza la culminación del realismo y el naturalismo. Son frecuentes los convencionalismos y las líneas de despiece para indicar diferentes zonas del pelaje, crines o libreas. Al mismo tiempo se desarrollan los relieves parietales, tanto en caliza como en arcilla. Numerosos santuarios pertenecientes a este estilo aparecen por todo el sur de Francia y norte de España: Font de Gaume y Combarelles en Dordoña, Niaux y Trois Freres en Arriege, y Altamira o El Castillo, en Cantabria. El estilo IV reciente es la última etapa realista del arte mueble o rupestre. Se abandonan una buena parte de los convencionalismos y se cultiva el movimiento y el detalle, reflejándose rasgos

identificativos incluso a nivel individual. Cronológicamente coincide con el Magdaleniense Superior.

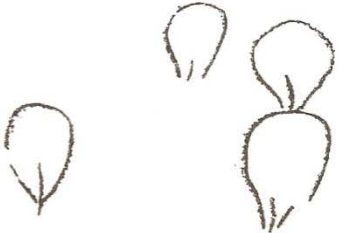
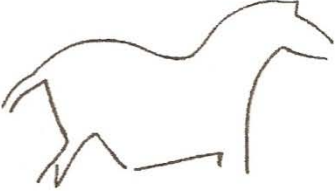
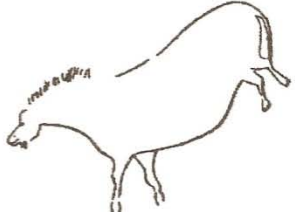
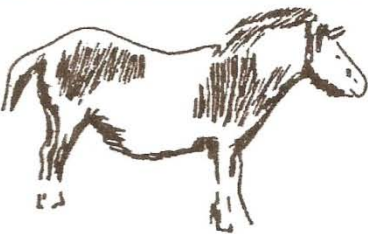
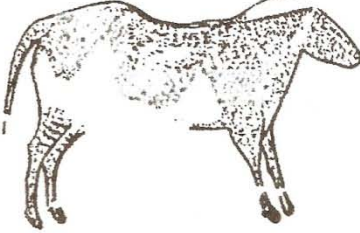
PRIMITIVO	<p>ESTILO I auriñaciense típico (30 000 -25 000 a.C.)</p>	
PERIODO	<p>ESTILO II perigordiense superior y solutrense antiguo (25 000 -20 000 a.C.)</p>	
PERIODO ARCAICO	<p>ESTILO III solutrense medio y superior (20 000 -15 000)</p>	
PERIODO CLÁSICO	<p>ESTILO IV ANTIGUO magdaleniense inferior (15 000 -12 000 a.C.)</p>	
PERIODO TARDIO	<p>ESTILO IV RECIENTE magdaleniense superior y final (12 000 -8 000 a.C.)</p>	

Figura 14. Resumen del sistema de Leroi-Gorhan para la cronología del arte paleolítico.

En resumen, dentro del conjunto del arte paleolítico, sólo las representaciones rupestres presentan problemas en cuanto a su cronología. Desde un punto de vista arqueológico, en contadas ocasiones existe la posibilidad de una datación directa por relación inmediata con un yacimiento (paneles sepultador por la estratigrafía, bloques interestratificados, etc.). En la mayor parte de los casos lo más que se puede intentar es una relación indirecta con el yacimiento a partir del significado ecológico de la fauna o de las técnicas y estilos utilizados en grabados muebles y rupestres. Por lo que respecta a los grandes sistemas de datación, se han señalado los importantes trabajos de Breuil, Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan que relacionan técnicas o estilos con los diferentes complejos industriales del Paleolítico Superior. Con independencia de muchas posibles consideraciones metodológicas, lo cierto es que en un buen número de casos los resultados son idénticos.