

José Luis Sanchidrián

Manual de arte prehistórico

Ariel Prehistoria

Diseño de la cubierta: Vicente Morales

1.ª edición: octubre de 2001

4.ª impresión: junio de 2009

© 2001: José Luis Sanchidrián Torti

Derechos exclusivos de edición en español
reservados para todo el mundo:

© 2001 y 2009: Editorial Ariel, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664, 260 - 08034 Barcelona

ISBN 978-84-344-6617-3

Depósito legal: B. 27.028 - 2009

Impreso en España por Book Print Digital

Botànica, 176-178

08901 L'Hospitalet de Llobregat

(Barcelona)

El papel utilizado para la impresión de este libro
es cien por cien libre de cloro
y está calificado como **papel ecológico**.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*,
bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra
por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático,
y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

SUMARIO

PRIMERA PARTE

Nociones, principios y conceptos fundamentales

1. Marco cronocultural sucinto de la prehistoria
2. Los avances en la investigación del arte prehistórico y sus protagonistas
3. Los orígenes del arte
4. Sistemas de datación del arte rupestre
5. Soportes rupestres y colorantes básicos

SEGUNDA PARTE

Arte de los grupos predadores. Arte mueble

6. Los soportes
7. Tipos de objetos
8. Técnicas artístico-decorativas
9. Temas mobiliarios
10. Las zonas fundamentales del arte mueble
11. Algo sobre interpretación

TERCERA PARTE

Arte rupestre de los grupos depredadores

12. Soportes rupestres
13. Técnicas artísticas
14. Temas parietales
15. Arte y espacio
16. Cronología del arte parietal
17. Las grandes zonas de distribución parietal
18. Algo sobre interpretación

CUARTA PARTE

Arte de las sociedades productoras

19. Arte de la transición: Epipaleolítico
20. Arte de los primeros productores: Neolítico
21. Arte de los inicios de la metalurgia: Calcolítico-Bronce

Bibliografía

PRIMERA PARTE

NOCIONES, PRINCIPIOS Y CONCEPTOS
FUNDAMENTALES

CAPÍTULO 1

MARCO CRONOCULTURAL SUCINTO DE LA PREHISTORIA

1. Referencias cronológicas

La historia de la vida en la Tierra suma unos 4.000 millones de años aproximadamente. A nivel formal, y con el fin de facilitar su estudio, este amplio espacio de tiempo es compartimentado con el concepto de era, coincidiendo, de este modo, con las diferentes fases biogeológicas en las que se divide el proceso evolutivo y de especiación en nuestro planeta. En general, cada era está definida por la aparición y desaparición de un grupo animal dominante, o que fue elegido por los investigadores como característico de ese periodo en cuestión a modo de guía: son los denominados «fósiles directores». De esa manera contamos con varias eras, con subdivisiones internas, que en un sentido muy reduccionista y en función de los vertebrados serían: primaria (peces y anfibios), secundaria (primeros mamíferos, aves y grandes reptiles), terciaria (profusión de los mamíferos y primates) y cuaternaria, donde hace su aparición el hombre y que por fortuna para nosotros aún no ha concluido.

En este orden de cosas, el Cuaternario se encuentra acotado por el surgimiento del género *Homo* o lo que es lo mismo: un primate bípedo con capacidad de fabricar útiles. No obstante, en la actualidad es factible rastrear el nacimiento de ese ser en los momentos finales de la era terciaria y más concretamente durante el plioceno. En efecto, con respecto al hombre, podemos confirmar que abarca hasta hoy un abanico temporal que ronda, nada más, los 2 millones de años con inicio en el Plioceno y desarrollo en el Cuaternario, situando el principio de éste más o menos hace 1.800.000 años (en la actualidad el límite plioceno-pleistoceno se tiende a bajar hasta los 2,6 millones de años, inicio de la inversión paleomagnética Matuyama e instalación de los casquetes polares que repercutieron en el clima global del planeta).

Por otra parte, el estudio del devenir humano sobre la Tierra corresponde básicamente a la historia, la cual por los mismos motivos que aducíamos antes, o sea, por comodidad para el análisis de ese espacio cronológico, se vale también de las subdivisiones en edades o etapas ficticias: Historia del Mundo Actual (si queremos ser más precisos), Historia Contemporánea, Historia Moderna, Historia Medieval, Historia Antigua y Prehistoria. Esta última es la que nos corresponde estudiar en el presente libro y la entendemos como el periodo en el que no existen (o si se prefiere, no se han encontrado) textos escritos. Pero el vocablo empleado para designarla (*prehistoria*) puede llevar a confusión, ya que etimológicamente hablando hace alusión a los tiempos

anteriores a la aparición del hombre, por ejemplo, a la era de los dinosaurios, lo que no deja de ser totalmente erróneo.

En este sentido, nos gustaría dedicar unas líneas a aclarar qué significa la etapa prehistórica. Desde una óptica cuantitativa, la Prehistoria comprende prácticamente todo lo que denominamos Historia; si esta afirmación resulta un poco sorprendente, pensemos en lo siguiente: teniendo en cuenta que los primeros textos, redondeando, se fechan hace 5.000 años (escritura cuneiforme sumeria c. 3.200 a. C. y jeroglífica egipcia c. 3.050 a. C.), nos restarán 1.995.000 años de historia sin escritura. Así, si sobre una cuerda señalamos un centímetro para contabilizar mil años (1 cm = 1.000 años), obtendremos que desde el nacimiento de Jesús (la referencia que la mayoría de los occidentales escogen para computar el calendario) hasta el presente tan sólo ocupará 2 cm, el resto de los 20 metros totales pueden considerarse prehistoria. Este ejercicio nos muestra ni más ni menos que nuestra concepción del tiempo histórico es bastante relativa y normalmente sesgada, agravado por el hecho de que el 98 % de la enseñanza impartida tanto en colegios, institutos e incluso en la universidad están dedicados a esos 2 cm, dejando al margen el grueso de la historia de la humanidad.

Después de todo lo dicho, el lector comprenderá que esos ± 2 millones de años deben ser fraccionados en episodios de menor entidad numérica. El Cuaternario (fig. 1) queda entonces segmentado en dos etapas en virtud del desarrollo de diversos acontecimientos climáticos, en otras palabras, se utilizan eventos geológicos más o menos generalizados en el planeta para establecer las periodizaciones. El par de etapas geoclimáticas responden a los términos de Pleistoceno y Holoceno.

El Holoceno sería la última fase de la era cuaternaria, en la que vivimos en nuestros días. Está caracterizado por un clima atemperado, con distintos grados según el gradiente latitudinal, y cuya vigencia apenas incluye los 10.000 años desde el presente (en adelante 1.000 años = 1 ka Before Present —BP—, entendiéndolo como el *presente* a 1950), que cuantitativamente resulta una cantidad mínima en relación a los 2 millones que hemos comentado de historia, o, para ser más exactos, esos 1.990.000 años sobrantes de era cuaternaria o Pleistoceno.

Ante esta problemática, habrá que seccionar al Pleistoceno en las máximas etapas posibles para que actúen de demarcadores cronológicos, a fin de examinar la dinámica cultural del hombre en este espacio temporal tan amplio. Para delimitar los episodios pleistocenos se buscan evidencias globales detectadas a través de vestigios biogeológicos. Los fenómenos que tradicionalmente han sido empleados para esos propósitos fueron los factores climáticos, como arriba hemos dejado apuntado, en cuanto que durante el Pleistoceno acontecen una serie de enfriamientos periódicos que incidieron en general en todas las zonas de la Tierra: las glaciaciones.

Las subdivisiones clásicas que nos afectan a los europeos occidentales provienen de los estudios geológicos llevados a cabo por Penck y Keilhack en 1880, quienes analizaron los sedimentos morrénicos localizados en las zonas medias-altas de los Alpes. Estos investigadores dedujeron cuatro grandes procesos glaciares, a los cuales les otorgaron sustantivos de los afluentes del Danubio; a tenor de esto, de mayor antigüedad a más reciente, obtenemos las siguientes glaciaciones cuaternarias: Günz, Mindel, Riss y Würm, y otra más, Donau, al final del terciario. A su vez, entre las glaciaciones mencionadas se identificaron tres etapas de menor rigor climático llamadas interglaciares, que se conocen con los nominativos de los glaciares entre los que se encuentran, o sea: Günz-Mindel, Mindel-Riss y Riss-Würm; en la actualidad,

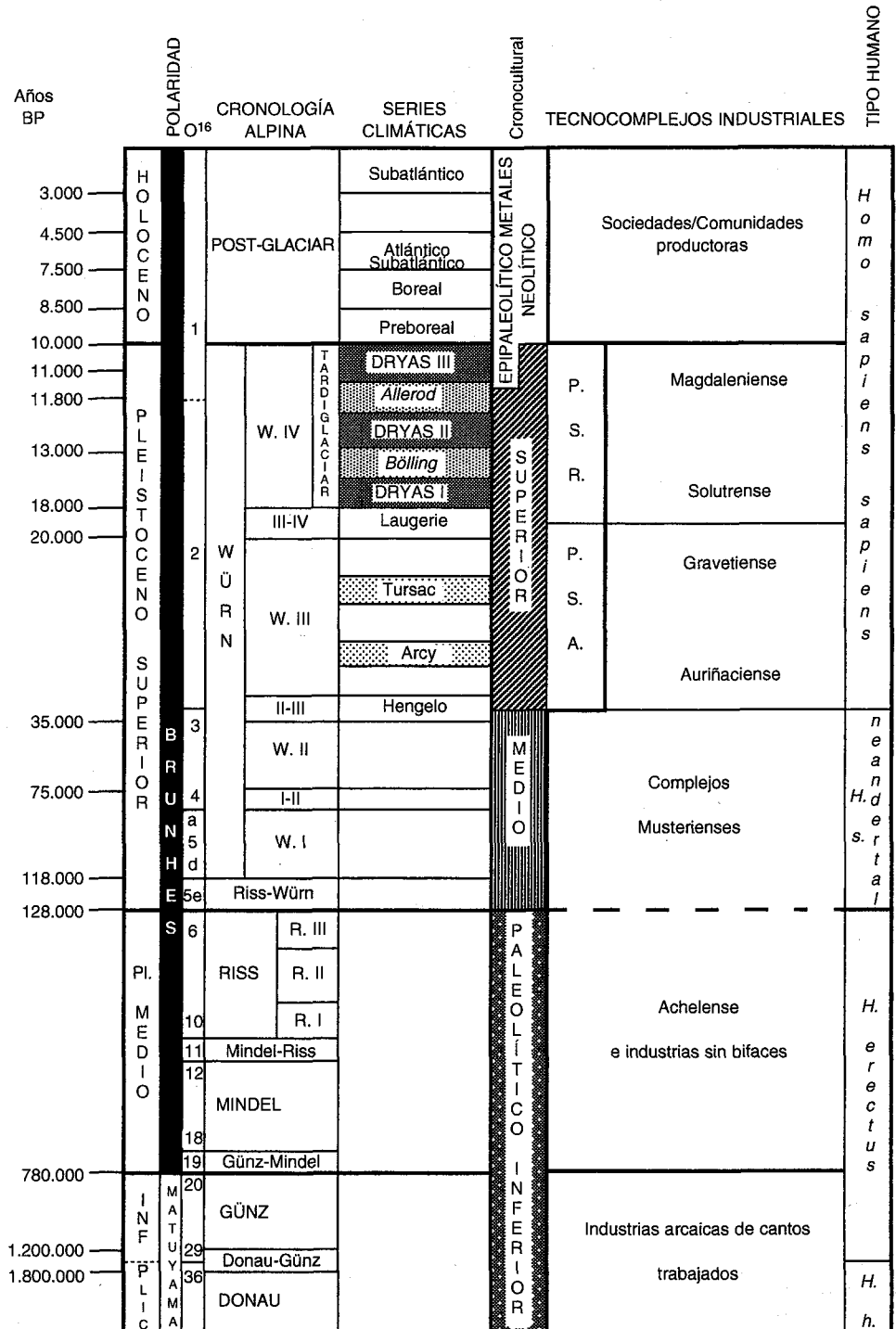


FIG. 1. Cuadro general del Cuaternario.

y siguiendo estas ondulaciones crono-paleoambientales, podremos intuir que el Holoceno es un interglacial (o interestadial, cfr. *infra*).

A raíz de estos hitos se subdividió el Pleistoceno en una ordenación tripartita, acorde con las seriaciones académicas del momento: Inferior (alberga la glaciación Günz), Medio (con el interglacial Günz-Mindel y las glaciaciones Mindel y Riss) y Superior (correspondería al interglacial Riss-Würm y la glaciación Würm). Por otro lado, los depósitos sedimentarios ponían de manifiesto, a través de los avances y retrocesos de glaciares y los depósitos de morrenas terminales, que dentro de algunas glaciaciones habían episodios de mayor vigor del frío y otros menos álgidos, calificándose entonces como estadales e interestadales respectivamente. De este modo, la buena conservación del registro geológico más cercano en el tiempo ha permitido despejar en la glaciación Riss tres estadales o momentos fríos (I, II y III) y dos interestadales o fases atemperadas (Riss I-II y Riss II-III); lo mismo sucede con la glaciación Würm, pero en esta ocasión con cuatro momentos fríos (Würm I, II, III y IV) y los interestadales Würm I-II, Würm II-III (también llamado Hengelo) y Würm III-IV (sustantivado como Laugerie). Sin embargo, el mal estado o peor definición de los niveles más antiguos no han ofrecido la oportunidad de hacer lo propio con las primeras glaciaciones.

Pero las fechas y los periodos no estaban nítidos y era necesario hallar otros jalones que perfilaran los descritos. A la ayuda de este problema vino la técnica paleomagnética, que parte de los principios de derivación constante de la polaridad y campo magnético terrestre. Así, existen dos grandes eventos claros separados por diferencias de polaridad cuyo punto de inflexión cronológica coincide con la fecha en torno al 780 ka (estadio isotópico 19, cfr. *infra*). La zona temporal de polaridad negativa entre esos 780 ka hasta el inicio del Cuaternario (1,8 millones de años) recibe el nombre de Matuyama y el tramo de polaridad positiva, desde los 780 ka hasta hoy, se denomina Bruhnes. Entonces, el Pleistoceno Inferior abarca todo el episodio negativo y el Pleistoceno Medio-Superior el positivo. No obstante, en esas dos grandes magnetozonas han ocurrido cambios de polaridades inversas que apoyan aún más los cortes y marcas temporales.

Al hilo de esa cuestión, o de la necesidad de precisar cada vez más la temporalidad, intervinieron los métodos de datación radiométrica (carbono 14, series de uranio, potasio-argón...) y los análisis polínicos (estudio secuenciado de los pólenes de las plantas), los paleontológicos (estudio de los restos esqueléticos animales), etc., que posibilitaron, en medida de sus distintos rangos de efectividad, ofrecer fechas y/o eventos para los diferentes fenómenos paleoclimáticos en series estratigráficas bien conservadas (como las preservadas en los complejos cársticos), conformando el cuadro general que ahora utilizamos. Un ejemplo de esas apreciaciones es la aplicación del C14 en combinación con la palinología (además de la sedimentología y la paleontología de roedores), que propició, entre otros, la subdivisión del estadal Würm IV en tres pulsaciones más frías (Dryas I, II y III) y dos intervalos atemperados (Bölling y Alleröd).

Pero todo ello no es suficiente puesto que los registros geológicos productos del glaciarrismo son demasiado desiguales desde una perspectiva tanto cualitativa como cuantitativa. Por esa razón es imprescindible indagar en otros procesos que permitan encasillar de forma diáfana y fiable las anheladas particiones internas del Pleistoceno, más que nada de las etapas antiguas. En este sentido, podemos decir que hoy en día

la investigación cuaternarista maneja de manera efectiva las tablas proporcionadas por los depósitos marinos, en relación a las escalas de los estadios isotópicos del oxígeno (O16/O18).

De forma sucinta, los fundamentos de este método podrían explicarse del siguiente modo. La base de la cadena trófica marina parte del plancton y fitoplancton. En el plancton se encuentran unos seres micromacroscópicos entre los que están distintas especies de moluscos (foraminíferos) muy especializados y adaptados a las condiciones medioambientales dominantes. Cuando sobreviene un mínimo desajuste climático (enfriamiento o calentamiento de la superficie del agua a causa de las perturbaciones atmosféricas), esas especies animales, sometidas a la dinámica común en cualquier grupo faunístico, tienen que emigrar a otros ambientes más favorables o mueren; el hábitat que dejan es poblado por otra especie mejor adaptada a las nuevas condiciones. Los restos de los foraminíferos muertos descienden por gravedad al lecho marino, dando lugar a una serie estratigráfica de diferentes especies a lo largo de una columna sedimentaria continua y precisa por la sucesión reiterada de este fenómeno en el tiempo; además, los niveles inferiores de esa estratigrafía tendrán una excelente preservación al estar libres de la erosión, frente a los depósitos expuestos a los agentes continentales. Al mismo tiempo, es posible calcular las variaciones climáticas en función del volumen de hielo y de agua del mar a través de las proporciones de isótopos de oxígeno que conservan las conchas (carbonato cálcico) de los foraminíferos, a saber: estos moluscos durante su periodo de vida absorben continuamente los isótopos de oxígeno que permanecen en el agua, ahora bien, cuando sucede un cambio acentuado del clima, el O16 se evapora, mientras que el agua se enriquece de O18, de manera que los foraminíferos aspirarán más cantidad de O18 que de O16, constatándose así la diferencia entre unos y otros según la etapa geoclimática en que nos encontremos. A esto debemos añadir que los restos biológicos analizados son susceptibles de ser fechados por las técnicas radiométricas, al igual que pueden ser empleados para inferir la temperatura de las aguas y, por ende, de los continentes tras conocer los parámetros ecológicos en donde se desenvuelven las distintas especies.

Con todo, hoy por hoy, por medio de varios sondeos estratigráficos marinos efectuados en distintos puntos del planeta y recorriendo casi todos los ambientes latitudinales, estamos en condiciones de dibujar un marco cronológico general aplicable prácticamente a todo el pleistoceno (los llamados estadios isotópicos), a pesar de la falta de resolución para las partes más recientes. No obstante, esa falta de información está paliada en gran medida por la conjunción de otras disciplinas enfocadas a los rellenos cársticos (palinología, sedimentología, etc.).

Tenemos documentados cerca de un centenar de estadios durante el Pleistoceno, que son nominados numéricamente. Como convención, se entiende que un episodio *impar* se corresponde con un ambiente atemperado y, por contra, los *pares* con pulsaciones frías o menos cálidas. El Pleistoceno Inferior transcurre hasta el estadio isotópico número 20. Por otro lado, el Pleistoceno Medio iría desde el 19 al 6; la antigua glaciación Mindel integraría los estadios isotópicos del 18 al 12, ya que el 19 se refiere al interglaciar Günz-Mindel y el 11 al Mindel-Riss; en conjunto, la primera parte del Pleistoceno Medio posee una duración desde el 780 ka al 370 ka. La segunda mitad del Pleistoceno Medio corre paralela al complejo rissense, o lo que es igual, desde el 370 ka al 128 ka, o del estadio isotópico 10 al 6; ahora parece haber una concomitancia *grosso modo* entre las fluctuaciones estadales-interestadales y los

propios estadios isotópicos; es decir, el Riss I se compara con el estadio 10, el Riss I-II con el 9, el Riss II con el 8, el Riss II-III con el 7, y el Riss III con el 6. También detectamos dos inversiones negativas en la curva paleomagnética dentro de la zona de polaridad positiva Brunhes, o sea, alrededor del 300 ka el subcrón Levantin y sobre el 200 ka el denominado Jamaica.

Por último, el Pleistoceno Superior arranca con el tradicional interglacial Riss-Würm (uno de los momentos más cálidos de toda la serie cuaternaria, incluso más que en la actualidad) presentando dos grandes etapas: la antigua y la reciente, que comprenderían los restantes estadios, desde el 5 al 1, discurriendo entre el 128 ka hasta el 10 ka. El estadio 5 obtiene asimismo cinco partes (5a-e), siendo las 5e, c y a, cálidas, y las 5 d y b, más frescas.

El Pleistoceno Superior antiguo consta, como dijimos, del interglacial Riss-Würm (estadio 5e) hasta el estadio 3, equiparados en líneas generales con el estadal Würm I (estadios 5d-a y 4) entre los 115 al 65 ka, el interestadial Würm I-II (o subestadio 3c) desarrollado entre el 65-60 ka, y el estadal Würm II (o subestadio 3b) desde el 60 al 40/35 ka.

Para concluir, el Pleistoceno Superior reciente (entre el 40/35-10 ka) proyecta los estadales clásicos de Würm III y IV, este último nombrado además como Tardiglacial, donde comienza a desfigurarse la curva isotópica como consecuencia de los fenómenos erosivos que desmantelan el techo de las secuencias, pero afortunadamente son las fases mejor atestiguadas en los depósitos detríticos cársticos y gracias a la intervención de diferentes disciplinas científicas complementan de manera satisfactoria las seriaciones paleoclimáticas y cronológicas que demandamos. En primer lugar, el interestadial Würm II-III, o Hengelo (subestadio 3a), estaría delimitado por las fechas de 40-35 ka; después, el Würm III (estadio isotópico 2) desde los 35 a los 20 ka, con tres periodos atemperados en torno a los 31-30 ka (Arcy), entre los 29-27 (Kesselt) y entre los 24-23 ka (Tursac).

El tránsito del Würm III al IV viene establecido por el interestadial Laugerie, que posee unas dataciones que lo enmarcan entre el 20-19 ka. A continuación aparece el Tardiglacial o Würm IV, en el que, como ya dejamos apuntado, se distinguen tres pulsaciones frías llamadas Dryas, separadas por fases menos gélidas (Bölling y Alleröd); no obstante, aún es posible afinar más en el inicio del Würm IV, subdividiendo el Dryas I en tres niveles (Dryas Ia-b-c), entre los que se sitúan los estadios Lascaux y Pre-Bölling. Las dataciones precisan muy bien las fechas de duración de todos estos hitos paleoambientales:

- Dryas Ia, entre el 19 y los 17,5 ka.
- Lascaux, entre 17,5 y 16,5 ka.
- Dryas Ib, entre 16,5 y 14,5 ka.
- Pre-Bölling, entre 14,5 y 14 ka.
- Dryas Ic, entre 14-13 ka.
- Bölling, entre el 13 y 12,1 ka.
- Dryas II, sólo entre el 12,1 y el 11,8 ka.
- Alleröd, entre 11,8 y 10,7 ka.
- Dryas III, desde el 10,7 al 10,1 ka.

Por supuesto, debemos de puntualizar que todo esto hay que considerarlo como un marco global, salvando los procesos particulares a nivel regional, que provocan

mayor o menor incidencia de los diversos factores climáticos en función de las posiciones latitudinales e influencias de la continentalidad o litoralidad.

Por lo que se refiere a la segunda etapa del Cuaternario, el Holoceno, prosiguen las subdivisiones habituales si bien con matizaciones en continuo aumento. Estaría definida por variaciones en los valores de humedad-aridez y manifestaría sucesivamente el Preboreal (10.750/10.100-8.750 BP) —retirada de los hielos—, Boreal (hasta el 7.450 BP) —elevación de la temperatura—, Atlántico (al 4.450 BP) —óptimo climático—, Subboreal (termina en el 2.650 BP) —menor humedad y algo más de frío— y Subatlántico —clima actual—, en el que nos encontramos, aunque entre 1560 y 1860 de nuestra Era (después de Jesús) se sufrió un leve enfriamiento conocido como la «pequeña edad del hielo».

Al mismo tiempo, en los últimos años, se están desarrollando otros tipos de estudios que tienden a puntualizar todavía más las compartimentaciones cronológicas según los cambios ambientales, sobre todo del Pleistoceno Superior reciente. Cabe destacar en esa línea los análisis de isótopos estables y las dataciones dentro de la serie del uranio de los espeleotemas. En efecto, las cavidades cársticas son asimiladas a «trampas» del CO₂ atmosférico a lo largo de los episodios vadosos, cuando el nivel freático ha descendido a zonas inferiores del macizo y comienza la formación de los relieves carbonatados o relleno litoquímico (espeleotemas: estalactitas, estalagmitas, etcétera); la infiltración cárstica recoge el anhídrido carbónico de la superficie, dependiendo del grado de pluviosidad/temperatura y lo deposita en las cuevas como distintas modalidades de concreciones de calcitas (cfr. *infra*), de modo que en una estalagmita tenemos registrada en todas sus capas de crecimiento las condiciones climáticas del exterior; si datamos conjuntamente la base y el ápice de la concreción, podremos reconstruir incluso a nivel anual los parámetros medioambientales reinantes en ese sitio.

2. Dinámica cultural del Pleistoceno Superior y principios del Holoceno

En el cuadro cronológico antes expuesto encuadramos las diferentes etapas históricas ágrafas, dicho de otra manera: el tiempo durante el cual las sociedades humanas no necesitaban la escritura o bien el sistema de comunicación gráfico no estaba generalizado (Prehistoria). Por otra parte, no debemos olvidar que los cambios medioambientales acontecidos en el pleistoceno conllevan consecuencias en el ecosistema y, lógicamente, repercusiones de índole, al menos, económicas en los grupos humanos predadores cuyos modos de vida estuvieron determinados por el aprovechamiento del entorno. Por ejemplo, la alternancia de periodos fríos y cálidos trastoca y modifica el paisaje, la vegetación y la fauna existentes, pero también afecta a los niveles del mar en las zonas costeras. Esto es, en los momentos gélidos, al acumularse el agua de lluvia helada en los casquetes polares (que, además, bajan en latitud), las aguas descienden o sufren *regresiones*, al contrario que en los subsiguientes episodios cálidos, cuando los océanos invaden los terrenos liberados a causa del mayor volumen del mar alimentado por las aguas de deshielo; es lo que se conoce como *transgresión*, un fenómeno similar al actual «efecto invernadero» que derrite los hielos antárticos y boreales, aunque con la diferencia que esto es un suceso artificial, mientras que aquéllos son propios de los ciclos climáticos naturales. Lo dicho nos da pie para adentrarnos a continuación en el comentario, a grandes rasgos, de la dinámica cultural de las

primeras sociedades prehistóricas, con el propósito de ofrecer un panorama que actúe de hilo conductor en nuestro análisis del conjunto de documentos históricos que nos ocupa: las manifestaciones artísticas, fuentes que deben ser estudiadas dentro de su contexto cronocultural (véase figura 1).

Durante el Pleistoceno Inferior y Medio (Paleolítico Inferior), vemos surgir y extinguirse varias especies de homínidos (primates bípedos) y hombres (homínidos que fabrican útiles) cuya subsistencia estaba basada en la recolección de productos vegetales y el carroñeo de animales muertos. Los esquemas tecnotipológicos exponen que los hombres y mujeres del Pleistoceno Inferior confeccionaban artefactos precarios o de uso inmediato tallando guijarros como apoyo a las actividades económicas. En el Pleistoceno Medio, el genérico *Homo erectus* (para no entrar en precisiones antropológicas que no afectan al contenido de este libro, pero que no dejan de ser apasionantes como problema histórico) crea otros prototipos líticos adaptados a las necesidades alimentarias provocadas por la colonización de nuevos territorios (Eurasia) desde África. Entre los instrumentos paradigmáticos del momento, contamos con los bifaces o piezas multifuncionales (sirven para cortar, hendir, punzar, etc.), talladas por las dos caras y con tendencia hacia las formas geométricas (triangulares, ovaladas, lanceoladas, etc.), cuando el/la artesano/a regulariza sus filos; son muy típicos del tecnocomplejo Achelense, si bien coexisten con otras industrias pétreas donde no se emplean este tipo de útiles.

Seguidamente, y de acuerdo con los planteamientos comúnmente aceptados, es en el Pleistoceno Superior de Europa donde se ubica la aparición y desaparición de una nueva especie humana, *Homo sapiens neandertalensis*, y el consecuente desarrollo de una cultura material concretada en los denominados tecnocomplejos musterienses (Paleolítico Medio). Pero, al mismo tiempo, también detectamos la primera llegada de los hombres anatómicamente modernos, el *Homo sapiens sapiens* (nosotros), con su extraordinaria dinámica cultural como exponente de una estrategia adaptativa al medio; no obstante, hay que aclarar que la clasificación de los neandertales como «menos *sapiens*» la hemos formulado nosotros (los *sapiens sapiens*), quizás motivada por un inconsciente e inconfesable antropocentrismo salvaguardado por el hecho de no existir ningún neandertal vivo que pudiera protestar y defender su mayor capacidad craneana y conducta respecto a la nuestra.

Al término del Tardiglacial, comienza otro cambio socioeconómico fundamental que desemboca en la actualidad, como es la producción de alimentos en virtud de la domesticación de plantas y animales. Con todo, el Pleistoceno Superior constituye una de las etapas más trascendentes de la Historia, ya que será entonces cuando ocurran toda una serie de «revoluciones» socioeconómicas que llevarán a la extinción de todas las especies humanas conocidas, a excepción de una de la que hoy por hoy nos hacemos gala.

Las industrias de los neandertales se realizan a lo largo de la primera mitad del Pleistoceno Superior, es decir, en el clásico Würm I y II (estadios isotópicos 5 a 3) y comprenden el denominado Paleolítico Medio. A su vez, el Paleolítico Superior, característico del hombre anatómicamente moderno, incluye los estadios 2 y 1, o los estadales Würm III y IV.

Hay que decir que ambas especies humanas (independientes genéticamente, o sea sin posibilidad de procreación entre ellas) llevan un sistema económico sustentado en el modo cazador-recolector, o, lo que es lo mismo, en la depredación de los recur-

sos del entorno, que conlleva una movilidad en el territorio explotado en busca de esos recursos bióticos y cierta precariedad en el régimen subsistencial. Sin embargo, la tecnología musteriense, a pesar de su variabilidad, fue muy conservadora aunque efectiva para los neandertales europeos si tenemos en cuenta la cantidad de milenios que sobrevivieron gracias a ella. Por contra, los hombres modernos, los *sapiens sapiens*, a partir de la segunda mitad del Pleistoceno Superior, se ven envueltos en una fenomenología que les obliga a la especialización y perfeccionamiento cada vez mayor en las armas de caza y en el conocimiento del medio con el fin de proveerse y asegurarse los alimentos, con repercusiones de índole social en la organización de esas actividades y el surgimiento de las representaciones artísticas dentro de un sistema de información cultural que favorece la cohesión intergrupal. Además, parece ser que en los primeros episodios asistimos al choque entre neandertales y modernos, con fuerte competencia entre ellos a causa del aprovechamiento de los mismos recursos, lo cual provoca el desplazamiento y sustitución biocultural de los neandertales por los modernos, posiblemente a causa de esa tecnología más «avanzada» y una mejor organización social.

Detengámonos un poco en observar las respuestas culturales ofrecidas por los grupos humanos del final del Pleistoceno a tenor de estas propuestas y de su relación con el arte. Lo primero que debemos dejar claro es que la creación de las manifestaciones artísticas de manera generalizada es obra en exclusiva del *Homo sapiens sapiens* (cfr. *infra*) desde sus primeras evidencias industriales del Auriñaciense. Sabemos que durante los miles de años de vigencia y dominio de los neandertales en Europa éstos no necesitaron de ningún tipo de grafía o representación para transmitir su cultura, y no obstante sobrevivieron mucho más tiempo del que llevamos nosotros. Así, los objetos líticos de las industrias musterienses del Paleolítico Medio fueron suficientes para hacer frente a la vida cotidiana de los neandertales, acorde con un sistema de aprovechamiento oportunista del entorno que requería de una movilidad acusada en colectivos de escasos individuos.

Pero alrededor del 40 ka entró en la escena europea, territorio neandertal por excelencia, otra especie humana distinta: el *Homo sapiens sapiens* u hombre moderno, cuyos orígenes se remontan al 100 ka en el sur de África y que en su expansión hacia el norte han «convivido» con los neandertales en las mismas áreas del Próximo Oriente, fabricando las dos especies idénticas industrias musterienses (Paleolítico Medio). Los nuevos «colonizadores» portan el tecnocomplejo Auriñaciense e inician el Paleolítico Superior europeo. Estos sujetos penetraron por el Este provistos de vestimentas con adornos personales sofisticados y toda una tecnología de artefactos líticos y óseos mucho más eficaces para las tareas cinegéticas que los instrumentos musterienses; sirva de ejemplo de lo que decimos las puntas de proyectil arrojadas (puntas de sílex y azagayas) con las que disminuyeron el riesgo de accidente y aumentaron la seguridad de éxito en el enfrentamiento con cualquier animal. Esta circunstancia hace que la competencia por un determinado recurso faunístico con los neandertales se resuelva favorablemente hacia los modernos; por lo tanto, aquéllos tienen que buscar nuevos territorios y dirigirse a otras tierras. El final de este proceso de desplazamiento, de base tecnocultural, da como consecuencia la desaparición progresiva de los neandertales, que «huyendo» de la presión ejercida por los nuevos pobladores se van desplegando hacia los territorios occidentales primero y latitudes meridionales después, extinguiéndose definitivamente en el fondo de saco geográfico de Andalucía en los albores

del Würm III. Por otro lado, en algunos lugares de Europa, y justo en los momentos de interacción cultural entre sendas especies, los neandertales conviven con los recién llegados y copian algo de sus tecnologías, naciendo así las industrias aculturadas Chatelperroniense en la Francia pirenaica y la Cornisa Cantábrica, el Ulluziense en el norte de Italia, el Szeletense en Europa oriental o el Olcheviense en Croacia-Eslovenia; en zonas del Cantábrico y los Pirineos incluso se turnaron en la ocupación de una misma cavidad, como ponen de manifiesto las interstratificaciones chatelperronienses (neandertales «aculturados») y auriñacienses (hombres modernos).

Según los planteamientos teóricos, tras y durante el exterminio de los neandertales, los hombres modernos del Paleolítico Superior Inicial (Auriñaciense y Gravetiense), encuadrados en el clásico Würm III, entre el 40/35 al 21 ka, continúan con un régimen económico fundamentado en la recolección y caza oportunista, o sea, no seleccionan los productos a depredar. El sistema, como ya sabemos, requiere un cierto grado de movilidad o nomadismo y densidades de población bajas, que disfrutaran de un territorio considerable en secuencias de uno o varios años, desplazándose dentro de las áreas de recursos con campamentos temporales y partidas logísticas de abastecimientos puntuales en campamentos efímeros.

La supervivencia del sistema implicaba entrar periódicamente en contacto con grupos similares y establecer relaciones sociales sustentadas mejor por vínculos parentales, con el propósito de encontrar pareja y eliminar el peligro de la endogamia, transmitir los conocimientos sobre el medio y los recursos, compartir o asegurarse los alimentos ante una época de penuria, apaciguar los probables conflictos intergrupales al converger en una misma zona, etc.

Además, en el Paleolítico Superior Inicial, donde los bienes escaseaban a causa de los fríos glaciares, las necesidades de movilidad para la explotación del entorno y los contactos regulares de los grupos conllevaron la construcción de una amplia red de intercambio de información cultural y simbólica con las representaciones artísticas como intermediarias. Pongamos por caso los elementos ornamentales individuales de todo el Auriñaciense o las estatuillas femeninas que sembraron Europa en el Gravetiense (cfr. *infra*).

El Paleolítico Superior Reciente incluye los tecnocomplejos Solutrense y Magdaleniense, que abarcan el último estadal de la glaciación Würm, el Würm IV o Tardiglaciar. Con su advenimiento asistimos al progresivo desarrollo de la especialización en la depredación del medio y las técnicas de conservación y/o almacenamientos de los recursos alimenticios (básicamente a través del ahumado), aparecen nuevas tecnologías que conducen al surgimiento de la industria Solutrense (21-16,5 ka, primera mitad del Tardiglaciar), la cual consigue el perfeccionamiento jamás alcanzado en la talla de la piedra y en la fabricación de puntas arrojadizas, y quizás hasta el invento del arco y la flecha. La eficacia en la caza trae consigo el disponer de más alimentos y la posibilidad de mantener a un mayor número de bocas, comprobándose un aumento poblacional en toda Europa occidental, al que hay que añadir el contingente procedente de las áreas centroeuropeas forzado a emigrar ante la bajada latitudinal de los hielos polares en determinadas épocas de fríos extremos (c. 18 ka).

Todo da lugar a la reducción de la movilidad de los grupos, pues la especialización y control en la depredación más el almacenamiento ayudan a reducir el territorio explotado según la predicción de la concentración de recursos en un lugar y en un momento dados (paso de manadas de herbívoros, agregaciones para el acoplamiento,

subida de salmones, maduración de frutos y bayas...), luego el territorio disminuye de tamaño y los hábitats adquieren un cariz estacional cíclico; los contactos sociales intergrupales se organizan en función de la abundancia de los recursos, aunando esfuerzos en un trabajo colectivo para obtener mayores rendimientos y «festejando» la provisión de alimentos en sitios especiales en el orden simbólico (tal vez cerca de las cuevas decoradas, ya que es ahora cuando comienza a explayarse el arte parietal).

Pero a pesar de todo la máxima especialización del modo cazador-recolector la desempeña la industria Magdaleniense (16,5-11 ka), que realiza prototipos sobre todo en sustancias orgánicas (hueso y asta) *ex profeso* para una actividad de caza o especie particular. Son los periodos donde se diversifican los recursos, aprovechándose casi todo lo disponible desde fórmulas planificadas, dando lugar a una gran regionalización cultural y una acusada restricción en la movilidad. Este nomadismo limitado prácticamente a un único valle resulta suficiente para apropiarse de los alimentos imprescindibles (p.e., movimiento estacional con asentamientos de primavera-verano en la montaña e invierno en la costa); se cazan los herbívoros gregarios, se recogen los moluscos marinos, se capturan los salmones, se abaten aves migratorias y reptiles terrestres, se atacan las colonias de mamíferos acuáticos, se pesca en roqueros e incluso en algunos sitios en alta mar. Por otra parte, se vuelven a poblar las zonas más septentrionales de Europa ante la retirada de los hielos tras el pleniglaciario superior del c. 18 ka.

Nos encontramos ya, a partir del 11/10 ka, en el término de la glaciación Würm en Europa occidental, entrando así en los episodios posglaciares u Holoceno alrededor del 10 ka. Las sociedades de estas etapas (Epipaleolítico) prosiguen con unos sistemas económicos basados en la caza y la recolección, pero deben emprender nuevas estrategias tecnológicas dirigidas a otros recursos como consecuencia, entre otros factores, del cambio climático. Este hecho agudiza la regionalización y fragmentación cultural, de manera que verificamos el despliegue de un abanico de industrias locales adaptadas al aprovechamiento de los diferentes entornos donde se ubican y la ocupación de los nuevos lugares liberados por los hielos glaciares: Aziliense, Epipaleolítico Microlaminar, Tardenoisense, Epipaleolítico Geométrico, Asturiense...; al mismo tiempo, la disgregación regional dará al traste con el arte rupestre y mueble del Paleolítico Superior, quizás porque ya han perdido su carácter de cohesión cultural a grandes distancias y los mecanismos socioeconómicos son otros, quedando reducidas las expresiones artísticas a elementos geométricos sobre pequeños soportes mobiliarios.

Sin embargo, en el Próximo Oriente acontece un fenómeno análogo al descrito en el subcontinente europeo pero con un final distinto, esto es, un revolucionario cambio económico con repercusiones culturales contundentes de las que hoy en día somos sus inmediatos herederos; nos estamos refiriendo al invento de la producción de alimentos: ganadería y agricultura (Neolítico). A los grupos predadores que empiezan a ensayar con las primeras experimentaciones productoras se les denomina, por lo general, mesolíticos, y llegaron a esta innovación tan fundamental en la historia al existir en sus zonas ciertas especies (agrotipos) vegetales y animales (cereales y ovicaprinos) que eran susceptibles de ser sometidas a la selección genética artificial, o sea, la domesticación.

Hablar de la producción de alimentos o de proceso de neolitización es sinónimo de enormes transformaciones tecnológicas y sociales. Así, el cuidado de los campos cultivados y del ganado obliga a la sedentarización y la realización de un complicado

acervo de nuevos artefactos para los trabajos emanados de la propia actividad económica (cerámica, piedra pulimentada...). Este sistema subsistencial se expandirá con relativa celeridad desde Oriente Próximo, la cuna, hasta la Península Ibérica en torno al 7.000 BP. Ciertos autores han señalado que la rápida aceptación de las nuevas técnicas por parte de los grupos que habitaban la costa mediterránea (los portadores del tecnocomplejo Epipaleolítico Geométrico) se debe, o al menos fue favorecida, entre otras cuestiones, por el estado de semisedentarización o movilidad restringida de los aborígenes de esos territorios. Asimismo, asistimos a la recuperación de los soportes rocosos para plasmar representaciones figurativas que, en ocasiones, consiguen también su correlato en soportes vasculares y pétreos: Arte Macroesquemático, Arte Levantino y Arte Esquemático.

Por fin, tendremos que esperar hasta c. III milenio a. C. para percibir otras modificaciones de importancia: las primeras sociedades metalúrgicas o edades del Cobre y Bronce. Paralelo al desarrollo tecnológico de la minería suceden cambios culturales con base en la economía y la sociedad; la población tiende a concentrarse en construcciones monumentales o poblados, la producción agropecuaria queda garantizada e incluso la redistribución de los excedentes y hasta se plantea la jerarquización social.

CAPÍTULO 2

LOS AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN DEL ARTE PREHISTÓRICO Y SUS PROTAGONISTAS

La valoración y estudio del Arte Prehistórico, y en particular la modalidad rupestre, se desarrollan sobre todo en el siglo xx. No obstante, es en la segunda mitad del siglo xix donde florece el inicio de sus principios básicos.

1. Primeros datos

En la búsqueda de los primeros datos historiográficos que hagan alusión al conocimiento de un arte mural/escultórico prehistórico o anterior a las manifestaciones artísticas documentadas por la Historia Antigua, hemos de retrotraernos un par de siglos atrás.

Tradicionalmente, se venía aceptando que las primeras notas sobre la percepción del arte rupestre paleolítico, que no de su identificación como tal, se debían a F. de Belleforest, autor que en 1575 edita una obra titulada *Cosmogonie Universelle*, donde se hace referencia a la existencia de una gran cueva en el sur francés denominada Rouffignac, de la cual hoy sabemos que mantiene un imponente conjunto de arte parietal paleolítico confeccionado en grabados y pinturas, explayado a lo largo de varias centenas de metros, tanto es así que en la actualidad la visita turística al interior de la cavidad se realiza a bordo de un pequeño ferrocarril eléctrico. Pero, según ciertos autores frente a otros, Belleforest sólo habla de las tremendas magnitudes de la caverna, sin haberse percatado de las evidencias rupestres prehistóricas; por tanto, no podemos emplear esta información para sustentar el proceso historiográfico del Arte Prehistórico.

Algo parecido sucede con la obra de F. Lope de Vega, *Las Batuecas del Duque de Alba* (1597). Ese topónimo designa hoy en día a uno de los complejos más importantes de la Península Ibérica de abrigos y canchales con Arte Prehistórico Esquemático (cfr. *infra*), situado en la provincia de Salamanca. Lope comenta que las casas «trogloditas» de Las Batuecas están pintadas de bermellón, siendo asimilada esa imagen a los abrigos rocosos pintados con figuras rojas prehistóricas, pero en realidad parece que se refería a las propias viviendas modernas adosadas a las rocas cuyas paredes estaban pintadas de almagra.

Hasta el siglo xviii no obtenemos el primer dato historiográfico veraz; en concreto, es Fernando José López de Cárdenas, el «Cura de Montoro», quien en 1783

descubre en el municipio de Fuencaliente (Ciudad Real) los motivos esquemáticos pintados en los abrigos de Peña Escrita. Cárdenas copia los pictogramas y los remite al conde de Floridablanca, primer Secretario y Ministro del Consejo del Reino, interpretando los paneles como inscripciones fenicias, egipcias o púnicas.

2. Siglo XIX: batalla por la autenticidad

Aparte de la cita de López de Cárdenas respecto al arte rupestre esquemático, el comienzo de los estudios sobre las obras artísticas prehistóricas en general se cifra, como dejamos señalado, alrededor de la segunda mitad del siglo XIX.

Según tenemos entendido, la primera pieza de arte paleolítico descubierta corresponde a un bastón perforado con la representación muy parca de una probable ave, exhumado en la cueva suiza de Veyrier entre 1833-1838 por F. Mayor.

En torno a 1845, en las excavaciones que lleva a cabo A. Brouillet en la Cueva Chaffaud, aparece un hueso con dos ciervas grabadas en hilera. Pero el estilo de los cuadrúpedos no es muy depurado, más que nada en comparación con las obras clásicas del mundo grecorromano, de tal forma que el objeto es adscrito a la cultura céltica, a tenor de la tradición popular del momento y la zona de asimilar cualquier vestigio anterior a la romanización a los pueblos celtas; si el hallazgo se hubiera producido en España, casi seguro que el ejemplar habría sido atribuido a la mano de «los moros».

La pieza en cuestión no pasa desapercibida en los ambientes eruditos, de manera que da lugar a un ansia de conseguir objetos similares, en un claro afán de coleccionismo que trae consigo el expolio descontrolado de numerosos yacimientos franceses. Así, entre 1860-1870, asistimos al saqueo y extracción de arte mobiliario de las cuevas del Périgord y Pirineos, como las de Lourdes, Bruniquel, Massat, Laugerie-Basse, La Madeleine..., pero se empieza a enfocar el tema con mayor precisión científica, ya que junto con las piezas de arte surgían útiles en piedra de sílex y restos de huesos de animales extintos en Europa occidental, hecho que llevó a catalogar las obras artísticas muebles en la Prehistoria (en el Paleolítico o Edad de la Piedra Tallada), pero sin apenas más concreción como consecuencia de encontrarse esos periodos históricos en sus primeros balbuceos científicos, es decir, aún no se tenía estructurada la mínima seriación cultural prehistórica.

Así las cosas, podemos confirmar que el hito historiográfico fundamental respecto al arte rupestre prehistórico acontece en 1868 con la publicación del libro *Antigüedades prehistóricas de Andalucía*, de Manuel de Góngora y Martínez, quien haciéndose eco de los dibujos de Fuencaliente da a conocer un nuevo yacimiento rupestre muy similar, en concreto la Cueva de los Letreros en Almería, siendo su mayor aportación la atribución prehistórica de aquellas figuras esquemáticas parietales.

A partir de los años setenta del XIX tenemos detectado arte mueble paleolítico desde España hasta Rusia. Los avances científicos en cuanto a sistematizaciones se deben, por un lado, a E. Lartet y H. Christy, quienes recogen en un corpus todas las piezas de arte mueble paleolítico documentadas en la época (1865-1875, *Reliquiae Aquitanicae*), y, por otro, a E. Piette, que confecciona la primera clasificación formal y cronológica de los objetos artísticos.

En 1878 tiene lugar un hecho memorable pero sin ninguna trascendencia, nos referimos a la localización en las paredes de Cueva Chabot de unos grabados represen-

tando animales; sin embargo, paradójicamente no se tuvieron en cuenta, quizás como sugieren algunos autores por la cerrazón dogmática de los prehistoriadores franceses.

Un año después de los hallazgos de Cueva Chabot, en 1879, se produce el auténtico descubrimiento científico del arte rupestre de edad pleistocena (la cueva de Altamira), envuelto en un cúmulo de circunstancias y casualidades que provocaron fuertes enfrentamientos académicos, pero que actuaron de revulsivo para abrir las puertas a una nueva vía de investigación y comprensión de nuestro pasado más remoto.

Marcelino Sanz de Sautuola (†1888), erudito y mecenas del santanderino municipio de Santillana del Mar, excavaba hacía varios años en la cercana cueva de Altamira. Los trabajos se estaban desarrollando en las salas más exteriores del cavernamiento, donde aparecían constantemente materiales prehistóricos de cronología del Paleolítico Superior. Una mañana, la hija de Sanz de Sautuola acompaña a su padre hasta la cueva y permanece junto a los obreros mientras extraen las tierras, pero la curiosidad e inquietud infantil conducirá al hallazgo más importante, único y extraordinario de los inicios del arte de la humanidad. La niña se aburre y comienza a deambular por los espacios subterráneos adyacentes portando un candil, de manera que penetra en una sala de altura apropiada para ella (75 cm de bóveda) e incómoda de acceso a un adulto; cuando María mira al techo de la cueva contempla con estupefacción el espectacular Panel de los Polícromos, repleto de grandes bisontes en distintas posturas, caballos y una cierva mayor que las de tamaño natural, todo sobresaliendo de la propia bóveda de la cueva y tan realistas que daba la sensación de que estuvieran vivos. La niña corre hacia la boca de la cavidad gritando: «¡Papá, papá toros!», frase con la que se emprende una de las polémicas científicas más agrias de la historia de las ciencias.

En efecto, Sanz de Sautuola publica los vestigios materiales de Altamira junto a una reproducción de las obras rupestres, afirmando que éstas son contemporáneas a los objetos de piedra y hueso de sus excavaciones, luego, de fecha paleolítica. No obstante, los maestros franceses de la Prehistoria no aceptan la autenticidad de los bisontes de la cueva cántabra, en particular los ataques de G. Mortillet, E. Harlé y E. Cartailhac fueron demolidores, acusando al investigador español de falsificador y dando lugar al desprestigio del prehistoriador, quien muere a los pocos años sin habersele reconocido el mérito científico que le correspondía.

Varios autores han llamado la atención sobre el hecho de que no se tuviera en cuenta de inmediato la existencia de un arte rupestre tan antiguo, aduciendo la incapacidad intelectual y artística del hombre de la Edad del Hielo, cuando curiosamente ya hacía bastante tiempo que nadie negaba el origen paleolítico de numerosas esculturillas mobiliarias calificadas como auténticas obras maestras. De cualquier forma, la verdad es que Sautuola tuvo muy mala suerte por toparse con Altamira, y esta aseveración no es una paradoja puesto que Altamira conserva un arte excepcional y, en cierta medida, podríamos decir que no resulta representativo del arte rupestre paleolítico.

Alrededor de 1883 entra en escena otro personaje importante, el joven investigador abate H. Breuil. Desde 1883 a 1901 se suceden los descubrimientos de arte parietal paleolítico en las cuevas siguientes: Figuiet (1890), La Mouthe (1895), y el decisivo hallazgo de los grabados de Pair-non-Pair (1896), los cuales habían permanecido ocultos por los propios estratos de habitación del Paleolítico Superior posteriores a la ejecución de los grabados y por tanto verificaban incuestionablemente la existencia de

un arte rupestre plasmando figuras de animales. Al mismo tiempo, la comunidad científica accede al conocimiento del arte rupestre de los «primitivos actuales», sobre todo las pinturas bosquimanas de África del Sur (1898), circunstancia que ayudará también a crear el ambiente propicio respecto a la aceptación de las manifestaciones parietales paleolíticas.

Breuil, con J. L. Capitan y D. Peyrony, tras los trabajos en Pair-non-Pair, estudia (1901) otros dos yacimientos clásicos del arte rupestre: Les Combarelles y Font de Gáume. En 1902, se celebra el Congreso de la *Association Française pour l'Avancement des Sciences*, donde Breuil aprovecha para presentar sus descubrimientos y los argumentos que confirman la autenticidad del arte de la cueva española de Altamira. Entonces, Cartailhac reconoce su error publicando un artículo con el título «La cueva de Altamira, *mea culpa* de un escéptico» en desagravio a Marcelino Sanz de Sautuola, decidiendo retomar el tema y estudiar junto con Breuil la misma cueva de Altamira, trabajo editado en 1906 y que sirvió para acallar cualquier voz en contra de la pertenencia al Paleolítico de la fauna pintada, grabada, modelada y esculpida en el interior de las cuevas.

3. Primera mitad del siglo xx: el «reinado» de Breuil

La recién inaugurada línea de investigación consigue enseguida un cúmulo de adeptos y resultados novedosos, como los casos franceses de Niaux, Le Portel, Bédouilhac y Gargas, y los españoles de Covalanas, Castillo y Hornos de la Peña (en torno a 1903), estos últimos de la mano de H. Alcalde del Río, quien explora la comarca próxima a Altamira.

No obstante, y afortunadamente, el interés por la investigación prehistórica se desplaza del foco tradicional franco-cantábrico a otras regiones peninsulares, y gracias a esta reorientación, en el mismo año antes citado, J. Cabré Aguiló descubre sobre las paredes de un abrigo rocoso de Calapatá (Teruel) varios ciervos naturalistas pintados; en principio, el hallazgo nada más venía a ampliar el arco de distribución del arte paleolítico a zonas más meridionales, como así mantenía H. Breuil, pero hoy sabemos que se acababa de contactar con un nuevo tipo de arte rupestre de cronología pospaleolítica: el Arte Levantino.

El periodo comprendido entre 1909 y 1914 coincide con una época de fuerte impulso en la investigación del arte prehistórico. El príncipe Alberto I de Mónaco actúa de mecenas y crea el Institut de Paléontologie Humaine, bajo cuyos auspicios se financian las expediciones de Breuil y colaboradores y la publicación de los trabajos resultantes, viendo la luz obras tan clásicas e insuperadas hoy día desde la perspectiva editorial como el volumen dedicado a Font de Gáume (1910), o las monografías de La Pasiega (Breuil, Obermaier y Alcalde del Río, 1913) y La Pileta (Breuil, Obermaier y Verner, 1915), sin olvidar el corpus *Les cavernes de la région cantabrique* (Alcalde del Río, Breuil y Sierra, 1911). En esta época (1912) también cabe introducir uno de los descubrimientos más inusuales del arte paleolítico, como son los famosos bisontes modelados en arcilla de la cueva de Tuc-d'Audoubert y el arte del complejo cársico del Volp donde se insertan.

Como vemos, los esfuerzos se siguen dirigiendo principalmente al núcleo francocantábrico, pero no debemos perder de vista que desde los primeros momentos se

tiene constancia de la presencia de una gran cavidad con arte paleolítico tremendamente típico, desde la óptica estilística, situada en el punto más meridional de Europa, en el extremo opuesto de la Península Ibérica de donde se estaban desarrollando los descubrimientos y trabajos; nos referimos, claro está, a la cueva de La Pileta en plena serranía rondeña (Málaga).

En 1914, J. Cabré y E. Hernández Pacheco publican otros conjuntos de arte rupestre posglaciar (Tajo de las Figuras, Cádiz), de nuevo en Andalucía (*Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del extremo Sur de España*) y en 1915 sale el libro de J. Cabré *El Arte Rupestre en España*, en el cual frente a los postulados breuilianos el autor defiende que el Arte Levantino es de Edad Poscuaternaria (o sea, Pospeloceno o no paleolítica). El reconocimiento total de esta circunstancia no se dará hasta unas décadas posteriores, pero no nos deja de sorprender cómo después de 50 años aún en ciertos libros de textos actuales de Primaria y Secundaria continuamos leyendo que el arte paleolítico presenta dos escuelas, la francocantábrica y la levantina (!).

Breuil no retira sus ojos de Andalucía, a pesar de la lejanía y las dificultades de comunicación con su lugar habitual de trabajo. De esta manera, aprovechando en 1918 una visita a Málaga con motivo de unas conferencias, encuentra dos estaciones más con arte rupestre paleolítico: Doña Trinidad de Ardales y La Cala (igualmente conocida como Higuerón, Suizo o Tesoro) (publicadas en 1921).

El periodo entreguerras, o entre 1920-1935, está marcado por una avalancha de descubrimientos, excavaciones, investigaciones y publicaciones. Como ejemplos significativos mencionaremos las cuevas francesas con arte rupestre pleistoceno de Pech-Merle estudiada por Lemozi (1920), Mostepan por Casteret (1923) y Les Combarelles por Capitan, Breuil y Peyrony (1924). En España, continúan aumentando las localizaciones de Arte Levantino, entre las que recordamos los yacimientos emblemáticos de Minateda por Breuil (1920), Remigia por Porcar, Obermaier y Breuil (1935) y La Araña por Hernández Pacheco (1924) (quien vuelve a plantear que el arte levantino no es paleolítico); asimismo, Breuil y sus colaboradores exploran Andalucía y Extremadura documentando innumerables abrigos de Arte Esquemático (Breuil, Burkitt y Pollock. 1929: *Rock paintings of Southern Andalusia. A description of a Neolithic and Copper Age Art group*. Breuil, 1933/1935: *Les peintures rupestres schématiques de la Peninsule Ibérique*, en varios volúmenes). Respecto a los hallazgos de arte paleolítico, asistimos desde nuestro punto de vista a un par de hitos historiográficos: por un lado, Cabré (1934) publica las cuevas de Los Casares y La Hoz, sitas en la Meseta castellana, lo cual venía a incidir en las extrañas localizaciones fuera de la franja francocantábrica y en cierto modo «rellenaban» el inmenso espacio vacío entre la región de Altamira y La Pileta; por otro, L. Pericot excava (1929 a 1931) la cueva del Parpalló en Valencia, donde exhuma miles de plaquetas decoradas repartidas por una amplia serie estratigráfica del Paleolítico Superior, trabajo que no verá la luz desgraciadamente hasta 1942.

Durante la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, lógicamente, las investigaciones sufren un notable freno. De esos años tan sólo destaca, que ya es bastante, el descubrimiento de Lascaux (1940).

4. Segunda mitad del siglo XX: crisis de los paradigmas breuilianos

La publicación del arte de Parpalló (1942) ponía de evidencia la existencia en el Mediterráneo español de una fuerte tradición artística recorriendo buena parte del Paleolítico Superior, y más que nada un arte solutrense de un vigor inesperado, cuestión que contradecía los postulados y esquemas cronoculturales de Breuil, en los que apenas otorgaba importancia a las manifestaciones artísticas solutrenses.

Entre 1945 y 1960 se suceden sin interrupción los descubrimientos y estudios tanto en Francia como en España, gracias a la incorporación de una nueva generación de prehistoriadores. En este estado de cosas merecen mención los trabajos de E. Ripoll (1951) en Las Monedas; J. González Echegaray (1953) en Las Chimeneas, y F. Jordá con M. Berenguer (1954) en Pindal, así como los de H. Glory en Colombier (1947), y L. R. Nougier y R. Robert (1956) en Rouffignac. Pero al mismo tiempo prosiguen los hallazgos artísticos del Pleistoceno fuera del foco tradicional del sur francés y la Cornisa Cantábrica; de este modo, tenemos una nueva cueva decorada (Maltravieso) en un sitio tan insospechado como Cáceres, dada a conocer por C. Callejo y M. Almagro (1956); el núcleo malagueño lo incrementa S. Giménez Reyna (1959) con Nerja y además surge el primer yacimiento en Portugal: la cueva de Escoural estudiada por M. Farinha dos Santos (1960). En cuanto al arte pospaleolítico son numerosos y notables los trabajos de Ortego, Beltrán, Jordá, Ripoll y Almagro, entre otros.

Por otra parte, reseñamos dos obras de conjunto que marcaron un hito en la producción científica, una de H. Breuil (1952) titulada *Quatre cents siècles d'art pariétal* y otra de P. Graziosi (1956) denominada *L'arte dell'antica età della pietra*. En la primera, el abate sintetiza a la par que mantiene sus proposiciones respecto al Arte Paleolítico, si bien elude comentar el Arte Levantino, por lo cual, aunque no lo reconociera explícitamente, aceptaba de manera solapada su edad pospleistocena. En la segunda, Graziosi intenta encajar el arte mueble de Italia en el universo global del arte paleolítico hispano-francés, estableciendo la diferenciación de dos provincias en orden a los temas y el estilo: la provincia franco-cantábrica y la mediterránea, una mucho más naturalista y la otra con una tendencia a la geometrización, en la última estarían incluidas junto con las cavidades italianas las plaquetas de Parpalló y el arte rupestre de Andalucía, y la primera reuniría los yacimientos ubicados en las áreas «clásicas».

Es la década de los sesenta la que ve renovar los fundamentos metodológicos y teóricos del arte prehistórico, al margen del incremento del número de investigadores dedicados al tema y, por ende, el consecuente aumento de las áreas exploradas, que dan lugar a nuevos descubrimientos. Son años en los que S. Giedion (1962) publica *The eternal present: the beginnings of art*, donde intenta analizar y otorgar un sentido al Arte Paleolítico desde la metodología de la Historia del Arte. Pero sin duda fueron los trabajos de A. Laming-Emperaire y A. Leroi-Gourhan quienes impulsaron el debate o abrieron nuevas posibilidades interpretativas del arte pleistoceno; la obra de la primera autora (1962), *La signification de l'art rupestre paléolithique* (retomando una idea ya expuesta por M. Raphael en 1945), rompió con el significado tradicional de las cuevas decoradas, pues demostró que las manifestaciones rupestres subterráneas no eran la adición diacrónica de actividades y ritos relacionados con la magia de la caza, sino que los elementos artísticos se hallaban estructurados en función de una dicotomía básica a través de la dualidad caballo-bisonte.

Estas premisas fueron seguidas y engrosadas por los múltiples trabajos de A. Leroi-Gourhan, que culminaron, aunque con añadidos y correcciones en artículos posteriores, en el volumen *Préhistoire de l'Art Occidental* (1965). En este libro, el autor plasma todos sus argumentos y conclusiones sobre Arte Paleolítico, definiendo el concepto de «santuario» y desarrollando un análisis comparativo con las piezas muebles bien fechadas, que le lleva a formular la secuencia cronocultural de las representaciones rupestres, los famosos cuatro estilos (cfr. *infra*).

En relación al arte pospaleolítico hispano, al final de la década (1968) salen publicadas dos obras emblemáticas: *Arte rupestre levantino*, de A. Beltrán, y *La pintura rupestre esquemática en España*, de P. Acosta.

En los últimos treinta años, gracias a la dedicación y esfuerzos de bastantes equipos de profesionales repartidos prácticamente por todos los ámbitos europeos, se ha propiciado notablemente el desarrollo de la disciplina, haciendo crecer de forma constante el cómputo de sitios de arte paleolítico en sus versiones mobiliario y parietal; y en España, además, con las aportaciones a los horizontes artísticos Levantino y Esquemático, a la vez que la detección y contextualización del Arte Macroesquemático. La relación de yacimientos e investigadores de nueva incorporación se haría interminable y tediosa, corriendo el riesgo de dejar algunos fuera del listado; en virtud de eso, hemos optado por señalar los más relevantes para ofrecer un panorama general de la investigación actual.

En cuanto al Arte Paleolítico, en la modalidad mobiliario, cabe citar en Francia los estudios de J. Combiere en Ardèche; M. Lorblanchet en Lot; D. Sacchi en Aude; F. Bazile en el Languedoc; G. y R. Simonet en la cueva de Labastide; R. Robert y L. R. Nougier en la cueva de La Vache; R. Begouën y J. Clottes en la cueva Enlène; además de H. Delporte, M. Chollot, L. Pales, Y. Taborin, L. Mons, etc.; y en el aspecto parietal, los de A. Roussot; D. Vialou; B. y G. Delluc; M. Lorblanchet; L. Pales; M. García; N. Aujoulat; C. Barrière; G. Sauvet; J. Clottes... El arte mueble pleistoceno de Bélgica ha sido analizado por J. G. Rozoy y M. Otte, y el de Alemania sobre todo por G. Bosinski en los enclaves de Gönnersdorf y Ardenarch, destacando también los trabajos de J. Hahn sobre las esculturas auriñacienses de los yacimientos de la zona. De la Europa Central despuntan los estudios de B. Klima y K. Absolon en lugares tan significativos como Dolní-Věstonice, Predmost y Pekárna, y en la Europa Oriental los de O. N. Bader en Sungir y Z. Abramova en Siberia. Para las manifestaciones artísticas de Italia nombramos a los siguientes investigadores, P. Graziosi; P. Léonardi; F. Zorzi; A. Palma di Cesnola; A. Vigliardi; A. Broglio...

En España contamos con dos obras de recapitulación y síntesis de las piezas muebles cantábricas: I. Barandiarán (1973) y M. S. Corchón (1986); igualmente, debemos hacer referencia a la Historia del Arte Hispánico de F. Jordá (1978), donde aglutina y ordena todas las manifestaciones artísticas de la Península Ibérica, tanto mueble como rupestre, referenciando un trabajo de F. J. Fortea (*Arte paleolítico del Mediterráneo español*, 1978) que revalorizaba el arte parpallense sobre plaquetas y el rupestre de Andalucía. Al mismo tiempo, las distintas áreas geográficas peninsulares se ven cubiertas por un importante número de prehistoriadores, así en Asturias y Cantabria tenemos a J. A. Moure; R. de Balbín; F. J. Fortea; M. S. Corchón; M. González Morales; C. González Sáinz; M. Menéndez; J. González Echeagaray; M. A. García Guinea; L. G. Freeman; F. Bernaldo de Quirós; V. Cabrera...; en el País Vasco, I. Barandiarán; J. M. Apellániz y J. Altuna; al sur de los Pirineos, P. Utrilla; C. Mazo, y J. M. Fullola;

en la Meseta, R. de Balbín y J. J. Alcolea; y en el Mediterráneo, V. Villaverde; J. E. Aura, C. Cacho; S. Ripoll; J. Martínez; J. L. Sanchidrián, etc.

Por su parte, la mayor producción sobre arte pospaleolítico reside en España, con publicaciones de A. Beltrán; F. Jordá; E. Ripoll; F. J. Fortea; M. Pellicer; M. García Sánchez y J. Carrasco. Si bien, a partir del traspaso de competencias en cultura a las diferentes Autonomías del Estado, la mayoría de los estudios quedan ceñidos a zonas muy concretas, en ocasiones incluso a límites provinciales. De este modo, para Andalucía disponemos de los trabajos de M. G. López Payer y M. Soria Lerma, J. Martínez García y J. L. Sanchidrián...; en la Meseta, J. Bécares; J. González Tablas; R. Grande; A. Alonso; P. Lucas; T. Ortego; J. A. Gómez Barrera; A. Caballero; J. García del Toro; para el Levante, M. Hernández Pérez y el Centre de Estudis Contestans; J. E. Aura...; en el noreste, F. Piñón, R. Viñas y V. Baldellou...; en noroeste, E. Anati; J. M. Vázquez Varela; F. J. Costa; J. Hidalgo...; y en Murcia, M. San Nicolás; M. A. Mateo; A. Alonso...

Para terminar, comentar que en las últimas fechas estamos viviendo una etapa de renovación, con descubrimientos sorprendentes y la aplicación de nuevas teorías, métodos y técnicas que cimientan corrientes interpretativas. En este orden de cosas, en la década de los ochenta podemos hablar del descubrimiento de un nuevo tipo de arte prehistórico, el Macroesquemático, presentado a la comunidad científica en 1982, y el sucesivo aumento del número de estaciones de Arte Paleolítico alejadas de las áreas clásicas (País Valenciano y Andalucía: Fosca, Navarro, Morrón, Piedras Blancas...). De otro lado, el desarrollo de técnicas de datación directa de los pigmentos de origen orgánico (cfr. *infra*) está dotando de una apoyatura empírica a la determinación cronológica de los motivos, la cual a veces ratifica y otras altera los esquemas cronoculturales al uso y modifican los planteamientos de las evoluciones morfológicas de base estilística.

En el primer lustro de los noventa, al margen de la burda falsificación de la cueva de Zubialde (Álava) —1990—, tiene lugar el hallazgo de tres grandes «sitios mayores» de arte rupestre paleolítico, cada cual con peculiaridades singulares en cuanto al proceso de descubrimiento, contenido e implicaciones para la investigación, serían las «Tres C» como las denomina Clottes (1998): Cueva Cosquer (1991), Cueva Chauvet (1994) y el complejo al aire libre de Foz Coa (1994). La curiosidad de la primera radica en el hecho de encontrarse su boca de acceso a -37 m bajo el nivel actual del mar en el litoral próximo a Marsella, como consecuencia de la transgresión ocurrida en el Holoceno, a la vez que conserva unos paneles pintados y grabados de extraordinaria espectacularidad. Asimismo, los lienzos de Chauvet, en el sureste francés, han sido calificados como el «Nuevo Lascaux» por mostrar un nutrido catálogo de figuras muy originales y de una cualidad estética inusual en el horizonte rupestre paleolítico, pues sus paredes albergan con gran realismo y profusión de manadas de rinocerontes y grupos de carnívoros junto a bisontes en visión frontal y caballos; pero, además, las dataciones retrotraen este arte hasta el 32 ka, provocando con ello la discusión de los paradigmas cronoestilísticos manejados hasta ahora (cfr. *infra*). También el conjunto de grabados en superficies a la intemperie de Foz Coa (Portugal) ha estado envuelto en un agitado debate sobre su conservación, autenticidad de las obras rupestres, datación y significado, puesto que, aunque teníamos antecedentes de un arte rupestre al aire libre incluso en el mismo Portugal (estación de Mazauco, 1981), la cantidad de localizaciones documentadas a lo largo de

varios kilómetros y en ambas orillas del río desborda las previsiones y el entenderlo como algo marginal o excepcional.

Igualmente, en esta avalancha de descubrimientos sorprendentes no dejamos atrás el fantástico complejo cárstico de La Garma en Santander (1995), donde se han hallado *in situ* varios niveles superficiales de ocupación, arte parietal y magníficas piezas de arte mueble, todo en un contexto arqueológico intacto cuyo estudio permanece abierto y ansiamos sus conclusiones.

Para finalizar este capítulo, resulta oportuno apuntar que la Ley del Patrimonio Histórico Español (1985), en su artículo 40.2, declara Bien de Interés Cultural y por tanto garantiza su protección a cualquier lugar, sea de la índole que sea, que mantenga algún vestigio de arte rupestre prehistórico. Además, hace muy poco se ha logrado otro importante avance en el reconocimiento y valoración del arte prehistórico, pues en diciembre de 1998 el Comité de la UNESCO aprobó la declaración de Patrimonio de la Humanidad al *Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*, afectando a un total de 757 estaciones parietales e implicando a seis comunidades autónomas del Estado español: Andalucía, Aragón, Castilla-La Mancha, Cataluña, Murcia y Valencia.

CAPÍTULO 3

LOS ORÍGENES DEL ARTE

Cuando pretendemos indagar sobre algo, lo primero que debemos tener claro es cuál es el objeto de nuestro análisis; así, al intentar saber a qué se refiere el concepto de *arte* (y en particular el prehistórico), nos vemos inmersos en un océano de definiciones que casi nunca ayudan a esclarecer nuestro propósito. A este respecto, la Teoría del Arte ha ofrecido bastantes soluciones según los diversos posicionamientos ante la disciplina, que a veces pueden casar más mal que bien cuando queremos aplicarlas al primer arte de la humanidad.

El registro arqueológico de las sociedades prehistóricas, como fuentes históricas, nos pone de manifiesto parte de la cultura material de aquellas gentes, la cuestión está en discernir cuáles de esos objetos exhumados en las excavaciones o graffías conservadas en las rocas merecen el calificativo de artístico y, a partir de aquí, cuándo el hombre tiene la capacidad o intencionalidad de producirlos, o también, qué especie humana tuvo la capacidad de objetivar y comunicar su pensamiento plástica o gráficamente, y por qué lo hizo (o no). En general, se viene aceptando, no sin disquisiciones teóricas en las cuales no vamos a entrar por entenderlas fuera de lugar en estas páginas, que un documento histórico posee una cualidad artística cuando es original y fue pensado-realizado para transmitir o comunicar alguna cosa visualmente, que pueda presentar un trasfondo simbólico y que no demuestre un destino eminentemente utilitario. Es decir, del colectivo de vestigios prehistóricos consideraremos «arte» evidentemente las piezas figurativas y aquellas marcas, señales o signos repetidos sobre distintos soportes que mantengan un mensaje codificado de carácter simbólico.

Así pues, el arte o la producción de imágenes lleva consigo un componente comunicativo, expresa algo, guarda un mensaje con significado dentro de la sociedad para la que fue creado; aparte, la existencia del arte evidencia un proceso intelectual complejo, sujeto en el orden biológico a mecanismos físico-químicos importantes.

Varios investigadores prefieren definir los primeros vestigios artísticos de los humanos con minúsculas o entrecomillados («arte») y hasta denominarlo paleoarte o prearte; últimamente, para nombrar lo que estamos tratando, Davidson (1997) propone hablar de PEDS (*paintings, engravings, drawings and stencils*) para el «arte», pues son un cúmulo de marcas e imágenes o representaciones. En verdad, bastantes de las representaciones primigenias sólo son marcas o imágenes, aunque sin ningún género de dudas contamos con auténticas obras de arte, y algunas maestras, entendidas tal como cualquier ciudadano las calificaría (valga para ilustrar lo dicho la escultura de marfil del Hombre-león de Stadel —34 ka—, el propulsor de Mas-d'Azil o los policromos

de Altamira), pero también es cierto que dudaría de esa atribución al contemplar, pongamos por caso, un panel repleto de simples puntos, no obstante, casi seguro que le invadiría otra sensación o se vería atraído por otro fenómeno que quizás no tenga nada en común con lo estético, cual es preguntarse sobre su significado, ya que esos puntos aparentemente inconexos están ahí y su propia presencia encierra una «causa histórica».

Pero profundicemos buscando el origen del arte. Bednarik (1994) y Lorblanchet (1999) han establecido la relación de *items* del registro arqueológico que permiten deducir las primeras expresiones artísticas, transmisión de información, sentido estético, capacidad o intención de comunicación, etc. Esos indicios se ordenan según los grados de expresividad y serían, en primer lugar, las marcas e incisiones intencionadas dejadas en superficies que han soportado el paso del tiempo y podemos analizar en la actualidad, como los soportes óseos y pétreos. Por otra parte, las perforaciones infringidas en ciertos objetos presentan la posibilidad de ser suspendidas y por tanto nos pueden estar indicando su uso como colgantes personales y adornos, lo cual transmite información al espectador respecto a la identificación del individuo. Los colorantes naturales, como los ocre, plantean la probabilidad de haber sido utilizados como decoración corporal o de que sirvieran para pintar. Los enterramientos nos manifiestan determinada preocupación por cuestiones metafísicas, la reflexión sobre sí mismo y la religiosidad. Por último, habría que examinar los contextos arqueológicos y las dataciones absolutas de los elementos figurativos más antiguas para enfocar el tema con bases objetivas.

— *Huesos y piedras con incisiones.* En este estado de cosas, y siguiendo el esquema arriba expuesto, al recopilar los restos prehistóricos de hueso y piedra que conservan algún atisbo de incisión «artificial» comprobamos que las piezas de mayor antigüedad proceden del Pleistoceno Medio y de contextos tecnoindustriales achelenses confeccionados por el *Homo erectus* (*ergaster*, *heidelbergensis*, *sapiens*). En concreto, en el yacimiento francés de Pech de l'Aze (con una datación en torno al 300 ka) tenemos un fragmento óseo con varias incisiones en forma de semicírculos concéntricos (fig. 2, 1). De similar cronología y contexto arqueológico es la porción ósea de la estación alemana de Bilzingsleben (fig. 2, 2), que posee marcas subparalelas cuya autoría está muy controvertida, considerándose hoy de origen natural. Otra pieza análoga (vértebra con incisiones) y de parecida cronología fue exhumada en el yacimiento checo de Stránska Skála.

Al margen de los huesos con incisiones, en un nivel Achelense de unos 230 ka del enclave de Berekhat Ram (Israel) apareció lo que se ha venido en calificar como «protoescultura», que no es más que un trozo de tufo volcánico con entalladuras naturales que simula un torso femenino, en el que, según parece, se alteró de manera artificial por medio de varias incisiones para aumentar la definición de la figurilla; luego si esto es así, tal vez podamos verificar la modificación intencionada de una roca natural (fig. 2, 3). Por último, en el abrigo del Auditorium (India) se citan cúpulas o cazoletas en piedra, cubiertas por un nivel Achelense, que nos hablaría a favor de la manifestación rupestre más vieja del mundo, aunque su antigüedad ha sido cuestionada (Lorblanchet, 1999).

Por otro lado, resulta ya manida la argumentación sobre la capacidad estética, preocupación por la armonía de las formas y amor a la simetría del *Homo erectus*, en cuanto a la tendencia geométrica que otorgaban a los bifaces, a veces triángulos per-

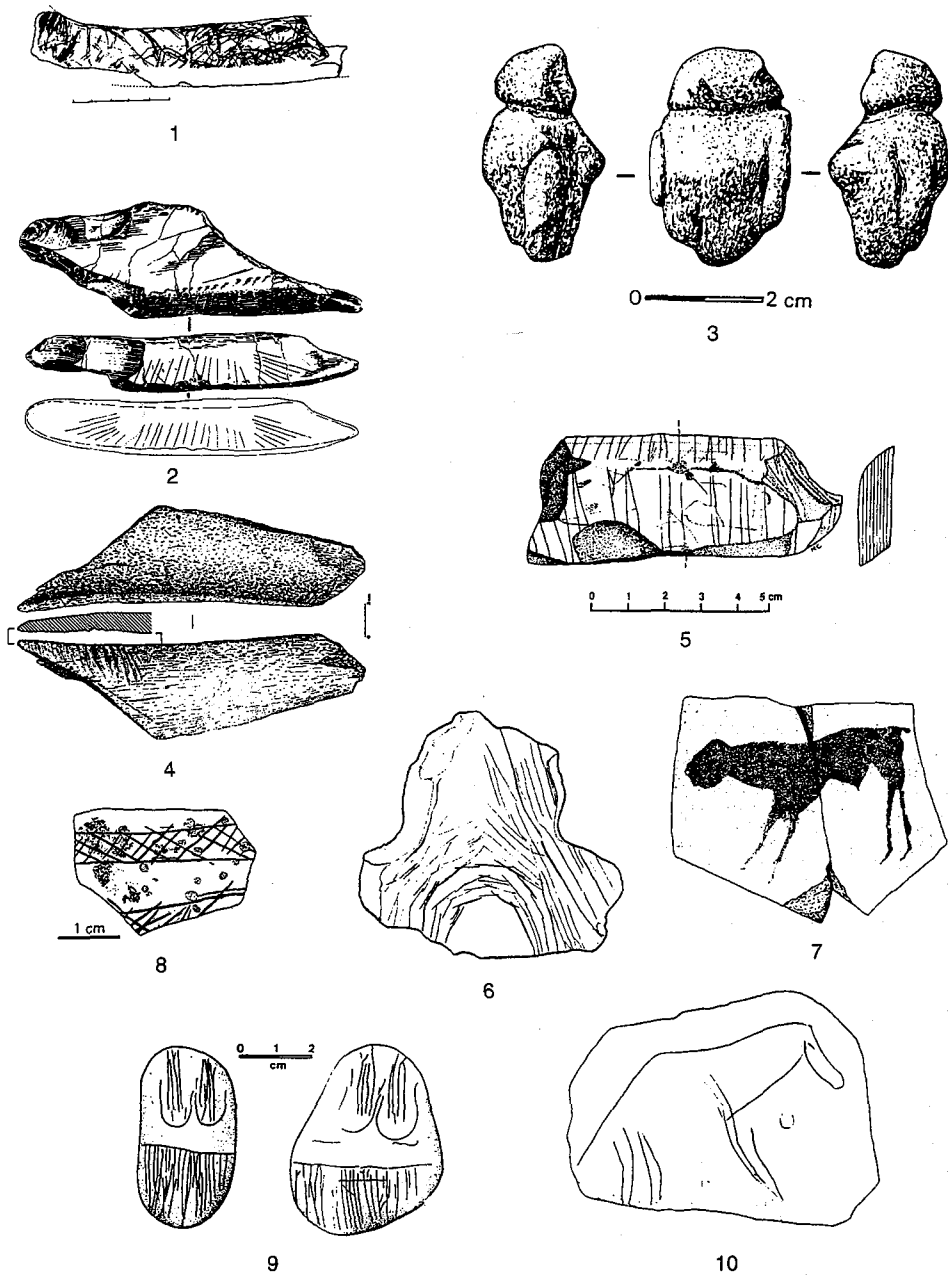


FIG. 2. 1) Hueso de Pech de l'Azé. 2) Hueso de Bilzingsleben. 3) Pieza de Berekhat Ram. 4) Hueso de Schulen. 5) Canto de Temnata. 6) Placa de Quneitra. 7) Plaqueta de la Cueva Apolo 11. 8) Cáscara de huevo de avestruz de Patne. 9) Canto de Kamikuroiwa. 10) Plaqueta de Hayonim.

fectos, morfologías que no incrementaba la efectividad del útil para el uso al que estaba destinado.

En la siguiente etapa biocultural, la primera mitad del Pleistoceno Superior o complejos industriales musterienses cuyas autorías en Europa recaen en los neandertales, tenemos otra serie de vestigios con elementos incisos. Para comenzar con los soportes óseos, traemos a colación un conjunto de unas treinta marcas subparalelas sobre un hueso del yacimiento de La Ferrassie; también contamos con una escápula de bóvido en La Quina, una costilla con líneas paralelas en Cueva Morin y otro ejemplo en Lezetxiki. Fuera del área franco-cantábrica, cabe mencionar los seis huesos con rayas de la cueva Tagliente de Italia, con doble arco inciso, un ejemplar en Kebara (Israel), otros indicios en Molodova (Ucrania), con fechas alrededor del 40 ka, y hasta algo que se asemeja a un zigzag sobre un hueso de oso en Bacho Kiro (Bulgaria), datado en 47 ka, donde las líneas asumen cierto ritmo que ratifica su probable carácter intencional. En el yacimiento belga de Schülen se halló asociada a una industria musteriense una porción de hueso con marcas paralelas (fig. 2, 4) que ha sido interpretada como un instrumento musical, aunque sobre él se cierne la sospecha en cuanto a la intencionalidad humana de las marcas y por supuesto en la función de las mismas (Huyge, 1990; D'Errico, 1991). Cerraremos el listado con los doce fragmentos de cáscara de huevo de avestruz con incisiones encontrados en un contexto Paleolítico Medio datado en 100 ka del enclave de Diepkloof (Sudáfrica).

El elenco de soportes pétreos con señales o marcas lo componen, en primer lugar, dieciocho cupulitas o pequeñas cazoletas «grabadas» en un bloque de La Ferrassie y varias piedras incisas pertenecientes a los yacimientos italianos de Solinas, Tagliente y Alto. En la última década se ha sumado al repertorio otra pieza que corresponde a un trozo mineral de esquisto con líneas paralelas (fig. 2, 5), obtenido en un nivel de transición entre el Paleolítico Medio y el Superior de la cueva de Temnata (Bulgaria), fechado en unos 50 ka (Cremades *et al.*, 1995).

Pero el ejemplar más singular entre los soportes pétreos es el documentado en Quneitra (Israel), consistente en una placa de sílex con cuatro arcos concéntricos y otras líneas grabadas en el córtex (fig. 2, 6), vinculada a una industria del Paleolítico Medio de hace 54 ka años. Marshack (1997) ha analizado el objeto concluyendo que no cabe duda sobre su origen humano, pero, además, demuestra un alto grado mental, puesto que es una imagen abstracta preconcebida que evidencia la coordinación de las dos manos; el problema está en averiguar quién fue el autor del motivo en cuestión, ya que en la zona del Próximo Oriente conviven neandertales y *sapiens sapiens* fabricando los dos las mismas industrias del Paleolítico Medio; así pues, en consecuencia, se plantea la disyuntiva de saber con seguridad qué especie hizo los grabados, si bien Marshack opta por decantarse por una autoría del *Homo sapiens sapiens* momentos antes de entrar en Eurasia.

Como conclusión de lo expuesto, podemos decir que los presumibles motivos plasmados sobre soportes óseos y pétreos por parte de los *erectus* y los neandertales no están normalizados ni se repiten, y en la mayoría de las ocasiones siempre surge la duda respecto a un origen natural o no intencional, en el caso de los huesos las marcas pueden ser huellas de descarnado producidas por los útiles de sílex durante las actividades cotidianas de alimentación, mordeduras de carnívoros y roedores, deformaciones provocadas por las raíces, huellas de los vasos sanguíneos..., y en el de las piedras simples trazas de corte al haber sido empleado el bloque como yunque, por

ejemplo, para cortar un trozo de cuero. Así, prácticamente todos los objetos con marcas antes nombrados, tras haber sido sometidos a estudios tafonómicos, traceológicos y análisis ópticos, están hoy día desmentidos o cuestionados (D'Errico y Villa, 1997). No obstante, si aceptamos como intencionales y no funcionales algunas de esas marcas, tendremos que asumir que las primeras manifestaciones gráficas fueron abstractas y no figurativas, preguntándonos seguidamente sobre lo que querían transmitir, cosa que desconocemos aún.

Sabemos que algunos *erectus* recogieron y guardaron fósiles, piedras raras y cristales de cuarzo (bastantes de éstos usados para el trabajo doméstico), fenómeno que nos indica un cierto grado de «curiosidad» o «coleccionismo» quizás de carácter individual, del mismo modo, si el homínido que recogió y levemente transformó el trozo de tufo de Berekhat Ram veía en él algo más que una piedra no deja de ser una situación anecdótica en razón de su singularidad; a pesar de todo, la capacidad de modificar la naturaleza creando formas geométricas y productos preconcebidos está puesta de relieve en la fabricación de bifaces y la técnica levallois (modo de configurar los núcleos pétreos para obtener fragmentos —lascas y puntas— preformados) de las industrias achelenses y musterienses. En definitiva, «genios» han existido siempre, pero aquí nos interesa saber cuándo y por qué el «arte» pasa a dominio público y se convierte en una manifestación cultural y por ende histórica; eso, anticipamos, sólo acontece con la expansión de los hombres anatómicamente modernos.

— *Objetos perforados.* Como dijimos, los elementos perforados permiten suponer su función como colgantes y, de esta forma, su portador/a, expresar de alguna manera la distinción individual en relación al grupo o la integración social a ese colectivo. Los análisis tecnológicos y de huellas de uso llevados a cabo con útiles de piedra de los tecnocomplejos achelense y musteriense sugieren que algunos de esos instrumentos fueron manejados en un momento dado con un gesto rotativo para la perforación, probablemente sobre sustancias blandas y maderas. Rastreando entre los objetos perforados más viejos encontramos dos piezas con orificios en un nivel Micoquiense (Achelense tardío, alrededor de 100 ka) del yacimiento alemán de Bocksteinschmiede, y otras en los ya citados de Bacho Kiro (dos caninos perforados del nivel protoauriñaciense), La Quina (dos objetos) y Pech de l'Aze (nivel Musteriense, un objeto).

Para no extendernos en un listado inoperante, resumiremos comentando que el número total de artefactos perforados es muy reducido en el Musteriense como para considerarlo definitivo de un universo cultural, pero, además, casi la totalidad de las piezas ornamentales y/o perforaciones nítidas proceden de niveles arqueológicos adscritos a contextos materiales aculturados (chatelperroniense, protoauriñaciense...) y, por tanto, pueden ser explicados como empréstitos de los *sapiens sapiens* a los neandertales o copias de las manufacturas de aquéllos por parte de éstos. En los ejemplares de mayor antigüedad, los orificios presentan un origen casual o natural; ha quedado demostrado que los orificios de la colección de huesos perforados son debidos a la acción de los roedores, las larvas, mordeduras de carnívoros, ácidos gástricos..., lo mismo que los supuestos colgantes de conchas, ya que los moluscos sufren el taladro circular de determinados depredadores (litófagos) por el que acceden al animal devorándolo.

— *Colorantes.* Los depósitos de sustancias colorantes en yacimientos prehistóricos, como los óxidos de hierro (hematites u ocre), pueden implicar en los humanos el conocimiento y la distinción del color, la discriminación potencial entre diferentes tonos cromáticos, la posibilidad de realizar señales en rocas u otros soportes como el propio cuerpo, etc. El registro arqueológico ha constatado que los ocre son conocidos y utilizados desde el Pleistoceno Medio, pues se documentan en numerosos enclaves achelenses de África, España y Francia. La datación más alta proviene de la cueva de Wonderwerk, en Sudáfrica, donde en un nivel Achelense de unos 800 ka aparecieron bastantes fragmentos de hematites y varios cristales de cuarzo; asimismo, las fechas de los colorantes de los yacimientos de Zimbagwe (Bambata y Pomongwe) ascienden hasta el 125 ka. Por otro lado, se tiene constancia de trozos de ocre y cantos del mismo material con huellas a base de estriaciones de frotamiento que hacen deducir su uso como lápices a modo de carboncillo, como los casos de Hunsgi en India (entre el 300-200 ka) y de Bečov en la República Checa, y algunos otros menos probables aunque con indicios de biselados en Terra Amata (Francia).

El problema está en averiguar si la función de esos colorantes fue «estética», por ejemplo, como adorno corporal, o nada más utilitaria, ya que como veremos más adelante los ocre ofrecen muchas facetas funcionales. De cualquier modo, no nos ha llegado ninguna pintura ni Achelense ni Musteriense, y por supuesto, por desgracia, ningún cuerpo humano teñido.

— *Enterramientos.* Por otra parte, intentamos indagar en las expresiones de la «espiritualidad» materializadas a través de los enterramientos de mayor antigüedad, en otras fenomenologías emanadas de los sedimentos arqueológicos que nos permitan hablar de una preocupación «metafísica» de las poblaciones más viejas o de la existencia en algún sentido de una superestructura ideológica en el grupo. De esta forma, para los enterramientos, las primeras evidencias de esa conducta surgen con los albores del Pleistoceno Superior, es decir, del panorama neandertal, de manera que en nuestro actual estado de conocimiento podemos afirmar que los homínidos anteriores no llevaban a cabo este tipo de prácticas. El repertorio de inhumaciones neandertales incluye los ejemplos franceses de Chapelle-aux-Saints (cuerpo en fosa y una ofrenda o ajuar compuesto por restos de animales) y La Ferrassie (sepultura infantil con una piedra con cúpulas y coloreada de hematites rojo), en Israel tenemos el enterramiento acompañado de un presumible ajuar en la cueva de Kebara, y en la de Teschik Tach (Uzbekistán) hallamos un cráneo de niño rodeado de cinco cornamentas de cabras, sin olvidar la ya clásica sepultura de Shanidar en Irak, con el cadáver en fosa cubierto de ocre junto al que depositaron diversas ofrendas, entre ellas algunas tan sutiles y delicadas desde nuestra perspectiva como un «ramo» de flores y alas de mariposas.

Pero la mayoría de los enterramientos neandertales fueron excavados de antiguo y hoy por hoy está muy cuestionada su interpretación como tales. El hecho de la deposición del difunto en una fosa puede adquirir un carácter más higiénico que ideológico, y las probables ofrendas-ajuares pudieron entrar en contacto con los cuerpos como consecuencia de la remoción de los estratos inferiores al abrir el agujero y su posterior relleno con los mismos materiales; a la vez, el ocre que recubre muchos cadáveres lo mismo podría haber sido usado como desinfectante, dada su cualidad, más que manifestar una orientación simbólica a partir de su color rojo-amarillo. No obstante, tenemos ejemplares de «ofrendas» que permanecen incuestionables, lo cual

nos plantea la posibilidad entre los neandertales de alguna clase de rito de índole metafísico y por tanto la presencia de un trasfondo mítico.

— *Canibalismo*. Otra práctica que tradicionalmente está puesta en relación con el mundo simbólico, ideológico o metafísico de las antiguas poblaciones es el canibalismo de cariz ritual. Los vestigios más claros de una actividad antropofágica lejana en el tiempo se detectan en las porciones esqueléticas del «*Homo antecessor*» de Atapuerca, con una fecha que se remonta al 780 ka. En cuanto a los neandertales, los individuos comidos (huesos con huellas de descarnado) o procesados al fuego (parcialmente quemados) proceden de los yacimientos de Hortus (cráneos humanos revueltos con restos de animales consumidos), Krapina (restos humanos quemados), Vindija (esqueleto quemado asociado a una azagaya típica auriñaciense) y Zafarraya (restos humanos fracturados y algunos quemados); también cabe aquí el famoso caso de la cabeza de Monte Circeo (Italia) que sirvió para argumentar a favor de un culto al cráneo entre los neandertales, pues fue encontrado en superficie con el orificio occipital agrandado artificialmente y rodeado de un círculo de piedras.

Pero en nuestros días, el canibalismo ritual está muy debatido y denostado, aunque lo que sí resulta evidente es que determinados sujetos comieron hombres; aún desconocemos la causa exacta de ese comportamiento, si bien la explicación puede venir de varias direcciones, pues aparte de la religiosidad pudo igualmente deberse a preferencias culinarias de algunos colectivos que veían a sus congéneres como manjares, a la necesidad de no desperdiciar cualquier recurso biótico ante la escasez de alimentos, y hasta incluso (en los esqueletos más recientes) podríamos sugerir que los canibales fueron los *sapiens sapiens* y no los propios neandertales, siendo la extinción de éstos en ciertas regiones europeas mucho más dramática de lo previsto.

— «*Zoolatría*». Hasta hace poco tiempo teníamos al menos dos indicios de otras preocupaciones metafísicas de los neandertales, el conocido «culto al oso». Las claves documentales partían de las cuevas de Regourdou y Drachenloch, donde al parecer los humanos construyeron fosas o pequeños hitos con piedras cubriendo así los restos esqueléticos de úrsidos; sin embargo, nos topamos con las mismas imprecisiones del registro al ser trabajos antiguos ejecutados con una técnica de excavación deficiente para solventar los problemas interpretativos que demandamos en la actualidad y con bastante probabilidad esas disposiciones tuvieron un origen natural. A pesar de esto, una reciente excavación puede encauzar de nuevo el tema, pues en la cueva de Llonín (Asturias) se han exhumado en un nivel musteriense restos de carnívoros y herbívoros (leopardo y cabra) dentro de una «caja» confeccionada con lajas de piedra (Fortea *et al.*, 1999).

— *Dataciones*. Siguiendo nuestra rebusca de los datos que nos permitan descubrir los orígenes del arte, nos fijaremos en una serie de dataciones numéricas (cfr. *infra*) obtenidas en las mismas manifestaciones artísticas (rupestre y mueble), que atestiguan, por un lado, la relativa antigüedad de la creación figurativa y, por otro, la universalización del fenómeno en todos los continentes en las postrimerías del Pleistoceno.

El arte mueble se generaliza a partir del 35/30 ka. Para ilustrar lo dicho, citaremos, en África, las plaquetas de la Cueva Apolo 11 (Namibia), representando varios

animales a tinta plana con fechas que rondan los 26-19 ka (fig. 2.7), y las terracotas con volúmenes zoomorfos del yacimiento argelino de la cueva de Afalou datadas alrededor del 12 ka. Para el Extremo Oriente, contamos con una colección de fragmentos de cáscara de huevo de avestruz decorados con elementos geométricos de un nivel del Paleolítico Superior (25 ka) del yacimiento de Patne (India) (fig. 2.8); una porción de posible azagaya en asta con motivos lineales del enclave de Longgu en China, aparecida igualmente en una capa con industria paleosuperior de unos 13 ka; por último, dos cantos grabados con signos similares del 12 ka procedentes del Abrigo de Kamikuroiwa en Japón (fig. 2.9). En el Próximo Oriente, aparte de los arcos concéntricos de Quneitra, el arte figurativo queda definido por un cuadrúpedo, quizás équido, grabado sobre plaqueta de la estación de Hayonim (Israel) (fig. 2.10) localizada en una capa Aurifiaciense, constituyendo el dibujo de animal más viejo de todo el Levante. En Europa, los adornos-colgantes ya están presentes, como en Australia, entre el 40-35 ka (tránsito Paleolítico Medio-Superior) y las esculturas naturalistas en torno al 34-32 ka (por ejemplo, en Stadel; cfr. *infra*).

Con respecto al arte rupestre, si obviamos las «cazoletas» del abrigo del Auditorium, las fechas más tempranas corresponden a estaciones de Australia, en concreto, los petroglifos o grabados piqueteados al aire libre de Whartoon Hill y Panaramitee (Arnhem Land y Cape York) cuyas dataciones cifran la realización de las figuras geométricas entre el 45.100-36.400 BP, si bien los datos fueron suministrados al analizar por AMS las sustancias orgánicas atrapadas por la pátina del grabado, método que hoy en día permanece en experimentación; otro yacimiento australiano, el Abrigo de Early Man, posee unos grabados que estuvieron cubiertos por estratos arqueológicos del 13 ka. En el continente americano, la fecha más vieja la tenemos en los grabados exteriores de Coso Ranger (California), que donaron unas cronologías de 18 ka y 11.500 BP, pero también fueron conseguidas por medio del sistema comentado en los grabados australianos; asimismo, en Brasil se obtuvieron medidas para pinturas y grabados alrededor del 17 ka (Pedra Furada entre el 17 a 15 ka), y en Los Toldos (Argentina) varios trozos de pared pintada se desprendieron y fueron hallados en un nivel arqueológico fechado en 11 ka. Los documentos parietales más antiguos de Europa alcanzan los 32 ka en la Cueva Chauvet (Francia) y algunos milenios antes en La Viña (Asturias, España).

En conclusión, y como dejamos apuntado, la creación artística al final del Pleistoceno no es una circunstancia exclusivamente europea, sino que se extendió por todo el mundo (Australia, América, Asia y África) siempre en fechas acordes con la «colonización» de esos territorios por parte del *Homo sapiens sapiens*, aunque también es verdad que en Europa (sin querer pecar de eurocentrismo) realmente se expulsa en cantidad, o tenemos reunidas más evidencias.

Así las cosas, manejado todo el registro prehistórico con posibilidad de inferencia en orden a los prolegómenos del arte, podemos confirmar que el auténtico creador del arte es el *Homo sapiens sapiens*, lo cual, a buen seguro, nos llena de orgullo en cuanto que es nuestra propia especie la protagonista de tan trascendente hecho. Pero relativicemos un poco, pues no sabemos a ciencia cierta si los neandertales tenían la capacidad de hacer arte y no la usaron, o simplemente ha desaparecido a causa del empleo de materiales perecederos, y además los primeros *sapiens sapiens* surgen rondando el 100 ka en África y en el Próximo Oriente, y no confeccionaron de manera generalizada nada parecido a una expresión artística hasta bastantes decenas de miles de años después.

Mithen (1998) justifica esa situación desde la óptica de sus postulados de la Arqueología de la Mente, provenientes de la psicología cognitiva, donde distingue cuatro tipos de inteligencias, que en síntesis serían: la técnica (fabricación de útiles según modelos mentales), de la historia natural (conocimiento de los recursos alimenticios animales y vegetales), social (integración e identificación de un grupo) y lingüística (capacidad de lenguaje articulado complejo); de todas las especies humanas que deambularon sobre el planeta nada más los *sapiens sapiens*, nosotros, poseemos la fluidez mental necesaria para interconectar las cuatro inteligencias; en las demás especies de hombres cada inteligencia caminaba por su lado con distintos grados de imbricación. Luego, el arte surge como consecuencia de esa fluidez cognitiva entre las distintas inteligencias en el *Homo sapiens sapiens* avanzado, puesto que los primeros hombres anatómicamente modernos nacidos en África y el Próximo Oriente alrededor del 100 ka no producen arte porque aún no tienen integradas todas las inteligencias (fluidez cognitiva parcial), al quedar algo aislada la inteligencia técnica.

La comunicación verbal para transmitir el bagaje cultural y establecer la cohesión e identidad grupal actuó como motor en las diferentes especies humanas anteriores al Pleistoceno Superior y probablemente fue también suficiente para los neandertales, pues los análisis de los aparatos fonadores y de las zonas cerebrales del habla, en virtud de las huellas en los endocráneos de los restos fósiles paleoantropológicos, ponen de relieve la posibilidad de emitir ciertos sonidos articulados y, por ende, la presumible existencia de un lenguaje sonoro desde el genérico *Homo erectus*. Determinados autores consideran que la comunicación verbal junto con la visual es propia del *Homo sapiens sapiens* y opera a nivel biológico como un instrumento adaptativo, aumentando y cimentando la conciencia social del grupo a la vez que dirige el comportamiento social del individuo. En la actualidad, el mensaje verbal tiene una fuerte presencia en nuestra sociedad occidental, pero si dos grupos humanos interactúan y mantienen distintas lenguas, la información visual pasa a primer plano en la comunicación; pongamos por caso, cuando en el siglo XVI de nuestra era las órdenes religiosas emplearon como recurso «didáctico» las imágenes religiosas occidentales para alcanzar el objetivo de la cristianización de los indígenas americanos. ¿Sucedió algo parecido entre neandertales y *sapiens sapiens*?

Sea como fuere, el paradigma actual verifica que es el *Homo sapiens sapiens* quien trae la «revolución» a Europa, con una tecnología laminar para la talla del sílex, con lo que consigue rentabilizar la materia prima, y útiles normalizados secundarios para fabricar otros útiles, instrumentos y puntas de proyectil en hueso, así como un sistema de información visual con base en el arte mobiliario. Kozłowski (1992) ha secuenciado la evolución del primer arte europeo, es decir, el arte Auriñaciense:

- Antes del 35 ka, adornos personales de incisivos perforados y conchas.
- Entre el 35-32 ka, piezas de arte portátil de estilo figurativo realista, como las esculturillas de Vogelherd y Stadel.
- Entre el 32-28 ka, inicio del arte rupestre.

En efecto, los adornos personales o elementos perforados surgen con el Auriñaciense o las primeras industrias del Paleolítico Superior Inicial, tanto en Europa (46-40 ka) como en el Próximo Oriente y hasta en los arranques del poblamiento de Australia (en torno al 50 ka) y, como sugiere Davidson (1997), corresponderían a una decoración personal en un territorio colectivo; al comienzo de sus primeras grandes

expansiones territoriales el *Homo sapiens sapiens* va ornado con abalorios de sumo valor para él, ya que busca materias primas extrañas o exóticas para confeccionar objetos de adorno personal, sobre todo cuentas de collar de marfil y conchas procedentes de distancias considerables (500 km), cuyas formas y brillos imita en otros materiales cuando no dispone de las sustancias requeridas. En el segundo estadio se suma a los adornos el arte escultórico, que florece de pronto sin poder vislumbrar una etapa anterior balbuceante o de preámbulo técnico, pues son representaciones repletas de un trasfondo simbólico (véase, p. ej., la escultura del Hombre-león de Stadel) que manifiestan un arte maduro, pleno, desarrollado, en material noble (marfil) y de concepción tridimensional o en bulto redondo. Por último, acontece la transposición de la imagen a la pared también sin razón aparente, o, quizás, como afirma Otte (1996), el arte rupestre europeo responde a la apropiación de un nuevo mundo.

De cualquier modo, en el estado de nuestros conocimientos, tenemos claro que la explosión creativa ocurre en el tránsito del Paleolítico Medio al Superior, o dicho de otra manera con la expansión de los *sapiens sapiens*, y en Europa durante la extinción de los neandertales y su sustitución por el hombre anatómicamente moderno; es decir, la estandarización del arte-simbolismo (adornos personales, objetos mobiliarios, imágenes rupestres, enterramientos) y la total integración en la sociedad de ese fenómeno cultural se debe al *Homo sapiens sapiens*. La causa de esto vendría dada tal vez por un incremento demográfico de los *sapiens sapiens* que necesitan ampliar sus áreas de aprovechamiento a nuevos territorios, chocando en Occidente con los neandertales, quienes pierden protagonismo al no poder competir con la «superioridad» de aquéllos por estar provistos de una nueva tecnología (láminas de sílex e industria ósea) de caza más efectiva, una tendencia a la planificación y especialización económica, un lenguaje verbal y visual, y una estructura social más cohesionada...; en resumen, y en palabras de Conkey y Soffer (1997), alrededor del 100 ka el *sapiens sapiens* posee la capacidad de crear imágenes, pero no la ejerce hasta que el contexto social y cultural es el adecuado.

CAPÍTULO 4

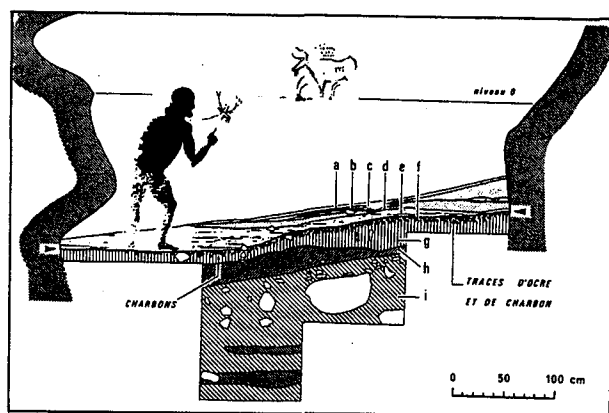
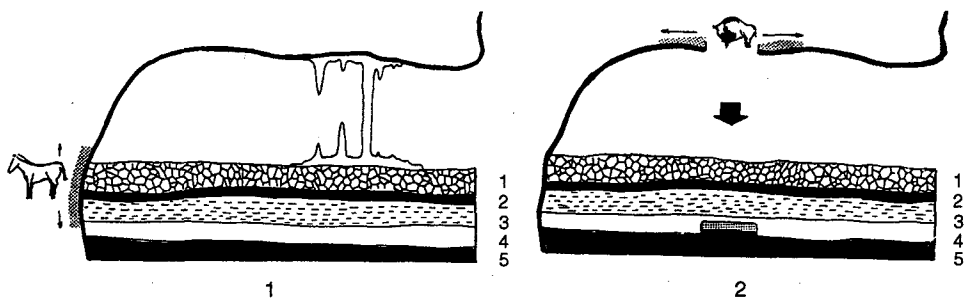
SISTEMAS DE DATACIÓN DEL ARTE RUPESTRE

El arte mueble, o arte de los objetos transportables, suele ser recuperado en una capa arqueológica y por esa circunstancia su datación queda perfectamente definida en relación a su posición cronoestratigráfica y contextual. En cambio, en la gran mayoría de las ocasiones, el arte rupestre o parietal permanece totalmente aislado de cualquier contexto arqueológico al estar colocado sobre las superficies rocosas; debido a esta situación, la datación de las manifestaciones parietales resulta problemática en general. Para solventar esa deficiencia se emplean diversos métodos y técnicas analíticas que desvelan la aproximación cronológica de los motivos artísticos y la extrapolación de las conclusiones a otras evidencias figurativas similares menos afortunadas.

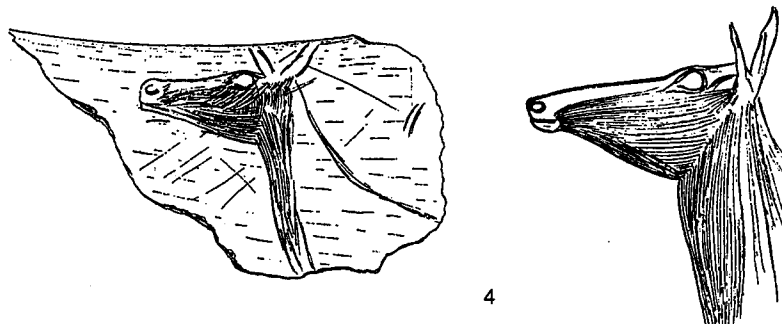
Podemos formular una subdivisión básica en razón de los procedimientos indirectos o directos. Los sistemas de datación indirecta reúnen en sí un fuerte componente de incertidumbre, de ahí que también sean llamados como de datación relativa; sin embargo, los sistemas directos, arqueométricos o de datación absoluta, ofrecen fechas a partir del tratamiento de los propios pigmentos con los cuales se llevó a cabo la figura en cuestión o elementos asociados susceptibles de datación a través de las técnicas de isótopos radiactivos. No obstante, siempre es deseable, para una buena determinación cronológica y el establecimiento de un contexto sincrónico, la conjugación y contrastación de varios de esos métodos.

1. Dataciones indirectas

— *Datación estratigráfica por cubrición.* Depende en cierta medida de la casualidad: que estratos arqueológicos hayan cubierto a través de los procesos sedimentarios total o parcialmente un motivo artístico grabado o pintado en un lienzo rocoso. En el ejemplo de la figura 3, 1, las capas arqueológicas números 4 a 1 tapan la figura de caballo, por lo tanto, la realización del équido es anterior a dichas capas. Estos hallazgos, en el mejor de los casos, sólo marcan una fecha «antes que», sirviéndonos como orientación cronológica, aunque es verdad que la resolución y la problemática concreta está en función a la fecha del primer estrato que oculta la figura, pues las consecuencias interpretativas no serían las mismas si (siguiendo con el ejemplo de la figura) la capa 4 fuera un nivel de ocupación de la Edad del Cobre o por lo contrario correspondiera al Auriñaciense, o para hacerlo más escabroso, del Musteriense:



3



4

FIG. 3. 1) *Datación por cubrición.* 2) *Datación por desprendimiento.* 3) *Cueva de la Tête-du-Lion.* 4) *Comparación entre ciervas de trazo estriado: escápula del Magdaleniense Inferior Cantábrico de la cueva Altamira y grabado parietal de la cueva El Castillo.*

en el primer supuesto nada más (y nada menos) nos confirmaría la antigüedad prehistórica del caballo y, en cambio, en el segundo seguro que se abriría un debate internacional al haber encontrado las primeras manifestaciones artísticas figurativas de los neandertales o quizás de gentes más antiguas.

De cualquier modo, cuando se dan estas circunstancias tan especiales, vinculando estratos prehistóricos y arte parietal, lo mínimo que podemos inferir es la autenticidad del motivo, como ocurrió con los grabados de Pair-non-Pair y la polémica a principios de siglo respecto a la existencia de un arte rupestre pleistoceno (cfr. *supra*). Entre los yacimientos que mantienen estas peculiaridades citamos Isturitz, Ambrosio, La Viña, Placard y algunas rocas del complejo de Foz-Coa.

— *Datación estratigráfica por desprendimiento.* Aquí también nos hallamos con una situación parecida a la anterior en cuanto a lo circunstancial. Hay veces en las que de los lienzos o bóvedas rocosas que han estado decoradas se desprenden bloques o lajas y caen por gravedad al piso de la cavidad incorporándose a él, si con posterioridad son soterrados por estratos arqueológicos, estaremos ante las mismas expectativas que el apartado precedente; es decir (fig. 3, 2), de nuevo los estratos 4 a 1 son posteriores al derrumbe y por ende a la obra artística. Este fenómeno ha sido documentado en el abrigo Colombier, Lascaux, Teyjat, Paglicci, Vignaud...

— *Restos del contexto arqueológico artístico.* Se trataría de interrelacionar las representaciones rupestres con aquellos vestigios localizados en sus proximidades y que podrían obedecer a las tareas efectuadas en el interior de la cueva.

Hay ocasiones que la prospección y/o excavación minuciosa debajo de los mismos paneles proporciona un cúmulo de información fundamental relacionada con la actividad artística, pongamos por caso los restos de colorante, lámparas, hogares de iluminación o procesados de alimentos, útiles, pisadas, etc. (p. ej. Lascaux, Niaux, Tito Bustillo, Llonín...). En la cueva de Tête-du-Lion (fig. 3, 3), fue posible delimitar el piso desde donde el/la artista trabajó, ratificado por la altura y el campo manual, además en ese nivel arqueológico se detectaron pequeños trozos de ocre y carbón vegetal, éste fue datado por C14 y otorgó una fecha acorde con la atribución cronostilística de los motivos pintados.

Otras veces, las bocas de las cavidades han sido colmatadas en una época inmediatamente posterior a la confección de las figuras o las últimas visitas, de manera que si no sufren alteraciones deposicionales resulta factible descubrir prácticamente todo el contexto arqueológico intacto, favoreciendo no sólo la aproximación cronológica de las imágenes, sino ayudando a la interpretación del fenómeno artístico y permitiendo alcanzar otro tipo de deducciones históricas. Claro está que la recuperación de toda esa documentación requiere de técnicas *ad hoc* y que la primera exploración o prospección superficial de la cavidad sea ejecutada por especialistas, pues el deambular por la cueva implica, inexorablemente, pisar el pavimento y, si la intervención no es profesional, la destrucción de las fuentes históricas conservadas en él. No obstante, contamos con algunos ejemplos emblemáticos como el de Tuc-d'Audoubert y los recientes de Chauvet y La Garma, cuyos estudios, aún en curso, a buen seguro nos facilitarán una información hasta ahora insospechada.

— *Análisis morfológico comparado.* Es uno de los sistemas más utilizados desde el principio de la investigación sobre el arte rupestre y dio lugar a los grandes esquemas cronostilísticos clásicos relativos al arte paleolítico, tanto de Breuil como

de Leroi-Gourhan. Consiste en comparar los caracteres formales de obras muebles bien datadas, por proceder de un nivel arqueológico preciso, con los mismos elementos de las representaciones parietales.

Para que la conclusión sea fehaciente, en la comparación deben conjugarse factores muy singulares y específicos de un área geográfica y momento particular, y no sólo intuir un «aire estilístico» común. Es decir, no podemos extrapolar la fecha de un cuadrúpedo mueble que presente una silueta en perfil absoluto a todos los animales rupestres que muestren esa disposición, ni siquiera sería pertinente hacer lo propio con la perspectiva torcida de las cornamentas de los bovinos, pues son modos recurrentes o tan elementales que impiden la generalización.

Las aportaciones positivas del sistema parten del examen de detalles, convenciones gráficas y técnicas concretas. Un caso paradigmático sería el de los animales cantábricos, sobre todo ciervas, confeccionados en trazo estriado o yuxtaposición muy agrupada de líneas que modelan los cuellos y las mandíbulas; con esas peculiaridades se grabaron zoomorfos sobre escápulas exhumadas de las capas del Magdaleniense Inferior de las cuevas de Altamira y Castillo, pero también se plasmaron sobre las paredes de la misma cueva del Castillo (fig. 3, 4), entre otros muchos sitios, de ahí que las asimilaciones no ofrezcan muchas dudas y que hoy se reconozca como una técnica regional, aunque el trazo estriado en sí adquiriera una acusada repercusión cronológica y geográfica. Para ilustrar la validez del método citaremos además los paralelismos morfológicos y temáticos establecidos igualmente entre el arte rupestre Macrosquemático y los diseños de las cerámicas con decoración cardinal del Neolítico Antiguo del Levante español; o la transposición parietal en el Arte Esquemático de los mismos modelos de ídolos oculados encontrados en los monumentos funerarios megalíticos de las primeras sociedades metalúrgicas de la Península Ibérica (cfr. *infra*).

— *Superposiciones técnicas.* Cuando un mismo lienzo rocoso ha sido reutilizado por distintas sociedades como soporte artístico, o por una sola cubriendo el espacio con una amplia composición, es relativamente normal que varios trazos se toquen o solapen, obteniendo como resultado una especie de estratigrafía que nos manifiesta el proceso de relleno o producción gráfica secuenciado en el tiempo, de forma que en buena lógica el trazo o motivo infrapuesto será de mayor antigüedad que el superpuesto.

El problema radica en saber con exactitud, o al menos aproximadamente, el tiempo que media entre los dos motivos que se topan. Asimismo, el tema se recude cuando se interconectan pigmentos en deficientes estados de preservación o han existido reacciones físico-químicas entre ellos, con lo cual es muy problemático medir quién está encima de quién; para intentar solucionar la cuestión es imprescindible un estudio microestratigráfico de una mínima porción de los colorantes en juego. Por todo, siempre es conveniente combinar las conclusiones con otros sistemas de datación, puesto que, aparte de los datos empíricos, las deducciones en orden histórico pueden ser diferentes, por ejemplo, dependiendo a la vez de otros agentes, podremos detectar comportamientos «iconoclastas», de pérdida de vigencia de los motivos anteriores, o lo contrario, repintados y revalorización de las imágenes en un fenómeno análogo a las cristianizaciones de los lugares de culto de tradición pagana.

De igual manera, es necesario discriminar entre las superposiciones diacrónicas y las sincrónicas. Las primeras serían aquellas entre las que distan cierto tiempo (pongamos por caso, los animales solutrenses de La Pileta subyacentes a diseños esquemáticos pospaleolíticos) y en las segundas como máximo unos cuantos minutos; en bastantes ocasiones, estas últimas, más que nada en el Arte Paleolítico, fueron incluso un recurso plástico buscado voluntariamente por los mismos artistas, como los cubrimientos parciales de animales para conseguir la perspectiva o la sensación de profundidad en una manada de cuadrúpedos (cfr. *infra*).

Las superposiciones también han sido uno de los sistemas más empleados desde los orígenes de la investigación, sobre el que se ha sustentado la evolución estilística y cronológica de no pocos horizontes figurativos y ciclos artísticos, a veces con encarnizadas polémicas que llegan hasta hoy en día.

— *Análisis de pigmentos y recetas.* Consiste en la determinación físico-química de los pigmentos y sus componentes, analizando las proporciones de las sustancias mezcladas y desvelando las «recetas» de los colorantes.

Parece ser que determinadas recetas (utilizadas tanto en soportes mobiliarios como parietales) son características de un momento y una zona; o sea, un elemento cultural de una región (Clottes *et al.*, 1990). Estas circunstancias abren un abanico importante de vías de investigación, enunciaremos algunas de ellas: sería factible atribuir a una única época distintas obras hechas con las mismas recetas, fijar la contemporaneidad de las figuras dispersas por las paredes de una cueva y despejar así las composiciones, acotar el área de influencia de la «escuela artística», vislumbrar posibles retoques o repintados posteriores con otras recetas y, por ende, averiguar el valor de la figura en cuestión a largo plazo, predecir la distancia de procedencia de las materias primas colorantes, las cantidades requeridas para la producción artística total, el coste de traslado a la cueva, etc.

— *Marco tecnoestilístico* Han estado en vigor hasta hace muy poco, ya que eran prácticamente la única fuente disponible para encuadrar las manifestaciones parietales. Para su confección, en síntesis, se parte del auxilio de determinadas superposiciones y del presupuesto de que un ciclo artístico pasa por distintas fases de progresión estética en función del tiempo, dentro de un esquema global de lo simple a lo más complejo: «arcaico, clásico y helenístico» o inicio, desarrollo y decadencia; asimismo, algunos recursos técnicos serían propios de ciertos momentos o contextos figurativos y por ello utilizados como marcadores cronológicos (por ejemplo, el uso de la pluma como instrumento de aplicación de la pintura exclusivo del Arte Levantino).

Como ejemplos clásicos nombraremos los cuadros secuenciales del arte rupestre paleolítico de Breuil, Jordá y Leroi-Gourhan, y la evolución cromática del primero en figuras amarillas, rojas, negras y bicromas. Pero las técnicas pueden ser recurrentes tanto en el espacio como en el tiempo, y en cuanto a los estilos, los hallazgos de las cuevas de Cosquer y Chauvet dieron la voz de alarma, puesto que desde una óptica estilística corresponderían a episodios tardíos y, por contra, las dataciones numéricas los hacen muy antiguos. Así pues, hoy por hoy, los marcos tecnoartísticos están siendo cuestionados o matizados, básicamente debido a su rigidez y simplicidad.

2. Dataciones directas

— *AMS (Espectrometría de masa por acelerador)*. Es el método que está revolucionando la visión diacrónica del arte rupestre (y mueble). Hasta su puesta en marcha, las cantidades de sustancias orgánicas necesarias en el procesado en laboratorio para datación absoluta por carbono-14 eran de bastantes gramos, además, el análisis implicaba la destrucción de la muestra. Estas circunstancias impedían el manejo de la técnica en objetos, por ejemplo, de arte mueble sobre soporte óseo y por supuesto impensable en el arte rupestre. Afortunadamente, el desarrollo del C-14 por acelerador (AMS) sólo precisa de porciones mínimas, en orden de miligramos, para obtener una datación fiel; esto ha llevado al empleo del método al arte rupestre mundial, teniendo en cuenta que es efectivo en pinturas de origen orgánico, para lo cual antes hay que verificar, en el caso de las figuras negras, si el color de los pigmentos procede del manganeso o del carbón vegetal. El sistema se está perfeccionando constantemente, por ejemplo, las muestras hasta ahora son extraídas de manera mecánica y las nuevas técnicas pretenden que se hagan de forma indirecta, sobre todo a través del plasma de oxígeno y fotooxidación inducida por láser.

— *Datación de las concreciones de calcita*. El arte rupestre ubicado en cavidades cársticas puede sufrir el recubrimiento parcial o total por espeleotemas (concreciones de calcita o aragonito) como consecuencia de la propia dinámica del medio donde se encuentra. Cuando un motivo artístico, grabado o pintado, se hallaba cubierto al menos por una película de concreción el hecho era interpretado como síntoma de autenticidad o de antigüedad; sin embargo, hoy sabemos que en zonas meridionales de Europa, o en entornos propicios, los procesos litoquímicos pueden ser muy rápidos, como ponen de relieve, valga el ejemplo, algunos conductores eléctricos totalmente camuflados e integrados en las formaciones calcáreas de ciertas cuevas recientemente urbanizadas y en régimen de explotación turística.

No obstante, estos depósitos de carbonato cálcico permiten su datación por medio de los isótopos de la serie del uranio, lo que sucede es que generalmente ofrecen una fuerte imprecisión cronológica o un rango amplio, dificultando el uso de los resultados con un enfoque preciso; pero al menos el sistema puede ser muy útil como complemento de otras técnicas de datación, o para horquillas temporales largas donde una diferencia de 2 o 4 ka resulte inapreciable, aunque, como se comprenderá, en fechas de Pleistoceno Superior Reciente y Holoceno eso es demasiado.

— *Datación de microorganismos fosilizados*. Es un método utilizado más que nada en grabados al aire libre. Cuando se realizan los grabados sobre una superficie rocosa las incisiones permanecen a la intemperie y en los pequeños surcos artificiales se pueden acumular por sedimentación, aportados, infiltrados o arrastrados por la lluvia una serie de elementos orgánicos del ambiente, fundamentalmente microorganismos (bacterias, hongos, algas, esqueletos de insectos...), susceptibles de ser datados por AMS, de manera que, en el mejor de los casos, hasta crean una microestratigrafía «fosilizada» al precipitar a los minerales disueltos en el agua de lluvia en condiciones de altas temperaturas.

— *Datación de los barnices rocosos.* También se emplea en grabados localizados al aire libre; los soportes rocosos expuestos a las inclemencias se descomponen y forman un «barniz» casi siempre de óxidos de hierro y manganeso que ocasionalmente cubren los grabados. Si esto es así, los componentes inorgánicos de los barnices podrían datarse por el método proporción de cationes (otro sistema de medición en virtud de isótopos radiactivos), otorgando cifras de parecida problemática de las donadas por las series del uranio en la calcita. A pesar de todo, si con un poco de suerte el barniz atrapa a algún resto orgánico, la imprecisión numérica queda resuelta al aplicarle el sistema AMS.

En resumen, en la actualidad, excepto algún que otro experimento (p. ej., medidas del C^{136} a partir de las radiaciones cósmicas sobre los soportes a la intemperie), todos los métodos directos más o menos sofisticados se basan en la existencia de algún tipo de sustancia orgánica relacionada en mayor o menor grado con las obras figurativas (pintura o grabado), ya que los sistemas para datar las concreciones de calcita y barnices sólo sirven, por ahora, como complemento dadas sus notables bandas de desviación temporal.

CAPÍTULO 5

SOPORTES RUPESTRES Y COLORANTES BÁSICOS

1. Soportes

El término de arte rupestre designa a toda grafía, señal, figura, etc., ejecutada sobre una superficie mineral no movable por una persona de complejión media, y a las obras sobre paredes rocosas de las formaciones subterráneas se las denomina arte parietal. Pero, en la práctica, la mayoría de los autores consideran las dos acepciones (rupestre y parietal) como sinónimos, pues igual de parietal es una pared rocosa al aire libre.

Lo que sí tendremos que distinguir es entre el arte rupestre a la intemperie y el desarrollado en los entornos subterráneos, sobre todo por las implicaciones técnicas y dificultades añadidas que conlleva este último. Así, los soportes al aire libre, por convención, serán todos aquellos en los que el proceso artístico no requiere de iluminación artificial, y por tanto, el/la autor/a pudo trabajar en ellos con la luz natural del día. En cambio, los soportes subterráneos mantienen la necesidad ineludible de portar una fuente de luz artificial nada más comenzar el devenir por los espacios aledaños; de este modo, el fenómeno artístico subterráneo resulta complejo, puesto que al empleo de medios artificiales de iluminación hay que unir la recarga de los mismos, la exploración de las cavidades, la planificación del trabajo, el tiempo de permanencia en el interior, etc.

Los soportes al aire libre manifiestan diversas morfologías en función de la roca base donde se insertan, que, en general, abarca casi todas las litologías: calizas, areniscas, esquistos, cuarcitas, granitos, etc. Dependiendo de los factores estructurales de las rocas y del índice de fracturación o carstificación de los diferentes minerales, los espacios despejados o susceptibles de ser utilizados como soportes figurativos presentarán huecos o concavidades con distintos niveles de penetración para el hombre (abrigos calcáreos, taffonis en areniscas, voladizos...), aunque parece ser que las comunidades prehistóricas no despreciaron ninguna de las superficies que hallaban a mano, ya que, si bien la mayor parte de los conjuntos pospaleolíticos se ubican en abrigos y oquedades, también es verdad que pintaron y grabaron igualmente sobre simples lienzos rocosos, lajas y peñas.

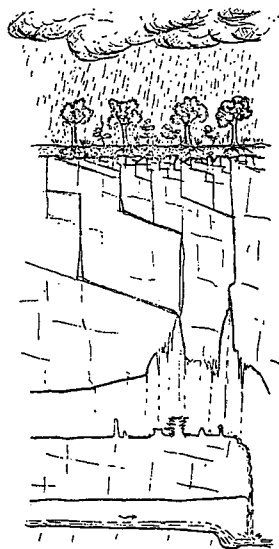
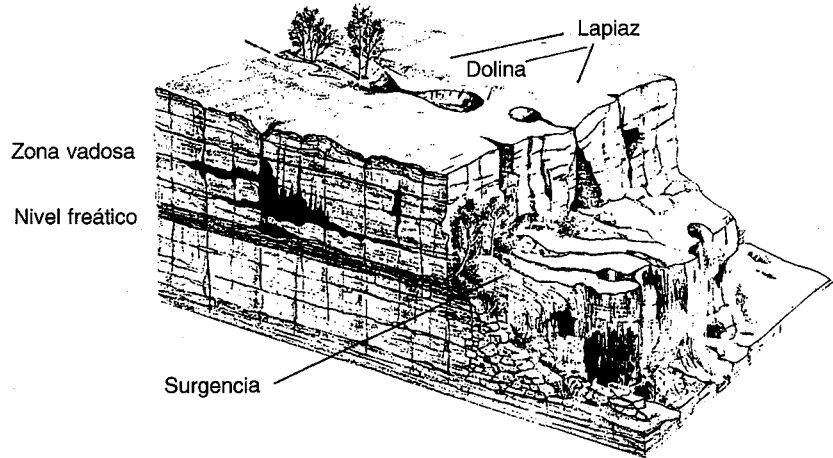
En relación a los soportes subterráneos, por definición, sólo aparecerán en rocas con capacidad de carstificación (crecimientos de vacíos subterráneos), entre las que básicamente se encuentran las calizas, las lavas y los yesos; estas últimas pueden alcanzar grandes magnitudes en sus galerías, pero aún no hemos catalogado ninguna cavidad en estos materiales que conserve cualquier representación de arte rupestre

prehistórico. De esta forma, todas las cuevas documentadas que fueron decoradas durante la Prehistoria están horadadas en materiales carbonatados o calcáreos.

El carst es el genérico con el cual se nombra a un macizo de caliza. La formación de las cuevas está determinada tanto por el exterior o superficie expuesta a la meteorización (exocarst) como por el interior (endocarst), ofreciéndonos ambas zonas formas naturales dispares. La caliza en sí es una roca impermeable, pero debido a las reacciones químicas ante los ácidos y las múltiples fracturas internas, líneas de estratificación, diaclasas, fisuras, etc., reúne un importante número de puntos débiles por el que se infiltra el agua de lluvia.

La génesis de las cavidades es una actividad donde se conjugan mecanismos físicos y químicos. Cuando llueve sobre un macizo de rocas carbonatadas (caliza), el agua atmosférica se mezcla con el anhídrido carbónico del suelo vegetal, produciendo ácido carbónico; éste, como cualquier ácido, reacciona con el carbonato cálcico de la roca y lo transforma en bicarbonato, el agua disuelve esos elementos, que provocan la corrosión de las grietas y su consecuente ensanchamiento, facilitando así la penetración del agua hacia el interior del macizo calcáreo. Al agotarse el ácido carbónico en el proceso anterior de corrosión, el líquido queda saturado de bicarbonato cálcico y su acción sobre la roca se reduce a una leve erosión mecánica de las fisuras por donde discurre en conducción forzada. Si las mencionadas fisuras desembocan en un espacio vacío (cavidad), el agua que circula por ellas puede caer directamente al piso o permanecer colgada durante un tiempo (por cohesión molecular) en el techo, en los dos casos ha disminuido la presión del anhídrido carbónico del agua al pasar a un ambiente libre o aéreo, quizás en ese medio ambiente nuevo la temperatura sea mayor y se asista a la evaporación del agua y la precipitación de los minerales disueltos; es decir, a la reacción inversa del inicio del proceso, depositando ahora el carbonato cálcico en forma de espeleotemas o concreciones (cfr. *infra*). En el supuesto de que la gota de agua prosiguiera su camino, tendería a continuar profundizando en el carst hasta el nivel freático (capa o red de conductos con circulación hídrica), donde sería captada por la corriente y arrastrada por el flujo; en este nivel, el trabajo del agua sobre la matriz rocosa es sobre todo físico, con una fuerte erosión mecánica favorecida por los materiales sólidos (cantos, arenas, gravas) transportados por el caudal. Por último, el agua reaparecería en los sectores más bajos del macizo cárstico en forma de manantial (fig. 4).

De este modo, en el exocarst contemplamos una morfología destinada a la absorción y drenaje de las aguas, estando las primeras por lo general en las zonas más altas del macizo y las segundas en las más bajas. El *lenar* o *lapiaz* son pequeñas cavidades, grietas y fisuras ensanchadas que dan entrada a una red de microfisuras y diaclasas por las que se produce una percolación de las precipitaciones; las *dolinas* serían como grandes embudos o cubetas que recogen el agua y la canalizan hacia el interior del carst; la unión de varias dolinas configuran un *polje* («gran embudo») que puede conducir las escorrentías hacia un sumidero denominado *ponor*; cuando una dolina se desploma o una red de diaclasas adquiere un ensanche tal que conecta el endocarst con el exocarst, surgen las *simas* o pozos, que serían canales de absorción directa y, si el espacio liberado lo permite, a veces lugares de penetración a las cavidades por parte del hombre. Los caudales, tras recorrer las aguas el endocarst, afloran a la superficie por las surgencias y las resurgencias (manantiales), la diferencia entre ambas radica en el hecho de que se conoce el origen de las aguas de las segundas.



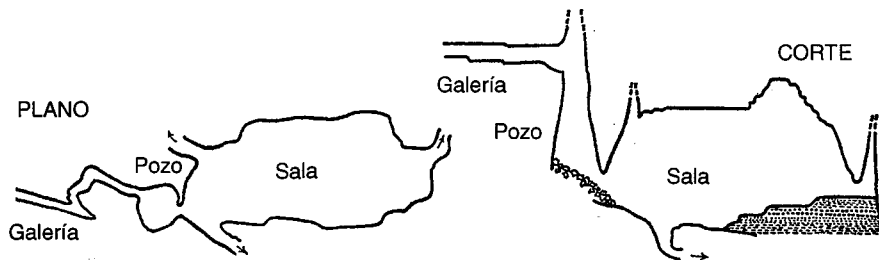
Precipitación

Agua de lluvia y anhídrido carbónico = ácido carbónico

Infiltración por fisuras y diaclasas. Proceso de corrosión

Vacío subterráneo. Menos presión y mayor temperatura, evaporación y depósito del carbonato cálcico. Goteos y formación de espeleotemas.

Nivel freático. Circulación hídrica y erosión mecánica



MORFOLOGÍA DE LOS PRINCIPALES ESPACIOS SUBTERRÁNEOS

FIG. 4. Forma y génesis del carst.

La zona practicable para el hombre del endocarst conforma las cavidades o el vacío cárstico, en él descubrimos el paisaje subterráneo con multitud de relieves naturales ajenos al mundo exterior, que, junto con la ausencia total de luz, se revela como un medio hostil al ser humano. En razón al régimen hidrográfico del endocarst, la morfología interna será divergente, pues en una «zona joven» o activa toparemos con formas de conducción del agua de imbibición, con presencia de circulación hídrica a veces con notables corrientes que dan lugar a ríos subterráneos. En el momento en que el agua en su sentido natural abandona esos espacios o pasa a profundizar en el carst, deja libre los huecos y conductos (zonas vadasas o fósil) anteriormente anegados y comienza otra transformación del medio: el relleno.

Por lo común, la zona «fossilizada» o libre de grandes caudales es la ocupada durante los episodios prehistóricos por los distintos grupos humanos. Paredes, techos, suelos y diversos tipos de elementos de relleno dibujan el característico paisaje subterráneo, el cual conforma el soporte fundamental para el arte rupestre y que en bastantes ocasiones aparece íntimamente ligado a él, de manera que resulta imposible desgajar la aportación antrópica de los relieves rocosos, configurando entre todos la obra artística.

Los espacios vacíos mostrarán diferentes morfologías y volúmenes a raíz de la estructura litológica interna del macizo calizo, así como la intensidad de la acción de las aguas. Nada más vamos a describir tres categorías principales, aparte de la entrada o boca de acceso: galerías, salas y pozos o simas (fig. 4). Las galerías son conductos más largos que anchos/altos formados a partir de los planos de estratificación, diaclasas o fisuras. Las salas serían los ensanchamientos de las galerías, agrandadas a tenor de una red de fisuras o discontinuidades y favorecidas en la mayoría de los casos por procesos mecánicos de desprendimientos de bloques. Por último, las simas o pozos son galerías de desarrollo vertical.

El relleno de los vacíos subterráneos se puede dividir en dos tipos: relleno químico y relleno detrítico. Los primeros aglutinan todas las formaciones producidas por la precipitación de los minerales disueltos en el agua de infiltración y obedecen al término de *espeleotemas*, aunque también son denominadas concreciones o reconstrucción litoquímica. Lo normal en una cueva es ver espeleotemas de carbonato cálcico (calcita y aragonito), si bien las rocas carbonatadas contienen otros minerales que son igualmente disueltos por el agua y depositados en el interior de las cavidades otorgando distintas tonalidades a las concreciones.

En una clasificación simple obtenemos dos categorías de espeleotemas: los aéreos y los epiaquáticos; éstos se forman en un medio líquido y por esa causa no fueron utilizados como soportes del arte rupestre. Los espeleotemas aéreos crecen, como se podrá deducir, en un entorno donde no circula el agua o, en definitiva, en la cavidad de la roca rellena sólo por fluidos en estado gaseoso; a su vez, a los espeleotemas aéreos los subdividimos en *cenitales* (cuando penden de las bóvedas), *pavimentarios* (cuando se desplazan por el suelo o ascienden desde el piso) y *parietales* (cuando parten de los lienzos y las paredes de la cavidad). Pero los espeleotemas ofrecen innumerables variantes según su estructura, tamaño, color, génesis, etc., adornando el espacio subterráneo con relieves a veces caprichosos que fascinan al espectador y casi siempre sus aspectos finales están en función más que de sus componentes del medio donde crecen.

Haremos un corto recorrido por las concreciones más habituales. Los espeleotemas cenitales agrupan en su mayoría a las *estalactitas*, que se caracterizan por colgar

del techo y estar huecas debido al canal interno de alimentación de agua; las más simples se llaman fistulosas, tubulares o macarrones y poseen un único anillo de crecimiento. Las estalactitas caudales o clásicas presentan formas cónicas y crecimiento radial, como consecuencia de la infiltración del agua por la pared externa, pueden abarcar medidas considerables y por tanto disponer de una superficie adecuada para plasmar un motivo artístico.

Entre las concreciones pavimentarias destacan las *estalagmitas*. Deben su origen al suministro del goteo de la bóveda, luego crecen de abajo hacia arriba y son macizas; dependiendo de la peculiaridad del suelo donde cae el agua, la altura de techo, la frecuencia de goteo, etc., adquieren modelados y tamaños dispares. Las *costras* o *coladas estalagmíticas* consisten en laminaciones de carbonato cálcico recubriendo el suelo de la cavidad y se forman al discurrir una película de agua por el piso en baja energía. Cuando esa película de agua choca en su desplazamiento con irregularidades del sustrato, comienzan a surgir unas crestas que dan lugar a los *gours* o pequeñas represas que embalsan el agua.

En la génesis de los espeleotemas parietales interviene sobre todo el perfil de la pared, pues si el canal o fisura de conducción de la bóveda desemboca en un soporte con suficiente inclinación, el agua se escurrirá pegada a él depositando la calcita en su trayectoria sin desprenderse hasta que se acumule la cantidad de líquido necesaria para romper la cohesión. De esta manera se crean costras o *coladas parietales* y *pliegues*, éstos son similares a una lámina o crestón adosado a la roca, cuando logran grandes desarrollos y ondulaciones también reciben el nombre de banderas, siendo un marco óptimo para albergar un panel figurativo.

Además, es bastante corriente que una estalactita alcance en su progreso a una estalagmita, o viceversa, apareciendo entonces una *columna* (columna estalactítica o estalagmítica según quien domine); cuando esto sucede, el flujo interno de la estalactita desaparece y la futura evolución de la formación se resuelve como colada.

Existen otras muchas modalidades de espeleotemas (antiestalagmitas, geyserritas, discos, etc.) que perfilan el mundo subterráneo, y, aunque no fueron empleadas como soportes artísticos, forman parte del medio donde el hombre lleva a cabo su actividad figurativa. De este modo, para terminar, citaremos a las espectaculares *excéntricas* o helictitas (que simulan desafiar las leyes de la gravedad al crecer en cualquier dirección y con morfologías sinusoidales) y las *pisolitas* o perlas de las cavernas (esferoides formados a partir de la concentración del goteo sobre un núcleo).

Respecto al relleno detrítico (fluvial, antrópico, biológico, clástico...) se han establecido clasificaciones teniendo en cuenta sobre todo su procedencia, la cual generalmente es poligénica. En los puntos de contactos entre el endocarst y el exocarst (bocas, entradas, simas, etc.), o en galerías interiores si estuvo activa desde la perspectiva hídrica, suelen detectarse materiales alóctonos a la cavidad acarreados por procesos aluviales. De igual manera, las aportaciones humanas son factibles de ocasionar grandes depósitos sedimentarios (que constituyen en su mayor parte los yacimientos arqueológicos), lo mismo que las defecaciones de cierta fauna (por ejemplo, el guano de los murciélagos que utilizan las cavidades como hábitat estacional —troglófilos—), o las acumulaciones de animales despeñados en las simas. Por otro lado, el propio fenómeno de formación del vacío subterráneo implica el desprendimiento y colapsos de paredes y techos por los desequilibrios de fuerzas estructurales, estos eventos gravitacionales rellenan el piso de la cavidad con materiales autóctonos, que, por lo común, consisten en

bloques o *clastos* de aristas angulosas que pueden llegar a dimensiones notables, a la vez que donar espléndidas superficies capaces de almacenar amplios frisos artísticos.

En síntesis, todas las formas de relleno (químico y detrítico) se interrelacionan y a veces determinan la evolución del endocarst, diseñando entre todas el complicado e imprevisible paisaje subterráneo quien se convierte en entorno antrópico, y por tanto en Patrimonio Histórico, a través de la acción o presencia humana prehistórica.

2. Colorantes

El arte rupestre materializa distintos modos de ejecución, pero, en resumen, éstos quedarían encuadrados entre la pintura y el grabado. Por regla general, y desde un enfoque mundial, prácticamente todas las representaciones parietales evidencian una gama cromática muy restringida, ya que parten de sustancias colorantes naturales. De este modo, e incluso en orden cuantitativo, los motivos figurativos en los soportes rocosos recogen las siguientes coloraciones: rojo, negro, blanco y amarillo, claro está con un sinfín de tonalidades y gradientes en función de la saturación, composición, preservación, etc.

Lo primero que debemos desmitificar es el uso de los pigmentos orgánicos obtenidos de la yema de huevo y la sangre, a pesar de que esta última está documentada en contados sitios de Australia. La materia prima de los colorantes tienen tanto un origen mineral como orgánico (Couraud, 1983; 1988); los minerales surten a todos los colores que hemos mencionado, o sea, los negros pueden conseguirse con los óxidos de manganeso, carbón mineral, grafito y de la magnetita (óxido de hierro); casi todos los rojos —y los amarillos— están compuestos por óxidos de hierro (hematites, limonita, geotita) y en muy pocos casos de cinabrio; por último, para los blancos se utiliza el caolín y la mica. En cambio, con los colorantes orgánicos prácticamente nada más fabricaremos colores en la gama negra, al quemar ciertas sustancias (madera, huesos) o al servirnos de los excrementos de algunos animales, como el guano de los murciélagos (p. ej., en la cueva italiana de Porto Badisco). Hoy en día, para determinar la materia de la que está hecha una figura particular se realizan exámenes cristalográficos, mineralógicos, de difracción de rayos X, de espectrometría de emisión atómica, etcétera; al mismo tiempo, la especie botánica de los pigmentos vegetales es identificada con ayuda de los análisis antracológicos (estudio de los restos carbonizados) y el apoyo de imágenes por microscopio electrónico de barrido.

Sabemos que los colorantes son unos hallazgos muy comunes en los registros arqueológicos, sobre todo, las hematites u ocre, pero haremos notar una vez más que la sola presencia del colorante en un nivel prehistórico no lleva consigo necesariamente su uso artístico, pues hasta podrían haber llegado allí de modo involuntario integrados en los propios aportes coluviales, al margen de su amplia utilidad en las actividades domésticas. Los pigmentos minerales aparecen en la naturaleza pulverizados o en bloques de magnitudes dispares y una acusada variabilidad tonal; no obstante, la tonalidad primigenia puede ser modificada con la intervención del calor por calcinación; la forma más simple de obtener una buena cantidad de pintura consiste en pulverizar un trozo de colorante por molturación y disolverlo en agua, si ésta además procede de una cueva, permitirá fijar la pintura, puesto que al estar saturada de carbonato cálcico concrecionará el pigmento al secarse.

En cuanto a los sistemas de aplicación de los pigmentos también manifiestan una gran diversidad, siendo directos (entre el soporte y el colorante no intermedia nada: carboncillo, lápiz) e indirectos (un instrumento intermedio entre los pigmentos y el soporte, como un «pincel», pluma, espátula, aerógrafo, etc.). Los resultados de uno y otro sistema nos ofrecerán texturas y calidades muy distintas, e incluso las condicionarán, así como coartarán en cierta medida las capacidades artísticas de los/as autores/as.

Por otro lado, hay ocasiones en las que los tonos observados en la actualidad no son los mismos que cuando fueron plasmados. En efecto, en condiciones climáticas adecuadas, sobre todo el arte al aire libre, cabe la posibilidad de que se produzcan alteraciones del color de base como consecuencia de interacciones entre las pinturas y los soportes, a la vez la intemperie provoca oxidaciones o despigmentaciones por la acción de la radiación solar. Las perturbaciones tonales de causa físico-químicas más corrientes se dan en el rojo, que pasa a negro o a blanco; como ejemplo evidente del fenómeno citaremos, para el primer caso, un ciervo levantino del complejo de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) que fue pintado en rojo y cuyos cuartos traseros se están transmutando en negro; si queremos ilustrar la segunda circunstancia, de rojo a blanco, tomaremos varios motivos geométricos de la Cueva de las Palomas (Facinas, Cádiz) del conjunto rupestre de la Laguna de la Janda. Resulta muy oportuno tener en cuenta estas peculiaridades, pues pueden conducir a conclusiones erróneas de interpretación, más que nada si se pretende ordenar diferentes fases de ocupación o intervención artística, y, por ende su vigencia a lo largo de varios periodos históricos del lugar, en función de la coloración o la técnica empleada.

Al hilo de lo anterior, sobre las representaciones pictóricas guardadas en el medio subterráneo operan múltiples factores de conservación diferencial y de degradación global, tanto que han llevado a algunos autores a considerar como fruto de la casualidad la perduración hasta nuestros días del arte parietal paleolítico, que correspondería a una mínima parte del confeccionado en su momento. En realidad, el espacio subterráneo es un entorno muy frágil, con un medio ambiente relativamente estable, que se mantiene en equilibrio dentro de un régimen natural, de tal manera que cualquier elemento añadido puede causar graves perturbaciones en sus parámetros. Esas alteraciones provienen de una actuación artificial o a través de agentes naturales, es decir, de la dinámica interna del mismo carst, entre las que destacan las veladuras de calcita o coladas parietales, desprendimientos clásticos de los soportes pintados, vermiculaciones o migración de los pigmentos por capilaridad, incidencia de distintos animales (frotamientos de osos, arañazos de micromamíferos...), soterramientos y erosiones por depósitos aluviales, o modificaciones de la circulación atmosférica por taponamientos o aberturas de bocas, etc.

Pero las afecciones más importantes tienen su origen en las acciones antrópicas, puesto que la única presencia de una persona durante pocos minutos en el medio subterráneo aporta, al menos, gran cantidad de anhídrido carbónico, calor, bacterias y hongos. Si además el régimen natural se ve sustituido por un régimen artificial por medio de la explotación turística, las consecuencias tienden a ser imprevisibles y demolidoras para el arte; recordemos los casos de las cuevas de Altamira primero y de Lascaux después, que tuvieron que ser clausuradas a las visitas.

Las cavidades en general, y las decoradas aún más, constituyen un recurso natural y cultural muy atractivo que actúa como dinamizador del desarrollo económico

de las comarcas donde se ubican, que, por lo común, suelen coincidir con zonas deprimidas; pero su puesta en valor no puede enfocarse desde una óptica indiscriminada si no se quiere que acabe por agotarse en escaso tiempo. La urbanización o acondicionamiento para el uso público del espacio subterráneo debe reunir unos requisitos mínimos de prevención, los cuales quedan reglados en un protocolo internacional de intervención donde la cavidad es sometida a un estudio minucioso y controles medioambientales (temperaturas —aire, roca, agua—, humedad, concentraciones de CO₂ y radón, circulación de fluidos, riesgos estructurales, ecosistemas, etc.), como poco, a lo largo de una anualidad, con el objeto de averiguar las condiciones y especificidades de su régimen natural y así deducir el índice de visitabilidad (número de personas y tiempo de permanencia) que puede soportar sin perjudicar al medio.

En los casos donde la explotación turística no sea factible por sus efectos nocivos irreparables, las soluciones parten de una reorientación de los planteamientos. En los ejemplos antes comentados de Altamira y Lascaux, la cuestión se resolvió en ambos yacimientos con la construcción de sendos facsímiles, que calman el anhelo de contemplar los originales y no conculcan el derecho del ciudadano de disfrutar de su patrimonio y a la vez poderlo preservar como legado a las futuras generaciones.

SEGUNDA PARTE

ARTE DE LOS GRUPOS PREDADORES. ARTE MUEBLE

Bajo el epígrafe de arte mueble o mobiliario englobamos todos aquellos objetos que mantienen al menos una grafía o representación de origen humano, y que poseen la capacidad de ser transportados por una persona de complejidad media. Estas circunstancias hacen que sean móviles y puedan trasladarse por el territorio, hasta distancias muy lejanas del lugar de producción. Como se comprenderá, en esta descripción caben un sinnúmero de piezas fabricadas, transformadas o usadas, de desigual tamaño, naturaleza, complejidad figurativa y funcionalidad. Por ello, resulta necesario establecer subdivisiones de rango menor para entender toda la fenomenología de esta versión del primer arte de la humanidad.

CAPÍTULO 6

LOS SOPORTES

Para comenzar, separaremos los objetos mobiliarios en función de su naturaleza, o sea, de la sustancia que utilizan como soporte; así, distinguimos las obras en soportes orgánicos de las de los inorgánicos. Los primeros proceden de partes esqueléticas de ciertos animales (huesos, cuernas, dientes-marfil, conchas) y los segundos son masas minerales. Claro que todo esto lo definimos en función del material que nos ha llegado hoy en día o ha sido recuperado a través de las excavaciones arqueológicas, pues no sería demasiado descabellado pensar en obras de arte mueble de esas cronologías confeccionadas en sustancias perecederas (por ejemplo, en madera o cuero) que no soportaron el paso del tiempo y a cuyo conocimiento desgraciadamente jamás tendremos acceso.

1. Soportes orgánicos

Como es sabido, en los animales vertebrados los *huesos* conforman un esqueleto que preserva o sirve de apoyo a las partes blandas (órganos y músculos) del cuerpo. En un primer nivel de aproximación es factible fijar una clasificación elemental de huesos largos (que coincidirían con las extremidades), huesos cortos (p. ej., conjunto de los pies y manos en el hombre) y huesos planos (cráneo, omóplatos, pelvis, costillas...).

Una pieza mobiliaria sobre hueso permite casi siempre determinar la parte esquelética de que se trata y, por tanto, la identificación taxonómica de la especie, género, familia, orden animal de su propietario; al mismo tiempo es importante observar el tipo de hueso (largo, plano...) y la porción conservada-utilizada (diáfisis, epífisis, superficie superior o inferior...), pues todos estos y otros parámetros, además de coartar las posibilidades de mayor o menor decoración o uso debido a las formas, nos informan sobre cuestiones que una vez interrelacionadas ayudan a inferir aspectos culturales de los/as propios/as artistas y las sociedades para las que fueron creadas las obras, como más adelante tendremos oportunidad de apuntar.

Los elementos fabricados con *asta* (cornamenta de herbívoro) también son susceptibles de su discriminación taxonómica; en el caso de los cérvidos es notable la diferenciación interespecífica de ciervo y reno, y, según el fragmento de la rama conservada, podemos deducir hasta la edad del animal y la época del año en que fue abatido el espécimen o recogida la cuerna en cuestión.

Las especies más habituales aprovechadas con fines artísticos, al utilizarse sus huesos como soporte, fueron los cérvidos, équidos y aves (huesos largos), aunque existen muestras de arte mobiliario sobre restos de otros seres incluso humanos (en el Magdaleniense del yacimiento de Isturitz), si bien resultan anecdóticos desde el punto de vista cuantitativo. De los cérvidos se emplearon algunas partes de sus anatomías para la confección de ciertos instrumentos u objetos (cfr. *infra*), como las piezas dentarias, los huesos de las extremidades, las costillas, las escápulas (rodetes) y sobre todo las astas (propulsores, azagayas, bastones perforados, arpones, etc.), que por su robustez y morfología eran ideales para realizar útiles arrojadizos o de trabajos mecánicos, buscando la porción necesaria para tal objeto en particular (fig. 5 A1).

En efecto, las astas de los cérvidos resultaron muy versátiles y una materia prima bastante explotada, de ahí que merezcan el detenernos en plantear de manera sucinta su morfología y las técnicas de trabajo básicas. El asta de reno presenta un desarrollo muy arqueado, mientras que la de ciervo es más rectilínea; ambas parten de la roseta, o masa esponjosa y gruesa de la base próxima al cráneo, de ahí asciende un tallo o cuerna propiamente dicha, del cual surgen los candiles que en los ciervos están dirigidos hacia adelante, culminando en la corona o paleta con varias puntas o pitones.

El asta en bruto debe sufrir un proceso de fracturación con el propósito de desechar las partes inservibles y conseguir las porciones deseadas. La gran mayoría de los objetos de asta con un destino arrojadizo (azagayas, arpones, varillas, etc.) fueron hechos a partir de esquivarlas de cuerna. Para la obtención de las esquivarlas han sido documentadas, a través del registro arqueológico y contrastadas por experimentación, dos técnicas: doble ranurado y percusión; esta última, simplemente saca la esquivarla de cuerna golpeando de forma directa el asta, con lo cual el producto es de inferior tamaño y más grosero que el alcanzado con el otro sistema.

El doble ranurado (fig. 5 B) consiste en propiciar dos fuertes incisiones paralelas sobre la zona cortical del asta, si ésta estuviera ya rota, todo sería más cómodo al atacar por la cara interna o medular, más esponjosa que la externa. La misión de llevar a cabo las incisiones recaería con probabilidad en un buril de sílex (herramienta característica del Paleolítico Superior que permite trabajar materiales duros), y la actividad mucho más efectiva si el buril se encuentra enmangado y dispuesto como punta activa de un ingenioso artilugio cuyo principio mecánico está inspirado en la palanca (fig. 5 B1). El buril es imprescindible, «...el hombre creó dicho instrumento y con ello dio comienzo a los procedimientos técnicos de cortar, sobre los cuales se basa en la actualidad toda la construcción de máquinas y con ello la de toda la industria. Para aclarar una afirmación semejante, que a primera vista parece ser muy atrevida, baste decir que casi todos los detalles básicos y más esenciales de las máquinas y mecanismos que actúan en los bancos de torneado, fresado y cepillar, lo hacen con el empleo de buriles» (Semenov, 1981: 283).

Una vez ejecutados los surcos paralelos, se extraería la varilla con ayuda de un útil (piezas de sílex, fragmento de azagaya, etc.) a modo de cuña (fig. 5 B3), o haciendo converger las incisiones de manera que el fragmento «salte» al flexionarse o incurvarse simultáneamente los dos extremos del asta (fig. 5 B4). Una vez la porción exenta, sólo queda regularizar la zona medular rugosa con otros útiles líticos, otorgar la forma concreta y proceder al acabado lustroso por medio del pulido, interviniendo distintas rocas con capacidad abrasiva (areniscas) y granulometría cada vez más pequeña (óxidos metálicos o hematites) (fig. 5 B5-6).

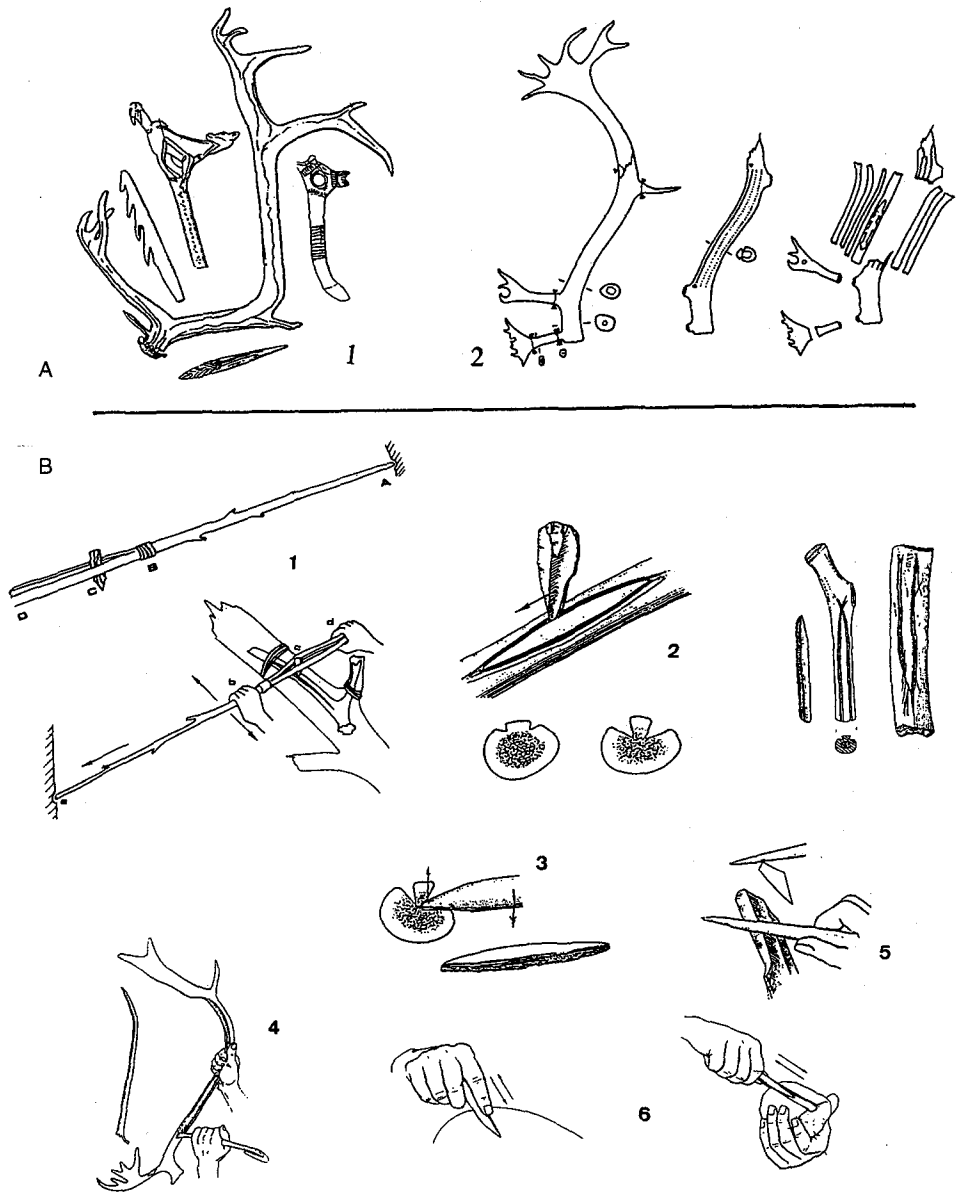


FIG. 5. A. 1) Partes del asta de un cérvido utilizadas para varios tipos de objetos: propulsor, bastón perforado, arpón y azagaya. 2) Esquema de reducción a porciones de un asta de cérvido. B. Técnicas de trabajo del asta 1) Buril enmangado sobre un astil que actúa de palanca reduciendo la energía en el proceso de extracción de esquirlas de asta por el sistema de doble ranurado. 2) Detalle de buril y asta con doble ranurado. 3) Extracción de porción con ayuda de una cuña. 4) Extracción de porción por flexión. 5) Tratamiento de la zona medular con un buril. 6) Acabado por pulido con distintos abrasivos.

Estas tareas pueden conllevar otras asociadas dependiendo del estado y naturaleza del asta. Si la cuerna no es fresca, necesita permanecer en remojo durante bastantes horas con el fin de facilitar su manejo; por otro lado, sobre todo al trabajar con reno, la varilla debe pasar por un estadio de calentamiento para ser enderezada, operación que probablemente estaría asistida por un bastón perforado (cfr. *infra*).

En algunas épocas y lugares, el *marfil* y otras *piezas dentarias* fueron las materias primas fundamentales, el primero fue utilizado con profusión durante el Paleolítico Superior Inicial en Europa centro-oriental para esculpir figurillas de bulto redondo, tanto humanas como de animales junto con elementos de índole ornamental (brazaletes, colgantes, cuentas).

El marfil es una materia muy dura y de tamaño apreciable, para su uso como soporte hay que fracturarlo; el sistema más habitual de reducción de materia (figs. 6 y 19) (Semenov, 1981), a la vez que práctico, sería la percusión directa para el corte transversal y la posterior fractura longitudinal de las porciones para despejar esquirlas de sección convexo-cóncavas. El método más elemental, talla por percusión con un útil apuntado (fig. 6, 3), produce esquirlas irregulares, sin embargo, la técnica del ranurado por medio de buriles y una cuña concluiría con la extracción de esquirlas más laminares; asimismo, las cuñas (de hueso o sílex) insertas entre las capas concéntricas naturales del colmillo desde su corte transversal ayudan a obtener de manera más rápida las perseguidas esquirlas (fig. 6, 4-6).

Estas labores adquieren mayor eficacia si, primero, el colmillo está seco, lo cual consume varios meses, pudiéndose separar así las esquirlas; para la mejor manufactura de éstas, se tendrá que volver a humedecer la porción de marfil durante días. Además, el registro arqueológico ha proporcionado determinadas piezas (brazaletes y diademas) (fig. 18, 3) que hubieron de seguir un procedimiento más complicado aún, lo que llamaríamos «adornos al vapor»; parten de láminas finas de marfil seco que son arqueadas en un medio líquido por cocción, para que no aparezcan grietas y conseguir así la flexibilidad requerida para ser dobladas.

Por el contrario, los dientes básicamente tuvieron un destino sólo de ornato (perforados, perforados y decorados, esculpidos), como cuentas de collar, abalorios y colgantes, en ocasiones decorados con representaciones de animales y/o signos (fig. 7 A2-3), excepcionalmente esculpidos con esculturilla femenina en Mas-d'Azil (fig. 7 A4), pero en la mayoría de las veces nada más que perforados (fig. 7 A1). Parece que no existió una predilección por los incisivos, caninos, colmillos y molares de especies particulares, aunque abundan los de cérvidos, cabras, caballos y carnívoros (zorro, lobo, lince...), pero tampoco mantuvieron escrúpulos ante los humanos, sobre todo los magdalenenses de los Pirineos (mandíbula con perforación de la cueva de Enlène y cuentas dentales de Bédeilhac); lo que sí estaría claro es la caza de ciertas especies de carnívoros con el objeto de conseguir la materia prima suficiente para la fabricación de piezas duras ornamentales (aparte de la utilización de la piel) y no sólo para ser comidas.

Algo parecido a lo sucedido con las piezas dentarias lo vemos con las *conchas* (fig. 7 B) de moluscos, pues casi todas las catalogadas han servido como colgantes, cuentas de collar o para ser engarzadas/prendidas en la vestimenta (gorro, prendas de abrigo, etc.), desechándose por imposible o por su bajísimo potencial económico su aprovechamiento bromatológico. Lo común es hallar conchas de gasterópodos y escafópodos sin decorar; es decir, que no soportaron ningún añadido decorativo o

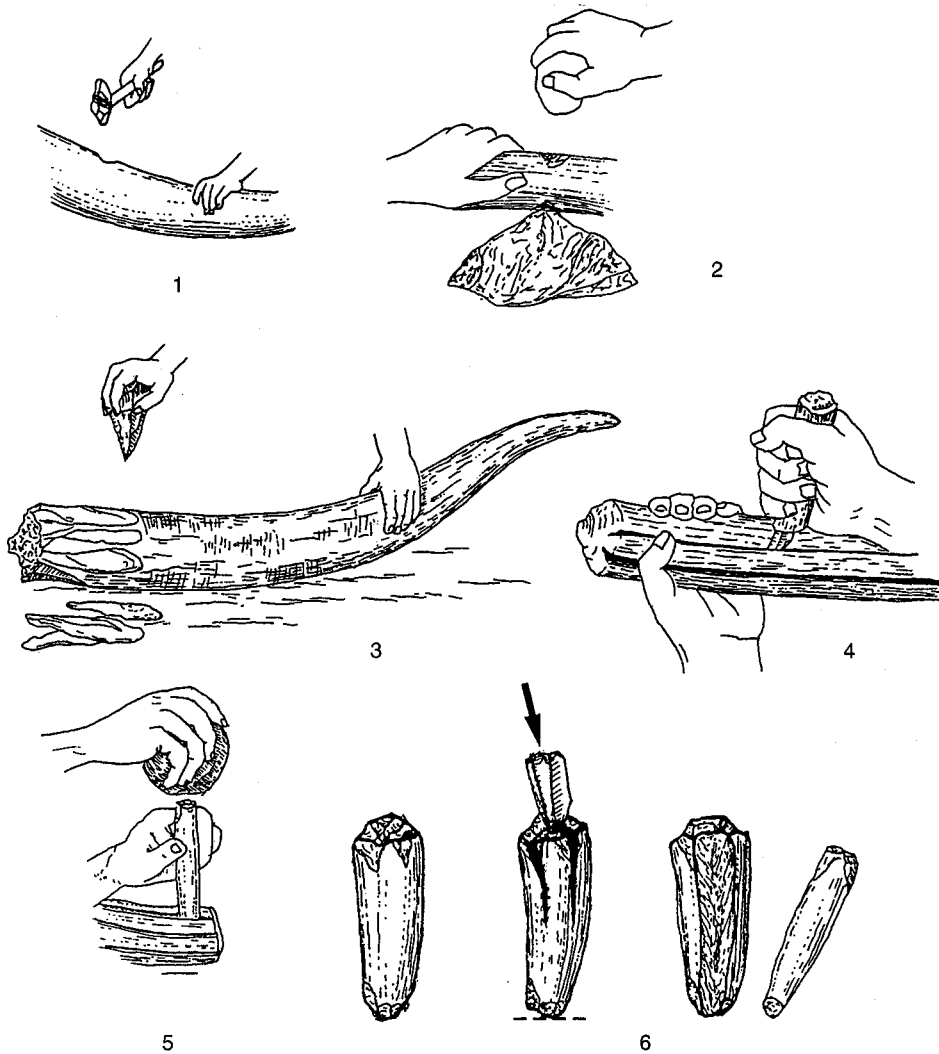


FIG. 6. Reducción de sustancia del marfil y obtención de esquiras.

figurativo que modificara o aumentara su naturaleza y simbolismo; eran adornos *per se*, codiciados por el lustre natural anacarado y en determinados lugares del interior por el origen exótico de los especímenes marinos. En las conchas de los gasterópodos, de cuerpos globulosos, se limitaron tan sólo a ejecutar orificios en las zonas adecuadas para el fin buscado o a lo sumo padecieron leves transformaciones en los ápices por abrasión o truncadura para de igual modo facilitar el paso del «hilo». Por el contrario, apenas se pulieron los extremos de los escafópodos, ya que, al ser como cilindros alargados y huecos, no necesitan más tratamiento para el engarce. En cuanto a los bivalvos, aun sin faltar, tenemos menos ejemplos, pues sus formas cóncavas eran

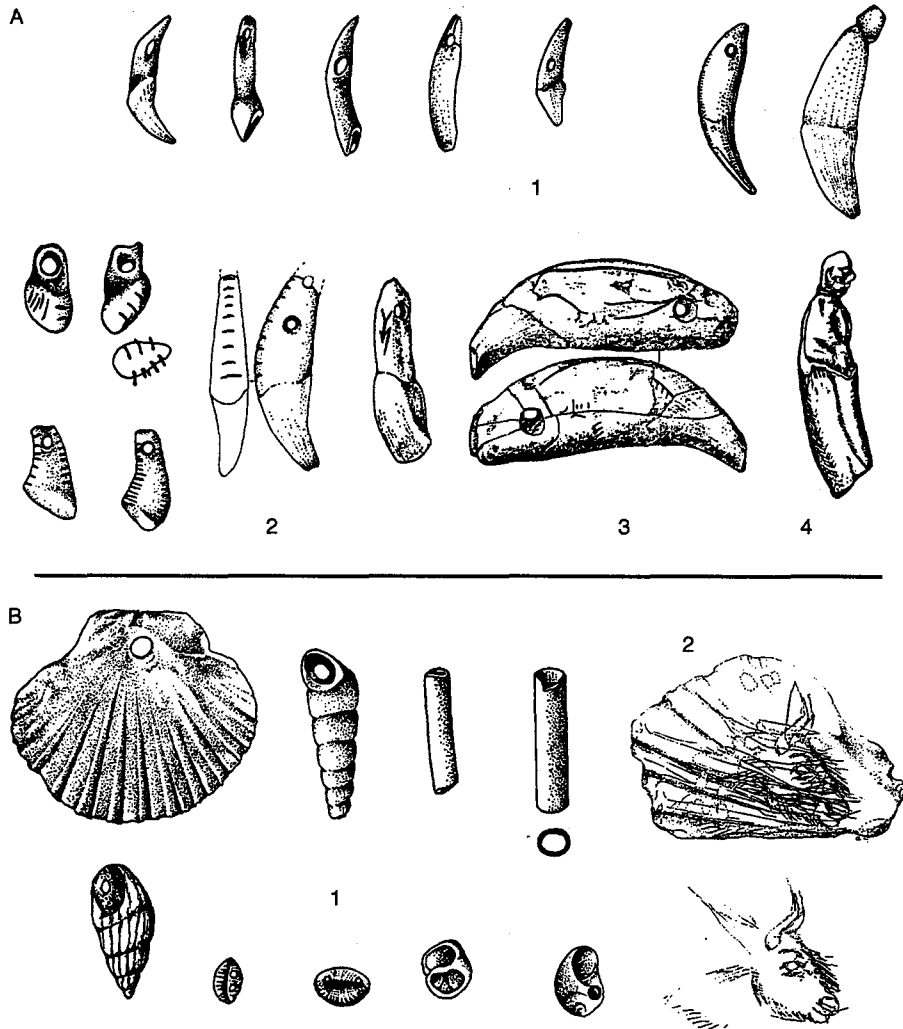


FIG. 7. A. Piezas dentarias. 1) Dientes perforados. 2) Dientes perforados y decorados con elementos simples. 3) Piezas dentarias decoradas con zoomorfos —Duruthy—. 4) Pieza dentaria de Mas-d'Azil con la escultura de una figura femenina. B. Conchas. 1) Distintas especies de moluscos perforados. 2) *Pecten* de Mas-d'Azil decorado con la cabeza de un bisonte.

perfectas para otros usos (p. ej., recipientes); también cabe citar el caso único de un bisonte grabado en la cara interna de un fragmento de *Pecten maximus* de los niveles magdalenenses de Mas-d'Azil (fig. 7 B2), aunque esta circunstancia estaría más en consonancia con el sentido de «plaqueta». Las especies recogidas para el lucimiento personal proceden tanto de medios continentales como marinos, y entre éstos de las vertientes atlánticas y mediterráneas; según los momentos y culturas había más demanda de una especie que de otra, y algunos de ellos parece ser que tuvieron bastante

predicamento, pues ciertos individuos marinos han sido localizados en el interior del continente alejados centenares de kilómetros de sus lugares de hábitat. A nivel ilustrativo, enunciaremos, sin pretensiones de ser exhaustivos, las especies más de «moda» a lo largo del Paleolítico: *Trivia*, *Natica*, *Cyclope*, *Dentalium*, *Littorina*, *Theodoxus*, *Pecten*..., e incluso fueron usados ejemplares fósiles de coral y belemnites.

2. Soportes inorgánicos

Si hemos comprobado que las materias primas de sustancias orgánicas empleadas en el arte mueble presentan una acusada variabilidad, ésta no es menor en aquellas calificadas como inorgánicas. Como dijimos, son masas minerales, con unas litologías muy extensas, abundando las areniscas, esquistos, rocas carbonatadas y óxidos metálicos; además, en contadas ocasiones disponemos de materiales semipreciosos, como el azabache o el ámbar. Para simplificar, al margen de las litologías nos fijaremos en las formas, distinguiendo entre cantos, plaquetas/placas y bloques.

Los *cantos rodados* (fig. 8, 1-2) corresponden a un volumen de mineral redondeado y/o aplanado como consecuencia de haber sido transportados, y, por tanto, erosionados, en un medio líquido. Hay dos tipos básicos: los cantos de playa y los de río; la diferenciación entre ambos viene dada por la tendencia general de aplanamiento de las piezas marinas, precisamente a causa del modo de erosión producida por el oleaje, siendo por contra los de transporte fluvial más redondeados y masivos.

Respecto a las *plaquetas* o *losetas* (fig. 8, 3), serían porciones de rocas de escaso espesor que muestran dos caras o superficies (según las líneas de fracturación-exfoliación) paralelas y más o menos planas, con los bordes de la fractura relativamente frescos. Cuando son demasiado anchas pueden causar problemas en su orientación, tomándose entonces la convención de considerar el espesor como el lateral menor a 1/5 de la longitud máxima. Asimismo, si el eje mayor sobrepasa los 20 centímetros, estaremos ante una placa.

Por último, calificaremos como *bloque* (fig. 8, 4) a una masa informe o irregular de roca de notable peso y volumen. En el caso de que estos dos valores alcancen dimensiones considerables, entraríamos en la discusión de cómo nominarlo, si arte mobiliario o bien rupestre. El dilema se resuelve atendiendo a la posibilidad de permitir su traslado y movilidad por una persona, en esta situación, lo adscribiríamos al arte mueble; aunque en verdad hay determinadas ocasiones, afortunadamente pocas, en que esto puede estar envuelto por un alto grado de subjetivismo.

Por otro lado, haremos referencia a los *óxidos de hierro*, que en unos cuantos ejemplos han sido decorados con grabados (fig. 25, 1). No obstante, los ocreos son sustancias muy habituales en los yacimientos, puesto que poseen la capacidad de colorear cualquier superficie, incluida la piel humana, pero también ofrecen otras cualidades inestimables que fueron debidamente aprovechadas, como las de antiséptico, cauterizador de heridas, curtido de pieles, desodorante, antipicaduras, etc., por estas razones hoy se piensa que si los cuerpos paleolíticos estuvieron pintados sería sobre todo por un carácter funcional, independientemente de que eso tuviera un cariz estético o simbólico, y, por supuesto, las hematitas han intervenido como abrasivo fino en la última fase del proceso de pulido de las piezas sobre soportes orgánicos: perlas, azagayas, intrumentos, etc.

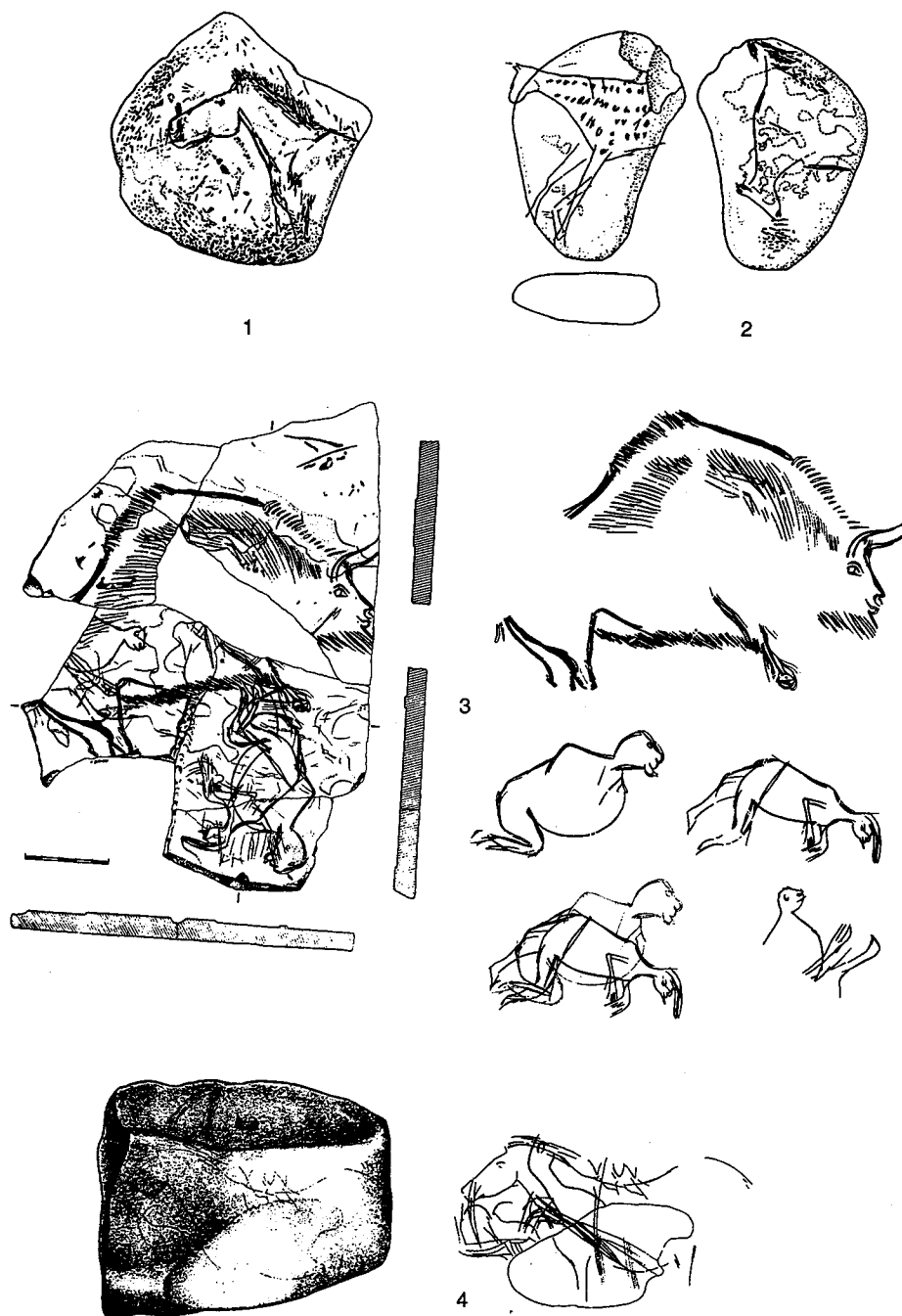


FIG. 8. 1) Canto de Villepin, Magdalenense Superior. 2) Canto de Murat, Aziliense Antiguo. 3) Plaqueta de Enlène y desglose de sus principales motivos. 4) Bloque-lámpara de Abauntz y desarrollo de la decoración.

Esas características de los objetos mobiliarios que hemos ido aludiendo no son en absoluto banales, sino más bien todo lo contrario, a veces resultan más elocuentes que los propios motivos o formas artísticas plasmadas en los respectivos tipos de soportes en orden a conseguir inferencias históricas en niveles sociales, económicos, simbólicos, etc. Por ejemplo, el hallazgo de conchas o cantos marinos en yacimientos distantes de la costa ayuda a establecer, en función de las distancias (hasta 1.000 km) y la confrontación con otros datos, la movilidad de un grupo y el territorio que somete a explotación, las probables relaciones intergrupales y actividades de intercambio de materias primas y productos exóticos, los lugares de reunión social de los distintos grupos, etc.

CAPÍTULO 7

TIPOS DE OBJETOS

En virtud a esos dos grandes bloques respecto a los soportes que hemos dibujado en el apartado anterior, proseguiremos nuestra profundización de las peculiaridades del arte mueble desglosando los distintos objetos fabricados-decorados según las sustancias orgánicas o inorgánicas.

Existen numerosas clasificaciones de las obras de arte mobiliario sobre soporte de origen animal (concha, hueso y asta) y mineral, estructuradas a partir de su morfología, decoración, cronología, funcionalidad, uso estimado (precario o prolongado), etc. Hemos optado por una subdivisión clásica que distingue entre piezas de uso cotidiano o de carácter venatorio, objetos de pequeño formato, casi siempre perforados, cuyo destino nos remite a elementos colgantes o adornos personales y un último grupo que abarca aquellas piezas que conducirían al mundo «religioso», simbólico o ideológico.

1. Tipos de piezas óseas

1.1. OBJETOS VENATORIOS O DE USO COTIDIANO

Comenzaremos por ciertos prototipos que evidencian una actividad cinagética, y que pueden ser encasillados como armas o puntas arrojadizas.

— *Azagayas*. En general, las azagayas (fig. 9) corresponden a puntas de proyectil o venablos con longitudes que varían entre los 5 y 30 cm, confeccionadas en hueso, marfil o asta y adosadas a un astil de madera conformando de este modo el arma arrojadiza; presentan tres partes fundamentales: la distal o aguzada, la proximal o basal con diversas soluciones para el acoplamiento con el astil (apuntada, en bisel simple o doble, con hendidura, etc.), y mesial o fuste. Obviamente, en el caso de mostrar decoración, ésta estará localizada en el fuste y/o extremidad proximal. Para su fabricación se siguió más que nada el sistema técnico del doble ranurado, como arriba tuvimos la ocasión de comentar.

A lo largo de la evolución del Paleolítico Superior han ido cambiando sus formas, tamaños y secciones transversales (redondeada, triangular, cuadrada), siendo algunas muy características y exclusivas de determinados períodos; tanto es así que fueron utilizadas para la ordenación y subdivisión de ciertas etapas cronoculturales como marcadores cronológicos o fósiles directores.

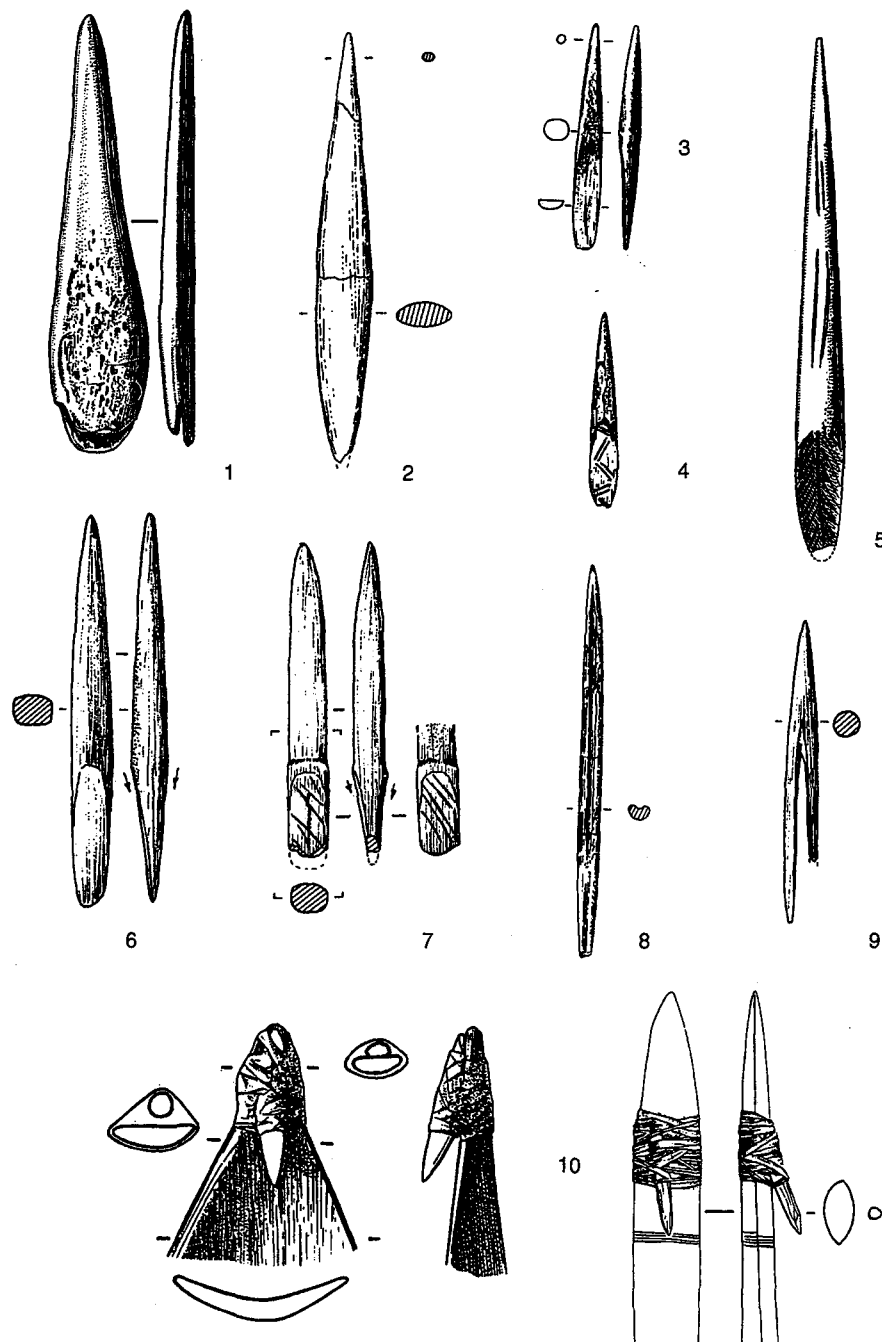


FIG. 9. Azagayas. 1) Azagaya de base hendida. 2) Azagaya losángica. 3-5) Azagayas monobiseladas. 6-7) Azagayas de doble bisel. 8) Azagaya acanalada. 9) Azagaya ahorquillada. 10) Hipótesis del uso de las azagayas monobiseladas como gancho de propulsor.

Las primeras azagayas datan del Auriñaciense y manifiestan dos tipos: de base hendida y losángica (fig. 9, 1-2). La una típica al Auriñaciense antiguo y la otra al evolucionado. Las azagayas losángicas son macizas y de diseño romboidal alargado; sin embargo, las de base hendida tienen una entalladura en su extremidad proximal, a modo de labios, que facilita el enmangue. Ambas no suelen estar decoradas o a lo máximo poseen cortas incisiones rectilíneas.

Con el Gravetiense dejan de fabricarse las anteriores y contemplamos el desarrollo de la azagaya monobiselada, que, en síntesis, sería una punta cónica con un aplanamiento de sección plano-convexa (bisel) en su base con el propósito de su mejor sujeción al astil. Este nuevo tipo perdura más en el tiempo, si bien modificará el tamaño del bisel y la forma de la sección transversal. Las que mantienen decoración lo hacen a base de incisiones en la superficie del bisel y a veces en el fuste (fig. 9, 3-5).

Durante el Magdaleniense, y en particular en su período medio, asistimos a la explosión cualitativa y cuantitativa de la industria ósea; así, las azagayas también se ven impregnadas de esta renovación y provocan una acusada variabilidad formal. Citaremos las azagayas de bisel doble, acanaladas, con aplanamiento en el fuste y las ahorquilladas (fig. 9, 6-9), que en definitiva no son más que distintas modalidades para la fijación o incluso piezas intermedias para ser ensambladas a otros elementos y crear un útil más complejo y de mayor efectividad.

Por otro lado, tenemos documentado el «reciclado» de azagayas fracturadas por medio de un posterior apuntamiento u otorgándoles un uso diferente al primitivo. Además, cierto tipo (azagaya monobiselada corta, de bisel superior al tercio del fuste) habría formado parte de un instrumento en vez de la función directa como punta arrojadiza, en concreto, como gancho de propulsor, es decir, el «gatillo» sobresaliente del astil, quizás en estos casos de madera, sobre el que se apoya la base del venablo (cfr. *infra*) (Bidon *et al.*, 1987) (fig. 9, 10).

La técnica decorativa de las azagayas es la incisión y los motivos geométricos lineales, conocidos antiguamente como «marcas de caza» y hoy como industria de hueso incisa, aunque sabemos que en su mayor parte los diseños incisos respondían más a necesidades funcionales (Allain y Rigaud, 1986) que ornamentales; o sea, estarían destinados entre otras soluciones al mejor ajuste de la punta de proyectil en el astil, a soportar la resina o cementos y a aumentar la adherencia, cargar el veneno, producir la entrada de aire en la herida, encajar pequeñas piezas de sílex y dotar de más eficacia al arma. No obstante, cuando los rasgos técnicos de la industria ósea incisa se complican (sobre todo a partir del Magdaleniense), podemos hablar de decoración longitudinal-geométrica (Corchón, 1987), o de la plasmación de elementos decorativos respecto a un eje, cortándolo o sirviendo de marco.

— *Arpones* (fig. 10). Serían el extremo o cabeza, con capacidad de penetración en el animal, de un instrumento muy sofisticado de sistemas de enmangues variados (abultamientos basales, perforaciones). Están realizados en asta o hueso y se han propuesto bastantes reconstrucciones de su uso, como la unión de unos cuantos en el ápice de un astil, el método de recuperación de la pieza a través de un cordel y/o flotador, etc. La característica primordial que los separa de cualquier otro útil es la presencia de dientes o ganchos destacados de un cuerpo longitudinal. En cada prototipo distinguimos varias zonas: extremidad distal o punta (desde el primer diente al extremo), fuste (de donde parten los dientes), extremidad proximal o base (sección para

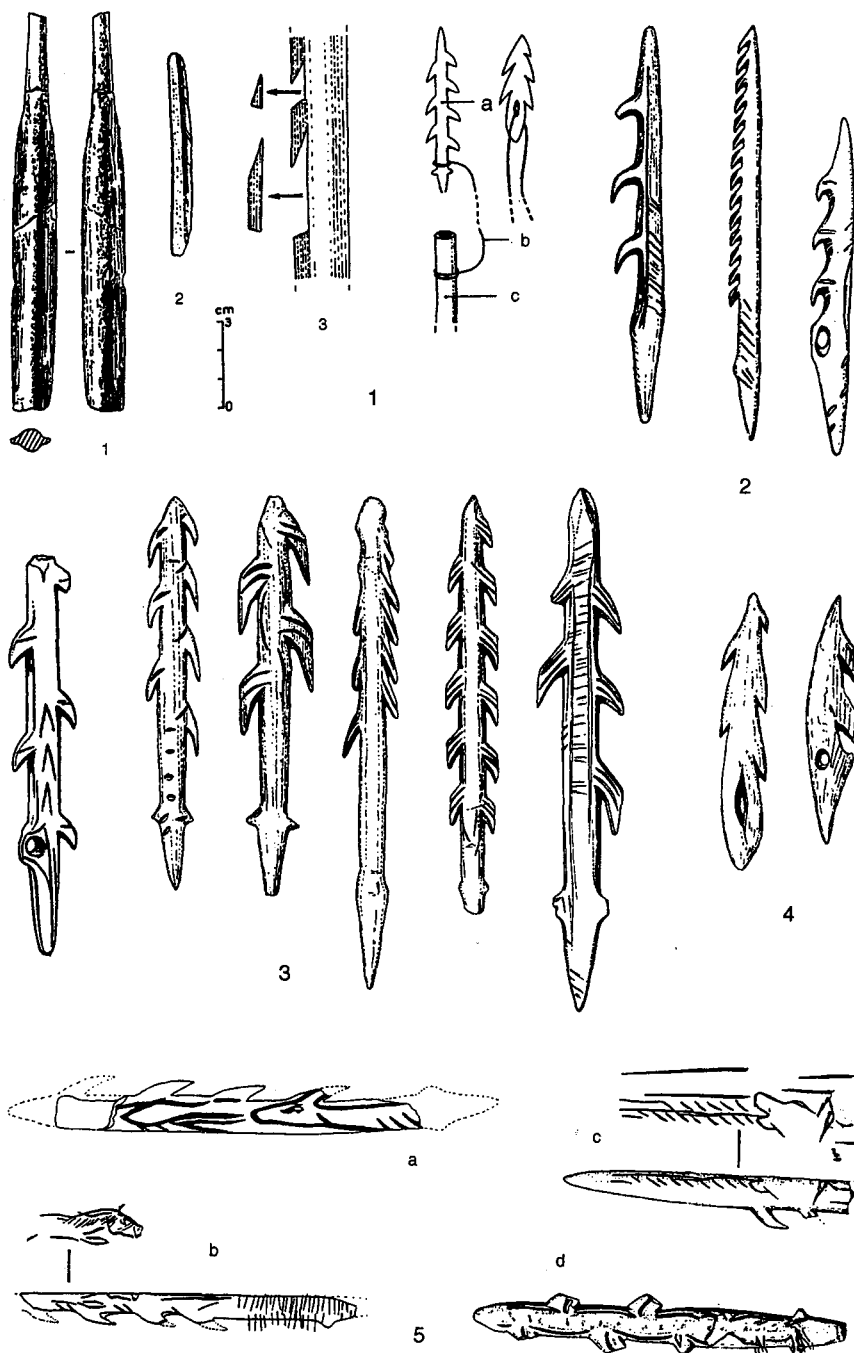


FIG. 10. Arpones. 1) Matriz para la fabricación de arpones y tipos de empuñaduras. 2) Arpones de una hilera de dientes. 3) Arpones de dos hileras de dientes. 4) Arpones azilienses. 5) Arpones con decoración figurativa: a) Rascaño, b) Pendo, c) Castillo, d) Morín.

ser acoplada al astil) y dientes (porción sobresaliente del fuste con numerosas versiones sobre las que se fundamenta su clasificación (Julien, 1982). En relación a la decoración, los motivos están grabados y suelen ser lineales, habiendo casos contados donde introdujeron algunos temas figurativos; en efecto, son muy raros los arpones con imágenes de animales, el repertorio quedaría prácticamente reducido al caballo del Pendo, cáprido de Rascaño, uro de Morín y al oso del Castillo (10, 5).

El arpón es propio de la segunda mitad del Magdaleniense y fue empleado como marcador cronocultural (fósil director) gracias a un supuesto perfeccionamiento progresivo y desarrollo de sus dientes. De esta manera tendríamos que al Magdaleniense IV (Magdaleniense Medio) le corresponderían los primeros titubeos de este tipo de artefacto: el protoarpón (con dientes poco marcados o que sobresalen escasamente del fuste); el Magdaleniense V (Magdaleniense Superior) infringiría un mayor despegue de los dientes que se disponen longitudinal al eje del fuste en una única hilera (arpón unilateral); por último, el Magdaleniense VI (Magdaleniense Superior) añade otra fila de ganchos a la pieza, creando los arpones de doble hilera de dientes o bilaterales. Con el Aziliense estos prototipos óseos se acortan y aplanan, perforándose la base con un típico agujero en la mayoría de los casos en forma de ojal.

— *Varillas* (fig. 11). Poseen forma cilíndrica o hemicilíndrica, siendo la sección transversal de esta última modalidad plano-convexa o semicircular; su morfología depende del tipo de materia prima base de su confección, que por lo común es asta de cérvido, de este modo la cara convexa coincide con la zona cortical y la plana con la medular. Aparecen desde el inicio del Paleolítico Superior, pero su máximo número y lujo decorativo se alcanza con el Magdaleniense Medio-Superior. La funcionalidad estaría vinculada a un instrumental arrojadizo o como piezas intermedias de engarce, sobre todo las semicilíndricas, pues al ensamblar varias por la cara plana darían lugar a un útil compuesto, cilíndrico, con mayor capacidad aerodinámica, flexibilidad y de penetración que las azagayas normales. Por lo general están decoradas en la superficie curva con incisiones o excisiones que delimitan diseños geométricos, a veces muy depurados y profusos; sin embargo, la cara plana permanece lisa o a lo más con series cortas de finos trazos transversales, conocidas como estriaciones funcionales que posibilitan el mejor ajuste de unas con otras.

— *Propulsores* (fig. 12). Por definición, los propulsores o estolitas obedecerían a instrumentos cinagéticos de uso prolongado. Tipifican al Magdaleniense Medio-Superior y el marco territorial está restringido a las zonas clásicas de Dordaña y Pirineos, con una excepción en Suiza (Kesslerloch) y otras probables en el Cantábrico (Las Caldas). Sus formas pueden ser resumidas en dos grupos: simples y escultóricos. Los primeros constan de un vástago longitudinal en cuyo extremo hay tallado un gancho, o atado cierto tipo de azagaya, con el propósito de apoyar en él la extremidad proximal del proyectil (astil con azagaya, varilla, venablo con punta lítica...), el objeto se asiría por el lado opuesto, donde una perforación aseguraría un cordel que a su vez estaría unido a la muñeca del cazador/a. Pero, sin duda, las piezas más espectaculares y depuradas serían las encuadradas en el grupo segundo, o propulsores con esculturas de bulto redondo de animales, de tal forma que muchos de estos ejemplares asumen la categoría de auténticas obras maestras del arte universal.

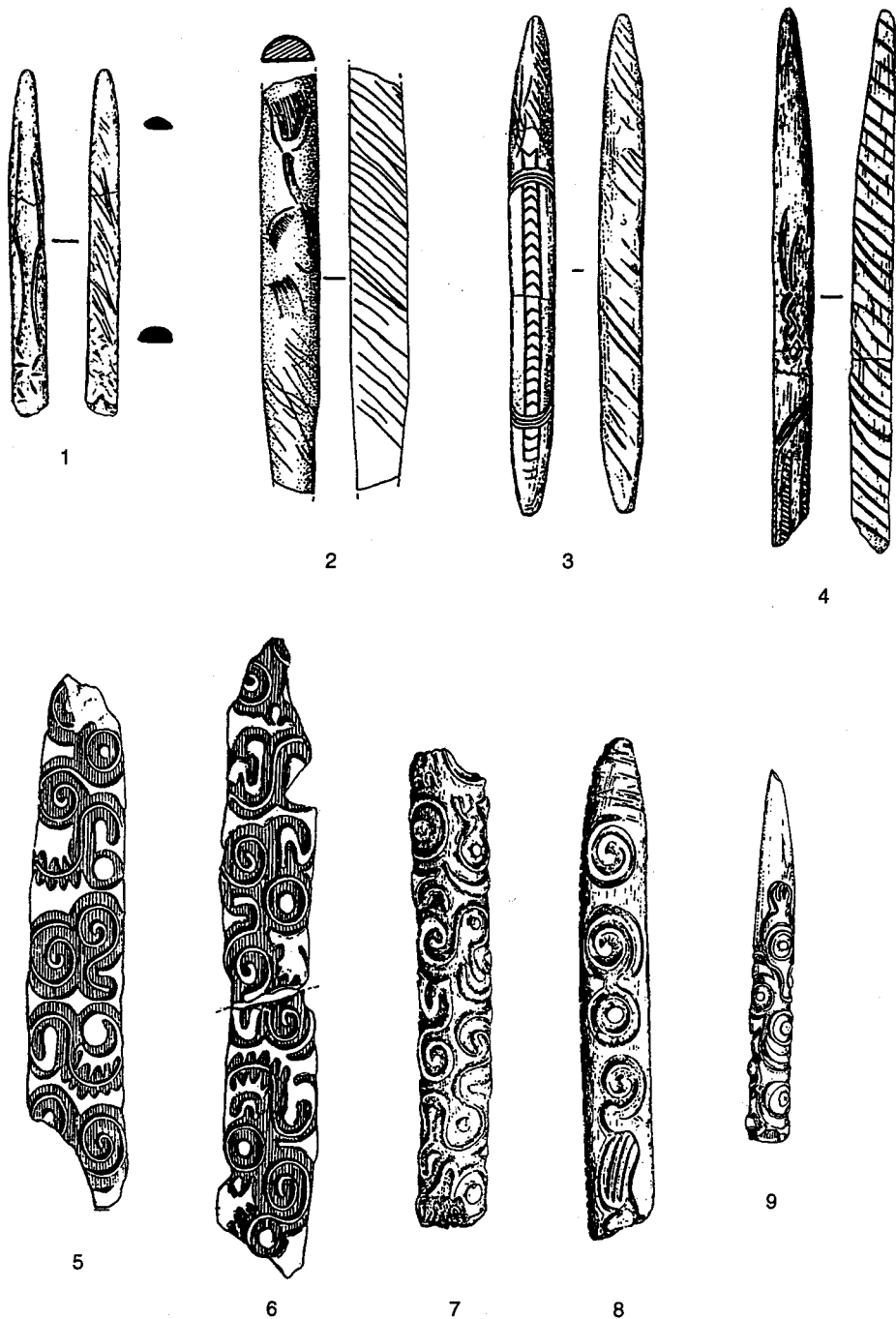


FIG. 11. Varillas semicilíndricas: 1) Abautz. 2) Las Palomas. 3) Isturitz. 4) La Vache. Varillas de volutas. 5-6) Lespuge. 7-9) Isturitz.

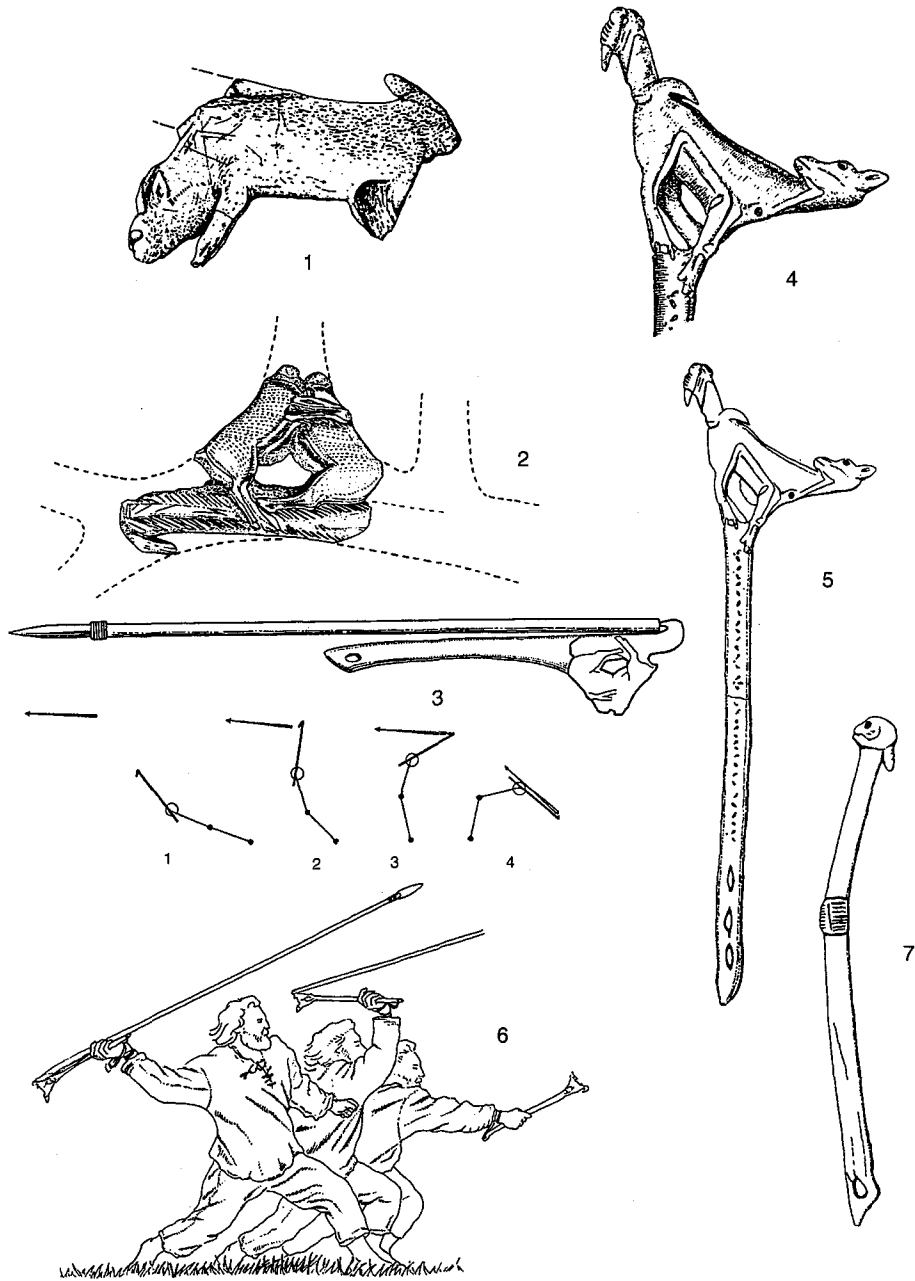


FIG. 12. Propulsores: 1) Escultura del propulsor de Enlène representando a un antílope saiga. 2) Escultura del propulsor de Enlène representando a dos cabras acéfalas enfrentadas, colocada en la procién de asta de reno de donde fue obtenida. 3) Reconstrucción del uso de la pieza anterior. 4) Detalle de la escultura de cierva del propulsor de Mas-d'Azil. 5) Propulsor de Mas-d'Azil. 6) Reconstrucción del uso de la pieza anterior. 7) Propulsor de Gourdan.

El propulsor en sí imprime más energía al disparo que el simple lanzamiento del venablo con el brazo y proyecta a mayor distancia el proyectil en cuestión, con lo cual aumenta la efectividad en la caza y minimiza el riesgo al enfrentarse con la presa. La fabricación de estas armas parte de la intersección de varias ramas de la cornamenta de un cérvido, porción ósea maciza que permite el modelado de la figura escultórica, de este modo el/la artista adapta la representación al volumen disponible (especie de Y), determinando éste la obra y el diseño final. Los problemas técnicos emanados de las propias limitaciones del soporte fueron resueltos de maneras asombrosas y magistrales; por ejemplo, las cabezas replegadas sobre el cuerpo (como en el propulsor de La Madeleine que figura un bisonte lamiéndose el lomo —fig. 48 G— o incluso en ocasiones no tienen reparo en suprimir directamente los prótomos (cápridos acéfalos y enfrentados en el ejemplar de Enlène), que podrían ser esculpidos aparte y pegados con posterioridad en su sitio; algo similar ocurre con algunos ganchos a los que, formando parte de manera equilibrada de la figura escultórica, hacen coincidir con ciertos apéndices anatómicos de los animales tallados (cola vuelta, oreja, pezuña, etc.); así, el sector activo o eminentemente funcional del artefacto queda integrado a través de un exquisito tratamiento en la pieza artística. Pero al mismo tiempo se ha argumentado a favor del valor funcional de la escultura, puesto que al ser una masa pesada en el extremo del propulsor ayudaría a proporcionar mayor fuerza y velocidad al proyectil.

A continuación incluimos los objetos óseos que no manifiestan esos rasgos venatorios que aludíamos arriba y que en cambio evidencian una actividad más orientada a las tareas domésticas o artesanales.

— *Bastones perforados* (figs. 13 y 14). Con algunos antecedentes, obtienen su máxima expresión numérica y decorativa con el Magdaleniense Medio-Superior. Son piezas por lo común de asta que presentan una o varias perforaciones circulares, efectuadas en general cerca de la inserción de los candiles. Su utilización ha sido muy controvertida, ya que hubo un tiempo en el que fueron denominados bastones de mando, lo cual llevaba implícito un sentido no demostrado de distinción, poder o jerarquía de su propietario respecto al resto de los individuos que componían el grupo, algo análogo a las varas de los patriarcas gitanos o alcaldes de nuestros municipios; hoy, los análisis de huellas de microdesgastes confirman que la zona activa radica precisamente en la perforación y, a través de comparaciones etnográficas, se deduce un empleo como enderezador de azagayas, astiles de madera, etc., con el calor como intermediario (fig. 14, 1). Una reciente hipótesis (Menéndez, 1994), aún no lo suficientemente contrastada, propone el manejo conjunto del sistema propulsor-bastón perforado en una secuencia cinemática tal que el venablo atravesaría el orificio del bastón perforado sujeto por una mano, el cual actuaría a modo de «punto de mira» y apoyo del proyectil, que sería impulsado con la otra mano por medio del propulsor (fig. 14, 2).

Dependiendo de sus morfologías y decoraciones, se agrupan en tres apartados: simples, con decoraciones muy variadas y de relieve fálico. Los bastones perforados simples no mantienen ningún motivo grabado y sólo ostentan uno o más orificios, con formas alargadas en T o L, en relación a la porción del asta elegida para su fabricación. Cuando están decorados, las incisiones suelen adaptarse al volumen cilíndrico que despejan los soportes, creando a veces complicados diseños pericirculares

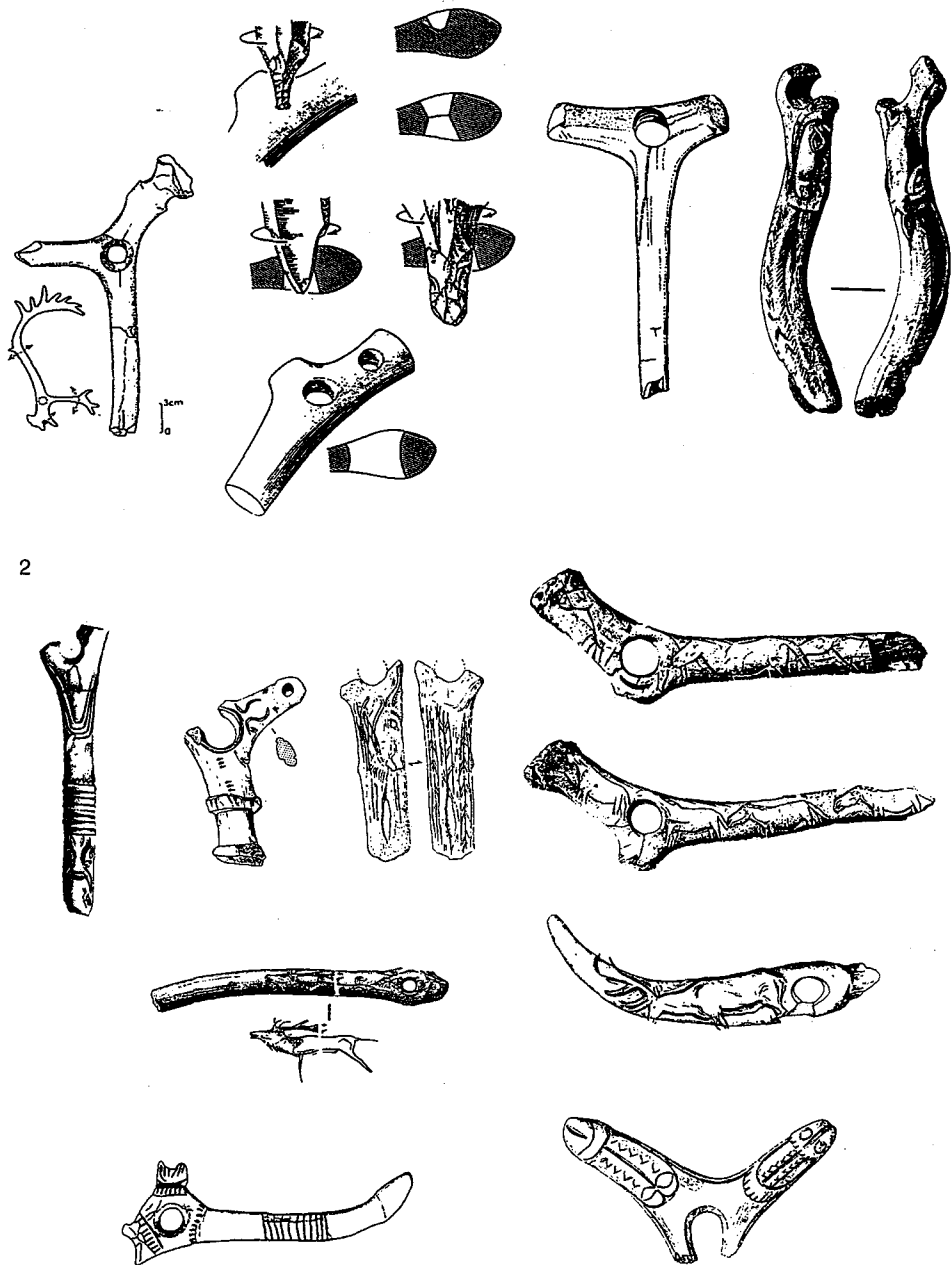


FIG. 13. Bastones perforados. 1) Proceso de fabricación de un bastón perforado a partir de asta de reno. 2) Diferentes tipos de bastones perforados: lisos, decorados y con extremidad fállica.

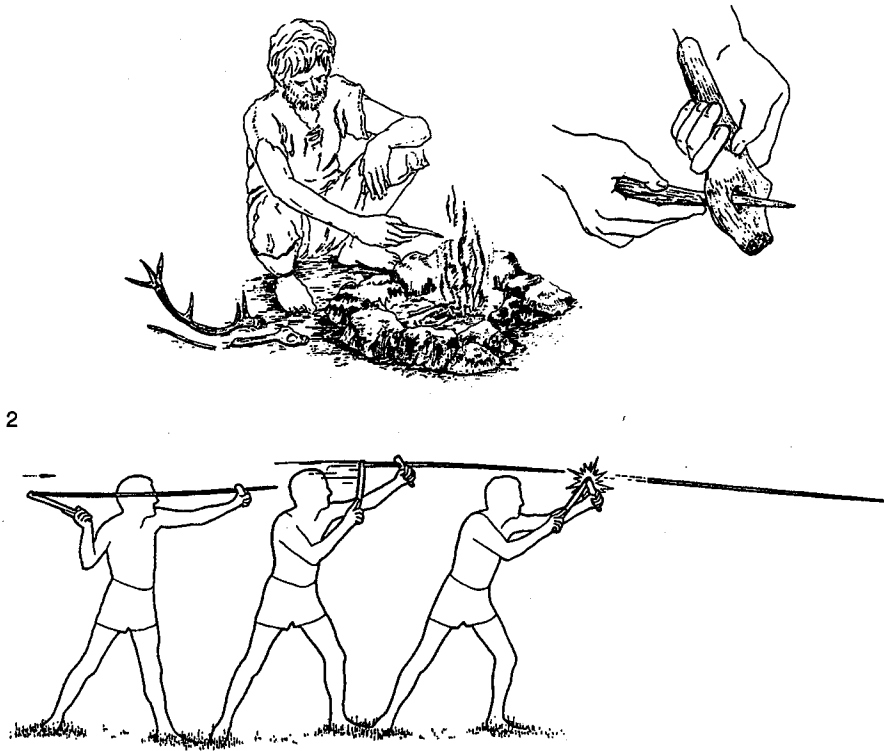


FIG. 14. 1) Reconstrucción del uso de los bastones perforados como enderezadores de azagayas. 2) Secuencia cinemática del sistema propulsor-bastón perforado.

(cfr. *infra*) entre animales y signos. Las piezas de relieve fálico están también normalmente decoradas o pertenecerían a una variante del grupo anterior; el relieve del glande se realiza en el extremo opuesto de la perforación con entalladuras o protuberancias más realistas. En varios casos, ciertas decoraciones a base de cúpulas, ajustadas perfectamente a los dedos, tienen además la funcionalidad de facilitar la aprehensión del fuste y ejercer con ello mayor fuerza en el trabajo. Es conveniente retener la imagen de los bastones con relieves fálicos para comprender algunos argumentos de Leroi-Gourhan en sus interpretaciones del arte paleolítico.

— *Agujas* (fig. 15, 1). No es necesario describir este objeto, puesto que es un elemento más de nuestro acervo doméstico, ya que su morfología ha permanecido inmutable desde su invención por parte de los artesanos del final del solutrense hasta hoy, tan sólo hemos modificado la materia prima, siendo durante el Pleistoceno las más de las veces de hueso y las menos de asta y marfil. Las hay de tamaños diferentes, como en la actualidad, y en buena lógica la existencia de agujas nos habla, entre otras posibilidades, de un sistema depurado de costura y vestimenta, fenómeno documentado igualmente por el camino de los enterramientos y algunas figurillas de representación humana. Parece ser que una aguja ósea acabada de fabricar posee sobrada

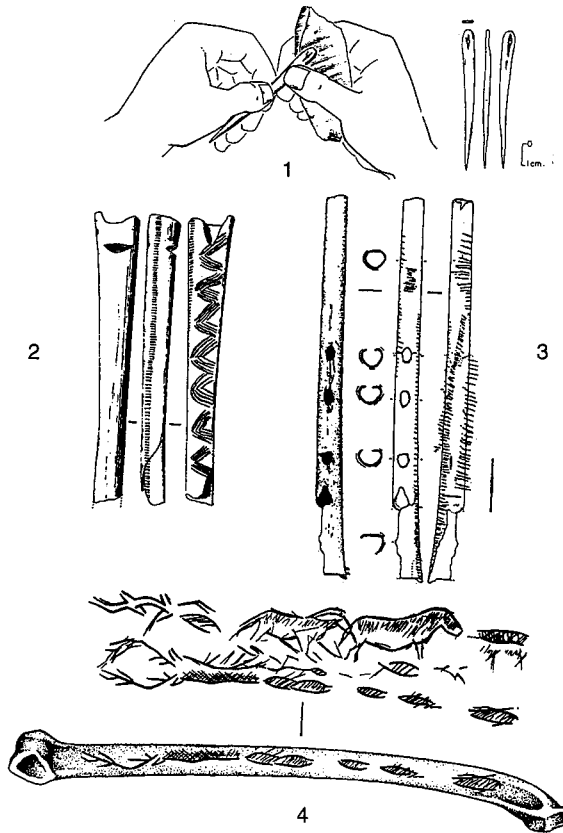


FIG. 15. 1) Aguja. 2) Flauta de boquilla de Le Placard. 3) Flauta de perforaciones de Isturitz. 4) Tubo del Valle y desarrollo de la decoración pericircular.

cualidad punzante y flexibilidad como para traspasar sin problemas distintos tipos de pieles (Stordeur-Yedid, 1979). Dado su tamaño y su reducida superficie, la decoración es mínima, a lo más algunas series rectilíneas transversales al eje de la pieza.

— *Flautas y tubos* (fig. 15, 2-4). Estos artefactos están realizados sobre huesos largos de aves, al ser huecos de natural. La funcionalidad de las primeras resulta evidente, usándose los segundos, quizás entre otros fines, como pajitas o sorbetes para ingerir o expulsar líquidos, estuches o frascos.

La decoración de los tubos tiende a ocupar toda la superficie en una composición pericircular o anular (cfr. *infra*) en base a su morfología cilíndrica (fig. 15, 4) y la de las flautas se reduce a simples series de trazos, aunque el rasgo definitivo de éstas son las perforaciones circulares, colocadas a lo largo del eje longitudinal del hueso siguiendo parámetros equidistantes.

En un primer nivel de aproximación, la sola presencia de las flautas equivaldría suponer la manifestación musical o la producción artificial de sonidos armónicos como

creación intelectual sumamente abstracta y su aplicación individual/comunal. No tenemos demasiados ejemplares, tal vez debido a su fragilidad, la cual hace difícil su conservación, pero quedan atestiguadas desde el Paleolítico Superior Inicial (Dolní-Věstonice, Isturitz...), hasta el Magdaleniense (Castillo, La Paloma, La Güelga, Le Placard, Isturitz...). Asimismo, hay constatado un prototipo procedente de un yacimiento esloveno (Divje Babe), exhumado en un contexto cronológico de 43 ka, con lo cual cabría la posibilidad de su pertenencia a un grupo de neandertales; el tema no está aún todo lo explicitado que requiere el ámbito científico, pues existen serias dudas sobre el origen humano de las perforaciones, pero de confirmarse abriría importantes consecuencias sobre el origen de la música, por una especie humana diferente a la nuestra, tradicionalmente entendida como de inferior capacidad intelectual, aparte de incidir en los debates musicológicos y las escalas naturales.

En las últimas fechas, a través de varias experimentaciones a partir de una flauta del Gravetiense de Isturitz (Buisson, 1990), ha sido factible reconstruir el proceso de fabricación, el coste temporal —con una inversión total de una hora y media— y sus peculiaridades organológicas (Buisson y Dartiguepeyrou, 1996. *Le Gonidec et al.*, 1996). El objeto en cuestión (fig. 15, 3) alcanza los 21 cm de longitud tras la eliminación de las epífisis del hueso; la embocadura aparece pulida, así como el fuste, decorado éste con cortas líneas paralelas, los orificios contabilizan cuatro dispuestos en dos series a distancias regulares que, en principio, ofrecen una escala pentatónica.

1.2. OBJETOS DE ADORNOS-COLGANTES/PERFORADOS

— *Rodetes*. Los rodetes o placas circulares (fig. 16) son característicos del Magdaleniense Medio y están llevados a cabo, en general, sobre huesos planos (escápulas); serían discos de escasos centímetros de diámetro (entre 3-5 cm) que pueden mostrar una perforación central como parte integrante de su confección, utilizándola como centro desde el que se atacaría el soporte con un buril y un cordel a modo de radio (como un compás); de hecho, contamos con ejemplares de perfecta geometría circular. Su uso se desconoce con exactitud, pero siempre que atendamos al orificio y su formato podríamos considerarlos «botones», aunque hay aseveraciones que por el tamaño y ciertas muescas en la periferia le otorgan la función de «transportadores de ángulos», o hasta la propuesta de estar ante un instrumento musical, en particular, ante los restos de un sistro o platillos, que emitirían sonidos al chocar unos contra otros cuando estuvieran ensartados en un vástago.

La ornamentación de los rodetes se expande por ambas caras, con temas zoomorfos, e ideomorfos en ocasiones complementarios (p. ej., hembra y macho de la misma especie), enmarcados en el campo circular; no obstante, hay diseños lineales orlando el perímetro de la pieza o radiados desde el centro, y bastantes con los bordes dentados.

— *Contornos recortados*. Estos nuevos objetos surgen asimismo en su mayoría en el Magdaleniense Medio. La técnica de contornos recortados también se ejerce sobre espátulas y perforados, pero el concepto de contornos/perfiles recortados (fig. 17) está dirigido más a figurillas en bulto redondo (entre 3 y 7 cm) de cabecitas realistas de animales, básicamente équidos y cápridos —sarríos— (más del 60 % representan

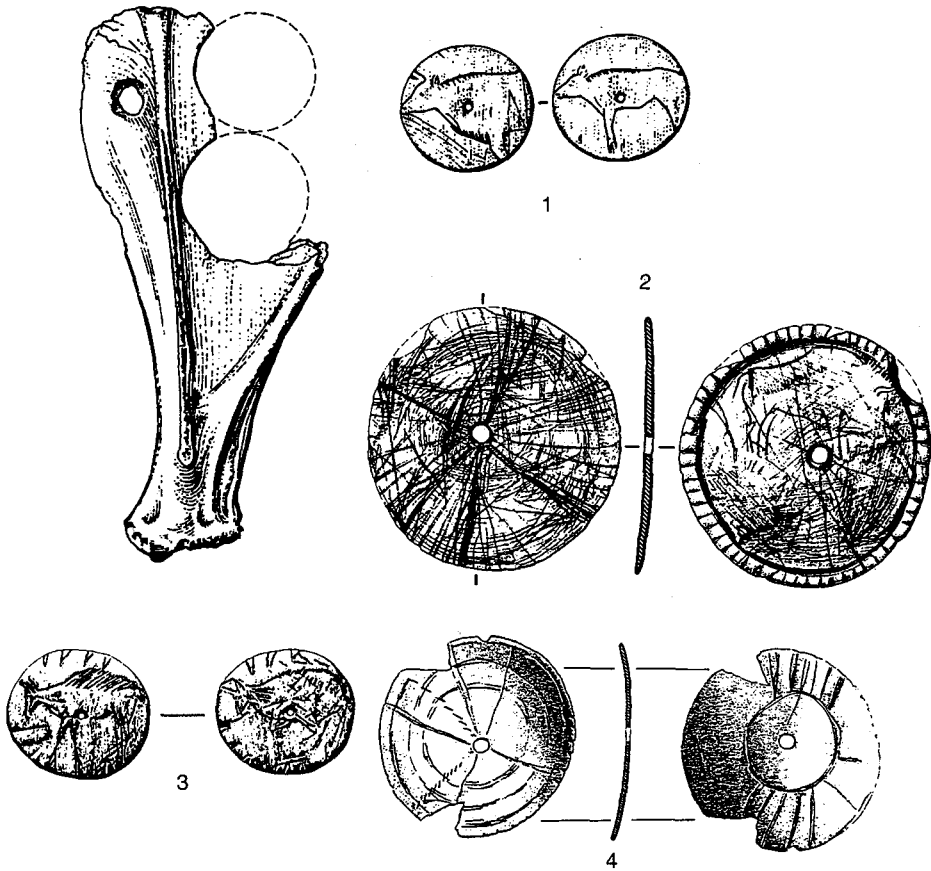


FIG. 16. Escápula de reno que ha servido como matriz para la obtención de rodetes y distintos tipos: 1 y 3) Laugerie-Basse. 2) Enlène. 4) Llonín.

caballos, y, el resto, cápridos, con unos pocos ejemplos de otras especies de escaso valor porcentual), en cuya fabricación fue habitual partir del hueso hioide de caballos o bovinos (que en realidad es una cadena ósea de cinco elementos y cartílagos localizada en la base del cráneo en la zona de la laringe) (fig. 17 A), puesto que la inflexión del mismo recuerda la anatomía de las cabezas equinas (Buisson *et al.*, 1996; Fritz, 1999). La utilización de esas piezas óseas como materia prima determina el tamaño de la obra, si bien tenemos un ejemplar efectuado sobre escápula en Arudy (fig. 17 C6); sin embargo, con todas las características formales y estilísticas de estas esculturas. Casi siempre mantienen una o más perforaciones cerca de las orejas o de los orificios nasales con un propósito de sujeción o suspensión; además, a unos pocos casos le fueron grabadas unas líneas sogueadas en sentido transversal a los belfos y longitudinal a las mandíbulas, que hicieron pensar en testimonios mobiliarios de una domesticación temprana de los caballos por los/as magdalenienses. Por otro lado, los vestigios de coloración roja que algunos conservan serían indicios que conducirían a

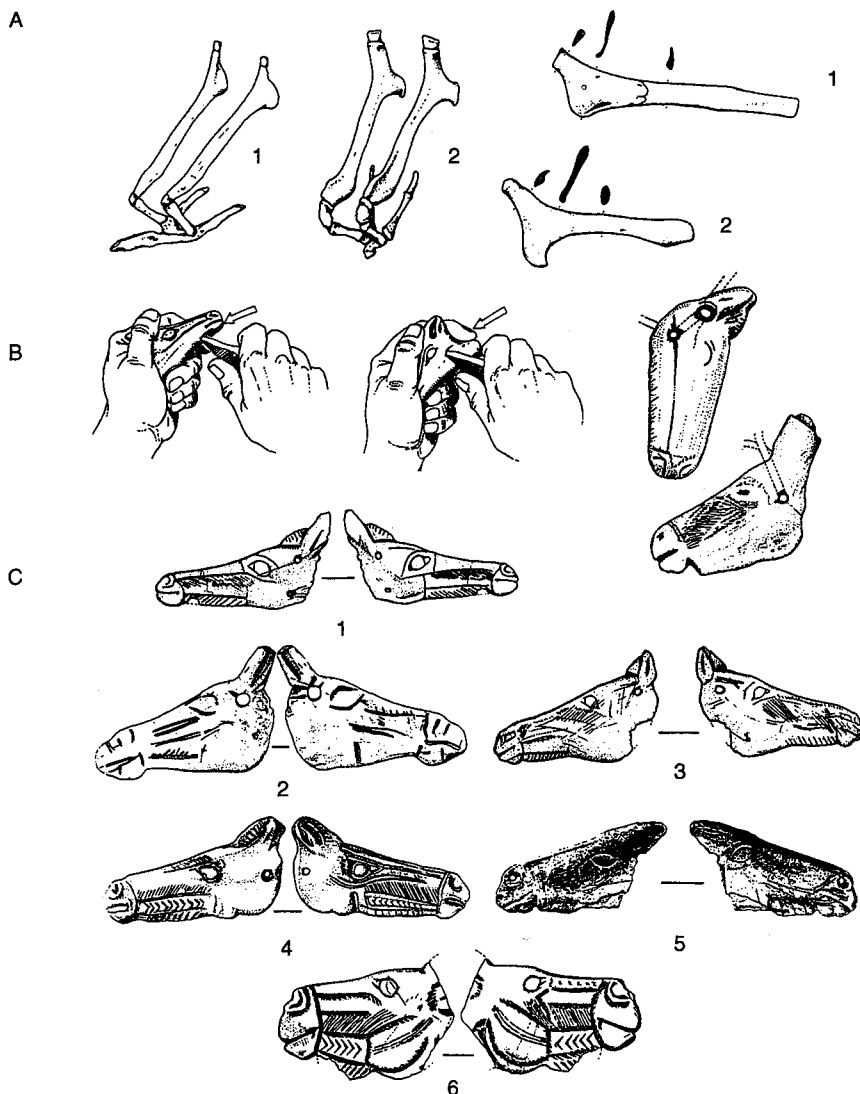


FIG. 17. *Contornos recortados: A) Huesos hioides de caballo 1) y bovino 2). B) Acabado de la decoración de un recortado y sistemas de suspensión o cosido según las perforaciones. C) Distintos tipos de recortados: 1) Isturitz. 2) Le Portel. 3) Isturitz. 4) Brassempouy. 5) La Viña. 6) Arudy (sobre escápula).*

plantear que las figurillas estuvieron pintadas de ese color en estado original, o en el tratamiento con hematitas como abrasivo en las labores de pulido.

El empleo de los perfiles recortados típicos como elementos ornamentales o de suspensión no ofrece mucha discusión, quizás podríamos ver en ellos insignias o «pins» de distinción intergrupales.

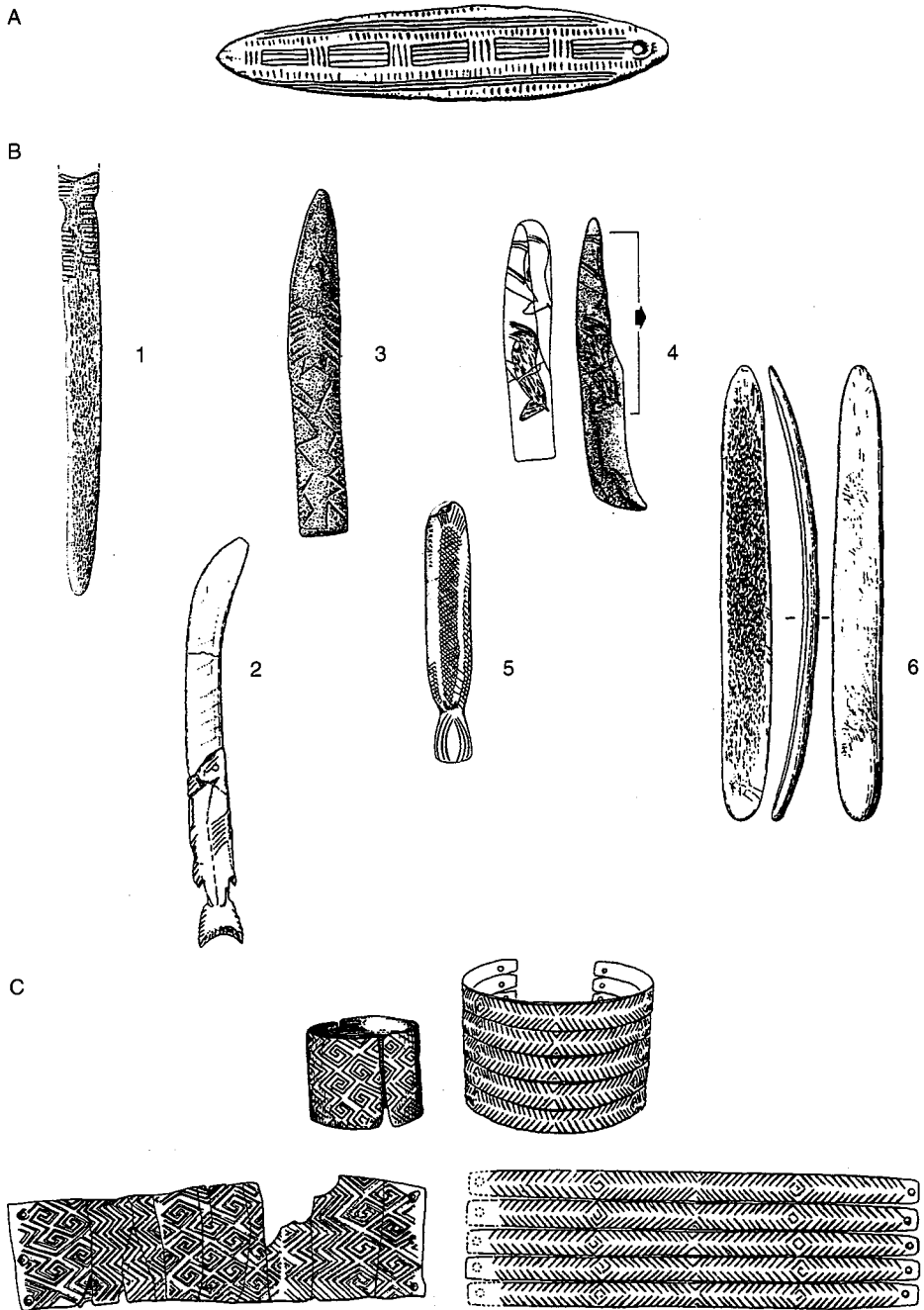


FIG. 18. A) Bramadera de Roche à Lalinde. B) Espátulas-alisadores 1) Isturitz. 2) Cueva Rey de Les Eyzies. 3 y 4) Tito Bustillo. 5) El Pendo. 6) Pech-de-la-Boissière. C) Brazaletes de marfil de Mézine.

— *Bramaderas*. Las bramaderas, churingas, zumbadoras, rombos o placas colgantes (fig. 18 A) son porciones óseas aplanadas, largas y anchas, próximas a lo romboidal, de secciones plano-convexa o elipsoidal, con un orificio en una de sus extremidades. De las dos superficies que liberan suele decorarse una con motivos geométricos simples, en combinaciones seriadas y rítmicas (como el prototipo completo de La Roche en la Dordoña) o con diseños figurativos en «escenas» (p. ej., El Pendo).

Se han relacionado con la «música» o con efectos sonoros, ya que provocan un zumbido al atarse un cordel en el agujero y al hacerlas girar de manera continuada sobre la cabeza o rotándolas paralelas al cuerpo. Las correspondencias etnográficas las vinculan con ceremonias y rituales, sirviendo de vehículo a la voz de los antepasados. Todos los ejemplares conocidos provienen de horizontes culturales de momentos finales del Pleistoceno Superior.

— *Espátulas/alisadores*. Existen otras piezas igualmente alargadas y aplanadas pero más estrechas, que por lo común no ostentan perforación y han merecido varios sustantivos: alisadores, espátulas o paletas (fig. 18 B). Están fabricadas en costilla o asta y se encuentran desde el principio del Paleolítico Superior, si bien comienzan a ser decoradas en el Magdalenense con el recorte en un extremo de una figura de pez o sólo la cola, lo que definiría el prototipo de espátula. Se ignoran por completo sus usos, aunque el estrangulamiento proporcionado por la forma de la aleta caudal del pisciforme permite la suspensión, a la vez que actúa como asidero o mango.

— *Brazaletes* (fig. 18 C). Los brazaletes y diademas ponen de relieve un sentido nítido de ornato personal. Los ejemplos que tenemos documentados en la actualidad proceden sobre todo de asentamientos del Paleolítico Superior de Europa Oriental. Fueron confeccionados en marfil, y los hay de una o más láminas incurvadas por la acción del vapor; los simples no recibieron decoración alguna, pero en los mayores las superficies se rellenan con incisiones rítmicas de motivos geométricos muy elaborados.

— *Cuentas y abalorios* (fig. 7). Por último, este apartado de elementos ornamentales/perforados adquiere una considerable profusión y variedad, así como una amplia horquilla cronológica, puesto que en él habría que incluir a todos los moluscos taladrados con o sin colorear en rojo, las piezas dentarias agujereadas lisas o grabadas con diseños lineales o animalísticos, la multitud de abalorios-colgantes en asta, hueso y marfil, etc.

Los elementos ornamentales a base de cuentas o perlas, a veces de pocos milímetros, entran en escena desde los primeros momentos de la llegada del *Homo sapiens* a Europa y formarían parte de los vestigios más significativos de los empréstitos tecnoculturales entre los hombres modernos y los neandertales, como manifiestan las piezas perforadas-colgantes halladas en contextos industriales de neandertales «aculturados» (p. ej., el Chatelperroniense francés y el Ulluziense italiano).

De toda esa ingente producción de objetos entresacamos las perlas de marfil/asta de reno y los caninos superiores atróficos de los ciervos, que, según parece, tuvieron por sí cierto valor estético-simbólico, ya que fueron copiadas su forma y textura en

otros materiales (hueso, asta, mineral). Asimismo, los análisis tecnológicos de las perlas (White, 1996; Allard *et al.*, 1997), en apariencia piezas insignificantes, están aportando informaciones reveladoras en determinados aspectos socioeconómicos de los grupos del Paleolítico Superior; la cadena operativa o proceso de fabricación de estos adornos parte de la adquisición del asta o marfil, la extracción de esquirlas, conformación de un bastoncillo matriz, subdivisión de las futuras perlas, pulido, perforación, seccionado de las porciones individuales y acabado lustroso, con un coste temporal de 1-2 horas de media para cada elemento.

1.3. OBJETOS DE CARÁCTER «RELIGIOSO»

En este epígrafe, como sucede cuando no sabemos algo con certeza, incluimos todas aquellas piezas de arte mueble que no pueden ser clasificadas en ninguno de los dos enunciados anteriores; es decir, todos los objetos cuya funcionalidad o probable destino desconocemos en la actualidad, de ahí el entrecomillado de lo religioso o ideológico. No obstante, debemos remarcar que algunas piezas encasilladas tradicionalmente aquí presentan huellas y pátinas en sectores concretos fruto de un uso prolongado, como consecuencia de haber permanecido un tiempo prendidas en el ropaje,

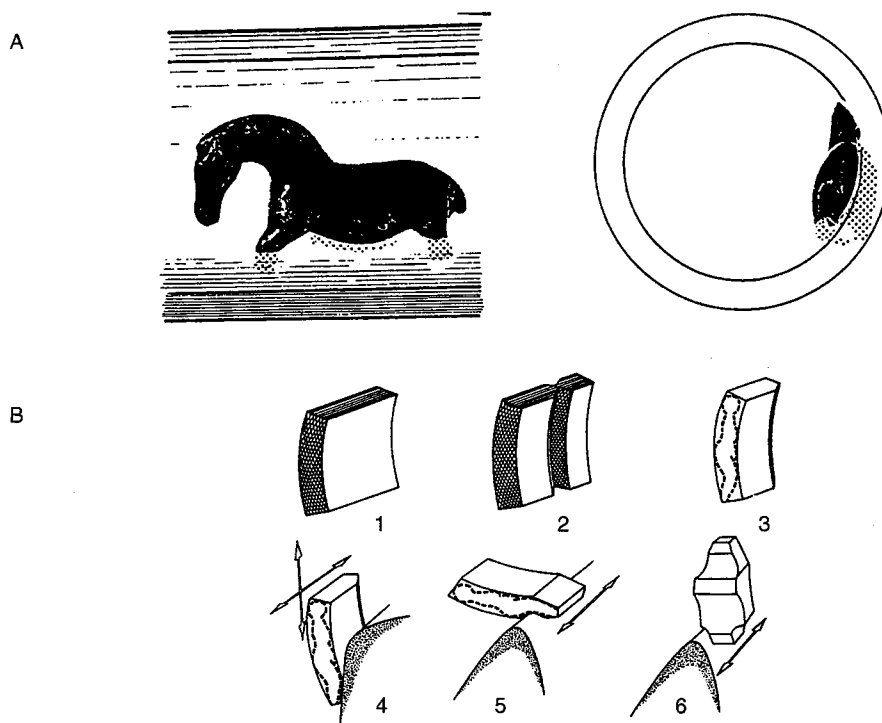


FIG. 19. A) *Caballo de Vogelherd y porción de marfil empleada en su manufactura.* B) *Proceso de fabricación de una figurilla femenina a partir de una porción de marfil.*

transportadas en un «saco», usadas periódicamente y marcadas con añadidos sucesivos, etc., de tal manera que estamos seguros que pronto contaremos con una explicación convincente sobre ellas, gracias a los exámenes exhaustivos y minuciosos que se están llevando a cabo con estos materiales.

Prácticamente todos los objetos bajo esta etiqueta son esculturillas de bulto redondo de animales y figuraciones humanas, masculinas las menos y femeninas las más, realizadas mayoritariamente en marfil y a veces en asta o hueso. La manufactura del marfil (fig. 19) comienza con una esquirla de formato adecuado, lo cual, de entrada, condiciona la forma y tamaño de la obra al quedar supeditada a una porción ósea semicircular o segmento de círculo; la configuración se consigue reduciendo la materia con útiles de sílex y puliendo con abrasivos minerales las aristas, todo en un tiempo estimado alrededor de unos dos días (48 h.) de trabajo.

Como ejemplos ilustrativos citaremos la colección del yacimiento alemán de Vogelherd (fig. 36), el hombre-león de Hohlenstein-Stadel (fig. 35), y los modelos de las famosas «venus esteatopigias» (fig. 39), etc. (cfr. *infra*).

2. Tipos de piezas pétreas

Los instrumentos líticos (raspadores, buriles, puntas...) tallados en rocas silíceas son eminentemente funcionales, aunque unos pocos prototipos solutrenses no resultan todo lo útil que sería previsible, quizás las dimensiones de la pieza y el color del sílex jugaran un papel destacado diferente al utilitario.

Aparte de esto, disponemos de auténticas obras mobiliarias sobre soporte pétreo, como las expuestas a continuación.

2.1 OBJETOS DE USO COTIDIANO

— *Lámparas* (fig. 20). Las lámparas (Beaune, 1987) se clasifican en una primera instancia como de circuito abierto (simple placa subhorizontal o concavidad poco pronunciada natural) en cuanto que desperdician combustible al resbalar éste por la superficie en el estado líquido, y de circuito cerrado que serían las que ahora nos interesan.

Consisten en masas minerales que han sufrido un tratamiento para conseguir una concavidad, con dimensiones que fluctúan entre los 12-20 cm. Las hay muy escuetas, simple ahuecamiento central, o mucho más elaboradas, con mango y decoración. En síntesis, muestran dos partes nítidas: la activa, que corresponde a la cubeta, y la pasiva, que sería el soporte o el reverso; cuando surgen los mangos lo hacen desde el flanco cercano al borde, en forma triangular corta o cuadrangular más o menos alargada, si bien un saliente natural serviría de asidero despejado de la misma masa soporte. Algunos ejemplares poseen hasta vertedero para la evacuación del combustible fundido, que obviamente está acomodado próximo a los labios de la cazoleta. Tienen morfologías variadas, siendo las circulares (ovales, oblongas, subcirculares con mango individualizado) las más comunes. Las litologías de las rocas de base también recorren un amplio espectro, abundando las areniscas, las carbonatadas y las calcitas estalagmíticas.

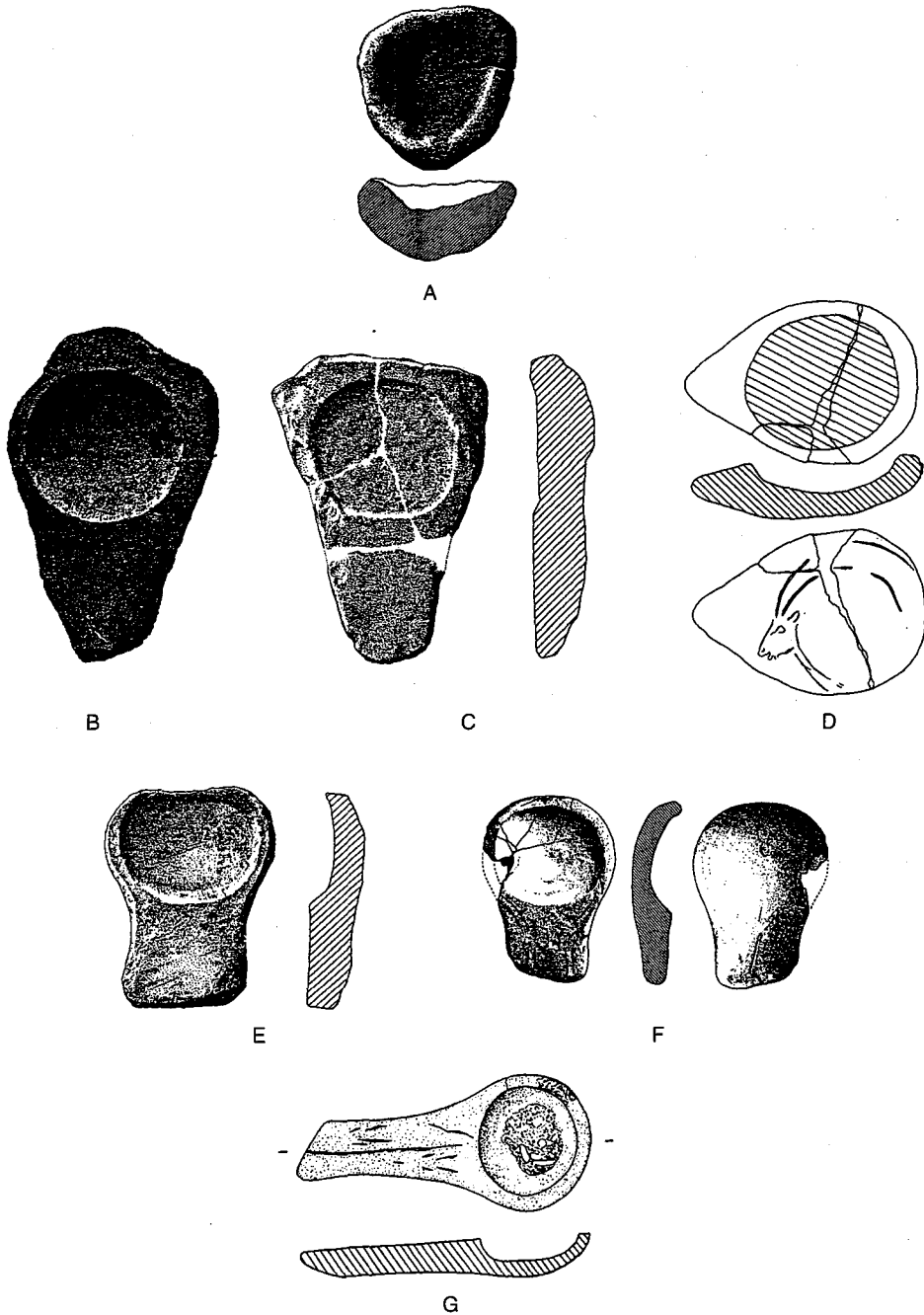


FIG. 20. Lámparas. Lámparas sin mango: A) Rochebécude. Lámparas con mango triangular: B) Solvieux. C) Le Coual. D) La Mouthe (prótomo de cabra en el anverso). Lámparas con mango cuadrangular: E) Solvieux. F) Le Serpent. G) Lascaux (las dos últimas con signos grabados en el mango).

Sobre la técnica de fabricación hallamos asimismo disparidades, como el ahuecado por percusión (piqueteado o martilleado) de un canto, el desbastado del soporte por frotación y abrasión, o la talla de la matriz pétreo con distintos acabados, desde escultura a irregulares.

Respecto a su origen cronológico, diremos que abarcan todas las etapas del Paleolítico Superior y que fueron localizadas en los lugares de hábitat y frecuentación humana más diversos, es decir, cerca de los hogares, en asentamientos al aire libre, en abrigos ocupados e incluso en sitios profundos en el interior de las cavidades. En el caso de estar decoradas, los campos elegidos son los mangos y los reversos; en los primeros, los motivos se circunscriben a signos lineales (ejemplar de Lascaux, fig. 20 G) y trazos aparentemente informes, y los segundos quedan dedicados a diseños animalísticos, aunque la mayoría de pésima factura, destacando el tren delantero de cabra del Magdaleniense Superior de La Mouthe (fig. 20 D) y más que nada la pieza de similar fecha de Abauntz (fig. 8, 4). La discriminación entre lámparas y morteros o cazos, difícil de establecer dada su análoga naturaleza y morfología, se confirma sobre todo por los estigmas dejados por el uso en los respectivos objetos; así, las lámparas mantendrán restos de rubefacción a causa del calor y zonas ennegrecidas por el humo de la llama, aparte de los residuos orgánicos de la combustión de orden macro o microscópicos.

A través de los análisis físico-químicos y la experimentación se han desvelado los mecanismos de fabricación y actividad, de este modo el combustible más adecuado para la alimentación de las lámparas sería la grasa animal de foca, caballo y bovino, por sus temperaturas de fundición bajas, las mechas idóneas son las vegetales y, en particular, las ramitas de enebro, pino o líquenes; para la recarga habrá que aportar un trozo de grasa sólida y si nos trasladamos con la lámpara, por ejemplo, en una cueva, nada mejor que llevar un hueso largo de caballo como «pilas de recambio» en un contenedor estanco y fácil de transportar, sólo tendremos que romper la diáfisis y sacar el tuétano para repostar.

— *Compresores-retocadores.* Los útiles que han llegado a nosotros procedentes del Pleistoceno están confeccionados en piedra y hueso; la materia prima de roca silíceo (todas las variedades del genérico sílex o perdenal) es la más buscada en esos tiempos, por sus cualidades de fractura y filos cortantes, para la obtención de instrumentos líticos tras un proceso de talla y retalla que configura la herramienta deseada para la función pretendida. La operación, simplificada, parte de un bloque pétreo (nódulo) al que con levantamientos continuos de esquirlas, se va reduciendo su volumen y prefigurando una forma con superficies *ad hoc* (núcleo) con el fin de desprender de él productos (lascas y láminas) de talla, de una métrica más o menos estandarizada, que serán transformados por medio de distintos modos de retalla (retoques) en útiles concretos (raspadores, buriles, hojas truncadas, raederas, hojas de dorso, diferentes tipos de puntas, etc.). En la cadena de producción de piezas líticas intervienen instrumentos accesorios, los denominados percutores, que pueden ser blandos (madera, asta, hueso), o duros (canto rodado); para la delineación final del objeto a través del retoque se usan los retocadores y/o compresores (que también son blandos o duros), bien retallando la pieza por percusión o por presión.

En este último estadio fueron empleados algunos cantos que a su vez estuvieron dotados de representaciones figurativas y por tanto deben ser entendidos como arte

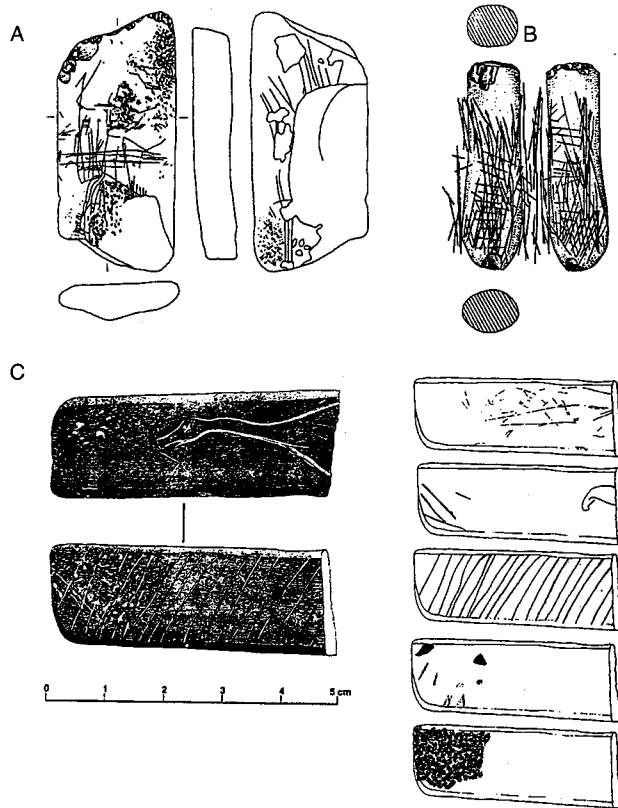


FIG. 21. *Compresores-retocadores*. A) *Gourdan, Magdaleniense Superior*. B) *Las Caldas, Solutrense Medio*. C) *Nerja, Magdaleniense Superior y las fases de relleno-uso del anverso*.

mueble (fig. 21). Por lo general, un retocador-compresor presentará en las extremidades activas las huellas propias del trabajo desarrollado, trazos de impacto, de tal forma que en ocasiones camuflan o desfiguran la decoración.

— *Machacadores, paletas y cazos*. Otros cantos rodados han sido aprovechados para múltiples propósitos, enmarcados en las actividades económicas de los grupos humanos paleolíticos (Beaune, 1997), piénsese en las diversas sustancias tratadas en las tareas cotidianas (huesos, vegetales, frutos...) y en la necesidad de que fueran partidas, trituradas, molidas, etc., o en la posibilidad de utilizar cantos redondeados y otras piedras como modalidades de yunques y soportes; estos instrumentos sólo nos muestran, en el mejor de los casos, estigmas como consecuencia de esas labores y por su banalidad no son elevados a la categoría de obras de arte. Sin embargo, existen ciertos cantos rodados, lajas y piedras ahuecadas o de natural cóncavas cuyo sentido está íntimamente relacionado con la experiencia artística; nos estamos refiriendo a los machacadores de pigmentos, las paletas de color y los cazos localizados en entornos pictóricos. Son reconocidos, además del contexto arqueológico, por conservar

amplias áreas manchadas por lo común de rojo y/o negro, a causa de la manipulación de los colorantes tanto en estado sólido como líquido (Menu y Walter, 1996).

— *Óxidos metálicos* Ya hemos comentado la versatilidad de los óxidos de hierro (hematite, ocre, almagra) dadas sus cualidades desinfectantes, como abrasivo fino y por su capacidad de teñir-pintar prácticamente cualquier superficie. Junto a esto, y al hilo del apartado anterior, determinadas masas minerales fueron modificadas y usadas a modo de lápices; pero asimismo tenemos ejemplos donde la propia porción de ocre bruto recibió un cuidado especial y fue decorada con figuras, p. ej., Lumentxa (fig. 25, 1).

2.2. OBJETOS DE ADORNOS-COLGANTES/PERFORADOS

Los objetos pétreos perforados son abundantísimos durante todo el intervalo temporal que nos ocupa. La «bisutería paleolítica» estuvo basada en piedras de litologías muy diversificadas, hallándose piezas en areniscas, calizas, pizarras... y hasta en ámbares (negro y amarillo), e incluso algunos fósiles. Las formas y tamaños también resultan variados, distinguiendo entre cuentas que engarzadas definirían probables collares/ajorcas/etc., perlas para ser prendidas o cosidas a las ropas, colgantes y otros abalorios. Además de la singular perforación, algunos prototipos de colgantes iban ornados a la vez con incisiones diseñando motivos habitualmente geométricos.

Igualmente incluimos aquí unos cuantos cantos y placas de piedra agujereadas, la mayoría sin decoración, que según Corchón (1987) efectivamente recuerdan a tenor de su peso y morfología a los lastres de redes y anzuelos, pero que en ocasiones están grabados y forzarían el verlos como colgantes.

2.3. OBJETOS DE CARÁCTER «RELIGIOSO»

Las obras artísticas en piedra cuyo valor ignoramos asumen los mismos caracteres que aquellas que prefirieron las sustancias orgánicas como soporte (cfr. *supra*).

Valgan varios ejemplos para ilustrar esa fenomenología. Disponemos asimismo de ejemplares de venus esteatopigias, figurillas esculpidas de rasgos femeninos, realizadas en distintas variedades rocosas, como las rocas carbonatadas de la conocida Venus de Willendorf y la menos popular de Tursac, o la serpiente que confiere un panorama muy abigarrado (amarillos y verde) a las esculturillas de mujeres del complejo cársico italiano de Grimaldi (fig. 45, 1-4).

Los materiales de arenisca ofrecen menos resistencia a la talla de figuras, lo cual facilitó el desarrollo de las espectaculares colecciones animalísticas en bulto redondo de los talleres pirenaicos de Duruthy (fig. 51, 1-2) e Isturitz.

En este último apartado cabría el repertorio de placas-plaquetas, cantos y bloques que albergan motivos grabados y/o pintados de diferentes temas y que no han visto alteradas sus formas naturales, es decir, se usaron de manera directa tal como fueron recogidos, no soportaron ningún tipo de tratamiento ni regularización de su contorno, a excepción de unos escasos ejemplos, entre los que está el canto de cuarcita del Magdaleniense Inferior cantábrico de Entrefoces (Fortea *et al.*, 1990), al que a través de la talla y el posible pegado de cabello se transformó en un rostro humano.

CAPÍTULO 8

TÉCNICAS ARTÍSTICO-DECORATIVAS

Las técnicas comúnmente empleadas en la confección de obras portátiles o en la decoración de las mismas coinciden con las del grupo de grabados, relieves e incisiones aplicadas a todos los distintos tipos de soportes que hemos descrito, tanto los orgánicos como los inorgánicos. Sin embargo, las técnicas pictóricas quedarían ceñidas a los soportes pétreos, y, en concreto, a las plaquetas y bloques, y más que nada las de Parpalló (Gandía, Valencia) (figs. 56-66), esto sin menoscabo del uso de los colorantes (hematites) como complemento técnico (abrasivo) y para enfatizar los surcos en algunos grabados y así destacar quizás la figura, a modo de relleno de pasta roja (p. ej., bastón del Castillo —fig. 48, 8—). En los soportes pétreos del yacimiento valenciano la gama cromática de las pinturas recorre un amplio espectro, con colorantes negros, amarillos y rojos; las técnicas de aplicación varían entre los trazos continuos que perfilan los contornos de animales y signos, las tintas planas que cubren toda la anatomía de los cuadrúpedos o de manera parcial en tan sólo el tren delantero, y hasta las combinaciones pluritécnicas entre los pigmentos y distintas modalidades de grabados, que resaltan y delimitan las siluetas de los zoomorfos.

Pero lo normal, pues, a nivel cuantitativo y generalizado, sería encontrar piezas mostrando diseños a base de incisiones. Existen bastantes estudios que han tenido como objeto la determinación de los sistemas de grabar, ahuecar, etc.; aquí aludiremos a los más habituales y consensuados. Los instrumentos más adecuados para trabajar las sustancias duras (hueso, marfil, piedra) son los fabricados en sílex, bien útiles estandarizados (distintos tipos de buriles) o en ocasiones simples lascas. Los trazados que dejan en las superficies afectadas serían en principio dos: grabados de sección simétrica en V y en U, dependiendo del ataque perpendicular del buril sobre el soporte y del modo de profundizar la incisión; si el ángulo es inferior al recto, provoca una disimetría en ambas variantes (fig. 22).

Para exponer las modalidades más corrientes de los trazos grabados sobre objetos artísticos traeremos a colación los casos detectados en las plaquetas del extraordinario yacimiento de Parpalló (fig. 23), sin atender al probable orden cronológico de los mismos. En primer lugar, distinguimos el trazo simple o *monolineal*, donde el silueteado del motivo se lleva a cabo con un único trazado; el trazo doble o *bilineal*, cuando el contorno está hecho por dos trazados paralelos; el trazo *múltiple* consiste en perfilar el diseño con la sucesión de pequeñas incisiones cortas subparalelas no muy agrupadas, de manera que entre líneas quedan espacios libres, y estaríamos ante el *estriado*, cuando esa agrupación de los trazos es mayor y apenas podemos percibir

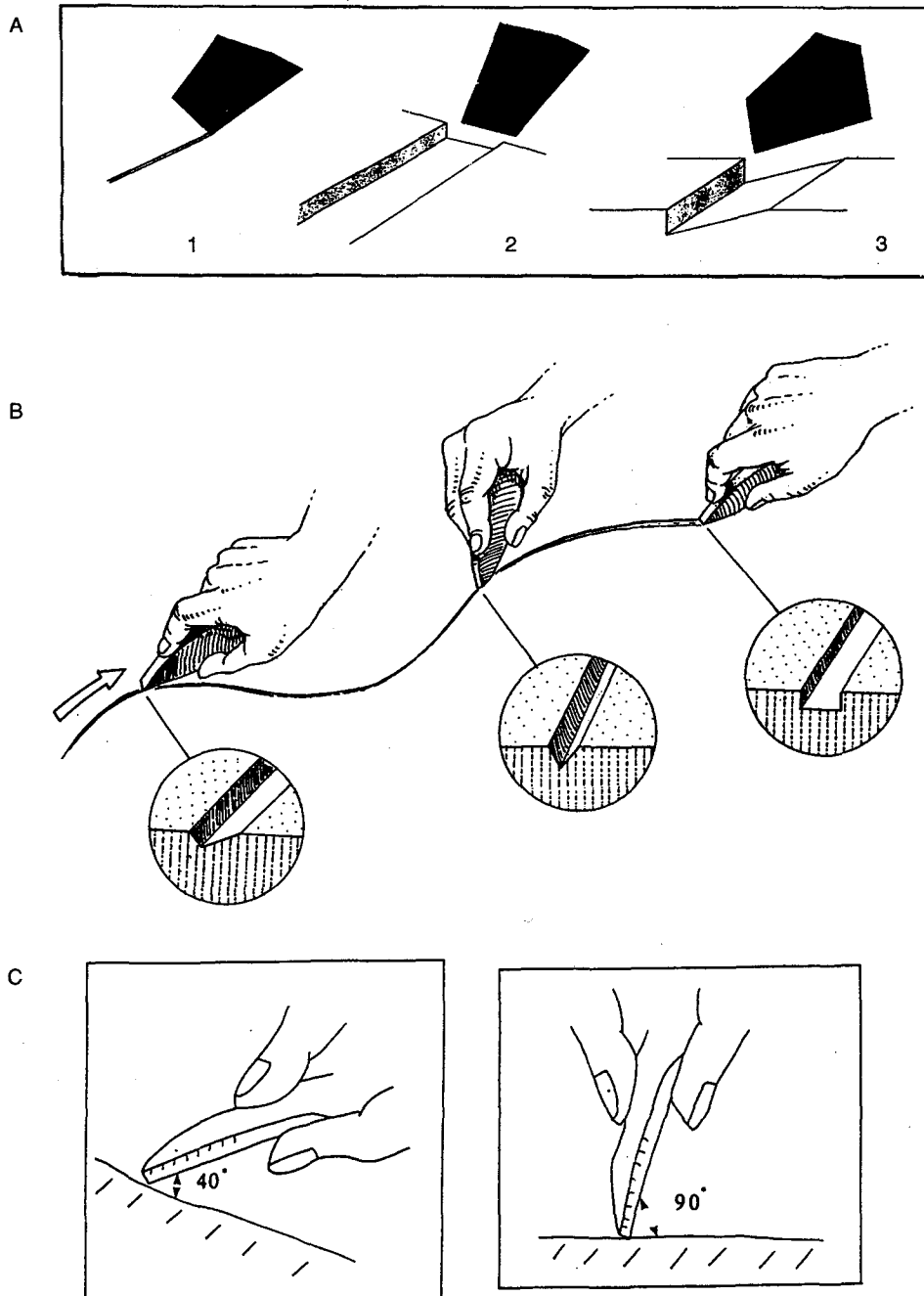


FIG. 22. A) Distintos trazos conseguidos con un buril: 1, fino, 2, en U, 3, en V disimétrico. B) Evolución de la sección del trazo en función de las inclinaciones de la mano. C) Diferentes ángulos de ataque del buril sobre la superficie del soporte.

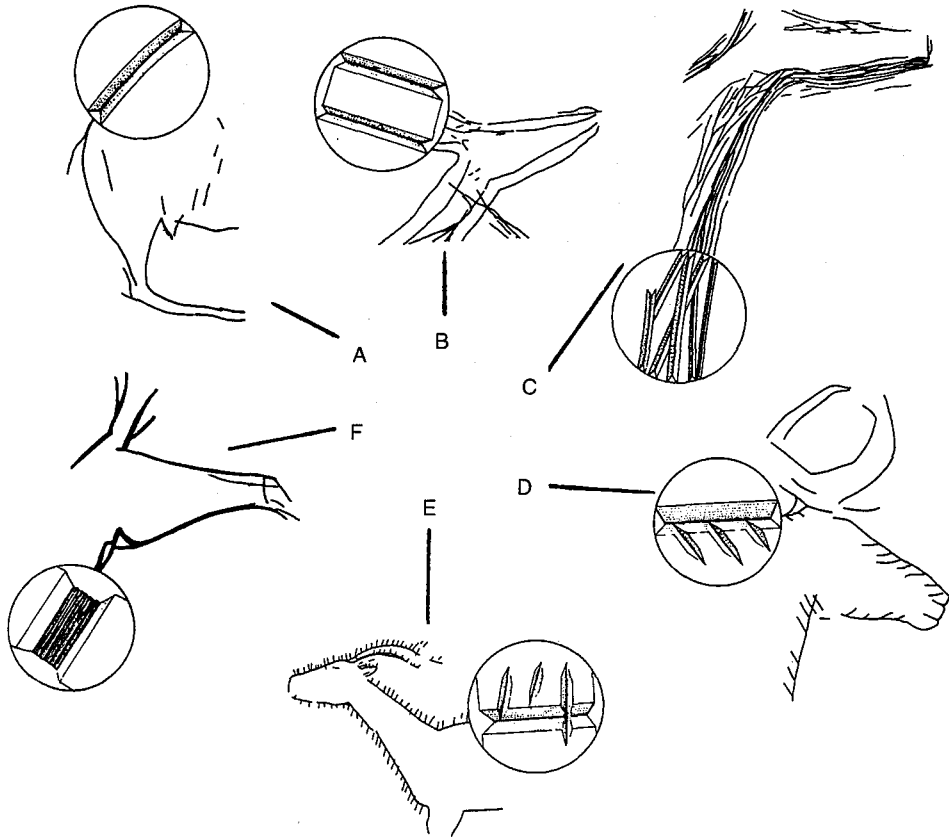


FIG. 23. Tipos de grabados: A) Trazo simple. B) Trazo doble. C) Trazo múltiple estriado. D) Trazo en «alambre de espinos» simple interior. E) Trazo en «alambre de espinos» desmañado exterior. F) Trazo anacalado, ancho y poco profundo, próximo al surco.

el soporte. Cuando a un grabado simple se le adosa de forma más o menos perpendicular pequeños trancitos tenemos el *alambre de espinos*, que presenta dos versiones: simple hacia el interior (los trancitos perpendiculares parten del contorno de la figura hacia adentro siguiendo cierta organización), y desmañado hacia el exterior (los trancitos en cuestión están desorientados y surgen sobre todo hacia el exterior de la figura). El trazo *acanalado* mantiene dos ángulos en su sección y es ancho-poco profundo sin llegar al surco; al repasarse el trazo puede aparecer el aspecto bífido en el fondo de la incisión.

Por otra parte, los trazos impresos en la mayoría de los soportes óseos favorecen otro tipo de aproximaciones técnicas (Fritz, 1999). La estructura microscópica del filo del útil lítico, por lo general, buril, manifiesta ciertas irregularidades debido a su propia génesis (esferas de cuarzo, microfósiles), esas irregularidades producen una serie de microestrías sobre el hueso (anchas, delgadas, distancias constantes entre ellas, etcétera), en el fondo del trazo, lo que se conoce como «código de barras» (fig. 24 A),

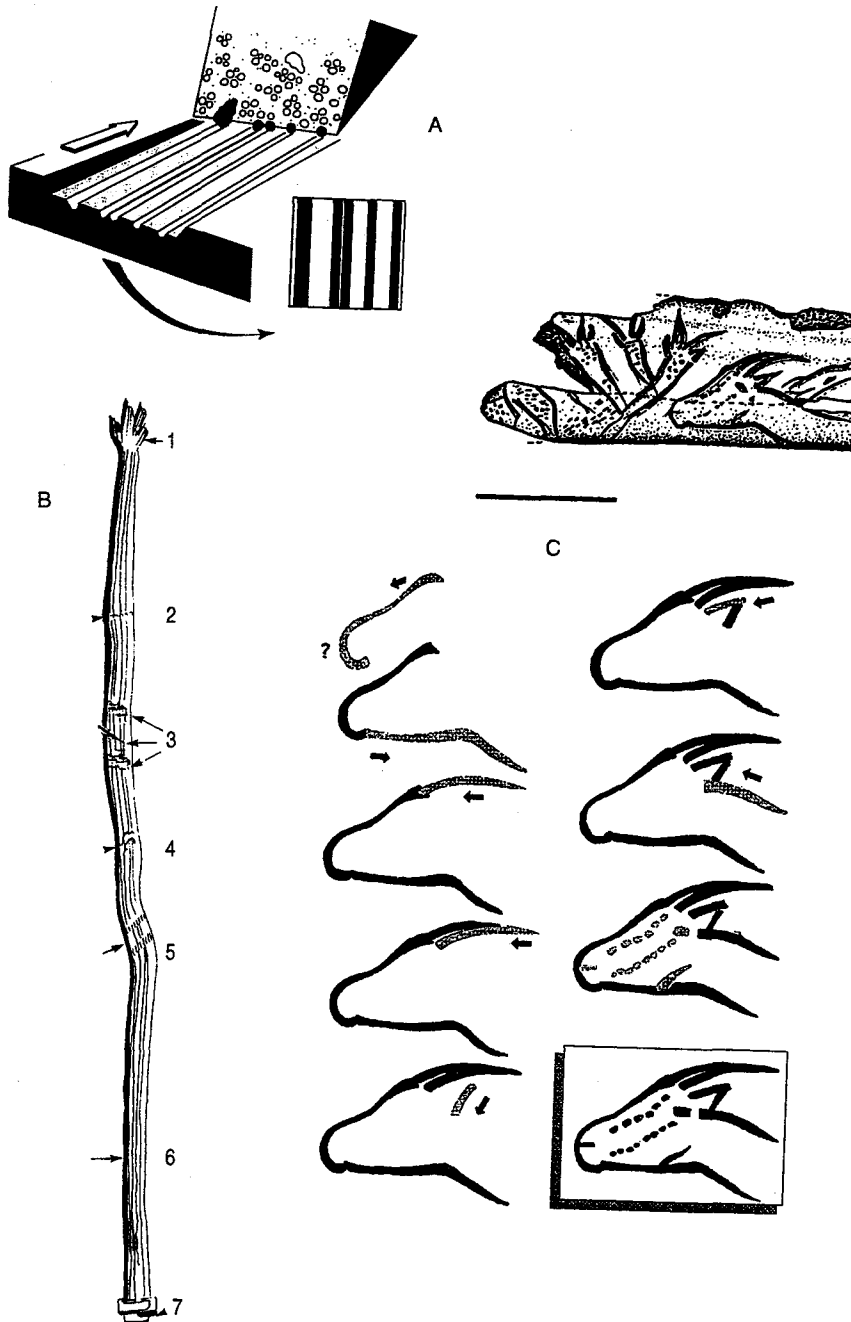


FIG. 24. A) Microestrías o «código de barras» dejado por un buril de sílex sobre un hueso. B) Génesis del trazo: 1) ataque del trazo, 2) cambio de presión, 3) estigmas de accidentes, 4) estigmas de dirección, 5) cambio de dirección, 6) código de barras, 7) fin del trazado. C) Proceso gráfico de la cabeza de cáprido de La Vache.

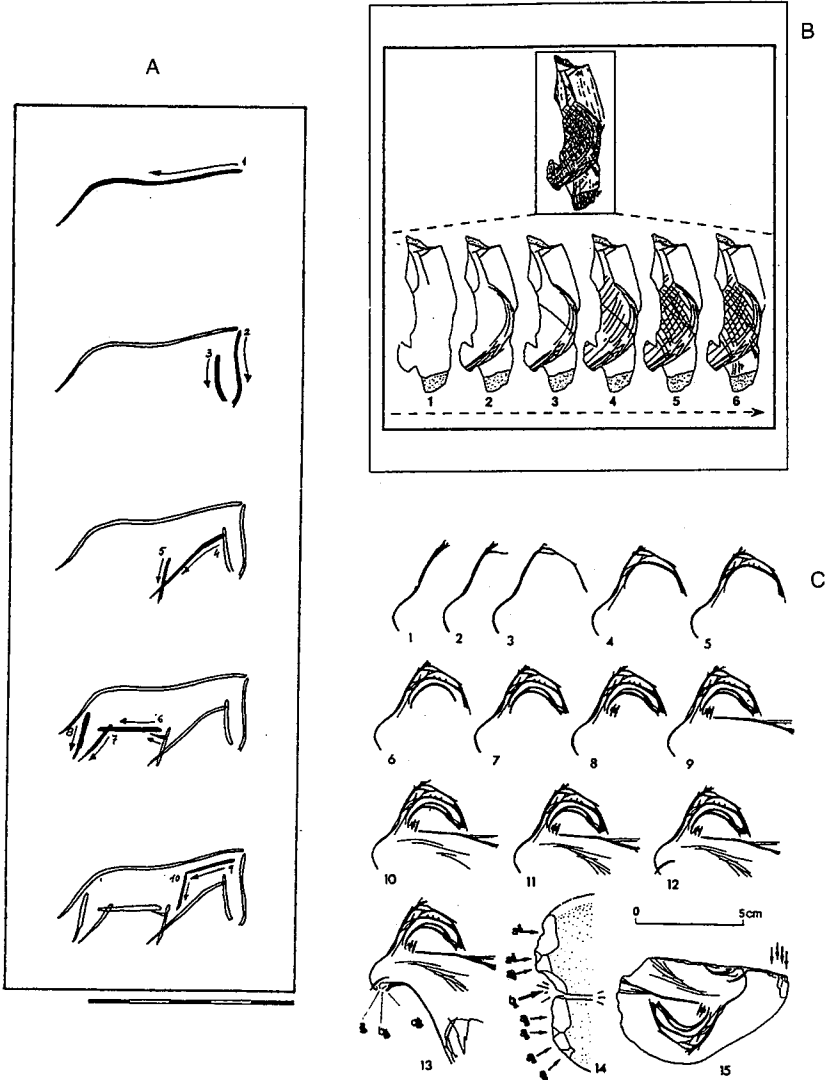


FIG. 25. A) Placa de Lumentxa. B) Hueso de La Madeleine. C) Canto utilizado de Cabônes.

característico de una materia prima silíceas en particular, lo cual identifica el tipo de útil usado en un trazado, la intervención de varios útiles en una misma obra o del mismo en varias. A la vez, el gesto del trazado (ataque de inicio, cambios de presión y en la dirección, fin del trazo) deja también ciertas marcas muy peculiares en la incisión (fig. 24 B). Todo esto, junto a los ángulos de ataque del buril, las superposiciones de las líneas, las direcciones de los trazos y los aspectos estilístico-formales, permite reconstruir el proceso gráfico (figs. 24 C y 25 B) de la representación y, por ende, la autoría, el territorio de influencia de los/as artistas, tradiciones culturales, etc.

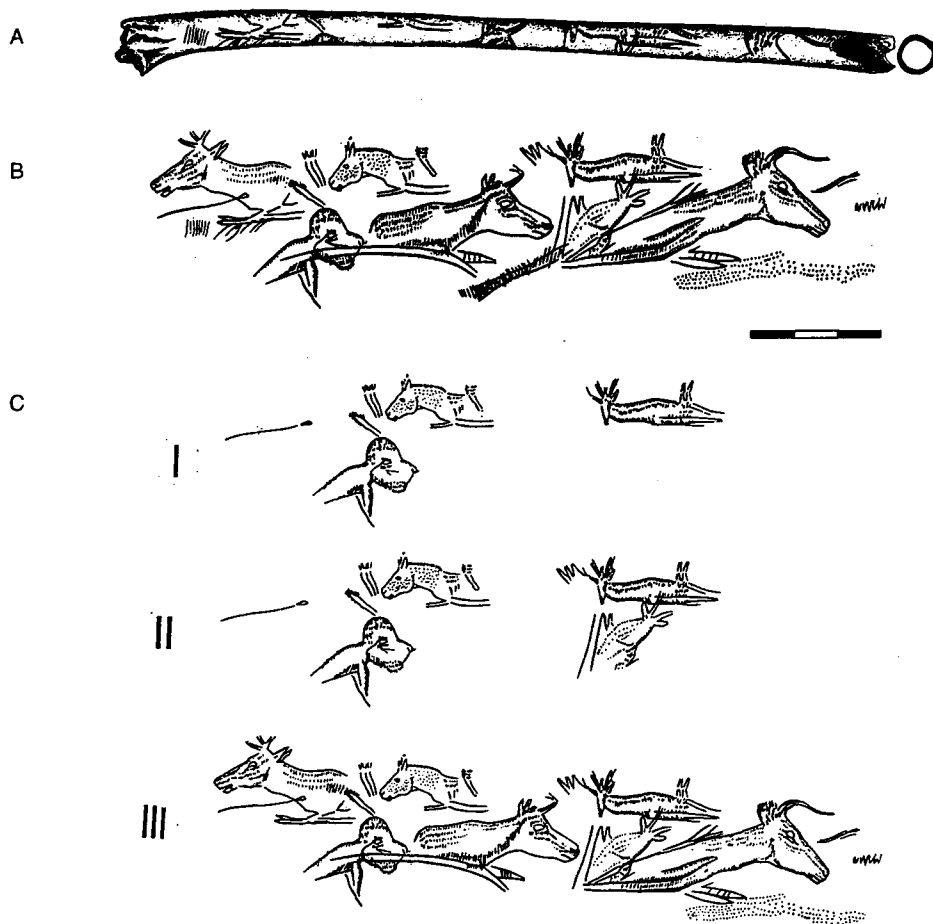


FIG. 26. A) Hueso de ave de Torre. B) Desarrollo de la decoración pericircular. C) Fases del proceso gráfico.

Sin embargo, en los soportes pétreos, para estos fines resultan muy válidas las superposiciones de trazos; sirvan algunos ejemplos, como la silueta simple de caballo de la placa de hematites del Magdaleniense Superior de Lumentxa (Barandiarán, 1984) (fig. 25 A), donde se deduce un orden de realización empezando por la curva cérvico-dorsal y la cabeza del équido, para añadir con posterioridad el resto de la anatomía. Algo similar vemos en un pájaro grabado sobre hueso del yacimiento de La Madeleine (Cremades, 1989) (fig. 25 B), pues el diseño se comenzó por la cabeza-cuello, fue continuado por el pecho y concluido con los retoques interiores y patas. En la figura 25 C mostramos el proceso de la silueta izquierda de un cáprido sobre canto del yacimiento de Cabônes (D'Errico y David, 1993), que, si lo comparamos con el mismo tema de la figura anterior (cáprido de La Vache, fig. 24 C), podemos comprobar cómo ambos/as grabadores/as perfilaron primero la cara del animal,

pero a partir de ese momento prosiguieron las figuras por caminos divergentes: resto de la cabeza para añadir después el cuerno, oreja y despieces internos en el caso de La Vache, y cornamenta para acabar con la boca en el de Cabônes.

El orden de relleno del soporte mueble nos acerca a los esquemas espaciales-mentales de los/as autores/as y sus estructuras compositivas. Por ejemplo, Barandiarán (1973-1984) al estudiar el tubo de Torre pudo determinar, gracias a las superposiciones de los motivos, tres fases en el proceso gráfico (fig. 26), el cual no seguía un esquema «normal» desde nuestra óptica de ir grabando, pongamos por caso, de izquierda a derecha organizando las figuras y cubriendo la superficie, sino que se hizo por saltos, reservando huecos intermedios donde al final fueron encajados los diseños más complejos. Esto mismo —el acople de los motivos en un *universo definido en la mente del artista*— ha sido comprobado en bastantes obras mobiliarias. Para experimentar esta problemática, con un objetivo didáctico en nuestras clases, hemos propuesto a los alumnos que dibujaran un animal sobre un folio en blanco, los resultados mayoritarios centraron la figura en función de los límites preestablecidos del rectángulo de una carilla, no ocurriéndosele a nadie utilizar sólo un ángulo, ni mucho menos iniciar el dibujo en un lateral y, al continuar el trazo y faltar papel, girar el folio 180 grados para terminar el contorno por la otra cara, como al parecer sucedió con una experiencia análoga con esquimales a principio de siglo.

Hay que tener en cuenta que todo lo dicho arriba se llevó a cabo sin esbozos previos o trazos para el encuadre, al revés de lo advertido en unos pocos paneles de arte rupestre; estos elementos de ayuda técnica no son reconocidos en la mayor parte de las colecciones muebles. Para ilustrar algunas excepciones véase la figura 27 C, donde reproducimos varias líneas de esbozo en la ejecución de unos animales (área triangular para las cabezas, ángulo en la quijada y cuerpo de un caballo) de la placa de Villaalba (Jimeno *et al.*, 1995), pero los trazos prefiguran la anatomía del animal, no el enmarque sobre el soporte de los motivos.

Por otro lado, la decoración de las piezas mobiliarias se encuentra condicionada por la naturaleza del soporte y sus dimensiones. Al hilo de esto, deslindamos tres tipos de soportes básicos: alargados, planos y cilíndricos (Delporte y Mons, 1977). Estos soportes liberan diferentes superficies que son susceptibles de decorar, determinando por ello la obra; esos espacios disponibles originan el *campo visual*, que es el «... área abarcada mentalmente por el grabador prehistórico sobre la que distribuye de modo racional los elementos integrantes de la composición pretendida» (Barandiarán, 1984: 127). Ante el campo real del soporte, el/la autor/a puede reaccionar de varias maneras, bien intenta acaparar todo el campo físico disponible encuadrando así la figura (véanse los rodets 1 y 3 de la fig. 16), o acomodar el motivo forzando su disposición con distintas soluciones, a veces acertadas (cabezas vueltas, patas repliegadas), aunque en otras ocasiones menos afortunadas que conllevan hasta deformaciones (desde nuestro punto de vista actual, sin repercusión en los/as paleolíticos/as), como grabar la cuerna de natural hacia atrás de los cápridos hacia adelante (fig. 28 A1) o la atrofia de la cornamenta de un gran ciervo macho (fig. 28 A2)..., los animales quedan como constreñidos y atrapados por el soporte.

A tenor de esto, y partiendo de la clasificación de los soportes de Delporte y Mons, Barandiarán (1984) define una tipología de los campos mobiliarios y las tendencias en su ornamentación; tendríamos así los campos cilíndricos, los aplanados y los volumétricos.

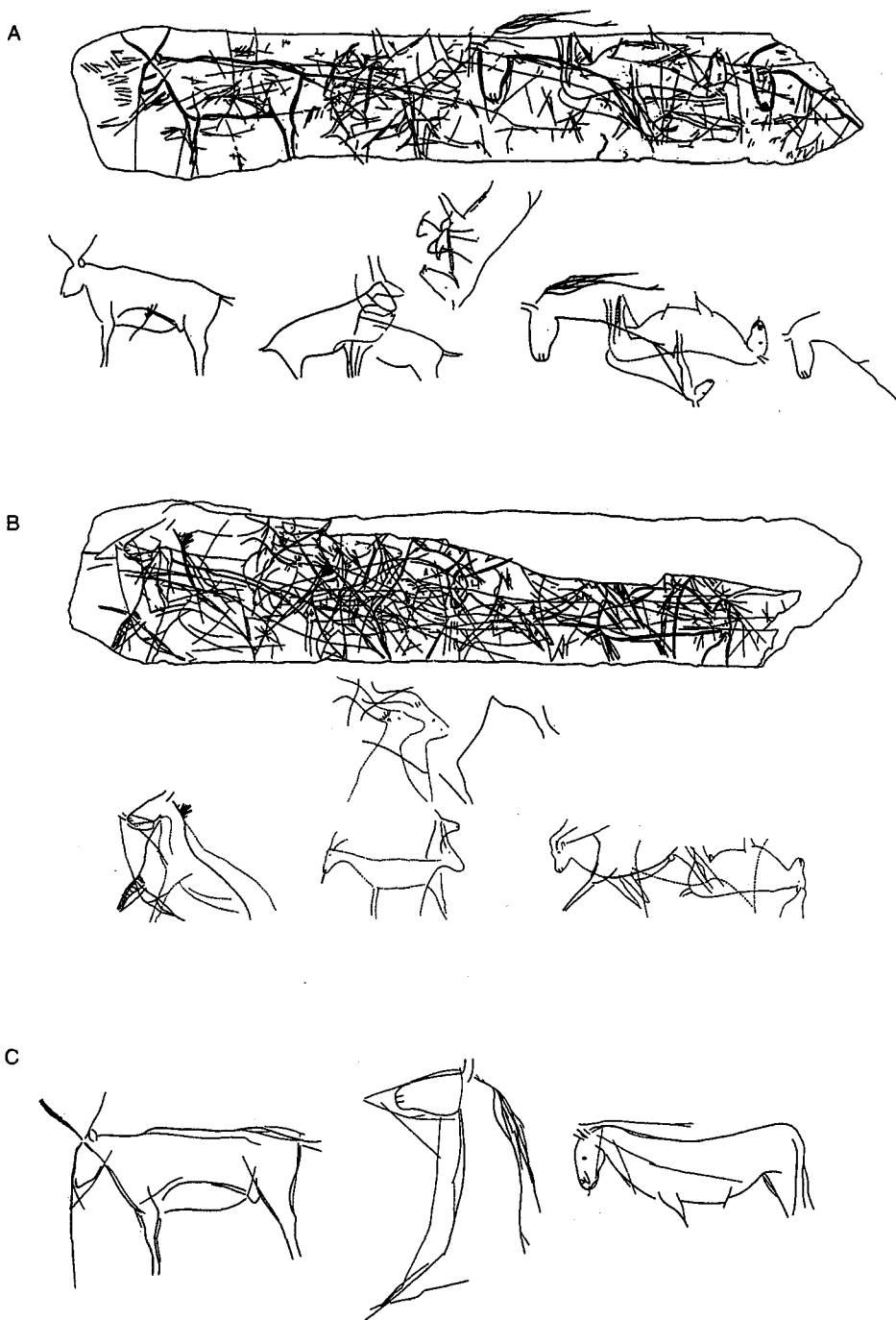


FIG. 27. Placa de Villalba. A-B) Anverso y reverso de la placa y calco sintético de los principales animales. C) Sistemas de enmarques y esbozos.

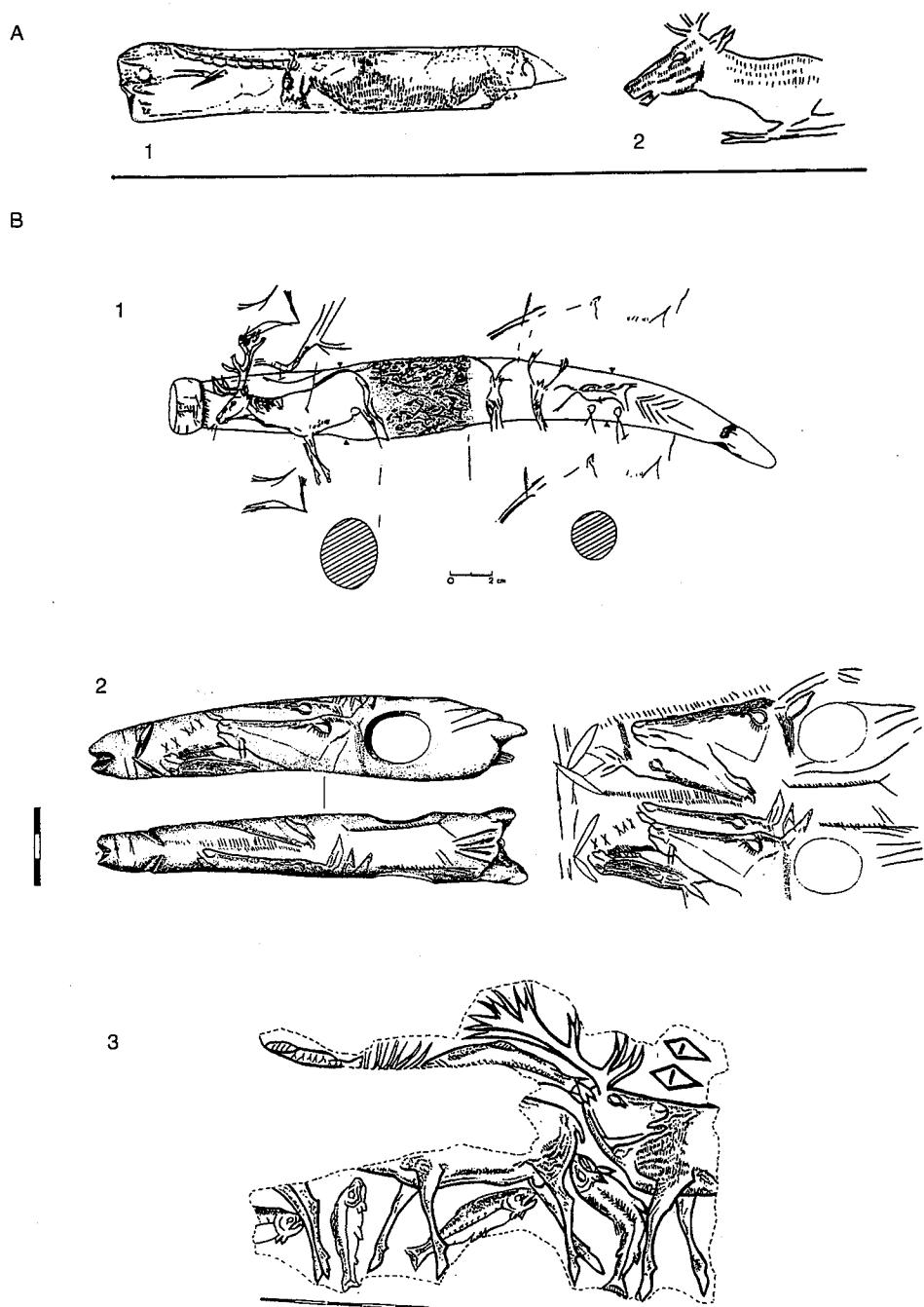
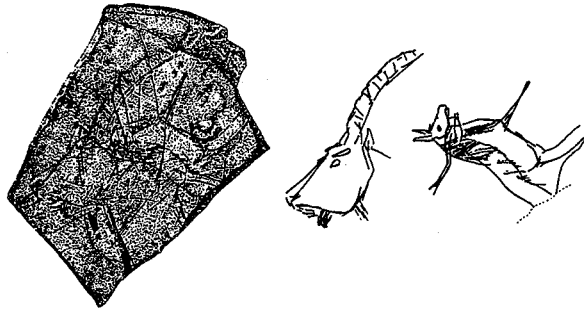
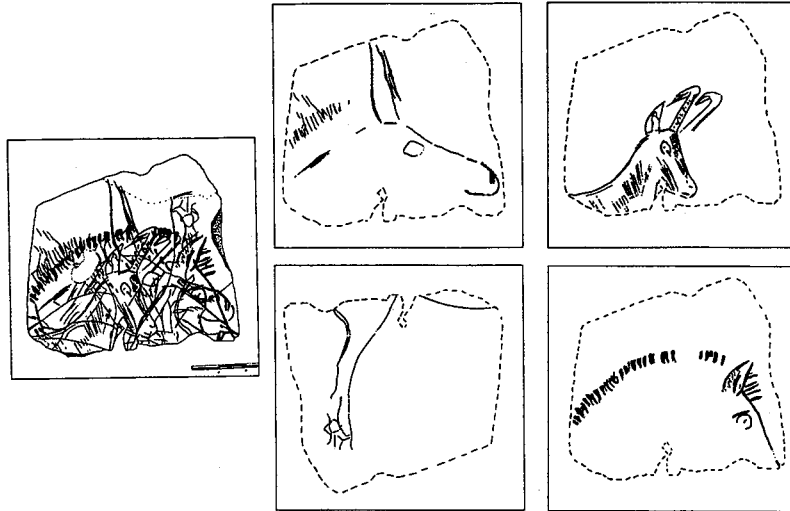


FIG. 28. Adaptaciones al soporte. A) Deformaciones: 1) Cáprido de Mas-d'Azil, 2) Ciervo del tubo de Torre. B) Decoración pericircular. 1) Bastón de La Vache, 2) Bastón de El Pendo y desarrollo de la decoración, 3) Desarrollo de la decoración del bastón de Lortet.

A



B



C



FIG. 29. *Plaquetas:* A) *Plaqueta de Las Caldas* y reproducción sintética de los motivos. B) *Plaqueta de Gourdan* y reproducción sintética de los motivos. C) *Plaqueta de La Marche*. *Juegue a buscar las figuras:* Entre otros muchos motivos, podemos ver en la mitad inferior dos caras humanas de perfil una enfrente de la otra; más o menos centrado aparece la figura de un oso mirando a la derecha. Al girar la lámina 180° descubriremos la silueta de otro carnívoro en perspectiva lateral izquierda y en el ángulo inferior derecho una figura humana completa de pie.

En los cilíndricos, huesos largos y astas de cérvidos, los imperativos del soporte nada más permiten dos posibilidades: decorar lo que podría ser una sola «cara», con lo cual se trabajaría sobre un campo semicilíndrico, o grabar toda la superficie. Esta última opción implica un gran dominio técnico y esfuerzo intelectual, calificado por Delporte de «hazaña artística», puesto que ni el/la autor/a ni el espectador perciben en todo momento la obra completa, siendo necesario para su total contemplación hacer girar el objeto sobre el eje longitudinal (exactamente igual que esas impresiones de imágenes que portan algunos de nuestros lápices) o su impronta al desplazarlo sobre un plano, como aquí tenemos la oportunidad de exponer (figs. 15, 4; 26; 28 B; 72 B1-3). Este sistema es conocido como visión o decoración pericircular y con él se representan elementos zoomorfos, signos y a veces antropomorfos, al parecer interrelacionados entre sí a modo de escenas, y curiosamente las figuras además suelen guardar una exquisita proporción de formas sin que hayan sido vistas completamente mientras se realizaban.

Cuando el soporte, aun siendo cilíndrico, mantiene un ligero aplanamiento, la decoración global queda acotada como por dos campos laterales delimitados por pequeñas bandas de signos, relieves naturales, aristas y/o formas artificiales. Valga el ejemplo que el propio autor que seguimos ofrece: el bastón perforado de El Pendo (fig. 28 B2) con ciervo-cierva contrapuestos en una cara y en la otra dos ciervas paralelas al lado de una cabeza equina, enmarcadas por signos cortos: entalladura fálica, perforación.

Por su parte, los soportes aplanados manifiestan de entrada la posibilidad de utilizar dos caras, ya sean plaquetas pétreas, huesos planos o placas óseas. En general, sólo se usa una cara y, a menudo, cuando se decoran las dos, los motivos figurados tienden a ser complementarios (p. ej., macho-hembra) o a incluir algún elemento parecido que actúa de cohesión temática entre sendas superficies.

Por último, en los soportes óseos volumétricos, que poseen tres o más caras, como las azagayas de secciones triangulares o cuadrangulares, lo común es hallar diseños simples o combinaciones de signos dispuestas en series repetidas.

En cuanto a los soportes pétreos, las plaquetas encierran figuras enmarañadas, de visión difícil y complicada por el entrecruzamiento de líneas, a veces muy someras, que requiere de iluminación adecuada y una paciente lectura de los trazos para descubrir el contenido, aislando cada imagen grabada, algo así como jugar a «¿Dónde está la cabra?» (fig. 29), asimilando con el ejemplo el entretenimiento de percepción visual de nuestros días (*¿Dónde está Wally?*). Muchas de las superficies de las placas han sido reutilizadas, regrabadas en sucesivas etapas con diferencias temporales, sería, por tanto, un arte pasajero, de ahí que esas circunstancias condujeran a pensar, entre otras cosas, en los soportes de aprendices.

En resumen, verificamos que la decoración en los soportes líticos planos suele, que no siempre, ser anárquica con un acusado sentido efímero, que la de los cilíndricos se adapta a ellos de modo pericircular, en filas o en series afrontadas, que en las óseas volumétricas los temas abstractos llegan a ser recurrentes, y que los soportes macizos (bloques) están destinados a la escultura o relieve. Pero si queremos ser más sintéticos aún, en base a los autores que han tratado la cuestión, podemos decir que en los soportes pétreos opera una tendencia decorativa sin orden contra la organización en los orgánicos.

CAPÍTULO 9

TEMAS MOBILIARES

En todos los soportes y tipos de piezas artísticas muebles del Pleistoceno Superior los temas figurativos plasmados resultan muy constantes y reiterativos, de tal manera que es factible reducirlos a una terna fundamental, esto es: antropomorfos (con formas humanas), zoomorfos (figuras de animales) e ideomorfos (diseños lineales, geométricos o abstractos).

No obstante, antes de proseguir, debemos hacer la siguiente salvedad. Varios autores han llamado la atención sobre el hecho de que las clasificaciones o identificaciones de las manifestaciones artísticas del pasado las llevamos a cabo hoy en día con nuestros esquemas mentales, cuando probablemente somos diferentes a individuos de nuestra misma especie pero con un sistema subsistencial basado en la predación unas cuantas decenas de miles de años atrás. Las tipologías y repertorios temáticos los sustentamos en las formas y quizás estemos definiendo un arquetipo o tema figurativo que en origen no asumió el significado que le otorgamos en la actualidad; o sea, cuando en una costilla vemos grabado un caballo, inexorablemente catalogamos la figura como el tema animalístico *caballo*, sin saber si la intención de quien lo grabó fue expresar el concepto «caballo». Otro ejemplo para ser más claros: la tradición judeocristiana representa el concepto de Paz con la paloma bíblica que regresó al Arca de Noé con una rama de olivo en el pico, si la tuviéramos que clasificar formalmente (desconociendo su simbología), sólo nos quedaríamos en el tema animalístico *paloma*, y a lo sumo *paloma andando* al fijarnos en el motivo vegetal. En definitiva, siguiendo a Panofsky, estamos plateando el doble contenido de cualquier imagen: preiconográfico o identificación literal de un motivo e iconográfico o interpretación del mensaje simbólico que encierra.

1. Antropomorfos

Entre los motivos que aluden de una u otra manera a la temática humana separamos las piezas por género, masculinas y femeninas, pues incluso observaremos divergencias en los tratamientos, así como momentos álgidos y de declive en su producción. Del mismo modo, y dada la parquedad de la mayoría de los diseños, preferimos designar este tema como antropomorfo y no con la categorización de, por ejemplo, figuras humanas.

Con el propósito de seguir una exposición unitaria y simplificada, a pesar de poder ser algo forzada, comentaremos ambos subtemas (masculino y femenino) según

un mismo esquema que distingue entre figuraciones parciales y totales, y, en éstas, los retratos, siluetas y figuras humanas.

1.1. MASCULINOS

En verdad, de lo primero que hay que dejar constancia es del escaso número de imágenes que admiten ser clasificadas nítidamente como masculinas. El tema está muy poco desarrollado a lo largo de la dinámica del Arte Paleolítico, así pues, los ejemplos que a continuación citaremos no alcanzan una acusada incidencia cuantitativa desde una óptica global.

Las figuraciones *parciales* serían aquellas que conforman el todo representando sólo una parte (sinécdoque), entendiéndose la frase de *una parte por el todo* siempre que el fin del autor/a fuera despejar el «concepto humano» tanto masculino como femenino a través de un rasgo anatómico individualizador y característico, que por lo común es lógico que recaiga en los atributos que ayudan a disociar el dimorfismo sexual: el pene en el caso del hombre y los senos-vulva en el de las mujeres. De esta forma, el tema antropomorfo masculino parcial estaría integrado por elementos de índole fálico, como ciertos bastones perforados (cfr. *supra*) con el relieve del glande en un extremo (fig. 13), y algunos otros más realistas como el que decora una varilla de La Madeleine, sobre el cual tendremos oportunidad de volver más adelante.

Respecto a los diseños totales, es muy problemático hablar de *retratos*, no obstante, contamos con un yacimiento (La Marche) de plaquetas con grabados que cabrían en esa categoría. En la figura 30 A incluimos una pieza donde contemplamos en visión frontal a un hombre maduro, con una serie de detalles que lo alejarían del intento de plasmar un genérico de figura humana y lo aproximarían a la caricaturización o esbozos de un personaje concreto. Pero los retratistas masculinos parece que nada más trabajaron en el Magdaleniense III de La Marche; en efecto, este yacimiento es excepcional en cuanto a los temas tratados y resulta muy raro encontrar grabados de hombres que no provengan de ese sitio, de tal modo que la mayoría de los ejemplos que veremos en este apartado proceden de allí.

Las *siluetas* masculinas tampoco son demasiado abundantes. Las reconocemos por su actitud itifálica o por las pilosidades faciales, junto con la ausencia de pechos destacados; si carecen de esos complementos serán consideradas como indeterminadas o asexuadas. En la figura 30 B tenemos dos contornos de hombres en una plaqueta de La Marche, uno mantiene los brazos levantados, el cuerpo en perspectiva frontal y la cabeza de perfil, y el otro en silueta con las manos extendidas hacia adelante. En otra plaqueta del mismo yacimiento se aprecia una nueva silueta masculina, esta vez barbada y adosada a una mujer sedente (fig. 30 C), también barbado estaría el torso en perfil izquierdo localizado en el Magdaleniense Medio de Isturitz (fig. 30 D). Para ilustrar las siluetas itifálicas traemos los modelos, igualmente del Magdaleniense Medio, sobre plaqueta del mismo Isturitz, y del fragmento de rodete de Mas-d'Azil (figs. 30 E y F). Un caso carente de mamas aunque de género bastante impreciso lo hallamos en la pieza ósea, de cronología afín a los anteriores, exhumada en Laugerie-Basse (fig. 30 G).

Por último, como pauta general, las *figuras humanas masculinas* manifiestan una patente bestialización, es como si hubieran sufrido un proceso de hibridación entre el

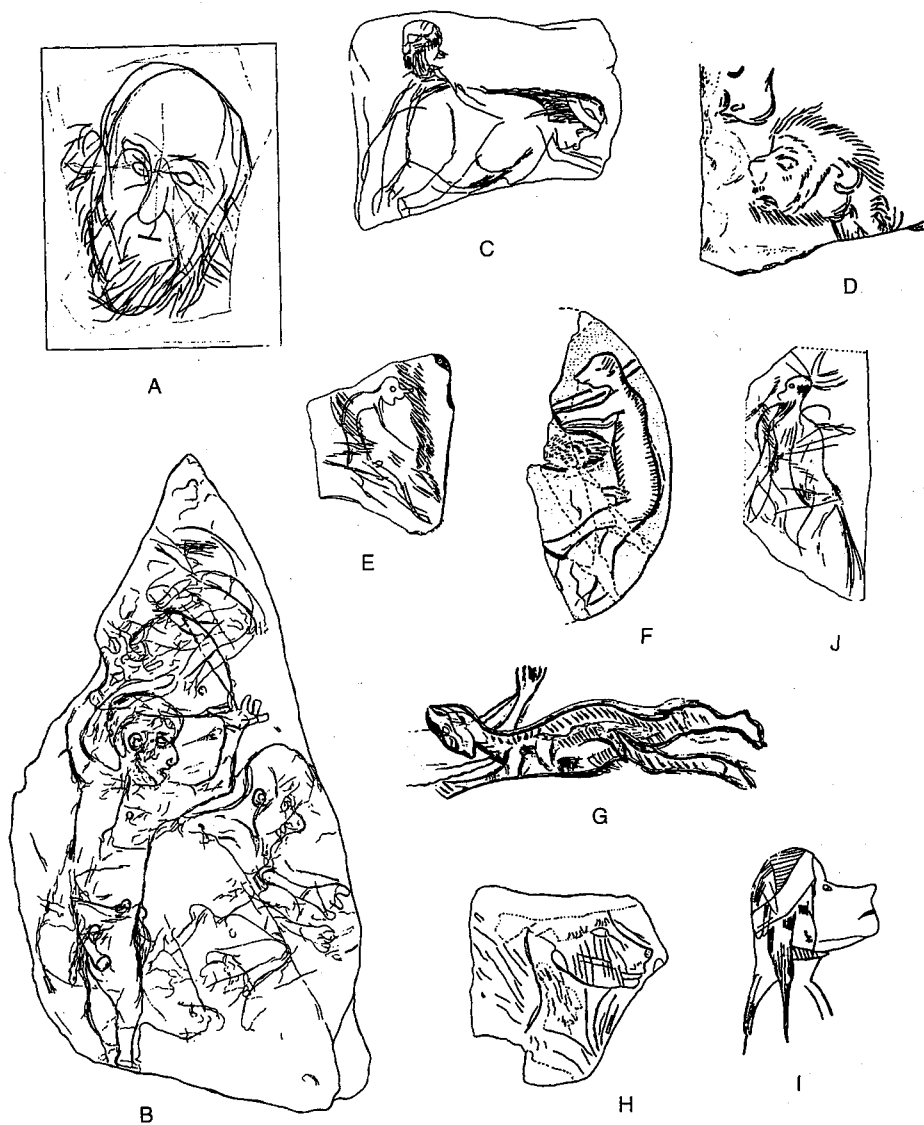


FIG. 30. Antropomorfos masculinos. A-C) y H-I) La Marche. D-E) Isturitz. F) Rodete de Mas-d'Azil. G) Bastón de Laugerie-Basse. J) Les Espéluques de Lourdes.

animal y el hombre, dando como fruto sujetos antro-zoomorfizados; los máximos atributos faunísticos quedan centrados en la cabeza, como comprobamos en los perfiles de las plaquetas de La Marche (fig. 30 H y I) con cuello y cráneo de un bípedo pero con un prognatismo nada humano, o en el personaje de una loseta de Les Espéluques en Lourdes con barba y rabo (fig. 30 J). Otro caso, mucho más rotundo, lo tenemos en la espectacular escultura de marfil del hombre-león (mejor leona) de Stadel (fig. 35),

de anatomía completamente humana y cuya cabeza pertenece a un felino; algo similar plantea el individuo ya citado del rodete de Mas-d'Azil y los conocidos como «diablillos» del bastón de Teyjat (fig. 72 B2), que, de no ser por sus posturas erectas, pasarían al capítulo de seres imaginarios.

1.2. FEMENINOS

Al contrario que las representaciones masculinas, la mujer se prodiga más en el Arte del Pleistoceno, empleándose para ello variados soportes, diversas modalidades técnicas y diseños diferentes. Al igual que ocurría con las imágenes del sexo opuesto, las figuras *parciales* están reducidas a la mínima esencia, o sea, a elementos vulvares, en ocasiones naturalistas y en otras muchas muy esquematizados; en síntesis, se resuelven con un triángulo de base superior, circunferencia o tres cuartos de ella, más un trazo rectilíneo vertical en el interior. Los ejemplos clásicos corresponden con los grabados sobre bloques del Auriñaciense de La Ferrasie, Blanchard, etc., y algunos otros de Europa Oriental, a la vez propios del Paleolítico Superior Inicial (fig. 43 A).

En relación a los *retratos* femeninos, nos resulta asimismo complicado hallar obras que permitan definir las como tales, pero si nos fijamos en la Venus de Brassempouy (fig. 31 A), también llamada la Dama de la Capucha o Caperucita (cabecita de marfil que no llega a 4 cm del Gravetiense), a pesar de la simplicidad de formas del rostro, su construcción y lo elaborado del peinado conducen a atisbar que quizás el/la artista quiso dotar a la escultura con determinados caracteres identificativos de una persona en particular, aunque de todas maneras no tiene parangón en la estatuaria paleolítica y su concepción casi moderna nos hace verla atrayente desde un sentido estético actual.

No obstante, y al margen de lo antedicho, parece ser que sí contamos con un verdadero retrato femenino, nos referimos a una cabeza esculpida en marfil de la estación de Dolní-Věstonice (Gravetiense) (fig. 31 B), que sostiene un desequilibrio en el tratamiento de la lateralidad facial, en cuanto que parte de la boca y un ojo aparecen mal acabados, como desdibujado respecto al otro sector del rostro, más proporcionado y detallado, y que curiosamente fue descubierta en una sepultura próxima al cadáver de una mujer de unos cuarenta años que mostraba precisamente deformaciones patológicas en la cara y mandíbula, con lo cual no es muy descabellado pensar que estemos ante el retrato del personaje inhumado. Unos años atrás, se publicó un auténtico retrato (busto escultórico de un sujeto de rasgos individuales y exuberante cabellera) que afirmaban provenía de este mismo yacimiento, pero su origen clandestino y manufactura sin paralelos sembraron las dudas sobre su antigüedad, y, en consecuencia, ha sido desplazado al ostracismo del repertorio de arte mueble paleolítico.

Las *siluetas femeninas* coinciden con los episodios epigonales del Tardiglacial. Serían contornos estilizados sintéticos de mujeres, a veces muy esquematizados, con indicación de pechos, cintura y nalgas, apenas complementadas con la cabeza y las extremidades inferiores (figs. 31 C-M; 52 B1-5). Son muy abundantes, tanto que ese arquetipo fundamental recorre Europa de Este a Oeste plasmado en distintos soportes y técnicas (grabados en plaquetas, tallado en azabache y materia orgánica o lienzos parietales), desde el yacimiento de Pékarna en Moravia a La Roche en la Dordoña francesa, e incluso, apurando, hasta Asturias (Las Caldas). Los casos más completos

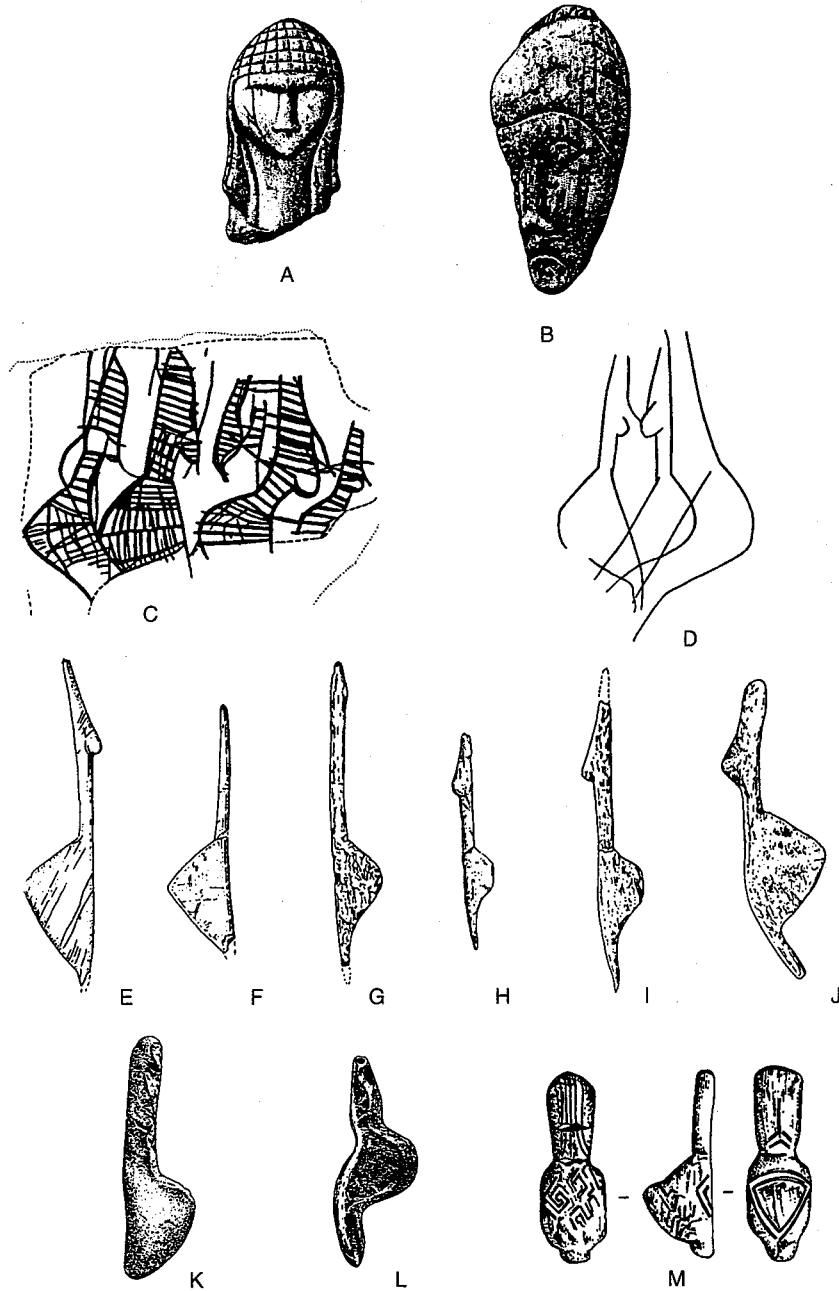


FIG. 31. Antropomorfos femeninos. Presuntos retratos: A) Dama de la Capucha de Brassempouy. B) Escultura de Dolní-Věstonice. Siluetas femeninas estilizadas sintéticas. C-F) Gönnersdorf, las dos primeras grabadas sobre plaquetas y el otro par esculpidas en hueso. G-I) Nebra, esculpidas en sustancia ósea. J-K) Oelknitz, esculpturas en marfil y en piedra caliza. L) Petersfels, colgante tallado en azabache. M) Mézine, figurilla de marfil.

ostentan suficientes rasgos de la anatomía femenina para que podamos clasificar en esta categoría las figuras menos elocuentes. En las plaquetas de Gönnersdorf tenemos las siluetas más variadas, entre las que sobresale una por lo inusual de su contenido (fig. 31 C), se trataría a lo mejor de una «escena» donde vemos una «procesión» de cuatro féminas vestidas, circunstancia ya de por sí novedosa, pero además la segunda por la derecha porta a sus espaldas a un niño sujeto por un bastidor.

Las *figuras humanas femeninas* propiamente dichas conforman el conjunto de las famosas «venus esteatopigias», tan populares (más que ninguna, la de Willendorf), que, junto con los bisontes de Altamira, son las obras que todo el mundo sabe citar cuando se pregunta sobre el Arte Paleolítico, sin percatarse del hecho de que haya miles de años entre ellas.

Han sido denominadas de esta guisa por comparación con algunas mujeres de comunidades primitivas actuales (p. ej., hotentote) que acumulan grasa de modo voluntario, o no, en ciertas zonas del cuerpo, deformando o desarrollando los volúmenes sobre todo de las caderas. Sin embargo, del cómputo global de «venus» verificamos que no todas son esteatopigias, aunque lo que sí sería más común es que estén embarazadas.

Son figurillas en bulto redondo (excepto pocas: Pataud y Laussel en bajorrelieves, separándose también esta última del resto de la colección por su gran tamaño, coloración roja en origen y por llevar un cuerno en su mano derecha) confeccionadas en sustancias diversas (piedra, marfil, cerámica) durante el Paleolítico Superior Inicial (Gravetiense). Tradicionalmente las agrupamos en tres paquetes (occidentales, orientales o rusas y siberianas) en función a sus morfologías y repartición geográfica; las localizadas en Europa Occidental (y gran parte de las rusas) figurarían a mujeres desnudas y sin rostros en cuyas anatomías prevalecen unos senos muy abultados, así como las caderas, piernas tan sólo insinuadas y brazos —cuando están— colocados sobre los pechos o bajo ellos (fig. 39). Todo obedece a un canon figurativo que Leroi-Gourhan caracterizó en base al ritmo estatuario de enmarque e intervalos isométricos de las formas (fig. 32 A-B). Este autor conjugó en un primer momento piezas de Kostienki (Rusia), Lespugue (Francia) y Willendorf (Austria), detectando la armonía de los encuadres, es decir, si dividimos el eje vertical por el eje transversal máximo (que en las esculturillas lo marcan las caderas), las figuras quedan seccionadas en dos sectores con un equilibrio de volúmenes en ambas mitades (superior e inferior), de tal manera que la construcción partiría de un círculo (delimitado por las caderas) que engloba la zona central y dos triángulos opuestos y tangentes al círculo que inscriben respectivamente el inferior las extremidades y el superior hombros-punto central de la cabeza, ofreciendo una composición romboidal. Además, existe una isometría clara e idéntica entre los ejemplares de Lespugue y Kostienki (fig. 32 B): a partir del punto central tenemos dos medidas iguales *a*) que coincide hacia arriba con el arranque de los senos y hacia abajo con el pubis, a continuación, desde esos puntos, otras dos equidistancias *b*) acotan los extremos de las esculturas (cabeza y pies), pero si a la vez superponemos los valores «a» sobre los «b» obtendremos las distancias que señalan, por un lado, el inicio de los pechos con el mentón y, por otro, la rodilla con el comienzo del muslo, con un leve solapamiento en el último caso; esto mismo se aprecia en la Venus de Willendorf, aunque su arquitectura está sujeta a cuatro cabezas o «a».

Ese esquema isométrico está reiterado en prácticamente todos los ejemplares, distribuidos en un amplio territorio distanciado por miles de kilómetros, cuestión que

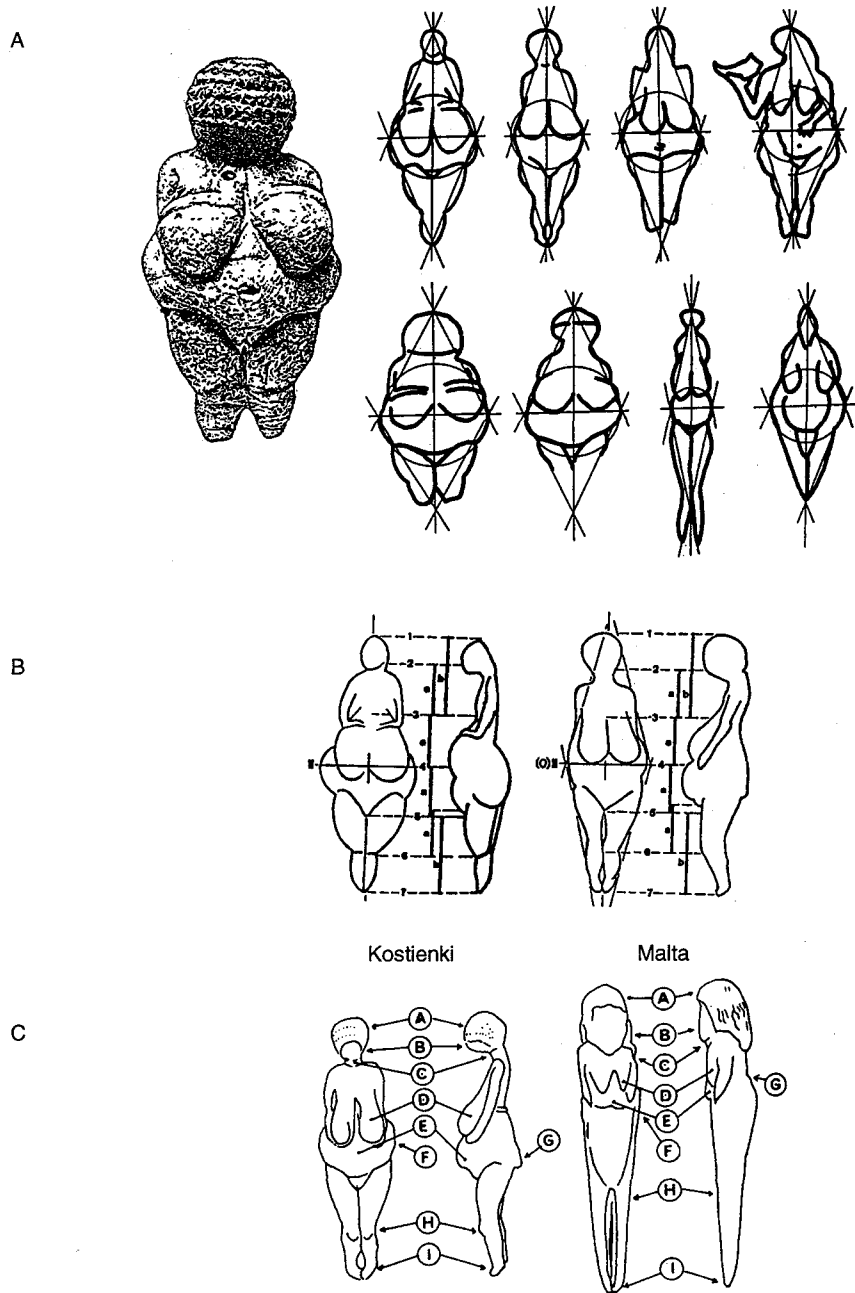


FIG. 32. Antropomorfos femeninos. «Venus» Gravenienses. A) Esquema constructivo de las esculturillas femeninas según Leroi-Gourhan: Lespugue, Kostienki, Dolní-Věstonice, Laussel, Willendorf, dos piezas de Gargarino, Grimaldi. B) Isometría de las figurillas femeninas: Lespugue y Kostienki. C) Elementos comparativos entre las esculturillas «clásicas» y las siberianas según Delporte.

viene a ratificar unos elementos comunes suprarregionales en la época, apoyando la unidad cultural de Europa durante el Gravetiense.

Por otro lado, las figurillas orientales (rusas) presentan, aun asumiendo el canon prototípico, a veces, detalles de ornamentos en las cinturas, collares y brazaletes (fig. 39 E-F y L), como si actuaran a nivel formal de estadio intermedio entre las venus occidentales y las siberianas, ya que éstas desentonan de las que hemos visto hasta ahora al estar vestidas y formular proporciones constructivas distintas (fig. 40).

Delporte (1964) estableció una disociación figurativa entre los rasgos fundamentales de las figurillas femeninas europeas (occidentales y orientales) y las siberianas, eligiendo para la contrastación los perfiles de un modelo de Kostienki (ruso) y otro de Malta (siberiano) (fig. 32 C). De este modo, observa que las más occidentales apenas ponen interés en indicar la cabellera y el pelo es corto, en contra de la melena larga que encuadra a las figuras siberianas (A). Los elementos del rostro están ausentes en las primeras y casi siempre patentes en las segundas (B); así, también, el cuello aparece en unas y no se diferencia en otras (C). Respecto al torso (D) y (E), los pechos y caderas son prominentes en las europeas y planos en las demás. Igualmente, en la parte inferior del cuerpo se contraponen: pelvis más ancha que el torso *versus* pelvis igual de ancha que el torso (F); desequilibrio nalgas-caderas *versus* desequilibrio caderas-nalgas (G); piernas articuladas —rodillas— *versus* piernas sin articulación (H): extremidades separadas y sin perforación *versus* extremidades juntas en ocasiones perforadas (I). Por último, y como más notorio, las féminas siberianas de Malta y Buret (fig. 40) suelen estar vestidas, mientras que las occidentales se muestran desnudas. En fechas recientes, Abramova (1995), como tendremos oportunidad de ver, indaga aún más sobre las disonancias entre ambos modelos femeninos, averiguando para las siberianas unos valores isométricos diferentes a los «clásicos».

2. Zoomorfos

Trataremos seguidamente el tema animal (fig. 33). Al cuantificar todas las obras de arte mueble deducimos una primera conclusión en relación a sus protagonistas: los temas son acaparados por los animales a la par que los signos, y al tabular las piezas con manifestaciones faunísticas nos sorprende otra apreciación, esta vez respecto a las especies figuradas, pues, contra lo que en un primer nivel de aproximación cabría suponer, la biodiversidad materializada es muy escueta, apenas sobrepasa la docena. Este hecho nos pone en sobreaviso sobre el significado de las imágenes, puesto que si consideramos la ingente variedad biológica (fauna y flora) que rodeaba y era aprovechada por las sociedades cazadoras-recolectoras del Pleistoceno, debería proyectarse en los diseños portátiles un número mayor de especímenes y, sin embargo, estamos ante una drástica reducción de ellos; por tanto, en orden temático, asistimos a una selección intencional de individuos.

Pero al mismo tiempo esas escasas especies privilegiadas mantienen un rango porcentual desigual, al dominar cuantitativamente unas pocas el panorama, mientras que las restantes consiguen índices de frecuencias inapreciables o incluso anecdóticos.

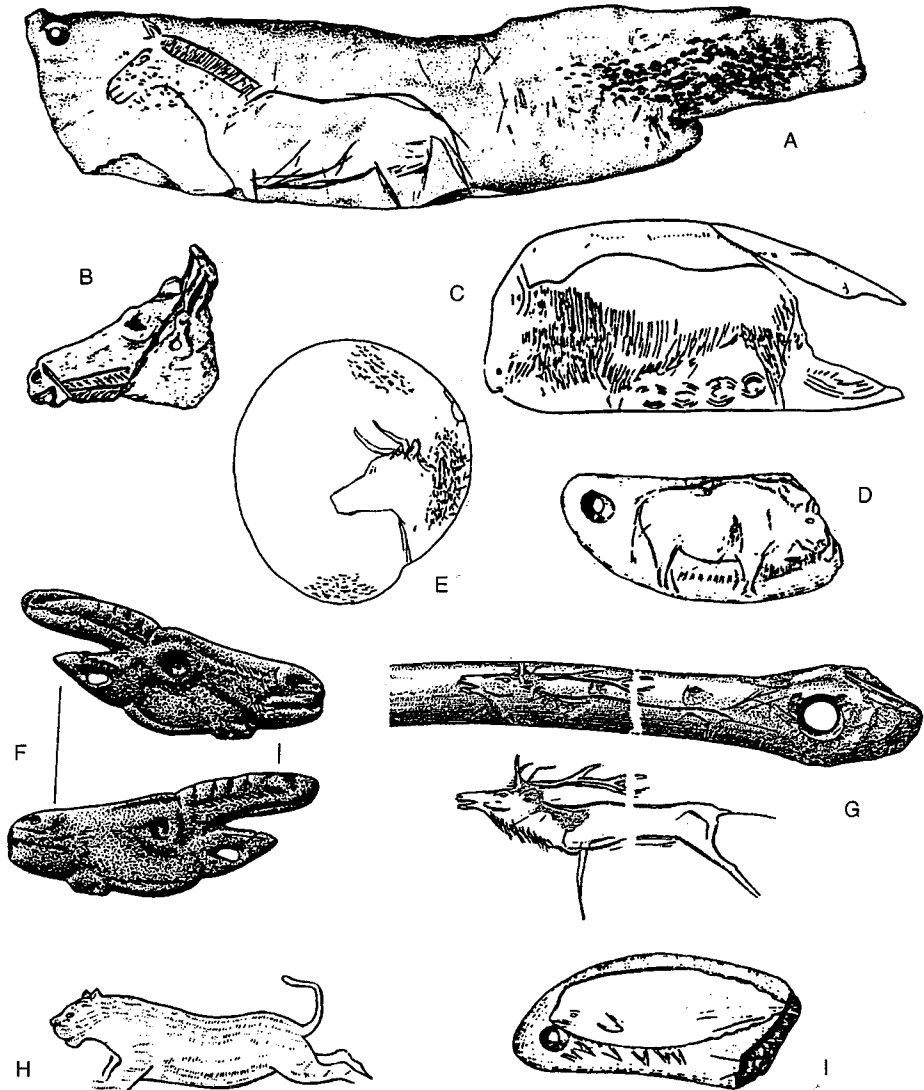


FIG. 33. Zoomorfos. A-B) Caballos. C-D) Bisontes. E) Uro. F) Cáprido. G) Ciervo. H) Carnívoro. I) Mamífero marino.

Así las cosas, encasillamos los prototipos animalísticos en cinco bloques, estimando las cifras alcanzadas en toda la producción mobiliar paleolítica:

- 1.º caballo, bisonte-uro;
- 2.º cáprido, cérvido (cierva y ciervo);
- 3.º mamut, oso, carnívoros;
- 4.º rinoceronte, híbridos, aves, peces (ictiofauna y mamíferos marinos);
- 5.º un saltamonte, coleópteros y serpientes.

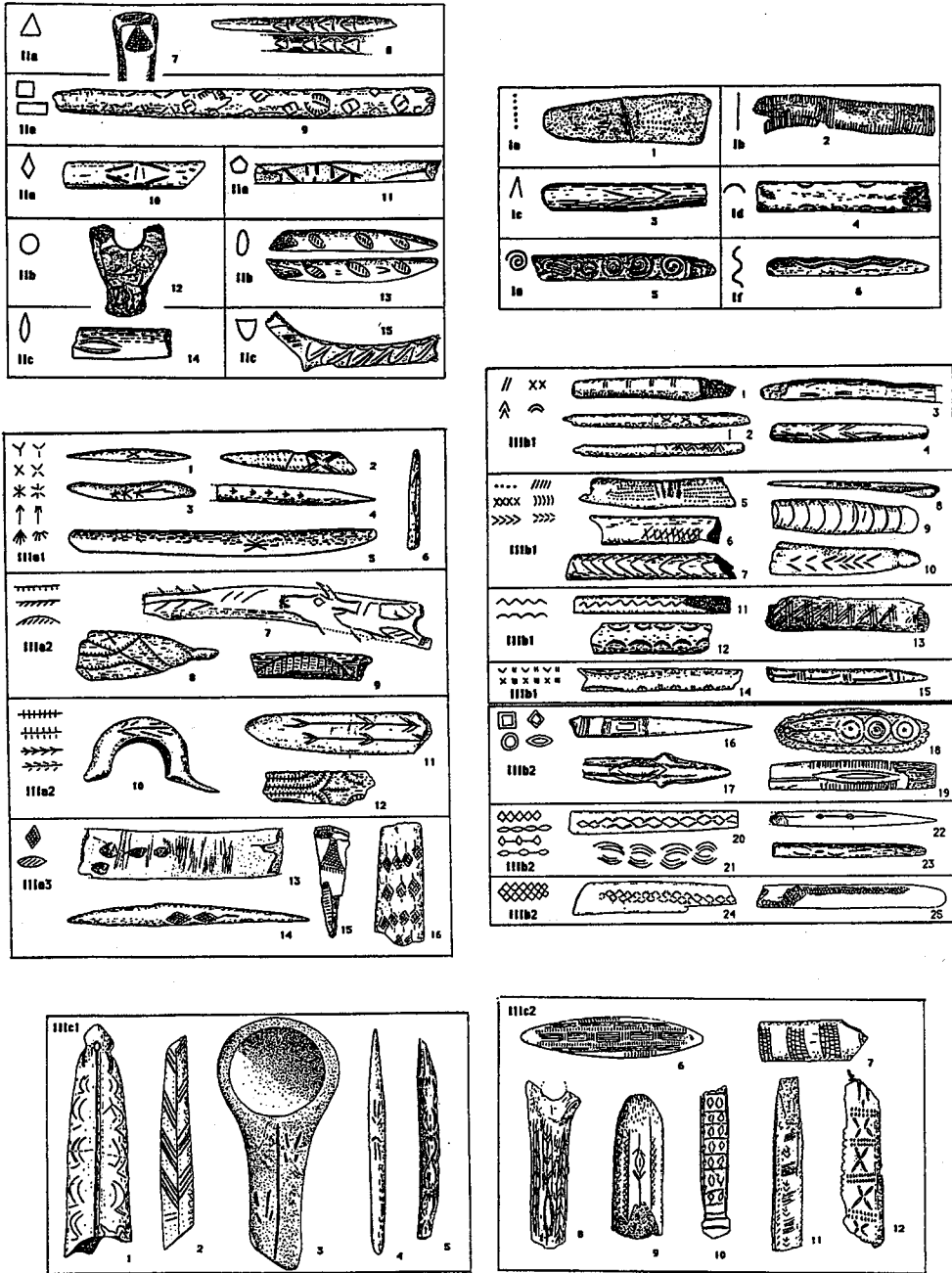


FIG. 34. Ideomórfos (véase texto).

En resumen, los dos primeros bloques absorben los máximos numéricos, de modo que vislumbramos ya de muy lejos los objetos con animales de los demás grupos, por consiguiente, y como inferencia global, podremos decir que lo habitual en el arte mueble es encontrar zoomorfos que representen a équidos, bovinos, cápridos y cérvidos, lo cual realza el valor simbólico de estos seres frente a los demás, y deben ser entendidos como fundamento del universo ideológico de las comunidades humanas de la época.

3. Ideomorfos

Los motivos lineales, geométricos en general, los calificados como ideomorfos, abstracciones o graffías, signos en definitiva, son una constante en la órbita artística mobiliaria. En efecto, prácticamente todas las piezas muebles poseen diseños que entran a formar parte de esas categorías figurativas; claro está que, al contemplar un objeto artístico, nuestra atención recaerá, en un primer momento de percepción, en aquellos elementos que identificamos nítidamente al integrar nuestro acervo cultural (animales y figuras humanas), pero si nos fijamos con un poco de más detenimiento casi seguro que descubriremos al menos una o dos rayitas sueltas.

Los signos suelen surgir asociados a los animales, si bien en bastantes ocasiones lo hacen en solitario, a veces en combinaciones muy complejas sobre un único soporte. La sistematización efectuada por Sauvet (1990) se nos antoja esclarecedora para acercarnos a la problemática en cuestión (fig. 34). Para iniciar el argumento distingue los temas básicos: 1) formas elementales (puntos y líneas —rectas y curvas—) abiertas, y 2) formas planas o cerradas (que en esencia se circunscriben a variaciones de triángulos, cuadrangulares y circulares) (fig. 34 I a-f y II a-c).

Los signos adquieren distintas maneras de llevar a cabo las composiciones. El proceso de agregación de formas elementales y planas dan lugar a signos más evolucionados, como tracios alrededor de un centro que definirían un punto (IIIa 1 de la fig. 34), tracios adyacentes a una línea que, según se repartan en un lateral o en ambos, fructificarán en ideomorfos pectiniformes (en peines) y arboriformes-ramiformes, respectivamente (IIIa 2 de la fig. 34) o tracios inscritos en una figura plana propiciando graffías muy elaboradas (IIIa 3 de la fig. 34).

Por otra parte, las composiciones a base de signos evidencian ciertos ritmos cuando se repiten los motivos, así constatamos cómo los puntos y las líneas (IIIb 1 de la fig. 34) rellenan un espacio por *duplicación* (pares de similares elementos), *alineamiento* (repetición sucesiva del mismo elemento), *concadención* (series unidas de ese elemento) y *alternancia* (fila alternándose distintos elementos). Por su lado, las figuras planas (IIIb 2 de la fig. 34) harían lo propio por *embutido* (inscribir la misma figura una dentro de la otra), *concadención* (series unidas de ese elemento, a veces por medio de una forma elemental) y *adosado* (yuxtaposición de la misma figura).

De igual modo, la organización del espacio a través de los signos en el campo disponible del soporte puede experimentar una simetría, que en general, en los ejemplares alargados coincide con el eje longitudinal en una simetría axial (IIIc 1 de la fig. 34), o una delimitación del registro en franjas (IIIc 2 de la fig. 34).

CAPÍTULO 10

LAS ZONAS FUNDAMENTALES DEL ARTE MUEBLE

Tras más de un siglo de investigación, la colección de obras de arte mueble de datación pleistocena asciende a miles de piezas, estimaciones globales cifran el catálogo en alrededor de 25.000 objetos (Lorblanchet, 1995), aunque el recuento definitivo de todo este colectivo es bastante problemático de llevar a cabo; los ejemplares artísticos constituyen elementos corrientes entre los artefactos exhumados en cualquier yacimiento del Paleolítico Superior excavado en la actualidad, fenómeno que favorece el aumento del cómputo total casi de forma anual.

Existen regiones más propensas que otras en conservar mayor cantidad y ciertos tipos de piezas, o que han sido exploradas con mayor énfasis, puesto que muchas veces los mapas de distribución territorial de localizaciones prehistóricas obedecen más a las áreas geográficas delimitadas por los proyectos de análisis de los prehistoriadores, y a tradiciones académicas, que al aprovechamiento real del territorio por parte de las comunidades del pasado; si los Pirineos, Dordoña y Cantábrico son «zonas nucleares», cualitativa y cuantitativamente hablando, no hay que olvidar que a ellas dedicaron sus máximos esfuerzos un nutrido número de equipos científicos durante los últimos cien años, y que apenas orientamos los trabajos a espacios vacíos de información para que proliferen de inmediato nuevos yacimientos hasta ahora ignorados, como está sucediendo, pongamos por caso, en la Península Ibérica con la franja mediterránea, la Meseta castellana y Portugal.

Por otro lado, tenemos horizontes culturales mucho más prolijos en la producción mobiliaria que sus antecedentes, como ocurre con el Magdaleniense Medio de Europa Occidental, que despunta por la perfección y profusión de obras, tanto que está siendo propuesto como una fase artística regional más que como un episodio cronocultural. Además, la repartición no es homogénea, pues contamos con unos pocos sitios que suman ellos solos grandes cantidades de objetos, ésta sería la situación de los enclaves franceses de La Marche (más de 1.500 piezas), Enlène (1.200), La Vache, La Madeleine, Laugerie-Basse..., o del alemán de Gönnersdorf (con más de 500), pero sin ningún género de dudas, el honor de ser calificado como *supersitio* lo ostenta el yacimiento español del Parpalló, que llega a contabilizar cerca de 6.000 piezas entre plaquetas e industria ósea.

El arte mueble paleolítico, desde una óptica diacrónica, no presenta las mismas características ni evolución en todo el continente europeo a lo largo de sus varias decenas de miles de años de vigencia. Para aproximarnos al tema sin perdernos, debemos enfocar la cuestión sujetos a criterios didácticos que seccionen el tiempo y el es-

pacio, necesitando establecer las convergencias y divergencias acaecidas durante esa horquilla temporal en núcleos geográficos afines, aunque a veces hayan desarrollado sistemas socioeconómicos distintos en ambientes paleoecológicos dispares.

Desde esa perspectiva, y teniendo en cuenta que hemos formulado una subdivisión artificial, comentaremos en primer lugar el marco comprendido por la Europa Oriental-Central, a continuación expondremos la visión en la zona franco-cantábrica, para terminar con la orla mediterránea y el interior de la Península Ibérica.

1. Zona de Europa Oriental-Central

Esta acotación geográfica aglutinaría las piezas de arte mueble halladas desde la actual Alemania hasta Rusia, más del 50 % del territorio europeo. Nos centraremos en los yacimientos y colecciones más importantes en virtud a su cantidad y calidad, así como con documentación más contrastada. No obstante, advertiremos que, aunque no profundicemos en ello, hoy por hoy atestiguamos ocupación del Paleolítico Superior con elementos mobiliarios, básicamente objetos ornamentales, en países de la Europa suroriental, como Eslovenia y Croacia, Grecia continental (plaquetas de las cuevas de Sarakino y Aghios Vlasis), y sobre todo en Rumanía (yacimientos de Molodova, Mitoc y Cosăuți, entre otros) (Chirica, 1996).

1.1. ARTE MUEBLE AURIÑACIENSE (35-30 KA BP)

Los inicios del poblamiento del *Homo sapiens sapiens* en Europa ofrecen, entorno al 40 ka, una infinidad de ejemplares de adornos, de tal forma que resulta común ese tipo de piezas en todos los enclaves aurinienses e incluso en algunos horizontes de neandertales aculturados, como en el Uluzziense italiano; pero si queremos contemplar un arte figurativo hemos de aguardar hasta los albores del 35 ka.

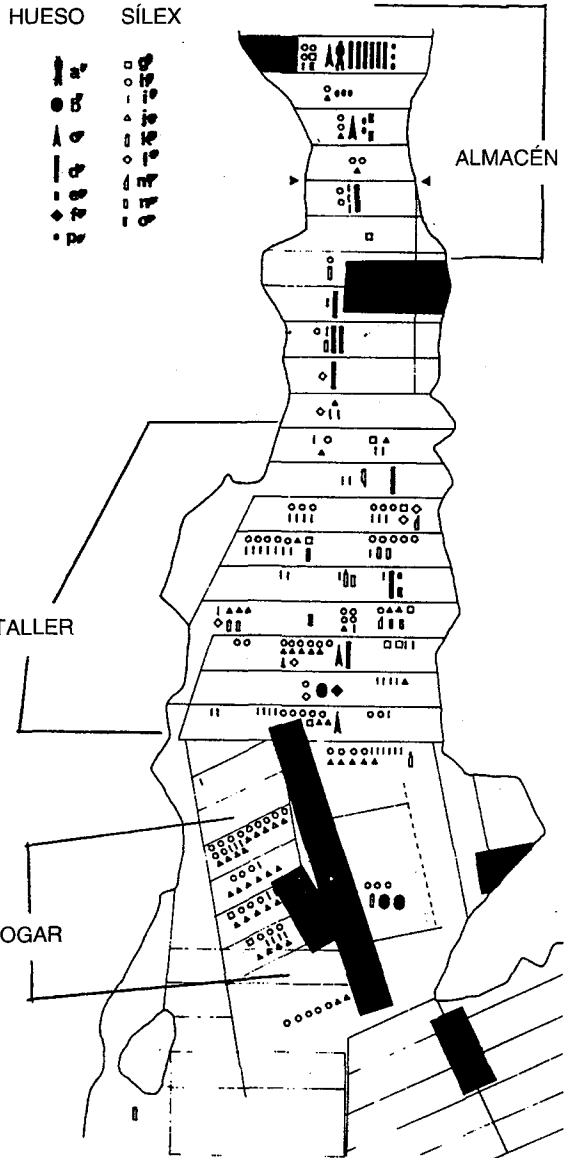
Paradójicamente, las primeras manifestaciones artísticas conocidas (c. 34 ka) reflejan obras maestras, evolucionadas, plenas y en material noble. Corresponden con esculturas de bulto redondo en marfil, luego sorprende encontrarnos con un arte sólido y no con unos balbuceos o esbozos más o menos torpes y desmañados, como cabría suponer en estas fechas tan remotas y para el principio del arte europeo.

Las piezas de mayor antigüedad proceden de tres yacimientos muy próximos del suroeste de Alemania, donde los objetos descubiertos habrían sido depositados de manera intencionada. Ya hemos apuntado algo en relación con la escultura del hombre-león de Stadel (fig. 35), se trata de una figura de bulto redondo de unos 30 cm de altura confeccionada en marfil y representando a un personaje masculino de pie y los brazos paralelos al cuerpo, pero su cabeza, tras un paciente proceso de restauración, ha proporcionado un aspecto diferente al esperado, ya que desveló los rasgos propios de una leona (Wehrberger, 1994). En cierto modo, y curiosamente, la postura hierática y su temática hacen recordar a otras figurillas del universo artístico del Antiguo Egipto.

El emplazamiento cárstico de Hohlenstein-Stadel fue excavado en la década de los treinta, de ahí que carezcamos de la rica información que trabajos con técnicas modernas permitirían obtener. No obstante, a partir de los diarios de excavaciones se pudo



Stadel



- a) Bulto redondo en diente de elefante
- b) Retocador
- c) Azagaya
- d) Alisador
- e) Diente elefante trabajado
- f) Diente elefante colgante-perforado
- p) Colgante
- j) Resto de carbón
- g) Núcleo
- h) Lasca
- l) Lámina
- k) Raspador
- l) Raspador carenado
- m) Buril
- n) Lámina retocada
- o) Resto

FIG. 35. Auriñaciense. Hohlenstein-Stadel. Escultura de marfil del Hombre-león y reconstrucción de la dispersión del registro arqueológico a partir de los diarios de excavaciones antiguas.

reconstruir *grosso modo* la dispersión espacial del registro arqueológico recuperado (Hahn, 1986) (fig. 35). De esta forma sabemos la compartimentación de la caverna por parte de los/as autores/as de las obras de arte: una zona de actividad cotidiana cerca de la entrada, el taller en los alrededores de la anterior pero más hacia el interior, y el almacén de materia prima y objetos elaborados al fondo de la cueva.

Otro yacimiento que ha otorgado elementos mobiliarios de una excepcional factura es la cueva de Vogelherd, a tan sólo 3 km de la citada anteriormente (fig. 36 A-G). De ella se extrajeron más de una decena de esculturillas de marfil figurando a carnívoros (felinos), mamuts, bisontes, un caballo y quizás un oso, un rinoceronte y lo que podría ser una aproximación a la silueta humana. Los modelos animales están perfectamente proporcionados (menos el caballo) y repletos de detalles corporales que llaman la atención por su minuciosidad, a pesar de que las extremidades quedan tan sólo atisbadas en el arranque. La mayoría muestran signos distintos salpicados por el cuerpo, en series de puntos, aspas y alguna que otra curva.

Algo más alejada (a unos 40 km) aparece Geissenklösterle (fig. 36 H-J), donde también fueron recogidos otros ejemplares muy similares a los citados con anterioridad junto a un bloque pintado en rojo y negro; en concreto, una escultura de mamut muy completa, otra de oso más fragmentada, un bisonte y en una pequeña porción cuadrangular de marfil la figura en bajorrelieve de un hombre con las piernas abiertas y brazos levantados.

Por último, acorde con la cronología que manejamos (32 ka), tenemos la figurilla humana de Stratzing (Austria) (fig. 36 K). Está tallada en pizarra y perfila el contorno de una persona de pie, con un brazo sobre la cadera y otro hacia arriba, una protuberancia lateral tal vez indicaría un pecho con lo cual estaríamos ante una de las figuraciones femeninas más antiguas.

1.2. ARTE MUEBLE GRAVETIENSE (30-20 KA BP)

Como ya dejamos señalado, el Gravetiense (obviando las nomenclaturas de las múltiples facies regionales) quizás suponga una unidad cultural paneuropea. Desarrolla un arte mobiliario figurativo naturalista y determinadas prácticas de índole simbólico muy complejas; esto, claro está, en un sentido muy general que obliga a marginar las especificidades de cada territorio.

La mayor parte de los yacimientos de este momento resultan ser grandes campamentos al aire libre de cabañas (Dolní-Věstonice, Predmostí, Pavlov o los numerosos sitios de Kostienki), en los que Kozłowski (1992, 1997) aprecia una semisedentarización, con abundancia de recursos, especialización, almacenaje y explosión del arte mobiliario en soportes pétreos y óseos.

En este orden de cosas, tanto en Dolní-Věstonice como en Pavlov (fig. 37) (el uno con dataciones entre el 25.820 ± 170 al 24.560 ± 660 BP para la zona con arte y el otro entre 26.730 ± 250 al 25.020 ± 150 BP —Svoboda, 1995—) (Moravia, República Checa), vemos explayarse un arte con características muy singulares, sobre todo respecto a su materia, puesto que podemos hablar de las primeras manufacturas de cerámica. En efecto, los/las artistas de estos lugares modelaban figurillas con una masa de arcilla loésica local (compuesta más que nada por cuarzo y mica) y agua, las cuales eran cocidas a temperaturas entre 500-800 grados en hornos simples o arrojadas

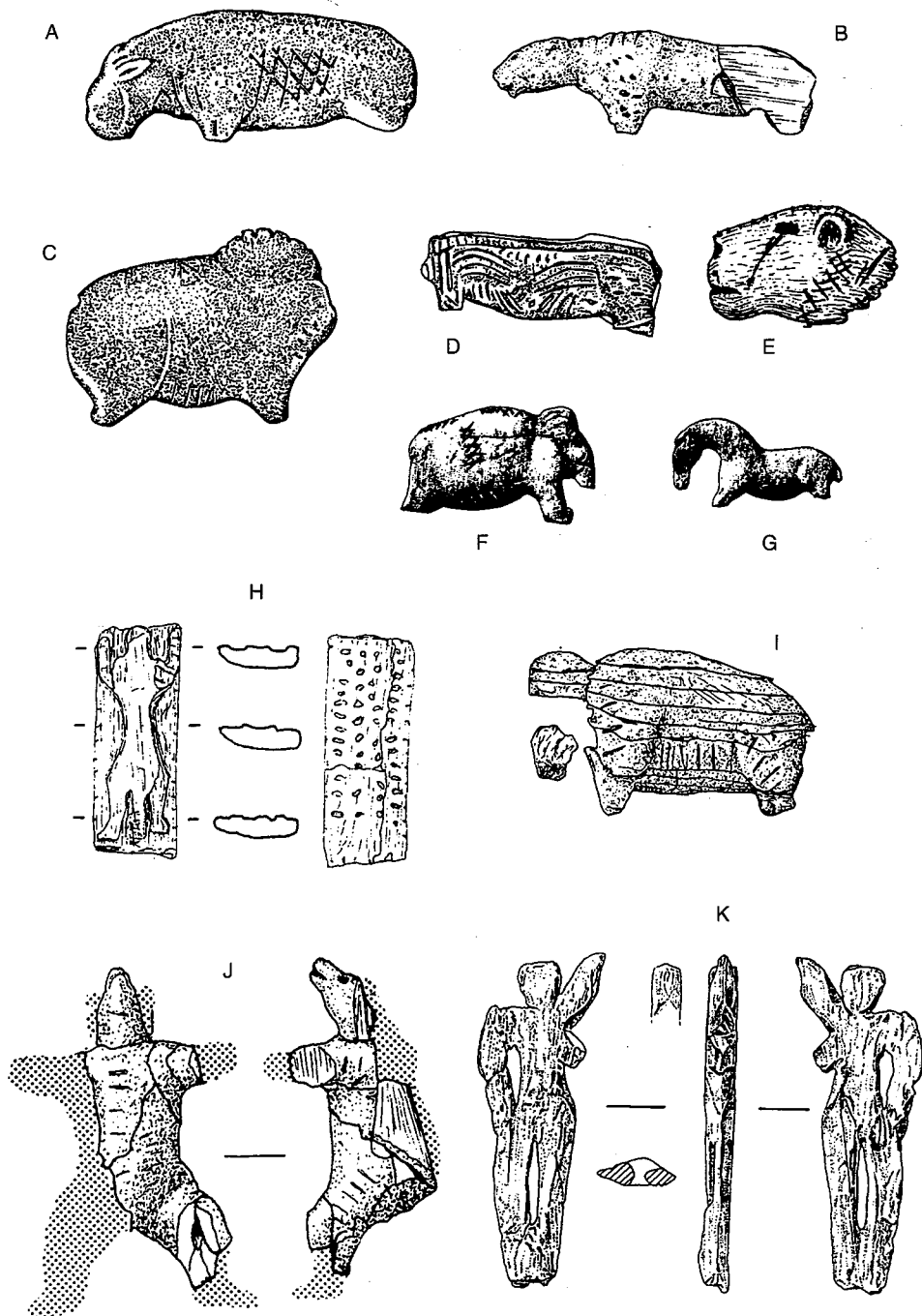


FIG. 36. Auriñaciense. Vogelherd: A-B) leonas. C) bisonte. D) cuerpo de carnívoro. E) cabeza de leona. F) mamut. G) caballo. Geissenklösterle. H) placa con bajorrelieve humano. I) mamut. J) oso. Stratzing. K) Escultura humana.

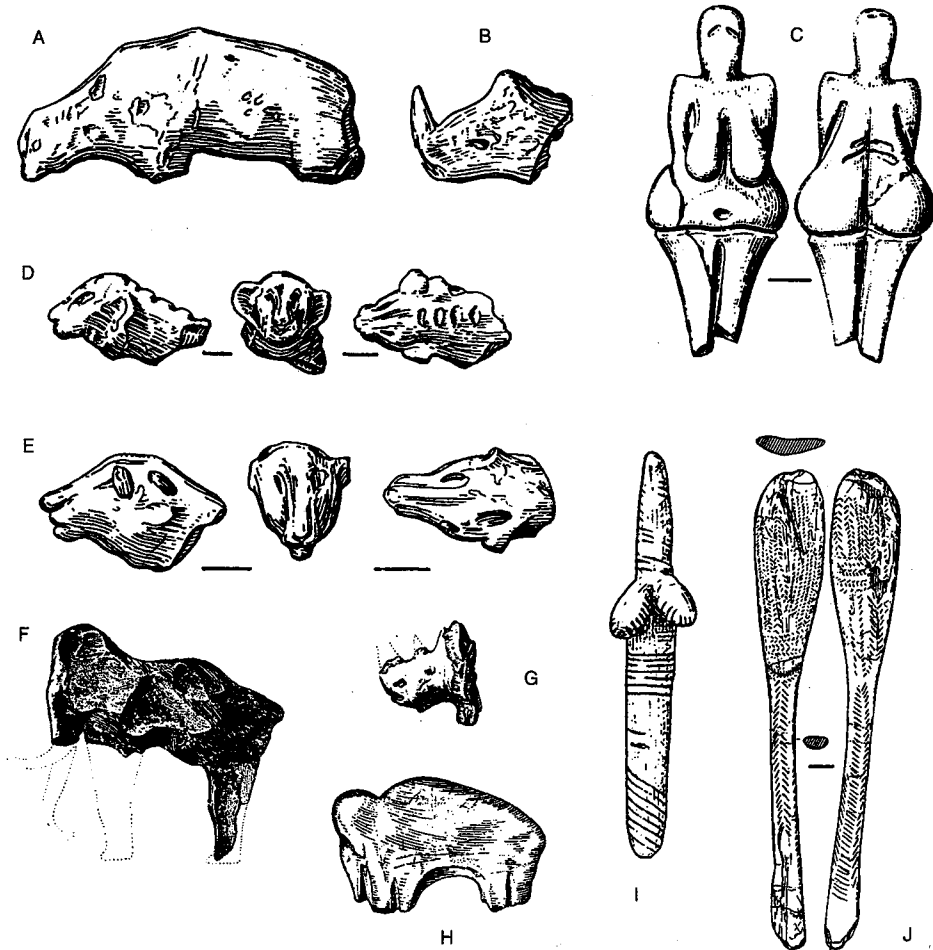


FIG. 37. Gravetiense. Dolní-Věstonice. Figurillas de cerámica: A) carnívoro. B) cabeza de rinoceronte. C) «venus». D-E) cabeza de carnívoro. Marfil: I) esquematización femenina o masculina. J) cuchara. Pavlov. Figurillas de cerámica. F) fragmento de mamut. G) cabeza de rinoceronte. Marfil: H) mamut.

al fuego directamente, circunstancia que provocaba un fuerte estallido y la consecuente fracturación intencionada de las piezas, a causa de la evaporación del agua y la dilatación de los materiales (Vandiver *et al.*, 1990).

Con este peculiar método se fabricaron bastantes modelos, alrededor de 10.000 objetos entre bolitas y obras naturalistas (de los que el 98 % son zoomorfos), cuyos temas animalísticos por escalafón numérico serían: oso, león, mamut, caballo, zorro, lobo, bisonte y rinoceronte (fig. 37 A-B y D-E), con una ratio carnívoros/herbívoros a favor de los primeros. Las figurillas modeladas presentan cuerpos esquemáticos o poco elaborados en comparación con los prótomos, mucho más detallados; como se

comprenderá, dado el trato otorgado por los habitantes de estos asentamientos al arte mueble cerámico, apenas unas pocas piezas han llegado enteras a nosotros, siendo más fácil reconocer las cabezas. El acabado de las escultrillas de barro se llevaba a cabo por medio de un proceso aditivo, es decir, se daba forma por separado a los distintos elementos de la anatomía del animal y en una especie de cadena de trabajo prefabricado eran ensambladas todas las partes, con posterioridad sufrían la deshidratación y la fracturación explosiva a consecuencia del choque térmico, todo envuelto quizás por una actividad «ceremonial».

Comprobamos, pues, que la tecnología cerámica era conocida y usada hace alrededor de 25.000 años, cuestión que podría sorprender en cuanto que tradicionalmente se atribuye ese invento a las sociedades neolíticas, productoras de alimentos y de fechas más recientes. En realidad, siempre se ha considerado que la aparición del Neolítico conlleva, aparte del cambio económico, la incorporación a la cultura material de la humanidad una serie de nuevos artefactos confeccionados con técnicas innovadoras, entre ellos los recipientes cerámicos y el instrumental en piedra pulida, pero, como estamos verificando, esos esquemas demasiado simplistas no se sostienen: la implantación generalizada de los «avances tecnológicos» obedece en mayor o menor grado a demandas socioeconómicas; los gravetienses centroeuropeos no se adelantaron a su tiempo modelando cacharros porque no los necesitaban y porque serían un tremendo engorro en los desplazamientos consustanciales al nomadismo cazador-recolector.

No debemos diluir nuestra concentración en los barros cocidos y olvidar las espléndidas producciones en marfil de Pavlov y Dolní-Věstonice, que han donado un sinnúmero de objetos ornamentales, otros simbólicos (esquemalizaciones femeninas) y otros más funcionales (p. ej., cuchara) (fig. 37 I y J).

Estos yacimientos están localizados en la zona de loess, lo que permite una excelente conservación del registro arqueológico. A raíz de esto, también contamos con sepulturas que nos informan sobre el mundo metafísico, ideológico, artístico y hasta de la moda de esas gentes. Así, prosiguiendo con Dolní-Věstonice (fig. 38 A) disponemos de un enterramiento triple de jóvenes, una mujer y dos hombres, de edades comprendidas entre los 17 y 23 años; la chica muestra importantes deformaciones patológicas en su cara y fue depositada boca arriba en el centro junto a un feto entre sus piernas; a su derecha, un joven con un brazo sobre la muchacha, y, a su izquierda el otro hombre, esta vez boca abajo, con un brazo en igual actitud de «protección», pero ambos con claras señales de muerte violenta; los tres cadáveres estarían vestidos y adornados con diademas realizadas con cuentas de marfil y colmillos de carnívoros. La verdad es que, rememorando la escena que hemos descrito, a cualquiera se le dispara la imaginación intentando reconstruir lo que pudo acontecer para llegar a aquella situación.

Como recordaremos, de este mismo enclave prehistórico proviene otra sepultura femenina con patología facial asociada a su retrato en marfil. Esas coincidencias han hecho plantear a Kozłowski que durante el Gravetiense se entierra de manera privilegiada a personajes femeninos con malformaciones, mujeres dotadas tal vez de ciertos atributos especiales ejercidos en la comunidad.

Otras inhumaciones espectaculares las hallamos en el emplazamiento ruso de Sungir ($25.500 \pm 200/24.430 \pm 400$ y 21.800 ± 1000 BP), donde por un lado tenemos a un hombre maduro de unos 60 años que fue sepultado vestido con una camisola y

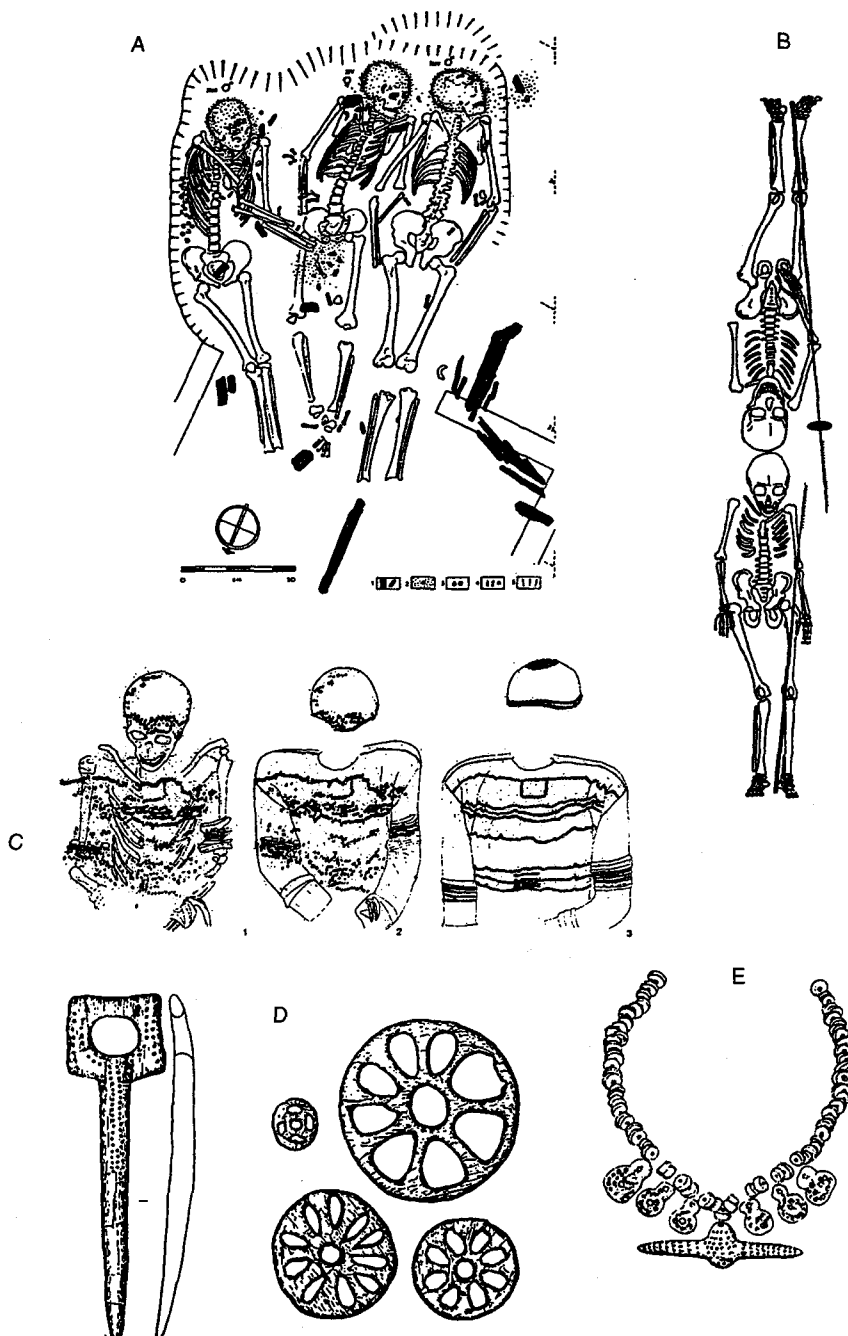


FIG. 38. Gravetiense. A) Enterramiento múltiple de Dolní-Věstonice. B) Inhumación doble Sungir. C) Inhumación simple de Sungir y reconstrucción de las vestimentas a partir de las cuentas cosidas a las ropas. D) Parte del ajuar funerario en marfil del enterramiento doble de Sungir. E) Collar en marfil de una sepultura de Malta.

casquete, los cuales han podido ser recompuestos gracias a las 3.500 perlas de marfil que, prendidas, decoraban la ropa (fig. 38 C). Por otra parte, se excavó una tumba doble (fig. 38 B), de un niño y una niña, de entre 7-9 años uno y 12-13 años la otra, colocados en sentido opuesto, cabeza con cabeza (en igual posición que una esculturilla de Gargarino —fig. 39 K—); asimismo, estarían vestidos con un total de 7.500 perlas cosidas a sus trajes, ornados además con brazaletes de marfil y colmados de ofrendas: sobre los cuerpos dos esculturas de animales (una de caballo y otra de mamut), y en los costados puntas y puñales de marfil, «lanzas» (de 2,42 m y 1,66 m) y «ruedas-radiadas» también de marfil (fig. 38 D). Como vemos, esos ajuares sepulcrales reunían una riqueza nada despreciable, citando para concluir y apoyar lo dicho un collar muy sofisticado exhumado en una sepultura infantil de Malta (fig. 38 E).

Es ahora cuando entran en escena las figurillas femeninas en bulto redondo, recorriendo todo el territorio que nos ocupa desde Europa Central (Willendorf, en Austria) hasta Siberia (Buret' en el río Angara), aunque es preciso distinguir entre las estatuillas más occidentales de las orientales, con un límite geográfico en torno al meridiano de Moscú, puesto que si bien el tema (figura de mujer) y su plasmación (escultura) es el mismo, difieren en cuanto al tratamiento de las formas y detalles. De este modo, contabilizamos un cúmulo de figurillas de las llamadas *venus esteatopigias* (mujeres desnudas sin rostros, hipertrofia de vientre, senos y glúteos, y creadas bajo pautas losángicas e isométricas comunes —cfr. *supra*—): Willendorf, las de Dolní-Věstonice y Moravany en Eslovaquia, o las rusas de Khotylevo (24.960 ± 400 y 23.660 ± 270), Avdevo (22.400 ± 500), Gargarino (21.800 ± 300) y Kostienki (24.100 ± 500 y 21.300 ± 400) (fig. 39), que sintonizarían con las normas dispersas a lo largo de un eje Este-Oeste europeo.

Por contra, los ejemplares de estatuillas siberianas (las colecciones de Malta —23.000 ± 500— y Buret' —21.190 ± 100—) poseen cara y pueden ir vestidas, lo que, según Abramova (1995), coincide con la vestimenta tradicional con capucha para el frío de los pueblos nórdicos actuales. Pero a la vez, siguiendo a la misma autora, las proporciones y construcciones no armonizan con las europeas; para comenzar, esos atributos sexuales secundarios tan exagerados están ausentes y lo que más se marca es una cabeza voluminosa, dificultándose por esas razones su encuadre en el esquema losángico occidental. Sin embargo, fueron realizadas a tenor de otro canon (fig. 40): el de 4 o 5 cabezas, con un ritmo de dos a dos muy equilibrado, por ejemplo, una línea horizontal a la altura de la cintura dividiría la figurilla en dos mitades exactas, siendo iguales las medidas entre cintura-mentón y cintura pubis —a'—, al mismo tiempo hay una equidistancia entre mentón-cabeza y pubis-pie. Otras discrepancias hacen referencia a sus probables usos, pues las siberianas suelen tener un orificio en las piernas para ser colgadas boca abajo y en cambio las occidentales carecen de cualquier punto de suspensión, a lo más, en algunas (p. ej., Savignano), si nos fijamos en las formas aguzadas de las extremidades inferiores, se les entrevería la posibilidad de haber sido embutidas en un astil o medio enterradas en el suelo.

1.3. ARTE MUEBLE EPIGRAVETIENSE (20-14 KA BP)

Durante el final del Würm III e inicios del Würm IV de la secuencia alpina suceden alteraciones medioambientales rápidas e importantes. Asistimos a los momen-

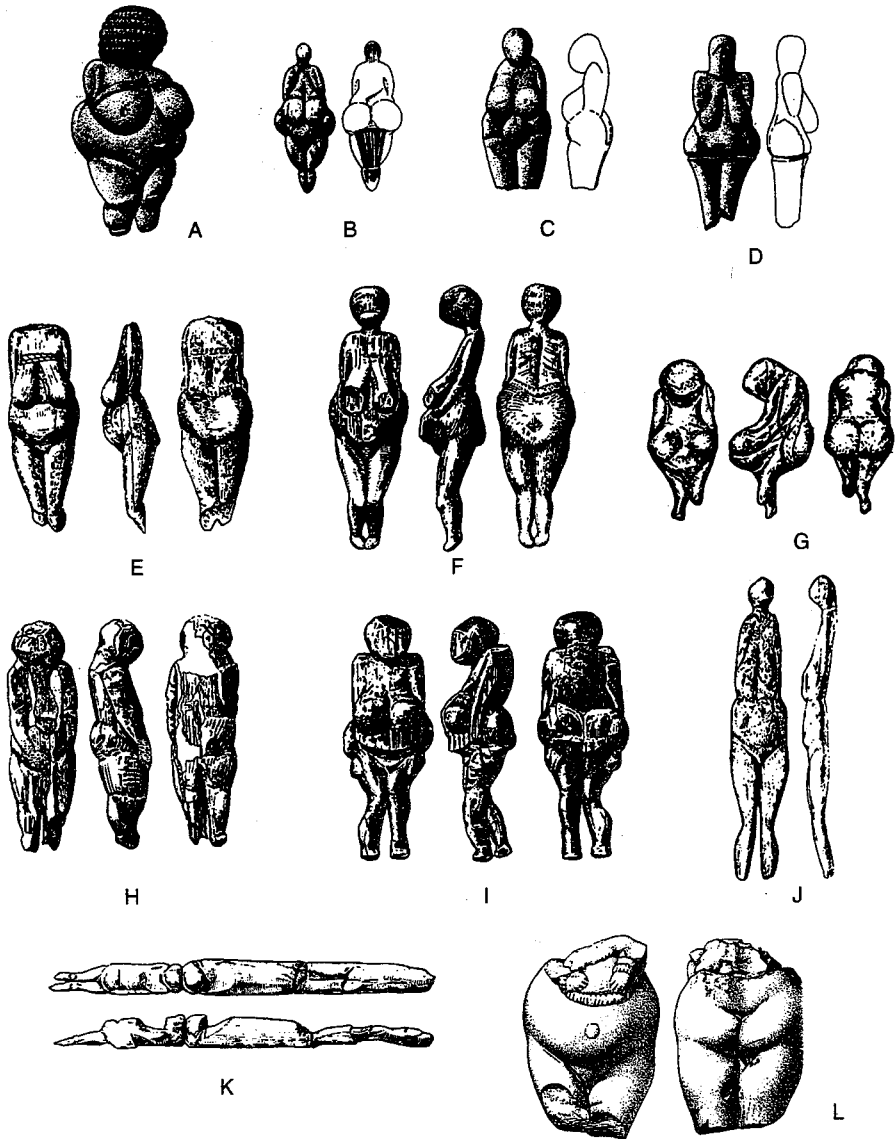


FIG. 39. Gravetiense. «Venus» occidentales y orientales. A) Willendorf. B) Lespuge. C) Grimaldi. D) Dolní-Věstonice. E, F y L) Kostienki. G) Khotylevo. H y J) Avdeevo. I y K) Gargarino.

tos del Pleniglaciario Superior (18 ka), con zonas que se despueblan como consecuencia de la invasión del frío y del hielo, desplazándose los contingentes humanos a otras más meridionales. No existe en este sector de Europa un poblamiento generalizado, por lo que tendremos que esperar a la recolonización producida alrededor del 16.000.

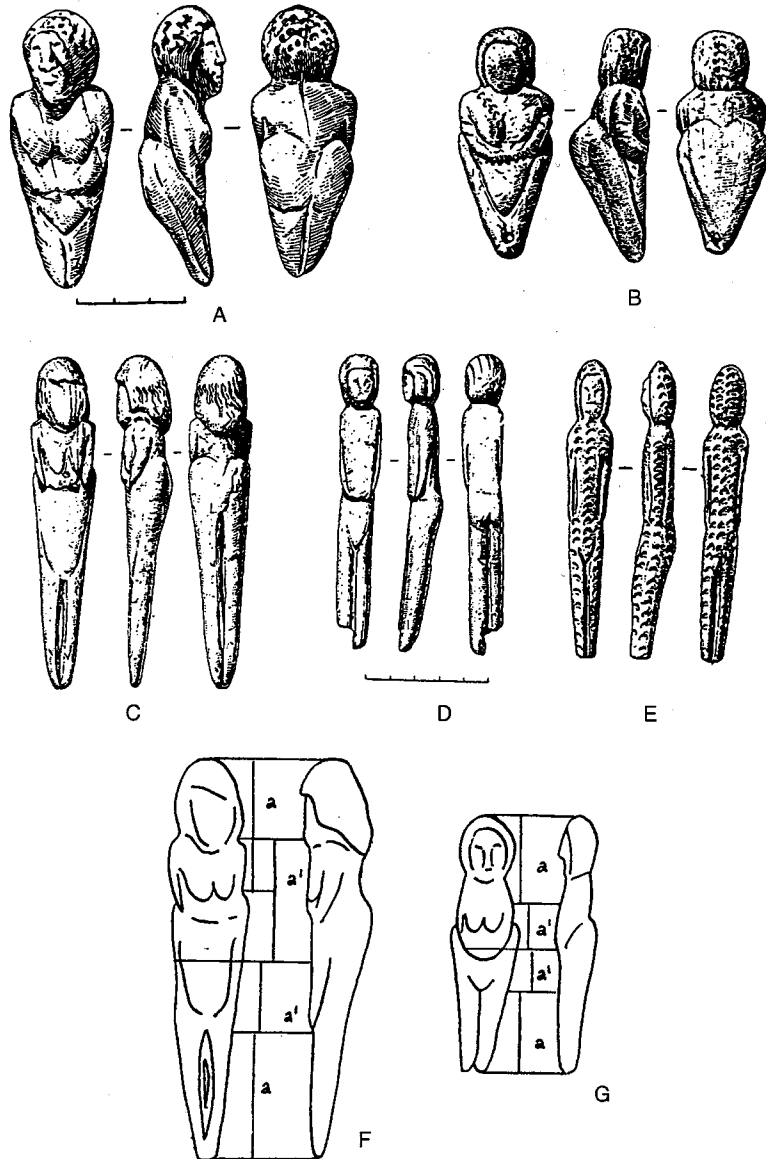


FIG. 40. Gravetiense. Estatuillas femeninas siberianas. A-D) Malta. E) Buret. F-G) Isometría de las figurillas siberianas.

Ciertos investigadores atisban cambios sustanciales en las estructuras sociales que quedan reflejados en las manifestaciones artísticas. Para empezar, apreciamos una acusada regionalización o mayor localismo, con cabañas de dimensiones más grandes edificadas con elementos perdurables (osamentas de mamut —cfr. *infra*—), y mecanismos de almacenamientos que conducen a una menor movilidad en el territo-

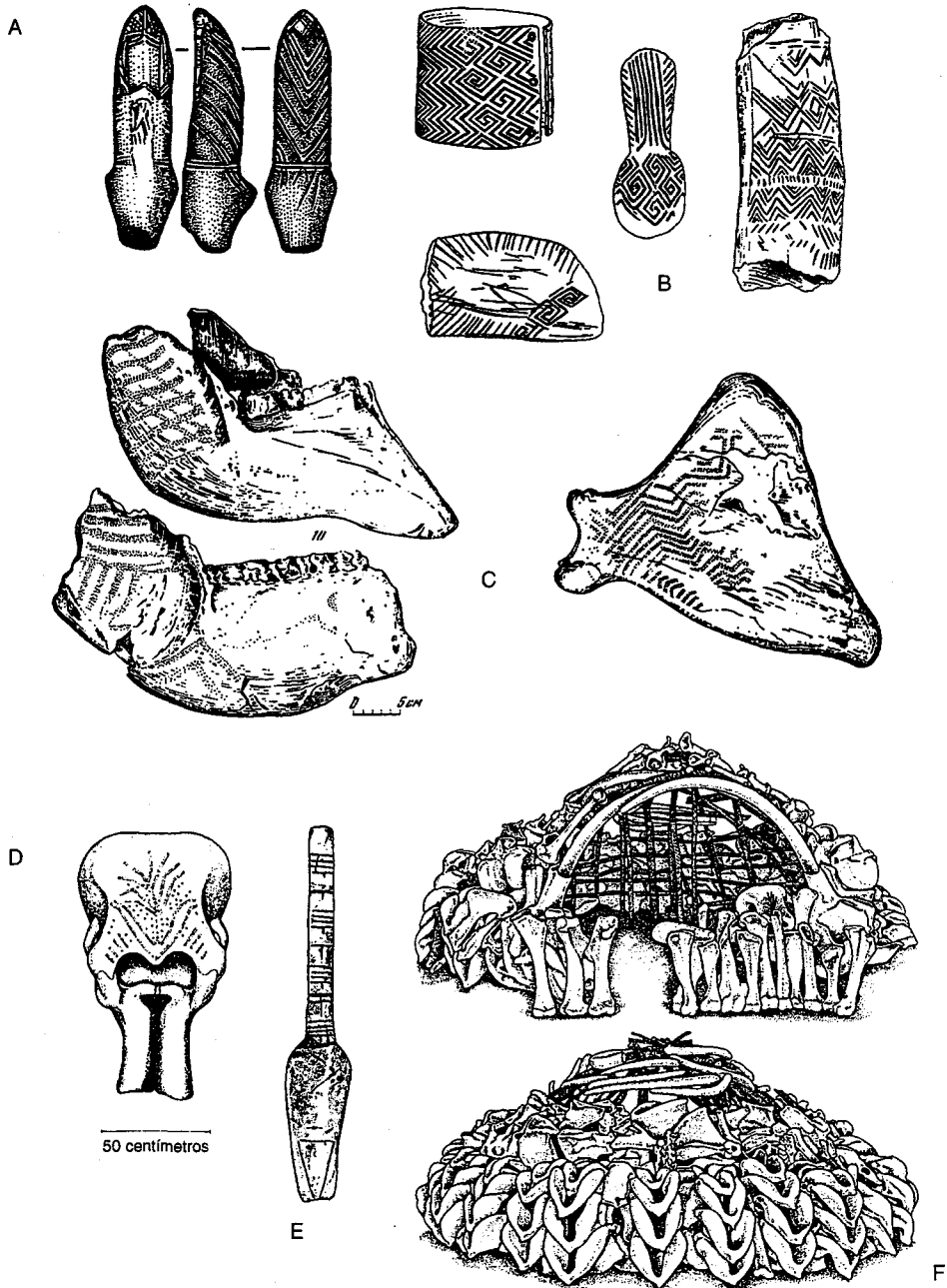


FIG. 41. Epigravetiense. Mézine: A) Silueta femenina estilizada. B) Cuatro objetos de marfil (brazalete, esculturilla y fragmentos) decorados con los diseños característicos del estilo Mézine (espirales, grecas y zigzags). C) Mandíbulas y escápula de mamut pintadas con motivos geométricos. Meziritchi: D) Cráneo de mamut pintado con motivos geométricos. E) Probable esquematización femenina. F) Armazón de cabaña construida con huesos de mamuts.

rio en busca de recursos. El arte pasa de ser naturalista en los periodos gravetienses anteriores (con figuras identificables por quien las mira, al menos la forma aunque tal vez no su significado, como las esculturillas de animales y mujeres) a un arte más abstracto a base de modelos geométricos; se reduce, pues, el mensaje al grupo que entiende los códigos. Las notables diferencias entre el arte Gravetiense y Epigravetiense, según Kozłowski, son comparables a las que se confrontan en Europa Occidental entre el arte Magdaleniense y el Aziliense.

Para los ejemplos artísticos de estas etapas en la zona que tratamos elegiremos varios yacimientos al aire libre de Ucrania, en la cuenca del río Nieper: Meziritchi (15.424 ± 1.080 y 14.320 ± 270 BP), Mézine (15.100 ± 200 BP) y Dobranitchevka, entre otros. Los motivos figurativos estampados sobre las piezas mobiliarias, básicamente soportes orgánicos, de estos lugares adquieren un fuerte componente abstracto (fig. 41), como las incisiones geométricas que recubren un fragmento de defensa de mamut (de 21 cm, de eje mayor) registrado en la habitación número 1 de Meziritchi (sobre el que nos detendremos más adelante en el capítulo interpretativo), o el conjunto pintado en rojo de líneas rectas, puntos y ramiforme sobre un cráneo de proboscido del mismo sitio. Estos geometrismos (series de zigzags, cadenas de rombos, ángulos inscritos, líneas rectas retorcidas a modo de espiral, etc.) han llevado a hablar de un estilo local, en concreto el de Mézine (Iakovleva, 1995), sobre todo a partir del proceso de esquematización de la anatomía humana en las esculturas de siluetas femeninas estilizadas.

Pero la gran novedad que nos proporcionan estos asentamientos es el sistema constructivo de las cabañas, puesto que nos hallamos ante los primeros datos objetivos que permiten argumentar a favor de la aparición de una de las artes clásicas por excelencia: la *arquitectura*.

En efecto, hasta ahora los acondicionamientos del hábitat fuera de las cavidades que teníamos atestiguados consistían en simples paravientos o cabañas-tiendas más o menos livianas (armazón de madera recubierto o entoldado por pieles), como correspondería pensar para sociedades cazadoras-recolectoras que, por definición, practican una mayor o menor movilidad sobre el entorno y cuyas pertenencias deben desplazar con ellos mismos sin el apoyo de animales de carga. Sin embargo, en las localizaciones enunciadas descubrimos estructuras de cierta envergadura, que verdaderamente no dudamos en calificar como construcciones arquitectónicas (fig. 41 F). Justificaremos nuestra aseveración.

Son espacios artificiales de forma circular, de entre 6 y 8 metros de diámetro, edificados a partir de los restos esqueléticos de mamuts, un material fuerte, noble e incluso de «lujo», que constituiría la estructura fundamental que facilitaría el recubrimiento posterior con lienzos de pieles.

La estrategia constructiva no puede ser más original y eficaz. Comienza con un zócalo levantado con las mandíbulas de los proboscidos, las cuales en función de su morfología natural encajan una con otra, entre columnas de mandíbulas y a modo de contrafuerte se inserta un hueso largo de las extremidades. A continuación, para iniciar el cierre del espacio y delimitar la bóveda en «falsa cúpula» son colocadas las defensas de mayor a menor tamaño, pues, dados sus perfiles arqueados, resultan el elemento más adecuado para ese propósito; los intersticios dejados se tapan con las escápulas entrelazadas (huesos planos) que actuarían a manera de «tejas», para terminar todo el entramado con el reforzamiento de la techumbre con los restos de cráneos

y vértebras. Por último, el vano de acceso al interior se resuelve con dos grandes colmillos hincados verticalmente y algún hueso largo, conformando así la «jamba» y el «arco» de entrada de la puerta. Además, en una de ellas introdujeron el cráneo pintado arriba aludido. El número de especímenes de mamuts aprovechados en cada construcción difiere, rondando entre los 20 y 50 individuos. Como comprobamos, los arquitectos paleolíticos sacaron el máximo rendimiento a unos elementos naturales, empleando las distintas piezas anatómicas en la solución de los problemas arquitectónicos que requería cada parte del edificio.

Entre otras cuestiones, la existencia de estos fenómenos nos pone en evidencia una planificación del trabajo de índole «comunal», al ser necesaria la colaboración de determinado número de sujetos para la recogida de las unidades esqueléticas, su transporte al lugar elegido (21 toneladas para la habitación n.º 1 de Meziritchi) y la construcción propiamente dicha. Por otro lado, esas edificaciones manifiestan un carácter nada precario, ya que el coste de la erección y la naturaleza de las mismas impiden ser desmontadas y trasladadas a otro emplazamiento dentro del régimen de movilidad de las sociedades predatorias, luego, serían enclaves perdurables y estables en el territorio, ejerciendo quizás de hitos espaciales acorde con el concepto de lugar de agregación grupal o intergrupal (reuniones sociales periódicas). Pero a la vez dentro de algunas se llevaron a cabo actividades especiales muy alejadas de las tareas cotidianas, recordemos que en varias han sido documentados huesos de mamuts decorados, que al mismo tiempo dificultarían el deambular con comodidad por el interior, conduciéndonos todo a pensar en una utilización de las cabañas de cariz ideológico, y de ahí a entenderlas como los primeros «templos» sólo hay un paso.

1.4. ARTE MUEBLE MAGDALENIENSE (14-11 KA BP)

El arte mueble de la Europa centro-oriental durante el Magdaleniense comulga en líneas generales con lo expresado en ese periodo en el resto del continente. Volvemos a contemplar unas constantes industriales y artísticas comunes en un amplio espacio geográfico, considerándose en las regiones que tratamos como una cultura intrusiva oriunda de Occidente.

A raíz de lo anterior, entre el instrumental óseo encontramos objetos de idéntica tipología y decoración que los prototipos del Oeste, aunque en menor cantidad que en Europa Occidental, por ejemplo arpones, propulsores, bastones perforados, azagayas, etc. Para ilustrar esta circunstancia traemos a colación (fig. 42) el fragmento de propulsor de la cueva de Kesslerloch (Suiza) con una representación en bulto redondo de la cabeza de un buey almizclero, los bastones perforados de las cuevas de Pekárna (República Checa), Kesslerloch con el grabado de un reno «pastando», Veyrier (Suiza) un cáprido completo en una cara y motivos ramiformes en la otra, Petersfels (Alemania) con dos renos en fila, etc.

Una característica del arte Magdaleniense es la de su notable naturalismo, con animales veraces repletos de detalles anatómicos complementarios que confieren a los modelos un gran realismo. Sin embargo, ahora se extiende el tema femenino expresado con unos convencionalismos estilísticos muy particulares, en concreto, la figuración de siluetas femeninas estilizadas y sintéticas (fig. 31 C-M) —cfr. *supra*—, donde en el mejor de los casos sobresalen del contorno las protuberancias de los senos y

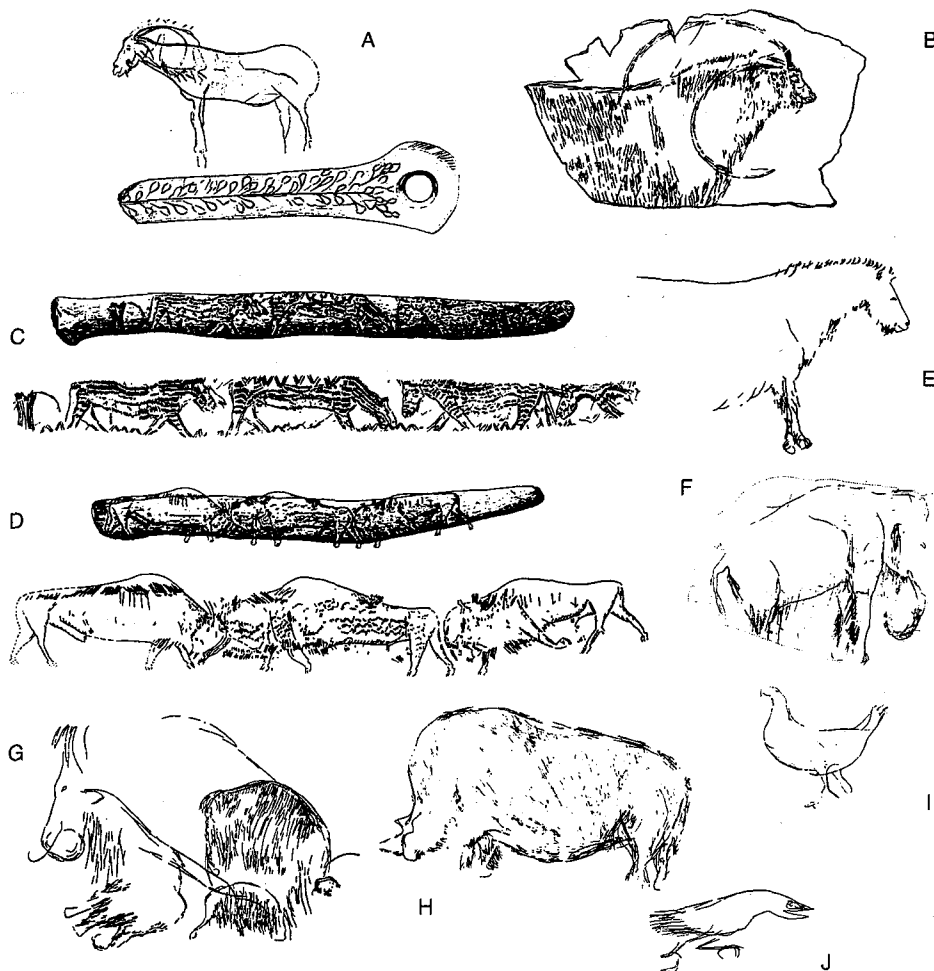


FIG. 42. *Magdalenense*. A) *Bastón de Veyrier*. B) *Plaqueta de Deravá*. C y D) *Costillas de Pekárna con el desarrollo de los motivos*. E-J) *Diseños animalísticos de las plaquetas de Gönnersdorf*.

glúteos. Están confeccionadas en soportes variados: hueso, marfil, minerales, o incisas en placas, mostrando una diversificada funcionalidad al localizarlas en los sitios alemanes en versión de adornos colgantes de azabache (Petersfels), esculturillas de marfil y asta (Nebra) o tapizando el piso de cabañas (Gönnersdorf). Su dispersión territorial también es acusada, con ejemplares desde Aquitania al Oeste, hasta Moravia en el Este, si bien los occidentales sólo están grabados en soportes rocosos tanto mobiliarios como parietales.

Pero sin discusión, el yacimiento de mayor importancia, a nivel numérico, para el estudio de este tipo de imágenes femeninas es Gönnersdorf (Alemania) —12.500 BP—, éste, junto con su vecino Andernach (Bosinski, 1982), son campamentos magdale-

nienses al aire libre sobre ambas orillas del Rin, de cabañas circulares de unos veinte metros cuadrados. Curiosamente, el suelo del espacio interior de las viviendas fue enlosado literalmente con centenares de plaquetas-placas de pizarra y caliza de origen local, las cuales fueron usadas a modo de «encerados», es decir, al grabarse sobre ellas, el diseño era perceptible mientras estaba fresco a través del polvillo levantado por el trazado, una vez desaparecido éste, sólo permanece la huella del dibujo convertido en leves incisiones inapreciables, promoviendo así la reutilización del soporte. Este proceso y el uso reiterado de las placas dieron como consecuencia la conservación de infinidad de motivos, en ocasiones muy imbricados en una única pieza. Además, se ha atestiguado que el sistema era acumulativo, en cuanto que sobre una placa fue grabado un determinado animal enmarcado en el campo disponible y que tras la fractura del soporte procedieron a reciclar los fragmentos para volver a grabar en ellos.

Los perfiles femeninos de Gönnersdorf-Andernach, aparte de su elevada cuantía, presentan una alta variedad formal, apreciándose todas las fases intermedias entre las figuras más evolucionadas (con brazos, piernas, senos y nalgas) hasta la simple esquematización (trazo vertical y curva de los glúteos), aunque nunca surge dibujada la cabeza. Las siluetas de mujeres suelen estar asociadas, o sea, comparten el espacio en parejas o en hileras de hasta nueve personajes, como indicando una escena de danza, recuérdese la composición de cuatro féminas con el cuerpo rayado y una de ellas portando un niño a su espalda (fig. 31 C). Asimismo, en los dos yacimientos, al margen de esos contornos incisos sobre plaquetas, el tema fue concebido igualmente en soporte exento: esculturillas de marfil y asta.

Obviando la temática femenina tan estereotipada, Gönnersdorf-Andernach atesoran un importante elenco de arquetipos geométricos (círculos, haces rectilíneos...) y animalísticos grabados en piedra (fig. 42 E-J). Los zoomorfos acogen un repertorio de cuadrúpedos de ambiente frío (caballo, mamut, rinoceronte lanudo, reno) y especies templadas (cérvidos, cápridos, uros y carnívoros), así como especímenes de avifauna y focas (en un lugar que en la época distaba más de 500 km de la costa), todos diseñados con un acentuado realismo de proporciones correctas y multitud de detalles anatómicos (pelaje, ojo, oreja, pezuñas, rabo, etc.).

Con el fin de completar el panorama figurativo del Oriente europeo, mencionaremos por último los animales tan naturalistas de la plaqueta del campamento al aire libre de Deravá (cerca de Praga) (fig. 42 B), que ofrece un magnífico tren delantero de cáprido, y las «escenas» de caballos pastando y bisontes luchando grabadas sobre costillas de la cueva de Pekárna (fig. 42 C y D).

2. Zona franco-cantábrica

Es la región clásica del arte paleolítico, tradicionalmente abarca la mitad sur de Francia y la Cornisa Cantábrica (Asturias, Cantabria, País Vasco), aunque hoy se tiende a ampliar el área incluyendo el Oriente de Galicia (Lugo), Navarra y el norte de Aragón y Cataluña (vertiente sur de los Pirineos), con el límite meridional en el Ebro. Italia entra aquí de manera convencional, al sintonizar en determinados momentos con las premisas emanadas del mundo franco-cantábrico, pero en otras demuestra influencias centro-europeas y hasta una evolución propia.

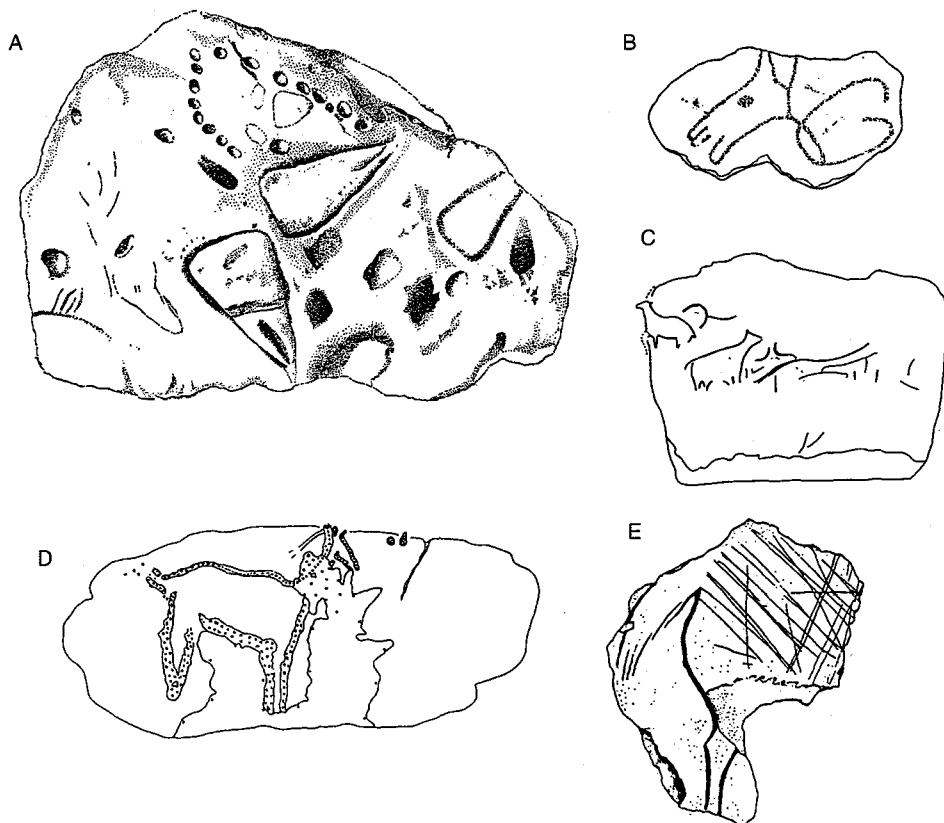


FIG. 43. *Auriñaciense*. A) Vulvas y cazoletas de La Ferrassie. B) Zoomorfo y probable vulva de Cellier. C) Zoomorfos de Oreille d'Enfer. D) Cuadrúpedo de Belcayre. E) Cuartos traseros de caballo sobre hueso de Hornos de la Peña.

2.1. ARTE MUEBLE AURIÑACIENSE (C. 35-30 KA BP)

Al contrario que en la zona antes citada, las primeras manifestaciones artísticas mobiliarias del sector franco-cantábrico son muy escasas y nada elocuentes, demasiado escuetas y simplistas comparadas con las esculturas de marfil realistas de, por ejemplo, las colecciones alemanas. Tenemos signos, motivos sexuales parciales y cuadrúpedos de difícil clasificación taxonómica debido a la imprecisión de sus anatomías. Por otra parte, se constatan tecnocomplejos industriales, como el Chatelperroniense, adscritos a grupos de neandertales que interactúan con los hombres modernos y en cuyos registros materiales destacan algunos elementos perforados y para la suspensión.

Los soportes óseos del Auriñaciense apenas materializan otra cosa que adornos/colgantes y fragmentos con líneas sueltas, aunque, eso sí, en abundancia. El listado casi total queda completado por dos piezas planas con puntiformes y rayas (los calendarios lunares de los abrigo Blanchard y Lartet —cfr. *infra*—), un objeto en forma de falo exento del yacimiento de Blanchard y una figura humana poco natura-

lista grabada del abrigo Cro-Magnon (fig. 71 B). Quizás sólo se escapa de este ambiente empobrecido, en lo relativo al figurativismo, el hueso de caballo con los cuartos traseros del mismo animal grabado de Hornos de la Peña (fig. 43 E).

Respecto a los soportes pétreos, parece existir un estilo común en una zona restringida, en concreto enclaves muy próximos de Dordoña, que decoran bloques de rocas carbonatadas locales; bastantes de ellos sufrieron el desprendimiento de su ubicación parietal primitiva y aparecen aglutinados o descansando sobre niveles aurifiacienses. En esos bloques se grabaron diseños vulvares, cúpulas (pequeñas cazoletas u oquedades) y animales indeterminados o de problemática especificación (fig. 43 C); sobresale el conjunto de La Ferrasie (fig. 43 A) con 20 bloques, uno de hasta 99×50 cm y diversas vulvas en bajorrelieve; en el Abrigo de Blanchard fueron detectados otros tantos, con un ejemplar de 85×75 cm donde contornearon una imagen circular y otra púbica con la técnica del piqueteado. También en el Abrigo Cellier documentamos los consabidos bloques de vulvas en bajorrelieve, pero, además, vemos un prótomo que evoca a un équido (fig. 43 B). Por último, un cuadrúpedo, asimilable a un cáprido, lo exhibe la cara de un bloque en el Abrigo del Reno de Belcayre (fig. 43 4) (Delluc, 1992).

En varios de esos mismos yacimientos se han encontrado restos de bloques, probablemente caídos de la pared, en los cuales es posible apreciar vestigios de coloración roja y negra, en ocasiones perfilando modelos zoomórficos (La Ferrasie, Castanet, Blanchard).

2.2. ARTE MUEBLE GRAVETIENSE (C. 30-20 KA BP)

Al igual como sucedió con el Aurifiaciense, el arte mobiliario Gravetiense de esta región no es excesivamente rico, siempre que lo sigamos cotejando con el colectivo de obras muebles contemporáneas del Este de Europa. Al margen de las «venus esteatopigias» y los recurrentes prototipos ornamentales, a veces decorados con simples grupos de líneas, sólo engrosaríamos la recopilación con algunas piezas más, en las que figuran caballos, mamuts, bisontes, cabras y ciervos, por lo general, parcas en su ejecución si bien en la mayoría es factible la identificación de la especie a la que pertenece el dibujo: équidos sobre plaqueta y hueso de Isturitz, canto de Gargas y Vigne-Brun, loseta de Laroux, cantos de Labattut y Laugerie-Haute, y, en Italia, el hueso de la cueva Paglicci (fig. 44).

Pero, como dijimos, el arte de este periodo viene caracterizado por las figurillas femeninas, incidiendo en la afirmación de una unidad cultural durante el Gravetiense en un amplio sector de Europa (cfr. *supra*). Los ejemplares localizados en la zona franco-cantábrica topan con los Pirineos sin sobrepasar la cordillera, de tal manera que aún no ha surgido ninguna estatuilla de mujer en la Península Ibérica; sin embargo, sí se han hallado en la Península Itálica (colección de Grimaldi y la pieza de Savignano, en el norte, y un par de ejemplares en la Cueva del Veneri en el sur), que se incorpora ahora al universo del arte precisamente con las venus y la placa de hueso ya citada de Paglicci: cabra y signos en zigzags datada en 22.220 ± 360 y 22.110 ± 330 BP (Mussi y Zampetti, 1997).

Las esculturillas femeninas son de formato pequeño, de unos 10 cm de promedio (marcando el tamaño extremo la extraída en Savignano con 23 cm), y con todos

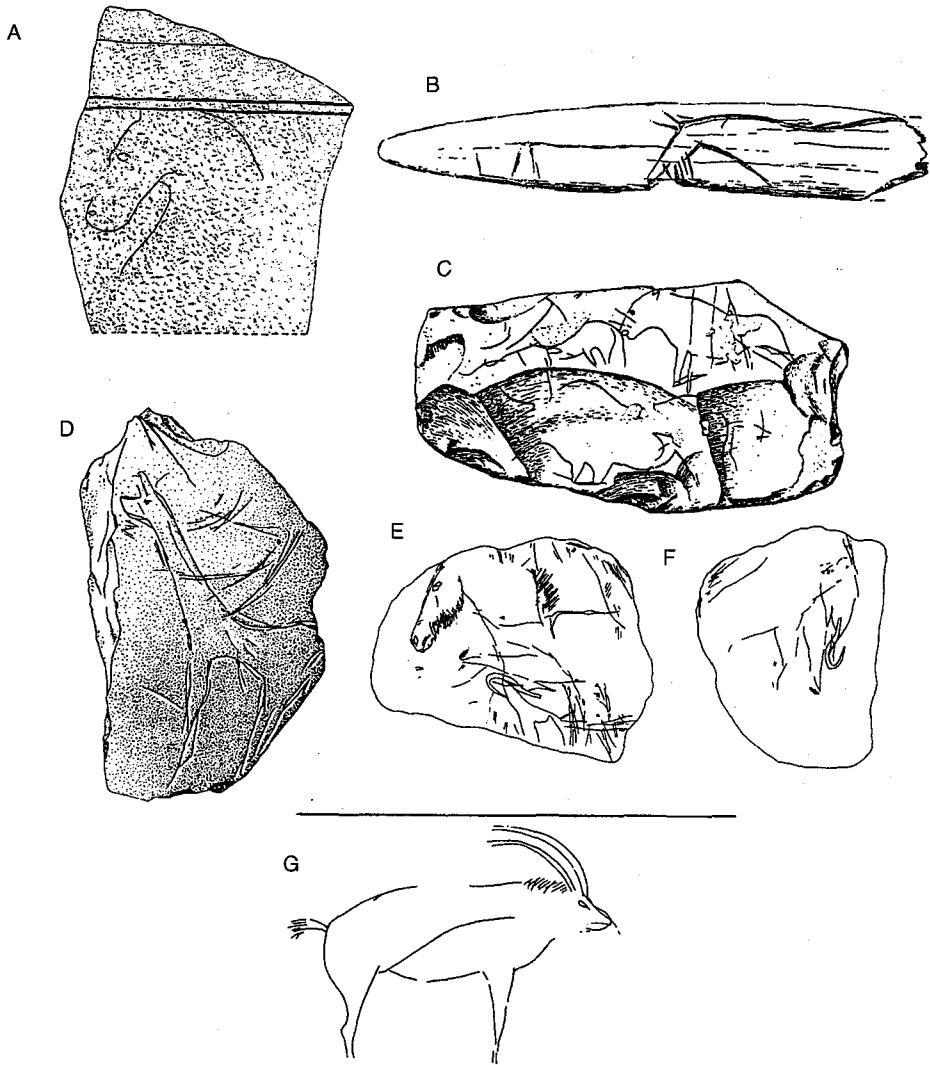


FIG. 44. Gravetiense. A y B) Caballo sobre plaqueta y hueso de Isturitz. C) Bisonte y cuadrúpedos sobre canto de Gargas. D) Cuadrúpedo sobre canto de Vigne-Brun. E y F) Caballo y mamut sobre plaqueta de Laraux. G) Cáprido sobre plaqueta de Paglicci..

los caracteres anatómicos tan peculiares que fueron descritos en su momento. Las hay de marfil (Lespuge y Brassempouy) y de distintos minerales, como limonita (venus de Monpazier), esteatita amarilla (la venus amarilla de Grimaldi) o verde («El polichinela», «El rombo» y «El hermafrodita», las tres también recuperadas en el conjunto de cavidades de Grimaldi) (fig. 45 A-F).

No obstante, podemos rastrear el mismo tema y similar tratamiento de las figurillas de bulto redondo en grabado y bajorrelieve, serían los ejemplos de los motivos

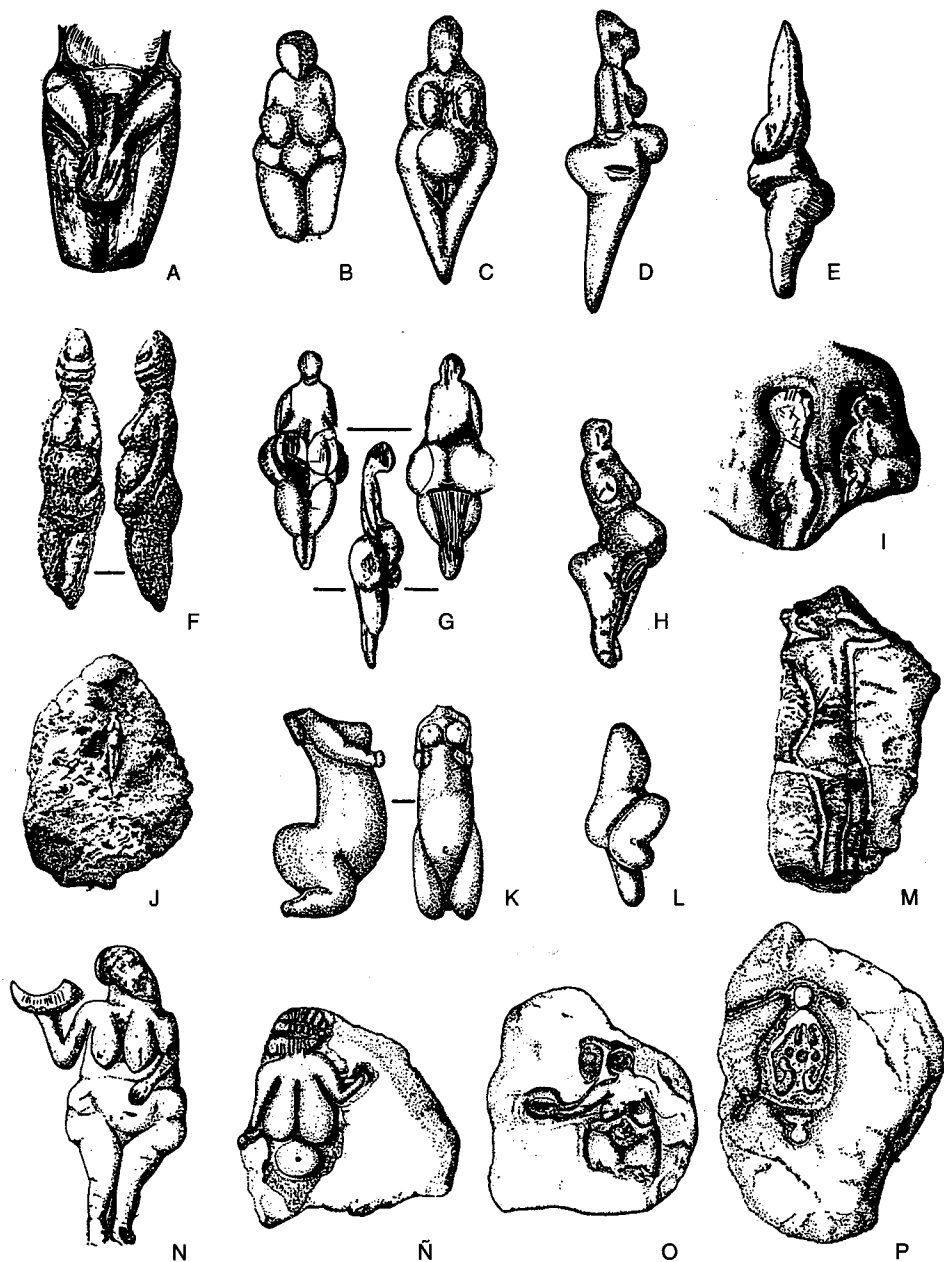


FIG. 45. Gravetiense. A) Detalle de «El hermafrodita» —Grimaldi—. B) «Venus amarilla» —Grimaldi—. C) «El rombo» —Grimaldi—. D) «El polichinela» —Grimaldi—. E) Figurilla de Savignano. F) Esculturilla de Veneri. G) Venus de Lespuge. H) Venus de Mompazier. I) Grabado de Terme Pialat. J) Bloque de Pataud. K) Venus de Seruil. L) Venus de Tursac. M) «El cazador» de Laussel. N) «Venus del cuerno» de Laussel. Ñ) «La mujer de la cabeza cuadrada» de Laussel. O) «Venus de Berlín» de Laussel. P) «El naipe» de Laussel.

femeninos de Terme Pialat, Laussel y Pataud (fig. 45 I-J y M-P). Pero, por otro lado, las piezas exentas de Seruil y Tursac (fig. 45 K y L) se distancian algo de los modelos habituales; la primera está de rodillas con los brazos bajo unos pechos rígidos «de muchacha».

El grupo de Laussel merece una mención aparte, bien por la espectacularidad de las obras o por las implicaciones de índole interpretativo que ha propiciado desde su excavación en 1908. Según parece, en el abrigo se dispusieron, en un espacio de 12×6 m, una serie de personajes humanos y animales esculpidos y grabados. El centro estaba presidido por la «Venus del cuerno» (fig. 45 N), figura femenina de 42 cm de altura esculpida en bajorrelieve, a tenor de los esquemas figurativos habituales de las venus gravetienses, sobre un enorme bloque de unos 4 metros cúbicos, lo que le confiere en sentido estricto el calificativo de arte rupestre (en la actualidad exenta y expuesta en el Museo de Burdeos); fue tallada con sumo detalle a excepción de la cabeza y los pies (acorde con la tendencia representativa de esta clase de imágenes), la mano izquierda se apoya sobre el vientre y la derecha levanta hasta la altura del cuello un cuerno de bisonte (?); además, en origen estaría toda pintada de rojo.

Cerca de la anterior colocaron a «La mujer de la cabeza cuadrada» (fig. 45 Ñ), esculpida sobre una losa y de similares características anatómicas que la primera; también estaba pintada de rojo y eleva una mano, en esta ocasión la izquierda, que sostiene un objeto incógnito por causa de su mal estado de preservación. Se diferencian por el mejor acabado de la cabeza de esta última, a base de un reticulado que sugiere el «tocado o peinado» tanto de la venus de Willendorf como de «La dama de la capucha» de Brassempouy, y otros modelos orientales.

Próximas a las dos precedentes fue descubierta «La Venus de Berlín» (fig. 45 O), hoy desaparecida, de análogos componentes figurativos y técnicos que sus vecinas, sujetando a la vez con la mano derecha un instrumento de forma semicircular.

Otra pieza, la conocida como «El naipe» (fig. 45 P), contiene el diseño simétrico de dos mujeres, de morfotipos afines a los de las antepuestas, acopladas y opuestas por la cintura, de ahí el sustantivo de naipe en comparación con las figuras de la baraja francesa.

El último bloque esculpido con seres humanos difiere de los hasta ahora enunciados, es el denominado como «El cazador» (fig. 45 M). El resto de los individuos mostraban una perspectiva frontal y, sin embargo, la que nos ocupa lo hace de perfil, con un brazo extendido en actitud de arrojar un venablo; pero debido a esa postura resulta comprometido deducir su género, pues si en algún caso se vio como figura masculina, con incluso una sutil indicación del falo, igual podría aludir a una mujer cuyo seno quedaba oculto como consecuencia de la posición del brazo.

En Laussel fueron exhumados más bloques en esa misma área, con los grabados de un caballo y una cierva entre otros zoomorfos de cuestionable clasificación taxonómica. En resumen, estaríamos ante el *conjunto escultórico* de mayor antigüedad, de una calidad artística inusual en una organización espacial compleja que acota un entorno reservado, conjugando personas en diversas poses y animales que «sacralizan» el espacio.

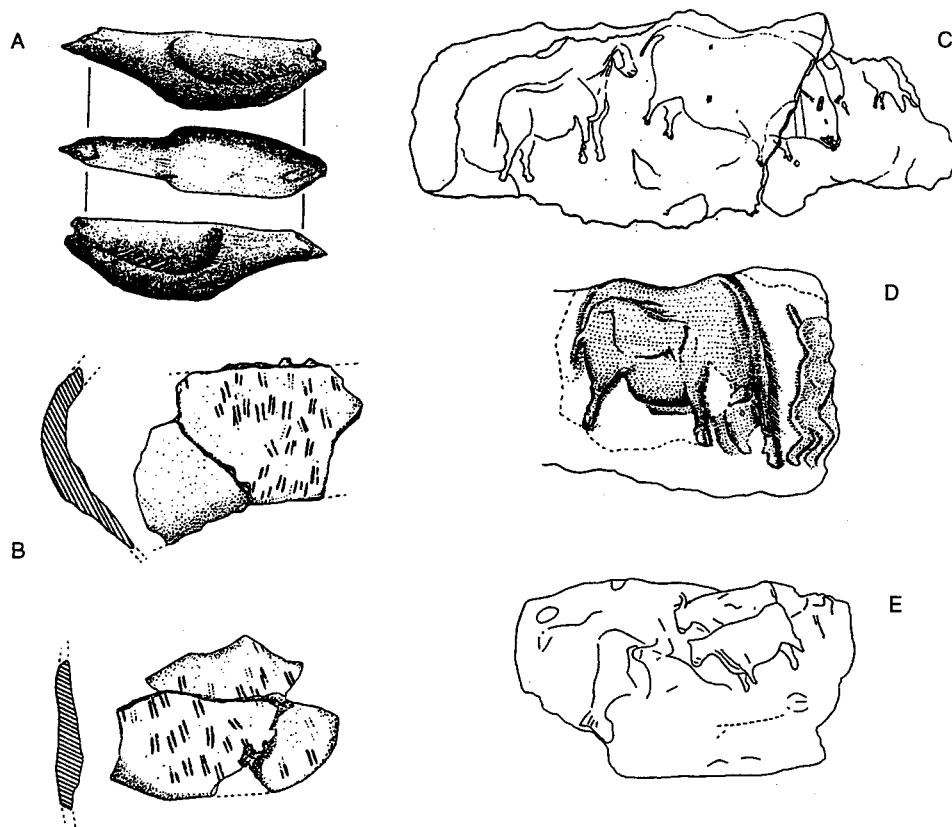


FIG. 46. Solutrense. A) Ave en bulto redondo de El Buxu. B) Huesos con trazos pareados de Las Caldas. C) Bloque con caballo y uros esculpidos de Roc-de-Sers. D) Bloque con caballo, uro y antropomorfo esculpido de Roc-de-Sers. E) Bloque con uros esculpidos de Le Fourneau-du-Diable.

2.3. ARTE MUEBLE SOLUTRENSE (20-16 KA BP)

Durante este periodo el arte mobiliario es relativamente escaso, aunque apreciamos un progresivo aumento en el número de plaquetas y cantos decorados, a base de diseños faunísticos poco naturalistas, junto con industria ósea y adornos con elementos simples lineales. Quizás habría que destacar los prolegómenos de un recurso técnico que adquirirá una amplia repercusión en etapas posteriores, o sea, el inicio del trabajo de huesos recortados, circunstancia ratificada por un ave esculpida en colmillo de oso de El Buxu en el Cantábrico (Corchón, 1994) (fig. 46 A).

Enlazando con los bajorrelieves de Laussel, comentaremos un par de yacimientos que cabrían en el concepto de arte rupestre, pero a los que los hacemos referencia aquí en cuanto responden a bloques móviles. Se tratan de las esculturas de Roc-de-Sers y Le Fourneau-du-Diable (fig. 46 C-E), enclaves distantes tan sólo alrededor de 30 km.

En Roc-de-Sers se documentó a principios de siglo un auténtico friso esculpido con bajorrelieves de animales y una figura humana. Constituyen un total de once bloques de considerables tamaños, cinco en posición más o menos original y el resto desplazados por razones de deslizamientos. En el friso, *in situ*, tallaron varios caballos, un bisonte y una probable escena de un buey atacando a un personaje; en los demás bloques, de peor conservación, hay figurados renos, bisontes y un excelente grupo de dos cápridos afrontados. La construcción de la fauna en general es bastante realista, si bien guardan ciertas desproporciones anatómicas que le otorgan un aire arcaico, sobre todo entre las pequeñas cabezas en relación a los macizos cuerpos.

De los hallazgos de Le Fourneau-du-Diable despunta un bloque de medio metro cúbico con los relieves de, seguro, cuatro uros de ambiente estilístico muy correlacionable con Roc-de-Sers, dos de los bovinos dispuestos en ocultamiento parcial de uno sobre otro, ofreciendo así un acusado sentido de perspectiva.

2.4. ARTE MUEBLE MAGDALENIENSE (C. 16-11 KA)

En este horizonte tecnocultural hemos de establecer al menos dos subdivisiones: Magdaleniense Antiguo (Arcaico, Inferior) y Superior (Medio, Superior y Final), en función de las divergencias formales y cuantitativas derivadas del registro de arte mobiliario.

2.4.1. *Magdaleniense Antiguo (c. 16-14 ka)*

Durante el principio del Magdaleniense no se vislumbra una ruptura drástica con respecto a los cánones figurativos de las etapas precedentes ni un incremento desmesurado en la producción de objetos decorados.

Con el Magdaleniense III cantábrico-facies Juyo (Utrilla, 1990) asistimos a un tipo de manifestación mobiliario (14.480 ± 250 BP por AMS de una pieza) muy particular, con extrapolación al ámbito rupestre. A nivel global, podemos decir que consiste en la representación animalística, por lo común ciervas, usando la técnica de grabado estriado, definida asimismo como clarooscuro o de modelado de trazo múltiple, pues al resolver de ese modo sólo algunas partes anatómicas del animal le confiere cierto volumen, resaltando el pecho, a veces el abdomen, y más que nada la zona inferior de la mandíbula y cuello. Los soportes más usuales para este sistema de grabar son los huesos planos: escápulas y costillas.

La técnica de grabado estriado tiene una mayor amplitud cronológica y geográfica de la que aquí exponemos, incluso es aplicada a la totalidad de la silueta animal; pero los modelos que ahora consideramos presentan un estilo y caracteres muy homogéneos, resultando por ello cómoda su individualización del resto. En la actualidad quedan constreñidos en un sector relativamente pequeño de la costa septentrional de la Península Ibérica, como son los yacimientos de Altamira, Castillo, El Cierro, Juyo, Rascaño, etc. (fig. 47 A-G), aunque los dos primeros reúnen el mayor número de ejemplares: 33 Castillo y 7 Altamira.

A fin de complementar el horizonte artístico de la primera mitad del Magdaleniense citaremos el instrumental óseo de uso venatorio y cotidiano decorado con motivos

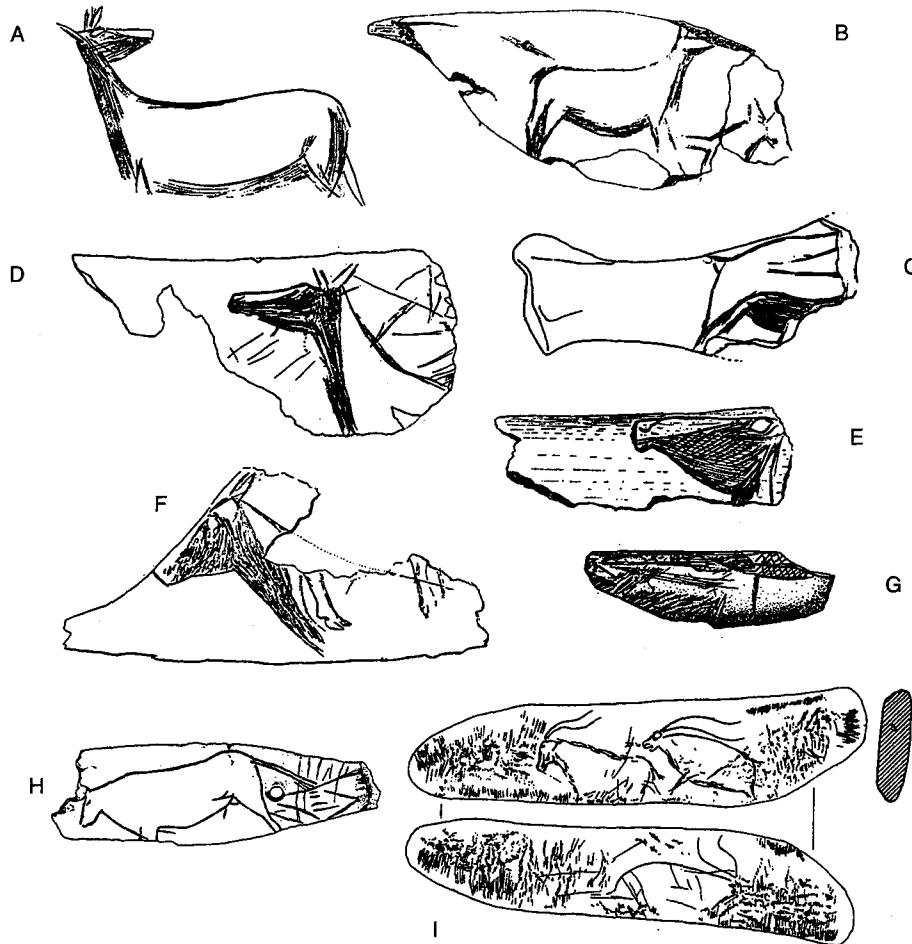


FIG. 47. *Magdaleniense Inferior*. *Ciervas de trazo estriado*. A-B) Castillo. C) Rascaño. D-F) Altamira. G) Juyo. H) Placa ósea colgante con uro de Balmori. I) Compresor-retocador con cápridos de Bolinkoba.

lineales no figurativos, longitudinal-geométrico de Corchón (1986), y otros más elaborados que incluyen zigzags, ángulos, escaliformes, rombos y tectiformes (especie de pentágono que recordaba el techo de una cabaña). Para ilustrar lo figurativo mencionaremos los ejemplos cantábricos siguientes: compresor de Bolinkoba (fila de dos cápridos en perfil absoluto) y placa de Balmori (uro), ambos de diseños faunísticos muy esquemáticos (fig. 47 H e I).

2.4.2. *Magdaleniense Superior (14-11 ka)*

Coincide con la explosión artística por excelencia, con prototipos que atienden a la calificación inexcusable de auténticas obras de arte, de índole utilitaria o no,

y empleando prácticamente todas las clases de soportes imaginables, tanto de origen mineral como orgánico. Como vimos al relacionar las piezas de Europa centro-oriental, el arte del final del Pleistoceno Superior alcanza las máximas cotas de perfección técnica y calidad estética, desarrollando en las imágenes faunísticas lo que se ha dado en llamar *realismo fotográfico*, de unas cualidades artísticas insuperables, realizadas con un instrumental reducido a útiles de sílex, lo cual, si cabe, ayuda a aumentar su valor.

El número de yacimientos que proporcionaron objetos artísticos se cuentan por cientos y las piezas mobiliarias por miles. Es en este momento del Magdaleniense, y en concreto a lo largo de su etapa intermedia (Magdaleniense IV o Medio) y final, cuando el arte transportable se expulsa con toda su profusión y variedad, confeccionando un sinnúmero de útiles en hueso, asta o marfil (bastones perforados, propulsores, varillas, azagayas, arpones, rodetes, contornos recortados, bramaderas, espátulas...) y grabando en plaquetas, placas, cantos, bloques o fragmentos óseos, esculpiendo en arenisca y hasta modelando en arcilla.

A consecuencia de esa enorme cantidad de obras, sería un esfuerzo ímprobo traerlas todas a colación en estas páginas, de ahí que optemos por reseñar algunas colecciones a modo ilustrativo.

Del acervo de elementos de uso venatorio o de presumible carácter arrojado destacan por su decoración las varillas cilíndricas y plano-convexas (fig. 11). Los motivos suelen recurrir a figuras geométricas (haces de rectas, escaliformes, medias-lunas, ángulos...), colocadas por lo normal de manera longitudinal al eje en el Magdaleniense Medio y en registros transversales en el Magdaleniense Superior. Su repartición geográfica es muy notable, abarcando el Cantábrico, sendas vertientes de los Pirineos y Francia. Dentro del conjunto de varillas segregamos un lote (varilla de volutas) del Magdaleniense Medio que muestran una ornamentación específica muy compleja y barroca a base de espirales, meandros, círculos concéntricos..., llevadas a cabo con incisiones muy profundas y/o excisiones, que conforman un grupo regional centrado en los Pirineos Occidentales; aparecen sobre todo en Isturitz, pero también las hay en Lespuge, Les Espélugues, Arudy y Arancou.

A la vez, del instrumental cotidiano sobresalen entre los proyectiles los múltiples arpones y azagayas; y para aludir a los demás artefactos citaremos las bramaderas de El Pendo (fig. 72 A4) y La Roche (fig. 18 A), los tubos de Torre y Valle (figs. 26; 15, 4) y las espátulas de El Pendo, Les Eyzies, Laugerie-Basse... (fig. 18), despuntando entre éstas la recién descubierta en el complejo cárstico santanderino de La Garma, donde se esculpió sobre una costilla de bovino en bajorrelieve y en sentido pericircular un extraordinario espécimen de cabra.

Pero si tenemos que elegir algún tipo de objeto óseo para señalar la extremada y sutil capacidad artística de los/as autores/as magdalenienses, sin ningún género de dudas nuestra elección recaería entre los bastones perforados o los propulsores.

La colección de propulsores mejor acabados y complejos que conocemos provienen de los enclaves pirenaicos. Como ejemplos pondremos a dos obras maestras que además están propiciando inferencias en orden socioeconómico, serían los ejemplares de Mas-d'Azil y Bédeilhac, ambos expresando el mismo tema con atributos formales casi exactos que obligan a plantearse la autoría de una única mano. La pieza de Mas-d'Azil (figs. 48 A, A1; 12, 4-5) se conserva entera, mantiene tres perforaciones en forma de ojal en la extremidad proximal (zona de prensión), el fuste

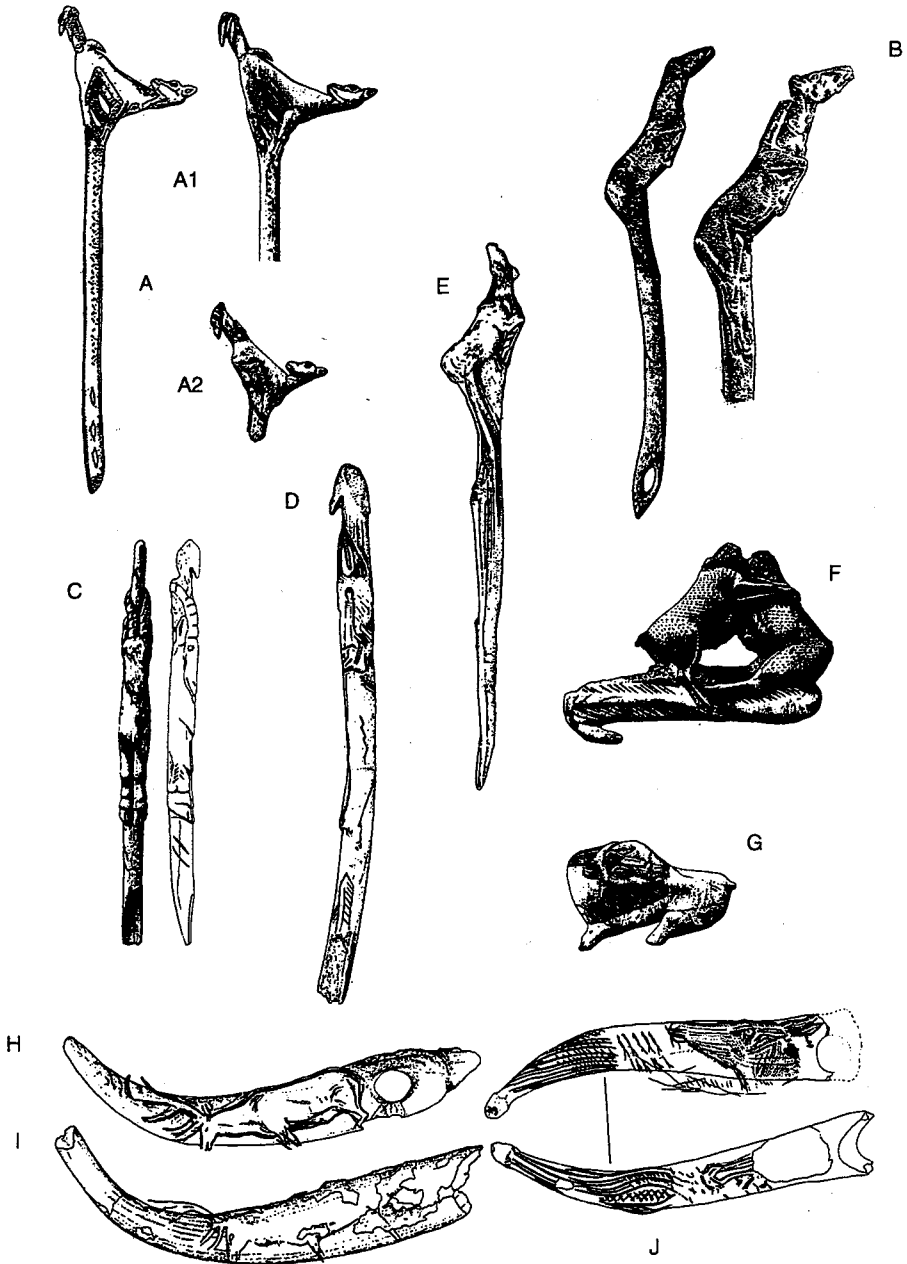


FIG. 48. *Magdalenense Medio-Superior. Propulsores y bastones de la zona franco-cantábrica. Propulsores: A) Croquis de la pieza completa de Mas-d'Azil, y comparación de la escultura con el ejemplar de Bédeilhac —A2—. B) Propulsor de Bruniquel y detalle de la escultura distal; C) Pieza de Mas-d'Azil. D y E) Piezas de Laugerie-Basse. F) Pieza de Enlène. G) Pieza de La Madeleine. Bastones. H) Pieza de Castillo. I) Pieza de Cualventi. J) Pieza del Valle.*

está decorado con signos en zigzag por una cara y dobles ángulos por la otra, pero es en la extremidad distal donde el/la escultor/a descargó todos sus conocimientos y genialidad artística. En efecto, adaptándose al soporte natural (que recordaremos suele ser asta de cérvido) vemos el instante «congelado», como si de una fotografía se tratara, de una cierva pariendo, justo en el momento que comienza a surgir las extremidades del cervato (Bandi, 1988); la hembra vuelve la cabeza hacia su parte posterior contemplando la escena y el rabo levantado en la actitud propia de la situación. La perfección de esta obra es insuperable, está repleta de detalles que demuestran un estudio anatómico depurado (p. ej., los músculos del cuello en tensión y la otra cara con las rugosidades de la piel), en una correcta coordinación corporal, la solución técnica respecto a la funcionalidad es irreprochable, como lo evidencia ya no la figura animal sino las patas del cervatillo que actúan como gancho del propulsor. Hoy en día, las cuencas de los ojos de la cierva están vacías, sin embargo, con bastante seguridad albergaron incrustaciones minerales de colores, al igual que las que guarda su gemela de Bédeilhac.

El ejemplar de Bédeilhac (fig. 48 A2) se halla menos acabado y peor preservado que el anterior. El diseño es muy similar, tan sólo difiere en su postura recostada con las extremidades flexionadas. En origen estaría pintado de rojo y aún ostenta, como arriba comentábamos, una incrustación de ambar rojo-anaranjado en el ojo derecho y otra de lignito negro en el izquierdo.

Los dos propulsores son denominados de «El cervatillo con el pájaro», al haberse propuesto la interpretación (en una línea iconográfica que sugiere el *Bambi* de Walt Disney) de representar a un joven ciervo o cáprido defecando, con tan mala fortuna que un pajarillo se ha posado sobre el excremento, deshaciendo así todo lo poético que podría tener la escena. Consideramos que la hipótesis de la cierva pariendo es más plausible y coherente con la mentalidad que presuponemos para grupos cazadores-recolectores, y al mismo tiempo está sustentada por un análisis etológico, aunque la cuestión sigue estando incluso en la actualidad muy controvertida (Thiault, 1996).

Existen otros propulsores que merecen nuestra atención por sus calidades artísticas y vinculación de las figuras a la funcionalidad, casi todos procedentes de los talleres de los Pirineos y la Dordoña. El ejemplar de Bruniquel (fig. 48 B) posee una perforación en la extremidad proximal y una espléndida escultura de caballo saltando en la distal, sus patas delanteras replegadas servirían de gancho al instrumento. También de Mas-d'Azil proviene otro útil donde esculpieron, en alto y bajorrelieve, tres cabezas de caballos dispuestas en función de la morfología natural de los candiles del asta; la tréada equina materializa una curiosa «secuencia» con un équido vivo relinchando, otro muerto y el último casi descarnado. Para concluir, en el propulsor de Enlène (figs. 12, 2-3; 48 F) podemos ver en bulto redondo dos machos cabríos acéfalos en una expresiva acción de enfrentamiento.

Por su parte, los bastones perforados son más pródigos, encontrándose por todo el territorio en el que hemos acotado el área franco-cantábrica, siendo relativamente corrientes tanto en el Magdaleniense Medio como Superior. Como ejemplos ofrecemos dos piezas cantábricas que, como los propulsores de Bédeilhac y Mas-d'Azil, presentan parecidas hechuras. Los instrumentos fueron exhumados de los niveles de Magdaleniense Superior de las cuevas del Castillo y Cualventi (fig. 48 H y I) y figuran ciervos machos en idéntica adecuación del animal al soporte (asta de ciervo curvada) y análoga ejecución, si bien el cérvido del primero está mejor per-

filado que el del segundo. De igual manera no debemos obviar el trabajo de los llamados «bastones machos», por el hecho de tener esculpido en uno de sus extremos un volumen similar al glante, valgan a modo de ejemplo los casos de El Pendo y Valle (figs. 13; 28 B2, y 48 J).

El apartado de elementos perforados, para suspensión o adornos, consigue asimismo innumerable ejemplares. En cuanto a los contornos recortados (fig. 17), su repartición geográfica abarca toda el área delimitada en este epígrafe, desde Asturias (La Viña y Las Caldas —Fortea, 1983; Corchón 1997—), el Périgord (Lauvergne-Basse) y hasta en la costa mediterránea francesa (Gazel y La Crozade), pero las máximas concentraciones las detectamos de nuevo en el sector pirenaico: Isturitz, Mas-d'Azil, Enlène, Lortet, Labastide, etc. La gran mayoría obedecen a prótomos de caballos, no obstante, la colección de Labastide es algo distinta, pues de los 19 recortados hallados juntos, 18 son cápridos —sarríos— y el restante un bisonte; la morfología de todas las piezas es muy homogénea y los exámenes microscópicos destinados a analizar su fabricación han averiguado que son obra de una misma mano (Fritz, 1999); por otro lado, cabría la posibilidad de orientar 9 rebecos mirando a la izquierda y otros 9 a la derecha, todos con perforación doble en las orejas y el cuello; sin embargo, el bisonte fue perforado en la oreja y en el hocico, a tenor de eso y al engarzar el conjunto de elementos, las reconstrucciones nos proponen un pectoral o collar con gamuzas dirigidas en ambos sentidos y el bisonte en el centro (fig. 49).

La dispersión territorial de los rodetes (fig. 16) sintoniza con la de los contornos recortados, con el límite occidental en las estaciones asturianas de Las Viñas y Llonín. Los motivos más habituales que recubren el campo circular coinciden con figuras geométricas (Isturitz, Lauvergne-Basse, Mas-d'Azil) a base de líneas radiales, trazos y orificios contorneando la periferia o resaltándola (rodetes dentados), pero del mismo modo pueden aparecer especímenes zoomórficos, como en las piezas de Enlène (bisonte) y Mas-d'Azil (reno, «vaca y becerro» en las caras respectivas), e incluso humanos: fragmento de Mas-d'Azil en el que tal vez dibujaron dos escenas complementarias, aludiendo al enfrentamiento de dos sujetos (oso y hombre), en el anverso vemos un individuo masculino bestializado en silueta atacando con un instrumento alargado a un oso (?), y en el reverso intervienen los mismos personajes pero en esta ocasión se invierten las tornas, ya que ahora el úrsido derrota de un zarpazo al hombre, quien permanece en visión frontal con las piernas y brazos abiertos (fig. 74 C).

Por otra parte, resulta impresionante, desde el punto de vista cuantitativo, el registro de plaquetas y fragmentos de huesos sin funcionalidad aparente y a pesar de ello decorados con espléndidas imágenes, tal como nos tienen acostumbrados los/as artistas del final del Tardiglaciario. Para ejemplificar lo dicho nombraremos las colecciones peninsulares de Las Caldas, La Paloma, El Pendo y los grandes sitios franceses de Enlène y Mas-d'Azil en Ariège, Isturitz en los Pirineos Atlánticos, Lauvergne-Basse y La Madaleine en Périgord, etc. (figs. 8, 3; 29 A-B; 50). Quizás, como localidad «especializada» en arte sobre soporte pétreo (plaquetas), señalaríamos el nivel Magdaleniense Medio (14.280 ± 160 BP) de la cueva de La Marche, donde entre una de sus singularidades destacaríamos la extraordinaria profusión del tema antropomorfo, contando con un total de 113 figuras humanas en diversas actitudes y grados de detalles (fig. 29 C).

Para terminar, no nos resistimos a comentar algunos otros objetos artísticos que no encajan en los distintos bloques morfofuncionales que hemos establecido (fig. 51).

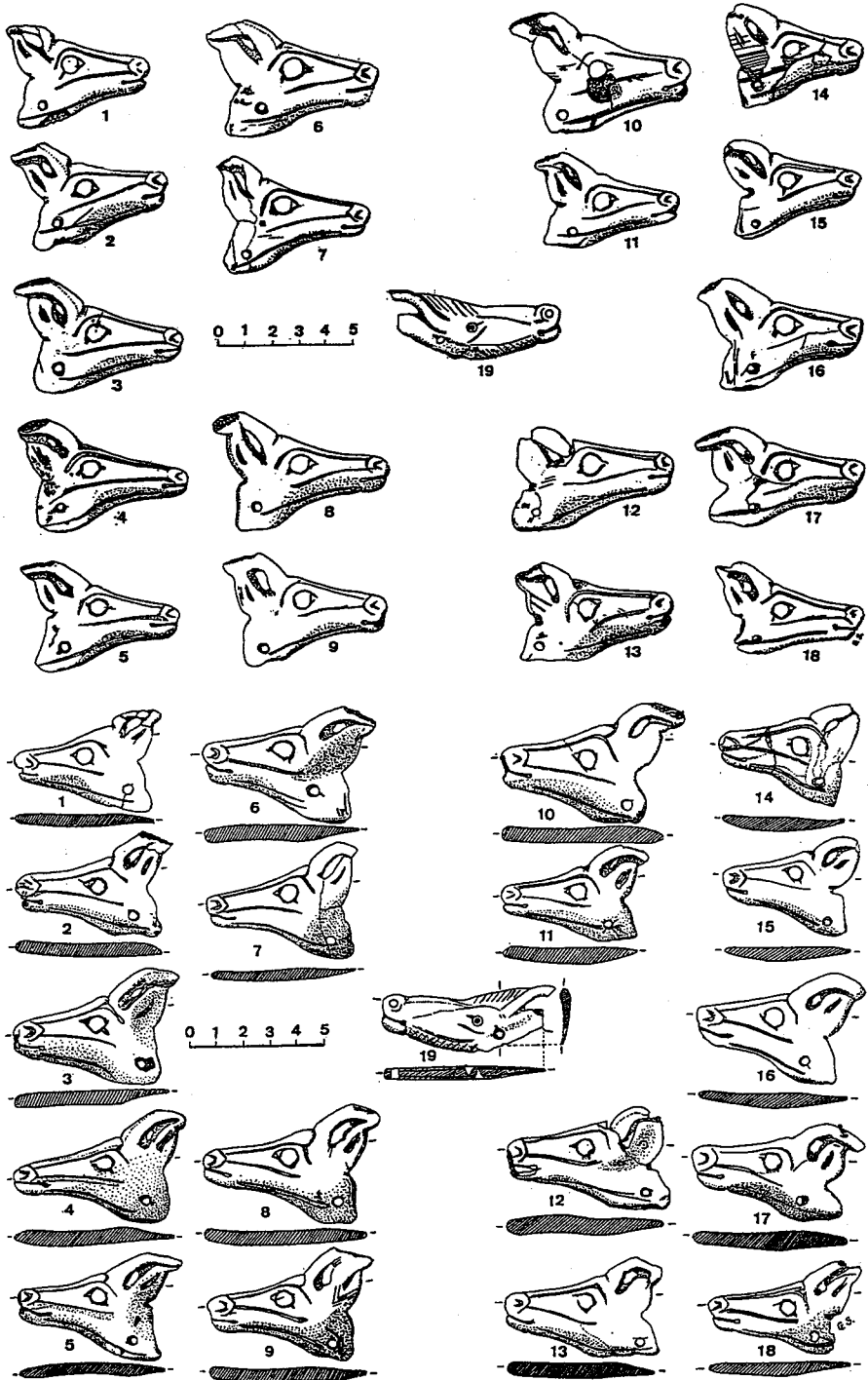


FIG. 49. *Magdaleniense Medio. Perfiles recortados de Labastide.*

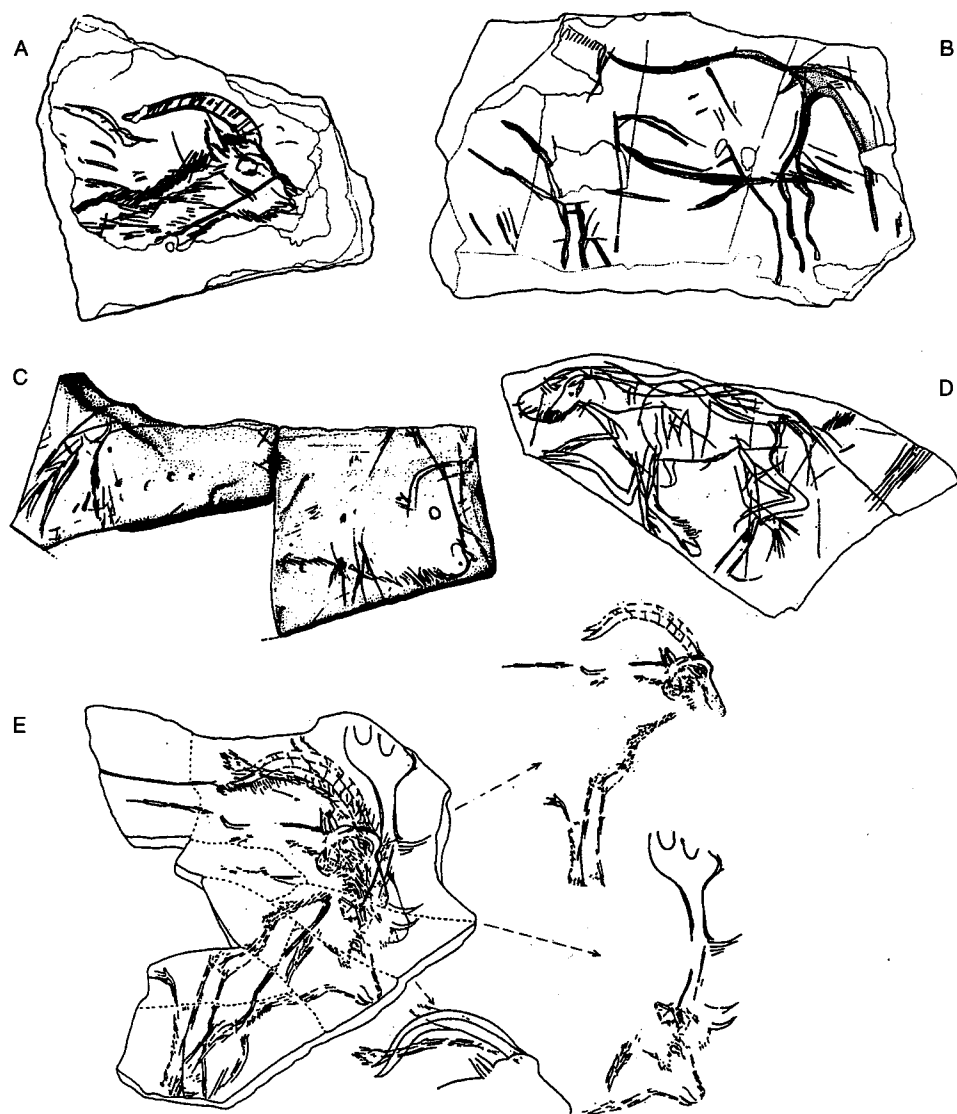


FIG. 50. *Magdaleniense Superior. Plaquetas. A-B) Enlène. C) Tuc-d'Audoubert. D) La Paloma. E) Ekain.*

Sería el caso de las esculturas de bulto redondo del Magdaleniense Medio de Duruthy (fig. 51 A-B), entre las que sobresale un caballo completo muy realista en postura de reposo, concebido en arenisca y en un formato que ronda los 30 cm, además de un prótomo equino. Otra esculturilla de caballo entero, igualmente bien manufacturado, confeccionado en marfil y repleto de detalles complementarios grabados en su cuerpo, se descubrió en Les Espélugues (fig. 51 E). Tampoco debemos dejar de incluir la cabeza de caballo relinchando de Mas-d'Azil (fig. 51 D) y el llamado Taller de esculturas

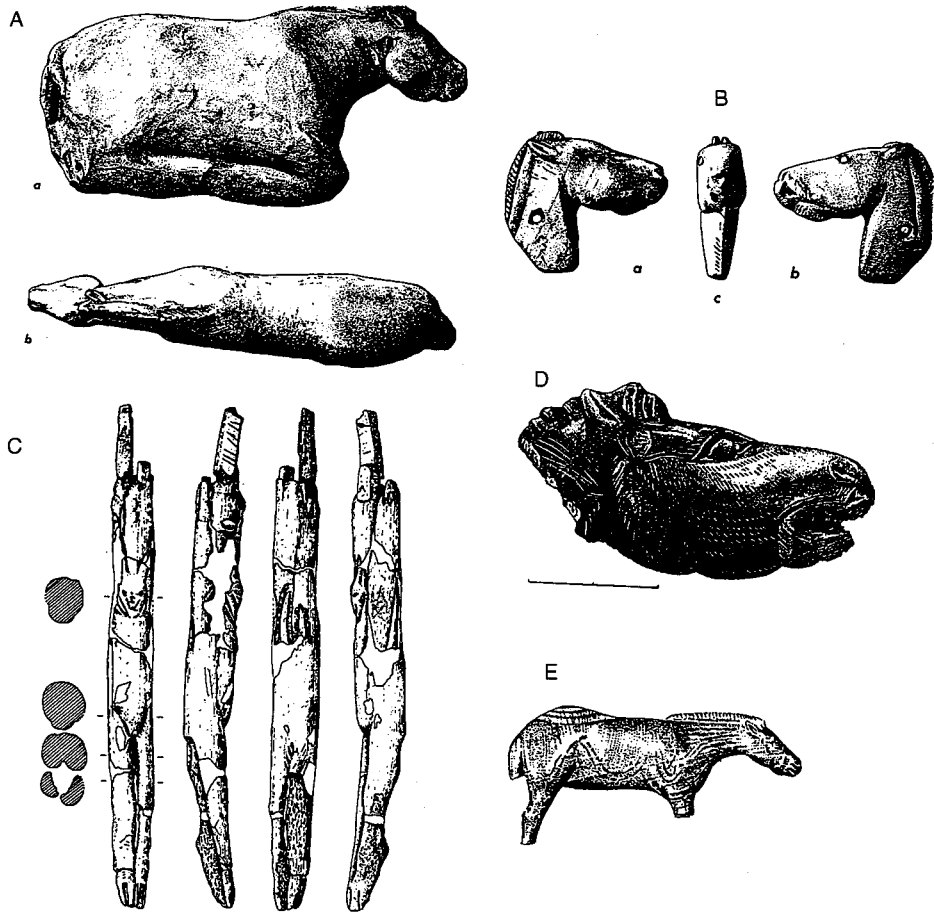


FIG. 51. *Magdaleniense Medio-Superior*. A y B) *Caballos de Duruthy*. C) *Venus de Las Caldas*. D) *Caballo de Mas-d'Azil*. E) *Caballo de Les Espélugues en Lourdes*.

de Isturitz, que produjo alrededor de 180 figurillas de bulto redondo en arenisca representando más que nada caballos y bisontes.

Al hilo de los prototipos a los que no es posible, según nuestros conocimientos actuales, atribuir fácilmente un destino o uso, citaremos un par de esculturillas cuyos modelos responden en cierto modo a diseños femeninos: «Venus de Las Caldas» y la pieza dentaria de Mas-d'Azil (fig. 7 A4); ésta es un incisivo de caballo de unos 5 cm, donde con gran destreza técnica se esculpió en su raíz una figura de mujer, auténtica miniatura del Magdaleniense Medio. Por su lado, la «Venus de Las Caldas» (Corchón, 1990), probable fragmento de propulsor, se llevó a cabo en asta y muestra un cuerpo femenino con cabeza y pezuñas de cabra (fig. 51 C).

Pero las estrellas de este lote de objetos con un trasfondo «ideológico» son los ¡bisontes de arcilla! de Tuc d'Audoubert (fig. 52 A), sin duda obras únicas en el arte

A



B

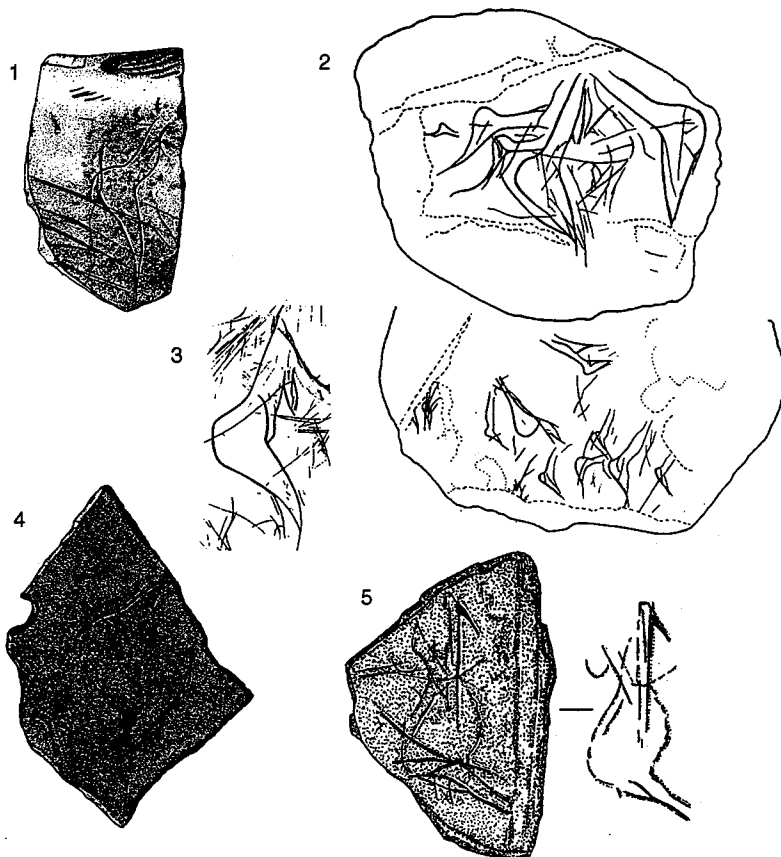


FIG. 52. *Magdaleniense Superior*. A) Croquis de situación de los bisontes de arcilla de Tuc-d'Audoubert. B) Siluetas femeninas estilizadas: 1) Murat, 2) La Roche, 3) La Gare de Couze, 4-5) Las Caldas.

prehistórico. Esta cueva, junto con Les Trois-Frères y Enlène conforman el complejo de cavidades del Volp. Las piezas en cuestión las insertamos en el presente capítulo de arte portátil porque en esencia son móviles; no obstante, fueron realizadas *en y para* un espacio subterráneo acorde con el concepto parietal; están modeladas en barro de la propia cueva, con un acabado perfecto y detalles sorprendentes. En una primera ojeada, llama la atención dos individuos apoyados sobre un bloque cárstico: un bisonte (quizás macho) de 63 cm de longitud y a su lado otro bisonte (en este caso tal vez hembra) de algo más de 60 cm; sobre el piso hay un bisonte mucho más pequeño (12 cm) y hasta otro grabado en el suelo (50 cm). Completan el conjunto algunos rollos cilíndricos de arcilla, restos de las porciones del modelado con improntas de dedos, y a unos 25 m de la ubicación de los bisontes la cantera de donde se extrajeron los barro, con numerosas huellas de pisadas alrededor y una estalagmita que sirvió de pala en la tarea de abastecer de materia prima.

Como hemos ido viendo, el repertorio de temas desarrollado durante el final del Magdaleniense es muy diversificado. La fauna mayoritaria reitera los caballos, renos, ciervos, cápridos, uros, bisontes, carnívoros, etc., ahora se incorporan al elenco o incrementan su presencia las aves, peces y mamíferos marinos (focas y cachalotes); por su parte, los signos también exploran una cantidad apreciable de variantes. Respecto a la temática antropomorfa, al margen de los casos descritos arriba, comprobamos cómo el estereotipo de silueta femenina estilizada que pudimos seguir en distintas modalidades de soportes en los yacimientos de Europa centro-oriental están localizadas de nuevo en el área franco-cantábrica, incluso con transposición parietal: Abri Murat, La Roche, Gare de Couze, Las Caldas..., todos en torno a un horizonte final del Magdaleniense, a excepción de los ejemplares de Las Caldas, que corresponderían a las etapas intermedias (Corchón, 1990) (fig. 52 B).

Para concluir con los temas, expondremos uno bastante particular en su concepción y propio de los episodios tardíos del Magdaleniense, llegando a ser un fenómeno muy extendido hasta en el espacio. Nos referimos a la plasmación convencional en perspectiva frontal muy esquematizante de, por lo común, cabezas de cabras y, en menor medida, ciervos (fig. 53), y que al mismo tiempo hallan su correlato en soportes parietales: cuevas del Otero y Ekain. Las encontramos grabadas en objetos transportables de, entre otros muchos sitios, El Pendo, La Paloma, Cueto de la Mina, Sofoxó, Torre, El Valle, Abauntz, como ejemplos españoles, y en los franceses de Gourdan, La Vache y Lortet. En Las Caldas tenemos un cuadrúpedo en visión frontal, probable équido, que bien podría engrosar el colectivo que estamos tratando, aunque se aleja de él en cuanto a la especie faunística y sobre todo por su estructura más naturalista escasamente esquemática.

Gracias a los ejemplares de Abauntz, Utrilla y Mazo (1996) formularon el proceso de esquematización del motivo, elipsis, hasta converger en simples series de signos en V asimilados a la reducción sintética de la cornamenta de los cápridos, recurso formal (tanto mobiliario como parietal) que enlaza con los ocultamientos parciales de imágenes para representar un grupo de animales en profundidad, donde los zoomorfos de los extremos de la manada, o en primer plano, son perfilados con mayores atributos para permitir su identificación específica y el resto se esquematiza (fig. 53 B).

Precisamente, el yacimiento de Abauntz (Navarra) nos da pie para dejar claro que, como dijimos al principio, en las últimas fechas la zona clásica franco-cantábrica debe ser ampliada, por un lado, como consecuencia del descubrimiento de nuevos en-

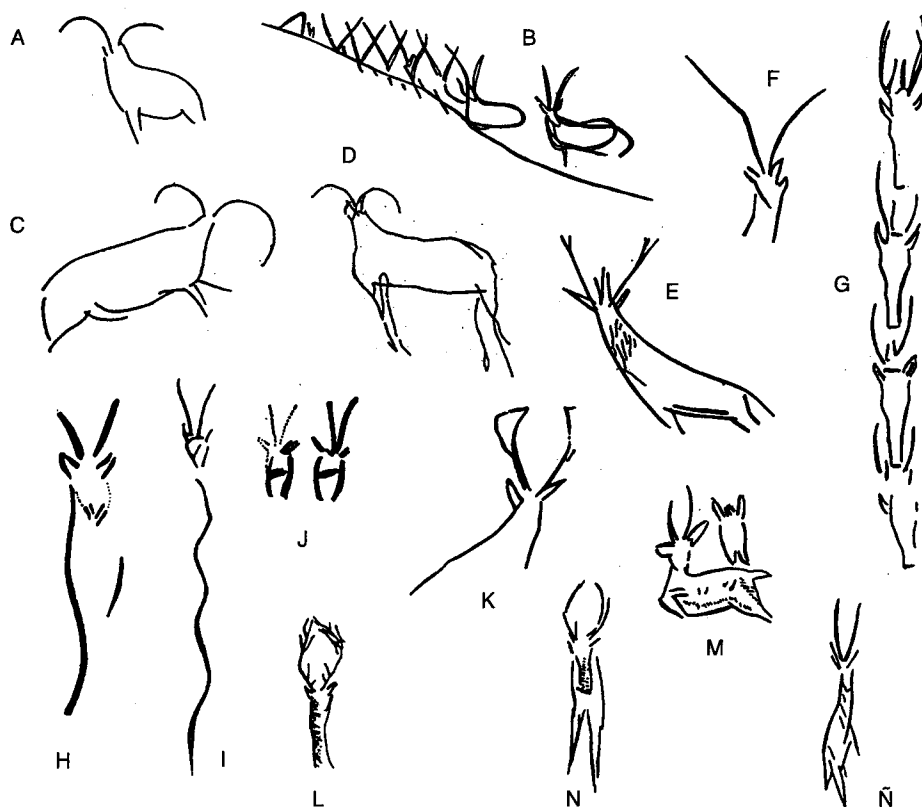


FIG. 53. *Magdaleniense Superior. Cápridos y ciervos en visión forntal. A-B) Abauntz. C) La Vache. D) Ker de Massat. E) Lorthet. F) Urtiaga. G) Teyjat. H-J) El Pendo. K) Mas-d'Azil. L) El Valle. M-Ñ) Gourhan.*

claves, y, por otro, a través del englobe de antiguos vestigios que habían quedado como marginales; todos los indicios conducen a demostrar la existencia de unas características compartidas en un territorio común. Por tanto, el área de influencia franco-cantábrica abarca, además, una serie de emplazamientos limitados por el Ebro al sur y los Pirineos al norte (Navarra, Huesca, Lérida y Gerona) que están ofreciendo equipamientos industriales magdalenienses con dataciones acotadas entre 14-11 ka; los caracteres de los conjuntos ponen de relieve la dinámica cultural de ambos lados de los Pirineos, vertebrando la zona a nivel territorial y las presumibles vías de comunicación. A la vez, parece haberse detectado que los yacimientos occidentales mantienen ciertos rasgos pirenaicos, mientras que los orientales manifiestan determinadas relaciones mediterráneas (Fullola *et al.*, 1995; Utrilla, 1997; Utrilla y Mazo, 1993).

En cuanto al arte mueble de esos lugares, despunta la cueva de Abauntz cuya industria ósea expresa motivos (ángulos embutidos, «paréntesis» inversos, bandas de escaliformes con rayado interno...) en sintonía con los modelos del Magdaleniense Medio-Superior de Asturias y Pirineos franceses, más que nada con Duruthy e Isturitz.

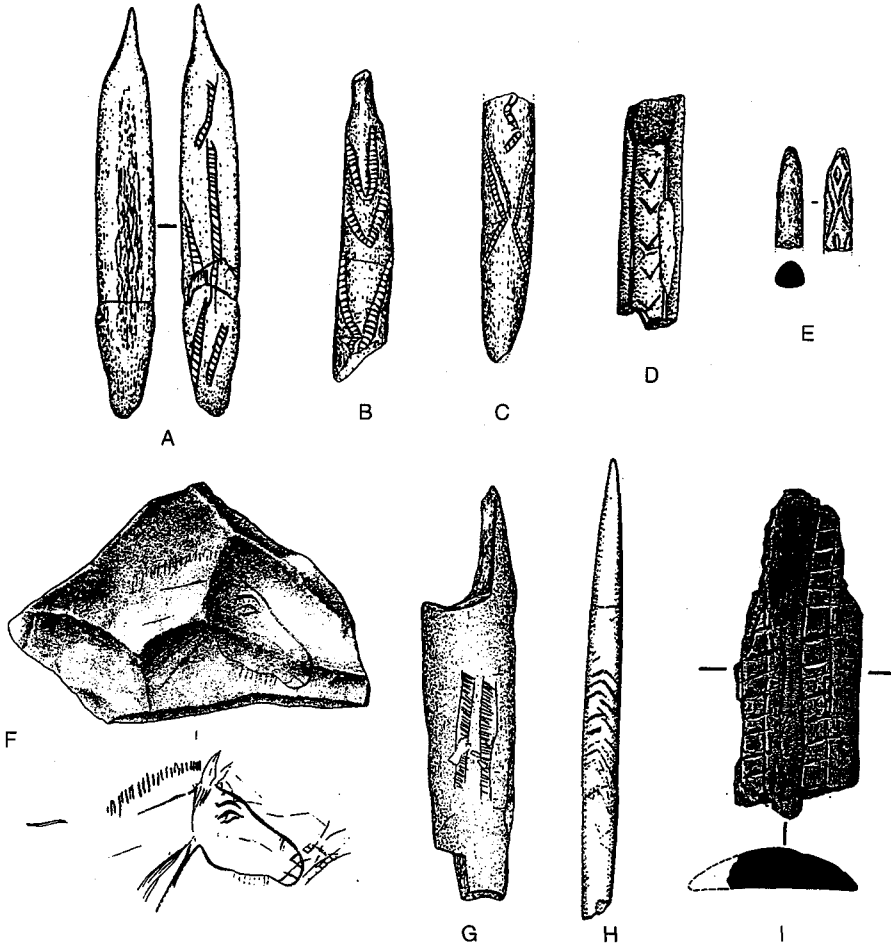


FIG. 54. *Magdaleniense Superior*. A-E) *Industria ósea decorada de Abauntz*. F) *Bloque decorado de Abauntz*. G) *Hueso grabado de Chaves*. H-I) *Azagaya y hueso decorado de Parco*.

Los soportes pétreos están representados por cantos pintados de rojo y tres bloques (uno lámpara), de alrededor de 20 cm de eje mayor y sobrepasando el quilo de peso, rellenos de grabados enmarañados entre los que entresacamos prototipos de caballos, cérvidos, cápridos frontales, antropomorfos, signos rectilíneos y meandriformes (fig. 8, 4, y fig. 54 A-F) (Utrilla y Mazo, 1996).

De los conjuntos óseos de las cuevas de Chaves (Huesca) y Parco (Lérida) merecen mención dos placas de huesos con diseños muy similares: sendas bandas rectas con rayado escaliforme interior (fig. 54 G y I respectivamente) (Utrilla y Mazo, 1993. Fullola *et al.*, 1997). Por último, de Cataluña, aparte de las tres series de ángulos dobles embutidos sobre una azagaya (fig. 54 H) y la aguja de la cueva del Parco, hemos de hacer constar los elementos geométricos incisos en soporte orgánico de Bora Gran (Gerona), entre los que sobresalen cuatro probables cabezas de ciervas muy simplificadas.

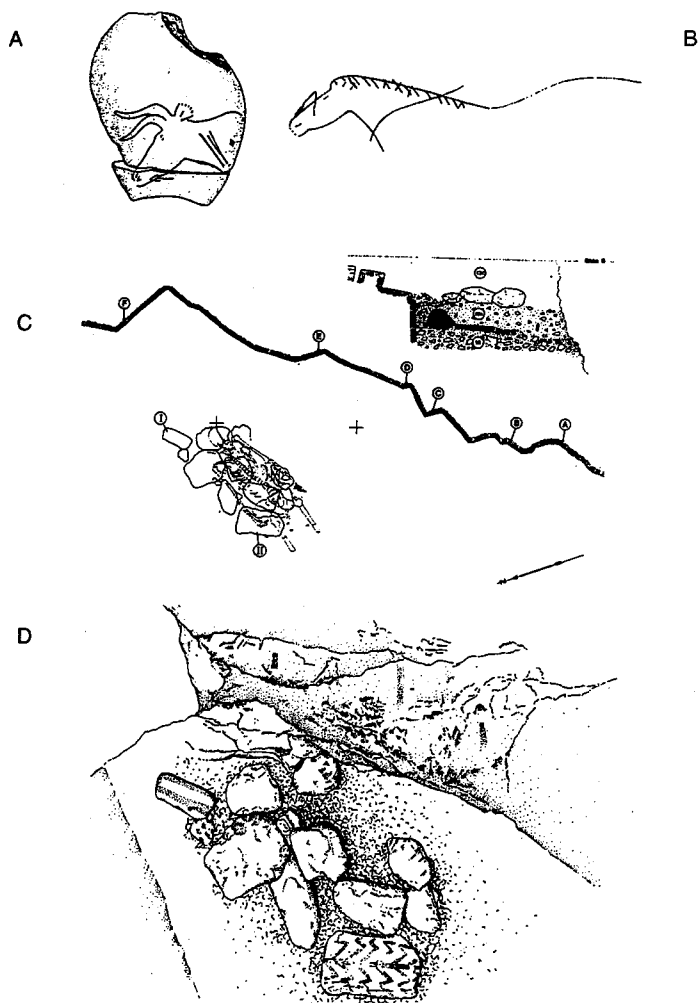


FIG. 55. *Epigravetiense italiano*. A-B) Uro y caballo de la cueva Polesini. C) Riparo Villabruna. Sección estratigráfica y planta del enterramiento: A-F bandas verticales rojas sobre la pared; I-II bloques pintados. D) Vista general del espacio funerario.

Por otro lado, en parte coetáneo al desarrollo del arte mueble Magdaleniense franco-cantábrico, en Italia se fabrican igualmente obras transportables insertas en una evolución technoindustrial diferente, concretada en los complejos tardíos del denominado Epigravetiense. De todos los yacimientos que han donado muestras artísticas mobiliarias escogemos Cueva Romanelli (11.800 BP), que otorgó unos 110 objetos pétreos grabados con signos y animales (bóvidos) de factura poco naturalista, en comparación con el realismo que venimos contemplando de la zona clásica. Asimismo, en la Cueva Polesini se ejecutaron grabados de «estilo romanelliense» utilizando como soporte cantos fluviales y huesos planos (10.090 ± 80 BP) (fig. 55 A y B).

Para finalizar, comentaremos el yacimiento del Riparo Villabruna, donde fue posible interrelacionar enterramiento, arte mueble y arte parietal, con una datación de 12.040 ± 150 BP. En efecto, Boglio (1992) pudo documentar una sepultura en fosa sobre la que colocaron losas de piedra, de las cuales tres estaban pintadas en color rojo con motivos de bandas paralelas y ramiformes, pero a la vez la pared del abrigo próxima a la inhumación masculina conservaba seis bandas verticales de la misma coloración (fig. 55 C y D).

3. Zona al sur del Ebro

Hasta hace muy poco este epígrafe podría titularse «Zona mediterránea» y respondería de manera precisa a los límites geográficos definidos por los yacimientos con arte mueble conocidos en la franja costera entre el País Valenciano, Murcia y Andalucía Oriental, que obtenían en sus registros artísticos una idiosincrasia que permitía su cohesión y, en cierto modo, su individualización respecto del panorama europeo general. Pero los nuevos descubrimientos cada vez más frecuentes de obras mobiliarias en el interior peninsular (Córdoba, Guadalajara, Soria) convierten en impropio al término y obligarían a generar otras subdivisiones imprecisas, emborronando así la visión global. Por estas razones hemos optado por nombrar el apartado como se encabeza, jugando con la cuenca del río Ebro para enmarcar la totalidad de enclaves situados en latitudes meridionales a ella; no obstante, tenemos que advertir una vez más que si establecemos demarcaciones territoriales no por eso quiere decir que se niegue de forma categórica la permeabilidad interzonal, fenómeno por otro lado más que evidente en este espacio y en el tiempo.

El arte de la zona en cuestión resulta coherente y manifiesta líneas maestras paritarias, aunque no habrá que perder de vista en el futuro las especificidades de determinados lugares y épocas, más que nada los meseteños.

La Cova del Parpalló (Gandía, Valencia) (Villaverde, 1994 y 1995) es sin discusión uno de los yacimientos paradigmáticos del Paleolítico europeo. Desde un enfoque cuantitativo excede con ventaja las clásicas estaciones mobiliarias francesas, pues sus 5.034 plaquetas y cantos que suman 6.245 superficies decoradas (sin contabilizar el soporte óseo) lo hacen destacar del resto de colecciones muebles, recordemos que le sigue en cuantía La Marche con más de 1.500 placas y después Enlène con 1.200. Sin embargo, el valor fundamental de Parpalló radica en el hecho de que ese elevado cúmulo de piezas artísticas aparecen de manera ininterrumpida a lo largo de una extraordinaria secuencia cronoestratigráfica que recorre casi todo el Paleolítico Superior, lo cual posibilita observar con datos objetivos la evolución artística al menos en la zona, circunstancia imposible de llevar a cabo a partir de los demás yacimientos, ya que, si bien éstos contienen cientos de objetos, sólo proceden de un único periodo.

Los soportes empleados en la modalidad mobiliaria del área que nos ocupa están dirigidos básicamente a elementos pétreos (cantos y plaquetas), junto con el aprovechamiento de la materia prima orgánica (hueso y asta) durante el Tardiglacial. Los temas figurados ratifican las categorías que hasta ahora hemos ido verificando (sobre todo animales y signos), echando en falta entre los zoomorfos especímenes de fauna fría (bisonte, reno, mamut...); en efecto, los/as artistas mediterráneos/as insisten una y otra vez en dibujar caballos, uros, ciervas, ciervos y cabras, sólo en contadas ocasiones

introducen algún carnívoro, aves y un antropomorfo. En cuanto a la técnica, desde los primeros niveles de la serie estratigráfica de Parpalló surgen distintas variantes de grabados, siendo lo más significativo la incorporación, también desde el inicio, de la pintura e incluso la conjunción pluritécnica de pintura-grabado perfilando un mismo animal.

Si Parpalló es un yacimiento eminentemente de plaquetas, algunos aspectos le confieren un cariz parietal: la utilización de grandes placas/bloques como soportes en periodos concretos y la reiteración del uso de un único espacio simbólico con una amplia vigencia temporal. Por otro lado, nos gustaría dejar claro que el *fenómeno Parpalló* no es un hito aislado, sino que obedece a una organización consecuente del territorio, donde quedan articulados emplazamientos de contextos industriales y parietales diseminados entre las actuales provincias y regiones costeras meridionales (desde Tarragona a Cádiz) y otras limítrofes interiores (Albacete, Córdoba, Jaén), revalorizando entre todos la dinámica cultural del final del Pleistoceno Superior al sur del Ebro.

Debemos a V. Villaverde la sistematización del arte parpallense, por eso la información que a continuación exponemos es una síntesis de sus conclusiones.

3.1. ARTE MUEBLE AURIÑACIENSE (C. 30 KA BP)

Parece ser que el Auriniense Antiguo en la cuenca mediterránea, o el primer poblamiento de los grupos humanos anatómicamente modernos, permanece circunscrito a latitudes por encima del Ebro (p. ej., yacimiento de la Arbreda, en Gerona) y que en las zonas más meridionales de esa hipotética frontera asistimos a una perduración en el tiempo de los neandertales y sus industrias musterienses. De esta manera, habría un gradiente cronológico y latitudinal en función de la entrada del Auriniense en sentido Norte-Sur, con el consiguiente desplazamiento de los neandertales que progresivamente se van replegando hacia el fondo de saco europeo hasta su extinción total en el Mediodía peninsular, sin que hayan habido industrias de aculturación o algún tipo de empréstito tecnológico documentado, a pesar de esporádicos intercambios genéticos que provocarían hibridaciones, como estarían poniendo de relieve los hallazgos (aún no lo suficientemente justificados) del enterramiento infantil (c. 24,5 ka BP) de Lagar Velho en Portugal. Así, la ocupación más o menos generalizada del Paleolítico Superior Inicial coincide en estas regiones con un Auriniense evolucionado o tardío, atestiguado en las localizaciones levantinas de las cuevas de Beneito, Mallaetes y Ratlla del Bubo, y la malagueña de Bajondillo.

En este orden de cosas, las manifestaciones artísticas de estas etapas, como ocurre en bastantes sitios de Europa, se ciñen a elementos ornamentales y algún que otro hueso con incisiones simples, como la colección de conchas marinas taladradas y un colmillo de lince a modo de colgante de Cova Beneito (Iturbe *et al.*, 1993).

3.2. ARTE MUEBLE GRAVETIENSE (C. 30-21 KA BP)

Tendremos que esperar a la implantación del Gravetiense para poder contemplar el comienzo del arte propiamente dicho. En comparación con otros momentos, con-

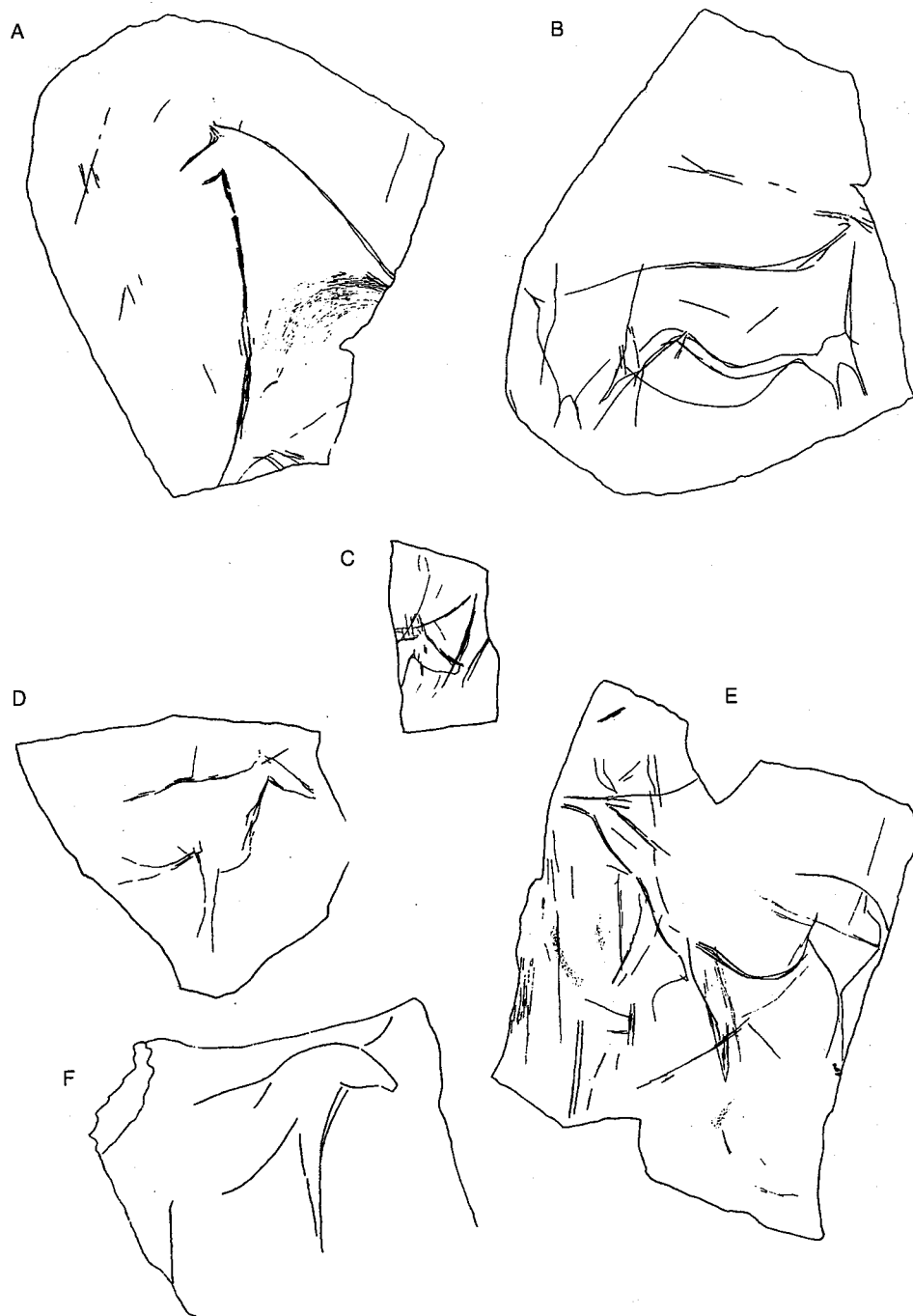


FIG. 56. *Gravetiense. A-E) Parpalló. F) Mallaetes.*

tamos con pocas plaquetas, que no caras decoradas, exhumadas en niveles gravetien-ses: 7 en Parpalló y 1 de la cercana cueva de Les Mallaetes (fig. 56 F). Esas obras no nos expresan un arte balbuceante, sino desarrollado, repleto de fórmulas iconográficas y conceptuales específicas.

A nivel estilístico, el/la artista presta mayor atención a la mitad superior del cuerpo de los animales y bosqueja la mitad inferior, así las extremidades están sin finalizar y apenas insinuadas desde su arranque. La parte dorsal de los cuadrúpedos suelen marcar un trazado en «S» no muy curvada. Las cabezas son pequeñas en relación al resto de la anatomía, y existen cuellos demasiado robustos, desproporción ésta que caracteriza los inicios del ciclo artístico de la región. Destacaremos dos convenciones figurativas muy habituales; por un lado, la perspectiva torcida para las cornamentas y el estereotipo de *patas en arco*, es decir, el dibujo frontal de un par de extremidades (dos líneas dobles confluyendo en un momento dado los trazos interiores de ambas) (fig. 56 B), que pueden ser realistas cuando quiebran las líneas para subrayar las articulaciones o muy escuetas con tan sólo dos trazos paralelos verticales unidos por arriba a otro.

En cuanto a los aspectos técnicos, como dejamos patente, la novedad es que desde estas primeras etapas están incorporados los dos recursos básicos: pintura y grabado, e incluso la combinación de ambos en un mismo motivo (contorno grabado en trazo múltiple y relleno interior a tinta plana roja), conformando un horizonte temático con bovinos, cabras y caballo.

3.3. ARTE MUEBLE SOLUTRENSE (21-16,5 KA BP)

El arte mueble del Solutrense mediterráneo y su extensión parietal representan la máxima explosión y originalidad plástica de la región, tanto es así que resulta conveniente analizar su evolución artística en función de las subdivisiones de los tecno-complejos industriales.

3.3.1. *Solutrense Inferior* (± 21 ka BP)

El Solutrense Inferior nada más lo tenemos documentado a nivel figurativo en Parpalló, con un repertorio de más de 150 plaquetas (figs. 57 y 58). El surgimiento de la nueva industria no trae consigo alteraciones radicales en las normas artísticas, percibimos, pues, la perduración de ciertos atributos preestablecidos en las fases grave-tien-ses; de esta manera es fácil comprobar el continuismo de la desproporción cabeza-cuerpo en los animales, curvas cérvico-dorsales onduladas y numerosos ejemplos de patas en arco.

Frente a la permanencia de las pautas precedentes, contrastan un cúmulo de innovaciones que caracterizan el episodio y alcanzarán amplia aceptación en épocas sucesivas. Hay ya algunos ejemplos que matizan los rasgos arcaicos con un mayor equilibrio de las proporciones entre cuerpo y cabeza, junto con la perfección de las articulaciones de las extremidades (fig. 58 B).

Pero desde el prisma morfológico, la aportación más destacada por sus repercusiones es la ejecución de los prótomos de ciervas con el *sistema de triple trazo* o *trilineal* (fig. 58 A y E). Consiste en dibujar las cabezas a base de tres líneas que de-

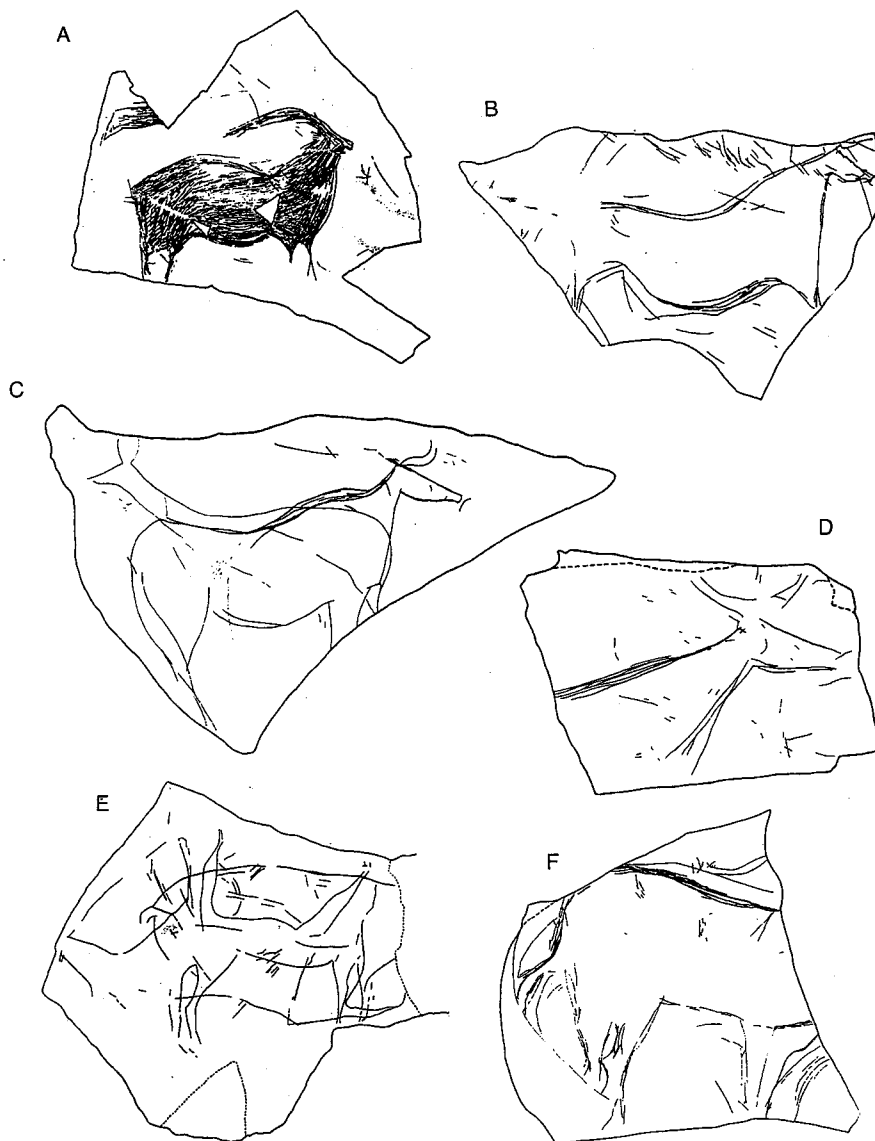


FIG. 57. *Solutrense Inferior*. A-F) Parpalló.

limitan una la zona fronto-nasal del animal y una oreja, otra diseña el arranque del cuello y mandíbula, y la última cierra el espacio representando la oreja restante y la parte superior del cuello, resultando abiertos los morros y la inserción de las orejas. Esta convención es propia de la órbita artística mediterránea peninsular y sirve en bastantes casos como indicador de la datación de obras parietales al tener restringido su papel al mundo solutrense.

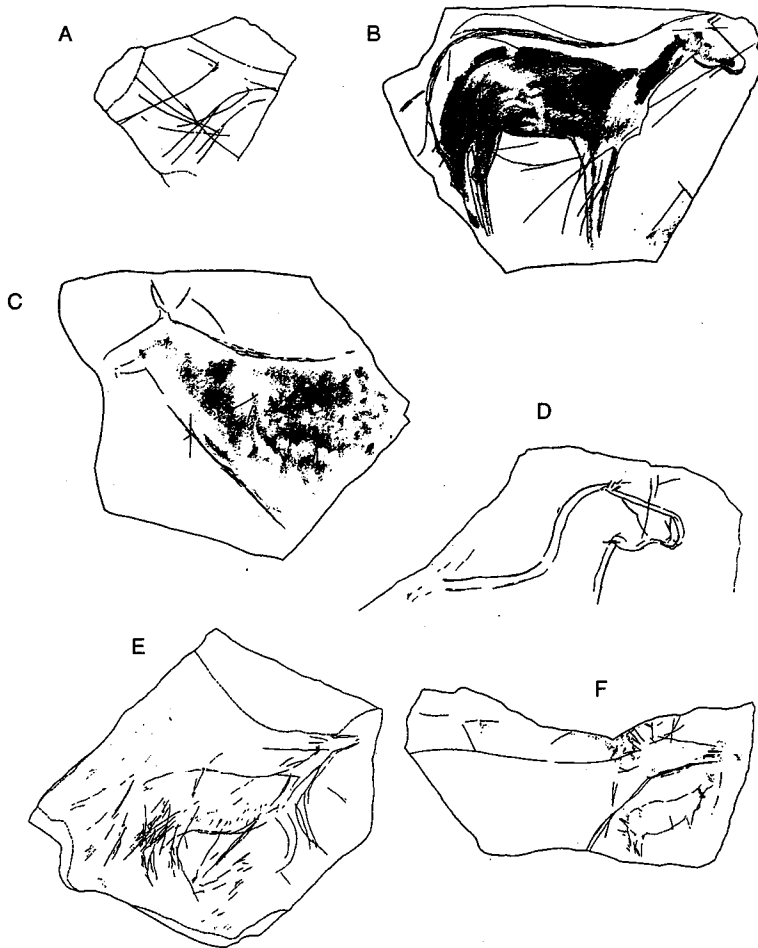


FIG. 58. *Solutrense Inferior*. A-F) Parpalló.

Al mismo tiempo que las cabezas trilineales, la gran novedad de estas primeras etapas es la pictografía (factores de animación, escenas, detalles anatómicos naturalistas...), confirmando el hecho de que el Solutrense Inferior de Parpalló cuenta con algunos de esos aspectos que quizás estemos acostumbrados ver en periodos más recientes del Pleistoceno. En concreto, podemos contemplar cómo se intenta la búsqueda del movimiento a través de la animación segmentaria (pata replegada o incurvada hacia adentro) (fig. 58 E), y las asociaciones faunísticas en escenas (dos cérvidos de distinto sexo en actitud de precoplamiento) (fig. 58 F). Los temas siguen siendo uros, caballos, ciervas, ciervos y cabras, confeccionados con grabados (múltiple, simple, contorno doble) y pinturas (roja y negra), así como la combinación de incisiones y tintas planas, éstas rellenando el interior del cuerpo de los cuadrúpedos y aquéllas contorneándolos.

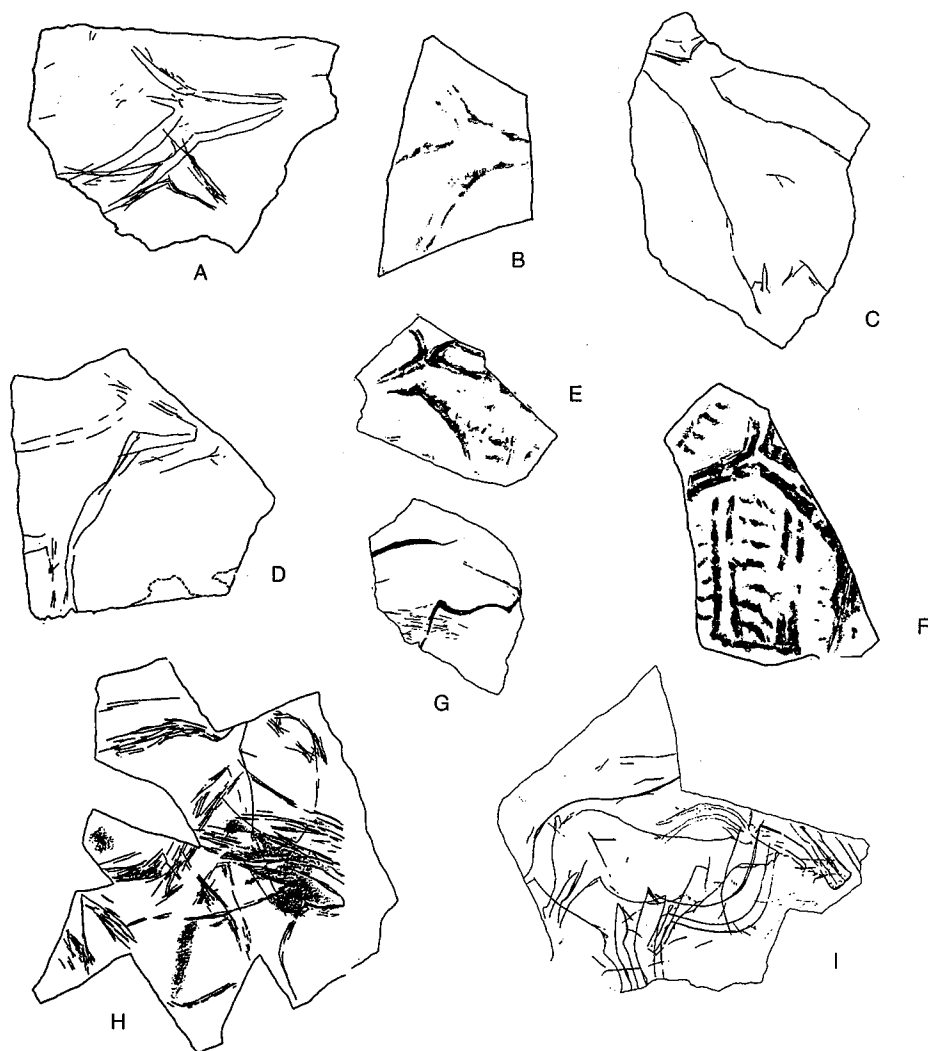


FIG. 59. *Solutrense Medio*. A-I) Parpalló.

3.3.2. *Solutrense Medio* ($\pm 20-19$ ka BP)

En este periodo, el soporte mobiliario adquiere connotaciones parietales al aumentar las dimensiones de las plaquetas, que llegan a ser verdaderos bloques con magnitudes próximas al medio metro, y la composición de los cuadrúpedos en esas extensas superficies: en total 855 objetos pétreos decorados.

En los aspectos meramente iconográficos, el *Solutrense Medio* (figs. 59 y 60) reproduce elementos de sustrato, como las extremidades en arco (fig. 59 C y I) y la convención trilineal para las cabezas de sobre todo las ciervas (figs. 59 A, B y F; 60 D). Pero las innovaciones no se hacen esperar, pues se tiende a ajustar a la reali-

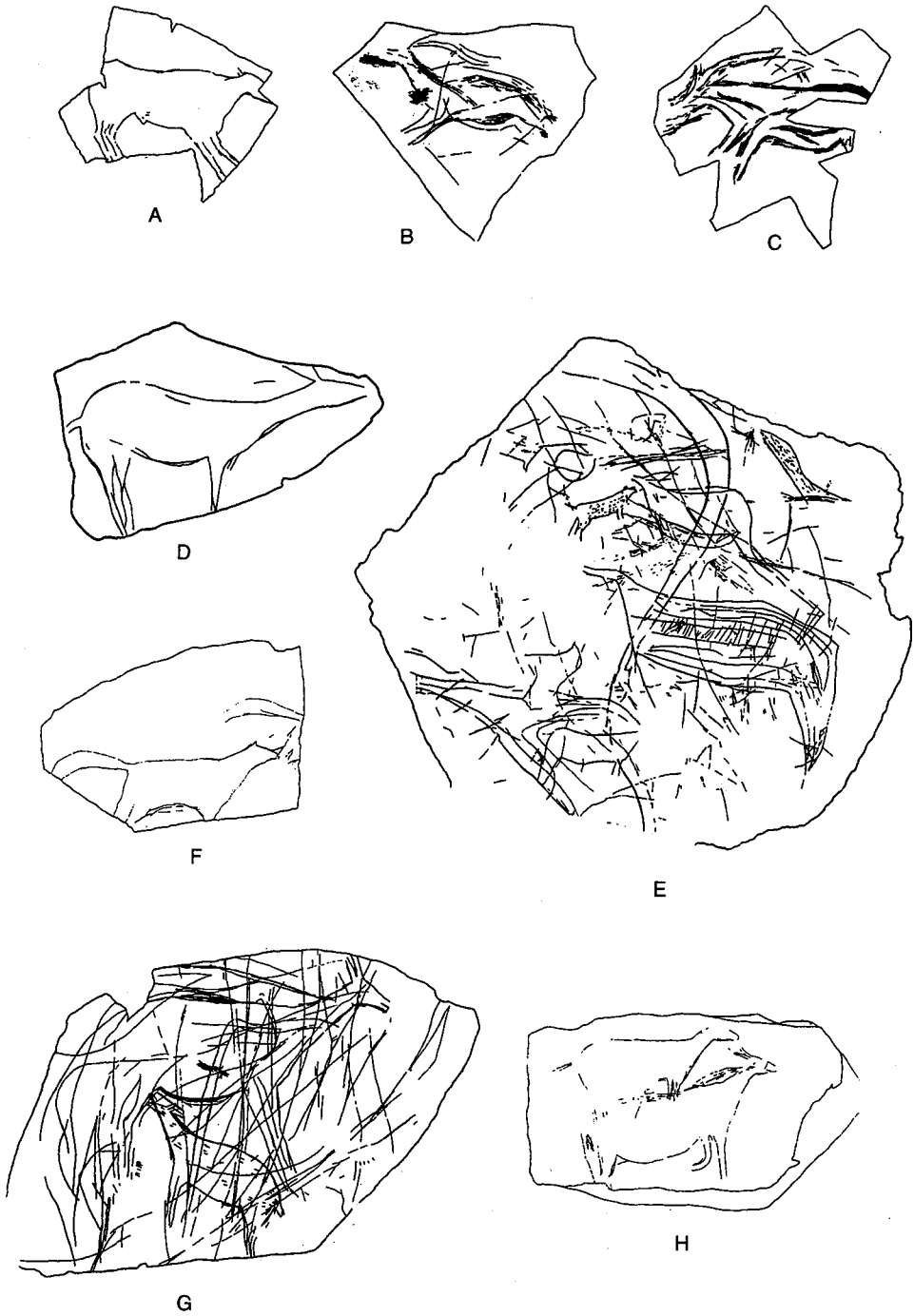


FIG. 60. *Solutrense Medio*. A-H) Parpalló.

dad las proporciones de la fauna, si bien manifiestan una curva abdominal muy abultada y alargan en exceso los cuellos y cabezas, así como realizan los cuerpos de modo fusiforme (figs. 59 I y 60 D); a la vez, los cuartos traseros están rematados por dos líneas curvadas convergentes (triangular o ángulo) que les otorgan un carácter masivo (fig. 60 E).

Las fórmulas comentadas las comparten por lo general todas las especies, pero los équidos además presentan ciertas convenciones en las cabezas, con mandíbulas convexas (fig. 59 G) y crineras en escalón; o sea, remarcan la crin con un trazo recto, por lo común vertical, cayendo directamente sobre la línea frontal del animal.

La mayor aportación del Solutrense Medio es sin duda el notable desarrollo de los factores pictográficos, aunque no destierra aún las pautas conservadoras, pues frente a animales dinámicos nos encontramos otros del todo estáticos, incluso coexistiendo en la misma pieza. No obstante, el fenómeno de animación queda expresado en ejemplos muy variados tanto en la modalidad segmentaria (una parte del cuadrúpedo) como en la coordinada (toda la anatomía del animal). En la primera continúa el estereotipo de incurvar una extremidad (fig. 60 H), a la que se suma el desplazamiento de cabezas o rabos; de la segunda ofrece excelentes ejemplares a la carrera o saltando, donde todas las partes del zoomorfo armonizan para acentuar esa sensación (fig. 60 A-C).

Por otro lado, los detalles y los rellenos interiores experimentan una proliferación, con individuos con señalización de boca, orejas, etc., y múltiples variedades en el modelado interno: trazos cortos y pareados imitando el moteado de la piel en un cervato y un lince (fig. 60 E y G), versiones del grabado estriado (en líneas paralelas, desmañado o de raspado cubriente) y tintas planas (negras y rojas) totales o parciales, a veces acompañadas de grabados.

En este ambiente pictográfico no podrían faltar las escenas. Así, merecen mención el enfrentamiento de especies heterogéneas (un carnívoro —lince— con un cáprido) (parte superior de la fig. 60 E) y la extraordinaria composición de una cierva amamantando a su cría (fig. 60 G).

A nivel temático, la fauna prosigue con los uros, caballos, cabras y ciervas e incorpora un par de carnívoros (lince y cánido —zorro—) (fig. 60 F) y entre los ideomorfos destaca el engrose del repertorio de signos con una potente estructura geométrica como los trianguliformes, círculos y sobre todo los cuadrangulares (fig. 59 F), y la presencia puntual de elementos más lineales: dentados, escaliformes, reticulados y zigzags.

3.3.3. *Solutrense Evolucionado (19-16,5 ka BP)*

El Solutrense Evolucionado se disocia en Solutrense Superior (915 piezas) y Solútreo-gravetiense (558 objetos), sucesivamente. El primero comporta la disminución en las dimensiones de las plaquetas, al mismo tiempo que determina una reducción de los factores pictográficos (animación y escenas) aunque éstos volverán a reanudarse muy pronto.

Desde el punto de vista estilístico, el Solutrense Superior (fig. 61) guarda todavía una fuerte tradición (acorde con la dinámica evolutiva regional que estamos viendo) al reiterar el alargamiento y proyección de cuellos y cabezas (fig. 61 E), si bien pone mayor hincapié en lo figurativo. Los prótomos equinos mantienen la crinera escalonada, pero el perfil se va ciñendo algo más al natural, además de algunos

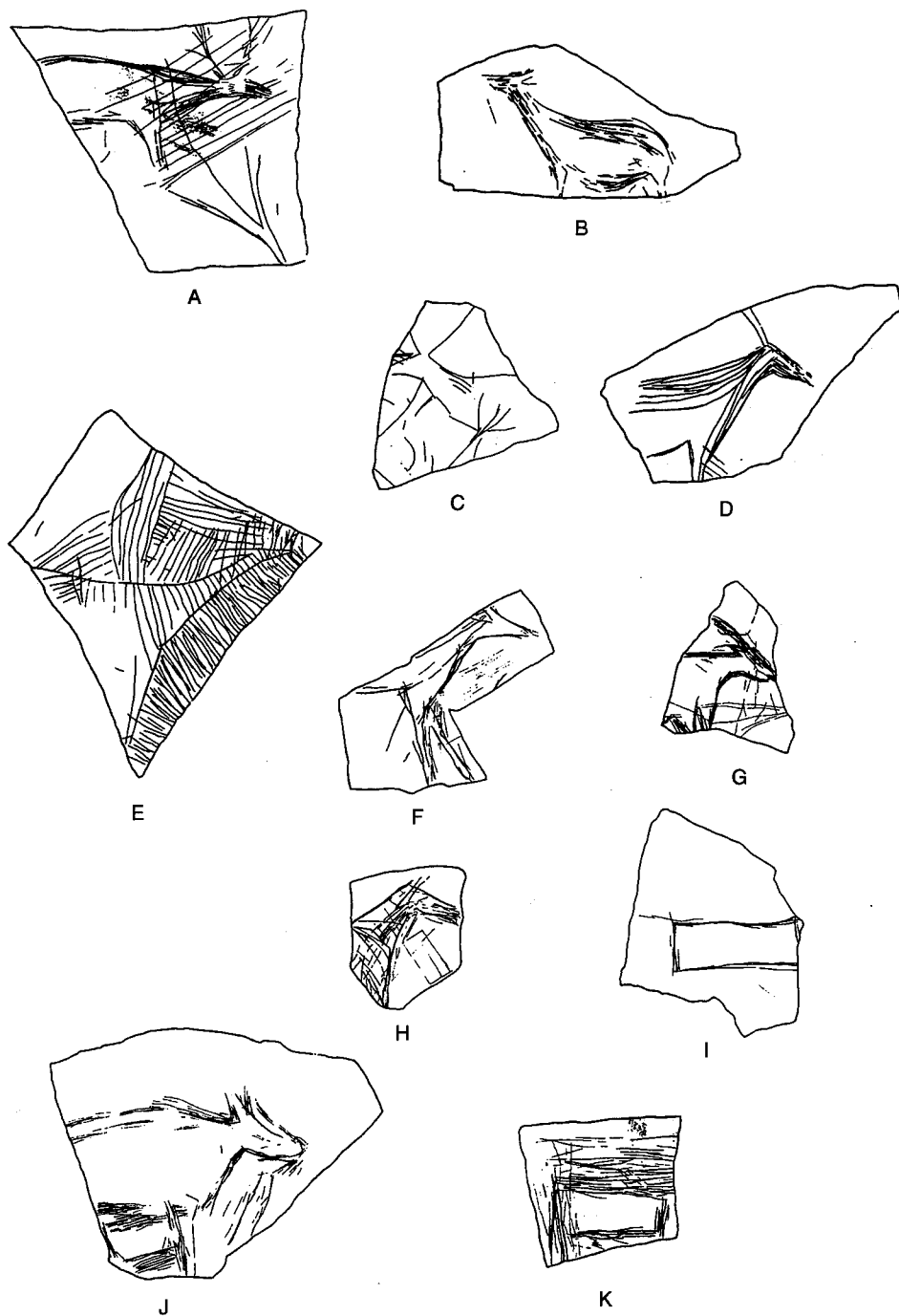


FIG. 61. *Solutriense Superior. A-K) Parpalló.*

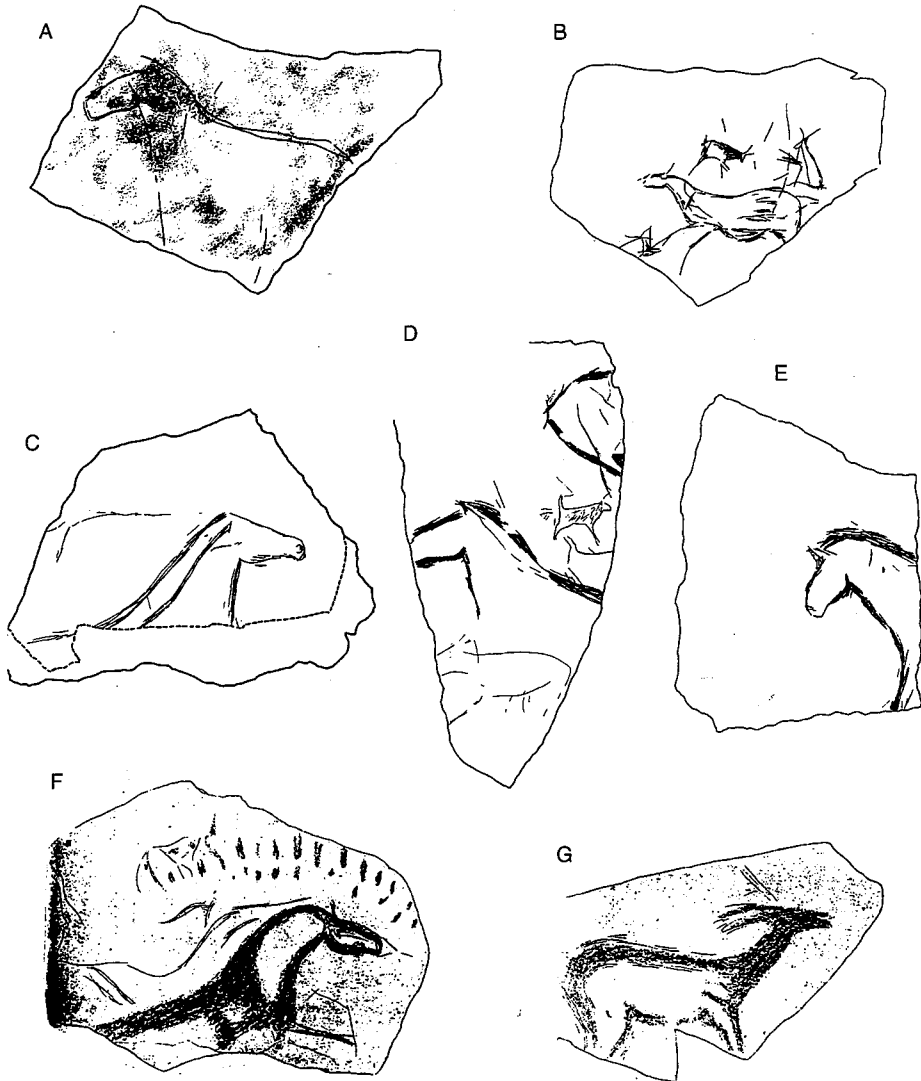


FIG. 62. *Solutreo-Gravetiense. A-G) Parpalló.*

detalles realistas como orejas y pelaje de la crin. Prevalece la convención del triple trazo en las cabezas de ciervas y entre los signos los rectangulares (fig. 61 H, I y K). En cuanto a la técnica, esta etapa equivale al punto más álgido del grabado de trazo estriado con numerosas variantes.

Por el contrario, en el Solútreo-gravetiense (figs. 62 y 63) decae de manera drástica el trazo estriado, desarrollándose el trazo múltiple y la pintura a tinta plana, ésta con casos de bicromía y coloración amarilla. A la vez, de nuevo toman relevancia los elementos pictográficos y se atestiguan nuevas clases de despieces

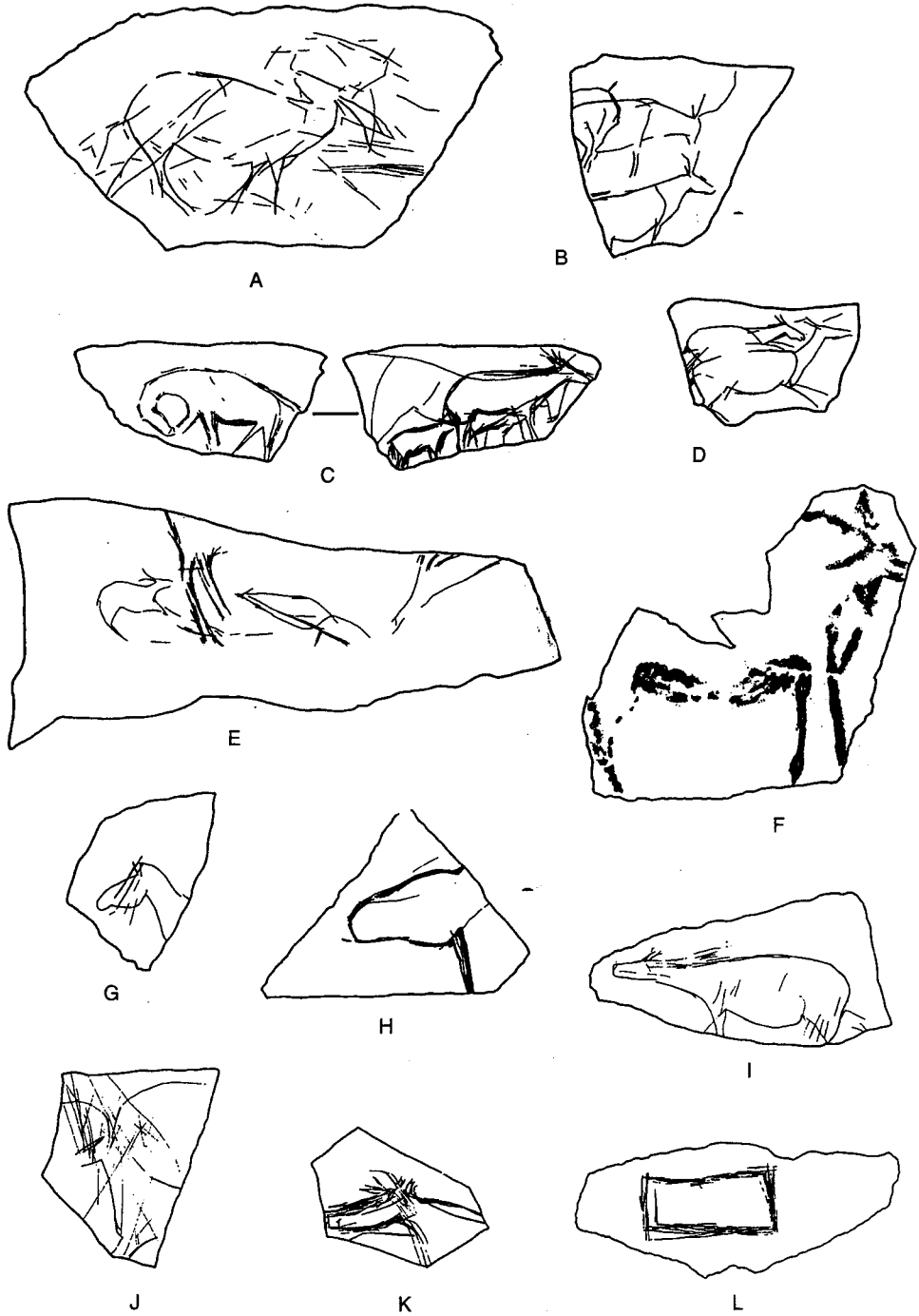


FIG. 63. *Solutreo-gravetiense. A-L) Parpalló.*

internos en los animales: rellenos escapulares (fig. 62 F), de crinera (fig. 62 C), líneas longitudinales a los cuellos y paralelas a los abdómenes (fig. 63 F)...; igualmente, los detalles corporales serán incrementados: ollares, ojos, orejas, etc. La animación obtiene espléndidos ejemplos, tanto en modalidad segmentaria como coordinada, y las escenas un derroche de imaginación: articulación de los motivos en direcciones opuestas, ocultamientos parciales (fig. 63 D), superposiciones sincrónicas, etc., bastantes de cariz sexual bien de preacoplamientos o de cuidados de crías (fig. 63 C).

Los prototipos faunísticos insisten en algunos viejos convencionalismos, como las perspectivas torcidas y la fórmula trilineal de las ciervas; las novedades vienen definidas por belfos redondeados y quijadas menos convexas en los caballos (figs. 62 E y 63 C, G y H), con algunos añadidos anatómicos (orejas), la suavización de la curvatura de los vientres y el predominio de los morros cerrados. De los temas abstractos sólo despunta la categoría rectangular, pues el final del Solutrense coincide con las cantidades mínimas de toda la secuencia en lo que se refiere a los signos.

Aparte de Parpalló, otras muestras de arte mueble del Solutrense Tardío aparecen en la cueva de Beneito en Alicante (cantos manchados de ocre rojo) y en las malagueñas de Nerja y Bajondillo (fragmentos de plaquetas con incisiones inescrutables).

3.4. ARTE MUEBLE MAGDALENIENSE (16,5-11 KA BP)

Como siempre, separamos el Magdaleniense en Magdaleniense Inferior y Superior. Parpalló es el único sitio de la fachada mediterránea que, de manera nítida, tiene documentados niveles del Magdaleniense Inferior; éste es subdividido en Magdaleniense Antiguo A y el Magdaleniense Antiguo B. En la evolución artística apreciamos también esa disociación, pues el Magdaleniense Antiguo A mantiene más relación con las etapas finisolutrenses y, por contra, el bloque formado por el Magdaleniense Antiguo B y el Magdaleniense Superior es el que introduce los verdaderos cambios.

3.4.1. *Magdaleniense Inferior (16,5-14 BP)*

El Magdaleniense Antiguo A (fig. 64) supone un estadio de transición entre los factores que caracterizan el horizonte Solutrense precedente y los posteriores magdalenienses, un empobrecimiento desde la óptica cuantitativa (323 plaquetas) e incluso técnica.

Los caracteres iconográficos del Magdaleniense Inferior o Antiguo A serán reflejo de las pautas manifestadas en los últimos momentos del Solutrense. A pesar de esto, expresan ciertos rasgos de tosquedad al recordar convenciones arcaicas, como el regreso de los cuartos traseros masivos (fig. 64 E), desequilibrios entre magnitudes de cabezas y cuerpos, morros prolongados y estrechos... También hay un desprecio hacia los factores pictográficos, que, sin extinguirse, disminuyen de forma espectacular tras el clímax de la etapa anterior, con pocos casos de escenas, una presencia puntual de detalles anatómicos y escasas actitudes animadas.

Es necesario resaltar el decaimiento total de la pintura y de la convención de triple trazo, usada hasta aquí en la confección de las cabezas de ciervas, surgiendo una

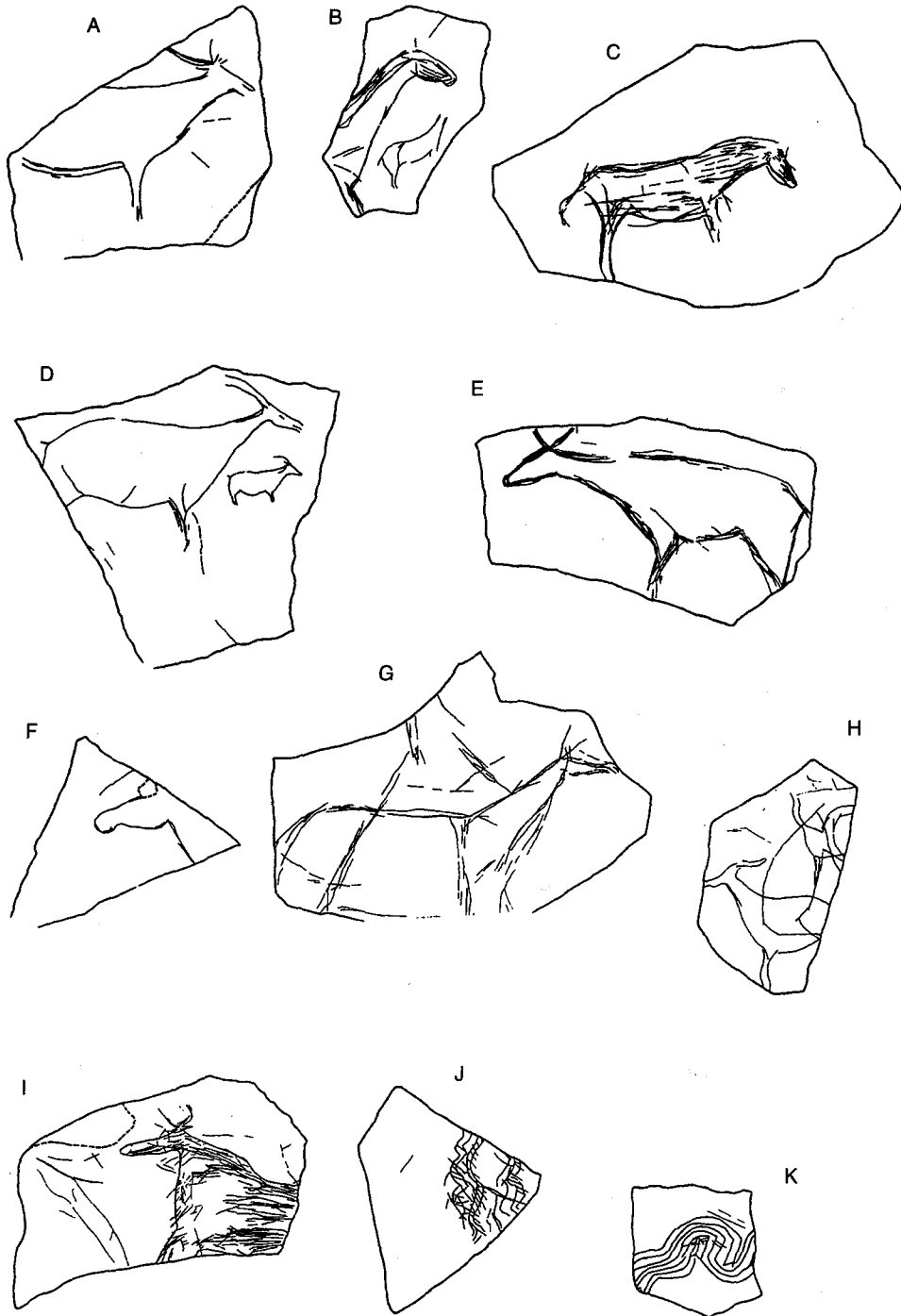


FIG. 64. *Magdalenense Antiguo A; A-K Parpalló.*

nueva convención típica del Magdaleniense como son las orejas en V, tanto simples o lineales como con tratamiento más naturalista (fig. 64 E y G).

Los cambios respecto a los temas son más sustanciales. Comienzan otra vez a adquirir predominio los cérvidos, bóvidos y équidos, y a disminuir los cápridos. En cuanto a los signos, desaparecen los cuadrangulares y se incorporan nuevos tipos: bandas quebradas y onduladas de rayado múltiple (fig. 64 J y K), escaleriformes y dentados..., que se asocian entre sí con complicados resultados.

En el Magdaleniense Antiguo B (fig. 65), aún con algunos rasgos similares a los solutrenses en la construcción de ciertos cuadrúpedos (morros y patas abiertas), vemos los elementos propios que caracterizan los momentos tardíos del arte pleistoceno de Europa; es decir, una mayor atención a la proporción de las anatomías, más realistas y con múltiples detalles, y la representación veraz de las articulaciones en las extremidades, en definitiva, lo que podríamos calificar como el auténtico impacto estilístico Magdaleniense.

En los niveles numéricos, técnicos y temáticos también encontramos modificaciones. Ahora las piezas duplican su cuantía (671 en total), domina el trazo simple y entra en escena un trazado muy especial: el trazo en alambre de espinos (cfr. *supra*) (fig. 65 D, G y K). Entre los animales asistimos a la pérdida de frecuencia de las ciervas y a un aumento de uros y caballos; los ideomorfos exhiben formas lineales complejas, con diseños ondulados muy variados, escaliformes quebrados y en meandros, zigzags y bandas quebradas de rayado múltiple, arboriformes, retículas enmarcadas y creando bandas o romboidales, etc.

3.4.2. *Magdaleniense Superior (14-11 ka BP)*

Estos estratos del Magdaleniense Superior han otorgado 440 plaquetas más útiles óseas grabadas, y en todos ellos continúa el proceso iconográfico iniciado en el Magdaleniense Antiguo B. Podemos hablar de una relativa ausencia de interés por los detalles anatómicos de la fauna y el realismo, al contrario de lo que acontece en el resto de Europa en estos momentos tardiglaciares. No obstante, esa tendencia hacia el naturalismo existe, matizada y en menor medida, pero sin duda con mayor implantación que en los episodios anteriores de toda la secuencia de Parpalló, como lo ponen de relieve los despieces de crineras en los équidos, cornamentas naturalistas, algunas líneas ventrales y de pecho en cápridos, pezuñas bien trazadas, indicación parcial del pelaje, etc. (fig. 66).

Las actitudes de animación y escenas quedan reducidas a casos testimoniales, sin embargo, tenemos manifestaciones de perspectivas uniangulares muy realistas (fig. 66 H) y otras «forzadas». Los temas ideomorfos repiten las categorías ya expresadas con anterioridad, incorporando tan sólo algunos elementos lineales, como los reticulados con divisiones internas (fig. 66 I-J). Por otro lado, todo el conjunto faunístico provoca la diferenciación de dos corrientes estilísticas, una naturalista estática y otra más esquemática cargada de mayor animación; pero de cualquier modo, en los últimos momentos de la evolución artística de Parpalló, en relación a los episodios anteriores, predomina un tratamiento más depurado en las proporciones, en definitiva, mayor verismo y corporeidad.

Sobre los aspectos técnicos diremos que prosigue el sistema de grabado en alambre de espinos para las siluetas de algunos animales (fig. 66 E). Esta fórmula no es

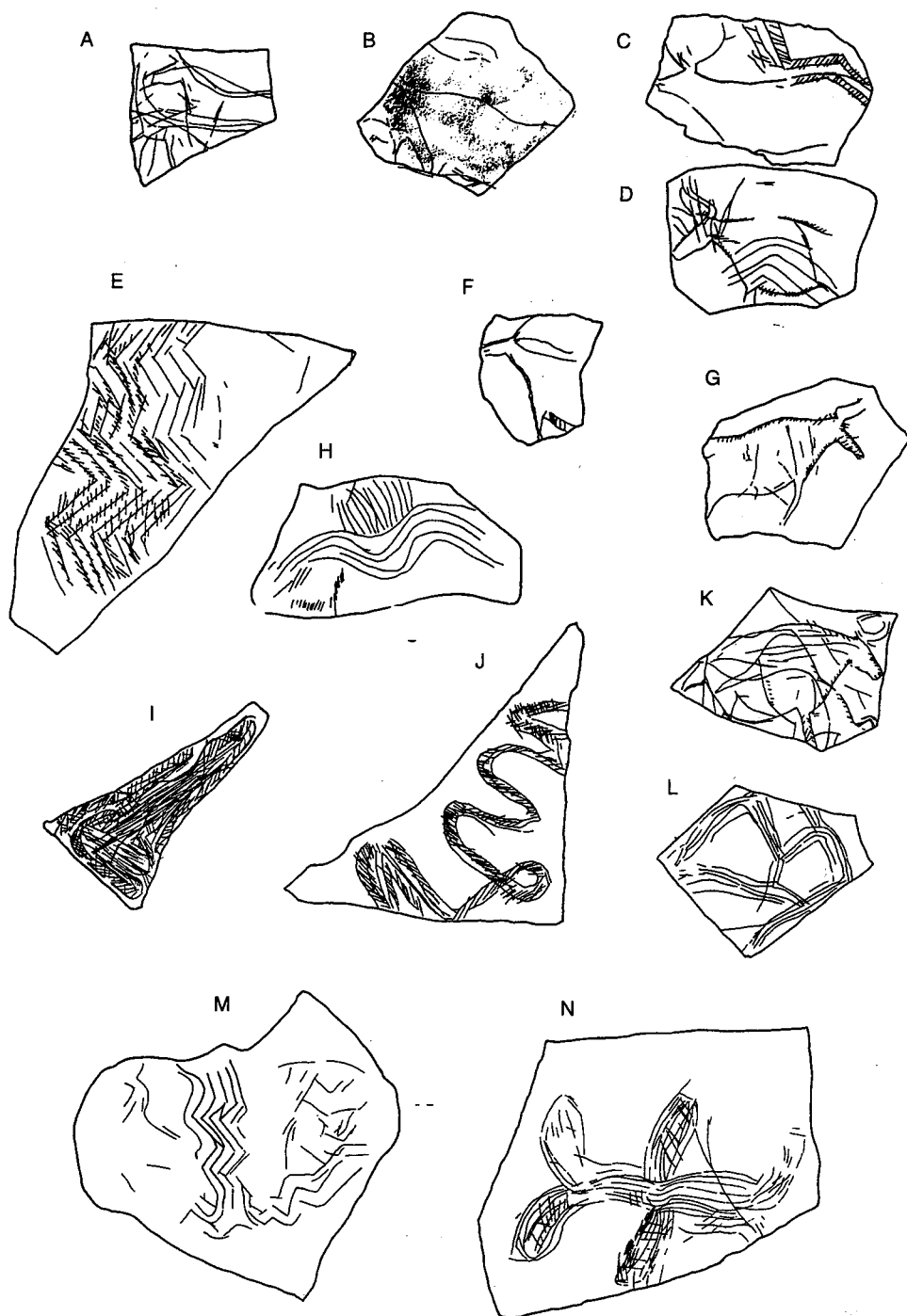


FIG. 65. *Magdalenense Antiguo B. I-N Parpalló.*

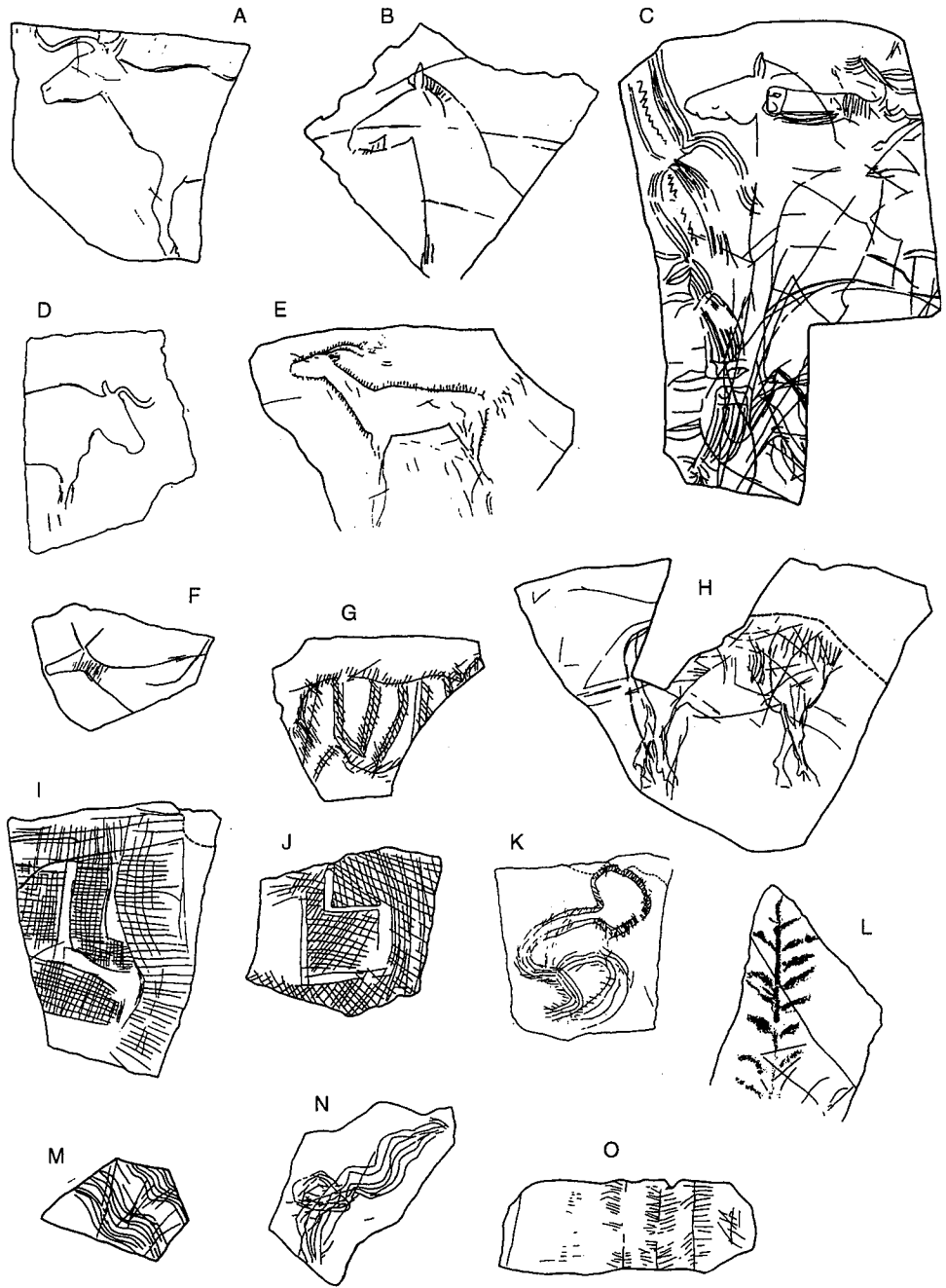


FIG. 66. *Magdalenian Superior*. A-O) Parpalló.

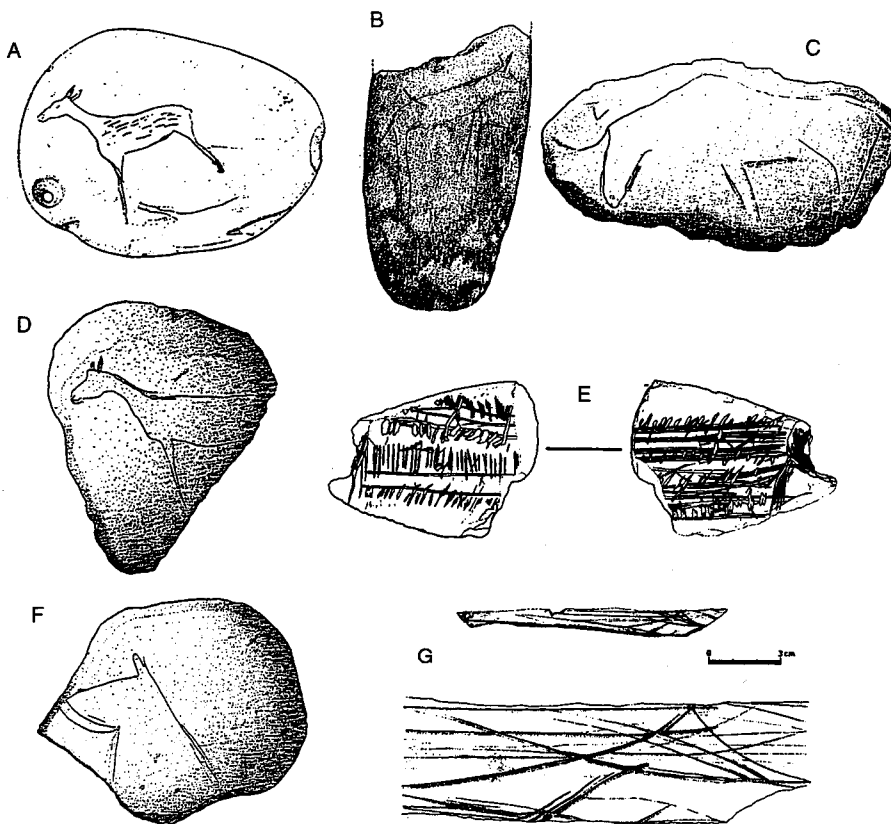


FIG. 67. A) Matutano. B-E) Tossal de la Roca. F) Barranc de l'Infern. G) Les Cendres.

específica del ámbito mediterráneo sino que encuentra sus homólogos en objetos del Magdaleniense Medio y Superior francés, proporcionándonos unos apreciables paralelos tecnocronológicos del horizonte artístico meridional.

El fenómeno artístico mobiliario del área geográfica que tratamos encuentra, para estos momentos finales del Pleistoceno, una repercusión en otros lugares al margen de Parpalló. De este modo, para el País Valenciano (fig. 67), han sido descritos diseños (zoomorfos e ideomorfos) sobre soportes pétreos y óseos en los niveles del Tardiglacial tardío de Cueva Matutano (Castellón) (entre otras piezas una cierva sobre canto), Tossal de la Roca (Alicante) (plaquetas con zoomorfos y hueso con decoración acumulativa, a destacar la semejanza formal entre una cierva y la de Matutano), Cova del Barranc de l'Infern (cabeza de caballo), Cueva del Volcán del Faro (cantos manchados de rojo y bastón perforado), Cova del Blaus (tubo con zigzags y ondulaciones), Cova del Badall (bastón perforado), Cova de Cendres (cabeza de cierva muy esquemática en hueso) (D'Errico y Cacho, 1994; Cacho y Ripoll, 1987; Villaverde, 1985).

Los yacimientos magdalenienses de Murcia resultan muy parcos en objetos muebles, tan sólo contamos con algunas conchas perforadas y líneas sueltas en instrumental óseo de las cuevas de Caballo, Mejillones y Algarrobo (Martínez, 1989).

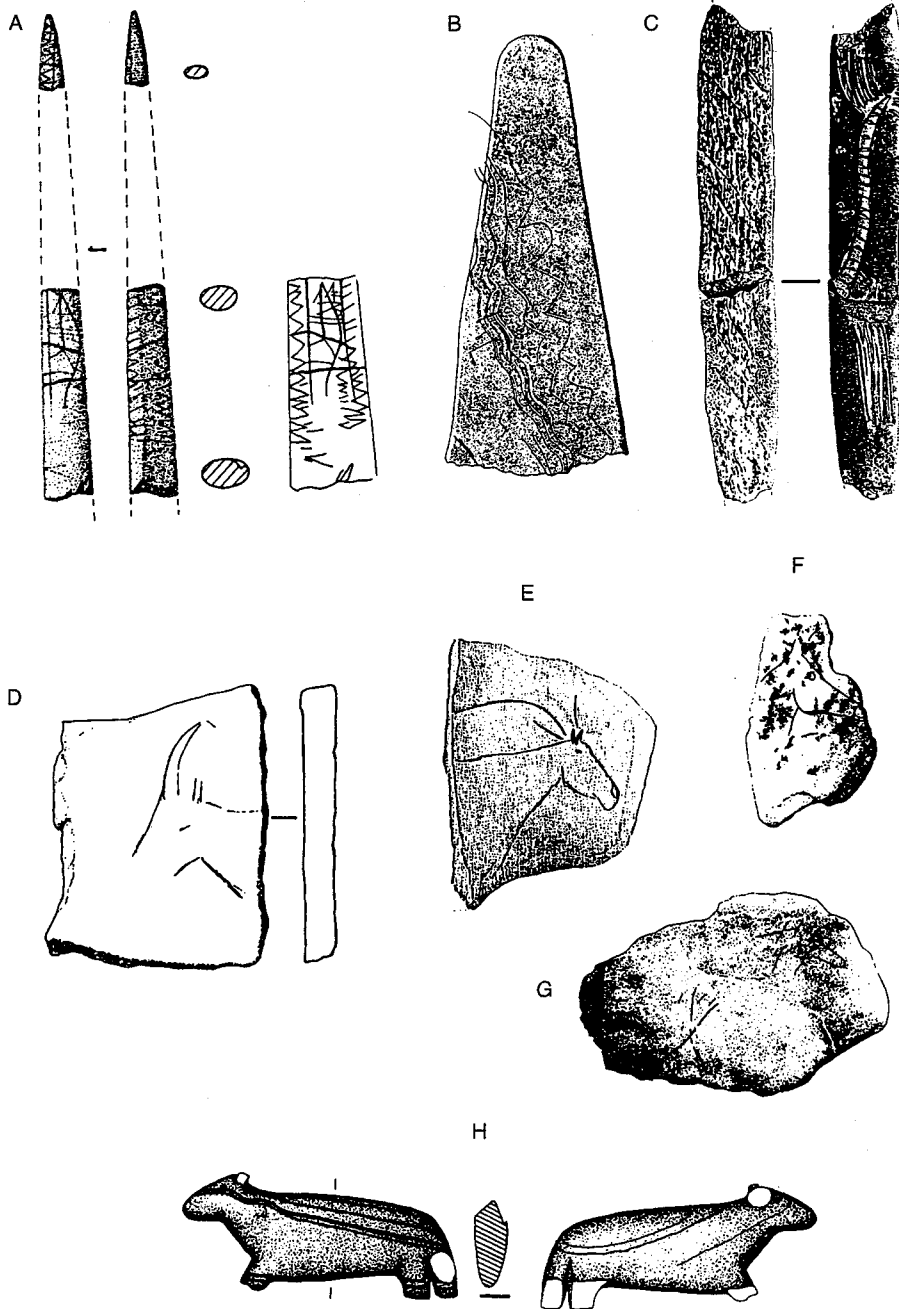


FIG. 68. A) Azagaya decorada de Nerja. B) Canto grabado con serpentiiformes múltiples de Nerja. C) Varilla semicilíndrica de El Pirulejo. D) Cáprido sobre plaqueta de El Pirulejo. E) Équido sobre canto de Ambrosio. F-G) Équidos sobre placas de La Hoz. H) Esculturilla en marfil de Jarama.

En Andalucía, además de elementos de adornos sobre malacofauna, los soportes óseos decorados proceden de los yacimientos malagueños de Nerja (azagayas con motivos en V, zigzags y un prótomo de cuadrúpedo) (fig. 68 A), Hoyo de la Mina (hueso con reticulado), Victoria (arpones con ángulos y zigzags) y el cordobés Pirulejo (varilla semicilíndrica con haz de trazos y serpentiforme segmentado, fig. 68 C). Respecto a los pétreos destacan los emplazamientos de Nerja y Pirulejo, del primero se exhumaron tres cantos marinos con haces ondulados y zigzags, líneas rectas paralelas y una figura de pájaro (figs. 68 B y 21 C); y del segundo, junto con decenas de plaquetas incisas y coloreadas, sobresale una pieza con la representación de una cabeza de cabra (fig. 68 D). Por último, en cueva Ambrosio (Almería) fue localizado fuera de contexto arqueológico un canto con un équido (?) grabado (fig. 68 E), pero sus rasgos formales impiden una aproximación fiel a cualquiera de los ciclos artísticos estudiados (Aura, 1995; Cortés *et al.*, 1998; Sanchidrián, 1986; Pellicer y Sanchidrián, 1998; Sanchidrián *et al.*, 1996; Cacho y Ripoll, 1987).

El interior, la Meseta castellana, también ofrece muestras de arte mobiliario adscritas a estos periodos, lo cual viene a ratificar la plena territorialidad peninsular para estas etapas (y anteriores, como lo demuestran conjuntos rupestres y yacimientos con vestigios industriales), desmintiendo, pues, el despoblamiento meseteño al término del Pleistoceno. Así, en Guadalajara tenemos las piezas de las cuevas de la Hoz y Jarama II, la primera ha donado más de 30 plaquetas de pizarra figurando équidos, bovinos y cérvidos (fig. 68 F-G), y la segunda un mustélido (¿glotón?) en esculturilla de marfil (fig. 68 H). De la burgalesa Cueva del Caballón se cita la existencia de un bastón perforado y en Villalba (Soria) apareció una formidable placa de pizarra alargada —36 cm, de eje mayor— grabada en ambas caras, con más de una veintena de animales entre caballos y cápridos, varios completos, otros en prótomos y alguno acéfalo (fig. 27) (Balbín *et al.*, 1995; Adán *et al.*, 1989; Jimeno *et al.*, 1995).

CAPÍTULO 11

ALGO SOBRE INTERPRETACIÓN

La distribución geográfica de los objetos de arte transportable del Paleolítico Superior abarca prácticamente toda Europa. Si nos fijamos en sus ubicaciones diseminadas por el subcontinente, podremos reconocer concentraciones y dispersiones que jalonan las presumibles redes de comunicación en base a grandes cursos fluviales y pasillos intramontanos.

En esta línea, la cuenca del Danubio, de desarrollo Este-Oeste, actuó como un importante corredor que vertebró toda Europa centro-oriental; al mismo tiempo, próximo a su nacimiento parte la cabecera del Rhin, que permite ascender en latitud y conectar con la fachada atlántica septentrional en una dirección Norte-Sur. Tomando el lago Costanza como supuesto nudo de comunicación es factible proseguir hacia el Mediterráneo y acceder a la Península Itálica salvando la orografía alpina, o penetrar al Oeste en el territorio francés. De ahí, resulta fácil radiar: 1) hacia poniente a través de las cuencas del Loira y Garona, con afluentes que inician sus recorridos en los Pirineos medio-occidentales, con un paso expedito al Oeste para la Cornisa Cantábrica; 2) hacia el Sur y por el Ródano se topa en seguida con la franja costera mediterránea y con los Pirineos orientales, que da entrada al Levante de la Península Ibérica y a toda la orla litoral meridional. A la vez, franqueando los Pirineos por varias vías transversales desembocamos en la cuenca del Ebro.

En otro orden de cosas, se suele aceptar que los objetos de arte o decorados forman parte de la cultura que los creó, con un sentido y funcionalidad propia para las sociedades a las que iban dirigidos; o lo que es lo mismo, existe la idea generalizada que el arte mueble lleva consigo parte del saber y de las creencias de la sociedad a la que pertenece (Taborin, 1996).

Si por arte mueble entendemos la totalidad de artefactos con algún elemento «decorativo» del acervo material de una sociedad, comprenderemos que las funcionalidades, usos y significados del cúmulo y variedad de piezas que hemos ido viendo en las páginas anteriores proporcionarán una pléyade de interpretaciones muy diversificadas y a veces divergentes. Sería como si consideráramos arte mobiliario a todos los objetos que guardan nuestras casas, que no sean lisos, y/o portamos encima; algunos asumirán una orientación ideológico-simbólica (como las medallas religiosas o las insignias de un equipo de fútbol), ese mismo sentido puede estar representado en una escultura de bulto redondo colocada sobre la cabecera de la cama, en un mueble o en un espacio público, y comunicar muchísima información sobre su dueño a quien la contemple, provocándole incluso emociones de rechazo y hasta violencia (pongamos

por caso extremo la percepción de los colores (!) del equipo contrario tras un partido en una persona que no conocemos de nada), o el fenómeno opuesto de acercamiento (si uno se siente vinculado a esos símbolos).

Pero también son piezas de arte mobiliario la cubertería que usamos a diario y la reservada para las celebraciones e invitados. Ambas comportan una panoplia de útiles similares en soportes alargados, decorados (cuando lo están) con motivos por lo general geométricos a lo largo del fuste, aunque con mayor incidencia en la extremidad proximal o zona no activa; eso sí, se diferencian en el ornato, más recargado y profuso en las segundas, pues están destinadas a rituales sociales especiales y apenas conservan huellas de uso.

Asimismo, si en uno de nuestros hábitats hallamos unas figurillas exentas de igual materia prima (plástico), formato (alrededor de 10 cm de altura), estilo (naturalista) y temática (animales —bovino y équido—, personajes humanos y signos en forma de estrella), tendrán para nosotros significados distintos cuando el contexto «arqueológico» nos diga que estamos ante un tradicional Belén navideño o un juguete del *Far West* para niños. Sólo quien pertenezca/analice la cultura que confeccionó esas esculturillas, y, por tanto, conozca el código exegético, podrá hacer la distinción entre el significado trascendente-religioso-festivo-reunión anual de los individuos de un grupo del primero, o el vano-lúdico-educativo-uso restrictivo de un colectivo minoritario del segundo.

Otro ejemplo. En el supuesto de que no poseyéramos el código que encierra una lata de Coca-Cola (símbolo de la sociedad occidental con toda su idiosincrasia y consecuencias, a la vez que fósil director característico de la cultura o el tecnocomplejo «Cocacoliense» del siglo XX d. C.), nada más podríamos desarrollar un estudio preiconográfico de la pieza: objeto cilíndrico decorado con una única categoría de signo más o menos encadenado, o sea, semicircular-circular-espiral, algo análogo a lo que cabe hacer con una varilla cilíndrica de volutas (cfr. *supra*. fig. 11, 5-9), la cual coincide con la lata en la forma del soporte y la conjunción de ideomorfos semicircular-circular-espiral en semejante concadenación.

En definitiva, con estos símiles nada más queremos apuntar las múltiples posibilidades interpretativas que los artefactos portátiles del Paleolítico Superior nos pueden ofrecer para aproximarnos a la historia de aquellas sociedades, cuestiones que en la actualidad comenzamos a resolver aunque nos resta mucho por andar, como en toda la Ciencia.

Desde la escuela anglosajona de antropología social se ha intentado otorgar explicaciones a las obras mobiliarias pleistocenas, en unas ocasiones con más aciertos que otras. La mayoría de las deducciones deben ser todavía contrastadas y sólo resultan hoy por hoy plausibles a nivel de hipótesis de trabajo. Diversos autores han insistido en que los problemas fundamentales vienen dados por la limitación del registro arqueológico, que siempre será parcial, básicamente por nuestro actual estado de la técnica exhumatoria y los factores que influyen en la preservación de los restos; por otro lado, es muy difícil establecer la contemporaneidad de los materiales que se comparan y relacionan, y sobre todo aún no están bien estructurados los modelos sociales del Pleistoceno, los cuales desconocemos y precisamente pretendemos aprehender. No obstante, veamos algunos planteamientos teóricos siguiendo las diferentes propuestas sintetizadas por Gamble (1990).

Como dejamos dicho, las obras «artísticas» del Pleistoceno forman parte de la cultura de las sociedades que las crearon, y definimos la cultura como un sistema de

información social que caracteriza y aglutina a miembros iguales. Así, la información en los colectivos cazadores-recolectores se adquiere a través del movimiento, por el nomadismo o el desplazamiento por el territorio, actividad ésta intrínseca a ese tipo de economía. Esa información, como en cualquier cultura, estará codificada por medio de vestidos, tecnología, objetos de prestigio, etc., y se transmite por los contactos personales (ceremonias, visitas, en lugares de reunión y diversión...). La transmisión de esa información puede ser de índole verbal o visual, sirviendo para conocer la propia sociedad y el medio donde se desarrollan los eventos socioeconómicos. Desgraciadamente, a la información verbal paleolítica se la ha llevado el viento glacial, pero por fortuna nos quedan algunos de los elementos de la visual, a saber: el arte mueble (y el rupestre), la tecnología de los instrumentos y los vestigios de los procesos de subsistencia.

Al mismo tiempo, en los grupos depredadores surge necesariamente el fenómeno de fusión-fisión, que coordina las relaciones socioeconómicas. O sea, el enfoque teórico de organización social de los cazadores-recolectores propone el establecimiento de unas redes que intercomunican a un grupo de alrededor de unos 25 individuos (con capacidad de autoabastecimiento) con otros de número equiparable, en un ideal de seis, de tal manera que con esos 175 sujetos es efectivo encontrar pareja y minimizar los riesgos de la endogamia (independientemente de si el régimen fuera patrilocal o matrilocal); a su vez, sería deseable que éstos interactuaran con otros tantos, de modo que el número resultante de unas 500 personas permite asegurarse una proyección en el futuro; en definitiva, sobrevivir a largo plazo. Éstos constituirían lo que se ha descrito como grupo regional, que poseen un área geográfica y se reúnen periódicamente. De ahí el fenómeno que anunciábamos de fusión-fisión: congregación anual de comunidades que viven separadas o el comportamiento gregario de los colectivos en un lugar predeterminado en función de las estaciones, mediante el cual se organiza la vida pública y privada de los individuos y la subsistencia (fusión), y su posterior disgregación (fisión).

Esos lugares de reunión se han querido vincular con las grandes cuevas decoradas de Europa occidental. Dicho de otra manera, la concentración cíclica de ciertos recursos bióticos (paso de migraciones de manadas de herbívoros, ascenso por los ríos del salmón para desovar, maduración de frutos, etc.) en un punto concreto del territorio atrae a los predadores, quienes cooperan en las capturas y comparten los resultados, celebran el éxito en una especie de «fiesta de la primavera», «sacralizan» el sitio por medio del arte (rupestre o mueble) y refuerzan los lazos con alguna que otra alianza matrimonial-parental; algo parecido, guardando las distancias, a las romerías a determinados santuarios marianos de nuestros días, en bastantes, incluso la vestimenta particular para el acontecimiento es un elemento que identifica a los miembros, la escala de privilegios entre ellos y hasta el lugar de destino por el transcurrir del camino.

De otro lado, el sistema caza-recolector está ligado directamente al medio del que depende, así, durante el final del Pleistoceno, y a tenor de las diferencias latitudinales y momentos climáticos singulares, los grupos humanos debieron de enfrentarse a zonas en las que los alimentos escaseaban y a otras donde eran más abundantes, lo que se conoce como entornos simples (con pocas especies que, por ejemplo, han migrado o desaparecido a causa del frío) y entornos complejos (con muchas especies, por lo común en condiciones térmicas más favorables). Ante esto, los humanos

tendrán que ampliar su radio de acción en busca de alimentos cuando se hallen en un entorno simple, es decir, el territorio tenderá a agrandarse cuando la productividad sea baja.

Estas circunstancias tienen sus efectos culturales, pues en un entorno simple donde escasean las especies susceptibles de aprovechar el acceso a los recursos debe ser libre si no se desea o resulta útil entrar en conflicto, y como consecuencia de ese acceso libre a los recursos, la información se expande y conlleva la *homogeneización cultural*, normalmente de un gran espacio. Por contra, cuando el devenir de los grupos se desarrolla en entornos complejos asistimos a un cierre de las redes sociales y, por ende, a la *regionalización cultural* en un territorio más ceñido.

Pasemos a ver algunos indicios de todo esto a través del arte mueble, usándolo como documento histórico.

1. Las figurillas de bulto redondo del Paleolítico Superior Inicial

Las figurillas de marfil Vogelherd expresan un bestiario compuesto por leonas, bisontes y caballo, y el ejemplar de Stadel un personaje, probablemente masculino, con cabeza de carnívoro (que tanto nos recuerda en actitud y temática al dios egipcio Anubis). Pues bien, toda la serie de estatuillas de estos yacimientos alemanes conservan en sus cuerpos un conjunto de signos lineales a base de aspas y haces rectos paralelos, que según Hahn correspondería a una forma de remarcar la anatomía interna de los animales, aunque Marshack afirma que son señales de reutilización (cfr. *infra*); pero de cualquier manera, como plantea Davidson (1997), la existencia de esos signos requiere de un entendimiento convencional por parte de la sociedad alrededor del 32 ka, en definitiva, un código no ya de las imágenes fácilmente identificables (animales y figuras humanas), sino de los elementos abstractos.

Sobre las esculturillas femeninas del principio del Paleolítico Superior, esas mujeres gruesas desnudas sin rostro que parecen estar embarazadas, se ha elucubrado demasiado, introduciéndolas a todas en un mismo saco, sin atender al hecho de que algunas no manifiestan muestras claras de su preñez y en otras la gordura es relativa. Desde principio de siglo han sido cuantiosas las razones esgrimidas para otorgar un sentido a ese tipo de pequeñas figuras tan extendidas a nivel territorial.

Hay un primer grupo de aseveraciones que parten de la premisa de averiguar qué representan. Lo primero que se pensó fue que representaban personajes reales, luego serían retratos y por tanto la motivación básica de su ejecución radica en el arte por el arte; según esto, deberíamos concluir que las mujeres del inicio del Paleolítico Superior eran obesas, situación muy comprometida en una sociedad de cazadores-recolectores con cierta movilidad en el territorio para aprovisionarse de recursos alimenticios. Los estudios antropológicos rechazaron esta idea, y como dijo Leroi-Gourhan: sería como deducir caracteres antropológicos de las mujeres del siglo XX a partir de las obras cubistas de Picasso; las «venus» están repletas de convencionalismos y normas constructivas, inferiéndose que son la plasmación de *algo*, no de *alguien* en concreto.

En cierto modo relacionada con la propuesta anterior está la de que figuran un modelo estético, el canon de belleza gravetiense, el ideal erótico del momento, e incluso se escribió sobre la paleopornografía en función de ellas...; en resumen, serían una especie de *sex-symbol* de la época.

Quizás la imagen más popular coincide con hacerlas diosas, símbolos de la fertilidad, prosperidad o encarnación de algún tipo de divinidad vinculada con la fecundidad animal y humana, Diosa Madre o Madre Tierra, en ocasiones confundiendo el tema con las «deidades» del Neolítico, que, como es habitual en una economía agrícola, estarán ligadas a la tierra, de la cual proviene el sustento. Pero las «venus esteatopigias» paleolíticas nunca van acompañadas de niños, como cabría esperar para el arquetipo de fertilidad.

Por otro lado, tomando los bajorrelieves de Laussel como paradigma, se ha argumentado a favor de «sacerdotizas», pues mantienen una actitud orante al portar un cuerno en la mano para intervenir en algún ritual en un espacio sacralizado. Claro que, aparte del conjunto de Laussel, que es único, nos preguntaríamos sobre las posturas hieráticas del resto, que, además, son mayoría y algunas (como las orientales) fueron exhumadas en las cabañas dentro de un contexto doméstico.

Por último, los análisis formales desde el punto de vista médico ginecológico (Duhard, 1993) diagnostican que las esculturas gravetienses de Europa occidental figuran a féminas embarazadas o múltiparas (madres con varios partos), si bien críticas recientes (Russel, 1999) ponen de relieve que las mismas morfologías aparecen en mujeres actuales que no son madres ni están en cinta.

Si las teorías respecto al significado de lo representado no satisfacen, hay otras que se orientan hacia la funcionalidad. Así, hubo quien mantuvo que las figurillas femeninas sirvieron como mecanismo en los ritos de iniciación de los adolescentes, en cuanto que para reducir el peligro de la endogamia tuvieron que raptar a mujeres de otros clanes. Abramova duda de esta idea, comentando que le resulta difícil de imaginar a muchachos jóvenes raptando a mujeres viejas, embarazadas y obesas.

Para la corriente interpretativa del género, las «venus» pueden ser muy atractivas. Nos hablarían de un clan matriarcal frente a las tradicionales perspectivas de sociedades patriarcales de cazadores paleolíticos, o al menos de la supremacía del sexo femenino, pues lo que domina en la iconografía de la época son las representaciones femeninas. Yendo más allá, se quiere ver en ellas la imagen de las antepasadas, personajes legendarios, fetiches, la materialización de la línea maternal ancestral, la mujer protectora de la familia y de los hijos, y por añadidura el espíritu protector de la caza, y, si apuramos, hasta la Madre del Fuego.

En los últimos tiempos, basándose sobre todo en los ejemplares más orientales (tan distintos a los europeos), White (1997) identifica algunas esculturillas como amuletos implicados en el parto. En efecto, las figurillas de féminas siberianas poseen una perforación en los pies y entre las occidentales también la de Grimaldi, de ahí que tengan la capacidad de ser suspendidas o prendidas en la ropa, a la vez suelen estar desnudas y embarazadas, luego podrían ser amuletos personales para prevenir los problemas y propiciar el alumbramiento.

En fin, sea como fuere, parece que lo único constatable es que son piezas suprarregionales que definen la unidad cultural Gravetiense en Europa, a lo largo de 3.000 km desde Brassempouy hasta Kostienki, al margen de las siberianas que quizás serían otra cosa. Si las situamos todas en un mapa, vemos cómo quedan repartidas entre ciertos paralelos y en un corredor de Este a Oeste, en unos momentos de rigurosidad climática que obligaba a ampliar el territorio para aumentar la posibilidad de conseguir recursos en un entorno simple, y, por tanto, se produce una homogeneización cultural evidenciada no sólo por las estereotipadas esculturillas femeninas, sino

por una uniformidad tecnológica y en el orden temático mobiliario con repercusiones en el parietal, al plasmar a la vez de cuerpos femeninos algunos elementos vulvares, leonas, rinocerontes y mamuts.

Al hilo de lo anterior, es interesante comprobar el proceso de esquematización que sufre el tema femenino tras el Paleolítico Superior Inicial; es decir, la reducción de las figuras a siluetas estilizadas donde se destacan más que nada los glúteos y pechos, llevadas a cabo tanto en esculturas como en grabados sobre diferentes soportes durante el Tardiglacial. Para determinados autores, este fenómeno (junto con el ocultamiento del arte rupestre en las profundidades de las cuevas, la proliferación de signos en combinación, la producción generalizada de arte sobre plaquetas, etc.) atestigua la restricción en la información y, por ende, un incremento de la complejidad social. O sea, las esculturillas de venus gravetienses son naturalistas en cuanto que todo espectador que las contemple puede identificar las imágenes al menos como figuras de mujeres, sin embargo, la estilización, geometrización, esquematización o abstracción implican una reducción de los caracteres reales y, por tanto, el mensaje visual que transmiten es más restrictivo, por lo que resulta necesario su descodificación, sólo posible por los miembros del grupo a quienes pertenece la obra y además contar con la clave del código, lo cual conlleva el control del conocimiento y, por supuesto, la existencia de personas que asuman el papel de «descodificadores» (Soffer, 1997). Esto conduce a plantear ese aumento de la complejidad social a partir de *c.* 20-18 ka, cuando se entraría en una dinámica de regionalización en ciertas partes del Occidente europeo.

2. Autoría, escuelas y territorialidad

En la última década se han ido desarrollando bastantes estudios destinados a averiguar, a través de métodos objetivos, la autoría de las piezas de arte mueble. Básicamente desde dos tendencias: el análisis tecnológico (Cremades, 1989; D'Errico, 1991-1993; White, 1996; Fritz, 1999) y el estilístico-formal (Apellániz, 1991).

Apellániz parte del análisis de autoría de la Historia del Arte, examina los rasgos formales y gestuales de obras de similar construcción, interrelacionando los atributos artísticos, morfológicos y técnicos. Sus conclusiones son muy sugerentes; por ejemplo, pudo deducir que la decoración completa del hueso de Torre (fig. 26) fue debida a un único autor y, por contra, varios autores rellenaron el espacio disponible de la plaqueta de Ekain (fig. 50 E). Así, también es probable detectar la mano de un «maestro» en objetos distintos y la presencia de un prototipo que se confecciona en serie por varios autores, lo cual propicia el hablar de «taller/escuela» o «círculo de autores», como puso de relieve el examen de una colección de 11 costillas de Isturitz grabadas con cabezas de bisontes, en cuya realización intervinieron 9 artesanos/as diferentes. Esto abre muchas posibilidades explicativas, pues en función de esas conclusiones y según donde aparezcan las piezas se infieren cuestiones de movilidad, contactos, territorialidad, ámbitos de influencias culturales, etc.

Al mismo tiempo, los estudios tecnológicos permiten determinar la mano autora (p. ej., los 19 recortados de Labastide —fig. 49—) y por consiguiente la circulación de la pieza, el trabajo de las «escuelas artísticas», su radio de acción... además de los tiempos invertidos, costes, vigencias de las obras..., e incluso interpretaciones de lo representado y hasta esquemas mentales de los/as artistas.

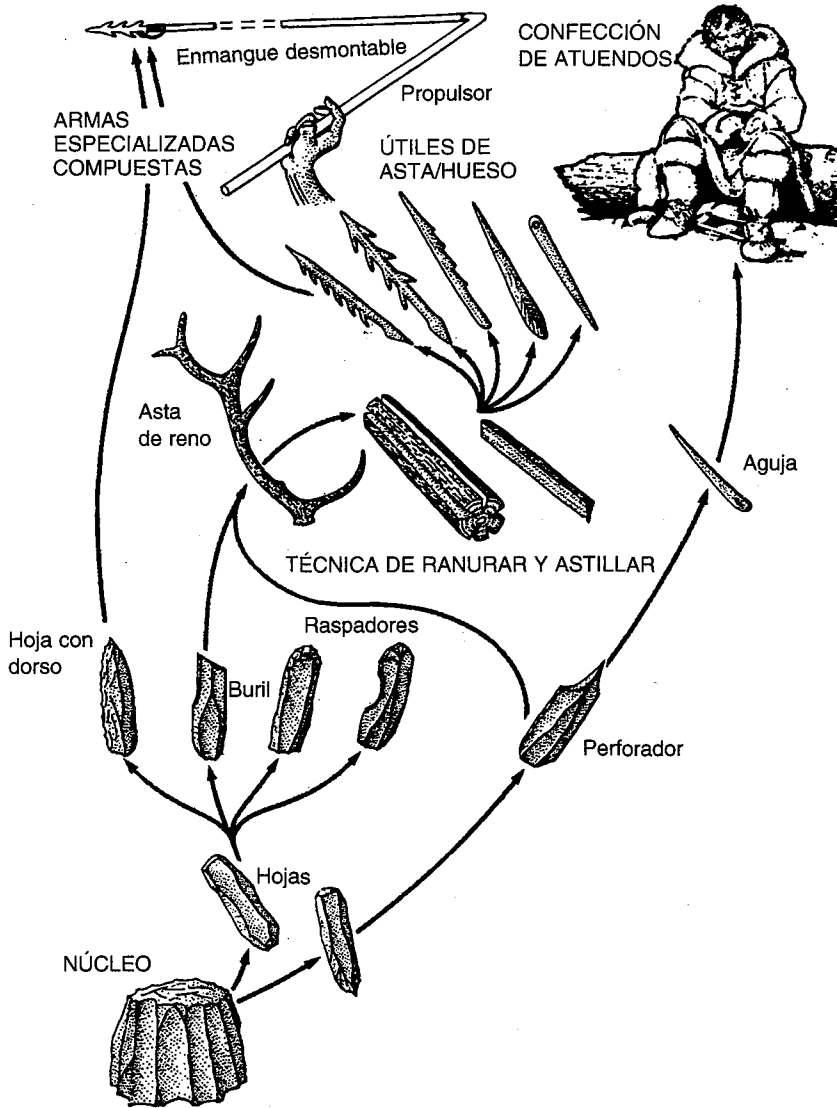


FIG. 69 Cadena operativa simplificada de algunos artefactos óseos: núcleo de sílex, obtención de hojas, transformación en útiles, trabajo del asta, obtención de los artefactos de base orgánica, usos.

En estos tipos de estudios resulta concluyente el empleo de técnicas elaboradas desde la física, química y sistemas ópticos de micromacroscopia. A la vez, el perfeccionamiento de los métodos de datación por AMS (Espectrometría de Acelerador de Masa), efectivos con porciones mínimas de sustancias, está proporcionando fechas directas de los propios objetos mobiliarios y su comparación con las obtenidas en los contextos sedimentarios donde suelen localizarse.

Otros datos surgen de la experimentación —o confeccionar réplicas de las obras y registrar el tiempo, los gestos, los útiles imprescindibles y, en definitiva, todo el proceso de producción del objeto, su decoración y utilización—. Por otra parte, con los análisis traceológicos (examen de las huellas de uso y de trabajo con el apoyo del microscopio electrónico de barrido) se consigue información respecto al destino de las piezas, ya que las marcas dejadas en las superficies pueden ser discriminadas, aislando los trazos y estrías de pulido intencional, o de fabricación, manipulación, uso y transporte, de las huellas provocadas por los agentes naturales que actúan tras el abandono del artefacto. Así, por ejemplo, se sabe que la figurilla de caballo de Vogelherd fue transportada durante bastante tiempo en un bolso de piel, con lo cual su sentido y uso tuvo una larga perduración; en otras clases de objetos se ha podido confirmar que permanecían suspendidos, el tiempo de utilización y acercarse a las funciones simbólicas de los mismos. La determinación de la procedencia y estudio de las materias primas ayuda a ver las implicaciones del aporte de material exótico a los lugares de producción, las peculiaridades de las sustancias y su resistencia a la manufactura. De otro lado, los gestos en la fabricación y decoración, al ser recurrentes en una comunidad concreta, nos pueden informar sobre una tradición tecnológica cultural de un territorio particular, pero asimismo facilitan el peritaje a favor de la autenticidad de las piezas o el encuadre cronológico de obras descontextualizadas, y el establecer la capacitación técnica de los/as artistas y su comparación con los aprendices.

En resumen, el objetivo general sería la reconstrucción de la cadena operativa (fig. 69), es decir, desde la obtención de la materia prima hasta el abandono de la obra mobiliaria y su incidencia en el orden socioeconómico. Partimos de planteamientos de hipótesis que son contrastadas por métodos y técnicas científicas, huyendo de las elucubraciones, y a pesar que prácticamente acabamos de comenzar con estas prácticas, estamos seguros de que el futuro inmediato nos deparará las suficientes respuestas a muchos interrogantes históricos.

3. Adornos, colgantes y elementos perforados

A casi toda la variedad de elementos perforados se les supone una función ornamental, en la mayoría de los casos individual, al menos parecen que sirvieron para ser llevados encima (suspendidos, engarzados, cosidos...); luego esas piezas encierran un mensaje, una información o comunicación social de carácter visual captada por el espectador. Dependiendo precisamente de quiénes sean los espectadores, algunos objetos ejercerán como factor diferenciador personal entre un mismo grupo, señal de integración del individuo a un colectivo o identificación del grupo al que pertenece, a la vez que de distinción intergrupala entre distintas comunidades. En síntesis, los adornos personales funcionan como identificación del grupo, afiliación al grupo y distintivos individuales dentro del propio grupo.

Hasta aquí podemos llegar hoy en día, pues no sabemos aún con certeza si el/la propietario/a o usuario/a del, por ejemplo, pectoral/collar de contornos recortados de Labastide indicaba al resto de los miembros de la sociedad algún estatus o nivel de prestigio; lo que sí empezamos a delimitar son los territorios (Taborin, 1996) de los diversos grupos en base a esos adornos comunes y a atisbar la probable singularidad

de individuos a través de pocas piezas únicas y originales (p. ej., los enterramientos de Sungir y Dolní-Věstonice).

Los adornos personales/corporales simples como cuentas de marfil, concha, piedra, piezas dentarias perforadas, etc., son las primeras manifestaciones «artísticas» conocidas, aparecen de pronto en el Auriñaciense acompañando al primer *Homo sapiens sapiens* que penetra en Europa, y ya de por sí implican, lógicamente, su fabricación: 1) obtención (recogida, intercambio...) y elección de la materia prima, ya que, según su naturaleza y el lugar donde nos hallemos, estos mecanismos serán diferentes (pongamos por caso la confección de un collar de conchas marinas en el sur de la actual Alemania); 2) conocimiento y transmisión de la tecnología de manufactura; 3) tiempo disponible para invertir en la realización de las piezas; 4) diseño de las mismas, la mayoría de las veces común en un extenso espacio; 5) destino de los variados abalorios; 6) significado y valor simbólico; 7) y hasta «la representación de una diversidad de identidad personal y social» (White, 1996).

Parece ser que en las primeras cuentas se buscaba el brillo de la dentina y el nácar natural, e incluso se imitaban las formas (como las falsificaciones de marcas actuales) en otras sustancias aplicándoles un paciente proceso de pulido. Por ejemplo, los análisis de White han revelado que el acabado de una sola cuenta de marfil consume, como media, dos horas de trabajo y, como vimos en su momento, se cosieron a miles en los ropajes; a partir de esto, nada más nos queda imaginar cómo lucirían en trajes de noche los primeros hombres modernos a la luz trémula de los hogares con aquellos vestidos de «lentejuelas». Quizás, la profusión de adornos personales de las primeras culturas de los hombres modernos formaba parte de un sistema de integración social, tal vez entre ellos y frente a los otros (los neandertales), pues la evidente sustitución humana en el espacio europeo pudo ser violenta o por desplazamiento progresivo, pero, sin duda, de cualquier manera, jugarían un papel nada desdeñable las innovaciones tecnológicas (talla laminar e industria ósea) y la cohesión grupal (adornos, música...) de los *sapiens sapiens*.

Por otro lado, es de esperar que esos cuerpos engalanados a través de Europa, como sugiere el propio White, esperemos que nos sirvan también para intentar cambiar la imagen nefasta y «primitiva» que popularmente se tiene de nuestros «antepasados prehistóricos cavernícolas». En efecto, podemos confirmar que, al menos desde los primeros momentos del Paleolítico Superior, los grupos humanos cuidaban el vestir, tanto, que nos atreveríamos a decir que rondaban la coquetería. El registro arqueológico nos da buenas pruebas de ello, ya no traemos a colación el invento de la aguja y la costura con sus consecuencias, sino los testimonios más elucuentes de las tumbas de Europa oriental, las cuales nos proporcionan una magnífica información respecto a las vestimentas, que distaban mucho de ser un simple taparrabos o de provocar un aspecto desaliñado a sus portadores; recordemos, además, para completar la imagen real, los adornos en marfil del inicio del Paleolítico Superior: diademas, brazaletes, miles de perlas cosidas a la ropa, alfileres para el pelo, tocados, broches, collares..., sin mencionar el depurado peinado que apreciamos, entre otras esculturillas, en la Venus de Brassempouy.

Avanzando el Pleistoceno Superior Final, el «gusto y la elegancia» prosiguen en las distintas culturas del Tardiglaciario. Uno de los elementos ornamentales más significativos son los contornos recortados del Magdaleniense Medio del Occidente europeo. La distribución de los perfiles recortados (en torno a una línea recta desde el

Cantábrico hasta la costa mediterránea francesa pasando por los Pirineos) pone de relieve de nuevo los contactos a largas distancias (más de 500 km), aunque el dilema está en saber con seguridad si la difusión se llevó a cabo a tenor del fenómeno de concentración de los grupos a gran escala (fusión) en los centros pirenaicos (Isturizt y Mas-d'Azil), donde portaban sus producciones locales y podían ser intercambiadas o copiadas y así transmitida esa información en los momentos de dispersión (fisión), o los objetos viajaron a causa de los sucesivos contactos entre distancias más cortas. Los análisis tecnológicos pueden tener la última palabra. No obstante, nos preguntamos si esconderá algún sentido o explicación el hecho de que los cápridos recortados de Labastide se sitúen en el centro de un área acotada a ambos lados por los caballos: a Poniente Isturizt y a Oriente Mas-d'Azil.

En lo que respecta a la circulación de las conchas marinas como piezas ornamentales, ese eje Este-Oeste y los Pirineos como columna vertebral parece también funcionó. Ya es clásico el trabajo de Bahn a propósito de esto, en el que documenta un intercambio de moluscos de las dos fachadas litorales (atlántica y mediterránea) a lo largo de ese espacio, si bien el autor se decanta por la explicación de la existencia de sendos *supersitios* que controlan el territorio, Isturizt en los Pirineos occidentales y Mas-d'Azil en los orientales.

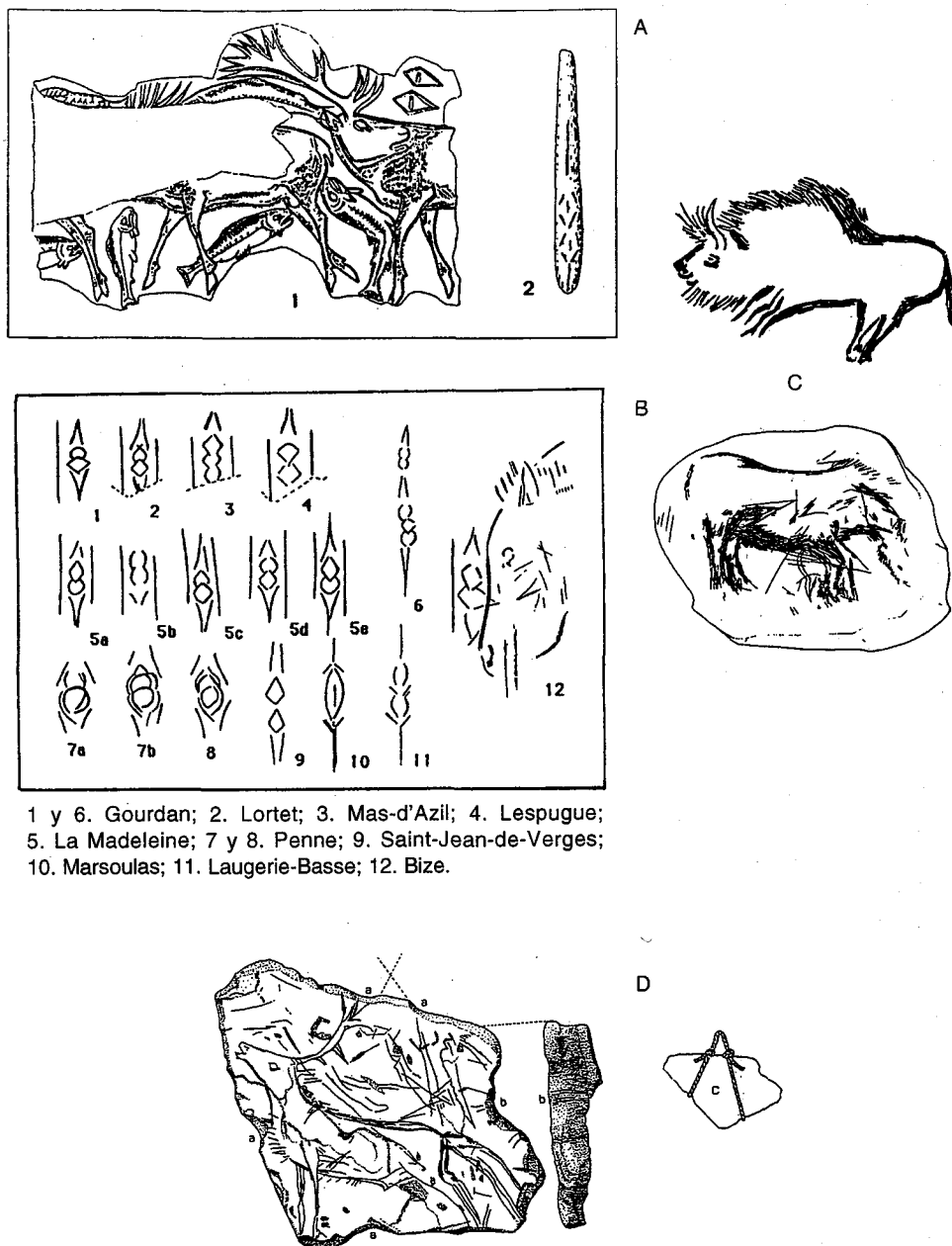
4. Los útiles y los signos

La tecnología lítica y, sobre todo, la ósea facilitan a su vez la posibilidad de extraer conclusiones sobre territorialidades e intercambios de información. Los propulsores, valga el ejemplo, vuelven a quedar concentrados fundamentalmente en los Pirineos y la Dordoña, y su dispersión puede ser utilizada como indicativo de un cierre de las redes sociales o regionalización cultural.

Algunos utensilios óseos muestran signos complejos grabados que al mismo tiempo aparecen en múltiples lugares o soportes, tanto en instrumentos arrojados como en placas decoradas, lo cual cabría relacionar, dentro de la concepción de comunicación visual, con una especie de «distintivo étnico» y servir como demarcador territorial del radio de acción o de influencia a nivel cultural del grupo en cuestión. Por ejemplo (fig. 70 A-B): el motivo de dos rombos con un trazo interno en una azagaya de Isturizt y en el famoso bastón pericircular de Lortet, o el esquema de dos círculos tangentes enmarcados por ángulos, localizado en diferentes soportes en un área que recorrería el sur francés.

En sintonía con lo anterior, Conkey (1980; 1990) desarrolló un intento de establecer las redes de contactos a través de los signos sobre instrumental óseo del Cantábrico, concluyendo en un primer momento que tanto Altamira como Cueto de la Mina actuarían en el Magdaleniense como sitio de agregación intergrupala, aunque con posterioridad acepta que los datos aún no permiten alcanzar conclusiones irrefutables al respecto.

Por otra parte, resulta evidente que las combinaciones de ideomorfos mantienen encerrado un mensaje que todavía no sabemos leer. Al margen de esto, algunas series monótonas de signos, de incisiones profundas en objetos alargados y cilíndricos (p. ej., retículas de rombos), aparte de su recurrencia sobre un mismo territorio, podrían haber sido usados como sellos de impresión para decorar el cuero.



1 y 6. Gourdan; 2. Lortet; 3. Mas-d'Azil; 4. Lespugue;
 5. La Madeleine; 7 y 8. Penne; 9. Saint-Jean-de-Verges;
 10. Marsoulas; 11. Laugerie-Basse; 12. Bize.

FIG. 70. A) Signo recurrente en el bastón de Lortet y en una azagaya de Isturitz. B) Signo recurrente en piezas del sur francés. C) Bisonte parietal y canto grabado hallado debajo del primero, Mas-d'Azil. D) Plaqueta de Labastide; la letra a indica las muescas con huellas de frotación y la c la reconstrucción del uso.

5. La música

Según los documentos disponibles, parece ser que la música es consustancial a los primeros hombres anatómicamente modernos. Con bastante probabilidad, los primeros «acordes» fueron creados empleando la voz como instrumento, quizás acompañada del golpeteo rítmico de pies y/o manos, que darían paso a las expresiones corporales de la danza. Por desgracia, el registro arqueológico y nuestra tecnología actual no son capaces de reconocer ningún indicio de esas manifestaciones musicales, sin embargo, contamos con otras evidencias, de índole material que nos hablan a favor de los sonidos armónicos artificiales.

Curiosamente, los vestigios objetivos dignos de mención del fenómeno musical provienen de los albores del Paleolítico Superior, con testimonios de instrumentos de las familias de viento y percusión.

Entre los primeros, tenemos las flautas, las ocarinas y los «silbatos», éstos suelen estar hechos sobre falanges de cérvidos y poseen uno o dos orificios, su sonido imitaría el canto de un pájaro y, en consecuencia, han sido interpretados como reclamos para la captura de aves; no obstante, debemos dejar constancia de que algunas de estas piezas tienen un origen natural, en concreto, a causa de la mordedura de un carnívoro, pero, en otras, las perforaciones son incuestionablemente de intención humana, si bien ambas (tanto las naturales como las artificiales) admiten ser usadas para el mismo fin. En cuanto a las posibles ocarinas, se han querido identificar en ciertos gasterópodos con una ranura longitudinal al cuerpo de la concha.

Pero sin discusión, los instrumentos de viento que no reúnen ningún tipo de dudas respecto a su funcionalidad son las flautas. Recordemos los extraordinarios ejemplares (fig. 15) de Isturitz, yacimiento que otorgó flautas en los estratos gravetienses (cfr. *supra*) y del Magdaleniense Medio, multiforradas las más antiguas y lisa (recta u oblicua) la del nivel Tardiglaciario.

Por último, las bramaderas o zumbadoras estarían incluidas en el grupo de artefactos de viento, aunque para la vibración de la placa ósea sea imprescindible hacer girar una cuerda.

Asimismo, los únicos hallazgos más o menos nítidos en relación con los instrumentos de percusión proceden de las cabañas ucranianas de Mézine. En la habitación número 1 fue exhumada una batería o xilófono, o mejor, un osteófono, como prefiere definirlo Bahn (1997); se trata de un conjunto de huesos de mamut (escápula, cráneo, fémur...), varios hincados en el suelo, pintados con motivos geométricos en rojo y que conservan estigmas de haber sido golpeados de manera repetida (fig. 41 C), junto con fragmentos de astas de reno que funcionarían como baquetas.

Otra propuesta sobre instrumentos de percusión, no todo lo contrastada que deseáramos, alude a los sistros (Otte, 1999). Se pretende interpretar así a los rodetes, los cuales estarían insertados en un eje (cuerda, vara, etc.) por su orificio central y sonarían al chocar unos contra otros.

Por otro lado, en las introducciones de los ensayos de distintas disciplinas, es demasiado habitual retrotraerse a las fuentes prehistóricas con el propósito de indagar sobre los primeros balbuceos de la materia o actividad en cuestión, casi siempre con un carácter anecdótico más que científico. En este sentido, la mayoría de las veces, la búsqueda documental de los «orígenes» de la música ha estado cimentada en el brujío de Trois-Frères (cfr. *infra*). Es un grabado en arte rupestre representando a un perso-

naje humano bestializado, mezcla entre hombre y bisonte, con unos signos lineales que surgen próximos a su boca; sobre esos simples trazos recae la responsabilidad de constituir el caso más antiguo de arco musical o arpa bucal, pero obviamente el documento no es tan elocuente como para sustentar tal aseveración. Así pues, seguimos sin contar con prueba alguna de la existencia de instrumentos de cuerda durante el Pleistoceno, quizás por su presumible naturaleza perecedera que les ha impedido llegar hasta nuestros días.

Del mismo modo, también se ha argumentado sobre la capacidad de las cavidades subterráneas de responder como una gran caja de resonancia, ya que el silencio dominante en ellas y la oquedad natural amplificaría desde la voz, los propios instrumentos y hasta las vibraciones producidas al golpear las formaciones estalactíticas (pliegues y banderas).

De cualquier forma, como dijimos, tenemos constancia fehaciente de la música desde el inicio del Paleolítico Superior. Creemos que no hay que insistir sobre la cohesión comunal que esta clase de manifestaciones provoca en un conjunto de individuos, pues el fenómeno lo experimentamos hoy a diario; tampoco sería muy aventurado suponer lo mismo para las sociedades de cazadores-recolectores. La música actuaría de intermediario envolviendo e integrando a los sujetos participantes en ceremonias o rituales, en festejos de índole más o menos lúdica, en éxtasis «místico» a través de un ritmo machacón o enervante unido a la danza y apoyado por psicotrópicos (en esencia, la escena no se distanciaría mucho de nuestras discotecas)... En síntesis, la música paleolítica aglutinaría al grupo y serviría a la vez para su diferenciación.

6. Notaciones y calendarios

En otro orden de cosas, resultaría hasta cierto punto lógico pensar que una comunidad que depende del medio del cual se aprovecha necesita saber con seguridad, por ejemplo, cuando se aproxima la época del año de la subida de los salmones por los cauces fluviales para desovar, o los desplazamientos estacionales de las manadas de herbívoros, etc., con el fin de organizar las capturas, conservar los recursos y almacenar con previsión, acorde con una economía cazadora-recolectora mínimamente planificada; esos conocimientos son adquiridos por la observación y el control de la naturaleza, que en algún modo obligaría en determinados aspectos a llevar un mecanismo contable.

A tenor de las anteriores apreciaciones, varios objetos de arte mueble, en general poco vistosos, pues sólo albergan por lo común puntitos y rayitas, han sido explicados como sistemas de notación: calendarios solares, lunares, cómputos... (cfr. Marshack y D'Errico). Estos investigadores se basan en el hecho de que los elementos gráficos sobre un soporte pueden ser aislados en grupos en función de la técnica de grabado (trazos de distinta intensidad y dirección) y los instrumentos utilizados (que dejan diferentes tipos de huellas en los trazados); en consecuencia, esas circunstancias nos están indicando que el relleno de la pieza se realizó de manera secuenciada, en momentos dispares al ser reutilizada; es decir, un proceso acumulativo de la «decoración», luego se trataría de una actividad de anotación de algo (como la imagen tópica del preso contabilizando los días en la pared de la celda, lo importante es el cálculo no el

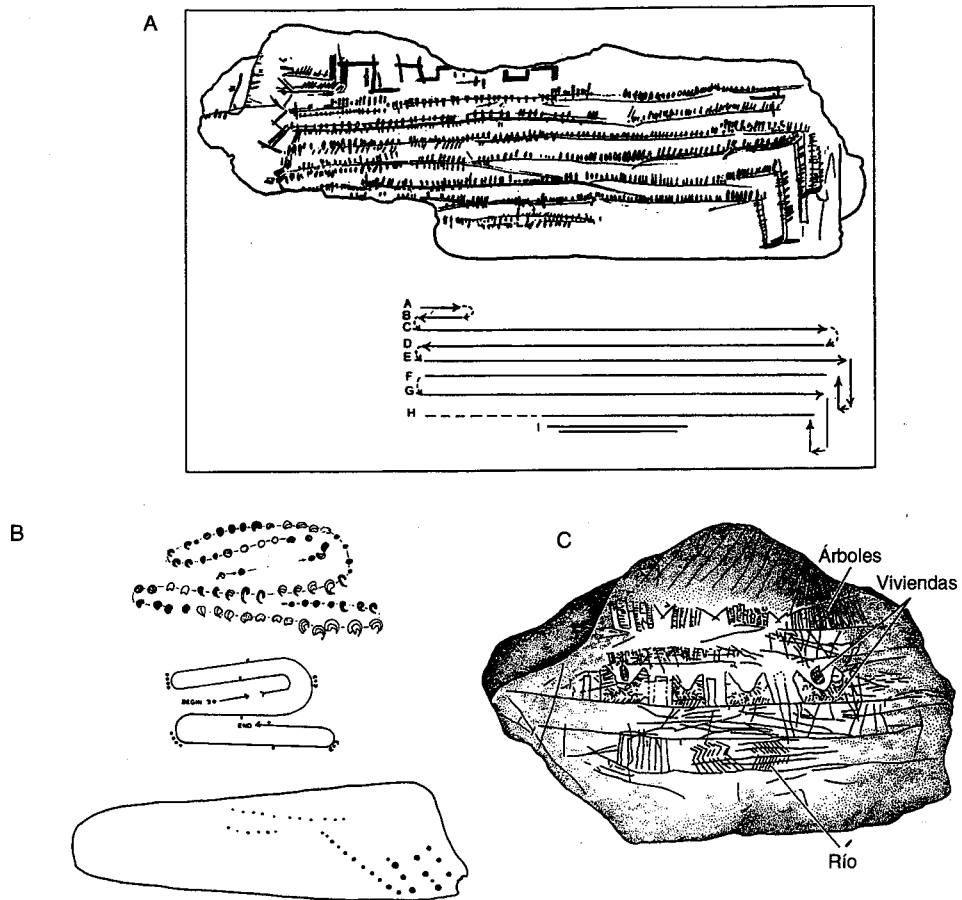


FIG. 71. Notaciones y calendarios. A) Porción ósea de Tai. B) «Calendario lunar» de Blanchard. C) «Mapa» de Meziritchi.

útil que use para grabar a diario sobre el yeso el paso del tiempo). La analítica desarrollada alrededor de estas conclusiones es exhaustiva y minuciosa, si bien al inicio de la línea de investigación se llegaron a interpretaciones forzadas que están siendo depuradas en la actualidad.

Un caso emblemático de lo que estamos comentando es el «calendario lunar» del Abrigo Blanchard (fig. 71 B), exhumado de un nivel Aurifiaciense, con una decoración acumulativa secuencial serpentina donde es probable seguir las fases lunares. Marshack pudo comprobar que las oquedades-puntuaciones fueron efectuadas en distintos periodos con diversos útiles, aunque White afirma que con uno solo se pueden hacer todos los grafismos.

Otra pieza con decoración acumulativa secuencial serpentina se corresponde con una porción ósea del Magdaleniense Final de la Cueva de Tai (fig. 71 A). Es un fragmento de hueso no utilitario de unos 8,5 cm, con bandas de rayitas confec-

cionadas con diferentes instrumentos y ritmos en las marcas, además, las del principio están más espaciadas y las del final apretadas, como si hubieran juntado las líneas por apuros en el espacio. Algo similar podemos ver en una porción ósea del Tossal de la Roca (fig. 67 E).

En este apartado de notaciones cabría el famoso «mapa» del campamento de Meziritchi (fig. 71 C); consiste en una placa de marfil de 21 cm de eje mayor, encontrada en la habitación número 1 de este asentamiento ucraniano. En su parte superior aparece un conjunto de diseños paralelos individualizados, con series de cortos trazos en su interior, asimilado a un bosque; debajo, el dibujo de cuatro estructuras cuadrangulares, que figurarían las cuatro cabañas construidas con los esqueletos de mamuts del yacimiento, y, por último, combinaciones de haces de líneas rectas y en zigzag representando el río cerca del cual se edificaron las mencionadas cabañas.

Para finalizar, como ya hemos apuntado en páginas anteriores, las esculturillas de marfil del emplazamiento de Vogelherd también presentan diversas clases de marcas de uso, pulimento y signos (aspas, puntuaciones, rayas), llevadas a cabo en momentos distintos; de este modo, la colección de figurillas engrosaría el acervo de vestigios mobiliarios con algún tipo de notación, que en los ejemplares que nos ocupan, según Marshack, podrían haber sido producidas cada vez que fueron utilizadas en el «ritual» donde intervenían.

7. Plaquetas y cantos

En general, las plaquetas, bloques y cantos decorados manifiestan un arte no utilitario. Es cierto que en bastantes cantos con motivos grabados y pintados es posible deducir sus usos cotidianos (retocadores, machacadores...) o simbólicos por asociación a una sepultura, pero en otros muchos la aparente funcionalidad quedó limitada a soportar los diseños artísticos; y sin duda, esta última peculiaridad es particular de las plaquetas y bloques.

Así, la interpretación de esos objetos se vuelve problemática. A pesar de contar con plaquetas cuyas figuras fueron realizadas en grabados profundos, la gran mayoría conservan los motivos finamente trazados, lo cual conlleva que la visualización de los mismos resulte muy complicada, requiriendo a la vez de unas condiciones de iluminación adecuadas; además, en numerosas piezas las imágenes se superponen y enmarañan dificultando la contemplación directa de su contenido (p. ej., figs. 27 y 29).

En cuanto al contexto donde permanecen, las plaquetas se muestran igualmente muy ubicuas. La mayor parte suelen descubrirse en los niveles de habitación de las cavidades. En los asentamientos al aire libre de Gönnersdorf-Andernach sabemos que estaban en el piso de las cabañas y fueron empleadas como «pizarrines». Hay incluso casos excepcionales que guardan estigmas de haber estado colgadas: placa de Labastide (fig. 70 D), con entalladuras para la suspensión por medio de ataduras. Otras pocas veces están vinculadas a obras rupestres subterráneas, pues han sido halladas en los contextos arqueológicos de las profundidades de las cuevas ornadas, muy lejos de la luz natural, y de alguna forma debieron estar relacionadas con el fenómeno de arte parietal (canto de Mas-d'Azil —fig. 70 C—).

Lorblanchet (1995), al observar los lugares con abundantes concentraciones de plaquetas y de arte mueble en general, ha insistido en la circunstancia de que en los

sitios con mucho arte mobiliario escasea el arte parietal, y al revés; pongamos el ejemplo de Parpalló, donde toda la comarca de alrededor está libre de manifestaciones rupestres paleolíticas. En esas estaciones, las plaquetas decoradas jugarían el mismo papel que el arte parietal, sería algo similar a la «pared móvil».

Sin embargo, en otras ocasiones como en Castillo, Altamira, Enlène..., el arte portátil se deposita en las antesalas de las grandes cavidades decoradas, quizás como fruto de alguna clase de ritual a las entradas. Por otro lado, en contados casos, como antes hemos dicho, localizamos arte mueble asociado a los paneles parietales, muy distanciados de la luz solar en el interior de las cavidades. Pero a la vez, el amplio conjunto de piezas de arte mueble que calificamos de no utilitario, o al que aún no hemos aprendido a reconocer su uso, como las plaquetas, cantos y figurillas de bulto redondo, aparecen en ambientes domésticos (dentro de cabañas, en hogares), si bien las solemos encontrar rotas (recuérdese el yacimiento de Dolní-Věstonice o la colección de esculturillas del llamado Taller de Isturitz), como si sólo hubieran servido para una ocasión, para una única ceremonia o ritual con su consecuente abandono posterior, o, si queremos, se destruyen cuando se abandonan, en orden a una especie de sacrificio simbólico (Mons, 1986).

En resumen, como vemos, las plaquetas y cantos pueden estar en hábitat-hogares o ámbitos cotidianos de actividad diaria, acumuladas en grandes cantidades a las entradas de cuevas sin arte parietal, en los accesos de las cuevas decoradas e incluso dentro de ellas. Con todo, resulta plausible atisbar una funcionalidad muy diversificada de esta modalidad de objetos artísticos de sustancias pétreas.

No podemos descartar que algunas plaquetas hayan sido hojas de apuntes o de bocetos de los/as artistas y hasta de superficies para el proceso de aprendizaje, lo cual otorgaría cierta explicación a las piezas regrabadas de disposición anárquica y enmarañada exhumadas en los lugares de ocupación; no obstante, las imágenes maestras agregadas sobre un mismo soporte nos podrían hablar de constantes reutilizaciones o la revalorización del objeto a través de la integración de nuevos dibujos. Pero al mismo tiempo, como sugiere Lorblanchet, si las actividades relacionadas con gran parte del material no utilitario mantienen un cariz ideológico o simbólico, es lícito deducir rituales, ceremonias o actos diversos en: *a*) sitios «profanos» o de uso diario como los hábitat; *b*) en las entradas de los grandes yacimientos parietales (tal vez en las fechas de celebraciones especiales o festivas a nivel anual) a los cuales hay que desplazarse; *c*) atrios de cavidades que ejercen como santuarios parietales en versión plaquetas, y *d*) en las profundidades cársticas, donde se aportan artefactos decorados con un carácter oculto o secreto.

Desde otra perspectiva, Davidson (1997) maneja las cantidades de plaquetas, sus cronologías y distribución territorial para apoyar, una vez más, el fenómeno de mayor control en el acceso a la información a partir de la desaparición de las figuras naturalistas del Gravetiense, ya que los soportes pétreos están restringidos a unos contextos particulares y a unos entornos restrictivos. Según este autor, justamente alrededor del 20 ka comienza a generalizarse la producción de plaquetas (en Parpalló —± 22 ka—), en el 18 ka llegan a la Dordoña y la cuenca del Vézere, entre el 15-13 ka se extienden a los Pirineos, Cantábrico y norte de Francia, y entre el 12-11 ka sólo van quedando en Isturitz, Gönnersdorf y Parpalló. En conclusión, a lo largo del Paleolítico Superior Inicial, como ya hemos aludido, las redes de comunicación permanecían abiertas y el acceso a la información liberalizado, como lo demuestran, en-

tre otras obras, las *venus gravetienses*; con posterioridad surgen las limitaciones en el uso del espacio y control de acceso a la información, integrado por una ideología colectiva a algún nivel.

8. El carácter narrativo-iniciático: mitos, cuentos y leyendas

No resulta inverosímil pensar que en las comunidades de cazadores-recolectores del Pleistoceno, como en cualquier cultura ágrafa, existiera un fuerte componente de tradición oral. De ese modo, quizás mitos, cuentos y leyendas puedan estar encastrados en los soportes mobiliarios. En esta línea, hay piezas muebles y/o decoraciones con «escenas» muy complicadas y recurrentes, a veces con personajes fantásticos, que harían entrever que estamos ante la expresión sintética de un «mito» y, por tanto, la funcionalidad del objeto sería materializar esa fórmula narrativa o mitográfica, o hasta iniciática. Aunque la posibilidad sea cierta, es bastante problemático alcanzar su conocimiento pleno, en cuanto que ignoramos los significados de la conjugación de los motivos que formarían parte del universo ideológico de sus creadores; a pesar de ello, hay acercamientos al tema, no sin críticas.

Un artefacto muy espectacular, adecuado para ilustrar lo que comentamos, es el candelabro de cérvido de La Vache, popularmente llamado «El espectro» (fig. 74 A); posee una longitud de 21 cm, procede del Magdaleniense Superior (como prácticamente todos los ejemplos de este apartado) y en él se esculpieron cinco cabezas acopladas de distintos animales. La extremidad distal muestra un pájaro, de su cuello sale por una cara un prótomo de ciervo (o uro) que termina en un pez (salmón) con dos signos en aspa en el dorso, en la otra cara y partiendo a su vez del ave tenemos la cabeza de un oso (o caballo) seguida de la de un felino. Nougier y Robert (1976) adelantaron una interpretación simbólica de la pieza: el aire estaría representado por el pájaro, el agua, por el pez, el probable caballo y uro/cérvido como herbívoros terrestres benéficos, y felino-oso como carnívoros terrestres maléficos. Esa combinación de elementos también estaría presente en un tubo del mismo yacimiento (fig. 72 B3), donde vemos la serie ciervo frontal-pez, caballo-oso frontal y a la izquierda una hilera de extraños seres (humanos, pájaros —?—).

8.1. EL CUENTO DEL LOBO FERAZ (O EL LOBO Y EL CIERVO)

Otro ejemplo de la reiteración de temas animalísticos análogos, e igualmente en soportes óseos similares, nos manifiesta la conjugación de un carnívoro (en versión prótomo o silueta) atacando, en casi todos los casos, a un cérvido con la cabeza en visión frontal (fig. 72 A). La constancia del tema y lo parecido de su composición han llevado a algunos investigadores (Sieveking, 1978) a interpretar la escena como la plasmación de un acontecimiento mítico o narrativo, de ahí el enunciado de «lobo feroz». Barandiarán (1993) retoma la cuestión y, diseccionando cada uno de los ejemplares de la colección, concluye con la crítica respecto a la ligereza en las determinaciones como escenas de ciertas asociaciones temáticas semejantes, sin una revisión profunda de los documentos.

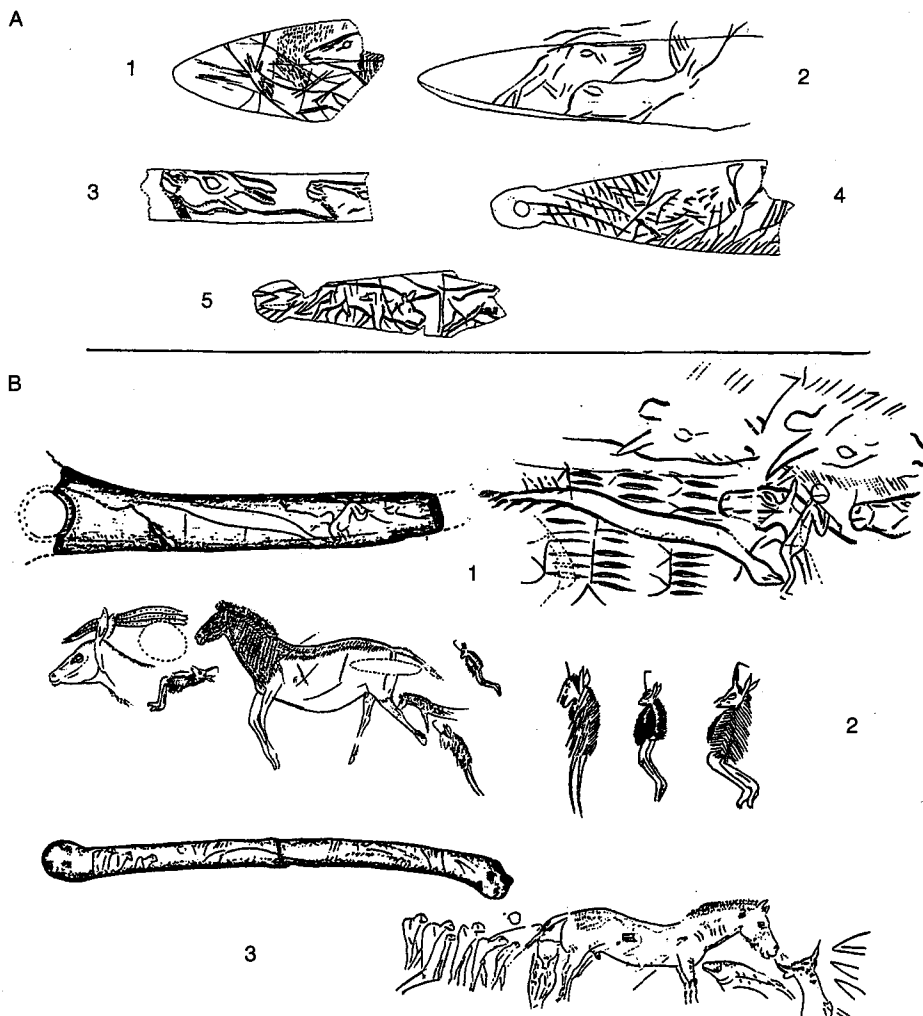


FIG. 72. Mitos, cuentos y leyendas. A) El lobo feroz: 1) Lortet, 2) Mas-d'Azil, 3) Laugerie-Basse, 4) El Pendo, 5) Les Eyzies. B) Los cazadores de caballos: 1) Bastón de La Madeleine y desarrollo de su decoración pericircular, 2) Desarrollo de la decoración pericircular del bastón de Teyjat y detalles de los «diablillos», 3) Tubo de La Vache y desarrollo de su decoración pericircular.

8.2. EL CUENTO DE LOS CAZADORES (DE BISONTES/UROS, DE CABALLOS Y DE OSOS)

Por otro lado, tenemos objetos con sujetos de apariencia humana que tienden a perseguir, acosar o rodear a animales. Esa ambigüedad al referirnos a los individuos viene dada porque, en verdad, la mayoría de las veces, es imposible despejar con seguridad si llegan a ser antropomorfos o incluso pájaros, como defendió Eastham; aunque también es cierto que unos pocos, aun estando bestializados, se muestran cla-

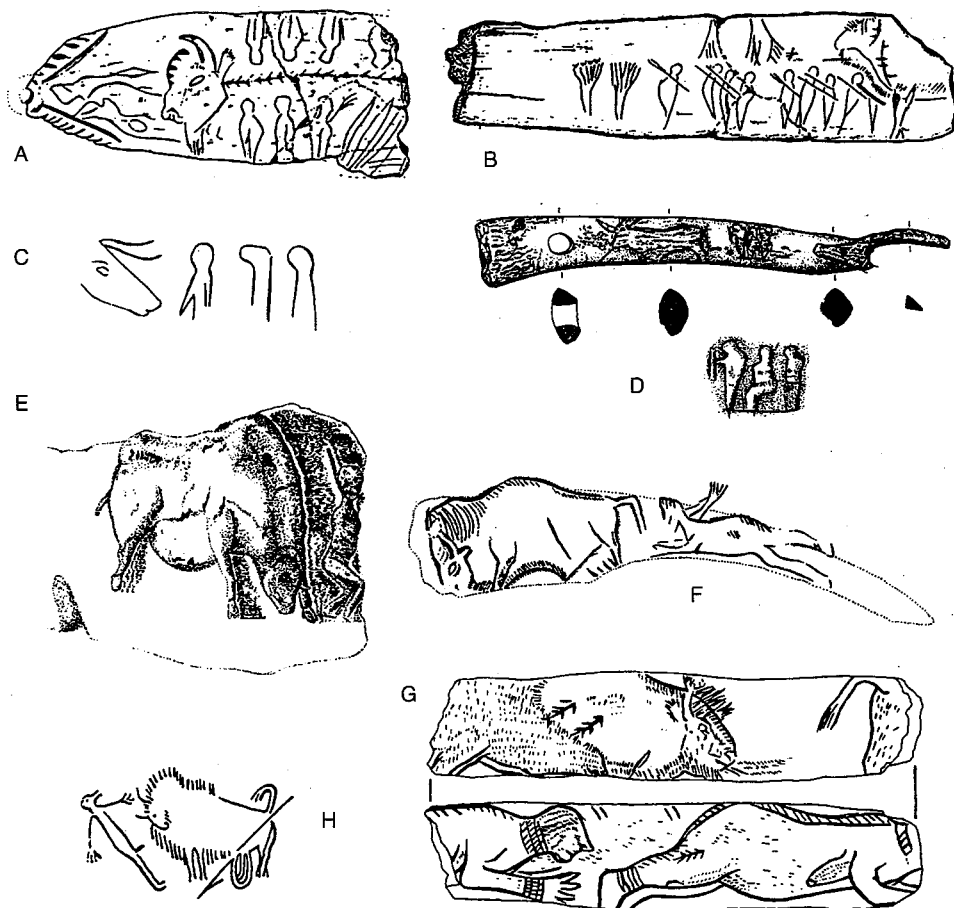


FIG. 73. Mitos, cuentos y leyendas. Los cazadores de bisontes-uros: A) Raymonden. B) Château des Eyzies. C) Bruniquel. D) La Vache con detalle de los personajes. E) Roc-de-Sers. F) Laugerie-Basse. G) Isturitz. H) Lascaux —arte parietal—.

ramente bípedos e itifálicos. No obstante, a pesar de estas dudas, hay quien (Duhard, 1992) se empeña en utilizar las piezas como argumentos para establecer la división sexual del trabajo y los roles sociales paleolíticos, en función de las supuestas actitudes y actividades de los géneros en las obras mobiliarias, donde los hombres actúan de manera violenta y las mujeres son pacíficas.

El «mito de los cazadores de bovinos» estaría desarrollado en un lote de piezas (fig. 73) en las que sobresale la figura de un bisonte/uro relacionado con siluetas humanoides muy simples, en el mejor de los casos antropomorfas, que en numerosas ocasiones portarían al hombro una especie de instrumento alargado. En la placa ósea de Raymonden se aprecia un bisonte desmenbrado, con dos patas cortadas delante de la cabeza, y, partiendo de ésta, un trazado ramiforme que hace pensar en la columna vertebral del animal, a ambos lados del diseño anterior surgen dos series de figuras

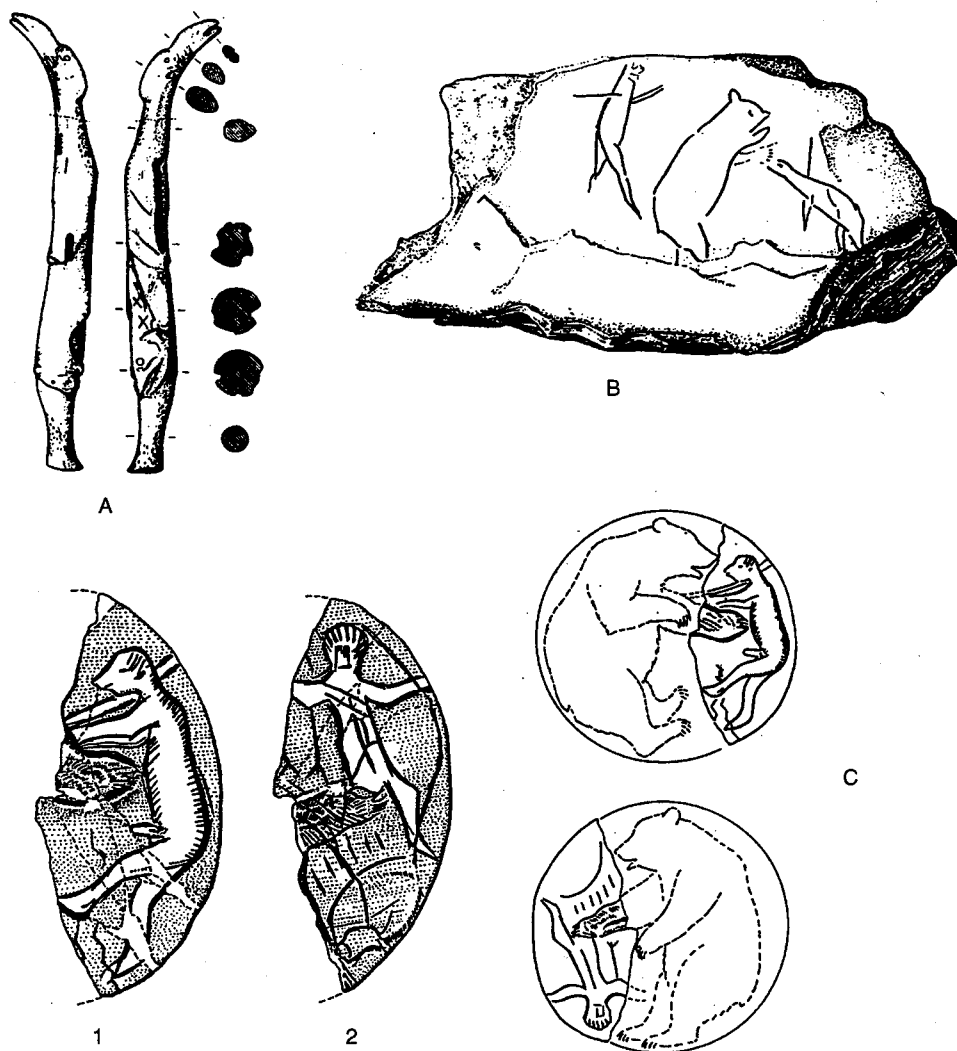


FIG. 74. Mitos, cuentos y leyendas. A) «El espectro» de La Vache. B) Plaqueta de Pêcheialet. C) Fragmento de rodete de Mas-d'Azil: 1) Anverso, 2) reverso, y desarrollo hipotético de la escena.

identificadas como perfiles humanos. En el hueso del Abrigo del Château des Eyzies, parece que se concretó la misma idea, pues junto al bisonte emplazaron a unos seres en hilera que recuerdan mucho los perfiles de la placa arriba citada, si bien otros autores prefieren ver elementos vegetales del paisaje. Esos personajes en número de tres están en fila en Bruniquel, aunque aquí sustituyeron la cabeza de bisonte por la de un uro; en la decoración en bajorrelieve de un bastón de La Vache el uro está completo y de nuevo repiten a su derecha los tres individuos, uno brindando el usual venablo. Forzando las comparaciones, en la pieza ósea de Laugerie-Basse hay un sujeto

indudablemente humano siguiendo o reptando detrás de un bisonte; como en el hueso de Isturitz, con dos bisontes en una cara y dos mujeres tumbadas en la otra, y tanto los animales como los humanos con iguales signos ramiformes sobre sus cuerpos. Por último, trasladándonos al arte parietal de Lascaux, contamos con la famosa y única composición donde un bisonte, presumiblemente herido por una azagaya, embiste a un antropomorfo masculino; algo similar al bajorrelieve de Roc-de-Sers.

El «mito de los cazadores» adquiere otra variante cuando la presa son los équidos (fig. 72 B) y no los bisontes o uros. Esta nueva modalidad está reflejada en tres objetos con prácticamente idéntica temática. Empezamos con el tubo óseo de decoración pericircular de La Vache, el cual contiene un caballo, pez y una tanda de siluetas pseudohumanas. En el ejemplar de La Madeleine los équidos quedan reducidos a prótomos, pero aparece de manera nítida el personaje con el correspondiente instrumento al hombro, próximo a un diseño en forma de serpiente. Asimismo, en el bastón de Teyjat destaca el dibujo de un caballo, un signo serpentiforme y unos seres bípedos demasiado bestializados, tanto que son conocidos como «los diablillos».

Para terminar, en la plaqueta de Péchialet y en un rodete de Mas-d'Azil (fig. 74 B-C) podemos comprobar la última versión de las escenas de cazadores/as, en esta ocasión intentando abatir a un oso.

TERCERA PARTE

ARTE RUPESTRE
DE LOS GRUPOS DEPREDADORES

INTRODUCCIÓN

Antes de cualquier cuestión resulta oportuno designar aquello de lo cual nos vamos a ocupar en las siguientes páginas, más que nada con la intención de aclarar terminologías que se hallan en otros textos y pueden llevar a confusión al lector. En efecto, a lo largo de la historiografía del arte de los grupos cazadores-recolectores pleistocenos de Europa occidental se han empleado distintos términos para definir ese fenómeno figurativo.

Aparte de los vagos e imprecisos calificativos usados a principio de siglo (Arte Altamirense, de la Edad del Hielo, de la Edad del Reno...), uno de los vocablos más populares, incomprensible desde nuestro punto de vista, es el de *Arte Cuaternario*. El concepto hace alusión a la era geológica, erróneamente identificada con el periodo glaciario, pues, como sabemos, el Cuaternario (cfr. *supra*), caracterizado a nivel biológico por el desarrollo de la especie humana, está subdividido en dos etapas: Pleistoceno y Holoceno. Durante el Pleistoceno se establecen las glaciaciones y la economía de las comunidades responde a los criterios de depredación a través de los tecno-complejos industriales que conforman el Paleolítico. A partir del Holoceno asistimos al modo productor de alimentos en una mejoría climática que, con diferentes intervalos, se acerca al ambiente actual; asimismo, hoy en día continuamos en el Holoceno y por tanto en el Cuaternario. De esta forma, al utilizar el término de Arte Cuaternario estaremos designando de igual manera a una escultura femenina gravetiense de 24 ka, los bisontes de Altamira de 14 ka, un mosaico romano del siglo I d. C., y un lienzo de Picasso del siglo XX (!)..., y después de todo, las dos últimas obras están más cerca entre sí (separadas por tan sólo 2 ka) que las primeras.

En virtud de la concentración de cavidades subterráneas decoradas en el territorio de Francia y la Cornisa Cantábrica (Asturias, Cantabria y País Vasco) se acuñó la denominación de *Arte Franco-cantábrico*, que también ha tenido y tiene demasiada aceptación. Es un concepto que obedece a parámetros geográficos, pero paradójicamente, desde los primeros momentos de investigación sobre esta parcela del conocimiento prehistórico, había constancia de la presencia de la Cueva de La Pileta (provincia de Málaga) en el extremo sur de la Península Ibérica, publicada en 1915 junto a yacimientos franco-cantábricos tan clásicos como La Pasiéga y otras cavidades próximas al área de Altamira; en 1921 se suman otras dos cuevas de Andalucía (Doña Trinidad e Higuierón) y en la actualidad la distribución del arte parietal de edad pleistocena abarca prácticamente todas las zonas peninsulares, tanto en España como en Portugal, luego, a pesar de su insistente empleo, la etiqueta de Arte Franco-cantábrico carece de valor.

Para subsanar lo anterior se decidió ampliar el territorio que delimitaba la nomenclatura franco-cantábrica, pasando a llamarse *Arte Hispano-Aquitano*, puesto

que la región de Aquitania engloba parte del sector meridional de Francia, lugar de máxima acumulación de yacimientos rupestres, e Hispano acoge a las cuevas andaluzas, extremeñas, castellanas, etc. Pero el reduccionismo que emana de esas localizaciones deja fuera la posibilidad de aparición de un arte de idénticas características en otros sitios de Europa, de hecho, tras el descubrimiento de estaciones parietales en Italia, se pudo reconocer lo impropio del término.

Vista la escasa operatividad de la terminología geográfica se optó por buscar algo que reuniera los atributos cronológicos, tecnológicos, culturales, etc. de ese Arte, adoptando entonces el apellido de Paleolítico (*Arte Paleolítico*). En realidad es la definición más aceptada, y todo el mundo sabe de qué se está hablando cuando se enuncia, pero en ella subyacen planteamientos teóricos tecnoculturales, aparte de lo obsoleto y ambiguo de su significado como «piedra vieja», además, podría incluir del mismo modo el arte rupestre de etnias actuales de «economía paleolítica».

Hoy, a la vez que *Arte Paleolítico* comienza el uso de *Arte Pleistoceno*, refiriéndose a las manifestaciones figurativas que desarrollaron las comunidades humanas durante ese periodo. Será válido hasta que mantengamos que el origen del arte es consustancial al *Homo sapiens sapiens*, cuyo surgimiento en Europa coincide con la segunda mitad del Pleistoceno Superior, entre el clásico Würm III y IV o estadios isotópicos 3-2, datados alrededor del 40-10 ka. Las futuras objeciones vendrán cuando alguien demuestre la existencia de un arte de los neandertales y/o la continuación de las mismas tradiciones artísticas traspasando sobradamente el Tardiglaciario, es decir, ya en pleno Holoceno.

Por otro lado, el fenómeno artístico pleistoceno/paleolítico consigue en la actualidad una difusión a escala mundial (cfr. *supra*), así que para mayor propiedad debemos indicar la región del globo de la que tratamos. A tenor de esto, seguidamente veremos el *Arte Rupestre Pleistoceno de Europa Occidental*.

CAPÍTULO 12

SOPORTES RUPESTRES

El Arte Mueble más o menos elaborado puede ser obra de una sola mano, de un/a único/a artista o artesano/a, y hasta cabe la probabilidad de haber sido realizado en las horas libres, continuar trabajando por la noche a la luz del fuego, con cierto confort del hábitat, lo cual permite experimentar, aprender y corregir la pieza. Sin embargo, la primera cualidad del Arte Rupestre es su inmovilidad, no es factible su intercambio o circular a lo largo del espacio geográfico como consecuencia de los contactos entre personas, como ocurre con los objetos artísticos portátiles que viajan por un territorio transportados por las comunidades humanas, ahora, en el Arte Parietal, quienes viajan son los artistas y/o los espectadores.

Para contemplar el Arte Rupestre hay que ir a él, desplazarse a la cueva, al abrigo o a la peña donde fue emplazado, y en la mayoría de las veces esos sitios no coinciden con los propios lugares de habitación. Además, en el caso que los soportes utilizados correspondan a superficies subterráneas, habrá que pertrecharse de, al menos, instrumental de iluminación y repuesto de combustible, explorar y deambular con un mínimo de seguridad por los espacios interiores de las cavernas, y elegir los soportes propicios en los que abandonar las obras, todo antes de emprender el trabajo artístico. Estas circunstancias implican unas mínimas dosis de organización y planificación, y sugieren que si el universo figurativo entre el arte mueble y el parietal es a grandes rasgos similar, las motivaciones y requerimientos técnicos y humanos tuvieron que ser dispares. Al mismo tiempo, la visita a cualquier yacimiento, sobre todo los endocársticos, formulan al historiador un sinnúmero de preguntas derivadas del fenómeno rupestre subterráneo: queremos averiguar el número de individuos que intervinieron en la plasmación del conjunto artístico, durante cuánto tiempo, la energía que fue necesaria, qué nivel de repercusión de orden económico y social tuvo en la comunidad, qué rango podía ostentar el/la autor/a de las obras maestras, deducir si el arte tenía un destino popular o elitista...

Observando todas las estaciones de este tipo de arte, nos damos cuenta de que las respuestas a esas y otras cuestiones procederán del examen, en primera instancia, de los mismos lugares escogidos, puesto que las dificultades técnicas entre un sitio y otro difieren y por tal razón la motivación debió de ser distinta así como el destino y función. De este modo, resulta imprescindible el establecer al inicio de nuestro análisis una subdivisión básica en función de los parajes seleccionados y modificados por el hombre a través de la aportación del arte.

En este sentido, la decoración de los soportes rocosos o los yacimientos rupestres paleolíticos, hoy por hoy, ocupa tres ambientes distintos: al aire libre, en abrigos

y en cavidades profundas. Un cómputo llevado a cabo por Lorblanchet (1995) concluye que de las más de trescientas estaciones de arte parietal paleolítico catalogadas en la actualidad, tenemos: siete al aire libre; alrededor de una treintena en abrigos bien iluminados; en torno a una veintena próximas a las entradas, y el resto en cavidades profundas o alejadas de la radiación solar.

Casi todas las localizaciones artísticas pleistocenas al aire libre han sido detectadas en la última década del siglo XX, hasta esas fechas era corriente asimilar las imágenes parietales paleolíticas al mundo subterráneo de las cuevas profundas. El registro total sólo contabiliza unos siete puntos, pero, por contra, algunos de ellos ofrecen cantidades considerables de representaciones. En nuestro estado actual de conocimientos todos quedarían limitados en el sector más septentrional por los Pirineos, al no aparecer por ahora más al norte ningún yacimiento de estas características, conduciendo a pensar esa peculiaridad que las expresiones al aire libre son unas manifestaciones eminentemente de la Península Ibérica, pero con bastante probabilidad esto dejará de ser así muy pronto.

Los yacimientos inventariados en nuestros días son: Fornols-Haut en pleno Pirineo, en la cuenca del Duero están Siega Verde (España), Mazauco y Foz-Côa (ambos en Portugal); junto al río Tajo la estación de Ocreza (Portugal); la Meseta segoviana alberga al complejo de Domingo García, y en Andalucía (Almería) el enclave de Piedras Blancas.

Por otra parte, no parece que la ubicación a la intemperie de imágenes paleolíticas responda a una predilección por esos soportes en un periodo cronológico concreto, ya que, para ilustrar con los extremos geográficos, los paneles de Fornols-Haut se datan en el Magdalenense final, mientras que el ejemplar de Piedras Blancas reúne los suficientes rasgos morfológicos para ser encuadrado en el Solutrense. Tampoco parece haber un patrón de ocupación del territorio claro, o existen varios, teniendo presente que algunos están en crestas montañosas a gran altura (Fornols a 800 y Piedras Blancas a 1.400 m.s.n.m.) y otros surgen vinculados a los cursos fluviales (los casos de los afluentes del Duero y Tajo).

Todos los emplazamientos citados tienen en común la localización en peñas y lajas (por lo general, materiales esquistosos) que reciben de forma directa la insolación diurna y prácticamente el uso exclusivo de las técnicas sustractivas (grabados) para la configuración de los motivos, eso sí, en diferentes modalidades, entre las que destacan por su abundancia el grabado piqueteado, el simple lineal y el múltiple (cfr. *infra*).

Hasta el reconocimiento de un arte rupestre pleistoceno al aire libre, las obras artísticas situadas en las entradas de las cuevas o en los abrigos admitían el nombre de «santuarios exteriores». Esta nominación proviene de las propuestas de Leroi-Gourhan, quien observaba una progresiva tendencia al ocultamiento de las figuras rupestres con el tiempo, o lo que es lo mismo, un mayor nivel de profundidad en las cuevas a medida que avanza la evolución artística.

Tradicionalmente se viene entendiendo que los santuarios exteriores definen un conjunto de yacimientos caracterizados por frisos figurativos concebidos en bajorrelieves y en grabados de surco muy profundo; por tanto, la técnica en sí requería más tiempo de trabajo y condicionaba la ubicación de las imágenes al exterior para aprovechar la luz solar. Pero si el criterio para clasificar una determinada estación rupestre en el apartado que tratamos radica en el hecho de que el/la artista pueda desarro-

llar su tarea ayudado con la iluminación del sol, entonces se impone la necesidad de ampliar el número de lugares englobados bajo este epígrafe para incluir ciertas oquedades con pinturas y grabados del mediodía peninsular.

A tenor de esto, obtenemos tres complejos o arquetipos de obras confeccionadas a la luz del día. Los conjuntos escultóricos en *bajorrelieve* quedan restringidos a la parte meridional de Francia, realizados sobre viseras y abrigos calcáreos, como los fantásticos ejemplares de Angles-sur-l'Anglin, Chaire-à-Calvin, La Madeleine y Le Cap Blanc, a los que habría que unir las imágenes aisladas de por ejemplo los abrigos Poisson y Pataud, y los bloques de Roc de Sers, Le Fourneau du Diable y Laussel, aunque los relegemos a la versión mobiliar.

Por su lado, los paneles llevados a cabo con *grabados en surcos* logran excelentes muestras en las cavidades de la cuenca asturiana del Nalón (Lluera, Viña, Entrefoces...), pero también pasan a Cantabria en la cueva de Chufín, a la cuenca del Ródano con la cueva Chavot, a Italia con Romito, y si queremos hasta el sur de Europa con la cueva del Moro en Cádiz.

Por último, los casos de las estaciones con motivos *pintados* de Jorge y Cabras en Murcia, Reinós en Alicante, así como la andaluza Atlanterra valdrían para señalar la tercera acepción de arte parietal iluminado. No hay que olvidar que, según los vestigios conservados, en algunos surcos y las manchas que recubren muchos bajorrelieves demuestran que esos tipos de manifestaciones rupestres estuvieron pintados de rojo en origen.

Pero como apuntamos, aún hoy la máxima producción parietal pleistocena conocida se halla preservada en la oscuridad de las cuevas profundas. Algunas decoraciones rocosas están plasmadas en las zonas de penumbra, aunque otras precisamente dan comienzo allí, donde llega el último rayo de luz solar o desde donde es imprescindible encender las lámparas para poder continuar nuestro trayecto a partir de aquí con fuente de luz artificial, al mismo tiempo, también otras empiezan o terminan a centenares de metros de ese punto (Niaux, Nerja, La Pileta, etc.), e incluso a kilómetros (Cullalvera, Rouffignac).

Las cavidades cársticas con representaciones profundas recorren todo el espectro espacial en el que tenemos acotada la distribución geográfica del arte rupestre paleolítico, desde el extremo sur de Andalucía hasta los Urales, si bien las principales concentraciones concurren en la mitad meridional de Francia y la Península Ibérica.

En relación a las técnicas decorativas, los espacios subterráneos atesoran imágenes confeccionadas con casi todos los recursos técnicos que veremos, quizás exceptuemos el relieve explícito que no se prodiga en esos ámbitos.

Como comentamos en su correspondiente apartado (*cfr. supra*), el vacío subterráneo proporciona multitud de formas naturales que conforman el paisaje endocárstico, un mundo fantástico hostil para el hombre donde reina la oscuridad y el silencio. Prácticamente todos esos relieves fueron aprovechados por los/as artistas del Pleistoceno para transmitir sus obras, de este modo contamos con lienzos parietales repletos de figuras, bóvedas planas saturadas de animales y signos, techos con protuberancias naturales donde acoplaron las imágenes, suelos de arcilla con grabados y de los que se devengaron los barro para modelados, caras verticales y horizontales de bloques clásticos que enmarcan diseños gráficos, nichos y oquedades donde embutieron motivos, fisuras y aristas que evocan contornos de cuadrúpedos y que fueron completados con ellos, estalactitas cortadas y perfiladas de color y llenas de signos, banderas

y pliegues con animales encajados en su estrecho campo, estalagmitas truncadas y grupos estalagmíticos donde insertaron distintos temas, etc. Pero, además, en algunos sitios, los soportes y las figuras se conjugan en una composición efectista, buscan lugares singulares que provoquen un impacto visual a quien pretenda contemplar la obra, una especie de escenografía subterránea, y, sin embargo, también ocultan las imágenes en galerías estrechas que sólo permiten el paso a una persona, recovecos y grietas imposibles de encontrar, así como conductos inexpugnables.

Al hilo de ese procedimiento destinado a camuflar las figuras, en determinadas ocasiones se ha argumentado a favor de la misma conducta o preocupación en los conjuntos artísticos cerca de las entradas y los bajorrelieves de los abrigo, lo único que en estos yacimientos los motivos estarían tapados de la visión impertinente de los curiosos por medio de grandes lonas de pieles cosidas entre sí. La base empírica de la hipótesis parte de la existencia en algunos de estos sitios, más que nada de la cuenca del Vézère, de unas argollas esculpidas en los techos de varios abrigo, donde se estima que estarían atados los cordajes que sujetarían el «telón».

CAPÍTULO 13

TÉCNICAS ARTÍSTICAS

Sin ningún género de dudas, resulta muy sorprendente las calidades estéticas y perfecciones técnicas alcanzadas por los/as artistas del Pleistoceno con los instrumentos que poseían y el nivel tecnológico que disfrutaban.

Las excavaciones arqueológicas en los lugares decorados o en sus proximidades han ofrecido muy pocas evidencias respecto al utillaje manejado en los procesos figurativos sobre los soportes rocosos, tal vez debido a que fueron llevadas a cabo en tiempos donde estos aspectos no se consideraban. Hoy, gracias a la experimentación y al estudio exhaustivo de los soportes y las propias obras junto con los análisis físico-químicos de los pigmentos (Lorblanchet, 1995), estamos ampliando nuestros conocimientos sobre el tema; así, el desarrollo de estos estudios permiten saber las técnicas utilizadas, las materias primas que fueron explotadas y mezcladas en las distintas recetas de pinturas, las cantidades de sustancias necesarias para un motivo concreto, y, por consiguiente, el origen de las fuentes de aprovisionamiento, el coste en el acarreo y preparación, el total del tiempo invertido en la plasmación del conjunto rupestre y sus presumibles repercusiones de índole socioeconómicas en el grupo, etc.

Los colores usados en el arte parietal paleolítico se reparten entre el rojo y el negro, con pocos ejemplos de amarillo, todos, obviamente, con un acusado gradiente tonal. Los pigmentos proceden tanto de sustancias orgánicas como minerales: óxidos de hierro para los rojos y amarillos, y los negros de carbón vegetal/animal (quizás óseo en Altamira y Cougnac) y de manganeso; casos únicos de negros a partir del carbón mineral y el grafito en Lascaux y Arcy-sur-Cure, respectivamente.

El análisis de los componentes del colorante también puede servir para discriminar entre diseños estilísticamente similares pero sin embargo realizados por diversas manos en épocas diferentes. Por ejemplo, este tipo de estudio en las pinturas de Niaux demostró que los rojos provenían de hematites y los negros de manganeso más carbón, estando mezclados esos componentes básicos con otras sustancias que actuaban de carga y aumentaban la adhesión a la roca, deduciéndose tres «recetas» nombradas según el mineral de carga (receta F con feldespato, receta B con biotita o mica negra y receta T con talco). De esta manera, los animales del extremo derecho del famoso conjunto del Salón Negro (cfr. *infra*) definen una composición sincrónica ejecutados con la receta B, en cambio, el resto de la fauna mantiene otra receta y pertenecen a añadidos posteriores; a la vez, la receta B se usó para colorear algunos objetos de arte mueble exhumados en un nivel del Magdaleniense Superior de un yacimiento cercano (La Vache), por tanto el dato concede información cronológica y cultural (Clottes *et al.*, 1990).

La panoplia artística incluía instrumentos para el grabado-escultura y la pintura. En el trabajo de las rocas calizas para reducir su volumen y conseguir grabar y esculpir es muy efectivo el sílex. Exámenes traceológicos sobre artefactos líticos revelaron que, aparte de los buriles, han sido varios los tipos de útiles (láminas retocadas o no, lascas, hojitas de dorso...) empleados en las tareas de trabajar o grabar la piedra. En la cueva Lascaux, bajo los paneles grabados se hallaron cuantiosas piezas de sílex con huellas de uso que verificaban las labores artísticas desempeñadas, la gran mayoría no eran piezas estandarizadas, es decir, lo que se conoce como útiles normalizados (raspadores, buriles, puntas...), sino simples productos de talla; aunque es igualmente cierto que investigaciones análogas en otros sitios (p. ej., Tito Bustillo) pusieron de manifiesto la intervención de buriles cuyos filos fueron reavivados en más de una ocasión durante el tiempo de trabajo.

Para el desbastado de los frisos escultóricos, amén de los utensilios de sílex, fue preciso la mediación de «picos» pétreos y abrasivos que otorgaran el acabado que hoy contemplamos, cometido que recaería en las rocas de arenisca y en los óxidos de hierro (hematites u ocre). Determinados conjuntos escultóricos conservan en la actualidad restos de coloración roja, la cual desconocemos si obedece a una pigmentación intencional de los motivos, a los vestigios del tratamiento final de pulido o a ambas cosas.

En cuanto a la pintura, se podía aplicar a seco en estado de bloque o polvo; en el primer caso, trozos de ocre cortados *ex profeso* valdrían como «tizas» o lápices rojos, y tizones de madera o hueso quemado como «carboncillos». Para obtener el polvo de color, los bloques de pigmento deben someterse al raspado o mejor a molidura con la ayuda de morteros y moletas (cfr. *supra*), algunos de ellos localizados en yacimientos subterráneos decorados (Lascaux). Al poner en uso indistintamente cualquiera de las dos modalidades del colorante seco, la humedad de las paredes rocosas del medio endocárstico facilitaría el trazado y la fijación de los pigmentos.

En lo concerniente a la pintura, la forma más simple de fabricarla sería disolver los colorantes en agua y ya en su momento comentamos que si ésta procede de la misma cueva favorecerá la conservación del motivo al precipitar el carbonato cálcico.

Los modos de aplique de las tintas sobre los soportes son muy variados, desde la impresión directa con la yema de un dedo hasta instrumentos más o menos elaborados, entre los que se encuentran las espátulas, los pinceles, las muñequillas y los tubos aerográficos. Un pincel de rápida confección se puede lograr machacando o mordiendo el extremo de una pequeña rama vegetal, gesto que libera las fibras suficientes para soportar la carga del colorante líquido, algo más de trabajo requiere el unir haces de cerdas pero igual de eficaz y para expandir el color lo más funcional fue un trozo de piel; las muñequillas resultarían cómodas de fabricar a partir de otro trozo de piel, que puede ser adosado y atado a un vástago para trazar líneas continuas y salpicaduras o enlucir la pared directamente.

Por su parte, entre los aerógrafos los hay elementales o más complejos; la proyección del pigmento (pintura o polvo ensalivado) contra la pared es factible con la misma boca o con tubos (caña o hueso de pájaro), cargando la sustancia por una extremidad y soplando por la otra, pero también es posible concebir un artilugio *ad hoc* o auténtico aerógrafo: un recipiente contendría la pintura, un tubito se introduce en él, después tan sólo se tiene que soplar cerca del extremo opuesto (con la boca o con otro tubo) y el efecto Venturi hará el resto, saltando hacia el vacío una cantidad nada

despreciable de líquido coloreado (sistema propuesto en su día por Groenen y llevado a la práctica últimamente por Múzquiz); en definitiva, el mismo principio fundamental de nuestros sofisticados aerógrafos modernos. Leroi-Gourhan ironizaba con la imagen de un artista con la mano pegada sobre el techo de una cueva y rellenando constantemente su tubo o boca mientras procuraba dejar la huella de su mano en negativo en la roca y al mismo tiempo no tragarse la pintura ni mancharse la cara, ¡y sobre todo los ojos!, de rojo...; el empleo del aerógrafo solventaría estas tribulaciones. Por otro lado, la práctica de las técnicas aerográficas conlleva casi siempre la asistencia de plantillas, sirviendo como tales las propias manos del pintor/a, de los ayudantes, o pieles recortadas, de modo que reserve la zona del soporte que no se desee manchar.

Entre los instrumentos artísticos, o mejor, entre el equipamiento vinculado con los quehaceres artísticos, tenemos los andamios. Hay cuevas donde los paneles se hallan dentro del campo manual (cfr. *infra*) de la supuesta persona que trabajó allí, no obstante, otras veces los lienzos decorados están a bastantes metros sobre la cabeza del espectador actual. Esta circunstancia dio lugar a la construcción de andamiajes para posibilitar el acceso a las superficies, suceso que ha podido ser constatado en Lascaux; en esta cavidad, el matrimonio Delluc detectó una serie de oquedades y repisas naturales situadas aproximadamente a la misma altura, donde fueron introducidos y apoyados los correspondientes troncos del entarimado, exhumándose además en las excavaciones efectuadas en la sala fragmentos de cuerdas que sujetarían los maderos.

Por último, aunque en esencia no se considera un instrumento artístico, los creadores subterráneos debían portar consigo inexcusablemente una herramienta imprescindible, tanto que su ausencia haría imposible pensar siquiera en la oportunidad de realizar un sencillo esbozo de una obra rupestre. Nos estamos refiriendo, claro está, a la luz.

La afirmación anterior no es una cuestión baladí, al contrario, pues la iluminación es la condición sin la cual el arte parietal profundo no existiría. Cobró una presencia permanente no sólo durante la faena figurativa, sino a lo largo de todo el recorrido por los espacios interiores de la cavidad, obligando a una mínima planificación de la operación, teniendo en cuenta, si no el tiempo disponible para toda la permanencia, al menos las recargas de combustible y repuestos indispensables. Asimismo, tuvo que influir en la elección de los soportes y en los resultados finales de las obras, ya que los cambios de luces-sombras y la temperatura de color de las distintas fuentes utilizadas modifican la percepción de los tonos de las pinturas y la intensidad de los surcos, a veces inapreciables, de los grabados. Cuando revisamos los objetos mobiliarios (cfr. *supra*), vimos los ejemplares de lámparas que habían donado el registro arqueológico, algunas de ellas descubiertas en el interior de las cavidades y próximas a los paneles artísticos; luego sabemos cómo los exploradores subterráneos del Paleolítico Superior resolvieron la cuestión de la iluminación de los espacios endocársticos, si bien junto con las luces portátiles han sido atestiguadas en bastantes cuevas simples hogueras superficiales.

Ante un soporte donde se pretende acometer una obra, el/la artista suele proceder con la ejecución directa de la misma sin alterar el estado natural de la roca, a lo más, integrando el motivo en el soporte así como completando el soporte con motivos (cfr. *infra*). Sin embargo, poseemos varios casos en los que la superficie pétreo sufrió un tratamiento previo a la plasmación de las imágenes, como el raspado y estriado en Altxerri, la homogeneización y aplanamiento de una capa de barro para poste-

riormente grabar encima en Montespan, e incluso el borrado «iconoclasta» de dibujos preexistentes y el enlucido a tinta plana colorante de la pared de Chauvet y Tito Bustillo.

Respecto a las técnicas propiamente dichas, es conveniente resaltar que de todas las manifestaciones de arte prehistórico los/as artistas del Pleistoceno fueron quienes desarrollaron una ingente cantidad de técnicas artísticas para producir sus representaciones figurativas parietales, abarcando una amplia diversidad de calidades y resultados. Hay catalogados diseños escuetos confeccionados en pocos minutos y, en contraste, motivos complicados cuya realización asumiría necesariamente mucho tiempo, de igual modo algunas imágenes son obra de la mano de una única persona y otras, en cambio, precisaron de la colaboración de un equipo de gente.

En una clasificación elemental de las técnicas exhibidas tanto en los lienzos, techos y suelos subterráneos como en las superficies al aire libre obtendremos tres categorías de sistemas técnicos: la *adición*, la *sustracción* y la *modificación*, amén de las asociaciones entre ellas. La primera reúne a todas las figuras llevadas a cabo a través del aporte al soporte de una sustancia, o sea, algún tipo de pigmento, así pues, aglutinaría las figuras pintadas y dibujadas. Las técnicas sustractivas aluden a todas aquellas labores artísticas en las que es inevitable la eliminación o destrucción de parte del soporte, entre las que cabe mencionar las diversas versiones de grabados, relieves y esculturas. Cuando hablamos de modificación de las superficies nos referimos a un modo figurativo que no añade nada al soporte ni elimina sustancia del mismo, sino que lo transforma; correspondería con el modelado y la técnica conocida como *macarronis*, que consiste en delinear una forma ayudado con las yemas de los dedos o una espátula sobre una superficie plástica (arcilla o roca descalcificada), de manera que el fondo sólo se desplaza.

— *Técnicas aditivas* (dibujo y pintura) (fig. 75)

En las técnicas aditivas distinguiremos entre los dibujos y las pinturas, aunque a veces la coexistencia de ambos recursos incluso en la misma figura conduce a unificar los criterios, tanto que la mayoría de los investigadores emplean el genérico de pintura para todas las representaciones llevadas a cabo con la aplicación de cualquier colorante indistintamente si el motivo está dibujado o pintado.

Como sabemos, con el dibujo se plasma un sujeto por medio de líneas simples y finas que lo contornean, ya sea con métodos directos (trozo de ocre, carbón) o indirectos (pluma, pincel) de aplicación del pigmento.

Citaremos tres modalidades de trazos en los dibujos:

a) *Traza baboso, punteado o tamponado*. Es un trazo continuo o no, realizado por la sucesión de puntos de color; puede estar conseguido a través del tamponado de la yema del dedo (Covalana, El Pendo) teñida de colorante o con el extremo de un útil y hasta por medio de la aerografía (cáprido en el techo de la galería de Combél de Pech-Merle).

b) *Traza único o continuo*. Con mucho, es el más habitual en los espacios subterráneos, sería un trazado continuo y uniforme que despeja la silueta del motivo. Sus ejemplos son numerosos: Friso Negro de Pech-Merle, Nerja, Techo de Rouffignac, Las Chimeneas, Las Monedas...

c) *Traza modelado, modelante o caligráfico*. Se presenta continuo pero con diferentes grosores de la línea a lo largo de su trayecto, alternando sectores gruesos y

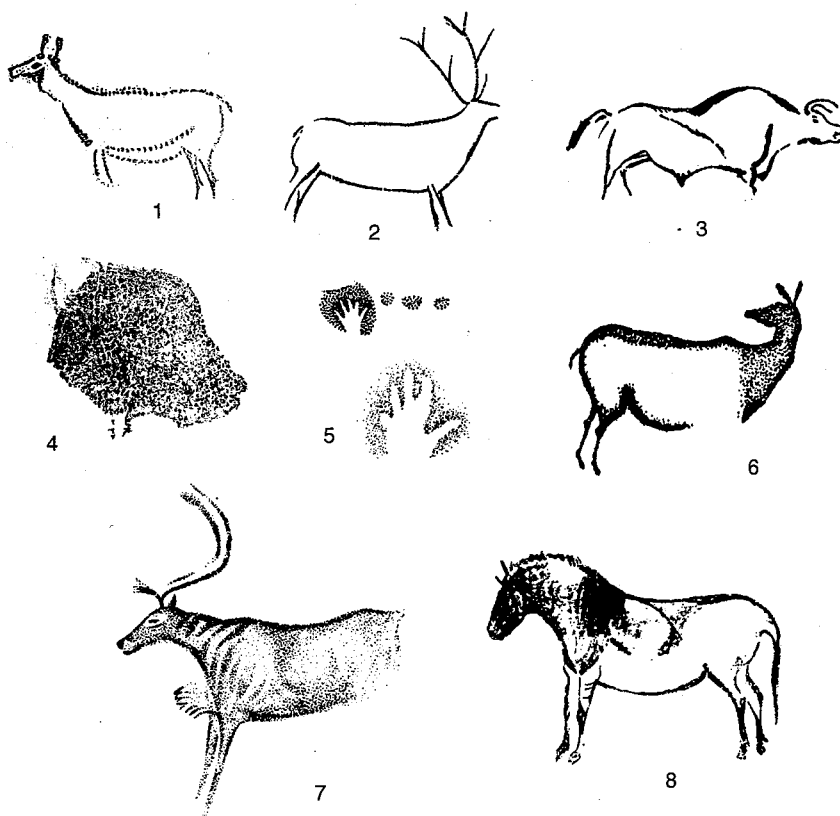


FIG. 75. Técnica aditivas. 1) Contorno punteado digital (Covalana). 2) Trazo continuo (Chimeneas). 3) Trazo modelante (Castillo). 4) Tamponado (Marsoulas). 5) Aerografía y estarcido (Pech-Merle y Gargas). 6) Tinta plana parcial (Covalana). 7-8) Bícromos (Tito Bustillo y Ekain).

delgados. Sería utilizado con el fin de delimitar volúmenes y despieces anatómicos en las figuras animales (Niaux, La Pasiega, etc.).

En relación a la pintura, o superficie más o menos coloreada, para su clasificación tendremos que tener en cuenta los procesos de ejecución, las densidades y el número de colores manejados.

De este modo, comentaremos en primer lugar los sistemas más usuales. Para empezar, podremos obtener una superficie de color con el *tamponado* o *punteado*, de forma que la yuxtaposición de varias o muchas puntuaciones determina un área pintada, si bien siempre serán identificables cada uno, o la mayor parte, de los elementos individuales que la componen (bisonte de Marsoulas). En cambio, nos encontraremos con un *enlucido* cuando la superficie conserva una capa de color tal que las puntuaciones o las huellas del instrumento usado desaparecen, ofreciendo así un aspecto homogéneo. Con el *soplado* o la *aerografía* los pigmentos son proyectados hacia la pared o bóveda, utilizándose para este menester directamente la boca del ejecutante, un tubo, un aerógrafo o salpicaduras de un objeto empañado en colorante líquido; las

imágenes resultantes, en el mejor de los casos, serán discos de color en positivo, con los que generalmente confeccionaron signos (puntos de Pech-Merle, El Castillo). Para terminar, y enlazando con lo anterior, al interponer un elemento entre la pared y el «disparo» aerográfico, estaremos practicando el *estarcido*, que no es más que el relleno o coloración de los huecos libres de una plantilla (por lo común las palmas de las manos, dedos, brazos y quizás una piel recortada) a través de variados métodos, bien aerográficos o también con una muñequilla (caballos moteados de Pech-Merle, animales de Lascaux, manos negativas de Gargas, Pech-Merle, El Castillo, Chauvet, etc.).

Por otro lado, en virtud de la densidad de color, hablaremos de *tinta plana* o *tinta modelada*; la primera mostrará una superficie coloreada de manera uniforme, así como su intensidad (p. ej., modelado interior de los caballos de Ekain, équido conocido como «Poneys Shetland» de Lascaux...), y, por el contrario, la segunda manifiesta distintos grados de intensidad; ambas repartirían el color con la misma mano o con el apoyo de un trozo de piel en las figuras de gran formato (Altamira, Tito Bustillo, Chauvet, Lascaux...), o con los dedos o «pinceles» en las pequeñas. Las tintas planas modeladas expresan diferentes procedimientos, como la degradación de la intensidad del color, casi siempre desde fuera adentro del contorno del animal (cérvidos y bisontes de Font-de-Gaume o équidos y uros de Chauvet), o los cambios de dirección en la aplicación del pigmento (cáprido de Niaux, bisontes de Santimamiñe), lo que es aprovechado como recurso técnico para imprimir volumen a las figuras. Las tintas planas pueden ser parciales si se limitan a cubrir zonas concretas de los animales, actuando a modo de despiece corporal (p. ej., tren delantero de caballo en Las Monedas, cáprido de Cougnac...) y totales cuando abarcan todo el contorno del motivo («Poneys Shetland» de Lascaux).

Por último, según los colores manipulados para construir las diversas imágenes los motivos serán *monocromos*, hechos con un solo color, o *polícromos* (Ekain, Tito Bustillo, Labastide, Font-de-Gaume, Lascaux) si se combinaron varios colores. No obstante, debemos de aclarar que en la actualidad se tiende a abandonar el término polícromo y reemplazarlo por el de bicromo, pues no hallamos ningún caso nítido donde fueran usados más de dos colores a la vez en una única figura, a pesar de que convencionalmente continuemos empleando el topónimo de Sala de los Polícromos para aludir al famoso techo bicromo (mejor pluritécnico) de la Cueva de Altamira.

— *Técnicas sustractivas* (grabado y relieve) (fig. 76)

Básicamente, los ejemplos del uso de las técnicas sustractivas en el arte rupestre paleolítico se circunscriben a diversos modos de grabar y a frisos esculpidos en bajorrelieves.

Los grabados mantienen la particularidad de destruir una porción de la superficie rocosa dejando un hueco hecho con un objeto o incluso con la mano. A continuación comentaremos las principales formas documentadas y algunas de sus modalidades.

a) *Trazo digital*. En realidad cabría también incluirlo en una versión singular del modelado o en los procedimientos que modifican las superficies, puesto que en la mayoría de las ocasiones su acción sólo desplaza los materiales del soporte y no suele ser por tanto sustractiva. En definitiva, sería el grabado realizado sobre un soporte blando al presionar y deslizar uno o más dedos de una mano, a veces, por ex-

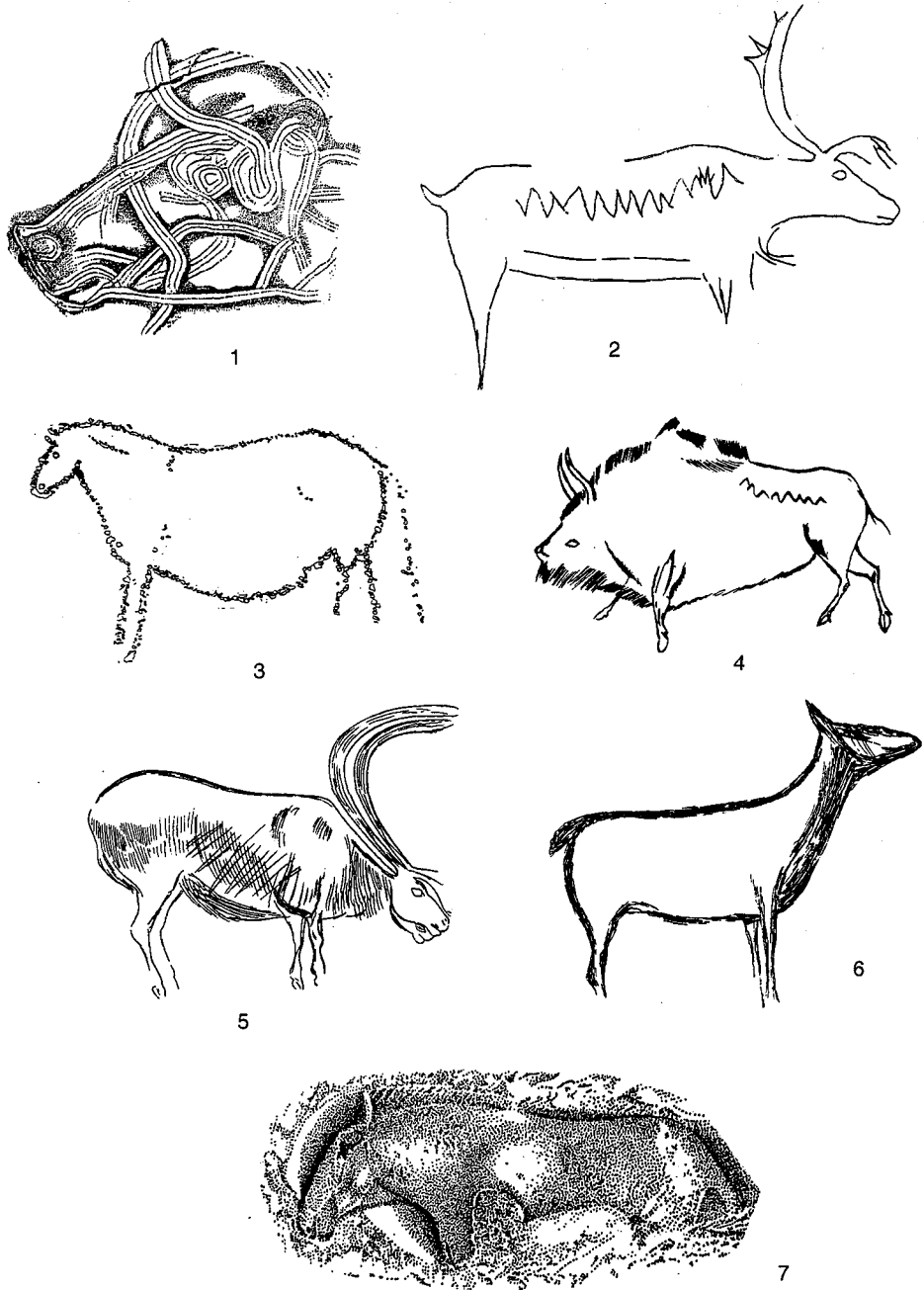


FIG. 76. Técnicas sustractivas. 1) Trazo digital (Altamira). 2) Incisión en U y V (Altxerri). 3) Piqueteado (Domingo García). 4-5) Distintos tipos de trazos plasmado en una única figura —simples, discontinuo, múltiple— (Trois-Frères y Font-Gaume). 6) Trazo estriado en cuello y mandíbula (Llonín). 7) Relieve (Cap Blanc).

tensión, a este tipo de huellas se les denomina igualmente «macarronis». Conforman trazados largos y por lo común poco profundos, dependiendo esos caracteres lógicamente de la fuerza de presión ejercida y de la naturaleza del soporte en cuestión. La sección de los trazos coincide con un arco de círculo provocado por el dedo y es posible determinar el sentido seguido en la ejecución gracias a una especie de abultamiento terminal del trazo causado por el arrastre de materia (Techo de los Hieroglifos de Pech-Merle, Rouffignac, Altamira, Chauvet...). Las peculiaridades tanto del soporte como del sistema de grabado coartan en cierta medida la capacidad gráfica y los resultados, por ello la mayor parte de la producción de imágenes queda restringida a la elaboración de signos lineales, por lo general meandriformes o serpentiniformes (Rouffignac, Pech-Merle, Altamira) y haces de trazos rectos paralelos, aunque contamos con algunos motivos figurativos de buena factura (figura femenina de Pech-Merle, uro de Doña Clotilde, équido y lechuga de Chauvet, conjunto de Las Chimeneas, etc.).

b) *Incisiones en V, U y en pila.* Son los tipos de grabados más corrientes en el arte parietal, contabilizando multitud de ejemplos repartidos por toda la geografía que ocupa este fenómeno artístico. Cuando el soporte ofrece resistencia a ser arañado, que es la gran mayoría de las ocasiones, resulta imprescindible la utilización de un instrumento para desarrollar el proceso de grabar. El útil habitualmente destinado a estos fines es el buril de sílex (cfr. *supra*), aunque es factible alcanzar similares acabados con el filo de una simple lasca del mismo material sin transformar. A tenor de la orientación del instrumento sobre la superficie el trazo generará una sección en V o en U, una será más o menos profunda así como estrecha y la otra mostrará un fondo plano y dos bordes, o sea, de forma cuadrangular o con un par de labios; además, las incisiones en U no suelen conservar su fondo liso, sino que aparecen unas estrías como consecuencia del esquirrado del filo de la pieza. Por su lado, las incisiones en pila presentan una sección también en U, pero sin embargo el fondo es cóncavo al haber sido realizado con el extremo romo de un objeto duro (p. ej., ápice de azagaya). Por último, decir que los tres tipos de trazado experimentarán una geometría simétrica o biselada a izquierda/derecha en razón del ángulo de inclinación de ataque del útil respecto al soporte.

c) *Piqueteado.* Se trata del ahuecado en distinto grado de profundidad sobre la capa rocosa confeccionado por la sucesión de impactos de un útil puntiagudo o redondeado, más o menos juntos o apretados, que destruye la superficie por lascado, desconchado o machacado. Esta técnica está documentada sobre todo en aquellos yacimientos rupestres a cielo abierto, como son los del valle del Coâ, Siega Verde o Domingo García, y, como excepciones, en soportes interiores citaremos un cáprido de la cueva de Fieux y motivos de Pair-non-Pair.

Al mismo tiempo, estas categorías básicas de modos de grabar adquieren diversas modalidades de ejecución. Así, un trazo digital será *monodigital*, *bidigital*, *tridigital*... al conjugarse uno, dos, tres... dedos simultáneamente. En una figura con trazados incisivos en V, U o en pila, según Barrière y colaboradores (1986), las variantes de las incisiones pueden obtener un trazado único con una incisión continua (monolineal) en la silueta, una parte de ella o el relleno interno, de conseguirse a través de la conjunción de varias líneas (plurilineal). Para resumir distinguiremos:

1) *Trazo discontinuo.* Cuando los trazos se disponen de manera subparalela, como suspendidos en el espacio y encadenados, con una clara voluntad direccional;

conocido también como trazos plumeados adoptan una colocación paralela, sucesiva y separada.

2) *Trazo múltiple*. La silueta del motivo se traza con una serie de cortos trazos consecutivos, subparalelos, encadenados y poco densos, de forma que la concadenación de las líneas deja parte de la superficie del soporte intacta.

3) *Trazo estriado o claro-oscuro*. Ya tuvimos la oportunidad de hablar sobre él en el capítulo dedicado al arte mueble pleistoceno. Se diferencia del anterior en el resultado final, puesto que llega a eliminar gran parte o toda la superficie rocosa.

4) *Trazo frotado o raspado*. Viene a ser un recurso complementario más que una técnica concreta de perfilar. Consiste en eliminar u homogeneizar por medio del raspado una amplia área del soporte, o asimismo hacer desaparecer la débil capa superficial de la roca dejando al aire la materia inmediatamente inferior, que por regla general ofrecerá una tonalidad distinta a la expuesta a la intemperie, con lo cual el diseño obtendrá diversos cromatismos y cierto grado de volumen, algo así como un «grabado pictórico» (p. ej., renos en Trois-Frères); pero a la vez fueron usados en toda la figura o para homogeneizar el soporte (Altxerri).

En lo que se refiere a la escultura parietal, es la talla en relieve de una figura sobre un material duro. En su momento vimos los materiales empleados en las obras escultóricas del arte mueble (marfil, distintas litologías pétreas, huesos, astas y hasta piezas dentarias), ahora, en el caso del arte rupestre, casi siempre fue la roca carbonatada de las propias cavidades cársticas, que, como es sabido, mantiene un alto índice de resistencia. Como dijimos, los relieves rupestres suelen aparecer en cavidades donde alcanza la luz diurna, y quizás esto se deba al hecho de consistir en un trabajo ímprobo y laborioso que consumiría bastante energía y tiempo.

De las variables descritas por varios autores (Barrière *et al.*, 1986) nos detendremos en las siguientes:

a) *Bajorrelieve*. Modelado que se destaca del fondo plano de la superficie con un espesor inferior a la mitad de la parte realizada del sujeto figurado; cuando el relieve es muy poco saliente, se considera «aplastado» (p. ej., cáprido sobre el techo del Abrigo Movius junto al Abrigo Pataud, pez del Abrigo del Poisson, caballos de Chaire à Calvin, mamut de Saint-Front).

b) *Semirrelieve*. Escultura modelada cuyo espesor es igual o ronda la mitad de la parte realizada del sujeto figurado: conjunto de Roc de Sers, friso de Cap Blanc, composición de Angles-sur-l'Anglin.

c) *Altorrelieve*. Escultura modelada donde el espesor es superior a la mitad de la forma real del sujeto figurado (algunos motivos de Angles-sur-l'Anglin).

d) *Bulto redondo y estatua*. Escultura modelada donde el volumen es igual o mayor a los 3/4 de la realidad figurada y se destaca totalmente en bloque de la superficie original; se entiende como estatua un bulto redondo pleno y móvil (arte mueble).

— Técnicas de modificación

No es conveniente que olvidemos una técnica usada en el Paleolítico de carácter volumétrico como es el *modelado*. La terminología y modalidades del modelado son compartidas con la escultura, la diferencia radica en la materia trabajada; así pues,

hablaremos de modelado cuando se trate de arcilla o cualquier sustancia, natural o artificial, de cualidad plástica. En efecto, también los/as artistas paleolíticos/as modelaban, ya describimos los bisontes de Tuc-d'Audoubert (cfr. *supra*) que aunque en ambiente rupestre (muy al interior de la cueva) en esencia podrían ser mobiliarios, si bien los de mayor tamaño nunca se movieron del lugar donde lo hicieron; no obstante, la versión de modelado en bajorrelieve subterráneo parece exclusiva o particular del Magdaleniense de los Pirineos: Bédeilhac (bisonte, vulva y falo), Montespan (oso) y el conjunto nombrado de la caverna del Volp.

— *Sistemas politécnicos* (fig. 77)

Pero los/as maestros/as del Pleistoceno no se limitaron a grabar/esculpir y a pintar en las superficies rocosas, sino que explotaron de manera increíble todos los recursos técnicos que conocían, hallaron o pudieron desarrollar con su tecnología, dando lugar a calidades y texturas insuperables con los medios de los que disponían.

A este respecto tenemos que comentar los sistemas artísticos politécnicos, o la combinación del grabado y la pintura, o de la pintura y el grabado a tenor de quién domine cuantitativamente; además, cada una de las técnicas puede expresarse en distintos modos de ejecución. Por ejemplo, la mayoría de los animales del techo de Altamira están adaptados magistralmente a los volúmenes naturales de la roca (fig. 77, 5) otorgando un sentido escultórico a los especímenes, al mismo tiempo fueron contorneados en negro y rellenos de diferentes tonalidades de rojo, pero a la vez fue utilizado el grabado para raspar y modelar la pintura así como para detallar determinadas partes anatómicas (ojos, orejas, cornamenta) (fig. 77, 6). Algo menos complicados son los bisontes de Covaciella y algunos ejemplares policromos de Tito Bustillo, donde una banda de grabado múltiple perfila a los animales pintados, dotándoles de cierto relieve. En Lascaux conjugaron pintura modelante y grabados perfilando al animal y detallaron los volúmenes con raspado; en la misma cueva jugaron con el color claro de fondo de la roca reservando la zona sin pintar, pero intregándola en la obra como parte de la anatomía de los hervíboros. Tampoco dejamos atrás, a la hora de ilustrar las asociaciones técnicas, que, según parece, los frisos en bajorrelieves estaban pintados de rojo y en algunos casos combinado con el negro (Angles-sur-l'Anglin) (fig. 123, 2).

Por otra parte, hay ocasiones que un mismo motivo fue acabado con una modalidad técnica distinta a la inicial. Esto es bastante común en grabados al aire libre; por ejemplo, se silueta el motivo, generalmente de carácter faunístico, con una incisión en V simple que sirve de guía a los golpes del piqueteado, ofreciendo un resultado mucho más visible; o por el contrario, las diferentes oquedades de un piqueteado somero discontinuo u homogéneo son regularizadas y ensanchadas con un proceso posterior de incisiones repetidas.

En este apartado también debemos abordar la integración o conjunción con los relieves naturales, es decir, el uso de las formas subterráneas para la construcción definitiva del motivo en cuestión, de manera que las formas naturales y los aportes antrópicos configuran la imagen, aglutinadas en un todo, perdiendo su sentido si se pretende disociar. El/la artista se vale de la naturaleza para confeccionar su obra, le inspira las propias características morfológicas del paisaje subterráneo, nada más la completa o hace visible; es como si, pongamos por caso, un animal estuviera camuflado en forma de roca y saliera a la luz para todos con el añadido de unos pocos trazos que

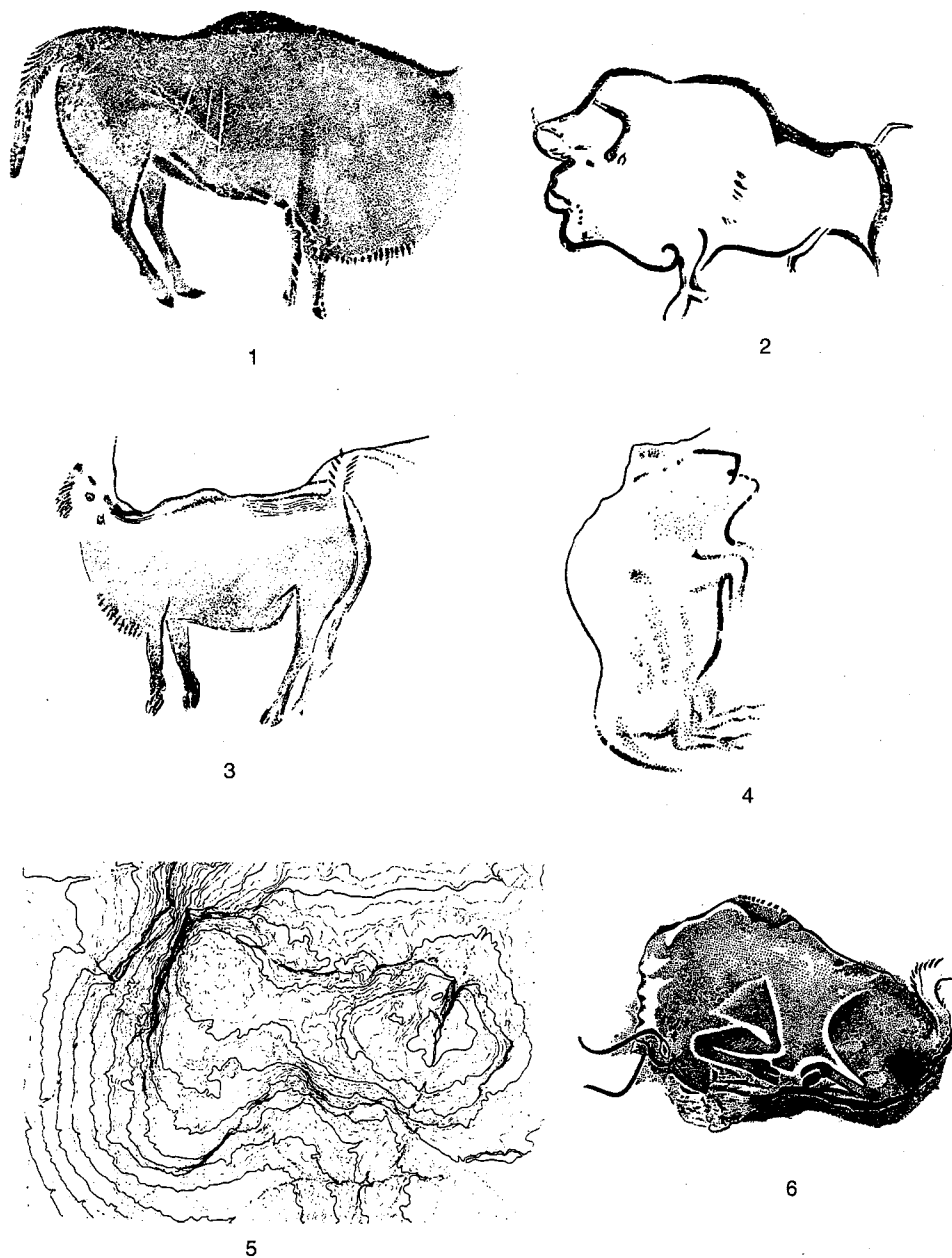


FIG. 77. *Técnicas mixtas o politécnicas.* 1) Polícromos más grabados (Altamira). 2) Pintura roja y negra de contorno y detalles grabados (El Castillo). 3) Polícromo más grabados utilizando un relieve rocoso para el lomo (Altamira). 4) Arista natural usada como dorso del bisonte (Niaux). 5) Curvas de nivel de una protuberancia rocosa donde fue encajado un bisonte (Altamira). 6) Croquis de bisonte pluritécnico (polícromo y grabado) adaptado al relieve natural del techo (Altamira).

complementa la figura. Estos factores podrían determinar la construcción y posición de los diseños, valga el ejemplo de un bisonte de Niaux colocado en vertical, como rampante, al utilizar para perfilar su contorno cérvico-dorsal la arista de una cúpula de erosión natural de la roca (fig. 77, 4).

El fenómeno del que hablamos puede echar mano de cualquier relieve natural, si bien comentaremos los casos más destacados o usuales. Son cuantiosos los ejemplares de animales que se ayudan de una arista de un bloque clásico o de la pared para definir la línea cérvico-dorsal o parte de la silueta de contorno, como el arriba citado de Niaux, otro bisonte de Ekain, un prótomo de cierva en Altamira, un pájaro en Altxerri, etc. Por otra parte, resulta muy común que ciertas protuberancias de desigual formato y tamaño se aprovechen como suplemento; o sea, como detalles anatómicos: ojo en león de Combarelles, pene en personajes de Le Portel, etc. Algunas concreciones litoquímicas, sobre todo pequeños conjuntos de pliegues parietales, sugirieron las extremidades de cuadrúpedos (pliegues para patas delanteras de una cabra de Cougnac), e incluso contamos con formas naturales que simulan o recuerdan a un animal: el reborde rocoso en la derecha del panel de caballos moteados de Pech-Merle evoca una cabeza de équido, en Fieux un macizo estalagmítico tiene la forma de un mamut, en Altamira y El Castillo varios diedros pétreos manifiestan caras o «máscaras» (fig. 81, 9), etc.

Pero, asimismo, los grandes volúmenes sirvieron para estos fines. La máxima expresión está plasmada en el Techo de los Polícromos de Altamira (figs. 77, 3 y 5-6; 106, 1); el efecto es único: los bisontes se acoplan perfectamente a los relieves de la bóveda, ofreciéndonos una visión en tres dimensiones de los animales, con sus masas musculares sobresaliendo en auténtico relieve bajando hacia nuestros ojos..., en un realismo espectacular. Por desgracia, no podemos transmitir esas calidades en un libro, sólo es posible comprenderlas con su examen en directo; es como si el/la artista al llegar a la sala aún virgen hubiera experimentado, permítasenos la comparación, la misma sensación que Miguel Ángel ante la contemplación del bloque de mármol donde estaba «encerrado» el *David* o el *Moisés*, él nada más tuvo que sacarlo al exterior.

En fin, tanto el uso y la adaptación a los relieves naturales en la modalidad parietal como la decoración pericircular en la mobiliar son dos de los logros técnicos/artísticos más notables y sorprendentes de todo el arte prehistórico.

Hoy, el análisis de las técnicas forma parte de unos planteamientos teóricos y metodológicos que ven la obra y el soporte como un todo que tiene que ser examinado con minuciosidad para intentar aproximarnos a una explicación rigurosa y veraz del fenómeno artístico paleolítico, huyendo de subjetivismos e interpretaciones gratuitas sin la apoyatura empírica.

En este orden de cosas, las dataciones directas, la experimentación, los análisis de pigmentos y la restitución así como la reproducción de los lienzos están dotando de bases objetivas a la disciplina y propiciando ampliar el corpus documental fidedigno, en definitiva científico, para dar respuesta a las cuestiones históricas planteadas por los documentos artísticos rupestres.

Ya son sobradamente conocidas las investigaciones de Lorblanchet (1995) a este respecto. Como nota ilustrativa tomaremos su análisis del gran friso de los Caballos moteados de Pech-Merle que data del 24 ka, en el que el estudio de las superposiciones técnicas, la restitución de las imágenes y el emplazamiento de los motivos ayudaron a dictaminar que el conjunto se completó en cuatro fases (fig. 78): 1.^a) en pri-

mer lugar se pintó el caballo de la derecha y después su compañero; 2.^a) a continuación un único individuo dejó 6 veces la impronta negativa de su mano; 3.^a) seguidamente se llevaron a cabo los 212 puntos negros, tanto del interior de los caballos como los de la periferia, y 4.^a) para concluir con todos los dibujos que conforman el panel (29 puntos rojos, 7 dedos replegados, 1 signo circular y 1 gran pez). Todos los diseños fueron pintados con técnicas aerográficas, a excepción de algunos elementos rojos como el pisciforme y el signo oval.

En la reproducción experimental del panel se consumió un total de 180 gramos de polvo de carbón de madera pulverizado por molturación para los negros y 50 gramos de hematites para las figuras rojas. La técnica aerográfica consistió en proyectar el pigmento a través de los labios una vez introducidos en la boca y tras su ensalivado, de cuando en cuando, se usaba un buche de agua para enjuagarse y humedecer el colorante.

Para completar la primera fase, el perfilado de los caballos, era pertinente tener un boceto señalado en la pared con el fin de orientar el dibujo del trazado de los animales, pues al escupir la pintura a una distancia alrededor de 20 cm del soporte impediría la visión de conjunto. Se comienza por la cabeza del caballo de la derecha, la crin y el cuello, de manera que con las manos se va reservando la zona de la pared que no se quiere manchar mientras se escupe (fig. 78), esto es especialmente notorio en la línea de despiece que separa el cuello, donde se puede apreciar perfectamente la huella del último dedo. Para contornear el lomo se sigue soplando y la mano actúa de plantilla. En las patas traseras se practicó el mismo procedimiento, sólo que ahora las dos manos están dispuestas hacia fuera y a medida que se desciende en la ejecución de la extremidad se van acercando para progresivamente delinear su silueta; la cola se construyó de forma análoga, con el juego de manos en esta ocasión corriendo paralelas. El sistema conlleva que tanto la cola como las patas obtengan un aspecto anguloso.

Las improntas de manos negativas y dedos se consiguieron también proyectando el colorante con la boca, siendo posible además imprimir una mano izquierda o derecha con una misma mano nada más girando la palma. Para los puntos se empleó una plantilla de cuero con una perforación circular en su centro y para los motivos lineales rojos un «pincel» fabricado con una ramita.

En todo el conjunto fueron invertidas un total de 32 horas, estimándose unos 5 o 6 días de trabajo a unas 6 horas diarias. En concreto, el coste temporal de cada motivo fue el siguiente: 10 h para los dos caballos, 4 h las 6 manos, 14 h los 212 puntos, 1,30 h los dedos replegados y 2,30 h para el resto de las figuras rojas.

En cuanto a la iluminación eran necesarios dos puntos de luz resueltos por sendas lámparas, una fija de ambiente y otra móvil cercana al ejecutante de los trazos, de modo que se infiere la presencia en la cueva de al menos dos personas durante toda la operación artística, igualmente cabe la posibilidad de una tercera o de que uno de los sujetos de la pareja fuera una mujer o un joven, cuestión deducida por las improntas de dedos replegados (cfr. *infra*).

Otras experimentaciones similares condujeron a resultados diferentes, así el mismo Lorblanchet propuso la intervención de un único individuo y un tiempo global de 1,30 horas para la confección del gran Friso Negro de la propia cueva de Pech-Merle (cfr. *infra*). Varios caballos de Lascaux pudieron ser concluidos en unos 30 minutos y cada uno de los grandes bisontes del Salón Negro de Niaux en alrededor de 10;

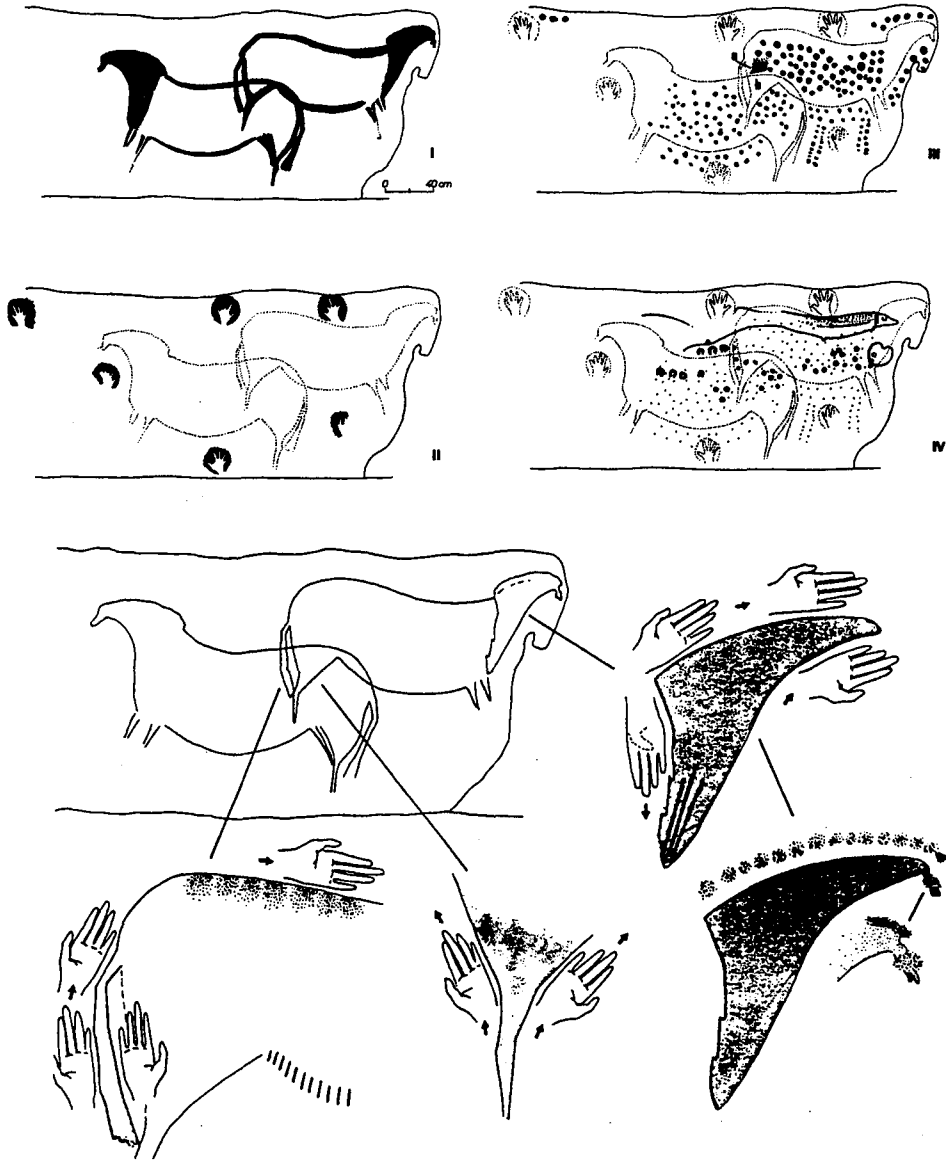


FIG. 78. Pech-Merle. Fases de ejecución del panel de los Caballos Moteados y detalles técnicos a través de la aerografía.

asimismo, todo el complejo pictórico solutense de Nerja se calcula que sería factible plasmarlo por dos personas en una sola jornada en torno a 5,30 horas y a lo sumo dos días incluyendo el tiempo de exploración de la cavidad (Couraud, 1988; Sanchidrián, 1994), cuestión que añade mayor dificultad al fenómeno artístico subterráneo, puesto que en bastantes cavidades (Niaux, Rouffignac, Cullalvera... por citar algunas), las

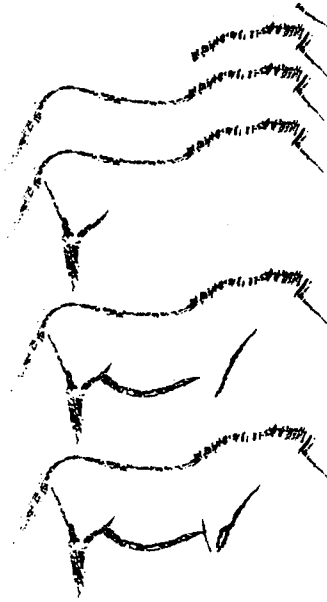


FIG. 79. *Proceso de ejecución de un caballo de Niaux.*

personas que fueron a trabajar tuvieron que soportar y solventar multitud de dificultades de progresión y obstáculos (grandes distancias, simas, lagos, escarpes, etc.).

El análisis del gesto de los/as artistas, caracteres que en síntesis obedecen a factores culturales e individuales, es decir, el ritmo del trazado de cada motivo como la dirección del trazo, los cortes de líneas, los inicios y finales, las convenciones personales, etc., permite la determinación del autor, la escuela y su arco de influencia, a la vez que los esquemas mentales constructivos. Por ejemplo, véase el proceso gráfico de un caballo en Niaux (fig. 79), que de derecha a izquierda se inició por la cabeza prosiguiendo con el dorso y cuartos traseros, para cerrar el círculo con el resto de la anatomía; del mismo modo, se ha podido averiguar que quien elaboró los bisontes de Altamira también trabajó en la cueva El Castillo, aunque las fechas radiométricas de figuras de ambas cavidades no parecen confirmar esta última apreciación (Clottes y Simonnet, 1990; Múzquiz, 1994).

CAPÍTULO 14

TEMAS PARIETALES

Tampoco son muy diversificados los temas en el arte parietal paleolítico, así pues, recordaremos las mismas salvedades y comentarios respecto a la temática que hicimos al tratar las representaciones mobiliarias (cfr. *supra*).

No existe un catálogo actualizado y real de toda la producción rupestre pleistocena, cifrándose siempre *grosso modo* en decenas de miles.

Asimismo, al igual que con el arte mueble, dividiremos los temas de las manifestaciones rupestres en tres categorías básicas: figuras humanas (antropomorfos), figuras animales (zoomorfos) y signos o elementos abstractos (ideomorfos).

1. Antropomorfos

En el arte parietal del Pleistoceno europeo el tema antropomorfo no se prodiga en exceso. Podemos establecer tres subtemas, dos en virtud de los géneros, es decir, figuras masculinas y femeninas, y un tercero que incluye las improntas de manos. En orden a una homogeneización expositiva haremos con los antropomorfos parietales semejantes subdivisiones que con los mobiliarias, o sea, aunque seguimos entendiéndolo algo forzado, distinguiremos entre las figuras parciales y totales; también, como en el arte mobiliario, en el parietal los elementos antropomórficos parciales hacen referencia a una especie de sinécdoque donde se representa una parte de los individuos para definir el todo, volviendo a recaer esta función en los atributos sexuales más notorios: senos y sobre todo vulvas para la plasmación del «concepto femenino» y pene para el «masculino». Cuando clasificamos los temas mobiliarios totales atendimos a los retratos, siluetas y figuras humanas, pero ahora con la temática parietal sólo consideraremos las dos últimas, ya que no tenemos documentada ninguna imagen que pueda asumir la catalogación de retrato, ni en la vertiente masculina ni en la femenina.

1.1. FIGURAS MASCULINAS (FIG. 80)

De igual manera, el número de diseños masculinos parietales es bastante escaso. En relación a los motivos *parciales*, resulta tremendamente difícil encontrar una representación de falo aislada, pues por regla general están adosadas a sus propietarios, lo cual sirve para identificarlos como imágenes masculinas. Nada más podemos citar

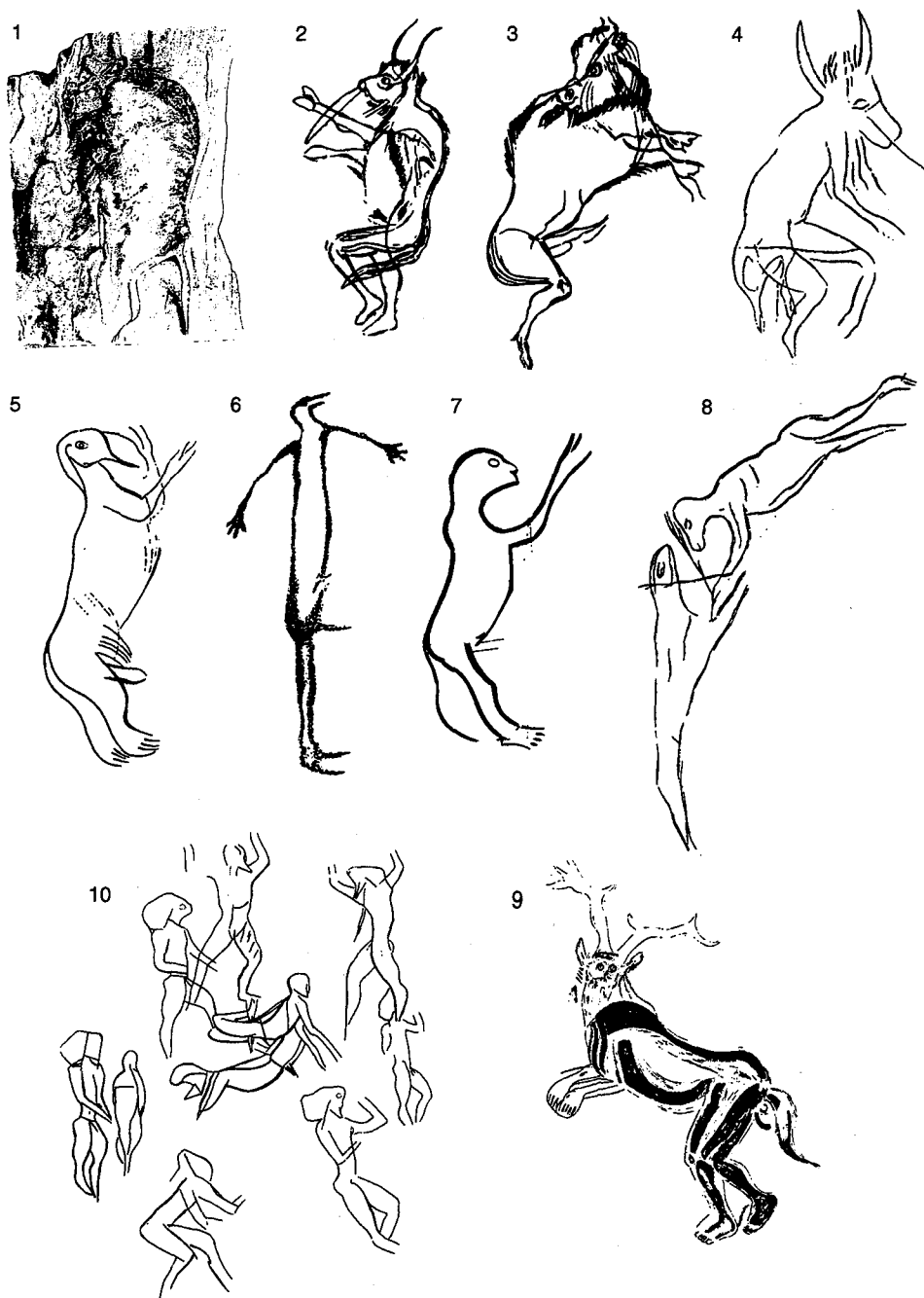


FIG. 80. *Antropomorfos masculinos.* 1) El Castillo —figura aprovechando el relieve natural—. 2-3) Les Trois-Frères. 4) Gabillou. 5) Altamira. 6) Lascaux. 7) Hornos de la Peña. 8) Los Casares. 9) Les Trois-Frères. 10) Addaura.

un pene y testículos grabados en Cosquer y una probable figuración fálica exenta modelada en barro de la cueva de Bédeilhac, aparte de que cierto tipo de estalagmitas naturales cumplieran esa misión en las composiciones subterráneas, en algún modo similar a las siluetas humanas de Le Portel donde alrededor de formaciones rocosas (estalagmita y estalactita) que actúan de pene se silueteó a un par de personajes.

Es en los motivos *totales* donde los hombres hallan más predicamento, sin llegar a conseguir destacarse desde la óptica cuantitativa del conjunto de temas. Las figuras humanas masculinas son clasificadas de ese modo por mostrar el pene o carecer de mamas. Prácticamente no contamos con un sujeto masculino tal cual, es decir, sin otro atributo ajeno a su especie, o sea que los hombres aparecen bestializados (antropozoomorfos), claramente bípedos, varios itifálicos pero con la cabeza transformada en un animal, en su caso con cornamentas y a veces con rabo, como si estuvieran cubiertos expresamente con la piel de un cuadrúpedo; casi todos los ejemplos registrados son atribuidos a episodios epigonales del Pleistoceno Superior (Magdaleniense), si bien la iconografía está reconocida desde sus albores —recuérdese la esculturilla del Auriñaciense de Stadel con cuerpo masculino y cabeza de carnívoro—. La mayoría de las ocasiones las cabezas de esos hombres pintados y grabados en los lienzos rocosos representan bisontes o uros y en menor medida a pájaros y ciervos. Para ilustrar los primeros ejemplos citaremos el espécimen de la cueva de Castillo, ejecutado con la ayuda de unos relieves naturales en una gran formación estalagmítica y los conocidos de Les Trois-Frères, uno el popular Brujo del Arco Musical y otro en actitud como de reposo; también hay que mencionar el descubierto en la cueva Chauvet, con la cabeza de bisonte tendente a la perspectiva frontal y un desarrollo corporal que evoca el bipedismo. El «hombre-uro» estaría representado por el ejemplar de Gabillou, que como a los anteriores se le distingue perfectamente el rabo. Entre los antropomorfos masculinos con cabeza de ave tenemos los casos de Altamira y Lascaux, ambos con prominente pene. Los especímenes de Hornos de la Peña y algunos de Los Casares poseen cabezas redondeadas, habiendo quien las han asimilado a batracios, pero en los demás sobre un cuerpo claramente humano sobresale un acusado prognatismo facial que lo alejan de cualquier parecido con los hombres; las figuras de la cueva italiana de Addaura, a pesar de ser muy dinámicas y realistas, tampoco manifiestan los rasgos faciales bien definidos. Para terminar con el listado, otro famoso brujo de Les Trois-Frères mantiene su cuerpo humano de perfil pero una cabeza de ciervo en perspectiva frontal.

Este último ejemplar ha sido utilizado para argumentar a favor de la interpretación de este tipo de figuras, concluyendo en la afirmación de ser los dibujos de los brujos de la comunidad, fundamentando la aseveración con comparaciones etnográficas a partir de un grabado del siglo XVIII donde se ve al chamán de la tribu Tungus de Siberia con su vestimenta de pieles, máscara de reno y el correspondiente tambor y maza.

Con el fin de completar las representaciones masculinas traemos a colación otras cuatro figuras (fig. 81) que no entran de lleno en el bloque de imágenes bestializadas enumeradas con anterioridad, aunque la exactitud de los diseños antropomorfos de estas otras también deja mucho que desear. El espécimen grabado en la cueva de Sous-Grand-Lac es el más acertado, del que destaca su gran falo y los brazos extendidos hacia adelante; esos rasgos están asimismo marcados en los hombres de Saint-Cirq y de Pergouset, pero no hicieron lo propio con sus cabezas, ausente en el segundo e im-

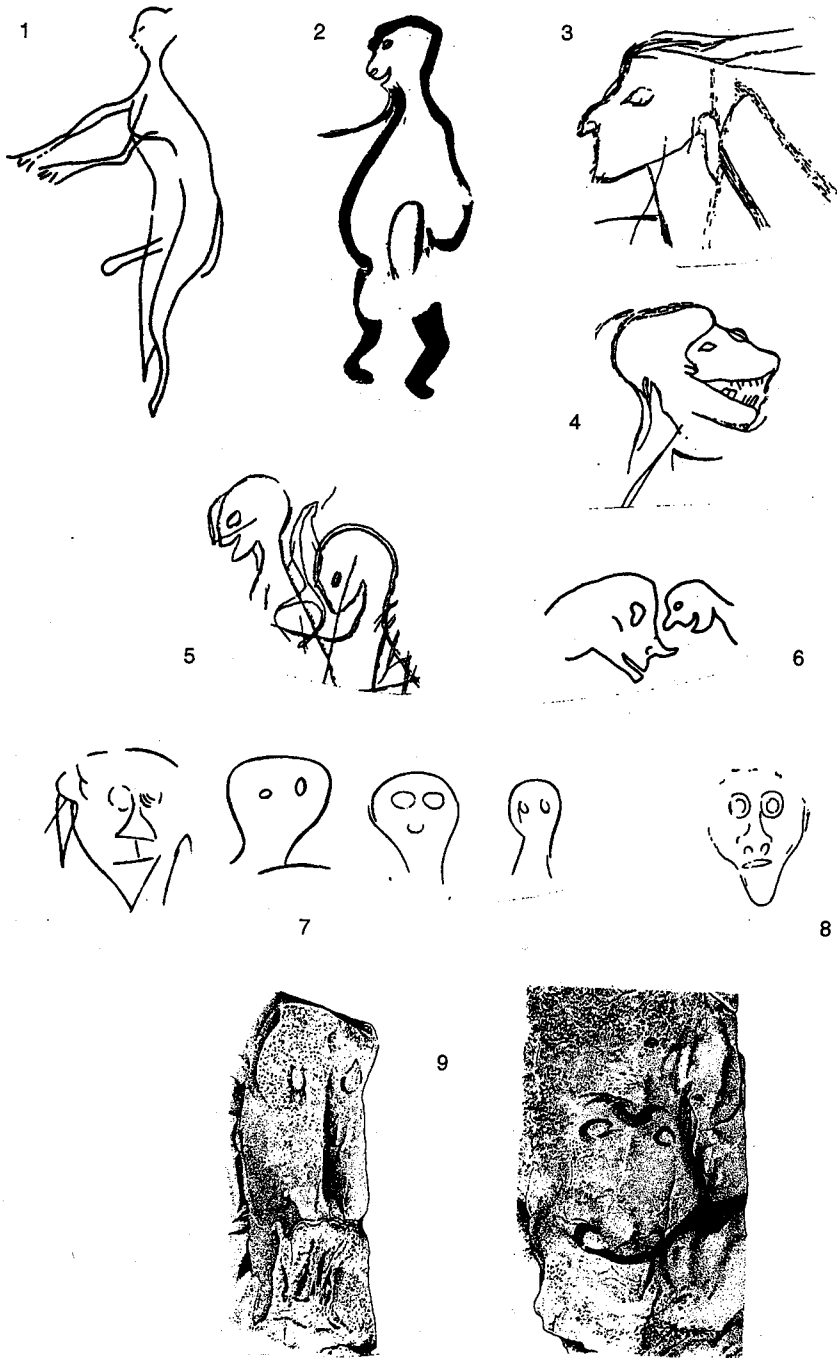


FIG. 81. Antropomorfos masculinos. 1) Sous-Grand Lac. 2) Le Portel. 3-4) Massat. 5) Los Casares. 6) Rouffignac. 7) Conjunto de rostros frontales de Marsoulas. 8) Labastide. 9) «Máscaras» de Altamira.

precisa en el primero. Acabamos con los hombres de Le Portel, ya aludidos, en los que el atributo sexual masculino está indicado por una protuberancia natural de la pared.

En el repertorio parietal existen una serie de manifestaciones masculinas de carácter humanoide que en honor a la verdad lo mismo podrían ser figuras femeninas, puesto que no evidencian ningún distintivo que denuncie lo contrario. Han sido denominadas de muy diferentes maneras, como máscaras, caricaturas, caras, seres imaginarios, fantasmas, grotescos..., términos que pueden ayudar al lector a imaginarse como son; tienen en común el figurar cabezas aisladas que atisban las formas humanas, varias bastante prógnatas o apenas humanizadas. Las agruparemos según sean perfiles o estén de frente (fig. 81, 3-9), entre los perfiles tenemos los ejemplares de Massat (uno muy bestializado con dientes y soltando una carcajada, y el otro un poco más real), Fontanet, Los Casares, Angles-sur-l'Anglin, Rouffignac (dos caras sonrientes mirándose), Ribera de Piscos en Foz Côa, etc. Los rostros frontales de Marsoulas y Labastide recuerdan un esbozo de faz humana donde cerrando un círculo se aprecian ojos, nariz y boca; algo similar hicieron en Colombier I, aunque en esta ocasión con el apoyo de relieves naturales. En la misma cueva de Marsoulas los prototipos llegan a la máxima simplificación al dibujar un «globo» para la cabeza a la que se añaden dos círculos semejando las cuencas oculares. Un caso curioso lo vemos en la galería terminal de la Cueva de Altamira (así como en la de Castillo), pues allí unos salientes rocosos en forma de diedro tomaron vida y se tornaron caras («máscaras») que miran al centro de la sala cuando se les pintaron unos ojos y cejas.

Siempre ha llamado la atención el hecho de la parquedad de las representaciones humanas, sobre todo las masculinas, breves bosquejos, caricaturas torpes y monigotes irrisorios, cuando el mismo autor/a denota una cualidad artística impresionante al realizar junto a ellas, por ejemplo, un magnífico bisonte realista al que no le falta detalle. No sabemos con seguridad si estamos ante una especie de tabú de la plasmación de lo humano, acentuado en cierta medida por su escaso número, pero de cualquier forma el fenómeno no deja de sorprender.

Para concluir con este apartado comentaremos algunas otras imágenes humanas, quizás masculinas, prácticamente todas asexuadas o al menos sin pechos, que por sus actitudes y/o elementos asociados cabrían de algún modo interpretarse como «escenas», o que ponen de relieve una temática recurrente: escenas de coito, el tema del hombre como víctima y el tema hombre con caballo.

Sólo contamos con dos casos (Los Casares y Les Combarelles) donde es probable apuntar la posibilidad, en todo tiempo con dudas, de contemplar una cópula o precópula entre humanos. En Les Combarelles (fig. 82, 1) tenemos dos seres antropomorfos de similar hechura que tal vez componen una pareja momentos previos al acoplamiento, el de la derecha es claramente masculino y tiende sus brazos hacia el sujeto de la izquierda que le da la espalda, el cual presenta un vientre hinchado y un motivo oval identificado como la vulva; sobre las piernas del hombre se grabó un pequeño perfil femenino (con escueto seno) que marcaría más aún el cariz sexual del conjunto.

En Los Casares intervienen dos personajes, mucho peor definidos que los anteriores, en pleno acto; el género masculino del sujeto en cuestión viene dado por el gran falo introducido en el cuerpo de su compañero que se supone una mujer, el hombre gira la cabeza y orienta su mirada a dos mamuts, uno en perfil izquierdo y otro de

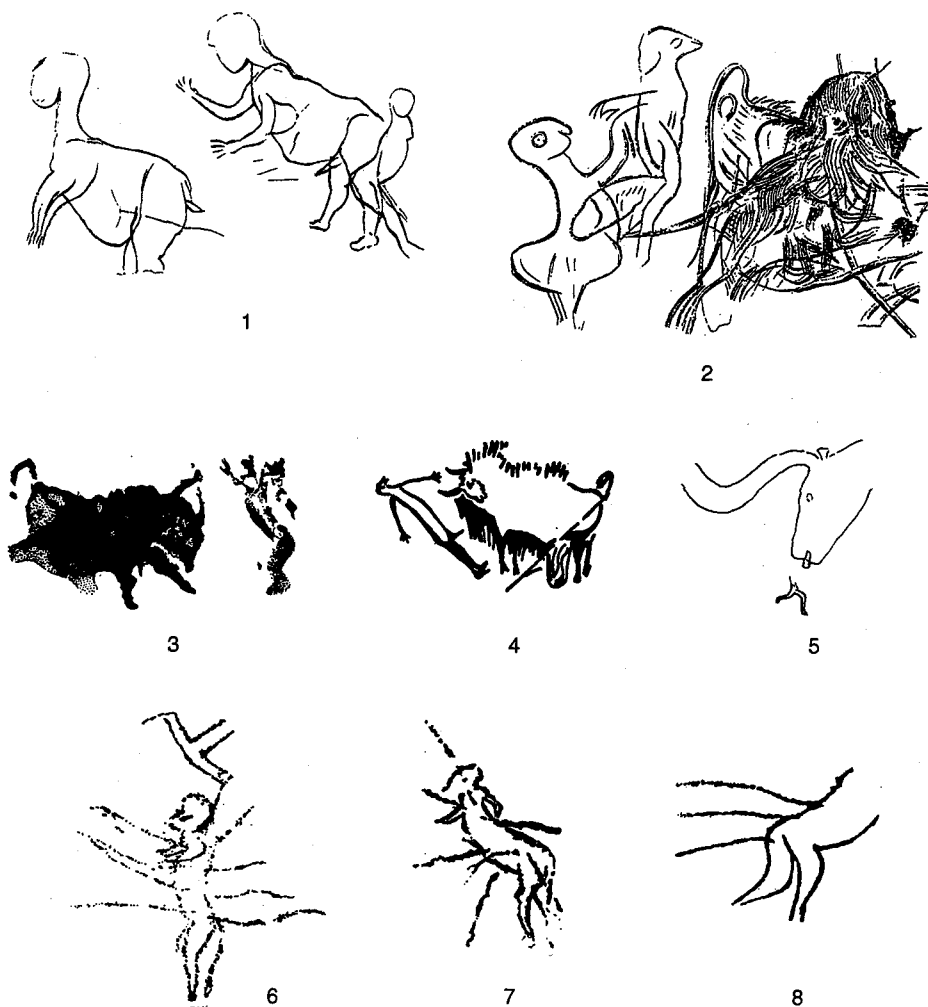


FIG. 82. Antropomorfos en «escenas». 1) Les Combarelles. 2) Los Casares. 3) Villars. 4) Lascaux. 5) Levanzo. 6) Pech-Merle. 7-8) Cognac.

visión frontal del que destaca su abundante pilosidad, además el colmillo derecho de éste está dirigido y en contacto con la zona pubiana de la mujer (fig. 82, 2). Jordá interpretó esa conjunción de motivos como una hierogamia; asimismo, analizó igualmente otra escena con un hombre tirándose al agua (cuya cabeza no es de pez pero tampoco humana) y siendo recibido por un personaje acuático (fig. 80, 8) (Jordá, 1983 y 1985).

Por otra parte, el tema del hombre como víctima parece que ofrece dos variantes, una donde se vincula con bovinos y otra en la que aparece asaetado. La primera, o sea, animales contra humanos, cabría ponerse en relación con los «mitos» de los cazadores de bisontes-caballos que tuvimos oportunidad de ver en determinadas piezas de arte mueble (cfr. *supra*), pues suele representarse a un sujeto abatido o hu-

yendo delante de un animal; los casos particulares proceden de unos pocos yacimientos (fig. 82, 3-5): Villars (un bisonte arremetiendo contra un hombre de pie), Roc-de-Sers (un personaje corriendo delante de un bovino), Lascaux (antropomorfo tendido frente a un bisonte que estaría herido por un venablo) y Levanzo (extremidades humanas a la carrera delante de la boca de un gran uro). Respecto al hombre asaeteado podría entenderse como un tema regional ya que los mejores ejemplos se ubican en dos cavidades muy próximas (Pech-Merle y Cougnac), aunque ciertos autores prefieren ampliar el repertorio con el personaje masculino de Sous-Grand-Lac y el hombre yacente de Cosquer; no obstante, en todos los casos enumerados se distingue a un ser bípedo del cual parten varias rayas que aludirían a las saetas clavadas en sus cuerpos (fig. 82, 6-8).

Por último, tanto en Los Casares como en La Griega se han documentado figuras antropomorfas superpuestas a siluetas de caballos (Corchón *et al.*, 1997), la coincidencia va más allá de la casualidad y abriría el camino para aislar otro tema regional.

1.2. FIGURAS FEMENINAS

Lo habitual de las figuras femeninas es que sean figuraciones *parciales*, puesto que las totales no son nada cuantiosas. Generalmente, quedan materializadas las vulvas, resueltas como un triángulo con el vértice hacia abajo y en su interior una línea recta transversal (p. ej., en las cuevas Gouy, Comarque, Pergouset, Deux-Ouvertures, Guy Martin, Lluera II y Micolón) (fig. 83, 1-3), pueden llegar a ser tan simples que debemos prevenir sobre su confusión con algunas de las categorías de signos triangulares.

Sin embargo, contamos con otros ejemplares mucho más elocuentes. En la cueva de Tito Bustillo tenemos el Camarín de las Vulvas, donde se pintó en rojo cuatro diseños reconocidos como órganos genitales femeninos, uno de ellos inscrito en lo que bien podría ser un escueto perfil femenino (fig. 83, 4). Las vulvas de Beldehiac son aún más naturalistas, están en relieve modeladas en barro de la propia cueva y una de ellas alcanza un realismo tal que hasta colocaron un fragmento de estalactita fistulosa indicando el clítoris. Al hilo de lo anterior, o la integración de las formas naturales en las obras figurativas como atributos sexuales, ya pudimos comprobar el fenómeno cuando tratamos los antropomorfos masculinos (p. ej., en Le Portel), ahora, con los femeninos, quizás respondan a lo mismo determinadas grietas («vulvas») y protuberancias rocosas («senos») cuyas aristas y superficies fueron coloreadas de rojo o negro, como sucede en Niaux y en Pech-Merle (fig. 83, 5).

En cuanto a los diseños femeninos *totales* hablaremos de un motivo ya conocido (siluetas estilizadas o esquematizadas, tipo Gönnersdorf) y de los escasos ejemplos de mujeres realistas. Las siluetas femeninas estilizadas, aquellas figuras acéfalas y ápodas con la curva de los glúteos muy señalada, las hemos visto grabadas y esculpidas sobre soportes mobiliarios desde la Cornisa Cantábrica a Siberia (cfr. *supra*), pero como dijimos en su momento, también encuentran su transposición en los lienzos rocosos durante las etapas tardías del Magdaleniense: Les Combarelles, Carriot, Fronsac, Gouy, Planchard, Deux-Ouvertures, Pech-Merle y L'Éléphant (fig. 83, 6-7) (Delluc, B. y G., 1995; Bosinski y Schiller, 1998).

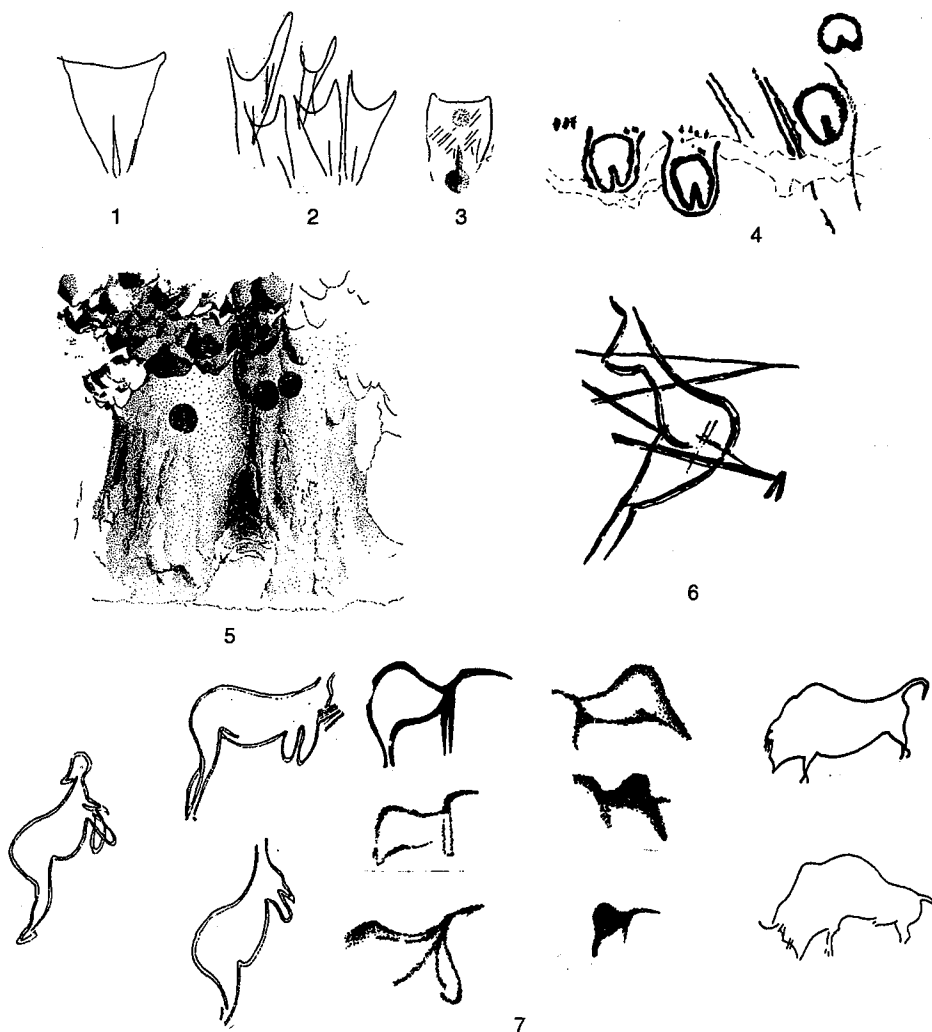


FIG. 83. *Antropomorfos femeninos.* 1) Pergouset. 2) Micolón. 3) Gouy. 4) Tito Bustillo. 5) Pech-Merle, estalactitas y fisuras pintadas. 6) Les Combarelles. 7) Pech-Merle, secuencia de la «metamorfosis» mujer bisonte según Leroi-Gourhan.

Las de Pech-Merle merecen que nos detengamos un poco, más que nada por la curiosidad que reflejan y las implicaciones interpretativas que conllevan. En esta cavidad se pintaron y grabaron distintos contornos femeninos con diferentes niveles de detalles (fig. 83, 7), desde una imagen donde identificamos el cuerpo, los senos, atisbos de brazos y cabeza con la melena al viento, hasta la simplificación de elementos que harían ininteligible la silueta si no fuera por las peculiaridades que comentaremos a continuación. Así es, al reunir todos los perfiles femeninos podemos apreciar el proceso de «metamorfosis» que sufren al transformarse progresivamente de una

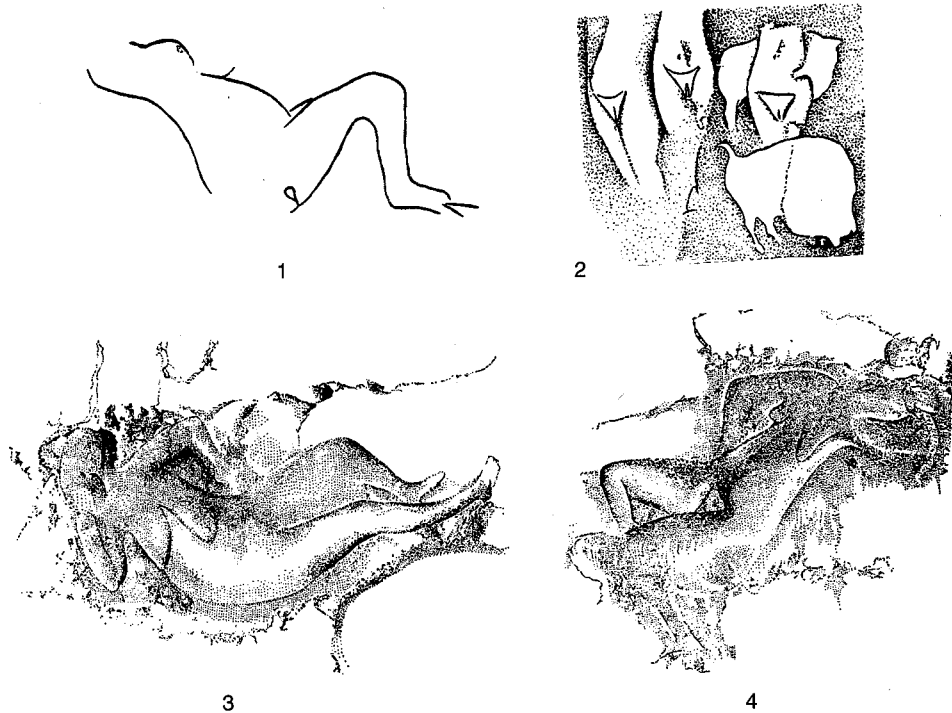


FIG. 84. *Antropomorfos femeninos.* 1) «La Parturienta» de Le Gabillou. 2) Croquis del sector central del friso esculpido de Angles-sur-l'Anglin. 3-4) Bajorrelieves de La Magdelaine.

exuberante dama a un bisonte (Leroi-Gourhan, 1965) o mamut (según Lorblanchet): el dorso se va doblando en actitud de agacharse a cuatro patas mientras que los senos se convierten en las extremidades delanteras, a la vez que desaparece la cabeza y se curva el trasero para acabar siendo la giba de grasa en ambos herbívoros. Es una secuencia casi cinematográfica que nos recuerda los actuales efectos especiales por ordenador de por ejemplo transmutaciones de rostros de diversas personas.

El resto del repertorio de féminas lo componen unas cuantas figuras de dispar configuración, algunas muy naturalistas y otras menos detalladas, pero la gran mayoría asociadas a bisontes (a veces a mamuts), circunstancia que es bueno que de nuevo retengamos para comprender las deducciones alcanzadas por Laming-Empeaire y Leroi-Gourhan sobre el Arte Rupestre Paleolítico. En la cueva de Le Gabillou, aparte de «La mujer del anorak» (perfil humano muy impreciso), tenemos un grabado de un contorno antropomorfo acéfalo que sugiere una silueta femenina recostada con la indicación expresa de la vulva, nombrada como La Parturienta (fig. 84, 1). En Altxerri descubrimos una mitad inferior humana vista por detrás exhibiendo un motivo circular con trazos radiados hacia el exterior interpretado como órgano genital; y no olvidamos el perfil femenino pintado en rojo de Llonín, con cabeza globulosa y la delimitación de un seno, así como las probables mujeres copulando de Los Casares y Les Combarelles arriba mencionadas.

Pero los ejemplares más realistas y sorprendentes corresponden a los impresionantes relieves de La Magdelaine y la Roca de los Brujos de Angles-sur-l'Anglin (fig. 84, 2-4). Por desgracia, estas esculturas son unas de esas obras rupestres que no permiten ser entendidas ni captadas en toda su magnitud (como el Techo de los Polícromos de Altamira o el friso de Cap Blanc) a través de nuestros actuales sistemas de reproducción impresa; por lo tanto, hay que disfrutarlas *in situ* para observar las dificultades técnicas y las cotas de perfección conseguidas. Las figuras de Angles constan de bajorrelieves representando, prácticamente en dimensiones reales, parte de los muslos hasta la mitad del torso de cuatro mujeres de pie en visión frontal o en un sutil escorzo, asociadas a dos bisontes completos. Por su lado, «Las dames Récamier» de La Magdelaine, como las calificó Breuil, sólo son dos, de análoga técnica, sobrepasan el metro de tamaño, sus piernas se apoyan respectivamente sobre un caballo y un bisonte, y adoptan posturas tan modernas que sus modelos pueden rastrearse sin complicación desde el Mundo Clásico hasta hoy en día, pasando por la *Venus de Urbino* de Ticiano, *Venus dormida* de Giorgione, *La venus del espejo* de Velázquez, varias odaliscas de Ingres, *La maja desnuda* de Goya, *Olimpia* de Manet, *Las Bañistas* de Renoir... Delporte (1979) las describe así: «Ambos personajes se encuentran en una posición relajada y lánguida, quizá un tanto voluptuosa. Su pose general es elegantísima y de gran naturalidad».

1.3. IMPRONTAS DE MANOS

Este tipo de manifestaciones parietales las incluimos en el capítulo de figuras antropomorfas por su evidente connotación humana, puesto que exhiben las propias huellas, los rastros más «vivos», de los auténticos hombres y mujeres del Paleolítico Superior; es decir, no corresponden a representaciones humanas realizadas por los/as artistas del Pleistoceno sino que son ellos/as mismos/as (!).

Contra lo que comúnmente se piensa, el de las manos tampoco es un tema demasiado explotado en los espacios subterráneos, ya que apenas exceden la veintena las cavidades que las poseen y además su repartición numérica es bastante desigual, de forma que unas pocas atesoran la mayor parte de la producción, hay cuevas con varias decenas y otras con un único ejemplar. En este orden de cosas, entre Gargas y su vecina Tibiran suman 231 improntas de manos; después, Maltravieso que nada más cuenta ya con alrededor de 70; le sigue El Castillo con 56, Cosquer con 55 y La Garma con más de una cuarentena, rondando la docena se sitúan Fuente del Trucho, Fuente del Salín, Perch-Merle y Le Fieux, a continuación Roucadour con 9, las 6 de Arcy-sur-Cure y Les Merveilles, las 5 de Les Trois-Frères y Font de Gaume, las 4 de Bernifal, y las 3 de Erbérúa, Chauvet y Altamira; con un par de ellas tenemos a las estaciones Moulin-de-Laguenay y Bison, y con un ejemplar Les Combarelles, Paglicci y los abrigos de Labattut y Poisson, Cudón, Tito Bustillo...

Las improntas de manos han sido tradicionalmente clasificadas en función de la técnica de plasmación: positivas y negativas. Una mano positiva se consigue con el tamponado directo de la superficie inferior (palma y dedos) impregnada en colorante sobre la pared; sin embargo, las negativas serían el área reservada de pintura que queda al utilizar la mano como plantilla en un proceso de estarcido, comúnmente a través de técnicas aerográficas. Las diferencias cuantitativas entre las dos modalidades se de-

cantan favorablemente hacia las negativas, en un desequilibrio tan acusado que es plausible afirmar que las manos positivas son anecdóticas en el cómputo global del arte rupestre paleolítico (p. ej., las cinco rojas de Chauvet y alguna otra en Fuente del Salín).

Así pues, la gran mayoría de las cavidades que conservan improntas de manos están en versión negativa. Respecto a su coloración, alternan entre el rojo (siempre dominante, p. ej., en Cosquer, 34 son rojas y 12 negras) y el negro, aunque varias de La Garma ofrecen una tonalidad amarillenta. Suelen estar en grupos homogéneos de unas cuantas, solitarias o acompañadas de signos (normalmente puntuaciones) e incluso de animales. Los tamaños también fluctúan, de manera que, según las medidas, pertenecerían bien a adultos o a individuos infantiles; al mismo tiempo hay autores que hablan de manos femeninas en virtud de las dimensiones pese a que este aserto es muy problemático de verificar. Lo mismo sucede con la orientación (manos izquierdas y derechas, en sentido vertical hacia arriba o abajo, inclinadas, horizontales) y con la porción de la extremidad representada, pues tenemos manos completas (casi todas), con parte o el inicio del antebrazo (Maltravieso, Fuente del Salín y La Garma), dedos sueltos, y otras a las que le faltan uno/varios dedos o falanges: las conocidas manos amputadas.

Estos últimos aspectos han abonado la imaginación de ciertos estudiosos llevándoles en ocasiones a elucubraciones descabelladas o a conclusiones de escaso rigor científico, como achacar la ausencia de dedos a amputaciones rituales, afecciones por alimentación deficiente, corte de los dedos gangrenados por congelación, simbolismo de posesión/apropiación del animal al que se asocia... La verdad es que teniendo en cuenta las supuestas posturas que habría que adoptar para impresionar en la pared una mano izquierda o derecha dirigida hacia el suelo, así como la edad y el género de su portador/a..., puede que a alguien le resulte hasta morboso fantasear con una joven «paleolítica» (o su brazo cortado) con los dedos amputados a causa de quién sabe qué ritual extraño, encaramada en las rocas en medio de la oscuridad de una profunda cueva mientras un sujeto proyecta pigmentos sobre su mano para dejar impresa eternamente la huella de la misma. No obstante, gracias a los análisis técnicos y experimentaciones, hoy sabemos que todas las improntas de manos catalogadas en la actualidad son posibles de ejecutar por una única persona o a lo sumo con la ayuda de otra más; por ejemplo, una misma mano puede convertirse en huella derecha o izquierda colocando cualquiera de ellas al revés, o sea, adosando contra la pared bien el anverso o el reverso; asimismo, la «amputación» de las falanges desaparece cuando replegamos los dedos.

Por otro lado, al hilo de lo anterior, debemos señalar que realmente son muy raras las cuevas que conservan improntas de manos con dedos «amputados»; la enumeración contendría tan sólo unas pocas: Gargas-Tibirán, Cosquer, Maltravieso, Cudón y Fuente del Trucho. En Maltravieso, cuando falta un dedo, siempre es el meñique, en cambio las otras cavidades expresan diversas categorías de las fórmulas dactilares de Leroi-Gourhan (fig. 85, 1): falanges eliminadas conforme a distintas combinaciones excepto el pulgar. Para este autor, las fórmulas dactilares podrían estar poniendo de relieve un código de comunicación, algo similar al lenguaje visual a partir de las posturas de las manos y el repliegue de los dedos de los cazadores bosquimanos, quienes se comunican de ese modo con el fin de no ahuyentar a la presa.

Junto con las improntas de manos también tenemos que hacer alusión a otros motivos digitales confeccionados con igual técnica y que aparecen en las grandes com-

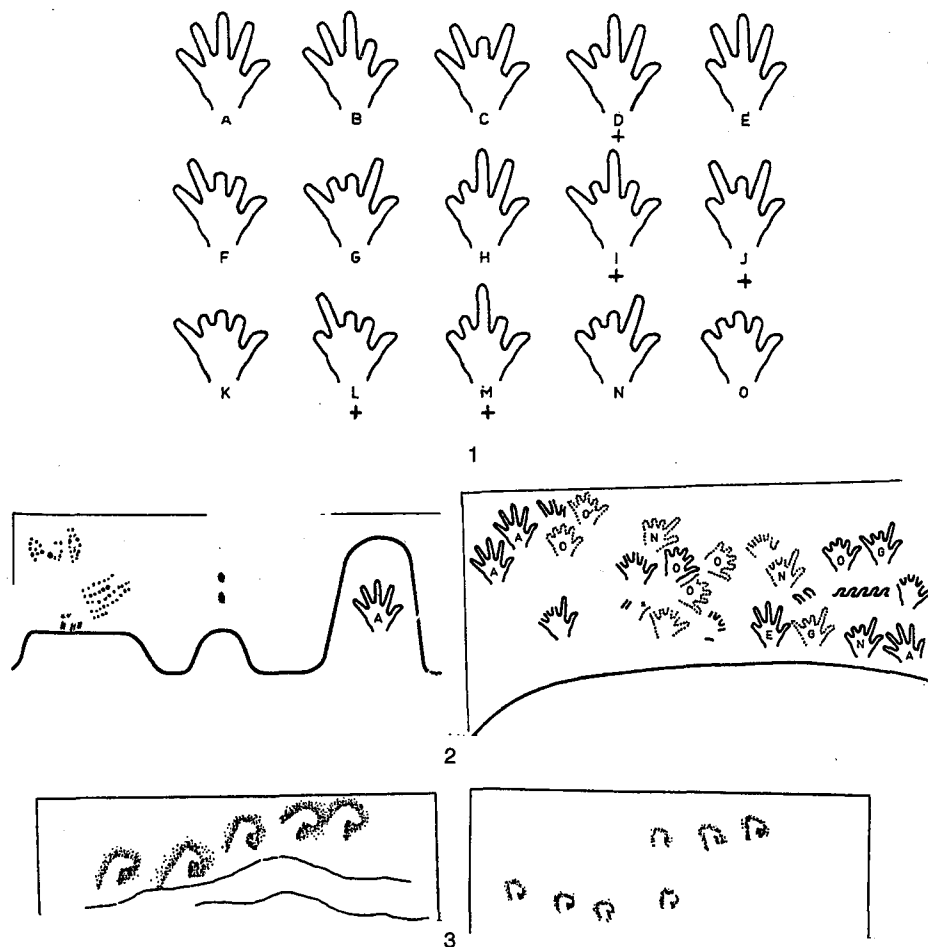


FIG. 85. *Improntas de manos.* 1) Cuadro de las fórmulas digitales según Leroi-Gourhan, los prototipos marcados con una cruz no aparecen en el arte paleolítico. 2) Croquis de paneles de manos de Gargas. 3) Siluetas de primeras falanges replegadas (Gargas y Pech-Merle).

posiciones de manos. Se trata de la huella de la última falange doblada de un dedo (fig. 85, 3), que pueden presentarse en solitario pero por lo común en series paralelas; hasta hoy, nada más han sido documentadas en Gargas y Pech-Merle. Aparte de su singularidad, como motivo decorativo reúnen en sí otra peculiaridad que reside en el hecho de ser un indicativo de la actividad en el interior de las cavidades de mujeres o niños, ya que, según parece, ese gesto físico de arquear la falange distal resulta imposible para los hombres adultos, quedando restringido a jóvenes y mujeres por su mayor flexibilidad en los ligamentos (Lorblanchet, 1995).

Para terminar, comentar que el recorrido temporal de las manos paleolíticas es muy corto, de modo que todos los síntomas conducen a pensar que únicamente se realizaron durante el Gravetiense, entre el 27-21 ka (González Sainz, 1999). En

efecto, son uno de los pocos motivos particulares figurados en las paredes subterráneas que acumulan más datos sobre su concreción cronológica: una mano impresa en un bloque quizás desprendido de su soporte original fue exhumado en un nivel del Paleolítico Superior Inicial del yacimiento de Labattut, asimismo una mano negra de Cosquer otorgó la datación AMS de 27 ka, una esquirola ósea incrustada en una grieta en un panel de manos de Gargas alcanzó la edad de 26,8 ka, un caballo punteado de Pech-Merle asociado a manos obtuvo por su parte una fecha de 24 ka y, además, un hogar en contexto arqueológico bajo un panel de manos de Fuente del Salín se cifró en 22 ka.

2. Zoomorfos

De igual forma que en el arte mobiliario, el bestiario parietal paleolítico, o, según Poplin, la plasticocenos, vuelve a ser muy reducido, dado que de la enorme biocenosis (entre fauna y flora) que rodeaba la vida cotidiana de las comunidades del final del Pleistoceno sólo se representan un número muy moderado de especies animales.

Leroi-Gourhan (1965) formuló una jerarquización de los animales rupestres a razón de su frecuencia numérica en las paredes rocosas, estableciendo grupos faunísticos a nivel cuantitativo: bisonte/uro/caballo, cérvido/cáprido, mamut/rinoceronte y oso/carnívoro/pez/ave/híbrido.

Con la información disponible al principio de los noventa, Sauvet y Włodarczyk (1995) llevaron a cabo una nueva tabulación con los siguientes resultados de especies y correspondientes índices de frecuencia expresados porcentualmente: caballo (28,7), bisonte (22,2), cabra (9,5), uro (6,1), ciervo (5,8), cierva (7,3), mamut (7,8), reno (3,7), oso (1,4), león (1,2), rinoceronte (0,5), pez (1,0), humano (3,5) y diversos (1,3). Como comprobamos, ampliaron las categorías faunísticas a 14 prototipos, al diferenciar, entre otros especímenes, la cierva del ciervo y el reno. Sintetizando, tenemos cuatro grupos: caballo-bisonte consiguen el 50 % de la producción y si incluimos la cabra entre los tres llegan al 60,4 %; rondando el 7 % están uro-ciervo/a-mamut; muy distante, alrededor del 4 %, los antropomorfos-renos y con porcentajes mínimos (entre el 1-2 %) oso-león-pez-rinoceronte-diverso.

Luego el bestiario está seleccionado y por tanto el/la artista no dispondría de plena libertad para representar lo que se le antojara, sino que los temas animalísticos obedecían a un repertorio de especies muy limitado y tal vez ortodoxo. Las especies se reparten entre fauna de clima frío (bisonte, mamut, rinoceronte, reno) y más cálido o animales ubicuos (caballo, ciervo, cabra, uro). Hay animales que copian la realidad, modelos reales, pero también hay seres imaginarios e híbridos y en consecuencia irreales.

Desde una óptica diacrónica, es factible despejar algo similar a una «moda» o especialización gráfica a la hora de plasmar de forma mayoritaria más unas especies que otras, independientemente de la reiteración casi insistente de una partida faunística primordial que podríamos definir como el «fondo común recurrente», o sea caballo-bisonte/uro-cabra-cérvidos. A este respecto, parece evidente la tendencia de la fauna piscícola a concentrarse en momentos epigonales del Tardiglacial, si bien esto no quiere decir que todos los peces sean del Magdaleniense. En este periodo, tanto en el Pirineo como en el Cantábrico, asistiríamos igualmente a una unificación temática

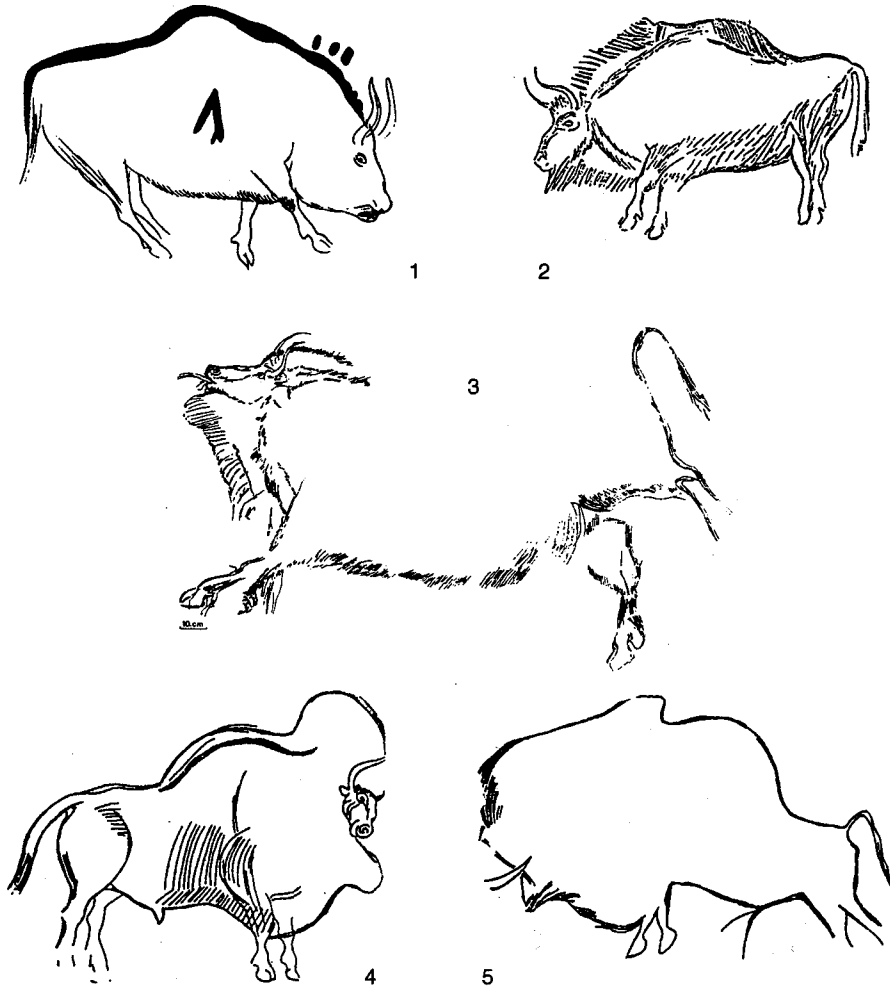


FIG. 86. Bisontes. 1) Pindal —grabado y dorso pintado—. 2) Niaux —pintura negra. 3) Les Trois-frères —grabado—. 4) Font-de-Gaume —grabado—. 5) Pech-Merle —pintura negra—.

que tal vez tenga su razón de ser en una unificación cultural, puesta de relieve por otra parte entre los elementos industriales y artísticos mobiliarios. La temática faunística no es económica sino cultural y a causa de eso adquiere variaciones locales y temporales (Sauvet *et al.*, 1995).

Clottes (1995), tras el descubrimiento y datación del arte de cueva Chauvet ha dictaminado sobre el elenco iconográfico animalístico en los periodos arcaicos; esto es, en la mencionada cavidad alrededor del 32 ka (Auriñaciense) pintaron y grabaron 53 rinocerontes, 37 mamuts, 36 leones, 35 caballos, 20 bisontes, 15 osos..., es decir, que predominan desde la perspectiva numérica el colectivo de animales entendidos tradicionalmente como el grupo de los peligrosos (rinoceronte, mamut, oso y carní-

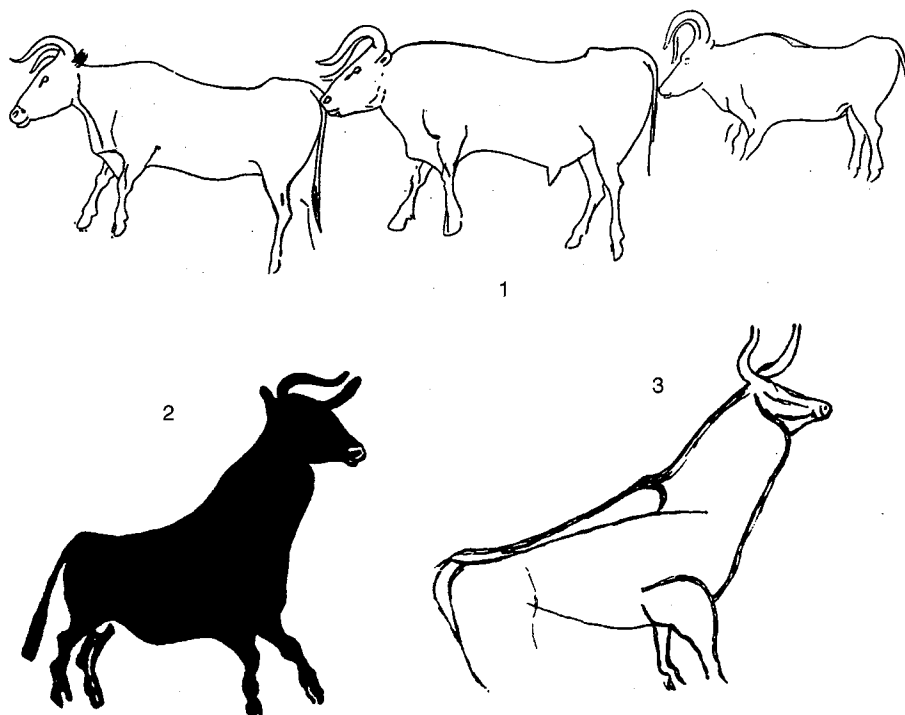


FIG. 87. Uros. 1) Teyjat —grabado—. 2) Font-de-Gaume —pintura tinta plana—. 3) Pair-non-Pair —grabado—.

voros), pero además ese mismo bestiaro coincide con el manifestado en las esculturas auriñacienses del sur de Alemania (cfr. *supra*), en conclusión, deduce que a pesar del riesgo de asumir la conjunción de los *peligrosos* como fósil director de antigüedad, resulta patente que su abundancia y agrupación podría denotar etapas antiguas, al menos en una órbita regional que abarca el Ardèche y el Jura suabo con el Ródano como vía de comunicación que aglutinaría la equivalencia temática, ya que los temas auriñacienses del Cantábrico y la Dordoña son distintos. El cambio temático acontece con los inicios del Gravetiense, radicalmente opuesto en el ámbito cuantitativo, donde se incorporan a los lienzos rocosos las improntas de manos y la fauna «tradicional» de uro/bisonte-caballo-cabra-cérvidos.

Los bisontes (fig. 86) recorren todo el arco cronológico del Arte Parietal Paleolítico, aunque decantados hacia los episodios más modernos del Tardiglaciario; no obstante, su radio de influencia queda acotado por el eje Pirineos-Cornisa Cantábrica, en cuanto que aún no hemos documentado un ejemplar de esta especie en latitudes más meridionales. Su acusada amplitud temporal les llevan a estar construidos en prácticamente todos los sistemas técnicos que arriba hemos enumerado. Son fácil de distinguir, cuando el diseño es poco realista, a través de la característica acumulación adiposa del lomo y la cornamenta sinuosa, al mismo tiempo en bastantes ocasiones se representa con más volumen la mitad delantera del animal, incluso exagerando de manera despro-

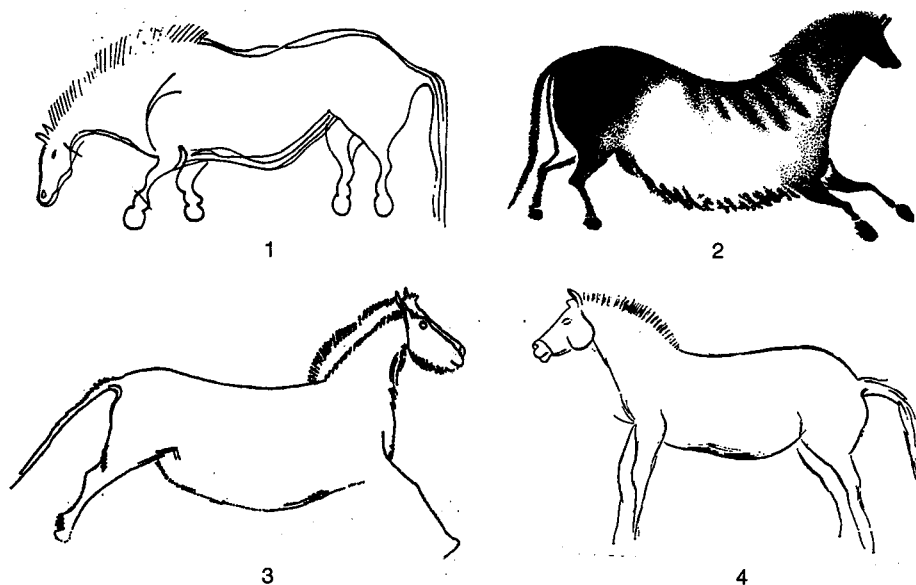


FIG. 88. Équidos. 1) Lascaux —grabado—. 2) Lascaux —pólicromo—. 3) Rouffignac —pintura negra—. 4) Les Combarelles —grabado—.

porcionada la curva cervico-dorsal y una prominente giba, dotando a la figura de mayor masa corporal.

Por contra, los uros (fig. 87) son propios de zonas meridionales durante todas las épocas, estando presente igualmente en las áreas septentrionales sobre todo en las primeras fases de la evolución artística. Destacan sobre las paredes por sus cuerpos pesados y más que nada por sus grandes cuernas en forma de lira o proyectadas hacia adelante en una trayectoria muy undosa, realizados en un sinnfín de recursos técnicos.

Los caballos (fig. 88) por su parte están casi omnipresentes en todos los lugares y etapas, tomando sobre sí el papel del animal más número de veces plasmado. Son identificados por la forma de la cabeza y la crinera, y obtienen convenciones regionales y cronológicas notables, como los équidos de crines escalonadas, mandíbulas arqueadas y morros planos de algunos yacimientos solutrenses del Mediterráneo. A tenor de sus atributos morfológicos y medidas anatómicas se han desarrollado varios intentos de diferenciar especies entre el repertorio de équidos figurados, pero sus resultados no fueron todo lo precisos y concluyentes que se esperaba.

En relación a los cápridos (fig. 89), también disfrutaban de una acusada dispersión geográfica y temporal. En función de la curvatura de sus cuernas es posible separar básicamente dos especies: la cabra alpina y la pirenaica, siendo en la primera una curva semicircular y en la segunda de doble arco. Durante el Magdaleniense es normal que aparezcan los nudos de crecimiento de la cornamenta bien marcados; al final de ese tecnocomplejo surge la trasposición parietal de los arquetípicos prótomos de cápridos-cérvidos en visión frontal que estudiamos en el arte mueble (cfr. *supra*) y que ahora en el rupestre tienen su correlato en las cuevas Otero, Ekain, Massat



FIG. 89. Cápridos. 1) *Cabra alpina de Gazel* —grabado—; 2) *Cabra pirenaica de El Castillo* —grabado—. 3) *Rebeco de Massat* —grabado sobre arcilla—; *Rebeco de Peña de Candamo* —grabado estriado—.

y Complejo Ar-II, llevados a cabo tanto en pintura como en grabados. Pero entre los cápridos contamos del mismo modo con ejemplares, muy pocos, de rebecos; su rasgo anatómico definidor son los cuernos en forma de ganchos y estarían limitados al Cantábrico y los Pirineos (p. ej., El Castillo, Las Chimeneas, Peña de Candamo, Fornols-Haut).

Entre los cérvidos (fig. 90) tenemos que discernir sobre todo entre el ciervo, el reno y el megáceros. En los ciervos es cómodo discriminar entre el macho y la hembra por el claro dimorfismo sexual que señalan las cuernas, presentes en los machos y ausentes en las ciervas; éstas, a lo largo del Solutrense e inicio del Magdaleniense, son muy frecuentes en el Cantábrico y algo similar sucede en el Mediterráneo. En cuanto al reno, podemos reconocerlo por medio de la curvatura de las astas y la pilosidad del pecho; hasta hoy no hay evidencias nítidas de su descenso a latitudes más meridionales que la Cornisa Cantábrica y los Pirineos. Los megáceros están en muy escasos sitios y, aparte de Chauvet, se ceñirían a la región de Quercy; de ellos sobresale su giba así como las amplias y palmeadas astas.

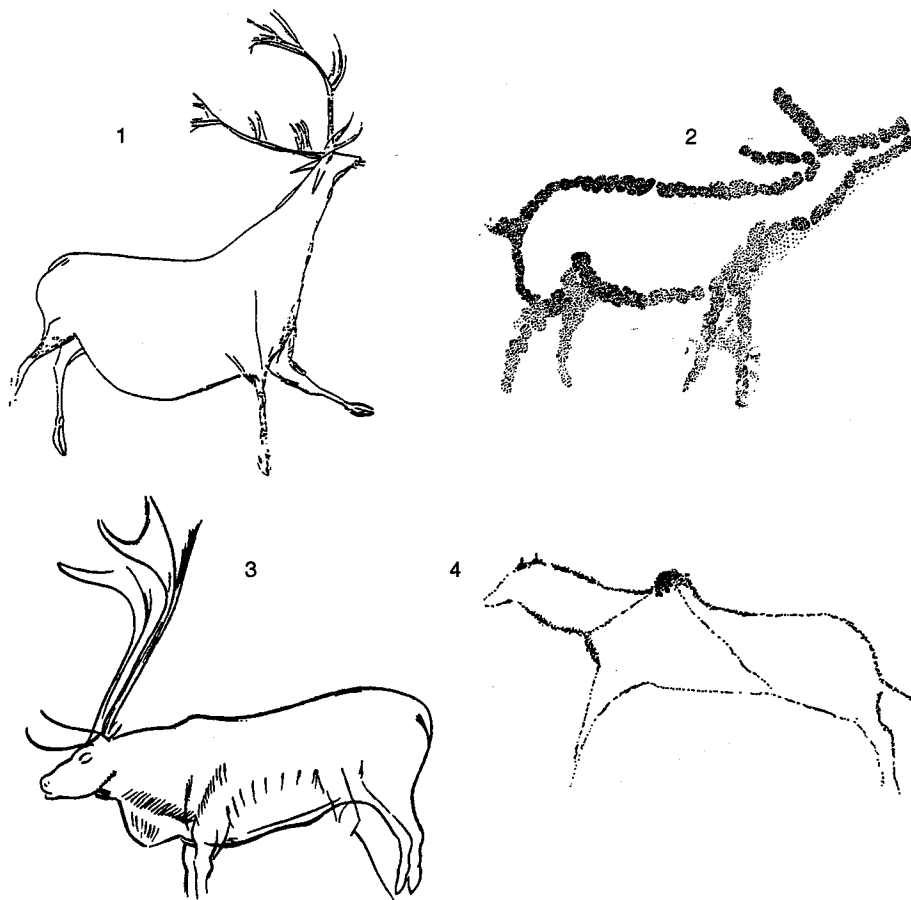


FIG. 90. Cérvidos. 1) Ciervo de Lascaux —grabado—. 2) Cierva de Covalana —tamporado rojo—. 3) Reno de Les Combarelles —grabado—. 4) Megáceros hembra de Cougnac —pintura negra—.

De los proboscidios rupestres hay que disociar el mamut del elefante, el primero se hace con facilidad gracias al cúmulo de grasa de la corcova y su abundante pelaje corporal, pero si el/la artista se olvidó de esa última peculiaridad resulta complicado distinguir entre ambas especies (fig. 91). Encontramos ejemplares naturalistas y otros muy esquemáticos y convencionales donde sólo se aprecia la línea del dorso y cabezatronpa. Su repartición geográfica parietal de igual forma queda acotada por latitudes septentrionales, como en El Castillo, Pindal, Pech-Merle, Rouffignac, aunque penetra en la Meseta castellana (Los Casares) y en el sector mediterráneo francés (Chabot, Le Figuiér, Chauvet), llegando hasta las cuevas más orientales de Europa (Kapova).

Los rinocerontes están figurados en contados lugares y, si exceptuamos diseños problemáticos por su insuficiente elocuencia en la determinación taxonómica, tampoco sobrepasan la línea de los Pirineos (fig. 92). Se caracterizan por sus cornamen-

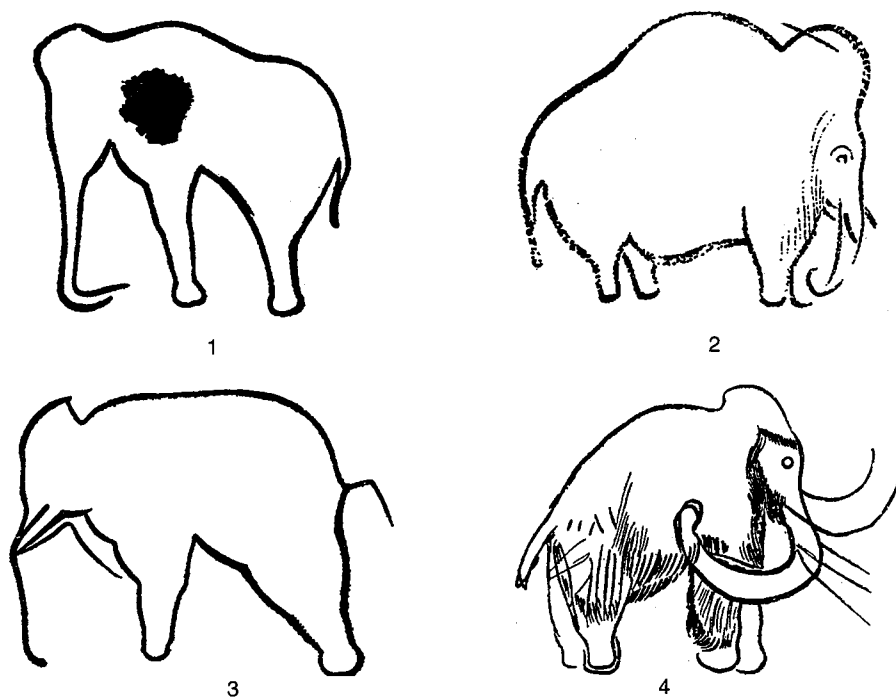


FIG. 91. *Proboscidos*. 1) Pindal. 2) Rouffignac. 3) El Castillo. 4) Les Combarelles.

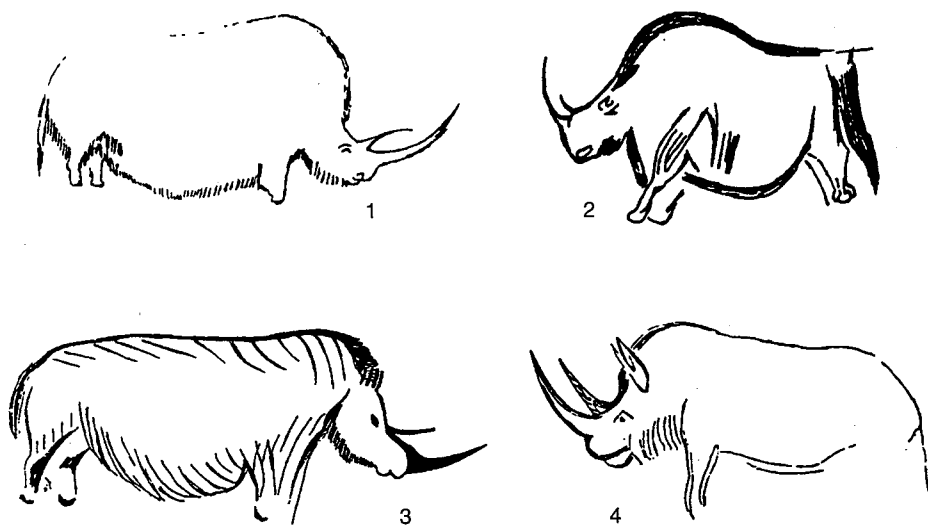


FIG. 92. *Rinocerontes*. 1) Rouffignac —pintura negra—. 2) Les Trois-Frères —grabado—. 3) Font-de-Gaume —pintura roja—. 4) Les Combarelles —grabado—.



FIG. 93. Carnívoros. 1) Oso de Santimamiñe —pintura negra—. 2) Oso de Les Trois-Frères —grabado—. 3) Felino de Gabillou —grabado—. 4-5) Felino de Trois Frères —grabado—. Cánido de Altxerri inscrito en un reno —grabado—.

tas nasales y anatomías macizas, siendo dignos de citar los especímenes de Lascaux, Font-de-Gaume, Les Trois-Frères, Les Combarelles y más que nada las fantásticas colecciones de Rouffignac y de Chauvet.

El capítulo de carnívoros (fig. 93) tiene poca incidencia en las manifestaciones parietales, sin embargo, lo integran por regla general varias especies, entre las más destacadas tenemos los úrsidos, los felinos y los cánidos. Los osos inequívocos fueron pintados y grabados en Santimamiñe, Ekain, Teyjat, Les Combarelles, Les Trois-Frères, Chauvet, Las Monedas, Lascaux, Venta de la Perra... y modelado en arcilla en Montespan; asimismo, permanecen por encima de una línea definida por el eje Cantábrico-Pirineos. El mismo límite geográfico impide que bajen en latitud los felinos, sobre todo leones, o mejor leonas; los especímenes más conocidos muestran una anatomía inconfundible y/o dejan ver de forma ostentosa sus dentaduras; los hallamos

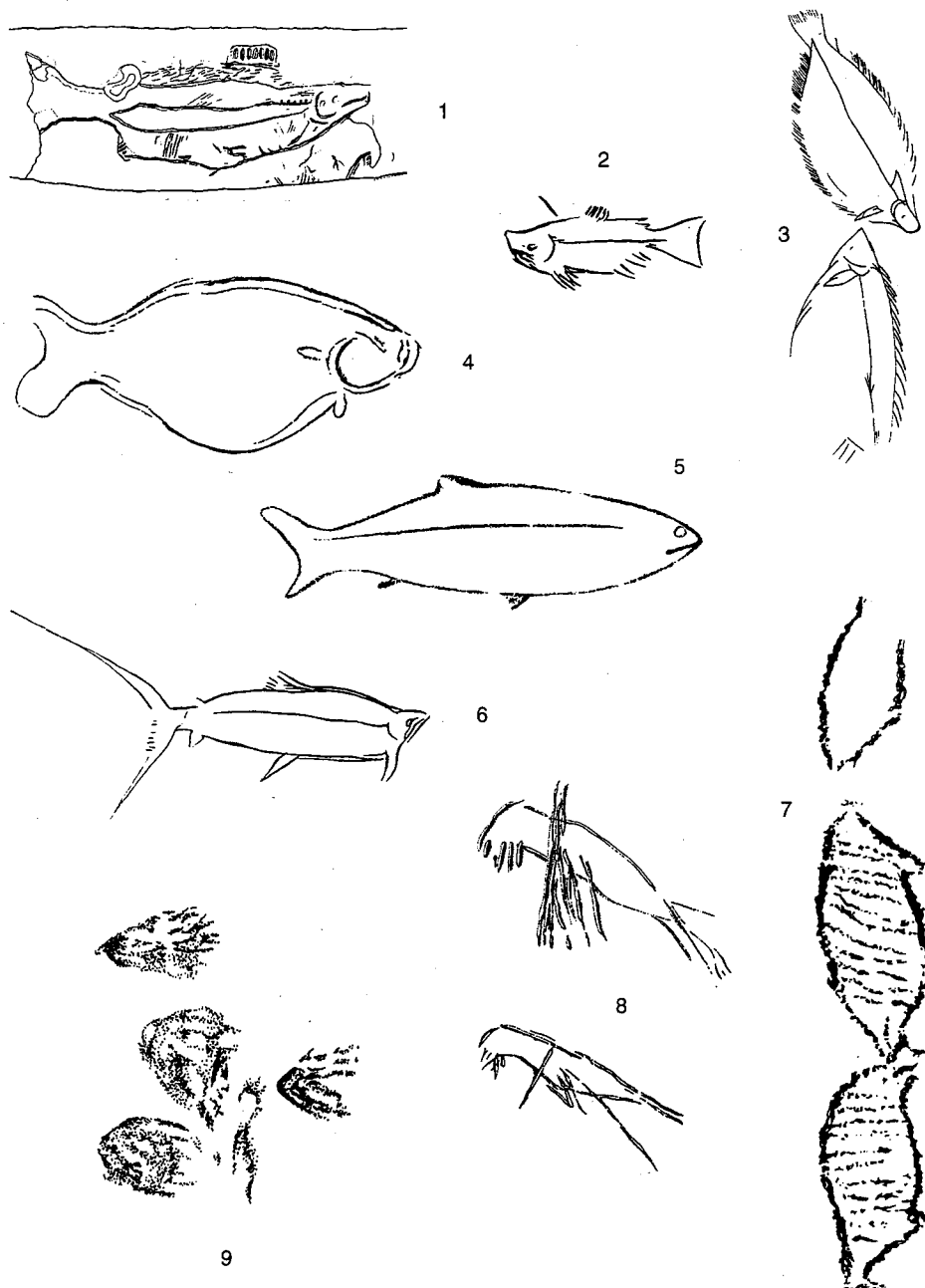


FIG. 94. *Fauna acuática.* 1) Abri du Poisson de Gorge d'Enfer —bajorrelieve—. 2) Niaux —grabado sobre arcilla—. 3) Altxerri —grabado—. 4) La Pileta —pintura negra—. 5) Ekain —pintura negra—. 6) Pindal —grabado—. 7) Pinnípedos de Nerja —pintura roja—. 8) Pinnípedos de Cosquer —grabados—. 9) Medusas (?) de Cosquer —pintura negra—.

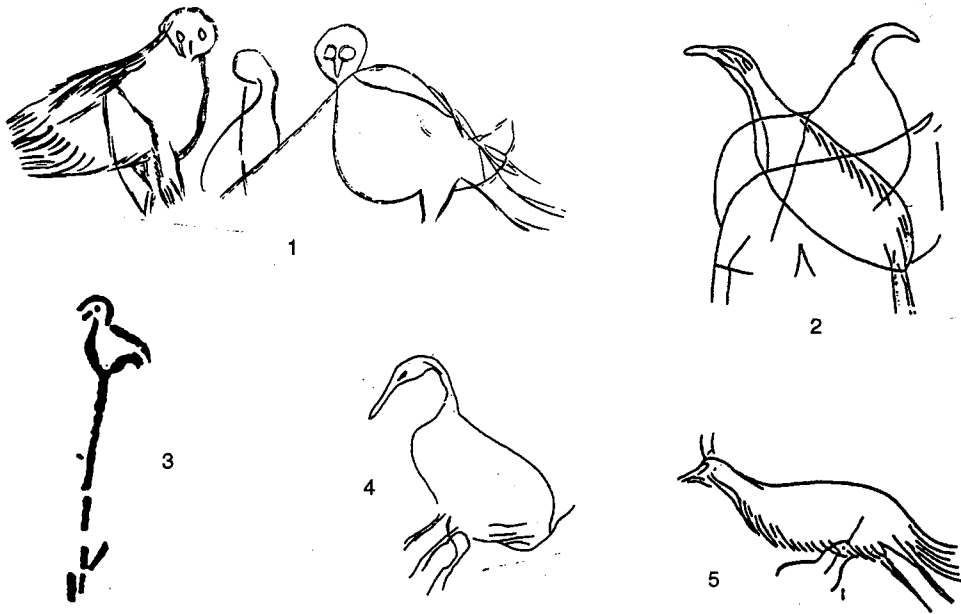


FIG. 95. Aves. 1) *Les Trois-Frères* —grabados—. 2) *El Pendo* —grabados—. 3) *Lascaux* —pintura negra—. 4) *Gargas* —grabado—. 5) *Les Trois-Frères* —grabado—.

bien detallados en Les Combarelles, Gabillou, Labastide, Les Trois-Frères y en impresionantes manadas en Chauvet. Respecto a los cánidos, los ejemplares más acertados en su ejecución y por ende identificación serían el lobo de Font-de-Gaume y el zorro de Altzerri.

Por otra parte, contamos con peces y animales acuáticos (fig. 94): peces de ríos y mar, mamíferos marinos (focas) y quizás medusas (?) (modelos únicos en Cosquer). A pesar de ser muy poco abundantes, al menos alcanzan una extensa repercusión a nivel geográfico, estando presentes en casi todas las zonas de grandes concentraciones de cavidades decoradas. Entre las especies piscícolas clasificadas sólo topamos con salmónidos (truchas y salmones) y pleuronéctidos, y un grupo de motivos sin clasificación taxonómica posible por falta de detalles diferenciadores que son encasillados como pisciformes. Los salmónidos aparecen esculpidos, pintados y grabados en el abrigo de Poisson, Niaux, Mas-d'Azil, Le Portel, Ekain y El Pindal, y los pleuronéctidos grabados en la misma Mas-d'Azil y Altzerri, y pintados en La Pileta, despuntando por sus proporciones los ejemplares de la última cavidad que miden cerca de los dos metros de longitud; pisciformes indeterminados los vemos en Les Combarelles, Pech-Merle, La Griega, Penascosa en Foz Côa y una amplia agrupación en Los Casares. En cuanto a los mamíferos marinos, los ejemplos rupestres estarían nada más encarnados por las seis focas en rojo de Nerja y las ocho grabadas de Cosquer, ambos conjuntos con figuras muy parcas, carentes de rasgos significativos.

También las aves (fig. 95) son extremadamente raras en el arte parietal, frente a su mayor cotización en la modalidad mobiliar. La determinación de las especies re-

presentadas se vuelve muy problemática debido a la ausencia de elementos anatómicos distintivos, sólo el dibujo del pico y dos patas largas son los criterios que pueden ayudar a ello; a pesar de esto, distinguimos algunas anátidas (Escabasses y Labastide), lechuzas/búhos que sobresalen por sus cabezas redondeadas, visión frontal y en ocasiones por los ojos (Les Trois-Frères, Le Portel y Chauvet) y rapaces (Fornols-Haut y Les Trois-Frères), las demás son imprecisas como las de Gargas, Roc-de-Sers, Lascaux, Altxerri y Pendo. Para concluir con las aves citaremos los únicos casos fehacientes de aves marinas: los pingüinos de la cueva Cosquer.

Por último, disponemos de un número nada despreciable de elementos faunísticos que no permiten ser clasificados en ninguna de las categorías animalísticas estereotipadas o convencionales en los que el autor no prestó demasiada atención a sus formas o su estado de conservación limita la determinación zoológica, en la mejor de las veces simplemente se llega a decir que cierta figura es un cuadrúpedo sin más, lo cual coarta las posibilidades interpretativas. Pero del mismo modo se da el caso de animales imaginarios, raros o híbridos, con mezcla de atributos anatómicos de especies dispares (Leroi-Gourhan, 1983). Clottes (1988, 1993) ha advertido sobre los problemas de identificación del registro figurativo del arte paleolítico, efectuado siempre desde un prisma de los hombres del siglo XX y que esa calificación a veces no sería inherente a la obra en sí, sino causa del investigador actual; quizás en origen la imagen fuera perfectamente identificable y que con el tiempo ha sufrido un deterioro natural o se le vinieron encima otros motivos que enmascararon sus trazados; no obstante, las causas intrínsecas existen, o sea, hay figuras mal hechas o torpes y otras inacabadas, en todo tiempo calificadas así con nuestros ojos, como los paneles de contornos inacabados que definió Leroi-Gourhan, pero tal vez la incapacidad de precisar la figura sea consecuencia de nuestra ignorancia en comprender las imágenes rupestres prehistóricas y fueron suficientemente elocuentes para el/la artista y los supuestos espectadores contemporáneos, y por eso no necesitaban ser más explícitas.

En síntesis, es factible establecer tres categorías de animales «raros o monstruos»: los indeterminados (deteriorados o mal acabados), los animales compuestos y los fantásticos. Las *figuras compuestas* (fig. 96, 1-4) serían aquellas que disfrutaban de atributos anatómicos de especies distintas, aparte de los hombres bestializados (cfr. *supra*), tenemos unos cuantos ejemplos: en Trois-Frères se grabaron renos con patas palmeadas y cabeza de bisonte, y osos con rabo de bisonte y cabeza de lobo, y en Les Combarelles es famoso el caballo con cuernos de bisonte (Bégouën, 1993). En cambio, hay auténticas obras de *animales irreales* o *fantásticos* fruto de la imaginación de los/as artistas, como los llamados antílopes de la galería Le Combel de Pech-Merle imposibles de clasificar en bloque aunque se les atisban rasgos de équido, cáprido y megácero, o el también conocido como Unicornio de Lascaux (cuadrúpedo de cuerpo hinchado, manchas circulares internas y dos cuernos rectos hacia adelante), junto con los conjuntos de Gabillou y Pergouset con varios animales fantásticos o los extraños cornúpetas de Tuc-d'Audoubert.

Al hilo de los animales quiméricos o de ambigua definición, podríamos introducir la cuestión de los *cuadrúpedos acéfalos* (Leroi-Gourhan, 1983; Jordá, 1975). En efecto, es relativamente común hallar en los elencos parietales animales a los que voluntariamente no se les ha figurado la cabeza (fig. 96, 5-8), donde no cabe duda su privación, circunstancia que no se puede achacar a factores de conservación que provo-

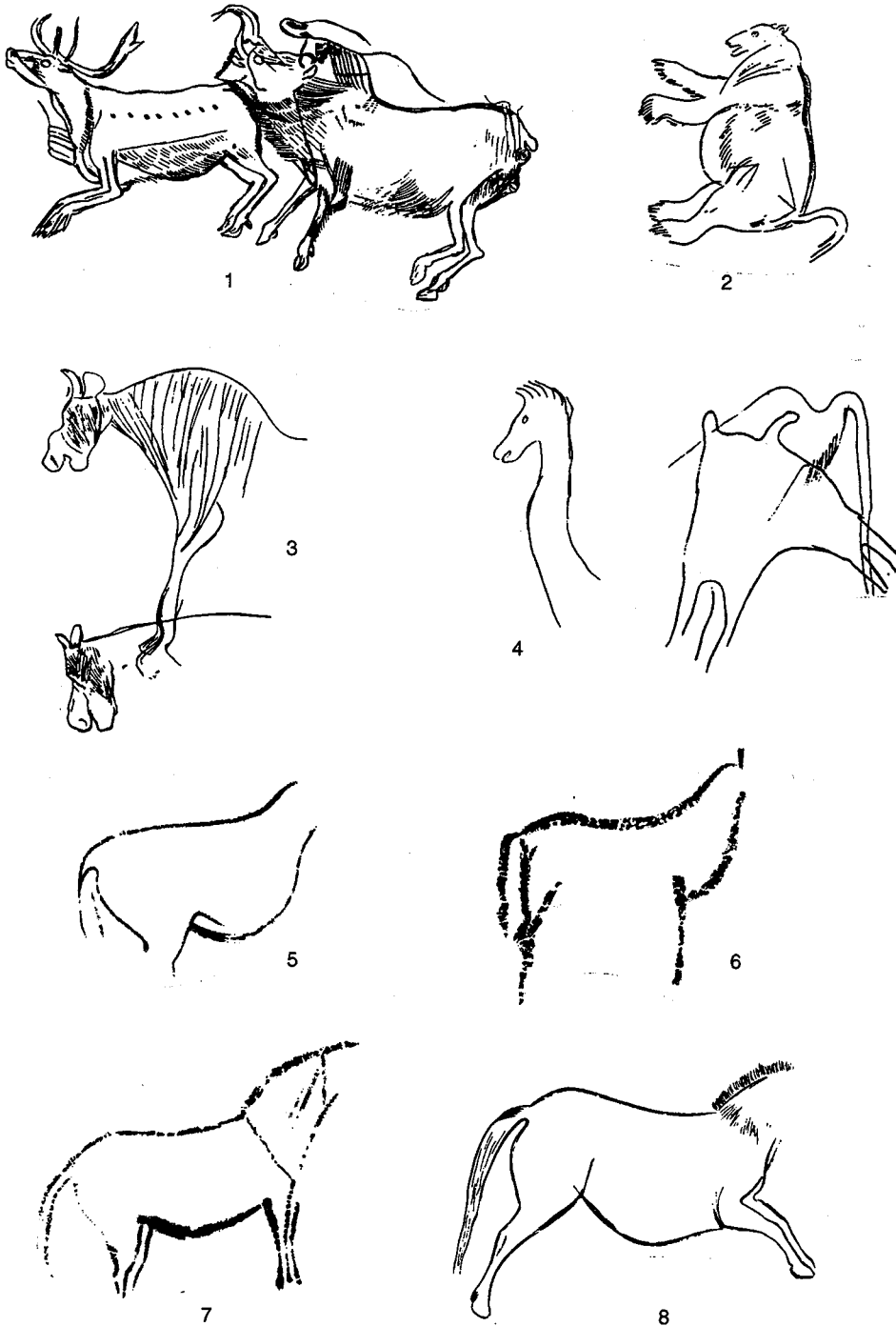


FIG. 96. Fauna irreal y acéfalos. 1-2) *Les Trois Frères*. 3) *Tuc-d'Audoubert*. 4) *Pergouset*. 5) *Bédeilhac*. 6) *Las Monedas*. 7) *Le Portel*. 8) *Les Combarelles*.

caron que desaparecieran; sin embargo, en la mayoría de las veces es admisible su identificación faunística a través del resto de la anatomía. Como ejemplos mencionaremos el caballo acéfalo y ápodo de Bédeilhac, équidos acéfalos de Las Monedas, Le Portel y Les Combarelles, bisontes sin el tren delantero y trazos abiertos de Altamira y Niaux, cérvido de Addaura, oso de Ekain, ciervas de Los Pedrosos, uro de Toro, probable bóvido de La Garma, etc., como vemos, recorren casi todas las especies atestiguadas en el bestiario paleolítico así como los territorios demarcados.

En este orden de cosas, sí nos ha sorprendido las representaciones de animales sin cabeza, la verdad es que por otro lado resulta bastante frecuente, sino una constante, localizar en las paredes rocosas cabezas aisladas, separadas de sus correspondientes cuerpos. En este sentido, podríamos igualmente dividir las figuras de animales en totales y parciales, y en cada una de ellas distinguir entre posición lateral (perfil) o frontal. De este modo, lo habitual en las obras parietales serían animales de perfil, completos o prótomos solitarios; pero también, aunque en menor número, los hay de frente si bien en esta actitud es más normal encontrar cabezas (hilera de bisontes de Chauvet [fig. 117]), cápridos-cérvidos esquemáticos), pues cuando el sujeto está completo, el cuerpo suele aparecer de perfil y es la cabeza la que gira noventa grados para mirar al espectador (brujo y carnívoro de Les Trois-Frères: figs. 80, 9 y 93, 5).

Continuando con las partes de los animales figuradas de manera convencional, no está de más incluir un repertorio de imágenes que no llegan a dibujar el motivo totalmente y que conocemos, o mejor reconocemos, gracias a la existencia de los mismos o parecidos caracteres en otros seres cercanos más completos. Es lo que Leroi-Gourhan calificó como *figuras abreviadas*: «... es la búsqueda del mínimo de trazos indispensables para asegurar la identificación del animal» (1983: 65). Los casos más evidentes surgen en Niaux, Cougnac, Pech-Merle, Bayol, Oullen, Baume Latrone, etc. (fig. 97). Los ejemplares de Niaux se hallan a más de un kilómetro de la entrada de la cueva y por eso Leroi-Gourhan lo justifica como procedimiento de ahorro de colorante, luz y tiempo, extrapolando la explicación a prácticamente todos los ejemplos citados. Sea como fuere, lo que está claro es que esa forma de representar los animales con el mínimo esfuerzo fue suficiente para ellos/as y que el mensaje no perdía significado y por tanto era entendible.

Tenemos más fórmulas ortodoxas contenidas en el universo icónico de los/as artistas del Pleistoceno, como son una serie de *convencionalismos* gráficos a la hora de construir determinadas figuras que obedecen a normas de índole regional y que a veces, en combinación con ciertos recursos técnicos, encierran una concreción cronológica.

Así, las obras atribuibles al Solutrense de la franja mediterránea de la Península Ibérica expresan un número considerable de arquetipos formales que las llevan incluso a ser monótonas, cuyos correlatos no sólo ocupan las paredes rocosas sino que al mismo tiempo residen en los soportes mobiliarios de, sobre todo, Parpalló (cfr. *supra*) (Fortea, 1978; Villaverde, 1994; Sanchidrián, 1994). Por ilustrar con algunos ejemplos, tenemos que los caballos acostumbra a mostrar un descuadre entre la línea naso-frontal y la crin, lo que se conoce como crinera escalonada, asimismo, las mandíbulas ofrecen un aspecto muy arqueado y morros planos; las ciervas se construyen con la regla del triple trazo y los cuellos muy proyectados hacia adelante (Nerja, Doña Trinidad...) (fig. 98, 1-2). Para estas épocas, en el Cantábrico, contamos con los animales realizados con tamponado de la célebre «Escuela de Ramales» —Covalanas, Arenaza, La Pasiega, El Pendo...— (Moure *et al.*, 1991) (figs. 75, 1 y 130, 1-2).

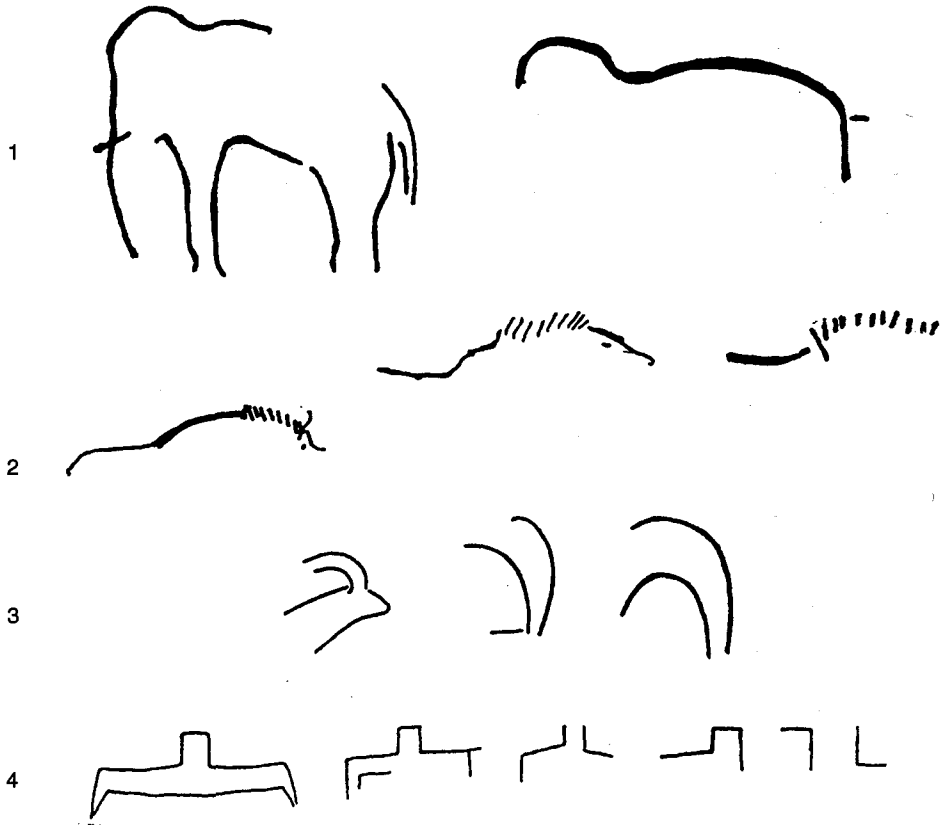


FIG. 97. Abreviación. 1) Mamut. 2) Bisonte y caballo. 3) Cabra. 4) Signo tipo Placard.

Durante los inicios del Magdaleniense cantábrico son muy típicos los animales confeccionados con grabados estriados modelando la parte inferior del cuello y mandíbula de, entre otros especímenes, las ciervas (bandas de estriados y raspados en Cadamo, Tito Bustillo, Buxu, Coimbre, Llonín, Pindal, Altamira, Hornos de la Peña, Sovilla, Castillo, Pasiega, Cobrantes...), datados en la modalidad mobiliar (cfr. *supra*) en el Magdaleniense Inferior cantábrico (15.500 y 14.000 BP), aunque en la versión parietal pudo perdurar algo (González Sainz, 1993) (figs. 76, 6; 131, 2 y 132, 1).

Es a partir de las etapas intermedias del Magdaleniense franco-cantábrico cuando los convencionalismos se explayan en cantidad y variedad, todo en un intento de otorgar a las figuras faunísticas unas grandes dosis de verosimilitud y volumen, lo cual conduce a estereotipos muy extendidos en los modos de representar las figuras, dotadas de numerosos detalles anatómicos y líneas de despieces internas para conseguir esos propósitos. Pongamos por caso el dibujo de los nudos de crecimiento de los cuernos de las cabras, señalados por lo común a base de trazos transversales al desarrollo longitudinal de la cuerna (fig. 89, 1). En los caballos son muy numerosas las convenciones y despieces, manifestándose diversas variantes; por ejemplo, las cebraduras o distinta coloración de la piel del cuello-dorso y patas se plasman con bandas pintadas

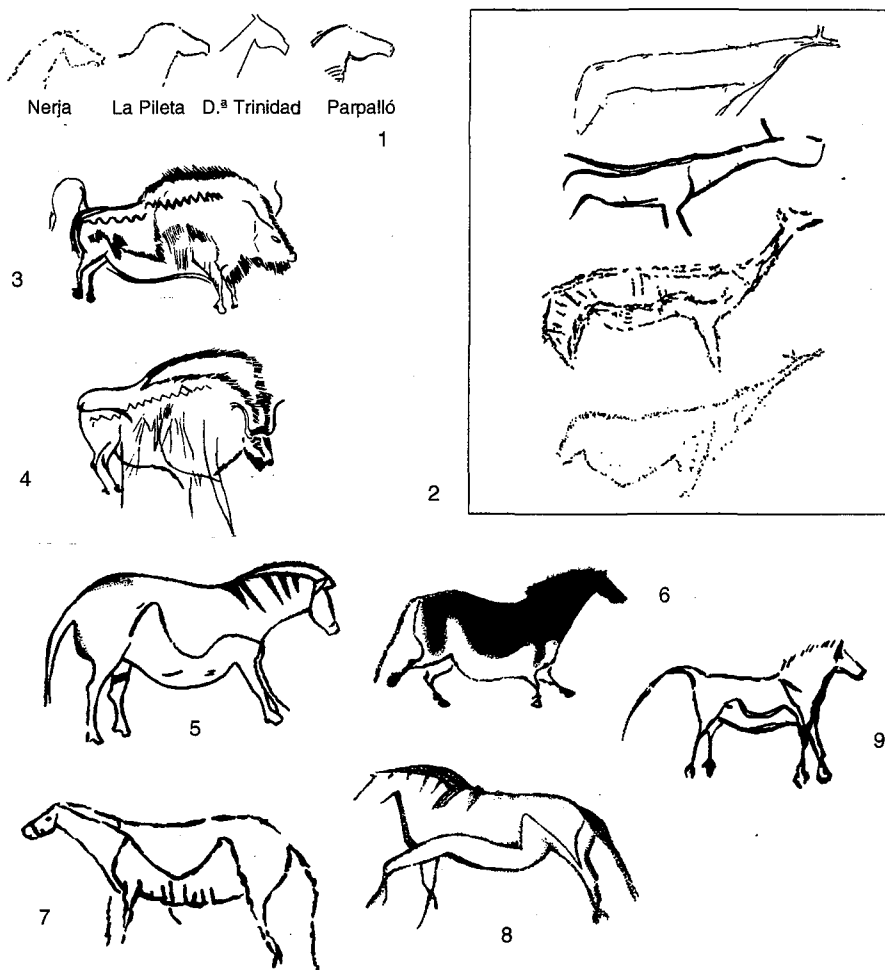


FIG. 98. *Convencionalismos.* 1) *Caballos mediterráneos.* 2) *Ciervos longilíneas y cabeza tri-lineal.* 3-4) *Zigzags dorsal en Les Trois-Frères y Altxerri.* 5-8) *Despiece en M tumbada: Ekain, Lascaux, Las Monedas, Le Portel y Niaux.*

(p. ej., ciertos caballos de Lascaux y Ekain), asimismo son muy usuales los despieces que descomponen la cabeza-cuello del resto del cuerpo, que están resueltos por medio de trazos o líneas transversales, o bien rellenando de tinta plana el tercio delantero del animal desde la vertical de la cruz, e incluso con bandas cruciales (trazos que descienden desde la cruz) y manchas escapulares que en ocasiones se integran con la crinera también detallada. Posiblemente con la intención de disociar la crinera y el flanco o acentuar distintas regiones de masas pilosas en bisontes y renos se usaron los zigzags extendidos horizontalmente o las alineaciones de puntos en el flanco, que casi son exclusivos de ambas especies —Altxerri y Trois-Frères— (Barandiarán, 1972) (figs. 76, 2 y 4; 98, 3-4).

Pero la línea o modo de despiece más popular es sin ningún género de duda la renombrada *M tumbada* (Leroi-Gourhan, 1965), que se emplea indistintamente para cualquier especie de cuadrúpedo y consiste en marcar una separación neta entre el vientre y la parte superior del animal, con un trazado que parte de la pata delantera para curvarse en la zona abdominal y tras otra inflexión conectar con los cuartos traseros (fig. 98, 5-8), de esa guisa se crea la peculiar M que destaca la diferencia de pelaje de las dos mitades longitudinales de los herbívoros. Debemos de tener en cuenta que se llevó a cabo de muy distintas maneras; o sea, simplemente se pinta o graba el trazado dentro del cuerpo del espécimen (Niaux, Las Monedas, Le Portel), se cubre de tinta plana la zona superior reservando de color la inferior con la forma en cuestión (Lascaux, Ekain), o se delimita la M con la yuxtaposición de trazos (Les Combarelles). Esta norma es tan singular que algunos estudiantes la utilizan como regla nemotécnica para retener, por ejemplo, los estilos de Leroi-Gourhan (cfr. *infra*), pues es fácil recordar que un animal con el despiece en M quiere decir «Made in Magdaleniense Medio».

3. Ideomorfos

Consideramos como ideomorfos o signos a todas las figuras geométricas o abstractas que no obtienen una concordancia con un sujeto real.

Paradójicamente y desde una óptica numérica son más abundantes y diversificados que el resto de los temas y por tanto más representativos del arte que tratamos; en ciertas cuevas son poco menos que exclusivos y en consecuencia siempre estaremos tentados de afirmar que el Arte Parietal Paleolítico se caracteriza por la plasmación de signos. Desde luego, cuantitativamente está claro que no es un arte naturalista ni figurativo animal como comúnmente se cree; por ejemplo, del análisis efectuado por Vialou (1987) de 11 cuevas magdalenenses, entre las que están las más clásicas del Pirineo, el 68,1 % de los motivos son signos simples, y en Andalucía bastantes composiciones solutrenses llegan a contabilizar en sus producciones parietales el 99-92 % de elementos ideomorfos (Sanchidrián, 1992, 1994).

Hubo un tiempo en el que se pensaba que cada signo se correspondía con la representación de un objeto material, de ahí que aún persistan en la bibliografía aquellos calificativos primigenios asignados por los primeros investigadores, como escutiforme (forma de escudo), laciforme (forma de lazo), tectiforme (pentágonos que evocaban el techo de una cabaña), claviformes (una clava) aviforme (forma de ave)...

A. Leroi-Gourhan realizó varios intentos de tipologías de la totalidad de los signos de las cavidades analizadas por él. Comenzó discriminando los motivos finos (líneas abiertas) de los gruesos (líneas cerradas o que delimitan áreas), los primeros comprenderían todos los elementos de diseño lineal, como trazos rectos, meandros, puntos..., y los segundos las figuras geométricas que deslindaban superficies cerradas: círculos, cuadrados y triángulos; a unos, los simples, les otorgó un sentido masculino y a los otros, los complejos, su opuesto femenino (cfr. *infra*).

Pero con posterioridad, al comprobar la capacidad gráfica y cantidad de puntuaciones, decide ampliar los bloques con un tercer tipo de signos, capitaneado por las diferentes posibilidades combinatorias de los puntos. Así pues, tenemos un primer grupo de signos (S1) donde están insertas las formas circulares, ovals, cuadrangula-

res, pentagonales/tectiformes, triangulares y los modelos que simulan una parte o el todo de la figura femenina, como los claviformes que se asemejarían al perfil de las mujeres estilizadas y los diseños en «punta de flecha» que aludirían a la esquematización de las vulvas. El segundo grupo de abstracciones está definido por las siglas S2, y compuesto por los ideomorfos alargados o concebidos a partir de trazos rectos, aislados o agrupados, que de alguna manera vendría a figurar elementos fálicos. El tercer y último grupo, o S3, como dijimos, aglutina a las modalidades formales elaboradas utilizando las puntuaciones como graffía, tanto un punto solitario como pares asociados, alineaciones o nubes de ellos (fig. 99).

Prácticamente todas las sistematizaciones del signario paleolítico que se han efectuado con posterioridad parten en esencia de las propuestas del autor comentado anteriormente, si bien se ha tendido a establecer los tipos en función de las morfologías y su variabilidad regional más que dejarse llevar por su presumible significado.

En esta línea están los trabajos de P. Casado (1977) y G. Sauvet. La primera autora acomete un estudio exhaustivo de los signos rupestres de la Península Ibérica, dividiéndolos en dos categorías fundamentales, según si definen figuras geométricas cerradas (categoría A) o lineales abiertas (categoría B) (fig. 100, 1). Cada una de las categorías presentan formas primarias distintas, con un total de cinco (AI-V) para la primera y dos para la segunda (BI-II). El quinteto de formas de la categoría A serían: triángulo (AI), cuadrangular (AII), ovales o elipsoidales (AIII), circular o pseudo-circular (AIV) y formas intermedias o mixtas con un saliente en alguno de sus lados mayores (AV); por su parte, las formas de la categoría B se reparten en signos confeccionados con líneas rectas y curvas abiertas (BI) y trazos más o menos rectilíneos con apéndices externos (BII). Además, las formas primarias de la categoría A a tenor de su complicación formal desarrollan diferentes tipos que se ordenan siguiendo los criterios de: figura sólo contorneada, rellena totalmente, con relleno parcial y con diversas decoraciones externas. Para la determinación de tipos del grupo BI obtiene unos subtipos cuando se combinan rectas (BI.1), cuando describen ángulos (BI.2), cuando se cruzan (BI.3) o para las curvadas (BI.4); asimismo, las versiones de BI.1 darán cuatro elementos diferentes, o sea BI.1.1 o trazo, BI.1.2 o líneas rectas, BI.1.3 o rectas agrupadas y BI.1.4 o rectas agrupadas convergentes; las versiones de BI.2 sólo tratan de los ángulos simples (BI.2.1) y los compuestos o zigzag (BI.2.2); los motivos cruzados (BI.3) adquieren tres versiones: BI.3.1 o aspa, BI.3.2 o cruzado compuesto o retiforme y BI.3.3 o cruzado transversal en retícula. Por su lado, el grupo BII (vástagos con protuberancias o decoración externa) muestra tres subtipos: BII.1 de protuberancia lateral (BII.1.1 o lateral superior y BII.1.2 o lateral central), que coinciden con los clásicos claviformes, BII.2 de terminación curvada o laciforme y BII.3 con ramificaciones (BII.3.1 o ramificación terminal —tridente— y BII.3.2 lateral —arboriforme—). A los puntos no les atribuye identidad especial, quedando encuadrados en AIV.1 o figura circular rellena.

Del mismo modo, Sauvet y Włodarczyk (1977) (fig. 100, 2), analizando la disparidad formal de los signos pleistocenos, despejan doce prototipos (graffías o claves) con sus correspondientes variables, todo acorde a un estricto criterio de morfología teórica y examinando su repercusión real expresada en cuatro regiones clásicas (España, Pirineos, Dordoña y otras zonas), advirtiendo la ausencia de determinados elementos en ciertas áreas geográficas. De esta guisa, comenzando igualmente con los motivos cerrados, tenemos los triángulos (I) con dos variables: Ia con un vértice hacia abajo y

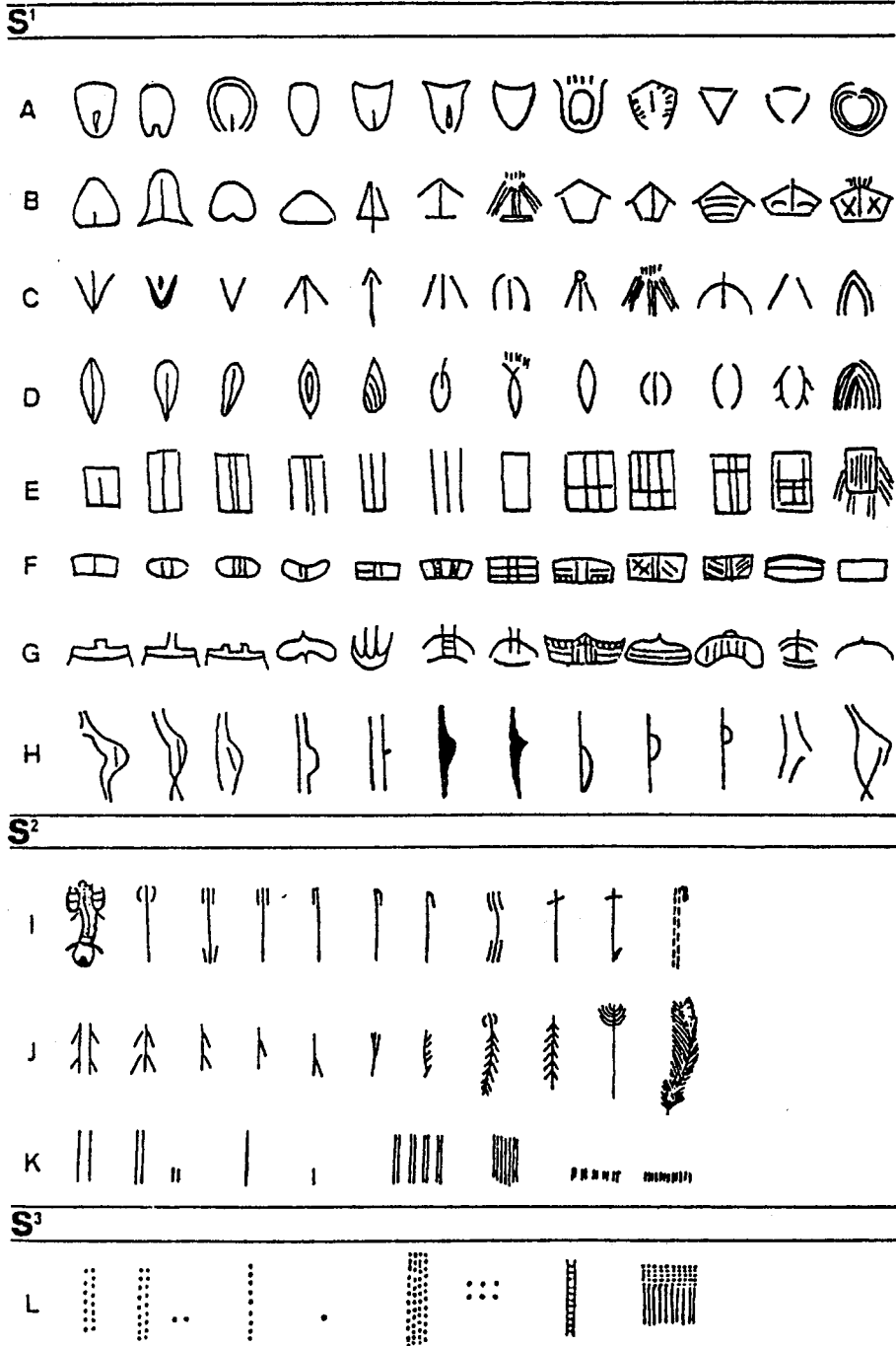


FIG. 99. Tipología de los signos según Leroi-Gourhan.

Categoría	Forma	Tipos									
A	I										
	II										
	III										
	IV										
	V										
B	I										
	II										

1

Clés	Espagne	Pyrenées	Dordogne	Autres régions	Clés	Espagne	Pyrenées	Dordogne	Autres régions

2

FIG. 100. Tipología de los signos. 1) Según Casado. 2) Según Sauvet.

Ib con un vértice hacia arriba, los circulares (II) con otras dos: IIa circunferencia completa o IIb semicircular, los cuadrangulares/rectangulares (III) con tres: en general tanto rellenos o simples (IIIa), con «flecós» o decoración externa (IIIb) y abiertos en «parrilla o peines» (IIIc); la clave IV incluye a los cuadriláteros con protuberancia, que en base a sus formas serían rectangular (IVa), triangular (IVb) y semicircular (IVc); el conjunto de los clásicos claviformes (V) también se subdivide según la forma de la protuberancia, en cuadrada (Va), triangular (Vb) y semicircular (Vc); los signos pentagonales o tectiformes (VI) tradicionales toman dos variantes, la auténtica o típica (VIa) y la abierta o pseudotectiforme (VIb). A continuación vendrían los diseños formados por líneas rectas y puntos, así los signos en flecha (VII) que pueden ser simples (VIIa) o de eje múltiple (VIIb), cuando uno de los diseños anteriores poseen más apéndices estaremos ante los signos barbados o ramiformes (VIII); dos trazos rectos convergentes crean la categoría de ángulos (IX), que puede estar con el vértice hacia arriba (IXa), hacia abajo (IXb) o delimitar un zigzag (IXc); sin embargo, si esos dos trazos se cruzan tendremos una cruz o equis (X). Por su parte, los bastoncillos o haces de trazos rectos paralelos (XI) y puntuaciones producen una acusada variabilidad formal y combinatoria, en los puntos (XII) se distinguen las alineaciones simples (XIIa) de las múltiples (XIIb) y de las nubes de puntuaciones (XIIc).

Últimamente se tiende a enjuiciar la variabilidad formal de los signos desde un enfoque cronológico restringido o al menos de órbitas territoriales más ceñidas, puesto que tipos particulares de una región distorsionan la perspectiva de las tipologías generales, así como a veces una forma especial no tiene cabida en los esquemas globales o su encuadre resulta muy forzado y por tanto los criterios dejan de ser objetivos. Pongamos un par de ejemplos. En los signos del Ariège en los Pirineos (Vialou, 1987) las puntuaciones y los motivos hechos con trazos rectos suponen bastantes variables (fig. 101, 1), como puntos aislados, en pares, en líneas, en bandas de varias hileras, etc., o trazos rectos cortos, largos, en series de dos y tres, convergentes, en aspa..., todo con una personalidad propia que ayuda a su individualización. Algo parecido sucede en Andalucía (Sanchidrián, 1994), donde es necesario aislar los diversos modelos y variantes de los diseños, entre otros los construidos con rectilíneos, con el fin de analizar las composiciones internas de los conjuntos rupestres. De esta forma (fig. 101, 2), el grupo A haría alusión a las imágenes creadas con trazos rectos, el B a aquellas que lo hacen con líneas curvas abiertas, el C serían las clásicas formas cerradas, el D las puntuaciones, el E las manchas informes y el F los diversos: escaliforme, integrado (integración trazos pareados y bandas de rectilíneos), claviforme y otros (aún por descubrir). A su vez, cada grupo ofrece formas distintas con un modelo básico y sus correspondientes variantes reales, por ejemplo, una espiral doble (B.III.2); para nombrarlas, y con el propósito de simplificar, se emplea como clave la abreviación del motivo (P = punto) o una letra lo más similar a la forma del mismo (V = ángulo), de manera que el caso de la espiral doble quedaría resumida tan sólo como E2.

También resulta oportuno que citemos los trabajos de B. y G. Delluc (1991), quienes han asimilado contados tipos de signos (rupestres y muebles), sobre todo de épocas arcaicas, a las improntas de huellas, pisadas y pistas de animales. De esta forma (fig. 101, 3), el dibujo real de una pata anterior de oso (A en la figura) estaría sintetizada en las paredes como un círculo central y varios circulitos satélites (Blanchard, Le Portel); B serían los grafitos de los osos arañando las superficies (Rouffignac, Le Portel); a la pata posterior de un oso pertenecerían los ejemplos de la letra C del cuadro (Murat,

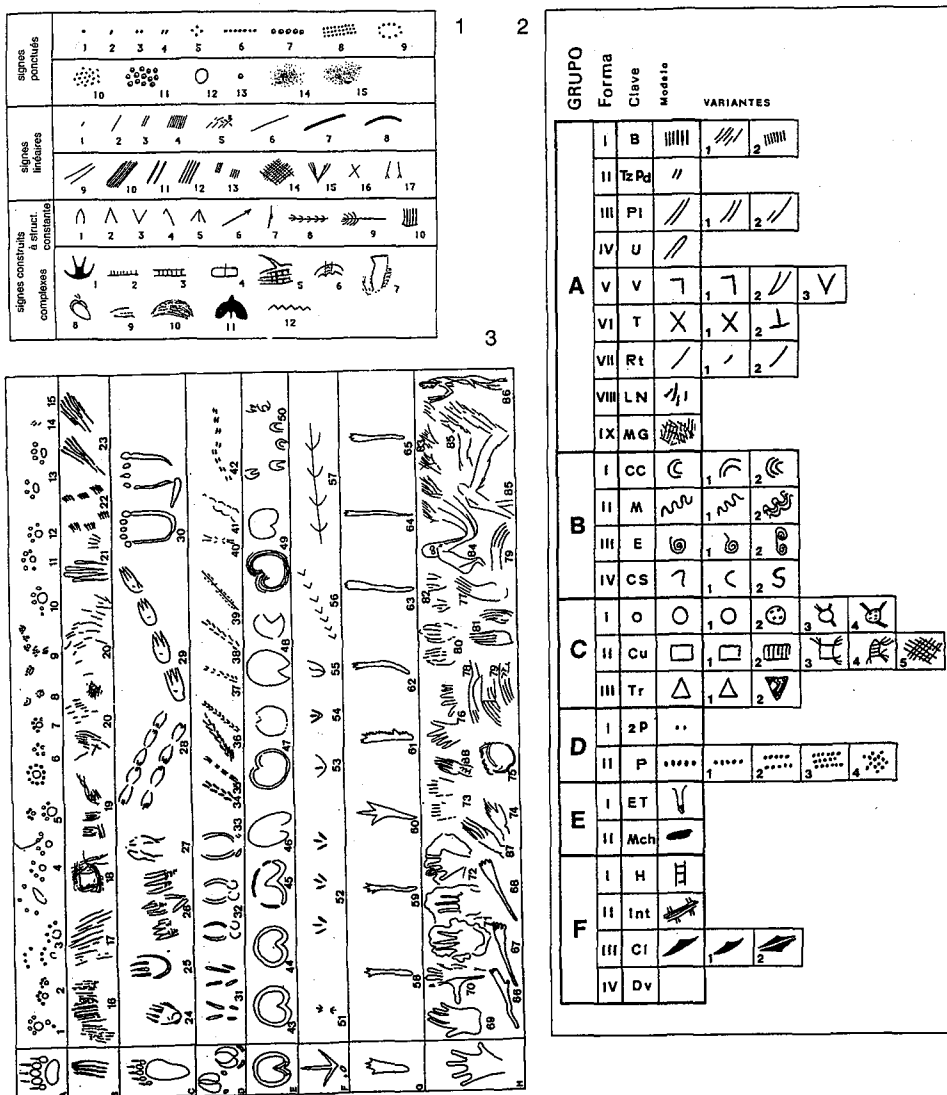


FIG. 101. Tipología de los signos. 1) Signos pirenaicos. 2) Signos de Andalucía. 3) Asimilación de signos a algunas huellas de animales.

Morín, La Pasiega); con D se designan las pisadas de los ungulados artiodáctilos (El Pendo, lámpara de Lascaux); a la vez, las improntas de équidos están representadas en E (Tito Bustillo, El Castillo, Pech-Merle); en F tenemos las huellas de pájaros (Mas-d'Azil, Bédeilhac); la pisada de una liebre sería G (Santián) y la huella humana H (Altamira, Le Portel, Niaux).

Por otra parte, hay unos pocos signos que merecen que nos detengamos sobre ellos más que nada por ser tremendamente emblemáticos en la historiografía, pero

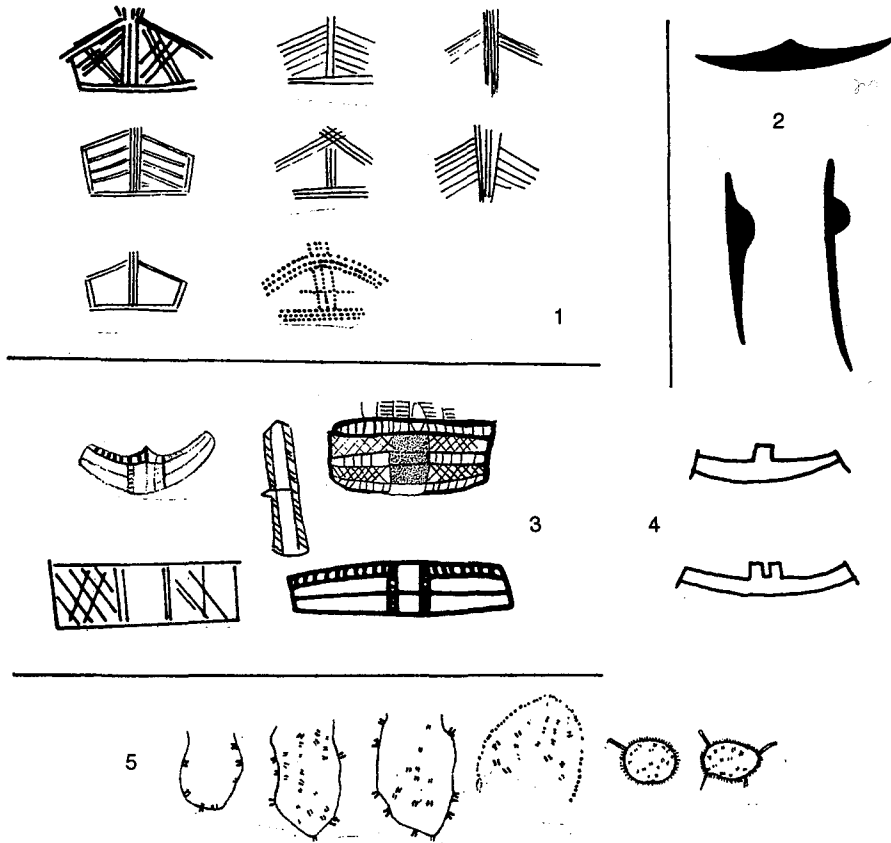


FIG. 102. 1) *Tectiformes*: pentagonales, triangulares, ramiformes. 2) *Claviformes*: el de arriba triangular, los de abajo lineales. 3) *Cuadrangulares cantábricos* con particiones internas. 4) *Aviformes* o tipo Placard. 5) «Tortugas» o circulares/semicirculares.

igualmente para evitar errores de clasificación y por las cuestiones de índole cronológicas que pueden acarrear:

— *Tectiformes* y *cuadrangulares* (figs. 102, 1 y 102, 3). Hay que tener cuidado con el término tectiforme pues su uso indiscriminado y extensivo puede llevar a confusión. En efecto, se han cometido abusos con este vocablo al utilizarlo como sinónimo de figuras en general de formas poligonales, metiendo en un mismo saco los auténticos tectiformes y a todos los tipos próximos a los rectangulares, incluso de épocas pospaleolíticas.

Los tectiformes parietales típicos (tipo VI de Sauvet) son característicos de unos pocos sitios del Perigord, cuatro cuevas relativamente cercanas: Font-de-Gaume, Bernifal, Les Combarelles y Rouffignac, están pintados, grabados y dibujados por medio de tamponados, y asociados a animales de estilo tardío (Magdaleniense Medio). Capdeville (1986) realizó una tipología en la que distingue entre los prototipos pen-

tagonales, los triangulares (igual que los pentagonales pero con ausencia de lados menores) y ramiformes, aunque estos últimos se deben de distanciar bastante de los dos anteriores que serían los tectiformes estrictos o forma de «techo de cabaña».

Por otro lado, en el Cantábrico existen unos pseudotectiformes que en realidad son signos más o menos cuadrangulares con decoración interna o particiones interiores y a veces con un apéndice (triangular o circular), llamado también «arco conopial», en un lateral mayor (tipos IV de Sauvet y AV de Casado). En el arte mueble, los trapecios rellenos con trazos imitando a los tectiformes típicos provienen de niveles del Magdaleniense reciente, sin embargo, los signos parietales rectangulares y conopiales se reparten entre momentos finales del Solutrense e inicio del Magdaleniense (un cuadrangular de Altamira ha sido datado por AMS en 15.440 ± 200 y un trazo vecino a un rectángulo con decoración interna de Las Chimeneas en el 13.940 ± 140 cfr. *infra*).

— *Claviformes* (fig. 102, 2). Bajo este nombre se viene acogiendo en la bibliografía especializada a dos morfotipos dispares, a pesar de que Breuil ya los diferenciara en su momento. De este modo, tendremos que separar los *claviformes triangulares* clásicos de Altamira, La Pasiega, Tebellín, Tito Bustillo, Las Aguas y La Pileta (tipo BII.1.2 de Casado) de los *claviformes lineales* de, por ejemplo, Pindal, Cullalvera, Niaux, etc. (tipo BII.1.1 de Casado). Los primeros suelen estar pintados en rojo a tinta plana y manifiestan una forma global triangular (como triángulos de laterales cóncavos) y orientación horizontal, en ocasiones configuran motivos dobles yuxtapuestos por el lado mayor y los apuntamientos hacia el exterior; se entienden propios de la primera mitad del Magdaleniense. Los segundos consisten en un vástago central con una protuberancia o abultamiento lateral, por lo común circular, surgiendo habitualmente del tercio superior; éstos fueron comparados por Leroi-Gourhan con los perfiles femeninos esquematizados de las colecciones mobiliarias del Magdaleniense Superior (Leroi-Gourhan, 1965; González Sainz, 1993).

En su caso, atendiendo a una supuesta evolución formal, se han calificado como claviformes a los signos cuadrangulares/elipsoidales con apuntamiento o arco conopial, pero al fin y al cabo son cuadrangulares y aunque sin negarles sus especificidades así como ciertas afinidades sería conveniente disociarlos de los claviformes triangulares clásicos.

— *Aviformes o tipo Placard* (fig. 102, 4). Asimismo, se les ha denominado alguna vez tectiformes y más frecuentemente aviformes por asemejarse a la simplificación de un pájaro, pero los ejemplares descubiertos en el yacimiento de Placard permitieron su encuadre cronológico preciso en el Solutrense —en torno al 20 ka— (Clottes *et al.* 1990), de ahí que se premie este hecho con su epónimo: signo tipo Placard. Están diseñados a partir de un eje horizontal (trazo o rectangular alargado) cuyos extremos inflexionan en ángulo recto y con un saliente superior en la parte media. Aparecen, tanto pintados como grabados, en muy contadas cavidades: Pech-Merle, Cournac, Placard y en versión menos elocuente en Lascaux.

— *Tortugas* (fig. 102, 5). El vocablo fue acuñado por Breuil cuando estudia la cueva de La Pileta, si bien advierte que es totalmente convencional. Jordá los califica recintos o sacos y Casado los clasificó como formas circulares con decoración externa-interna (AIII.3 y AIV.3), se corresponden con nuestra forma O1-4. En síntesis,

serían elementos circulares o semicirculares con distintos grados de complicación decorativa: circunferencias simples, rellenas de cortos trazos dobles, con apéndices externos y/o contorneadas de series continuas de tracios paralelos hacia fuera. En la actualidad nada más están localizados en La Pileta y Navarro, pintados en rojo en ambas cavidades, en fechas alrededor del Solutrense avanzado.

Ya Leroi-Gourhan, Laming-Emperaire, Jordá y Sauvet apreciaron la distribución regional de ciertas categorías de signos rupestres, cuestión que los primeros interpretaron como marcadores étnicos, emblemas, señales de pactos y alianzas, algo así como insignias distintivas de cada grupo humano a nivel local. Lo que sí está claro es que varias imágenes abstractas complejas encuentran un área geográfica y cronológica muy restringida; en concreto, esto parece notorio en los tectiformes parietales y los rectangulares simples que quedan limitados a la zona del Perigord y en cambio los cuadrangulares con decoración o partición interna serían característicos del Cantábrico; por su parte, los signos aviformes o tipo Placard nada más fueron representados en Quercy y Charente, los claviformes típicos en el Ariège y el Cantábrico, y los tipos tortugas u O4 en Andalucía.

Pero en definitiva, y a modo de resumen, habría que retener la circunstancia de que el temario de signos, en sus múltiples modalidades, consigue una vigencia plena y significativa durante el Pleistoceno, o sea, recorre toda la horquilla temporal en la que se desarrolla el arte parietal paleolítico, desde el Auriñaciense hasta el Magdaleniense Superior; igualmente los ideomorfos fueron plasmados en todas las regiones y con todas las técnicas reconocidas, aunque hay zonas con más abundancia y otras con menos (p. ej., son escasos en el País Vasco durante el Magdaleniense y numerosos en el Solutrense del Mediterráneo hispano) y tan sólo no se dejan ver muy nítidos en los abrigos que conservar figuras en bajorrelieves. Hoy, como dijimos, tendemos a analizar las peculiaridades de los ideomorfos desde criterios sincrónicos y regionales pues, al margen de los evidentes contactos multizonales, coexisten prototipos comunes y formas de hacer recurrentes en áreas específicas en momentos particulares.

Para terminar, citaremos unos elementos gráficos que en esencia no integrarían el capítulo de signos pero que se revelan bastantes indescifrables; han sido calificados como arabescos, trazos parásitos o líneas indeterminadas. Son marañas de trazos pintados o grabados inescrutables, entre los que podemos despejar los *contornos inacabados* (paneles con líneas que recuerdan las curvas cérvico-dorsales incompletas de animales o motivos faunísticos inconclusos) y auténticos lienzos que materializan trazados aparentemente anárquicos e incoherentes (grabados de Doña Trinidad de Ardales y Lascaux, y en rojo en Carriot).

CAPÍTULO 15

ARTE Y ESPACIO

Cuando visitamos un sitio, sobre todo una cueva, decorado durante el Pleistoceno, lo primero que nos llama la atención al contemplar aquel amasijo de animales es la ausencia total de elementos del paisaje, o sea, estamos ante lo que percibimos como una manada de caballos o bisontes, pero no hay nada que nos haga saber donde se encuentran, si en una pradera, cerca de un bosque o en las inmediaciones de una zona montañosa. Con la escasa luz que los ilumina, somos conscientes de que estamos viendo animales, animales que intentamos identificar con los nombres de las especies faunísticas que conocemos (búfalo, toro, caballo...), pero también reparamos en otros sujetos cuadrúpedos que no alcanzamos a nombrar y por supuesto se nos han pasado totalmente inadvertidos en una primera mirada los motivos más abundantes, es decir, los signos; sólo nos hemos percatado de aquello que nuestros esquemas mentales reconocen, lo que nos es común, los diseños a los cuales podemos encajar en algunos de nuestros clichés. Las figuras parecen como si flotaran sobre las caprichosas formas rocosas de un medio oscuro y húmedo, ajeno a nosotros y en el que nos hallamos incómodos. Los animales «van» para allá y para acá, hacia arriba y hacia abajo, se imbrican, se superponen unos encima de otros..., produciendo una enloquecedora sensación de caos, de desorden general, una anarquía abigarrada de líneas y manchas.

Pero todo esto no es más que una impresión, puesto que tanto el continente como el contenido mantienen un orden, obedecen a unos esquemas en la concepción de las imágenes y el espacio, reglas que hoy comenzamos a despejar. En efecto, los soportes, las técnicas y los temas se conjugan entre sí para ofrecernos el monumental espectáculo del Arte Rupestre Paleolítico. A continuación pretendemos exponer las maneras que esos tres elementos, de forma combinada, tienen de mostrarse en las cavidades subterráneas y en los lugares rocosos donde llega la luz solar.

1. **Articulación de las figuras**

Han sido bastantes los investigadores que se han preocupado en deducir las unidades gráficas y los parámetros compositivos que encierra el arte parietal (Barrière *et al.*, 1986; Leroi-Gourhan, 1965. Sauvet y Włodarczyk, 1977-1995; etc.). A tenor de los conceptos y valores métricos de Barrière y colaboradores, tendremos las siguientes definiciones:

— *Panel*. Un panel sería el agrupamiento de figuras aisladas del resto de la decoración del espacio rupestre. Puede presentar una única figura o varios metros de desarrollo. Para desglosar dos paneles próximos nos fijaremos en los relieves naturales del soporte o en parámetros métricos convencionales, esto es: entre dos grupos de figuras representadas en paneles diferentes, la distancia que las separa será igual o superior al desarrollo longitudinal del grupo más pequeño. Los paneles se subdividen en tres tipos: amplios, cortos (restringidos en un soporte estrecho, por ejemplo, un pliegue parietal) y nichos (pequeñas concavidades naturales de la roca).

— *Friso*. Acumulación de figuras o «escenas» sobre una superficie por lo general más larga que ancha, dicho de otro modo, cúmulo de figuras sensiblemente de la misma talla, dispuestas sobre una misma base ficticia (sobre un mismo nivel) separadas por un espacio igual o inferior a la mitad de la longitud de dos figuras sucesivas, presentando los mismos caracteres técnicos, estilísticos y cronológicos.

Manifiestan tres acepciones:

- a) *Friso homogéneo*. Formado por figuras de la misma especie (p. ej., fig. 87, 1).
- b) *Friso heterogéneo*. Formado por figuras de especies diferentes (p. ej., fig. 123, 2).
- c) *Friso complejo*. Formado por la sucesión de figuras colocadas en direcciones diferentes, pero todas en el mismo nivel.

— *Afrontamiento*. Afrontar dos animales cara a cara. Para que exista afrontamiento debe darse: la misma técnica, el mismo estilo y la misma cronología, pues pueden aparecer falsos afrontamientos a través de la agregación consecutiva de imágenes a lo largo del tiempo o la adecuación de una figura en un espacio libre por un artista posterior.

Se distinguen cuatro tipos de afrontamientos fundamentales:

- a) *Afrontamiento homogéneo*. Compuesto por figuras de la misma especie (p. ej., fig. 105, 7).
- b) *Afrontamiento heterogéneo*. Compuesto por figuras de especies diferentes.
- c) *Afrontamiento complejo*. Un tercer elemento se intercala entre el afrontamiento. Puede ser un relieve natural, otra figura, etc.
- d) *Afrontamiento múltiple*. Cuando se afronta una serie de figuras, casi siempre en disposición geométrica vertical (hilera de figuras emplazadas de arriba abajo), a otra de distinto sentido.

Algunos aspectos de lo que estamos tratando fueron examinados con minuciosidad por Leroi-Gourhan (1983), a quien seguiremos a continuación:

— *El campo manual*. Consiste en el ámbito espacial abarcado por una persona sin variar de posición, es decir, el área de la superficie rocosa a la cual puede acceder el sujeto frente al soporte, utilizando uno de los brazos como radio y sólo con movimientos de pie y de rodillas, sin desplazamientos laterales. Leroi-Gourhan confirma la validez del concepto al comprobar que el 70 % de los animales rupestres obtienen medidas de eje longitudinal entre 25 y 80 cm y el radio del campo manual se cifra entre los 30-40 cm. Claro está que el campo manual es un concepto teórico, que pierde valor cuando el/la artista trabaja sobre bóvedas bajas o en conductos bajos y estrechos, en los que los criterios necesariamente se modifican y

atenderemos a las posturas físicas adoptadas por los/las ejecutantes en función del espacio en cuestión, de manera que trabajaron desde tendidos sobre el piso hasta subidos en andamios.

A raíz del campo manual, el autor mencionado propone tres tipos de organización de las figuras en un mismo panel: *a*) figuras en yuxtaposición amplia (la distancia que separa a las figuras es superior a la longitud media de los animales plasmados), *b*) figuras en yuxtaposición estrecha (cuando la separación es inferior a la longitud media) y *c*) figuras superpuestas (cuando el soporte es muy limitado e impone que las figuras se solapen, al menos algo). Hay que advertir que la tercera forma, figuras superpuestas, se refiere a las superposiciones sincrónicas y no a los sucesivos añadidos en el tiempo de figuras sobre una misma pared y que casualmente llegan a tocarse. Las superposiciones sincrónicas son un recurso plástico del paleolítico que no se explican por la premura de espacio, pues en ese caso el/la artista podría haber reducido el tamaño de los motivos para que no se topasen. A partir de la idea de superposiciones sincrónicas, Leroi-Gourhan plantea dos hipótesis: 1.º) el arte paleolítico no es narrativo, ya que para que una escena de caza se comprenda las figuras deben estar yuxtapuestas, no superpuestas; 2.º) la necesidad imperiosa de agrupar a las figuras en los esquemas compositivos de los/as artistas.

— *Enquadre*. Hay ocasiones en las que los/as autores/as delimitan el espacio y enmarcan la primera figura de un panel abarcando el área natural, pero también, sobre todo cuando representan pocos animales, procuran enmarcar las figuras en base al espacio disponible del soporte (p.ej., el campo liberado por un pliegue de calcita —fig. 94, 7—) y a veces por esa causa se ven obligados a poner los animales en vertical con respecto a la nivelación horizontal del piso de la cavidad, independientemente de que la posición rampante de la fauna sea una fórmula de composición y en algunas cuevas casi una convención constante.

— *Simetría*. Leroi-Gourhan establece tres ejemplos de simetría: de *espejo*, dadas en las composiciones de afrontamiento, la gran mayoría de las veces entre dos individuos homogéneos pero en otros casos en manadas (como las hileras de mamuts de Rouffignac, o los bisontes frontales de Chauvet); de *masas*, el supuesto eje de simetría equilibra a un conjunto de animales heterogéneos pero de similar masa corporal, lo cual crea armonía y equilibrio (p. ej., las mujeres de La Magdelaine, una sobre un caballo y la otra sobre un bisonte, o un diedro de Las Monedas con una pareja caballo y reno ocupando ambas caras), y *oblicua*, grandes composiciones que se colocan según líneas oblicuas paralelas estando el eje en la mitad (p. ej., panel de los caballos de Ekain o el Friso Negro de Niaux).

— *Figuración del suelo*. Cuando admiramos un gran panel creemos que los animales están como flotando sobre un universo de roca, pero hemos visto que el/la artista busca frecuentemente el enmarque y la integración con el soporte incluso por medio de los relieves naturales que le evocan a la anatomía animal; además de esto, con bastante asiduidad deja ver las líneas de suelo donde se apoyan las figuras, si bien es verdad que ese suelo no fue materializado por el/la autor/a, es decir, nunca se figuró de modo explícito, pero se percibe en dos versiones: líneas *ficticia* y *natural*. La primera la determinan las composiciones en hileras o afrontamientos, pues aun que no tengan patas los animales siguen una misma alineación imaginaria que queda

clara y sugerida por la composición. La segunda es a la inversa, las figuras se acomodan a la orientación expresada por un accidente natural de la roca, como una grieta, una arista, etc., que puede ser horizontal o en otro sentido, adoptando los animales en esta última circunstancia posturas extrañas, como los bisontes de Santimamiñe que están verticales al seguir unos pliegues parietales.

— *Animales en posición insólita.* Por regla general los animales están horizontales a tenor de la postura normal del espectador, acordes con una línea de suelo imaginaria o natural, sin embargo, en otras ocasiones encontramos animales verticales y sobre todo de los que están en los techos resulta difícil deducir sus orientaciones. Los especímenes verticales pueden obedecer a las necesidades emanadas del propio soporte, que obliga a ese encuadre siguiendo la línea de suelo natural, o al aprovechar relieves y aristas para integrar la figuras (p. ej., pequeño bisonte rampante de Niaux —fig. 77, 4—), pero asimismo tenemos ejemplos sin explicación aparente que podrían ser entendidos como «teatralización» o sistemas convencionales de disposición (figs. 118, 3; 120; 124, 1; 126, 1; 131, 1; 135, 3).

— *La perspectiva* (fig. 103). Es la técnica gráfica geométrica que trata de representar en un plano bidimensional la visión tridimensional de un objeto en el espacio. En el arte paleolítico es un recurso muy usado que alcanza perfecciones inusuales, aunque a veces desde nuestra óptica lo consideremos forzado e irreal, pero esto se debe más que a la incapacidad artística a convenciones o al interés de figurar el motivo animalístico con los atributos que lo caracterizan; en la mayoría de los casos el/la artista del Pleistoceno no persigue copiar la realidad, sino que su arte está sujeto a normas convencionales. Una de esas normas obsesivas sería la plasmación en perfil de los animales y en muy contados ejemplos la visión frontal de las cabezas.

Distinguiremos dos variantes básicas de la perspectiva, en virtud de la realización de un único espécimen o de varios, o sea, la perspectiva individual y la perspectiva en grupo o colectiva (Barrière *et al.*, 1986; Leroi-Gourhan, 1983; Aujoulat, 1993):

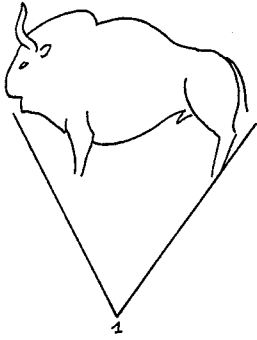
Perspectiva individual. El abate Breuil, fijándose en los animales cornúpetas, definió varios tipos de perspectivas que aún hoy continúan en cierto grado vigentes y a las que incluso les otorgó determinado valor como marcador cronológico, aspecto hoy cuestionado.

- a) *Perfil absoluto.* Silueta de animal representando una sola extremidad por par.
- b) *Perspectiva normal.* Cuando la figura, habitualmente de perfil, ofrece cuernos y patas con implantación anatómica correcta.
- c) *Perspectiva torcida.* Cuando la figura presenta su cuerpo/cabeza de perfil y las cuernas están de frente.
- d) *Perspectiva semitorcida.* Cuando la cabeza está de perfil y uno de los cuernos también, pero el otro de frente.

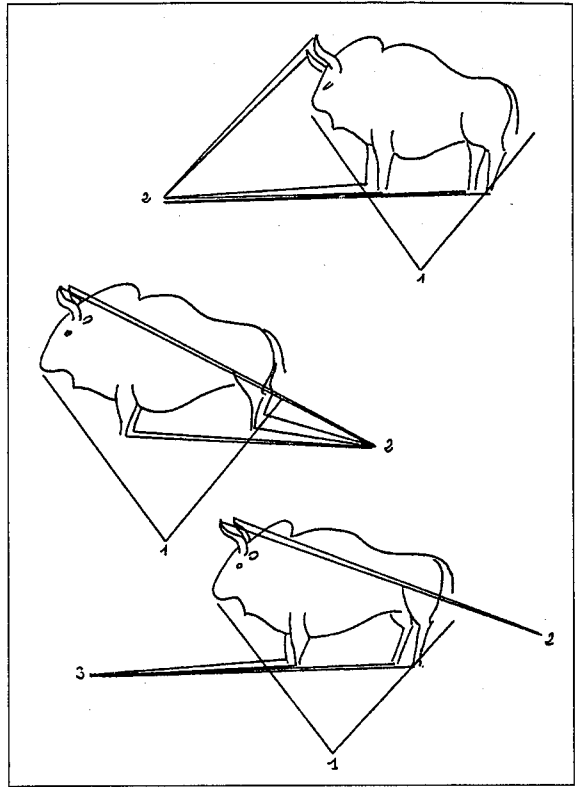
No obstante, en la actualidad, resultan mucho más objetivos los módulos establecidos por Leroi-Gourhan (1983):

- a) *Perfil absoluto.* Grado cero de perspectiva. La figura está vista desde una infinidad de puntos sobre una línea paralela al objeto, por tanto el animal está colocado de perfil mostrando su silueta.

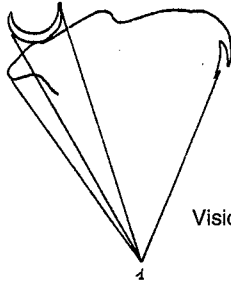
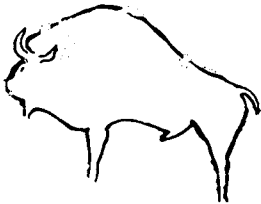
PERFIL ABSOLUTO



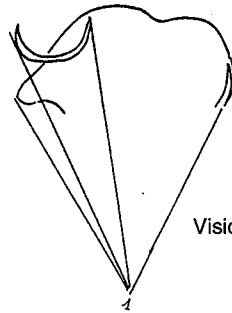
PERSPECTIVA NORMAL



PERSPECTIVA TORCIDA



Visión plana



Visión en perspectiva

ORIENTACIÓN CONVERGENTE

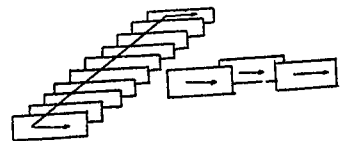
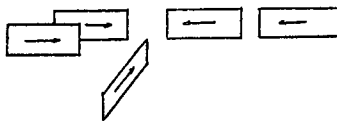


FIG. 103. *Perspectivas.*

- b) *Perspectiva bi o pluriangular opuesta (realismo intelectual)*. Las diferentes partes del sujeto pueden ser vistas desde cuatro lados a la vez, pudiendo presentar una proyección de 180°, si bien hasta ahora está ausente en el arte paleolítico europeo.
- c) *Perspectiva biangular recta*. La figura es vista alternativamente de frente y de perfil, las distintas partes presentan una proyección de 90°. Es la perspectiva torcida de Breuil y corresponde al trazado más explícito al figurar cada parte del animal desde el ángulo más fácil para su identificación. Un ejemplo claro sería la confección del cuerpo en perfil absoluto y la cornamenta en visión frontal.
- d) *Perspectiva biangular oblicua*. La proyección es de unos 45° y se asimila a la perspectiva semitorcida de Breuil: el cuerpo prosigue de perfil pero la cornamenta se «tuerce» de manera que es posible distinguir el par de astas.
- e) *Perspectiva uniangular*. Un solo punto de vista ligeramente hacia delante o detrás del individuo, de modo que se aprecia toda la anatomía del animal de forma real, no es necesario deformar los atributos anatómicos para identificar los rasgos del cuadrúpedo. Coincidiría con una perspectiva veraz o «realismo fotográfico».

Pero debemos además diferenciar entre las representaciones planas y las representaciones en perspectiva que matizan las propuestas anteriores: a) Representación plana: visión plana en perfil absoluto, visión plana torcida; b) Representación en perspectiva en función de los distintos planos que determinan las implantaciones de los diferentes partes anatómicas del animal, por ejemplo, primer plano cornamenta y patas de un lateral, segundo plano el cuerpo y la cabeza, y tercer plano la otra cuerna y las extremidades del otro lateral (Barrière *et al.*, 1986).

Perspectiva colectiva. Independientemente de la forma de representación de cada imagen, la composición de diversas figuras puede ayudar a la búsqueda de la perspectiva, que a la vez contribuye a despejar el carácter voluntario y significado de un agrupamiento de motivos:

- a) *Ocultamiento parcial* o recubrimiento reservado. Una figura es realizada incompleta por encima de otra plena, dando la sensación de dos o más planos (p. ej., caballos de la fig. 117).
- b) *Orientaciones convergentes*. La disposición de varios cuadrúpedos, orientados en distintos sentidos pero hacia un eje o punto común, permite deducir cierto marco de profundidad y hablar de «escena» (p. ej., fig. 125).
- c) *Diferencias de formato*. La representación de animales en distintos tamaños se usa, en ocasiones, como plasmación de un espacio tridimensional: alejamiento en diferentes planos de los motivos.

En relación con la perspectiva no dejaremos olvidado un fenómeno muy particular que demuestra, entre otras cosas, la maestría alcanzada por los/as artistas del Pleistoceno. El hecho en cuestión trata de algunos ejemplos notables de *anamorfosis*, o la percepción de proporciones correctas o deformadas según el punto de visión. Todos hemos estudiado las correcciones ópticas que Fidias impuso al Partenón en la Acrópolis de Atenas, doblando el estilobato, inclinando y engordando columnas, etc., pues bien, el procedimiento plástico ya fue experimentado en el Paleolítico tardío.

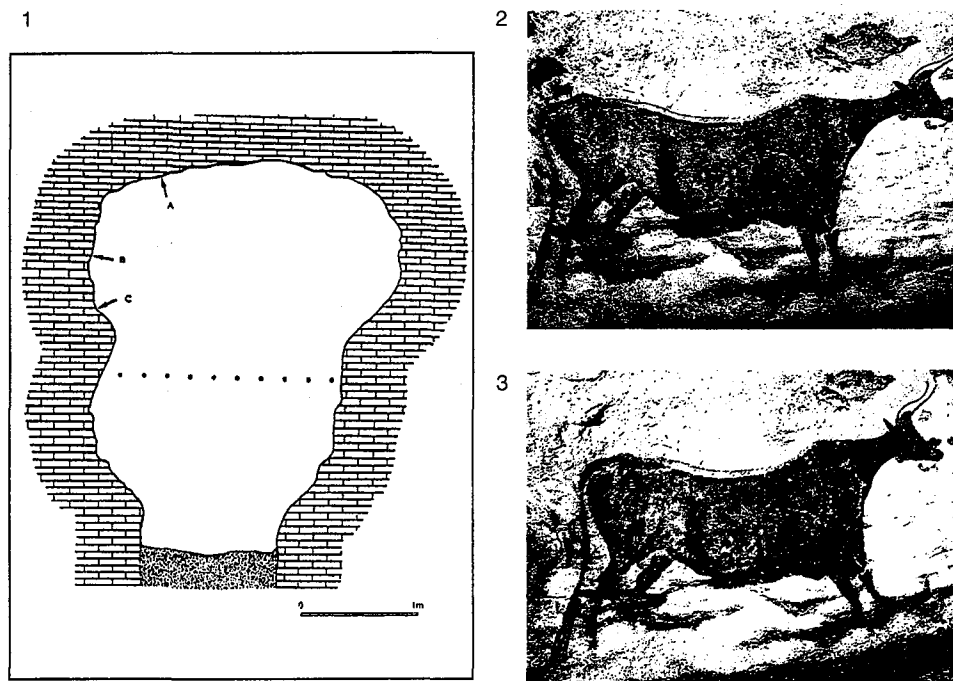


FIG. 104. *Ejemplo de anamorfosis.*

Un caso lo atestiguó Breuil en una galería muy estrecha de Le Portel que impedía la visión frontal de un caballo, al cual el/la autor/a estiró sus dimensiones. Pero el de mayor espectacularidad se halla en el Divertículo axial de Lascaux (Aujoulat, 1985), donde un uro se pintó a tres metros y medio del piso con apoyo de una estructura de madera, de forma que parte de la figura se acopla a la curvatura de la bóveda discurrendo el resto por la pared (en la fig. 104, 1 la letra A corresponde a la cruz del animal, la B a la papada y la C al extremo de la pata delantera derecha), el/la pintor/a deformó desde su posición la anatomía del cuadrúpedo (fig. 104, 2), de manera que un espectador desde el suelo de la cueva contempla la obra con proporciones correctas (fig. 104, 3).

— *Animación* (fig. 105). Los rasgos que hacen alusión al movimiento de la fauna y a ciertas actitudes de los animales están revelados en bastantes lienzos rupestres, incluso en ocasiones utilizados como mecanismos compositivos que ayudan a inferir observaciones etológicas.

Leroi-Gourhan (1983) propuso tres factores básicos de animación en las figuras zoomorfas: *a) animación nula*, cuando el ejemplar no adquiere ningún tipo de animación, los especímenes están estáticos en actitudes impasibles, sólo podemos identificar la figura como animal y a lo sumo la especie a la que pertenece; *b) animación segmentaria*, los animales se muestran moviendo una parte de su anatomía (p. ej., cabezas vueltas), y *c) animación coordinada*, el animal presenta un equilibrio anatómico

como consecuencia de la expresión del movimiento, en síntesis todas las partes del animal armonizan a través de la animación en comportamientos agresivo, sexual, cinético o anecdótico.

A partir de aquí, Crémadès (1993) ha profundizado en la cuestión y precisa los siguientes caracteres: representación del movimiento y animación sugerida.

La *representación del movimiento* viene establecida por la animación de algunos atributos anatómicos. Así, tenemos:

1) *Patas*. El movimiento de las patas de los animales evidencian posturas de marcha, los caballos pueden ir al trote (fig. 105, 1) y al galope (ambos pares de miembros extendidos (figs. 88, 3 y 105, 2); cuando las cuatro extremidades están replegadas (fig. 105, 3) podría interpretarse como saltando o también recostado (bisontes de Altamira, cáprido de Hornos de la Peña, cierva de La Griega); muy rara vez cabe hablar de caídas y algún que otro caso extraño como el reno de Trois-Frères —fig. 105, 4—, con las patas posteriores hincadas y las delanteras en movimiento.

2) *Cabeza*. Las cabezas pueden aparecer en bajo en relación al eje horizontal del animal, indicándonos una postura de beber o pastar (bisonte de Pindal —fig. 86, 1—, caballo de Lascaux —fig. 88, 1—). Asimismo, son muy numerosas las cabezas al revés, mirando hacia atrás, con ejemplos de casi todas las especies que conforman el bestiario (bisonte de Altamira, ciervo de Peña de Candamo, etc.) (figs. 75, 6; 96, 1; 116, 4; 119, 1; 131, 2 y 137, 5).

3) *Rabo*. Las posturas son muy diversificadas, al aire o al mismo nivel que la línea dorsal aludiría al desplazamiento veloz, sin embargo, levantado y curvado en arco manifestaría conductas de preacoplamiento.

4) *Actitudes particulares*. Serían la combinación de varias partes del cuerpo con independencia de que la acción sea coordinada; por ejemplo, bisonte tumbado y cabeza vuelta de Altamira, hombre tirándose al agua de Los Casares, etc.

Por su lado, la *animación sugerida* estaría puesta de relieve por:

1) *Contornos múltiples*. Algunas figuras animales están dotadas de varios contornos multiplicados, distintos a los ocultamientos parciales, sobre todo en la mitad delantera y la mayoría centrados en el cuello-cabeza, y en las patas. Es como si el/la artista hubiera usado la descomposición del movimiento en etapas con un sentido «cinematográfico» o de comic (figs. 105, 5 y 117). Además, en algunos sitios de Foz Côa se recurre al dibujo total de la cabeza en una secuencia gestual completa, por ejemplo los caballos de Canada do Inferno y Penascosa, y el cáprido de Quinta da Barca (figs. 105, 6 y 137, 4).

2) *«Escenas narrativas»*. Cuando se asocian dos o más animales estáticos podrían evocar una «escena» o «animación temporal», es decir, la composición sugiere la animación, como en el afrontamiento de dos cérvidos indicando el enfrentamiento pre-copular entre machos de Les Combarelles (fig. 105, 7) o el desplazamiento en manada de una hilera de mamuts de Rouffignac (fig. 125, 1 y 3). Al mismo tiempo, aunque son infrecuentes, hay superposiciones de acoplamientos claros (bisontes grabados en Altamira —fig. 105, 8— y caballos en bajorrelieves de Chaire à Calvin —fig. 123, 1—) y en Covaciella se ha descrito una escena de preacoplamiento entre una hembra y dos machos de bisonte.

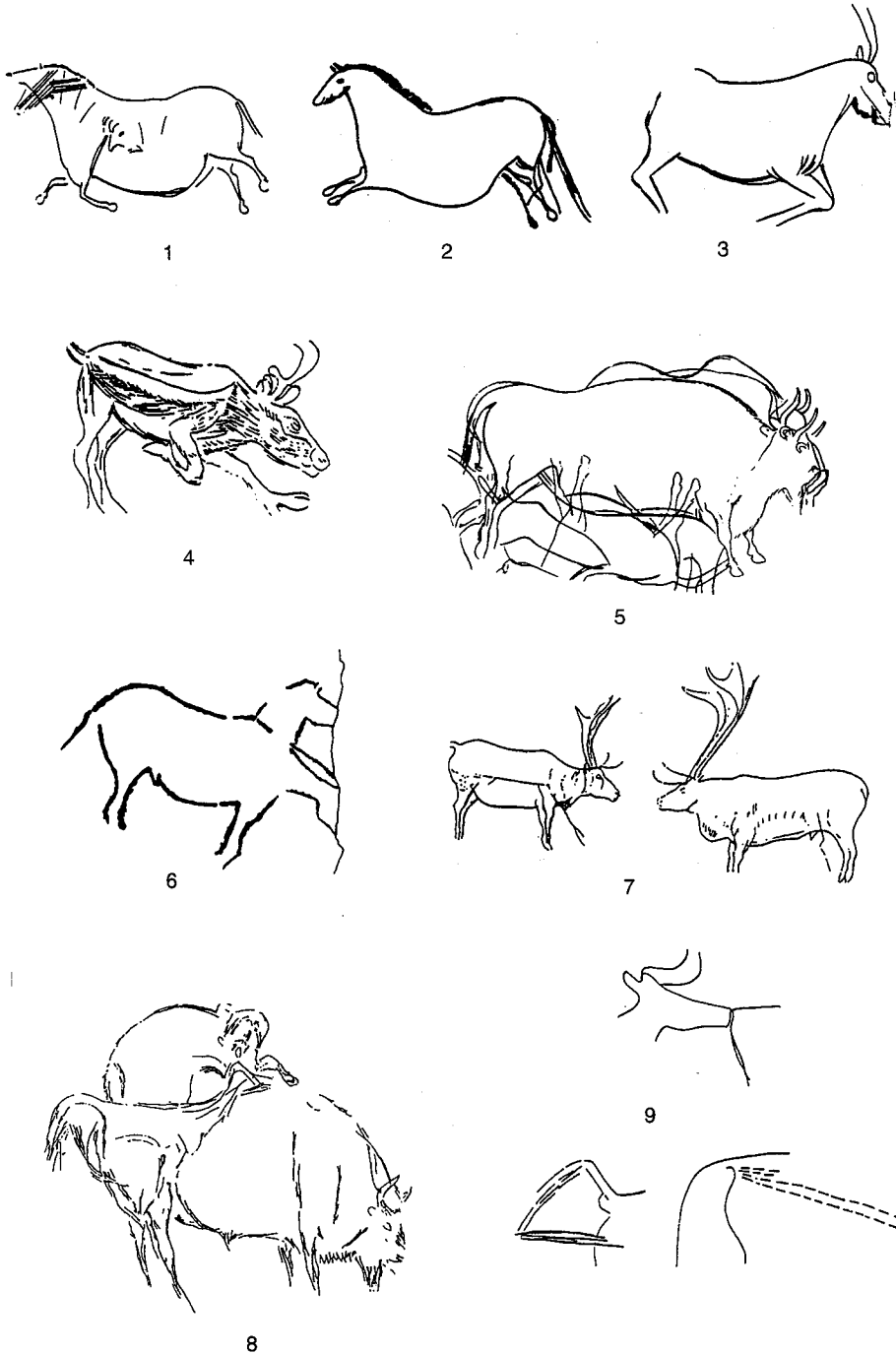


FIG. 105. Animación.

3) *Expresión funciones vitales.* Unos simples trazos dispuestos próximos a los orificios corporales pueden resultar muy significativos e insinuar con gran expresividad vómitos, orina, fluidos, etc. (fig. 105, 9). Según Barandiarán (1984), la mayor parte de los documentos al respecto proceden de obras fechadas en el Magdaleniense, tanto en versión mobiliar como parietal, pero advierte sobre las interpretaciones descuidadas, pues si bien existen representaciones nítidas de lenguas, expulsión de líquidos, emisión de aliento..., también es verdad que es bastante usual la asociación directa de signos complejos partiendo de la boca de los animales.

2. El concepto de santuario según Leroi-Gourhan

Ya vimos cómo Leroi-Gourhan (1965, 1983) estableció una tabulación y clasificación de los temas parietales a partir de un conjunto importante de cuevas decoradas de Francia y España, que no de todas las conocidas en aquel momento. Con esta cuantificación alcanzó una población estadística suficiente como para poder examinar los componentes figurativos (cfr. *supra*), los cuales quedaban definidos por zoomorfos, antropomorfos y signos. En el cómputo no tuvo en cuenta el número de veces que aparece representado el motivo, de manera que en un panel donde hubieran varios bisontes y dos caballos en la tabla estaría reflejado como una unidad respectivamente para las dos especies. La primera conclusión que obtiene es que entre el bisonte/uro, el caballo y los signos asumen el 55 % de la producción gráfica, con lo cual el arte parietal manifiesta una jerarquización numérica donde esas imágenes ostentan una carga importante.

Así pues, en relación a los animales y en orden a la frecuencia numérica despegó tres conjuntos faunísticos cuantitativamente decreciente: 1.º) caballos y bovinos (bisonte-uro); 2.º) cérvidos, cabras y mamut y 3.º) «animales peligrosos» (carnívoros, osos y rinocerontes). A tenor de las cantidades agrupó y designó con una letra a las diferentes especies:

- *Grupo A:* sólo lo constituye el *caballo*. Suma cerca del 30 % de los zoomorfos rupestres y prácticamente está presente en todas las cuevas o sitios decorados.
- *Grupo B:* está integrado por los bovinos, que por otra parte también consiguen casi otro 30 % de los animales totales. *B1* sería igual al *bisonte* y *B2* al *uro*; los dos, o uno u otro, ocupan del mismo modo casi todas las cavidades.
- *Grupo C:* este grupo revela una disminución drástica en las frecuencias, con porcentajes que nada más rondan del 9 al 5 % y su papel en las cuevas parece ser muy desigual, abundando en unas y ausentes en otras. Incluye las especies siguientes, con la clave *C1* se nombran a los cérvidos, separando los machos (*ciervo = C1a*) de las hembras (*cierva = C1b*) por su fácil determinación y al percibir un rol distinto entre ambos; *C2* sería el *mamut*, *C3* los *cápridos* y *C4* el *reno*.
- *Grupo D:* con cifras que apenas llegan al 2 % hallamos los otros pocos zoomorfos del bestiario rupestre, y continuando con la tónica de asignarles una letra y un número para su identificación cómoda, tendremos: *D1 = osos*, *D2 = carnívoros* y *D3 = rinocerontes*.

El resto de la fauna figurada reduce su presencia en las cuevas a cantidades mínimas, con porcentajes inferiores al 0,5 %, lo que da lugar a considerar su existencia como anecdótica, siempre desde una óptica cuantitativa. Esas especies son las figuras fantásticas, mezcla de varios animales o irreales, y los antropomorfos bestializados, en definitiva los llamados *monstruos* = *E*, después vendrían en la escala numérica las *aves* = *O* y concluiría con los *peces* = *P*.

Con estos códigos nos resultará más fácil sintetizar los grandes lienzos de arte rupestre repletos de animales en abigarrados e imbricados paneles y acceder a un análisis estructural de los mismos, con el fin de comprobar si la fauna se acumuló de una forma anárquica durante milenios en las mismas estaciones rocosas o hay algún tipo de organización en el aparente caos de los techos y paredes de las cuevas.

Así, por ejemplo, en la figura 106, 1 reproducimos de manera simplificada la gran bóveda de los Polícromos de Altamira. Al otorgar a cada figura su correspondiente sigla obtenemos la reducción y lectura temática siguiente: la veintena de bisontes (B1) acaparan la mayor parte del techo, dos caballos (A) surgen en la zona superior de nuestra figura 106, 1, uno completo y otro una enorme cabeza entre dos bisontes, por último hallamos a tres ciervas (C1b), la mayor de todas a la izquierda de la composición, otra inscrita dentro del caballo completo y la otra sobre un bisonte, delante también del caballo entero. El esquema gráfico en consecuencia se reduciría a $\pm 20(B1)$ o alrededor de una veintena de bisontes, $2(A)$ o dos caballos y $3(C1b)$ o tres ciervas; pero si además queremos averiguar la esencia o fórmula temática de la gran bóveda, prescindiremos del número de veces que está plasmado cada individuo y tendremos B1-A-C1b; es decir, bisonte-caballo-cierva, o animales de los grupos A-B-C.

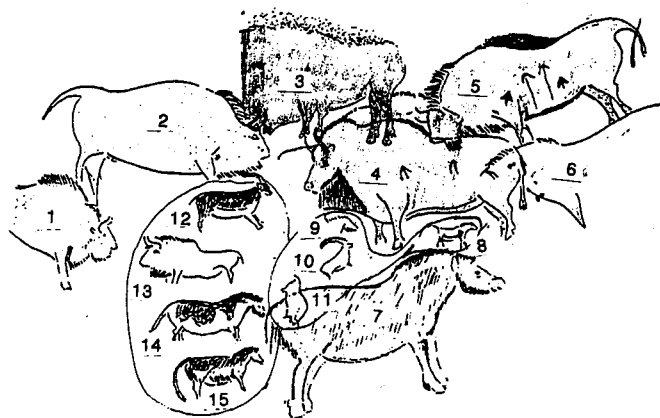
Cogeremos otro caso de lienzo espectacular y a la vez embrollado, el Salón Negro de Niaux, asimismo en nuestra figura 106, 2. Hemos numerado convencionalmente cada animal del 1 al 15, de modo que enseguida localizamos cinco grandes bisontes (los números 1-5) y dos grandes caballos (los números 6 y 7); después en formato pequeño (de arriba abajo del bisonte número 2) una cabra (número 12), un bisonte (número 13) y dos caballos (números 14 y 15); colocados entre el gran bisonte número 4 y el gran caballo número 7 encontramos de derecha a izquierda y en tamaño aún más diminuto: un pequeño caballo (número 8), una cabra (número 10), encima una cabeza de caballo (número 9) y sobre la grupa del gran caballo un bisonte en posición vertical en sentido hacia el suelo (número 11). En resumen el panel posee 7 bisontes, 6 caballos y 2 cabras, que reduciendo daría $7(B1)$, $6(A)$ y $2(C3)$, si eliminamos las cifras de cada individuo despejamos otra vez la fórmula B1-A-C3, es decir, bisonte-caballo-cabra, o animales de los grupos A-B-C. Al mismo tiempo, si nos fijamos en los formatos de los animales y los agrupamos según ese criterio veremos repetirse tres veces el esquema A-B más el complemento de C: los bisontes del 1 al 5 y los caballos del 6 al 7 darían $5(B1)$ y $2(A)$, o sea A-B; la cabra 12, el bisonte 13 y los caballos 14 y 15 sería igual a $1(B1)$, $2(A)$ y $1(C3)$, otra vez A-B-C; y para terminar, el bisonte 11, los caballos 8-9 y la cabra 10 darán $1(B1)$, $2(A)$ y $1(C3)$ o A-B-C.

Al igual que se hizo con los animales se hará lo propio con la otra gran categoría temática del arte rupestre, es decir, los signos. En los primeros ensayos, Leroi-Gourhan tan sólo contemplaba dos grupos de signos: los simples o finos y los plenos o complejos. Los primeros abarcarían los elementos creados con líneas abiertas y formas alargadas (haces paralelos de trazos rectos a los que llama bastoncillos, trazo dentado, ramiformes, ganchos...) y los segundos las figuras geométricas que delimitan

A A D
 C^b C^b B' B' B' B' B'
 C' B' B' B' B' B' B'
 C^b C' B' B' B' B' B'



1



2



3

FIG. 106. 1) Altamira. 2) Salón Negro de Niaux. 3) El Castillo.

áreas (ovales, circulares, trianguliformes, rectangulares, cuadrangulares, pentagonales...). Más abundantes que los plenos son los signos *finos* y se les adjudica la letra *a* o *alfa*, por contra, a los signos *plenos* se les concede la *b* o *beta*. Tras esto, el autor comprueba que tanto los puntos como los bastoncillos adquieren unas dimensiones, en cuanto a número y disposición, en nada comparables con los demás ideomorfos y por tal razón cabe la posibilidad de que expresen conceptos dispares, procediendo entonces a reclasificar los signos en tres grupos: *S1* = signos *finos*, *S2* = signos *plenos* y *S3* = *puntuaciones*.

En virtud de lo anterior, un panel complejo como el que ilustra la figura 106, 3, procedente de la cueva de El Castillo, compuesto por cinco ideomorfos en general ovales y un motivo ramiforme (trazo vertical con extremo de líneas divergentes) en el centro, quedaría reducido a 5(b) y 1(a), o lo que es lo mismo: la asociación a-b.

Una vez que hemos sistematizado los temas habría que examinar el otro componente del arte parietal; es decir, el espacio subterráneo, para con posterioridad intentar poner en relación el continente con el contenido (topo-iconografía).

Como sabemos, la mayor parte del arte rupestre paleolítico se halla conservado en cavidades cársticas. La génesis y por tanto la morfología del vacío subterráneo pueden alcanzar un alto grado de variabilidad, no habiendo pues dos cuevas iguales, si bien todas obedecen a mecanismos físico-químicos comunes. De esta manera, el endocarst presenta espacios de volúmenes diferentes que son clasificados a través de sus formas en galerías, salas, simas y entradas-bocas (cfr. *supra*). Siguiendo estos criterios y los que definen el concepto de panel-friso (cfr. *supra*) es factible compartimentar cualquier cavidad en una serie de hitos morfológicos mínimos, como *entrada* de la cueva, *fondo* de la cueva o donde termina para el acceso humano y *paneles* figurativos de grandes composiciones.

Con estos parámetros espaciales básicos, el siguiente paso era colocar cada tema (animales y signos) en su sitio. Esto se llevó a cabo con cada una de las cuevas analizadas, contabilizando el número de veces que los diversos temas ocupaban los distintos lugares, o sea, al fondo, a las entradas, concentrados en los grandes paneles y a los márgenes de éstos (descentrados).

Ese cómputo permitió confeccionar la gráfica y el esquema de la figura 107. Lo primero que llama la atención de la gráfica es que hay un grupo pequeño de temas que dominan los paneles grandes, con valores que sobrepasan el 80 % de las ocasiones, estos son bisonte-uro-caballo-mamut-perfil femenino, y que casi en el 90 % de las veces en los grandes paneles están el bisonte o el uro (animales *B*). Igualmente, existe otro grupo de animales que en porcentajes similares a los anteriores se ubican al fondo de las cuevas, como los carnívoros-rinocerontes-figuras masculinas (bestializadas o no). Respecto a los especímenes que se acoplan en los márgenes de los grandes paneles o descentrados, en torno a un 50 % de las veces siempre está una cabra, y algo parecido le sucede a las entradas con los ciervos.

A partir de aquí había que incorporar los signos, advirtiéndose que los ideomorfos del grupo alfa surgían por doquier, sin embargo, los del grupo beta (triángulos, círculos, cuadrados) aparecían centrados en los grandes paneles o en galerías estrechas, cubículos y pequeñas cámaras; además en esos últimos lugares al combinarse con otros motivos éstos eran del grupo alfa (sobre todo puntos y bastoncillos), luego sus fórmulas respondían al código a-b. Con estas premisas resultaba oportuno abrir otra nueva categoría espacial: los *divertículos* o *camarines*, monopolizados por signos *b* o la norma *a-b*.

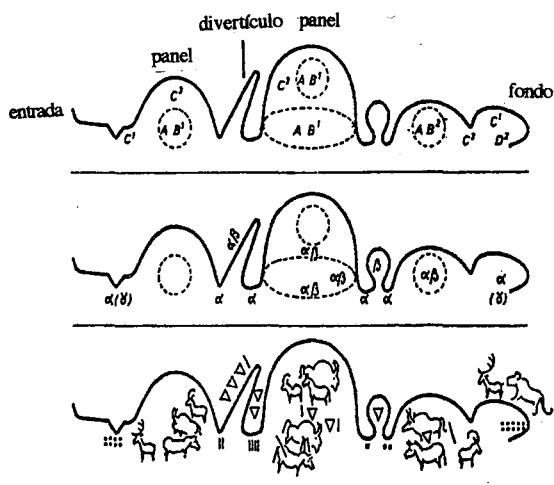
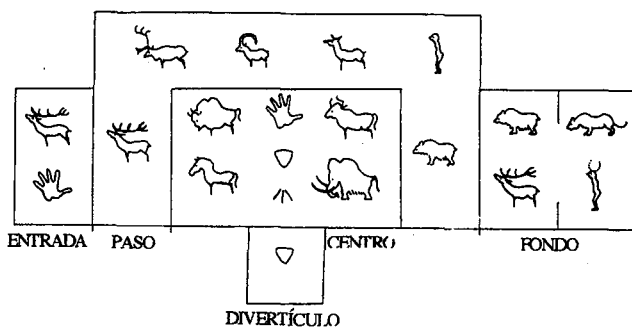
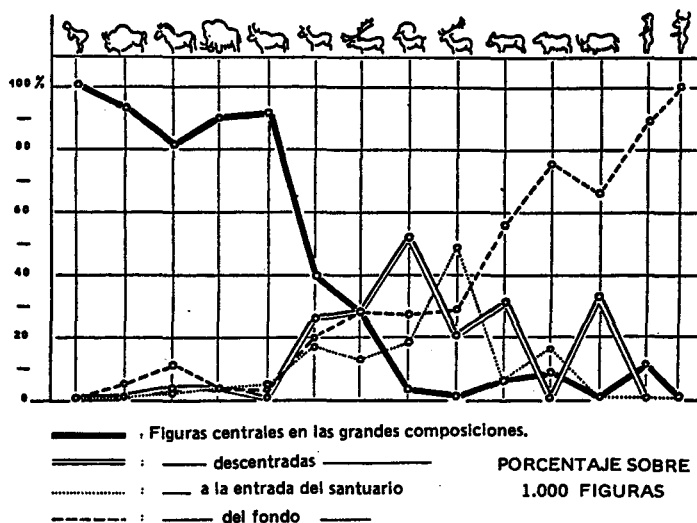


FIG. 107. Modelo topo-iconográfico de Leroi-Gourhan.

Ante esta circunstancia de un nuevo espacio se intentó enfocar aún más los compartimientos posibles del medio subterráneo y la decoración almacenada en él. Las propuestas fueron las zonas periféricas de los grandes paneles, los estrechamientos de galerías y los pasos intermedios entre unidades morfológicas ya diferenciadas y entre grandes paneles. La reorganización de la topografía trajo consigo nuevos datos que perfilaban los anteriores y algunas conclusiones:

Es evidente que el bisonte o el uro desempeñan papeles de actores protagonistas en los conjuntos... Es también seguro que en la mayor parte de los casos (más del 90 %) están situados en las mejores superficies decoradas. También parece claro que el caballo está siempre presente cerca o dentro del mismo conjunto que los bóvidos [bisontes y uros], lo cual induce a considerar que los dos animales son los protagonistas o los antagonistas principales del dispositivo figurativo. La distribución de los signos a y b da testimonio tanto de una acentuada similitud con la del caballo y el bisonte... como de una localización preferente en los divertículos...

Los temas del grupo C y D sólo se distinguen por el aumento de su frecuencia en los fondos... Las cabras y las ciervas son claramente animales de periferia... El hombre tiene su máxima presencia en los fondos... (Leroi-Gourhan, 1964).

Después de esto, la conclusión era contundente: existen unas reglas temáticas en la distribución espacial de los diferentes motivos dentro del medio subterráneo, cuyo centro radica en la combinación bisonte o uro más caballo (A-B) acompañada a veces de fauna del grupo C que la complementa (A-B+C) y sobre la que pivota la composición general o «santuario». Así pues, las imágenes de las cuevas no estaban allí de forma arbitraria, acumuladas tras siglos de repetir análogos rituales mágicos destinados a propiciar la caza y la fecundación de las manadas junto con la de los propios humanos, como se pensaba desde Breuil.

Con estos planteamientos se dictaron las normas de un modelo espacial teórico de organización de los santuarios (fig. 107). Las *entradas* estarán señaladas por signos del grupo alfa/a (puntos, trazos rectos, línea alargada...) o animales del grupo C (sobre todo cérvidos). Los grandes conjuntos de imágenes y paneles relevantes ocupan sitios destacados, *paneles centrales*, y están compuestos por variaciones de la fórmula base A-B+C en cuanto a los animales y a-b respecto a los signos; es decir, estaremos delante de un panel central cuando veamos bisontes o uros asociados a su pareja caballo que en su caso pueden estar acompañados de cabras-cérvidos-mamuts y algún signo beta o b (triángulo, cuadrado, círculo) vecino a su vez de ideomorfos alfa o a. Los *camarines* y *divertículos* están reservados a los signos plenos, hallaremos siempre en solitario elementos b o en combinación con a (a-b = signos emparejados), por ejemplo, triángulos con trazos rectos, o cuadrados con puntos. En los estrechamientos o *pasos* separando los grandes paneles encontraremos los signos alfa y la fauna del grupo C. Y el final, los *fondos*, albergará a los animales peligrosos y las figuras masculinas; o sea, a los individuos del grupo D y puede que a los ciervos/renos. En resumen, la clave está en los paneles centrales y los camarines, o en los bisontes-uros y signos plenos, los cuales son constantes y no presentan ningún grado de ubicuidad.

No obstante, para verificar estas aseveraciones era necesario analizar la respuesta real de cada cavidad, teniendo en cuenta las morfologías heterogéneas que manifiestan

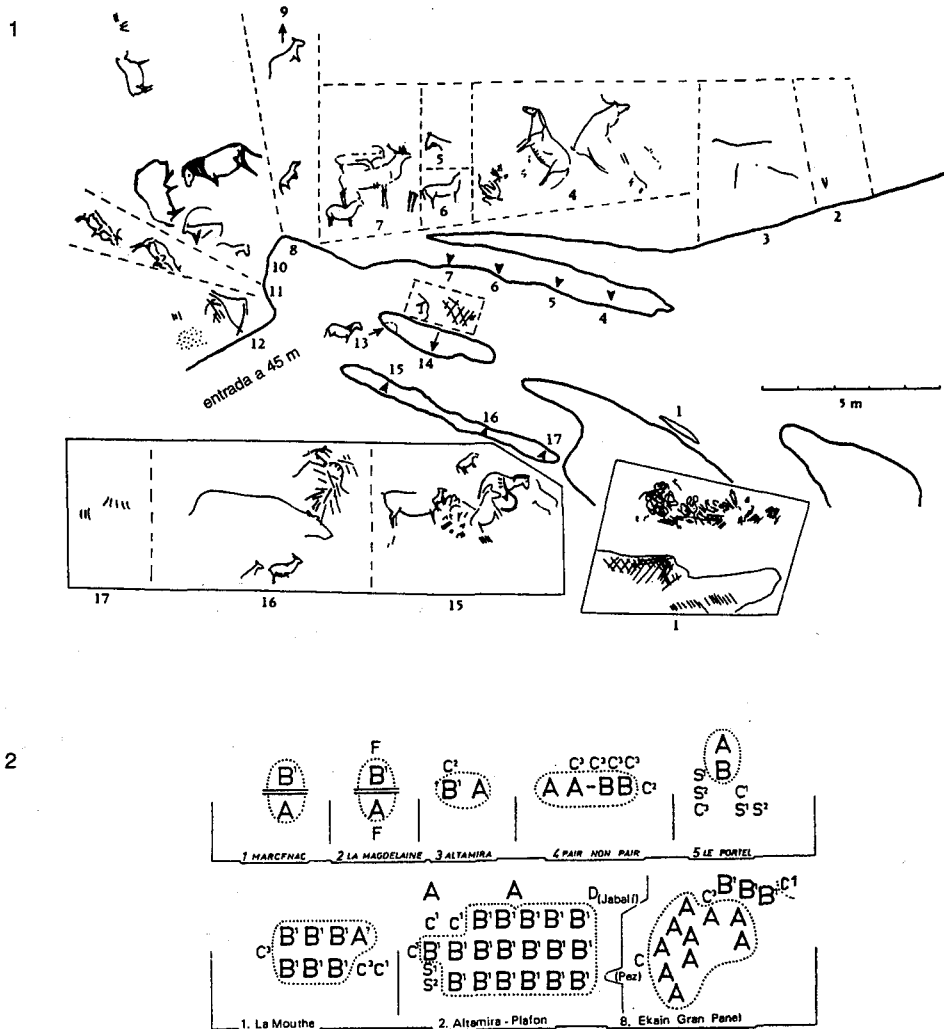


FIG. 108. 1) *Topo-iconografía de Las Monedas según Leroi-Gourhan.* 2) *Esquemas básicos de varias cavidades.*

tan. Uno de los ejemplos más clásicos era la Cueva de Las Monedas (fig. 108, 1), que en síntesis: a la entrada tendríamos signos rectilíneos (a) en los sitios 1a 3 del plano, a continuación la primera composición (de 4-6 del plano), después reno-cabras de paso (7 del plano) para llegar al panel central compuesto por bisonte-caballo-cabra-reno (8, 10-11 del plano) y un signo triangular asociado a otro alargado (12 del plano), el número 15 del plano sería otro panel de paso con cabras y signos de trazos rectos, y en el fondo estaría un oso y un ciervo al lado de unas cabras y bastoncillos. Asimismo, en una cueva con pocos motivos representados, como es La Magdelaine, parece que se repite el esquema fundamental sintetizado: sólo hay cuatro figuras, dos mujeres en

cada una de las paredes del abrigo, pero acopladas respectivamente a un bisonte y a un caballo (A-B). En definitiva, la constante en un alto porcentaje de las composiciones conocidas es la dualidad A-B, como podemos comprobar en los esquemas de la figura 108, 2.

Como corolario, los santuarios se ordenan según una fórmula base, con múltiples variantes, expresada por el arquetipo A-B+C, donde priva la dicotomía caballo-bisonte/uro en compañía de un tercer animal del grupo C que la complementa. «La vinculación dinámica entre los tres protagonistas escapa a nuestra comprensión; la misma fórmula..., repetida cientos de veces, tan sólo afirma la existencia de un sistema de representación muy sólidamente edificado.» (Leroi-Gourhan, 1964).

Si se hubiera aplicado la misma metodología a los templos de cualquier religión, con bastante probabilidad revelaría una topo-iconografía específica en todos, cada imagen se acomoda reiteradamente a un lugar *ex profeso* en el espacio arquitectónico. Por ejemplo, valga la comparación y guardando las distancias, una iglesia católica va a respetar siempre en esencia la misma estructura basilical de la planta y protegerá en su interior los mismos temas (personajes humanos —algunos con cabeza de animal—, signos y animales) que aluden al universo ideológico. Dependiendo del tamaño del templo dispondrá de varios «paneles centrales» o capillas laterales con distintas advocaciones, pero el centro estará reservado para el altar mayor materializando la base de la «mitografía», en este caso Jesús Crucificado. A lo largo del tiempo y según la función del templo, su localización en el territorio y la capacidad de aglutinar a cierta cantidad de población en torno a él, etc., tanto la arquitectura como su contenido gráfico se verán modificados, cambiará el estilo, no obstante el fundamento iconográfico será muy similar; una iglesia barroca conservará imágenes realistas y detallistas saturando todas las superficies; sin embargo, a otra iglesia de la segunda mitad del siglo XX le basta con contar en el centro nada más con un signo simple (dos trazos rectos cruzados perpendicularmente = cruz cristiana) para mantener la misma carga simbólica y significado.

3. Ejemplos de composiciones

El término está muy denostado aunque nadie duda de su existencia, la cuestión radica en saber a ciencia cierta cuáles son las figuras que forman parte de esa composición, es decir, deducir la contemporaneidad de los motivos para después analizar sus adecuaciones espaciales, puesto que en varias ocasiones se han cometido abusos en esta línea al poner en juego imágenes distantes en el tiempo varios milenios.

Un ejemplo bien conocido de construcción de un lienzo es el Friso Negro de Pech-Merle, donde Lorblanchet pudo aislar las fases sucesivas de la confección del panel, de 7 metros de largo por 2 metros de alto, donde se acumularon un total de 25 animales (fig. 109). Tras una primera fase mal preservada de figuras pintadas en rojo de atribución Solutrense (etapa I), se rellenó el famoso lienzo con animales dibujados en negro. La composición comienza con unos esbozos de encuadre ejecutados sobre la pared con el dedo o el extremo de un palo, los cuales dejan sobre el soporte leves huellas de arañazos; la primera imagen que se plasma corresponde a un caballo que fue situado en el centro de la pared (etapa II). A continuación, superpuesto al équido (superposición sincrónica), a la vez que rodeándolo, perfilaron tres bisontes (etapa III).

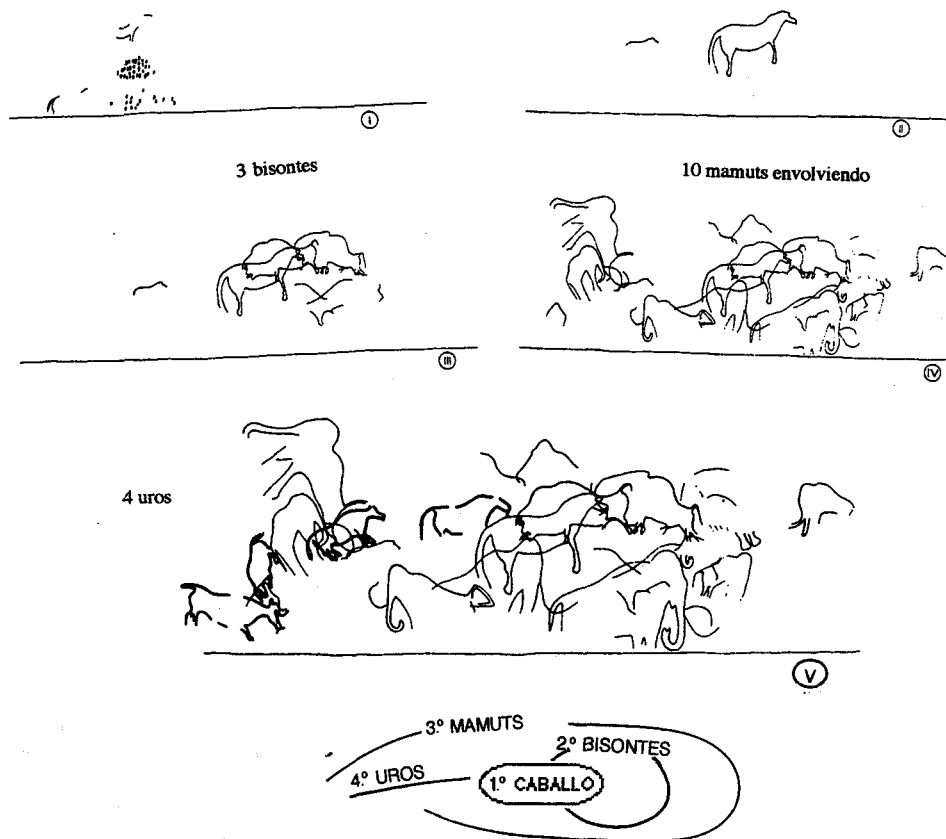


FIG. 109. Fases de la composición del Friso Negro de Pech-Merle.

La etapa IV es la más prolífera en cuanto que fueron pintados un total de diez mamuts, colocados de forma que envuelven los motivos anteriores. El conjunto se acabó con el añadido de cuatro uros encajados entre los animales de la mitad derecha del friso (etapa V).

El no menos famoso Gran Techo de Rouffignac también ha sido objeto de varios intentos de sistematización (por parte de Leroi-Gourhan, Nougier, Barrière) al apreciar que el aparente desorden de caballos, mamuts, cabras, bisontes y rinocerontes, en total 63 animales, evidenciaban una organización. Barrière advierte que hay animales de gran talla y otros más pequeños de las mismas especies que adoptan una disposición general de semicírculo alrededor de la boca de una sima natural de la cavidad. Un gran círculo orlando el pozo está compuesto por dos semicírculos, uno de caballos y otro de cabras, y cada uno de ellos con un espécimen gigante seguidos de otros más pequeños, de manera que surgen simétricos. Dentro del círculo anterior se reparten los siguientes animales en función de los dos semicírculos, de forma que al semicírculo de caballos se asocian los mamuts y al de las cabras los bisontes, dibujados en sentido opuesto; además, dos rinocerontes fueron pintados con idéntica

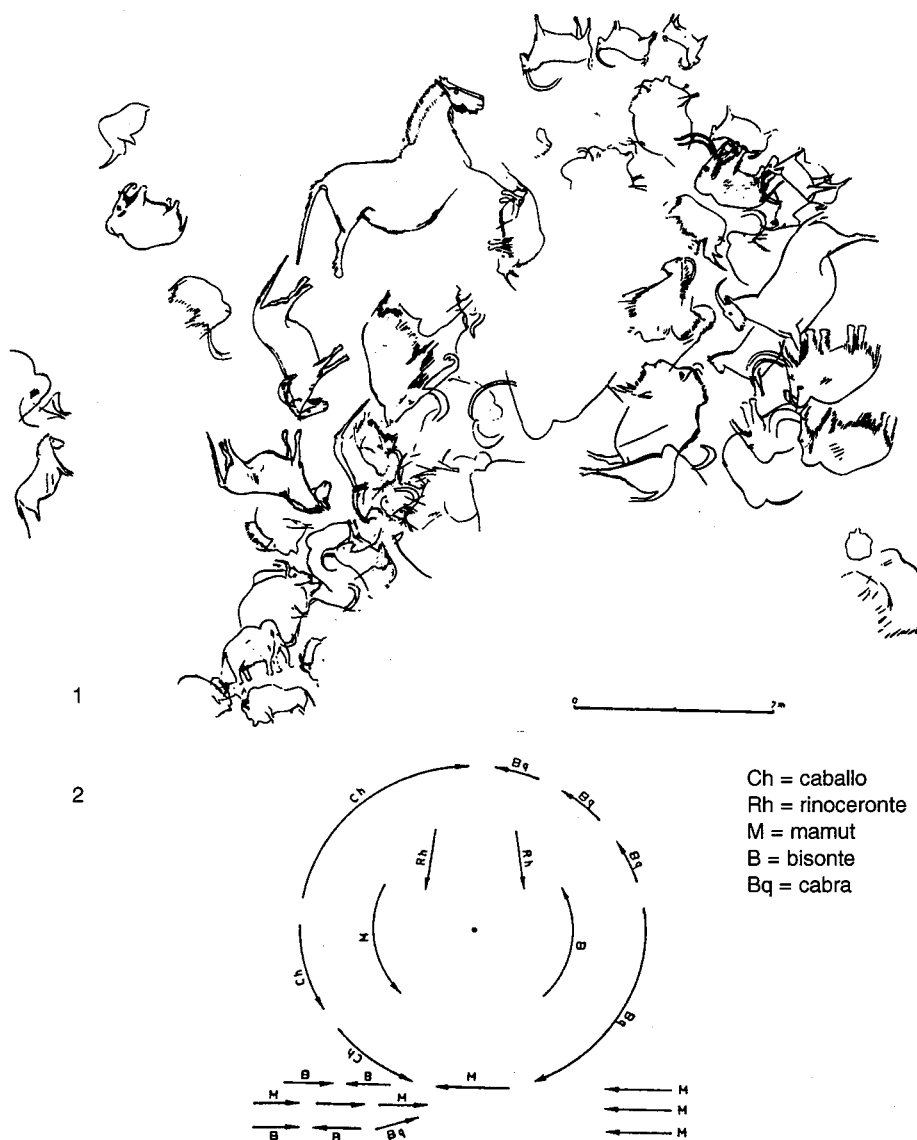


FIG. 110. 1) Gran Techo de Rouffignac. 2) Esquema sucinto de organización.

orientación para ambos sectores, uno de gran formato junto al caballo grande y otro más reducido al lado de las cabras pequeñas. El círculo está complementado de modo tangencial por dos grupos de otras especies, un colectivo de mamuts provenientes del fondo de la cueva y otro sobre todo de bisontes que acceden desde el exterior (fig. 110).

No sólo los motivos faunísticos manifiestan determinadas ordenaciones, sino que igualmente es posible detectar ciertas normas gráficas cuando el dispositivo figurativo

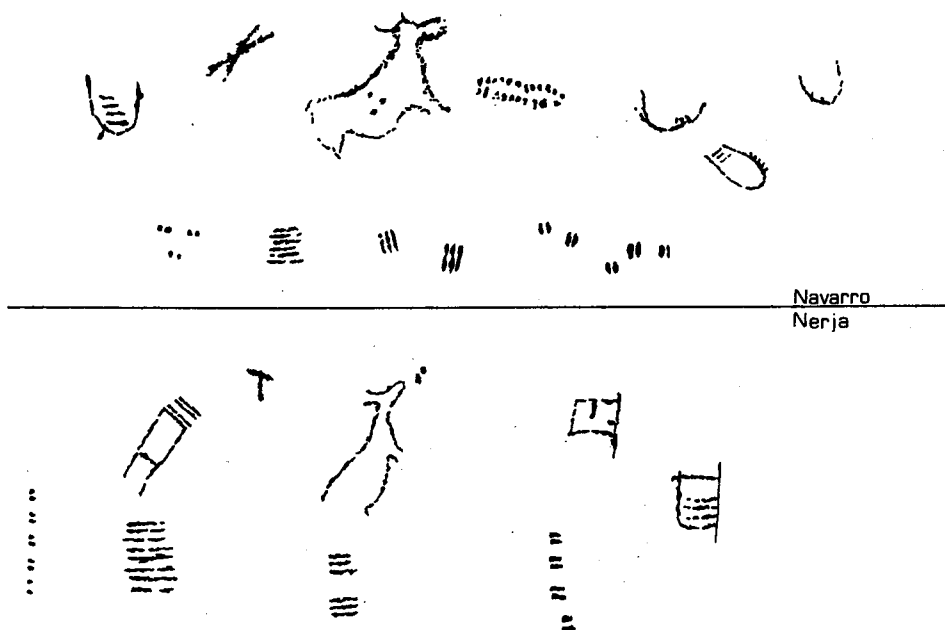


FIG. 111. Croquis comparativo entre los temas básicos y lateralización de dos cuevas andaluzas.

conjuga tanto fauna como signos. Esto es especialmente esclarecedor en algunos yacimientos meridionales, de una horquilla cronológica muy corta (Solutrense), como son cueva Navarro y el sector de Los Órganos de cueva de Nerja (fig. 111). En sendas cavidades el tema más abundante son los signos, con porcentajes que rondan el 99 %, ocupando una estancia de escasa amplitud. Respecto al ámbito espacial, un animal aparece en las zonas centrales de la pequeña sala (uro en Navarro y cierva en Nerja) rodeado de una pléyade de ideomorfos similares para las dos cuevas: trazos rectos paralelos, tracios dobles o trazos pareados y diferentes modalidades de puntuaciones, así como un signo cruciforme (en X o T); las divergencias estarían puestas de relieve a través de los signos complejos que acompañan a los cuadrúpedos, ya que en el caso del uro va con representaciones circulares y la cierva con cuadrangulares. Pero las afinidades entre las dos estaciones tienden a ir algo más allá, confirmando la misma ordenación con una nítida lateralización de las imágenes a partir del teórico eje establecido por el zoomorfo central, es decir, aparte de las comunes series de puntuaciones dobles, haces rectilíneos paralelos, conjuntos de dos veces tres rectas paralelas contiguas y un número equiparable de trazos pareados, los signos complejos están uno a la izquierda del animal y los demás a su derecha, coincidiendo también en las dos el signo cruciforme en el margen izquierdo. Estas recurrencias se repiten en otros lugares de la misma datación y órbita territorial (p. ej., determinadas fases artísticas de La Pileta y Doña Trinidad), donde el cruciforme y los signos simples de la franja inferior de la figura 111 están patentes en todos, mientras que los uros siempre se asocian a circulares y las ciervas a rectangulares.

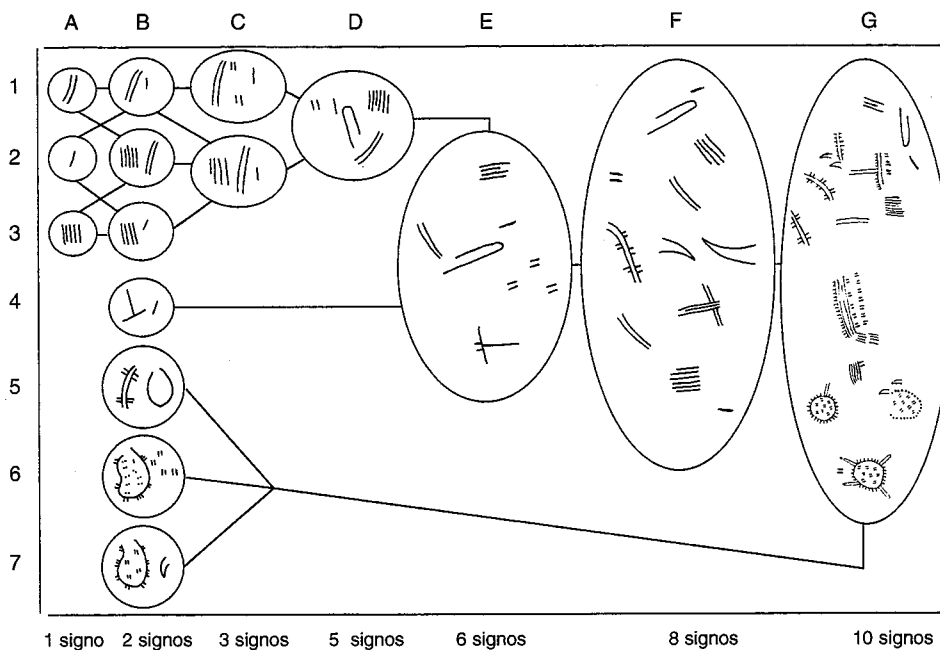


FIG. 112. Ejemplo de «sintaxis» de los paneles de signos de La Pileta.

Por otra parte, en aquellas cavidades donde los signos son tremendamente abundantes o mayoritarios, resulta factible seguir deduciendo algunas reglas combinatorias, de modo que se atisba la presencia de pautas en las cuales rige una asociación constante de ideomorfos simples a la que se adosan nuevos elementos para confeccionar los grandes paneles sólo de signos. En nuestro actual estado de conocimiento, podemos inferir que ese fenómeno obedece a una especificidad regional (hoy por hoy, del mediodía peninsular) desarrollado durante un episodio cronológico muy estrecho.

Proponemos un pequeño juego donde el lector, con un poco de paciencia, puede participar en la deducción de las composiciones abstractas, será como «aprender a escribir en paleolítico» (fig. 112). Hemos elegido un horizonte pictórico de La Pileta al que sintetizamos sus contenidos con el propósito de no hacer tediosa la práctica, en él hallamos paneles (perfectamente aislados espacialmente) con nada más un signo solitario hasta el máximo de diez ideomorfos distintos o variedades de signos diferentes. En primer lugar, registramos todos los paneles reales, no teóricos, donde aparezca sólo un signo o grafía y nos fijamos en tres elementos aislados que a partir de ahora formarán parte de todas las siguientes combinaciones, ellos son: dos trazos paralelos alargados, un simple/corto trazo recto y tres o más trazos rectos paralelos que llamaremos «haz de trazos» (columna A de la fig. 112).

A continuación haremos lo propio con los paneles binarios, o sea, aquellos paneles reales que contengan sólo dos signos distintos, y nos topamos con siete binomios, interviniendo en los tres primeros los signos de la primera columna: B1 = pa-

ralesos alargados y trazo recto, B2 = paralelos alargados y haz de trazos, B3 = haz de trazos y trazo corto, B4 = T invertida y trazo corto, B5 = oval y dos líneas paralelas de la que penden series de dos tracios, B6 = oval y tracios dobles o pareados, y B7 = oval y ángulo curvo.

Cuando examinamos las adecuaciones ternarias (paneles con tres signos distintos) los casos sufren un reducción drástica con tan sólo dos ejemplos, donde participan los tres primeros binomios de la segunda columna: C1 = paralelos alargados, trazo recto y tracios dobles; C2 = paralelos alargados, trazo corto y haz de trazos.

El siguiente panel está compuesto por cinco signos dispares (no hay en esta línea un panel de cuatro signos), en el que convergen los ideomorfos de los paneles ternarios y se incorpora otro signo nuevo, en esta ocasión una especie de U invertida y alargada, es decir, D = paralelos alargados, trazo corto, haz de trazos, tracios dobles y la U. Esta combinación será constante en todos los grandes paneles desde este momento.

(A esta altura, si el lector no ha desesperado, recomendamos que para hacer más cómoda la lectura de los paneles vaya tachando con un lápiz en la figura 112 los motivos que siguen apareciendo y rodear con un círculo la incorporación de los nuevos.)

Con seis signos diferentes nada más tenemos un panel (E de la figura 112), que no es otra cosa que D+B4. Dicho de otro modo, si nos fijamos en la presencia de los signos en cuestión (independientemente del número de veces en que aparezca cada elemento para facilitar así el ejercicio), podremos ir tachando los elementos de D (paralelos alargados, trazo corto, haz de trazos, tracios dobles y la U) y descubrir que el intruso es una T invertida que unida al corto trazo daría (B4).

Cuando buscamos el siguiente panel (F de la figura 112), está integrado por ocho signos diversos, pero no nos sorprende por que ya intuimos que será el panel anterior, E (panel de seis), con otros dos nuevos. En efecto, a la izquierda vemos la U invertida, un corto trazo, haz de trazos, debajo varias series de paralelos alargados, una serie de trazos dobles, en el extremo derecho más haz de trazos, un signo en T (en esta ocasión al revés que las anteriores), y los recién llegados más o menos en el centro: a) dos ángulos curvos y b) dos líneas paralelas de las que penden series de dos tracios.

Por fin nos encontramos ante el famoso Panel de las Tortugas (G de la figura 112), un cúmulo críptico de diseños ideomórficos inescrutables; pero a tenor de las últimas pautas que hemos ido siguiendo, debería estar creado por un total de diez signos distintos entre los que estarán la combinación F más dos elementos nuevos. Verifiquemos si esto es así; para comenzar, tachemos los signos de F mientras nombramos sus componentes: una U invertida (aquí colocada horizontalmente en el ángulo superior izquierdo del panel), un corto trazo (a la derecha de la anterior), haces de trazos (debajo, un caso con tres líneas y otro con ocho líneas), una T (entre las dos series de trazos rectos paralelos), tracios dobles (sobre el brazo horizontal de la T), dos líneas paralelas de las que penden series de dos tracios (dos ejemplares en el ángulo inferior izquierdo del panel), paralelos alargados (arriba de las anteriores orientados verticalmente), ángulos curvos (a la izquierda del signo antepuesto).

Hemos aislado de esta manera a F; ahora, si nos detenemos en la mitad derecha del panel, no detectamos la incorporación de nuevos signos como esperamos, sino que arriba, abajo y a la derecha vemos tres signos circulares (más o menos evolucionados en su confección, la cual también responde a ciertos criterios reglados pero que no nos detendremos en comentar, sólo retengamos que manifiestan formas circulares) asociados a ángulos curvos (el de arriba: línea de puntos conformando un diseño semicircu-

lar), tracios dobles (el de la derecha: circular con cuatro apéndices mayores; la serie de tracios dobles se halla entre los dos apéndices inferiores), y dos líneas paralelas de las que penden series de dos tracios (el de abajo: circular con un apéndice que podríamos vincular con el signo más bajo de la izquierda). En definitiva, lo que acabamos de describir son, en esencia (para no entrar en disquisiciones morfológicas que harían eterno el seguimiento de los pasos), los binomios ya conocidos y plasmados B5, B6 y B7.

Tendremos que mirar de nuevo al centro del panel, como sucedió en F, para distinguir los signos recién incorporados: serie de cinco líneas horizontales y paralelas de las que surgen tracios dobles y líneas horizontales paralelas de las que cuelgan tracios perpendiculares, además en el ejemplar central asociado a bastantes series de tracios dobles y dos grupos de cuatro líneas verticales paralelas. En conclusión, el gran panel (G) no es más que F + «los nuevos», rodeado de los tres binomios esenciales de circulares —G + (B5/B6/B7)—; o expresado de otra forma, en el Gran Panel confluyen todas las combinaciones parciales distribuidas por el resto de los paneles, aglutinando en él todas las posibilidades combinatorias enumeradas (y otras que, insistimos, no podemos desarrollar ni razonar en estas páginas por premura de espacio).

En otro orden de cosas, aunque en sintonía con la cuestión de la composición, en determinados sitios las figuras rupestres se adaptan a las morfologías de los espacios endocársticos para conformar una especie de escenografía subterránea en la que, seguramente, la iluminación de los relieves y los vacíos de las estancias jugarían un papel decisivo a la hora de provocar distintas sensaciones y efectos. A este respecto, es clásico el ejemplo del Camarín de la Peña de Candamo, donde procedieron a colocar las imágenes en un divertículo tras una gran colada parietal para percibir los motivos desde una posición adecuada. Esa circunstancia está materializada asimismo en el Tragaluz de La Pileta, en él sólo es posible visualizar un magnífico ejemplar de cáprido a través de un conducto circular. La Capilla de los Pisciformes de Nerja (con tres paneles de pinnípedos cada vez más complicados a medida que penetran en un pequeño camarín), respondería igualmente a estas premisas, pero además aquí la totalidad de la composición sólo puede ser contemplada por una única persona encaramada en una corta cornisa no sin cierto riesgo de caída.

Por otro lado, aparte de los enmarques en función de los relieves naturales y las integraciones de los motivos a las aristas y protuberancias de las rocas, a veces los volúmenes rocosos son usados como «fondos» (cabras de la cueva del Bosque situadas sobre relieves que evocan montañas o peñas) o condicionantes de la composición; pongamos por caso: grandes grietas de las paredes (la mayoría coincidiendo con un estrechamiento de la galería impracticable para el hombre) con paneles de animales distribuidos a ambos lados y dibujados en dirección y sentido hacia ellas (p. ej., sectores terminales de la galería Réseau Clastres de Niaux y de la cueva de Travers de Janoye).

4. Contexto arqueológico interno, visitas y rituales

La reutilización de las cuevas a lo largo de la Historia es una circunstancia sobradamente demostrada que queda puesta en evidencia desde el Pleistoceno. Muchas cavidades fueron frecuentadas durante el Paleolítico Superior y bastantes de esas visitas tenían como propósito emborronar las paredes con los *graffitis* de la época

(verificado por medio de las superposiciones diacrónicas, las dataciones directas de las obras o por los cambios de estilos), lo que da lugar a pensar que si el fenómeno artístico rupestre estaba envuelto en un halo ideológico, entonces algunas cavidades han mantenido de algún modo una vigencia como sitio emblemático durante milenios o sirvieron para casi lo mismo reiteradamente.

En su momento comentamos que el entorno endocárstico por el simple hecho de ser visitado en la Prehistoria, al menos por una persona en una única ocasión, se convierte en una unidad de análisis arqueológico. Si esto es así, ¿qué decir cuando en una pared subterránea se plasmó uno de los espectaculares frisos a los que nos tienen acostumbrados los/as artistas del Pleistoceno?

Aparte de las labores artísticas conservadas en las paredes y las calidades estéticas de las imágenes, el acto de la misma progresión en los espacios interiores y las actividades desarrolladas en él deja una serie de vestigios en el piso y las rocas que pueden ser examinados y actuar con mayor elocuencia a la hora de buscar un significado a las manifestaciones artísticas. Por ejemplo, pueden responder a una pregunta tan escueta y tan trascendente para un historiador como ¿qué eran los lugares decorados?, o bien, ¿funcionaban las cuevas a modo de «catedrales» albergando periódicamente rituales masificados?, y en función de la respuesta: ¿qué repercusión en el orden socioeconómico del grupo tenían?, etc.

Por desgracia, la mayoría de esos valiosos documentos históricos localizados sobre el suelo de las cavidades han desaparecido como consecuencia de una urbanización no planificada con vista a la explotación turística, de las visitas modernas incontroladas o exploraciones de las cuevas por parte de aficionados o deportistas cuyos objetivos al penetrar en las grutas dista mucho de ser científico. La recuperación de esa información sólo es posible cuando quien conecta por primera vez con una cavidad abandonada durante milenios se trata de un/a especialista, y como decimos, estos datos proporcionan o podrán proporcionar más documentación sobre el hecho artístico o el fenómeno subterráneo de las comunidades prehistóricas que las propias obras figurativas, por muy espectaculares y monumentales que sean. En resumen, como declara Clottes (1993), saber la intensidad de frecuentación humana, si se puede vincular directamente con el arte, es imprescindible para comprender las obras de arte.

En virtud de las actividades realizadas en cada uno de los espacios naturales de cualquier cavidad se han establecido de forma teórica una serie de grandes ámbitos espaciales para deducir la organización del medio subterráneo y poder vislumbrar el contexto arqueológico interno: áreas de *estancia*, de *tránsito* y de *decoración*, cada una con unos indicios arqueológicos particulares de las actuaciones humanas llevadas a cabo en ellas (Rouzaud, 1978-1993; Moure y González Morales, 1988).

Las *áreas de estancias* hacen referencia a los ámbitos de tareas domésticas de los habitantes de esos lugares, que en principio podrían estar a la intemperie, en las zonas bien iluminadas, en los sitios de penumbra e incluso en plena oscuridad, en ellos a veces aparecen lápices de ocre, recipientes coloreados, paletas y piezas de arte mueble. Si estos sectores conservan arte rupestre coincidirían a grandes rasgos con los yacimientos rupestres al aire libre, los conjuntos exteriores o los profundos.

Las *áreas de tránsito* serían los espacios comprendidos desde la entrada de la cueva o lugar de residencia hasta los paneles artísticos, así como los vacíos que sepa-

ran conjuntos figurativos parietales. De manera convencional se incluyen en ellas todo un acervo de evidencias arqueológicas no relacionadas directamente con el trabajo decorativo de los techos y paredes; esas evidencias materializan sustancias y naturalezas desiguales que según los autores citados caben ser clasificadas e interpretadas como cuatro actividades prioritarias: huellas de desplazamientos, balizados de itinerarios, escondrijos o pérdidas y aprovisionamientos.

Los vestigios más sorprendentes que nos informan sobre los desplazamientos humanos en las cavidades son sin ningún género de dudas las propias huellas de pisadas de los hombres y mujeres que deambularon por el interior de las cuevas. Desafortunadamente, son muy escasos los yacimientos que atesoran este tipo de documentos, siendo los más famosos los preservados en Pech-Merle, Montespan, Fontanet, Tuc-d' Audoubert y en la Galería René Clastres del complejo cárstico de Niaux. En este último lugar (fig. 113) existe una auténtica pista de pisadas humanas sobre un banco de arena de 20 m de recorrido que termina justo a un metro de un bisonte pintado en negro, las pisadas corresponden a tres jóvenes de altura máxima alrededor de 1,20, 1,35, 1,45 m y entre 8-11 años de edad, el estudio de las huellas ha permitido reconstruir la experiencia de descubrir un mundo desconocido por los/as tres muchachos/as: caminan por la galería y ante la presencia de grandes *gours* repletos de agua se desvían a la derecha hacia la duna próxima a la pared rocosa, allí andan juntos prudentemente a cortos pasos sin saltar ni correr, hacia la mitad se separan y dos esperan mientras que un tercero se adelanta y atraviesa el banco de arena, después regresan sobre sus pasos hacia el exterior de la cavidad (Clottes, 1995). Todas las pisadas atestiguadas obedecen a pies descalzos (tal vez para economizar calzado en un medio húmedo y lleno de barro —Clottes, 1985, 1993—), menos un ejemplar de Fontanet que es la única huella de calzado, además en este yacimiento también tenemos improntas de resbalones y de rodillas, así como la impresión de dedos y una mano infantil estimada en 6 años de edad. Una pisada de Tuc-d' Audoubert surge próxima a una cabeza de oso de las cavernas a la que le extirparon los caninos y usó como baliza, pero asimismo se detectaron decenas de pisadas de talones de jóvenes, que al parecer caminaron hacia atrás, muy cerca del lugar de donde extrajeron las arcillas para confeccionar los celeberrimos bisontes modelados. A la vez que las pisadas es relativamente habitual hallar surcos o trazos dactilares provocados al caminar al lado de la pared y al mismo tiempo deslizar la mano por ella.

En síntesis, casi todos los casos de huellas son de pies, aunque las hay de manos y hasta de algún que otro incidente como resbalones; es de destacar que, a excepción de un ejemplo, todas muestran los pies desnudos, y, a tenor de los análisis anatómicos, se está en posición de afirmar que bastantes pertenecen a individuos muy jóvenes, cuestión que ha servido como indicativo de alguna actividad especial destinada a la adolescencia desarrollada en el interior de las cavidades, algo similar a los «rituales de iniciación».

Otro fenómeno, cuanto menos curioso, constatado durante el devenir endocárstico es el balizado del itinerario o remodelaciones del paisaje subterráneo, consistente en roturas «caprichosas» de las concreciones (fig. 114, 3) y otras para facilitar el acceso al siguiente tramo de galería, pero también mojones construidos con el amontonamiento de fragmentos de estalactitas y estalagmitas, por ejemplo, en La Garma (Arias *et al.*, 1999) y Tuc-d' Audoubert (Bégouën y Clottes, 1981;

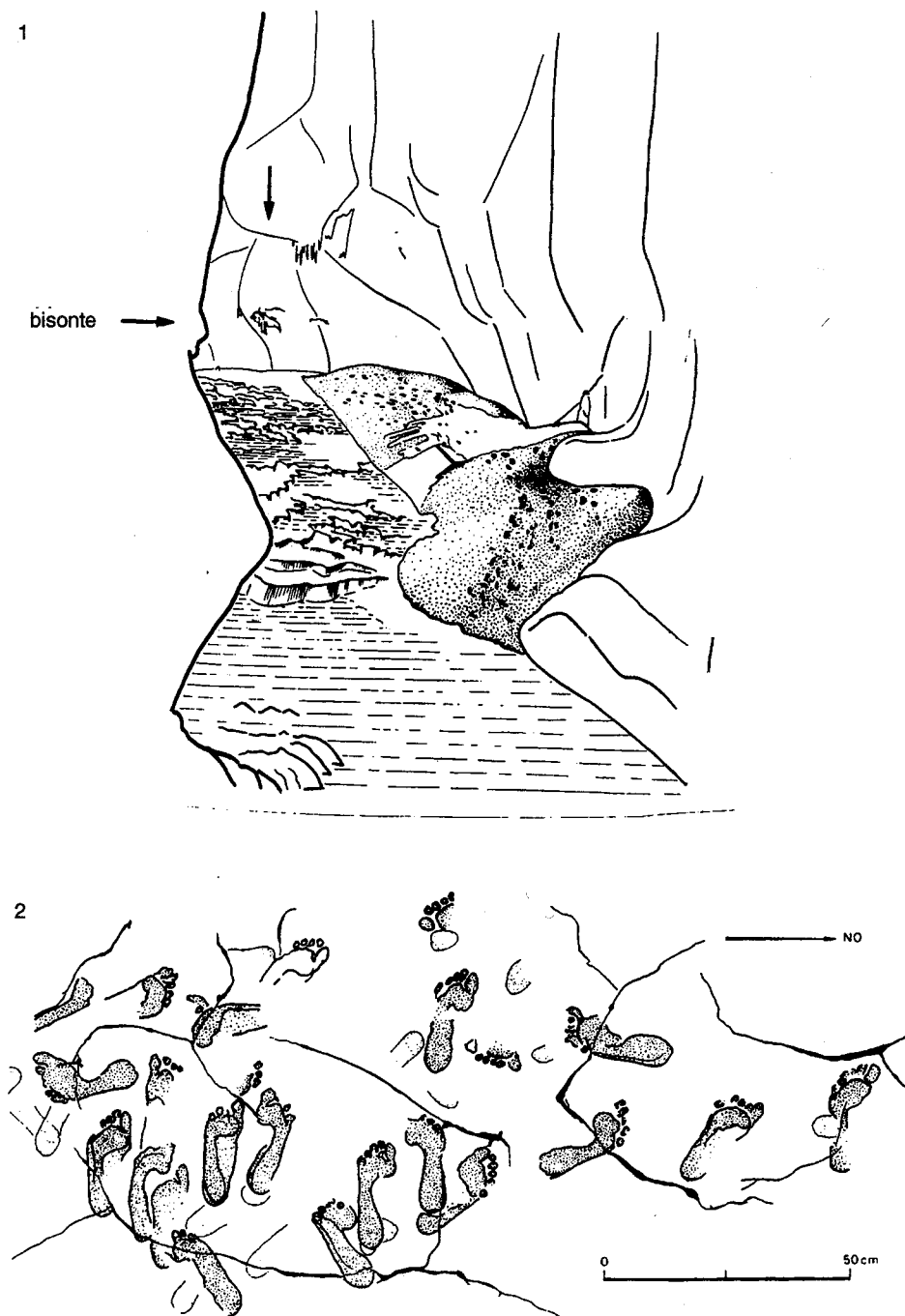


FIG. 113. 1) Banco de arena con pisadas y al fondo bisonte en la Galería René Clastres de Niaux. 2) Detalle de otro conjunto de huellas humanas de Niaux.

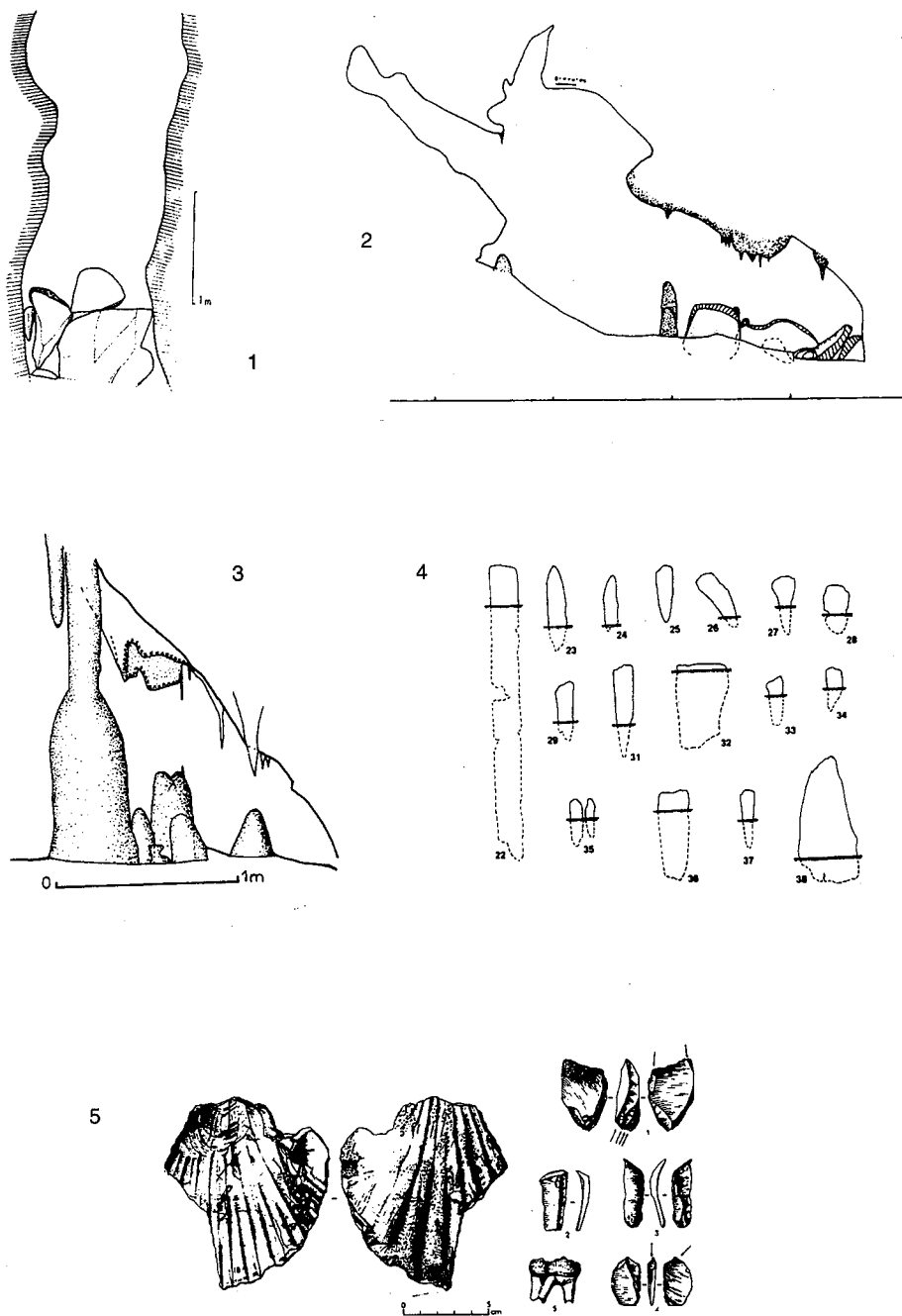


FIG. 114. 1-2) Bloques taponando la galería en *Les Trois-Frères* y en *Tuc-d'Audoubert* respectivamente. 3) Pliegues fracturados intencionalmente en *Niaux*. 4) Huesos «plantados» en *Enlène*. 5) Depósito del nicho de la *Capilla de la Leona* de *Les Trois-Frères*.

Clottes y Simonnet, 1990). Junto a estos hitos tenemos documentado asimismo barreras artificiales, muretes o cerramientos de conductos como los de Doña Trinidad y Les Trois-Frères, en ésta los magdalenenses cerraron una galería con varios bloques clásicos y medio clausuraron otra en Tuc-d'Audoubert (Bégouën y Clottes, 1981) (fig. 114, 1-2).

Por otro lado, las intrusiones de animales (troglófilos) en las cuevas y la adaptación a ellas como hábitat (troglobios) resulta muy común; no obstante, igualmente cabe la posibilidad de que especies no usuales de estos ambientes se hayan perdido y muerto en los imbricados laberintos subterráneos, al margen de casos circunstanciales de cápridos e incluso elefantes que penetran en determinadas cavidades para aprovisionarse de sal. Es particularmente notoria la acción de los osos del Pleistoceno en latitudes septentrionales, quienes utilizaron las cavidades cársticas para la hibernación e infringieron modificaciones sustanciales a los soportes rocosos (flotamientos de los bloques y paredes, nidos circulares en el piso, profundos arañazos paralelos en los lienzos), las cuales pueden ser confundidas con actividades humanas si no se efectúa un reconocimiento riguroso.

A pesar de todo, hay un conjunto de restos arqueológicos y/o de animales, cuya presencia es imposible explicar en esos lugares sin contar con la aportación antrópica, que son descritos según sus características técnicas y materiales como ocultamientos, depósitos, exvotos, escondrijos, instrumentos perdidos, etc.

Entre el equipamiento instrumental se aprecian depósitos intencionales en concavidades, piezas de sílex encajadas en grietas y quizás algunas pérdidas de útiles líticos y óseos (arpón, azagayas) en Labastide, Enlène, Montspan, Mas-d'Azil, Cosquer... y los últimos y excepcionales descubrimientos de La Garma, de entre los que destaca un bastón perforado y una espectacular espátula esculpida. De los restos esqueléticos introducidos por los humanos sobresale un salmón en una cornisa de Fontanet, los cráneos de cabra y de oso sobre un bloque en Chauvet, los numerosos fragmentos de huesos y cuernas de cápridos de La Pileta... y de nuevo los pisos cubiertos de esquirolas óseas, aún en estudio, de La Garma.

También en esos lugares entendidos como de tránsito han aparecido indicios respecto a trazas de reavivados de antorchas (p. ej., Niaux y Chauvet —visita, gravetiense en torno al 26 ka—), hogares de iluminación y algunas que otras lámparas. Éstas, por lo general, son portátiles, pero hay menciones a fijas de gran tamaño y de la utilización como tales de concavidades naturales en los relieves subterráneos, con lo cual ciertas galerías permanecerían iluminadas a lo largo de un determinado periodo de tiempo.

En cuanto a las *áreas de decoración* de los interiores cársticos, su amplitud depende de los sitios elegidos por los/as artistas para desarrollar la tarea, habiendo, como sabemos, lugares tremendamente reducidos y otros sobradamente espaciosos, o unos con capacidad para alojar a una buena cantidad de personas frente a la imposible presencia de más de un sujeto en otros; de este modo, los vestigios alrededor adquirirán distintas magnitudes en relación al tiempo invertido y a la actividad efectuada. Así pues, podremos deducir que el acceso a los lienzos rocosos pudo ser directo, es decir, sin implementos sólo por aproximación y trabajando en un campo manual normal como los restos atestiguados en Tête-du-Lion, o con el apoyo de estructuras si el formato de la obra y la altura de su ubicación lo requería, en este supuesto conocemos el andamiaje de Lascaux y los con seguridad necesarios para

otras cuevas (Panel de Polícromos de Tito Bustillo, Techo de Rouffignac...). La iluminación de las superficies a decorar y su entorno está solventada con la ayuda de las lámparas, halladas por ejemplo en Lascaux, pero de igual manera se han delimitado bastantes hogares próximos o debajo de los mismos paneles (Niaux, Tito Bustillo, Cosquer, Fuente del Salín) que debieron de otorgar suficiente luz como para trabajar sin problemas, pero a los que habría que ir alimentando periódicamente, lo que supone un acarreo de combustible desde el exterior. Otros vestigios nos hablan del tratamiento y preparación del colorante así como del reciclado o reavivado de los instrumentos para grabar; en este orden de cosas citaríamos las gotas de pigmento o restos de lápices y polvos de por ejemplo Altamira, Tito Bustillo, Lascaux y Tête-du-Lion, entre otros tantos yacimientos, los machacadores de ocre y paletas de piedra, algunas plaquetas decoradas (¿bocetos?) y los útiles líticos, pongamos por caso, de Tito Bustillo, en concreto productos de talla de reavivados de buriles (recortes de buril) con restos de colorante y marcas de pulido al ser empleado en la piedra.

Al mismo tiempo, debajo de los paneles existen fragmentos y esquirlas óseas que fueron interpretados en su día como ofrendas a los motivos plasmados o despojos de rituales relacionados con las obras artísticas, si bien hoy se tiende a pensar que sólo demuestran que los/as artistas comieron durante las jornadas de trabajo y en consecuencia son considerados como «basura».

No obstante, en unas cuantas cavidades tenemos documentados diferentes vestigios que tal vez estén poniendo en relieve la práctica de algún tipo de ritual en las profundidades cársticas vinculado con las expresiones figurativas parietales. Sería el caso, por ejemplo, de la siembra de esquirlas óseas y útiles de Enlène (Bégouën *et al.*, 1996); así es, en este yacimiento, los magdalenenses hincaron en el suelo arcilloso cuantiosos fragmentos de huesos y porciones de varillas semicilíndricas, azagayas y piezas dentarias acotando dos zonas, una en el acceso a la sala y la otra alrededor de hoyos excavados en el piso (fig. 114, 4). Asimismo, en la cueva de Fontanet clavaron sobre una colada de arcilla en vertical un trozo de asta de cérvido muy próximo a varias incisiones parietales. En la Capilla de la Leona de Les Trois-Frères, que conserva grabados de este felino, fueron descubiertos objetos colocados sobre repisas y oquedades e incrustados en las grietas, entre los que destaca una fracción de concha marina (pecten) con estrías y restos de colorante rojo y sobre todo un depósito intencional dentro de un nicho de 4 cm que guardaba varios fragmentos de láminas de sílex, buriles y un diente de oso (fig. 114, 5); además, en el centro de la salita (de unos 4 × 4 m) se encendió en su momento una hoguera de fuego violento (Bégouën y Clottes, 1981). Para completar con otros casos, comentaremos que en otra cavidad cercana, Tuc-d'Audoubert, pusieron varios dientes perforados junto a una fisura de la roca coloreada de rojo y en Gargas una esquirla ósea encajada en una grieta entre manos negativas.

Al hilo de los indicios antrópicos subterráneos relacionados con actividades al margen de las estrictamente artísticas debemos hacer mención a otro fenómeno inusual, como es la proyección de pequeñas bolitas de arcilla contra la pared y las propias obras de arte, detectadas en Fontanet, Roucadour y Cosquer. A la vez, algunas paredes y conjuntos estalactíticos de pliegues y estalagmitas que emiten cierto sonido al ser golpeados han sido identificados como litófonos, revelen o no estigmas de percusión, pero del mismo modo las cavidades pueden actuar como cajas de resonancias

de la voz o cualquier instrumento acústico; la duración de la resonancia y el eco de la voz en las distintas estancias de las cuevas depende de su morfología y la localización de determinadas figuras parece responder a la cualidad sonora del lugar, aunque esto no es una cuestión generalizada y resulta muy difícil de contrastar (Lorblanchet, 1995; Dauvois *et al.*, 1994).

Como podemos comprobar, estamos comenzando a poner en orden tanto las imágenes parietales como los indicios de comportamientos humanos ligados a ellas, y a buen seguro que los resultados de los estudios de las cuevas Chauvet y La Garma nos ofrecerán informaciones que ni podríamos imaginar, con lo cual nos encontraríamos a pocos pasos de despejar el auténtico significado y función del arte rupestre subterráneo.

CAPÍTULO 16

CRONOLOGÍA DEL ARTE PARIETAL

1. Cuadros crono-estilísticos

El arte rupestre paleolítico, hasta hace muy poco, permanecía en las paredes de las cavidades totalmente descontextualizado, es decir, no existía posibilidad alguna de saber su fecha, era imposible su datación directa.

Breuil (1952) había formulado un esquema crono-cultural sobre la evolución tecno-morfológica de las manifestaciones parietales, basado en dos ciclos figurativos (Auriñaco-perigordense y Solútreo-magdalenense) que partiendo de las imágenes más simples desembocaban en los motivos técnica y formalmente más complejos. Sus argumentos estaban fundamentados en las superposiciones de las distintas técnicas, observadas al menos en cuevas del Cantábrico y Andalucía. El Ciclo Auriñaco-perigordense se inicia con signos simples y «macarronis» (trazos digitales), así como con contornos de animales muy escuetos que se representan de perfil, una pata por par y sobre todo las cornamentas y orejas en perspectiva torcida; la culminación del ciclo lleva a las figuras bícromas de Lascaux. El Ciclo Solútreo-magdalenense da comienzo con figuras negras perfiladas, que van alcanzando progresivamente más realismo y volumen a través del trazo estriado y los relieves, para concluir con la policromía y perfección de Altamira.

Jordá (1988), por su parte, atendiendo también a las superposiciones clásicas junto a otras por él analizadas y la colección mobiliario de Parpalló, desarrolla un cuadro evolutivo general para el arte parietal de la Cornisa Cantábrica, en el que las técnicas juegan asimismo un papel preponderante, pero otorga más importancia a los conjuntos solutrenses que apenas tenían incidencias en el esquema breuiliano. De esta manera y de forma esquemática diremos que distingue varios ciclos artísticos en sintonía con fases culturales que arrancan con las manos impresas y los signos lineales de surco profundo (fusiformes) de Castillo y Conde respectivamente, adscritos al horizonte Auriñaco-Gravetiense. Durante el Solutrense cantábrico se confeccionarían todos los santuarios exteriores de grabados en surco de la cuenca del Nalón (Lluera, Viña...) y Chufín, las figuras negras de Chimeneas, los rectangulares y las imágenes rojas de Peña de Candamo. El ciclo Magdalense presenta la máxima producción y una subdivisión tripartita, iniciándose con el Magdalense Inferior que exploya la técnica de grabado estriado (Altamira, Castillo, Llonín, Tito Bustillo, Buxu, etc.) y las figuras rojas de las series de Altamira, Pasiega, Castillo, Tito Bustillo, Covalanas...; en la fase del Magdalense Medio dominan los animales bícromos (Ekain, Altamira,

Castillo) las combinaciones de técnicas y un horizonte de figuras grabadas (La Loja, Chimeneas, Doña Clotilde...). El final de la periodización artística está caracterizado por el realismo y la corporeidad de los animales ya materializada antes aunque plasmada ahora con pintura negra en Llonín, Pasiega, Cullalvera, Monedas, Santimamiñe, etcétera y negro + grabados de Candamo, Buxu, Altxerri...

Sin embargo, Leroi-Gourhan (1965, 1983) propone por un lado una escala morfológica o estadios figurativos, y por otro, paralelamente, un esquema crono-estilístico del arte parietal. La secuencia de los estadios figurativos establecía sucesivamente cuatro niveles: el *geométrico puro* (u horizonte prefigurativo, donde sólo tenemos rayas sueltas en soporte mobiliario anteriores al Auriñaciense); el *figurativo geométrico* (abundante en la versión mobiliario y en la que se aprecia una tendencia a la geometrización de los diseños animales, como las obras sobre bloques del Auriñaciense-Gravetiense); el *figurativo sintético* (reduce los animales a los elementos esenciales pero identificables, como los de su estilo III), y el *figurativo analítico* (expresión de la realidad óptica, naturalismo que coincide con las imágenes del Magdaleniense).

Para sustentar su esquema crono-estilístico, Leroi-Gourhan intenta aplicar el método formal-comparativo entre el arte rupestre y los objetos de arte mueble exhumados en niveles paleolíticos bien documentados y fechados, lamentándose de que la gran mayoría de las piezas mobiliarias proceden de excavaciones antiguas o mal ejecutadas. La hipótesis de trabajo consistía en averiguar si existe una evolución en las formas de construir los animales, cuestión que se vio recompensada con la constatación de que en el Magdaleniense el bestiario mobiliario obedece a un acusado realismo y que, por el contrario, las figuras del Paleolítico Superior Inicial (Auriñaciense y Gravetiense) mostraban animales parcos y torpes, mal acabados. Por ejemplo, cotejemos dos figurillas óseas en bulto redondo con el mismo tema (caballo) en sendas piezas de cronología dispar: el caballito de Vogelherd (Auriñaciense) (fig. 36, 7) y el équido Magdaleniense de Lourdes/Les Espélugues (fig. 51, 5). La anatomía del primero es desequilibrada, con un cuello de cisne irreal que conforma una línea cervico-dorsal muy arqueada, cabeza pequeña en relación al resto de la masa corporal, extremidades apenas indicadas desde el arranque, vientre abultado y sin casi detalles somáticos internos; por contra, el segundo mantiene sus proporciones corporales naturales, la porción de las patas conservadas bien diseñada y equilibrada, colmado de detalles suplementarios internos muy minuciosos (ojos, orejas, belfos, etc.) y hasta la delimitación del pelaje más el volumen abdominal por medio de una línea en forma de M tumbada.

A tenor de los argumentos comentados, el autor dedujo cuatro periodos y estilos (fig. 115): periodo Primitivo (estilos I y II), Arcaico (estilo III), Clásico (estilo IV antiguo) y Tardío (estilo IV reciente). Cada estilo es asimilado a una/s industria/s concreta/s del Paleolítico Superior y la evolución estilística estaría marcada igualmente por una perfección progresiva de las figuras, de las más simples a las más complejas.

Las características globales que definen cada estilo serían como sigue:

— **Estilo I.** Lo componen diseños simples y muy esquemáticos, más que nada ciertos grabados profundos figurando vulvas y cazoletas, como los bloques de La Ferrasie y otros de la zona.


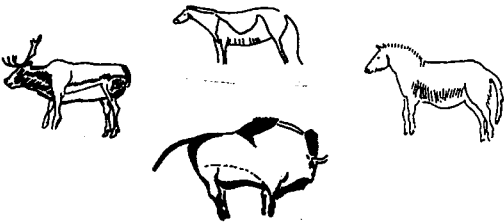



	Fechas BP industria	Estilos	Figuras de ejemplos
T A R D Í O	Magdaleniense Superior 13-11 ka	Estilo IV reciente	
C L Á S I C O	Magdaleniense Medio 16-13 ka	Estilo IV antiguo	
A R C A I C O	Magdaleniense Inferior/ Solutrense Superior 20-16 ka	Estilo III	
P R I M I T I V O	Solutrense Antiguo/ Gravetiense 25-20 ka	Estilo II	
	Auriñaciense 32-25 ka	Estilo I	

FIG. 115. Cuadro crono-estilístico de Leroi-Gourhan.

— **Estilo II.** En él comienzan a surgir los primeros «santuarios» (temas ordenados en el interior de cuevas) con animales contorneados pero sujetos a una notable desproporción cabeza-cuerpo, extremidades apenas esbozadas y una curva cérvico-dorsal tremendamente sinuosa en forma de S, perspectiva torcida o bian-gular recta en la cornamenta de los herbívoros y sin detalles complementarios internos, a lo sumo tan sólo el ojo. Serían ejemplos de estos episodios los grabados de Pair-non-Pair.

— **Estilo III.** Los animales van adquiriendo una mayor corporeidad, pero prosiguen con sus siluetas desproporcionadas y la curva cérvico-dorsal atisba una suavización, menos pronunciada; junto con el dorso menos pronunciado aparecen un número mayor de detalles internos en los animales, así como el relleno corporal a tinta plana sobre todo de los trenes delanteros. Como ejemplos, los especímenes de las cuevas de Pech-Merle (panel de Caballos Moteados) y La Pasiega.

— **Estilo IV Antiguo.** Ahora contemplamos imágenes más acordes con los modelos reales, las anatomías están equilibradas y los cuadrúpedos reciben numerosos detalles suplementarios muy convencionales (ojo, orejas, pelaje, pezuñas, etc.), sombreados buscando el volumen corporal y la típica convención en M tumbada modelando la región abdominal. Las cavidades inscritas en este estilo son cuantiosas y las más conocidas: Niaux, Font-de-Gaume, Trois-Frères, Tito Bustillo, Altamira...

— **Estilo IV Reciente.** En este estilo asistimos a una tendencia a agrupar los animales y el término de esa búsqueda de la realidad óptica, donde los detalles y despieces anatómicos no parecen tener tanta importancia como en el estilo anterior, pero el verismo en la estructura de los cuadrúpedos es definitivo, casi fotográfico, dotándolos a la vez de gran movimiento; en síntesis es un horizonte estilístico realista y dinámico.

No obstante, debido precisamente a ese realismo de la fauna hay ocasiones en las cuales resulta bastante problemático discernir si un determinado animal pertenece al IV Antiguo o al IV Reciente, si bien el propio Leroi-Gourhan reconoce la dificultad de decantarse en un momento dado por uno o por otro estilo.

Como arriba apuntamos, a cada estilo le corresponde un tecno-complejo industrial diferente y por ello una cronología acorde con la vigencia del mismo, de modo que es fácil ofrecer una datación relativamente precisa a una obra rupestre en cuestión:

- Estilo I: Aurifiaciense y fase inicial del Gravetiense (32-25 ka BP)
- Estilo II: Gravetiense y comienzos del Solutrense (25-20 ka BP)
- Estilo III: Solutrense terminal y Magdaleniense Inferior (20-16 ka BP)
- Estilo IV antiguo: Magdaleniense Medio (16-13 ka BP)
- Estilo IV reciente: Magdaleniense Superior (13-11 ka BP)

En líneas generales, el sistema de Leroi-Gourhan ha venido funcionando desde su instauración, quizás las claves del éxito radiquen en la comodidad de su utilización y en el hecho de que todos los nuevos descubrimientos coincidían con lo esperado. Incluso hasta en la actualidad es una herramienta muy usada entre los prehistoriadores, implícita o explícitamente, cuando no tienen otro recurso analítico para acercarse a la datación de una obra o para hacerse una primera composición de lugar a la vista de la cronología de un nuevo hallazgo.

Obviamente, el esquema crono-estilístico de Leroi-Gourhan es demasiado simplista y su error básico reside en plantear una evolución lineal y progresiva de los estilos hacia la perfección en un marcado sentido globalizador, sin tener en cuenta especificidades locales o regionales que tomaron caminos distintos o llegaron a conclusiones técnicas y formales antes de lo previsto en el cuadro, puesto que, por ejemplo, omite la riqueza mobiliaria (miles de piezas) encuadrada en la amplia serie crono-estratigráfica

de Parpalló o los caracteres naturalistas en las colecciones muebles del Paleolítico Superior Inicial de la Europa Centro-oriental.

Fueron Lorblanchet y Bahn quienes, después de los descubrimientos y dataciones absolutas por AMS de las manifestaciones figurativas tanto de la cueva Cosquer como Chauvet, iniciaron la crítica razonada de la ortodoxia de la evolución estilística. En efecto, desde la perspectiva estilística de Leroi-Gourhan, o dicho de otra manera, cualquier especialista o estudiante que tuviera que informar al respecto de las fechas aproximadas de las pinturas y grabados de las cuevas mencionadas, sin ningún tipo de reservas las atribuiría al estilo IV antiguo y, por tanto, al Magdaleniense Medio; o sea, en torno 14-15.000 años de antigüedad, a pesar de no ser los mejores ejemplos del estilo en cuestión. Pero los resultados de las numerosas muestras de pigmentos datados envejecieron en muchos milenios las imágenes rocosas, alrededor del 32 ka para Chauvet y 28 ka para Cosquer, contradiciendo de este modo las premisas fundamentales de los cuatro estilos y evidenciando que las obras rupestres más viejas de Francia eran figurativas y muy realistas frente a lo postulado para los estilos I y II, además con convencionalismos y cualidades técnicas insospechadas en un esquema lineal.

Hoy por hoy, lo inusual de cueva Chauvet se explica como la expresión de un arte regional vinculado a nivel temático y formal con el fenómeno mobiliario del Auriñaciense desarrollado al Sur de Alemania (p.ej., figurillas de Stadel y Vogelherd) (cfr. Clottes, Lorblanchet), aunque todavía se escuchan voces que ponen en duda las fechas de Chauvet, aduciendo que son los materiales carbonosos los que poseen esa edad y no cuando los utilizaron para pintar en las paredes (Züchner, 1999).

De cualquier forma, las innovaciones tecnológicas y documentales nos están sirviendo para consolidar la idea de que no podemos tratar como un único bloque un arte con una duración de 20.000 años en un territorio tan extenso como todo el subcontinente europeo: habría que enfocar el tema desde estudios regionales y contemporáneos; los estilos pueden ser recurrentes, cabe la probabilidad de convergencias y resurgencias, o que dos estilos diferentes sean sincrónicos. No obstante, la mayor parte de las dataciones directas que se van obteniendo entroncan más o menos bien con el esquema clásico de Leroi-Gourhan, no con la evolución estilística global y lineal sino con el panorama general.

2. Dataciones directas e indirectas

Como dijimos en la primera parte de este texto, en la última década del siglo xx se ha empezado a aplicar el sistema de datación AMS al arte rupestre mundial (cfr. *supra*), cuyas conclusiones están causando una revolución tal que se compara con la provocada en la segunda mitad de siglo con el advenimiento del carbono-14.

Los muestreos y sus consiguientes análisis aumentan constantemente propiciados por proyectos rigurosos de investigación que están dotando al arte rupestre prehistórico de un cimiento cronológico sólido. En las fechas de redacción de estas páginas el ambiente científico está inmerso en una vorágine en la que lo prioritario es la datación numérica de todas las figuras negras o que mantenga algún tipo de sustancia orgánica. Pero a pesar de todo, en relación con el elevado número de yacimientos y preguntas históricas pendientes de contestación, aún son muy pocos los resultados de los que disponemos, abriéndose ante nosotros un futuro inmediato esperanzador y quizás lleno de sorpresas.

El método, como cualquier sistema técnico que comienza su andadura experimental, no está libre de problemas y asume una serie de deficiencias que están siendo solventadas progresivamente a medida que surgen, entre las que se encuentran las posibilidades de contaminación de las muestras por ácidos húmicos, algunos datos publicados incoherentes o sin explicación actual y la limitación debida a que la extracción mínima de la muestra puede ser lesiva para las pinturas. La técnica está siendo empleada con éxito en unos cuantos yacimientos subterráneos paleolíticos, entre los que se hallan las cavidades más emblemáticas de este universo figurativo, pero muy pronto se revelará como de «obligado cumplimiento» en los procedimientos habituales del estudio de las manifestaciones artísticas rupestres prehistóricas, con lo cual el párrafo que sigue quedará obsoleto enseguida.

El repertorio de datos que ahora mismo manejamos es (Clottes *et al.*, 1995; Clottes y Courtin, 1994; Corchón *et al.*, 1996; Fortea *et al.*, 1995; Lorblanchet, 1995; Moure y Bernaldo de Quirós, 1995; Moure *et al.*, 1996; Sanchidrián *et al.*, 2000):

AURIÑACIENSE

- Chauvet**
- Gran bisonte: 30.340 ± 570
 - Rinoceronte 1, entre 32.410 ± 720 y 30.790 ± 600
 - Rinoceronte 2: 30.940 ± 610 .
-

GRAVETIENSE

- Cosquer Fase I**
- Mano negra: 27.110 ± 350
 - Mano n.º 12: 24.840 ± 340 (rejuvenecida por contaminación)
 - Mano n.º 19: 27.740 ± 410
 - Signo oval: 28.370 ± 440
 - Bisonte n.º 2: 27.350 ± 430 y 26.250 ± 350 (corresponde a la fase II pues estaría hecho con carbón del suelo que se fecha en 26.360 ± 400 y 27.870 ± 430)
 - Caballo n.º 5: 24.730 ± 300 (rejuvenecido por contaminación, fase intermedia o problemática anterior).
- Pech-Merle**
- Caballo moteado: 24.640 ± 390
- Cougnac**
- Megáceros macho: 22.750 ± 390 y 23.610 ± 350
 - Megáceros hembra: 25.120 ± 390 y 19.500 ± 270
-

SOLUTRENSE

- Cosquer Fase II**
- Felino: 19.200 ± 220
 - Caballo n.º 1: 18.820 ± 310
 - Bisonte n.º 1: 18.500 ± 180
 - Megáceros: 19.340 ± 200
 - Signo estrella: 17.800 ± 160 .
- La Pileta**
- Uro: 20.130 ± 350 .
- Nerja**
- Ciervo: 19.900 ± 210 .
-

MAGDALENIENSE

- Niaux**
- Gran bisonte del Salón Negro: 12.890 ± 160
 - Pequeño bisonte del Salón Negro: 13.850 ± 150 .
- Le Portel**
- Caballo fondo: 12.180 ± 125
 - Caballo: 11.600 ± 150 .

Altamira	— Pequeño bisonte: 13.570 ± 190 y 13.130 ± 120 — Gran bisonte bícromo: 13.940 ± 170 y 14.800 ± 150 — Bisonte bícromo: 14.330 ± 190 y 14.820 ± 130 — Signo cuadrangular de la Cola de Caballo: 15.440 ± 200 — Cierva de La Hoya: 15.050 ± 180 — Trazo sobre cierva estriada: 14.650 ± 140 — Marcas negras: 16.480 ± 210 .
El Castillo	— Bisonte bícromo: 13.060 ± 200 — Bisonte bícromo: 12.910 ± 180 — Bisonte: 13.570 ± 130 y 13.520 ± 120 .
Covaciella	— Bisonte derecho: 14.060 ± 140 — Bisonte izquierdo: 14.260 ± 130 .
Cougnac	— Trazos digitales: 14.290 ± 180 — Puntuación digital: 13.810 ± 210 .
Monedas	— Caballo vertical: 11.950 ± 120 — Cáprido: 12.170 ± 110 y 11.630 ± 120 .
Chimeneas	— Ciervo: 15.070 ± 140 — Trazo panel cuadrangulares: 13.940 ± 140 .
Cosquer	— Signo medusa: 14.050 ± 180 (fecha posiblemente contaminada).
Ojo Guareña	— Ciervo ápodo: 11.470 ± 110 — «Brujo»: 11.540 ± 100 — Antropomorfo esquemático: 11.130 ± 130 — Ciervo listado: 10.950 ± 100 .

Aparte de las cifras aportadas por las dataciones directas, tenemos también suficientes datos emanados de los métodos indirectos para soportar una cronología del arte rupestre paleolítico, como bloques y placas decoradas desprendidas de la pared e insertas en estratos arqueológicos, niveles prehistóricos cubriendo total o parcialmente las representaciones parietales, convencionalismos técnicos y morfológicos específicos de una zona y fechados de maneras diversas, secuencias de superposiciones diacrónicas nítidas, análisis de pigmentos con idénticas recetas en el arte mueble bien datado, elementos de comparación irrevocables entre piezas mobiliarias y parietales, etc.

En los últimos tiempos, unos pocos yacimientos de amplio registro, es decir, reutilizados durante milenios o en fases figurativas más cortas, están propiciando el establecimiento de al menos hitos cronológicos que permiten estructurar las periodizaciones parietales a grandes rasgos en una órbita regional tras la conjunción en ellos de variados sistemas de datación. En esta línea, para el Cantábrico (fig. 136), están siendo reveladoras las series y documentación de, entre otras estaciones, La Viña, Llonín, Tito Bustillo y Altamira.

En el Abrigo de La Viña, una investigación minuciosa puso de relieve un cúmulo de vestigios (niveles arqueológicos soterrando motivos rupestres, porciones de pared grabada desprendidas de su lugar de origen y depositadas en un estrato sedimentario, crecimiento de concreciones pavimentarias a partir de un surco grabado en la roca, etc.) que ayudaron a diferenciar dos horizontes de grabados parietales en surco profundo: uno de época Auriñaciense (36 ka) a base de trazos verticales paralelos y otro adscrito al Gravetiense o Solutrense antiguo con diseños figurativos (ciervas de «cabeza plana», caballos) muy similares a los de otras cavidades próximas de la misma cuenca fluvial del río Nalón (Fortea, 1992, 1994, 1999).

Cuando redactamos estas páginas, los resultados por AMS de Cueva Llonín no están aún disponibles, pero la serie general propondría, a través de las numerosas superposiciones, cinco fases artísticas correlacionadas además con la ocupación del propio yacimiento: 1.^a) Fase de pintura roja que dibuja signos simples, puntos y trazos rectos, y la figura de un bisonte y un perfil femenino, atribuible al Gravetiense. 2.^a) Fase en colorante negro destacando signos cuadrangulares con particiones internas datada provisionalmente en el Solutrense Superior. 3.^a) Fase correspondiente al Magdaleniense Inferior cantábrico desarrollando las típicas ciervas de trazo estriado (trazo múltiple perfilante y estriado modelante). 4.^a) Fase deducida por comparación tecno-estilística sin confirmación radiométrica aún, compuesta por figuras de bisontes y cabras realizadas por asociación de técnicas (tintas negras cubrientes y detalles en grabados), que podrían pertenecer al Magdaleniense Medio. 5.^a) Fase que ocupa el techo de la estratigrafía técnica de edad Magdaleniense Superior, confeccionada con grabados someros que configuran imágenes repletas de detalles anatómicos muy realistas, entre las que hallamos bisontes, caballos y cabras (Fortea *et al.*, 1995).

Por su parte, las superposiciones de Altamira y Tito Bustillo evidencian unas secuencias estilísticas y técnicas paralelas, marcadas por un cierto continuismo en una horquilla cronológica no muy amplia coincidente con los depósitos arqueológicos del Magdaleniense de ambas cavidades. El Gran Panel de Tito Bustillo ofrece nueve fases técnicas (I-II: trazos y restos rojos; III: pintura negra lineal; IV: grabados simples único, repetido y estriado; V: mancha roja de fondo; VI: repintado en negro de grabados; VII: polícromos; VIII: grabados —boceto de polícromo—; IX: raspados de contorno polícromo) que pueden agruparse en dos etapas (I-III y IV-IX), plasmada la más reciente en los inicios del Magdaleniense Superior; la secuencia cabría resumirse en orden de ejecución como: pinturas negras lineales, grabados-«estriados» y polícromos/grabados, que según las dataciones AMS, abarcaría el 15.420 y 14.250 BP (Balbín y Moure, 1982..., Moure y Bernaldo de Quirós, 1995).

Para el litoral mediterráneo, las superposiciones y dataciones de La Pileta resultan de gran valor. En esta cavidad se han despejado un total de nueve horizontes figurativos en función de los caracteres tecno-estilísticos que encuentran su marco cronológico en las superposiciones, las fechas por AMS y en la contrastación de las convenciones y atributos morfológicos con la secuencia mobiliario de Parpalló (a veces sorprendentemente exactas). En síntesis, el relleno parietal se llevó a cabo al menos en tres momentos distintos: una etapa antigua «Graveto-Solutrense Medio» (20 ka) de pinturas amarillas y negras de animales arcaicos, otra desplegada en los episodios avanzados del Solutrense pintada en rojo con animales próximos al estilo III y cuantiosos signos, y una final del Magdaleniense Superior que utiliza tanto el grabado como la pintura en tonos negros y amarillentos para producir especímenes faunísticos muy naturalistas de cerca de 2 metros de tamaño (Sanchidrián, 1997).

CAPÍTULO 17

LAS GRANDES ZONAS DE DISTRIBUCIÓN PARIETAL

Vamos a subdividir de manera arbitraria y sólo desde planteamientos didácticos el territorio ocupado por los sitios decorados durante el Pleistoceno europeo. Nuestras subdivisiones son convencionales y como tales, falsas, además compartimentaremos los epígrafes en función de las grandes periodizaciones tecno-culturales que no dejan de ser también aleatorias, resultando muy problemático de encajar en ellas sobre todo los denominados «periodos de transición». La exposición está ordenada siguiendo un criterio geográfico a tenor de un barrido de este a oeste y de norte a sur, donde citaremos los yacimientos más significativos y no el catálogo exhaustivo de los mismos, a pesar de los diversos grados de conocimiento de las diferentes regiones y la calidad así como cantidad de sus obras y lugares.

La repartición del arte rupestre no coincide con la del arte mueble, éste se halla mucho más extendido en un arco que incluye en un extremo Andalucía y en el otro Siberia, sin embargo, el rupestre está concentrado en el occidente europeo, aunque hay contados casos fuera de esta zona; no sabemos si esa circunstancia obedece a la ausencia real de arte parietal en los países orientales o más bien es debida a la falta de investigación o incluso si sería plausible achacarla a cuestiones de conservación.

De cualquier forma, a nivel geográfico, los enclaves con arte rupestre paleolítico quedan distribuidos aproximadamente entre los 150 lugares de Francia, otros tantos en la Península Ibérica, cerca de la veintena en Italia, 1 en Bosnia-Herzegovina, otro en Rumania, 2 en Rusia..., con lo cual, hoy por hoy, el fenómeno figurativo parietal continúa siendo desde un prisma cuantitativo característico de Europa suroccidental.

Así pues, en la actualidad, tenemos un catálogo de sitios que sobrepasa sobradamente las trescientas cuevas, lugares o núcleos, si bien hay que tener en cuenta que, por ejemplo, Foz Côa es entendido como un yacimiento y en realidad son innumerables peñas dispersas a lo largo de 17 km. Del mismo modo, resulta pertinente advertir que ese cómputo está continuamente en aumento como consecuencia de nuevos descubrimientos, fruto de investigaciones sistemáticas o la pura casualidad; en esta línea, todavía en la Península Ibérica existen numerosas áreas que no han recibido ninguna atención por parte de los prehistoriadores y que a buen seguro nos proporcionarán sorpresas agradables en un futuro que deseamos no muy lejano, puesto que nunca nos dejará de sorprender cómo en lugares sometidos a intensas investigaciones desde hace más de un siglo, como la Cornisa Cantábrica, aparezcan prácticamente cada año al menos una cueva desconocida. Luego el futuro puede ser muy esperanzador y si hoy sabemos bastante sobre el arte parietal pronto sabremos mucho más.

1. Europa Centro-oriental

Por el momento, los lugares con arte rupestre de atribución pleistocena más orientales de Europa están localizados al sur de los Urales en Rusia, son las cuevas de Ignatiev y Kapova. Esta última posee una ocupación Epigravetiense (14-13 ka) en el atrio de la cavidad y el dispositivo artístico a unos 300 metros de la entrada, que consiste en pinturas de tonos rojos y negros separadas en dos conjuntos que suman un total de una cincuentena de figuras, entre las que destacan 7 mamuts, 2 caballos, 1 rinoceronte y un probable bisonte como representantes de los zoomorfos, en cambio los signos expresan más que nada formas geométricas como triángulos y cuadrangulares con particiones internas; el estilo de los animales podría decirse que encajaría bien con los criterios defendidos por Leroi-Gourhan para su estilo III (fig. 116, 1). Por su parte, la fauna de Ignatiev (fig. 116, 2) también ofrece caracteres anatómicos que comulgan con la morfología propuesta para un estilo III global, quizás con demasiada desproporción; la técnica de los motivos sigue siendo la pintura, en esta ocasión aplicada en tinta plana de color negro modelando caballos, un dudoso uro y un rinoceronte, y en cuanto a los signos repite las categorías del yacimiento comentado con anterioridad: cuadrangular con división interna junto a líneas y trazos sueltos (Shchelinsky, 1989).

En la zona centro-oriental de Europa se citan varias cavidades con vestigios rupestres paleolíticos de distintos niveles de calidad. En Hungría tenemos Jenő Hillebrand que conserva una serie de incisiones rupestres desordenadas y muy poco significativas a base de algunas líneas rectas que se cortan entre ellas. En la región de Moravia (República Checa) están catalogadas las cavidades de Mladec y Byč, en la primera existe un estrato arqueológico de Auriñaciense típico, pero su arte parietal se ve restringido a simples trazos de pintura roja que convergen en varios puntos; sin embargo, la segunda conserva pintada en negro la figura muy escueta de un cérvido y líneas curvas. En Rumanía, hace tiempo ya que se conoce la Cueva de Cuciulat, por su depósito Epigravetiense y en los sectores más profundos del cavernamiento la presencia de un caballo a tinta plana roja y un espécimen indeterminado. Aún encontramos un par de puntos diseminados en el sector suroriental, en concreto la Cueva Antalia al sur de Anatolia (Turquía) y la cueva Badanj (Bosnia-Herzegovina) con grabados no figurativos. Por último, de Alemania procede un bloque con trazos negros, amarillos y rojo hallado en el yacimiento de Geissenklösterle y unos restos de grabados muy mal preservados en Schelklingen (Cárciumaru, 1985; Kozłowski, 1992; Hahn, 1986; Abramova, 1996; Valoch, 1996).

Tenemos que llegar hasta Italia para comenzar a contemplar manifestaciones parietales más expresivas en un mayor número de cavidades. La distribución territorial de los yacimientos rupestres es muy desigual, con las máximas concentraciones en el extremo más meridional de la península y en Sicilia, y pocos ejemplos en el norte.

Las representaciones parietales más antiguas corresponderían con el Paleolítico Superior Inicial, localizadas en dos puntos de la mitad septentrional de la península. La cueva del Caviglione forma parte del conocido complejo cárstico de Grimaldi, sito en Liguria al noroeste de Italia muy cerca de la frontera con Francia, y en ella está grabada la figura de un caballo muy parco (fig. 116, 3), clasificado como del estilo II, asociado a varias incisiones profundas de líneas verticales subparalelas que recuerdan los motivos no figurativos de la primera fase gráfica de La Viña (cfr. *supra*). Del Gravetiense podría datar el conjunto iconográfico de cueva Paglicci en Apulia; muy

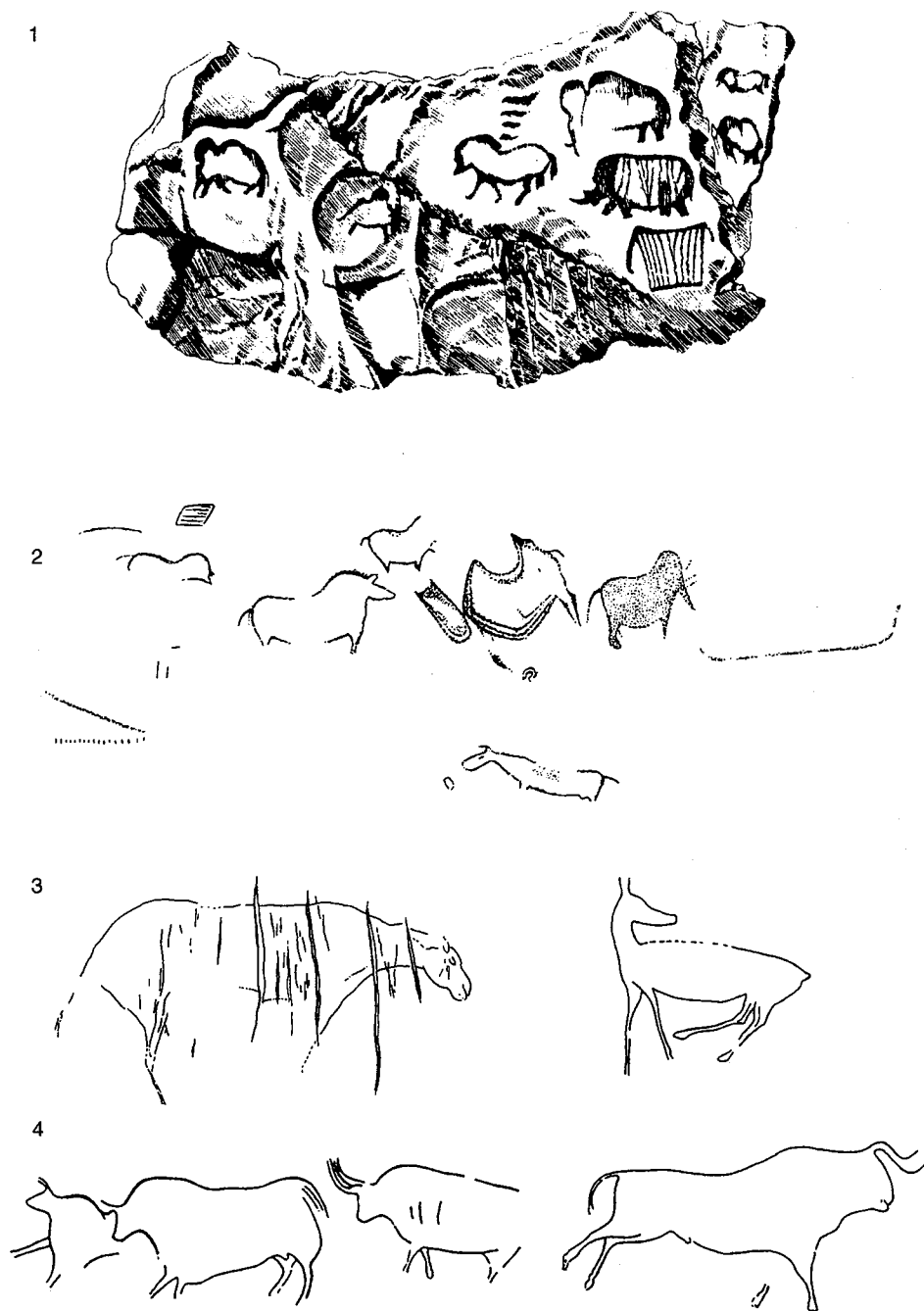


FIG. 116. 1) Kapova. 2) Ignatiev. 3) Caviglione. 4) Levanzo.

próximo a la entrada de la cavidad pintaron unas cinco manos tanto positivas como negativas y en un par de casos con los pulgares eliminados, relacionados con las improntas de manos aparecen tres caballos, uno en posición vertical hacia arriba, comparables con el estilo II-III, o sea: perfil absoluto sin detalles internos, curva cérvico-dorsal arqueada, cuerpo masivo y desproporcionado con respecto a las cabezas y extremidades apenas indicadas. Como nota curiosa diremos que las pinturas de Paglicci son las únicas documentadas por el momento en la geografía italiana, puesto que el resto de las imágenes rupestres están confeccionadas con diversas técnicas de grabados (Lorblanchet, 1999; Mussi y Zampetti, 1997).

Hasta ahora, no se ha atestiguado ningún indicio parietal que pueda ser atribuido al periodo que abarca los tecno-complejos italianos del Epigravetiense antiguo y evolucionado (en torno al 18-14,5 ka y paralelos al final del Solutrense e inicio del Magdaleniense). Así pues, debemos aguardar al 14,5 ka, Epigravetiense final, para empezar a ver de nuevo las paredes de las cuevas ocupadas por obras artísticas. La morfología de las figuras rupestres encuentran su parangón nítido en todo un acervo de piezas mobiliarias en soporte pétreo (placas y bloques) (cfr. *supra*), mostrando en su mayoría figuras animales y humanas bien diseñadas, como lo esperado tradicionalmente para un horizonte artístico tardío contemporáneo en cierta medida al Magdaleniense, pero al mismo tiempo existen cuadrúpedos configurados bajo unos cánones que tienden a la geometrización o esquematización, en definitiva mucho más simples y escasamente detallados.

Las cavidades de estas etapas se despliegan por el sector sur de la península, definiendo una notable homogeneización figurativa regional aglutinada a través de caracteres estilísticos comunes. Como ejemplos de este horizonte está el uro de la cueva de Romito en Calabria (Cosenza) y un importante núcleo en Sicilia, entre otras: Addaura (Palermo) con un magnífico panel representando uros y cérvidos junto con numerosas siluetas humanas en actitudes muy dinámicas (fig. 80, 10); cueva de Levanzo (archipiélago de Egadi, Trapani) con figuras de uro, caballo y ciervo (fig. 116, 4).

2. Cuenca del Ródano-Mediterráneo

En líneas generales, la presente zona incluiría el Languedoc-Roussillon, el tercio inferior del cauce del río Ródano y el litoral Mediterráneo francés. Del área geográfica delimitada destaca por su acusada concentración de cavidades decoradas la cuenca y departamento de Ardèche.

ARTE PARIETAL AURIÑACIENSE-GRAVETIENSE

Sin ningún género de dudas debemos comenzar con la cueva Chauvet (Ardèche) (fig. 117), considerada por la prensa gala como el «Nuevo Lascaux».

Aparte de la cantidad, calidad, originalidad y espectacularidad de las manifestaciones parietales de Chauvet su interés radica en las dataciones por AMS obtenidas de las figuras, que las elevan a la categoría de las obras rupestres figurativas más antiguas de toda Europa. En efecto, las fechas ofrecen una horquilla entre el 32-30 ka (Auriñaciense) para unos paneles compuestos por uros, bisontes, caballos, rinocerontes,

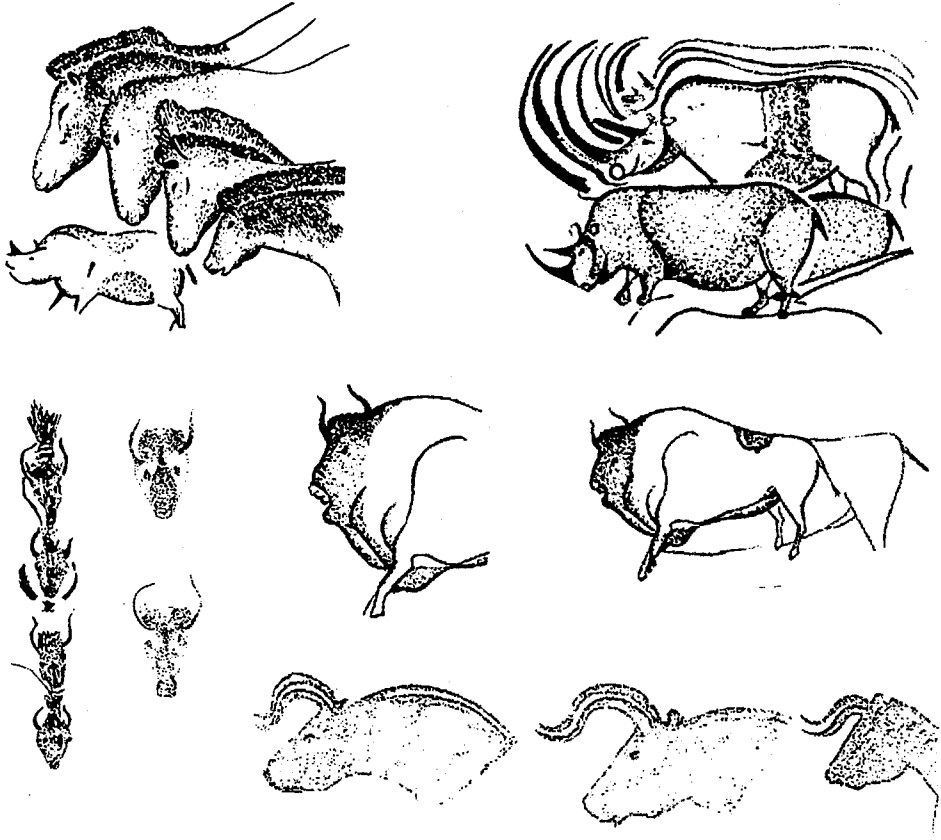


FIG. 117. Croquis de diferentes conjuntos de Chauvet.

mamut, osos y felinos, realizados con unos convencionalismos gráficos y técnicos muy avanzados para su tiempo en virtud de los esquemas crono-estilísticos clásicos, pues los cuadrúpedos están llenos de detalles anatómicos muy naturalistas y expresivos en actitudes reales, donde se conjugan despieces anatómicos a tinta plana y grabados, difuminado de los pigmentos para conseguir el volumen corporal, así como aspectos de animación y escenas: cubrimientos parciales, enfrentamientos, visiones frontales, ordenación en manadas, etc.; además, algunos sectores de la pared fueron preparados y homogeneizados antes de albergar las figuras, destruyendo y borrando en varios casos las imágenes anteriores. El cómputo total de Chauvet aún no se ha llevado a cabo, ya que la cavidad permanece en la actualidad en estudio, pero un recuento provisional sobrepasa las 300 figuras, entre los temas arriba numerados más ejemplares de renos, cápridos, figura humana, aves, manos positivas, improntas negativas y signos, lo que nos indica entre otras cosas el uso del espacio subterráneo durante cierto tiempo (Chauvet *et al.*, 1995; Clottes *et al.*, 1995; Clottes, 1997).

Un poco más tardíos que las manifestaciones de Chauvet son los motivos que han sido adscritos a la Fase I de cueva Cosquer (Clottes y Courtin, 1994; Clottes *et al.*,

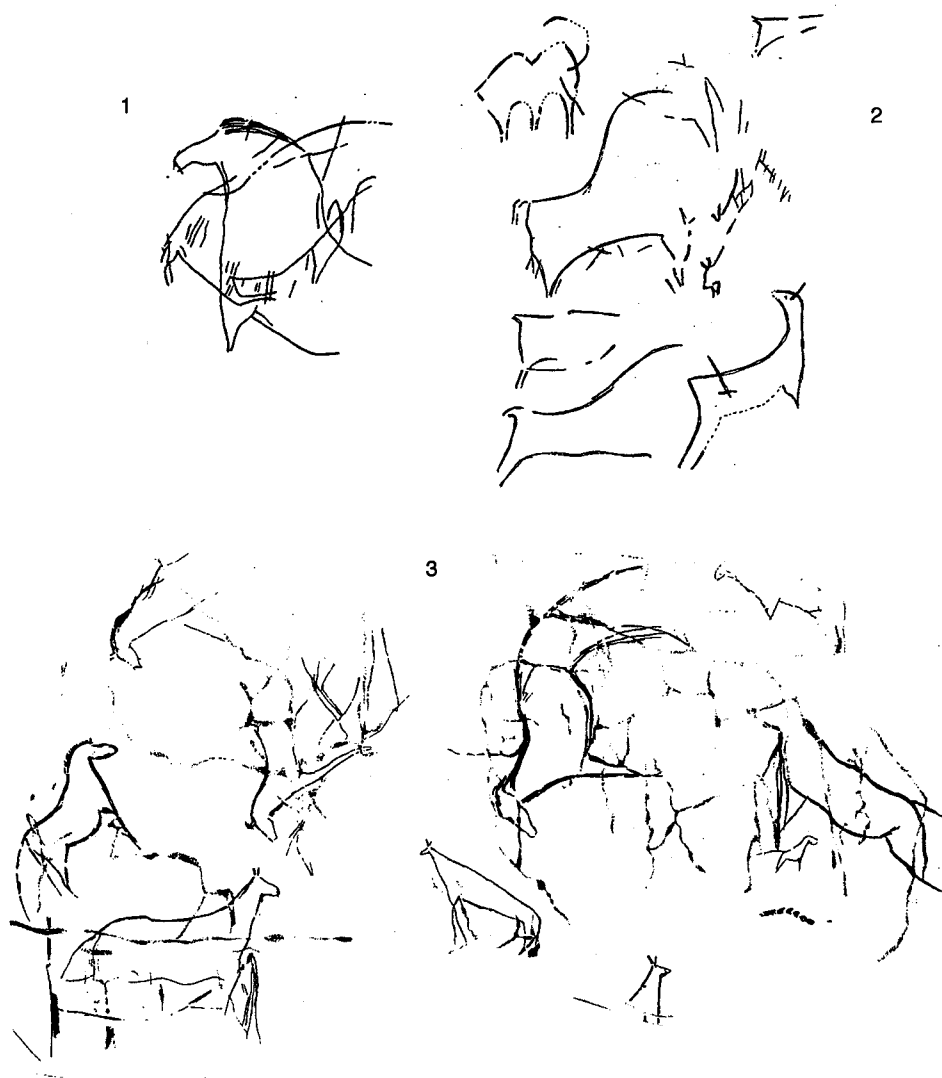


FIG. 118. 1) *Caballo de Chabot*. 2) *Siluetas de bisontes, mamut y cierva de Figuer*. 3) *Caballos y ciervas de Ebbou*.

1995). Como sabemos, esta cavidad se halla en la actualidad parcialmente inundada y su boca a unos 37 metros de profundidad en la costa próxima a Marsella, por lo que se conoce como la cueva sumergida o la caverna engullida, por el agua se entiende. La Fase I en cuestión plasmó en los soportes rocosos bastantes elementos en trazado digital y un conjunto de manos negativas, una de ellas datada en el 27 ka.

En la zona que tratamos se cuenta con otras cavidades con menos fortuna que las antepuestas en cuanto a disfrutar para su atribución cronológica de dataciones directas. No obstante, son consideradas de esta época por los rasgos constructivos de sus

animales que aluden a las peculiaridades arcaicas del estilo II y principios del III, con lo cual formarían parte de ese genérico horizonte «Graveto-solutrense Antiguo» (fig. 118); entre otras serían las cuevas de Figuier, Huchard, Ebbou y Deux-Ouvertures en Ardèche junto con Chabot y Oulen en Gard, que conforman un horizonte figurativo y técnico muy homogéneo en la comarca, caracterizado por representar mamuts y bisontes, algún caballo y cápridos, tan sólo silueteados en grabados muy profundos en zonas próximas a las entradas de las cavidades o más finos en los interiores, a veces en paneles muy enmarañados que evocan los «santuarios exteriores» de la cuenca del Nalón en Asturias y los yacimientos con grabados arcaicos de Aquitania (cfr. *infra*).

ARTE PARIETAL SOLUTRENSE

Las fechas entre 18,5-19 ka del muestreo para AMS de la cueva Cosquer y las superposiciones han llevado a definir la Fase II, en la que se utiliza la pintura en trazo lineal y a tinta plana, así como grabados para representar animales con similares convenciones gráficas concretadas en detalles anatómicos. El repertorio faunístico incluye bisontes, uros, caballos, cabras, cérvidos, un felino, animales acuáticos (focas, pingüinos y medusas —?—), y entre los signos los elementos cuadrangulares con particiones internas, zigzags, equis, meandros múltiples, etc.

En la misma zona encontramos otra cueva datada, además de con los convencionalismos estilísticos, por contexto arqueológico (cfr. *supra*). Así es, las pinturas de Tête-du-Lion (Ardèche) se remontan al 21 ka y en sus paredes podemos ver un uro y cabezas de cápridos más puntuaciones en rojo y amarillo (fig. 3, 3).

Al margen de sus grabados, la peculiaridad de la cueva de Baume-Latrone (Gard) radica en mostrar un techo cubierto de figuras confeccionadas con pintura amarillenta pero aplicada directamente con los dedos y unos modelos animales muy esquemáticos, entre los que contemplamos carnívoros y mamuts. Esas obras tan singulares son atribuidas a momentos solutrenses, pero nada hay que no las hagan más antiguas.

ARTE PARIETAL MAGDALENIENSE

Para el estilo IV también disponemos de ejemplos en el territorio que nos ocupa, en concreto el complejo cárstico de Colombier I y II (Ardèche) con grabados finos donde destaca el panel de las cabras en marcha (animación producida por la figuración de varias extremidades), y la cueva de Gazel (Aude) con análoga técnica empleada en bisonte, caballos y cabras paralelizados con figuras mobiliarias de la misma cueva datadas alrededor del 15 ka.

3. Aquitania y periferia

Este enunciado desde el punto de vista geográfico y administrativo no es del todo correcto, pero delimita un cúmulo regional que acota cavidades en cierto modo pertenecientes a la misma órbita; en realidad atiende a la Aquitania propiamente dicha

con los departamentos de Dordoña y Gironda junto con Lot, Charente y Vienne (en definitiva, la cuenca del río Garona), e incluso introducimos aquí un par de estaciones septentrionales fuera de este ámbito: la cueva de Gouy en la cuenca del Sena y Mayenne-Sciences en la del Loira.

Sin duda, es la zona de Francia con mayor número de yacimientos y mejor explorada de todas, en ella están muchos de los sitios parietales e industriales clásicos y las concentraciones de los mismos más importantes, sobresaliendo las áreas de influencias demarcadas por los cauces del Lot y Vézère.

ARTE PARIETAL AURIÑACIENSE-GRAVETIENSE

En Aquitania parece existir un *estilo local arcaico* datado en los primeros momentos del Paleolítico Superior que denota cierta regionalización repartida entre los valles de Vézère, Dordoña y Dronne. No manifiesta los grados de perfección técnica de los yacimientos coetáneos de otras regiones, sino que quedan sujetos a las propuestas formales de los estilos I y II, pero de cualquier manera revelan una unidad temática, tecnológica y estilística del sector (B. y G. Delluc, 1991).

Ya vimos al tratar el arte mueble que en esta comarca y en esa época son numerosas las obras figurativas (animales muy escuetos y vulvas muy sintéticas) sobre soportes pétreos —en particular, bloques—, que a tenor de su movilidad fueron clasificados como piezas portátiles aunque evidenciaban determinado cariz parietal. Pues bien, formando parte de ese ambiente completamos ahora la visión de conjunto con las representaciones parietales desprendidas de sus soportes originales y las que aún permanecen *in situ*.

Cueva de La Croze à Gontran (Dordoña) conserva un repertorio grabado compuesto entre lo figurativo por mamuts, caballos y cápridos, y entre los signos haces de trazos rectos paralelos. Este mismo bestiario se ve incrementado en la cavidad de Pair-non-Pair (Gironda) (fig. 119, 1-2) con el añadido de uro, cabra y cérvidos, despuntando entre los últimos un megáceros, todo realizado con distintas modalidades de grabados entre las que tenemos que subrayar el piqueteado. Los últimos ejemplos que vamos a nombrar son tres abrigo de la Dordoña: Labattut, Poisson y Vignaud. El primero (fig. 119, 3-4) reúne una iconografía (grabada, semiesculpida y pintada) a base de mamut, bisonte y caballo, junto con ciervo y una mano negativa, la gran mayoría están hoy día en bloques que con bastante probabilidad cayeron de las paredes; del segundo es famosa su figura de pez (salmónido) en bajorrelieve sobre el techo (fig. 94, 1), pero entre otros indicios además posee otra mano negativa; el rasgo sobresaliente de Vignaud (fig. 119, 5) es que un clasto decorado con el prótomo de un ciervo a tinta plana negra se soltó de la pared y se alojó en un nivel arqueológico Gravetiense. Para concluir con este lote de sitios, creemos oportuno citar los grabados de la pared de Oreille d'Enfer y otros similares sobre bloques móviles que por medio de pequeñas cúpulas o cazoletas (una mayor y cuatro o cinco satélites más pequeñas) parecen figurar las huellas de animales.

En estas fases primigenias habría que incluir las composiciones de manos negativas impresas, como las siguientes cavidades de Lot: Merveilles, Roucadour (con animales intermedios entre los estilos II-III), Pech-Merle y Fieux, ésta a la vez que



FIG. 119. 1) Équido de Pair-non-Pair. 2) Panel con caballos, uros, cabras y mamut de Pair-non-Pair. 3) Caballo semiesculpido de Labattut. 4) Mano negativa sobre bloque desprendido de Labattut. 5) Bloque desprendido con cabeza de ciervo de Vignaud. 6) Cáprido, signo triangular y puntos de Travers de Janoye. 7) Bisonte y caballo más un par de signos idénticos de Gabillou.

las improntas de manos mantiene una colección de fauna que podría entrar a formar parte del colectivo arcaico comentado arriba.

No debemos terminar este apartado sin mencionar las obras gravetienses tanto de Pech-Merle como de Cougnac, ambas en Lot. Conviene recordar que las dataciones numéricas obtenidas en la primera ofrecen una fecha alrededor del 24 ka, para el panel de manos-caballos moteados y entre 25-22 ka, para los megáceros de la segunda (fig. 78).

ARTE PARIETAL SOLUTRENSE

En la región son relativamente pocas las cuevas cuyos dispositivos iconográficos están adscritos al estilo III antiguo, lo ilustraremos con las estaciones de Travers de Janoye en Tarn, Villars en Dordogne y Marcenac en Lot. La primera guarda unos animales muy escuetos, casi esquemáticos, y signos simples (trazos y puntos) pintados básicamente en rojo que en alguna medida están encuadrados por relieves rocosos naturales (fig. 119, 6). Del mismo modo, las otras dos cavidades expresan los reiterados bisontes, caballos, cápridos y cérvidos, pintados y grabados..., tan sólo se aparta de la monótona temática del registro la «escena» del bisonte atacando a un personaje humano de Villars (fig. 82, 3).

Acorde con las cronologías y tecno-complejo industrial que manejamos hay que insertar aquí todas las cavidades de la zona que albergan los típicos signos aviformes o tipo Le Placard: Pech-Merle, Cognac y el yacimiento eponímico.

Por otro lado, en su momento vimos las esculturas del bloque de Fourneau-du-Diable en el capítulo de objetos mobiliarios, ahora con parecida técnica de bajo relieve se esculpió un cáprido completo en el techo del abrigo Pataud (Dordogne).

ARTE PARIETAL MAGDALENIENSE

Tenemos recogido un grupo de cavidades con paneles importantes que, en el actual estado de conocimiento, crean desasosiego en cuanto a su encuadre cronológico exacto, dirigiéndose las dudas entre los episodios finales del Solutrense y primeras etapas del Magdaleniense.

En estas circunstancias está el famoso Friso Negro de Pech-Merle (fig. 109), aunque un resto de carbón a sus pies donó una fecha de 11 ka con problemas de contaminación. En cambio, para el conjunto de grabados de Gabillou (fig. 119, 7) parece haber un consenso entre los especialistas en considerarlo confeccionado durante el Magdaleniense Inferior y sería un ejemplo claro del sincretismo o transición entre el estilo III y IV.

El arte de Lascaux (figs. 120 y 121) se piensa que es la manifestación figurativa de los/as artistas del Magdaleniense Inferior. Esta cavidad, calificada como (a la vez que Altamira) la «Capilla Sixtina del Arte Paleolítico», encierra un número considerable de obras parietales que superan las 1.500 figuras repartidas por las paredes laterales y las bóvedas de sus galerías; el repertorio gráfico materializa el elenco faunístico clásico, con uros, caballos, cabras, ciervos, bisontes en su mayoría y ejemplos puntuales de rinoceronte, figura humana y felinos, algunos motivos en tamaños descomunales (hasta 5,15 metros) y acabado depurado que le otorgan el calificativo de obras mayores; asimismo, la variedad y cantidad de signos es enorme, reuniendo prácticamente todas las modalidades esenciales de las diferentes tipologías. Desde el punto de vista de las técnicas, encontramos grabados en distintos sistemas, pinturas asociadas a métodos sustractivos, tintas planas parciales o totales modelando los cuadrúpedos, bicromos combinando rojos y negros o negros y amarillos, etc.; en definitiva, una recopilación bastante completa. Respecto a las composiciones y adecuaciones al espacio ya hemos comentado algo en párrafos anteriores, nada más señalaremos la espectacularidad de la Sala de los Toros (uros, caballos, cérvidos y «unicornio» en gran

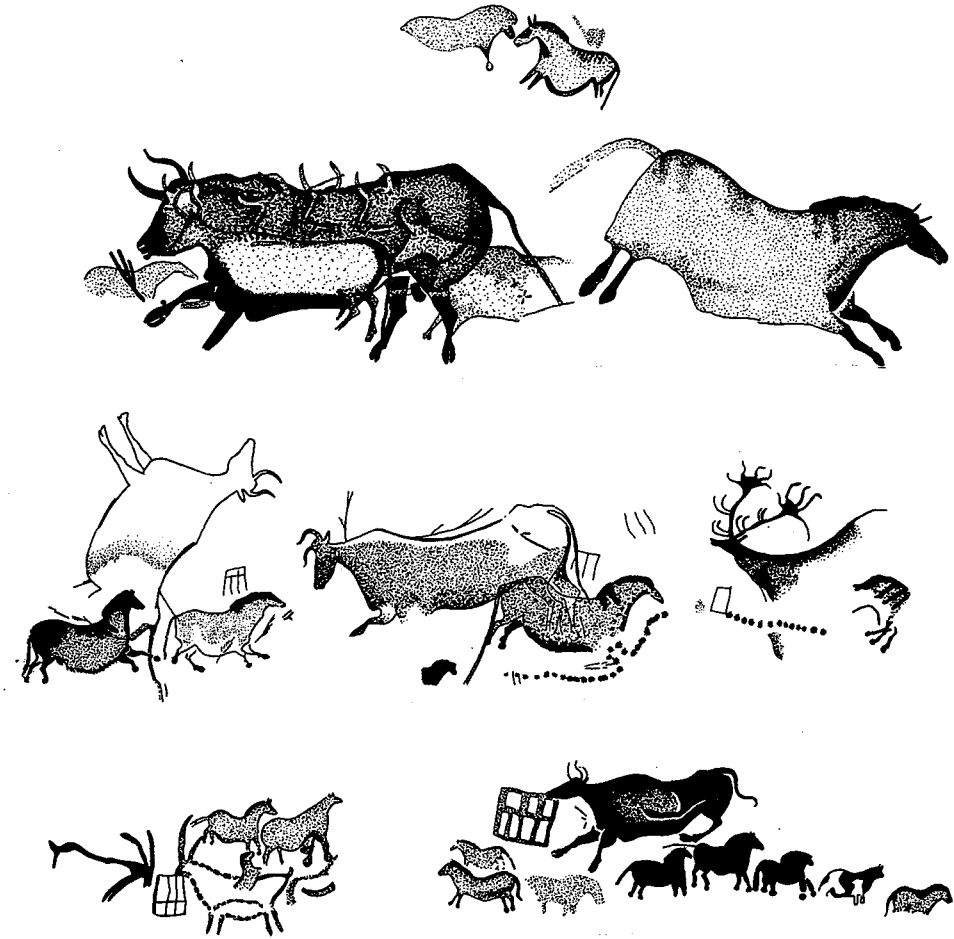


FIG. 120. *Lascaux. Croquis de distintos paneles pintados con uros, caballos, ciervo, cabras y signos cuadrangulares con puntuaciones.*

formato y polícromos), del Divertículo Axial (con las mismas características técnicas y temáticas que el espacio antepuesto) y la célebre escena del Pozo donde un bisonte herido «ataca» a una figura masculina con cabeza de pájaro (fig. 82, 4).

Afortunadamente, el estilo IV (antiguo y reciente) —o las obras del Magdaleniense Medio y Superior convencional—, está mejor representado en la zona, con ejemplares animalísticos proporcionados y sobrados de detalles corporales concebidos con variados recursos técnicos.

En Lot, algunas de las cavidades atribuidas a estos momentos serían: Escabasses, Sainte-Eulalie, Moulin, Bigourdane, Pergouset y la fase reciente de Pech-Merle en la que se graban uro y cierva. Los paneles de Escabasses (fig. 122, 1) surgen muy erosionados, pudiéndose distinguir en negro y rojo caballos y signos simples con atributos antiguos, si bien un caso con despiece abdominal lo haría más moderno. En la cueva

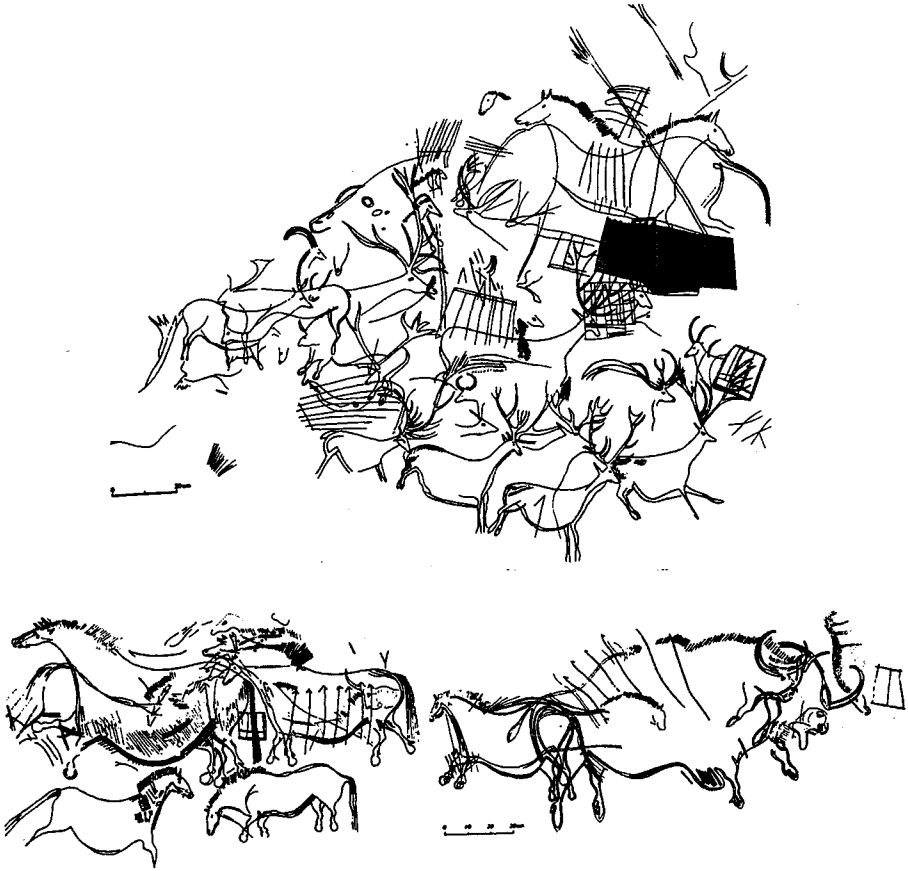


FIG. 121. *Lascaux. Distintos paneles grabados con uros, caballos, ciervos, cabras y signos cuadrangulares más rectilíneos.*

Sainte-Eulalie (fig. 122, 2) los/as artistas grabaron con trazos muy finos varios paneles, algunos enmarañados, de los que se entrevén cinco caballos, dos renos, una cabra y otros animales indeterminados, todos de una factura excelente. En pintura negra modelada contamos con el bisonte de más de un metro de longitud de Moulin (fig. 122, 3). Y terminamos la relación con los grabados someros tanto de Bigourdane como de Pergouset; de esta cueva ya nos suenan sus figuras de animales fantásticos y la silueta humana sexuada y acéfala, pero también grabaron bisontes y caballos muy realistas, que alcanzan su máxima expresión en, por ejemplo, un prótomo de cabra y otro de cierva; Bigourdane sobresale por conservar la única miniatura del arte parietal; en concreto, tenemos una escena de amamentamiento entre un reno hembra y su cría, cuya cabeza perfectamente detallada tan sólo mide dos centímetros (fig. 122, 4).

En la Dordoña, muy próximas entre sí a orilla del Vézerè, hallamos las cuevas Combarelles, Font-de-Gaume, La Mouthe y un poco más alejadas Bernifal, Rouffignac y al norte Teyjat. Los numerosos grabados de Combarelles, La Mouthe y Teyjat (fig. 124)

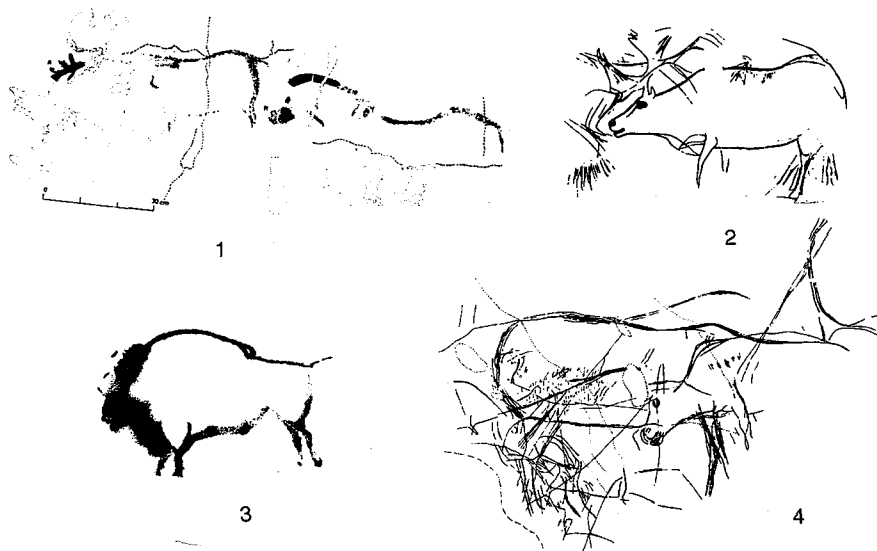


FIG. 122. 1) Escabasses. 2) Sainte-Eulalie. 3) Moulin. 4) Bigourdane.

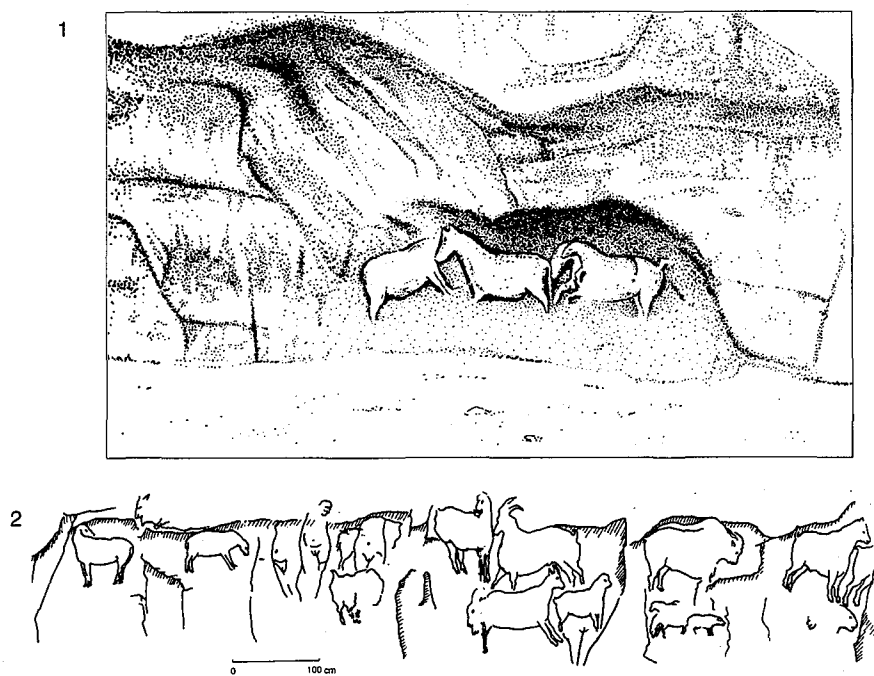


FIG. 123. 1) Chaire à Calvin. 2) Croquis parcial modificado de Roc-aux-Sorciers de Angles-sur-l'Anglin.



FIG. 124. 1-2) *La Mouthe*. 3) *Teyjat*. 4) *Font-de-Gaume*. 5) *Bernifal*.

denotan los rasgos constructivos más clásicos del realismo Magdaleniense; de los paneles de las dos primeras en ocasiones enmarañados se entresacan infinidad de animales con una temática muy similar a la de Rouffignac: bisontes, caballos, renos, mamuts, cabras, rinoceronte y felino. No menos clásico resulta el bestiario y los atributos corporales de Font-de-Gaume, pero además aquí los/as autores/as explayaron todo su potencial creativo usando multitud de sistemas técnicos para producir bisontes, renos, caballos, mamuts y signos tectiformes, así contemplamos figuras polícromas adaptadas igualmente al volumen rocoso a modo de Altamira, grabados finos imbricados y espectaculares conjuntos de pintura modelada.

Los temas y los modos de Bernifal recuerdan mucho a los paneles grabados de Font-de-Gaume, con bisontes, caballos y mamuts asociados a signos tectiformes, que ahora aparecen grabados y pintados en rojo a base de pequeñas puntuaciones. Por su parte, la gran cueva Rouffignac está considerada como el santuario de los

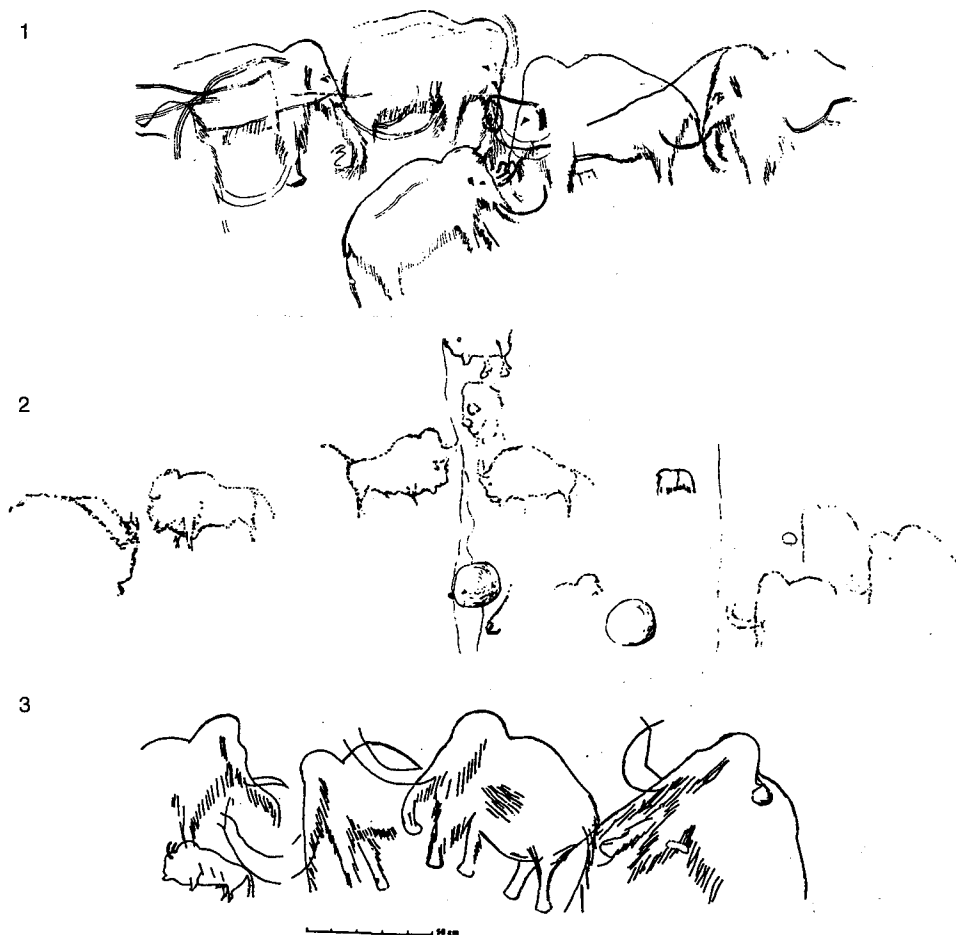


FIG. 125. Rouffignac: 1) Mamuts. 2) Bisontes, caricatura y mamuts. 3) Bisonte y mamuts.

mamuts por excelencia (153 ejemplares frente a la siguiente especie mayor número de veces figurada, que coincide con el bisonte y que sólo contabiliza 26 unidades), los podemos ver en manadas y en hileras grabadas con trazos finos y múltiples, en digital, pintados en negro, etc., pero de este yacimiento destacan asimismo sus expresivos rinocerontes y la composición del Gran Techo, con figuras de gran formato pintadas de negro en un amasijo de caballos, bisontes, cabras, mamuts y rinocerontes (figs. 110 y 125).

Para el final hemos querido dejar un grupo de enclaves que, a pesar de que no todos pertenecen a la misma horquilla cronológica que tratamos, tienen en común la escultura como vehículo de manifestación gráfica. Todos están localizados en el territorio que hemos demarcado en este epígrafe aunque diseminado por él. En su mayoría son frisos escultóricos realizados en bajorrelieves en abrigos o entradas de cavidades donde llega la luz solar con facilidad.

Los casos de Charente serían Chaire-à-Calvin y Roc-de-Sers, éste con un conjunto de bloques escultóricos al parecer desgajados de su posición original que fueron encuadrados como piezas de arte mueble por la capacidad de poder ser desplazados (cfr. *supra*). Los ejemplares de Calvin, sin embargo, permanecen en el sitio donde fueron modelados y nos muestran animales de una talla media alrededor de 1,20 metros: un bisonte incompleto y varios caballos, dos de ellos en una clara escena de cópula (fig. 123, 1); tradicionalmente los bajorrelieves de este lugar eran entendidos como un episodio transicional entre el estilo III y IV de Leroi-Gourhan, si bien en la actualidad existe la tendencia de clasificarlos como del Magdaleniense Medio.

Relativamente próximo, en el departamento contiguo (Vienne), se desarrolla el inusual friso de Roc-aux-Sorciers de Angles-sur-l'Anglin (figs. 84, 2 y 123, 2). En él contemplamos a lo largo de más de 15 metros de pared bastantes animales de gran formato (bisontes, cabras, caballo, cérvido y un probable felino) y sobre todo, en su centro, las esculturas de tamaño natural de las «Tres Gracias» y una cuarta a su izquierda, todo en un estilo naturalista llevado a cabo, a veces, hasta en altorrelieve, que estuvo pintado de rojo y negro como lo demuestra de manera nítida una cabeza masculina desprendida y otros vestigios del propio panel.

De la misma época parece datar otro friso conspicuo de esculturas: Cap Blanc en la Dordoña (fig. 76, 7). En cierto modo, nos evoca el conjunto de Chaire-à-Calvin en cuanto que de la pared sobresalen en un primer vistazo varios caballos en fila, pero con un poco de más detenimiento podremos descubrir las siluetas de varios bisontes. El lienzo alcanza trece metros con figuras en altorrelieve como el caballo central, que además mide 2,20 metros de longitud; asimismo, como suele ocurrir en este tipo de yacimientos, se han documentado restos de coloración roja que inducen a pensar que todo el conjunto fue pintado de ese color.

Todavía en la Dordoña encontramos otra estación que englosaría, junto con los relieves femeninos de La Magdeleine (Tarn) (fig. 84, 3-4) (cfr. *supra*), el grupo de sitios con esculturas, en concreto nos estamos refiriendo a la cueva de Comarque en Les Eyzies, donde semiesculpieron un caballo gigante de unos 2,30 metros de longitud.

4. Pirineos

Este epígrafe se revela mucho más explícito que los anteriores desde una perspectiva geográfica. En efecto, bajo él estarán los lugares situados en ambas vertientes de la cadena pirenaica. Los yacimientos más importantes de esta franja coinciden esencialmente con cuevas decoradas durante el Magdaleniense, de ahí que amalgamemos en un único apartado todas las estaciones parietales de cronologías anteriores.

ARTE PARIETAL «GRAVETO-SOLUTRENSE»

El arte rupestre del Paleolítico Superior Inicial en los Pirineos está definido más que nada por las cuevas de Gargas y Tibirian (fig. 85, 2-3), las dos vecinas en Hautes-Pyrénées. Ambas cavidades son famosas por sus amplias colecciones de improntas de manos negativas (además de animales arcaicos grabados) a las cuales, en numerosas ocasiones, le suprimieron algún que otro dedo. Recordaremos que tenemos una fe-

cha para la frecuentación y tal vez ejecución de las huellas de manos de Gargas, en concreto un hueso anclado en un fisura cercana a un panel con estos diseños otorgó la cifra de 26.860 ± 460 BP.

En la fachada meridional de la cordillera, ya en España, está la cueva Fuente del Trucho (Huesca), que también presenta varias improntas de manos, algunas con los dedos recortados, asociadas a extensas bandas de puntuaciones. Pero en los mismos lienzos rocosos surgen igualmente figuras animales entre los que se distinguen caballos cuyos aspectos formales encajan bien con las normas anunciadas para los momentos antiguos (estilos II y III), abriendo la posibilidad de un uso pictórico de la cueva durante el Solutrense por parte de gentes procedentes de «yacimientos industriales» próximos (Utrilla y Mazo, 1993) (fig. 128, 4-5).

Por otra parte, el arte Solutrense, o mejor, el estilo III aparece en los Pirineos en varios lugares, correspondiendo a fases figurativas precedentes de las grandes composiciones magdalenenses más tardías, por ejemplo, en Marsoulas (fig. 127, 2).

ARTE PARIETAL MAGDALENIENSE

Pero como hemos venido insistiendo, los mejores y más destacados yacimientos de este área en lo que se refiere a la cantidad y calidad son obras más modernas, del genérico estilo IV o atribuibles al Magdalenense Medio y Superior.

En el extremo oriental de los Pirineos contamos con la estación rupestre de Fornols-Haut (Campôme), que son unas cuantas peñas y lajas de esquisto que conservan grupos de grabados muy finos donde se aprecian sobre todo cápridos. Este fenómeno de manifestaciones rupestres paleolíticas en pleno aire libre comenzará a partir de aquí a ser común a medida que descendemos en latitud, tanto que desde una óptica exclusivamente numérica podría interpretarse como propio de la Península Ibérica.

Un núcleo importante de cavidades se concentran en el Ariège, con nombres tan conocidos por sus repertorios parietales como Niaux, Les Trois-Frères, Tuc-d'Audoubert, Mas-d'Azil, Bédeilhac, Le Portel (fig. 127, 1), Massat, Fontanet... En el Alto Garona documentamos las cuevas de Marsoulas y Montespan, y en Hautes-Pyrénées cueva Labastide. Y por fin, en el extremo más occidental, en los Pirineos Atlánticos, entre otros los enclaves de Etxeberri, Erberua, Isturitz y Oxocelhaya.

Ya hemos hecho alusión en páginas anteriores al arte de Niaux, por ejemplo, cuando hablamos de las composiciones, análisis de pigmentos, frecuentaciones y contextos arqueológicos (cfr. *supra*). Esta cavidad es uno de esos grandes sitios, tanto por la magnitud de sus obras rupestres como del espacio subterráneo, unos dos kilómetros de recorrido visitado y decorado en el Paleolítico. De Niaux (figs. 86, 2; 106, 2) despunta su Salón Negro con decenas de animales naturalistas de gran formato donde dominan los bisontes seguidos de los caballos, cabras y ciervo; de dos ejemplares de la primera especie se obtuvieron fechas por AMS que acotan la confección del conjunto entre el Magdalenense Medio y Superior (13,8 y 12,8 ka). Asimismo, resultan significativas de esta cavidad las figuras faunísticas y signos grabados sobre la arcilla, las cuales ya vimos que junto con los modelados eran características del área en cuestión; entre las imágenes preservadas en el suelo de Niaux hay una trucha, bisontes, caballos, cápridos, uro, etc.

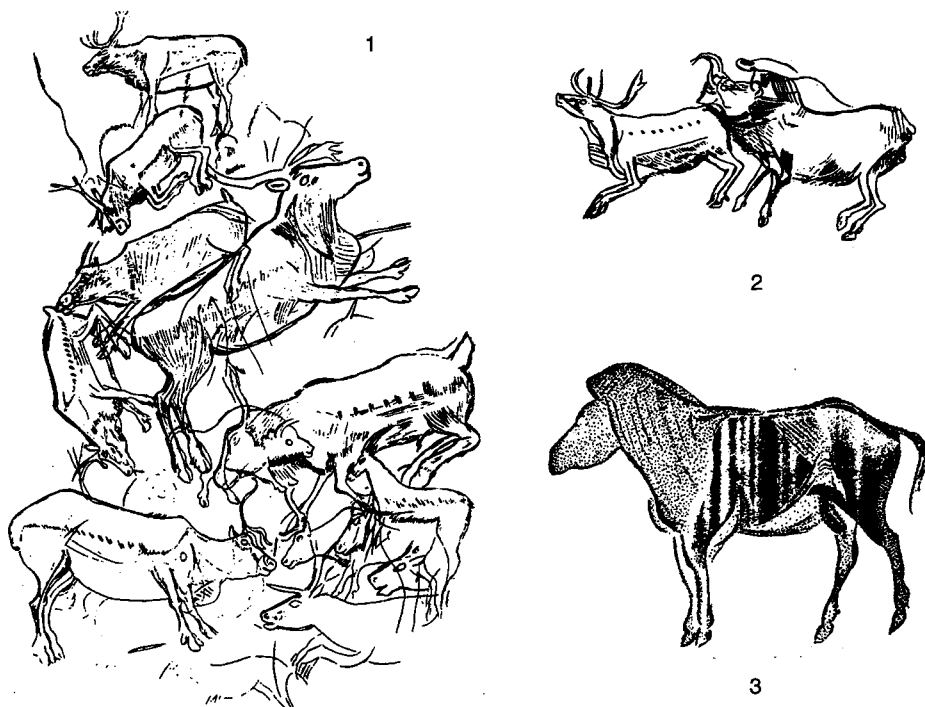


FIG. 126. 1-2) *Les Trois-Frères*. 2) *Bédeilhac*.

Las célebres cuevas del Volp determinan un complejo cárstico conteniendo tres grandes cavidades: *Les Trois-Frères*, *Tuc-d'Audoubert* y *Enlène*; ésta fue mencionada en el apartado de arte mueble a tenor de su cuantiosa colección de objetos artísticos, las otras dos albergan imponentes conjuntos parietales. El arte de *Les Trois-Frères* es muy similar al detectado en *Teyjat* y *Combarelles*, con paneles grabados a veces muy finos que acumulan animales naturalistas en un mismo lugar: bisontes, caballos, cabras, renos, mamut... y los pocos habituales osos, lechuzas, felinos (en visión frontal) y «brujo» (figura humana con cabeza de ciervo); la corporeidad de la fauna y sus detalles anatómicos unido al dinamismo que emanan y los recursos técnicos de claroscuro para las tonalidades de la piel consiguen que sea uno de los mejores ejemplos del realismo magdalenense (figs. 80, 2-3, 9; 86, 3; 93, 2 y 4-5; 95, 1; 98, 3-4; 126, 1-2).

De *Mas-d'Azil* conocemos su versión artística mobiliario; no obstante, tiene algunos vestigios parietales que citamos con el propósito de completar el panorama del yacimiento, en concreto, se han descubierto bisontes y caballos trazados con grabado múltiple para el contorno y varios peces planos en línea simple.

Los policromos o motivos pluritécnicos de la zona que nos ocupa están nítidos en *Bédeilhac* y *Labastide*, en aquélla perfilaron en pintura negra y rellenaron de rojo al menos un bisonte y un gran caballo cuya envergadura alcanza los 2,5 metros (fig. 126, 3), y en *Labastide* un caballo detallado con grabado y despiece interno rojo que deja claramente definida la típica convención en M ventral. Ambas cavi-



FIG. 127. 1) *Le Portel*. 2) *Marsoulas*.

dades, aparte de los motivos reseñados cuentan con otros notables diseños; así, Labastide tiene grabados de bisontes y caballos en grabado múltiple contorneante, y de Bédeilhac tuvimos ocasión de comentar sus elementos modelados en arcilla (vulva, bisonte, etc.).

Al hilo de los modelados traemos a colación los casos de Tuc-d'Audoubert (cfr. *supra*) y Montespan, donde al margen del oso en tres dimensiones existían otras figuras grabadas en la arcilla del piso: caballos, bisonte y signos. También en Massat se empleó la arcilla como soporte de las obras subterráneas, si bien de esta cueva recordaremos sus grotescos perfiles humanos (cfr. *supra*).

Para concluir, citaremos algunas cavidades del poniente, que no llegan a ser tan espectaculares como la mayoría de las nombradas con anterioridad pero que evidencian el continuismo en la ocupación del territorio pirenaico. En la cueva de Etxeberri (fig. 128, 1-2), tenemos un colectivo de animales pintados en negro y formado por bisontes, caballos y cabra, de diseños muy escuetos pero perfectamente construidos. El complejo cárstico de Isturitz posee tres niveles de galerías decoradas, del superior destacan los bajorrelieves esculpidos sobre un pilar central de la sala donde se distinguen las siguientes especies: reno, cabra, caballo y otros animales imprecisos; el nivel me-

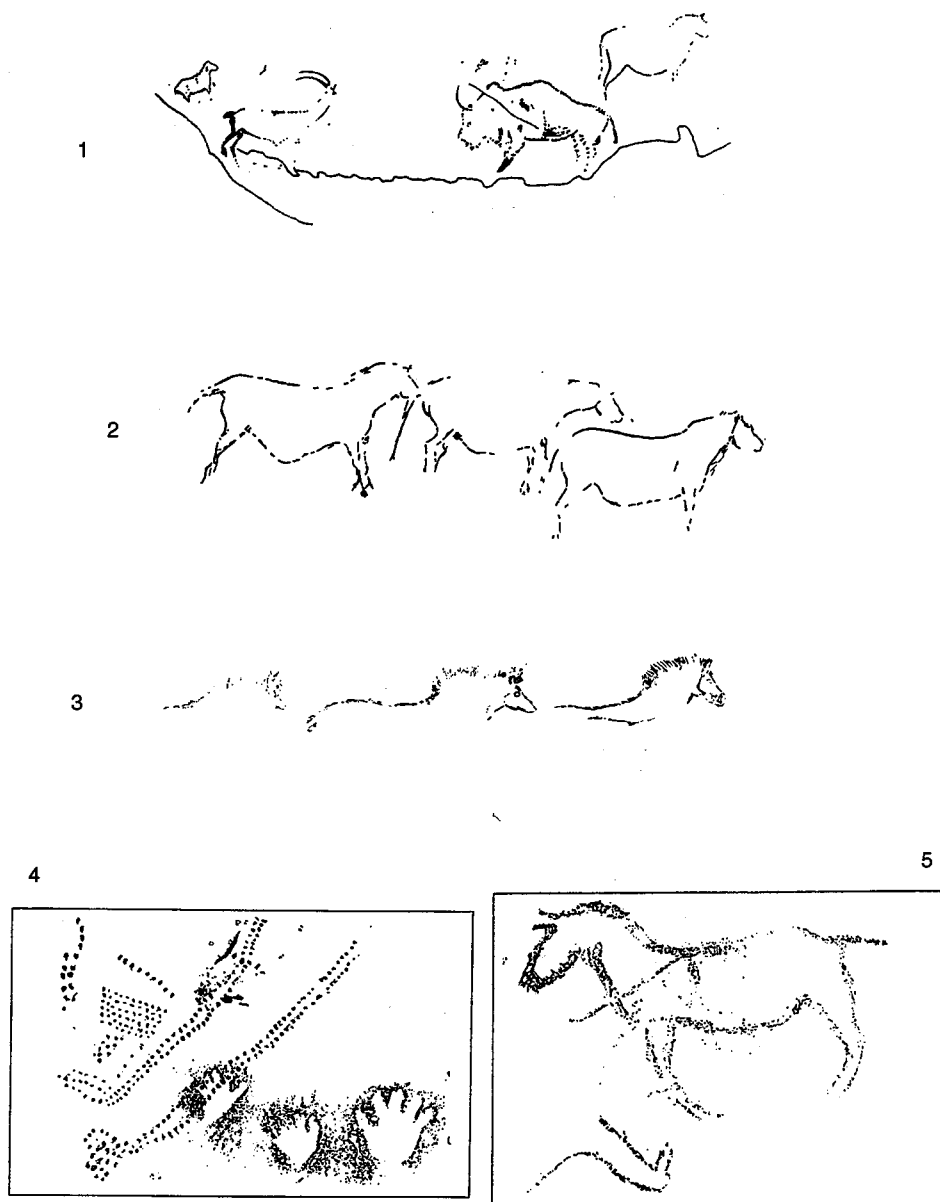


FIG. 128. 1-2) *Etxeberri*. 3) *Oxocelhaya*. 4-5) *Fuente del Trucho*.

dio es la cueva Oxocelhaya (fig. 128, 3) con caballos grabados en trazo múltiple y pinturas negras con la silueta de un bisonte vertical utilizando una arista de la roca como dorso; por último, el nivel inferior coincide con cueva Erberua en la que podemos ver figuras grabadas y grabadas-pintadas, de las que merecen señalar un caballo de unos 2 metros de tamaño y bisontes de alrededor del metro de longitud.

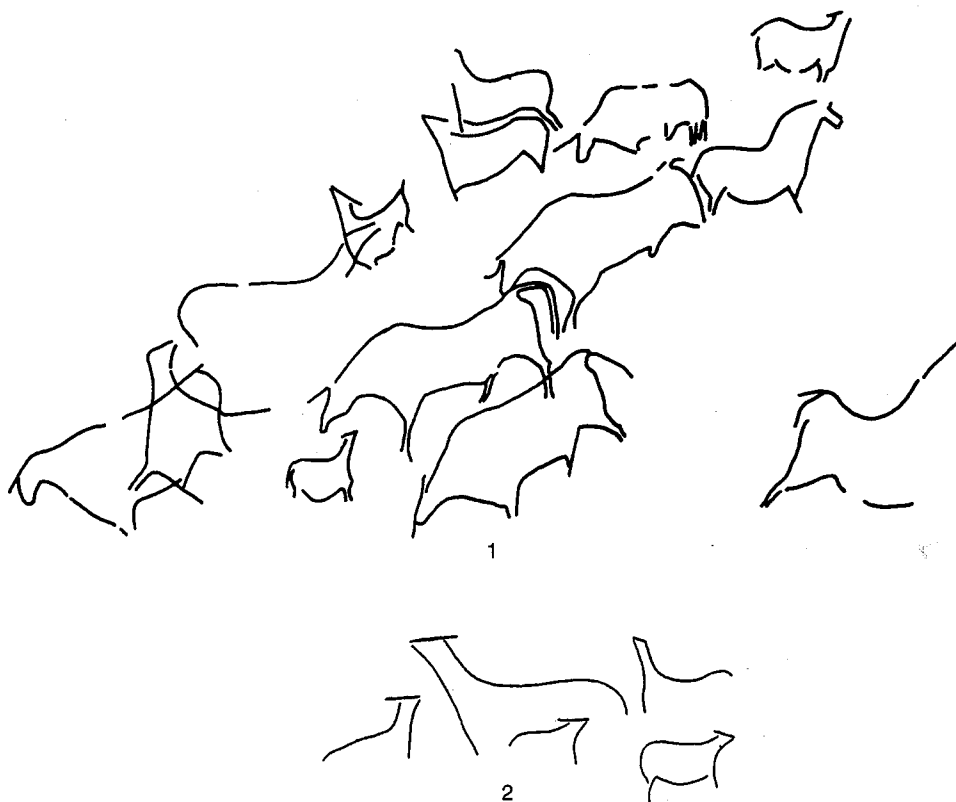


FIG. 129. 1) Croquis de La Luera. 2) Diversas ciervas de Chufín.

5. Cornisa Cantábrica

Incluye los territorios abarcados por las actuales comunidades autónomas de Asturias, Cantabria y País Vasco.

ARTE PARIETAL AURIÑACIENSE-GRAVETIENSE

Debemos comenzar por los elementos parietales de mayor antigüedad, que hoy por hoy corresponden con un horizonte rupestre no figurativo compuesto por líneas más o menos verticales realizadas con grabados muy profundos, que en función de los datos facilitados por el yacimiento de La Viña (Oviedo) sitúan su origen en el Auriñaciense (36 ka) (cfr. *supra*). Este tipo de grabados está presente en varias estaciones tanto de la Cornisa Cantábrica como de otros puntos de Europa (p. ej., Cueva del Caviglione en Italia, Malalmuerzo en Granada, etc.), pero dada su indefinición formal por ahora sólo atienden con seguridad a esta antigüedad los localizados en La Viña y en la Cueva de El Conde (Tuñón, Asturias).

Un segundo horizonte gráfico de La Viña manifiesta figuras grabadas con surco profundo de menos intensidad que el de la fase precedente, siendo atribuido por Fortea al Gravetiense y a lo sumo a los primeros momentos solutrenses, a partir de la información proporcionada por el yacimiento citado y La Lluera (fig. 129, 1). Los enclaves que conforman este horizonte figurativo se hallan ubicados sobre todo en la cuenca del río Nalón (Viña, Lluera I y II, Entrefoces, Murciélagos, Godulfo, Santo Adriano, Los Torneiros...), pero a la vez podrían formar parte de él las cuevas santanderinas de Chufín (fig. 129, 2), Micolón, Hornos de la Peña y Venta de Laperra. Prácticamente todos los lugares mencionados pertenecen a los denominados santuarios exteriores, en cuanto que sus paneles fueron llevados a cabo en abrigos rocosos o a las entradas de las cavidades, en definitiva donde el/la autor/a pudo grabar iluminada por la luz solar. La iconografía muestra básicamente animales y pocos signos, entre los primeros sobresalen las siluetas de ciervas de «cabeza plana», uros y caballos de cabeza «rectangular», todos plasmados con una acusada desproporción entre el tren delantero y el resto del cuerpo así como una línea cérvico-dorsal muy arqueada; además, aparte de la fauna, en Lluera y Micolón (fig. 83, 2) se grabaron varias vulvas.

De estas etapas del inicio del Paleolítico Superior proceden los yacimientos con composiciones de manos. Ya sabemos que a nivel numérico destacan las santanderinas Castillo, La Garma y Fuente del Salín y con escasos ejemplares Altamira, Cudón y la asturiana Tito Bustillo.

Para concluir, no está de más hacer referencia a la primera fase artística de Llonín (Asturias) (Fortea *et al.*, 1995), infrapuesta en un abigarrado palimpsesto. En ella se pintaron en rojo numerosos signos puntiformes y de trazos rectos paralelos, un gran meandriforme y aproximadamente en su centro la silueta en perfil de un personaje femenino (fig. 136).

ARTE PARIETAL SOLUTRENSE

A momentos avanzados del Solutrense están adscritas unas cuantas cavidades aglutinadas bajo lo que se ha llamado la «Escuela de Ramales», por encontrarse dos de los yacimientos más emblemáticos (La Haza, Covalanas) en las cercanías de la localidad de Ramales de la Victoria en Santander; no obstante, las características morfo-técnicas que rigen esta «escuela» están presentes igualmente en Arenaza, La Garma, Pendo, Pasiega, Arco A y B, Pondra y quizás un caso menos claro en Llonín... (Moure *et al.*, 1991; González Sainz, 1999).

Todos los ejemplares relacionados constituyen un grupo artístico regional cuyas peculiaridades radican en el uso generalizado de la técnica de pintura roja tamponada (yuxtaposición de puntos o digitaciones) para el perfilado de los animales y a veces el relleno a tinta plana con el mismo color del tren delantero o el sector cuello-cabeza; el tema clásico es la cierva de cuello alargado y orejas en V, pero también figuraron caballos y hasta un probable reno (fig. 130, 1-2).

Tradicionalmente se viene aceptando como encuadrable en el Solutrense, o en el estilo III de Leroi-Gourhan, algunos yacimientos que carecen de otros criterios que favorezcan su clasificación crono-cultural. De esta manera, son asignados a ese periodo los animales en perfil absoluto sin apenas detalles internos, de construcción desproporcionada y arqueada línea cérvico-dorsal de las cuevas asturianas de Peña de

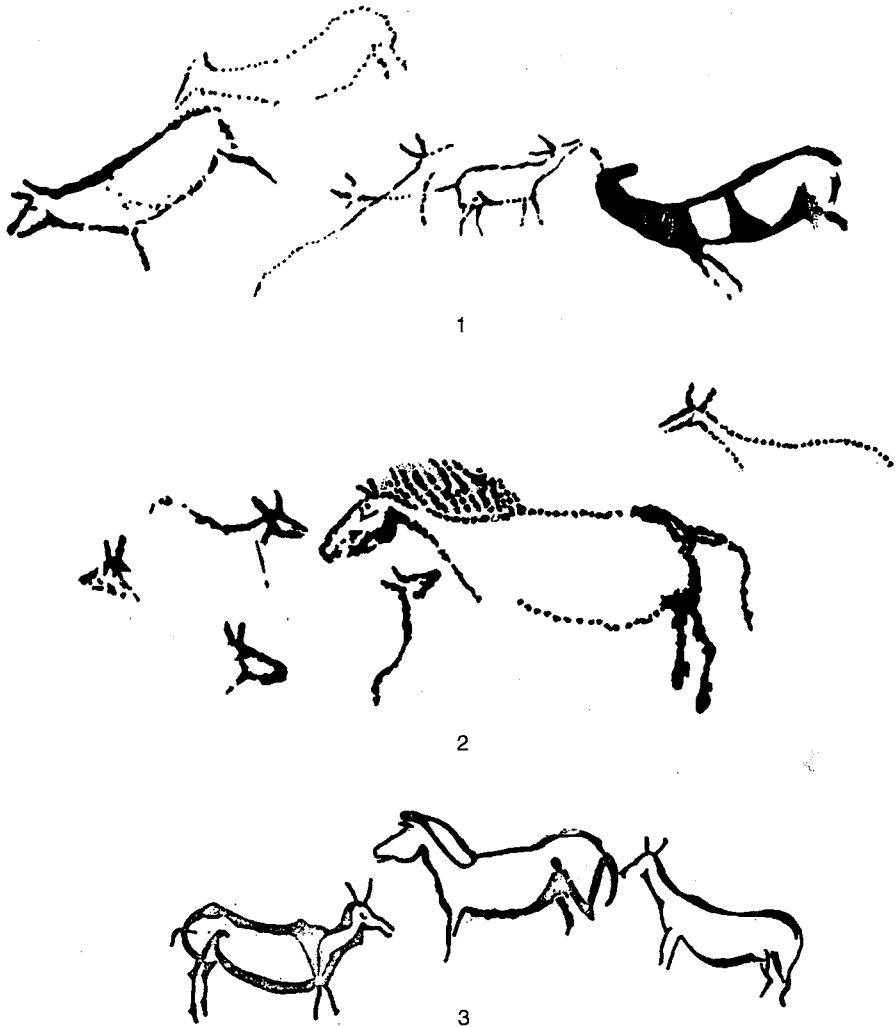


FIG. 130. 1 y 2) Covalana. 3) La Pasiega.

Candamo (fig. 131, 2), varios motivos rojos de Pindal, Llonín II..., y las de Santander: Pasiega (fig. 130, 3), Las Chimeneas, Castillo (fig. 132, 2), serie roja de Altamira, los grabados de la Peña del Cuco, Salitre, etc.

Del mismo modo, tipifican al Solutrense de la zona una serie de signos cuadrangulares con o sin compartimentación interna y otros con apuntamientos en el lateral superior (acolados o de arco conopial), pero últimamente las fechas AMS tanto de un trazo aislado de similar factura que un diseño rectangular próximo de Las Chimeneas (13,9 ka) como de un cuadrangular de Altamira (15,4 ka) han sembrado la duda respecto a la datación de esos morfotipos en el Cantábrico, estando la cuestión sin resolver del todo de forma definitiva.



FIG. 131. Peña da Candamo: 1) Conjunto del Camarín. 2) Parcial del Muro de los Grabados.

ARTE PARIETAL MAGDALENIENSE

De las etapas magdalenenses contamos con un elevado número de documentos localizados en su mayoría en las profundidades de complejos cársticos.

Del Magdaleniense Inferior Cantábrico sobresale otro grupo regional muy homogéneo: el *horizonte de los estriados*. En rigor, la fauna se construye con trazos múltiples para los contornos y estriados modelantes más que nada para el cuello y mandíbula de, entre otros zoomorfos, las ciervas.

Los ejemplares estriados de Llonín (fig. 132, 1), Tito Bustillo, Altamira, La Pasiega y Peña de Candamo están superpuestos a fases antiguas y al mismo tiempo en las tres primeras infrapuestas a animales magdalenenses más recientes. En Asturias,

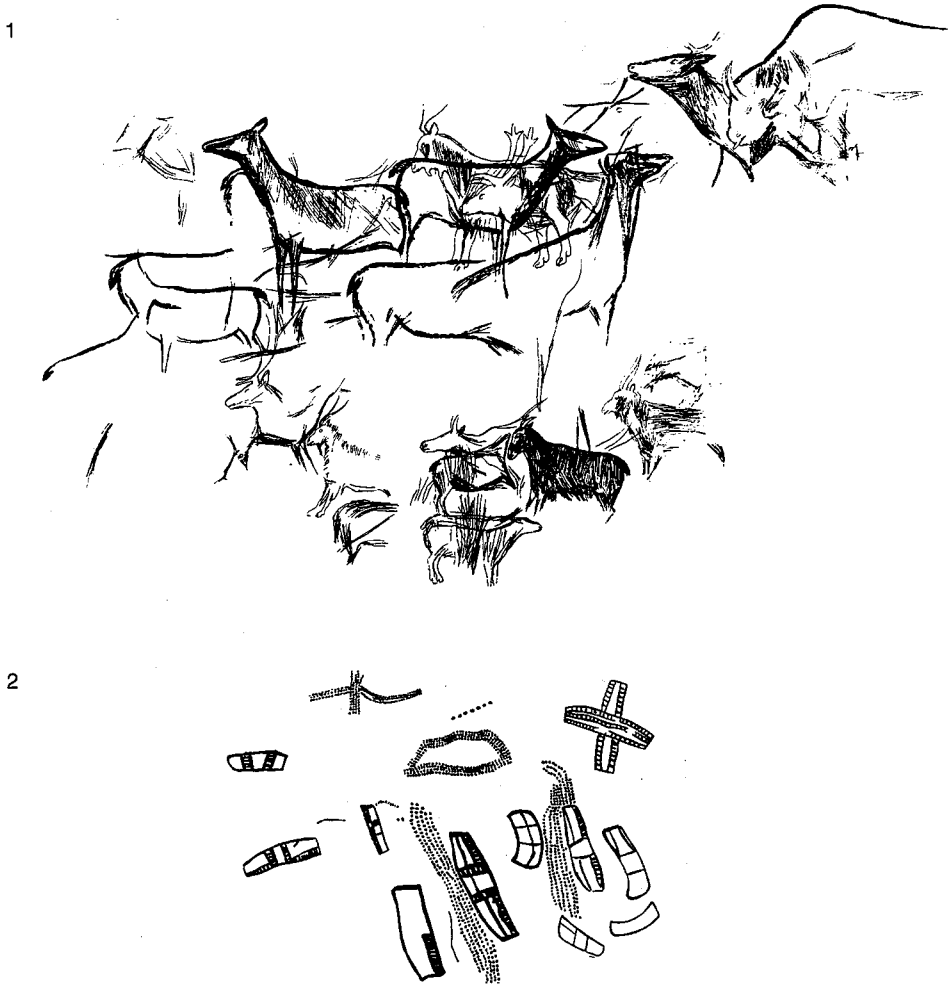


FIG. 132. 1) Parcial de Llonín. 2) Conjunto de signos de El Castillo.

en Les Pedroses figuraron ciervas acéfalas rellenas además de tintas planas rojas, los especímenes de Peña de Candamo manifiestan un alto grado de dinamismo (fig. 131, 2), así como los del Buxu; en Cantabria, los diseños de las cuevas de Castillo y Altamira encuentran sus correlatos en piezas mobiliarias de los niveles arqueológicos del Magdaleniense Inferior (cfr. *supra*).

También a los primeros episodios del Magdaleniense parecen corresponder los claviformes de base triangular (González Sainz, 1993), de, por ejemplo, Tebellín (Asturias), Altamira y Pasiega B (Santander). Están hechos a tinta plana y en tonos rojizos, pudiendo ser simples o dobles unidos por su lado mayor.

En la segunda mitad del Magdaleniense se realizan figuras de animales muy realistas que en ocasiones combinan el grabado y la pintura para la plasmación de los

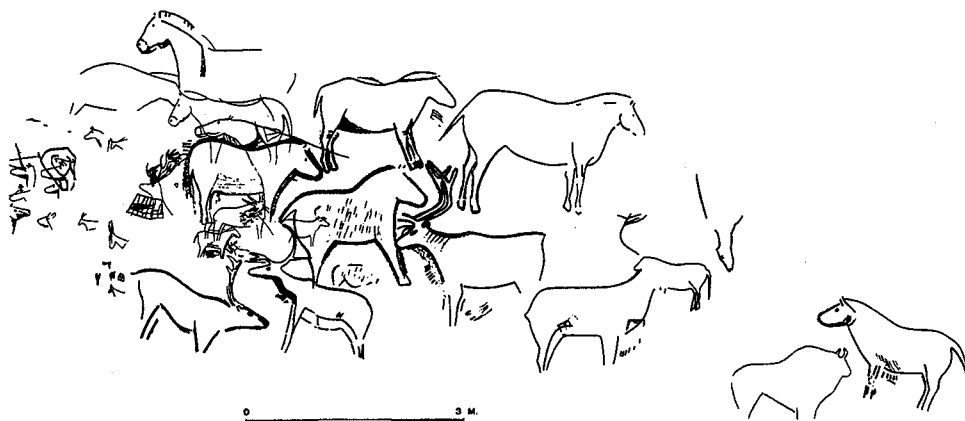


FIG. 133. *Croquis general del Panel de los Polícromos de Tito Bustillo.*

zoomorfos, por lo común distintos tipos de grabados contornean los perfiles o remarcaban ciertas partes anatómicas de los cuadrúpedos y los cuerpos se cubren de tinta plana o se perfilan con pintura. Este sistema técnico está inscrito en la fase 4.^a de Llonín, atribuida al Magdaleniense Medio a espera de su datación por AMS; en cambio, los bisontes de Covaciella (Asturias) (Fortea, 1996) confeccionados de este modo disponen ya de fechas absolutas que giran alrededor del 14 ka, y algunos bícromos de Tito Bustillo y Altxerri (Guipúzcoa) muestran asimismo estos convencionalismos técnicos.

En el genérico estilo IV han sido encasillados los contingentes figurativos de muchas cavidades cantábricas, más que nada por conservar animales naturalistas y bien acabados ejecutados en grabados y pinturas; las cuevas con imágenes negras están siendo muestreadas con el fin de obtener fechas numéricas a partir del método AMS. Citaremos algunas de las estaciones más sobresalientes.

En Asturias despuntan las pinturas negras de la cueva de El Bosque, con signos, uro y sobre todo un total de 24 cabras encajadas entre los relieves naturales de la roca soporte que aludirían a un «escenario montañoso». En el sector interno de Coímbre grabaron con incisiones finas y a veces estriadas algunos uros, caballo, cérvidos y cápridos. El colectivo de obras rupestres del Covarón guarda varias superposiciones aunque su estado de preservación no es muy brillante, pero se distingue una última fase de figuras negras con más de una docena de animales catalogados, entre cabras, caballos y cérvidos. La cueva del Pindal (figs. 86, 1 y 134, 2-3) es una de esas cavidades clásicas de la Cornisa Cantábrica, su decoración ha sufrido varias etapas, con una primera cercana al estilo III donde se pintaron especímenes animales y signos en rojo y otra más tardía del estilo IV con fauna grabada naturalista que de vez en cuando se asocia con la pintura para diseñar el contorno del animal, el bestiario incluye 13 bisontes, 8 caballos junto con cérvidos, un proboscidio, un pez y otros elementos indeterminados.

En Cantabria tenemos un grupo de, por así decirlo, cuevas menores cuyos motivos estarían en sintonía con los tratados aquí hasta ahora: Sotarriza, Cullalvera, Cobrantes, Aguas de Novales, etc. Las figuras de la última se llevaron a cabo tanto en

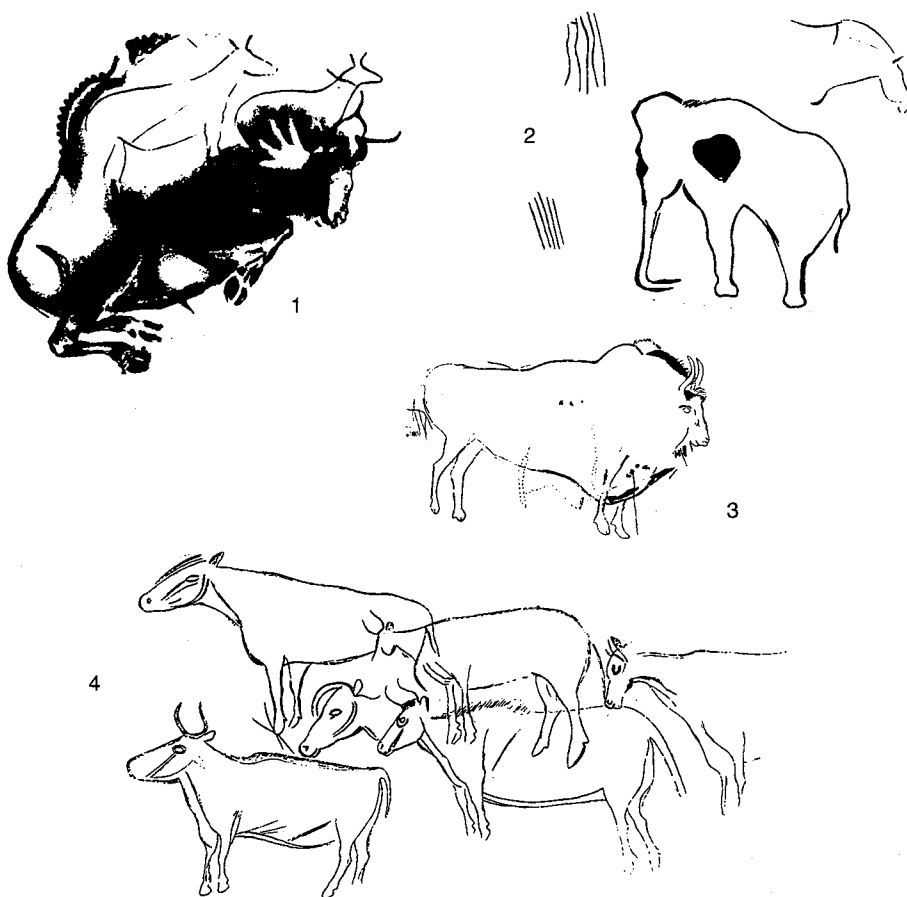


FIG. 134. 1) Bisonte policromo, mano negativa y ciervas de El Castillo. 2-3) El Pindal. 4) La Loja.

pintura como en grabado, e incluso en algunos casos con la combinación de ambas técnicas. En Cobrantes, el conjunto identificado por el momento está confeccionado en grabados finos, pudiéndose contemplar las representaciones de uro, cáprido y cérvido. El caso de Cullalvera resulta llamativo no por la cantidad y calidad de las figuras, sino por su ubicación, pues los pocos paneles están salpicados a lo largo de más de 1 kilómetro de galería: a unos dos centenares de metros de la boca hay varios signos simples, en torno a los 700 metros aparece un grupo de claviformes rectilíneos (vástago vertical y protuberancia semicircular lateral, tipo Vc de Sauvet), un par de caballos negros cerca de los 1.000 metros y al fondo, sobrepasando en un centenar esta distancia, más signos simples.

Las cuevas mayores de Cantabria se concentrarían, aparte de Altamira, en el Monte del Castillo (Puente Viesgo), elevación cárstica de forma cónica donde existen las cuevas de El Castillo, La Pasiega, Las Monedas y Las Chimeneas. Las dos primeras atesoran figuras de diferentes fases, como hemos ido viendo con anterioridad, y al

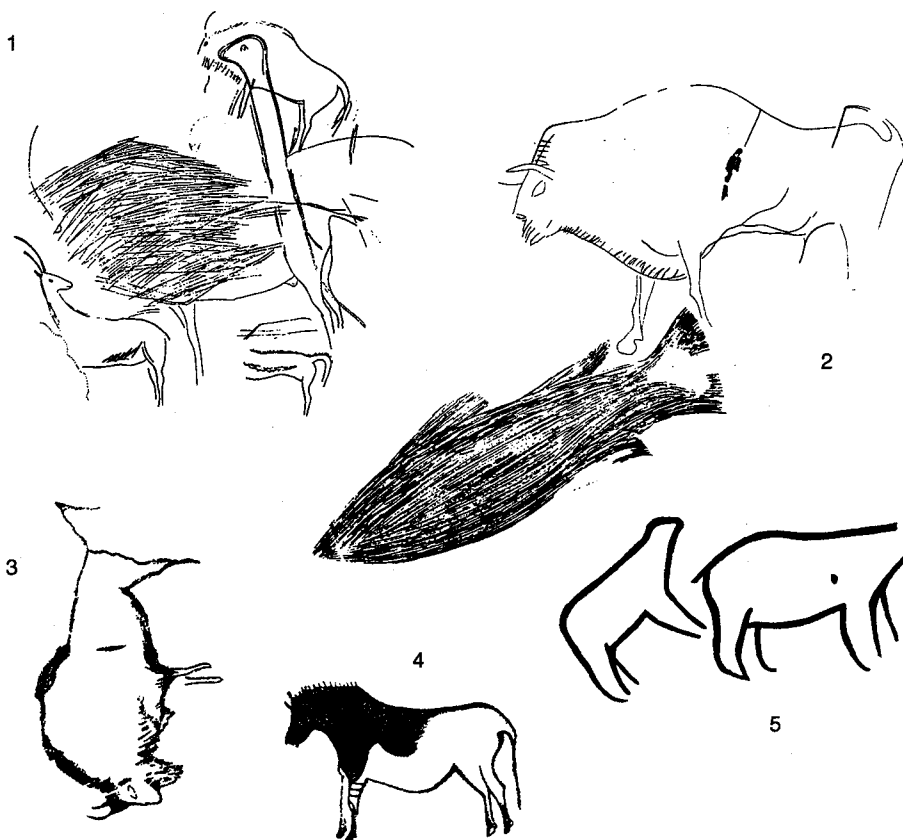


FIG. 135. 1) Bisonte, cápridos y ser indeterminado de Altxerri. 2) Bisonte y pez de Altxerri. 3) Bisonte vertical de Santimamiñe. 4) Caballo polícromo de Ekain. 5) Osos de Ekain.

margen de los polícromos también caben en el Magdaleniense una serie de dibujos negros de El Castillo y grabados de Pasiega, ésta cuenta con un registro rupestre diacrónico que alcanza con creces los 700 motivos, superando los 300 de El Castillo. El conjunto de obras pintadas de negro de Las Monedas (figs. 98, 7 y 108, 1) se ha venido poniendo como ejemplo típico del estilo IV, con más de una docena de caballos, 4 renos y cápridos, 2 bisontes, 1 ciervo y 1 oso, realizados con trazado lineal simple y a veces con un intento de tinta plana parcial para el despiece interior, dotando al conjunto de un ambiente general muy magdaleniense, fechado por AMS en 11,9 ka (caballo con despiece en M) y 12,1-11,6 ka (cáprido). Sin embargo, la mayoría de las imágenes de Las Chimeneas (fig. 75, 2) armonizarían bien con el estilo III, pero las dataciones directas de un prótomo de ciervo (15 ka) y trazos asociados a signos cuadrangulares con particiones internas (13,9 ka) plantean además la intervención en la cavidad de pinturas negras magdalenienses. No debemos abandonar Cantabria dejando atrás el complejo cárstico de La Garma, en el que igualmente se observa la impronta del estilo y época que nos ocupa en algunos animales pintados en negro, por ejemplo,

caballos modelados a tintas planas y otro équido colocado en vertical hacia el suelo luciendo un espléndido despiece en M tumbada.

El estilo IV del País Vasco surge diáfano, aparte de Ekain, en varias cuevas. En Santimamiñe (Vizcaya) (figs. 93, 1 y 135, 3), sus figuras negras de trazo lineal y/o tintas planas materializan 3 caballos, 20 bisontes, 2 cápridos y un oso entre otros motivos menos claros. Mediante el grabado se hicieron algunos arquetipos faunísticos en la cueva de Alkerdi (Navarra), pero sobre todo en Altxerri (Guipúzcoa), uno de los grandes sitios del sector oriental de la Cornisa Cantábrica, que conserva más de cien figuras donde domina el bisonte con 53 sujetos acompañados de renos, ciervos, cabras, caballos, uros, peces, carnívoro, ave..., todo en grabado de variadas modalidades (raspado, simple, múltiple, etc.) y en ocasiones complementado por la pintura negra (figs. 93, 6; 94, 3; 98, 4, y 135, 1-2).

En cuanto a los policromos o bicromos hallamos ejemplares en las tres comunidades que abarca este apartado: en Asturias está Tito Bustillo, en Cantabria, las cavidades de Altamira, Castillo y Pasiega, y en el País Vasco, la cueva de Ekain.

El Panel Principal de Tito Bustillo (figs. 75, 7 y 133) consigue un desarrollo longitudinal de 20 metros y en él se han catalogado unas 100 figuras, los bicromos representan en gran formato y realismo varios caballos y renos cerrando a techo prácticamente las superposiciones y por ende las fases figurativas detectadas. La secuencia gráfica del yacimiento anterior es muy similar a la establecida en el famoso Techo de los Polícromos de Altamira (figs. 77, 1, 3 y 6, y 106, 1), el cual paradójicamente carece de un estudio actualizado, contabilizándose en la cavidad al menos 150 figuras entre las que sobresale desde la perspectiva numérica el bisonte con cerca de cuarenta ejemplares, seguido de más de una treintena de cérvidos y caballos, junto con bastantes especímenes de cápridos, algunos uros y carnívoros a la vez que cuantiosos signos; como se recordará (cfr. *supra*), las fechas otorgadas por la analítica AMS para los bisontes bicromos oscilan alrededor del 14 ka, y entre el 13,7-13,1 ka para un individuo más pequeño en negro «encajado», con posterioridad, entre las patas de uno mayor policromo. En cambio, los bisontes bicromos de El Castillo (fig. 134, 1), en virtud del mismo tipo de analítica, parecen que se plasmaron con análogos convencionalismos y pautas técnicas que los de Altamira unos mil años después (c. 13 ka). Por su parte, Ekain (figs. 75, 8; 94, 5, y 135, 4-5) contiene unas 70 imágenes con predominio de caballos (33 unidades) y bisontes (10 unidades), pero asimismo pintaron en negro y con despieces anatómicos ejemplares de cérvidos, cabras, osos y peces; la bicromía es escasa, aunque de una excelente calidad técnica y estética, utilizando el negro para los detalles y perfilado del animal y el relleno corporal rojo para la convención en M del abdomen.

Con el propósito de concluir con la visión diacrónica global, introducimos algunas composiciones subterráneas que pueden haber sido hechas en los últimos episodios del Magdaleniense o son adscritas al estilo IV reciente, como los casos de La Loja (Asturias) (fig. 134, 4), Sovilla (Cantabria) y quizás Altxerri. En la primera encontramos un panel con un total de 6 uros que conforman lo que se ha interpretado como un «rebaño», grabado en trazo fino que destaca notablemente del fondo rocoso por la coloración oscura del mismo; y en la segunda también grabaron más que nada animales de las especies bisonte, ciervo, reno y caballo. No obstante, trabajos recientes desarrollados en varias cavidades están poniendo de relieve un horizonte figurativo a base de grabado muy fino detallista posterior a los conjuntos aceptados y datados

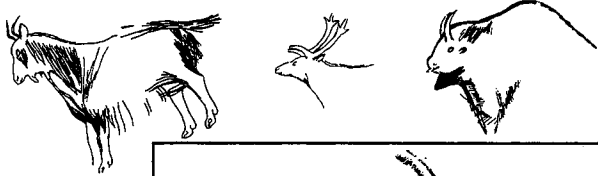
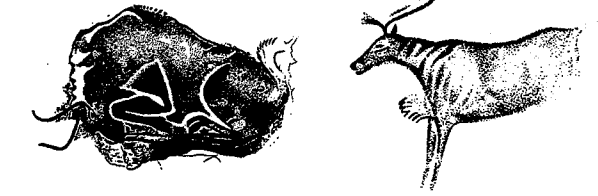



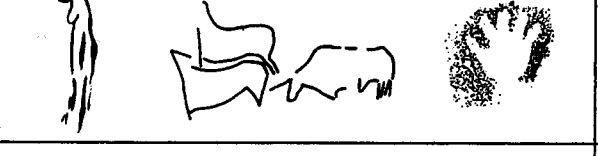
		Ejemplos de yacimientos
Magdaleniense Superior		Llonín La Loja Altxerri
Magdaleniense Medio		Covaciella Altamira Tito Bustillo Castillo Ekain Garma
Magdaleniense Inferior		P. Candamo Llonín Tito Bustillo Altamira Pasiega
Solutrense Avanzado		Covalanas Arenaza Pendo Pasiega
Solutrense Antiguo		Viña Lluera Godulfo Chufín
Gravetiense		Llonín F. Salín Castillo Garma
Auriñaciense	<p>HORIZONTE PREFIGURATIVO</p> <p>(trazos rectilíneos verticales subparalelos)</p>	Viña Conde

FIG. 136. Cuadro del arte paleolítico de la Cornisa Cantábrica.

en el genérico Magdaleniense Medio, de manera que podrían coincidir con el final del ciclo o con el Magdaleniense Superior; en Llonín correspondería a la 5.^a fase, superpuesta a todas las demás, con bisonte, caballos y cabras (fig. 136).

6. Interior peninsular

Como se comprenderá, el territorio que hemos acotado en el presente epígrafe es enorme, resultando tremendamente problemático definir límites o paquetes homogéneos, circunstancia agravada por el hecho de existir en él estaciones artísticas de distintos tipos (cuevas y peñas al aire libre) y de amplias cronologías. Sería factible distinguir entre yacimientos a la intemperie y en cavidades, así como atender a las grandes unidades geomorfológicas donde se ubican, pero casi siempre alguno quedaría fuera o su inclusión muy forzada. Así pues, optamos por ofrecer un listado global en función de las principales cuencas fluviales, aunque esto tampoco llega a abarcar plenamente a todos los enclaves rupestres.

De este modo, en la cabecera del Ebro o en su radio de influencia relativa se hallan, en la provincia de Burgos, las cuevas de Penches, Ojo Guareña y Atapuerca (con un prótomo indeterminado muy cuestionado). La cuenca del Duero incluye las estaciones de Foz Côa y Mazauco en Portugal, y Siega Verde en Salamanca. En la del Tajo insertamos en su tramo bajo la estación de Ocreza (Portugal), en el medio Maltravieso y Mina de Ibor (Cáceres) y en el alto las cuevas de Los Casares, La Hoz, Reguerillo, El Reno y Turismo (Guadalajara), y en el Sistema Central entre las dos cuencas anteriores al complejo al aire libre de Domingo García (Segovia-Ávila), además de la cueva de La Griega en Segovia. Por último, si tomamos el Guadiana como referencia, tendremos en su sector final la cueva de Escoural (Portugal) y en su cabecera (mejor en la del Segura) la cueva del Niño (Albacete).

ARTE RUPESTRE GRAVETIENSE

Las manifestaciones rupestres de mayor antigüedad de la zona en cuestión pueden ser identificadas en diferentes paneles al aire libre de los conjuntos de Foz Côa y sobre todo en la cueva de Maltravieso. En ésta se han localizado más de 70 improntas de manos negativas junto con puntuaciones, líneas curvas, formas triangulares y algunos zoomorfos muy escuetos (Ripoll *et al.*, 1999).

ARTE RUPESTRE SOLUTRENSE-MAGDALENIENSE

En general, en el actual estado de conocimiento, el arte meseteño reúne caracteres estilísticos que entroncarían con una especie de etapa transicional entre los clásicos estilos III y IV antiguo, si bien hay lugares en los que es posible diferenciar una fase artística de la otra.

En el panorama geográfico que nos hemos marcado se concentran prácticamente todos los yacimientos rupestres al aire libre que conocemos hoy en día (menos Piedras Blancas y Fornols), de forma que podría ser considerado una característica del inte-

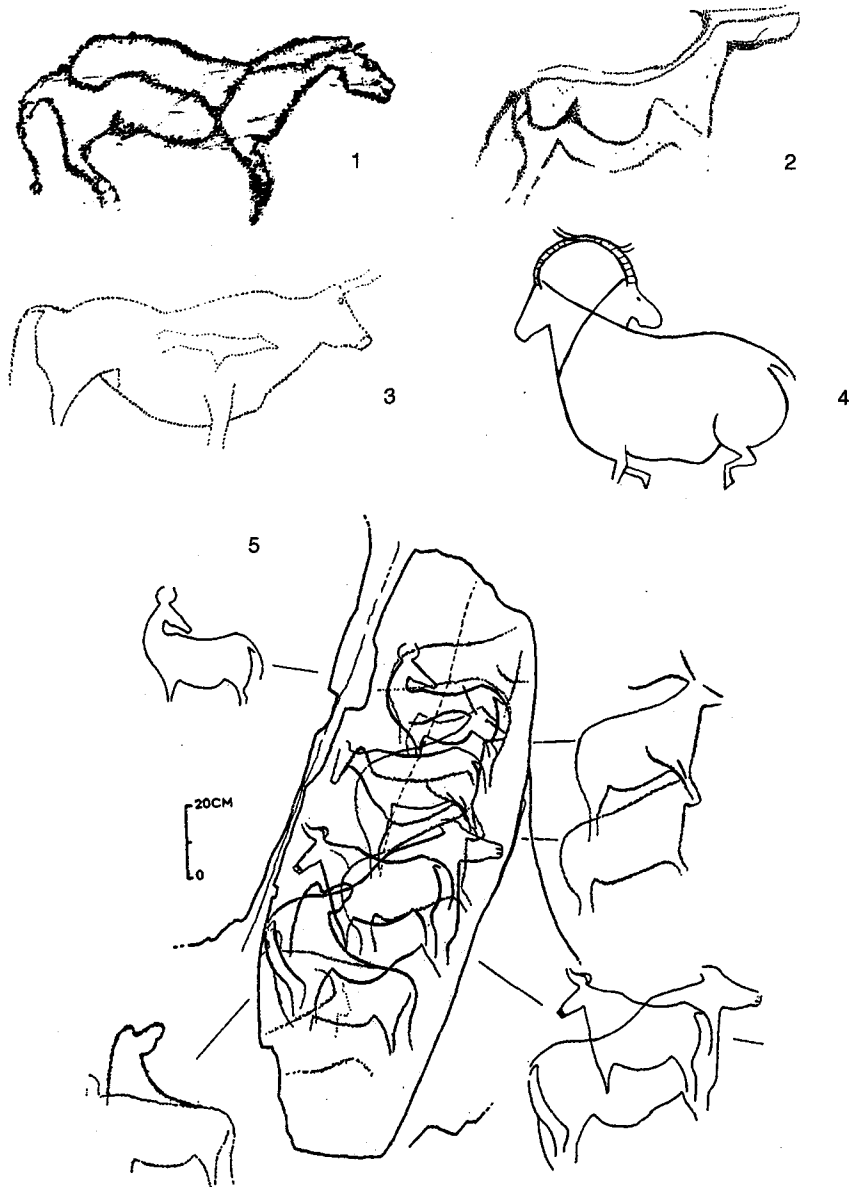


FIG. 137. 1-3) *Siega Verde*. 4-5) *Foz Côa*.

rior peninsular. La estación de Mazauco (próxima a la frontera luso-española) está a cielo abierto y sobre soportes verticales, muestra al menos tres caballos, uno completo y los otros incompletos, grabados con técnica piqueteada e incisiones continuas; los atributos del équido completo indican rasgos del estilo III (curva cérvico-dorsal sinuosa y cuerpo macizo) y del IV antiguo (despiece ventral y detalle de pezuñas).

Por su parte, Siega Verde (Balbín y Alcolea, 1994) (fig. 137, 1-3) aparece relativamente cerca del anterior afloramiento, los soportes esquistosos verticales son mayoritarios y tienden a situarse en la orilla izquierda del río; las rocas decoradas alcanzan un recorrido de 1.300 metros con una concentración de paneles hacia sus inmediaciones, contabilizándose alrededor de 500 motivos figurativos entre algunos signos (retículas, haces rectilíneos, óvalos) y bastantes animales, destacando los caballos, uros, ciervos, ciervas y cápridos. Las normas constructivas de la fauna expresan de nuevo esa dualidad intermedia entre el estilo III y IV antiguo, o sea, por una parte son animales pesados y a veces desproporcionados, pero por otra presentan detalles internos muy convencionales que los dotan de corporeidad. Todo este colectivo temático fue plasmado de manera coetánea tanto en grabado piqueteado como en incisiones continuas simples, lo cual ha llevado a sus investigadores a plantear la posibilidad de una intención compositiva de «monumentalidad» en los paneles, de forma que la pareja uro-caballo ocuparía las zonas centrales de las lajas y estaría hecha con piqueteado mientras que los otros herbívoros en grabados finos se desplazarían a los laterales.

Pero sin ningún género de dudas, el complejo de Foz Côa (Zilhão, 1997) (figuras 105, 6 y 137, 4-5) es el conjunto de arte paleolítico al aire libre de mayor entidad de todos los reconocidos hasta el momento. El río Côa es afluente del Duero y delinea su curso en Portugal, en algunas de sus márgenes surgen afloramientos de esquistos que fueron utilizados como soportes por los/as artistas a lo largo de 17 kilómetros, dato de por sí suficientemente significativo que deja entrever la importancia del sitio. Los lienzos decorados están casi todos en la vertiente izquierda del cauce y son siempre verticales, no descartándose el uso de superficies horizontales cuyos motivos hayan desaparecido como consecuencia de la erosión al permanecer expuestos a las inclemencias durante milenios. Los temas figurados, que suman centenares, vuelven a insistir en la fauna típica meridional (uros, caballos, cápridos y cérvidos, con dominio porcentual de los dos primeros) con ausencia de especímenes considerados de latitudes septentrionales o ambientes fríos (bisonte, mamut, rinoceronte lanudo, reno); apenas hay signos, sólo se identifican haces rectilíneos, meandros múltiples y especies de puntuaciones. El formato del bestiario es bastante diversificado, con ejemplares de pocos centímetros y otros que miden los 2 metros de longitud. Prácticamente la totalidad de las manifestaciones rupestres fueron concebidas con técnicas sustractivas, que podríamos resumir en grabados piqueteados, simples continuo de aspecto estriado y en contados casos el raspado, pudiéndose conjugar en un mismo animal todas las variantes, aunque también existe una determinada tendencia en orden cronológico en el empleo de una u otra modalidad técnica, en cuanto que el piqueteado suele estar infrapuesto a los motivos «estriados» materializando al mismo tiempo caracteres estilísticos más arcaicos y recientes respectivamente; este hecho y los paralelismos morfológicos con las convenciones gráficas de la secuencia de Parpalló han permitido establecer la diacronía de los paneles y vigencia del lugar desde una fase Graveto-Solutrense hasta el Magdaleniense, ratificada en ocasiones a través de cubrimientos de los grabados por sedimentos estratificados de niveles arqueológicos con artefactos de los primeros episodios del Paleolítico Superior.

Los yacimientos hasta ahora comentados estaban vinculados estrechamente a cauces fluviales, y en la cuenca del Duero, pero disponemos del conjunto de Domingo García (Ripoll y Mauricio, 1999) (fig. 138, 1-2) que no asume esta peculiaridad y

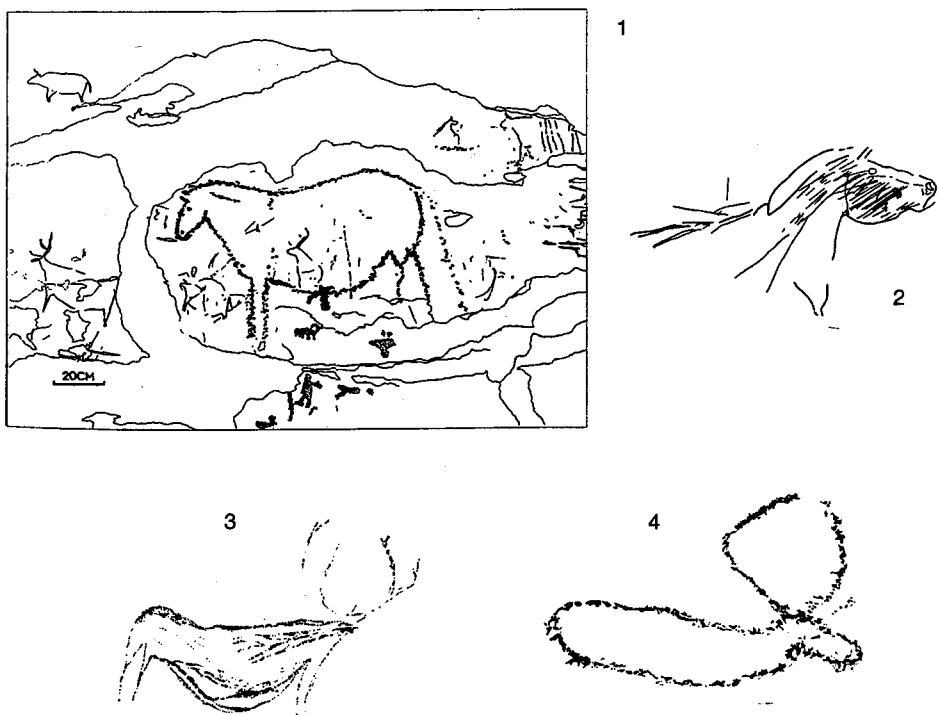


FIG. 138. 1-2) *Domínguez García*. 3-4) *Ojo Guareña*.

que sin embargo está íntimamente relacionado con ellos a nivel temático, técnico, morfológico y cronológico: más de cien figuras grabadas (caballos, uros, cérvidos y cabras) repartidas entre un horizonte Solutrense y otro Magdaleniense.

Hace poco ha sido localizado un panel al aire libre en la región de Ocreza (cuena del Tajo, Portugal), con la representación grabada de un caballo acéfalo de rasgos antiguos; este descubrimiento viene a extender aún más el territorio abarcado por el fenómeno de arte paleolítico a la intemperie.

En cuanto a las cuevas decoradas, las más septentrionales de la zona serían Penches y Ojo Guareña (fig. 138, 3-4). Los motivos figurativos de las dos son muy problemáticos, en la primera encontramos 5 cabras grabadas y en la segunda un lienzo pintado con cérvidos, signos triangulares y figuras antropomorfas, todo en un estilo «torpe» y sumamente simple que había hecho sospechar incluso de su afiliación paleolítica; no obstante, las dataciones directas de las pinturas por AMS donaron cifras alrededor del 11 ka y unos restos carbonosos del suelo 15 ka, demostrando la visita pleistocena de la cavidad y encuadrando su arte parietal en unas fases tardías: Magdalenoaziliense (Corchón *et al.*, 1996).

En torno a la cuena del Tajo se concentran un buen número de cavidades. Del conjunto meseteño sobresale Los Casares (figs. 81, 5; 82, 2 y 139, 1-2), el gran sitio de la región, por la envergadura y cantidad de motivos así como su diversidad técnica (pinturas rojas y negras y diferentes tipos de grabados); al menos se han indentificado

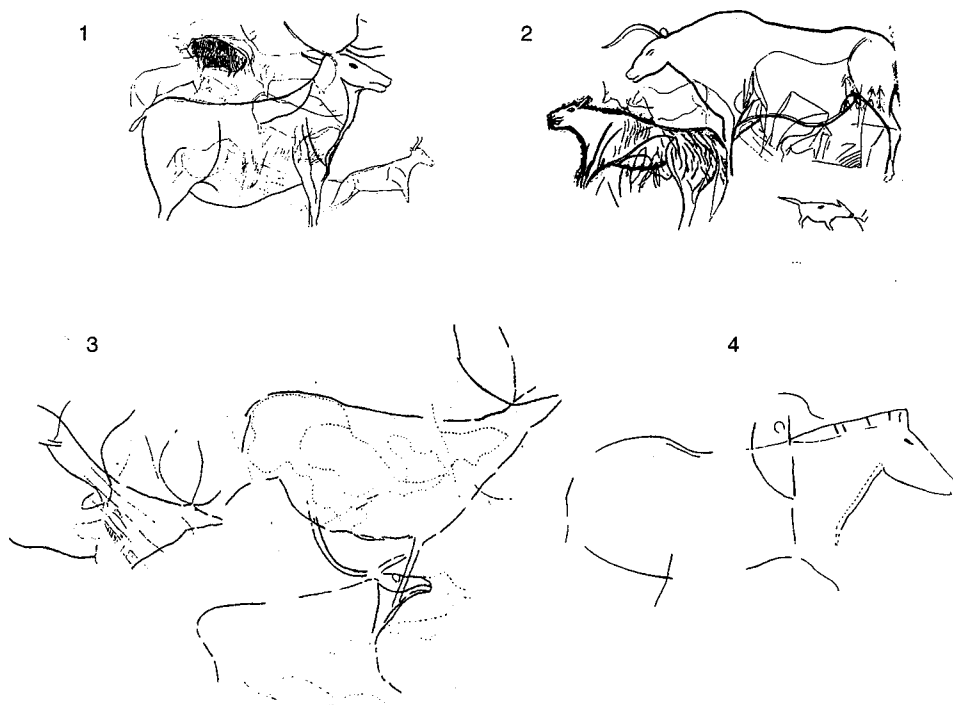


FIG. 139. 1-2) *Los Casares*. 3-4) *El Reno*.

dos etapas a tenor de los caracteres morfológicos de los animales y las superposiciones, una con atributos del estilo III avanzado y otra donde se alcanzan detalles más naturalistas semejantes al estilo IV antiguo, con los que ejecutaron caballos, uros, cérvidos, cápridos y los inusuales antropomorfos, pisciformes, rinoceronte y carnívoros. Las manifestaciones rupestres de La Hoz y El Reguerillo prosiguen todavía en estudio, pero la primera repetiría, en cierto modo, las especificidades de la vecina Los Casares, con dos fases de análoga cronología y temática principal. Respecto a las cuevas recién descubiertas de El Reno (fig. 139, 3-4) y Turismo diremos que al parecer estarían en sintonía técnica, temática y cronológica con las cavidades antes citadas, o si queremos matizar más, las figuras grabadas y pintadas de El Reno se orientan únicamente hacia el Solutrense o al estilo III (Balbín y Alcolea, 1994; Alcolea *et al.*, 1997).

Otra gran cueva del área que tratamos es La Griega (fig. 140, 1-6), en ella se han contabilizado 90 diseños figurativos y 29 signos, al margen de pictografías pospaleolíticas y hasta históricas. La técnica dominante de la cavidad es el grabado en distintas modalidades y los temas el caballo (silueteados y con crinera escalonada) y el ciervo, las ciervas y uros están presentes aunque en número escaso, y además reúne un cúmulo importante de especies «raras», como los pisciformes, jabalí, felinos... y antropomorfos asociados a équidos, muy similar a un panel de Los Casares. Toda la producción puede desglosarse en cuatro fases, en las que se aprecia una tendencia

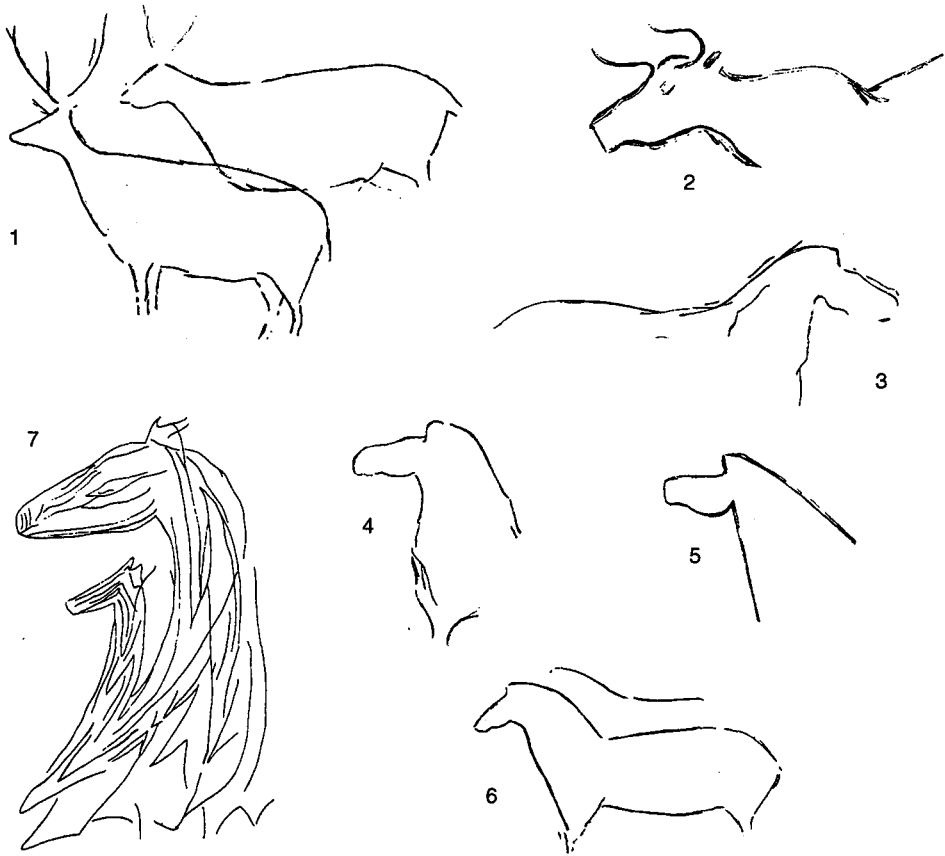


FIG. 140. 1-6 *La Griega*. 7) *Escoural*.

a aumentar progresivamente el formato de los cuadrúpedos, desde 40 cm hasta llegar al metro, conformando dos horizontes figurativos, el más arcaico paralelo al inicio del Magdaleniense clásico y otro tardío desarrollado en la segunda mitad de este tecnocomplejo industrial (Corchón *et al.*, 1997).

Para terminar con el epígrafe, comentaremos las dos cavidades más meridionales de la zona en cuestión, una ubicada en el extremo occidental (Cueva Escoural) y la otra en el oriental (Cueva de El Niño). Escoural (fig. 140, 7) conserva un arte rupestre confeccionado en grabado y algo de pintura (en rojo y negro) con un cómputo global de cerca de las cien imágenes, entre caballos, uros, seres indeterminados y signos simples, adscritas crono-culturalmente a un Solutrense avanzado y un Magdaleniense Inferior (Araujo y Lejeune, 1995). Por su parte, la Cueva de El Niño volvería a mostrar otras dos fases en pinturas: figuras arcaicas próximas al estilo III (caballo y ciervas) infrapuestas a animales más realistas (ciervos, cabras y serpentiforme segmentado) con despieces ventrales y mayor proporción de las formas que evocan el estilo IV antiguo (fig. 141, 1).

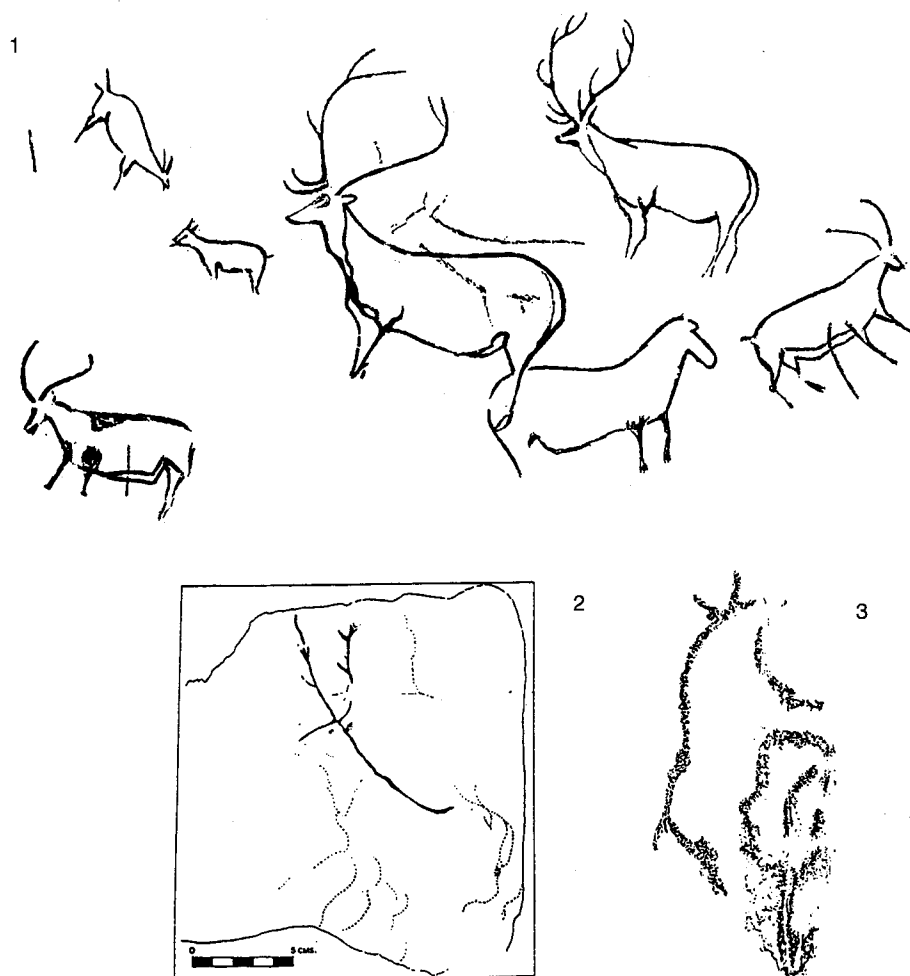


FIG. 141. 1) Niño. 2) Taverna. 3) Moleta de Cartagena.

7. Litoral mediterráneo

Comprende las provincias de la franja mediterránea hispana al sur del Ebro y Andalucía, es decir, desde Tarragona hasta Cádiz.

ARTE PARIETAL «ARCAICO» Y SOLUTRENSE

Las primeras evidencias del arte rupestre de esta zona, en sentido norte, sur, se hallan en la cuenca del Ebro (Tarragona). En la cueva de Taverna (fig. 141, 2) existe una representación grabada de un prótomo de ciervo (Fullola y Viñas, 1988) y en la del Tendo o Moleta de Cartagena, al menos, una figura silueteada de uro en negro

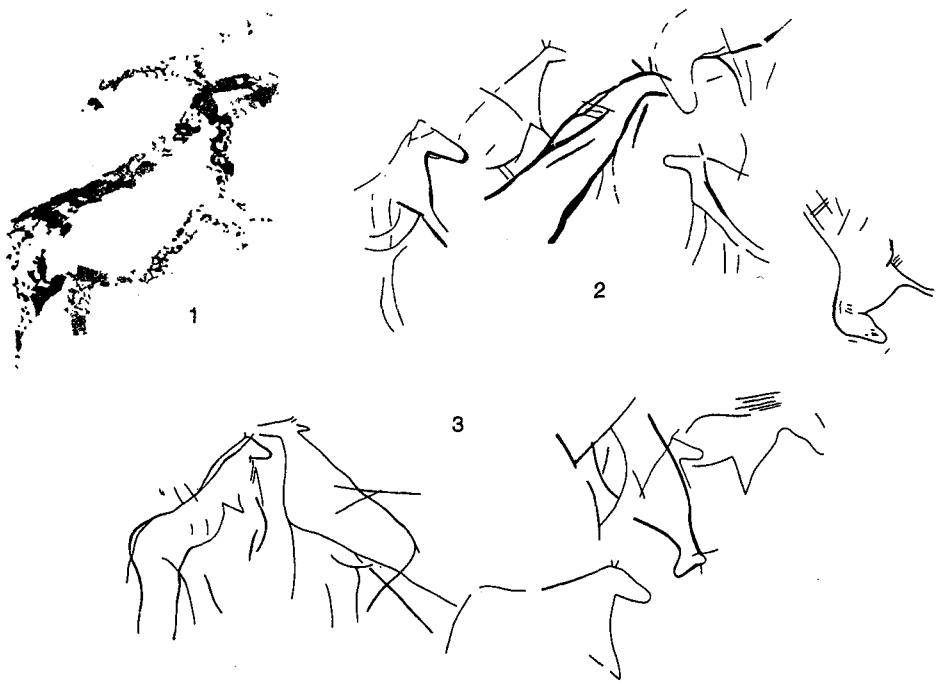


FIG. 142. 1) Reinos. 2-3) Fosca.

colocado en vertical y algunos restos interpretados como signos (fig. 141, 3), desgraciadamente hoy desaparecidos (Grimal y Alonso, 1989).

En la provincia de Alicante registramos dos cavidades: Reinós y Fosca. En la primera, en un lugar donde llega la luz diurna, nada más apareció un cáprido pintado en negro muy simple en una actitud inclinada con respecto a la nivelación horizontal del piso (fig. 142, 1). Sin embargo, la segunda es una cueva profunda que alberga unos cuantos paneles con motivos grabados, en donde percibimos varios caballos, ciervas, un prótomo de uro y signos lineales, todo realizado de forma muy parca y convencional (fig. 142, 2-3) que otorga un aspecto muy arcaico al conjunto (Hernández *et al.*, 1988).

En la Comunidad de Murcia (fig. 143, 1-2), hasta la actualidad, han sido publicadas tres estaciones, las bautizadas con los nombres de Jorge, Cabras y Conjunto Ar, todas en el término municipal de Cieza. El Abrigo de Jorge contiene en rojo un espléndido caballo y los restos de lo que podría ser un uro. Por su lado, la Cueva de las Cabras, muy cercana a la anterior, muestra cuatro figuras rojas entre las que destacan un prótomo de uro central y varios cápridos. Por último, el Conjunto Ar I cuenta también en rojo con dos cabezas de équidos y una cierva completa, así como signos (Salmerón y Lomba, 1994).

Andalucía es hoy por hoy la comunidad mediterránea que mayor cantidad de yacimientos rupestres paleolíticos atesora (Sanchidrián, 2000). Siguiendo nuestra exposición, en la medida de lo posible, de oriente a occidente y de norte a sur, tendremos

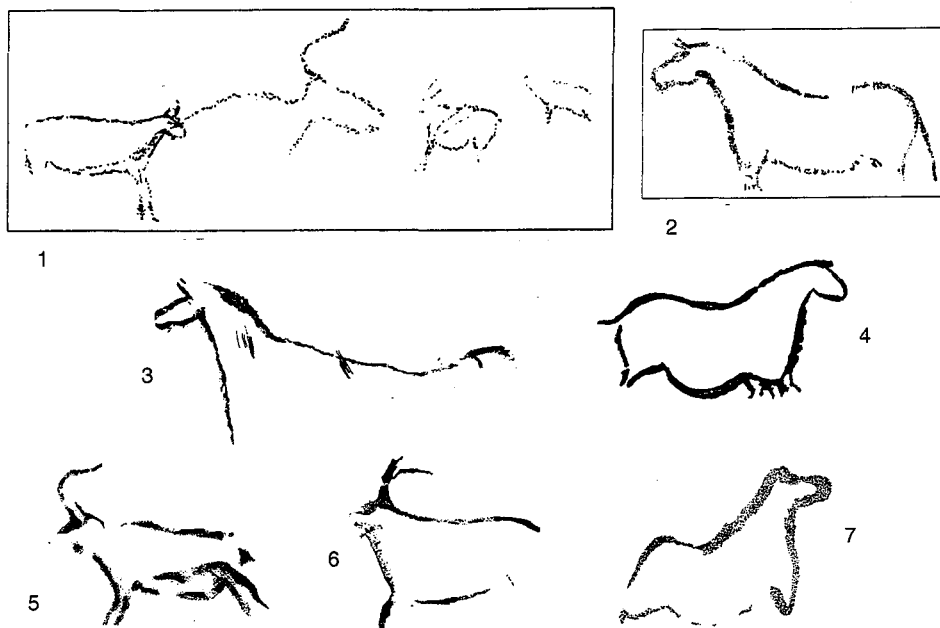


FIG. 143. 1) *Cabras*. 2) *Jorge*. 3) *Ambrosio*. 4) *Piedras Blancas*. 5-6) *Morrón*. 7) *Malalmuerzo*.

que nombrar en primer lugar los emplazamientos de la provincia de Almería: Ambrosio, Almaceta y Piedras Blancas.

En Cueva Ambrosio los diseños gráficos incluyen obras grabadas y pintadas en rojo y negro, entre las que cabe mencionar un caballo en rojo (fig. 143, 3). En Cueva de Almaceta los motivos documentados están distribuidos en dos paneles pintados de rojo en un registro muy conciso donde vemos una probable cabeza de caballo y bastantes signos (cruciformes, puntos, trazos rectos). Por su parte, Piedras Blancas se halla en pleno aire libre y sólo posee una figura contorneada en grabado ancho de un équido (fig. 143, 4).

En el presente, la provincia de Jaén dispone únicamente de una cavidad decorada en tiempos pleistocenos: cueva Morrón; en ella, aparte de varios signos lineales, sobresalen dos cabras completas, una roja y la otra negra (fig. 143, 5-6).

Algo más numeroso es el contingente parietal de cueva Malalmuerzo en Granada, cuyo repertorio asciende a unos 41 elementos repartidos de forma desigual entre signos y zoomorfos, ya que nada más aparecen dos animales (caballo y uro) frente al resto de la iconografía a base de puntuaciones, haces rectilíneos y circulares (fig. 143, 7).

La provincia de Málaga es la que contabiliza mayor número de cuevas con arte paleolítico, quizás como consecuencia de haber soportado exploraciones más intensas. La costa está jalonada por las cavidades de Nerja, Higuerón, Victoria, Navarro y Toro.

Cueva de Nerja es una de esas grandes cuevas paleolíticas, su recuento gráfico alcanza los 583 motivos pintados en rojo y negro, si bien, como suele ser habitual en

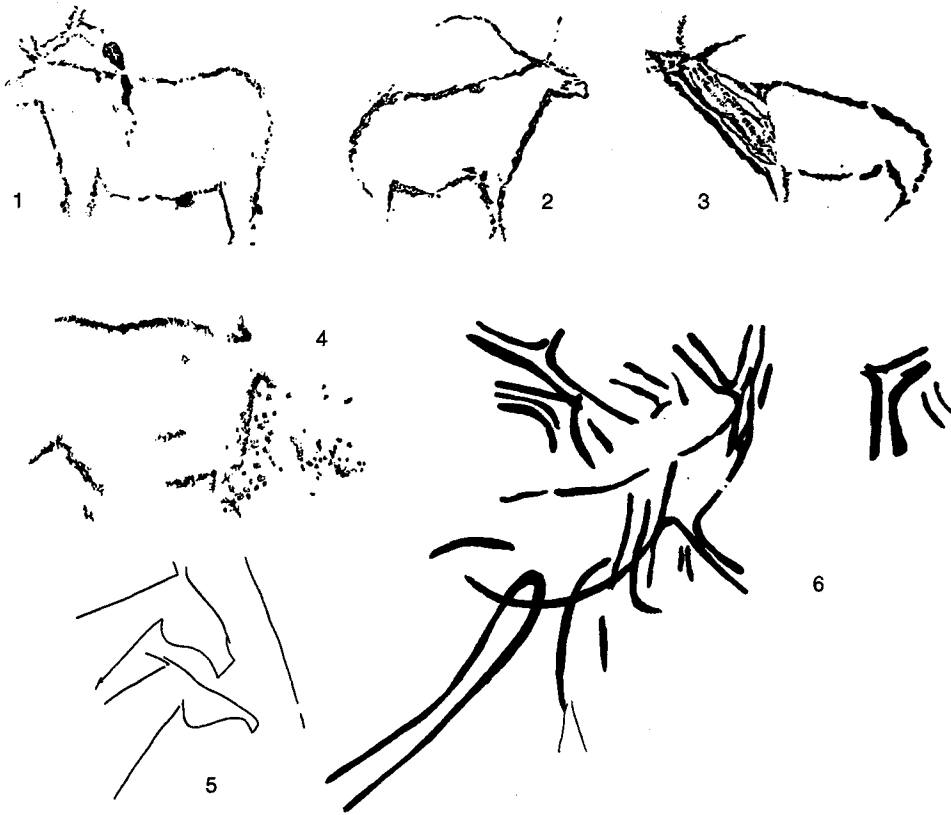


FIG. 144. 1-3) Nerja. 4) Toro. 5-6) Doña Trinidad.

estas latitudes y épocas, los temas ostentan cifras desequilibradas, de manera que cerca del 95 % de las imágenes corresponden a signos (haces rectilíneas, puntuaciones combinadas, curvilíneas, cuadrangulares, etc.), el bestiario por su lado manifiesta cérvidos (machos y hembras), caballos y cabras; la antigüedad del conjunto queda garantizada además por una datación por AMS que ofrece una fecha *circa* de 20 ka (figs. 111 y 144, 1-3).

Orlando la bahía de la capital y la desembocadura del río más importante de la comarca están las cuevas de Higuerón, Victoria, Navarro y Toro. El número de obras rupestres de las cuatro es muy reducido, pero por contra repiten dispositivos topoiconográficos equiparables. En Higuerón, junto con los reiterados signos, podemos contemplar figuras muy simples que tienden a la esquematización representando cápridos y équido. Victoria y Toro (fig. 144, 4) casi son dos calcos, pues a la vez que los consabidos puntos ordenados y rectas paralelas pintaron en rojo sendos contornos de uros acéfalos. La cantidad de elementos de Navarro, en negro y en rojo, es más alta que la de sus vecinas (149 motivos) pero igual de parca a la hora de plasmar zoomorfos; así es, los signos superan con creces a los animales, de forma que en todo el efectivo figurativo sólo encontramos un cuadrúpedo nítido (uro) (fig. 111).

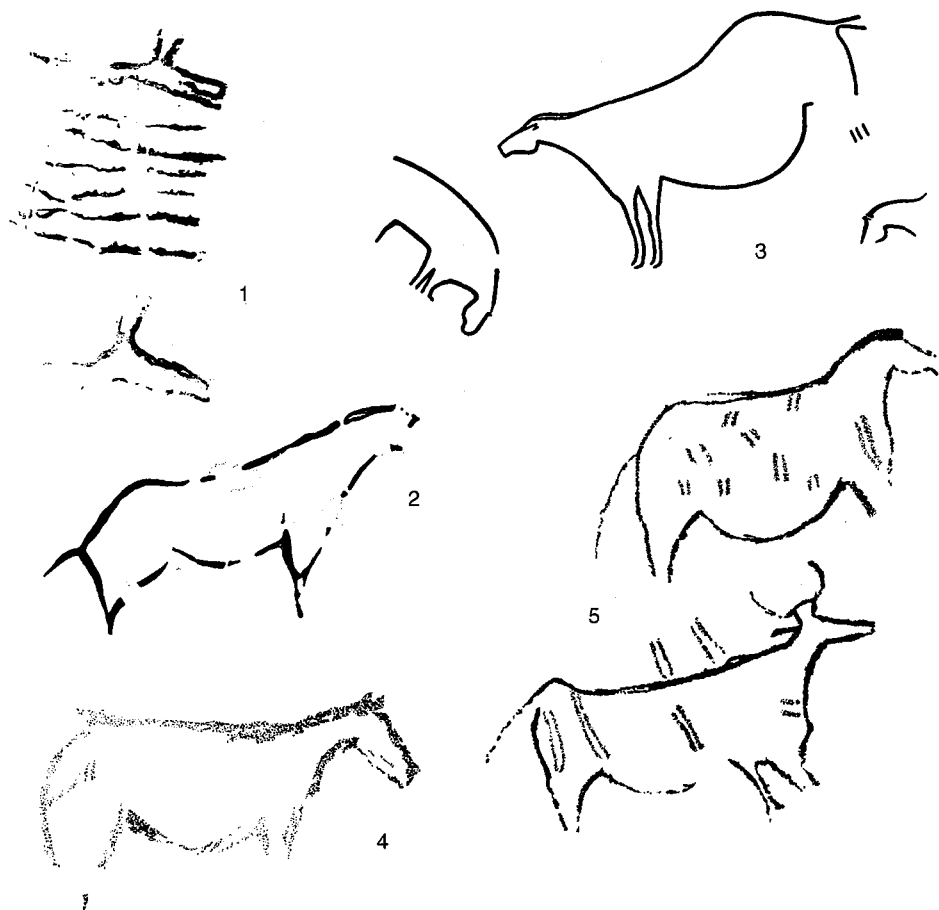


FIG. 145. 1-2) Doña Trinidad. 3) Moro. 4) Motillas. 5) La Pileta.

En el interior de la provincia está ubicada la Cueva de Doña Trinidad con un cómputo que traspasa sobradamente las 400 imágenes. Las obras rupestres de este yacimiento están ejecutadas con una gran variedad técnica (pintura roja, negra y amarilla, así como grabados en surco y simples), y sus cuadrúpedos mediante recurrentes convenciones y estereotipos (p. ej., normas trilineales para las cabezas de las ciervas); al margen de las ciervas mayoritarias también figuraron caballos y cápridos a los que hay que añadir un sinnúmero de signos: puntuaciones, haces rectilíneos, meandros, perpendiculares, cuadrangulares, circulares, etc. (figs. 144, 5-6 y 145, 1-2).

La Cueva de La Pileta, inserta en las sierras interiores, está considerada como el gran sitio del mediodía peninsular por su desmesurada riqueza cualitativa y cuantitativa que se exhiba a lo largo de unos 2 km de galerías. Nada más que los motivos de edad pleistocena se elevan a 872, realizados en pigmentos amarillos, rojos, negros y grabados; esa suma es el resultado de la actividad pictórica de varias fases artísticas que han ido recubriendo los espacios y soportes en etapas sucesivas. Las fases más

antiguas, con una datación por AMS para sus momentos intermedios de 20,1 ka, cuenta con animales y pocos signos en amarillo y negro, perfilando uros, caballos, cabras y ciervas con claros paralelos morfológicos en las plaquetas de los primeros tramos solutrenses de Parpalló. Superpuestas a las anteriores surgen las fases recientes del Solutrense, donde de nuevo observamos ese dominio numérico de los signos respecto a los diseños faunísticos que hemos verificado en otras cavidades; así, en rojo llegaron a pintar un total de 355 elementos, de los cuales sólo tenemos 3 uros, 2 caballos y 2 cabras, los demás son bandas de puntuaciones, haces rectilíneos, cruces y perpendiculares, signos ovales, espirales, ángulos, etc. (figs. 112 y 145, 5).

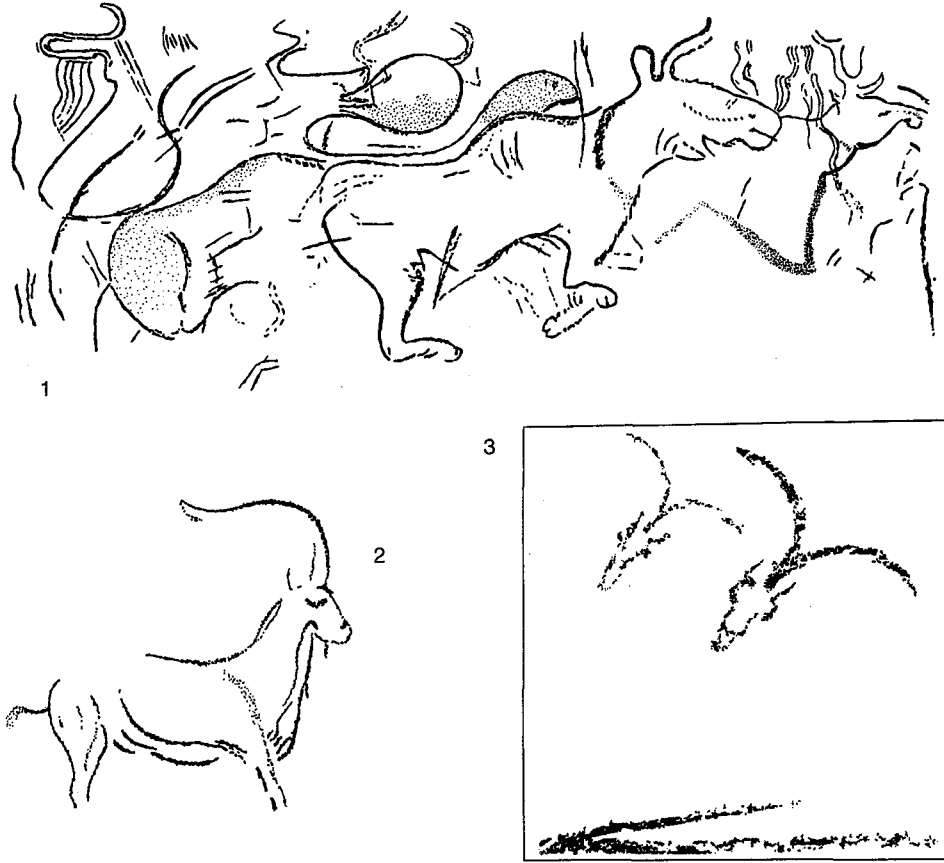
En las últimas fechas, la provincia de Cádiz está donando cada vez más datos en relación con el arte parietal, de modo que la distribución territorial usual para el arte del sur en torno a la fachada mediterránea debe ser ampliada a la banda atlántica. Aún permanecen en estudio algunos enclaves de esta zona (Paloma I, Tajo de las Figuras, St. Michel), pero de los que conocemos sus contenidos destaca en primer lugar la cueva de Las Motillas (fig. 145, 4), muy próxima a Pileta, con sus pinturas en rojo dibujando caballos y los clásicos signos, y en grabados cérvidos, équidos y otra tanda de ideomorfos. En las cavidades de Gorham (Gibraltar) y Atlanterra hay pinturas igualmente rojas con prótomos de équidos, cérvidos y algún que otro signo. Para terminar, Cueva del Moro reúne un colectivo de 7 caballos y 1 cérvido junto con signos trazados en grabados bastante profundos en una cavidad donde penetra la iluminación diurna sin dificultad (fig. 145, 3).

Prácticamente todas las estaciones citadas pueden ser encuadradas de una manera u otra, es decir, con los distintos sistemas de datación disponibles, en alguno de los episodios cronológicos que abarca el tecno-complejo industrial Solutrense. No obstante, ciertas figuras y/o yacimientos expresan determinados rasgos que nos harían recapacitar sobre la existencia de producciones parietales más antiguas, si bien la cuestión reclama una revisión más exhaustiva; en este estado de cosas podríamos traer a discusión el ambiente «arcaico» que emana de varios animales de Doña Trinidad y de Fosca, los grabados fusiformes (muy debatidos en la bibliografía pero similares a los de la primera fase de la seriación de La Viña) de la entrada de Malalmuerzo, y sobre todo los horizontes pictóricos infrapuestos al conjunto fechado en 20 ka de La Pileta, que presumiblemente cabría la posibilidad de retrotraerlos a momentos del Würm III tradicional.

ARTE PARIETAL MAGDALENIENSE

Por ahora, las evidencias más o menos fidedignas de la intervención parietal Magdaleniense en la franja litoral al sur del Ebro proceden de La Pileta, Nerja y de la estación murciana Complejo Ar-II (figs. 94, 4 y 146).

En La Pileta, el techo de las superposiciones, o sea, los horizontes figurativos que recubren a los arriba comentados, revelan en la construcción de los morfotipos animalísticos e ideomórficos reglas semejantes a las propiciadas por las plaquetas de Parpalló en sus niveles magdalenienses. Así, un conjunto de grabados rayan las pinturas solutrenses y algunos de los signos hechos con esa técnica son idénticos a otros del Magdaleniense Superior de la cueva valenciana. Las pinturas de esta época adquieren los colores amarillos y negros, figurando uros, caballos, ciervos y cabras

FIG. 146. 1-2 *La Pileta*. 3) *Ar-II*.

en cuanto a especies animales y líneas onduladas paralelas o meandros múltiples en el apartado de los signos, todo envuelto con una tendencia naturalista (despieces internos, detalles anatómicos, proporciones correctas, etc.) ajena a los estereotipos precedentes, lo cual está poniendo de relieve el impacto de los estilos tardiglaciares clásicos.

De Nerja nada más contamos con la conocida Capilla de los Pisciformes (fig. 97, 7), composición sin parangón en todo el registro parietal paleolítico catalogado, donde en una perfecta adecuación al espacio y al soporte se pintaron en rojo tres paneles de pinnípedos. Por último, en el Complejo Ar-II, situado algo más alejado que el precedente Complejo Ar-I, tenemos en color rojo dos diáfanas cabezas de cabras en visión frontal, realizadas con todos los detalles exigidos para este tipo de imágenes tan convencionales y típicas del arte mueble de las etapas epigonales del Magdaleniense (cfr. *supra*).

CAPÍTULO 18

ALGO SOBRE INTERPRETACIÓN

Antes como ahora, cualquiera que penetra por primera vez en algunas de las grandes cuevas decoradas del Pleistoceno se pregunta de inmediato sobre las causas y el significado de aquellas representaciones, a veces descomunales y otras más modestas, pero siempre envueltas por un halo de lejanía en el tiempo, abandonadas en un medio hostil donde reina la oscuridad y el hecho de ser el origen de las expresiones estéticas de la humanidad.

Desde los primeros momentos de la admisión como auténticas de las obras plasmadas en el interior de las cavidades, comenzaron a surgir preguntas sobre el porqué de ese arte tan escondido y espectacular. Después de más de un siglo de investigación, han sido varias las respuestas ofrecidas por los estudiosos de cierto rigor científico, la gran mayoría desechadas o superadas y otras que están siendo matizadas; pero casi todas van dejando un poso del que nos vamos enriqueciendo para que un día podamos llegar a la verdad, una verdad con minúsculas que favorece el incremento de nuestro conocimiento y que permite el que durante una temporada permanezcamos en un consenso más o menos estable que se ve tambaleado por las proposiciones de una nueva gran teoría. Afortunadamente, la investigación sobre arte prehistórico es hoy en día muy activa, acorde con la avalancha de información que constantemente sacude a la ciencia en general en el tránsito del siglo XX al XXI.

A continuación, daremos un repaso a las hipótesis que han tenido más éxito en la centuria que acaba de terminar y que aportaron mayor nivel de debate, dinamizando con ello el estudio del arte parietal paleolítico.

1. **Arte por el Arte**

De entre las primeras propuestas interpretativas, la del «Arte por el Arte» gozó de gran aceptación durante los momentos finales del siglo XIX. Lo que hombres como S. Reinach y M. Boule defendían no era otra cosa que la tendencia innata del hombre a expresarse libremente, lo cual otorgaba a este planteamiento un amplio margen de aplicación, ya que sus partidarios no consideraban que los autores de ese arte magistral y monumental tuvieran otra motivación que no fuera la de la propia libertad de pensamiento y comunicación, pues además no se entiende un arte magistral y monumental sin amor a lo bello.

Si queremos fantasear y extrapolar dicha hipótesis a una situación de nuestros días, podemos situarnos ante aquella familia que adquiere una vivienda y desea decorarla para evitar la sensación de desnudez y frialdad que presentan sus paredes vacías, dándole de este modo un toque de calor y color a la misma, sin más pretensión que la de estar lo más cómodo posible en su nueva casa, que en el caso de los grupos paleolíticos serían las cuevas.

Esta idea fue abandonada relativamente pronto por sus valedores, pero asimismo podríamos aducir algunas razones para su refutación, como que los temas se repiten casi constantemente y por tanto serían el exponente de un universo «ideológico» colectivo al cual los/as artistas sirven; al mismo tiempo, un alto contingente de imágenes rupestres están localizadas en las cavidades en lugares remotos, estrechos, inhóspitos y en bastantes ocasiones muy complicados de acceder, luego resulta imposible que fueran los hábitats de los/as paleolíticos/as.

2. Totemismo

Surge como consecuencia de la influencia de la etnografía comparada, que, por ejemplo, asimilaba a los magdalenenses con los esquimales. A partir de los trabajos de J. G. Frazer, que describe el totemismo, se intenta encajar de forma más o menos explícita o velada al arte parietal paleolítico, pero no se llega a desarrollar la aplicación teórica. El tótem consistiría en un animal considerado como el antepasado de una comunidad y venerado por esa circunstancia; así pues, el totemismo es un indicativo social en cuanto que el tótem distingue a la comunidad de manera que se establece un vínculo directo entre ambos. Según sus principios, en las cuevas deberían haber representadas numerosas especies de animales, tantas como grupos humanos, clanes, familias o individuos que adoptaran un tótem; sin embargo, sabemos que en las cavidades existen plasmadas unas pocas especies faunísticas y además unas cuantas, casi siempre las mismas, dominan el repertorio animalístico; a la vez, como advierte Leroi-Gourhan, a raíz de la constante temática en las cuevas, multitud de clanes compartirían el mismo animal, de modo que prácticamente todos los hombres y mujeres del momento estarían afiliados/as a unos pocos animales, sin olvidar que en función del totemismo el tema más frecuente en la decoración subterránea, es decir, los signos, se escapa a la explicación.

3. Magia simpática de caza y fecundidad

S. Reinach en 1903 cambia las propuestas del «Arte por el Arte» por esta nueva teoría, también surgida a través de la intervención de la etnografía comparada. Parte del hecho de que el arte paleolítico es un arte de manifestaciones animalísticas de sociedades paleolíticas con economía cazadora-recolectora, y a partir de aquí introduce dos variables. Por un lado, que el bestiario representado (bisontes, renos, ciervos, caballos) forma parte de la dieta de las comunidades cazadoras como elemento fundamental para la subsistencia; por otro, y dado que la actividad artística se desenvuelve en la oscuridad, en el interior de los antros subterráneos, la práctica de pintar y grabar los animales en las cuevas tenía que estar impregnada de un cariz mítico-mágico oculto.

En efecto, Reinach imaginaba los espacios cavernícolas más profundos como sitios donde tenían lugar ceremonias mágicas realizadas con la finalidad de asegurar la caza y la subsistencia de la comunidad; en estos rituales participarían únicamente los adultos, quienes elegirían los parajes más difíciles de las tenebrosas grutas por el carácter prohibitivo que tendrían para los no iniciados. Tras la celebración del ritual sólo quedaba organizar la correspondiente partida de caza, puesto que el éxito estaba garantizado. Con todo, para el autor el arte paleolítico es el resultado de la acumulación en los lienzos rocosos de múltiples actos rituales durante generaciones, explicándose así las cuantiosas superposiciones que observamos.

Como ocurría con las anteriores teorías, el compendio de los signos vuelve a ser despreciado, atendiéndose exclusivamente a las imágenes más espectaculares de los conjuntos parietales. Asimismo, tampoco Reinach nos resuelve la presencia en las paredes de animales peligrosos o indeseables no cazados, como los carnívoros, osos y rinocerontes.

En este sentido interviene H. Breuil, acogiendo gustoso esta idea de las ceremonias subterráneas (el lector recordará que era sacerdote), ampliando la propuesta y dándole a ésta la coherencia total que le faltaba respecto al significado de cada uno de los temas. Siguiendo con los mismos argumentos, justifica la existencia de los animales peligrosos aduciendo que ellos también son elementos del ritual, pues, para él, igual que los artistas representaban a los animales susceptibles de ser cazados para comer, pintaban a los dañinos con el fin de que no perjudicaran a los hombres. Junto a esto añade el matiz de la fecundidad, o sea, el objetivo de las figuras artísticas y de las ceremonias era multiplicar la caza y la fertilidad de las especies para poder saciar las bocas hambrientas de los hijos de los cazadores y reforzar la abundancia de recursos para mantener al grupo. Pero a la vez, Breuil creía que parte de los actos que se llevaban a cabo en los rituales simulaban la actividad de la caza, disparando contra los animales figurados para que fueran abatidos con mayor facilidad mediante los influjos de la magia simpática.

Las apoyaturas materiales para esta teoría eran convincentes. Así, las venus esteatopigias (figurillas de mujeres desnudas) son una prueba fehaciente, ya que su contundente gordura es causa de la preñez y, por tanto, serían sacerdotisas o diosas de la fertilidad; en algunos paneles rupestres tenemos parejas de animales en actitud de preacoplamiento o incluso en plena cópula, además, la mayoría de las hembras de los herbívoros muestran un vientre muy pronunciado, como si estuvieran grávidas, y bastantes animales aparecen heridos por venablos y flechas hincadas, sirva como ejemplo el famoso bisonte de Lascaux (fig. 82, 4) con las tripas desparramadas por el suelo como consecuencia de la herida provocada por un venablo que tiene clavado en el dorso, también el oso de Trois-Frères (fig. 93, 2), que vomita sangre y posee claros indicios de numerosos impactos en su cuerpo, el caballo grabado en la arcilla del suelo y el oso modelado en barro de Montespán, ambos con huellas de haber sido asaeteados, y los caballos de Lascaux que huyen corriendo ante la lluvia de flechas que vuelan sobre sus cabezas.

Al mismo tiempo, los signos quedan perfectamente integrados en la teoría y dotados de significación: los alargados y simples se corresponderían con venablos, azagayas o armas arrojadas, mientras que los haces rectilíneos verticales son asimilados a las empalizadas donde acorralan a las manadas, y los ideomorfos complejos (cuadrados y círculos) representan trampas para favorecer la caída y la posterior cap-

tura de las presas, es más, los llamados signos tectiformes (superpuestos en Font-de-Gaume y Bernifal a bisontes y mamut respectivamente —fig. 124, 4-5—), como tienen forma de chozas, servían para atrapar a los malos espíritus que actúan en contra de la buena caza, algo así como la casa de los entes malignos.

También encuentran respuesta los animales figurados de silueta escueta, sin apenas detalles anatómicos (p. ej., ausencia de ojos y orejas), los acéfalos y los prótomos aislados, pues para Breuil son recreaciones de los mismos actos mágicos: la decapitación y muerte del animal, o la eliminación de los sentidos de la presa (p. ej., vista y oído) para facilitar al cazador la tarea de aproximación.

En la misma línea son explicadas las figuras humanas. Las manos relacionadas con los cuadrúpedos indicarían el deseo de apropiación del animal y en el célebre panel de los Caballos Moteados de Pech-Merle (fig. 78) se ve claramente como varios hombres (sintetizados por medio de las improntas de sus manos) acosan y espantan a una manada de équidos (los dos caballos) que chocan grupa contra grupa en un intento desesperado de escaparse del cerco. Los modelos masculinos siempre van tocados con una cabeza de animal, luego serían máscaras o pieles que portan los cazadores para poder acercarse y/u otear a los animales, aunque podrían figurar igualmente héroes míticos o brujos disfrazados como bestias para absorber sus cualidades vitales y físicas...

Pero a mediados de siglo surgen las primeras voces en contra de tales aseveraciones. Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan comenzaron a cuestionar los fundamentos de la magia de caza-fecundidad a partir de argumentos científicos. Si bien, paradójicamente, después de cincuenta años del dismantelamiento de las hipótesis de Breuil y colaboradores, la imagen de las ceremonias de los salvajes paleolíticos en la oscuridad de las cuevas sigue siendo muy popular, y casi todo el mundo continúa imaginándose a los artistas pleistocenos vestidos como indios de las praderas americanas danzando y disparando sus flechas a los animales recién pintados para propiciar la caza.

Los razonamientos de los dos investigadores arriba citados contra las demostraciones del arte rupestre como rituales cinegéticos eran bastantes simples a la vez que contundentes. Ellos se preguntaban que, si el arte parietal era una manifestación ritual propiciatoria de caza, por qué no había una sola escena de caza en las numerosísimas cuevas estudiadas. El único panel de los miles catalogados que de algún modo asemejaría una escena de caza donde intervienen figuras de personas y animales se localiza en el Divertículo Axial de Lascaux (fig. 82, 4), pero junto a ellos y formando parte de la misma composición se halla un pájaro (fig. 95, 3), un rinoceronte y signos (puntuaciones), de manera que nos interrogaríamos respecto al significado de los puntos, del ave y del ejemplar de fauna peligrosa; además, el cazador ostenta una cabeza de pájaro que no es precisamente el atuendo más apropiado para aproximarse a un bisonte, debería llevar puesta la de éste; y cuando los cazadores se acercasen a los mamuts, ¿de qué irían vestidos? Dijimos que otras pruebas que autentificaban las prácticas venatorias procedían de Montespan (recordemos el oso modelado con impactos), pero curiosamente unos sujetos similares (bisontes confeccionados con idéntica técnica) ubicados en Tuc-d'Audoubert, a pocos kilómetros del yacimiento anterior, no presentan improntas de impactos. Asimismo, existen caballos indiscutiblemente machos con los vientres muy grávidos, los animales «heridos» contabilizan una minoría en todo el registro iconográfico parietal, en la inmensa mayoría de las cuevas no hay ni flechas ni huellas de impacto de nada y los animales figurados están representados vivos, no tenemos ni uno muerto. En cuanto a los cuadrúpedos con signos en forma

de flecha sobre sus cuerpos, un caso muy notorio es la placa de hueso de Isturitz (fig. 73, 7), donde los signos ramiformes o dentados están iguales sobre el lomo de los bisontes como en el de las mujeres, luego, ¿los paleolíticos daban caza y se comían a las mujeres? En conclusión, y sin ánimo de ser irreverentes, si observamos bajo los criterios de la teoría de la magia simpática de caza la iconografía de una iglesia cristiana, deduciremos que los occidentales del siglo XX son caníbales, puesto que en el centro de los santuarios colocan a un hombre desnudo, muerto, con nítidos indicios de haber sido golpeado y perseguido, con un neto impacto de venablo en un costado y atado a una especie de parrilla o trébede a punto para ser asado.

En cualquier caso, si los artistas representaban los animales consumidos/cazados, en los yacimientos arqueológicos contemporáneos debería haber un registro paleontológico correlacionado exactamente con la fauna figurada; es decir, si comían lo que pintaban/grababan no es necesario que se investiguen los hábitats de los artistas para conocer su dieta y, por ende, el régimen subsistencial y la economía, sólo dando un vistazo a los lienzos rocosos sabremos que abatían caballos, bovinos, cabras y ciervos más que otra cosa.

Pero la sorpresa viene cuando se excavan los depósitos paleolíticos de los atrios de las cuevas y se examinan las trazas dejadas por los productos alimenticios en las piezas dentarias humanas, concluyendo por un lado en el alto componente vegetal de la dieta de las comunidades del final del Pleistoceno y por otro el desequilibrio entre lo consumido y lo figurado. Así es, no aparece en todo el arte rupestre un diseño que se pueda asimilar claramente a una planta, además, como se ha repetido en varias ocasiones, *las figuras parietales no son una lista de la compra*, o de lo contrario resulta ingenuo pensar que la magia de caza no tuvo ningún efecto y a pesar de ello continuaron pintando desesperadamente durante milenios los mismos animales sin resultado alguno.

No obstante, desde el principio de la investigación, ya se había advertido que en (por ejemplo) Lascaux los habitantes de las cuevas comían en abundancia renos y que de las cientos de imágenes plasmadas en las paredes tan sólo estaba la representación de un ejemplar de esta especie junto con 88 de ciervo. Hay bastantes estudios al respecto en los que se involucran los dos repertorios faunísticos (consumido *versus* figurado), uno de los más recientes (Altuna, 1994) demuestra la oposición en cuevas analizadas del Cantábrico oriental, donde los solutrenses y magdalenenses se alimentaban en unos sitios de carne de ciervo y en otros de cabra (probablemente en partidas de caza estacionales) y sin embargo representaban bisontes y caballos. Para el Mediterráneo la relación es mucho más disparatada, con una contraposición patente tanto en los yacimientos solutrenses como magdalenenses, en los cuales se consume en su mayoría conejos y recursos marinos respectivamente, estando las paredes de los dos momentos repletas de caballos, ciervas/os, uros y cabras. En síntesis, los análisis entre la fauna culinaria y el bestiario figurado son concluyente para rechazar las interpretaciones a partir de los postulados sobre la magia de caza y fecundidad.

4. Estructuralismo y dicotomía sexual

En 1945, M. Raphaël ya había planteado que los animales rupestres no estaban en las paredes de forma aleatoria, sino que mostraban una ordenación. Esta idea fue sistematizada por A. Laming-Emperaire —1962— y después recogida y desarrollada

por A. Leroi-Gourhan en varios artículos, culminando con la síntesis de 1965 y redondeada en trabajos posteriores.

Antes de proseguir tenemos que advertir que aunque nosotros hayamos visto las propuestas de Leroi-Gourhan por separado (los estilos y la evolución cronocultural, el concepto de santuario organizado y ahora la interpretación), todas caminan conjuntamente en su hipótesis de trabajo.

Debemos recordar lo expuesto en epígrafes precedentes respecto al fenómeno de que los animales y los signos parietales expresan una ordenación (cfr. *supra*), una estructura de base compositiva donde las figuras se organizan en asociaciones binarias con la dualidad caballo-bisonte/uro como fundamento. Esto resultó ser un extraordinario avance, pero quedaba el siguiente paso, o sea, había que dar sentido a esas estructuras y responder a la motivación y al significado, en definitiva entrar en el terreno más resbaladizo pero primordial.

Ambos autores, aparte del binomio bisonte-caballo, comprueban que en muchos sitios la paridad se resuelve con la modalidad mujer-bisonte, es decir, los bisontes y las figuras femeninas o algunos de sus atributos parciales aparecen íntimamente relacionados en numerosas ocasiones: en los frisos en bajorrelieve de Angles-sur-l'Anglin (fig. 84, 2) y La Magdeleine (fig. 84, 3-4) los dos temas se superponen, la Venus de Laussel porta un cuerno de bisonte en la mano (fig. 45, 14), en Pech-Merle una silueta femenina se transforma progresivamente en un bisonte (fig. 83, 7), en El Castillo una vulva cubre a un bisonte, en Bédeilhac un bisonte modelado en arcilla se asocia a una clara vulva ejecutada con la misma técnica, la placa ósea de Isturitz (fig. 73, 7) ofrece bisontes y mujeres en las mismas posturas y con idénticos signos en sus costados, etc.

Esa vinculación parece que pone de relieve la equivalencia entre la mujer y el bisonte, como si tuviera un sentido de diferenciación sexual. Así pues, según Laming-Emperaire, si la mujer es, por antonomasia y en buena lógica, el símbolo de lo femenino, su compañero el bisonte sería de lo masculino, por tanto cuando la asociación sea bisonte-caballo el équido asumirá el papel de lo opuesto o lo femenino. Sin embargo, Leroi-Gourhan llega a la conclusión contraria con las mismas pruebas documentales: el bisonte tendría un significado femenino, puesto que la relación con la mujer es evidente, mientras que el caballo en consecuencia representaría lo masculino. No obstante, discrepancias aparte, lo realmente importante fue despejar esa asociación binaria o dicotomía sexual que marca el principio de las composiciones parietales entre los animales.

Pero ¿qué sucede con el resto de la fauna y los signos? En este panorama, los signos deberían expresar algo similar, ya que las asociaciones binarias entre ideomorfos es una cuestión palpable. Leroi-Gourhan observa que muchas formas femeninas parciales, sobre todo vulvas a veces simplificadas como círculos o triángulos con un vértice hacia abajo y línea interna vertical, se hallaban en vecindad con trazos rectos o alargados, con lo cual estaba latente la asimilación automática de las vulvas a lo femenino y por extensión los signos plenos (círculos, triángulos y quizás cuadrados) obtendrían el mismo valor y por ende, en función de las asociaciones duales entre lo masculino-femenino, los signos simples rectilíneos podrían representar falos y tomar el rol de lo masculino.

De cualquier forma, había que encontrar pruebas documentales que ratificasen esa premisa, y se encontraron. En efecto, en una varilla de La Madeleine podemos apreciar las figuraciones naturalistas de una cabeza de oso y delante de ella un pene

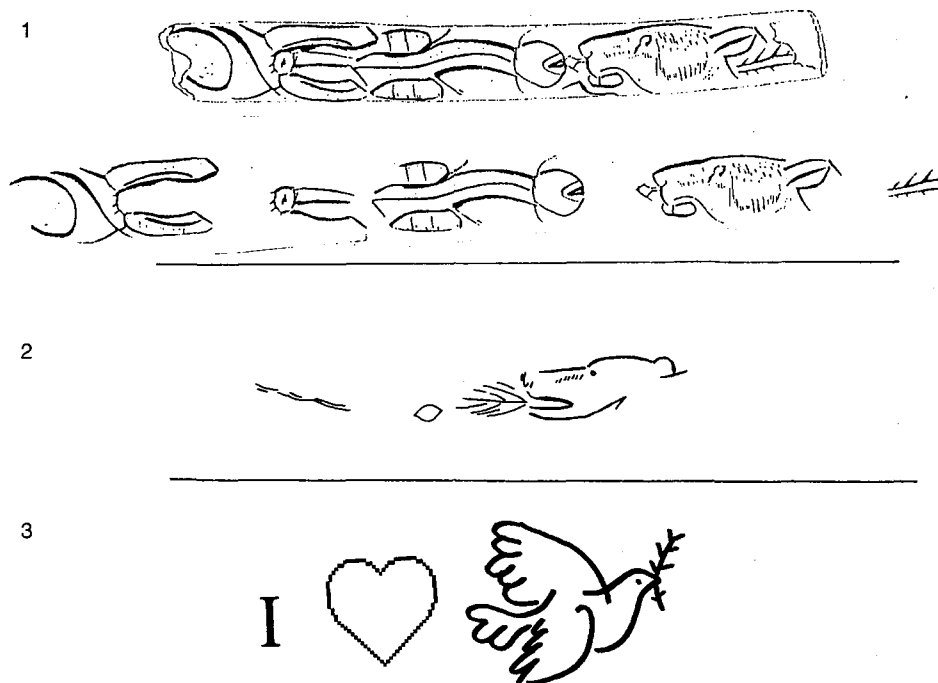


FIG. 147. 1) Varilla de La Madeleine y descomposición de sus elementos gráficos. 2) Elementos gráficos de la varilla de Massat. 3) Elementos gráficos de una pegatina actual: «Yo amo la Paz».

completo más otro simplificado que penetra en una probable vulva y a la izquierda de todo un diseño circular (fig. 147, 1); pero esos mismos elementos surgen con análoga disposición en otra varilla del yacimiento de Massat (fig. 147, 2), si bien esta vez esquematizados a modo de signos: delante de la boca del oso un signo ramiforme (en el lugar del falo) y más allá un motivo circular más un simple trazo rectilíneo (simplificación de vulva y pene). Además, algunos bastones perforados muestran una forma de falo en la punta y el agujero en el otro extremo, y en la socorrida plaza ósea de Isturitz tanto las mujeres como los bisontes (los dos símbolos femeninos) poseen en sus costados sendos signos ramiformes como el de la varilla de Massat, de manera que ramiforme = falo = masculino. Luego las asignaciones eran suficientemente elocuentes: los signos plenos (elementos betas o *b* —cfr. *supra*—) corresponderían a figuras femeninas y los simples (elementos alfas o *a* —cfr. *supra*—), más o menos alargados (y las puntuaciones), a morfotipos masculinos, combinándose y complementándose en multitud de paneles (fig. 148).

Por tanto, todo cuadraba:

femenino
bisonte/uro
signo pleno

masculino
caballo
signo simple

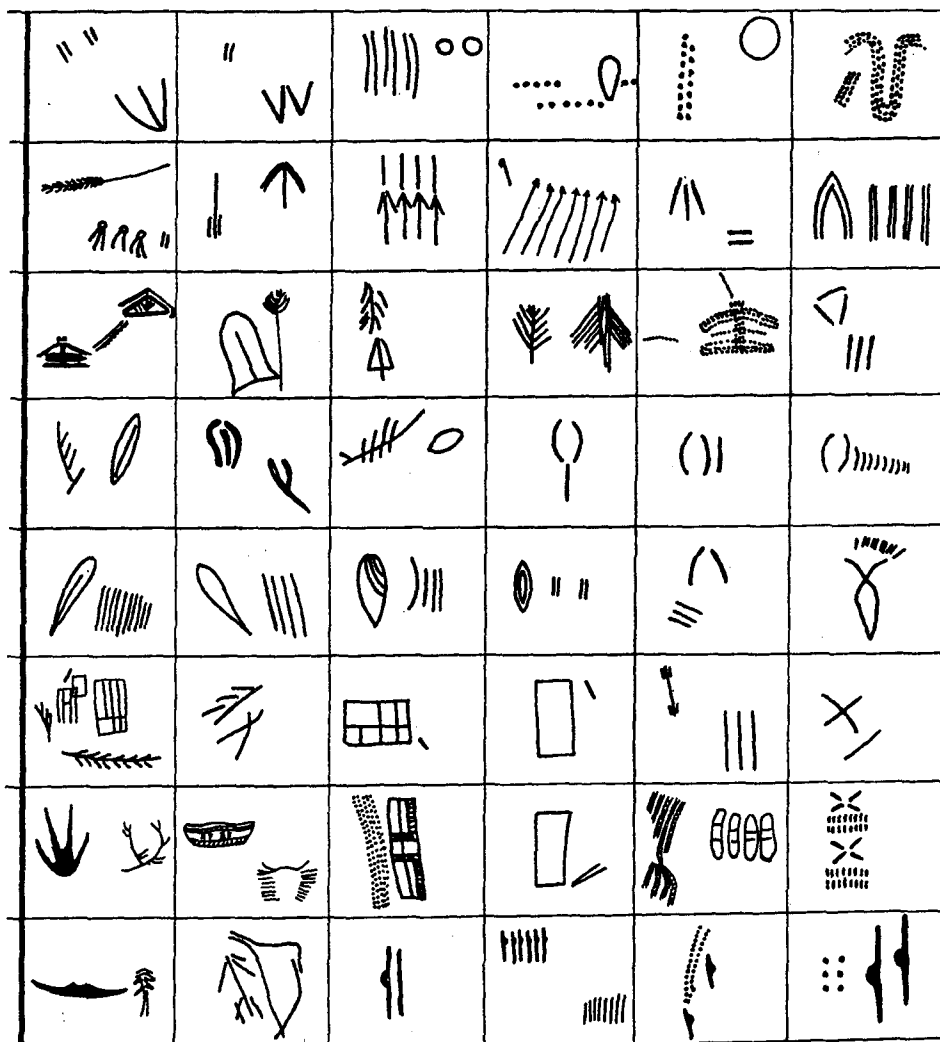


FIG. 148. Ejemplos de la asociación de signos «masculinos» y «femeninos», según Leroi-Gourhan.

Así pues, la fórmula base de la composición de los santuarios (cfr. *supra*), o sea, A-B+C y a-b, no es otra cosa que el simbolismo contrapuesto y emparejado de lo femenino y lo masculino, acompañado en el caso de la fauna, a veces, por un animal complementario (C) de la norma.

Todo parecía evidente aunque algunas deducciones eran algo forzadas, como la equiparación de los cuadrados y las vulvas, tan distantes aquéllos de las formas de éstas, o la asimilación de las escasísimas heridas claras y la propia cavidad a vaginas: por ejemplo, el signo rectilíneo sobre el bisonte del Divertículo Axial de Lascaux sería un venablo que entra en la piel identificado como un falo y la herida una vulva sim-

bólica; por otra parte, muchas grietas y fisuras del espacio subterráneo están manchadas de color y/o complementadas con signos alargados del tipo masculino.

El mismo Leroi-Gourhan era consciente de los puntos débiles de sus propuestas, los cuales intentaba solventar. En esta línea, estaba el pretender aplicar el mismo sistema tanto de estructuración topo-iconográfica como asociativa a todas las cavidades a lo largo de varias decenas de miles de años sin grandes cambios sustanciales. Asimismo, el contenido religioso o ideológico que sustentaba esa dicotomía de los santuarios resultaba críptico y era imposible acceder a él. Sin embargo, como hipótesis, plantea que, si la estructura de los santuarios se cimienta en el antagonismo, alternancia y complementariedad de los factores masculinos y femeninos, esa dualidad básica dominaría el mundo de las comunidades paleolíticas como opuestos (luz-oscuridad, vida-muerte, bien-mal) y su concepción estaría estructurada en función de esa bipolaridad quizás con un trasfondo de fecundidad. No pudo ir más allá, pero a pesar de no solucionar definitivamente el problema de la interpretación, dejó abierta una rendija por la que intentar entrever un nuevo universo o al menos descartar lo que no era cierto.

En síntesis, el logro primordial del estructuralismo fue el demostrar una organización en el arte parietal, las críticas provienen del marco de su interpretación, es decir, del significado final de esa ordenación. Hoy se tiende a examinar conjuntos de cuevas de idéntica cronología y/o en un ámbito territorial cercano, con el propósito de analizar sus semejanzas y diferencias; en este orden de cosas están las aportaciones de, entre otros, Vialou, Delluc y Sauvet.

Vialou (1986), tras un estudio exhaustivo de las cuevas magdalenienses del Ariège, afirma que no existe un sistema global de composición, por el contrario, cada cueva materializa un modelo único estructurado según el espacio subterráneo.

Sauvet y Włodarczyk (1995), a través del análisis estadístico y estructural, comprueban que la base de las composiciones no es dual sino monotemática, al menos a nivel cuantitativo, los temas básicos siguen siendo bisonte-caballo-mamut-cierva que aparecen también en solitario; en un corpus de datos de 3.295 unidades gráficas extraídas de 84 yacimientos las ordenaciones matemáticas ofrecen cinco agrupaciones temáticas: 1) caballo/cabra/bisonte; 2) antropomorfo solo; 3) mamut/rinoceronte/reño/oso; 4) peces/carnívoros/indeterminados; 5) ciervo/cierva/uro, siendo sobre el grupo primero (bisonte-caballo-cabra) donde pivota el resto del conjunto. En resumen, confirman las ordenaciones, o sea, el arte parietal no es el cúmulo aleatorio de figuras, y las motivaciones o interpretaciones pueden ser variadas y converger en esencia en un momento histórico y lugar; así pues, el sistema sería más complicado de lo intuido por Leroi-Gourhan.

A la vez, Sauvet (1993) profundiza en otros aspectos. El autor tiene en cuenta que hemos visto una evolución de los conceptos desde los primeros tiempos de Breuil, cuando pensaban que el arte rupestre paleolítico al igual que cualquier «arte primitivo» era incapaz de expresar pensamientos abstractos coherentes, hasta la asunción de que las cuevas decoradas no obedecen a una acumulación anárquica de los motivos sino que serían el exponente de reglas en la construcción. Esto lleva a pensar que, por tanto, la decoración parietal posee los principales elementos estructurales, es decir, *semántica* (asociación de signos o motivos) y *sintaxis* (disposición espacial de los signos o motivos). Panofsky ya estableció que cualquier imagen alberga dos contenidos, uno *preiconográfico* o *literal* cuando se identifica el motivo, y otro *iconográfico*

o *simbólico* cuando se interpreta el mensaje; a tenor de esto Sauvet opina que toda imagen paleolítica está codificada y constituye un mensaje sujeto a reglas semiológicas, siendo los temas figurativos las «graffias» y los paneles las «frases» del discurso. En conclusión, se continúa confirmando en cierto modo la existencia de una estructura en las manifestaciones subterráneas pero no se avanza en el significado; un símil: en la actualidad tenemos multitud de mensajes codificados por medio de la combinación de letras (signos) e ideogramas (p. ej., animales), pongamos por caso una pegatina donde todos podamos leer «Yo amo la Paz» = I + corazón + paloma bíblica (fig. 147, 3), si desconociéramos el significado de cada grafía tan sólo podríamos decir: trazo rectilíneo vertical, signo circular o vulva y animal con signo ramiforme delante de la boca, exactamente lo mismo que leemos en la varilla de Massat (fig. 147, 2).

Como nos dejó dicho Laming-Emperaire, seguro que las composiciones deben expresar un universo más complejo que el reduccionismo que lleva a un dualismo sexual. Hay que relacionar más variables para intentar acercarnos al presumible significado total del arte parietal: asegurar la contemporaneidad de las figuras puestas en relación para despejar la composición, tener presente las técnicas, tamaños, diseños, modificaciones posteriores de los espacios subterráneos, números de individuos representados y sus actitudes en los lienzos (estáticos, en manadas), la orientación de marcha (algunos animales se colocan «andando» hacia relieves o formas naturales destacadas), etc.

De todo lo que hemos mencionado, hoy nos queda que el arte está estructurado, organizado u ordenado según reglas o normas simbólicas; es decir, las figuraciones se rigen por asociaciones de los temas, con diferencias geográficas y cronológicas.

5. Neuropsicología y chamanismo

En las últimas fechas ha surgido una nueva postura respecto a las motivaciones del arte parietal, se trata del método etno-neuropsicológico que está sustentado otra vez en la etnografía comparada, con los riesgos que eso puede acarrear como pudimos comprobar cuando aludimos al totemismo y la magia de caza.

Con algunos antecedentes, ha comenzado a ser desarrollado por Lewis-Williams en el arte rupestre de los San en el sur de África, saltando después de continente y de tiempo al extrapolar la cuestión al arte parietal paleolítico europeo. Los argumentos son como sigue (Lewis-Williams y Dowson, 1988; Clottes y Lewis-Williams, 1996; Lewis-Williams, 1997):

Partiendo de los estudios neuropsicológicos, se acepta que el sistema nervioso humano, de los humanos que hoy perviven en el planeta, o sea, de la especie *Homo sapiens sapiens*, es idéntico en todos los individuos que conforman la población mundial, de manera que tanto los hombres y mujeres del Auriñaciense como nosotros somos iguales en ese aspecto; en virtud de esto, compartiremos el funcionamiento del sistema nervioso en estados alterados de consciencia; además, los tipos de alucinaciones experimentadas en esas condiciones son uniformes, en un primer momento, independientemente de los factores culturales. Los agentes externos que inducen a los estados alterados de consciencia pueden resumirse en la ingestión de drogas psicotrópicas, hiperventilación, fatiga, migraña, esquizofrenia, concentración intensa, disminución sensorial, sonidos y movimientos rítmicos persistentes, etc.

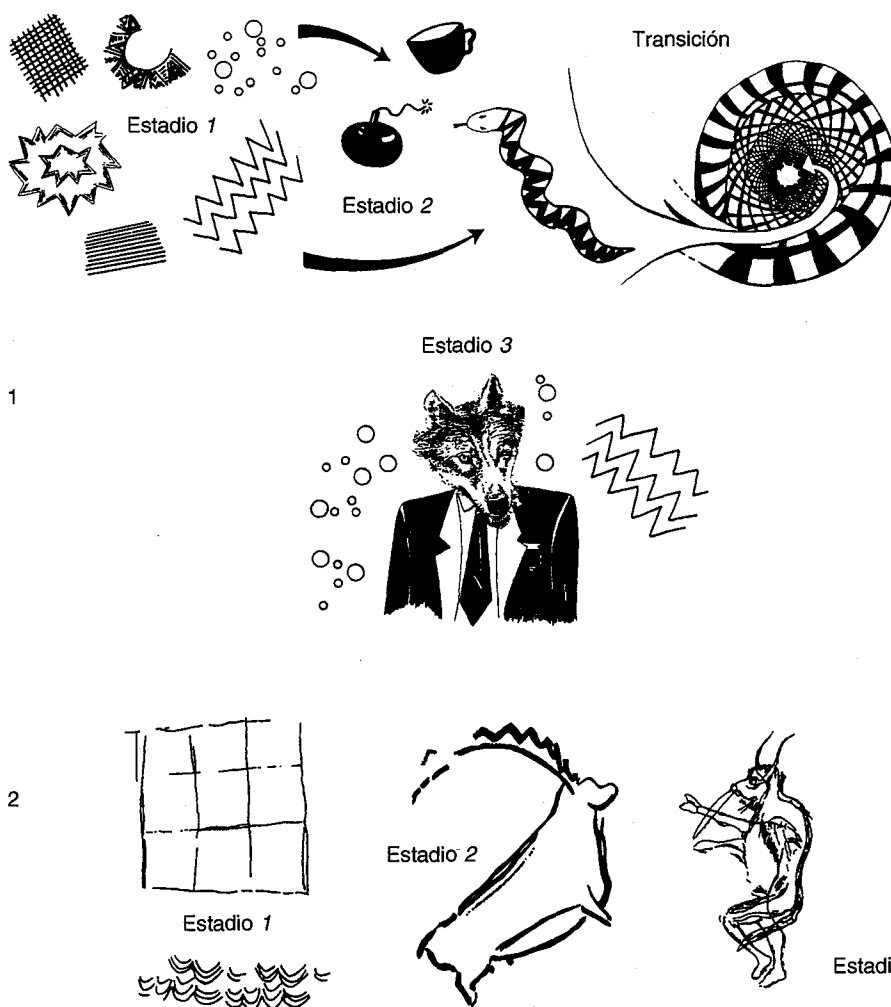


FIG. 149. 1) Ejemplo de secuencia de los estados alterados de conciencia de un europeo actual. 2) Elementos pleistocenos asimilados a los tres estados alterados de conciencia.

De todas las alucinaciones sensoriales habrá que fijarse en las visuales, las cuales, según experimentos controlados en laboratorio, pasan por tres estadios principales aunque no necesariamente intercomunicados (fig. 149, 1):

— I Estadio: estadio inicial del trance, donde el sujeto sufre una serie de fenómenos inópticos, producidos dentro del sistema óptico, al margen de estímulos luminosos externos. Comienza a percibir pulsaciones luminosas (fosfenos), algo similar al término popular de «ver las estrellas», formas geométricas simples que se alargan y cambian como puntos, zigzags, rejillas, curvas, líneas paralelas... que con los ojos abiertos pueden «proyectarse» en las paredes y techos.

— II Estadio: en un nivel más profundo del trance, se provoca la interpretación, o la racionalización de las percepciones geométricas, asimilando los fosfenos o esas imágenes geométricas simples a objetos conocidos, tomando así su forma. Dependiendo de los factores culturales y del ambiente en el que se desenvuelve la experiencia, la identificación de una forma simple a un objeto con volumen será distinta, por ejemplo, los zigzags pueden convertirse en serpientes, un círculo adquiere el cuerpo de un cuenco o una pelota, etc.

— III Estadio: en el nivel más profundo del trance, los elementos de la fase primera persisten pero pasan a ser periféricos, las formas alcanzan ahora volúmenes (alucinaciones icónicas) de animales, personas y monstruos derivando a seres particulares en función del sistema cultural y de la mente del individuo. Los dos tipos de visiones (geométricas e icónicas) se combinan, se fragmentan y giran, y la mezcla de varias imágenes icónicas puede engendrar seres zooantropomórficos (p. ej., cuerpo humano y cabeza de animal); muchas experiencias narran un episodio de tránsito al estado más profundo a través de un «túnel rotativo» que los engulle como un torbellino, al final del cual encuentran las alucinaciones icónicas. En este estado sienten que no están sujetos a las leyes físicas, pudiendo volar o transformarse en animales.

Por otra parte, tenemos el fenómeno del chamanismo. Las prácticas chamánicas han sido descritas en bastantes lugares (América, Siberia, sur de África), si bien el éxtasis místico es una experiencia muy habitual en el mundo entero desde siempre. Básicamente consiste en que el chamán en estado alterado de conciencia actúa de intermediario entre el mundo real y el sobrenatural, o el mundo de los espíritus, dirige la ceremonia, entra en trance con ayuda de música machacona (generalmente de un tambor) y movimientos de danza rítmicos, drogas o por padecer patologías mentales (esquizofrenia, epilepsia, migrañas); el chamán penetra así en el mundo de los espíritus de los animales y consigue un cierto poder o autoridad en el grupo: puede profetizar, curar a los enfermos, controlar a los animales, influir en el tiempo atmosférico, etc.

El aprendizaje chamánico es muy variado según las culturas. Por lo común, un joven que pretenda acceder a esos conocimientos es apartado de la sociedad (a una cueva, desierto...), sin alimentos y con el propósito de meditar; esta situación puede llevar consigo la automortificación física, pero, al final, la fatiga, el hambre, la soledad y la concentración mental desembocan en el trance espiritual, donde probablemente (dependiendo de la cultura) se le aparecerá el espíritu de un animal adquiriendo de este modo el poder sobrenatural. El tránsito al estado profundo de trance, el torbellino, es asimilado a un túnel o cueva que pone en comunicación los dos mundos. El cosmos chamánico se subdivide así en tres mundos superpuestos: el inferior o subterráneo asociado a la muerte, el intermedio o real y cotidiano, y superior o espiritual.

En el sur de África existe una etnia actual, en el desierto del Kalahari («Los hombres-arbustos» o San), cuyos chamanes confeccionan arte rupestre durante sus prácticas. Los temas pictóricos de los San incluyen zigzags, puntos, cuadrados reticulados... (I estado) y panales de abejas (II estado), también animales realistas, monstruos, antropo-zoomorfos y multitud de escenas con los chamanes actuando (III estado). El viaje del chamán, al pasar al mundo de los espíritus, implica, a veces, conectar con el mundo subterráneo, de ahí que muchas de las figuras rupestres estén relacionadas con fisuras de la roca.

Al comparar el arte San con el conservado en las cuevas europeas comprobamos ciertas semejanzas, ya que los/as artistas subterráneos/as plasmaron puntuaciones, zigzags, retículas, arcos concéntricos, animales rodeados de puntos, imágenes geométricas simples, animales naturalistas, híbridos y monstruos, personajes humanos con cabeza animal..., e hicieron uso de las aristas y relieves naturales del soporte rocoso. Asimismo, se ha querido interpretar los signos circulares y cuadrangulares paleolíticos como la representación de tambores, al mismo tiempo los claviformes, circulares y tectiformes serían las setas con facultades psicotrópicas, y las hileras de puntos las marcas del ritmo de percusión (Vieira, 1997). En definitiva, los temas básicos del arte paleolítico parecen coincidir con los motivos de los tres estados alterados de conciencia (fig. 149, 2), luego sería normal pensar que parte del arte del pleistoceno fuera la transposición rocosa del universo de las alucinaciones, o dicho de otra manera, la «religión» paleolítica estaría centrada en estados alterados de conciencia desarrollados en la oscuridad de las cuevas y vinculado con el poder animal.

Quizás se puedan rastrear en las paredes paleolíticas algunas formas de chamanismo, pero éste no explica todo el arte parietal; los temas rupestres son muy variados, sobre todo los signos, con variaciones temporales y regionales de las que bastantes no hallan su solución desde los postulados chamánicos. Los autores que defienden esta teoría reconocen que no es plausible reducir todo el arte paleolítico sólo a sensaciones neurológicas, ni pretenden una explicación global a las manifestaciones artísticas europeas. En efecto, cualquier expresión figurativa puede presentar motivos simples similares a los fosfenos y no necesariamente tienen por qué estar inspirados en ellos o sus artífices drogados. Si el Bosco y Picasso, por citar algunos autores, pintaron zooantropomorfos, y Kandinsky así como Miró fosfenos, nada más atisbaríamos que trabajaban en estado alterado de conciencia o bajo influencia de sustancias alucinógenas, pero no podemos decir que sus obras eran consecuencia de prácticas chamánicas.

Aparte de las propuestas chamánicas, en nuestros días se está indagando sobre la acústica de los espacios subterráneos y su relación con las manifestaciones artísticas (Dauvois y Waller). También debemos reseñar las opiniones de Lorblanchet, quien sostiene que para llegar a conclusiones interpretativas fiables resulta fundamental llevar a cabo un estudio pormenorizado de las características del soporte y de la obra que se inserta en él, mediante una restitución exhaustiva y el análisis de todos los elementos conjugados en la práctica artística (gesto, determinación de pigmentos y componentes, datación absoluta, visibilidad e iluminación, contexto arqueológico, morfología del cavernamiento, etc.), lo cual permitirá deducir, pongamos por caso, el tiempo invertido, el número de individuos, las probables escuelas, las normas culturales a nivel regional, la contemporaneidad de las figuras, y, por ende, establecer las composiciones, etc.

De cualquier forma, un pesimismo sobrevuela la capacidad o posibilidad de poder encontrar en un futuro próximo la respuesta global sobre el significado real del arte parietal paleolítico; quizás esta situación sirva de acicate a las nuevas generaciones de investigadores para abrir caminos inexplorados. Las bases sobre las que se sustenta el estudio del arte parietal tendrán que ser revisadas, enfocando el tema desde perspectivas regionales y cronologías cortas, pues, por ejemplo, se ha pretendido otorgar una explicación integral a un arte que perdura durante milenios (están más separadas en el tiempo las pinturas de Chauvet —32 ka— y los polícromos de Altamira

—14 ka— que éstos y los *graffitis* urbanos de nuestras ciudades), sin tener en cuenta sus presuntas distintas motivaciones y los importantes cambios temáticos acaecidos. Sin embargo, como han subrayado varios autores, no deja de ser relevante que, incluso después de los revolucionarios hallazgos de Chauvet, Cosquer, La Garma y Foz Côa, la esencia de la iconografía siga siendo la misma (bisonte/uro-caballo y cabras con cérvidos), al margen de las múltiples variabilidades técnicas, cronológicas y territoriales.

En conclusión, hoy, tras los nuevos descubrimientos y la implantación de analíticas especiales en el estudio del arte pleistoceno, existe el ambiente general del acopio de información fidedigna para plantear inmediatamente, como dice Bahn (1994), la «próxima gran teoría»; en definitiva: explicar el fenómeno rupestre desde el rigor científico emanado de los datos empíricos y su interpretación.

CUARTA PARTE

ARTE DE LAS SOCIEDADES PRODUCTORAS

Al final del Tardiglaciario, es decir, del Pleistoceno Superior, acontecen sucesos climáticos (cfr. *supra*) que desembocan en el periodo geológico en el que hoy vivimos, o sea, el Holoceno. Asistimos en general a una regionalización cultural, pues los grupos humanos se aíslan y especializan, sucediéndose en el tiempo los episodios conocidos como Epipaleolítico, Mesolítico, Neolítico, Edad del Cobre o Calcolítico y Bronce.

Los últimos grupos de cazadores recolectores en el tránsito Pleistoceno-Holoceno experimentan grandes transformaciones en las estrategias económicas y en la organización social, esos nuevos factores socioeconómicos afectan a los elementos de la instrumentación material, así como las manifestaciones artísticas, pues el «arte» no es más que un aspecto de la cultura global de una sociedad.

En este orden de cosas comprobamos cómo pierde valor la decoración de las cavidades, desapareciendo para siempre las espectaculares composiciones de animales y signos explayados por los espacios subterráneos. A partir de ahora, el arte, en la mayoría de las ocasiones, se verá relegado a escuetos soportes mobiliarios y a las paredes de las oquedades donde llega con facilidad la iluminación diurna.

CAPÍTULO 19

ARTE DE LA TRANSICIÓN: EPIPALEOLÍTICO

1. Arte Aziliense (c. 11-9 ka)

El Aziliense es una industria de filiación Magdaleniense, sería como la evolución y adaptación de la tecnología del Magdaleniense Superior a la explotación de los nuevos recursos. Comienza al final del Tardiglaciario y prosigue hasta en tiempos pospleistocenos o en los inicios del Holoceno. En efecto, la horquilla cronológica de los yacimientos azilienses oscila entre el 11,9 y el 9,2 ka BP, si bien la concentración máxima y por ende el desarrollo clásico de este tecno-complejo está cifrado en torno al 10,4-9,1 ka BP, entre el Dryas III (final del Pleistoceno) y el Preboreal (inicios del Holoceno); por tanto, es una cultura que se encuentra a caballo entre las dos grandes etapas geológicas del Cuaternario (cfr. *supra*), ocupando plenamente la fase de transición entre ambas.

La industria Aziliense es una de tantas encuadradas en el Epipaleolítico, o modo caza-recolector perdurando en el Holoceno, y es fruto de la regionalización cultural de las postrimerías del Würm-IV. Por esta razón, su distribución territorial es mucho más restringida que la apreciada para la etapa anterior (Magdaleniense Superior), de manera que está limitada a unos pocos sitios del Cantábrico, Pirineos y la mitad sur de Francia, la cuenca del Ródano y el Jura, y la Liguria italiana (fig. 150). En concreto, los yacimientos más sobresalientes de esas regiones corresponderían con las cuevas cantábricas de Los Azules, Riera y La Paloma (Asturias), así como Valle, Morín y El Piélagos en Santander, y las situadas en el País Vasco de Aitzbitarte, Ekain, Arenaza, Anton Koba y Urratxa; en los Pirineos destacan entre otros los enclaves de Espélugues, Balma Margineda, Moulin-à-Troubat, Marsoulas, Mas-d'Azil, La Vache, Rhodes y Biza; para el sector de Aquitania-Périgord-Quercy contamos con las cuevas de Eyzies, La Mouthe, Laugerie-Haute y Basse, Villespin y Pagès; en el área comprendida por el Jura-Bajo Ródano merecen ser mencionados los yacimientos de L'Hermitage en Suiza y los franceses de Rochedane, Gay, Lampalou, Taï y Oullins; y por último, al norte de Italia la cueva de Arene Candide.

Podemos establecer una diferenciación del Aziliense en dos episodios a tenor de las seriaciones secuenciales de los depósitos estratigráficos y en orden a planteamientos didácticos, donde junto con las transformaciones de los instrumentos asistimos a una evolución de las manifestaciones artísticas: Aziliense Antiguo o Magdaleno-aziliense y Aziliense Reciente o Clásico.

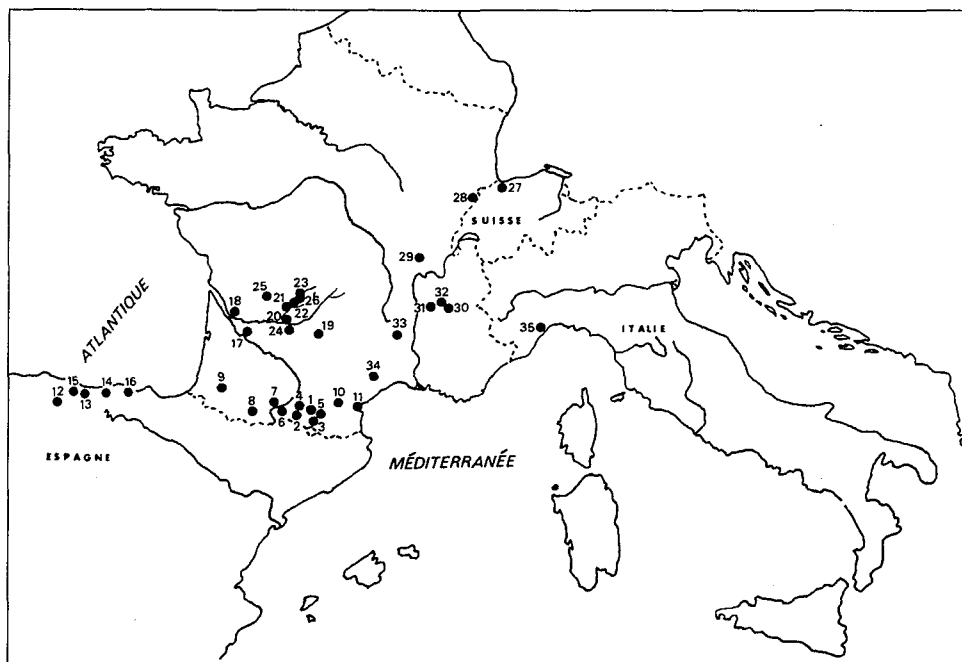


FIG. 150. *Mapa de distribución del Aziliense.*

1.1. AZILIENSE ANTIGUO

El Aziliense Antiguo enraíza en el Magdaleniense Superior-Final, llegando ambos hasta ser contemporáneos o al menos ciertas dataciones radiométricas quedan solapadas. Asimismo, el útil óseo propio del Aziliense continúa siendo el arpón, pero difiere de sus precedentes en el aplanamiento del fuste y en las etapas avanzadas por el invento de un prototipo singular con una perforación basal en forma de ojal (fig. 10, 4).

Como consecuencia de ese continuismo, las primeras expresiones figurativas del Aziliense temprano, aunque con sus especificidades, serán un neto reflejo de algunas tendencias experimentadas en determinados lugares durante el Magdaleniense tardío.

Así es, recordaremos que el arte mobiliario y parietal del final del Magdaleniense estaba caracterizado por un tremendo naturalismo en la representación de los temas animalísticos (estilo IV de Leroi-Gourhan, cfr. *supra*), sin embargo, en ciertos yacimientos es posible rastrear los principios de una propensión al esquematismo o mejor simplificación geométrica de las formas, de modo que esas dos corrientes estilísticas (naturalismo *versus* simplificación) conviven en los momentos epigonales del Tardiglacial e incluso en Parpalló desde mucho antes (Magdaleniense Antiguo-B, cfr. *supra*).

Al hilo de esto, en varios niveles arqueológicos de yacimientos franceses adscritos a episodios Magdaleno-aziliense/Aziliense arcaico aparecieron unas piezas mobiliarias con imágenes figurativas (no abstractas) en las que Lorblanchet y Welté (1990) verificaron esa doble tendencia, lo cual les permitió deducir dos facies estilísticas para estas etapas: *a*) una naturalista expresada en las piezas del Abrigo Murat (figs. 8, 2 y 151, 1-2),

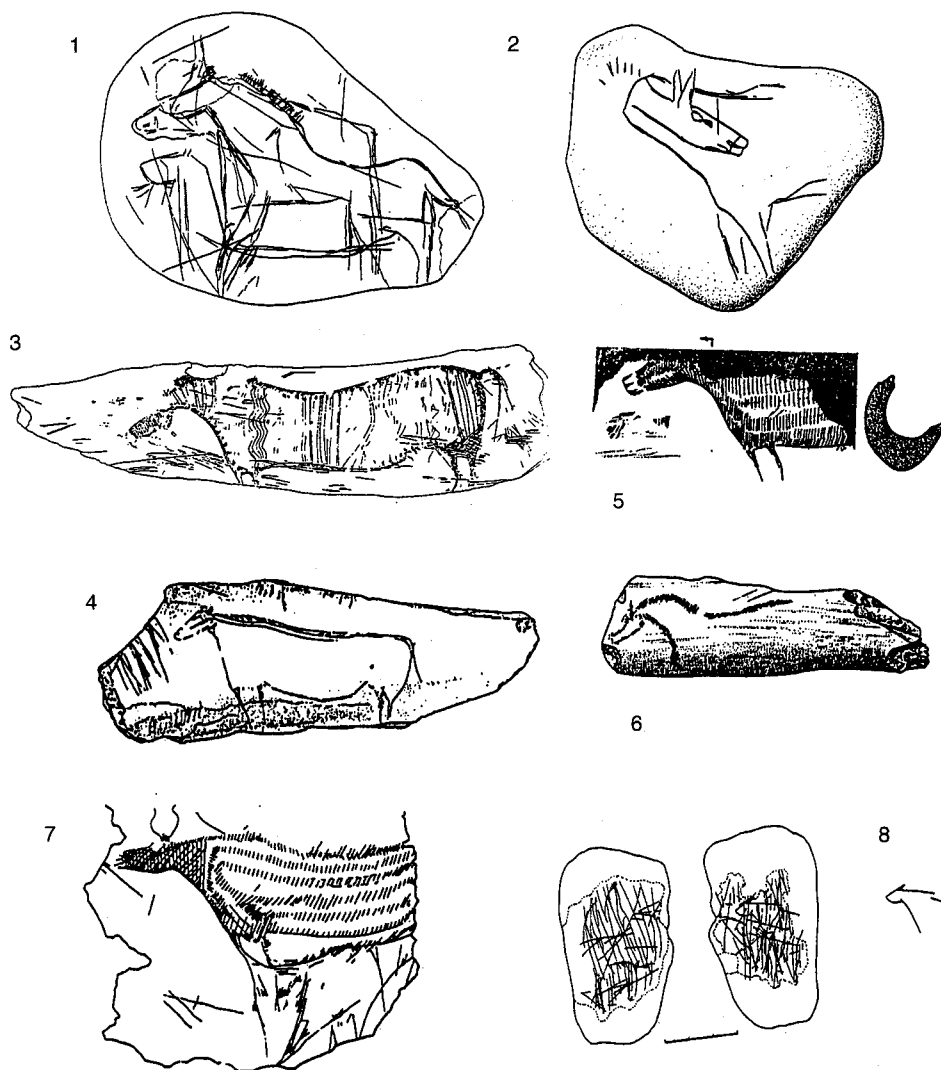


FIG. 151. 1-2) Murat. 3-4) Pont-d'Ambon. 5-6) Morín. 7) La Borie-del-Rey. 8) Pégourié.

y b) otra de zoomorfos «esquemáticos» rellenos internamente de motivos geométricos, plasmada en los objetos exhumados en Pont-d'Ambon, Morin, Pégourié, La Borie-del-Rey, Rochedane y Gay (fig. 151, 3-8).

Las particulares peculiaridades de los animales de la segunda facies sirvieron a Rousot (1990) para definir el «Estilo V» o posmagdalenense, en un claro intento de separar estas piezas del arte Magdalenense clásico y alargar las propuestas estilísticas de Leroi-Gourhan en su sentido lineal. No obstante, a pesar de que el concepto de Estilo V nos resulte didáctico a la hora de perfilar un marco secuencial del arte prehistórico, debemos insistir en que los caracteres morfológicos que descri-

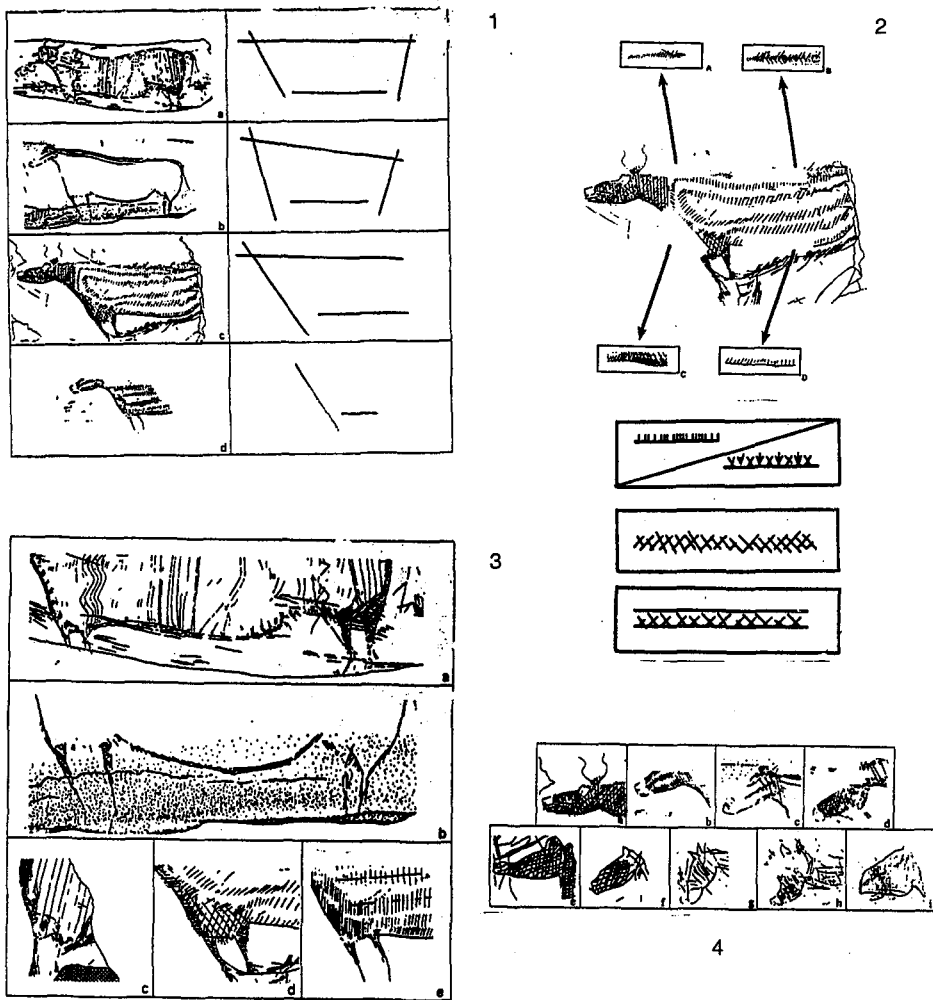


FIG. 152. 1) Estructura de base. 2) Tratamiento de contorno. 3) Tratamiento de las plantas. 4) Relleno de cabezas.

biremos a continuación entroncan con el Magdaleniense en base a la variabilidad formal de éste.

E. Guy (1993) ha profundizado en los rasgos constructivos que rigen la creación figurativa animalística de este periodo epipaleolítico. La autora distingue cinco criterios fundamentales (fig. 152):

1) *La estructura de base.* Bastantes de las figuras zoomorfas muestran un esquema de construcción muy similar que dibuja en general un cuerpo de forma trapezoidal: dos líneas paralelas corresponden con el dorso y el vientre, mientras que otras dos oblicuas y convergentes constituyen la parte delantera y posterior del animal.

2) *El tratamiento del contorno.* Si bien muchos contornos de la fauna representada están realizados con incisiones simples de trazos continuos, en otros por el contrario la silueta se remarca con distintos procedimientos recurrentes, como serían el trazo en «alambre de espino», las yuxtaposiciones de líneas cruzadas y un contorno de doble trazo relleno de líneas cruzadas. Así pues, el contorno deja de ser naturalista como en el Magdalenense para hacerse «abstracto» y hasta convertirse en un motivo o diseño concreto.

3) *El tratamiento de las patas.* Respecto a las extremidades, la gran mayoría de las figuras presentan una acusada atrofia de las patas, las cuales quedan resueltas por medio de dos pequeños trazos oblicuos convergentes en forma de ángulo muy fino; por otro lado, es muy habitual encontrar miembros delanteros en una forzada perspectiva biangular recta. A la vez, también es común que el espacio interno de las extremidades esté relleno por haces rectilíneos o retículas creadas a través de líneas cruzadas.

4) *El relleno de las cabezas y cuerpo.* Parece que otra de las preocupaciones de los/as artistas del Epipaleolítico era el cubrimiento interno de las figuras, por supuesto, alejado del naturalismo precedente donde se buscaba el detalle anatómico preciso para dotar a las imágenes de realismo; ahora, los rellenos interiores son muy convencionales y recurren a elementos geométricos, como bandas de líneas onduladas, series de escaliformes, haces continuos de tracios cortos, conjuntos de zigzags paralelos y amplios listados. Una situación gráfica especial se dedica a las cabezas, separadas netamente del resto del cuerpo al emplear un tratamiento específico para ellas: el reticulado o bandas de rectas paralelas.

5) *Las figuras ciegas.* Los especímenes de la época no disfrutaban de los detalles complementarios de las cabezas como ojos, nariz o boca, pero en las líneas de relleno interno reservan sin rayar la zona en concreto del ojo. Por contra, si sistemáticamente se ignoran esos mismos atributos corporales, sí señalaron otros elementos anatómicos, como las orejas, crineras y cornamentas.

Las obras que hemos comentado responden a piezas portátiles, o sea, a arte mueble, cuyos soportes básicos consisten en cantos rodados calizos o de esquisto y algunas porciones de hueso. En cuanto a los temas faunísticos, curiosamente vuelven a ser mayoritarios los caballos y bovinos cuando la especie se puede identificar, pues a causa de la parquedad de los diseños varios de los zoomorfos son difíciles de clasificar. La técnica constante en todos los objetos es el grabado, a veces de incisiones muy finas que suelen estar rellenas de colorante rojo.

En otro orden de cosas, de la fachada mediterránea de la Península Ibérica proceden un par de piezas tal vez contemporáneas de las arriba citadas y que quizás puedan enlazar con esa corriente de continuismo figurativo esquematizante o simplificador a la que hemos aludido. Nos estamos refiriendo a dos plaquetas, desgraciadamente sin contexto arqueológico exacto, pero en sintonía con el ambiente crono-cultural que nos ocupa, localizadas en el abrigo de Sant Gregori de Falset en la provincia de Tarragona (Fullola *et al.*, 1990). Una representa la figura muy escueta de cierva confeccionada con un contorno abstracto («alambre de espino»), extremidades en ángulo y el cuerpo relleno con series geométricas de cortos trazos (fig. 153, 1); la otra tiene, junto con una probable cierva, el tren delantero de un uro con relleno interior listado (fig. 153, 2).

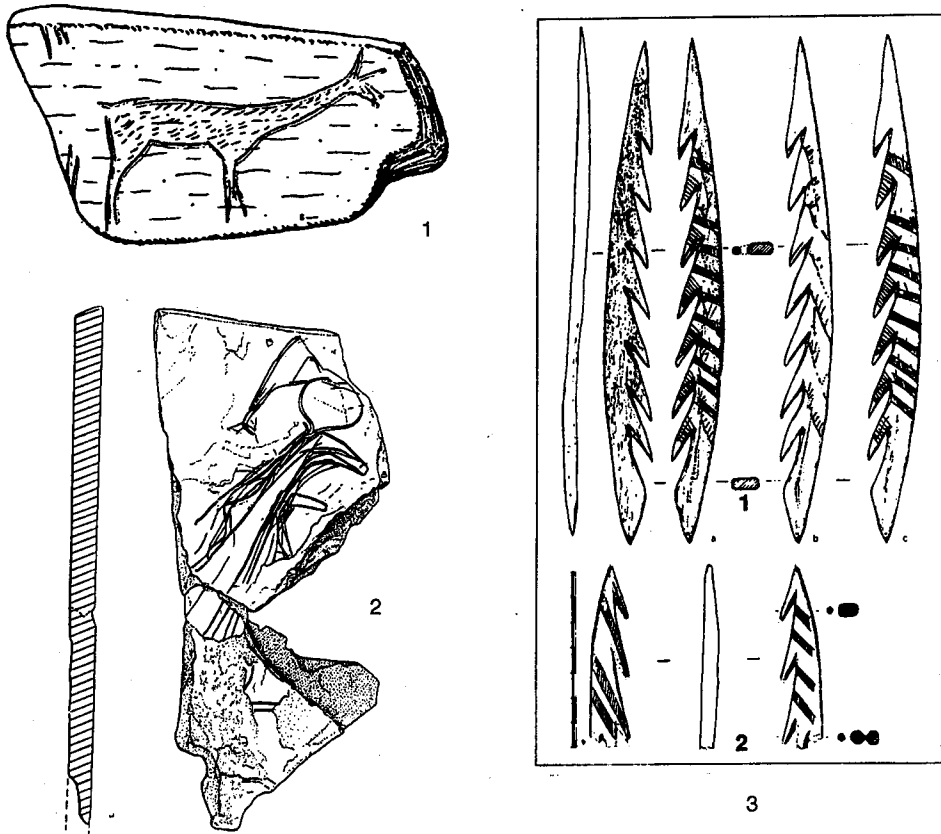


FIG. 153. 1) *Cierva de Sant Gregori*. 2) *Uro de cuerpo listado y pequeña cierva de Sant Gregori*. 3) *Arpones azilienses decorados de Los Azules y Lluera*.

Por otro lado, durante las fechas en que nos movemos en este apartado, aún es posible hallar unos pocos objetos de carácter utilitario que fueron decorados, como últimos herederos de la tradición Magdaleniense. Tanto en las cuevas de Lluera-I como en Los Azules documentaron varios arpones con decoración geométrica a base de dos rectas paralelas cubiertas de series de líneas cortas, con la curiosidad añadida de que el ejemplar de Los Azules sufrió una especie de revalorización simbólica, pues en principio se grabaron varias series de rectas con pequeños trazos adosados («alambre de espino») y con posterioridad los motivos antes descritos (fig. 153, 3) (Tresguerres, 1994). Del mismo modo, existen unos cuantos elementos de adornos colgantes sobre hueso (cuevas Rascaño, El Piélagos, Morín, La Chora, etc.) que exhiben sobre sus superficies idénticos motivos decorativos (tres o cuatro líneas paralelas y las exteriores con series de trazos cortos adosados) y que se concentran en una zona muy concreta del área Cantábrica (centro-oriental de Santander), independientemente de la notable dispersión territorial del motivo en cuestión sobre otros soportes (González-Sainz, 1982).

Pero al margen de las colecciones mobiliarias, en páginas anteriores dejamos apuntado que con el advenimiento del Aziliense asistimos a la hecatombe drástica del fenómeno rupestre paleolítico. No obstante, contamos con unos pocos datos de los últimos cazadores-recolectores que permiten plantear una corta pervivencia o los estertores finales de la expresión parietal, que tan importantes logros artísticos alcanzó algunos milenios atrás. Efectivamente, la fauna rupestre de la cueva francesa de Gouy está diseñada con los criterios que hemos enunciado para los zoomorfos del así llamado «Estilo V», en ella podemos contemplar animales con trazos en los contornos, cuerpos rellenos con elementos geométricos (listados) y más que nada la convencional y específica forma de cubrir el espacio interior de las cabezas con un entramado a modo de retícula. Asimismo, las dataciones por AMS de las evidencias parietales de Cueva Palomera en el complejo cárstico de Ojo Guareña (cfr. *supra*) aluden a episodios finimagdalenienses tránsito al Aziliense, y de ella recordaremos sus figuras con cuerpos listados (fig. 138, 3-4).

1.2. AZILIENSE RECIENTE

Las expresiones gráficas azilienses de estos momentos tardíos están materializadas exclusivamente sobre soportes mobiliarios.

La naturaleza de las piezas puede ser orgánica o mineral. Respecto a los soportes orgánicos utilizan algunas porciones óseas e incluso objetos de hueso, y en lo referente al repertorio mineral tenemos varias plaquetas pero sobre todo cantos, de manera tan prolija que tipifican en conjunto al Arte Aziliense, llegando a considerarse desde una óptica cuantitativa al resto de los soportes como excepcionales (fig. 154).

Así es, en el yacimiento epónimo (Mas-d'Azil) se contabilizan más de 1.400 cantos decorados, si bien es verdad que en este lugar es donde se da la máxima concentración de este tipo de piezas. La procedencia de los soportes pétreos rodados suele coincidir con los aportes de los ríos en un radio cercano al asentamiento y por tanto fueron recogidos en un ámbito local para ser transformados en los hábitats de las in-mediaciones, de modo que la litología de los cantos depende de los afloramientos rocosos de la región, por ejemplo la mayoría de Mas-d'Azil son de esquistos y calcáreos los de Rochedane y L'Hermitage.

En relación a las técnicas decorativas diremos que por regla general siempre se identifican los cantos azilienses por sus motivos pintados, sobre todo en rojo y menos en negro, pero advertimos que también son característicos de este horizonte los cantos con incisiones grabadas, y hasta conviven la pintura y el grabado en algunos ejemplares mixtos. Básicamente, para el estudio de una modalidad u otra podemos seguir los análisis realizados tanto por Couraud (1985) para los cantos pintados como D'Errico (1994) para los grabados.

Como hemos dicho, la coloración fundamental de los *cantos pintados* es la roja con varias excepciones de la negra (p. ej., Los Azules), recorriendo una amplia gama cromática en función de la tonalidad del óxido de hierro empleado como pigmento. Éste es aplicado en estado líquido, utilizando para ello la propia yema del dedo o el extremo de un «pincel», en ambos casos el resultado, obviamente, es diferente, y de hecho apreciamos cantos que mantienen trazos anchos confeccionados con la primera versión y otros con elementos más finos fabricados con la segunda.

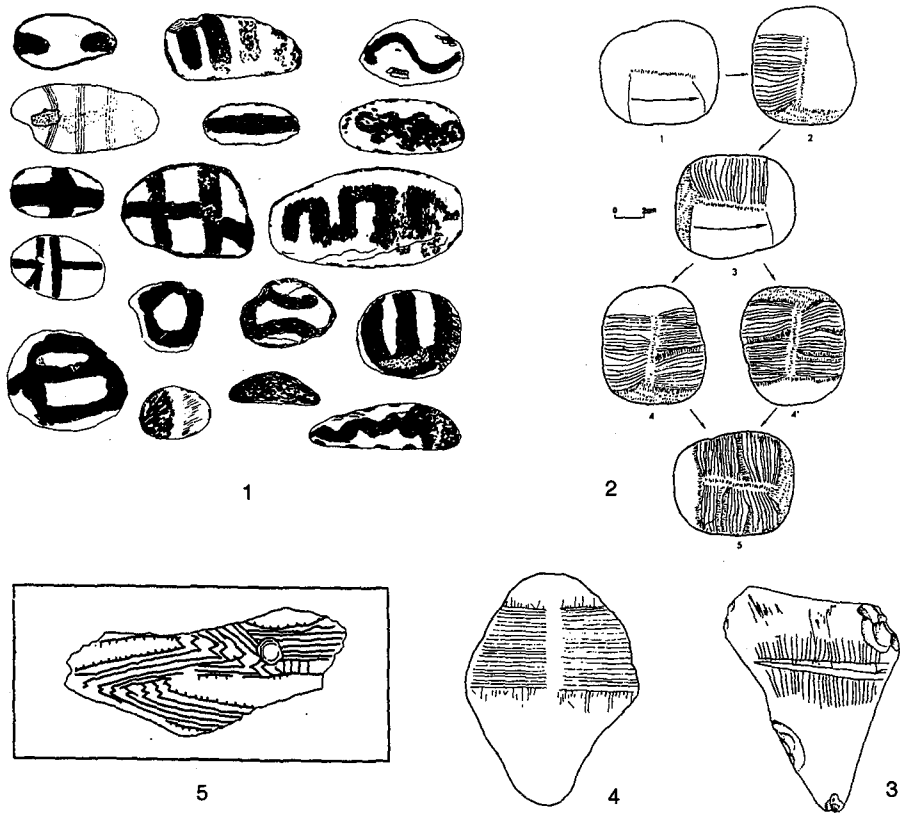


FIG. 154. 1) Cantos pintados y grabados de Mas-d'Azil. 2) Reconstrucción de la sucesión de trazos en un canto de Rochedante. 3) Canto grabado de Pagès. 4) Canto grabado de Rochedante. 5) Colgante de hueso de Moulin-à-Troubat.

Parece ser que tendían a buscar cantos con unas peculiaridades más o menos específicas para soportar la decoración pintada; los más numerosos son los ovales y oblongos, aunque la tipología incluye otras morfologías como los triangulares, trapezoidales, rectangulares e informes. Sus dimensiones varían entre los 2 y 14 cm de eje longitudinal y 1 a 6 cm de ancho, siendo lo corriente encontrar piezas entre 4 y 6 cm de eje mayor.

Cuando enfocamos los temas, tenemos que olvidarnos de intentar entrever algo de carácter figurativo, puesto que todos los motivos que se plasmaron sobre los cantos pertenecen a la órbita abstracta, signos o ideomorfos.

Couraud distingue dos tipos de motivos: simples y complejos (fig. 154, 1). Los signos simples serían puntos y trazos rectos transversales, sin embargo, los complejos comprenden cinco categorías:

- a) *Lineales*: trazo longitudinal, línea ondulada, zigzags y grecas.
- b) *Perpendiculares*: cruz, retícula, perpendicular no cruzado.

PUNTOS Y TRAZOS TRANSVERSALES			SIGNOS COMPLEJOS		
Trazo (s) Transversal (es) y Punto (s) en Disposición Lineal			Signos Lineales		
Unico	Tangencial		Trazo (s) longitudinal	Unico	
	Central			Binario	
Binario	Centrado y Un Tangente		Zig-zags	Unico	
	Dos Tangentes			Binario	
	Dos en Hilera		Serpentiforme	Unico	
Ternario	Centrado y Un Tangente			Binario	
	Dos Tangentes		Greca	Unico	
	Tres en Hilera			Trazos Perpendiculares	
Cuaternario	Centrado y Un Tangente		Cruces		
	Dos Tangentes		Retícula		
	Cuatro en Hilera		No Cruzados		
Múltiple	Centrado y Un Tangente		Signos Curvados		
	Dos Tangentes		Arco de Círculo	Simple	
	Todos Libres			Complejo	
Puntos en Disposición no Lineal			Oval	Simple	
Binario	Dos Tangentes			Complejo	
Ternario	Tres Tangentes		Superficie Coloreada		
Cuaternario	Cuatro Tangentes		1/2 cara pintada		
Múltiple	Todos Tangentes		Cara Pintada Totalmente		
	Algunos Tangentes			Asociaciones	
Asociaciones			Asociaciones		
Por una cara	Punto (s)-Trazo (s)		Sobre una o dos caras	Punto (s)-Signo	
Por dos caras	Punto (s)-Punto (s)			Trazo (s) Transv. + Signo	
	Trazo (s)-Trazo (s)			Punto (s) y Trazo (s) + Signo	
	Punto (s)-Trazo (s)			Signo-Signo	

FIG. 155. Clasificación de los motivos pintados azilienses.

- c) *Curvas*: oval, arco, oval-arco con línea transversal.
- d) *Geométrico complejo*: grupo de trazos y/o figuras asociadas.
- e) *Coloreados*: en parte y totalmente.

Según los investigadores citados, tanto el soporte en sí mismo (cantos) como los motivos que sostienen parecen ofrecer un sentido simbólico y sin duda la decoración no resulta de ninguna manera aleatoria. En general, están decoradas las caras, no el volumen, es decir, del campo disponible se tiende a usar las dos superficies. Los motivos simples surgen asociados entre sí o con los complejos, por el contrario la combinación de diseños complejos apenas está documentada. Por otro lado, la forma glo-

bal del canto también estaría vinculada con el tipo de decoración, propensamente se colocan los signos simples (puntos y rayas) sobre cantos alargados y los complejos sobre formas redondeadas, cuadrangulares o informes.

En la figura 155 reproducimos la tabla con las diferentes combinaciones y organización espacial de los motivos establecida por Couraud. La columna de la izquierda recoge las variantes de los signos simples y la derecha los complejos. En la primera comprobamos, por ejemplo, como los puntos se disponen linealmente en la superficie y las rayas de forma transversal según contengan un elemento, dos, tres, cuatro o más; pero a la vez, los puntos pueden estar tangentes cuando coexisten dos, tres, cuatro o más puntuaciones. El número 2 es casi constante entre los puntos, mientras que el número 3 lo sería de los trazos rectos transversales al canto. En todos los ejemplos compilados pueden pintarse una o dos caras de la pieza y los motivos están orientados por lo común en función al eje mayor del canto, centrados, sobre la periferia o con ordenaciones diversas. Igualmente, se constata una organización simétrica de los motivos o grupos de ellos. En ocasiones, parece que el relieve o la forma natural del canto provoca la decoración, valga el caso de los soportes triangulares donde un gran punto mancha un vértice y otros dos están ubicados tangentes en el campo de la superficie; asimismo, es normal las alineaciones de puntos a lo largo del eje longitudinal del objeto.

Respecto a los *cantos grabados*, la decoración se llevó a cabo por lo habitual con útiles líticos, presumiblemente buriles, y a tenor de los análisis de D'Errico en acciones rápidas de trazos yuxtapuestos en un movimiento de vaivén. Sus temas, frente a los objetos pintados, a pesar de presentar variabilidad, repiten con bastante asiduidad unos motivos a base de grupos de trazos y líneas rectas contrapuestas y a veces las líneas exteriores de esos haces rectilíneos con pequeños trazos perpendiculares adosados (fig. 154, 2-4). Por otra parte, los cantos grabados difieren de los pintados en su posible uso, puesto que aquéllos en cuantiosas ocasiones fueron utilizados como retocadores.

Para completar la visión de los soportes azilienses haremos mención a las *piezas óseas* que conservan algún tipo de decoración. Las técnicas desarrolladas siempre responden a diversas modalidades de grabados y los soportes, aparte de algunas porciones de hueso, coinciden con distintos tipos de instrumentos (punzones, azagayas, espátulas) en los que se trazan temas geométricos simples (líneas paralelas, ángulos, zigzags, etc.). Como ejemplo destacado de lo dicho cabe reseñar la espátula de Los Azules, rellena sus dos superficies con alineaciones de puntos, y el colgante de Moulin-à-Troubat (fig. 154, 5).

Después de toda esta exposición nos resta conocer la función y el significado del conjunto de piezas que hemos relacionado, cuestiones de las que desafortunadamente aún no tenemos una conclusión definitiva, aunque sí sabemos lo que no son.

Los primeros cantos pintados fueron descubiertos por Piette al final del siglo XIX e interpretados como la expresión de un arte pobre o decadente al ser comparado con el clasicismo naturalista de las obras magdalenienses, aunque otros autores coetáneos veían en ellos un arte más complicado y conceptual que el precedente por materializar motivos abstractos. Estaba claro que el Aziliense significó la desaparición brusca del arte paleolítico (mueble y parietal), quien se vio sustituido por unas manifestaciones mobiliarias muy escuetas y aparentemente simples, sin ningún atisbo de espectacularidad ni maestría artística. Por desgracia, una gran cantidad de las piezas decora-

das azilienses proceden de excavaciones antiguas y en consecuencia los procedimientos de exhumación de la época distaban mucho de la rigurosidad actual, lo cual imposibilita en gran medida el análisis del contexto arqueológico y, por ende, inferir funcionalidades.

Sabemos que las culturas epipaleolíticas obedecen a cambios socioeconómicos de los grupos humanos posglaciares que conducen a la búsqueda de otras vías de expresión gráfica, donde se modifican los temas, los soportes y los estilos de los conceptos heredados de etapas anteriores, que ya han perdido su vigencia y quizás su sentido de aglutinador cultural. Couraud confirmó que los cantos pintados demostraban un lenguaje complejo en el que intervienen un reducido número de signos y combinaciones estandarizadas; por su parte, D'Errico desechó a través del examen técnico la propuesta que consideraba a los cantos grabados como un sistema de notación (calendario, marcas de caza, etc.), puesto que las líneas fueron confeccionadas con un único útil en una sucesión rápida de gestos y no en una acumulación espaciada en el tiempo. Por otro lado, excavaciones recientes han revelado la relación de algunos de los cantos pintados con enterramientos humanos, por ejemplo, en la Cueva de Los Azules (Tresguerre, 1994) cerca de una veintena de cantos pintados con puntuaciones negras de manganeso estaban vinculados de una manera u otra a una sepultura. Asimismo, la repartición territorial de unos motivos recurrentes sobre distintos soportes muebles nos evidencia la existencia de un sistema de comunicación visual, aunque desconocamos por ahora lo que querían transmitir; al hilo de esto, d'Errico observa la presencia de un mismo arquetipo figurativo en la esencia del arte de las poblaciones occidentales en el tránsito Pleistoceno-Holoceno y defiende que la gran mayoría de las imágenes tenidas como abstractas de estos momentos pueden ser el resultado de la esquematización máxima de figuras humanas y animales, los animales esquematizados del «Estilo V» y los motivos abstractos de los cantos representarían el mismo mundo simbólico.

1.3. EL ARTE DE LOS CONTEMPORÁNEOS

Como ya apuntamos en párrafos atrás, al final del Tardiglacial las regionalizaciones culturales son un fenómeno muy extendido en toda Europa Occidental. Los complejos industriales contemporáneos del Aziliense, desarrollados en la horquilla cronológica marcada de $\pm 11-9$ ka BP, desentonan en distintos grados de éste al adaptarse a la explotación de los diferentes recursos locales, pero a nivel gráfico podemos entrever un trasfondo común, mucho más acentuado en unas regiones que en otras, donde es posible seguir el proceso que antes hemos señalado, o sea: pérdida del naturalismo, tendencia a la esquematización en las imágenes figurativas de animales y dominio total de los elementos abstractos sobre cantos.

Así pues, en Italia, la sucesión franco-cantábrica Magdalenense Superior-Aziliense entre el 12 y 10 ka coincide con el tránsito industrial del Epigravetiense Final al Romanillense. Los yacimientos encuadrados en esas fechas proporcionan en un primer momento piezas con motivos realistas acordes con la corriente generalizada del subcontinente europeo (cfr. *supra*), si bien comienza a notarse la coexistencia con representaciones esquematizantes; sobre el 10 ka ya tenemos animales de cuerpos cuadrados y rellenos geométricos (p. ej., retículas) como el ejemplar de la cueva de

Romanelli, junto con cantos pintados con diseños abstractos que llegan hasta el 9 ka (p. ej., cuevas Madonna, Serratura, Prazziche).

El paso del Paleolítico Superior al Epipaleolítico en la fachada mediterránea de la Península Ibérica queda definido por la evolución Magdalenense Superior-Epipaleolítico Microlaminar. Pero la «influencia aziliense» no parece que baje en latitud más allá del Ebro, pues a pesar de que en Nerja están atestigüados cantos coloreados, éstos, según creemos, no tienen nada que ver con los extraídos en áreas más septentrionales. Así las cosas, el límite meridional de esa influencia estaría situado en la provincia de Tarragona, de la que ya conocemos las plaquetas de Sant Gregori que evocarían el *figurativismo esquematizante*, pero en la que también se han hallado una loseta pintada con trazos rectos rojos en el Abrigo de Picamoixons y un típico canto pintado con seis líneas rojas paralelas en el Abrigo Filador.

Desde estos momentos, nos vemos obligados a tratar exclusivamente las manifestaciones figurativas desarrolladas sólo en la Península Ibérica, debido a las múltiples y variadas expresiones gráficas llevadas a cabo por los numerosos grupos culturales que poblaron el continente europeo en estos primeros milenios del Holoceno; lo contrario desbordaría los límites establecidos para este volumen.

2. Arte Lineal-Geométrico (c. 9-7 ka)

Enlazando con lo antepuesto, dejaremos claro que hoy por hoy al sur del Ebro los primeros episodios del Holoceno conllevan un vacío total de representaciones gráficas de todo tipo, es decir, las gentes del Epipaleolítico Microlaminar Mediterráneo no produjeron nada relacionado con el arte.

En los siguientes milenios, entre el 9 y 7 ka, la regionalización cultural de los cazadores-recolectores epipaleolíticos de Europa alcanza unas cotas insospechadas, de modo que el listado de facies industriales regionales y locales se hace interminable, cuyos nombres son la pesadilla de todos los estudiantes de las asignaturas de Prehistoria (Epipaleolítico Geométrico, Sauveterriense, Tardenoiense, Castelnoviense, Asturiense...). Si tuviéramos que tomar un común denominador, muy global, que las caracterizase a nivel artefactual, escogeríamos la casi ausencia de industria ósea y una tendencia a fabricar útiles de sílex en pequeño tamaño (microlitos) y morfología geométrica (trapeacios, triángulos y segmentos de círculo o medias lunas).

En la Península Ibérica, el arte en estos periodos históricos es prácticamente inexistente. Tan sólo podemos traer a colación un escueto lote de piezas mobiliarias de un yacimiento concreto. ¡Algo es algo!

El yacimiento al que nos referimos es la Cueva de La Cocina en Valencia, al cual nos remitiremos en varias ocasiones más a partir de ahora. Los niveles arqueológicos de este enclave han sido englobados en cuatro horizontes (Fortea, 1973) que ponen de relieve la evolución *in situ* de la economía depredadora a la de producción de alimentos, es decir, el cambio económico sufrido por los últimos cazadores-recolectores del Mediterráneo al adoptar el sistema de subsistencia basado en la agricultura y la ganadería, o dicho de otra manera, el tránsito del Epipaleolítico (Geométrico) al Neolítico.

En Cocina distinguimos dos bloques o paquetes estratigráficos fundamentales: los niveles con industrias epipaleolíticas (Cocina I y II) y en los que ya tenemos documentados ciertos elementos que aluden a la presencia neolítica (Cocina III y IV).

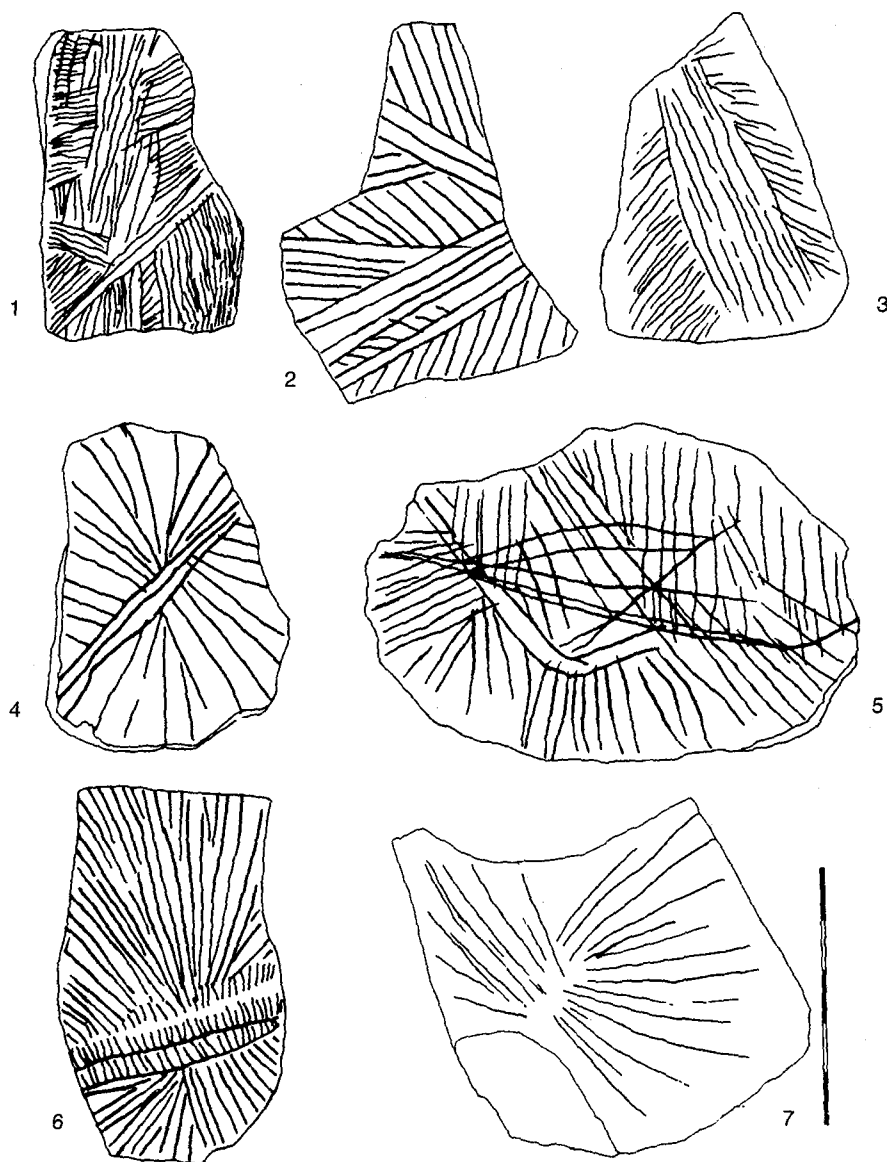


FIG. 156. *Plaquetas de la Cueva de La Cocina.*

En resumen y muy simplemente, los epipaleolíticos geométricos de Cocina I se caracterizan por fabricar armaduras de sílex en forma de trapecios; los de Cocina II van sustituyendo el prototipo lítico anterior por otros de morfología triangular; en Cocina III aparecen objetos fòrâneos de nueva tecnología como la cerámica, cuya factura y desarrollo es propia de las sociedades productoras (neolíticas), y por último, en Cocina IV los ocupantes de la cavidad están plenamente neolitizados.

Es en Cocina II, horizonte preneolítico, donde verificamos las únicas expresiones gráficas o el denominado Arte Lineal-Geométrico. En concreto, de estos niveles se extrajeron unas 35 plaquetas (fig. 156) de pequeñas dimensiones, de formas irregulares aunque con un alto componente de piezas trapezoidales y ovals. La decoración de los objetos se llevó a cabo sobre todo con técnicas de grabado, si bien hay algunas superficies coloreadas de rojo. Prácticamente todas están utilizadas sólo por una cara dejando la otra libre. En cuanto a los temas, éstos son puros geometrismos o abstracciones y perfilan haces de trazos rectilíneos a veces en estructura radial o en bandas, colocadas a ambos lados de un grupo de líneas que actúa de eje central; estos motivos se expanden por todo el campo disponible de la pieza sin quedar ningún hueco sin rellenar.

La distribución territorial de este tipo de objetos se ciñe al yacimiento y a la colección citada. Si queremos indagar en busca de otras piezas asimilables tendremos que llegar hasta Huesca, al Abrigo de las Forcas, para encontrar otra plaqueta con *horror vacui* cubierta de haces rectilíneos paralelos alternando en la dirección. Pero no obstante, los motivos y el soporte empleado en Cocina resultan muy comunes y pueden rastrearse en bastantes lugares, aunque los contextos cronológicos y geográficos sean dispares, como puso de manifiesto Barandiarán (1987).

El arte de La Cocina a primera vista puede parecer que no es gran cosa, pero tengamos en cuenta que son las únicas representaciones gráficas conocidas de ese periodo histórico en la zona, aparte de la función de comunicación intrínseca de su propia existencia y, como tendremos oportunidad de ver (cfr. *infra*), tuvieron (y tienen) importantes implicaciones a la hora de establecer la secuenciación artística de los diferentes horizontes de arte rupestre creados por las comunidades ágrafas del Holoceno en la Península Ibérica.

CAPÍTULO 20

ARTE DE LOS PRIMEROS PRODUCTORES: NEOLÍTICO

1. Contexto histórico

El término Neolítico significa, al margen de «piedra nueva», un cambio radical en la forma de entender la vida respecto al sistema de subsistencia mantenido en el Paleolítico. Como ya sabemos, desde el Pleistoceno Inferior hasta los inicios del Holoceno los grupos humanos que habitaron la Península Ibérica sobrevivieron sin ningún problema carroñeando, recolectando, cazando y pescando durante al menos alrededor de un millón de años, luego con esa perspectiva temporal podemos concluir que el sistema fue bastante eficaz y la cantidad de miles de años que estuvo vigente así lo avala; los hombres y mujeres de economía depredadora se apropiaban de los recursos disponibles trasladándose más o menos por el territorio y sin excesivos traumatismos para los ecosistemas. Sin embargo, la reciente invención del Neolítico conlleva la producción de alimentos a través de la domesticación, es decir, la manipulación genética o selección artificial de plantas y animales, que en su expansión da al traste con el equilibrio del ecosistema planetario, pues implica el exterminio de especies no productivas, la introducción de fauna y flora nuevas en biotopos ajenos, la eliminación de grandes extensiones de bosques y la elección de un domicilio fijo o sedentarización para habitar.

Como se comprenderá, para llevar a cabo la economía de producción es necesario el desarrollo de nuevas tecnologías, piénsese en la tala de árboles para conseguir campos de cultivo, la roturación de la tierra, la edificación de hábitats y apriscos estables, el almacenamiento de los productos, la manipulación y transformación, así como el consumo de los nuevos alimentos, etc. Así es, dos de las innovaciones tecnológicas que han actuado tradicionalmente como fósiles directores, para marcar a los prehistoriadores la presencia de sociedades neolíticas, han sido la aparición de la cerámica y los instrumentos de piedra pulida (hachas, azuelas, escoplos...), aunque en capítulos anteriores tuvimos la ocasión de comprobar sus precedentes experimentados por las gentes del Paleolítico Superior (véanse cerámicas de Dolní-Věstonice y lámparas), no obstante es ahora con la adopción de la agricultura y ganadería cuando se hacen casi imprescindibles y tremendamente útiles.

Además, la sedentarización y la concentración fija de población junto con la necesidad del control de los cultivos y el ganado desembocarán en nuevas estructuras sociales, cambios sustanciales de las mentalidades, una religión con base agropecuaria y manifestaciones simbólicas/artísticas novedosas.

La invención del neolítico surge en varias regiones del planeta y en épocas diferentes, pero la que nos interesa a nosotros, en cuanto a la neolitización de la Península Ibérica, acontece en el Próximo Oriente (a tenor de los paradigmas generalmente aceptados). En efecto, tras un proceso lento que dura varios milenios, ciertos grupos de caza-recolectores consiguen llegar a fundamentar su economía en la domesticación de determinadas especies (trigo, cebada, oveja y cabra entre otras) que se desenvuelven en la zona de forma silvestre (agriotipos). Desde esa área nuclear, el nuevo sistema de concebir la subsistencia se propaga con relativa rapidez, de modo que más o menos en un milenio está extendida hasta el extremo más occidental del Mediterráneo, por medio de movimientos demográficos con apoyo en la navegación y/o contactos y transmisión de las ideas.

En la expansión del neolítico no sólo viaja la manera de producir alimentos sino que también lleva consigo lo que se conoce como «paquete neolítico», que, aparte de la domesticación, porta un amplio acervo de elementos nuevos conformadores de la cultura material (cerámica, piedra pulida, adornos, industria ósea...) y por supuesto el mundo ideológico, cuyas huellas tangibles que han perdurado hasta nosotros están materializadas en los enterramientos y en el arte.

Uno de esos elementos materiales, la cerámica, ha caracterizado arqueológicamente desde siempre el advenimiento en nuestras tierras de los primeros neolíticos (Neolítico Antiguo). Estos primeros campesinos están provistos de cacharros cerámicos muy peculiares, pues fueron decorados de forma muy profusa a través de la impresión de los labios y el ápice de la concha del berberecho o *Cardium edule* (hoy *Cerastoderma edule*), de ahí que estos tipos de vasos se denominen cerámicas cardiales, cuya repartición geográfica y homogeneidad han favorecido la determinación del llamado horizonte de cerámicas cardiales del occidente europeo, coincidente con la implantación de los modos de producción en la región.

En una segunda etapa, inmediatamente posterior dentro del Neolítico Antiguo, las técnicas decorativas de las cerámicas abandonan de forma progresiva la impresión de conchas para ser sustituidas por las de ciertos instrumentos de extremo dentado, dando lugar a la fase clasificada como Epicardial. Con posterioridad, continuando con los procedimientos de ornar las vasijas, y en un genérico Neolítico Medio, pierden protagonismo las impresiones y dominan los motivos confeccionados con incisiones y acanaladuras, para terminar en una última fase donde van desapareciendo las decoraciones y alcanzando vigor las formas lisas.

En la Península Ibérica, la etapa más temprana de la venida de las nuevas ideas neolíticas (c. 7.000 BP —6.720 y 6.205 en Or—) queda atestiguada en una serie de yacimientos que jalonan la vertiente mediterránea hasta la fachada atlántica (Cataluña, País Valenciano, Andalucía y mitad meridional de Portugal) y algunos puntos interiores en Andalucía (cuevas Chica de Santiago y Carigüela) y Aragón (cueva Chaves), que quizás tendrían su origen en la vertebración producida por los ríos Guadalquivir y Ebro respectivamente.

Pero en este panorama no hay que olvidar que la mayor parte de estos territorios ya están ocupados por otras comunidades cuando arriban «los neolíticos». Así es; recordaremos que hasta estas fechas en el sector oriental de la Península viven los grupos humanos del tecno-complejo industrial Epipaleolítico Geométrico, con una economía basada en la tradición caza-recolectora. Por consiguiente, la llegada de los «extraterrestres neolíticos» tuvo que suponer un importante choque, al menos, cultu-

ral, puesto que tanto la mentalidad como toda la tecnología y panoplia instrumental introducida por el sistema de producción de alimentos eran foráneas, inexistentes aquí y radicalmente opuestas a las que poseían los indígenas.

Por tanto, en estos primeros momentos, tenemos conviviendo en una misma área geográfica dos modalidades distintas de entender la vida y, por ende, diferentes maneras de comportamiento humano, y tal vez también un único territorio intentando ser explotado por dos sistemas enfrentados. Por un lado estarían los neolíticos puros y por otro los epipaleolíticos, éstos en poco tiempo irán asumiendo los nuevos planteamientos y comienzan a neolitizarse a través de un proceso de aculturación en el que adoptan, al principio, la cerámica y algún animal doméstico para concluir siendo absorbidos definitivamente, y generalizarse, hasta hoy, el sistema campesino como base de la alimentación.

Estas transformaciones y acontecimientos pueden ser seguidos a partir de los vestigios materiales encontrados en los emplazamientos prehistóricos. Así, una serie de yacimientos clásicos definirían la presencia de los plenos neolíticos (p. ej., cuevas de l'Or, Cendre, Sarsa en Alicante), mientras que en otros no menos clásicos (p. ej., La Cocina, Can Ballester, Tossal de la Roca en el País Valenciano y los aragoneses de Botiquería de los Moros junto con Costalena), sería posible detectar los contactos y modificaciones sufridas por los grupos depredadores. Ya citamos el caso de la Cueva de La Cocina, donde los niveles incluidos en las fases I y II eran epipaleolíticos, en Cocina-III se inicia la aculturación con el hallazgo de algún fragmento de cerámica cardial y restos de fauna doméstica, pero la mayor parte de la cultura material y la economía continúa siendo eminentemente cazadora-recolectora, para pasar a la total neolitización en Cocina-IV.

A raíz de este modelo dual —de la interacción entre neolíticos y epipaleolíticos—, vamos a asistir a un nuevo florecimiento de las manifestaciones artísticas, y contemplaremos cómo vuelve a resurgir en la Península Ibérica el arte rupestre expresado en formas variadas.

2. Arte Macroesquemático

El Arte Macroesquemático es un tipo de expresión rupestre descubierto, caracterizado y definido hace relativamente poco, en concreto a principio de la década de los ochenta por parte de M. Hernández Pérez y el Centre d'Estudis Contestans (1982), a quienes seguiremos en nuestra exposición.

Como veremos más adelante, el vocablo que lo designa ha sido objeto de numerosas propuestas e incluso debates, pero en la actualidad el término acuñado por sus descubridores e investigadores parece que ha terminado por implantarse y por supuesto es el que emplearemos nosotros. Está claro que el nombre macroesquemático hace alusión a alguna clase de representación grande o de formato de mayor tamaño que lo habitual, utilizando para su plasmación el recurso gráfico de la esquematización.

2.1. SOPORTES, TÉCNICAS Y TEMAS

Los soportes rocosos donde podemos disfrutar de las figuraciones macroesquemáticas son siempre pequeños abrigos calcáreos iluminados con facilidad por la luz

diurna y situados en los cauces fluviales interiores de las sierras alicantinas. Por regla general, los motivos figurativos abarcan toda la superficie o el espacio del covacho y cuando el abrigo es de mayores dimensiones están colocados en la zona central o más destacada, bien visibles.

La técnica de ejecución es bastante monótona, pues únicamente se utiliza la pintura, de tonalidad roja oscura, de textura densa y aplicada tal vez con una especie de muñequilla, lo cual produce un trazo muy ancho (alrededor de 10 cm) que tipifica en cierto modo los diseños de este horizonte artístico. Al mismo tiempo, las medidas de los motivos individuales pueden alcanzar cifras poco comunes, rondando o sobrepasando muchas veces los 100 cm.

Pero quizás lo que más llame la atención del Macroesquemático sean sus temas, nada diversificados y muy estereotipados. Parece ser que prácticamente toda la temática gira, de una u otra manera, alrededor de la figura humana pero con unos caracteres muy singulares. No obstante, es posible distinguir tres categorías básicas de temas con variaciones internas:

— *Antropomorfos*. Las figuras humanas macroesquemáticas son asexuadas, puesto que ninguna de ellas detalla de forma evidente algún atributo sexual secundario que permita la diferenciación de género, y hasta en varios casos resulta difícil decidir si el motivo en cuestión se trata realmente de un diseño humano. El prototipo general establecería un sujeto de visión frontal creado con un grueso trazo recto vertical plasmando el cuerpo, en cuyo extremo superior se adosa un gran círculo para indicar la cabeza; algunas imágenes además poseen brazos que casi en todas las ocasiones dirigen hacia arriba como en actitud de «oración» y, cuando dibujaron las piernas, éstas se suelen curvar inmediatamente desde el arranque para, de igual forma, dirigirse hacia arriba. En otros ejemplos, de las cabezas de los personajes surgen pequeñas líneas radiales y de las extremidades idénticos trazos perpendiculares (figs. 158, 1; 159, 5, y 160, 1-2). Hernández Pérez, Ferrer y Catalá (1988) clasifican los antropomorfos en cuatro tipos, que podríamos resumir en distintas versiones más o menos netas del arquetipo principal y los diseños en forma de X o doble Y, similares a los del Arte Esquemático (cfr. *infra*), que no serían otra cosa que la simplificación o mejor esquematización del perfil humano con los brazos levantados.

— *Serpentiformes*. Son otro de los temas más peculiares de este arte rupestre, presentando variantes: *a*) los de apéndices terminal, *b*) los horizontales o con menos detalles, y quizás *c*) los zigzags verticales. Los primeros resultan ser los más abundantes y originales, consisten en trazos continuos que ascienden ondulantes por la pared, los extremos superiores acaban en unos cuantos apéndices como figurando los dedos; aparecen aislados o paralelos en grupos hasta de tres elementos, unidos a veces por sus bases o partiendo de un círculo que también puede hallarse en los extremos superiores (figs. 158; 159, y 160). Los meandriiformes horizontales son muy escasos pero desarrollan amplias ondulaciones con apretadas líneas de hasta seis trazos (fig. 158, 2). Por su parte, los zigzags verticales están muy debatidos en cuanto a su filiación a uno u otro horizonte rupestre posglaciar, pero todas las superposiciones los hacen más antiguo que el Arte Levantino (cfr. *infra*).

— *Puntuaciones y barras*. No conforman por sí mismas ningún panel, si no que siempre van asociadas a los individuos o los serpentiformes, como elementos, por así decirlo, complementarios. Los puntos más que nada tienden a estar ubicados

paralelos a los contornos de los motivos que acompañan y, en un caso, sobre las cabezas de sendos antropomorfos.

2.2. DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA

La distribución territorial de estos temas queda muy limitada, pues, hoy por hoy, los conjuntos nítidamente macroesquemáticos sólo han sido localizados en un sector muy concreto del noreste de la provincia de Alicante y tal vez al sur de la de Valencia, en la zona en torno al cabo de La Nao (fig. 157).

Contamos con poco más de una decena de enclaves que contabilizan cerca de la veintena de abrigos. En un sentido de oeste-este, citamos en primer lugar al conjunto de La Sarga de Alcoi (fig. 158), formado por tres abrigos contiguos; el primero de ellos conserva un amplio friso donde de derecha a izquierda vemos un grupo de serpentiformes verticales, seguido por una figura humana de brazos levantados con cabeza globular y más allá varios grupos de serpentiformes verticales con apéndices en los extremos. Pero aparte de la espectacularidad del panel, de este conjunto destaca el hecho de que los diseños macroesquemáticos se encuentran subyacentes a varias figuras de ciervos de un claro estilo y técnica Levantinos (fig. 158, 1) (cfr. *infra*); las repercusiones de índole cronológico que mantienen estas diáfanos superposiciones nos harán que volvamos a La Sarga más adelante. El abrigo número II también está repleto de pinturas, sobresaliendo en los sectores derecho e izquierdo grandes series de serpentiformes verticales y horizontales, y en el centro dos representaciones humanas. Por su lado, el Abrigo III sólo tiene los restos muy estropeados de otro grupo de serpentiformes verticales.

Tenemos dos conjuntos con los mismos topónimos (Coves Roges), uno en el municipio de Benimassot y otro en el de Tollos. En el primero despuntan los restos de unos serpentiformes verticales acabados en dedos y con puntos en sus laterales (fig. 159, 1), y en el segundo otros motivos similares, algunos de ellos rematados por círculos a la vez que apéndices (fig. 159, 2).

Entramos a continuación en el término de Castell de Castells, donde existe la mayor concentración de abrigos pintados del horizonte artístico que tratamos. En el Barranc de Famorca, el arte Macroesquemático se localiza en los abrigos números V y VII, en éste nada más hallamos un punto y tres barras que quizás en su día diseñarían figuras humanas, pero en el abrigo V se exhibe otro extraordinario friso de serpentiformes verticales y un probable antropomorfo invertido (fig. 159, 3). Los yacimientos de Covalta y Racó de Sorellets presentan un estado muy deficiente, a pesar de todo se distinguen los típicos serpentiformes verticales con deditos y algunas figuras humanas.

Y continuando en el mismo municipio, llegamos al Pla de Petracos (fig. 160), el complejo más sensacional y el primero en ser descubierto de todos los que aquí comentamos. Del conjunto de cavidades nos referiremos nada más a cuatro (abrigos VIII, VII, V y IV, según la visión frontal del espectador) que aparecen muy próximas, delimitando tal vez una composición alrededor de una gran piedra que se eleva del piso varios metros antes de la pared rocosa, o como lo describen sus descubridores: «... donde se agrupan a modo de retablo en torno a la figura central de un gran ídolo —Abric V— los restantes temas» (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988: 269).

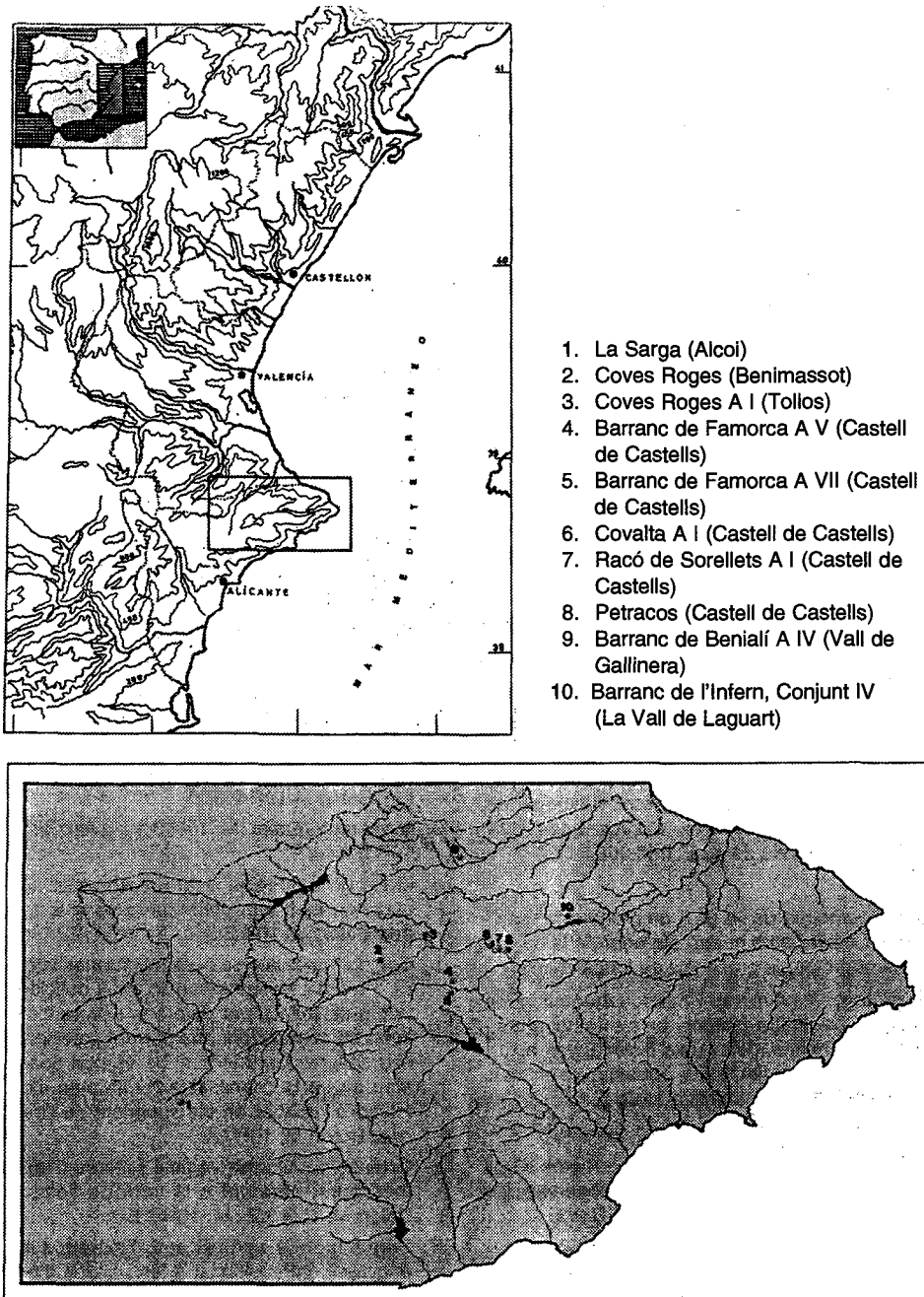


FIG. 157. *Mapa de dispersión de las estaciones de Arte Macroesquemático.*



FIG. 158. *Arte Macroesquemático. Complejo de La Sarga. 1) Abrigo I. 2-3) Abrigo II.*

El Abrigo IV posee tres personajes simples (barra vertical para el cuerpo y círculo definiendo la cabeza) con hileras de puntuaciones entre ellos y un grupo de puntos sobre la cabeza del central dispuestos de manera que crean un área triangular.

A unos 10 metros del suelo en una pared inaccesible, ocupando el centro del espacio y justo frente a la piedra mencionada más arriba, se halla el Abrigo V. El elemento principal lo constituye una clara figura antropomorfa con los brazos levantados y la cabeza circular radiada por cortos trazos, las extremidades inferiores se doblan y ascienden ondulantes para acabar en los apéndices en forma de dedos ya consabidos; a ambos lados del personaje podemos ver una serie de barras paralelas y serpentiniformes terminadas en esta ocasión con la modalidad de círculo; en la parte superior, sobre la cabeza y los brazos del antropomorfo central, pintaron otra figura humana también con los brazos levantados y líneas transversales a ellos.

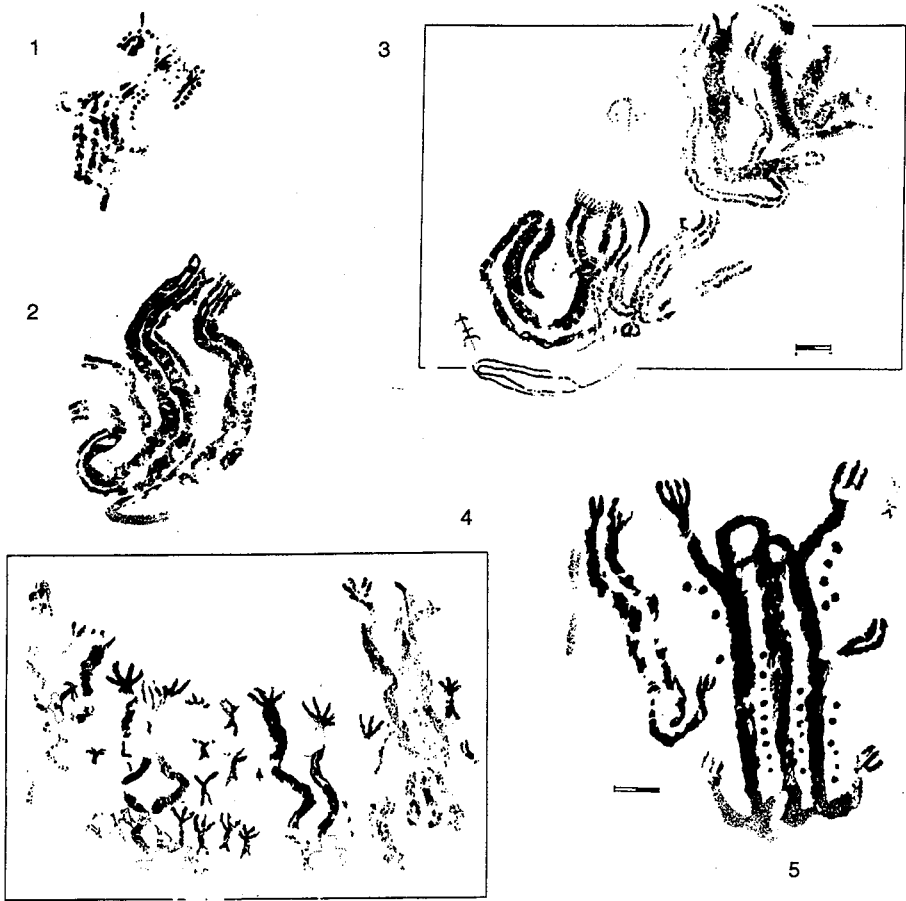


FIG. 159. *Arte Macroesquemático.* 1) *Roges de Benimassot.* 2) *Roges de Tollos.* 3) *Abrigo V de Barranc de Famorca.* 4) *Abrigo IV de Barranc de Benialí.* 5) *Abrigo II de Barranc de l'Infern.*

A la izquierda del precedente está el Abrigo VII, con uno de los mejores ejemplos de grupos serpentiformes verticales con dedos, acompañados de puntuaciones que delinean igualmente un trazado ondulante y que parecen surgir de unos motivos geométricos a base de círculos concéntricos.

Por último, el Abrigo VIII es uno de los más enigmáticos y atípicos, quizás como consecuencia de la degradación de ciertas partes del soporte. Tenemos cuatro barras paralelas y a su lado un motivo de trazo muy ancho central que se abre en arco por encima y a sus costados dos líneas incurvadas sobre sí mismas para perfilar círculos, a la izquierda un personaje acéfalo con los brazos doblados.

En el Barranc de Benialí (Vall de Gallinera) (fig. 159, 4), el abrigo catalogado con el número IV nos muestra otro de esos grandes frisos saturados de serpentiformes con deditos en sus extremos superiores, pero asimismo pintaron algunos motivos en X y doble Y. No obstante, debemos señalar que uno de esos serpentiformes sufrió

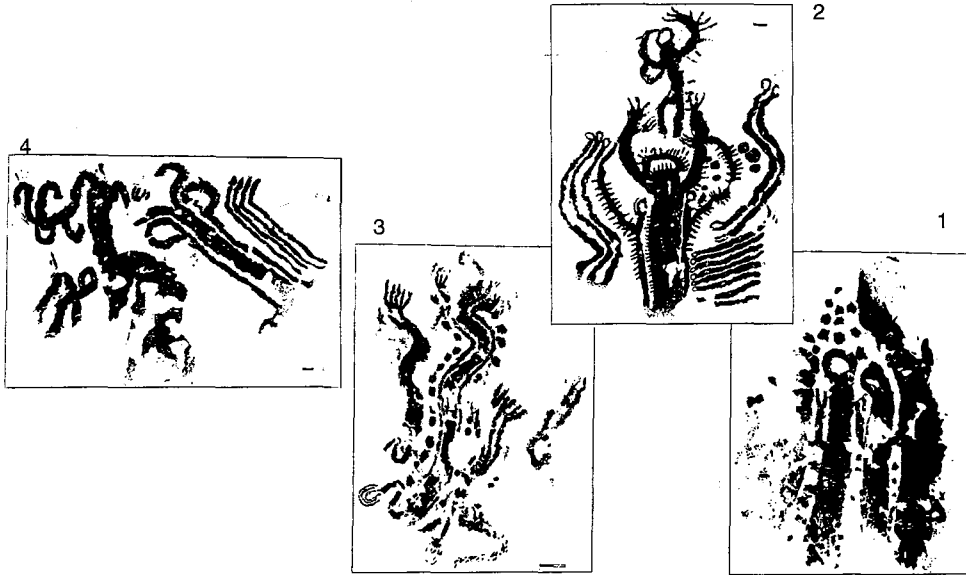


FIG. 160. *Arte Macroesquemático. Conjunto de Pla de Petracos. 1) Abrigo IV. 2) Abrigo V. 3) Abrigo VII. 4) Abrigo VIII.*

un desconchón y que precisamente sobre ese hueco tenemos documentadas unas líneas de Arte Levantino.

Para concluir la relación de sitios alicantinos, nos restan los ejemplares de Barranc de l'Infern (La Vall de Laguart), en particular los abrigos del conjunto número IV. Nos fijaremos más que nada en unos antropomorfos «geminados», con un par de extremidades para los dos, ambas dirigidas hacia arriba (tanto los brazos como las piernas), rodeados de puntuaciones y próximos a una serie doble de serpentiformes verticales con apéndices en los extremos (fig. 159, 5).

Por el momento, el yacimiento más alejado y disonante del núcleo que acabamos de comentar es el Abric de Roser (Millares) sito al sur de la provincia de Valencia (Oliver y Arias, 1992). De todos los paneles catalogados destaca uno con un personaje humano de cuerpo rectangular formado por cuatro líneas paralelas y cabeza ovalada, piernas en V invertida y brazos arqueados hacia abajo; en los dos márgenes del antropomorfo representaron dos series de serpentiformes verticales o zigzags.

2.3. CRONOLOGÍA Y SIGNIFICADO

Cuando en 1980 fue descubierto el arte rupestre de Pla de Petracos no existía en el corpus prehistórico europeo algo similar con lo que se pudiera cotejar. Casi la totalidad de los vestigios rupestres localizados en la Península estaban encuadrados en alguno de los horizontes artísticos sistematizados por aquel entonces: Arte Paleolítico, Arte Lineal-Geométrico, Arte Levantino y Arte Esquemático; pero la iconografía

macroesquemática impedía que fuera encasillada automáticamente en cualquiera de estos estilos, con lo cual se llegó a la asunción que correspondía a las evidencias de un nuevo tipo de expresión rupestre.

Una vez aislado el Macroesquemático como arte original, quedaba la cuestión de su cronología, puesto que, como la gran mayoría de las manifestaciones artísticas rupestres, permanecía sobre los lienzos rocosos totalmente descontextualizado de todo indicio arqueológico y por consiguiente imposible de datar.

Por aquellas fechas ya hacía tiempo que en la literatura científica se había entendido una polémica respecto a las fechas del Arte Levantino (cfr. *infra*), conocido y documentado desde principio del siglo XX. Una vez que fue asumido que el Arte Levantino no tenía nada que ver con el Paleolítico, ciertos investigadores como E. Ripoll y A. Beltrán propusieron los orígenes de aquél en el Posglaciar y por tanto sus autores serían sociedades epipaleolíticas.

Fortea (1974) entra en el debate aportando la información proporcionada por su análisis de los complejos epipaleolíticos peninsulares, a los que pertenecía la colección de plaquetas grabadas de la Cueva de La Cocina y en las cuales no había nada susceptible de paralelizar con los motivos levantinos. Al mismo tiempo, este autor examina directamente varias estaciones de Arte Levantino que mantenían superposiciones técnicas entre distintas imágenes, con el propósito de establecer y verificar la cronología relativa o el orden de ejecución de las figuras. De esta forma, en los abrigos de La Sarga (fig. 158, 1) observa cómo debajo de los magníficos ciervos levantinos aparecían unos trazos de tendencia geométrica muy mal conservados; asimismo, en el conjunto de Cantos de la Visera (fig. 183, 3) (Murcia) otros diseños geométricos (zigzags u ondulaciones paralelas y retícula) estaban infrapuestos a animales claramente levantinos y lo mismo sucedía en un panel de La Araña de Bicorp en Valencia (fig. 181, 1), además en la propia cueva de La Cocina se habían detectado otras series de trazos lineales no figurativos que estuvieron cubiertos por estratos cerámicos. En conclusión, antes que las escenas levantinas hubo un arte rupestre a base de diseños lineales y geométricos que si tenía que ser comparado con algo sólo podía serlo, en función a sus diseños, con las plaquetas de Cocina-II, y en consecuencia el Levantino (por estar encima) no podía ser epipaleolítico, sino posterior. Así pues, en síntesis, teníamos un Arte Lineal-Geométrico con proyección rupestre y mobiliario de edad epipaleolítico final y seguidamente el desarrollo del Arte Levantino que necesariamente tenía que comenzar a partir del Neolítico.

Pero los hallazgos del Macroesquemático y sus superposiciones (La Sarga y Benialí) demostraban que este nuevo arte también era anterior al Levantino y por supuesto posterior al Paleolítico, de manera que no había otra opción que meterlo a la par que el Lineal-Geométrico remontándose por ende a fechas epipaleolíticas; sin embargo, la temática antropomorfa macroesquemática no encajaba bien con el repertorio abstracto del reflejo parietal de las plaquetas de Cocina.

La incorporación del Macroesquemático al registro artístico peninsular provocó que, en concreto La Sarga fuera desgajada del Lineal-Geométrico y pasara a formar parte del bloque Macro-esquemático, ya que meandros y antropomorfos así lo manifestaban y requerían (Fortea y Aura, 1987). El Macroesquemático se había interpuesto entre el Lineal-Geométrico y el Levantino ofreciendo una nueva situación; las figuras de los conjuntos asimilados con los abrigos de Petracos no eran Lineal-Geométricos, y por esa razón debían (en un esquema evolucionista y lineal) ser posteriores al

Epipaleolítico, pero si no se quería rejuvenecer demasiado al Levantino, no quedaba otra solución que situar al Macroesquemático en el Neolítico Antiguo o Cardial y al Levantino de aquí en adelante, como hizo notar Jordá en 1985.

Por fortuna, al final del decenio, ven la luz dos publicaciones básicas que vienen a esclarecer definitivamente la cuestión. Por un lado, el corpus de arte rupestre de Alicante (Hernández Pérez, Ferrer y Catalá, 1988), que daba a conocer todos los enclaves, las superposiciones entre los distintos estilos y las características de cada uno, y por otro (Martí y Hernández Pérez, 1998) la correlación morfológica y temática del Macroesquemático con objetos mobiliarios procedentes de un preciso contexto cronocultural.

En efecto, al revisar los fragmentos de cerámica cardial de las antiguas excavaciones llevadas a cabo en la Cova de l'Or y otros yacimientos de igual cronología, los investigadores apreciaron cómo en bastantes vasos aparecían impresos motivos humanos muy similares a los famosos orantes del arte rupestre Macroesquemático, con lo cual, al ratificar las analogías, las figuras rupestres asumían la datación y la adscripción cultural de esos recipientes, es decir Neolítico Antiguo inicios del VII milenio (las cerámicas cardiales se sitúan entre 6.950-6.150 BP).

Los motivos antropomorfos de las piezas cerámicas (fig. 161, 1-5) están confeccionados con la misma técnica que el resto de las decoraciones cardiales, representando figuras humanas cuyos cuerpos no son otra cosa que una ancha barra vertical de la que parten los brazos levantados, rematados éstos por unos claros apéndices digitales; incluso en algunos ejemplares se distinguen las líneas transversales surgiendo de las extremidades y las cabezas radiadas al igual que en el gran «ídolo» del Pla de Petracos-V. A la vez, en varios de esos vasos trazaron las esquematizaciones humanas simples resueltas con un diseño en X o doble Y. En suma, habían despejado la transposición de un mismo concepto gráfico a un soporte distinto usando una técnica diferente.

Pero no quedaba ahí la cosa. Continuando con la rebusca y con el fin de acotar la vigencia temporal de los motivos, también analizaron los vestigios exhumados de los niveles arqueológicos superiores, o sea del horizonte epicardial (5.980 BP), hallándose dos fragmentos cerámicos decorados con instrumento dentado (no con concha), como correspondería por la posición crono-estratigráfica, en donde habían dibujado un cáprido, un ciervo y los cuartos traseros de un bovino (fig. 161, 6-7), todo plasmado con una concepción formal idéntica a los animales del Arte Levantino. De este modo, como dijeron Fortea y Aura (1987), «... la estratigrafía de las figuraciones cerámicas de Or encuentra su correlato en la estratigrafía cromática del covacho Ia de La Sarga».

Por otro lado, temas antropomorfos y serpentiformes acabados en dedos en sintonía con los alicantinos han sido descritos en recipientes cerámicos decorados del Neolítico del Mediterráneo Central —Malta e Italia insular y continental— (Cardito, 1998).

Tras el perfecto encuadre del Macroesquemático en el Neolítico Antiguo o Cardial, todos los demás estilos rupestres pospaleolíticos debían ser recolocados. Acorde con esto, tendríamos que el Levantino es posterior, o a lo sumo contemporáneo, y que hay un horizonte (Lineal-Geométrico) más antiguo que el Levantino que pinta zigzags similares a los del Macro-esquemático, pero más pequeños, que pueden ser seguidos en yacimientos valencianos pero también de Murcia y Albacete (La Araña, Balsa de

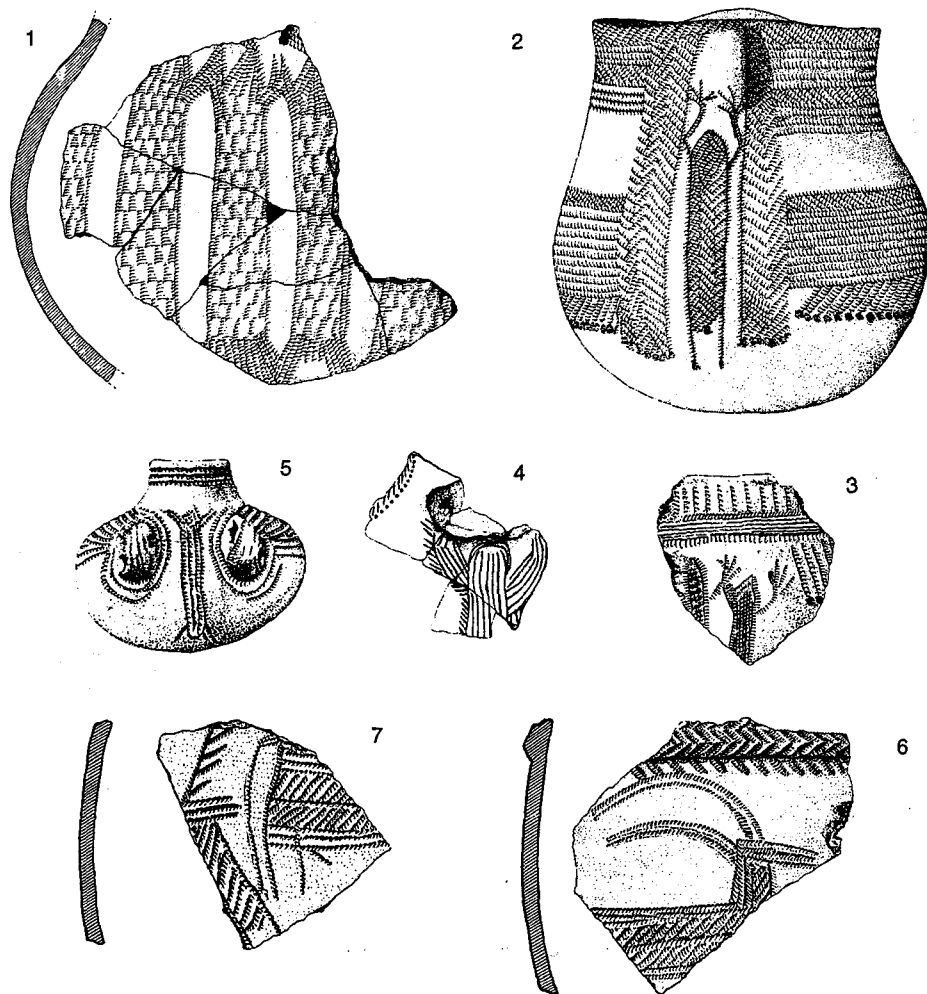


FIG. 161. 1-4) Antropomorfos «orantes» sobre cerámica de decoración cardial. 5) Antropomorfo en doble Y en decoración cardial. 6-7) Cabra, porciones de ciervo y uro sobre cerámica de decoración epicardial.

Calicanto, Cantos de la Visera, Cueva de la Vieja, etc.), lugares paralelos en cierto modo con la expansión de los primeros campesinos, con lo cual quizás fuese conveniente reunirlos todos en un único «estilo Macroesquemático».

Hoy, y para simplificar, entre la gran mayoría de los investigadores existe la tendencia de considerar el Lineal-Geométrico sólo en su modalidad mobiliario y cronología epipaleolítica preneolítica, el Macroesquemático coincidente con el Neolítico Antiguo y el Levantino inmediatamente posterior. Aunque parezca pueril, ha costado mucho llegar a la aceptación de esta simple seriación, desde la que se puede comenzar a profundizar y diferenciar las diversas variantes regionales; como veremos más adelante, aún surgen voces que no sólo intentan corregir matices sino que

la cuestionan hasta en su esencia (VV. AA., 1999), si bien no deja de ser tremendamente divertido y favorece que los principios en los que está sustentada la disciplina se vayan asentando.

Con todo este vaivén alrededor del Macro-esquemático, comprenderemos ahora la cantidad de denominaciones que ha venido recibiendo y que enumeraremos a continuación con el objeto de clarificar conceptos al lector si pretende profundizar en la bibliografía científica de la época. Por ejemplo, fue designado como arte estilo Petracos, en referencia al primer sitio donde se localizó; Arte Contestano, puesto que la máxima concentración de yacimientos se sitúan en esa comarca alicantina; Lineal-figurativo, para separarlo del Lineal-geométrico con el que parecía en principio tener relación, aunque la introducción del tema antropomorfo hacía que algunos motivos fueran identificables, de ahí lo de figurativo; Arte Cardial, por haber sido adjudicado a un horizonte crono-cultural; Fase Prelevantina, al ser precedente del Arte Levantino como atestiguan las superposiciones. En definitiva, en la actualidad está generalizado el término otorgado por sus descubridores y estudiosos, o sea, Macro-esquemático, a pesar de la opinión de varios autores que defienden que puede dar lugar a confusión con otros artes rupestres.

Ya sabemos, pues, las fechas en las que se origina el Arte Macro-esquemático y la cultura que lo plasma, pero, como es normal, nos gustaría indagar en su significado. En este sentido, está claro que esas representaciones rupestres y vasculares deben de responder a ideologías generadas en el seno de sociedades productoras y estas sociedades campesinas desarrollan cosmogonías enraizadas con la fertilidad de los campos y la ganadería.

Para los investigadores del Arte Macro-esquemático, los antropomorfos serían el fundamento de las composiciones de los lienzos rocosos y de las superficies cerámicas, quienes podían ser entendidos como «ídolos». Por lo común, estas imágenes son asexuadas, pero un ejemplar sobre cerámica tiene entre las piernas la impronta del ápice de una concha y parece indicar la figuración de una vulva, si esto fuera cierto estaríamos ante una divinidad femenina vinculada con la fertilidad agrícola; en esta línea, algunos de los serpentiformes verticales salen de motivos circulares, pudiéndose tratar de la alusión a las semillas que germinan y los vegetales que ascienden. Asimismo, como hipótesis, los motivos pintados en el abrigo VIII de Petracos (fig. 160, 4) sugieren la abstracción en visión frontal de un bovino (grandes ojos y cuernos arqueados) y a la izquierda una figura femenina acéfala vestida con una amplia falda, lo cual reflejaría la dicotomía mujer-toro que domina la iconografía neolítica del Mediterráneo oriental. De cualquier manera, «... el Arte Macroesquemático es la prueba más evidente de la nueva religiosidad neolítica ligada a preocupaciones de tipo agrícola, adquiriendo estos yacimientos el carácter de santuarios» (Hernández Pérez *et al.*, 1988: 269), recuérdese la espectacular disposición del conjunto del Pla de Petracos.

Por otra parte, la distribución geográfica de la expresión rupestre macroesquemática se halla justo en el sector de la Península con mayor concentración de yacimientos y más antiguos de Neolítico Cardial, además los grandes antropomorfos están pintados en los límites externos del área ocupada por este tipo de arte parietal, y su tamaño, técnica y ubicación sobre los soportes hacen que puedan ser vistos desde bastante distancia. Estas circunstancias tal vez nos estén indicando la monumentalización y traslación del universo ideológico neolítico al espacio, y con ello cierta demarcación territorial de los primeros campesinos que arribaron a estos lugares frente

a los otros o cazadores-recolectores del Epipaleolítico Geométrico; de hecho, el Arte Macroesquemático alcanza una corta vigencia temporal, quizás motivada por la plena y rápida neolitización de todas las comunidades de la zona.

3. Arte Levantino

El término Arte Levantino posee referentes geográficos y, en consecuencia, puede conducir a error, pues en principio haría alusión a las manifestaciones artísticas de un área física concreta de la Península Ibérica. Hoy, la distribución global del Arte Levantino abarca todo el arco mediterráneo, desde las actuales provincias de Huesca hasta Almería y Jaén (fig. 162), lo que hace que su denominación no sea muy apropiada desde esta perspectiva.

El vocablo fue acuñado por Breuil en los inicios del siglo XX, cuando comenzó a aparecer en las zonas más orientales del territorio español un arte rupestre naturalista, que él entendía como paleolítico, con algunas diferencias respecto al clásico arte parietal franco-cantábrico; en definitiva, el nuevo concepto sólo pretendía una disociación regional y se refería a la zona donde se descubrió por primera vez y era más abundante.

En nuestros días, la gran mayoría de los autores coinciden en considerar que el calificativo no resulta del todo correcto, pero a pesar de haberse producido varios intentos de sustitución, no pudo llegarse a un consenso general. Así pues, todos los investigadores continúan usando la designación de Arte Levantino, advirtiendo que es totalmente convencional y siendo conscientes de que no tiene connotaciones geográficas férreas; es decir, cuando se enuncian esas palabras, todo el mundo sabe por antonomasia de qué se trata: pintura rupestre naturalista, narrativa, pospaleolítica y al aire libre, aunque con bastantes excepciones que inducen a pensar que quizás estemos englobando en un todo a diversificados tipos de expresiones parietales.

3.1. SOPORTES Y TÉCNICAS

Los *soportes* empleados por lo común por los/as artistas del Levantino vienen a ser de nuevo los abrigos rocosos de escasa profundidad y por tanto suficientemente iluminados por la radiación solar diurna, por lo que la actividad figurativa no estuvo rodeada de excesivas complicaciones. También el nivel de accesibilidad a los propios abrigos pintados es muy variado, pero por regla general los/as pintores/as pudieron llegar a los lienzos sin mucha dificultad. Al recorrer una acusada banda geográfica, las litologías de los diferentes soportes cambian de manera sustancial (areniscas, rocas carbonatadas), si bien casi siempre reflejan ese carácter de visibilidad o posibilidad de trabajar de día; pero decimos casi siempre porque existen unos cuantos enclaves donde los motivos fueron plasmados en el interior de cavidades (Peñarrubia de Cehegín y de la Higuera de Cartagena en Murcia, Arañas del Carabasí en Santa Pola), aunque es verdad que la autenticidad o fecha de esos pocos casos está muy cuestionada.

Muchos de los abrigos han acogido a lo largo del tiempo distintas composiciones del mismo estilo levantino en sus diferentes fases y otras veces éste reutiliza los pintados por los neolíticos puros con los motivos macroesquemáticos, e incluso hasta

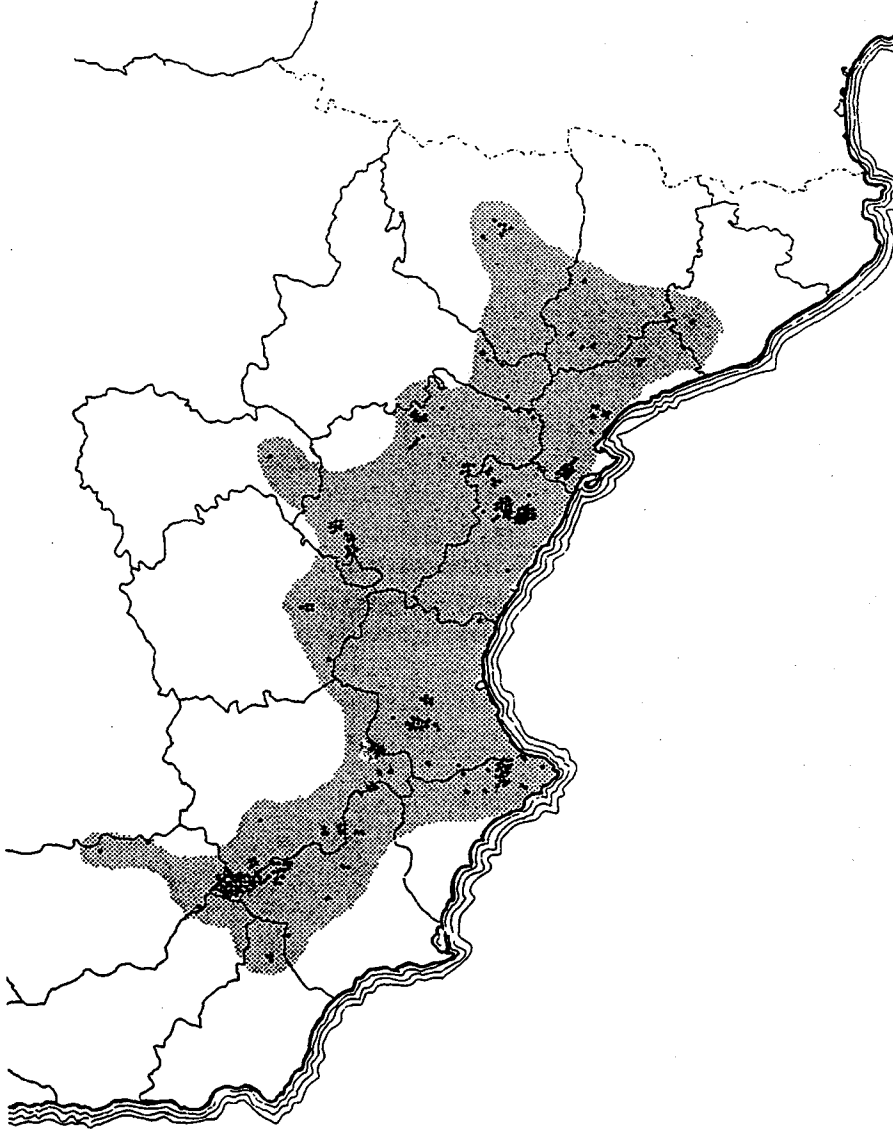


FIG. 162. *Mapa de distribución del Arte Levantino.*

cierto punto es muy habitual que las figuras levantinas convivan, al lado o infrapuestas, con imágenes de otros horizontes pictóricos posteriores (p. ej., Esquemático). Todas estas vicisitudes, como veremos, han propiciado el hablar de la «sacralización» de esos espacios en una amplia horquilla temporal de nuestra Prehistoria.

Por otra parte, debemos de destacar igualmente que, de forma tradicional, el Arte Levantino se entiende como un fenómeno de montaña o de interior, con muy pocas

excepciones localizadas próximas a la línea de costa (p. ej., en la provincia de Alicante los abrigos del Barranc de la Palla y de Pinós). No parece haber una constante respecto a la ubicación de los abrigos decorados, pero con demasiada asiduidad aparecen vinculados o cerca de diferentes lugares de abastecimiento de agua, bien sean fuentes, manantiales o cursos fluviales.

Las superficies de los covachos son utilizadas directamente sin ningún tipo de preparación previa. Asimismo, no ha sido percibida una elección especial de los espacios del abrigo, pues las figuras están emplazadas indistintamente en cualquier sitio de la oquedad. No obstante, en determinados casos, algunas aristas naturales o resaltes rocosos inspiraron a los/as pintores/as y fueron incluidas en la composición tal vez como parte del paisaje (p. ej., arqueros disparando a un herbívoro desde una cornisa, ciervo caído en una trampa, etc.). En relación al campo manual, todas las medidas contribuyen a pensar que sería justo el abarcado por el/la autor/a en posición erguida o con las piernas flexionadas.

En cuanto a la *técnica*, el Levantino es esencialmente un arte rupestre pictórico. El colorante está aplicado en estado líquido y los colores básicos usados, en orden decreciente de importancia cuantitativa, son el rojo, negro y blanco; a nivel numérico, el rojo domina de manera mayoritaria en todo el conjunto de estaciones; por su lado, el negro recorre toda el área geográfica delimitada por este tipo de arte rupestre, pero con cantidades muy bajas en proporción al rojo, y el uso del blanco por ahora es exclusivo del núcleo turolense de Albarracín.

Los colores fluctúan entre una gama cromática en función de los componentes, concentraciones, estado de absorción y conservación, etc. Sin embargo, el Arte Levantino adolece todavía de suficientes analíticas que diluciden los componentes de esos colorantes y por ello se suele suponer un origen mineral, o sea, los rojos proceden de las variedades de los óxidos de hierro; el negro, del manganeso, y, el blanco, del caolín. Las condiciones de intemperie provocan en ocasiones modificaciones físico-químicas de los pigmentos que dan lugar a transmutaciones del color, sobre todo de rojo a negro; estas circunstancias son muy espectaculares o sorprendentes cuando se producen en una única figura si el proceso no ha concluido, ofreciendo parte de su anatomía roja y el resto negra y por tanto una sensación de bicromía falsa. De este modo el aspecto bícromo, aparte de los repintados que comentaremos, es totalmente casual, ya que cada motivo levantino fue confeccionado en un único color.

La aplicación del color ha sido una de las cuestiones que más admiración ha suscitado ante la contemplación de un panel levantino, puesto que el dominio y maestría del trazo fino (de menos de 1 mm) conducen a detalles realmente sorprendentes que debían haber sido hechos con «pinceles» de hasta un solo pelo, lo que se calificaba como *trazo caligráfico*. Pero los análisis y experimentaciones de Alonso y Grimal (1996) llevaron a la conclusión que ese minucioso instrumento nada más era una pluma de ave, siendo las más adecuadas las remeras primarias o plumas largas de los bordes de las alas de cualquier ave. En efecto, las plumas son flexibles y no impiden el trazado dúctil sobre la pared, y admiten una capacidad de carga del pigmento suficiente como para trazar líneas continuas y homogéneas de varios centímetros de longitud; a la vez, según se utilice la punta o los bordes, el grosor del trazo varía, o presionando levemente el útil sobre el soporte la cantidad de descarga de la pintura y su correspondiente depósito será mayor, consiguiendo un gradiente de grosores entre 1 y 4 mm (fig. 163 arriba), justo todo lo observado en los paneles levantinos.

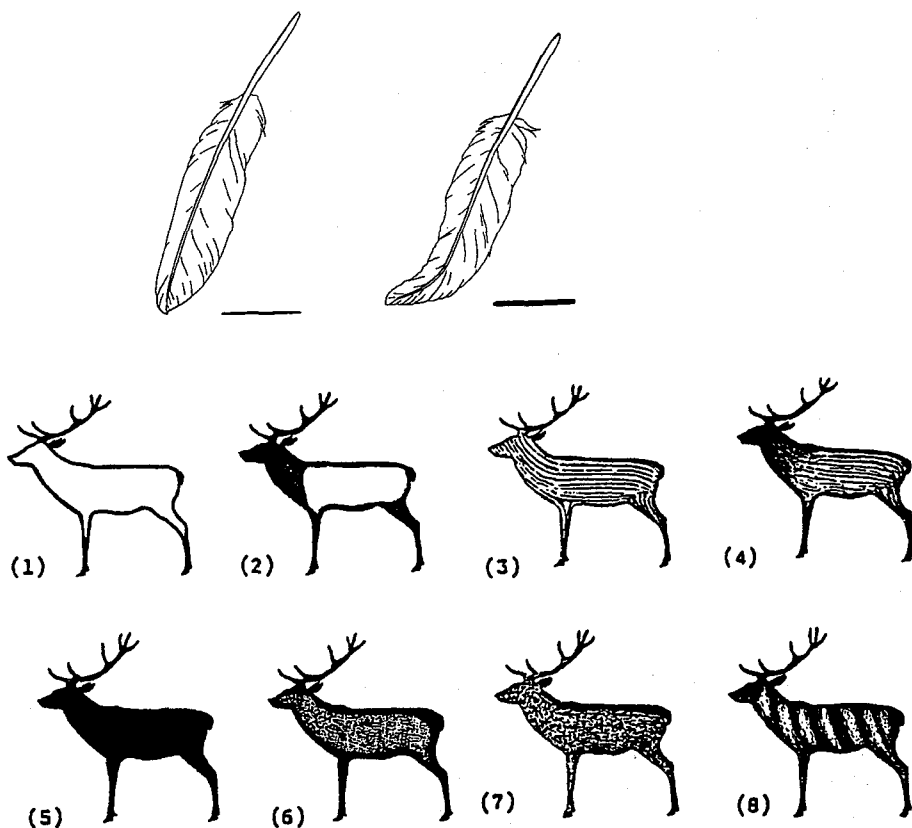


FIG. 163. *Arte Levantino. Uso de la pluma y distintos tipos de relleno.*

En consecuencia, la pluma es un instrumento muy peculiar que permite lograr las calidades y variedades formales que podemos admirar en los lienzos rupestres, pero que también limita en cierto grado las posibilidades técnicas.

El concepto técnico de *tinta plana* o superficie uniforme de color es la característica tecno-estilística básica que ha definido tradicionalmente al Arte Levantino. El procedimiento del relleno total de las figuras, en general, pasa por dos estadios: el perfilado del contorno de la imagen y con posterioridad el relleno interior, que puede ser *homogéneo* o *listado*. El primero recubre el espacio delimitado por el contorneado totalmente, de manera que casi resulta imposible distinguir las diferentes aplicaciones del color; sin embargo, en el segundo, los trazados aparecen nítidos e individualizados, en bandas subparalelas o multidireccionales (de aspecto desmañado), claro está que con diferentes grados de saturación de líneas, las cuales tienden a recubrir la totalidad de la silueta o sólo rellenan parcialmente dejando numerosos huecos entremedio; en otras ocasiones, se ha detectado el contorneado normal junto con el cubrimiento listado y además un relleno plano con tintas de menor intensidad cromática. La menor de las veces, los motivos tan sólo se siluetean o se rellenan algunas partes de la

anatomía con tintas planas parciales, cuestión que en ciertos momentos de la investigación incitó bastantes problemas cronológicos e interpretativos, pues los zoomorfos de perfil absoluto nada más contorneados recordaban excesivamente a los modos de ejecución paleolíticos (p. ej., Serra de la Pietat —fig. 176, 1— y Solana de las Covachas).

R. Viñas diseñó en 1989 un esquema de las técnicas pictóricas pospaleolíticas que nos puede servir para sintetizar de forma muy gráfica todo lo que hemos comentado en el párrafo anterior respecto a las técnicas levantinas. Así, las imágenes de ciertos convencionales de la figura 163 resumirían los siguientes tratamientos técnicos: 1) imagen silueteada; 2) silueteado y relleno parcial; 3) silueteado y listado; 4) silueteado, relleno parcial y listado; 5) tinta plana homogénea; 6) tinta plana más débil con silueteado más denso; 7) tinta plana incompleta o con matices; 8) silueteado y relleno a bandas.

El empleo de la tinta plana conlleva la plasmación de figuras sólo en dos dimensiones o simples siluetas, es decir, la elección de esta técnica (y el uso de la pluma) determina la producción y el acabado de la obra, y por supuesto coarta la posibilidad de intentar dotar a los motivos de volumen y detalles internos. Pero estas limitaciones expresivas son subsanadas, diríamos que de manera magistral, por los/as pintores/as al imprimir a las imágenes un fuerte *naturalismo*, *dinamismo* y *detallismo* próximo a la miniatura.

Para Alonso y Grimal (1996, 1999) el Levantino es uniforme en la técnica («trazo de pluma levantino» como proceso de ejecución característico) y en la concepción global de la imagen, conceptos que ayudan a estos autores a discriminar entre lo que es y no es levantino. Así pues, el uso de la pluma como instrumento define el trazo levantino y las figuras obedecen a los componentes visuales de: *a)* economía de la forma; *b)* simplicidad; *c)* oblicuidad, y *d)* profundidad, que transmiten al espectador el mensaje contenido en la obra. Es verdad que el *naturalismo* rige las manifestaciones levantinas, si bien queda matizado al recurrir en la mayoría de los casos a la *economía de la forma* y a la *simplicidad*, en el primer término al reducir las imágenes a simples siluetas y en el segundo al figurar los cuerpos de los animales de perfil y las cornamentas en perspectiva frontal, lo cual facilita la comprensión e identificación de la especie pintada por parte de quien la contempla pero se aleja de la realidad. En relación al *dinamismo*, al margen de las composiciones escénicas que proponen diversas acciones muy movidas, se ve favorecido por la *oblicuidad* o colocación de los cuadrúpedos en un plano inclinado respecto a la nivelación horizontal del suelo; asimismo, el soporte rocoso y la pintura crean un efecto inconsciente de percepción de la *profundidad*, ampliado por las posturas de las imágenes que simulan haber distintos planos (p. ej., un personaje tensando un arco induce a percibir el objeto o el cuerpo en diferentes planos). Esas carencias y ausencia de volumen son sustituidas por el *detallismo*, con un trazo lineal fino que complementa las figuras perfilando hasta los dedos, contorno del rostro y múltiples adornos.

Todo lo anterior desemboca en que el formato de las figuras, en general, sea muy pequeño. Las cifras medias de tamaño se mueven entre los 25 y 15 cm, dimensiones en las que lógicamente tiene mucho que ver el uso de un instrumento como la pluma. Las medidas extremas las marcan un bovino de Araña de Bicorp que alcanza 1,10 m y los más reducidos coinciden con algunos personajes humanos de Cueva del Polvorín en Castellón y Torcal de las Bojadillas de Nerpio (Albacete), quienes tan sólo desarrollan 3 cm.

Por otro lado, parece existir un tratamiento técnico-estilístico diferenciado en función de los temas. Así, los animales serían naturalistas y a veces muy realistas, aunque, como ya hemos dicho, con convencionalismos como la visión lateral y cornamenta en perspectivas torcidas que individualizan a la especie al dibujar esos atributos que la identifican. Los hombres, en cambio, suelen ser pintados de forma estilizada, con un alargamiento de las proporciones corporales pero repletos de detalles minuciosos. En líneas generales, pues, se viene aceptando como sintomático de lo levantino el naturalismo de los animales frente a la estilización de los modelos humanos, tanto femeninos como masculinos, pero éstos con mucho más detallismo.

No obstante, algunas de las peculiaridades técnicas señaladas han podido ser realizadas en épocas distintas a las atribuidas al Arte Levantino; o sea, un cuadrúpedo naturalista a tinta plana pintado en un abrigo no tiene que pertenecer necesariamente al horizonte figurativo que tratamos y en estas situaciones para dilucidar la cuestión se impone un análisis exhaustivo de los factores morfotécnicos y temáticos. Hasta hace poco, esto sucedía con el individuo montado a caballo y con casco del abrigo de La Gasulla (fig. 173, 8), el cual, al ser considerado levantino, hacía retardar el final de esta expresión artística hasta momentos prácticamente históricos de la Edad del Hierro. Hoy sabemos que los abrigos han sido y son utilizados como soportes gráficos en diferentes épocas y en bastantes de ellos podemos leer inscripciones romanas y hasta ibéricas; no es de extrañar, por tanto, que cualquier pintor dejara en una pared un motivo naturalista y que si el autor fue, pongamos por caso, un ceramista de la cultura ibérica, lo haría además a tinta plana (p. ej., véanse las decoraciones zoomorfas de ciertos vasos pintados).

Pero aparte de esos añadidos muy tardíos y de alguna que otra perduración, lo que sí resulta incuestionable son los repintados que sufrieron determinados motivos claramente levantinos por parte de artistas de su misma cultura. Los ejemplos clásicos provienen en primer lugar del núcleo de Albarracín, en el que se aprecia de modo palpable cómo varios uros pintados en blanco fueron copiados siguiendo sus mismos contornos con pigmentos negros (Prado del Navazo, Ceja de Piezarrodilla) (figs. 179 y 180, 3), que a veces sobrepasan los límites de la figura anterior o modifican el aspecto de sobre todo las cuernas. En otras ocasiones, en vez de los repasados con distintos colorantes, observamos la reutilización de una figura preexistente a la que simplemente se le adosa algún aditamento nuevo para convertirla en otra especie, pongamos como ejemplo los famosos uros de la Cueva de la Vieja en Albacete a los que sobre sus cuernas arqueadas les pintaron varios trazos para cambiarlos a cabezas de ciervos (fig. 181, 2), o la misma metamorfosis cabra-ciervo plasmada en Solana de las Covachas también en Albacete.

Para concluir con los rasgos técnicos, debemos abordar la cuestión del grabado, pues, aunque insistimos que el Arte Levantino es pictórico tenemos otros datos que hay que valorar. Así es, en el complejo de Albarracín, tan excepcional en tantas cosas (y quizás en Cogul —Lérida—), varios animales presentan grabados muy finos contorneando total o parcialmente sus cuerpos (p. ej., panel del abrigo de Cocinilla del Obispo —fig. 179, 2—), lo que hace suponer que no responden a un recurso técnico en sí, sino más bien a parte del procedimiento gráfico de una «escuela artística» o a un momento dado; es decir, el grabado es empleado para perfilar de manera somera la figura y poder colorear después teniendo la silueta prefijada.

3.2. TEMAS Y COMPONENTE ESCÉNICO

En líneas generales, los temas de este horizonte artístico se combinan en los soportes para articular escenas, siendo las más numerosas las referidas a las actividades de caza. En las composiciones, por lo común, se conjugan figuras de herbívoros y sujetos humanos, los cuales están sometidos a un fuerte dinamismo que a veces puede llegar a ser hasta trepidante.

Ante esto, la temática desarrollada en los abrigos de Arte Levantino se limita a figuras humanas y animales, pero en función de sus modos de ejecución, técnicas, actitudes y ciertos elementos, que podíamos considerar como complementarios de las escenas, podemos desglosarla en cuatro categorías: zoomorfos, figuras masculinas o arqueros, personajes femeninos y otros (fig. 164, 1).

Zoomorfos

La variedad de especies representadas no es muy elevada, de forma que prácticamente todo el bestiario levantino está dominado por cinco prototipos faunísticos, que, por orden de frecuencia en la totalidad de los lienzos, son: cabras, ciervos (machos y hembras), bovinos, jabalíes y caballos; no obstante, los dos primeros se distancian cuantitativamente del resto. En ocasiones y en base a la escena en cuestión pueden intervenir otros seres, como cánidos, aves, conejos o insectos, aunque desde una óptica numérica siempre van a ser minoría.

A pesar de existir abrigos en los que sólo se pintó un único zoomorfo y otros donde hay varios especímenes, habitualmente los animales suelen ser el centro de la composición, pero en casi todos los casos como víctimas y supeditados a los personajes humanos, quienes los otean, persiguen, acosan, derriban, etc. Debido a esta circunstancia, los diferentes zoomorfos adoptan multitud de posturas, algunas muy expresivas y captadas como en una fotografía instantánea; de este modo vemos animales en reposo, a la carrera, asaeteados, en auténticas cabriolas, abatidos, agonizantes, desangrándose, muertos patas arriba y despeñados (fig. 164, 2).

Según los estudios de Alonso y Grimal (1996) todos los cuadrúpedos, al margen del formato y la especie, se construyen en función de tres *estructuras morfosomáticas* (fig. 164, 3):

I) Tanto el dorso como el vientre del animal lo conforman líneas rectas y las proporciones entre las extremidades y el tronco son similares, de manera que a nivel global el espécimen define una estructura rectangular.

II) La línea cervico-dorsal es recta y la ventral converge con ésta hacia las patas traseras, por lo que el tren delantero es mucho más potente o masivo que el trasero.

III) Al contrario que en la anterior, a tenor del lomo recto, el trazado abdominal converge hacia las extremidades delanteras, desplazándose ahora la masividad corporal hacia los cuartos traseros.

Además, estos autores, aprecian diferencias en el tratamiento de cada especie al fijarse en los detalles que contornean el perfil (cuernas, rabos, orejas, pezuñas, etc.). Así, los *ciervos* (figs. 169, 1-2 y 4-5; 170, 2-4; 175, 1-3 y 6; 176, 1-2; 177, 4; 181, 1; 182, 1; 183, 2-3; 184, 2; 185, 1 y 3-4;) machos son los animales que de más detalles

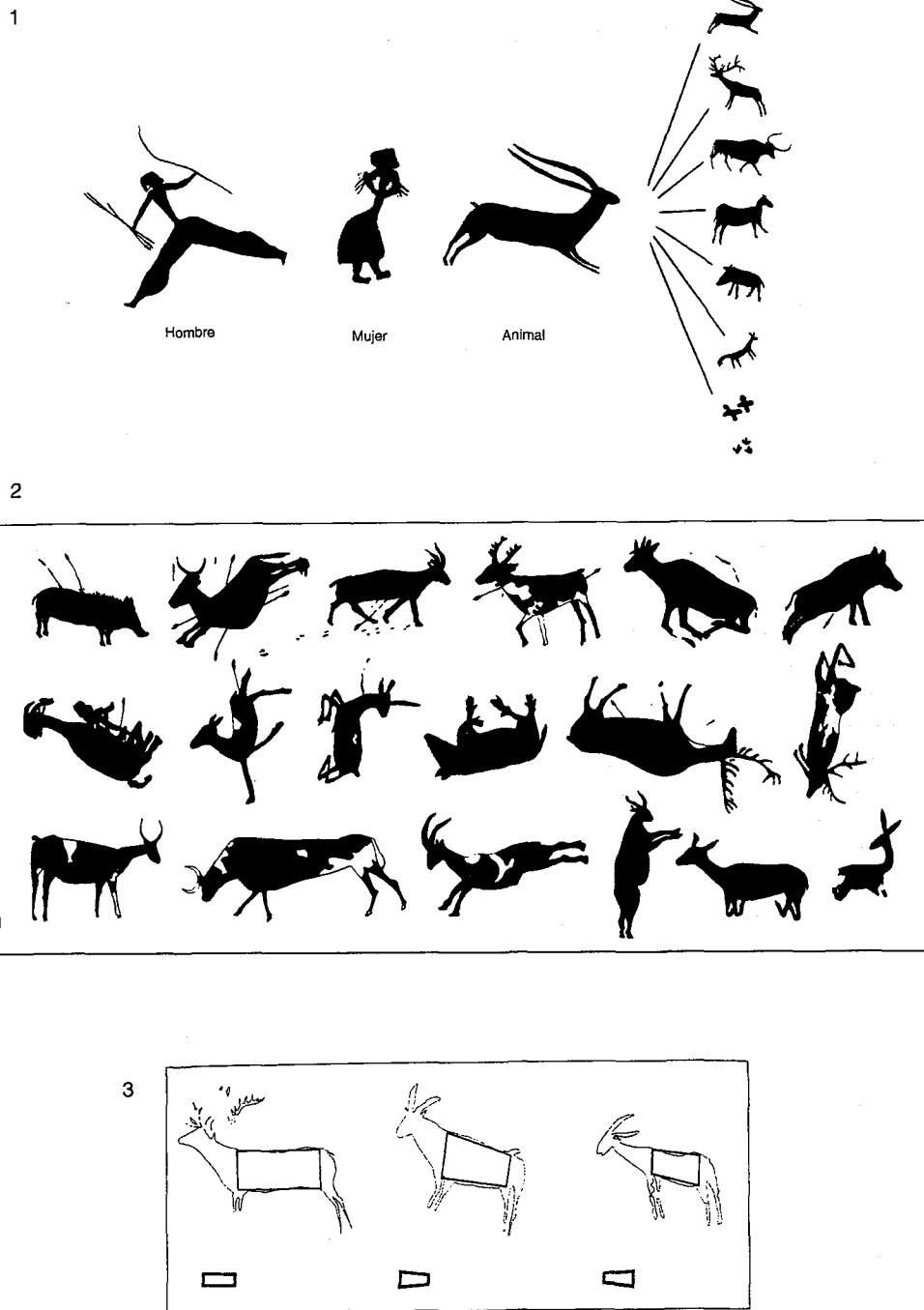


FIG. 164. *Arte Levantino. 1) Temas de Arte Levantino. 2) Distintas posiciones de los zoomorfos. 3) Estructuras morfosomáticas de los zoomorfos según Alonso y Grimal.*

gozan, ya que se les dibujan de manera depurada los candiles de las astas, las orejas, los rabos y hasta las pezuñas. Por otra parte, los cérvidos (tanto machos como hembras), siendo a su vez los que mayor número de veces ocupan en solitario un abrigo, recorren todo el territorio levantino y a pesar de manifestarse dinámicos no asumen posturas complicadas, como ocurre, por ejemplo, con los cápridos. Pueden alcanzar formatos extraordinarios alrededor del metro, variando sus tamaños por lo general entre esa medida y los 4-5 cm.

Sin embargo, en cuanto a las *cabras* (figs. 168; 169, 3; 170, 5; 175, 4; 178, 2; 182, 3; 184, 2; 185, 2 y 7; 187, 2), se preocuparon menos de engalanarlas con demasiados detalles, sólo marcan bien las cuernas hacia atrás y muchas veces las orejas tras ellas. Por contra, adoptan las posturas más disparatadas y variadas (saltando y corriendo, muertas, postradas, rameando, etc.); por ejemplo, la hembra pintada en Barranc del Sord está patas arriba, desangrándose y le detallaron las dos tetas (fig. 168, 3). El tamaño global de las cabras levantinas es más reducido que el de los cérvidos, fluctuando entre los 40 y los 2-3 cm.

Los *bovinos* (figs. 170, 1; 179; 180, 3-4; 181, 2; 186, 1-2) ostentan tamaños considerables (sobre los 100 cm), siendo la especie faunística que mayores dimensiones posee de todo el bestiario levantino, aunque también hay casos muy pequeños (4-5 cm), no obstante, sus medidas medias rondan los 20 a 40 cm. Son de cuerpos macizos y se les detallan más que nada las astas, y en bastantes ejemplares las pezuñas, el rabo y las orejas. Coinciden con los cérvidos en la adopción de posturas nada exageradas, pudiendo de igual forma permanecer aislados en un covacho. Recorren todo el arco geográfico por donde se expande este horizonte artístico, si bien en algunos yacimientos o zonas son notablemente abundantes, como en los núcleos de Albarracín (Teruel) y Villar del Humo (Cuenca).

En cambio, los *équidos* (figs. 169, 1; 173, 8-11; 179, 1; 180, 1) y los *suidos* (figs. 169, 6; 175, 3; 176, 4; 177, 2-3) nunca disfrutaron de un abrigo para ellos solos y los/as pintores/as no pusieron mucho empeño en dotarlos de demasiados detalles, quizás más en los jabalíes que en los caballos; éstos presentan un gradiente dimensional entre los 40-6 cm y aquéllos entre los 10-4 cm de media, cuyos extremos corresponderían a especímenes que, por un lado, llegan a los 28 cm (Cova del Civil, Castellón), y por otro, sólo a la miniatura de 2 cm (Cova del Polvorín, Castellón).

Éstos son los cuadrúpedos que por regla general aparecen como víctimas de los personajes levantinos. Cuando están claramente asaeteados, las flechas se clavan en el vientre, lomo y pecho (figs. 168; 169; 170; 176, 1; 187, 2), emitiendo en ocasiones hasta flujos vitales por la boca (fig. 170, 5).

Pero el registro faunístico levantino incluye otras especies, aunque en honor a la verdad las podríamos calificar como anecdóticas desde una perspectiva cuantitativa. Los *cánidos* (zorros o lobos) son muy raros en todo el repertorio iconográfico y suelen surgir agrupados como en manadas. De todo el colectivo de carnívoro destacan los tres ejemplares de Barranc de la Palla (Alicante) (fig. 183, 2), con cuerpos hirsutos atacando a un cérvido; en la escena no hay personajes humanos y el ciervo no está asaeteado, por lo tanto, probablemente, esos cánidos serían salvajes y la composición reflejaría una cacería de lobos y no una actividad cinegética de humanos con apoyo de perros.

Asimismo, se citan entre los zoomorfos algunos ejemplos de animales voladores: aves e insectos. Las *aves* son excepcionales, los dos ejemplares nítidos se sitúan

en los abrigos de Benirrama (Alicante) y Engarbo II (Jaén) (figs. 182, 2 y 187, 4, respectivamente), siendo sus especies muy problemáticas de clasificar por ausencia de atributos anatómicos precisos.

Respecto a los *insectos*, su determinación resulta extremadamente difícil y por supuesto imposible de identificar la especie. La mayoría de las veces están figurados como dos simples trazos minúsculos cruzados (1-2 cm) en agrupaciones bastante numerosas, lo cual simularía algo parecido a un enjambre. La clasificación como insectos de estos particulares motivos partió de la famosa escena de recogida de miel de la cueva de La Araña (fig. 172, 13), pero además de en ese emplazamiento pueden contemplarse en la versión de pequeñas aspas en la estación septentrional de Arpán (Huesca), en la castellanense de Cova Remigia y en los yacimientos alicantinos de Peña Blanca de Planes y en una modalidad más naturalista en Coves de la Villa.

Para terminar con el listado de zoomorfos, mencionaremos un par de especies representadas en unos pocos enclaves: un probable *lagomorfo* (liebre o conejo) del Torcal de las Bojadillas (Albacete) y *rebecos* en Prado del Tornero (Albacete) y Muriecho (Huesca).

Arqueros u hombres

Las figuras masculinas vienen definidas básicamente por la imagen de individuos que portan arcos en distintas actitudes, de ahí el genérico de arqueros; esto es tanto así que diríase, parafraseando a Quevedo, que en el Arte Levantino «érase un hombre a un arco pegado». Pero también tenemos otros sujetos que carecen de ese instrumento y ofrecen muy marcados los rasgos sexuales masculinos, e incluso contamos con algunos que ante la ausencia de elementos definitorio de lo femenino se entienden como masculinos por contraste, o, si queremos, como asexuados. Por tanto, no cabe aquí la disquisición entre arqueros *versus* arqueras, puesto que, además, muchos arqueros mantienen el sexo bien señalado y jamás los personajes con atributos sexuales secundarios femeninos llevan arcos.

Desde los primeros momentos de la investigación sobre el Arte Levantino quedó de relieve la amplia diversidad morfológica que manifestaban las figuras humanas masculinas, fenómeno éste que condujo a la elaboración de tipologías formales en función de los detalles, las anatomías, las posturas, etc. Obermaier hizo una clasificación de los arqueros en *paquípodos* (individuos naturalistas con piernas muy gruesas de musculatura modelada y tórax corto), *cestosomáticos* (sujetos muy estilizados o alargados de tórax triangular y piernas largas pero levemente modeladas) y *nematomorfos* (personajes de estilización máxima diseñado con simples líneas menos la cabeza) (fig. 165, 1). Otras ordenaciones hablan de hombres del tipo naturalista tosco, tosco-compacto, estilizado eumórfico, naturalista estilizado leptosomático, seudofiliforme, etcétera; y otros intentos establecieron relaciones métricas entre las proporciones del cuerpo a partir de la cabeza, obteniendo prototipos de individuos proporcionados y estilizados con mayor o menor movilidad. Hoy, afortunadamente, y para alivio de muchos de los alumnos que estén leyendo estas líneas, esas terminologías morfosomáticas han caído en desuso y los autores tienden a describir tan sólo dos tipos de figuras, cada una con mayor o menor grado de realismo: *filiformes* (simples trazos delgados conforman el conjunto corporal) y *naturalistas* (con indicación más o menos detallada de la anatomía, centrada sobre todo en las extremidades).

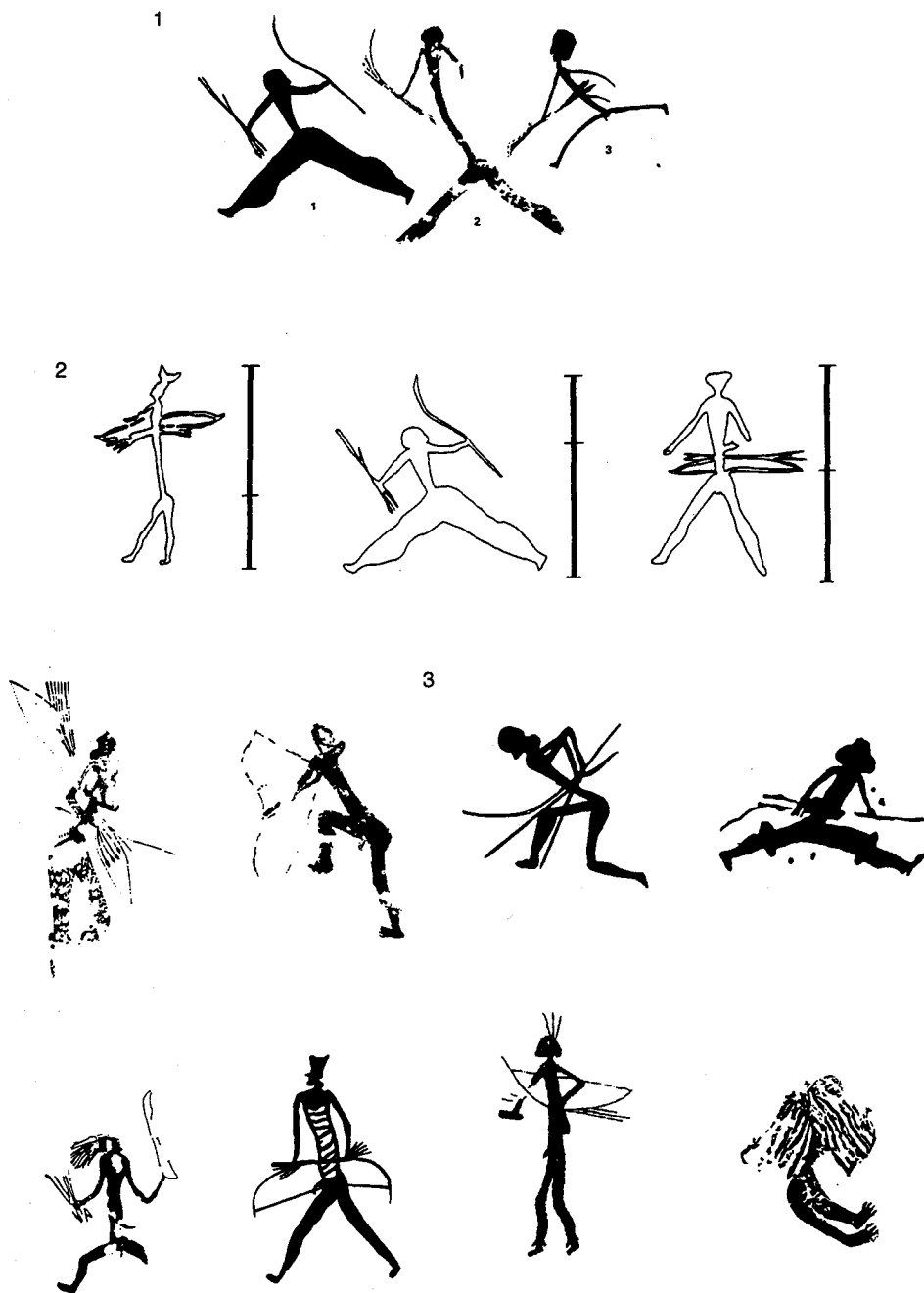


FIG. 165. *Arte Levantino. 1) Tipos humanos según Obermaier (1: paquípedo; 2: cestoso-mático; 3: nematomorfo). 2) Estructuras de arqueros según Alonso y Grimal. 3) Diferentes mode los de arqueros: Ladruñán, La Vieja, Saltadora, Garroso, La Vieja, Olivanas, La Palla, Bojadillas.*

No obstante, consideramos conveniente incluir los análisis de Alonso y Grimal (1996-1999), por resumir de manera muy gráfica la enorme variedad formal de las figuras en cuestión. Sus estudios morfológicos parten de los dos ejes fundamentales que definen las siluetas humanas: cabeza-tórax y cadera-piernas. Así pues, en primer lugar, examinando las proporciones presentes entre esos dos ejes, se pueden despejar tres tipos humanos (fig. 165, 2): I) la línea cabeza-tórax es mucho más larga que el tramo cadera-piernas, II) el inverso, es decir, cadera-piernas es mucho más largo que el tramo cabeza-tórax, y III) ambos ejes permanecen equilibrados o de similares proporciones.

Asimismo, estos autores agrupan las imágenes masculinas a tenor del detalle de las formas anatómicas, es decir, de si son tratadas con más o menos precisión, y formulan cuatro tipos distintos: 1) personajes con tórax triangular y piernas muy desarrrolladas con exagerada representación de la masa muscular; 2) cuerpo también triangular pero extremidades sin expresión muscular; 3) cuerpo recto y musculatura en las piernas, y 4) sin detalles anatómicos ni en el cuerpo ni en las piernas.

Al detenernos de nuevo en esos dos ejes básicos (cabeza-tórax y cadera-piernas), toda la variabilidad materializada por el colectivo de arqueros levantinos puede resumirse en 17 morfotipos esenciales con variantes internas, que los investigadores que seguimos denominan Conceptos (fig. 166):

A) Son figuras erguidas y en actitud estática, perfiladas por tres ejes, unos para la cabeza-tórax y dos para las extremidades que aparecen abiertas en un ángulo agudo.

B) Igual que el anterior pero en actitud tendida, o sea, el individuo se pintó tumbado u horizontal.

C) Personajes erguidos creados a partir de tres ejes cuyas extremidades en ángulo agudo se abren más que los ejemplos antepuestos.

D) Tres ejes y personajes verticales de pie, pero las piernas delimitan un ángulo obtuso.

E) Tres ejes, el correspondiente a cabeza-tórax vertical y los de las extremidades oblicuos, como en la postura de sentado.

F) El esquema es muy parecido al anterior pero el tramo cabeza-tórax está colocado en horizontal, adoptando la figura una postura inclinada hacia adelante.

G) Ahora nada más actúan dos ejes, uno que traza el tramo entre cabeza-tórax y una pierna, y otro que equilibra la figura dispuesto oblicuamente.

H) De nuevo dos ejes y concepción similar al ejemplo arriba enunciado, pero en esta ocasión el eje cabeza-tórax y una pierna está horizontal.

I) Otros dos ejes, el mayor representa las dos piernas en horizontal y el menor cabeza-tórax de inserción perpendicular u oblicua con el anterior.

J) Posee tres ejes, el dominante está inclinado e incluye la línea cabeza-tórax y una pierna, del que surgen los demás para trazar la otra pierna pero flexionada.

K) Tenemos cuatro ejes: las extremidades con relación al tramo cabeza-tórax forman respectivamente un ángulo agudo y otro obtuso, estando la primera pierna flexionada.

L) Otros cuatro ejes: cabeza-tórax inclinado, una extremidad vertical y la otra flexionada en sentido a la primera.

LL) Figura con cinco ejes: cabeza-tórax inclinado o vertical y ambas extremidades flexionadas de forma muy similar.

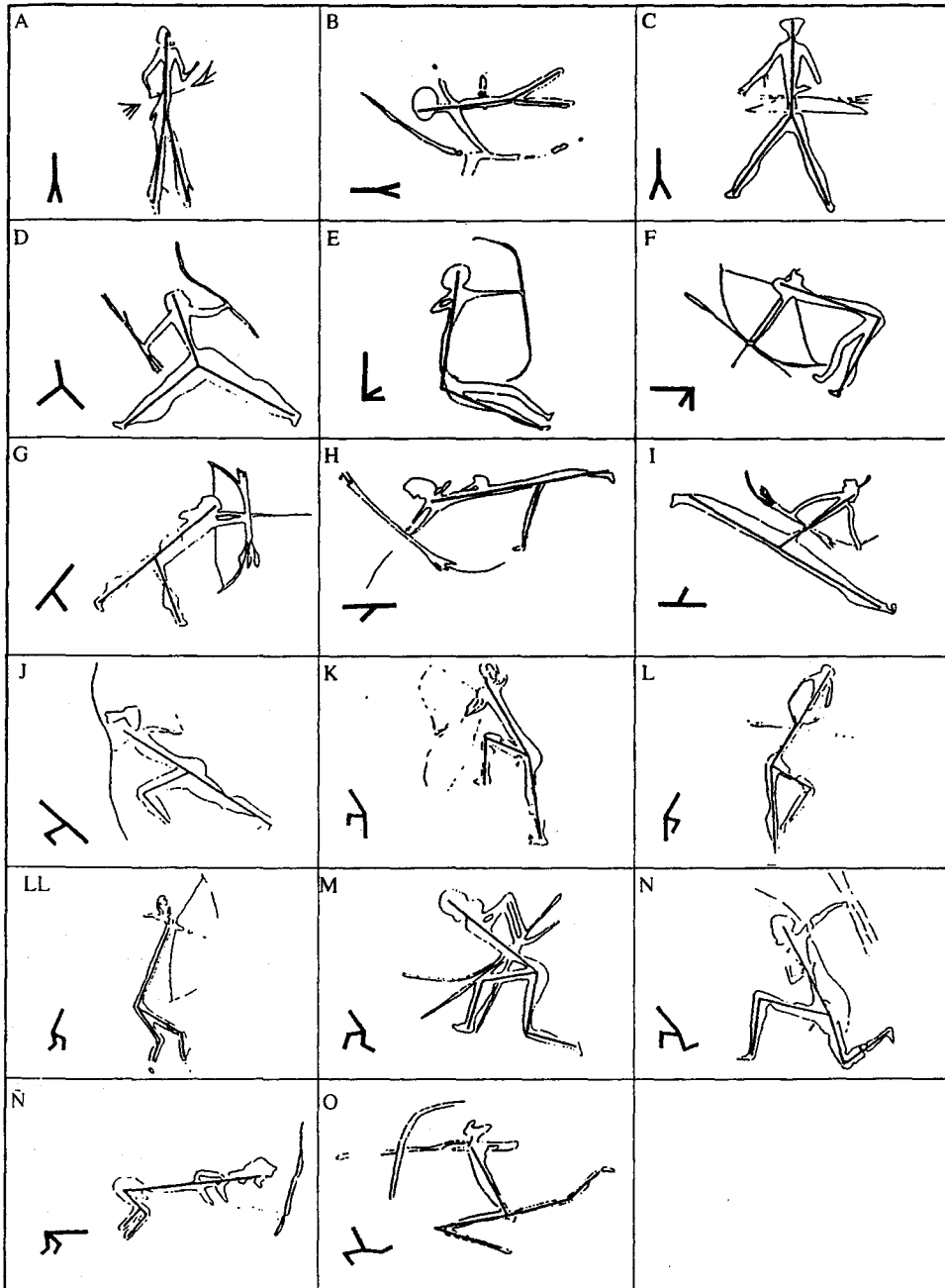


FIG. 166. Arte Levantino. Diferentes tipos de arqueros según Alonso y Grimal.

M) Cinco ejes que se disponen de la siguiente manera: cabeza-tronco formando un ángulo agudo con los de una pierna flexionada y descendente, la otra abierta y también flexionada como colocada de rodillas.

N) En esencia, difiere del anterior en la elevación de una de las piernas.

Ñ) Los cinco ejes perfilan un tronco-cabeza horizontal y dos extremidades flexionadas de similar abertura.

O) Asimismo con cinco ejes, el primero o cabeza-tórax puede estar vertical u oblicuo y las dos extremidades flexionadas, una en ángulo agudo y la otra en obtuso.

Algunos de estos arquetipos morfológicos evidencian una acusada regionalización, siendo de este modo característicos de determinados espacios geográficos. Por ejemplo, los individuos totalmente tumbados u horizontales (tipo o concepto B) suelen quedar limitados a zonas meridionales de toda el área abarcada por el Arte Levantino, en concreto al sector de Nerpio y Alicante. Al mismo tiempo, el tipo o concepto H (arqueros de cuerpos horizontales apuntando hacia abajo), aun alcanzando un área mayor, pivota entre Castellón y Teruel. Por su parte, aquellas figuras de piernas abiertas horizontales como saltando o volando (tipo o concepto I) están ausentes en las zonas meridionales y tienden a repartirse en el Maestrazgo y aledaños.

Sin embargo, otras posturas o arquetipos definidos obtendrían una repercusión generalizada en prácticamente todo el territorio artístico levantino. Serían los casos de los tipos o conceptos L, LL, Ñ y O, aunque consiguen una escasa incidencia numérica.

De cualquier manera, parece claro que las múltiples posturas adoptadas por los cuerpos de los arqueros, y más que nada las piernas y brazos, obedecen a las numerosas actividades que realizan con el arco, que en síntesis pueden resumirse en la acción de tensar para disparar (en variadísimas posturas), portándolo pegado al cuerpo a la altura de la cintura, o levantándolo como en actitud de triunfo, desfile, marcha o danza (fig. 165, 3).

El uso del arco, por tanto, determina en cierto grado las conductas de la mayoría de los hombres pintados en los abrigos levantinos. El tamaño y la forma del instrumento en cuestión son muy variados, existiendo ejemplares de arcos medianos (alrededor de la mitad de la altura de un individuo) y grandes (sobre la altura de un individuo), así como de una sola curva (convexos simples) y de tres curvas (biconvexos).

El complemento del arco son las flechas, las cuales casi siempre están dibujadas con el arco cargado y tenso, pero también aparecen (al margen de las clavadas en los animales) agrupadas en haces junto al propio arquero y dejadas así en el supuesto suelo; hay otros ejemplos donde el arquero tensa con una mano la cuerda y sujeta un puñado de flechas con la otra que a la vez sostiene el arco, y hasta es posible distinguir la presencia de auténticos carcajs repletos de saetas llevados a las espaldas por los individuos o en el piso y otras veces una especie de bolsa semicircular con asa vertical. Los tipos de flechas son asimismo variados y las siluetas de sus puntas han apoyado debates con un trasfondo de búsqueda de indicadores cronológicos del arte rupestre que tratamos, puesto que, si podían ser identificadas con ciertas armaduras metálicas localizadas en el registro arqueológico, podría sustentarse la datación tardía de las manifestaciones pictóricas; por el contrario, en el caso de que fueran paralelizadas con piezas líticas geométricas, cabría la atribución a épocas epipaleolíticas. En

general, las puntas de las flechas pintadas (Galiana, 1985) pueden ser triangulares, de gancho o con una sola aleta y foliáceas, con el extremo emplumado, resultando muy complicado deducir la materia prima con la que están fabricadas, así como la asimilación con objetos arqueológicos, aunque algunos paralelos morfológicos con piezas líticas de la Edad del Cobre serían muy evidentes.

En conclusión, los objetos que con mayor frecuencia acompañan a los personajes masculinos coinciden con sus propias armas: el arco y las flechas, si bien en contados ejemplos los individuos agarran una especie de lanza o una sola flecha, u otro instrumento alargado que no terminamos de identificar.

Por otro lado, gracias al detallismo desarrollado por los/as artistas, es factible profundizar en otros aspectos de estos personajes masculinos, como los de carácter etnográfico llevados a cabo por Galiana (1985). En general, podemos confirmar como los arqueros están las más de las veces desnudos, basándonos en la representación ostentosa de los atributos sexuales, aunque quizás pudieran figurar con taparrabos o estuches fálicos; de cualquier manera, parecen que al menos muestran el tórax al aire y la indumentaria se reduciría en el mejor de los casos a una especie de pantalón muy ajustado que perfila los ensanchamientos musculares de las extremidades inferiores, pudiendo unos llegar hasta media pierna y otros a los tobillos, con distintas modalidades de cierre y a veces con adornos o jarreteras; en otras ocasiones, tanto las piernas como los brazos conservan engrosamientos y trazos más o menos largos que aludirían a elementos ornamentales como pulseras (p. ej., gran arquero de La Sarga), ajorcas o colgantes, siendo muy llamativos los apéndices largos que surgen del codo.

Pero sin duda alguna es en los modos de pintar las cabezas donde apreciamos una nutrida variabilidad formal, con perfiles piriformes, semiesféricos y ovoides; las observaciones de Galiana y Alonso/Grimal detectan además multitud de tipos diferentes de sombreros, gorros, tocados y peinados: altos de cuerpo cilíndrico o trapezoidal, de dos orejetas o con dos apéndices, diademas, de múltiples trazos o emplumados (p. ej., personajes centrales de la Cueva de la Vieja, fig. 165, 3, abajo a la izquierda), de cabeza zoomórfica o máscaras (p. ej., El Cingle de la Gasulla, fig. 174, 9), triangulares, como una melena corta, proyección desmesurada del cabello que incluso consigue camuflar por completo el cuerpo (como en el caso del personaje sentado de Torcal de la Bojadilla en Nerpio —fig. 165, 3, abajo a la derecha—), etc. Aparte de los atavíos, bastantes individuos tienen detallados los dedos de los pies y de las manos, así como los perfiles faciales, que, aunque no llegan a aproximarse al retrato, a veces contornean correctamente el trazado de ciertos rasgos como la nariz, barbilla, etc.

A la hora de actuar en las composiciones, se ha escrito en numerosos lugares que la temática básica del Arte Levantino es precisamente el animal y su cazador, y la verdad es que todavía no hay ningún abrigo cuyo único tema sea un hombre aislado, de forma que los arqueros siempre permanecen asociados al animal, a otras figuras de hombres y en contados casos con la mujer.

Figuras femeninas

Las mujeres del Levantino son más escasas que los hombres o arqueros, o al menos el tema femenino es mucho más escueto desde una perspectiva cuantitativa que el masculino. Reuniendo todo el repertorio no consiguen sumar el centenar; pongamos un ejemplo numérico significativo: el catálogo de figuras de la zona de Nerpio sobre-

pasa las mil imágenes y de ellas alrededor de nada más que seis son femeninas (Alonso y Grimal, 1993).

Las figuras femeninas se identifican por sus siluetas undosas y caderas redondeadas, pero también por ir vestidas con faldas largas, ya que algunos de esos prototipos son incuestionablemente femeninos al estar provistos de los correspondientes senos. El hecho de mostrar el cuerpo vestido impide en la mayoría de los ejemplares percibir otras partes de sus anatomías que lógicamente quedan ocultas por la indumentaria.

Alonso y Grimal (1993 y 1996), frente a los 17 prototipos o conceptos que distinguen entre los arqueros, sólo contabilizan cuatro referidos a personajes femeninos (fig. 167, 1):

A) Corresponde a mujeres confeccionadas a partir de tres ejes, uno vertical que delimita el tramo cabeza-tronco y otros dos para las piernas abiertas en ángulo agudo, cuando las porciones de las extremidades que sobresalen de las faldas permitan esa apreciación.

B) Parecido al anterior pero de mayor número de grados sin llegar a ser recto.

C) Extremidades en ángulo muy agudo y eje cabeza-tórax inserto de manera oblicua o inclinada.

D) Lo definen cinco ejes: cabeza-tronco tendente a la verticalidad del que arrancan las dos piernas flexionadas en ángulos similares.

De estas cuatro modalidades, las mujeres de pie y estáticas (tipo o concepto A) son las que mayor número de veces fueron representadas, con un porcentaje cercano al 70 % del total de las hembras figuradas en los abrigos levantinos, asumiendo asimismo una acusada ocupación territorial, desde los yacimientos de Lérida a los más meridionales. Por su parte, el concepto o tipo C (personajes inclinados) está cuantitativamente muy distante, pues ronda el 20 %, y también suele estar repartido por casi todas las regiones. Por contra, el concepto o tipo B parece preferir una localización específica en los sectores meridionales y en particular en la zona del País Valenciano; pero, sin duda, el de menor frecuencia y por ello más localizado en un área muy concreta (Castellón y Alicante) es el tipo o concepto D (mujeres sentadas con las piernas dobladas o de rodillas).

En resumen, quizás existiría un arquetipo para figurar a las mujeres levantinas, a tenor de la abundancia y generalización de los caracteres descritos por el tipo o concepto A. Así pues, la postura general o mayoritaria de las mujeres en los paneles pintados es poco dinámica, pudiéndose tan sólo entrever cierto movimiento cuando nos fijamos en la colocación que adoptan los brazos, pero de las posturas expresadas en la figura 167, 3 (Alonso y Grimal, 1993) hay que tener en cuenta que la inmensa mayoría son a nivel numérico excepcionales, repetidas en muy contadas ocasiones, y que lo habitual son actitudes con los brazos caídos o recogidos (números 2, 5 y 7) y a lo sumo levantados (número 19), lo cual ratifica esa sensación de pasividad o falta de expresión de los personajes femeninos contrapuestos al dinamismo de los masculinos.

Por otro lado, también llama la atención la ausencia aparente de disposición escénica de las mujeres levantinas, frente a la enorme versatilidad y facilidad de conformar escenas de los hombres. Aunque algunas actitudes de los personajes sugerirían

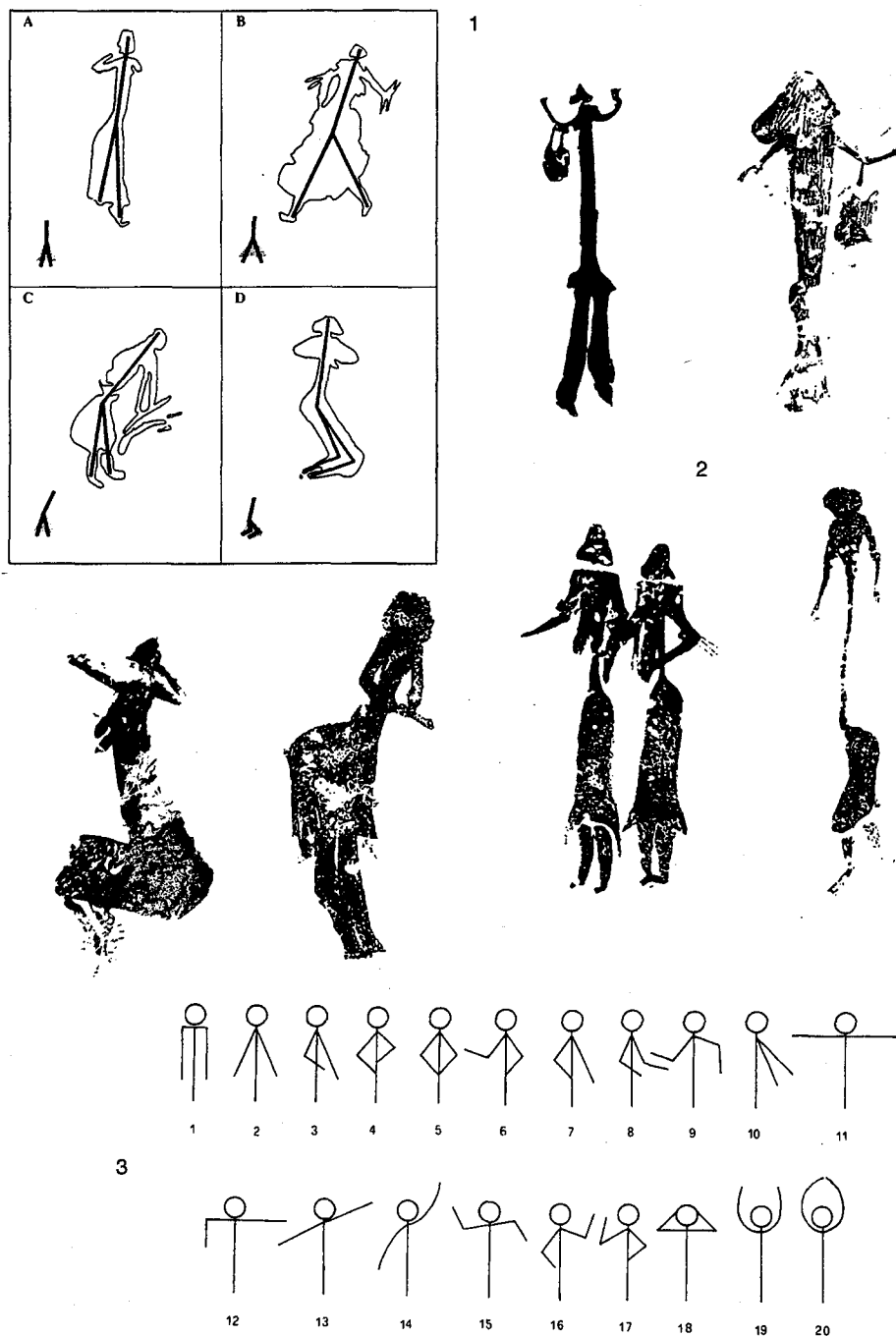


FIG. 167. *Arte Levantino.* 1) Estructuras de mujeres según Alonso y Grimal. 2) Diferentes modelos de figuras femeninas: Benirrama, Bco. Segovia, Puntal de Valltorta, Gasparo, Cogul, Cañada de la Cruz. 3) Esquema de posturas.

acciones de danzas o gesticulación, no sabemos con certeza qué están haciendo las mujeres pintadas de los abrigos. Además, ofrecen una escasa capacidad combinatoria, emparejándose entre ellas en grupos de dos, es muy difícil encontrar a tres sujetos juntos, nunca se asocian con animales y en pocos casos con los hombres.

Las formas de las faldas (figs. 167, 2; 173, 2-3; 174, 1-8) han dado mucho que hablar, pues según si estuvieran confeccionadas con tejidos o pieles podrían apoyar la atribución cronológica de las manifestaciones rupestres, siendo neolíticas las fabricadas con los primeros materiales o epipaleolíticas si fueron hechas con los segundos, ya que tradicionalmente se venía dando por seguro que los grupos cazadores-recolectores vestirían con prendas a partir de los animales cazados y que la hiladura vegetal o animal sería propia de comunidades de economía productora. De cualquier forma, los/as artistas que tratamos no pusieron demasiado desvelo a la hora de detallar estos pormenores, por lo que resulta complicado sustentar en esos elementos las argumentaciones.

En función de la morfología global, Alonso y Grimal (1993), diferencian tres tipos primarios de faldas en las mujeres levantinas, algunos con variantes internas:

I) De caída recta, lisa, ajustada a la cadera y hasta las rodillas. Una primera variante, *a*) mostraría un exvasado ligero en su parte baja, otra segunda, *b*) es exclusiva del yacimiento de Cogul y posee dos puntas colgantes en los laterales, la última modalidad, *c*) incluiría aquellas prendas que no sobrepasan las rodillas (sin llegar a ser *minis*).

II) Serían faldas que presentan un diseño triangular. Una variante, *a*) imprime mayor vuelo y volumen al paño creando prendas globulosas que bajan más allá de las rodillas, por contra tenemos otra versión, *b*) que no tapan las rodillas, y otra más, *c*) sobre la altura de las rodillas pero con los bordes apuntados.

III) Es muy escaso y correspondería con las faldas de grandes vuelos.

Curiosamente, cada tipo de falda obtiene una distribución territorial desigual o singular. Así, el tipo I puede contemplarse en todas las regiones de Arte Levantino, en cambio el tipo II sólo está en las zonas centrales-meridionales y el tipo III concentrado nada más en Valencia; como si la primera fuera una confección «al por mayor» y más popular frente a la «alta costura» elitista de la tercera.

Esas faldas tan ceñidas configuran un típico perfil femenino de talle esbelto y cintura de avispa, a veces tan exagerado que diríamos que están a punto de quebrarse y otras tan irreales que fueran como elásticas sujetas a tracción por los extremos, véanse si no los ejemplos de Roca dels Moros de Cogul, Val del Charco del Agua Amarga o Cañada de la Cruz por citar algunos (fig. 167, 2, a la derecha del todo).

Al margen de esa estilización de los cuerpos, en los personajes femeninos destaca la forma de las cabezas, casi siempre de estructura triangular que alude a un corte de peinado análogo a una melena corta, aunque en ocasiones esas cabezas trianguliformes llegan a alcanzar tamaños desmesurados en relación al resto del cuerpo, si bien también hay cabezas más «descuidadas» que muestran contornos elipsoidales, informes y redondos. No obstante, habrá que tener presente que ese tipo de melenas o siluetas triangulares muy perfiladas las llevan al mismo tiempo ciertos arqueros muy masculinos. Asimismo se han catalogado cabezas piriformes con una escotadura a la altura de la frente interpretada como cinta en el pelo. Pero aparte de este complemento,

las mujeres no suelen portar ningún otro aditamento en las cabezas, de manera que podríamos decir que en ese aspecto las mujeres pintadas en los abrigo son mucho más comedidas que los arqueros, quienes ostentan elaborados tocados y sombreros junto con múltiples y variados abalorios adornando cualquier zona del cuerpo.

Así pues, la «coquetería» femenina en base a los adornos personales apenas está plasmada en el Levantino, puesto que, dejando a un lado las esplendorosas faldas, sólo podemos atisbar unos colgantes a modo de flecos que penden de los brazos y codos, ahora, eso sí, los lucen prácticamente todas. En varios ejemplares de la zona sur y central (Alonso y Grimal sólo han contabilizado cuatro: abrigo de La Pareja, Benirrama, Santa Maira y Barranco de Segovia), unas cuantas mujeres sostienen colgando del brazo unos bolsos (fig. 167, 2, arriba), en una actitud tal que recuerda enormemente a determinadas damas que deambulan por nuestras actuales calles.

En síntesis, cabría la posibilidad de establecer un prototipo femenino general del Arte Levantino que figura a personajes estáticos o poco expresivos, vestidos con amplias faldas, esbeltos, con cabellera triangular y adornos en los brazos.

Otros temas

Existen otros temas mucho más escasos que los hasta ahora comentados, pero que complementan las acciones expresadas por los anteriores; es decir, serían suplementos añadidos para apoyar a los protagonistas que intervienen sobre todo en las escenas compartidas por animales y personajes humanos. En esta situación estarían las imágenes vegetales, objetos como probables cuerdas por las que trepan individuos, las huellas de pisadas de los cuadrúpedos moribundos y tal vez representaciones de suelos o relieves naturales.

Los temas *vegetales* nítidos componen un colectivo bastante escueto, figurarían árboles, ramas sueltas y diseños ramiformes en general. Debido a la carencia de rasgos concretos, es muy problemático asegurar la especie vegetal de que se trata; los motivos más elocuentes son los pintados en una escena de vareo de La Sarga (Alicante) (Fortea y Aura, 1987) (fig. 172, 6), pero su identificación se orienta tanto al almendro como a *olea*. En el yacimiento igualmente alicantino de Santa Maira un diseño de posibles ramas y hojas surge del cuerpo de un cérvido abatido (Hernández Pérez *et al.*, 1998) (fig. 182, 1). En la Cueva de Doña Clotilde de Albarracín (fig. 180, 1-2) un tema vegetal con frutos cayendo ocupa el espacio central de una composición donde actúan antropomorfos esquematizados y algún que otro zoomorfo (Piñón, 1982). Otros elementos vegetales, o mejor ramiformes, asociados a personajes que suben por ellos o se aproximan a los mismos están figurados en el Covacho Ahumado y en el Abrigo de los Trepadores, ambos enclaves situados en el Barranco del Mortero (Teruel) (Beltrán y Royo, 1998) (fig. 172, 8-10). Por último, resulta muy curiosa la escena de Torcal de las Bojadillas I de la zona de Nerpio (Albacete) (Alonso y Grimal, 1996) (fig. 168, 1), en la que vemos a un cuadrúpedo atrapado en el interior de una trampa (representada por una oquedad natural de la roca) que fue cubierta por un falso suelo de ramajes, los cuales pueden reconocerse perfectamente dispuestos en torno al cuerpo del animal caído.

Las *huellas* de pisadas de los cuadrúpedos o rastros de sangre están hechas por medio de un par de trancitos cortos y a veces con un motivo en U o V indicando la típica pisada de las pezuñas, se repiten de manera sucesiva a lo largo del panel refle-

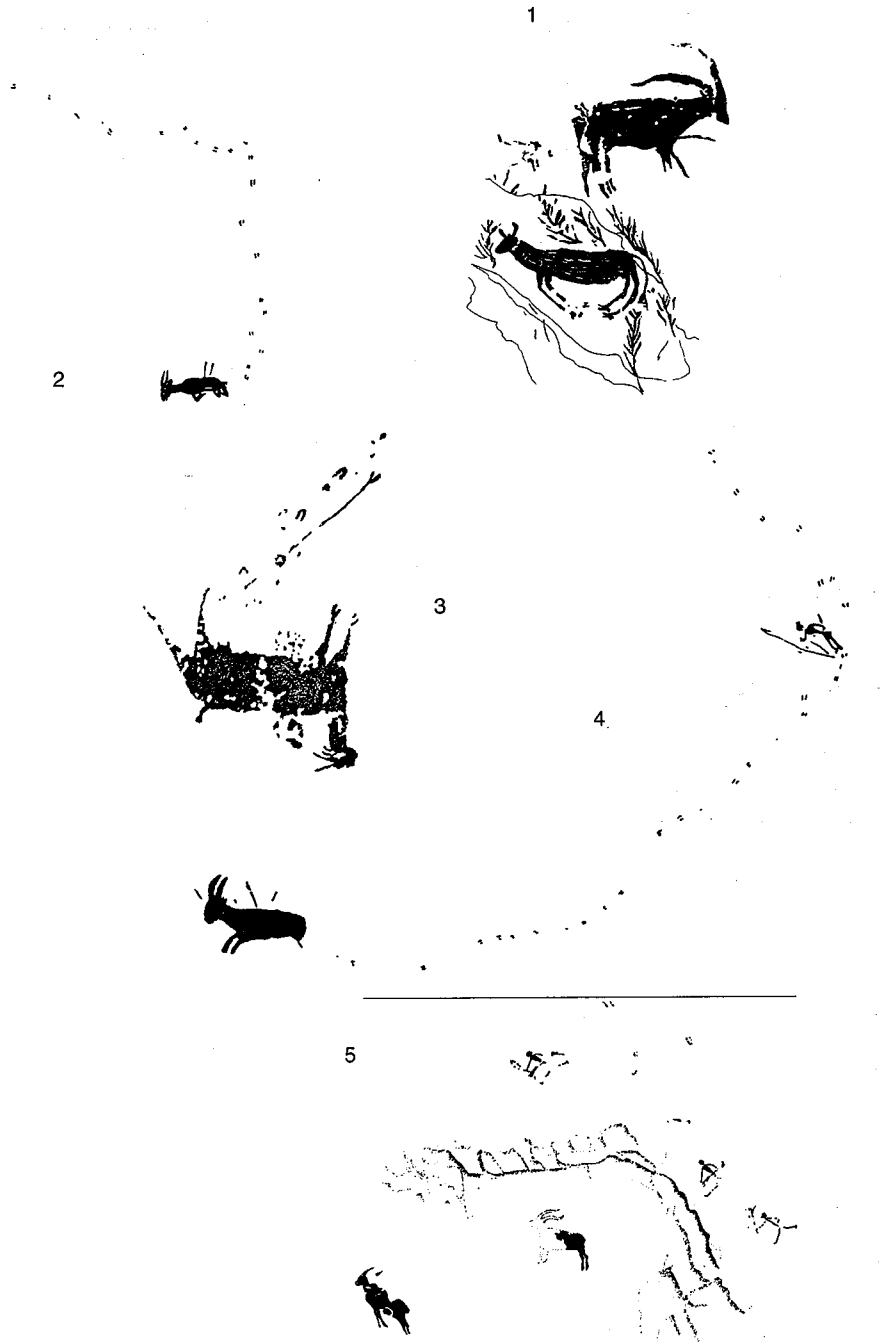


FIG. 168. *Arte Levantino.* 1) T. Bojadillas. 2 y 4) Remigia. 3) Barranc del Sort. 5) Valltorta.

jando la pista dejada, por lo común, por un animal asaeteado que aparece al final del trayecto con claros indicios de estar abatido (con las patas dobladas o boca arriba muerto e incluso vomitando sangre) y en el otro extremo se suele colocar un individuo que rastrea las huellas. Son escenas tremendamente expresivas, con ejemplos muy notables en Torcal de las Bojadillas IV-V (Albacete) y en los abrigos castellonenses de Cingle de la Gasulla, Cova Remigia y Saltadora en Valltorta, así como en los alicantinos de Barranc de la Palla y Barranc del Sort (fig. 168, 2-4).

Por otra parte, los elementos del paisaje o *suelos* los definen líneas continuas pintadas, sobre las que están aposentados tanto animales como personas (como las de algunos abrigos de la zona de Nerpio) o tras las que se ubican los arqueros para protegerse del ataque de otro grupo. Pero si los ejemplos citados evocan directamente al paisaje a través de elementos aportados por los/as artistas al soporte, también hay que tener en cuenta que, en más casos de los que se cree, el propio relieve de la roca del abrigo jugó un papel fundamental en la ordenación de las figuras; al margen de las concavidades que perfilan la trampa con un cuadrúpedo despeñado en Torcal de las Bojadillas y una colmena de abejas en Cueva de La Araña, muchos arqueros y animales fueron pintados siguiendo las irregularidades del soporte, formando éste parte de la composición y sugiriendo así los relieves del paisaje, pongamos por caso, arqueros oteando y disparando a sus presas desde cornisas y oquedades naturales (fig. 168, 5). Una restitución adecuada de los abrigos pintados donde se integren imágenes y anfractuosidades del soportes (junto con los desconchados y demás perturbaciones) pondrán de manifiesto en el futuro otras muchas posibilidades expresivas del Arte Levantino que hoy nada más entrevemos.

3.3. COMPONENTE ESCÉNICO

Está escrito hasta la saciedad que el Arte Levantino asume en sí un fuerte componente narrativo, materializado por multitud de escenas en donde intervienen animales y personas. En efecto, eso es así, pero las escenas no son tan diversificadas como se piensa en una primera aproximación, ya que manifiestan actividades muy concretas a pesar de su variabilidad formal.

En párrafos anteriores hemos ido apuntando algo al respecto, incluso hemos comentado varios ejemplos de escenas, ahora pretendemos centrarnos más en la cuestión e intentar organizar temáticamente las composiciones.

Todos los temas enumeramos en el apartado antepuesto se interrelacionan en las paredes rocosas para crear escenas, sobre todo los dos fundamentales: hombres y animales. De este modo, las escenas de caza corresponden al tipo de composición más abundante del Arte Levantino y se muestran suficientemente evidentes al espectador.

Pero junto con las escenas venatorias aparecen otras muchas ante las que nos encontramos con graves problemas interpretativos, ¿desconocemos qué hacen esos personajes!, pues hay conductas y comportamientos plasmados por los/as artistas en las paredes que se nos escapan. Otras veces, en un gran friso repleto de imágenes y varias acciones conjuntas, o sea, varias escenas en un mismo escenario, resulta muy problemático aislar cada figura para saber qué motivo particular pertenece exactamente a cuál, aunque desde un panorama global se perciba el friso muy homogéneo, pues los abrigos proyectan acciones en su conjunto y los motivos se integran en ellas. Todo se

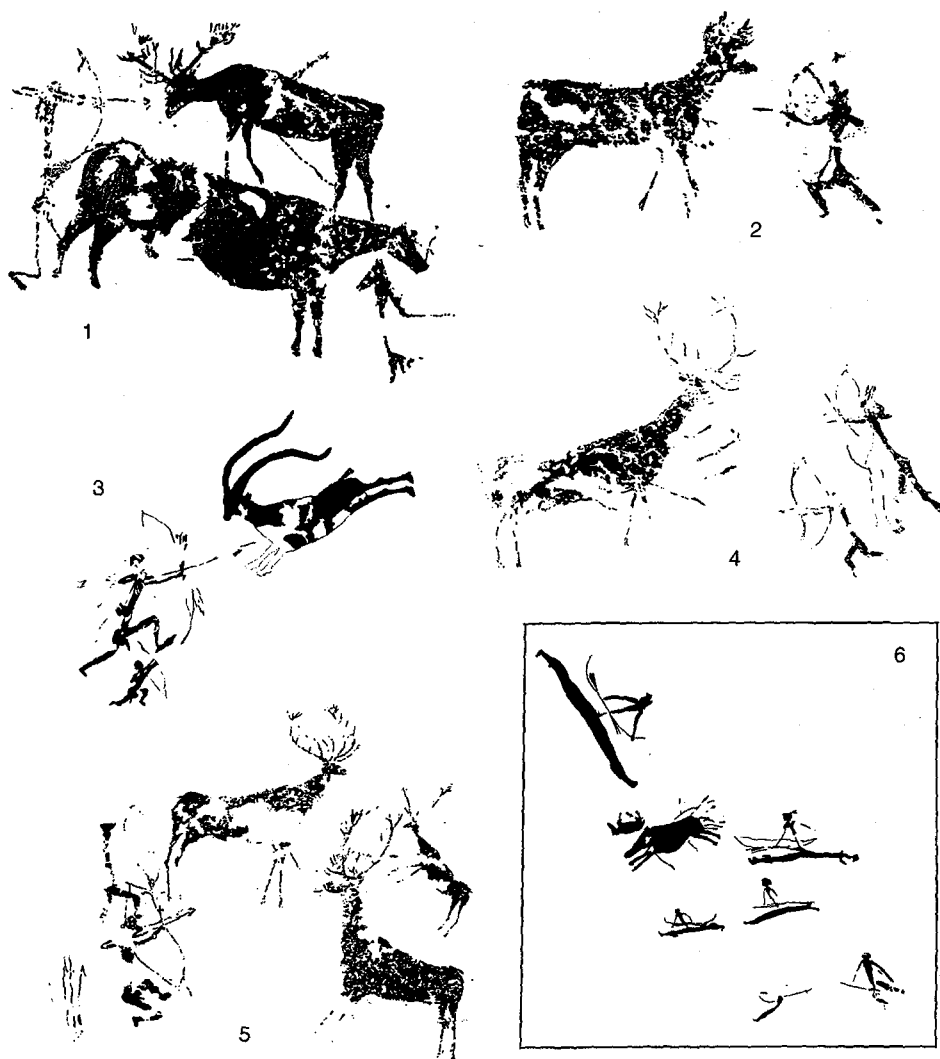


FIG. 169. Arte Levantino. Escenas de caza: 1) Solana de la Covachas III. 2, 4 y 5) Cueva de la Vieja. 3 y 6) Cova Remigia.

complica aún más cuando un mismo panel ha sido reutilizado en distintas épocas o fases levantinas, siendo muy difícil extraer los elementos que determinan la primera escenificación de los adosados posteriores.

Al hilo de esto último se propuso el concepto de *escenas acumulativas* (fig. 170, 1): «... la agrupación de figuras que no teniendo una unidad estilística, ni un mismo concepto técnico configurativo, evidencian una intencionalidad de incorporación a la actividad que se está significando, por parte de unas cuantas, o en ocasiones de una sola figura adicional» (Sebastián, 1988: 378). Así, la reutilización del abrigo con la incor-

poración de nuevas figuras a las composiciones ya existentes demuestra, a veces, un respeto por lo representado y el añadido de otras imágenes que complementa el discurso gráfico sin alterarlo, manteniendo el sentido de la escena incluso con el aporte de elementos nuevos (p. ej., a una escena de caza se le suma un arquero más); sin embargo, en otras ocasiones una obra antigua adquiere un valor y sentido distinto al agregar nuevos elementos (p. ej., un uro solitario en su época se puede convertir en una escena de caza tan sólo con la incorporación de varios arqueros a su alrededor).

En resumen, aparte de las escenas de caza, a nuestros ojos bastante claras, la gran mayoría de las demás escenas son problemáticas de interpretar, quizás por formar parte de las costumbres, actos y actividades bien cotidianas o especiales de las sociedades que produjeron las imágenes y cuyo significado cabal todavía no llegamos a dilucidar. No obstante, en nuestra exposición de los ejemplos de diferentes escenas, las enunciaremos con epígrafes convencionales, o atendiendo a los calificativos más usuales empleados en la bibliografía científica. Tenemos la sensación de haber cargado las tintas en las menos habituales, pero al margen de esto no está de más advertir otra vez que en la gran mayoría de ellas caben otras interpretaciones o las que se han dado pueden sufrir matizaciones.

Escenas cinegéticas

Sin ningún género de dudas, las escenas de caza son las más frecuentes en el arte rupestre que tratamos, tanto es así que casi todos los autores que han estudiado el tema están de acuerdo en afirmar que caracterizan la iconografía del Arte Levantino.

En general, las escenas cinegéticas están compuestas por animales (sobre todo cápridos y cérvidos) y arqueros, quienes otean, persiguen, acorralan, apuntan, acribillan... a los distintos cuadrúpedos (figs. 168, 4-5; 169; 170; 175, 2; 176, 1 y 4; 177, 2-3; 178, 2; 181; 182, 3; 183, 1; 184, 1-2; 185, 2-5; 186, 1; 187, 3).

Podríamos describir innumerables ejemplos de esta categoría de escenas extraídas de los múltiples abrigos que siembran el territorio ocupado por esta manifestación pictórica, pero consideramos más didáctico comentar los casos en base al número de individuos que interactúan, tal como lo hicieron Alonso y Grimal (1996).

De este modo, son sobradamente comunes las escenas de caza individual (fig. 169, 1-2), donde un único personaje armado se enfrenta a uno o varios cuadrúpedos, lo clásico es que el arquero esté pintado con la flecha preparada para ser disparada contra el espécimen faunístico; como ejemplos ilustrativos recorriendo parte del repertorio animal citaremos: arquero cazando un ciervo en Cueva de la Vieja (Albacete); sujeto frente a cápridos en Barranc de la Palla (Alicante), individuo dando muerte a jabalíes en Val del Charco del Agua Amarga (Teruel) y a équidos en Solana de las Covachas (Albacete).

Las partidas de caza en parejas (fig. 169, 3-5) también están presentes: dos arqueros se disponen de formas diversas para atrapar a los herbívoros. Por ejemplo, en Racó de Nando (Castellón) atacan a jabalíes y en el Torcal de las Bojadillas (Albacete) a uros; en Cova Remigia (Castellón) persiguen a una cabra y en La Saltadora (Castellón) acosan a una tríada de cérvidos.

Parece que no queda muy clara la existencia de grupos de caza integrados por tres arqueros, y, además, donde se contabilizan cuatro sujetos cabría la posibilidad de agruparlos en dos grupos de dos. El caso más emblemático de la escena con partici-

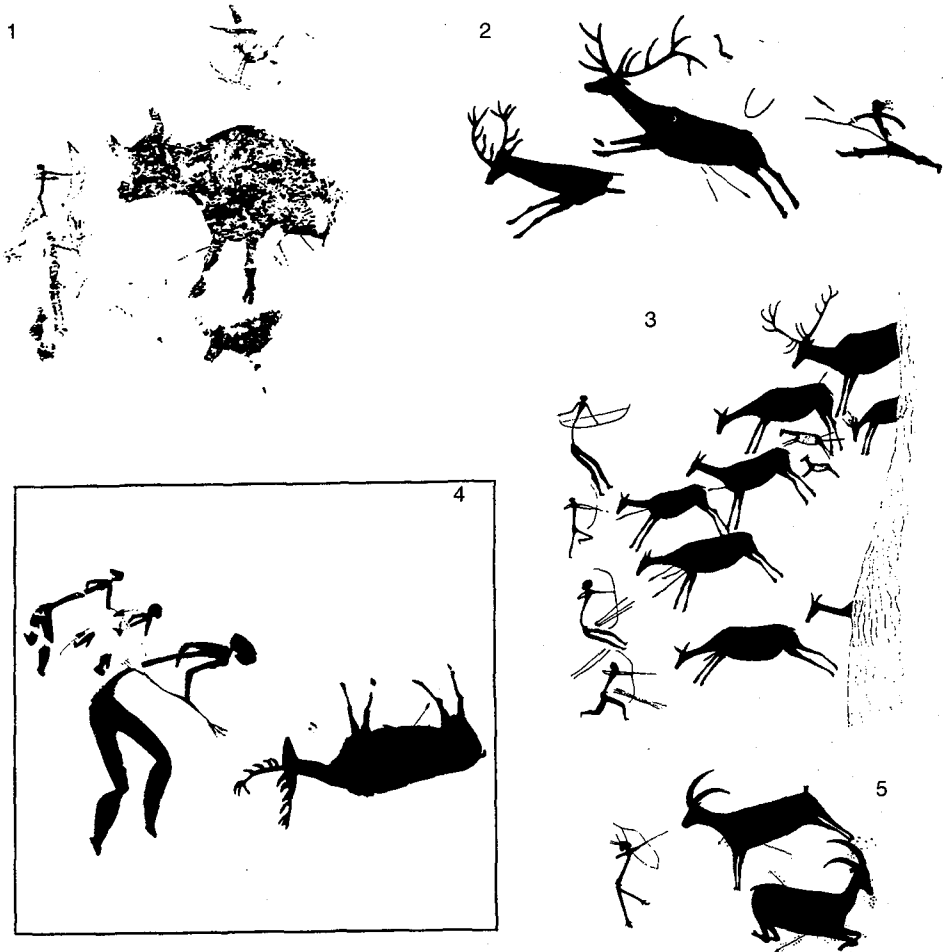


FIG. 170. *Arte Levantino. Escenas de caza: 1) Mas d'en Ramon. 2) Mas d'en Josep en Valltorta. 3) Cova de Cavalls. 4) Cova Remigia. 5) Barranc de Palla.*

pación de cuatro arqueros es el famoso panel de la Cova dels Cavalls (Castellón) (fig. 170, 3), en el que podemos ver en una columna a los arqueros en diversas posturas que actúan de barrera ante una manada completa de cérvidos (machos, hembras y cervatos), quienes corren hacia ellos llevando ya varias flechas clavadas en sus cuerpos.

Pero a la vez encontramos en el repertorio cinegético bastantes paneles donde intervienen un número considerable de individuos. En los enclaves castellanenses de Cingle de la Gasulla y en La Saltadora, alrededor de una decena de personajes acorralan a los cuadrúpedos. En varios sectores del Torcal de las Bojadillas (Albacete) contamos con unos veinte arqueros enfrentados a un ciervo que huye mirando hacia atrás, así como más de veinte pequeños arqueros dispuestos en orden o en formación semicircular que persiguen a un gran équido (p. ej., figs. 175, 2; 176, 1; 177, 2; 185, 2; 186, 1 y 3).

Escenas violentas entre humanos

Es factible recoger un conjunto de escenas compuestas por arqueros que dirigen sus armas no a los animales sino a otros arqueros o personajes humanos.

En este apartado habría la oportunidad de establecer dos tipos distintos en virtud a la actitud de ciertos individuos, es decir, podemos hablar de escenas con enfrentamientos entre grupos opuestos (las armas se orientan entre ellos) y otras donde algunos de los sujetos adoptan una posición menos activa y que parecen estar siendo ajusticiados por otros.

Las escenas nítidas de enfrentamientos entre dos colectivos de arqueros son muy escasas pero significativas. Molinos (1988) ha indagado sobre ellas, concluyendo que, por ejemplo, es normal que un saliente natural del soporte sirva para separar los dos grupos armados contendientes, actuando a modo de bastión o refugio; asimismo, determinadas diferencias en los tratamientos de los personajes ayudan a aislar sin demasiadas complicaciones a los grupos contrincantes y hasta se apreciaría la presencia de jerarquías militares en sujetos adornados más que el resto; también se pretenden despejar planteamientos estratégicos entre los bandos, como formaciones en zigzag, grupos de vanguardia auxiliados por otros en los flancos, etc.

Un ejemplo típico de las escenas bélicas es la composición de la Cova del Roure (Castellón) (fig. 171, 1), en la que aparecen siete arqueros preparados para disparar sus armas y enfrentaría a dos grupos beligerantes, el de la izquierda cuenta en sus filas con cuatro hombres y tres el de la derecha, los cuales apuntan a un personaje central del grupo «enemigo»; la verdad es que no hay nada que nos haga sospechar que, aparte de la interpretación bélica, no pudiéramos estar viendo una danza de guerreros, pues no disparan y aún no hay nadie herido, como podremos comprobar en otros paneles.

Algo parecido tenemos en el Barranc de Les Dogues (Castellón) (fig. 171, 3), si bien aquí el carácter de pugna puede quedar reflejado por los montones de flechas que como abastecimiento de munición poseen algunos individuos. Los oponentes alcanzan un contingente total de 27 individuos, aunque en bandos desiguales, puesto que el de la izquierda tan sólo afilia a una decena de arqueros mientras que el atacante de la derecha sobrepasa con creces la docena. Las diferencias de los colectivos están a la vez materializadas en las posturas más dinámicas que toman los de la derecha y en los tocados de plumas que ostentarían los de la izquierda. Como curiosidad, si nos fijamos en la zona inferior derecha de la figura 171, 3, quizás descubramos a un sujeto que herido en la pierna se retira prudentemente del combate.

En la «batalla» del abrigo de Molino de las Fuentes (Albacete) (fig. 171, 2) intervienen un número mayor de individuos, alrededor de 35 repartidos en dos grupos de 15 y 20 respectivamente. Los miembros del de la derecha disparan en una postura doblada, como si estuvieran en alto, y sin embargo los otros permanecen de pie; además, cuatro sujetos del grupo de la izquierda están parapetados tras un «muro» en la retaguardia, representado por una concreción de calcita (pliegue parietal) que a su vez fue pintada de rojo, lo cual lleva a pensar en la intención de integrar el relieve natural en la composición de forma manifiesta.

Por último, tenemos los paneles albacetenses de Torcal de las Bojadillas VI (fig. 171, 5) y del Abrigo Grande de Minateda (fig. 171, 4). El primero, en rigor, no sugiere un enfrentamiento evidente, pues nada más están los arqueros colocados con

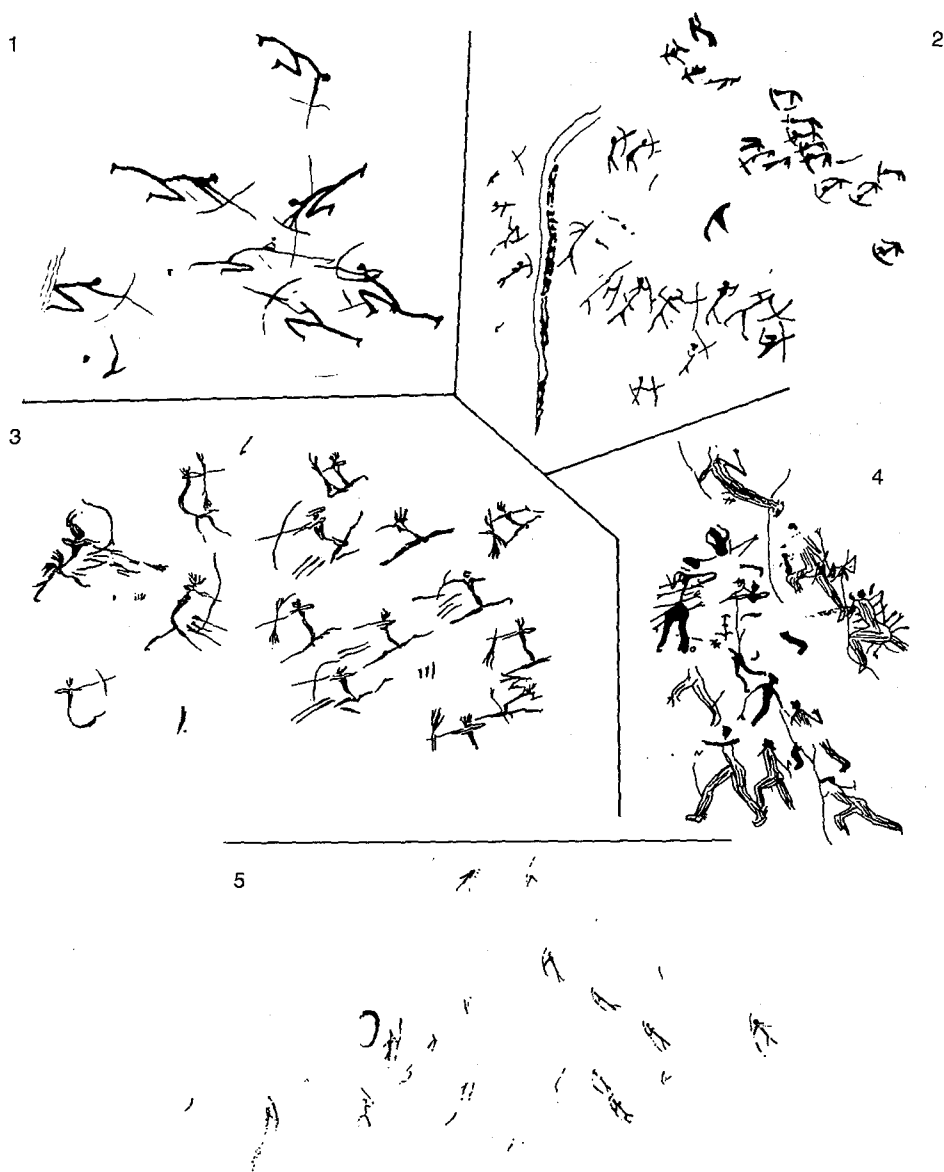


FIG. 171. *Arte Levantino. Escenas violentas entre humanos. 1) Roure. 2) Molino de las Fuentes. 3) Les Dogues. 4) Minateda. 5) Bojadillas VI.*

distintas orientaciones; pero por el contrario, en el segundo, la gran mayoría de los individuos surgen con flechas clavadas en sus cuerpos, con cierta ironía podríamos decir que en uno están a punto de comenzar el combate y el otro plasma el final de la masacre, además en Minateda los oponentes se distinguen entre sí al tener unos los cuerpos listados y los otros a tinta plana.



FIG. 172. *Arte Levantino. Escenas de ejecución. 1) Cueva de la Vieja. 2) Cova Remigia. 3) Los Trepadores. 4) Cova Remigia. 5) La Saltadora. Escena de vareo. 6) La Sarga. Personaje y haz de leña. 7) Sta. Maira. Escenas de escaladores. 8-10) Ahumado y Trepadores. 11) La Vieja. 12) Cingle de la Gasulla. 13) La Araña.*

Mención aparte merecen las posibles escenas de ejecuciones. En ellas contemplamos a un supuesto pelotón de arqueros que disparan, o acaban de hacerlo, sobre determinados personajes. En Cueva de la Vieja de Alpera (Albacete) (fig. 172, 1) un grupo de cuatro individuos con múltiples flechas hincadas están caídos, cayendo o sentados, y a ambos lados, dirigiendo sus armas hacia ellos, se disponen dos arqueros a la izquierda y cuatro a la derecha.

Tanto en Cova Remigia (Castellón) (fig. 172, 2) como en el Abrigo de los Trepadores (Teruel) (fig. 172, 3) observamos una composición muy similar: un grupo de siete y diez arqueros muy estilizados en fila levantan al unísono sus arcos por encima de la cabeza en actitud de júbilo o éxito, mientras que a sus pies hay lo que podría ser un individuo yacente con saetas clavadas. En la misma Cova Remigia contamos con otros ejemplos equiparables, siendo el más elocuente un personaje en horizontal, probablemente acéfalo y de cuyo cuerpo parten varias flechas (fig. 172, 4); algo parecido al caso anterior está figurado igualmente en la Cueva de Saltadora, captado justo en el momento de ser abatido y portando aún su propio arco (fig. 172, 5).

Escenas de tareas diversas

En el repertorio escénico del Levantino existen unas cuantas composiciones que fueron interpretadas como de laboreo, actividades cotidianas, agricultura y pastoreo, domesticación de animales o recolección. En general, en cada una de estas interpretaciones subyace el interés de dotar con un matiz crono-cultural a las figuras de los abrigos, puesto que, si hablamos de tareas agropecuarias, los autores de las obras rupestres estarían proyectando labores de una clara economía de producción y, por ende, serían asimilables al Neolítico, sin embargo, si sólo verificamos acciones de recolección, resulta plausible identificar a los pintores como cazadores-recolectores, o sea, epipaleolíticos. Adelantaremos que en casi todas las escenas que vamos a comentar es muy difícil asegurar categóricamente la actividad que están desempeñando los diferentes motivos y por esa razón la «escena» en sí ofrece un escaso valor cronológico.

De todo el acervo de composiciones encuadradas en este apartado, una de las más nítidas es la ya citada escena de *vareo* de La Sarga (Alicante). En uno de los abrigos de este conjunto de Alcoi representaron dos copas de árboles con sus respectivas ramas, en las que se apoya una vara que porta un personaje situado en un nivel inferior, los golpes propiciados a los vegetales provocan la caída de frutos que son figurados por medio de pequeñas puntuaciones dispersas por debajo de los árboles (fig. 172, 6).

Vinculado, en principio, con motivos vegetales, tenemos al grupo de escenas conocidas como *escaladores* o *recolección de miel*, junto a otra de Santa Maira (Alicante), en la que veríamos un sujeto relacionado tal vez con un haz de leña (fig. 172, 7). Ya hemos hecho alusión más arriba a los diseños vegetales o ramiformes por los que parecen trepar ciertos personajes de los abrigos Covacho Ahumado y Los Trepadores en Teruel (fig. 172, 8-10). En la Cueva de la Vieja de Alpera en Albacete asistimos a un caso semejante, donde otro individuo se adosa a un trazo vertical (¿tronco?) que surge de un gran manchón de color (¿copa de árbol?), y aunque el conjunto no es demasiado palpable no costaría mucho ver en él a un sujeto subiendo o bajando de un árbol (fig. 172, 11); por contra, en el sujeto de Cingle de la Gasulla (fig. 172, 12) no cabe vacilar respecto a la postura de escalador. Pero el ejemplo más notable y famoso de esta clase de «escenas de recolección», donde individuos ascienden/descienden por algo o se agarran a un elemento (cuerda, escala, tronco de árbol) para acceder a un punto superior, es el panel de la Cueva de la Araña (Valencia) (fig. 172, 13), en el cual un personaje con una bolsa en la mano y rodeado de probables insectos se aproxima a una oquedad natural interpretada como una colmena.

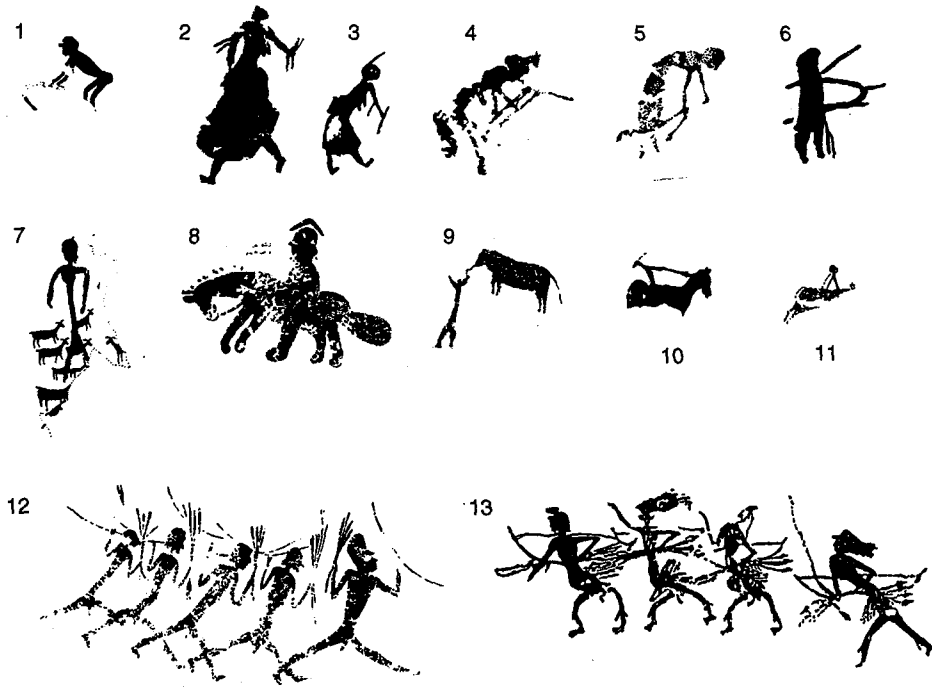


FIG. 173. *Arte Levantino*. Escenas agrícolas. 1) *Recolectores*. 2-3) *Abrigo del Ciervo*. 4) *Cova Remigia*. 5) *Bco. Pajarero*. 6) *C. Ventana*. Escenas de ganadería. 7) *Cañada de Marco*. 8) *Cingle de la Gasulla*. 9) *Selva Pascuala*. 10) *Trepadores*. 11) *Borriquitos*. Escenas de danza guerrera. 12) *Cingle de la Gasulla*. 13) *Voro*.

Por otro lado, hallamos un grupo de figuras humanas que, bien por la postura que adoptan o por el instrumento que sujetan, han sido catalogados como muestras de *labores agrícolas*, aunque reúnen en sí suficientes dudas como para otorgarles una interpretación exacta. Serían los casos de imágenes como las localizadas en *Abrigo de los Recolectores* (Teruel): tres diminutos sujetos doblan sus cuerpos en dirección al suelo, y otro de mayor tamaño, asimismo inclinado, parece que sostuvo algún objeto entre sus brazos extendidos (fig. 173, 1). En *Abrigo del Ciervo* (Valencia), *Remigia* (Castellón) y *Barranco del Pajarejo* (Teruel) (fig. 173, 2-5) varios personajes quizás femeninos con las espaldas dobladas hacia adelante llevan en sus manos un objeto alargado, que puede ser reconocido como un palo de cavar, laya, azada o incluso cualquier otro útil, hasta un instrumento musical si entendemos que las posturas forzadas reflejan las contorsiones de la danza más que las propias del trabajo en el campo. Lo mismo sucedería con los artefactos que acompañan a dos sujetos en *Cinto de la Ventana* (Valencia) y *Garroso* (Teruel) (figs. 173, 6 y 165, 3, arriba a la derecha).

Al hilo de las actividades de producción materializadas en los abrigos, traeremos a colación los testimonios que evocan la *domesticación* de animales. El ejemplo clásico de pastoreo levantino recae sobre un panel del enclave *Cañada de Marco* (Teruel) (fig. 173, 7), en el que hay un supuesto rebaño de cabras envolviendo a un gran personaje

humano de morfotipo esquematizante; básicamente, las críticas sobre esa interpretación parten del hecho de considerar el conjunto confeccionado en dos etapas distintas (las cabras en el Levantino y el hombre del Esquemático —cfr. *infra*—), o la escasa definición de la escena para confirmar la argumentación. Otro caso, aún menos claro, se cita en Cueva del Polvorín (Castellón): un personaje cercano a una cabra porta colgando al hombro un objeto que fue identificado como una honda y por consecuencia el individuo sería un pastor junto a un rebaño de cabras.

De otra parte están los motivos que plantean la doma del caballo y hasta su monta (fig. 173, 8-11); así, los jinetes aparecen en los abrigos de Los Borriquitos y Trepadores en Teruel (de mediocre conservación) y en el Cingle de la Gasulla (hoy considerado muy reciente y por tanto al margen del Arte Levantino). En el Abrigo de Selva Pascuala (Cuenca), el brazo levantado de una figura humana esquemática está unido a un équido más naturalista por medio de un trazo curvo (fig. 173, 9), haciéndonos atisbar una escena de caza con lazo, doma o paseo del caballo, etc.; pero de nuevo saltan las dudas respecto a la diferencias cronológicas impuestas por las dos formas de hacer las distintas figuras.

Escenas lúdicas, sociales o religiosas

Para terminar, incluiremos un nutrido número de escenas que han recibido interpretaciones de lo representado, siendo unas más inteligibles que otras, pero de las que resulta muy arriesgado concluir si obedecen realmente a actividades lúdicas y festivas, conmemorativas de algún hecho, narran sucesos, describen una situación o presentan un cariz religioso, y en consecuencia las calificaremos y agruparemos siguiendo los términos más usuales empleados por los investigadores.

Aparte de ciertas escenas de ejecución y de enfrentamiento entre humanos, que podrían en un momento dado evidenciar un carácter lúdico, social o ceremonial, en algunos sitios se pueden ver varios arqueros en fila que nos hablarían de posibles danzas de guerreros, desfiles o marcha, como en Remigia (cinco personajes con los arcos levantados caminan tras un sujeto con alto sombrero que va en cabeza de la formación) y en Abrigo del Voro (Valencia) (cuatro arqueros uno detrás de otro con las armas recogidas en las cinturas) (figs. 173, 12-13; 184, 4). En otros lugares, por el contrario, tenemos enormes agrupaciones de arqueros concentrados de manera casi hacinada, como los extraordinarios ejemplos de Torcal de las Bojadillas donde una nube de arqueros rellenan por completo el soporte (fig. 186, 3).

La presencia de escenas de danza parece plausible e interesante. El panel más llamativo se halla en el yacimiento de Los Grajos (Murcia), en el que un conjunto de bastantes mujeres alzan sus brazos en actitudes diversas, recordando a primera vista un grupo de bailarinas (fig. 174, 1). Las posturas de las figuras femeninas de Barranco de Pajarejo también poseen un acusado dinamismo en sus brazos, aunque menos expresivo que en el caso anterior (fig. 173, 5).

Continuando con las agrupaciones de mujeres, el conjunto de La Roca dels Moros de Cogul (Lérida) (fig. 174, 2), a pesar del exacerbado estatismo de sus personajes, se manifiesta emblemático. Así es, el lienzo contabiliza un total de 10 figuras femeninas asociadas entre sí en parejas de dos, sobre el segundo dúo de la izquierda se insertó un único sujeto pero con cuatro piernas, que, en opinión de Alonso y Grimal (1993), fue una solución plástica determinada por el espacio disponible para figurar



FIG. 174. *Arte Levantino.* 1) *Los Grajos.* 2) *Cogul.* 3) *Gavidia.* 4) *Sorellets.* 5) *La Vieja.* 6) *Risca.* 7) *Polvorín.* 8) *Minateda.* 9) *Cingle de la Gasulla.* 10) *Engarbo.*

dos mujeres en una. El conjunto ha soportado muchos intentos de contestar a la reiterada pregunta de ¿qué están haciendo esos personajes? Una de las respuestas más sugerentes fue ofrecida desde los primeros tiempos de su descubrimiento y afirmaba que todo aquello era un danza fálica, pues entre las siluetas femeninas y ocupando la zona central situaron a un hombre desarmado pero con un ostentoso falo (cfr. Jordá, 1974); hoy, al margen de juzgar el panel como uno de los ejemplos más sobresalientes de escenas acumulativas («completada» sucesivamente en un lapso de tiempo con el añadido de parejas femeninas), el cariz sexual no ha quedado descartado, tan sólo matizado el aspecto coreográfico en razón a la posición inmóvil de las extremidades.

En su momento, comentamos la escasa disponibilidad de las mujeres levantinas para componer escenas o mejor transmitirnos sus actividades. Sabemos que, aparte de sus falta de expresión, ellas suelen ir en parejas y en contadísimas ocasiones en grupo de tres; pues bien, precisamente utilizaremos uno de estos tríos para introducir

otro probable ejemplo de escenificación. Nos referimos a los ejemplares del Abrigo de Gavidia o del Lucio (Valencia) con tres mujeres enlazadas de morfotipos análogos, siendo ligeramente más pequeña la del centro que a su vez es llevada de los brazos por sus compañeras más altas (fig. 174, 3); todo esto nos hace interrogarnos sobre si estamos ante un acto o ceremonia comparable con la presentación en sociedad de una adolescente; en definitiva, un rito de iniciación como los documentados en cualquier sociedad. Para apoyar la idea se pueden señalar muchos casos de esas composiciones en parejas femeninas, ya que es muy común que una de las dos sea de menor tamaño, a veces con dimensiones casi inapreciables (p. ej., Cueva de la Vieja, Cogul y Ciervo —figs. 167, 2; 173, 2-3; 174, 5;) pero en otras tan contundentes como las de Cova del Polvorí (Castellón) (fig. 174, 7), La Risca-I (Murcia) (fig. 174, 6) y Minateda (Albacete) (fig. 174, 8).

Yendo más allá, siempre se está tentado en dejarse llevar por lo anterior y plantear la hipótesis de que buena parte del Arte Levantino responde a la plasmación rupestre de los roles sociales de los jóvenes de distintos géneros, desarrollados en lugares apartados y simbólicos, como son los parajes donde están ubicados los abrigos, es decir, esas «ceremonias de presentación» serían para las mujeres lo que la caza para los hombres.

Por otro lado, Jordá quiso rastrear el carácter religioso o mítico en algunas figuras que incorporan en un cuerpo humano la cabeza de un animal, en concreto de bovino (Cingle de la Gasulla) (fig. 174, 9), pero quitando este ejemplo asimismo cabe la posibilidad de estar ante personajes singulares con sofisticados tocados distintivos de su estatus, como los arqueros con el arma levantada y espectacular plumaje en la cabeza de la Cueva de la Vieja (fig. 165, 3, abajo a la izquierda). De igual modo, en el yacimiento alicantino de Sorellets, el tamaño de las figuras hace pensar en una especie de ofrecimiento de un/a niño/a a una «diosa» (fig. 174, 4). Otra escena de «ofrecimiento» más clara está representada en Cueva de Engarbo-II (Jaén): un personaje de pie ofrece un objeto a otro que lo recibe con una pierna de rodilla en el suelo (fig. 174, 10). Con todo, el sentido ceremonial, mítico o simbólico permanece patentizado en algunos de los aspectos escénicos del Arte Levantino.

3.4. DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA

No existe publicado aún un catálogo exhaustivo que reúna todo el corpus de los abrigos de Arte Levantino; además, todavía quedan bastantes áreas con probabilidad de mantener este tipo de manifestaciones rupestres que no han sido prospectadas; con todo, las cuantificaciones que a continuación damos serán aproximativas.

Los cerca de trescientos sitios reconocidos adquieren una desigual distribución espacial, con zonas de máximas concentraciones muy localizadas y otras apenas con unos pocos abrigos pintados (fig. 162), aunque siempre esas focalizaciones de numerosos yacimientos en determinadas zonas resultan muy sospechosas, pues no se sabe con seguridad si obedecen a auténticos patrones espaciales de ocupación simbólica del territorio o bien responden a las comarcas en las que se ha invertido más tiempo y esfuerzos por parte de los distintos investigadores.

Tampoco los autores se ponen de acuerdo en cuanto a la compartimentación de la geografía abarcada por el Levantino. Rubio (1995) distingue dos áreas fundamen-

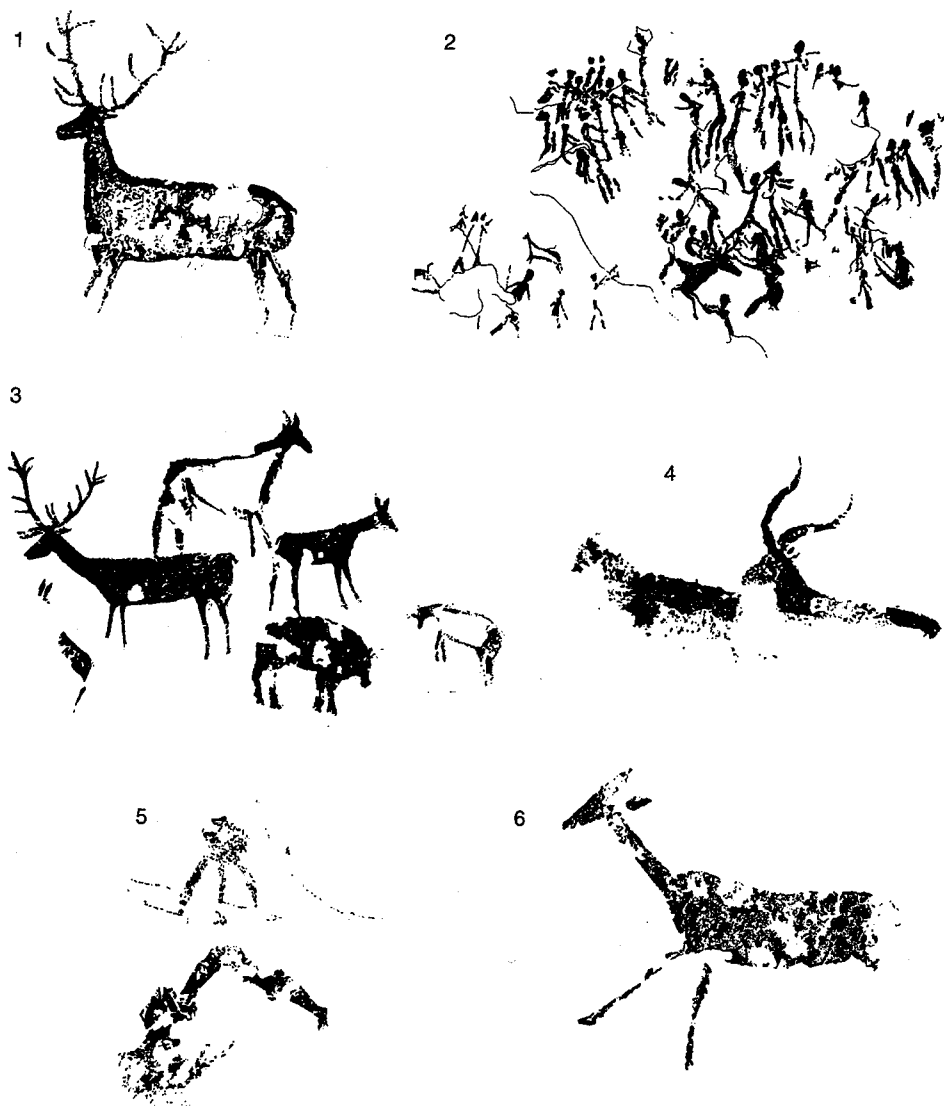


FIG. 175. *Arte Levantino*. 1) *Chimiachas*. 2) *Muriecho*. 3) *Detalle de Cogul*. 4) *Alfés*. 5) *Perdigó*. 6) *Escoda*.

tales separadas por el río Júcar, la septentrional y la meridional, donde aprecia una dispersión diferente en el número de individuos y especies. No obstante, otros autores establecen tres regiones levantinas hasta con distinciones temáticas: septentrional, central y meridional.

En nuestro recorrido por los entornos con abrigos pintados del estilo artístico que tratamos sólo haremos alusión a los grandes conjuntos o yacimientos puntuales significativos, con el propósito de proporcionar un panorama general de las zonas y

los enclaves más destacados, huiéremos, pues, de intentar exponer de manera rigurosa la totalidad del repertorio iconográfico catalogado como perteneciente a este tipo de pinturas rupestres.

Asimismo, hemos optado por una exposición siguiendo, en la medida de las posibilidades, el gradiente latitudinal en un sentido Norte-Sur, en vez de citar y comentar sucintamente los yacimientos y sus peculiaridades en función de los límites administrativos actuales, es decir, por comunidades autónomas o provincias. Lo ideal hubiera sido, y así queríamos, compartimentar las zonas por comarcas naturales, pero menos en unas pocas esto era demasiado complicado y creímos que podría confundir más al lector.

Por el momento, los enclaves con Arte Levantino más septentrionales se encuentran en la provincia de Huesca, en las elevaciones montañosas del Prepirineo, tan al interior que nunca se pensó que hubieran abrigos levantinos en ese lugar y sin embargo ofrecen un clasicismo extremo tanto en las formas como en los contenidos. De esta área sobresale el núcleo definido por el río Vero (Baldellou, 1991); en el término municipal de Colungo están ubicados los yacimientos Arpán y Regacéns, el primero conserva una composición de arquero y cérvidos, y el segundo una escena con cápridos; un extraordinario ciervo aparece en el Abrigo de Chimiachas (Alquézar) (fig. 175, 1) y en el de Muriecho (Lecina) (fig. 175, 2), entre otros motivos, un panel con 37 figuras humanas que rodean a un cérvido. Por último, las pinturas de Labarta (Adhuesca) parecían ratificar las superposiciones entre un horizonte Lineal-geométrico con diseños en zigzag y cuadrúpedos naturalistas levantinos encima, pero según tenemos entendido el estado de preservación de los pigmentos plantea dudas a este respecto.

A excepción de Tarragona, Cataluña no es muy prolija en yacimientos, aunque por contra posee en Lérida una de las estaciones rupestres más paradigmáticas de Arte Levantino, como es la Roca dels Moros en Cogul (figs. 174, 2; 175, 3). De este conjunto sin par recordaremos el grupo de 10 mujeres y un personaje masculino en el centro conocido como la «danza fálica», pero también hay un nutrido repertorio animalístico (bovinos, cápridos, cérvidos y suidos) y una escena donde un arquero da caza a un jabalí. La vigencia de los lienzos de Cogul como lugar emblemático a lo largo del tiempo queda atestiguada no sólo por la reutilización del mismo soporte por parte de los/as pintores/as del Arte Esquemático (cfr. *infra*), sino por sus inscripciones de época ibérica y hasta romana. Como decimos, en Lérida, aparte del yacimiento citado, contamos con tres sitios más: Cova de Alfés (fig. 175, 4) en el municipio epónimo, Balma dels Punts en L'Albi y Cova dels Vilasos en Os de Balaguer (fig. 176, 3), en este último conviven numerosas figuras esquemáticas con otras levantinas.

Bajando en latitud, tenemos que hacer referencia a los únicos enclaves descubiertos en la actualidad tanto en Zaragoza como en Barcelona. El yacimiento catalán está localizado en el término de Santa Maria de Miralles y es designado con el nombre de Roca Roja; por su lado, el abrigo aragonés se abre en Caspe y recibe el sustantivo de Abrigo del Plano de Pulido, cuya composición la domina un ciervo en el centro.

Ya en la provincia de Tarragona comenzamos a comprobar cómo van aumentando las cuantías de emplazamientos, repartidos por todo el territorio provincial, pero con una mayor concentración en el sector más meridional cerca de la desembocadura del Ebro. En el municipio de Tivissa hay varios sitios: en la Cova del Cingle se



FIG. 176. *Arte Levantino.* 1) *Serra de la Pietat, Ermites.* 2) *Calapatá.* 3) *Vilasos.* 4) *Los Chaparros.* 5) *Tia Mona.*

documenta el arquero más grande de toda Cataluña, pues ronda los 40 cm de altura, y en Cova del Ramat contemplamos un total de 10 cápridos entre diseños más naturalistas y otros menos agraciados. Asimismo, en el término de Vandellòs tenemos: Racó d'en Perdigó (fig. 175, 5) y Cova de l'Escoda (fig. 175, 6) (Alonso y Grimal, 1989), en la última destaca una esbelta cierva y en la primera varios arqueros dinámicos. De la localidad de Montblanc merece ser mencionado el abrigo Mas d'en Ramon,

con la escena de un gran bovino que está siendo rodeado por arqueros disparando, aunque la técnica y los distintos formatos hacen suponer que se trata de una composición acumulativa (fig. 170, 1). Pero el núcleo de mayor importancia cualitativa está centrado en Ulldecona, en concreto en los abrigos de Serra de la Pietat, en los que se llevan contabilizadas más de 300 figuras, siendo el más espectacular el Abrigo I d'Ermites que contiene escenas de caza participando alrededor de 100 figuras entre arqueros y animales (sobre todo cérvidos, con machos, hembras y crías) (fig. 176, 1).

En la provincia de Teruel el número de yacimientos va a alcanzar cifras considerables, con cantidades que giran en torno al medio centenar. Podemos establecer dos áreas privilegiadas: el sector del Maestrazgo que entronca con Castellón y el núcleo del suroeste enfocado en Albarracín.

Algunos de los yacimientos de ese sector norte de la provincia turolense ya han sido reseñados en páginas anteriores, más que nada porque atesoran escenas que se salen de la cotidianidad, que, como sabemos, coinciden con las de arqueros cazando. Así, hagamos memoria del panel con antropomorfo y «rebaño» de cabras de Cañada de Marco (Alcaine) (fig. 173, 7).

El término de Alacón (Beltrán y Royo, 1998) también es un núcleo importante, despuntando los abrigos que discurren por el Barranco del Mortero. De las 54 figuras del Covacho Ahumado (fig. 172) sobresalen, al margen de los omnipresentes arqueros tras la persecución de herbívoros, las estilizaciones de vegetales asociadas a personajes humanos e incluso a un probable cánido y quizás un sujeto a caballo. El Abrigo de los Trepadores (45 motivos) es famoso por su temática poco normal en el corpus de Arte Levantino, y sin embargo muy parecida a la del yacimiento nombrado con anterioridad; así es, el topónimo del abrigo alude a las espléndidas escenas de personajes trepando por varios vástagos vegetales, pero igualmente vemos un «jinete» y una serie de arqueros que levantan los arcos triunfantes tras haber asaetado a un personaje que yace tendido a sus pies (figs. 172 y 173). Por último, en el Abrigo de los Recolectores encontramos unas figuras humanas con el espinazo doblado que dan nombre a la estación (fig. 173, 1). De esta zona, debemos referir al menos la existencia de los abrigos Tía Mona (fig. 176, 5) y Garroso (fig. 165, 3, arriba a la derecha), con clásicas figuras de arqueros.

El municipio de Cretas ostenta el mérito de ser el primero en incorporarse a la ingente relación de lugares con Arte Levantino, pues en él fueron descubiertas en 1903 las primeras manifestaciones de este tipo de arte rupestre, en particular, el panel de Roca dels Moros en el Barranco de Calapatá (fig. 176, 2).

De Albalate del Arzobispo resaltamos el conjunto de Los Chaparros, donde se contabilizan más de 60 motivos distintos entre hombres y mujeres (algunas de ellas al parecer mostrando una clara preñez), ciervos, cabras y caballos. Nos detendremos en una escena de dos arqueros, disparando sobre lo que podría ser un jabalí, que se halla superpuesta a unos diseños angulares y tal vez zigzag (fig. 176, 4), que vienen a engrosar el acervo de palimpsestos en los que subyacen trazos geométricos.

En Obón están los abrigos de Hocino de Chornas y El Cerraó. El primero sólo tiene figuras humanas masculinas armadas, una con rasgos faciales que evocan un aspecto negroide. No obstante, el segundo es más interesante, guarda cerca de 30 figuras todas humanas repartidas entre prototipos naturalistas y otros filiformes, con una superposición entre ellos; llaman la atención un clásico arquero «volante» y unos siete arqueros dispuestos en un arco de círculo como disparando al centro, pudiendo esa

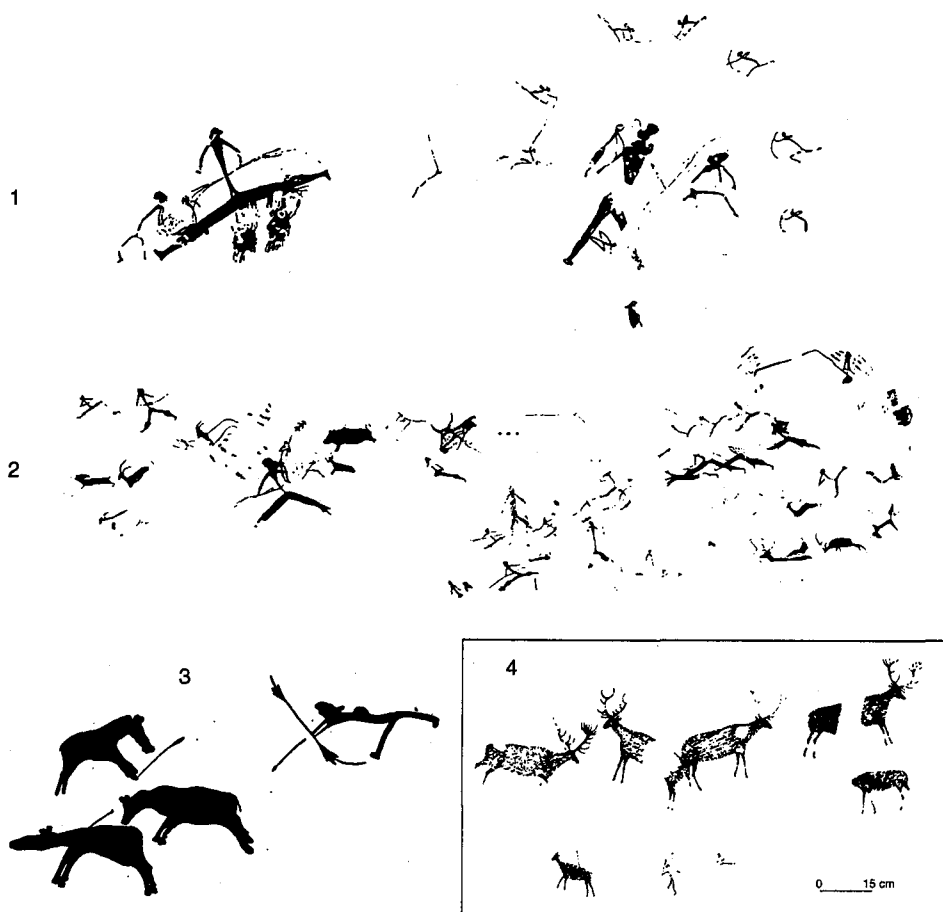


FIG. 177. *Arte Levantino.* 1) *El Cerrao de Obón.* 2) *Charco del Agua Amarga.* 3) *Racó de Nando.* 4) *La Saltadora.*

escena formar parte de la categoría de composiciones bélicas o de danza guerrera (fig. 177, 1).

Entre Ladruñañ y Santolea contamos con varios abrigos, como los del Torico (con un uro de más de medio metro), Arquero (arquero estático con arco triple y haz de flechas —fig. 165, 3, arriba a la izquierda—) y Vacada (con unas 70 figuras entre arqueros y animales, con mención especial al repintado de unos uros).

Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz) (fig. 177, 2) es otro de los grandes frisos —casi 7×2 metros— del Arte Levantino, con alrededor de 80 figuras, bastantes superposiciones entre motivos del mismo estilo y conformando distintas escenas: tres acosos y caza de cabras, persecución de jabalí herido, 15 arqueros en grupo colocados en diagonal descendente corriendo con las piernas en ángulo obtuso y con musculatura modelada, mujer de grandes proporciones —medio metro— y aislados en el margen derecho, un gran ciervo de 80 cm infrapuesto a otros motivos de menor

tamaño, arquero filiforme superpuesto a gran toro, cierva contorneada, etc. Como curiosidad, en las escenas de caza los arqueros no disparan, ya lo han hecho, están todos en el momento de cobrar las presas.

Siguiendo nuestro descenso latitudinal, le toca el turno a la única estación catalogada por ahora en la provincia de Guadalajara (Abrigo del Llano en el municipio de Rillo de Gallo, cerca de Molina de Aragón), que junto con las de Jaén constituyen las localizaciones de Arte Levantino más interiores u occidentales.

A continuación tendríamos que tratar los yacimientos de Castellón. Ésta es una de esas zonas afortunadas por la calidad y cantidad de abrigos pintados, cuyos cálculos suman varias decenas de estaciones. Muchos de los ejemplos que hemos utilizado para ilustrar y comentar las peculiaridades temáticas y escénicas del Arte Levantino provienen de esta provincia, valgan los casos emblemáticos del término de Ares del Maestrat como son Cova Remigia, Cingle de la Gasulla y Dogues, sin olvidar Cova del Roure en Morella (cfr. *supra*) (figs. 168, 2 y 4; 169, 6; 170, 4; 171, 1 y 3; 172, 3-4 y 12; 173, 12; 174, 9), pero asimismo conviene citar las escenas de caza y seguimiento de los enclaves de Polvorín (Pobla de Benifassà) y Racó de Nandó (Benassal) (fig. 177, 3).

De Castellón, igualmente, es necesario señalar el complejo pictórico rupestre del Barranco de la Valltorta. Aquí se han descrito unas 17 estaciones distribuidas entre los términos de Tfrig, Albocàsser y Coves de Vinromà. En Cingle de l'Ermita, aparte de las típicas escenas de caza, extraemos un grupo de personajes representados de manera que parece una danza ritual. Por su parte, Coves del Civil es famosa por su acumulación de arqueros (fig. 178, 1), pero también dispone de personajes armados persiguiendo a animales (ciervo y jabalí). En Cova dels Tolls Alts apreciamos la persecución por parte de varios arqueros de una cabra herida a través de una pista de pisadas o rastro de sangre. Unos de los grupos de abrigos más sensacionales de Valltorta es sin duda Cova dels Cavalls y su magnífica escena de caza de una manada de cérvidos (fig. 170, 3), aunque otros paneles de similar carácter venatorio no desmerecen de ese en nada (p. ej., fig. 178, 2), así como las composiciones cinegéticas de Cingle de Mas d'en Josep (fig. 170, 2). De La Saltadora conocemos el sujeto asaeteado (fig. 172, 5), sin embargo, este conjunto de abrigos es el de mayor importancia de todo el complejo de Valltorta, puesto que sus más de 250 figuras expresan un sinnúmero de composiciones en un registro de lo más clásico del Arte Levantino, en el que se combinan uros, cabras y ciervos junto a distintos tipos de arqueros en actitudes dispares; uno de ellos ha sido reproducido en muchísimas ocasiones, quizás por su estado de conservación y por adoptar una postura como de danza: los brazos hacia atrás sujetando su arma y las piernas flexionadas (fig. 177, 4). No quisiéramos abandonar Valltorta sin dejar constancia de un par de personajes poco comunes pintados en Covetes del Puntal, uno es la así llamada Venus de la Valltorta (mujer sedente con los brazos sobre la cabeza) (fig. 167, 2 abajo a la izquierda) y el otro un sujeto boca abajo en posición fetal (fig. 178, 3).

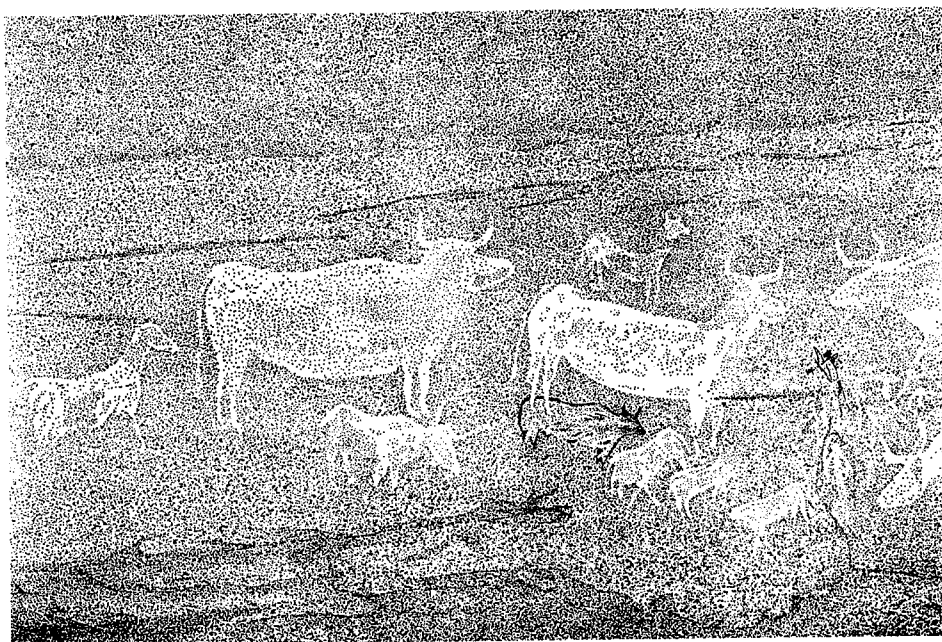
La riqueza cuantitativa y cualitativa del sector meridional de la provincia de Teruel, en concreto el complejo en torno a Albarracín (Piñón, 1982) (figs. 179-180), tampoco tiene que envidiar en absoluto a ninguna otra comarca. El medio centenar de covachos conforman un núcleo muy homogéneo con especificidades estilísticas singulares, en función a la temática de grandes figuras de bovinos y el uso intensivo del color blanco, característico y exclusivo de este núcleo. En un repaso rápido de sus contenidos tenemos que empezar con el Abrigo de los Toros del Prado del Navazo,



FIG. 178. *Arte Levantino. 1) Civil. 2) Cavalls. 3) Puntal.*

con una veintena de imágenes donde destacan esos bovinos blancos de gran formato, algunos de los cuales sufrieron repintados y la superposición de otro gran uro en tono negruzco (fig. 179, 1). En Cocinilla del Obispo sólo hallamos un conjunto de grandes bovinos blancos y más superposiciones de figuras negras, así como el inusitado perfilado en grabado muy fino de varios prototipos de animales; las interacciones de técnicas y motivos permitieron deducir la secuencia figurativa que en síntesis sería, de más antigua a más reciente: uros blancos perfilados de grabados, bovino negro y caballo confeccionado con una técnica poco corriente y extraña, consistente en el contorneado del zoomorfo a base de dos cortos trazos negros (fig. 179, 2).

Ya tuvimos ocasión en su momento (cfr. *supra*) de comentar el elemento vegetal que preside el centro del panel del Abrigo de Doña Clotilde, ahora diremos que sus figuras no son muy típicas y han sido clasificadas como seminaturalistas o incluso directamente esquemáticas; no obstante, hay obras sumamente esquematizadas que portan arcos y otras más naturalistas relacionadas con probables équidos (fig. 180, 1-2).



1

2



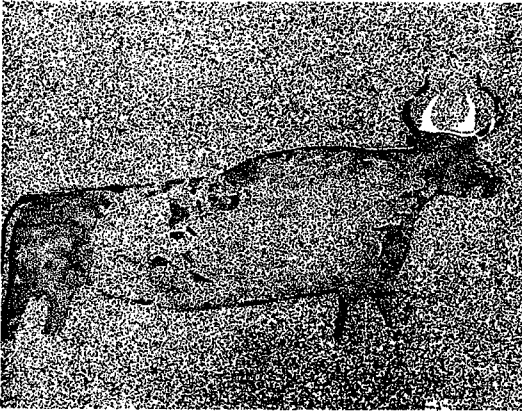
FIG. 179. *Arte Levantino. 1) Detalle de Prado del Navazo. 2) Detalle de Cocinilla del Obispo.*



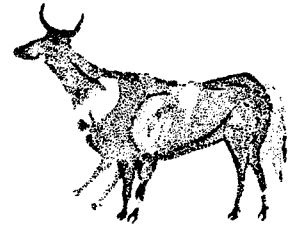
1



2



3



4

FIG. 180. *Arte Levantino.* 1) *Doña Clotilde.* 2) *Detalle del elemento vegetal de Doña Clotilde.* 3) *Piezarrodilla.* 4) *Superposición en Barranco de Las Olivanas.*

Para concluir con el núcleo de Albarracín, terminaremos con un par de estaciones más que encierran ciertas peculiaridades. En el Abrigo de Ceja de Piezarrodilla existen varias superposiciones y repintados (fig. 180, 3) que revelan la utilización del propio espacio durante un lapso de tiempo y la revalorización del mismo tema (bovino), veamos la secuencia gráfica: primero se pintó un gran uro blanco cuyas cuernas se pueden vislumbrar a tenor de un trazado de media luna, después, sobre él, pusieron otro uro con cuernos en forma de lira y contorno grabado, para finalizar con el repintado en color negro siguiendo los perfiles anteriores pero modificando la longitud del cuerpo y de nuevo las cuernas que son sinuosas. La reutilización del abrigo en diferentes fases, con multitud de superposiciones, también queda atestiguada en Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas (fig. 180, 4), donde pintaron unos 40 motivos con abundancia de bovinos y cérvidos junto con 17 arqueros.

Vinculado en cierto modo con el núcleo de Albarracín tenemos varias estaciones de la provincia de Cuenca. Los abrigos del municipio de Villar del Humo (Selva Pascuala, Marmalo y Peña del Escrito) contienen figuras levantinas clásicas y otras que desentonan; pero el gran abrigo de la provincia desde una óptica numérica es Hoz de Vicente en Minglanilla (alrededor de cien motivos entre dibujos levantinos y esquemáticos).

Retornando al País Valenciano, llegamos ahora a Valencia donde hay catalogadas unas decenas de estaciones rupestres, cuyas máximas concentraciones pivotan sobre los municipios de Dos Aguas y Bicorp, entre otros lugares dispersos por el resto de la provincia (Ayora, Quesa, Millars, etc.).

De Bicorp recordaremos el trío de figuras femeninas de Gavidia (fig. 174, 3) y de La Araña la escena de recogida de miel (fig. 172, 13), pero a la vez posee escenas de caza de cápridos y cérvidos así como superposiciones sobre elementos más antiguos de modelos zigzagueantes (fig. 181, 1), los cuales están asimismo presentes en el Abric de la Balsa de Calicanto. Las imágenes de Dos Aguas (abrigos El Ciervo, Cinto de la Ventana, Pareja, Cinto de las Letras, etc.) despliegan un extraordinario clasicismo levantino, con bastantes arqueros bien perfilados y colmados de detalles tanto anatómicos como de adornos personales, junto con la novedad de mujeres con «palos excavadores» en sus manos (fig. 173, 2-3 y 6).

Con la provincia de Albacete resulta necesario establecer la diferenciación, igual como hicimos con Teruel, de sus sectores septentrional (límite oriental de la provincia) y meridional. En el primero sobresale la localidad de Alpera y en ella la Cueva de la Vieja (Alonso y Grimal, 1999) (figs. 169, 2, 4-5; 172, 11; 174, 5), uno de los primeros conjuntos de Arte Levantino reconocidos a principio de siglo y considerado como de los más clásicos. Conserva cerca de 200 figuras a lo largo de un único friso con superposiciones y reutilizaciones del espacio por el mismo estilo levantino, así como otros añadidos posteriores de morfología esquemática. La iconografía nos muestra varias escenas muy típicas de caza de ciervos, conjuntamente con otras donde podemos comprobar un posible ajusticiamiento de varios personajes humanos, un sujeto trepando, dos hombres en «actitud de arrogancia» tocados con amplios plumajes y levantando sus armas, y una de las parejas femeninas más famosas; asimismo, llama la atención el repintado de unas desarrolladas astas de ciervos sobre las cuernas de unos cuantos bovinos (fig. 181, 2).

Casi en el mismo paralelo que el abrigo anterior encontramos la colección con alrededor de 40 abrigos pintados de las sierras del norte de la provincia de Alicante (Hernández Pérez *et al.*, 1988, 1998), otra de las zonas hoy en día ya tradicionales y cuyos yacimientos han sido citados en páginas precedentes (cfr. *supra*). Comencemos la recapitulación con el reiterado complejo de La Sarga (Alcoi), con sus nítidas superposiciones de ciervos levantinos sobre figuras del horizonte Macroesquemático (fig. 158, 1) y su singular escena de vareo (fig. 172, 6). También hemos hecho alusión al Abrigo VI Santa Maira del Barranc de Famorca (Castell de Castells), por su especial motivo vegetal (fig. 182, 1) y peculiares escenas entre antropomorfos (fig. 172, 7), pero cuenta igualmente con importantes escenas de caza de cápridos y de un gran ciervo que se halla patas arriba. Del abrigo número II de Racó de Sorelles, sito en el mismo municipio, entresacamos la composición con figuras femeninas (fig. 174, 4). En Vall d'Ebo tenemos el espléndido Abric de les Torrudanes, en el que contemplamos varias escenas entre arqueros y cabras, algunas abatidas o con las extremidades flexionadas, y una clara superposición de motivos esquemáticos sobre levantinos (fig. 182, 3). Recordaremos los arqueros, ave y personaje femenino de Benirrama (Vall de Gallinera) (figs. 167, 2 y 182, 2), y los motivos de Barranc de la Palla (Tormos): superposición de cuadrúpedo levantino sobre zigzags, escena de cánidos atacando a ciervo y los arqueros que acosan y persiguen cabras a través del rastro dejado por ellas (fig. 183, 2). Este último tipo de composición alcanza su máxima expresión en Abric II



FIG. 181. *Arte Levantino. 1) Detalle de la Araña. 2) Detalle de La Vieja.*

del Barranc del Sord (fig. 168, 3). Asimismo, son notables los paneles de Conjunto VI del Barranc de l'Infern (Vall de Laguart) (fig. 183, 1) y Cova del Mansano (Xaló), donde coinciden varios arqueros disparando doblados hacia adelante, como si estuvieran colocados en un nivel superior, aunque en el primer abrigo apuntan a una cabra y en el segundo parece que lo hacen a otros arqueros (fig. 182, 4).

Por su parte, la Comunidad de Murcia aglutina en su territorio a más de un par de decenas de yacimientos, repartidos por su mitad noroeste en los municipios de Yecla y Jumilla, pero sobre todo en las sierras que limitan con el albaceteño núcleo de Nerpio y concentrados en los alrededores de la localidad de Moratalla. En el sector norte debemos detenernos en el Abrigo de Cantos de la Visera (Yecla), y de Jumilla mencionar el Abrigo de Buen Aire. Más al sur surge la escena de figuras femeninas en actitud de danza del Abrigo de Los Grajos (Cieza) (fig. 174, 1), y en el municipio de Mula el Abrigo del Milano con una pareja de ciervos de distinto sexo y un par de personajes asociados a ellos. De todos los nombrados, el yacimiento de mayor empaque es Cantos de la Visera, donde también se han verificado las superposiciones de elementos levantinos sobre diseños geométricos (fig. 183, 3) (cfr. *supra*).

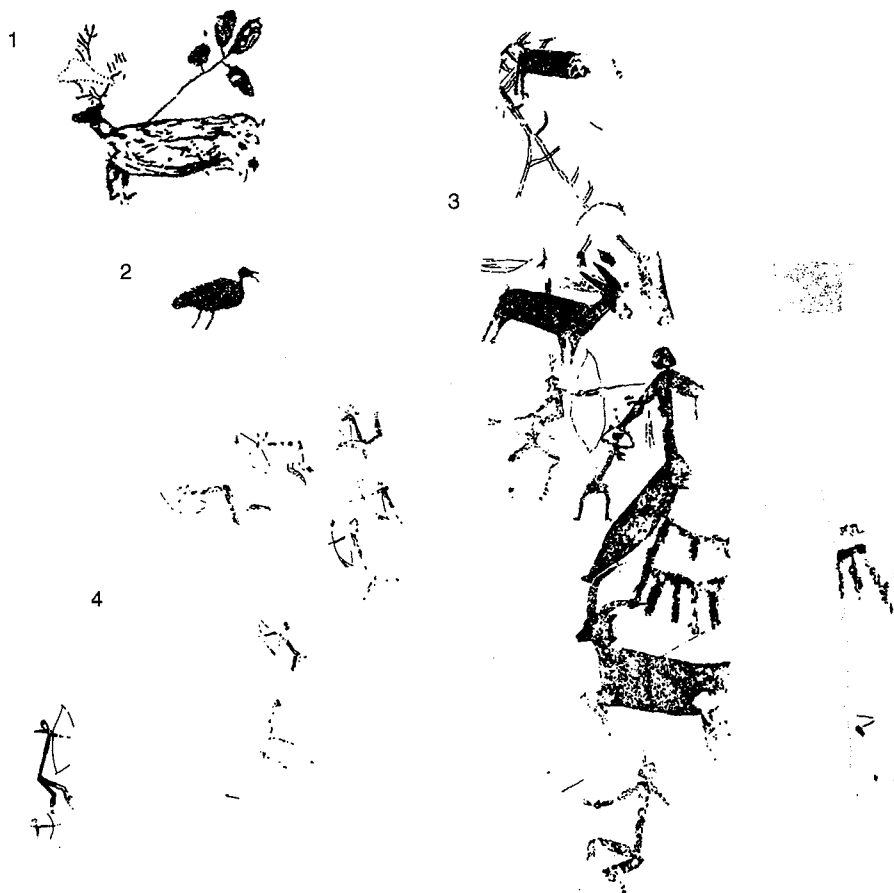


FIG. 182. *Arte Levantino.* 1) *Santa Maira.* 2) *Benirrama.* 3) *Torrudanes.* 4) *Mansano.*

Pero, como dijimos, la zona en torno a Moratalla consigue la mayor riqueza en pinturas rupestres. En Cañaica del Calar vemos varias superposiciones entre los mismos motivos levantinos (fig. 184, 2), lo cual vuelve a evidenciar la reutilización del soporte en el tiempo, admite unas 40 figuras entre las que se distinguen algunas adscritas al horizonte Esquemático, y entre los temas principales pintaron ciervos y arqueros. El registro gráfico de Fuente del Sabuco (fig. 184, 1) se manifiesta igualmente considerable, contabilizándose una cifra próxima al centenar de imágenes, entre diferentes personajes y herbívoros de morfotipos diversos. Del elenco de La Risca escogeremos la pareja de mujeres de tamaño dispar, llegando la más grande a dimensiones que sobrepasa el medio metro (fig. 174, 6).

El área anterior enlaza con el sector meridional de la actual provincia de Albacete, quien entre los términos de Nerpio, Letur y Hellín distribuye una de las concentraciones de estaciones rupestres más numerosas que poseemos en nuestros días, quizás como consecuencia de haberse llevado a cabo allí un exhaustivo examen de su territorio



FIG. 183. *Arte Levantino. 1) Barranc de l'Infern. 2) Barranc de la Palla. 3) Cantos de la Visera.*

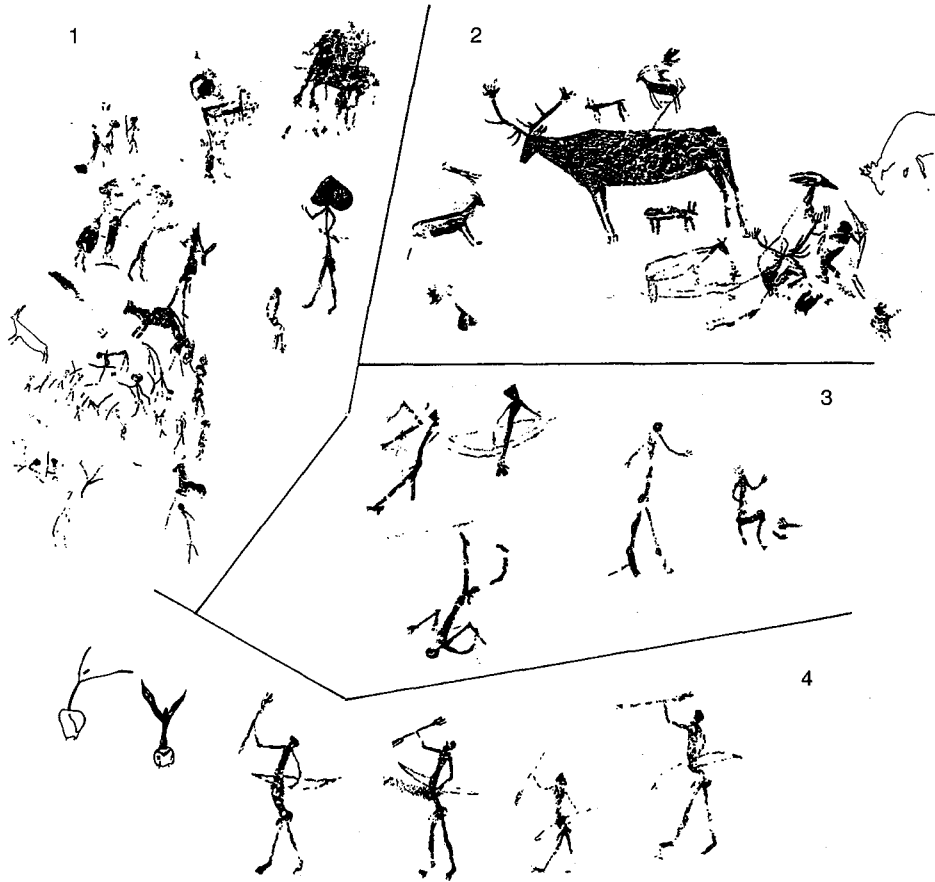


FIG. 184. *Arte Levantino*. 1) *Fuente del Sabuco I*. 2) *Cañaica del Calar II*. 3) *Barranco Segovia*. 4) *Sorbas I*.

(Alonso y Grimal, 1996). El Abrigo Grande de Minateda (Hellín) es un clásico, pues su repertorio iconográfico fue empleado por el propio Breuil para separar las fases evolutivas que él apreció en el Arte Levantino, ya que las numerosas obras pictóricas están superpuestas en un «amasijo» de tonos, tamaños, especies y morfotipos distintos, desde los enormes uros hasta los diminutos arqueritos filiformes.

El primer abrigo que trataremos del municipio de Letur es Cortijo de Sorbas I-II; el producto de su acervo figurativo está muy cerca de los 40 motivos entre cuadrúpedos (cánidos y ciervos) y más que nada arqueros, así como unas extrañas figuras humanas con los brazos levantados y los bajos del cuerpo de forma globulosa (fig. 184, 4). En cambio, la suma de imágenes del Abrigo del Barranco Segovia asciende a 30, reuniendo diseños de muy variados tipos: arqueros filiformes (fig. 184, 3), otros más naturalistas y dos gigantescas figuras (en origen rondarían los 60 cm): una mujer con una bolsa colgada de la articulación del codo en el brazo izquierdo y los restos de un arquero de morfología muy similar a la de su compañera (fig. 167, 2, arriba a la derecha).

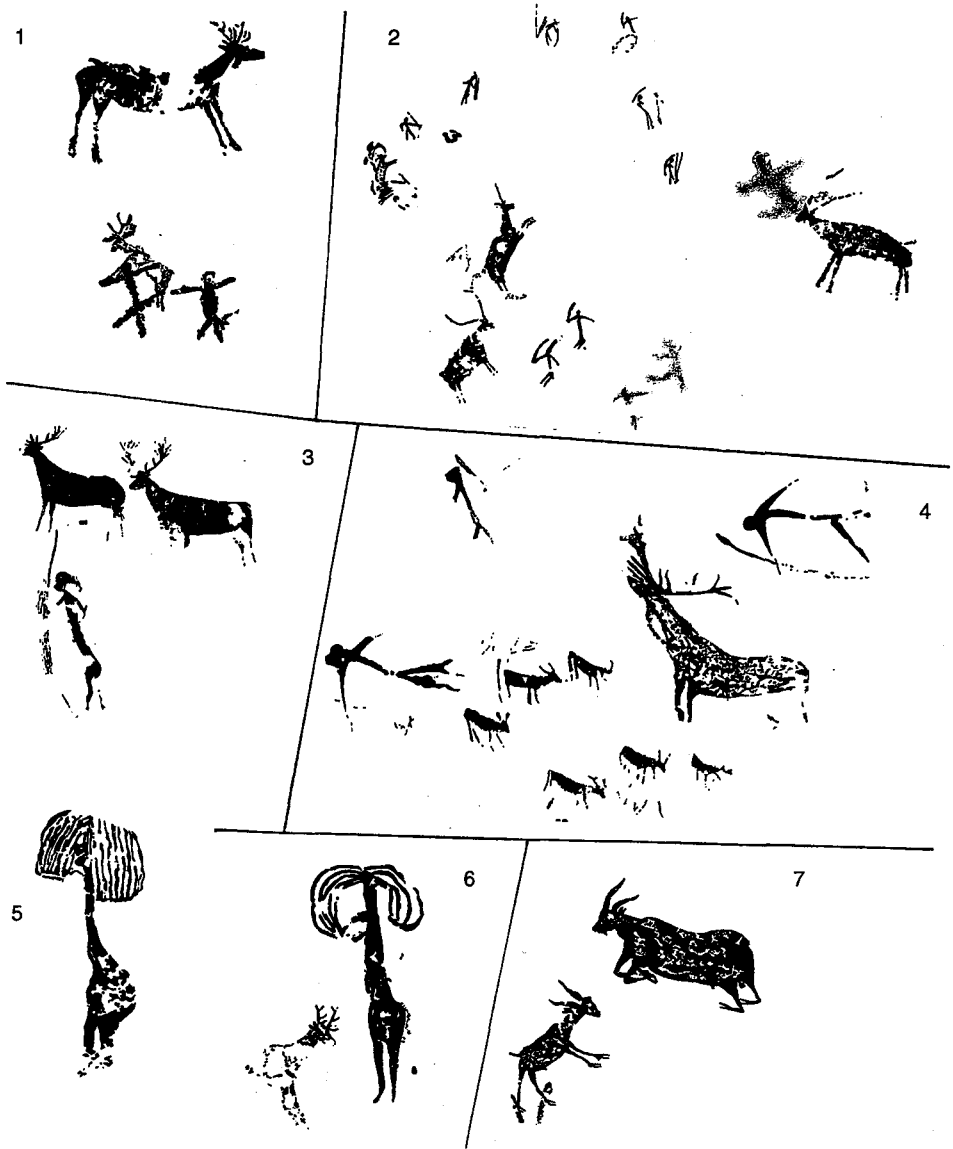


FIG. 185. Arte Levantino. 1) Solana de las Covachas IX. 2) Solana de las Covachas III. 3-6) Torcal de las Bojadillas. 7) La Hoz.

De los múltiples abrigos del término de Nerpio sólo elegiremos los más sobresalientes y entre ellos, sin duda, están los complejos de Solana de las Covachas y Torcal de las Bojadillas. El primero cuenta con un total de 9 abrigos decorados en un frontal continuo que acoge alrededor de 200 imágenes levantinas en espectaculares frisos, de los que entresacamos varias típicas escenas de caza, cuadrúpedos en manada, ciervos sueltos grandes y más pequeños, cápridos, équidos, arqueros, infinidad de arqueros,

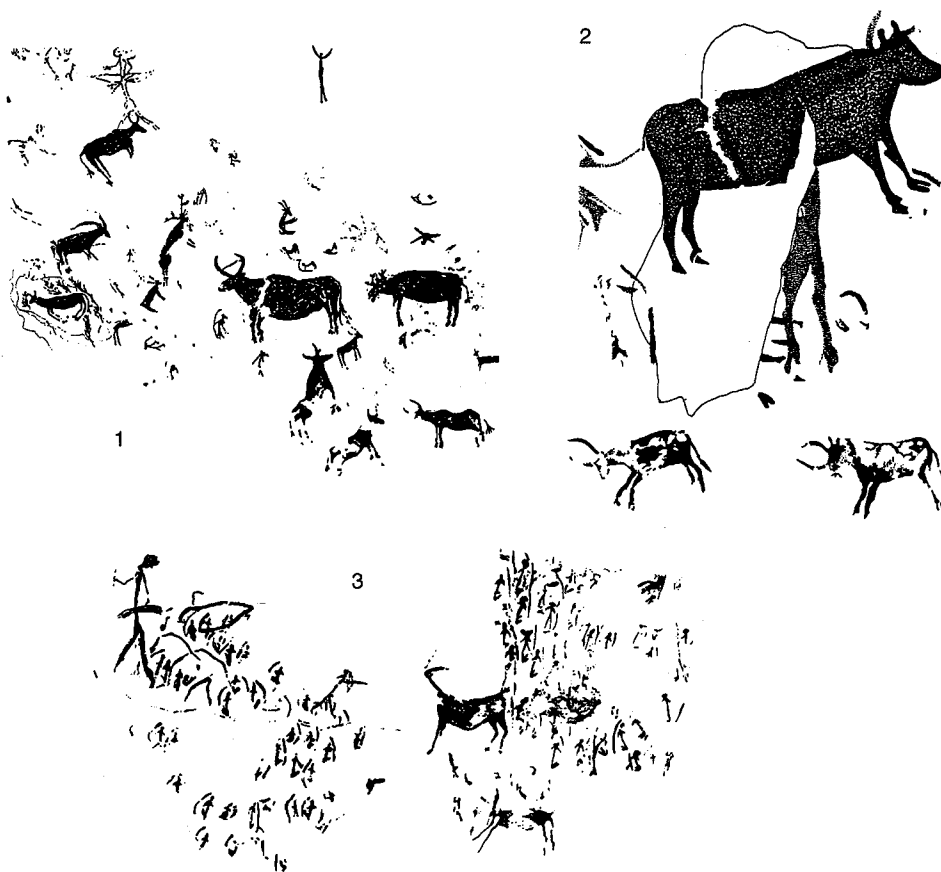


FIG. 186. *Arte Levantino. 1-3) Torcal de las Bojadillas.*

personajes masculinos con los brazos extendidos sosteniendo un instrumento alargado y todos dispuestos de forma que determinan un arco, cuadrúpedos con cabezas vueltas, figuras contorneadas sin relleno a tinta plana (ciervas, uro, prótomo de ciervo, etc.), cáprido convertido en ciervo o viceversa, gran individuo con las piernas abiertas y perspectiva frontal, mujeres caminando, numerosas superposiciones entre el mismo estilo y con otro de morfología geométrica, etc. (fig. 185, 1-2).

Por su lado, Torcal de las Bojadillas es otro de los grandes conjuntos de Arte Levantino, por no decir el que más, desarrollado en 7 abrigos contiguos que conservan la descomunal cantidad de más de 700 figuras, desplegando todos los temas y escenas que hemos ido viendo en este apartado. En el abrigo I (fig. 186, 1-2), con 139 motivos, existen las tradicionales escenas de caza de cápridos y cérvidos, de arqueros cercando a un gran bovino, agrupaciones de arqueros, superposiciones levantinas de revalorización del soporte y el espacio, repintados de cuadrúpedos como el de una cabra negra sobre otra anterior roja (fig. 168, 1), manada de cánidos, herbívoros dibujados sólo en contorno... y como ejemplo de aquello que se aparta de lo habitual:

un personaje humano de visión frontal y las piernas abiertas, y un zoomorfo atrapado en una trampa y rodeado de ramas vegetales (fig. 168, 1). El abrigo II nada más incluye tres figuras humanas asexuadas, pero con un peinado tan voluminoso (fig. 185, 5) que a una de ellas que está sentada casi le cubre todo el cuerpo (fig. 165, 3). En el abrigo IV pintaron 291 imágenes que llegan a superponerse en muchos sitios, como lo más vistoso tenemos varias agrupaciones de «miles» de diminutos arqueros sentados, así como decenas de arqueros envolviendo a cuadrúpedos (fig. 186, 3). Las líneas del suelo están representadas en el anterior y en el abrigo V, aquí con un conejo que es perseguido por un arquero, además de concentraciones de arqueros sentados y varios hombres siguiendo las huellas dejadas por un zoomorfo mal herido. De las 29 figuras del abrigo VI destacamos un posible enfrentamiento entre pequeños arqueros (fig. 171, 5) y un gran uro. Para terminar, el abrigo VII alberga 182 elementos pictóricos, con varias escenas donde bastantes arqueros, algunos tumbados y a veces en perfecta formación semicircular, rodean y persiguen a distintos cuadrúpedos (fig. 185, 3-4 y 6).

Como se comprenderá, tanto Solana de las Covachas como Torcal de las Bojadilla ensombrecen a cualquier otro yacimiento con el que se pretenda compararlo, pero no obstante debemos citar siquiera unos cuantos más para ofrecer un panorama más acertado del área que nos ocupa. De este modo, merecen la pena los magníficos ciervos, cabras y el rebeco de Padro del Tornero, junto con los ciervos y uro de cuerpos perfilados del Abrigo de las Cañadas. En La Hoz hallamos dos esbeltos cápridos, uno con las piernas replegadas (fig. 185, 7), al igual que varios cuadrúpedos de Fuente del Sapo, y de la estación de Molino de las Fuentes ya aludimos a su famosa batalla de arqueros.

El Arte Levantino de Andalucía se localiza en sus provincias orientales, o sea Almería y Jaén. En ésta, distinguimos el núcleo de la sierra de Segura entre los municipios de Pontones y Santiago de la Espada, sitios en la zona más nororiental de los actuales límites provinciales, justo lindando con el núcleo albaceteño de Nerpio, del cual a tenor de los modos y los temas sería su extensión occidental.

El abrigo de Cañada de la Cruz en Pontones mantiene motivos esquemático y levantinos, éstos muy estropeados, si bien es factible vislumbrar una probable escena de caza en la que intervienen varios arqueros y unos cérvidos. Sin embargo, por su tamaño y conservación, lo que más resalta de todo el panel es una figura femenina con falda acampanada pero de talle exageradamente estilizado (fig. 167, 2, abajo a la derecha).

En el término de Santiago de la Espada documentamos una escueta concentración de yacimientos: cuevas del Engarbo I y II además del abrigo I de Río Frío. Engarbo I (fig. 187, 1 y 3) presenta varios conjuntos de pinturas con numerosos motivos que a veces se superponen, podemos ver series de pequeños arqueros filiformes, escenas cinegéticas y personajes humanos en actitudes diversas. Por su parte, en el abrigo Engarbo II (fig. 187, 2 y 4), junto con las consabidas escenas de caza, hay una curiosa composición en la que actúan dos personajes, uno al parecer masculino está arrodillado mientras recibe un objeto cuadrangular de otro individuo que permanece de pie delante de él; también de este abrigo citamos en su momento un ejemplar de ave zancuda (Soria y López Payer, 1999).

Asimismo, en la sierra de Quesada varios yacimientos contienen cérvidos y cápridos naturalistas, como los de Cueva del Encajero, Abrigo de Manolo Vallejo y Abrigo

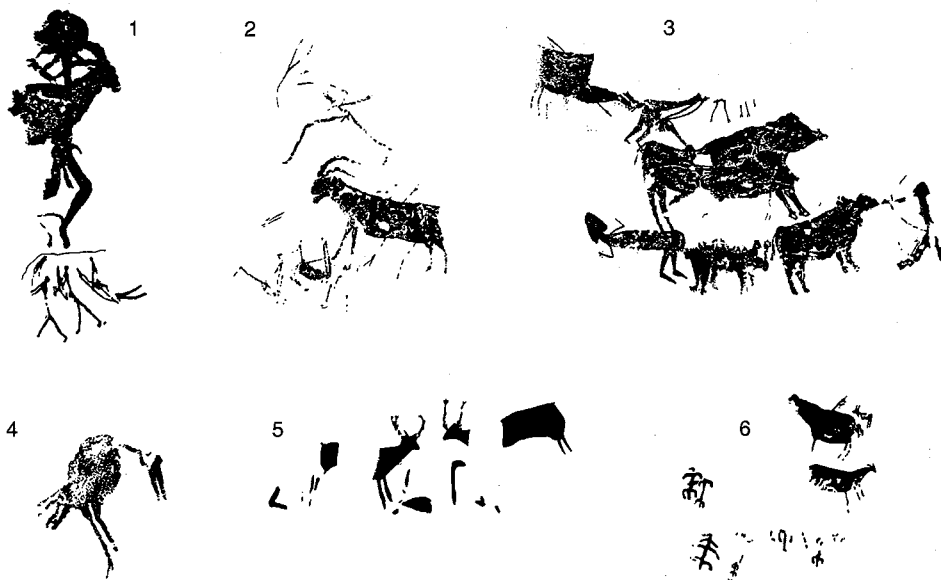


FIG. 187. *Arte Levantino. 1 y 3) Engarbo I. 2 y 4) Engarbo II. 5) Lavadero de Tello. 6) Detalle de Tabla de Pochico.*

del Arroyo de Tiscar. Por otro lado, el límite más occidental del Levantino queda fijado por las estaciones de Aldeaquemada (Tablas de Pochico y Padro del Azoge), aunque quizás por esta razón sus imágenes, a pesar de ser totalmente naturalistas, se manifiestan un poco desdibujadas del puro estilo levantino (fig. 187, 6).

Para concluir, tenemos que referirnos a la, hoy por hoy, frontera sur del fenómeno levantino. Esta línea divisoria coincide con la provincia de Almería y en particular con su comarca septentrional de Los Vélez (municipios de Vélez-Blanco y Vélez-Rubio). Aquí, desde antiguo, se conocen tres yacimientos con repertorios figurativos muy exigüos: Estrecho de Santonge y Lavaderos del Tello (fig. 187, 5) guardan figuras de ciervos y siluetas humanas muy similares a las pintadas en las Bojadillas de Nerpio, y en Cueva Chiquita de los Treinta encontramos en un estado muy deteriorados a tres ciervos, un cáprido y varios personajes humanos filiformes (Martínez García, 2000).

3.5 CRONOLOGÍA Y ALGO DE INTERPRETACIÓN

La cronología del Arte Levantino es uno de esos temas recurrentes en la bibliografía científica sobre manifestaciones artísticas prehistóricas, tanto que en la actualidad de nuevo vuelve a resurgir como problema no resuelto en la Prehistoria de la Península Ibérica. Después de más de cien años de estudio, aún no existe un consenso entre los investigadores respecto al desarrollo cronológico de este tipo de expresiones rupestres, si bien es verdad que poco a poco vamos acotando los límites del mismo.

Aunque en el capítulo primero de este libro ofrecimos un panorama global de los progresos obtenidos por la historiografía, consideramos imprescindible para poder comprender la problemática del Arte Levantino exponer una visión específica de la historia de los descubrimientos y las investigaciones (Alonso y Grimal, 1994; Sebastián, 1997), puesto que la cuestión cronológica siempre ha corrido paralela a los avances en estos campos. De este modo, comprobaremos como las fechas otorgadas a lo levantino han sufrido y sufren un movimiento pendular, entre los periodos más antiguos a los más modernos de la Prehistoria.

Los hallazgos iniciales están atestiguados desde 1892 (algunos abrigos de Albarracín), pero no será hasta la primera década del siglo XX cuando comiencen a proliferar y a prestársele atención; de estas fechas son las localizaciones de conjuntos tan emblemáticos como Calapatá (Teruel), Cogul (Lérida), Cantos de la Visera en Murcia, así como Alpera y Minateda en Albacete. En estos momentos, nadie dudaba que la datación de aquellas nuevas pinturas se remontaban al Paleolítico, sobre todo a tenor de las opiniones vertidas sobre ellas por Breuil y Obermaier.

En 1915 ve la luz el libro de J. Cabré *El Arte Rupestre en España*, donde el autor separaba por primera vez dos regiones en la Península en relación al arte parietal, es decir, una al norte en el área cantábrica y otra al este en la zona levantina, las cuales experimentaban características distintas que servirían después para sembrar las incertidumbres en cuanto a la cronología pleistocena de esta última.

En esta segunda década, los descubrimientos continúan en el País Valenciano con sitios como Valltorta y La Araña; en el estudio de la primera Durán y Pallarés plantean la duda sobre la fecha paleolítica al hallar materiales arqueológicos neolíticos y posteriores en los alrededores de los abrigos, pero poco después Obermaier y Wernert retoman los trabajos en la Valltorta y justifican de nuevo la edad paleolítica de las imágenes levantinas. En 1918 y posteriormente con el estudio de La Araña en 1924, Hernández Pacheco propone la pertenencia de las pinturas al Epipaleolítico al cotejar toda una serie de factores que los alejan del arte cantábrico.

No obstante, Obermaier y Breuil seguían defendiendo la edad paleolítica de las imágenes levantinas por la presencia de varias figuras que podían representar ejemplares de fauna del Pleistoceno, por supuesto hoy extintas. En el estudio que hace Breuil del conjunto de Minateda en 1920 formula 13 fases de la evolución del Levantino, confirmando los orígenes paleolíticos. A mediados de los treinta sale publicada la obra conjunta de estos dos investigadores con Porcar sobre Cueva Remigia. A partir de aquí, los trabajos se ven paralizados por la guerra civil española y la contienda mundial.

Tendremos que esperar a bien avanzada la década de los cuarenta y más que nada los cincuenta para que investigadores como Martínez Santa-Olalla, Almagro Basch y Jordá resuciten el tema. El primero dota al Levantino de una cronología amplia, pues sostiene que con influencias paleolíticas se desarrolla en el Epipaleolítico y Neolítico Antiguo hasta el Bronce. Por su parte, Almagro excava y prospecta el espacio circundante de los abrigos pintados de sobre todo Cogul y Albarracín, detectando industrias líticas adscritas al Epipaleolítico, deduciendo en consecuencia que los restos materiales fueron fabricados por los autores de las pinturas de los covachos, luego el Arte Levantino no sería paleolítico, sino que comenzaría en el Epipaleolítico y evolucionaría hasta la Edad del Bronce con el Arte Esquemático. Respecto a las ideas de Jordá, este autor las tiene muy claras desde los primeros momentos y así lo manifiesta de forma reiterada: el arte rupestre levantino no es paleolítico, como muy viejo

se retrotraería al Neolítico. Desde antes y a partir de ahora, se manejarán una serie de razones y diferencias sustentadas en los rasgos esenciales del Levantino que permiten desgajar este arte de las colecciones de obras paleolíticas, que en resumen podríamos enumerar del siguiente modo: *a)* el soporte a la intemperie frente a las cuevas profundas; *b)* las abundantes escenas levantinas y la ausencia de éstas en el franco-cantábrico; *c)* la carencia total de signos en el Levantino contra el derroche de ellos en el Paleolítico; *d)* la tinta plana que domina en los covachos *versus* las siluetas y detalles anatómicos de las cuevas pleistocenas; *e)* la preponderancia de las figuras humanas casi constante en el Levantino y escasa en el Paleolítico, y *f)* la no existencia de fauna pleistocena en el Levantino una vez que los renos, alce y rinoceronte que Breuil pretendía ver en ciertos abrigos no son tales.

A los años sesenta corresponde un gran cambio de planteamientos, autores y nuevos descubrimientos. Todos los estudiosos de la historiografía del arte rupestre pospaleolítico peninsular coinciden en marcar el primer simposio de arte prehistórico celebrado en Wartenstein (Austria) como hito en el debate en torno a las fechas del Arte Levantino, imponiéndose definitivamente las dataciones pospleistocenas para este tipo de pinturas rupestres, aunque los distintos autores (Almagro, Jordá, Ripoll) discrepaban en matizaciones relacionadas con los orígenes y sus influencias, frente a quienes seguían abogando por las fechas antiguas (Porcar, Bosch Gimpera, Lantier, Breuil).

Así pues, F. Jordá insiste en la cronología tardía del Arte Levantino. E. Ripoll mantiene que, aunque se enraza en el Paleolítico, se desarrolla en el Epipaleolítico y Neolítico, desembocando en el Arte Esquemático y enlazando con la Edad del Cobre. Este autor establece una evolución del Arte Levantino en cuatro fases (A, B, C y D), que con posterioridad ampliará al incluir todo el posglaciar (fase E esquemática y una periodización en seis horizontes):

— Fase A. *Naturalista*. Caracterizada por grandes animales correctamente representados, cuyos prototipos pueden verse en los abrigos de Albarracín, con fechas entre el 8.450-5.950 BP.

— Fase B. *Estilizada estática*. Su peculiaridad radica en los personajes humanos, quienes están figurados de forma estilizada pero con detalles, adoptando posturas sin demasiada movilidad. Abarcaría una horquilla cronológica entre el 6.000-4.000 BP.

— Fase C. *Estilizada dinámica*. Coincidiría con la anterior en los modos de solucionar las figuras masculinas pero ahora se muestran en actitudes de expresan bastante movilidad. Sus fechas quedarían enmarcadas por las cifras 5.500-4.000 BP.

— Fase D. *Transición al Esquemático*. Continuamos fijándonos en los arqueros viendo cómo comienzan a desaparecer los detalles para tender a una simplificación de los trazos con imágenes filiformes. Podría encuadrarse sobre el 4.000 BP.

— Fase E. *Esquemática*. Horizonte esquemático puro, donde las figuras suelen reducirse a simples esquemas corporales. Tendría su apogeo entre el 4.000-3.400 BP.

De esta manera, tenemos dos posturas fundamentales respecto al origen del Levantino. Por un lado, a Jordá, quien afirma que no tiene nada que ver con el Paleolítico y que se iniciaría en el Neolítico, y a Ripoll, que postula un entronque con el Tardiglaciar/Holoceno antiguo. Para solventar el dilema sería de vital interés hallar un «eslabón perdido», o sea, un covacho que aglutinara a la vez figuras

incuestionablemente paleolíticas junto con otras levantinas, y en estos trances fue cuando se descubre la cueva de la Moleta de Cartagena (cfr. *supra*) (fig. 141, 3). En ese yacimiento había un uro de indudable estilo Auriñaco-perigordense a cuyos pies estaba, según Ripoll, la figura de un arquero estilizado y estático, con lo cual ya se tenía el enlace perfecto en un mismo panel de lo paleolítico y lo levantino, derivando por tanto éste de aquél. Sin embargo, Jordá cuestionó la representación humana, puesto que donde se colega veía un arquero él apreciaba el tren delantero de un mamut. Como sabemos, la dicotomía ha quedado resuelta con la revisión que de las imágenes de la cueva en cuestión llevaron a cabo Alonso y Grimal, en donde concluyen que el presunto arquero no era más que unos trazos imprecisos (signos rectilíneos) asociados al zoomorfo.

Al final de la década (1968) aparece la síntesis de A. Beltrán sobre *Arte Rupestre Levantino*. Las propuestas de este autor no desentonan en demasía con las defendidas por Ripoll, aunque incorpora matices nuevos. Beltrán estructura otra seriación de la evolución artística de los abrigos del Levante, tremendamente similar a la que hemos visto arriba:

— Fase I: *Naturalista*. Está compuesta por animales de gran tamaño y de construcción naturalista, cuyos paradigmas pueden contemplarse en los toros de Albarracín, con fechas contemporáneas al Epipaleolítico entre 8.000-5.500 BP.

— Fase II: *Plena*. Surgen las figuras humanas muy poco naturalistas mientras que los animales continúan siendo muy realistas. Coincide con la fase estilizada-estática de Ripoll y estaría datada a partir del 6.000 BP.

— Fase III: *Desarrollo*. Las figuras humanas están lanzadas a la carrera y los animales disminuyen el naturalismo pero admiten un movimiento exagerado. Sería la fase estilizada-dinámica de Ripoll, coetánea del Neolítico entre el 5.500-4.000 BP.

— Fase IV: *Última*. En esta etapa se retorna al estatismo, tendencia a la estilización y al esquematismo, introduciéndose además elementos que hacen referencia a las tareas relacionadas con una economía de producción y animales domésticos. Se fecharía más allá del 4.000 BP.

A lo largo de la siguiente década, los setenta, los autores anteriormente mencionados (sobre todo, Jordá, Ripoll y Beltrán) perseveran cada cual sus posturas, incluso nos atreveríamos a decir que a veces radicalizándolas. En el primer lustro se incorpora a la discusión J. Fortea, recordemos lo dicho cuando tratamos la cronología del Macroesquemático: que las industrias que siempre se aducen en asociación o cercanía con abrigos levantinos no son epipaleolíticas, que el levantino no tiene nada que ver con el arte producido durante el Epipaleolítico, el cual sólo se manifiesta por medio del Lineal-geométrico en la versión mobiliar de Cocina y en parietal en el mismo yacimiento (incluso tapado por el nivel cerámico) y en otros sitios infrapuesto a motivos levantinos muy nítidos, y que en conclusión éstos debían ser posteriores, a partir del 5000 a. C.

También en este decenio, Jordá inicia asimismo una serie de estudios novedosos enfocados hacia los detalles de las escenas levantinas, de donde entresaca cuestiones de carácter religioso, social, económico, etc., de las comunidades que pintaron los abrigos, y cuyos resultados conducen a la reafirmación de su propuesta sobre las fechas tardías del Levantino: las escenas agrícolas, el tipo de vestimenta femenina

propia del Mediterráneo oriental y las formas de las puntas de flechas figuradas hacen que las pinturas sean asimiladas a las Edades del Cobre y Bronce. En esta línea caben citar al mismo tiempo otros trabajos de distintos autores que, por contra, intentan rebajar las fechas obtenidas por Jordá y colocar la génesis del Levantino contemporánea a los últimos epipaleolíticos. Mientras acontece todo esto, son descubiertos nuevos conjuntos de abrigos y aumenta el número de investigadores preocupados por estos temas (V. Baldellou, R. Viñas, I. Molinos, C. Blasco).

Este aumento de nuevos autores y hallazgos prosigue en la década de los ochenta: R. Viñas trabaja en Valltorta, F. Piñón revisa el núcleo de Albarracín y A. Alonso la zona de Nerpio entre Albacete y Murcia. Pero sin ningún género de dudas el avance de ese decenio, referente a la problemática que nos ocupa, lo constituye el descubrimiento, identificación y encuadre cronológico del nuevo tipo de arte rupestre pospaleolítico denominado Macroesquemático. En páginas anteriores ya expusimos las repercusiones que el Macroesquemático trajo sobre la datación del Levantino (cfr. *supra*), pues al estar fechado en el Neolítico Antiguo o Cardial e infrapuesto a éste, necesariamente las pinturas levantinas tendrían que ser posteriores; además, entre los fragmentos de cerámica epicardial (fig. 161, 6-7) fueron detectados tres zoomorfos distintos con la misma concepción gráfica del levantino, coincidiendo curiosamente con las tres especies mayor número de veces figuradas en los abrigos (ciervo, cabra y bovino).

La situación a que llevaban la fechas del Macroesquemático, a través de las superposiciones cromáticas y los paralelos temáticos y formales con las piezas vasculares cardiales y epicardiales, actuaron de revulsivo para algunos especialistas y ayudaron a impulsar la investigación a finales de la década e inicio de los noventa. Así, A. Sebastián documenta industrias de tipología y fechas epipaleolíticas en un abrigo levantino (Abrigo de Ángel en Teruel), si bien no consigue solventar el problema de la correlación exacta entre la ocupación del covacho y las pinturas. Esta misma autora se suma a las críticas vertidas por A. Beltrán, A. Alonso y V. Baldellou en relación a los paralelos mobiliarios cerámicos de los personajes rupestres macroesquemáticos y los zoomorfos de concepción levantina. No obstante, el propio Beltrán agrega a su secuencia evolutiva del Levantino una fase Prelevantina donde inserta el estilo de Petracos o Macroesquemático y el Lineal-geométrico, que lo llega a retrotraer más lejos de las plaquetas de Cocina, hasta el 12 ka de los motivos abstractos del Riparo Villabruna (fig. 55, 3-4). De este modo, hasta en fechas muy recientes, Beltrán continúa aseverando que el Arte Levantino: «... aparte de su extrema complejidad y sus vinculaciones con las etapas pre-levantinas no paleolíticas, es Epipaleolítico, prolongándose su vigencia estilística y cronológica a lo largo del neolítico y la Edad del Bronce, con progresiva estilización y tendencia al esquematismo...», por tanto, es «... un arte postpaleolítico y preneolítico, sin perjuicios de sus vinculaciones con las fases finales paleolíticas y con las iniciales del neolítico e incluso del Eneolítico» (Edad del Cobre) (VV. AA., 1999: 30).

Galiana también defiende la edad epipaleolítica del Levantino, aunque le aprecia una acusada unidad y homogeneidad frente a las intuidas variedad y larga evolución de Beltrán. Por su parte, Alonso y Grimal (1994 y 1996) apuestan asimismo por una datación epipaleolítica para el Levantino, intentando minimizar el valor de los paralelos vasculares y las superposiciones de La Sarga. Alegan que las escenas levantinas manifiestan actividades de grupos de economía cazadora no pleistocena, así

pues, sólo queda que sean epipaleolíticos; y, a la vez, que toda esta problemática sobre la cronología es debida al hecho de carecer el Levantino de una definición precisa e inequívoca (recuérdese que se incluía en él hasta el jinete de Gasulla). Advierten que el Levantino presenta una unidad técnica fundamentada en el uso de la pluma como instrumento artístico y a partir de aquí infieren, generalizando quizás en exceso, que todo lo que esté pintado con pluma es Levantino. A tenor de esto, examinan el escueto arte parietal de la Cueva de la Cocina y concluyen que está hecho con pluma y por consiguiente pertenece al universo Levantino; además, según la posición relativa del artista, éste tuvo que trabajar desde los niveles acerámicos, o sea, epipaleolíticos. Por último, para subsanar las contradicciones que estas afirmaciones desprenden ante las evidentes superposiciones de La Sarga y las fechas del Macroesquemático, recurren al discurso de que en Alicante el Levantino perdura en el tiempo, por esa causa en esta región aparece encima del Macroesquemático.

En las últimas publicaciones de los descubridores del Arte Macroesquemático, lógicamente vuelven a reiterar sus postulados, avalados por la información emanada de las superposiciones y los paralelos muebles en cerámica. Así, si queremos, el Arte Levantino es un arte de cazadores con cronología Neolítica (Hernández *et al.*, 1998).

Para colmo, hace relativamente poco M. M. Ayala y P. A. Lillo han dado a conocer una gran vasija funeraria, exhumada de los niveles argáricos (Edad del Bronce) del yacimiento de Los Molinicos en Moratalla, que presenta sus paredes externas decoradas con pinturas rojas naturalistas y que los autores han puesto en relación con el Arte Levantino de la zona.

Resumamos los argumentos y posturas que están hoy en litigio. Como podemos ver, varios han sido los procedimientos y mecanismos utilizados para procurar aproximarse al encuadre cronológico y cultural del Levantino, sin que hayamos alcanzado todavía ese ecuaníme consenso: artefactos prehistóricos vinculados espacialmente con las pinturas, superposiciones cromáticas, indumentarias y objetos representados, actividades económicas manifestadas en las escenas, figuración de especies domésticas o salvajes y extintas, paralelos formales con imágenes mobiliarias, uniformidad técnica en el uso de la pluma, etc.

En la actualidad, aún no ha sido posible localizar un nivel arqueológico que se pueda poner en relación directa con las pinturas rupestres, a pesar de la presencia de múltiples vestigios de cultura material y algunas ocupaciones documentadas en las inmediaciones y en los mismos abrigo que ofrecen un espectro cronológico demasiado amplio e impreciso, como cabría esperar. La cueva de La Cocina es, por ahora, el único lugar donde sería plausible sustentar cierta discusión, la cuestión radica en averiguar con seguridad si el arte rupestre de este yacimiento se enmarca en el Levantino, Lineal-geométrico, u otro.

Las vestimentas y adornos personales de los personajes y las tipologías de los objetos figurados tampoco nos sirven, ya que la gran mayoría estarían fabricados con material perecedero y el registro arqueológico no ha sido capaz de desentrañarlos. A la vez, las puntas de flechas pintadas lo mismo podrían ser armaduras de sílex incluso hasta metálicas, aunque algunos indicios como la probable pulsera de un arquero de La Sarga y otros análogos pueda ser comparada con piezas neolíticas. En cuanto a la indumentaria, sobre todo de las mujeres, las imágenes no permiten asegurar si son confección textil de materias primas domesticadas (fibras vegetales, lanas...) o pieles procedentes de animales salvajes.

Como ya es notorio, la actividad con más frecuencia materializada en los abrigos levantinos es la caza, pero esto no quiere decir necesariamente que los autores de las pinturas basaran su economía en la depredación y por tanto fueran epipaleolíticos. Si no, ese mismo argumento sería válido para las escenas de caza pintadas por ejemplo en los elementos arquitectónicos de las tumbas megalíticas (cfr. *infra*) del Neolítico avanzado y Edad del Cobre (véase p. ej., Orca dos Juncais en Portugal), de la que todo el mundo da por sentado que corresponden a sociedades de economía agropecuaria y ni siquiera cabe imaginar por un instante que fueron hechas durante el Epipaleolítico, pero sin embargo hay pintados arqueros esquemáticos cazando ciervos. Por otro lado, la actividad cinegética tiene un importante impacto durante los primeros momentos neolíticos, aumentando a medida que se afianza en el tiempo la economía de producción, cuando curiosamente abaten las mismas especies (cápridos, cérvidos, bovinos, suidos y équidos) y en proporciones parecidas a las pintadas en los abrigos; además, hasta en nuestros días la caza es un complemento de la alimentación en muchos lugares y en otros se practica con un componente lúdico y hasta de prestigio social.

Pero por contra, las escenas que podían verificar labores relacionadas con las tareas campesinas propias de los neolíticos, como la siembra y cuidado de los campos junto con la domesticación, no son todo lo nítidas que cabría desear. En efecto, los presumibles instrumentos de labranza que parecen portar algunos personajes y las actitudes de éstos bien nos podrían estar indicando cualquier otra acción, puesto que en las paredes rocosas no queda muy claro el instrumento de que se trata ni el uso que están haciendo de él. Lo mismo ocurre con los pocos ejemplos de pretendidos jinetes, que han podido ser añadidos posteriores o pertenecer a otros horizontes artísticos más recientes, aunque en verdad casi todos están bastante deteriorados para corroborar la domesticación en el Arte Levantino. Sí estaría probado la existencia de escenas de recolección (algunos trepadores, vareo de árboles...), pero de nuevo nos enfrentamos al dilema de estar presenciando una recogida de cosecha (y por ende, actividad neolítica) o el acopio de productos silvestres (y en consecuencia actividad de recolección asimilada al Epipaleolítico); de cualquier manera, nos encontraríamos en la misma situación que con la caza: ese tipo de actividad la puede desempeñar la sociedad que fuere independientemente de su economía subsistencial.

A propósito de las especies faunísticas plasmadas en los covachos, la totalidad están en estado salvaje y ha quedado descartada la presencia de ejemplares de fauna pleistocena. Los cánidos no van acompañando nunca a los arqueros como apoyo y colaboración del perro en la caza, sino que siempre aparecen sueltos y a veces atacando en manada. Los rebaños de herbívoros (cérvidos, cápridos, bovinos, équidos) no son domésticos y, según parece, las cabras de Cañada de Marco, tampoco.

Reduciendo, quizás en demasía, y con el objetivo de concretar la cuestión, la discusión en la actualidad pivota en la aceptación del uso de la pluma exclusiva de lo Levantino y las diáfanas superposiciones cromáticas y paralelos mobiliarios. A muchos autores les cuesta demasiado asumir que todo lo que esté hecho con pluma sea Levantino. Por otra parte, los datos más incuestionables por ahora, siendo en cierto modo débiles, son las superposiciones del Levantino sobre el Macroesquemático en Alicante y en otros muchos lugares sobre motivos geométricos o abstractos a base más que nada de zigzags, así como la infraposición de motivos claramente levantinos con respecto a diseños, igual de claros, adscritos al Arte Esquemático (cfr. *infra*), que acotan a las manifestaciones rupestres que tratamos como en un sandwich. Tampoco hay que olvidar

los pocos ejemplos de paralelos temático-formales de «animales levantinos» en vasos neolíticos epicardiales y cerámicas del Bronce argárico, que pueden revelarse muy indicativos en un momento dado.

Tal vez, las dudas residen en calificar ese horizonte de motivos geométricos, donde dominan los zigzags, como arte Lineal-geométrico, Esquemático o Macroesquemático de «tamaño reducido» (asimilando esos zigzags a los grandes serpentiformes), que recordemos subyacen a figuras levantinas en: Barranc de la Palla, Cantos de la Visera y La Araña. En el primer supuesto, si se considerara Lineal-geométrico y por tanto de edad epipaleolítica, se tendrían muchos más casos de superposiciones que harían que el Levantino fuera posterior, al menos Neolítico. Lo mismo sucedería si aquellas líneas quebradas correspondieran a una versión algo disminuida de tamaño de los típicos serpentiformes macroesquemáticos, siendo así el Levantino contemporáneo o incluso posterior al Neolítico Antiguo. Por el contrario, si las líneas zigzagueantes las entendemos como producto del fenómeno Esquemático clásico, dependerá de la datación que consiga éste para otorgar una fecha al Levantino, pues si estimamos el Esquemático propio de un Neolítico tardío con desarrollo en la Edad del Cobre o Calcolítico (cfr. *infra*), entonces el Levantino se nos va a la Edad de los Metales (Cobre o Bronce); en cambio, si a través de algunos paralelos mobiliarios, básicamente en cerámica, podemos anticipar el origen del esquematismo hasta el Neolítico Antiguo, estaremos otra vez en la misma alternativa que con las superposiciones macroesquemáticas.

Hoy tenemos el esquema más o menos claro y todo parece cuadrar, admitiéndose por casi todos los investigadores las peculiaridades del Macroesquemático y su datación concordante con el Neolítico Cardial, tendiendo a pensar que el Arte Levantino (de fecha inmediatamente posterior al Macroesquemático, al menos en la zona central del Levante) sería hecho, si se quiere envejecer al máximo, por gente de economía depredadora en proceso de neolitización, pero en cronologías de Neolítico avanzado. También se intuye que el Levantino pudiera ser un saco en el cual se acumulan cosas distintas, pues todavía no se dispone de una clasificación concluyente que discrimine entre los presumibles conjuntos de edades diferentes; no obstante, Alonso y Grimal (1996) observan que la gran mayoría de los abrigos reúnen todos los componentes necesarios para definir el estilo levantino: uso de la pluma como instrumento, naturalismo, dinamismo y composición de escenas como parte del discurso narrativo. De cualquier forma, una analítica exhaustiva de los pigmentos levantinos, en busca de integrantes orgánicos que propicien la datación por AMS, podría aportar bases objetivas para dirimir de una vez por todas la cuestión, pues, aunque en estos cien años se haya acortado la horquilla cronológica y contemos con un caudal suficiente de información, el debate sigue abierto.

Aparte del enmarque temporal exacto, está la incógnita de la evolución interna de las propias formas y maneras levantinas. Recordemos que tanto la serie de Ripoll como la de Beltrán proponían distintas fases sucesivas, en una secuencia evolutiva que iría desde las figuras de gran tamaño y naturalistas hasta la «degeneración» de las formas tendentes a la esquematización de las imágenes. Esto parece que no es así, ya que los análisis de las superposiciones entre figuras levantinas llevados a cabo por Alonso y Grimal les condujeron a concluir que «... nos encontramos con un ciclo artístico cerrado en sí mismo que de principio a fin se mantendría dentro de unos parámetros morfológicos muy homogéneos» (VV. AA., 1999: 59). Por ejemplo, las figuras

de «grandes arqueros al viento», corriendo con las piernas muy abiertas y rebosantes de detalles minúsculos junto con una anatomía bien modelada, que corresponderían con las fases Estilizadas-dinámicas o de Desarrollo, se hallan superpuestas a personajes filiformes esquematizantes (p. ej., Abrigo del Cerrao en Teruel —fig. 177, 1—), cuando los esquemas evolutivos plantean lo contrario. Lo que estos autores detectan son convencionalismos regionales en virtud del tratamiento de los motivos y la iconografía. De este modo, continuando con el ejemplo anterior, esos arqueros al viento quedan constreñidos al área del Maestrazgo; sin embargo, los prototipos que adquieren una mayor distribución espacial, repartiéndose por todo el territorio abarcado por los abrigos levantinos, coinciden con figuras de pequeño tamaño y poco realistas.

Todo hace suponer la existencia de algún tipo de regionalización en determinado momento del Arte Levantino y que dado el presumible «carácter narrativo» de las pinturas abriría bastantes vías interpretativas si se pudiera lograr su adjudicación a una cultura concreta, puesto que permitiría obtener conclusiones, aunque parciales, en el ámbito social, económico y etnográfico de la cultura adjudicada.

Como sabemos, las escenas levantinas nos hablan mayoritariamente de unas actividades muy concretas, a pesar de su gran variabilidad, y no de todas las acciones cotidianas o globales desempeñadas por una comunidad de individuos a nivel diario o dentro de un ciclo temporal. Esta singularidad haría pensar, en primera instancia, que aquello que está representado de forma insistente en los abrigos tiene un sentido convencional y que precisamente eso tenga mucho que ver con el propio significado de las pinturas y los lugares pintados.

El Levantino es un arte rupestre que plasma en un alto grado a cazadores desarrollando las tareas que les caracterizan, ejercidas nada más sobre unas cuantas especies de animales y no sobre toda o una parte importante de la diversidad faunística que poblarían los espacios montañosos. Esa circunstancia conduciría a tener presente que la actividad venatoria, personificada una y otra vez de manera constante, podría asumir un contenido simbólico y no ser sólo como unas viñetas de un cómic de aventuras donde están recogidas las tribulaciones de los hombres que se dedican a perseguir a los animales por cerros y barrancos. Valga como ejemplo lo apuntado por Beltrán, al hacerse eco de lo escrito por Clottes y Lewis-Williams respecto a una escena de caza de un jabalí pintada en las rocas por los indios de las praderas norteamericanas: la materialidad de las imágenes nos revela una simple escena de caza, pero el mensaje gráfico encerrado en la obra es una especie de oración a las fuerzas de la naturaleza para pedir lluvias.

Desconocemos todavía si los motivos levantinos obedecen únicamente a un enfoque historicista o costumbrista del arte rupestre, o sin embargo poseen una carga simbólica que somos incapaces de entender. Vinculado con esta cuestión, estaría el problema del significado y funcionalidad de esos espacios decorados; es decir, los abrigos continentes de las obras. Hemos comprobado cómo el mismo sitio es ocupado de modo pertinaz por, al menos, estilos pictóricos distintos (macroesquemático, levantino, esquemático), y en los «grandes sitios» levantinos incluso se acumulan numerosas imágenes provocando un revoltijo de temas en un espacio concreto. Asimismo, en ocasiones, los/as artistas procedieron al repintado depurado o actualización de figuras que estarían desvaídas, copiando a veces exactamente los contornos de la imagen anterior, como en un acto de revalorización de la obra; pero en otras, parece que ese vigor ha desaparecido y ahora lo que sería oportuno es la transformación de la figura en otro concepto nuevo y diferente (p. ej., astas de ciervos añadidas a uros).

Todo esto lo que nos viene a demostrar es que, de una u otra manera, ciertas imágenes y sus abrigos contenedores o lugares dentro del territorio obtendrían una vigencia espacio-temporal en un entorno general significativo. Beltrán (1999), amparado en una larga tradición bibliográfica, llega a plantear la sacralización de los sitios al tener en cuenta su reutilización y la selección de los emplazamientos en entornos de características especiales. Y ya Jordá había argumentado a favor de la existencia en el Arte Levantino de elementos sacros relacionados con zoolatrías orientadas sobre todo al toro y al ciervo, y divinidades antropomorfas a quienes se les rinden «cultos de presentación» junto con diversos tipos de danzas rituales (agrarias, fálicas).

Las últimas aportaciones interpretativas prosiguen en esa línea, pero algunas pretenden ahondar en el tema desde una arriesgada utilización de la antropología comparada que desemboca en especulaciones y ningún resultado encomiable.

CAPÍTULO 21

ARTE DE LOS INICIOS DE LA METALURGIA: CALCOLÍTICO-BRONCE

1. Sobre el término Arte Esquemático

Consideramos imprescindible detenernos en nuestro discurso de las artes prehistóricas para intentar aclarar a nuestros lectores no iniciados ciertas cuestiones terminológicas y conceptuales que se encuentran en la actualidad en pleno debate científico, de no hacerlo quizás podríamos llevar a un marasmo ininteligible de los contenidos expuestos desde aquí hasta el final del texto.

Cuando un investigador proclama a sus colegas que acaba de descubrir un yacimiento de Arte Esquemático, la gran mayoría de los que le escuchan imaginan de inmediato, y aun de manera inconsciente, las características generales del hallazgo: con bastante probabilidad será un covacho donde llega la luz solar, manteniendo graffías pintadas seguramente en color rojo y representando sobre todo imágenes que recuerdan figuras humanas vistas de frente, hechas como los «monigotes» de los niños (la verdad es que el calificativo de *monigote* venía siendo utilizado de forma coloquial y A. Moure lo ha elevado casi a la categoría de «concepto»).

Todas esas peculiaridades que hemos enumerado coinciden con lo que tradicionalmente se entienden como rasgos definidores de la Pintura Esquemática hispánica, desarrollada a nivel global en un arco cronológico que incluye los momentos avanzados del Neolítico y todo el ámbito del Calcolítico.

Pero si a muchos metros de la entrada de una cueva localizamos otro monigote pseudohumano similar, esta vez confeccionado por medio de grabados sobre la pared, aun sabiendo que se trata de otra cosa distinta, el calificativo que habitualmente le otorgaremos será el mismo: Arte Esquemático. A la vez, actuaremos igual si esa escueta figura humana está pintada o grabada sobre una losa (ortostato) que sirve de elemento arquitectónico en una construcción funeraria (dolmen o megalito) del III milenio a. C., y hasta si se ubica en los lienzos rocosos de un eremitorio medieval.

Con estos ejemplos tan sólo queremos ilustrar un poco el uso excesivo que se ha venido dando al término Arte Esquemático, circunstancia que provoca por lo común en un primer momento demasiada desorientación a quienes pretenden deambular por los vericuetos de las manifestaciones figurativas de los episodios prehistóricos más recientes.

El epíteto de esquemático para ciertas obras rupestres se popularizó cuando a principio del siglo XX fue descubierto el yacimiento de Cogul y se tuvo que buscar un

vocablo que designara algunas figuras allí existentes, las cuales estaban muy alejadas del arte naturalista prehistórico conocido en la época a través de las expresiones artísticas paleolíticas y levantinas. H. Breuil ayudó al afianzamiento del término, que ha perdurado hasta la actualidad, con la publicación en cuatro volúmenes entre los años 1933-1935 del corpus de *Les Peintures Rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique*.

No obstante, desde estos instantes iniciales de la investigación, se percibió que no todos los motivos y conjuntos catalogados como esquemáticos albergaban figuras estrictamente esquemáticas, sino que en más casos de los deseados las imágenes adoptaban rasgos formales que tendían al naturalismo, o al menos se separaban en cierto grado del esquematismo puro. A partir de esta cuestión, desde Breuil, se acuñaron los calificativos de *semiesquemático* y *seminaturalista*, para distinguir aquellas obras que estaban más inclinadas a un lado que a otro; estos vocablos resultaban muy difíciles de emplear y siempre cabía un alto nivel de subjetividad al encasillar una determinada figura bajo uno de los dos conceptos. R. Viñas propuso que fueran aplicados de la siguiente guisa: *semiesquemático* para aquellos prototipos escuetos no muy realistas incluidos en un friso naturalista (levantino) y *seminaturalista* para las imágenes menos simples y parcas que aparecen en los paneles abstractos (esquemáticos). Pero para liarlo todo un poco más, en función de unos nuevos hallazgos, surgió la necesidad de incorporar además el término subesquemático. Con la intención de solucionar estos problemas de nomenclatura, López Payer y Soria Lerma (1988) desarrollaron un sistema objetivo basado en unos índices numéricos para puntuar los factores naturalistas de cada figura antropomorfa y zoomorfa; sin embargo, sus planteamientos por ahora no han fructificado entre los estudiosos del tema. Así pues, en la actualidad, casi todos los especialistas prefieren no hablar (como apuntan Alonso y Grimal) de seminaturalismo, mejor cuando un esquema tenga más detalles de los corrientes decir «ciertas referencias a la realidad», concretando en qué aspecto presentan esas referencias.

Si a todo esto unimos que hasta en fechas históricas se usó el esquematismo como recurso gráfico incluso en soportes rocosos, coincidiremos en el requerimiento de que el concepto de Arte Esquemático en cuanto carácter cronológico y cultural debe ser matizado o suprimido. Esta preocupación proviene de antiguo; en efecto, en bastantes ocasiones se ha pretendido modificar el calificativo y buscar otro que se ajustara de forma más irrefutable a las diferentes modalidades figurativas; de este modo surgieron los nombres de estilizado, abstracto, simbólico, expresionista, impresionista..., pero ya P. Acosta (1983) advirtió que las nuevas nomenclaturas tampoco solventaban nada, puesto que seguían siendo igual de imprecisas.

Los últimos argumentos más extendidos han sido formulados de un lado por A. Alonso y A. Grimal, y de otro por Balbín y Bueno; los primeros insisten en que no conviene hablar de arte esquemático sino de abstracto, pues muchos temas son figuras abstractas (barras, puntos, círculos) y a pesar de todo los motivos identificables como zoomorfos y antropomorfos no imitan la realidad en ningún caso, con lo cual estamos ante la ausencia total de figurativismo. Las propuestas de P. Bueno y R. Balbín abogan por un «estilo o arte megalítico» que incluye un conjunto de grafías llevadas a cabo con diversas técnicas y en distintos soportes, pero cuyas asociaciones temáticas y contexto cronológico (IV-III milenios a. C.) permiten su unificación: pintura y grabados esquemáticos al aire-libre y en cuevas, soportes mobiliarios y expresiones parietales de las construcciones sepulcrales.

De cualquier manera, por ahora, existe un consenso global en considerar el *fenómeno esquemático* como algo convencional, aunque pueda conducir a confusión al introducir en un mismo saco a cosas totalmente distintas desde una perspectiva temporal, espacial y de significado. Hasta hace muy poco, incluso todavía en nuestros días, se entendía como Arte Esquemático a un sinnúmero de horizontes figurativos pospaleolíticos de dispar cronología, distribución territorial, sistemas técnicos y contenido temático, aglutinados tan sólo por el común denominador de producir sus motivos en función de aquello que todos podríamos concebir como un *esquema*: reducción de los elementos de un objeto hasta sus mínimas consecuencias para su identificación.

Si no tenemos en cuenta estos planteamientos, podríamos correr el riesgo de etiquetar y por ende valorar por igual a las imágenes plasmadas en el Neolítico y hasta las del siglo XXI d. C., en tanto que en cualquier época y lugar del planeta un pastor, un/a adolescente, un/a «gamberro/a», un/a artista... pudo pintar o grabar sobre un soporte rocoso algún monigote con morfología análoga a las prehistóricas. Recordemos que el recurso gráfico del esquematismo hunde sus raíces en los tiempos pleistocenos, emergiendo desde los primeros conjuntos parietales y mobiliarios de edad paleolítica, igualmente prosigue durante el Aziliense y Epipaleolítico en general, para materializar en la Península Ibérica durante el Neolítico las figuraciones Macrosquemáticas, diversificará los soportes en el Calcolítico (hoy propiamente Arte Esquemático) y en el Bronce, para continuar a lo largo del resto del tiempo histórico hasta la actualidad (p. ej., indalo almeriense, señales simbólicas de pastores en abrigos rocosos y paredes de cementerios, hierros de marcas de ganaderías...). Por otra parte, el arte rupestre mundial, prehistórico e histórico, está lleno de ejemplos que para su confección utilizan el vehículo del esquematismo, con diseños idénticos y técnicas similares a los hallados en cualesquiera cavidad peninsular (véanse estaciones rupestres de por ejemplo Cuba, Perú o Argentina). Al hilo de esto, también conviene tener presente que durante la Edad Media y Moderna fue muy habitual «sacralizar» por medio de símbolos cristianos (muchos muy semejantes a morfotipos prehistóricos) aquellos lugares supuestos como de cultos paganos, entre ellos bastantes sitios prehistóricos: dólmenes, cuevas, abrigos decorados, etc.

Hoy tendemos a dilucidar los marcos cronoculturales (por asociaciones temáticas, contextos arqueológicos, dataciones directas...) de cada uno de los horizontes artísticos de las sociedades ágrafas más recientes, si bien eso a veces es tremendamente problemático al hallarse la mayoría de los yacimientos carentes de contexto arqueológico, además de haber recurrencias temáticas y en determinados momentos cronológicas. Así es, y ya Acosta afirmó que motivos pintados en los abrigos también se hicieron con grabados al aire-libre y en cuevas profundas, pues en cierta medida resulta lógico que los/as autores/as de las manifestaciones figurativas abarquen todas las técnicas y soportes disponibles en virtud, entre otras cosas, del significado y sentido de cada uno de los emplazamientos que fueron decorados; por ejemplo, durante el Calcolítico vemos los mismos o parecidos modelos representados en arte mueble sobre variadas sustancias (cerámica, hueso, piedra, etc.), en la versión rupestre pintados o grabados en cavidades y rocas, y pintados y grabados sobre las paredes de las arquitecturas megalíticas e incluso en esculturas-menhir.

En resumen, a pesar de ser el término Arte Esquemático restrictivo, por no caracterizar a la totalidad de las modalidades artísticas o significados diversos que están encerradas dentro de este título o «ciclo» figurativo, continúa siendo el más adecuado

o al menos el más usado, aunque urge una unificación de criterios que ayuden a disociarlo. En las páginas venideras intentaremos separar sus contenidos en orden, como siempre, a un propósito didáctico que favorezca la aproximación al tema de los usuarios de este texto; así, haremos una clasificación clásica en apartados más o menos estancos atendiendo en lo posible a los grandes bloques cronoculturales, pero sabiendo de sus presumibles perduraciones e interrelaciones. Algunos de esos nombres poseen matices geográficos o técnicos, pero no por ello tienen que ser exclusivos; es decir, un grabador de peñas del Bronce pudo a la vez pintar en cavidades. De este modo, distinguiremos los siguientes paquetes artísticos: Pintura Esquemática Típica; Arte Megalítico; Esquemático Negro Subterráneo; Esquemático-Abstracto, y Grabados al Aire-libre, tratando en el último los Petroglifos Gallegos, el Grupo del Tajo-Guadiana y otros complejos de grabados a la intemperie.

2. Pintura Esquemática Típica

Como ya dejamos dicho en su momento, las pinturas esquemáticas fueron las primeras muestras de arte rupestre prehistórico reconocidas por la Ciencia. Recordaremos (cfr. *supra*) que en 1868 fue M. de Góngora quien en su obra *Antigüedades prehistóricas de Andalucía* describió por primera vez el Arte Esquemático a través de los yacimientos de Peña Escrita de Fuencaliente (Ciudad Real) y sobre todo Los Letreros (Almería). En la actualidad, como veremos, este tipo de figuraciones rupestres recorren prácticamente toda la Península Ibérica.

2.1. SOPORTES Y TÉCNICAS

Los soportes que comúnmente son ocupados por los/as pintores/as de este horizonte artístico coinciden, de nuevo, con las oquedades y abrigos en los que la iluminación solar llega en las horas diurnas sin demasiada complicación; pero junto con los tradicionales abrigos fueron utilizados farallones rocosos verticales sin ninguna clase de alero o protección que pudiera resguardar las pinturas (p. ej., Virgen del Castillo en Almadén), así como simples peñas y en algunas ocasiones hasta cavidades cársticas profundas (p. ej., Tabac, Nerja, Sima de la Curra), aunque en estos casos los paneles pintados suelen estar colocados en lugares de penumbra, si bien también tenemos excepciones más alejadas de la luz para confirmar esa regla.

Al extenderse por casi la totalidad del territorio peninsular, las litologías y morfologías de los soportes vuelven a ser muy variadas y dispares, desde abrigos calcáreos y de arenisca masiva hasta peñas, oquedades y lienzos cuarcíticos junto con algún que otro afloramiento granítico. Según algunos autores, la constante de estos sitios radicaría en la verticalidad de los paneles frente al gusto por los «santuarios horizontales» de otras modalidades figurativas (cfr. *infra*). De igual manera, con bastante asiduidad se insiste sobre la ubicación de la pintura esquemática en relación a áreas de abastecimiento de agua; por otro lado, como ya sabemos, en la fachada mediterránea del levante español muchas veces eligen las mismas superficies que las manifestaciones artísticas macroesquemáticas y levantinas, y en general comparte espacio con éstas en aquellas zonas por donde se expande el Arte Levantino.

Respecto a la técnica plástica, el grafitado o aplicación directa del colorante a modo de «lápiz» no es muy corriente, a pesar de que se haya descrito en unos pocos sitios; lo normal es sin duda la pintura, o sea, el pigmento en estado líquido. Los colores empleados, a nivel cuantitativo, son otra vez sobre todo el rojo y en menor medida el negro, que en comparación con la frecuencia alcanzada por el primero en todo el corpus peninsular resulta insignificante; también está atestiguado el uso del blanco en contados lugares (Batuecas y Bonete del Cura en Salamanca y quizás en Castellón de los Machos en Cuenca), casi siempre como complemento de un motivo principal, y a veces se habla de tonos amarillos que por lo común pueden responder a la degradación del colorante rojo o blanco en origen como consecuencia de los efectos de la intemperie u otros factores.

En cuanto a las sustancias colorantes manejadas poco podemos decir, puesto que apenas están desarrolladas en este campo las analíticas destinadas a su estudio, siendo éste un apartado documental del que aún adolece la mayor parte de las representaciones parietales pospaleolíticas. De este modo, en razón a las observaciones físicas, suponemos que los rojos fueron obtenidos a partir de los óxidos de hierro y los negros del manganeso.

Como vemos, estamos repitiendo prácticamente lo mismo que cuando comentamos estos aspectos en el Arte Levantino. Pero la novedad proviene en esta ocasión del sistema de aplicación de los pigmentos, pues contra el uso de la pluma del Levantino, los/as artistas del Esquemático aceptaron cualquier instrumento que proporcionara un trazo ancho alrededor del centímetro de grosor. Distintas experimentaciones consiguieron trazados similares utilizando pequeñas ramitas vegetales con un extremo machacado, una muñequilla de piel e incluso la misma yema del dedo. El dedo y la ramita (fig. 188 A) poseen una capacidad de descarga muy escueta, así que algunos trazos más largos que los previstos por esos dos métodos y que se aprecian en ciertos yacimientos pudieron ser confeccionados con muñequilla. A tenor de esto, tanto la cantidad de descarga como el procedimiento llevado a cabo limita el hacer líneas de una longitud notable, con lo cual todo está determinando la forma y el resultado de la obra (Alonso y Grimal, 1996), recordemos que el trazado del útil levantino permitía grosores de trazo de 1 mm y que ahora los pintores que tratamos se conforman o les es suficiente con las medias de 10 mm. Asimismo, los formatos de las figuras se quedan rondando la mayoría los 5 y 30 cm, las escasas excepciones de tamaños más grandes no sobrepasan el medio metro y la media global fluctúa entre los 10-30 cm.

Estos procedimientos técnicos y el recurso del esquematismo conducen a figuras estereotipadas, donde los personajes humanos están representados de frente y los animales de perfil, con el objeto de su correcta identificación por parte del espectador.

Todos los autores están de acuerdo en afirmar que la Pintura Esquemática obedece a una técnica nada depurada, de trazado y ejecución rápida por medio de un procedimiento descuidado, sin que podamos entrever una preocupación por el acabado final de la obra, opuesta al detallismo y maestría al que nos tenían acostumbrados los/as artistas del Arte Levantino.

Por lo general, los motivos se fabrican a través de simples trazos lineales, con muy pocos casos donde aplicaron algo equiparable a la tinta plana (algunos bitriangulares rellenos y ciertos zoomorfos —cfr. *infra*—), en consecuencia las imágenes producidas no disfrutaban de volumen ni perspectiva de ningún tipo y por supuesto están

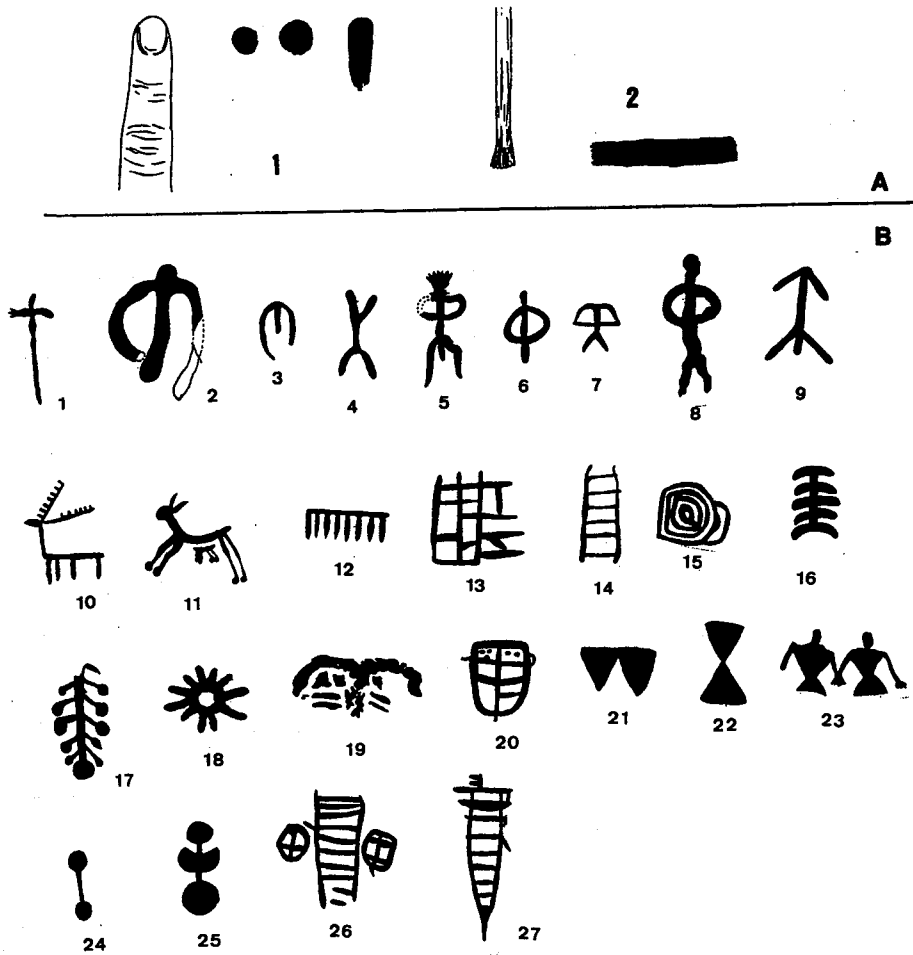


FIG. 188. *Pintura Esquemática. A) Aplicaciones de los pigmentos esquemáticos. B) Tipología según Acosta: 1) Cruciforme. 2) Golondrina. 3) Acoriforme. 4) Doble Y. 5) Brazos en asa. 6) Phi. 7) Acéfalo. 8) Asexuado. 9) Piernas en ángulo. 10) Ciervo. 11) Cuadrúpedo «seminaturalista». 12) Pectiniforme. 13) Estructura. 14) Escaliforme. 15) Petroglifoides. 16) Ramiforme general. 17) Ramiforme especial. 18) Esteliforme. 19) Ídolo oculado. 20) Placa. 21) Triángulos. 22) Bitriangular. 23) Bitriangulares antropomorizados. 24-25) Halteriforme. 26) Carro. 27) Trineo.*

comúnmente estáticas. Un párrafo de P. Acosta al respecto resume la cuestión con claridad: «En conjunto, la técnica empleada en la pintura esquemática es bastante simple y sin complicaciones. Si se la compara con la técnica de la pintura levantina, y no digamos con la paleolítica, resulta pobre y falta de recursos, pero en sí misma responde perfectamente a la intencionalidad representativa que se quiso plantear en las estaciones rupestres...», pues sería el exponente de «... una mente para la que la representación pictórica es globalmente más conceptual que formal y por tanto no necesita de excesivos alardes técnicos» (1983: 14).

2.2. TEMAS

Debido al uso generalizado del esquematismo para delinear los motivos, la mayor parte de las figuras del Arte Esquemático se nos revelan imposibles de identificar como algún objeto o ser real.

Cualquiera que contemple un friso pintado esquemático puede distinguir determinados diseños que le evocan elementos reconocibles de su vida cotidiana. Así, existen imágenes semejantes a figuras humanas o antropomorfas adquiriendo un sinnúmero de modalidades, dibujos de probables animales cuadrúpedos o zoomorfos, puntos y rayas, algo similar a lo que podríamos interpretar como el contorno escueto del sol, e incluso hasta «ídolos» al paralelizar sus morfologías con objetos mobiliarios exhumados en contextos arqueológicos funerarios y domésticos. De toda esta relación, los antropomorfos sobresalen del resto por su frecuencia cuantitativa y variabilidad formal, si bien algunos motivos clasificados como tales se manifiestan tan sumamente esquemáticos que muchas veces es difícil pensar que se traten de auténticas figuras humanas.

No obstante, frente a este caos figurativo percibimos una cierta uniformidad global, al menos desde una óptica estilística, junto con la repetición casi constante de un cúmulo de imágenes muy parecidas, de ahí que hayan podido ser encasilladas en tipologías morfológicas a partir de tipos básicos y variantes en subtipos, algunas de estricto valor regional. Los nombres otorgados por los investigadores a los temas esquemáticos aluden a aquellas formas y elementos del mundo real que la visión de las imágenes pintadas les sugieren, y por tanto son totalmente convencionales; por ello, cuando, por ejemplo, se cita la presencia en la roca de un soliforme nada más se quiere decir eso: forma de sol, y no que de manera categórica los pintores representaron al Sol.

Fue H. Breuil quien comenzó a bautizar a los diferentes motivos con la intención de encuadrarlos en tipos con nombres concretos que permitieran poner orden o al menos saber de qué se estaba hablando cuando se describía un abrigo. Sus términos han perdurado hasta hoy, gracias, sobre todo, a la sistematización llevada a cabo por P. Acosta (1968 y 1983), y la gran mayoría de ellos se han convertido en vocablos clásicos, por eso pensamos que conviene enumerarlos y describirlos como base del conocimiento del fenómeno artístico que nos ocupa. Esta autora define bastantes tipos puros, independientemente de las variantes internas que pudieran expresar en toda la Península o en una comarca determinada. Siguiendo sus argumentos tendríamos:

— *Antropomorfos* (fig. 188 B1-9)

1) *Cruciforme*. Lo crearían simplemente dos trazos cruzados: uno vertical representando el eje cabeza-torso y el otro transversal indicando los brazos extendidos; en consecuencia, serían personajes ápodos. Presenta un par de variantes: *a*) en cruz griega y *b*) en cruz latina.

2) *En «T»*. Parecido al modelo precedente, la única diferencia es que se le omite la parte correspondiente a la zona de la cabeza; así pues, se manifiesta acéfalo. También mantiene dos subtipos: *a*) en T propiamente dicho y *b*) en Pi griega, que según la autora que seguimos se trataría de una pareja de personajes.

3) *Golondrina*. También sería ápodo, pues el esquema se reduce a representar el eje cabeza-tronco con un trazo recto y vertical, pero los miembros superiores en este caso estarían dibujados por medio de un arco; o sea, como el tipo cruciforme pero con los brazos incurvados hacia abajo. Las posibles variantes vienen dadas en razón a la curvatura más o menos pronunciada y prolongada, así como algún que otro detalle complementario de la anatomía.

4) *Ancoriforme*. Como su nombre pretende indicar, la forma general del diseño recuerda a un ancla. Sería análogo al anterior pero acéfalo, de manera que la curva de los brazos queda tangente al trazo vertical.

5) *Doble «Y» griega*. Consiste en un trazo vertical para el cuerpo bifurcado en ambos extremos, que indicarían los brazos y las piernas desplegados en ángulo, como un individuo de pie con los brazos levantados y las piernas abiertas; así pues, resulta totalmente acéfalo y además asexuado (cfr. *infra*). Las modalidades que pueden surgir del tipo base suelen completar la anatomía con un apéndice para la cabeza o detalles musculares.

6) *En «X»*. Es análogo al anterior, lo único que éste carece de la zona correspondiente al tronco y es por tanto acéfalo y asexuado; sería asimismo similar a un sujeto con ambos pares de extremidades abiertas en ángulo.

7) *Brazos en asa*. El modelo de base y completo, es decir, con el máximo de elementos corporales figurados, presentaría un trazo vertical para ese eje cabeza-tórax, las piernas a través de arcos de curvas para cada extremidad y los brazos con dos arcos cerrados, además la línea del torso se prolongaría más allá del arranque de las piernas para trazar el pene. Siguiendo con el símil que utilizamos antes, sería un hombre con las piernas abiertas en arco y los brazos apoyados en las caderas. Las múltiples variantes dependerán de los elementos que le falten a ese morfotipo básico, las más corrientes son: a) *en Phi griega*, sólo trazo vertical de cabeza-tronco y brazos, luego sería asexuado y ápodo; b) *acéfalo*, los brazos parten de donde comenzaría el cuello, puede tener o no sexo; c) *asexuado*, con o sin cabeza, que es considerado generalmente por eliminación como «mujer».

8) *Piernas en ángulo*. El diseño tipo parte de lo que podría ser una Y griega invertida, en esencia un trazo vertical para cabeza-tronco y las piernas abiertas en ángulo agudo. A la inversa que el antepuesto, según obtenga nuevas partes corporales que complemente la figura alcanzará las distintas variables; por ejemplo: con brazos en arco o en asa, acéfalo o con cabeza, con sexo o sin él.

Las dos últimas figuras humanas corresponden a los tipos más habituales y diríamos típicos de los abrigos de pintura esquemática, asumiendo una acusada variabilidad formal al combinar los distintos modos de solucionar las extremidades y los suplementos de cabeza y pene.

— *Zoomorfos* (fig. 188 B10-11)

1) *Cuadrúpedos*. En el modelo puro, los animales quedan reducidos al trazo recto horizontal para indicar el cuerpo, del que parten al menos cuatro líneas verticales que simularían las extremidades. Cuando se pretende especificar más, entonces se complementa el diseño con nuevos trazos; si quisieron figurar a un ciervo macho sólo tuvieron que añadir las astas por medio de un par de líneas verticales con unas cuan-

tas perpendiculares; en el caso de las cabras todo queda solventado con dos líneas curvas paralelas que sintetizan las cuernas. Los ejemplos anteriores corresponden a los mejores de los casos, es decir, cuando cierto detalle corporal ayuda a identificar la especie, pero por regla general esto es bastante inusitado y la gran mayoría de las veces tan sólo se puede clasificar al motivo como animal cuadrúpedo; en resumen, obtendremos dos variantes: *a)* cuadrúpedo específico, y *b)* sin especificar. No obstante, también hay que reconocer que en otras ocasiones se intenta dotar de más corporeidad a los ejemplares faunísticos a través de diseños que han sido calificados como «semi-naturalistas».

2) *Pectiniforme*. Sería un prototipo que recuerda a un peine: trazo recto horizontal del cual surgen de forma transversal más de cuatro líneas. Tradicionalmente se incluye en el apartado de zoomorfos, pero la verdad es que hay ejemplares que consiguen trazar muchas líneas verticales, lo que serían las patas, con lo cual se asemejan más a un «ciempiés» que a cualquier otro animal (fig. 188B, 12).

— *Estructuras* (fig. 188 B13)

Serían motivos básicamente geométricos formados por líneas rectas o curvas que se entrecruzan ofreciendo múltiples posibilidades. Han sido conocidos en la bibliografía como tectiformes, cuadrados, casas... En síntesis, caben dentro de este tipo aquellas imágenes que representen cuadrangulares o circulares con o sin compartimentación interna. A veces se asocian a figuras humanas, de ahí que hayan sido interpretados en algunos casos como hábitat.

— *Escaliformes* (fig. 188 B14)

Como su nombre alude, la forma de estos diseños evoca al de una escalera o escala: dos líneas paralelas recorrida de forma transversal en su interior por trazos paralelos.

— *Petroglifoides* (fig. 188 B15)

Son denominados de este modo por el hecho de enlazar a nivel morfológico con ciertos elementos gráficos característicos del así llamado horizonte de los petroglifos gallegos (cfr. *infra*). En general, adquieren una tendencia geométrica construida con líneas curvas. Se distinguen tres tipos básicos:

1) *Circunferencia*. En definitiva, recoge a todos los motivos creados con esa figura y ofrece tres subtipos principales: *a)* circunferencia simple; *b)* circunferencia simple con punto central y *c)* circunferencias concéntricas; estos subtipos pueden tomar múltiples variantes en función de su asociación con otros motivos elementales como líneas rectas, zigzags, cruces, etc.

2) *En herradura*. Nada más sería un arco de circunferencia más o menos cerrado. Según mantenga una o varias «herraduras», el tipo se desglosa en subtipos: simple, dobles, triples, etc.; pueden asociarse a puntuaciones.

3) *Espiralado*. Líneas curvas cerradas sobre sí a modo de espiral. Pueden manifestar los siguientes subtipos: *a)* espiral simple, *b)* simple inscrita en trazo curvilí-

neo, c) simple prolongada por trazos rectilíneos o curvilíneos dispuestos horizontal o verticalmente, y d) espiral doble con prolongaciones iguales al caso anterior.

— *Puntos*

Pueden estar aislados o formando auténticas nubes e incluso asociados a cualquier otra figura, en ocasiones son capaces de adoptar cierta ordenación en bandas o asemejándose a formas geométricas.

— *Barras*

Se califican de este modo a simples trazos rectilíneos. Al igual que en los puntos, pueden aparecer solas o en combinaciones con otras creando series de elementos paralelos por lo común en vertical y asimismo a veces están vinculadas con otros esquemas y tipos básicos.

— *Zigzags*

Serían la simple sucesión de ángulos o líneas quebradas. En función a su posición presentan dos subtipos: a) horizontal, y b) vertical. Pueden ser un simple trazado o varios de ellos más o menos paralelos.

— *Ramiformes*

Adquieren una amplia gama de variantes, si bien en esencia el motivo está constituido por un trazo rectilíneo, vertical u horizontal, que se encuentra cruzado transversalmente por un número indeterminado de trazos rectos. Acosta distingue dos tipos fundamentales:

- 1) *Ramiforme general* (fig. 188 B16). Entrarían a formar parte de este tipo todos aquellos elementos ramiformes que no son capaces de acogerse al tipo especial.
- 2) *Ramiforme especial* (fig. 188 B17). Incluiría a los ramiformes verticales, los cuales evocan en cierta medida a un esquema de árbol. Por eso admiten un par de subtipos: a) abeto, vertical y trazos rectos transversales, con versiones distintas al estar exento o inscrito en una figura geométrica, y b) arborescente o arboriforme, mucho más ramificado, pues de los trazos que parten del eje vertical surgen otros más; puede tener bastantes variantes según los elementos que rematan la base del trazo vertical.

— *Esteliformes, soliformes o heliomorfos* (fig. 188 B18)

Consisten en diseños circulares que proyectan trazos rectos de manera radial, de ahí que su forma general recuerde al prototipo sintético que tenemos al dibujar el Sol, una estrella o cualquier astro. Son igualmente muy variados, incluso a veces utilizan pequeñas concavidades naturales para su construcción, asimismo los brazos radiales adquieren longitudes desiguales y en contadas ocasiones acaban con líneas que los bifurcan. Tenemos sobre todo dos tipos claros:

1) *Soliforme*. Una circunferencia de la que parten hacia el exterior y circundando la línea curva toda una serie de trazos rectos radiales.

2) *De círculo*. Exactamente igual que el anterior, la única diferencia es que la circunferencia está rellena de pintura y por tanto los trazos salen de un círculo, que puede o no mantener el perímetro regular.

— Ídolos

Ciertos objetos exhumados en determinados contextos arqueológicos (funerarios y domésticos) de sobre todo la Edad del Cobre (III milenio antes de nuestra era), son interpretados como ídolos (cfr. *infra*). No obstante, formas y detalles documentados en estas piezas parecen que se traspusieron en los soportes rocosos; por eso, a tenor de las analogías formales se establece este tema que toma varias morfologías siempre acorde con los perfiles y peculiaridades figurativas de los ejemplares mobiliarios. Así:

1) *Oculado* (fig. 188 B19). En síntesis es la representación de un par de ojos, pero adoptan multitud de variables con más o menos detalles. El tipo básico parte de dos circunferencias próximas, muchas veces radiadas por trazos rectos hacia fuera que se asemejan mucho a los esteliformes, y sobre ellas sendas curvas indicando las cejas o los arcos superciliares; también, en los ejemplares más complejos, pueden estar complementados en la parte inferior con lo que tradicionalmente se ha calificado como «tatuaje facial», que no es otra cosa que varias series de ondas festoneadas debajo de las cuencas oculares.

2) *Placa* (fig. 188 B20). Coincide con un diseño tendente a lo cuadrangular y en algunas ocasiones con un apéndice superior casi siempre de forma triangular con la base hacia arriba, todo lo cual hace suponer la esquematización de una figura humana de cuerpo rectangular y cabeza trianguliforme. Las variantes de este modelo estarán en función a los distintos modos de rellenar la zona interior: tinta plana, haces de líneas, retícula, etc.

3) *Triangular* (fig. 188 B21-23). Como podremos imaginar, son formas que delimitan áreas o figuras geométricas triangulares. Ofrecen tres subtipos: *a*) triangular simple o un único triángulo; *b*) bitriangular, o dos triángulos tangentes por sus vértices que evocarían la silueta del cuerpo femenino, que a veces se ve completada con otros rasgos anatómicos como piernas, brazos e incluso cabeza o rostro similar a los caracteres expresados por los ídolos oculados, y *c*) tritriangular, que es como el anterior pero la zona de la cabeza en este caso está sustituida por otro triángulo invertido.

4) *Halteriforme* (fig. 188 B24-25). También aluden a los ídolos mobiliarios denominados así, que en resumen definen dos círculos unidos por un eje recto. Los hay simples y pluricirculares, así como una variante creada por tres círculos tangentes o trilobulado, o polilobulado, que ha perdido el eje rectilíneo central.

Otros tipos

Otros tipos temáticos resultan ser menos frecuentes y más extraños en las composiciones esquemáticas «puras», pero al ser recogidos por la autora que citamos los incluimos a continuación:

— *Carros* (fig. 188 B26): Son realmente escasos y casi exclusivos de Extremadura, suponiéndoseles una cronología muy tardía. Lo configuran un bastidor rectangular con travesaños y dos o cuatro ruedas (circunferencias radiadas) en los laterales.

— *Trineos* (fig. 188 B27): Para resumir, corresponderían a las formas de los bastidores de los carros pero sin ruedas, siendo la parte de los largueros convergentes o paralelas.

— *Barcos*: Al igual que ocurre con los carros, y en cierto modo con los probables trineos, las embarcaciones esquemáticas quedan limitadas por ahora a un único abrigo de las sierras gaditanas y su datación se entiende asimismo muy reciente.

Pero los avatares de la investigación así como los nuevos y numerosos descubrimientos impusieron la necesidad de la ampliación y matización de la tipología básica de P. Acosta. De este modo, esa primera clasificación es adaptada por Bécades (1983), quien añade y desdobra algunos de los tipos antepuestos para abarcar la máxima variabilidad formal posible, con el propósito de sistematizar la temática más frecuentemente plasmada por la pintura esquemática peninsular.

La ordenación depurada de este investigador contempla una tabla tipológica en la que los distintos temas quedan agrupados en virtud de criterios formales y de significado en Grupo, Subgrupo y Tipo, desgajando la clasificación a nivel de Subtipo cuando la variabilidad formal del tipo así lo requiera, como sucede con las figuras humanas. De esta manera, cada uno de los esquemas de un determinado panel, aparte de su nominativo genérico (antropomorfo, esteliforme, rami-forme, etc.), recibe una determinación compuesta por siglas que corresponden a cada una de las categorías barajadas en la clasificación; o sea, la primera letra en mayúscula coincide con el *grupo* general, la segunda en minúscula con el *subgrupo*, el primer número con el *tipo* y el segundo con el *subtipo*. Pongamos un ejemplo, un animal cuadrúpedo esquemático estará clasificado en el Grupo de Zoomorfos (Z), Subgrupo cuadrúpedo (c) y Tipo número 2 o cuadrúpedos esquemáticos (sin Subtipo en este caso): Zc2.

El sistema resulta bastante cómodo de usar, permite una clasificación metódica y además la tabla tipológica no es hermética sino que permanece abierta, ya que hasta se prevé la aparición de otros diseños no catalogados que pueden ser encuadrados casi automáticamente acogiéndose a los criterios de ordenación y entrar a formar parte del acervo general. No obstante, se advierte que hay que tener presente que, al manejar criterios morfológicos emanados de las distintas imágenes y los supuestos significados, la inclusión de un esquema concreto en un grupo particular no implica necesariamente que comparta su significado con las demás imágenes que conforman ese grupo tipológico; por ejemplo, y según los propios comentarios del autor, el tipo «Pi» está inserto entre los antropomorfos atendiendo a la clasificación tradicional de Acosta, pero esto no quiere decir que pueda ser interpretado como una figura humana, de la cual dista mucho.

Así pues, listamos a continuación los temas distinguidos por Bécades (fig. 189):

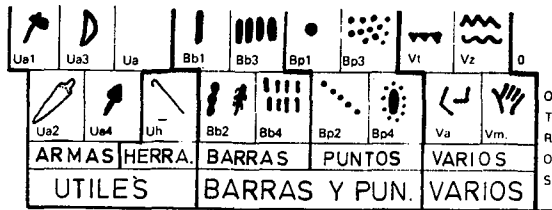
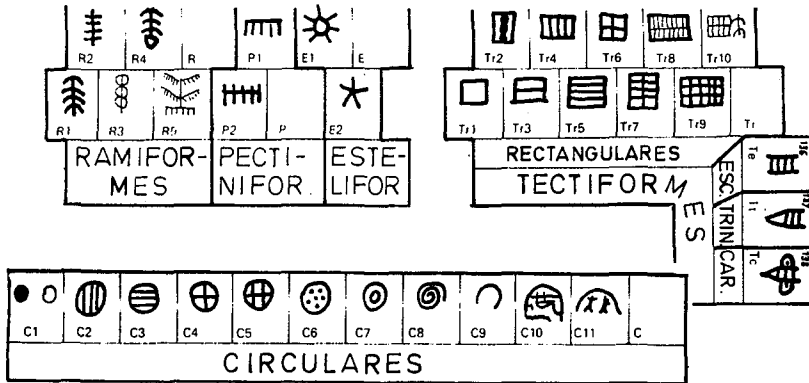
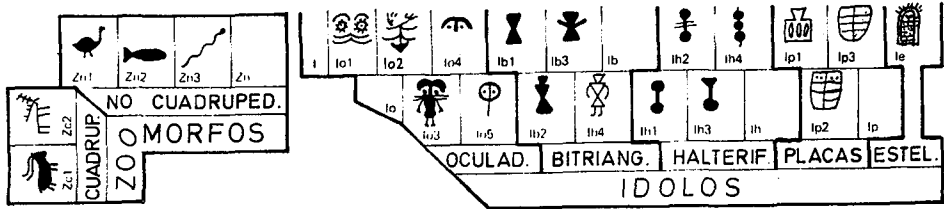
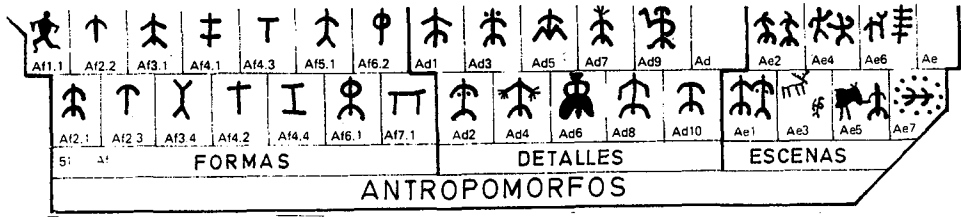


FIG. 189. Pintura Esquemática. Tipología según Bécars.

Grupo ANTROPOMORFOS (A)

Subgrupo FORMAS (f)

Tipo-Subtipo (x.x)

- Af 1.1: Antropomorfos de «tendencia naturalista».
 - Af 2.1: Antropomorfos de brazos y piernas en arco.
 - Af 2.2: Antropomorfos de tipo golondrina.
 - Af 2.3: Antropomorfos de tipo ancoriforme.
 - Af 3.1: Antropomorfos de brazos y piernas en ángulo.
 - Af 3.4: Antropomorfos de tipo doble «Y».
 - Af 4.1: Antropomorfos de brazos y piernas en cruz.
 - Af 4.2: Antropomorfos de tipo cruciforme.
 - Af 4.3: Antropomorfos de tipo «T».
 - Af 4.4: Antropomorfos de tipo doble «T».
 - Af 5.1: Antropomorfos de tipo mixto.
 - Af 6.1: Antropomorfos de brazos en asa.
 - Af 6.2: Antropomorfos de tipo «Phi» griega.
 - Af 7.1: Antropomorfos de tipo «Pi» griega.
 - Af: Otros antropomorfos.
-

Subgrupo DETALLES (d)

Tipo (x)

- Ad 1: Antropomorfos masculinos.
 - Ad 2: Antropomorfos femeninos.
 - Ad 3: Antropomorfos con ojos.
 - Ad 4: Antropomorfos con manos.
 - Ad 5: Antropomorfos con piernas en zigzag.
 - Ad 6: Antropomorfos con vestidos o ropajes.
 - Ad 7: Antropomorfos con tocados.
 - Ad 8: Antropomorfos con otros adornos.
 - Ad 9: Antropomorfos con armas.
 - Ad 10: Antropomorfos sin cabeza.
 - Ad: Antropomorfos con otros detalles.
-

Subgrupo ESCENAS (e)

Tipo (x)

- Ae 1: Antropomorfos formando parejas.
- Ae 2: Escenas de danza.
- Ae 3: Escenas de caza.
- Ae 4: Escenas de lucha.
- Ae 5: Escenas de domesticación.
- Ae 6: Escenas agrícolas o de recolección.
- Ae 7: Escenas funerarias.
- Ae 8: Otras escenas.

Grupo ZOOMORFOS (Z)

Subgrupo CUADRÚPEDOS (c)

Tipo (x)

- Zc 1: Cuadrúpedos de «tendencia naturalista».
 - Zc 2: Cuadrúpedos esquemáticos.
-

Subgrupo NO CUADRÚPEDOS (n)

Tipo (x)

- Zn 1: Aves.
 - Zn 2: Peces.
 - Zn 3: Serpientes.
 - Zn: Otros zoomorfos no cuadrúpedos.
-

Grupo ÍDOLOS (I)

Subgrupo OCULADOS (o)

Tipo (x)

- Io 1: Ídolos aculados típicos.
 - Io 2: Ídolos aculados con motivos triangulares.
 - Io 3: Ídolos aculados antropomorfos.
 - Io 4: Ídolos aculados simplificados.
 - Io 5: «Phi» oculada.
 - Io: Otros ídolos aculados.
-

Subgrupo BITRIANGULARES (b)

Tipo (x)

- Ib 1: Ídolos bitriangulares típicos.
 - Ib 2: Ídolos bitriangulares con cabeza.
 - Ib 3: Ídolos bitriangulares con brazos.
 - Ib 4: Ídolos bitriangulares antropomorfos.
 - Ib: Otros ídolos bitriangulares.
-

Subgrupo HALTERIFORMES (h)

Tipo (x)

- Ih 1: Ídolos halteriformes típicos.
 - Ih 2: Ídolos halteriformes con brazos.
 - Ih 3: Ídolos halteriformes combinados con triángulos.
 - Ih 4: Ídolos pluricirculares.
 - Ih: Otros ídolos halteriformes.
-

Subgrupo PLACAS (p)

Tipo (x)

- Ip 1: Ídolos placa de contornos recortados.
- Ip 2: Ídolos placa con ojos.

- Ip 3: Ídolos placa escutiformes.
- Ip: Otros ídolos placa.

Subgrupo ESTELAS (e)

Tipo (x)

- Ie 1: Ídolos estela o estelas antropomorfas.
- I: Otros ídolos.

Grupo RAMIFORMES (R)

Tipo (x)

- R 1: Ramiformes típicos.
- R 2: Ramiformes abetos.
- R 3: Plurianulados.
- R 4: Ramiformes compuestos.
- R 5: Ramiformes complejos.
- R: Otros ramiformes.

Grupo PECTINIFORMES (P)

Tipo (x)

- P 1: Pectiniformes típicos.
- P 2: Pectiniformes dobles.
- P: Otros pectiniformes.

Grupo ÉSTELIFORMES (E)

Tipo (x)

- E 1: Soliformes.
- E 2: Esteliformes simples o estrellas.
- E: Otros esteliformes o soliformes.

Grupo TECTIFORMES (T)

Subgrupo RECTANGULARES (r)

Tipo (x)

- Tr 1: Rectángulo simple o vacío.
- Tr 2: Rectángulos con un travesaño vertical.
- Tr 3: Rectángulos con un travesaño horizontal.
- Tr 4: Rectángulos con varios travesaños verticales.
- Tr 5: Rectángulos con varios travesaños horizontales.
- Tr 6: Rectángulos con dos travesaños cruzados.
- Tr 7: Rectángulos con un travesaño vertical y varios horizontales.
- Tr 8: Rectángulos con un travesaño horizontal y varios verticales.
- Tr 9: Rectángulos con varios travesaños en cada dirección.
- Tr 10: Tectiformes rectangulares asociados a antropomorfos.
- Tr: Otros tectiformes rectangulares.

Subgrupo ESCALERIFORMES (e)

Tipo

- Te: Escaleriformes.
-

Subgrupo TRINEOS (t)

Tipo

- Tt: Trineos.
-

Subgrupo CARROS (c)

Tipo

- Tc: Carros.
-

Grupo CIRCULARES (C)

Tipo (x)

- C 1: Circulares simples.
 - C 2: Circulares con barras verticales.
 - C 3: Circulares con barras horizontales.
 - C 4: Circulares con radios.
 - C 5: Circulares con barras cruzadas.
 - C 6: Circulares con puntos.
 - C 7: Circulares concéntricos.
 - C 8: Espirales.
 - C 9: Herraduras o arcos.
 - C 10: Tectiformes circulares o curvos.
 - C 11: Construcciones circulares asociadas a antropomorfos.
 - C: Otros circulares.
-

Grupo ÚTILES (U)

Subgrupo ARMAS (a)

Tipo (x)

- Ua 1: Hachas.
 - Ua 2: Espadas y puñales.
 - Ua 3: Arcos.
 - Ua 4: Flechas.
 - Ua: Otras armas.
-

Subgrupo HERRAMIENTAS (h)

Tipo

- Uh: Herramientas.

Grupo BARRAS Y PUNTOS (B)

Subgrupo BARRAS (b)

Tipo (x)

- Bb 1: Barras simples.
 - Bb 2: Barras complejas.
 - Bb 3: Barras paralelas.
 - Bb 4: Grupos de barras.
-

Subgrupo PUNTOS (p)

Tipo (x)

- Bp 1: Puntos aislados.
 - Bp 2: Alineaciones de puntos.
 - Bp 3: Grupos de puntos.
 - Bp 4: Puntos contorneando a otros motivos.
-

Grupo VARIOS (V)

Subgrupo TRIANGULOS (t)

Tipo

- Vt: Triángulos.
-

Subgrupo ANGULOS (a)

Tipo

- Va: Ángulos.
-

Subgrupo ZIG-ZAGS (z)

Tipo

- Vz: Zigzags y serpentiformes.
-

Subgrupo MANOS (m)

Tipo

- Vm: Manos.
-

Grupo OTROS (O)

- O: Otros motivos.
-

Aparte de las dos tipologías expuestas, han existido otros intentos de clasificaciones formales enfocados sobre los motivos que decoran los abrigos esquemáticos, como, por ejemplo, los desarrollados por Caballero, López Payer y Soria Lerma, Gómez-Barrera, etc. La ordenación del primero supuso una novedad metodológica en el arte posglaciar, pues, siguiendo el análisis de los signos paleolíticos llevado a cabo por P. Casado (cfr. *supra*), estableció una tabla exhaustiva regida por la morfo-

logía de los caracteres particulares de todos los diseños pintados sobre todo al sur de Ciudad Real; asimismo, los segundos resumen todas las imágenes del sureste nada más a seis tipos fundamentales: antropomorfos simples, compuestos, zoomorfos, símbolos I, símbolos II-1 y símbolos II-2.

Pero casi todas estas taxonomías están basadas en los rasgos singulares que ofrecen las diferentes zonas geográficas objeto de estudio de los distintos investigadores, y por ello sus tipologías, aunque desde un ámbito local resultan tremendamente adecuadas, impiden no obstante su aplicación exacta a la hora de extender el análisis al territorio peninsular, pues tenemos tipos muy concretos en áreas demasiado constreñidas que emborronarían el panorama global. Por consiguiente, para el propósito de este texto, consideramos bastante esclarecedora la síntesis que incluimos de J. Bécares y por esa razón hemos sacrificado varias páginas listando el contenido de sus tipos. Además, matiza muchas de las apreciaciones que quedaban en el aire en los tipos de Acosta, mantiene la ventaja de permanecer abierta a la incorporación de nuevos morfotipos, tiene un alcance peninsular y permite la catalogación de tipos correspondientes a otros horizontes formales esquemáticos de manera independiente a la fecha que obtengan; es decir, no es solamente válida para la Pintura Esquemática clásica, sino que puede utilizarse también para clasificar, o al menos empezar a nombrar, los motivos del Esquematismo Negro Subterráneo, los grabados al aire-libre, petroglifos, figuras de los monumentos megalíticos, etc. Pero una vez más debemos recordar que todas las tipologías son engañosas y que en definitiva obedecen de uno u otro modo a nuestros propios criterios, aunque a pesar de ello nos sirvan como camino (quizás equivocado) por el cual poder comenzar a aproximarnos a un fenómeno que desconocemos.

En otro orden de cosas y en relación con la cuestión temática, diremos que Acosta llamó la atención sobre la cantidad de paneles en donde parejas de personajes humanos están asociados, si bien acepta la imposibilidad de descubrir la vinculación manifestada entre los individuos. Cuando las figuras humanas tienen señalado un «tercer pie» se tiende a identificarlas como masculinas, mientras que la ausencia de ese elemento no implica necesariamente que esté representado el género opuesto. Sin embargo, sí parece haber un consenso generalizado en considerar a los tipos bitriangulares, y más aún a los bitriangulares antropomorfizados (con extremidades e incluso cabeza —figs. 188 B23; 193, 7; 195, 4 y 6—), como figuración de imágenes femeninas, tal vez atendiendo en exceso a sus perfiles entallados.

Al hilo de lo antepuesto, Bécares (1990) ha reconocido una uniformidad conceptual en las formas de los ídolos calcolíticos (sinónimos: Edad del Cobre, Eneolítico y en desuso Bronce I Hispánico), tanto en soportes mobiliarios como en la pintura esquemática. Así, todos los ídolos, indistintamente en el soporte en donde estén plasmados, presentan dos rasgos fundamentales en su configuración: el cuerpo y el rostro; el primero casi siempre está sujeto a la silueta bitriangular que a veces posee otros suplementos de nítida significación femenina (senos y triángulo púbico) y el segundo suele llevar grandes ojos con cejas y líneas en arco o festoneadas aludiendo al así llamado «tatuaje facial». En la figura 190, 1 se refleja de forma sinóptica esa circunstancia: partiendo del esquema simple bitriangular tan abundante en los abrigos con pinturas esquemáticas, podemos ver su proyección en cerámicas decoradas con oculados (arriba a la izquierda), en donde incluso el contorno del propio vaso expresa un modelado bitriangular (la pieza de Los Millares, a la izquierda de todo, tiene el mo-

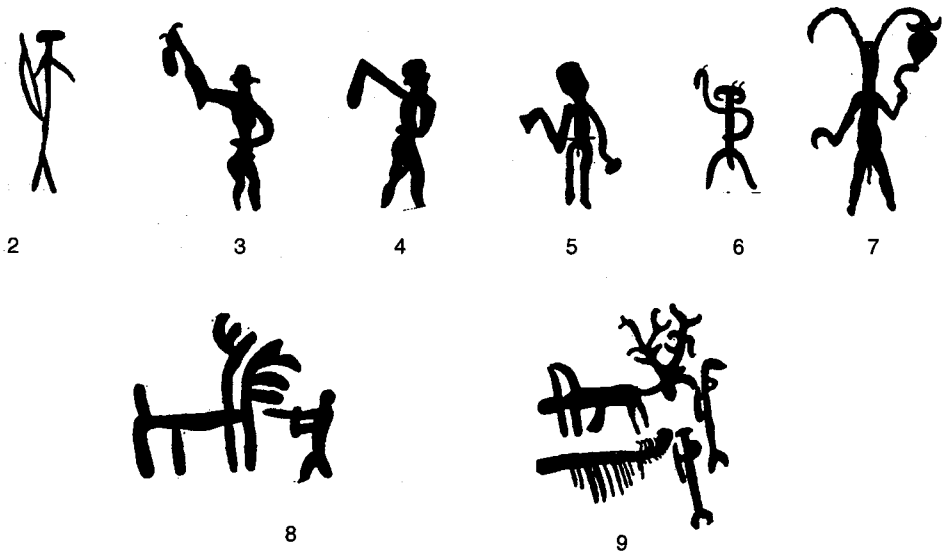
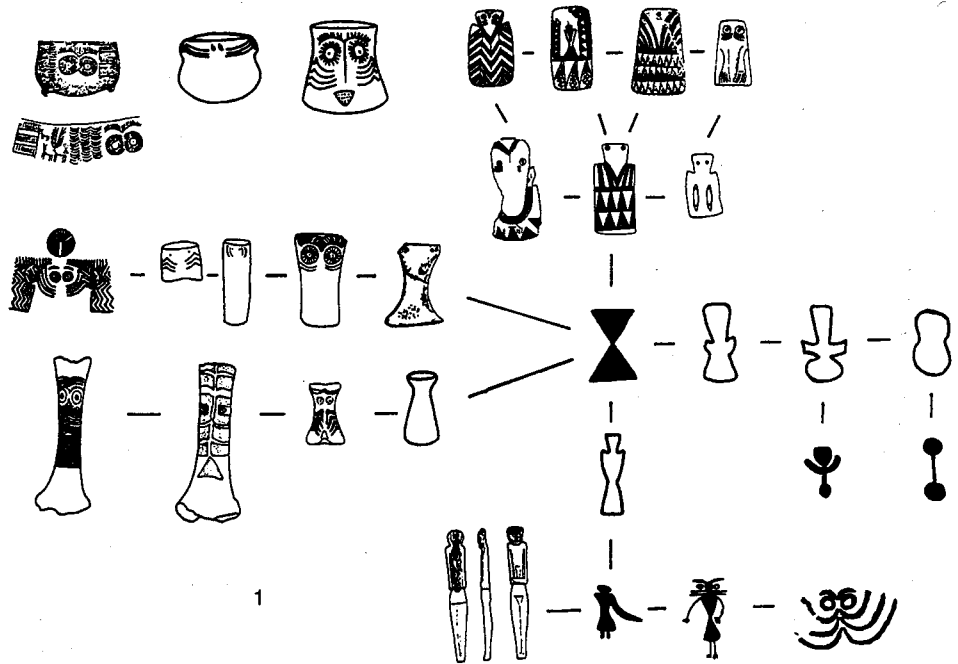


FIG. 190. *Pintura Esquemática.* 1) Unidad conceptual de los ídolos. Útiles. 2) Doña Clotilde. 3-4) Bacinete. 5) Tajo de las Figuras. 6) Piruétano. 7) Los Letreros. 8) Cogul. 9) Cachal de las Cabras Pintadas.

tivo bitriangular hecho con pequeños puntos). En los ídolos-placa mobiliarios, las figuras triangulares y bitriangulares son bastante comunes. Para que el bitriangular simple adquiriera un mayor sentido antropomorfo se le añaden distintos elementos, el más escueto sería otro triángulo invertido para la cabeza (motivo tritriangular de Acosta) y por supuesto los brazos y las piernas, culminando en los claros rostros típicamente oculados (imágenes de la línea inferior). Los ídolos del tipo cruciforme (motivos de la línea de la derecha) construyen el perfil bitriangular redondeado y su esquematización conduce a los prototipos halteriformes pintados. Otros soportes mobiliarios (dibujos de las dos filas de la izquierda) también parten de la forma bitriangular básica y formulación de rostro oculado, tanto en soportes óseos naturales (p. ej., falanges) que ya de por sí son bitriangulares hasta como en sustancias minerales.

Al margen de todo esto, la parquedad de los diseños impide apreciar nada en relación con los factores etnográficos de las sociedades autoras de la Pintura Esquemática. Quizás unos pocos modelos nos podrían contar la utilización de elementos ornamentales en cabezas (tal vez cornamentas o plumajes), ambas extremidades, cuello y cintura, que se traducen en las paredes por medio de simples trazos dirigidos hacia fuera de las figuras (figs. 190, 7; 192, 10; 193, 3; 196, 6); en ocasiones es probable atisbar la presencia de faldas en los personajes aceptados por lo general como femeninos y algún calzón a media pierna para los masculinos, pero como lo más corriente es la figuración de los trazos mínimos que identifiquen al tema concreto, se ha llegado a la deducción de que las figuras humanas van «desnudas», sobre todo los sujetos designados como hombres, por aquello del trazado del pene en los ejemplares que lo ostentan.

A pesar de todo, sí es factible entrever algo análogo al armamento o útiles diversos casi siempre vinculados con siluetas humanas. El repertorio de instrumentos que podemos intuir en el arte esquemático se reduce a arcos y flechas (fig. 190, 2 y 8), hachas y puñales (fig. 190, 3-6) y quizás hoces (fig. 190, 7), pues aunque existen trazos que surgen de los brazos de algunos individuos resulta muy aventurado definir con precisión de qué se trata.

Respecto a los zoomorfos, por regla general tan sólo se puede hablar con cierta seguridad de cuadrúpedos, sin poder especificar nada más, y por lo común estarían resueltos a través de un pectiniforme con cuatro patas. Pueden aparecer en combinación con figuras humanas, en solitario o asociados a otros diseños similares. No obstante, algún que otro rasgo distintivo permite aislar a los ciervos machos y unas pocas cabras. Las aves, como veremos, quedan concentradas por el momento a un núcleo muy singular alrededor de la antigua Laguna de la Janda en Cádiz (fig. 195, 1). En cuanto a los pectiniformes de más de cuatro «patas», y sobre todo aquellos que dibujan un número considerable de ellas, no conviene que sean clasificados automáticamente como zoomorfos.

Con el resto de los tipos esquemáticos es muy arriesgado afirmar qué representan, exceptuando a lo mejor a los «ídolos». Así es; por ejemplo, de los mismos esteliformes o soliformes que se exhiben tan típicos desconocemos, en realidad, si poseen ese sentido astral que le hemos otorgado; lo que estaría claro es su tendencia a asociarse en pares, cuestión que en cierto modo podría ponerse en relación con los ojos de los ídolos oculados. Éstos sí lucen muy nítidos en las paredes, con ejemplares prácticamente idénticos a los objetos mobiliarios; su vínculo con el esquema bitriangular harían que fueran en muchos casos entendidos como femeninos (fig. 193, 5 y 7).

Pero aparte de los oculados, el resto de los objetos interpretados como ídolos procedentes del registro arqueológico sedimentario no encuentran una extrapolación diáfana en los lienzos rocosos, aunque probablemente tengamos pintadas algunas placas y triangulares, e incluso en Alicante un caso de colgante ancoriforme.

Otros prototipos se nos muestran ambiguos, como sucede con los pectiniformes dobles, que son iguales a los ramiformes pero en orientación horizontal. Asimismo, algunos ramiformes podrían aludir a imágenes vegetales pero en otras ocasiones a personajes humanos múltiples o con adornos corporales.

El tema de las manos es muy raro y en los pocos casos documentados disponemos de manos perfiladas o dibujadas y de improntas. Las primeras aparecen en la Cueva de los Ladrones o Pretina I en Cádiz con tres manos perfiladas; Risquillo de Paulino en Cáceres con seis manos dibujadas; en Badajoz unas cuantas de ellas en San Serván, y sus improntas en Cueva de Clarillo en Jaén.

Por regla general, la frecuencia numérica de los distintos temas es muy desigual. Lo habitual sería encontrar pintados los diferentes tipos de antropomorfos que hemos visto, pero también son abundantes las puntuaciones y las barras. A la vez, hay temas exclusivos o más cuantiosos en zonas concretas, como serían los casos de los tectiformes y los ídolos, unos tienden a concentrarse en el poniente peninsular y los otros en el sector meridional por debajo del río Tajo.

En cuanto a la composición, esa enorme cantidad de esquemas diversos que describimos ocupan las paredes de los abrigos sin que en un primer momento podamos percibir ninguna clase de escena, al menos en el sentido que apreciamos en el Arte Levantino; si intentamos que no nos embargue el subjetivismo sólo contabilizaremos unas escuetas composiciones, en donde la disposición de las imágenes hacen pensar en una escena de caza (fig. 190, 8-9; frente a un cuadrúpedo se coloca un personaje portando algo similar a una flecha montada en un arco), de lucha (muy dudosa y escasa) o de danza (p. ej., fállica de El Piruetanal —fig. 194, 4—). Por lo común, los motivos se yuxtaponen en un mismo panel, si bien permanecen ordenados en función de codificaciones de elementos bastantes veces reiterativas (cfr. *infra*), como arboriforme/pectiniforme/soliforme u oculado/bitriangular/ciervo, siendo las asociaciones más corrientes las producidas por antropomorfo-antropomorfo y los esquemas o tipos de máxima capacidad combinatoria los antropomorfos, esteliformes y zoomorfos, aparte de las imágenes simples como barras y puntos.

2.3. DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA

Las manifestaciones rupestres pintadas que en la actualidad comulgan con los caracteres esenciales de este fenómeno figurativo están explayadas por prácticamente toda la Península Ibérica. Sin embargo, siempre que emprendemos la dispersión territorial de cualquiera de los horizontes artísticos que hemos ido analizando hasta ahora, estamos ya acostumbrados a detectar regiones con mayor número de yacimientos que otras, así como lugares saturados de figuras frente a sitios en los cuales apenas se prodigan las imágenes. Esto mismo se da en el Arte Esquemático, con provincias donde realmente abundan los enclaves decorados (Jaén, Cádiz, Alicante, Salamanca, etc.) y otras que todavía no disfrutaban de ninguna estación artística de esta clase. Por otro lado, a tenor de la existencia de grandes lienzos esquemáticos, resulta curioso comprobar

cómo en general esas grandes composiciones están centradas en la mitad occidental de la Península, como si en los lugares dominados por los paneles levantinos la presencia esquemática fuera nada más testimonial.

Hasta hace unas décadas, a pesar de ser asumida por los investigadores una territorialidad peninsular de este tipo de arte, se pensaba que el Fenómeno Esquemático pintado era mucho más numeroso en la mitad meridional, pero la exploración de esos espacios vacíos está rellenando de manera progresiva las supuestas lagunas más septentrionales, y, además, aparte del esquematismo parietal del Mediterráneo Central, hoy podemos confirmar que la expresión rupestre que venimos denominando Pintura Esquemática Típica alcanza en su expansión hasta el sur de Francia.

Las cifras de lugares con Pintura Esquemática clásica van aumentando sucesivamente año tras año, de modo que en nuestros días el inventario de estaciones pintadas sobrepasa con creces el millar. Por esta razón, escaparía a los límites establecidos por estas páginas si pretendiéramos incluir aquí una compilación pormenorizada de todos y cada uno de los emplazamientos y sus correspondientes registros iconográficos, así que a continuación sólo daremos un repaso global a los sitios y áreas para ofrecer un panorama general de la cuestión.

En nuestro periplo peninsular marcaremos, en lo posible, un círculo a partir de la zona norte siguiendo el sentido de las agujas de un reloj analógico: comenzaremos por el norte de Aragón para concluir en el área cantábrica.

De los territorios peninsulares más septentrionales, en concreto la provincia de Huesca, de nuevo, al igual como sucedió cuando vimos el Arte Levantino, la zona en torno al río Vero es la que aglutina un mayor número de yacimientos. Entre sus motivos despuntan los cuadrúpedos y antropomorfos, con una gran variedad de los tipos en Phi y de piernas-brazos en arco. El abrigo de Gallinero-II (Lecina) sobresale por sus paneles repletos de cuadrúpedos esquemáticos que a veces se asocian a esteliformes. Como dato novedoso, tanto en Barfaluy I como en Congosto de Olvena (fig. 191, 2) las figuras humanas tienen los dedos de los pies y manos señalados en exceso, y en el último yacimiento mencionado aparecen varios carros, lo cual rejuvenecería la cronología de algunos paneles. También se documentan «escenas», como las de caza con lazo de un ciervo en Mallata I (Colungo).

En toda Cataluña contabilizamos alrededor de 40 abrigos. Por lo común, los abrigos no admiten grandes composiciones, pues en contadas ocasiones superan la veintena de figuras. La temática será la propia y típica del llamado fenómeno esquemático, es decir, una acusada variabilidad de antropomorfos (de brazos en asa, de piernas en ángulo, de cuerpo pluricircular, tendentes a los ramiformes, cruciformes, ancoriformes...) con cuadrúpedos (algunos identificables como ciervos, p. ej., en Cogul Llérida —fig. 190, 8—) y bastantes elementos abstractos. Entre estos elementos abstractos o simbólicos destacan las barras (Vall d'Inglà —Cerdanya, Llérida—, Gallicant —Cornudella, Tarragona—) y las puntuaciones (Cova dels Segarulls —Olèrdola, Barcelona—, Roc de Rumbau —Peramola, Llérida—); los triángulos son característicos de Britus (Montblanc, Tarragona), los círculos y ramiformes de Antona (Artesa de Segre, Llérida) y los serpentiformes de Ermites (Uldecona, Tarragona) y Pedra de les Orenetes (La Roca del Vallès, Barcelona). Como sitios contenedores de diseños que se salen de la norma habitual, citaremos en primer lugar la Balma dels Vilars (Os de Balaguer, Llérida) con dos probables figuras femeninas unidas por los brazos a otra masculina central (fig. 191, 4); en la Balma de la Vall de la Coma (L'Albi, Llérida)



FIG. 191. *Pintura Esquemática.* 1) *Detalle de Mallada II.* 2) *Detalle de Congosto de Olvena.* 3) *Vall de la Coma.* 4) *Balma dels Vilars.* 5) *Cova del Pi.*

(fig. 191, 3) tenemos varios antropomorfos de brazos en asa pero dobles y triples, o sea extremidades pluricirculares; en Cova del Pi (Tivissa, Tarragona) (fig. 191, 5) son significativos sus antropomorfos en forma de «ballesta» o con los brazos en arco sobre los hombros y una pierna flexionada. Por último, conviviendo en el mismo soporte con paneles levantinos, hallamos, entre otros, Roca dels Moros de Cogul, Balma dels Vilars y Roca Roja (Sta. M.^a de Miralles, Barcelona).

El mayor número de emplazamientos esquemáticos del País Valenciano está localizado en sus zonas meridionales. En Castellón, muchas de las estaciones levantinas de Valltorta conservan algún que otro motivo esquemático compartiendo el mismo soporte. No obstante, podemos enumerar como estaciones exclusivamente esquemáticas las de Forés de Dalt y Barranc dels Cirerals (Ares del Maestre), ésta con cruciformes y un ídolo oculado simplificado.

En el municipio valenciano de Beniatjar, discurre el Barranc de Carbonera que posee dos abrigos contiguos pintados con arcos, antropomorfos de extremidades en ángulo y de extremidades en zigzag junto a pectiniformes; en el mismo término hay otro pectiniforme aislado en Coveta del Mig. También cuenta con yacimientos pintados el municipio de Bocairente (El Calvari) y el de Salem (Barranc de les Coves), del abrigo número III señalamos unos esteliformes creados a partir de una concavidad natural. Igualmente, existen elementos esquemáticos en conjuntos levantinos como en La Araña, Cinto de la Ventana y Balsa de Calicanto (cfr. *supra*).

Pero la provincia de esta comunidad que en la actualidad atesora el mayor cómputo de lugares decorados es Alicante, donde se contabilizan una cincuentena de estaciones esquemáticas, aunque sus lienzos no suelen albergar los impresionantes frisos pintados de otros lugares de la Península, pues por lo común se limitaron a plasmar unos cuantos tipos por abrigo y en bastantes casos tan sólo se ha descubierto un motivo. Sus imágenes obedecen generalmente a los esquemas típicos de la Pintura Esquemática, con antropomorfos de brazos en asa, de doble arco, golondrina, doble Y..., esteliformes algunos utilizando las oquedades naturales para el círculo central, ramiformes, zigzags, etc. Entre los ídolos, esta zona manifiesta ciertas singularidades, como el oculado antropomorfizado único en Abric II del Barranc dels Garrofers (Planes) con penachos, doble pares de brazos y peana circular (fig. 192, 1), o los birectangulares asimismo antropomorfizados de Peña de l'Ermita del Vicari (Altea) y Cova del Barranc del Migdia (Jávea), y los clásicos oculados de Peña Escrita (Tárbena) (fig. 192, 2) así como la asociación de par de esteliformes y sendos pectiniformes de Cova del Barranc del Migdia. También merecen mención los motivos de Barranc de l'Infern, Cova Jeroni, Barranc de la Magrana y el panel del Abrigo VI de Barranc del Salt (fig. 192, 3-6). Además, tal como hemos ido observando en las áreas que preservan Arte Levantino, las obras esquemáticas muchas veces acompañan a las levantinas pero aquí a la vez lo hacen con figuras macroesquemáticas, como en La Sarga, Coves Roges, Barranc de Famorca, Abric de Les Torrudanes, Barranc de la Palla, etc. (figs. 182, 3; 183, 2).

Retornando a Aragón debemos comentar al menos algunos lugares esquemáticos puros y otros en asociación con grupos levantinos de Teruel. El primer caso estaría representado por la estación de La Coquinera II (Obón), en la que hay claras superposiciones de antropomorfos «orantes» sobre escena de caza esquemática (fig. 192, 7). Y el segundo por algunos conjuntos de Albarracín, como Doña Clotilde (fig. 180, 1).

De los yacimientos de Cuenca nos centraremos en los del municipio de Villar del Humo. En Peña del Castellar están pintados un cáprido y antropomorfos de extremidades en arco entre barras, y no podemos dejar de mencionar el problemático panel de Selva Pascuala: un personaje esquemático sujeta quizás con un «ronzal» a un caballo de tendencia naturalista.

Bajamos en latitud para llegar a Murcia. La zona alrededor de Cieza y Moratalla es la que aglutina mayor cantidad de yacimientos, de ella citaremos el cañón cársico

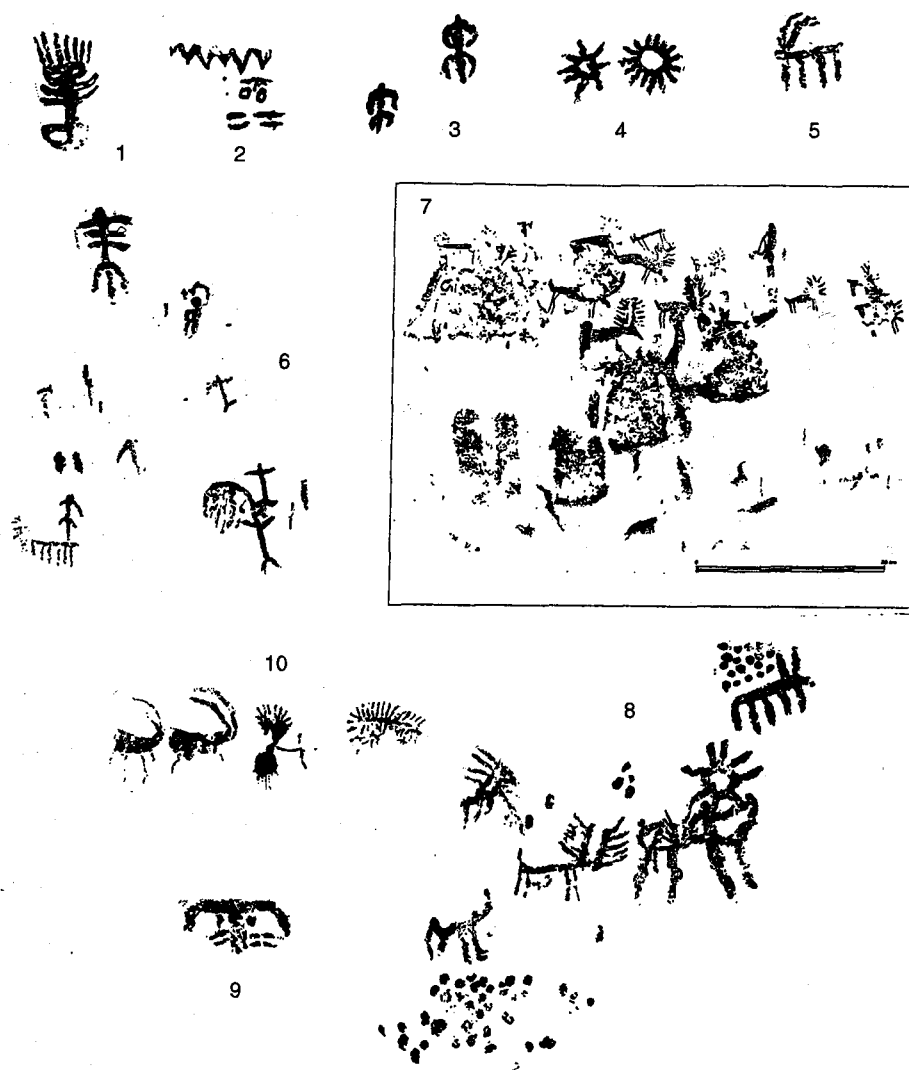


FIG. 192. *Pintura Esquemática.* 1) Barranc dels Garròfers. 2) Penya Escrita. 3) Antropomorfos del Abrigo III del Barranc de l'Infern. 4) Esteliformes del Barranc de la Cova Jeroni. 5) Cuadrúpedo del Barranc de la Magrana. 6) Detalles del Abrigo VI del Barranc del Salt. 7) La Coquinera. 8) Cañaiça del Calar. 9) El Ídolo. 10) Castillo de Taibona.

de Los Almadenes (Cieza) y el complejo de Cañaiça del Calar (Moratalla) (fig. 192, 8), éste tiene, aparte de la vecindad de levantino y esquemático en su abrigo n.º II, un magnífico panel con ciervos, puntos y antropomorfo en el abrigo n.º III. De nuevo, en Cantos de la Visera de Yecla, podemos apreciar la convivencia de motivos levantinos y esquemáticos que quedan imbricados en ocasiones a través de superposiciones (cfr. *supra*).

En Albacete las manifestaciones rupestres esquemáticas no desarrollan tampoco grandes frisos. Sus estaciones más importantes se sitúan en el territorio en torno a Nerpio, como sería el caso de Castillo de Taibona donde un personaje bitriangular con tocado de flecos y un «palo» en la mano se asocia a dos cuadrúpedos (fig. 192, 10); en Molino Juan Basura un ciervo esquemático parece imitar las formas de otro levantino infrapuesto, además en un par de abrigos vemos ídolos oculados casi en solitario (fig. 192, 9). Tanto en Mineda, Solana de las Covachas como en Cueva de la Vieja, tenemos otra vez la reutilización de los lienzos levantinos por parte de los/as pintores/as que confeccionan arte esquemático (cfr. *supra*).

La mitad oriental de Andalucía es una de esas zonas privilegiadas en cuanto a cantidad y calidad de expresiones artísticas esquemáticas. La provincia de Jaén posee cinco núcleos fundamentales distribuidos en virtud de los relieves orográficos, el primero lo constituye Sierra del Segura de la que destacamos los yacimientos de Collado del Guijarral y Cueva de la Diosa Madre, los dos en el municipio de Segura de la Sierra, ambos conteniendo espléndidos ejemplos de ídolos oculados pintados (fig. 193, 1-2 respectivamente). El Núcleo de la Sierra de Quesada guarda varias estaciones con escasos motivos, incluiremos aquí por su novedad las tres manos positivas impresas y digitaciones de Cueva de Clarillo. En Sierra Mágina está el abrigo de La Graja (Jimena), con algunos oculados, zoomorfos y bastantes antropomorfos de brazos en asa (fig. 193, 3). En las inmediaciones de Jaén capital se llevan catalogados cerca de la treintena de sitios: Abrigo de la Cantera (Otiñar) con cabras esquemáticas y un bitriangular con cabeza o antropomorfo; Cueva del Plato (fig. 193, 4), uno de los conjuntos más abigarrados y nutridos de la zona conserva cuantiosas figuras tanto en rojo como en negro, con numerosos antropomorfos agrupados, cuadrúpedos aislados o vinculados espacialmente con figuras humanas, esteliformes, zigzags, puntos, etc.; del Abrigo de los Soles sobresalen sus esteliformes y más que nada sus centenares de puntuaciones formando espesas nubes y bandas de estos elementos; también merecen atención los paneles con puntos y ancoriformes del Cerro del Frontón, los serpentiformes verticales múltiples y los cuadrúpedos de Poyo de Bernabé, así como el personaje singular (fig. 193, 6) del Abrigo de la Diosa. Por último, tenemos otra importante concentración de lugares pintados en Sierra Morena, municipio de Aldeaquemada, por ejemplo: el panel levantino de Tabla de Pochico está acompañado de elementos esquemático (cfr. *supra*), sobre todo antropomorfos de miembros en arco; los puntos y barras así como la asociación de tres esteliformes y un cáprido ocupan las paredes de Garganta de la Hoz; tanto en Cueva de los Arcos, Padro del Azogue y Barranco de la Cueva son numerosos los antropomorfos de varias tipologías, los ramiformes y los cuadrúpedos. En la cercana zona de Despeñaperros hay magníficos paneles con abundantes motivos en Cueva del Santo, Cueva de las Vacas del Retamoso (fig. 193, 5) (oculados, bitriangulares, ramiformes, zigzags, esteliformes...) y Los Órganos (tres bitriangulares antropomorfozados con cabeza de ídolo oculado relacionados con una figura de ciervo) (fig. 193, 7). Para terminar, incluiremos el emplazamiento de Guindos (La Carolina): más de una veintena de antropomorfos tipo golondrina.

Con la provincia de Almería también debemos separar sus yacimientos pintados en dos áreas: el núcleo norte y el de la Sierra de Filabres; en éste destacan los abrigos Las Piedras de la Cera (Lubrín) (fig. 193, 8) y los localizados en Rambla de Gergal (Peñón de las Juntas, Portocarrero —fig. 193, 9—, Piedra del Sestero), donde podemos ver bastantes combinaciones de antropomorfos junto con algún que otro esteli-



FIG. 193. Pintura Esquemática. 1) Collado de Guijarral. 2) Cueva de la Diosa Madre. 3) Las Grajas. 4) El Plato. 5) Vacas del Retamoso. 6) La Diosa. 7) Los Órganos. 8) Piedras de la Cera. 9) Portocarrero.

forme, ramiformes, bitriangulares, etc. Pero la concentración mayor está ubicada en el sector norte y pivota sobre el gran sitio de Los Letreros (Vélez Blanco), aquí pintaron un amplio lienzo pero además un bloque del suelo, rellenando las superficies con variados bitriangulares entrelazados, triángulos en series, un gran personaje de cabeza ornada con cuernos y dos especies de hoces en las manos, zoomorfos tendiendo al naturalismo, cuadrúpedos esquemáticos, esteliformes, etc. (fig. 190, 7; 200 A); en Fuente de los Molinos existen antropomorfos, esteliformes, barras, ramiformes cuyos apéndices acaban en círculos... y una pareja humana que ha sido interpretada como una escena de «parto»; al norte de Vélez Blanco están, entre otros, los abrigos de El Gabar (varios grupos de bitriangulares geminados de los que parten flecos relacionados a veces con un par de esteliformes y ciervo próximo a varios zigzags que sugiere una escena con el cuadrúpedo abrevando —fig. 194, 1—) y Estrecho de Santonge (antropomorfo de peana pectiniforme sosteniendo en ambas manos dos soles y pareja de humanos de brazos levantados con el resto del cuerpo formado por medio de zigzags).

De Granada señalaremos sobre todo los focos propiciados por las sierras Arana (siete yacimientos) y de Moclín (nueve sitios). De la primera despuntan los abrigos de Vereda de la Cruz (Diezma) y Julio Martínez (Iznalloz), con varios antropomorfos clásicos y algún cuadrúpedo, así como los ancoriformes de La Molaina (Pinos Puente); y de la segunda, la pareja de antropomorfos de Las Vereas (fig. 194, 3) y el panel con cabras y figuras humanas de brazos levantados del abrigo de Cañada de Corcuela, ambas estaciones en el término municipal de Moclín.

Los yacimientos esquemáticos de Málaga se hallan diseminados por prácticamente toda la provincia; traeremos a estas páginas tan sólo el conjunto de 22 abrigos de Peñas Cabrera en Casabermeja (antropomorfos de extremidades en arco, de tipo golondrina, ramiformes, bitriangulares, pectiniformes, oculados...) y cuatro ejemplos de localización en cavidades cársticas relativamente alejados de la luz diurna, como son los frisos de ancoriformes amarillos de las cuevas Victoria e Higuerón (Rincón), el antropomorfo simple de Sima de la Curra (Carratraca) y la pareja antropomorfa de Cueva de Nerja (Nerja).

El arte rupestre pospaleolítico documentado en la provincia de Cádiz es conocido de antiguo y casi siempre se le ha apreciado cierta singularidad, de modo que incluso se han formulado propuestas para su aislamiento del resto de las manifestaciones artísticas parietales peninsulares; en síntesis, sus peculiaridades vienen dadas por una determinada tendencia al naturalismo en diversas imágenes y la plasmación de temas poco habituales, como serían las aves. De cualquier forma, sin lugar a dudas, los conjuntos pictóricos en torno a la antigua Laguna de la Janda constituyen uno de los focos artísticos prehistóricos de mayor relevancia del territorio peninsular. Como ejemplo de lo dicho tenemos el abrigo del Tajo de las Figuras (Benalud) (figs. 190; 195, 1), con centenares de imágenes entre antropomorfos, cuadrúpedos, cérvidos machos y hembras, cápridos, esteliformes, aves..., en bastantes ocasiones superpuestas y con tonalidades diferentes, incluso en pigmentos blancos. En el municipio de Los Barrios está Bacinete (sobresale un ciervo esquemático y personajes de un brazo en asa pero blandiendo en el otro un instrumento similar a un «hacha» —fig. 190, 3-4—) y en el de Facinas la cueva de Las Palomas (casi repleta de motivos: zigzags, antropomorfos, puntos, etc., y una «escena» de ciervos, que, confeccionados con la misma técnica, unos son sumamente esquemáticos y otros obtienen rasgos algo más naturalistas —fig. 195, 2—).

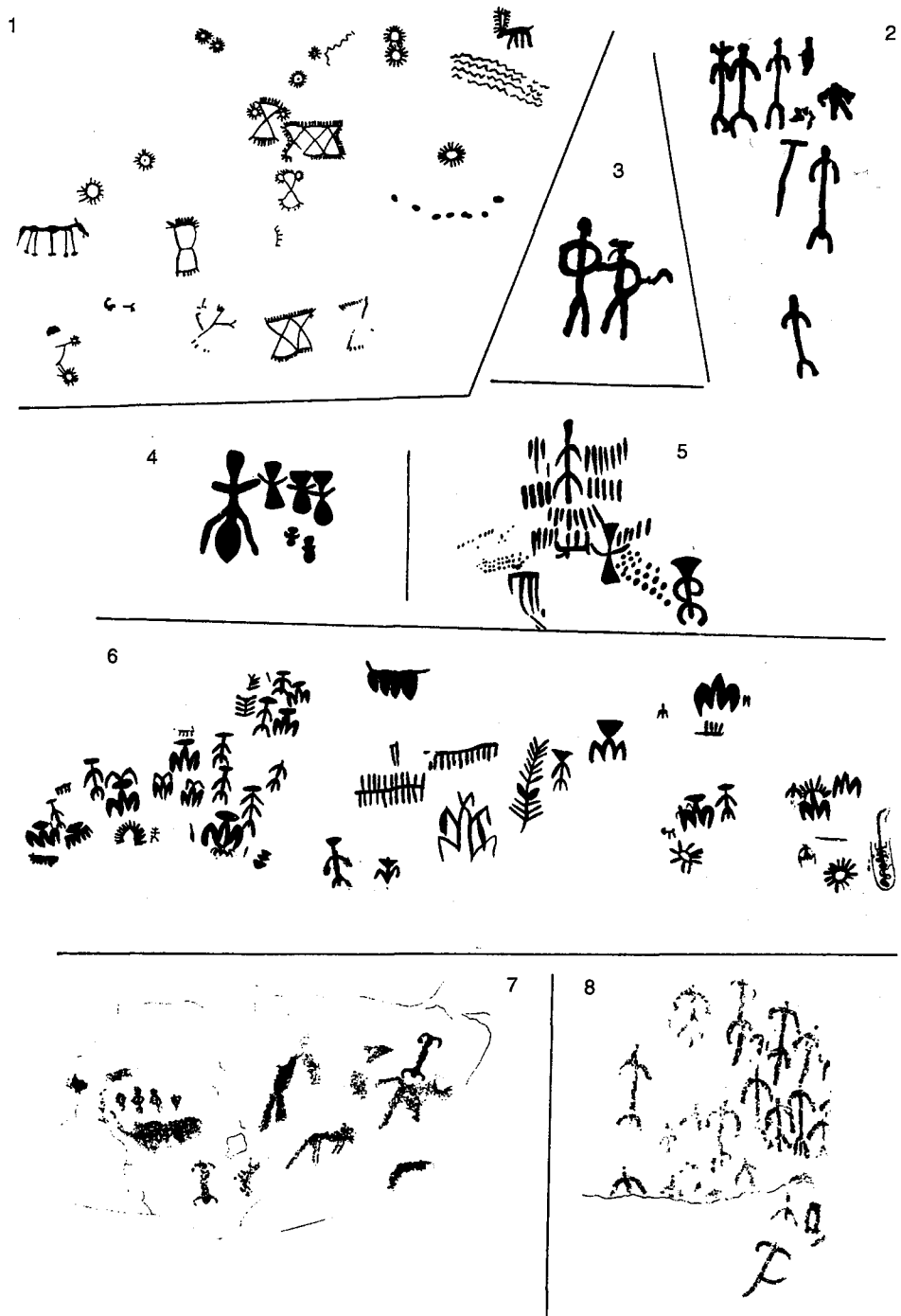


FIG. 194. *Pintura Esquemática.* 1) El Gabar. 2) Cholones. 3) Las Vereas. 4) Piruetanal. 5) Rabanero. 6) Peña Escrita. 7) Los Horcajos. 8) Los Aljibes.

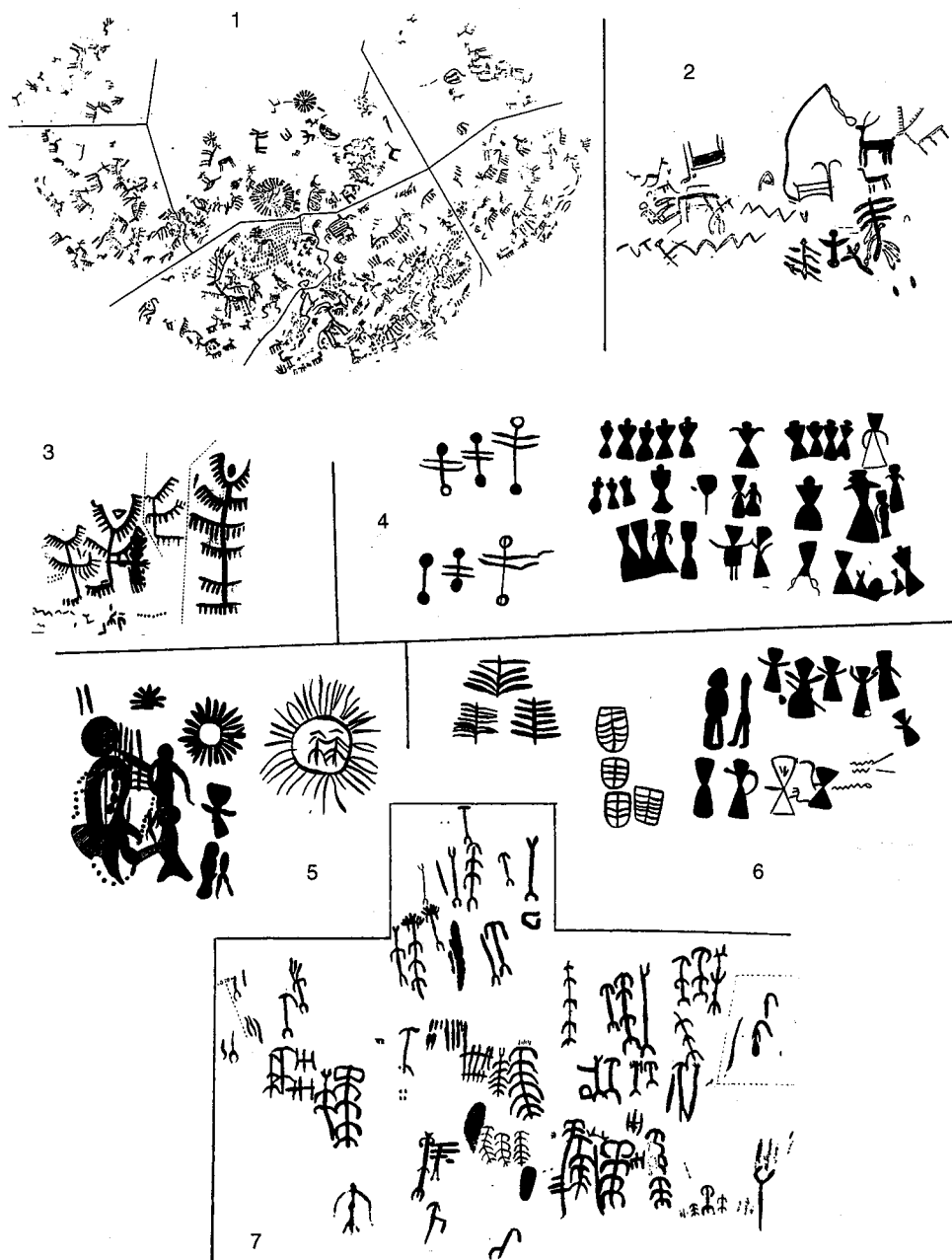


FIG. 195. *Pintura Esquemática.* 1) *Detalle de Tajos de las Figuras.* 2) *Las Palomas.* 3) *Nuestra Sra. del Castillo.* 4) *Las Viñas.* 5) *Los Buitres.* 6) *Las Moriscas.* 7) *Risco de San Blas.*

Girando hacia el norte entramos en la provincia de Córdoba. En las elevaciones subbéticas meridionales, Sierra de Cabra, tenemos varios yacimientos, algunos con esquemas en negro y a veces en cavidades cársticas (Cholones de Zagrilla —fig. 194, 2— y Murciélagos de Zuheros) y otros al aire libre como los del Barranco del Bailón. Asimismo, en la parte septentrional, en Sierra Morena, contamos con las estaciones de Cueva de la Osa (Pozoblanco) y Carmelo (Peñarroya) con figuras antropomorfas en doble Y.

Ya en la provincia de Ciudad Real, el municipio de Almadén alberga un nutrido núcleo de abrigos repartidos entre las sierras de Nuestra Señora y Cordoneros. El gran sitio de la zona es el farallón rocoso carente de cualquier tipo de cobertura de Nuestra Señora del Castillo, con ocho puntos en grandes y continuos lienzos que materializan prácticamente todo el repertorio temático del universo esquemático (cérvidos escuetos, zoomorfos más naturalistas, diversos tipos antropomórficos, esteliformes, ramiformes complejos...) (fig. 195, 3). En Cordoneros destacan los bitriangulares antropomorfizados y halteriformes del abrigo de Puerto Palacios, así como los oculados de Rebozo del Chorrillo. Otro municipio especialmente agraciado en cuanto a calidad y cantidad de yacimientos es Fuencaliente, quien además ostenta el honor de poseer la primera estación esquemática descubierta, es decir Peña Escrita, cuyas paredes se encuentran saturadas de motivos, entre pectiniformes simples y dobles, ramiformes, antropomorfos con cabezas triangulares y radiadas así como las extremidades en forma de zigzags, esteliformes, etc. (fig. 194, 6). Aparte del enclave anterior, muy cerca está La Batanera (abundan los antropomorfos de extremidades en arco), Solana del Navajo, Cueva de la Sierpe (multitud de bitriangulares con brazos) y también el Piruetanal (Breuil veía a cinco mujeres bitriangulares enmarcadas por un hombre y un signo soliformes —fig. 194, 4—). En el municipio de Horcajo están los halteriformes (muchos antropomorfizados) de Covatilla de San Juan, y en el término de Solana del Pino tenemos Covatilla del Rabanero (cuadrúpedos, numerosos bitriangulares en serie, pectiniformes, antropomorfos, hombre rodeado de barras y a sus pies un cuadrúpedo patas arriba y un bitriangular femenino con brazos —fig. 194, 5—), El Navajo (con abundancia de ramiformes verticales), Peñón Amarillo (antropomorfos con brazos y piernas en arco)...

Al sur de Mérida (Badajoz) las elevaciones montañosas se hallan repletas de yacimientos pictóricos, como los de Sierra de San Serván y los municipios de Zarza y Alange; como botón de muestra citaremos las estaciones y concentraciones de Las Viñas (grupo de figuras bitriangulares muchas de ellas con cabeza —tritriangular— y algunas otras con brazos, además de estructuras y halteriformes —fig. 195, 4—), Peñón Grande de la Sierra de Hornachos y Los Buitres (Peñalsordo) (fig. 195, 5), ésta abarca una decena de abrigos con multitud de figuras y tipos diferentes que incluso llegan a superponerse: como curiosidad, un esteliforme con lo que podría ser una pareja humana en su interior y por supuesto los famosos carros y trineos. En el área circundante a la localidad de El Helechal encontrados cerca de la treintena de sitios, de los que entresacamos Las Moriscas y sus asociaciones de bitriangulares con brazos junto a numerosos ramiformes y estructuras o cuadrangulares con compartimentación interna (fig. 195, 6). El norte de la provincia pacense contiene igualmente algunas muestras de arte esquemático, como Risco de San Blas (Alburquerque) (fig. 195, 7) y su extensión a Portugal con el yacimiento de la localidad de Senhora da Esperança.

De Cáceres nombraremos los núcleos de Las Villuercas —Berzocana— y Monfragüe —Torrejón el Rubio— (paneles con varios antropomorfos de piernas y brazos en arco, algunos como en fila, y algún que otro cuadrúpedo), así como el emplazamiento de El Pradillo (Trujillo).

Asimismo, de Toledo aludiremos al bitriangular antropomorfizado, los zigzags y los antropomorfos de la estación de La Chorrera (Los Yébenes), y de Ávila el Risco de la Zorrera (El Rasco de Candeleda), donde Beltrán ve a varias mujeres encima de una estructura. El norte de las provincias de Madrid y Guadalajara conserva cerca de una veintena de estaciones. En el yacimiento conocido como La Cueva, sito en el término de Valverde de los Arroyos (Guadalajara), tenemos sobre todo una interesante acumulación de antropomorfos de miembros en ángulo. Un foco importante de alrededor de una decena de lugares decorados se despliegan entre los municipios de Valdepeñas de la Sierra en Guadalajara (p. ej., Cueva de los Hombres) y los madrileños de Torrelaguna (Cueva del Derrumbe), El Vellón (Abrigo de los Horcajos —fig. 194, 7—) y Patones (Covacho del Pontón de la Oliva, Cueva de las Avispas, etcétera), con paneles de antropomorfos y esteliformes a veces adaptados a los relieves naturales entre otros motivos y en otras ocasiones asociados a inhumaciones fechadas entre el Cobre-Bronce. Para terminar con esta zona y al emplear un soporte rocoso de granito, interesa recoger aquí los abrigos madrileños de Los Aljibes (Manzanares el Real) (fig. 194, 8) y La Enfermería (Pelayos de la Presa), uno reúne unas treinta figuras entre las que abundan las imágenes humanas, y del otro merecen mención sus ramiforme y soliforme.

Después de enumerar de manera sucinta algunos de los yacimientos más al interior, pasamos a describir otra de las zonas rica en localizaciones esquemáticas. La provincia de Salamanca mantiene cerca de cincuenta abrigos pintados, casi todos en las sierras del sur, el único abrigo septentrional documentado por ahora (Palla Rubia en Pereña) está en el paraje de Pozo de los Humos. El foco de Las Batuecas (La Alberca) es conocido desde principio de siglo y contabiliza varias decenas de abrigos pintados entre cuyos nombres destacan Canchán de las Cabras Pintadas (fig. 196, 1), Covacho del Pallón (fig. 196, 5), Corral de Morcilla (fig. 196, 2), Canchal de la Cotorrina, Zarzalón (fig. 196, 6), Cueva del Cristo (fig. 196, 7), etc. El conjunto expresa la temática clásica esquemática (sobre todo antropomorfos diversos y cuadrúpedos más ramiformes, tectiformes, pectiniformes, ídolos, esteliformes... y por casi todas partes puntos y barras), si bien manifiesta ciertas peculiaridades regionales como la tendencia al naturalismo de los cuadrúpedos (p. ej. los cápridos del célebre Cancha de las Cabras Pintadas) y detalles blancos en algunos motivos (p. ej., antropomorfo con tocado de plumas del Covacho del Pallón); el conjunto salmantino alberga toda la colección peninsular de temas pisciformes, como los de Canchal de las Cabras Pintadas, Canchales de Mahoma y Canchal de las Barras, y los antropomorfos tienden a llevar tocados que pueden ser de plumas, de cuernos, trilobulado, etc. Por último, decir que en Ciudad Rodrigo tenemos el yacimiento del Bonete del Cura, con bastantes ramiformes y antropomorfos que surgen de tres triángulos alineados de forma horizontal rodeados de pequeños puntos blancos (fig. 196, 4).

Prosiguiendo hacia el norte, y antes de pasar a otra área de máxima concentración de estaciones, señalaremos la existencia de arte esquemático en Zamora (Sierra de la Culebra, abrigos del Portillón y Melendro), región de Trás-os-Montes en Portugal (Abrigos de Serra dos Passos, Penas Róias, Pala Pinta, etc.) y León (Peña Piñera en Sésamo —Vega de Espinareda—, fig. 196, 3). Los lienzos leoneses cuentan con 351

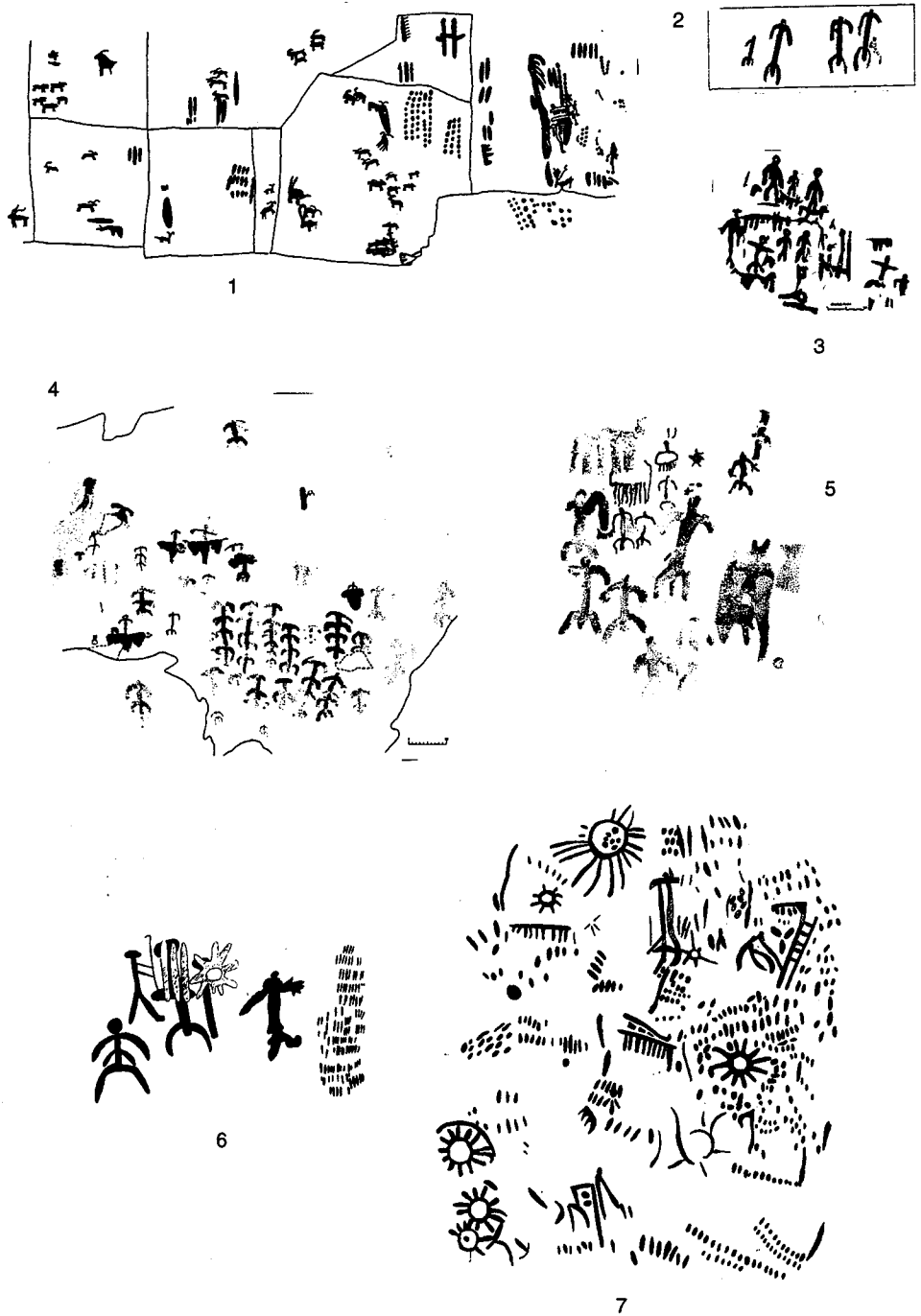


FIG. 196. Pintura Esquemática. 1) Canchal de las Cabras Pintadas. 2) Corral de Morcilla. 3) Peña Piñera. 4) Bonete del Cura. 5) Covacho del Pallón. 6) Zarzalón. 7) Cueva del Cristo.

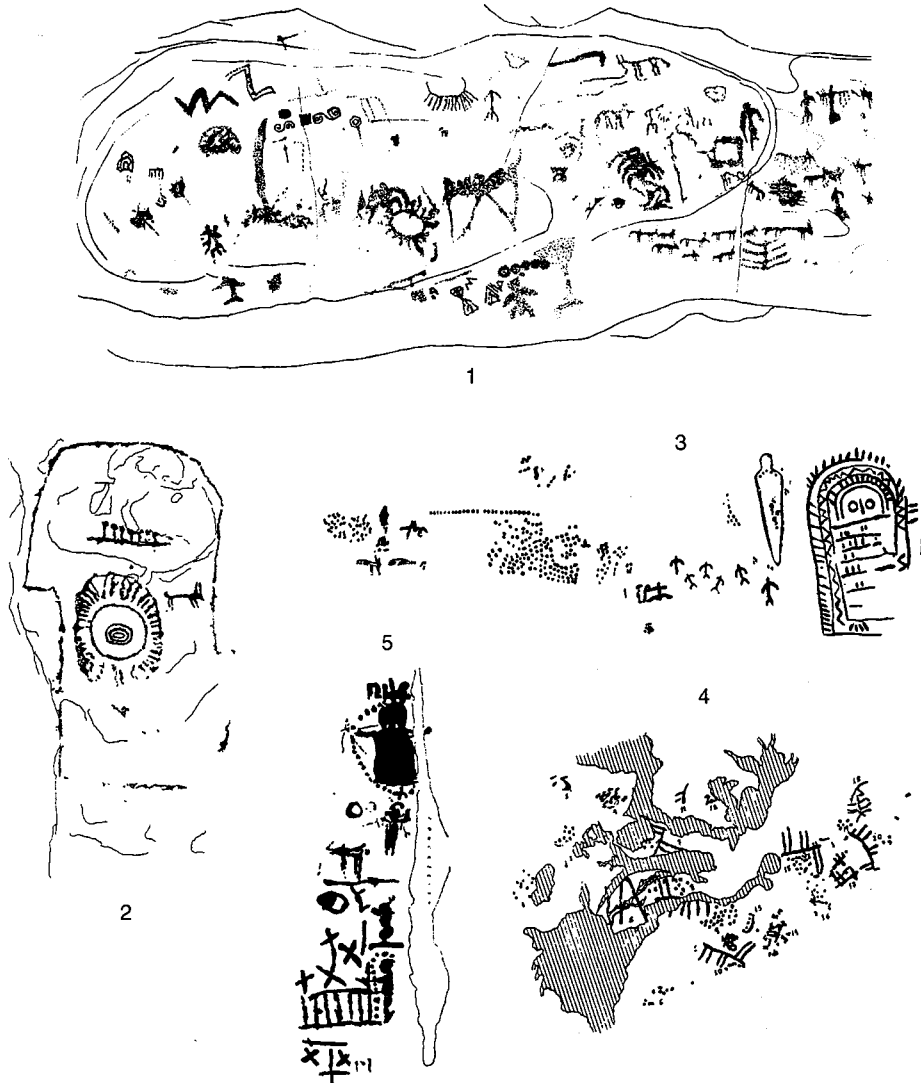


FIG. 197. *Pintura Esquemática.* 1) *El Mirador.* 2) *Peña de los Plantíos.* 3) *Peña Tú.* 4) *Cochantoria.* 5) *Ganado.*

motivos, de los cuales algunas figuras corresponden al mundo esquemático, típicos y otras invitan a retrotraerlas a tiempos más modernos de los comúnmente aceptados para el desarrollo de este arte rupestre.

Como decíamos, tenemos que detenernos de nuevo en dos áreas que atesoran importantes yacimientos, localizadas en las provincias de Segovia y Soria. En la primera sobresale el complejo del Barranco del Duratón (entre Sepúlveda y Carrascal del Río), donde se cuenta con más de 30 estaciones y un compendio muy diversificado

de motivos distintos entre tipos, subtipos y variantes varias; escogeremos los nombres de Abrigo Grande de Carrascal, Solapo de la Molinilla y sobre todo Solapo del Águila (fig. 199) con más de cien figuras repartidas en 28 paneles, que representan alguna que otra escena y combinaciones de elementos bastante significativos que propiciaron la apertura de una línea interpretativa (cfr. *infra*).

Por su parte, la provincia de Soria, en el núcleo del Monte Valonsadero próximo a la capital, cuenta con un total de 31 abrigos decorados, que alcanza alrededor de las 500 figuras entre 17 tipos de esquemas, utilizando algunos conjuntos determinados relieves naturales. Sobresale el abrigo de El Mirador (fig. 197, 1): hornacina alargada repleta de motivos rojos en la que Gómez Barrera distingue escenas de recolección, pastoreo, caza y domesticación junto a imágenes aisladas como tectiformes, soliformes, zigzags, ramiformes... Relacionado con los yacimientos del núcleo anterior está La Peña los Plantíos (Fuentetoba), que contiene 142 figuras típicamente esquemáticas repartidas entre 17 paneles, con la salvedad de unos grupos pintados de fecha tardía que presentan unos carros y lo que podría asimilarse al diseño de un motivo-estela del Bronce reciente (encuadre rectangular y en su interior un posible escudo, peine y cuadrúpedo —fig. 197, 2—).

Para concluir esta rápida panorámica de las zonas peninsulares correspondientes a las expresiones gráficas pintadas del horizonte esquemático típico nos restan las estaciones más septentrionales, quienes en rigor se apartan en gran medida del clasicismo que hemos ido contemplando hasta ahora. Antes de topar con los enclaves del Cantábrico, tenemos algunos yacimientos en Palencia (Cueva de Los Burros en Camasobres) y Burgos (motivos en rojo y negro de la Galería del Sílex de Atapuerca). En Asturias, en torno a la localidad de Fresnedo, se documentan varios enclaves, como el de Cochantoria (varios cuadrúpedos) (fig. 197, 4), el abrigo del Paso y Ganado (cuadrangulares y figuras humanas nada típicas que hacen sospechar su origen en fechas tardías) (fig. 197, 5). Asimismo, en el margen izquierdo del célebre ídolo-estela grabado de Peña Tu (Vidiago) hay pintados varios antropomorfos de extremidades en arco, la mayoría asexuados, y numerosas puntuaciones (fig. 197, 3). De Santander, tradicionalmente se han citado como pertenecientes al universo esquemático unas presumibles figuras humanas realizadas en negros que ocupan el interior de la Cueva del Castillo; no obstante, en el Abrigo del Cubullar (Valderredible) aparecen en rojo un ramiforme horizontal y algunas figuras humanas.

2.4. CRONOLOGÍA Y ALGO DE INTERPRETACIÓN

Desde casi siempre, todas las aproximaciones cronológicas efectuadas sobre el Arte Esquemático tienen como fundamento las comparaciones temáticas y formales con piezas muebles procedentes de distintos contextos crono-culturales.

En un primer momento, H. Obermaier puso en relación los esquemas que tratamos ahora con los motivos pintados en los cantos azilienses. Pero fue H. Breuil quien asimiló el Arte Esquemático con las sociedades de la Edad del Cobre o Calcolítico que se desarrollan sobre el III milenio antes de nuestra era. Partía para este encuadre cronológico de los paralelos mobiliarios y su reflejo rupestre, más que nada en la transposición rocosa de los conocidos ídolos oculados que eran también exhumados en los contextos funerarios asociados a las primeras sociedades metalúrgicas de la Península,

que por aquel entonces se pensaba que respondían a pobladores colonizadores que en busca de metal llegaban al sur peninsular, implantando todo un nuevo sistema, sobre todo ideológico, materializado en la forma de enterrar a sus muertos de manera colectiva en sepulcros megalíticos.

Al final de la década de los sesenta, P. Acosta ratifica la propuesta antes comentada al encontrar correlaciones formales entre la pintura esquemática y piezas del extremo más oriental del Mediterráneo.

Hay que esperar hasta los ochenta para que, tras las afirmaciones de Jordá (quien sostenía que el Arte Esquemático sería expresión autóctona con inicios al final del Neolítico, desarrollo en el Calcolítico y perduración hasta el Hierro), los investigadores orienten sus búsquedas de paralelos muebles hacia materiales arqueológicos autóctonos. En esta línea están los trabajos de Acosta (1984) y Carrasco *et al.* (1985), sobre materiales cerámicos del Neolítico andaluz, cuyas conclusiones llevan a situar el origen del esquematismo (algunos temas como los esteliformes y quizás los zoomorfos) en un Neolítico Antiguo, con un desarrollo durante el Neolítico Medio-Reciente y un impulso final en el Calcolítico. Esto verificaba algunos presupuestos formulados por varios autores, como sería que la Pintura Esquemática tiene su nacimiento en el Sudeste y una expansión durante el Cobre por toda la Península.

En sintonía con lo antepuesto, los paralelos formales detectados por Martí y Hernández Pérez (1988) en cerámicas cardiales del Neolítico Antiguo (cfr. *supra*) aportaban más información a la cuestión, haciendo incluso retrotraer el origen de muchos de los elementos esquemáticos a los inicios del Neolítico. Los motivos asimilados a los antropomorfos en «Y» y en «X», junto con algunos ramiformes y esteliformes, aparecían en cerámicas cardiales y epi-cardiales (figs. 161, 5 y 198, 6), unos zoomorfos típicamente esquemáticos realizados con incisiones procedían de niveles más recientes dentro del Neolítico (fig. 198, 7), pero también los esteliformes, zigzags y ramiformes podían rastrearse en soportes vasculares hasta la Edad del Bronce. Luego para estos investigadores el Arte Esquemático, al menos en Alicante, discurre desde los inicios del Neolítico hasta la Edad de los Metales durante unos tres o cuatro mil años.

Por su parte, las superposiciones de las imágenes pintadas sobre las rocas nos evidencian que el Arte Esquemático Típico, no el esquematismo como modo de representación, es posterior al Arte Macroesquemático del Neolítico Antiguo (p. ej., Abric V del Barranc de Famorca) y al Arte Levantino, o si queremos tanto el Levantino como el Esquemático convivieron durante un cierto tiempo (cfr. *supra*).

En resumen, las equiparaciones temáticas de la Pintura Esquemática con los objetos mobiliarios nos manifiestan que: *a*) casi todo el repertorio de ídolos calcolíticos fechados alrededor del 4.500 BP encuentran su correlación parietal en determinados conjuntos de abrigos esquemáticos; *b*) los soliformes surgen decorando cerámicas desde el Neolítico Antiguo hasta el Bronce avanzado; *c*) con los zigzags y ramiformes sucede exactamente lo mismo que con los esteliformes; *d*) los zoomorfos esquemáticos aparecen desde el fragmento poscardial de Cova de l'Or hasta soportes vasculares del Bronce, pasando por las decoraciones de cerámicas simbólicas del Calcolítico y Campaniforme, y *e*) varias asociaciones temáticas en piezas mobiliarias de la Edad del Cobre resultan significativas, como las de algunos vasos de Los Millares con ocular/bitriangular/ciervos o esteliformes/ramiformes (fig. 198).

Con todo, en nuestros días, obtenemos un par de propuestas sobre la cronología de la plasmación rupestre del Arte Esquemático: una larga, desde el VI milenio al II



FIG. 198. Cerámica neolítica y calcolítica con motivos esquemáticos. 1-2) Los Millares. 3) Sepulcro Domingo I. 4-5) Los Millares. 6-7) Cova de l'Or.

antes de nuestra era (pintándose los ídolos sobre todo en el III milenio a. C.), y otra algo más corta, que, con inicio en el Neolítico avanzado, defiende el término de la Pintura Esquemática Típica al final del Calcolítico, con independencia del uso del esquema como recurso pictórico en momentos posteriores, como así lo atestiguarían entre otros motivos los carros y las pinturas asimiladas a *estelas de guerrero* propias del Bronce reciente.

Si la cuestión respecto a la datación de la Pintura Esquemática permanece hoy en día más o menos clarificada, no podemos decir lo mismo del aspecto relacionado con la interpretación de esas composiciones rupestres, tal vez debido al hecho de que

los investigadores han dedicado más esfuerzos en solventar los problemas cronológicos que a indagar sobre el significado de las pinturas.

Pero aparte de esto, el propio fenómeno esquemático manifiesta una dificultad intrínseca a la hora de profundizar en el sentido de las obras, puesto que en la gran mayoría de las ocasiones los motivos son tan sumamente esquemáticos que su identificación con una figura u objeto real es una tarea subsanada con dificultad y bastante grado de imprecisión, influyendo en buena lógica en el momento de intentar una interpretación del mensaje contenido en el friso pintado. Esto no sólo ocurre con las imágenes de identificación más esotérica, sino incluso con aquellos elementos que a nuestro entender vemos más claros; por ejemplo, hasta estos instantes uno de los tipos más evidentes para nosotros sería la figura humana de extremidades en arco; sin embargo, morfotipos idénticos son clasificados por investigadores de otros países (por ejemplo, Cuba y Perú) como seres radicalmente distintos: pájaros en pleno vuelo o los ejemplares sexuados como lagartos.

Al principio del siglo xx d. C. se pensaba que el Arte Esquemático debía tener un sentido funerario, ya que en los abrigos estaban los mismos ídolos oculados que eran exhumados en las tumbas megalíticas y hasta en algunos dólmenes existían pinturas esquemáticas (cfr. *infra*). Breuil también atisbaba un sentido funerario para las obras rupestres, pero sumaba a ese significado otro relacionado con los vínculos matrimoniales, asumiendo los sitios con todo un cariz sagrado. De cualquier forma, se viene aceptando que algunos lugares o motivos mantienen ese valor simbólico o religioso precisamente por representar los «ídolos» que aparecen en las tumbas de la época, en particular, los reiterados oculados; éstos fueron asimilados a los «ojos de la diosa de los muertos», aunque Jordá planteó la dicotomía ojos-pechos, pues en algunas piezas muebles uno de los dos elementos ocupa el lugar que debería corresponder al otro. Las aseveraciones más aventuradas sobre los oculados rupestres proceden de Tamain, quien sostenía que los oculados de Cueva de la Diosa Madre de Jaén (fig. 193, 2) actuaban de hitos equinociales y marcas de los solsticios, y por extensión toda la cavidad servía de observatorio astronómico.

Parece notorio que la gran mayoría de los abrigos pintados obedecen a «lugares especiales», en bastantes ocasiones comparten espacio con otros horizontes plásticos (Macroesquemático y Levantino) y casi todos carecen de un contexto arqueológico directo; o sea, que no poseen vestigios que nos permitan deducir el uso de la cavidad como vivienda o enterramiento; no obstante, en varias cuevas sepulcrales (p. ej., Sima de la Curra, Nerja, Las Avispas) y sobre todo en dólmenes tenemos motivos parangonables con los abrigos, con lo cual es lícito suponer que una misma expresión gráfica tendría diversificadas funciones en virtud del contexto en donde se encuentre. Acosta insistió en la relación de lo pintado y los lugares donde están ubicados, afirmando que no todos tienen que adquirir un sentido eminentemente religioso, por el contrario muchos de los paneles podrían materializar una «escritura ideográfica» que reflejaría las características de la sociedad que los creó, sus actividades cotidianas, sus estructuras y un importante componente de culto a los antepasados.

Al hilo de la cuestión de los ideogramas, varios autores han supuesto que los motivos esquemáticos eran una especie de escritura. Carrasco y otros (1985) experimentaron un análisis semiótico, considerando los esquemas como conceptos y no la plasmación de figuras reales, por tanto, al introducir la perspectiva semiótica las imágenes pintadas eran entendidas como un sistema de comunicación. Pero estos planteamientos

no aportaron conclusiones y la investigación aún no ha avanzado mucho en esta dirección.

Jordá (1983) veía tres niveles de significados en las figuraciones parietales esquemáticas: mundo profano (escenas de pastoreo y caza, grupos de mamíferos), religioso (ídolos, hierogamias, danzas, etc.) y simbólico (puntos, esteliformes, ramiformes, etc.). Uno de los aspectos religiosos más repetidos hace alusión a una divinidad fálica (p. ej., danza del Barranco de los Grajos —fig. 174, 1— o múltiples paneles con antropomorfo sexuado rodeado de mujeres o sujetos asexuados —figs. 191, 4; 193; 3 y 8, y 194, 4-6 y 8—), pero también podemos vislumbrar un culto solar por medio de la representación de esteliformes; asimismo, determinadas asociaciones temáticas podrían poner de relieve cierta raigambre chamánica: figura humana asexuada/pectiniforme/ramiforme hablarían de la esquematización del «árbol cósmico» más el binomio mujer y animales en un sentido de origen, fertilidad e iniciación (por paralelizar, Eva y el animal serpiente vinculados al árbol del Bien y del Mal). Además, este autor advierte que esos datos nos ayudan a presuponer los antecedentes de índole religiosa que algunos etnólogos e historiadores estudian a través de los textos de sociedades históricas antiguas inmediatamente posteriores a las que aquí tratamos.

Para Grande del Brío y González Tablas (1983), una de las dificultades mayores que encierra el Arte Esquemático para su interpretación es precisamente la utilización sistemática del esquema como vehículo expresivo. Si se parte de la base de que cualquier individuo presenta dos realidades, es decir, la exterior (la que le rodea y capta por los sentidos) y la interior (que constituye el acervo cultural), en la representación gráfica de la primera existirá siempre un cierto grado aún inconsciente de la segunda; sin embargo, en la plasmación del mundo interior no tiene por qué intervenir el exterior, apareciendo así el símbolo, que en su expresión figurativa utiliza un esquema, pero no un esquema de lo exterior sino de la idea. A tenor de esto, los diseños clasificados como Arte Esquemático se pueden dividir en tres grandes módulos o categorías en las que encuadrar los diferentes motivos: imagen, imagen-símbolo y símbolo. La imagen representará el mundo real, material y cotidiano (escenas de caza, danza, animales, personas, etc.); la imagen-símbolo mantiene la forma real y cotidiana pero introduce el sentido anímico y espiritual (steliformes o culto solar, ídolos y cariz funerario); por su parte, el símbolo coincide con la figuración de ese universo anímico y espiritual desposeído totalmente de cualquier identificación con algo material y por tanto indiscifrable (p. ej., motivos abstractos). De esta forma, la vías interpretativas pueden orientarse hacia el deslindamiento de los distintos planos simbólicos.

No obstante, en poco tiempo, Grande del Brío considera todos los elementos esquemáticos con contenido simbólico de índole cultural. Así, las pocas tareas o escenas que se pueden identificar mantendrían un sentido sagrado, el ciervo adquiere su supremacía por medio de su cariz sacro y no venatorio, los ramiformes corresponderían al «árbol de la vida», las estructuras o tectiformes aludirían a espacios sagrados y en definitiva el conjunto de abrigos pintados serían santuarios.

En el decenio pasado las interpretaciones se han dirigido por varios caminos, al atisbar la notable diversidad de significados que puede encerrar el Arte Esquemático. Gómez Barrera entresaca en los abrigos pintados de Soria escenas de tareas cotidianas, como labores agrícolas (antropomorfos con aperos de labranza), pastoreo (antropomorfos asociados a cuadrúpedos), recolección (antropomorfos asociados a ramiformes), caza..., pero también contempla igualmente el universo religioso y de

ultratumba; Valonsadero es incluso hoy un lugar lúdico, de reunión social y punto de encuentro de pastores trashumantes, las gentes del III milenio a. C. podrían haber hecho lo propio y manchar las paredes rocosas con figuras que evocarían sus actividades diarias, preocupaciones ideológicas y hasta ceremoniales.

Soria Lerma y López Payer (1989) deducen a partir de las asociaciones de figuras del núcleo del sureste lo siguiente:

- 1) Antropomorfo-antropomorfo. Serían escenas relacionadas con la vida cotidiana, como actos matrimoniales, danzas, reuniones grupales, etc.
- 2) Antropomorfo-zoomorfo. Por lo común presentarán connotaciones descriptivas, como escenas de caza o de domesticación.
- 3) Antropomorfo-símbolo. Esta combinación no tiene nada que ver con lo descriptivo.
- 4) Zoomorfo-zoomorfo. Se trata de manadas de animales o escenas parciales de la existencia de la fauna.
- 5) Zoomorfo-símbolo. Igual que antropomorfo-símbolo.
- 6) Símbolo-símbolo. Muy problemáticas de interpretar dada la simplificación de las formas de la mayoría de las figuras.
- 7) Antropomorfo-zoomorfo-símbolo. Cuando el símbolo es un elemento solar (esteliforme) quizás la combinación podría tener un significado mágico-religioso.

Otros intentos más o menos plausibles observan en los abrigos decorados hasta relaciones sociales y políticas. Por ejemplo, M. Ortiz Macías (1996) da por sentado que todas las estaciones pictóricas hablan de una sociedad jerarquizada, con predominio social de lo masculino que somete a la mujer. Cuando los pectiniformes están asociados con esteliformes, el panel resultaría ser una escena de pastoreo, donde quedaría patente la influencia sobre la economía de las fuerzas superiores (en este caso astrales). La diferenciación de poder está marcada por los antropomorfos que ostentan algún elemento suplementario (tocado, arma, puntos y barras a su alrededor...), lo cual evidencia su preponderancia social o política; asimismo, el color más intenso, el tamaño y la ubicación privilegiada inciden igualmente a la hora de discernir entre las imágenes de mayor poder, es decir, para la autora en un panel con varias figuras humanas las que reúnan estos factores reflejarán un alto grado de autoridad...

Ahondando en las interpretaciones emanadas a través de una fuerte carga de subjetivismo, no han faltado en los últimos años aseveraciones fantasiosas que adolecen del mínimo rigor científico, las cuales citamos aquí tan sólo con la sana intención de arrancar una sonrisa al lector, a quien en este punto suponemos cansado. Valga como botón de muestra ciertos comentarios de las pinturas de Monfragüe en Cáceres, de las que se dijo (tergiversando la documentación y con una buena dosis de imaginación de la que además se hace gala) que representan entre otras muchas aberraciones: pulpos, elefantes, sirena sentada sobre el oleaje con la melena al viento... (!).

Sin embargo, en la actualidad, los avances se están produciendo en el marco de la Arqueología del Paisaje y en el estudio de las asociaciones recurrentes de elementos, que pueden propiciar el empezar a pensar en un determinado «carácter narrativo» de la pintura esquemática.

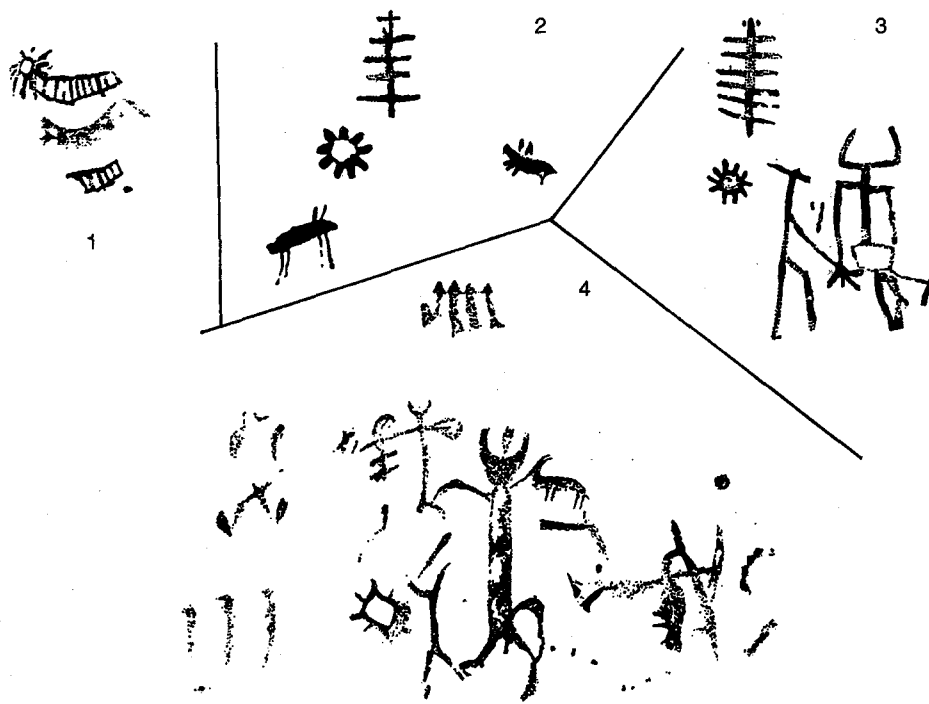


FIG. 199. *Pintura Esquemática. Barranco del Duratón: Solapo del Águila.*

Cuando en un panel esquemático se intuye la posibilidad de la existencia de una escena, entonces se aborda de inmediato de aproximación interpretativa que descubre un universo sugerente, si bien es verdad que el sentido último de esas composiciones resulta muy difícil de captar y a veces subyacen deducciones subjetivas aunque afortunadamente son las menos.

Un ejemplo significativo sería el caso del estudio del Barranco del Duratón en Segovia. Aquí destaca el abrigo conocido como Solapo del Águila (fig. 199) del que M. R. Lucas (1990) analizó sus contenidos. Lo primero que valora esta autora es el emplazamiento y dimensiones de la cavidad, circunstancias que lo revelan como lugar singular y primordial, infiriéndose la «sacralización» de ciertos abrigos situados en parajes de orografía espectacular. Por otra parte, la representación gráfica «... está guiada por una lógica mental calculada de acuerdo a una secuencia rígida» (*ib.*: 201), con agrupaciones de figuras a modo de escenas o viñetas que quedan alineadas con espacios libres entremedias. Un primer panel diseña varios escaliformes horizontales unido uno de ellos a un soliforme (fig. 199, 1), y en otros varios ramiformes en asociación con antropomorfos y con otro esteliforme (fig. 199, 2-3); éstos son interpretados directamente como soles, los ramiformes como elementos vegetales o árboles y los escaliformes serían escaleras propiamente dichas. Debajo de uno de los esteliforme-ramiforme aparece una pareja humana, el hombre tocado con cuernos y la mujer con un trazo horizontal en la cabeza (fig. 199, 3). Por último, en un panel más

complejo podemos distinguir a un gran personaje central, también astado, que levanta a una pequeña cabra por los cuernos, sobre él un grupo de mujeres parecen que danzan..., todo lo cual sugiere que se trata de un cortejo procesional para oficiar el sacrificio del animal (fig. 199, 4).

La autora llega a la conclusión, después de un concienzudo análisis, que la iconografía del yacimiento plasma determinados hechos religiosos pertenecientes a un sistema agrícola basado en un principio binario. En resumen, tanto las escaleras como los árboles expresarían el sentido ascensional hacia el elemento astral representado por el soliforme, lo cual manifiesta el principio binario casi universal de las sociedades agrarias de Cielo (esteliforme = sol) - Tierra (ramiforme = árbol). Además, la asociación ramiforme-esteliforme materializa la hierogamia Cielo-Tierra proveedora de alimentos, que en un panel se ve apoyada por la unión de la pareja humana y en otro con todo un rito de sacrificio por parte de la comunidad.

Por otro lado, P. Hameau (1999) analizando los abrigos esquemáticos del sur de Francia concluye que la elección de la ocupación artística de los sitios obedece a cuatro criterios fundamentales: *a*) la posición dominante sobre el relieve del entorno; *b*) la orientación meridional para la máxima iluminación solar; *c*) la coloración naranja de la pared, y *d*) la humedad ambiente; siendo la humedad y la orientación sur los dos criterios más importantes que prevalecen en la selección del lugar, asimismo, tanto uno como otro estarían frecuentemente representados en las paredes a través de sus signos, o sea, líneas quebradas para el agua y esteliformes indicando el Sol. Estos dos elementos gráficos (zigzags y soliformes) presentan multitud de variantes y combinaciones en los motivos pintados sobre los lienzos rocosos pero también en los soportes mobiliarios, recuérdese a tenor de lo dicho la decoración esencial de los ídolos placas, los oculados sobre huesos, el cabello en líneas quebradas de bastantes piezas oculadas, algunos cuerpos y cabezas de antropomorfos radiados así como las extremidades en zigzags de Peña Escrita de Fuencaliente, la figura humana sujetando un par de soles en Estrecho de Santonge (Almería), etc.

Otras de las aproximaciones interpretativas que en los últimos tiempos están teniendo mayores repercusiones son las ofrecidas por J. Martínez García (1984, 1991, 1998), quien a la vez obtiene de sus análisis implicaciones sociales, económicas, religiosas, políticas y cronológicas; comentaremos a continuación de manera sucinta algunas de ellas.

El gran panel izquierdo de la Cueva de Los Letreros ha venido siendo considerado desde Breuil como un conjunto que manifestaba algún tipo de relación genealógica; el estudio de Martínez despejó el sistema de parentesco y además pudo deducir otros factores de índole social. El panel en cuestión consta de 9 figuras humanas casi bitriangulares unidas a veces por trazos curvos (fig. 200 A, izquierda). En la parte inferior hay cuatro figuras dispuestas en sendos grupos de dos (n.ºs 1-4). En el siguiente nivel tenemos otras cuatro, las dos de la izquierda (n.ºs 5-6) se unen por medio de líneas curvas a la n.º 1, mientras que los antropomorfos 7 y 8 se vinculan con los subyacentes 3 y 4; a la vez, la pierna derecha de 7 conecta con la 2. En el tercer nivel sólo existe una pequeña figura (n.º 9) colocada entre 6-7 y unida a ellas. Esto está poniendo de relieve tres generaciones y tan sólo dos linajes (fig. 200 A, derecha, I-III y A-B respectivamente). Los n.ºs 1 y 3 serían femeninos, pues de ellos proceden los trazos que los unen a las figuras de la siguiente generación o nivel superior, quedando figurados los varones a la derecha de la pareja y las hembras a la izquierda. Del ma-

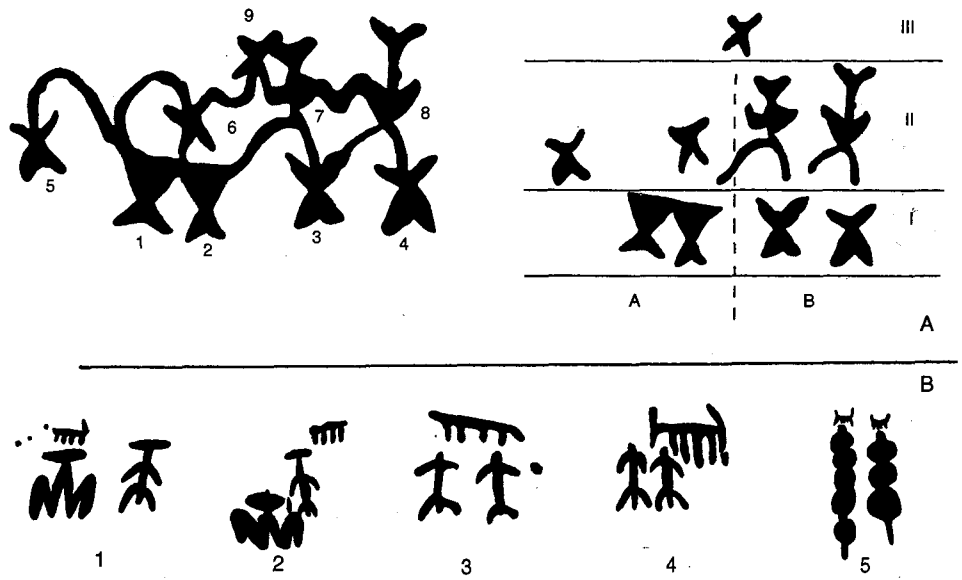


FIG. 200. *Pintura Esquemática. A) Los Letreros. B) Asociaciones recurrentes sobre FH: 1-2) Peña Escrita. 3-4) Peñón de la Virgen de Gilman. C sobre I. 5) Peñón de la Virgen de Gilman.*

trimonio 1-2 descienden los elementos 5-6, y del 3-4 los individuos 7-8. De la unión entre el hombre n.º 6 y la mujer n.º 7 surge un nuevo sujeto: el n.º 9 o Ego. Todo deja patente que nos encontramos ante una estructura de parentesco bien establecida, que contribuiría al mantenimiento de la estructura social de la comunidad.

Los conjuntos pintados de Gilman en Almería (Martínez García, 1984) dan la oportunidad a este autor para indagar sobre las asociaciones de motivos, en concreto los cuadrúpedos, figuras humanas e ídolos (halteriformes pluricirculares). Lo primero que advierte es que los/as pintores/as esquemáticos/as cuando quieren figurar fauna salvaje o una escena de caza dotan a los animales de rasgos que permiten identificar la especie a que pertenece (con el procedimiento gráfico que designamos como seminaturalista), por el contrario, los animales domésticos (casi siempre acompañados de figuras humanas) no requieren de detalles complementarios para su comprensión y suelen construirse con pectiniformes o el esquema de trazo horizontal con otros perpendiculares. Pero centrándonos en las asociaciones, en todo el repertorio figurativo esquemático la combinación de cuadrúpedos domésticos (C) y figuras humanas (FH) parece que no refleja una norma común, pues aunque ese tipo de binomio resulta muy abundante no demuestra una constante en cuanto a la posición del animal, ya que puede aparecer arriba, abajo, a un lado o a otro de los antropomorfos; pero sin embargo, en muchos lugares la disposición de los dos motivos sí está organizada, puesto que los cuadrúpedos son colocados encima de las figuras humanas (C sobre FH) (fig. 200 B1-4), originando una asociación simbólica o dicotomía normativa que en principio se aparta de la norma desorganizada, pero que de manera progresiva se

consolida y pasa a ser precisamente ésa la norma. Ese proceso de valorización de la asociación C sobre FH, podría estar poniendo de manifiesto el aumento de la ganadería y el consiguiente paso «... de ser un elemento económico complementario a constituirse en fundamental, alcanzando una connotación de «riqueza»» (*ib.*, 77); es decir, algunos sujetos materializados en FH están consiguiendo un determinado poder en función de la acumulación de bienes ganaderos (C), lo cual conllevará una jerarquización social. Asimismo, cuando surgen nuevos modelos asociativos, en particular C sobre ídolo halteriforme (fig. 200B, 5), implicaría quizás «... que la organización religiosa trata de atraer hacia sí parte de la riqueza generada en otros sectores sociales» (*ib.*, 77).

Por último, Martínez García (1998) ha despejado las relaciones de los abrigos pintados y el territorio. Parte del siguiente planteamiento: la existencia de abrigos responde a factores naturales; no obstante, la elección de algunos de ellos como soporte de las imágenes es un hecho cultural. No todos los abrigos disponibles en una zona están decorados, por esa razón la elección de los mismos obedecerá a estrategias culturales, circunstancia que provoca la modificación de un espacio natural (abrigo) en un lugar cultural (abrigo pintado). Este proceso supone la apropiación simbólica de los sitios y «... los símbolos pintados de la superestructura se interaccionan con las estrategias económicas y por tanto con el equipamiento infraestructural. En este sentido tienen tanto implicaciones ideológicas como económicas.» (*ib.*, 547). Las regularidades detectadas en los emplazamientos de las estaciones esquemáticas pueden ser explicadas a través de la visibilidad: la ubicación de un abrigo en un hito natural visible desde el territorio o bien el territorio visible desde los abrigos. En principio, el arco de visibilidad abarcado desde los propios abrigos será de 180 grados, pero dependiendo de los sitios concretos oscila entre esa visión radial o semicircular que domina grandes espacios hasta otra puntual limitada al ámbito inmediato; pero también hay que contemplar el factor inverso, o sea el índice de visibilidad del abrigo o el accidente natural donde se encuentra desde el territorio. En virtud de estos y otros factores se proponen los siguientes modelos de emplazamientos:

1) *Cerro o montaña individualizado* y los *abrigos de visión*. Por lo común, el accidente natural (cerro o montaña) toma una morfología cónica y los abrigos pintados aparecen en altitudes medias. Al estar individualizado en el territorio es fácilmente visible desde el mismo y a la vez desde los abrigos se alcanza una gran visibilidad. El hito natural suele poseer varios abrigos que tienden a estar jerarquizados en base a sus contenidos figurativos, desde los más complejos hasta los que nada más albergan un motivo.

2) *Puntos elevados de grandes sierras* y los *abrigos de culminación*. No se da la agrupación de abrigos, por lo general sólo tenemos uno ocupando las altitudes máximas de las sierras con contenidos figurativos que habitualmente son complicados. Desde el territorio las estaciones pintadas no son muy apreciables al quedar difuminadas por el conjunto de la sierra, pero por contra desde los abrigos se logra una gran visibilidad.

3) *Barrancos o ramblas* y los *abrigos de movimiento*. En los barrancos o ramblas que actúan de vías de comunicación los abrigos se disponen en los márgenes de esos accidentes naturales, concentrándose en los sectores intermedios que comunican las tierras bajas con las altas. De este modo, la visibilidad aunque variable adquiere

valores medios. En relación a los contenidos suele haber un abrigo principal sobre el que se vertebran a nivel jerárquico los demás.

4) *Collados o puertos* y los *abrigos de paso*. Los abrigos eligen puntos claves de comunicación entre espacios geográficos diferentes, vertientes orográficas o ámbitos territoriales distintos. La ubicación de los abrigos provoca de este modo una visibilidad parcial.

5) *Cañones y los abrigos ocultos*. Los abrigos se insertan en las paredes verticales de cursos fluviales de configuración monumental, de ahí que la visibilidad se restrinja a un ámbito puntual. Respecto a los contenidos tienden a ser bastante complejos.

A partir de aquí, el siguiente paso será cotejar los contenidos temáticos de cada yacimiento con los diversos modelos de emplazamiento, puesto que resulta obvio intuir que éstos influirán en aquéllos según las funcionalidades y usos de los lugares; por ejemplo, los abrigos ocultos podrán presentar connotaciones más ideológicas o religiosas que económicas. De cualquier forma, en el actual estado de análisis, es factible establecer algunas relaciones. De un lado, observamos una clara oposición de emplazamientos e índices de visibilidad entre la primera categoría (cerro y montañas singulares) y la última (cañones); así, la primera detenta una notable presencia en el paisaje y desde ella se domina un amplio territorio, por el contrario los abrigos de los cañones permanecen aislados y camuflados en el entorno, pero ambas localizaciones manifiestan un carácter simbólico. Por otra parte, otros modelos de emplazamientos pueden ser vinculados con estrategias económicas; en efecto, los *barrancos* y *ramblas* con el acceso a los recursos de las tierras altas y las *sierras* con el territorio de explotación ganadera; curiosamente, los abrigos situados en vías de desplazamiento suelen disponerse en los tramos transicionales entre las últimas tierras agrícolamente productivas y las sierras. En definitiva, la «intrusión del aparato simbólico en las estrategias económicas es evidente, y tiene que ver con el control territorial, presumiblemente sin bloqueo, y con acceso a los recursos de pastos compartido por varias comunidades» (*ib.*, 559).

3. Arte Megalítico

Tradicionalmente se entiende como Arte Megalítico a las manifestaciones figurativas que albergan los monumentos megalíticos. Éstos son construcciones arquitectónicas (denominadas genéricamente como dólmenes, mámoas o antas) fabricadas por lo común con grandes lajas de piedra (ortostato), destinadas a un uso funerario como enterramiento colectivo (sucesivas inhumaciones) que fueron erigidos desde el final del Neolítico y durante todo el Calcolítico, entre el IV y III milenio antes de nuestra era.

Las morfologías de estas construcciones suelen ser bastante variadas (*tholoi* o estructuras de falsa cúpula en mampostería, cámaras con corredor incipiente, sepulcros de corredor, galerías cubiertas, cistas), pero desde una óptica global un esquema simple de sus plantas presentará una cámara sepulcral (circular, cuadrada, poligonal, etc.) precedida de un corredor de acceso, todo cubierto por un túmulo de piedras y tierra.

3.1. SOPORTES, TÉCNICAS Y TEMAS

Así pues, los soportes fundamentales del Arte Megalítico coincidirán con los elementos arquitectónicos que conforman la construcción, básicamente las losas verticales u ortostatos que delimitan el espacio interior; sin embargo, desde una visión más globalizadora, también pueden ser considerados con este calificativo todos los objetos y elementos de índole simbólico que fueron depositados junto a los cadáveres o encerrados entre esas «cuatro» paredes o fuera de ellas pero vinculadas con el monumento, como sería el caso de piezas mobiliarias interpretadas como ídolos, cerámicas con decoración simbólica, estelas antropomorfas (objeto en forma de laja decorado por una cara) o estatuas-menhir (objeto de tendencia escultórica cuya decoración se dispone por casi toda la superficie); estas últimas bien pueden ser colocadas en el propio contexto interno del sepulcro o estar presidiendo el entorno inmediato a modo de hito espacial de la necrópolis.

En general, se viene aceptando, siempre con excepciones, que los megalitos que disfrutaron de decoración corresponden con aquellas grandes construcciones en las que se tuvo que invertir un mayor esfuerzo social cuando fueron levantadas.

El apartado técnico, ciñéndonos a los elementos decorados que oponen más resistencia a su transporte, está repartido entre distintas modalidades de grabados (piqueado, incisiones simples, trazo ancho, abrasión) y la pintura de coloración roja y negra, a veces sobre fondo blanco. En ocasiones, tanto la pintura como el grabado están asociados para diseñar la decoración en cuestión, pero asimismo debemos mencionar que en este ambiente de arte funerario se cuenta igualmente con algunos ejemplos de bajorrelieves, sobre todo dedicados a la ornamentación y configuración de las estatuas-menhir.

Las analíticas llevadas a cabo sobre la decoración del dolmen gallego de Dombate (Bello y Carrera, 1997) nos pueden servir de paradigma respecto a las técnicas pictóricas usadas en las sepulturas. Toda la superficie parietal del monumento, incluidos los intersticios de los ortostatos, fueron enlucidas con un revoco de color blanco, para la imprimación se empleó una mezcla de caolín con un aglutinante a base de mantequilla de vaca, sobre el fresco se pintaron motivos en rojo con óxido de hierro y detalles negros con una rama vegetal quemada (fig. 201, 1-3), a la vez fueron apreciadas algunas superposiciones de capas que quizás serían consecuencia de diferentes labores de mantenimiento de las imágenes.

En cuanto a los temas desarrollados en esos espacios fúnebres, casi todos los motivos tratados encuentran su correlación formal con los sistematizados para la Pintura Esquemática Típica, aunque tal vez el presumible destino último de las obras plásticas y/o su funcionalidad entroncada con el universo ideológico que rodearía al mundo de los muertos provoca, en general, que la temática sea mucho más restrictiva que la expresada en los abrigos y cuevas, donde intervendrían otras connotaciones y probablemente funcionalidades mucho más diversificadas y a lo mejor menos escabrosas y macabras. De esta manera, en el interior de las estructuras sepulcrales podemos ver esteliformes, antropomorfos, cuadrúpedos, ramiformes, serpentiformes, zigzags, etc. Pero los diseños primordiales y más corrientes serían elementos del grupo serpenti-forme (como zigzags, ondulaciones, etc.), cazoletas o cúpulas (concavidades semicirculares en la roca), esteliformes, antropomorfos, quizás armas y pocos cuadrúpedos; para P. Bueno y R. de Balbín, entre el catálogo de motivos habría dos conjuntos bien definidos:

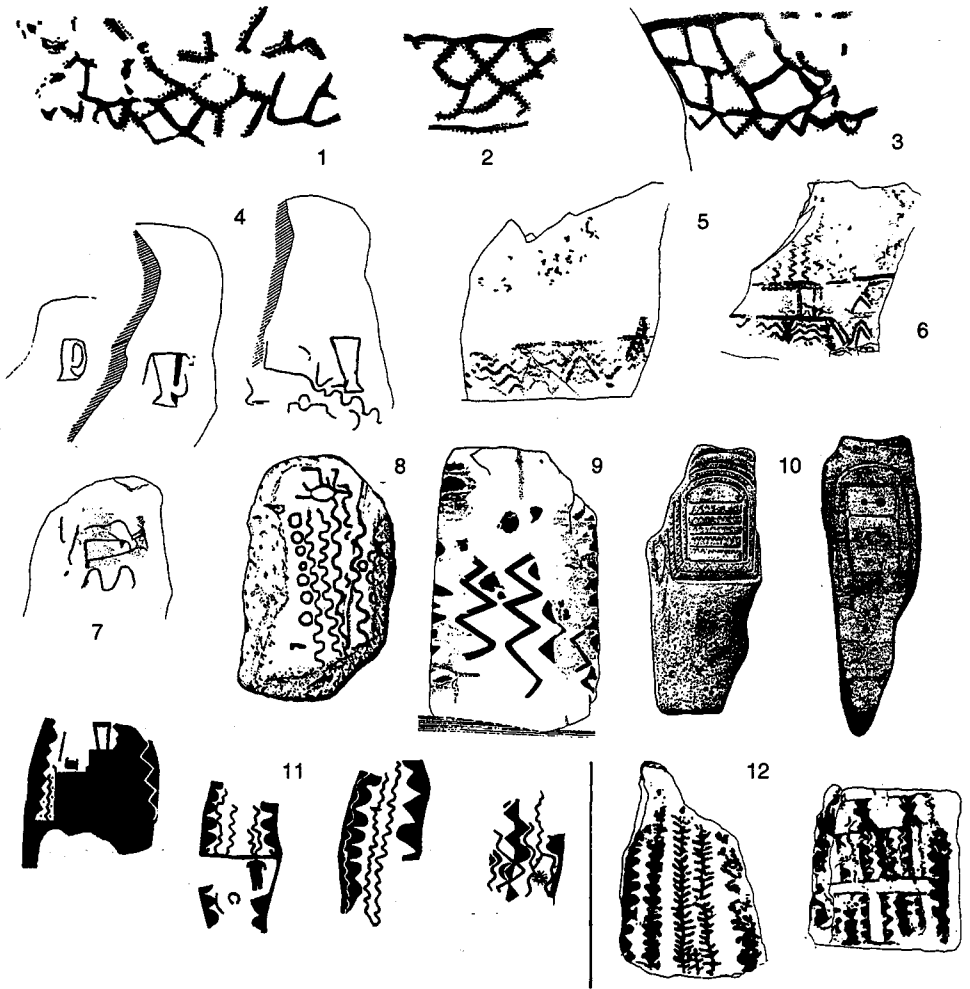


FIG. 201. *Arte Megalítico.* 1-3) *Dombate*, pintura roja y puntos negros sobre fondo blanco. 4) *Dombate*, tres ejemplos de grabado «*La Cosa*». 5-6) *Pedra Coberta*. 7) *Casa dos Mouros*, otro ejemplo de «*La Cosa*». 8) *Braña*. 9) *Santa Cruz*. 10) *Sejos*, dos menhires. 11) *Antelas*, cuatro ortostatos pintados. 12) *Pedralta*, dos ortostatos pintados.

los tipos clásicos de la pintura esquemática y otros modelos singulares y exclusivos del ambiente megalítico, como los cuadrangulares compartimentados o con decoración interna.

De cualquier modo, podemos afirmar que una de las características básicas del Arte Megalítico es el predominio cuantitativo de las formas geométricas frente a aquellas que pueden ser reconocidas o «claramente» identificables, como serían las figuras humanas y los animales; esas formas geométricas suelen cubrir la superficie disponible del ortostato, repitiendo el mismo o parecido motivo por toda la pared. Pero en contadas ocasiones surgen conjuntos menos monótonos y hasta incluso es factible

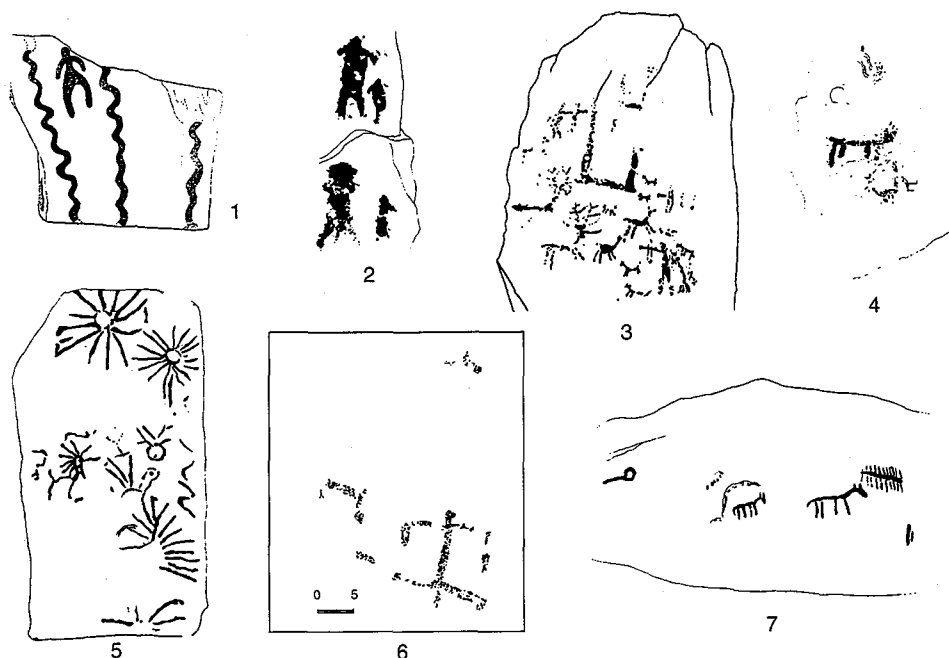


FIG. 202. Arte Megalítico. 1) Padrao. 2) Orca de Tanque. 3) Orca dos Juncais, escena de caza. 4) Fontao. 5) Carapito-I. 6) El Moreco. 7) Cubillejo de Lara.

hablar de escenas, como la composición entre ciervos y arqueros pintada en el dolmen portugués de Orca dos Juncais (fig. 202, 3).

3.2. DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA

Hasta hace relativamente poco se pensaba que el gusto por decorar los monumentos megalíticos era un fenómeno único del norte de la Península Ibérica y los países de la fachada atlántica europea, puesto que los muertos de los constructores de megalitos del sur peninsular se conformaban con alguna que otra ofrenda materializada en «ídolos» mobiliarios; es decir, los sepulcros decorados se concentraban en el noroeste y no poseían objetos que pudieran entenderse como ídolos, y por el contrario las tumbas meridionales estaban repletas de esas piezas pero tenían las paredes vacías. Igualmente, existía la creencia de que la técnica pictórica, y, por ende, las construcciones que la mantenían, era anterior al empleo tardío del grabado, ya que los elementos pintados demostraban más vinculación con el naturalismo y los grabados con el esquematismo, circunstancia que se veía ratificada además al asumir el origen epipaleolítico del Arte Levantino.

Hoy, gracias a los trabajos de P. Bueno y R. de Balbín, entre otros, sabemos que esto no fue tan simple y que tanto una como otra modalidad artística (parietal y mobiliario) están documentadas en todas las regiones, durante toda la vigencia temporal en la que se levantaron megalitos con fines sepulcrales.

Así es, el Arte Megalítico parietal recorre prácticamente toda la Península, o mejor dicho, está localizado por casi toda el área que comprende la dispersión del fenómeno megalítico, inexistente en algunas regiones como el Levante. Sin embargo, no todas las construcciones dolménicas conservan manifestaciones artísticas, muchas de ellas tal vez hayan desaparecido a causa de la exposición a la intemperie de sus soportes, pues el túmulo de cubrimiento de bastantes de nuestros monumentos ha sido dismantelado, permaneciendo las obras figurativas sin protección a los efectos lesivos de los agentes biológicos y atmosféricos.

En concreto, los megalitos decorados están repartidos en concentraciones desiguales, un número importante en el norte de Portugal y Galicia, unos cuantos en Asturias, en la Meseta y en Extremadura, otro foco notable en el sudoeste peninsular y otros muchos diseminados por Andalucía.

Hagamos un repaso rápido de los emplazamientos más destacados. En el noreste peninsular (Pirineo-Cataluña) los elementos decorativos de los sepulcros conocidos hasta hoy en día sólo cuentan con algunas cúpulas o cazoletas, por ejemplo, en el dolmen de Las Gabarras, pero no obstante se han descrito restos de pinturas y grabados entre los que se distingue al menos un soliforme en Cova d'en Daina.

Una de las zonas más ricas en esta clase de expresiones artísticas está enclavada en el sector noroeste, entre Galicia, Asturias y norte de Portugal. Ya tuvimos la oportunidad de comentar en párrafos anteriores algo respecto al Dolmen de Dombate (La Coruña), ahora nada más diremos que las pinturas y grabados ocupan tanto la cámara como el corredor y que fueron halladas más de una decena de piezas pétreas de carácter antropomórfico en el túmulo cerca de la entrada. Los grabados representan unos trazados trapezoidales de problemática identificación, los cuales han sido nombrados en la bibliografía como «copas», «trompetas», armas o hachas, y hasta recibieron el nombre de «La Cosa», hecho que viene a incidir en su significado inescrutable; en cuanto a las pinturas, los motivos delinean bandas reticuladas en rojo que acotan espacios romboidales, perfiladas de puntos rojos y negros sobre fondo blanco (fig. 201, 1-4).

Por su parte, el Dolmen de Pedra Coberta (La Coruña) mantiene casi todos los ortostatos decorados con pinturas que son complementadas por grabados (fig. 201, 5-6), desplegando por las superficies motivos ondulados o serpentiformes paralelos, zigzags y triángulos, en rojo y negro sobre un fondo blanquecino. La pintura y el grabado también fueron utilizados en el monumento de Casa dos Mouros (La Coruña) (fig. 201, 7), si bien la decoración preservada no es muy abundante pero se pueden apreciar algunos meandros o serpentiformes y otra vez el elemento trapezoidal que vimos en Dombate; éste vuelve a aparecer en el sepulcro de Espiñaredo. Los motivos serpentiformes grabados en curvas apretadas y series múltiples así como varios zigzags se reconocen en Roza das Modias (Villalba, Lugo), Parada de Alperíz (Pontevedra) y Mámoa de Braña, en la última junto con círculos y un probable esteliforme (fig. 201, 8).

De Asturias sobresale sin duda el Dolmen de la Santa Cruz (Cangas de Onís), el cual se encuentra debajo de una iglesia; sus imágenes son muy similares a las de Pedra Coberta, con muchos triángulos y zigzags, todo pintado y complementado por el grabado (fig. 201, 9). Otro megalito asturiano con vestigios de pinturas es Dolmen de Penausén I (Salas). También podemos incluir en este recorrido por el Arte Megalítico Septentrional el ortostato descontextualizado de Pola de Allande, procedente de un monumento destruido que presenta decoración grabada a base de arcos concéntricos

y líneas serpentiformes verticales. En Peña Tu (Vidiago) (fig. 197, 3) tenemos una «estatua-estela» antropomorfa pero no exenta, o sea, que fue confeccionada en grabado ancho y profundo completado por pinturas sobre un soporte rupestre, pero su ubicación en un afloramiento rocoso que domina el territorio hace que actúe de punto referencial de la inmediata necrópolis tumular que se extiende por Sierra Plana; representa a un personaje humano cuyo cuerpo está decorado por bandas de triángulos cotejables con las de los «ídolos» placas mobiliarias de los dólmenes del Alentejo portugués y en general del suroeste peninsular; próximo a la figura humana grabaron la silueta de un arma (puñal o espada) de morfología análoga a ciertos útiles metálicos prehistóricos. Otro ejemplo muy parecido, aunque más simplificado, se puede ver en San Sebastián de Garabandal (Cantabria). Asimismo, en Sejos (Cantabria) (fig. 201, 10) fueron descubiertos varios menhires de unos tres metros de altura decorados con unos elementos equiparables a los de Peña Tu: «ídolo-estela» (cuadrangular rematado por tramo semicircular y relleno de bandas horizontales cubiertas por zigzags), arma y cazoletas.

Los dólmenes decorados resultan especialmente numerosos en la mitad septentrional de Portugal. Citaremos, al norte del Duero, Padrao (Porto), Alijó (Vila Real), Vilarinho de Castanheira (Braganza), etc. Del sur del Duero merece ser mencionado sobre todo el así llamado Grupo de Viseu, en el que podemos contemplar el uso muy profuso de la pintura pero sin faltar el empleo del grabado: en el dolmen de Antelas (fig. 201, 11), toda la cámara aparece repleta de paneles pintados en rojo y negro con diseños zigzagantes en paralelos, formas cuadrangulares, triángulos, un antropomorfo, esteliformes, etc. Algunos motivos del megalito anterior están repetidos en el dolmen de Pedralta (fig. 201, 12), pero aquí además se pintaron en los ortostatos de la cámara motivos ramiformes verticales, bandas de zigzags y figuras tritriangulares que recuerdan a los ídolos portátiles y pinturas en abrigos de este tipo. El tema antropomorfo de la modalidad de extremidades en arco lo podemos observar pintado en la entrada a la cámara y en ella misma en los dólmenes de Lubageira, Orca de Tanque (Satao) (fig. 202, 2) y el ya nombrado de Padrao (fig. 202, 1). Pero de todos estos despunta Orca dos Juncas (Quiroga) (fig. 202, 3) y su excepcional escena de caza pintada de rojo en la que intervienen personajes armados con arcos que se enfrentan a una manada de cérvidos. Del mismo modo, un zoomorfo en versión cuadrúpedo esquemático está pintado en el dolmen de Fontao (fig. 202, 4). Para completar un poco más el panorama de los sepulcros decorados de esta zona geográfica, no debemos dejar atrás los esteliformes y meandros de Carapito-I (fig. 202, 5) y los motivos serpentiformes grabados y pintados de Escariz (Aveiro).

Por otro lado, algunos dólmenes localizados en el interior peninsular albergan asimismo elementos gráficos. En Burgos tenemos el sepulcro de El Moreco o Fuenteblanquilla (Huidobro) que dispone de tres figuras humanas en rojo sobre la piedra más grande de la cámara, su situación privilegiada hace que sean visibles desde cualquier lugar del monumento (fig. 202, 6). Por su parte, Cubillejo de Lara (Salas de los Infantes) es un gran sepulcro de corredor y cámara poligonal, el ortostato decorado se halla en el pasillo antes del espacio sepulcral y contiene en total seis motivos hechos con incisiones profundas: dos cuadrúpedos, ramiforme horizontal, barra, seis «puntos» y un circular con apéndice (fig. 202, 7). En Toledo contamos con un probable antropomorfo y cazoletas en el dolmen de Azután y cruciformes en el monumento de La Estrella. Pero de todos los elementos dolménicos decorados de esta pro-

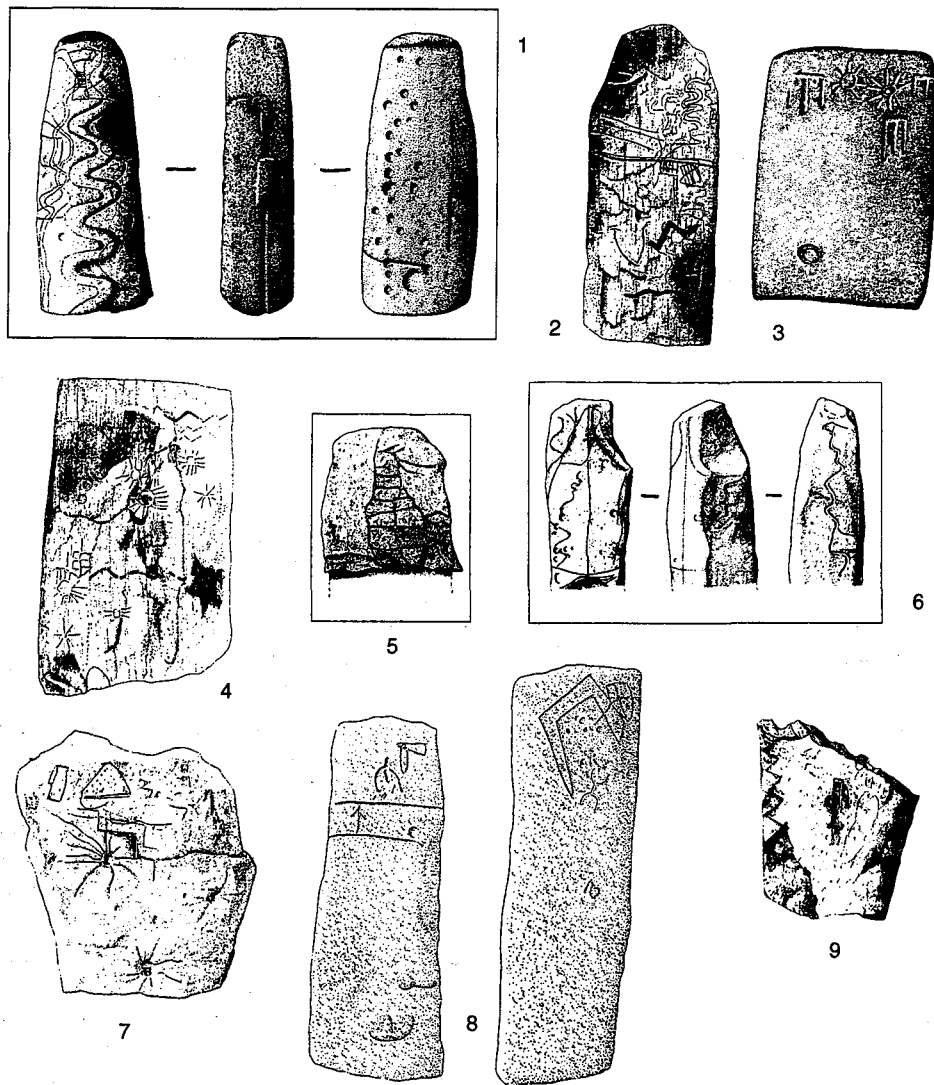


FIG. 203. *Arte Megalítico. 1) Navalcán. 2-4) Toniñuelo. 5) Huertas de las Monjas. 6) Guadalperal. 7) Alberite. 8) Soto. 9) Fonelas..*

vincia destaca sobremanera la estatua-menhir de Navalcán (Balbín y Bueno, 1993) (fig. 203, 1); es una pieza granítica de metro y medio de alta decorada por medio de incisiones y bajorrelieves, un estrechamiento en la zona superior le otorga según los autores que la han tratado un aspecto antropomorfo, al menos parcial de carácter fálico; posee a la vez un serpentiforme vertical en bajorrelieve y otros en grabados incisos junto con una «hacha enmangada», cazoletas y otros motivos.

Continuando hacia el suroeste, y de nuevo en Portugal, nos topamos ahora con los restos de pintura y grabados (sobre todo ondulaciones verticales) de Anta Granda

de Zambujeiro (Évora). La losa de cierre de la cámara del Tholos de Nora Velha tiene en grabado lo que sugiere dos ancoriformes. Al pasar al lado español nos encontramos las pinturas y grabados del monumento extremeño de Vega del Guadancil y más que nada las imágenes empleando ambas técnicas de Granja de Toniñuelo (fig. 203, 2-4) (esteliformes, pectiniformes, múltiples zigzags, serpentiformes, círculos, cuadrangulares...), así como las obras también grabadas de Magacela (ramiformes) y Badio Gitano-I (cúpulas o cazoletas). Por último, en Valencia de Alcántara está el dolmen de Huerta de las Monjas (fig. 203, 5) que conserva la representación de lo que se ha convenido en calificar como «antropomorfo», además de los ortostatos de la cámara grabados (pectiniforme, cuadrangulares con compartimentación interna, serpentiformes, cazoletas, etc.) de los sepulcros de Maimón y Trincones. En el monumento también cacereño de Guadalperal existe una estatua-menhir (fig. 203, 6) que mide cerca de dos metros de altura: se encontró a la entrada de la cámara y de ella sobresalen varias series de líneas serpentiformes grabadas y cazoletas.

En la provincia de Huelva aparecen cúpulas o cazoletas en, por ejemplo, Llanos de la Belleza en Aroche y en la necrópolis de Zarcita (Santa Bárbara de Casa). Asimismo, en los dólmenes de Los Gabrieles (Valverde del Camino) se tienen atestiguados vestigios de pintura y grabados delineando pectiniformes y prototipos en *Phi*, y en Soto (Trigueros) (fig. 203, 8) antropomorfos de diferentes modalidades, serpentiformes, armas, formas trapezoidales, círculos, etc.

De Cádiz procede la información proporcionada por el dolmen de Alberite (Villamartín), cuyos motivos fueron confeccionados tanto en pintura como en grabado; la temática desarrollada incluye cazoletas, zigzags, serpentiformes, trazos radiales de soliformes surgiendo de cazoletas pintadas de rojo, armas (hachas), «antropomorfos», etc. (fig. 203, 7).

Para terminar, llegamos al sector sureste del territorio ocupado por culturas con megalitos. En Córdoba, entre otros, están citados de antiguo pero sin confirmación actual los motivos circulares grabados del dolmen del Arroyo de la Sileras (Espejo). En Granada, la necrópolis de Montefrío cuenta con bandas de triángulos negros y rojos, así como un posible cáprido grabado junto con series de arcos concéntricos. Igualmente, en el sepulcro Moreno-3 de la necrópolis de Fonelas exhumaron una estela con la representación de un antropomorfo central enmarcado por líneas en zigzags en los laterales de la laja (fig. 203, 9). Referencias antiguas aluden a grabados y pinturas rojas sobre fondo blanco localizadas sobre los ortostatos de algunos monumentos megalíticos de Los Millares (Almería). Asimismo, P. Bueno y R. Balbín han señalado la presencia de motivos geométricos pintados (en rojo y negro) y grabados en los dólmenes del Gastor en Cádiz y Giganta en Málaga, ambos muy próximos en la Serranía de Ronda.

3.3. CRONOLOGÍA E INTERPRETACIÓN

En relación a la cronología de estas manifestaciones artísticas, parece claro que, en función de los soportes utilizados, abarcarían un espectro temporal acotado entre la fecha de la construcción del edificio hasta la actualidad. Esto ayuda a establecer comparaciones con otras versiones figurativas prehistóricas sincrónicas.

En otro orden de cosas, es conveniente tener en cuenta que la propia construcción megalítica monumental, y el ritual de enterramiento colectivo, desarrollada entre

el Neolítico Avanzado y Calcolítico —c. finales IV y III milenio a.n.e.—, mantiene de manera intrínseca unos valores que podemos resumir en su carácter delimitador del territorio, como montaña artificial producida por el túmulo, fenómeno necesario y consecuencia de la extensión de la agricultura que lleva consigo la apropiación de la tierra y el sentido del control del territorio, de modo que la tumba donde están los antepasados que han trabajado esa tierra permite legitimar la propiedad y el uso de la misma a sus descendientes, emergiendo de esta forma una elite social que se estructura y perpetúa con el tiempo.

Los rituales de enterramiento deducidos de los registros arqueológicos y su interpretación plantean ciertas actividades «comunales» en el exterior del monumento y el acceso al interior de unos pocos, quienes arrinconarían los restos humanos preexistentes para depositar al nuevo difunto junto con su ajuar funerario.

Con todo, quedaría suficientemente explicitado que tanto el arte parietal que acoge el interior de las tumbas como las «ofrendas» mobiliarias abandonadas en ellas expresarían un sentido relacionado, de una u otra manera, con la muerte y por ende ofrecerían un trasfondo ideológico.

Los estudios de, entre otros, P. Bueno y R. Balbín (1992, 1994, 1995, 2000) profundizan aún un poco más en el universo simbólico. Según estos autores, en el arte contenido en los megalitos se constatan tres temas básicos tremendamente recurrentes: antropomorfo, serpentiforme y cazoletas/soliformes. Los primeros presentan una acusada variabilidad morfológica que a veces no tiene parangón con el resto de las figuras humanas esquemáticas normalizadas y plasmadas en otros soportes (abrigos, cuevas, objetos muebles), siendo sus combinaciones más usuales con otros temas las siguientes: antropomorfo-cazoleta o esteliformes, antropomorfo-serpentiforme, antropomorfo-cuadrúpedos y antropomorfo-armas. Las figuras humanas sobre ortostatos suelen aparecer en el lugar prioritario de la cámara y cuando son esculturas o estelas se colocan en la entrada tanto de la cámara como del corredor, además de actuar como hitos exteriores que presiden las necrópolis, como los ejemplares del Alentejo y Algarve que también están decorados con serpentiformes, cazoletas y formas fálicas. Esas imágenes humanas serían para Bueno y Balbín la representación de *Grandes Hombres* o personajes importantes dentro del grupo constructor de la tumba, y la versión «disminuida» (motivos humanos en figurillas, estatuas o ídolos mobiliarias) correspondería a una especie de genios protectores o «... dioses, fuerzas de la naturaleza o principios en relación con el paso de la vida a la muerte». Cuando los individuos figurados están armados (estatuas) revelaría una sociedad en la que «... la fuerza o la posesión de armas implica cierto halo de poder o, cuando menos de, respeto...».

Del mismo modo, resulta igual de importante el tema serpentiforme, que directamente se interpreta como serpiente. Su enorme presencia en la iconografía megalítica evidenciaría una fuerte connotación funeraria y cabría ponerla en relación con una mitología de renovación entre vida-muerte o de la fertilidad de la tierra; es decir, renovación de la tierra producida por la agricultura; asimismo, puede asumir un sentido protector de la propia tumba y de los sujetos depositados en ella.

En cuanto a las cazoletas, son asimiladas a los diseños esteliformes o solares, puesto que en varios sepulcros los «rayos» (líneas radiales externas) que identifican a esos motivos parten de cazoletas o cúpulas, en ocasiones coloreadas internamente de rojo.

Esos elementos decorativos manifiestan un código funerario, el código se transporta a los ortostatos justo en el momento de construcción del monumento, ya que las asociaciones temáticas y su ubicación en el espacio interno así lo confirman. Esa distribución iconográfica posee un sentido simbólico, sujeta a un eje que determina una línea fuera-dentro y jerarquizando el espacio funerario, que quizás obedezca a las distintas funciones y actividades desempeñadas, desde una perspectiva del rito, tanto fuera como dentro del edificio. En esencia, la codificación supone que los antropomorfos ocupan la pared frontal de fondo de la cámara y los demás motivos se reparten por el resto de los lugares; las esculturas antropomorfas pueden estar en la entrada de la cámara o del corredor, compartimentando así el espacio y adquiriendo un papel destacado en él y en el ritual funerario. A partir de aquí se propone un esquema de división del espacio funerario en la que la figura humana hace las veces de demarcadora: áreas de rituales de entrada, zona de paso, entrada de la cámara y frontal de la cámara (Bueno y Balbín, 1994). Con todo, el fundamento del código mortuario sería el hombre, que aparece reflejado en variadas versiones, lo cual conduce a deducir que la sociedad que construyó los monumentos fue una «sociedad antropomorfizada», en cuanto que se desprende un protagonismo de la propia figura humana. En síntesis, la iconografía megalítica reflejaría una mitología de tránsito entre vida y muerte con la figura humana como papel protagonista; las estatuas y estelas-menhir localizadas en el interior y en el exterior de los monumentos serían elementos protectores de la propia tumba y de su contenido cadavérico. También J. M. Vázquez Varela (1997) ha incidido en ese cariz de humanización de la sociedad a través de las manifestaciones figurativas de los megalitos.

Pero estos autores (Bueno y Balbín, 2000) van más allá, en cierto aspecto en la línea planteada por J. Martínez para la Pintura Esquemática (cfr. *supra*). Entienden que el Arte Megalítico y, por extensión, todo el Arte Esquemático en general, presenta dos versiones en función de su localización: una externa y otra interna; la modalidad interna o *grafías intra* mantendrían un componente oculto al no poder ser visto habitualmente por el común de los mortales (dólmenes, abrigos profundos y cuevas sepulcrales —véase para este último caso, abajo: Esquemático Subterráneo y Esquemático-Abstracto), mientras que las *grafías extra* o modalidad externa tomarían un carácter público dada su posibilidad de ser contempladas por muchos miembros de la comunidad (abrigos y soportes al aire-libre). Conjugando las modalidades de los diversos soportes donde se hallan las grafías esquemáticas y que permiten ser detectados fácilmente en el entorno geográfico por cualquiera (túmulos dolménicos, abrigos pintados y peñas grabadas —véase para este último caso, abajo: Petroglifos Gallegos y Grabados del Tajo), resulta plausible afirmar que este tipo de arte esquemático es la «expresión gráfica de la ocupación de un territorio por un grupo humano»; la ocupación real coincide con el espacio simbólico y las grafías indican los nichos ecológicos que componen el territorio económico del grupo. En definitiva, las imágenes demarcan el territorio, los espacios por donde la gente transita (para desarrollar sus actividades económicas o simbólicas) son marcados por los distintos tipos de motivos, los cuales lógicamente serían reconocidos por todos los individuos de esa sociedad.

Este modelo es aplicado a un área que discurre entre la Extremadura portuguesa y Cáceres, en la que conviven monumentos megalíticos, asentamientos, abrigos pintados y superficies al aire-libre grabadas (Grupo Grabados del Tajo), despejándose tres niveles de espacios o cotas teóricas:

1) *Alto*. Abrigos pintados, la temática avisaría sobre la posesión y utilización del territorio por la gente que habita en las proximidades; sus recursos estarían relacionados con el pastoreo y la extracción de materias primas (madera, piedra, etc.) para la construcción de las viviendas de los vivos y de los muertos (megalitos).

2) *Medio*. Lugar destinado a la ubicación de los dólmenes y grabados al aire libre próximos a los poblados; la temática figurativa estaría vinculada básicamente al universo funerario.

3) *Bajo*. Grabados en cursos fluviales (cfr. Grupo Grabados del Tajo), su temática es en cierto punto similar a la proclamada en los abrigos pintados y por tanto de igual significado; su comparecencia hace alusión al aprovechamiento de los recursos hídricos.

Los tres niveles simbólicos y económicos logran un alto grado de visibilidad entre ellos. Así, desde la ribera es cómodo visualizar la zona de hábitat y los cercanos túmulos dolménicos, y en lontananza los abrigos pintados de las sierras; desde aquí es factible igualmente ver el hábitat y los monumentos funerarios, y más abajo la línea del río; por su parte, el sector central sería el más frecuentado (actividades cotidianas, labores agrícolas, enterramientos de difuntos, etc.), goza de la mayor intervisibilidad y es desde donde se controla el resto de los recursos provenientes del río y la montaña.

Además, da la sensación de que las técnicas empleadas para la decoración de los diferentes lugares revelan también una «jerarquización», puesto que el grabado está destinado al río: las pinturas, a la sierra, y las dos, o sea, pintura y grabado, comparten la zona central sobre todo dentro de las tumbas.

En resumen, el análisis del contenido gráfico de los yacimientos y sus diversos emplazamientos concurre de modo sustancial a la delimitación del territorio de las sociedades productoras de alimentos. Pero a la vez, se redunda en el hecho de que las combinaciones recurrentes de motivos favorecen la aproximación cronológica de estaciones dispersas; por ejemplo, la asociación de antropomorfo-sol-serpiente puede surgir tanto *dentro* como *fuera* (dólmenes, abrigos pintados y peñas grabadas) y los investigadores citados consideran que en cierta medida son contemporáneas y forman parte de la misma red cultural.

Para terminar, no está de más incluir algunas aportaciones de índole interpretativa muy sugerentes que han sido proporcionadas por R. Lacalle (1999). La autora defiende que determinadas narraciones míticas expresadas por medio de la tradición oral y en textos históricos antiguos provienen de la mitología original megalítica, posibilidad ya apuntada por Jordá en su momento. En síntesis, asiente que el megalitismo como fenómeno conlleva una cosmovisión nueva, cuyas creencias quedan materializadas tanto en la arquitectura como en el arte que conserva. Las figuras antropomorfas que cobijan los megalitos, estelas y estatuas (p. ej. Navalcán, Guadalperal—fig. 203, 1 y 6—), son identificadas como la divinidad femenina megalítica, caracterizada por la figuración de collar, pechos/ojos y un hacha; esta divinidad se asocia y equivale (en los ejemplos citados y en otros) a los motivos serpentiformes o serpientes, imagen ésta muy reiterada junto con los soliformes en los soportes dolménicos. Además, es «... ampliamente conocido en las mitologías la dualidad sol-serpiente, dualismo que parece desprenderse de algunas representaciones dolménicas» (*ib.*, 41). Asimismo, existen una serie de mitos europeos que con múltiples

variaciones hacen referencias a serpientes-mujeres y a sepulturas megalíticas (o en su caso a cuevas, asimilación producida al cubrir la tumba con un montículo de tierra); esas leyendas cuentan cómo las serpientes (o dragones, quimeras, etc.) de carácter femenino habitan en el interior de los dólmenes (o cuevas) con la misión de guardar el tesoro oculto en ellos (la inmortalidad), el héroe, al cumplir con algún tipo de ritual, consigue apoderarse del tesoro tras vencer a la serpiente o desencantar a la mujer.

4. Más expresiones esquemáticas

4.1. ESQUEMÁTICO NEGRO SUBTERRÁNEO

Tratamos a continuación una serie de cavidades cársticas que guardan en su interior manifestaciones artísticas parietales que expresan una singularidad especial, la cual obliga a desgajarlas del cómputo de yacimientos con Pintura Esquemática Típica, sin que por ello se pretenda establecer una separación neta entre ambos conjuntos rupestres.

El término con el que encabezamos el apartado es totalmente convencional, aunque describe de manera fehaciente las peculiaridades de la variante artística que vamos a comentar. No obstante, cabrían otros apelativos, pero la literatura científica aún no los ha terminado de debatir, como Arte Piletense o Facies La Pileta (por la cueva donde con más profusión se desarrolla), Arte Campaniforme Rupestre (dada la datación y paralelos iconográficos en soportes vasculares del Calcolítico final), etc. Asimismo, en un primer estadio de aproximación sería lícito asimilarlo al complejo de cavidades adscritas al Esquemático-Abstracto (cfr. *infra*), sobre todo a tenor de su ubicación en grutas, probable funcionalidad mortuoria y técnica de trazos carbonosos negros; sin embargo, una serie de razones hacen que convenga desestimar el intento, como es una cronología más reciente de la mayoría de los lienzos subterráneos esquemáticos-abstractos, la notable frecuencia de las técnicas grabadas como recurso plástico en éstos, así como las nítidas diferencias en el orden temático entre los motivos negro-subterráneos y esquemáticos-abstractos. En todo caso, los dibujos parietales pospaleolíticos de La Pileta y cavidades afines podrían entroncar con el arte rupestre conservado en las cuevas Enebralejos y Vaquera (cfr. *infra*); si esto fuera así, entonces sería más plausible incluir éstas en el grupo de aquélla.

Las estaciones reconocidas en la actualidad, que albergan paneles Esquemáticos Negro Subterráneo, quedan limitadas a unas pocas cavidades en Andalucía, salpicadas por las provincias de Granada, Córdoba y Málaga, circunstancia que precisamente ha provocado que haya sido infravalorado frente a otros grupos figurativos (Pintura Esquemática Típica, Arte Levantino, etc.) (Márquez, 2001). En la primera de las provincias enumeradas encontramos Cueva del Agua en el municipio de Iznalloz, donde podemos contemplar un panel con varios pectiniformes. Algo parecido tenemos en la cordobesa Cueva de la Murcielaguina en el término de Priego de Córdoba (fig. 204, 3), y algunos elementos equiparables en Cueva de Nerja (Málaga). Pero es sin duda en La Pileta de Benaolán (también en la provincia de Málaga) (fig. 204, 1-2) donde la expresión gráfica que nos ocupa adquiere su mayor envergadura, siendo uno de esos sitios con arte rupestre que hay que ver *in situ* para disfrutar de la magnitud de las obras y comprender que se trata de otra cosa. En efecto, el Esquemático Negro

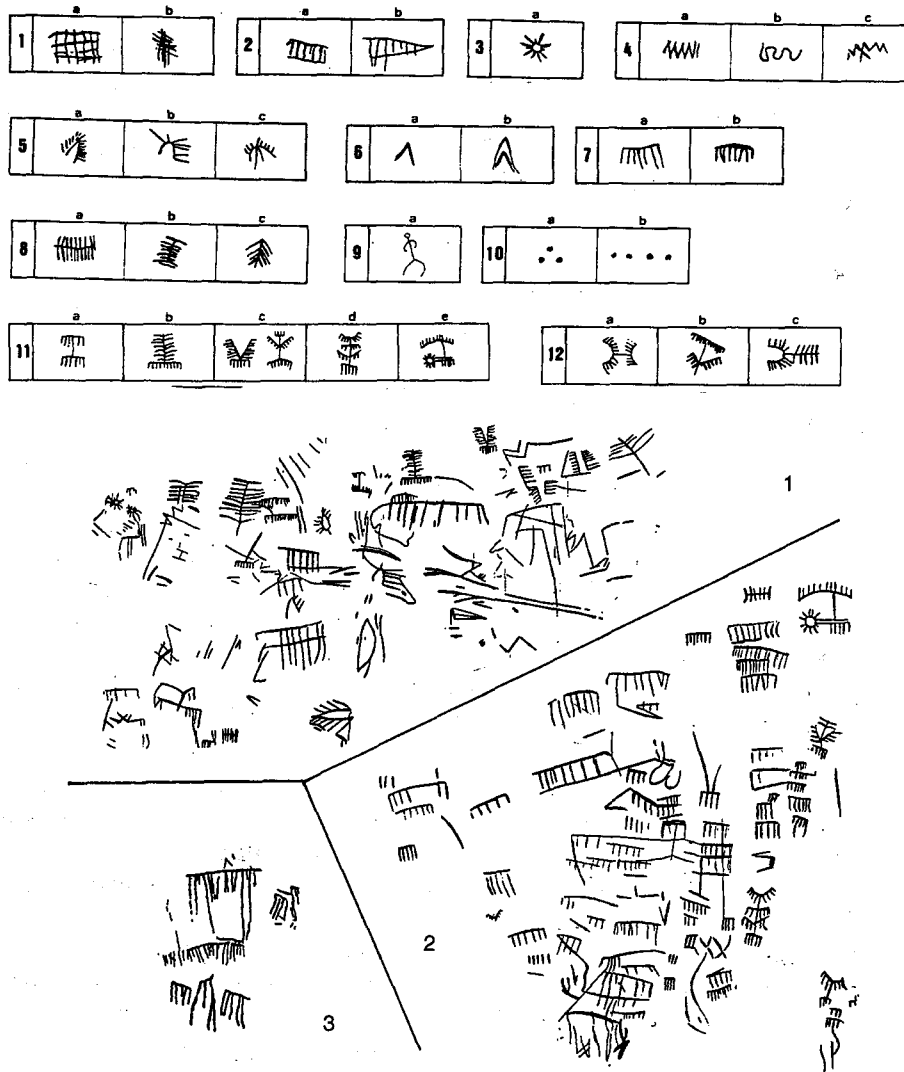


FIG. 204. *Temas del Arte Esquemático Negro Subterráneo. 1-2) Paneles de La Pileta. 3) Murcielaguina.*

Subterráneo exploya toda su capacidad figurativa en La Pileta, de tal modo que no tiene parangón con ninguna de las cavidades conocidas hasta nuestros días; sus lienzos recorren más de 300 metros de galerías superiores y otro centenar más por tramos inferiores, diseñando un inusitado paraje rupestre a través de la concentración de motivos y espectacularidad de sus frisos.

Después de esto, ya tendremos claro que los soportes empleados coinciden con las morfologías endocársticas, en lugares bastante alejados por lo común de la luz natural exterior. En este punto advertiremos que no hay que confundir, por el mero hecho

de compartir escenario en un momento dado, las obras rupestres que ahora analizamos con los típicos motivos de pintura esquemática clásica que en contadas ocasiones han penetrado en el medio subterráneo.

Las figuras del negro-subterráneo no se ciñen sólo a las paredes sino que invaden todas las superficies y relieves que configuran el paisaje, si bien a los espeleotemas (estalagmitas y grupos estalactíticos) están destinadas las series de trazos informes mientras que las grandes composiciones van instaladas en los lienzos rocosos e incluso en los techos, todo por lo general desplegado en sitios de fácil visibilidad o percepción de su presencia. Como curiosidad diremos que, en La Pileta, los/as dibujantes pospleistocenos/as colocaron sus imágenes y obras sueltas respetando en la medida de lo posible las pinturas paleolíticas anteriores, bien buscaron y eligieron soportes y galerías limpias o por el contrario, en varias ocasiones, encajaron sus producciones entre las figuras preexistentes.

En el aspecto técnico todas las figuras reflejan una acusada homogeneidad, fruto de haber sido trazadas probablemente con un tizón de madera quemada, lo cual dota a los motivos de una coloración negra muy densa y de textura grasienta.

En cuanto a la temática fundamental, de los miles de elementos que contiene La Pileta entresacamos al menos doce categorías de prototipos normalizados desde un punto de vista morfológico (Sanchidrián y Muñoz, 1990), algunos de ellos clasificables correctamente con las tipologías al uso del Arte Esquemático, pero otros son desconocidos o desentonan con los motivos encasillados en esos cuadros. A continuación listamos los tipos básicos ordenados numéricamente y sus variantes de forma alfabética (fig. 204 arriba):

1) *Retículas*. a) Retícula típica o forma tendente al cuadrangular compartimentado interiormente. b) Retícula atípica, constituida por líneas verticales y horizontales entrecruzadas sin definir un motivo rectangular regular.

2) *Escaliformes*. a) Escaliforme típico. b) Escaliforme atípico, algo más desmañado que recuerda a los «trineos».

3) *Esteliforme*. Circunferencia con trazos externos radiales.

4) *Zigzags*. a) Línea quebrada y por tanto angulosa. b) Línea ondulada o serpentiforme. c) Zigzag con dos trazos cruzados prolongados hacia abajo.

5) *Ángulos con apéndices*. a) Ángulo agudo con líneas perpendiculares hacia el exterior. b) Semicircunferencia con líneas perpendiculares hacia el exterior. c) Igual que el anterior pero además con apéndices centrales interiores.

6) *Ángulos*. a) Ángulo agudo simple. b) Ángulos agudos inscritos.

7) *Pectiniformes*. a) Pectiniforme típico. b) Pectiniforme atípico, con algunos de sus trazos cortos oblicuos.

8) *Ramiformes*. a) Ramiforme horizontal o pectiniforme doble. b) Ramiforme vertical. c) Ramiforme en espiga, vertical con los trazos laterales de inserción inclinada.

9) *Antropomorfo*. Figura humana de miembros en arco, asexual y cabeza formada por una circunferencia.

10) *Puntuaciones*. a) Puntuaciones agrupadas o dispuestas en sentido geométrico. b) Puntuaciones alineadas o en hileras.

11) *Esquemas fusionados de base pectiniforme*. a) Partiendo del elemento pectiniforme asciende una línea vertical a la que se une otro motivo pectiniforme.

b) Teniendo como base un pectiniforme aparece en su parte superior un motivo ramiforme. c) A partir del signo pectiniforme suben dos trazos oblicuos con una serie de apéndices exteriores perpendiculares a ellos. d) Parecido al anterior, pero al que se le añade en la parte superior un arco, con apéndices tangenciales, unidos por un vástago central. e) Partiendo de un pectiniforme con vástago vertical termina éste en un arco con apéndices exteriores y en uno de sus lados surge adosado un esteliforme.

12. *Esquemas fusionados con arco o ángulo.* a) Formado por dos arcos yuxtapuestos, con líneas tangenciales, unidos por un trazo central. b) Aparece como base un ángulo con apéndices del que parte una bisectriz que se une a un pectiniforme horizontal. c) Compuesto por un arco con apéndices tangenciales y en un extremo se asocia un ramiforme horizontal.

En La Pileta, el cómputo total de tipos aislados asciende a 364, de los que más del 50 % son versiones de pectiniformes, los restantes elementos se encuentran muy lejanos en relación a ellos, con porcentajes que tan sólo superan en una ocasión la barrera del 10 % en el caso de los zigzags. A la vista de los resultados cuantitativos, el arte rupestre de esta cavidad viene caracterizado desde una óptica numérica por el dominio de los pectiniformes; paradójicamente, algunos de los motivos más emblemáticos de la Pintura Esquemática Típica como son los antropomorfos y esteliformes alcanzan una presencia mínima, casi testimonial, puesto que nada más existe un ejemplar de figura humana. Ningún «ídolo» ha sido identificado.

Como se ve, a pesar de compartir ciertos rasgos con el horizonte esquemático pintado, al igual que la práctica totalidad de los diversos grupos artísticos incluidos en este capítulo, el Negro Subterráneo diverge considerablemente de aquél en cuanto a técnica, soporte, extensión de las composiciones y elaboración de temas hasta ahora poco o nada documentados.

Respecto a su cronología y encuadre cultural, afortunadamente contamos con una primera datación directa por AMS de un motivo pectiniforme de La Pileta que ofreció la siguiente información: 3.760 ± 60 BP (2394-1975 a.C. cal) (Sanchidrián *et al.*, 2001). Esta fecha numérica alude a episodios avanzados del Calcolítico y haría emparentar determinados motivos rupestres con otros que decoran las superficies de algunas piezas de cerámica simbólica campaniforme.

4.2. ESQUEMÁTICO-ABSTRACTO

Bajo este epígrafe agrupamos varias decenas de yacimientos, la mayoría bastante dispares entre sí, pero que pueden ser encasillados en un único bloque atendiendo a ciertos caracteres comunes.

Muchas de las estaciones contenidas aquí han recibido y reciben en la bibliografía especializada otros tratamientos y denominaciones, como Horizonte de Grabados en Cuevas o Ciclo de Solacueva-Galería del Sílex, cuestión que redundando en ese matiz de atipismo y escasa definición que en general evidencian estas manifestaciones rupestres creadas a partir de esquemas. Nosotros hemos escogido el término de *Esquematismo Abstracto* para titular el presente apartado con el fin de dar continuidad a los contenidos reunidos en este capítulo en el que estamos, aunque somos conscientes de que no responde plenamente al tipo de representaciones que encierra.

Una vez aclarado lo anterior, diremos que los soportes que personifican los yacimientos con figuraciones esquemáticas-abstractas coinciden siempre con superficies parietales del medio subterráneo, a veces próximas a la luz exterior pero habitualmente distantes de las bocas de entradas.

Los motivos artísticos fueron confeccionados sobre todo por medio de sistemas sustractivos, entre los que destacan los grabados de sección en «V», algunos en «U» y hasta tenemos atestiguados casos de piqueteados. Al mismo tiempo, en otras cavidades usaron los colorantes negros para la producción gráfica rupestre, habiendo incluso otras cuevas en las que conviven ambos procedimientos de pinturas y grabados, si bien éstos suelen ser más numerosos, como en Los Enebralejos y La Vaquera en Segovia; no obstante, en la burgalesa Galería del Sflex de Atapuerca podemos comprobar las dos modalidades citadas más la pigmentación roja.

Desde una perspectiva temática, algunos de los arquetipos plasmados pueden coartarse con temas registrados a través de la Pintura Esquemática Típica, más que nada los antropomorfos y cuadrúpedos, pero sin embargo la gran mayoría de ellos obedecen al universo geométrico o abstracto: zigzags, ángulos, retículas, pectiniformes, rayados informes y marañas de trazos inconexos. Por esta razón, resulta muy difícil establecer una tabla de diseños normalizados que englobe todas las posibilidades plásticas y en la actualidad prácticamente cada cavidad disfruta de un análisis tipológico o morfológico de sus propias imágenes. Aquí traeremos como muestras los repertorios temáticos tanto de Cueva Maja (Soria) como de la Galería del Sflex de Atapuerca (Burgos), el de esta última en cierto modo es uno de los más variados y sus elementos permiten una tabulación de esta clase. J. M. Apellániz y J. I. Ruiz despejaron en la cavidad mencionada anteriormente un total de 53 tipos de figuras que fueron agrupadas en 12 familias morfológicas (fig. 205, 1):

— *Familia A.* Serían signos de base rectangular o triangular con retícula inscrita de los que surgen unos trazos a modo de brazos o antenas. Todos están fabricados en grabados excepto el número 4 que aparece pintado en rojo.

— *Familia B.* Lo forman trazos simples y alargados, frecuentemente enlazados a otros como si de un ángulo se tratara y en otras ocasiones cruzados a manera de cruciforme. 1) Tridente; 2) bidente; 3) biapuntado; 4) ángulo agudo; 5) cruciforme; 6) media punta de flecha; 7) punta de flecha; 8) aspa. Casi todos fueron grabados pero algunos pintados en negro.

— *Familia C.* Consta de un solo elemento, en concreto, una hilera de seis puntuaciones de coloración negra.

— *Familia D.* Siempre en grabado y correspondería a una escena de caza con un personaje esquemático armado de un arco frente a un cuadrúpedo también sumamente esquemático.

— *Familia E.* Serían el grupo de antropomorfos grabados, aunque sólo unos pocos de ellos recuerdan en algún grado a las figuras humanas. Corrientemente, el cuerpo o la base del sujeto está diseñada como por un escaliforme horizontal del que asciende el resto de los trazos que configuran el motivo: 1) cabeza en ángulo y brazos; 2) cabeza circular o triple serie de brazos; 3) brazo único y sin cabeza; 4) cabeza de ángulo múltiple y brazos formados por una especie de pectiniforme; 5) cabeza circular y brazos con representación de las manos; 6) cabeza de ángulo múltiple y sin brazos más peana circular; 7) cabeza de ángulo múltiple y varios brazos.

— *Familia F.* Antropomorfos y zoomorfos: 1) antropomorfo de piernas en ángulo grabado y pintado en negro; 2-3) cuadrúpedos esquemáticos que pueden estar pintados en negro o grabados.

— *Familia G.* Arboriformes, siempre grabados: 1) con las ramas hacia arriba; 2) con las ramas hacia abajo.

— *Familia H.* Pectiniformes, cuadrangulares y retículas: 1) retícula cuadrada; 2) retícula vertical; 3) cuadrangular aparrillado; 4) pectiniforme; 5) escaliforme; 6) retícula tumbada. Todos están grabados menos el 3 que además fue pintado en negro.

— *Familia I.* Motivos que determinan ángulos, todos hechos en grabados: 1) ángulos inscritos e inclinado; 2) ángulos múltiples en posición convergente; 3) igual que el anterior pero con un lado curvo; 4) composición angular a base de haces que convergen; 5) aureola o trazos que convergen en un espacio vacío circular; 6) convergencia que delimita una forma próxima a la triangular.

— *Familia J.* Variantes de zigzags, todas grabadas: 1) zigzags múltiple; 2) zigzag simple; 3) zigzag con bisectrices; 4) zigzag vertical undoso con trazo curvo superior; 5) zigzag vertical serpentiforme; 6) zigzag doble separado por línea recta.

— *Familia K.* Modalidades de trazos simples y compuestos: 1) tres trazos; 2) dos trazos; 3) trazo aislado; 4) rayado o haces rectilíneos paralelos; 5) barras o rayado de longitudes superiores al anterior; 6) línea pintada de extremo curvo.

— *Familia L.* Podrían considerarse como «amorfos»: 1) manchas en negro o rojo; 2) marañas de trazos grabados en todas direcciones; 3) trazos sueltos pintados o grabados.

Por su parte, los motivos grabados de Cueva Maja sólo contemplan seis tipos que admiten subtipos: antropomorfos, retículas, zigzags, rayados, marañas y asociaciones (Gómez-Barrera, 1992); pero, si nos detenemos en la observación de los elementos que componen la figura 205, 2, podremos verificar la ausencia casi total de figurativismo que envuelve las manifestaciones parietales de este yacimiento, pues, por ejemplo, la mayoría de los tipos clasificados como antropomorfos no son más que simples cruces.

Hoy por hoy, la distribución geográfica de las cavidades que mantienen esta clase de expresiones parietales, o aquellas que hemos encasillado aquí, queda restringida a las áreas castellano-leonesa y cantábrica, en particular las provincias de Segovia, Soria, Burgos, Álava, Vizcaya, Navarra y Cantabria.

En Segovia nos encontramos con las cuevas de Los Enebralejos (Prádena), La Vaquera (Torreiglesias) y La Griega (Pedraza). La primera (Municio y Piñón, 1990) es la más importante a nivel artístico y por su contexto arqueológico asociado; entre sus temas sobresalen cuantitativamente los zigzags, las retículas y los semicírculos concéntricos, pero asimismo están presentes los arboriformes, pectiniformes, esteliformes, pocos antropomorfos muy esquemáticos y un sinnúmero de trazos enmarañados informes. Todos estos motivos se reparten entre varias técnicas, las cuales a veces están superpuestas y han propiciado deducir la siguiente secuencia artística: colorante negro, grabado ancho en U y grabado fino en V. Las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el interior del cavernamiento pusieron de relieve dos fases de utilización de la cavidad, datadas entre el III-II milenio antes de nuestra era (2120 y 1850 a. C.), y el uso de la misma como ámbito funerario y cultural. El total de la

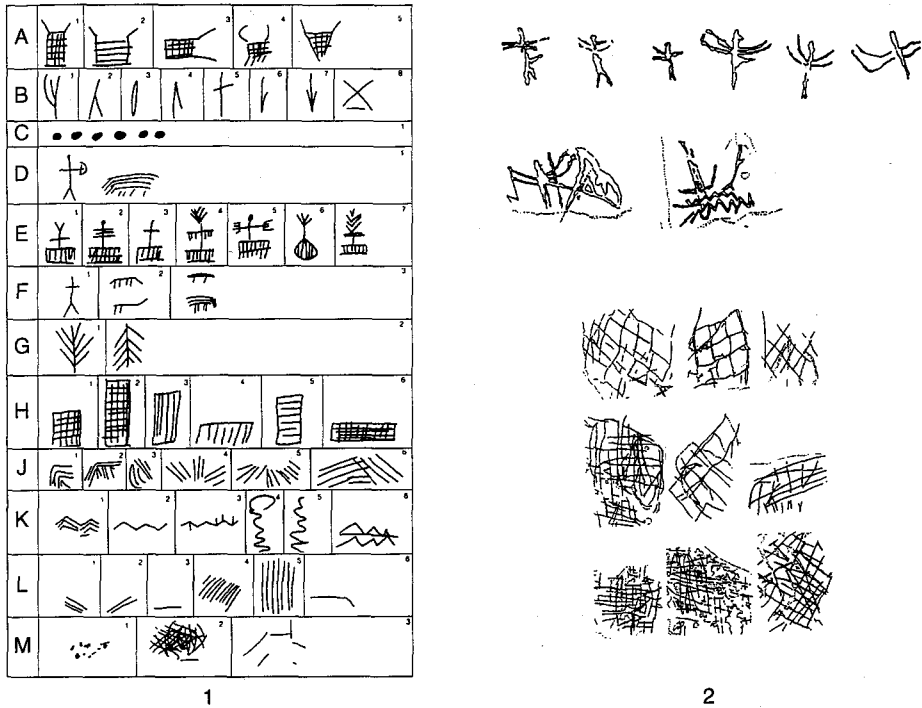


FIG. 205. *Esquemático-Abstracto. 1) Tipología de motivos de la Galería del Sílex de Atapuerca. 2) Algunos tipos de Cueva Maja.*

información recogida hace plausible, en principio, poner en relación las esquematizaciones parietales con los enterramientos colectivos calcolíticos.

El arte de La Vaquera es muy similar al plasmado en Los Enebralejos: zigzags, retículas, ramiformes, pectiniformes y antropomorfos muy escuetos, así como las técnicas empleadas (negro y grabados en U y V); del mismo modo, también está documentada la existencia de inhumaciones colectivas fechadas en el 3000 y 1500 a. C. y vinculadas a los paneles artísticos. Las figuras de La Griega, al margen de las obras paleolíticas, son igualmente coincidentes con las mencionadas hasta ahora: retículas, marañas, escaliformes, pectiniformes, etc.

El «gran sitio» de la provincia de Soria (Gómez-Barrera, 1992) es Cueva Maja (Cabrejas del Pinar), en ella las imágenes rupestres están realizadas exclusivamente en grabados, entre los que se distinguen varias modalidades; con estas técnicas fueron ejecutados zigzags, retículas, antropomorfos someros, ramiformes, trazos sueltos y marañas de líneas aparentemente inconexas (fig. 205, 2). Los materiales arqueológicos exhumados en las excavaciones obligan a situar los vestigios y por extensión el arte en el Bronce Antiguo (II milenio a. C.).

Otras cavidades sorianas serían San Bartolomé en Ucero y Covarrubias en Ciria; los grabados de ambas incluyen antropomorfos muy simples, ángulos, ramiformes, haces de líneas, marañas y trazos solitarios.

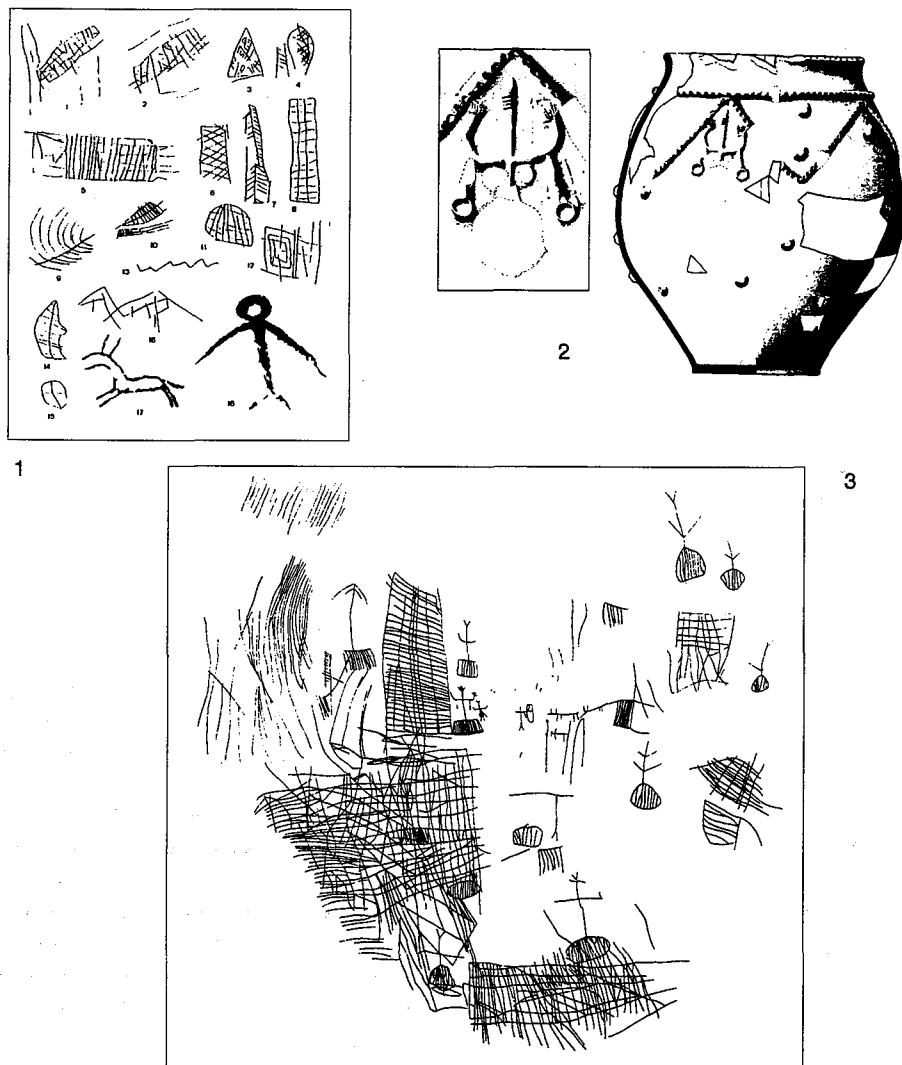


FIG. 206. *Esquemático-Abstracto. 1) Principales motivos de Cueva de San García. 2) Vaso decorado de la Galería del Sílex. 3) Panel de grabados de la Galería del Sílex.*

En la provincia de Burgos está Cueva de San García (Santo Domingo de Silos) (Moire y García, 1986). La mayor parte de los grabados que guarda esta gruta corresponden a líneas y marañas de trazos indescifrable y de los pocos prototipos que pueden ser reconocidos tenemos varias formas geométricas cerradas (cuadrangulares, triángulos y óvalos) que amparan elementos reticulares inscritos en ellas, junto con zigzags, ramiformes, cuadrúpedos silueteados y un antropomorfo (fig. 206, 1). El contexto arqueológico donó materiales cerámicos decorados con diseños parecidos a los rupestres, datándose todo el conjunto en etapas recientes del Bronce (1500 y 850 a. C.).

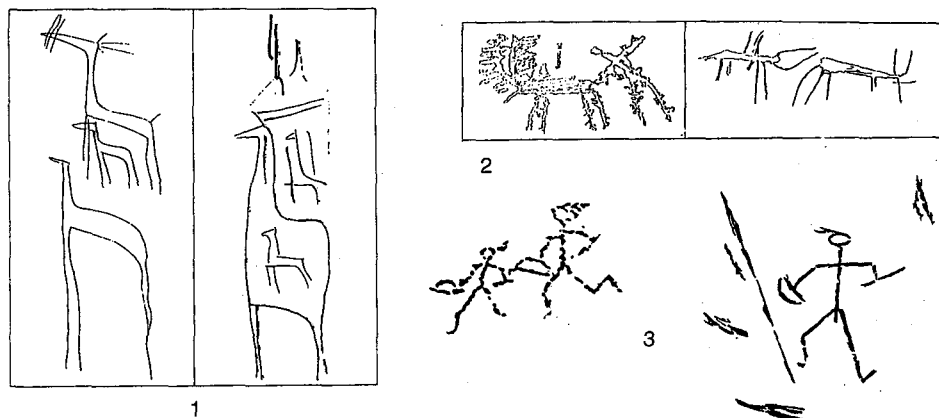


FIG. 207. *Esquemático-Abstracto.* 1) *Kaite-III.* 2) *Sala de la Fuente.* 3) *Solacueva.*

Ya hemos hecho alusión en párrafos anteriores a la burgalesa Galería del Sílex del complejo cárstico de Atapuerca (Ibeas de Juarros). En este tramo de galería Apellániz y Uribarri estudiaron un total de 53 paneles construidos por medio de grabados y pinturas en rojo y negro, cuyos motivos ya han sido enumerados arriba (figs. 205, 1 y 206, 3). Pero aparte de las manifestaciones parietales, la cavidad conserva en estrecha relación con ella un singular contexto arqueológico, compuesto por estructuras circulares de piedra, hoyos, restos cerámicos y enterramientos humanos, más otros vestigios que evocan algún tipo de actividad cultural desarrollada frente a un gran panel saturado de antropomorfos, retículas, marañas y una escena de caza (fig. 206, 3). Desde una óptica cronológica, parece que el arte de la galería en cuestión se produjo durante una amplia banda temporal, desde etapas de un Neolítico avanzado hasta episodios tardíos del Bronce. Pero por fortuna, bajo el panel comentado antes se localizó un gran vaso cerámico adscrito al Bronce Final, decorado con una figura humana análoga a otra rupestre, ambas representan a un personaje con las manos levantadas y colgando de sus brazos una especie de adornos que acaban en formas circulares (fig. 206, 2); a tenor de esta correlación es factible inferir que buena parte de los grabados parietales de la Galería del Sílex podrían asumir esa datación tardía.

Continuando en Burgos, debemos de referirnos seguidamente a las figuras rupestres pospaleolíticas que se alojan en algunos tramos y sectores subterráneos del complejo cárstico de Ojo Guareña. La cavidad denominada como Kaite-II tiene una veintena de paneles, casi todos elaborados en distintas versiones de grabados (incisiones, raspados y trazado digital) y tan sólo uno hecho con pigmentos negros. Las imágenes de esta gruta son muy variadas desde una perspectiva estilística, aunque repiten en esencia los motivos que hemos venido reiterando hasta aquí: zigzags, escaliformes, pectiniformes, serpentiformes, etc.; quizás la novedad de este yacimiento sean las figuras de cuadrúpedos silueteados y esquematizados, algunos de los cuales están asociados por vecindad a ejemplares de menor tamaño que ha llevado a interpretar el conjunto como escenas de fecundidad animal (fig. 207, 1). En otros espacios endocársticos, como la galería Chipichondo o Sala de la Fuente, también podemos

contemplar otros paneles con diversos tipos de grabados y escasas pinturas negras plasmando de nuevo la temática ya descrita, a la que habrá que sumar ahora bastantes vestigios de trazos negros informes («marcas negras», tizonazos o antorchazos); rompiendo tal vez la monotonía temática de zigzags, antropomorfos someros, retículas, serpentiformes, ángulos, ramiformes, etc., tenemos en Sala de la Fuente una probable escena creada por una figura humana muy simple y un ciervo de cuernas ramificadas (fig. 207, 2).

A medida que vamos ascendiendo en latitud, comienzan a surgir las cuevas incluídas en su momento en el así llamado Ciclo de Solacueva o «arte esquemático-abstracto»: en Álava las cavidades Solacueva (Jócano), Lazalday (Zárate), Los Moros (Atauri) y Licití (Andagoya); en Vizcaya, Cueva de Goikolau y en Santander, Cueva del Sumidero de las Palomas (Torrelavega), etc. (Llanos, 1966; Balbín, 1989; Díaz Casado, 1993). La peculiaridad principal de los yacimientos encuadrados bajo esos vocablos reside en la mínima presencia de grabados y en el uso extendido de trazos de tizonas para delinear algunos motivos y más que nada «marcas negras». Esta última circunstancia impide considerar a la gran mayoría de los sitios como producto de épocas prehistóricas, permaneciendo el dilema de su autenticidad o antigüedad hasta que no sean sometidos esos trazados a un proceso analítico destinado a obtener dataciones numéricas por AMS. A pesar de todo, en Solacueva podemos ver varios antropomorfos esquematizados de cabeza circular, en aptitud como corriendo y con lo que podría ser un arco en las manos, amen de algún zigzag y muchas marcas negras imprecisas (fig. 207, 3).

Como hemos podido ir verificando, un número apreciable de cavidades conservan aparte de los paneles pintados-grabados evidencias de inhumaciones humanas, acompañadas a veces de artefactos a modo de ajuar y otros vestigios que inducen a pensar que en las profundidades cársticas se llevaron a cabo distintas actividades de índole cultural. La mayor parte de los autores que han trabajado los diferentes yacimientos tienden a poner en relación directa los hallazgos materiales con las expresiones parietales, de ahí que su interpretación adquiera siempre un cariz funerario, bastante notorio en por ejemplo la Galería del Sílex y en Los Enebralejos.

Pero si el significado de este «arte» profundo parece más o menos claro, no podemos decir lo mismo de su cronología. De los datos que favorecen una aproximación temporal al fenómeno figurativo de esas cuevas se desprende que, al menos, estamos ante dos etapas distintas; por un lado, tenemos la información proporcionada por Los Enebralejos y La Vaquera, que retrotraen el uso y la frecuentación de la cavidad al Calcolítico (alrededor del III milenio a. C.), pero, por otro, la documentación de la Galería del Sílex hace que algunos paneles grabados pertenezcan a episodios recientes del Bronce (finales del II milenio a. C.), y también de estas fechas podrían ser las incisiones de por ejemplo Maja, San García y las del complejo de Ojo Guareña. Así pues, deduciríamos de nuevo el empleo de un recurso plástico como es el esquematismo en etapas tardías de la Prehistoria.

4.3. GRUPOS DE GRABADOS AL AIRE LIBRE

Básicamente, vamos a considerar en este último epígrafe aquellos esquemas grabados que permanecen a la intemperie y cuyos autores fueron sin ningún género de

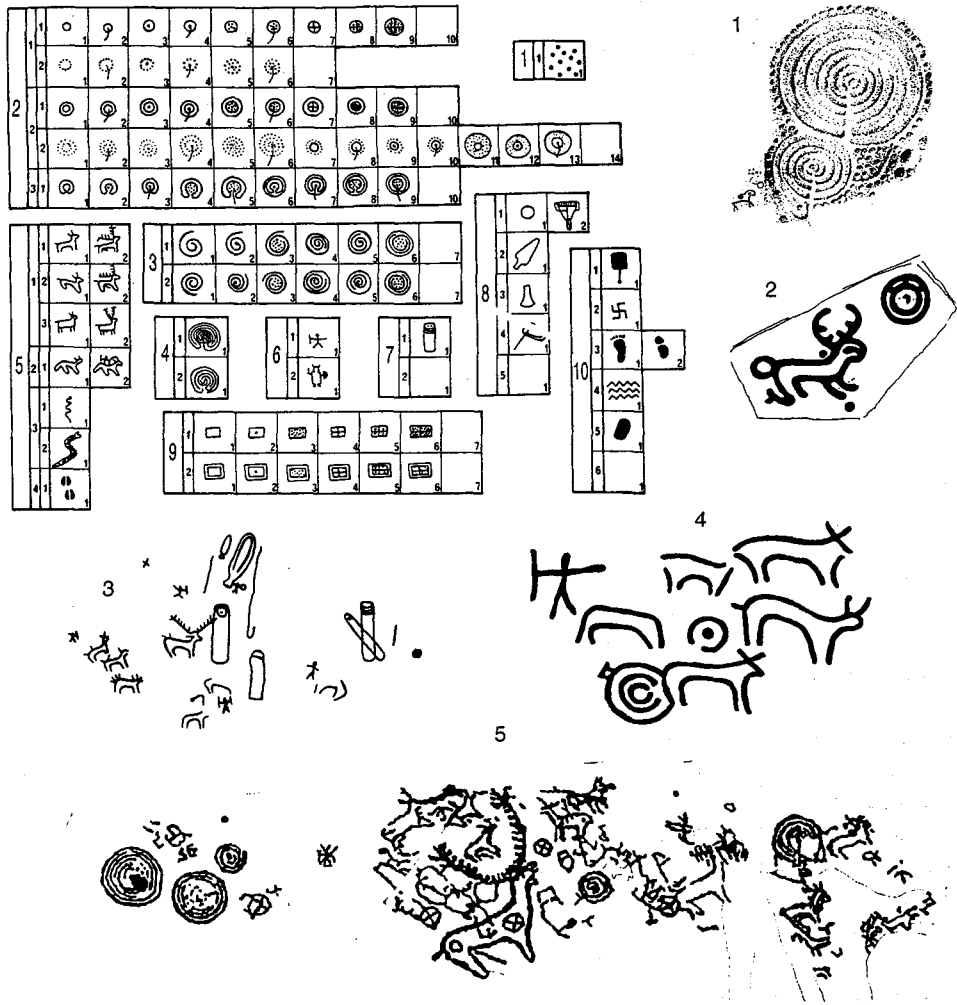


FIG. 208. Tipología de los Petroglifos Gallegos, según Peña y Vázquez. 1) Laxe das Rodas. 2) Millaradas. 3) Pedra das Ferraduras. 4) Pedra Boulhuosa. 5) Laxe da Rotea de Mende.

dudas (según nuestro actual estado de conocimiento) gentes de épocas prehistóricas. Sobre todo nos detendremos en los conjuntos de Petroglifos Gallegos y Grupo del Tajo, sin menoscabo de hacer algunas referencias a otras manifestaciones incisas como los Grabados Hurdanos.

Los *Petroglifos Gallegos* también reciben los nombres de *Insculturas Gallegas*, *Grabados del Noroeste*, *Grabados Galaico-portugueses* y *Grupo Galaico de Arte Rupestre*. Con todos estos nominativos se entiende a un conjunto de grabados muy uniformes en cuanto a técnica, estilo, temática y localización geográfica.

Los soportes más corrientes usados para la plasmación de este horizonte figurativo son los afloramientos graníticos o peñas de igual material, que tachonan el

paisaje a modo de localizados abultamientos de rocas, dejando por lo común superficie abombadas sobre las que se graba. Esta característica de las superficies impide obtener lienzos verticales y por eso habitualmente los emplazamientos artísticos aparecen en disposición horizontal, de ahí el término con el que se les conoce de «Santuarios Horizontales».

Respecto a la técnica, parece que, entre otros factores, la propia morfología y litología del soporte forzó el uso del grabado, el cual casi siempre adquiere la modalidad de piqueteado, aunque a veces tenemos hasta ejemplos de bajo relieve (Auga dos Cebros, en Oia, Pontevedra).

A nivel temático el repertorio no es muy variado, percibiéndose usualmente un ambiente que nada tiene que ver con lo figurativo. Se suelen distinguir dos grupos nítidos de temas: los motivos geométricos y los naturalistas, éstos llamados así no por representar elementos cercanos a la realidad sino porque al menos pueden ser identificados como cuadrúpedos o figuras humanas. Los primeros resultan ser los diseños más abundantes, alcanzando del mismo modo una mayor distribución territorial; sin embargo, los segundos, tienden a concentrarse en torno a las Rías Bajas.

A. de la Peña Santos y J. M. Vázquez Varela establecieron en 1979 una aproximación tipológica de los diseños grabados en cuestión (fig. 208, arriba izquierda):

1) *Cazoletas*. Abarcan una acusada representatividad en todo el territorio. Serían hoyos excavados de forma semiesférica de tamaño rondando los 5 cm de diámetro. Pueden aparecer en grupos de bastantes unidades o asociadas a otros motivos.

2) *Círculos*. Es el tema más variado y característico, así como numeroso. Sobre las rocas se asocian entre sí y con animales. En esencia, parten de una circunferencia inicial y pueden llegar a complicaciones muy variadas: círculos concéntricos, con cazoletas interiores, con trazo radial hacia afuera, compartimentado en cuadrantes, enmarcado por una orla de cazoletas, etc.

3) *Espirales*. Las hay de dos sentidos: punto que se aleja del centro de izquierda a derecha (destrógiro) y al contrario (levógiro). Ambos tipos pueden mantener cazoletas en el interior.

4) *Laberintos*. Estarían contruidos con la combinación de una espiral y un circular de doble trazado.

5) *Zoomorfos*. Sus tamaños pueden ser muy variados, por lo común van desde los 30 cm hasta formatos de alrededor del metro. Son figuras perfiladas cuya clasificación taxonómica resulta muy complicada debido a su esquematización, sólo en el caso de los ciervos con cuernas desarrolladas y los équidos con sus respectivos jinetes es factible identificar la especie. También hay imágenes serpentiformes que son asimiladas a ofidios y unos pares de semicírculos que parecen coincidir con las huellas de pisadas de los herbívoros.

6) *Antropomorfos*. Aparte de los personajes montados a caballo, tenemos dos tipos: uno muy esquematizado y otro contorneado a veces con aditamentos o portando alguna clase de objetos que podrían ser armas.

7) *Idoliformes*. Son figuras que recuerdan a los perfiles de ciertos «ídolos oculados» portátiles del final del Neolítico y sobre todo del Cobre; en concreto, la modalidad cilíndrica. Su frecuencia numérica es escasísima, pues prácticamente el único ejemplar más o menos claro estaría en el conjunto de Pedra das Ferraduras (fig. 208, 3).

8) *Armas*. Entre ellas podemos diferenciar escudos (simples y algo más complicados), espadas y puñales, hachas, alabardas, etc.

9) *Cuadrangulares*. En general, presentan la forma rectangular, con dos versiones básicas: cuadrangular simple y dos cuadrangulares inscritos; los subtipos están en función de los detalles que rellenan el área interna, como cazoletas, compartimentaciones rectilíneas, ajedrezados, etc., J. Costa llamó la atención sobre la antigüedad y función de algunos de estos elementos, puesto que muchos de ellos equivaldrían a «tableros» de juegos medievales (p. ej., alquerque).

10) *Varios*. Esta casilla incluye motivos muy diversos que apuntarían a cronologías recientes: paletas (cuadrangular con mango), esvásticas, pisadas humanas desnudas y calzadas o podomorfos, zigzags múltiples, etc.

La dispersión y ubicación en el territorio de este listado de imágenes permite atisbar, dentro de la zona común de los petroglifos, áreas o corrientes figurativas diferenciadas, las cuales vienen a matizar en cierto grado la idea generalizada de una homogeneidad global de los petroglifos del noroeste; por ejemplo, los motivos animalísticos y las armas suelen situarse en tierras interiores.

De cualquier forma, las estaciones con insculturas están concentradas desde la línea de costa en un radio aproximado de unos 60 km hacia el interior. Los focos más importantes y tradicionales se orientan a las rías de Vigo y Pontevedra, aunque cada vez más los nuevos descubrimientos hacen que se expandan hacia el sur y el interior gallego (p. ej., Arousa y Miño).

Citaremos a nivel ilustrativo algunos conjuntos. Uno de los grupos grabados más septentrionales corresponde con el yacimiento de Laxe das Rodas (Muros, La Coruña) (fig. 208, 1), en el que destacan dos espirales tangentes o laberintos asociados a cazoletas y un cuadrúpedo, interpretado por F. Alonso como calendario. Las demás estaciones clásicas hallan su soporte en latitudes más meridionales, como la de Rotea de Mende (fig. 208, 5) de la que sobresale un gran ciervo macho con el sexo indicado junto a muchos cuadrúpedos y círculos. Algunas escenas de caza o ganadería —en definitiva, la asociación de antropomorfos y zoomorfos— están representadas en Pedra das Ferraduras (fig. 208, 3) y en Pedra da Boulhosa (Campo Lameiro) (fig. 208, 4). Por contra, los zoomorfos casi en solitario también existen, pongamos por caso, el gran panel de Laxe das Lebres (Poio) o el pequeño grupo de Millaradas (Matamá, Vigo); en el primero vemos una gran manada de cérvidos, uno de ellos que ocupa el espacio central está opuesto a otro y delante de ellos grabaron un círculo relleno de cazoletas (fig. 209, 1); por su parte, en el segundo (fig. 208, 2), tenemos de nuevo ese binomio de ciervo macho y circular. Ese mismo tema parece que se repite en Laxe dos Cebros (fig. 209, 2). Como ejemplos de paneles sólo de geométricos hemos elegido, entre una gran multitud, dos ejemplares del sur de la Ría de Vigo; en O Rabete (Nigrán) (fig. 209, 3) los círculos (con compartimentación interna, concéntricos y con cazoleta central) están enlazados por medio de trazados lineales, por el contrario, en A Puexa (Bayona) (fig. 209, 5) casi surgen tangentes entre sí. Concluiremos esta rapidísima visión de los yacimientos gallegos de insculturas con el emplazamiento de Auga da Laxe I (Gondomar) (fig. 209, 4): un gran lienzo repleto de armas, entre las que son posible distinguir puñales, alabardas, probables escudos y espadas, una de ellas enorme.

Respecto a la cronología de estas representaciones, en la actualidad la horquilla temporal más manejada por los autores sería: como mucho final del Cobre, desarro-

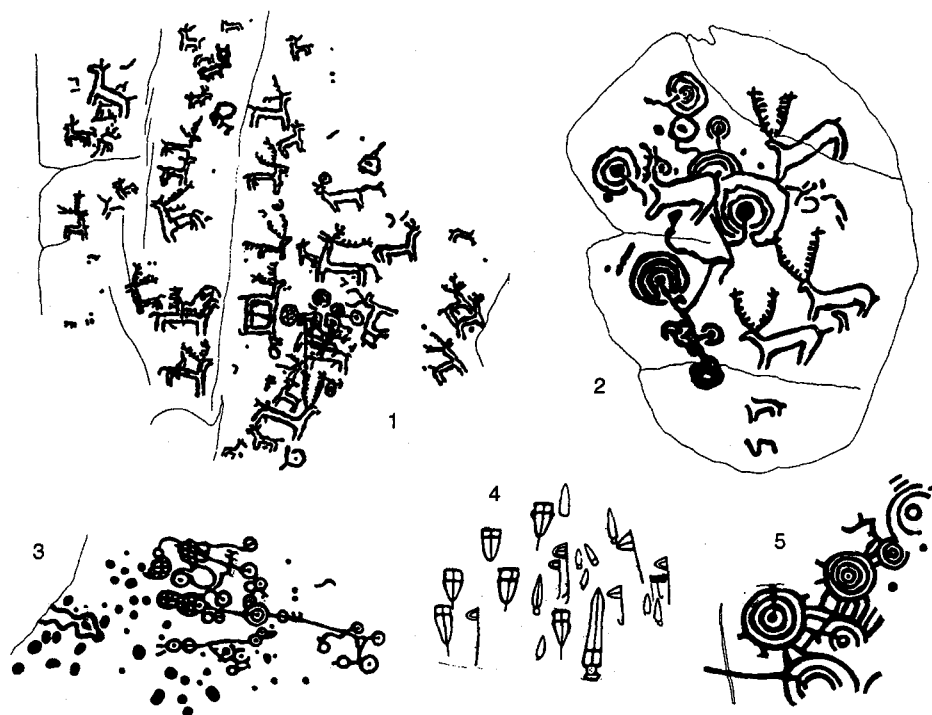


FIG. 209. *Petroglifos Gallegos.* 1) *Laxe das Lebras.* 2) *Laxe dos Cebros.* 3) *O Rabete.* 4) *Auga da Laxe.* 5) *A Puexa.*

llo durante el Bronce y perduraciones que llegan hasta la Edad de Hierro, en plenas fases protohistóricas o ya históricas. Al hilo de esto último, no debemos dejar de comentar que en algunos yacimientos castreños (Yecla de Yeltes en Salamanca y Santa Tecla en Pontevedra) hay motivos análogos a los que ahora consideramos (cuadrúpedos contorneados, círculos concéntricos, «laberintos»...), en unos casos «fossilizados» por las mismas edificaciones, es decir, los muros cubren las figuras, y, en otros, asociados a ellas.

No obstante, esto no fue siempre así. En la década de los sesenta, E. Anati propuso una duración larga para los petroglifos a través de un esquema secuencial artificial influenciado por las fases de E. Ripoll del Arte Levantino; en síntesis se definían las siguientes etapas en fechas antes de Cristo: *a)* origen entre el 6000 y el 3500; *b)* estilizado-dinámico, entre el 3500-2000; *c)* de ídolos y puñales, entre el 2000 y 1500; *d)* círculos y líneas entre 1500-900, y *e)* final entre el 900 al 100. Como se puede comprobar, el cuadro abarca toda la Prehistoria reciente, desde los episodios epipaleolíticos hasta la romanización.

Pero como hemos dicho, hoy prácticamente todos los investigadores tienden a encuadrar a los petroglifos sobre todo en el Bronce, pero una reciente aportación de Peña y Rey (1997) postula que pueden presentar un solapamiento con etapas precedentes. Estos autores parten del hecho de que en Galicia se documentan en la Prehistoria

dos clases de expresiones artísticas parietales, los petroglifos y la decoración de los megalitos; al comparar ambos grupos figurativos admiten cierta identidad formal entre sendas artes, ya que reiteran motivos comunes como soliformes, círculos, ondulaciones, retículas compartimentadas internamente, escenas de «caza», etc. Al margen de esto, al analizar las distintas ubicaciones territoriales infieren y apuestan porque a lo largo de un ciclo corto convivieron los petroglifos y el arte megalítico, en concreto los últimos siglos del III milenio y los primeros del II milenio a. C.

En cuanto a los aspectos interpretativos, desde la Arqueología del Paisaje el estudio de varios conjuntos ha desembocado en conclusiones relevantes. Así, Bradley, Criado y Fábrega (1994-1995) detectaron que la situación de los distintos tipos de petroglifos estaba en estrecha relación con la ubicación de los recursos de la zona, luego las graffias señalan el acceso a recursos particulares insertos en un sistema subsistencial en cierta medida itinerante. Villoch (1995) ha completado el panorama al demostrar la intervisibilidad de los lugares con cazoletas y los túmulos, éstos trazan entre otros factores las líneas de tránsito por y a las tierras interiores.

Esto es, las diferencias medioambientales entre las costas y el interior gallego provoca una migración estacional de animales en época estival hacia la montaña en busca de pastos frescos, cuestión también desempeñada por los pastores prehistóricos, de hecho las mayores concentraciones de rocas con petroglifos se localizan en esas rutas naturales. Igualmente, las manifestaciones artísticas ocupan áreas altas en donde hay cuencas húmedas (brañas) que se mantienen activas durante el verano con abundante pasto y cuyo entorno fue además utilizado para una agricultura itinerante de tipo roza.

Con todo, el esquema de apropiación gráfica del espacio sería: eligen afloramientos rocosos horizontales, próximos a las brañas y a las vías naturales de comunicación, que apenas pueden ser vistos hasta que no se está encima y desde donde no se alcanza gran visibilidad del entorno; desde una perspectiva temática existen diferencias en función a la situación: *a) rutas de tránsito*, motivos más simples; *b) en braña*, más complejos, y *c) en la periferia* de las zonas de explotación, grandes ciervos —cuernas exageradas— y armas —alabardas, puñales y espadas—; los paneles periféricos poseen un gran dominio visual de un amplio territorio y a veces están instalados sobre soportes verticales o subverticales, o sea para que puedan ser vistos a distancia. En resumen, se obtendrían dos modelos básicos: uno *horizontal* en las áreas de explotación económica y otro *subvertical* en los límites de éstas.

Siguiendo a estos autores, pondremos un ejemplo significativo para ilustrar lo dicho, en concreto una franja de terrero de la costa norte de la Ría de Muros (La Coruña) (fig. 210). En ella se distinguen claramente tres ambientes: 1) un valle litoral muy fértil; 2) un estrecho valle que comunica la franja litoral con las tierras altas, y 3) una cuenca superior protegida por elevaciones de mayor altitud. Curiosamente, los límites del valle litoral están marcados por tres estaciones con petroglifos (los yacimientos de Sistamares, San Francisco y Cruceiro) que repiten el mismo motivo, en este caso círculos concéntricos con trazo radial hacia el exterior. Por encima de éstos, y acomodados en lugares encumbrados que dominan el valle litoral, aparecen otras estaciones tan sólo con cazoletas (números 9-15 de la fig. 210); además, el punto n.º 15 marca el trazado del estrecho valle que comunica con la cuenca superior; en ella, a su entrada, surgen sobre un hito rocoso monumental los complicados grabados de Laxe das Rodas, el cual puede ser visto desde cualquier lugar de la cuenca; a la vez, rodeando

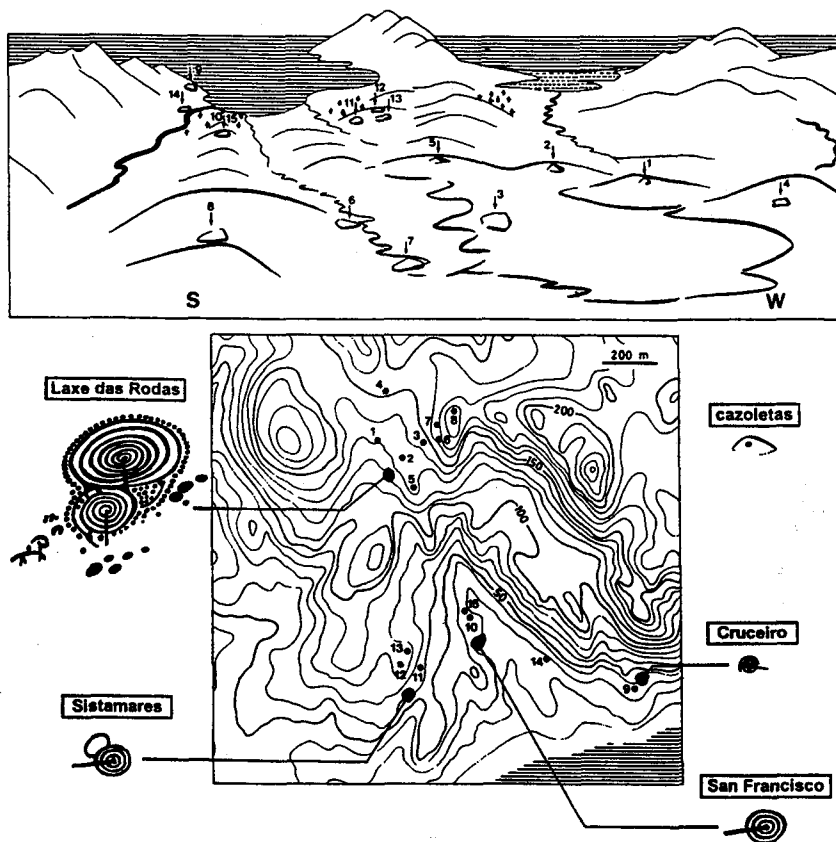


FIG. 210. *Petroglifos y paisaje. Interpretación de Bradley, Criado y Fábrega.*

la cuenca tenemos varias peñas con cazoletas, algunas de ellas colocadas en sitios estratégicos de entrada a la depresión; por ejemplo, la n.º 4 acota el lugar donde la cuenca conecta con un valle que baja hacia el norte y desde la n.º 5 se divisan los conjuntos inferiores.

Pero ahondemos un poco más en esta línea, puesto que Bradley y Fábregas (1999) han podido deslindar a nivel geográfico una zona de contacto o frontera entre dos concepciones artísticas diferentes entre el final del Calcolítico y en el Bronce. Los autores, a tenor de las equivalencias de antropomorfos, cuadrúpedos, elementos en *phi* y cruces, y los respectivos lugares de emplazamientos, advierten cierta interacción entre el arte esquemático y los petroglifos, materializada en las zonas meridionales de Pontevedra y Orense, franja que actuaría como límite fronterizo entre los dos ciclos artísticos dándose en ella diversas interrelaciones o influencias mutuas. Es decir, mientras que en el norte las insculturas se disponen en superficies horizontales y en lugares sin visibilidad, en la frontera tienden a ser implantadas en lienzos verticales bien visibles y desde donde se disfruta de una gran visibilidad. Al mismo tiempo, comprueban divergencias entre los temas, ya que disminuyen los animales y aumentan

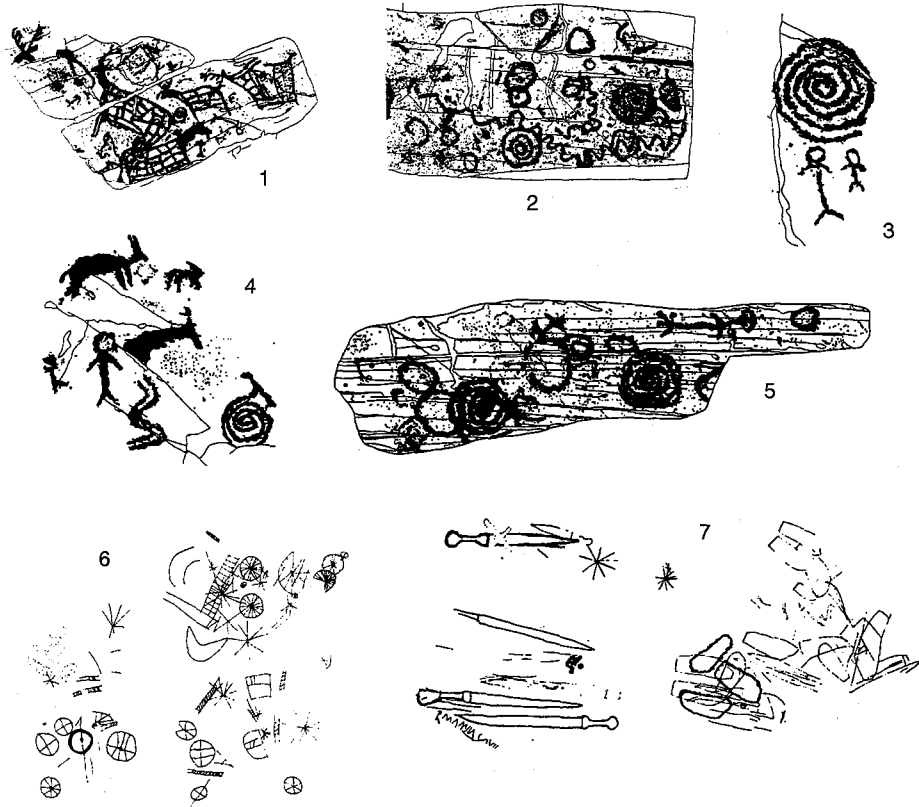


FIG. 211. Grabados del Tajo. 1) Rocha F-155. 2) Cacháo do Algarve-27. 3-4) Rocha F-175. 5) Cacháo do Algarve-18. Grabados de las Hurdes. 6) Vegas de Coria. 7) Castillo de Pinofranqueado.

los geométricos y sobre todo las armas, con los ejemplares de mayor tamaño conocidos: Auga da Laxe-I (Gondomar, Pontevedra) con una espada que sobrepasa los dos metros y Monte da Laje (Valença, Pontevedra) con un puñal que supera el metro; asimismo, hay cuadrúpedos que están resueltos en base a los diseños clásicos de la pintura esquemática y no con el contorneado volumétrico o seminaturalistas típico de los petroglifos.

Dejando la región noroccidental de la Península, bajaremos a continuación en latitud para comentar el *Grupo de grabados del Tajo-Guadiana*.

Desde su descubrimiento, siempre se ha entendido este complejo de grabados al aire-libre como un ciclo u horizonte artístico muy original, en el que las composiciones están presididas por las figuras geométricas (círculos simples, concéntricos, soliformes, espirales, serpentiformes, etc.) y una escasa presencia de imágenes humanas, las cuales suelen ir acompañadas de diseños zoomorfos. Estas figuras pueden estar realizadas siguiendo diversas preferencias estilísticas, desde el «seminaturalismo» apreciado en algunos zoomorfos (fig. 211, 1) hasta el esquematismo puro exteriorizado por

ejemplo en los antropomorfos (fig. 211, 3) y por supuesto la abstracción total que queda expresada en los elementos geométricos (fig. 211, 2).

En una síntesis temática podríamos distinguir los siguientes motivos concretos:

1) *Antropomorfos*. Tenemos dos modelos diferentes, los esquemáticos y los de tendencia «seminaturalista», ambos a veces se asocian directamente a figuras zoomorfas, circulares o esteliformes, como sujetándolos con las manos.

2) *Zoomorfos*. Las especies identificadas coinciden con cérvidos, équidos, cápridos y quizás bovinos así como cánidos; algunos cérvidos y équidos pueden mantener sus cuerpos rellenos de trazados reticulares. Entre ellos también es posible diferenciar los modelos esquemáticos y otros más detallados o «seminaturalistas» (p. ej., confrontar zoomorfos fig. 211, n.^{os} 1 y 4).

3) *Esteliformes*. Corresponde a los típicos círculos con trazos radiales que tan familiares nos resultan a esta altura del texto. Suelen ir vinculados a figuras humanas como antes dijimos, pero a la vez con ramiformes, serpentiformes o cuadrúpedos.

4) *Imágenes con base circular*. Serían toda una serie de motivos cuyo elemento fundamental es una figura geométrica curva, luego aquí cabrían los círculos simples, círculos concéntricos, espirales, semicírculos, serpentiformes, circunferencias con decoración interna, laberintos o laberintiformes, etc.

5) *Otros*. Englobamos bajo este enunciado a representaciones minoritarias y poco significativas, como algunas figuras que recuerdan a podomorfos e incluso a armas.

Todas estas imágenes surgen, prácticamente, en el mismo cauce de los ríos citados y están fabricadas con técnicas de piqueteado, sobre peñas o plataformas horizontales por lo común de naturaleza esquistosa que emergen de la misma superficie del agua o en sus márgenes. Hasta hoy, se distribuyen por muchos sitios a lo largo de varias decenas de kilómetros y en núcleos saturados de figuras equidistantes 1 o 2 km, dispersos entre el Tajo, sus tributarios Ocrea y Pracana así como en la cuenca del Guadiana, pero por ahora las máximas concentraciones están en la provincia de la Beira Baixa de Portugal.

Los sitios más emblemáticos concurren en los emplazamientos del foco de Fratel (fig. 211, 1-5), descollando el conjunto de la Roca F-155 (Baptista, 1981), en la que podemos contemplar un amplio elenco de los motivos que componen este grupo artístico.

Esa peculiaridad de su ubicación directamente supeditada al río, llevó a E. Anati a diferenciar dos fases de realización de los grabados (Fase epipaleolítica del Boreal y Fase neolítica tardía del Sub-boreal), teniendo en cuenta las etapas secas de la Prehistoria, en las que el río Tajo llevaría menos caudal y como consecuencia de eso las sociedades prehistóricas sacrificarían con sus imágenes ese recurso imprescindible que es el agua. Por contra, la secuencia defendida por M. Varela tiene seis fases entre una horquilla temporal enorme que abarca prácticamente todos los episodios prehistóricos del Holoceno hasta la romanización, claramente influenciada por las series definidas por Anati y Ripoll para los Petroglifos Gallegos y el Arte Levantino respectivamente: 1) Epipaleolítico, Fase Arcaica sub-naturalista con zoomorfos perfilados; 2) Neolítico, Fase Estilizada-estática también con zoomorfos; 3) Neolítico, Fase Estilizada-dinámica con animales subesquemáticos; 4) Neolítico final-Calcolítico,

Fase Meridional con motivos similares a los de la pintura esquemática típica; 5) Bronce Inicial y Medio, Fase Atlántica con círculos, espirales y tipos esquemáticos; 6) Bronce Final-Hierro, Fase Círculos y líneas con esos elementos junto con podomorfos y otros motivos. Por su lado, A. M. Baptista acotó las fechas de los grabados entre el 4500-2250 a. C., estableciendo una serie cronológica que incluía una fase «premegalítica» y dos «megalíticas». Aún hoy no existe un consenso global respecto a la cronología de este tipo de manifestaciones rupestres, más que nada por la ausencia de contexto arqueológico anexo y la gran capacidad de comparación formal de sus contenidos con distintos «ciclos» artísticos: Esquemático clásico, Petroglifos del Noroeste, etc.; la opinión más admitida calcula que puede entroncar con el arte esquemático del IV-III milenio a. C. con perduraciones en el Bronce y aportaciones en periodos históricos.

Sin embargo, tenemos un grupo de grabados a la intemperie a los que hoy a nadie se le ocurre enraizar con el Arte Esquemático clásico, a pesar de que los motivos diseñados por las incisiones están hechos por medio de esquemas; nos referimos al complejo de *Grabados Hurdanos* (Sevillano, 1991), datado desde el Bronce Final hasta el siglo II antes de nuestra era. Se conoce así a un conjunto de grabados localizados en la región de Las Hurdes al norte de la provincia de Cáceres y por tanto muy próximo a los Grabados del Tajo; no obstante, aunque ambos grupos figurativos se hallen relacionados estrechamente a nivel espacial, parece que no tienen nada que ver uno con el otro.

Los trazados de Las Hurdes ocupan afloramientos rocosos de esquistos, situados a media ladera del monte. En cuanto a los sistemas técnicos, son incisiones más o menos profundas con secciones tanto en U como en V, las cuales perfilan más que otra cosa formas geométricas, como cuadrados, triángulos, haces rectilíneos, círculos, escaliformes, armas y podomorfos (siluetas de pies humanos calzados). Valgan como ejemplo demostrativo los paneles de Vegas de Coria (Nuñomoral) (fig. 211, 6) y Castillo de Pinofranqueado (Pinofranqueado) (fig. 211, 7); en el primero podremos ver el derroche de elementos abstractos (escaliformes, círculos radiados, esteliformes, etc.) y en el segundo algunos casos de podomorfos junto a más esteliformes y la representación de varias espadas.

O sea, de nuevo muchas cosas distintas confeccionadas con el recurso gráfico del esquematismo, al igual que sucede con otros tantos conjuntos grabados al aire libre y repartidos por toda la geografía peninsular, como los del Alto Duero (Gómez Barrera, 1992), Aragón, Andalucía, Murcia, Cataluña...

BIBLIOGRAFÍA

- Abramova, Z. A. (1995): *L'art paléolithique d'Europe orientale et de Sibérie*. Grenoble.
- Abramova, Z. A. (1996): «Les particularités fondamentales de l'art paléolithique de l'Europe orientale». *XIII International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences*, vol. 8, pp. 109-116. Forlì.
- Acosta, P. (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*. Salamanca.
- Acosta, P. (1983): «Técnicas, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispana». *Zephyrus*, n.º XXXVI, pp. 13-25. Salamanca.
- Acosta, P. (1984): «El arte rupestre esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares». *Scripta Praehistorica, Francisco Jordá Oblata*, pp. 31-61. Salamanca.
- Adán, G.; García, M. A.; Jordá, J. F. y Sánchez, B. (1989): «Jarama II, nouveau gisement Magdalénien avec art mobilier de la Meseta Castellana (Guadalajara, Espagne)». *Préhistoire Ariégeoise*, t. XLIV, pp. 97-120. Saint-Girons.
- Alcolea, J. J.; Balbín, R.; García, M. A. y Jiménez, P. J. (1997): «Nouvelles découvertes d'art rupestre Paléolithique dans le centre de la Péninsule Ibérique: la cueva del Reno (Valdesotos, Guadalajara)». *L'Anthropologie*, t. CI, pp. 144-163. París.
- Allain, J. y Rigaud, A. (1986): «Décor et fonction. Quelques exemples tirés du Magdalénien». *L'Anthropologie*, t. 90, pp. 713-738. París.
- Allard, M.; Drieux, M.; Jarry, M.; Pomies, M. P. y Rodière, J. (1997): «Perles en bois de renne du niveau 18 des Peyrugnes, a Orniac (Lot). Hypothèse sur l'origine du protomagdalénien». *Paleo*, n.º 9, pp. 355-369. París.
- Alonso, A. y Grimal, A. (1989): *Els pintors prehistòrics de Vandellòs*. L'Hospitalet de l'Infant.
- (1993): «La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos». *Gala*, n.º 2, pp. 11-50. Barcelona.
- (1994): «El Arte Levantino o el "trasiego" cronológico de un arte prehistórico». *Pyrenae*, n.º 25, pp. 51-70. Barcelona.
- (1996): *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): Nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*. 2 vols. Barcelona.
- (1996): *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: El Cerro Barbatón (Letur)*. Albacete.
- (1999): *Introducción al Arte Levantino a través de una estación singular: la cueva de La Vieja (Alpera, Albacete)*. Albacete.
- Altuna, J. (1994): «La relación fauna consumida-fauna representada en el Paleolítico superior cantábrico». *Complutum*, n.º 5, pp. 303-311. Madrid.
- Apellániz, J. M. (1991): *Modelo de análisis de la autoría en el arte figurativo del Paleolítico*. Bilbao.
- Araujo, C. y Lejeune, M. (1995): *Gruta do Escoural: Necrópole Neolítica e Arte Rupestre Paleolítica*. Lisboa.
- Arias, P.; González Sainz, C.; Moure, A. y Ontañón, R. (1999): *La Garma. Un descenso al pasado*. Santander.

- Aujoulat, N. (1985): «Analyse d'une oeuvre pariétale anamorphosée». *Préhistoire Ariégeoise*, t. XL, pp. 185-193. Saint-Girons.
- (1993): «La perspective». En VV. AA., *L'Art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*, pp. 281-288. París.
- Aura, J. E. (1995): *El Magdaleniense mediterráneo: la Cova de Parpalló (Gandía. Valencia)*. Valencia.
- Bahn, P. G. (1994): «New Advances in the Field of Ice Age Art». En Nitecki y Nitecki (eds.): *Origins of Anatomically Modern Humans*, pp. 121-132. Nueva York.
- Bahn, P. G. y Vertut, J. (1997): *Journey through the Ice Age*. Londres.
- Balbín, R. de (1989): «El arte megalítico y esquemático del Cantábrico». En M. González Morales (ed.): *Cien años después de Sautuola*, pp. 15-96. Santander.
- Balbín, R. de y Alcolea, J. J. (1994): «Arte paleolítico de la Meseta Española». *Complutum*, n.º 5, pp. 97-138. Madrid.
- Balbín, R. de; Alcolea, J. J. y Cruz, L. A. (1995): «Las placas decoradas de la Cueva de la Hoz (Sta. María del Espino, Guadalajara): un ejemplo de arte mobiliar paleolítico en la Meseta Castellana». *I Congreso de Arqueología Peninsular*, pp. 51-70. Oporto.
- Balbín, R. de y Bueno, P. (1993): «Représentations anthropomorphes mégalithiques au Centre de la Péninsule Ibérique». *115 Congrès Nationale de Sociétés Savantes*, pp. 45-56. París.
- Balbín, R. de y Moure, A. (1982): «El panel principal de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)». *Ars Praehistorica*, t. I, pp. 47-97. Sabadell.
- Baldellou, V. (1991): *Guía Arte Rupestre del río Vero*. Zaragoza.
- Bandi, H. G. (1988): «Mise bas et non défécation. Nouvelle interprétation de trois propulseurs magdalénien sur des bases zoologique, éthologique et symbolique». *Espacio, Tiempo y Forma*, t. 1, pp. 133-147. Madrid.
- (1996): «Ice Age Art of Central Europe». *XIII International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences*, vol. 8, pp. 101-107. Forli.
- Baptista, A. M. (1981): *A rocha F-155 e a origem da arte do vale do Tejo*. Oporto.
- Barandiarán, I. (1972): «Algunas convenciones de representación en las figuras animales del Arte paleolítico». *Santander Symposium*, pp. 345-381. Madrid.
- (1973): *Arte mueble del Paleolítico cantábrico*. Zaragoza.
- (1984): «Signos asociados a hocicos de animales en el Arte Paleolítico». *Veleia*, n.º 1, pp. 7-24. Vitoria.
- (1984): «Utilización del espacio y proceso gráfico en el arte mueble paleolítico». *Scripta Praehistorica Francisco Jordá Oblata*, pp. 113-161. Salamanca.
- (1987): «Algunos temas no figurativos del arte mueble prehistórico. (A propósito de las placas grabadas de La Cocina)». *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. XVII, pp. 59-79. Valencia.
- 1993): «El lobo feroz: la vacuidad de un cuento magdaleniense». *Veleia*, n.º 10, pp. 7-37. Vitoria.
- (1994): «Arte mueble del Paleolítico Cantábrico: Una visión de síntesis en 1994». *Complutum*, n.º 5, pp. 45-79. Madrid.
- Barge-Mahie, H.; Camps-Fabrer, H.; Feruglio, V.; Peltier, A. y Ramseyer, D. (1992): *Fiches typologiques de l'industrie osseuse préhistorique*. Treignes.
- Barrière, C.; Carayon, M.; Abadie, M. y Galofré, M. (1986): «Lexique d'art préhistorique». *Travaux de l'Institut d'Art Préhistorique*, t. XXVIII, pp. 163-208. Toulouse.
- Beaune, S. A. (1987): *Lampes et godets au Paléolithique*. París.
- (1997): *Les galets utilisés au Paléolithique supérieur. Approche archéologique et expérimentale*. París.
- Bécares, J. (1983): «Hacia nuevas técnicas de trabajo en el estudio de la pintura rupestre esquemática». *Zephyrus*, n.º XXXVI, pp. 137-148. Salamanca.

- (1990): «Uniformidad conceptual en los ídolos del Calcolítico peninsular». *Zephyrus*, n.º XLIII, pp. 87-94. Salamanca.
- Bednarik, R. G. (1994): «Art origins». *Anthropos*, n.º 89, pp. 169-180.
- (1994): «The Pleistocene Art of Asia». *Journal of World Prehistory*, vol. 8, n.º 4, pp. 351-375. Nueva York.
- (1996): «The most ancient known manifestations of art». *XIII International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences*, vol. 8, pp. 133-142. Forlì.
- Begouën, R. (1993): «Les animaux composites». En VV.AA.: *L'Art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*, pp. 201-205. París.
- Begouën, R. y Clottes, J. (1981): «Apports mobiliers dans les cavernes du Volp (Enlène, Les Trois-Frères, Le Tuc-d'Audoubert)». *Altamira Symposium*, pp. 157-188. Madrid.
- Begouën, R.; Clottes, J.; Giraud, J. P. y Rouzaud, F. (1996): «Os plantés et peintures rupestres dans la caverne d'Enlène». En Delporte y Clottes (eds.): *Pyrénées préhistoriques*, pp. 284-297. París.
- Bello, J. M. y Carrera, F. (1997): «Las pinturas del monumento megalítico de Dombate: estilo, técnica y composición». En A. Rodríguez Casal (ed.): *O Neolítico Atlántico e as orixes do Megalitismo*, pp. 819-828. Oporto.
- Beltrán, A. (1987): «La fase "pre-levantina" en el arte prehistórico español». *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. XVII, pp. 81-96. Valencia.
- (1999): «Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre levantino del río Martín». *Préhistoire Ariégeoise*, t. LIV, pp. 243-264. Saint-Girons.
- Beltrán, A. y Royo, J. (1998): *Las pinturas rupestres de la cabecera del Barranco del Mortero. Alacón (Teruel)*. Zaragoza.
- Bindon, P.; Raynal, J. P. y Sonnevill-Bordes, D. (1987): «Sagaies en bois d'Australie occidentales. Fabrication, fixation, fonctions». En Stordeur, D. (ed.): *La main et l'outil. Manches et emmanchements préhistoriques*. Travaux de la Maison de l'Orient, n.º 15, pp. 101-116. Lyon.
- Bosinski, G. (1982): *Die Kunst der Eiszeit in der Schweiz*. Bon.
- Bosinski, G. y Schiller, P. (1998): «Représentations féminines dans la Grotte du Planchard (Vallon Pont d'Arc, Ardèche) et les figures féminines du type Gönnersdorf dans l'art pariétal». *Préhistoire Ariégeoise*, t. LIII, pp. 99-140. Saint-Girons.
- Bradley, R.; Criado, F. y Fábregas, R. (1994): «Los petroglifos como forma de apropiación del espacio: algunos ejemplos gallegos». *Trabajos de Prehistoria*, n.º 51, pp. 159-168. Madrid.
- (1995): «Rock art and the prehistoric landscape of Galicia». *Proceedings of the Prehistoric Society*, n.º 61, pp. 341-370. San Francisco.
- Bradley, R. y Fábregas, R. (1999): «La "Ley de la Frontera": grupos rupestres galaico y esquemático y Prehistoria del Noroeste de la Península Ibérica». *Trabajos de Prehistoria*, n.º 56, pp. 103-114. Madrid.
- Breuil, H. (1952): *400 Siècles d'Art Parietal*. Montignac.
- Broglio, A. (1992): «Le pietre dipinte dell'epigravettiano recente del Riparo Villabruna-A (Dolomiti Venete)». En *L'Arte in Italia dal Paleolitico all'età del Bronzo*, pp. 223-237. Florencia.
- Bueno, P. y Balbín, R. de (1992): «L'art mégalithique dans la Péninsule Ibérique. Une vue d'ensemble». *L'Anthropologie*, t. 96, pp. 499-572. París.
- (1994): «Estatuas-menhir y estelas antropomorfas en megalitos ibéricos. Una hipótesis de interpretación del espacio funerario». En *Homenaje a J. González Echegaray*, pp. 337-347. Santander.
- (1995): «La graphie du serpent dans la culture mégalithique péninsulaire représentations de plein air et représentations dolméniques». *L'Anthropologie*, t. 99, pp. 357-381. París.

- (2000): «Art mégalithique et art en plein air: Approches de la définition du territoire pour les groupes producteurs de la péninsule ibérique». *L'Anthropologie*, t. 104, pp. 427-458. París.
- Buisson, D. (1990): «Les flûtes paléolithiques d'Isturitz (Pyrénées-Atlantiques)». *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 87, pp. 420-433. París.
- Buisson, D. y Dartiguepeyrou, S. (1996): «Fabriquer une flûte au Paléolithique supérieur: récit d'une expérimentation». *Antiquités Nationales*, n.º 28, pp. 145-148. París.
- Buisson, D.; Fritz, C.; Kandel, D.; Pincon, G.; Sauvet, G. y Tossello, G. (1996): «Les contours découpés de têtes de chevaux et leur contribution à la connaissance du Magdalénien moyen». *Antiquités Nationales*, n.º 28, pp. 99-128. París.
- Cacho, C. y Ripoll, S. (1987): «Nuevas piezas de arte mueble en el Mediterráneo español». *Trabajos de Prehistoria*, n.º 44, pp. 35-62. Madrid.
- Capdeville, E. (1986): «Aperçus sur le problème des signes tectiformes dans l'art pariétal du Paléolithique supérieur». *Travaux de l'Institut d'Art Préhistorique*, n.º XXVIII, pp. 59-104. Toulouse.
- Carciumaru, M. (1985): «La grotte de Cuciulat. Peinture rupestre récemment découverte en Roumanie». *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, vol. XXII, pp. 89-97. Capo di Ponte.
- Cardito, L. M. (1998): «Arte macroesquemático y paralelos mediterráneos: apuntes para su cronología». *Sagvntvm*, n.º 31, pp. 99-108. Valencia.
- Carrasco, J.; Carrasco, E.; Medina, J. y Torrecillas, J. (1985): *El fenómeno rupestre esquemático en la cuenca alta del Guadalquivir. I: las sierras subbéticas*. Granada.
- Casado, P. (1977): *Los signos en el Arte Paleolítico de la Península Ibérica*. Zaragoza.
- Chauvet, J. M.; Brunel, E. B. y Hillaire, C. (1995): *La Grotte Chauvet à Vallon Pont-d'Arc*. París.
- Clottes, J. (1985): «Conservation des traces et des empreintes». *Histoire et Archéologie*, n.º 90, pp. 40-49. París.
- (1988): «La determinación de las representaciones humanas y animales en el arte paleolítico europeo». *Bajo Aragón Prehistoria*, n.º VII-VIII, pp. 41-68. Zaragoza.
- (1993): «Ichnologie». En VV. AA.: *L'Art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*, pp. 59-66. París.
- (1993): «Les animaux indéterminés». En VV. AA.: *L'Art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*, pp. 193-196. París.
- (1995): «Changements thématiques dans l'art du Paléolithique supérieur». *Préhistoire Ariégeoise*, t. L, pp. 13-34. Saint-Girons.
- (1995): *Les Cavernes de Niaux*. París.
- (1997): «Observations nouvelles sur les peintures de la Grotte Chauvet». *Préhistoire Ariégeoise*, t. LII, pp. 17-32. Saint-Girons.
- (1998): «The "Three Cs": fresh avenues towards European Paleolithic art». En Chippindale y Taçon (eds.): *The Archaeology of Rock-Art*, pp. 112-129. Cambridge.
- Clottes, J.; Chauvet, J. M.; Brunel-Deschamps, E.; Hillaire, Ch.; Daugas, J. M.; Arnold, M.; Cachier, H.; Evin, J.; Fortin, Ph.; Oberlin, Ch.; Tisnerat, N. y Valladas, H. (1995): «Les peintures paléolithiques de la grotte Chauvet-Pont d'Arc (Ardèche-franc): datations directes et indirectes par la méthode du radiocarbone». *Académie des Sciences de Paris*, t. 320, pp. 1133-1140. París.
- Clottes, J. y Courtin, J. (1994): *La Grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie*. París.
- Clottes, J.; Courtin, J.; Collina-Girard, J. y Valladas, H. (1995): «Nouveautés sur la Grotte Cosquer». *L'Homme préhistorique et la mer*, pp. 69-74. París.
- Clottes, J.; Dupont, L. y Feruglio, V. (1990): «Les signes du Placard». *Préhistoire Ariégeoise*, t. XLV, pp. 15-49. Saint-Girons.

- Clottes, J. y Lewis-Williams, J. D. (1996): *Les chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. París.
- Clottes, J.; Menu, M. y Walter, P. (1990): «La préparation des peintures magdaléniennes des cavernes ariègeaises». *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 87, pp. 170-192. París.
- Clottes, J. y Simonnet, R. (1990): «Retour au réseau Clastres (Niaux, Ariège)». *Préhistoire Ariégeoise*, t. XLV, pp. 51-139. Saint-Girons.
- Combiér, J. (1990): «Style et chronologie de l'art mobilier paléolithique dans la région rhodanienne». En *L'art des objets au Paléolithique*, pp. 83-86. París.
- Conkey, M. W. (1980): «The Identification of Prehistoric Hunter-Gatherer Aggregation Sites: the case of Altamira». *Current Anthropology*, 21, pp. 609-630.
- (1990): «L'art mobilier et l'établissement de géographies sociales». En *L'art des objets au Paléolithique*, pp. 163-172. París.
- Corchón, M. S. (1986): *El arte mueble paleolítico cantábrico. Contexto y análisis interno*. Madrid.
- (1990): «Iconografía de las representaciones antropomorfas paleolíticas: a propósito de la "Venus" magdaleniense de Las Caldas (Asturias)». *Zephyrus*, n.º XLIII, pp. 17-37. Salamanca.
- (1994): «Arte mobiliario e industria ósea Solutrense en la Cornisa Cantábrica». *Férvedes*, n.º 1, pp. 131-148. Lugo.
- (1997): «La Corniche Cantabrique entre 15000 et 13000 ans BP: la perspective donnée par l'art mobilier». *L'Anthropologie*, t. 101, pp. 114-143. París.
- (coord.) (1997): *La cueva de La Griega de Pedraza (Segovia)*. Zamora.
- Corchón, M. S.; Valladas, H.; Bécáres, J.; Arnold, M.; Tisnerat, N. y Cachier, H. (1996): «Datación de las pinturas y revisión del arte paleolítico de Cueva Palomera (Ojo Guareña, Burgos, España)». *Zephyrus*, n.º XLIX, pp. 37-60. Salamanca.
- Cortes, M.; Asquerino, M. D. y Sanchidrián, J. L. (1998): «El Tardiglacial en la cuenca del Guadalquivir. El caso de El Pirulejo (Priego de Córdoba, Córdoba)». En *Las culturas del Pleistoceno superior en Andalucía*, pp. 157-178. Málaga.
- Couraud, C. (1983): «Pour une étude méthodologique des colorants préhistoriques». *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 80, n.º 4, pp. 104-109. París.
- (1985): *L'Art Azilien. Origine-survivance*. París.
- (1988): «Pigments utilisés en Préhistoire. Provenance, préparation, mode d'utilisation». *L'Anthropologie*, t. 92, n.º 1, pp. 17-28. París.
- Cremades, M. (1989): *Contribution à l'étude de l'art mobilier du Paléolithique supérieur du Bassin Aquitain: Techniques de gravure sur os et matériaux organiques*. Burdeos.
- (1993): «L'Animation». En VV. AA.: *L'Art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*, pp. 289-296. París.
- Cremades, H.; Laville, H.; Sirakov, N. y Kozłowski, J. K. (1995): «Une pierre gravée de 50.000 ans BP dans les Balkans». *Paléo*, n.º 7, pp. 201-209. París.
- Chirica, C. V. (1996): «Palaeolithic art in South-eastern Europe». *XIII International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences*, vol. 8, pp. 117-126. Forlì.
- Dauvois, M. y Boutillon, X. (1994): «Caractérisation acoustique des grottes ornées paléolithiques et des lithophones naturels». En *La Pluridisciplinarité en Archéologie musicale*, pp. 209-252. París.
- Davidson, I. (1997): «The power of pictures». En Conkey, M. y Soffer, O. (eds.): *Beyond Art. Pleistocene Image and Symbol*, pp. 125-159. San Francisco.
- Delporte, H. (1979): *L'image de la femme dans l'art préhistorique*. París.
- (1990): *L'image des animaux dans l'art préhistorique*. Cahors.
- Delporte, H. y Mons. L. (1977): «Principes d'une étude des supports osseux de l'art paléolithique mobilier». *Méthodologie appliquée à l'étude de l'os préhistorique*, pp. 69-76. Sènanque.

- Delluc, B. y Delluc, G. (1991): *L'Art pariétal archaïque en Aquitaine*. París.
- (1995): «Les figures féminines schématiques du Périgord». *L'Anthropologie*, t. 99, pp. 236-257. París.
- D'Errico, F. (1991): «Microscopic and statistical criteria for the identification of prehistoric systems of notation». *Rock Art Research*, vol. 8, pp. 83-93. Sydney.
- (1991): «Carnivoro traces or Mousterian skiffle?». *Rock Art Research*, vol. 8, n.º 1, pp. 61-64. Sydney.
- (1993): «La vie sociale de l'art mobilier paléolithique. Manipulation, transport, suspension des objets on os, bois de cervidés, ivoire». *Oxford Journal of Archaeology*, n.º 12, pp. 145-175. Oxford.
- (1994): *L'Art gravé azilien. De la technique à la signification*. París.
- D'Errico, F. y Cacho, C. (1994): «Notation versus Decoration in the Upper Palaeolithic: a Case-Study from Tossal de la Roca, Alicante, Spain». *Journal of Archaeological Science*, n.º 21, pp. 185-200.
- D'Errico, F. y David, S. (1993): «Analyse technologique de l'art mobilier. Le cas de l'Abri des Cabônes à Ranchot (Jura)». *Gallia Préhistoire*, t. 35, pp. 139-176. París.
- D'Errico, F. y Villa, P. (1997): «Holes and grooves: the contribution of microscopy and taphonomy to the problem of art origins». *Journal of Human Evolution*, n.º 33, pp. 1-31.
- Díaz Casado, Y. (1993): *El Arte Rupestre Esquemático en Cantabria*. Santander.
- Duhard, J. P. (1992): «La dichotomie sociale sexuelle dans les figurations humaines magdaleniennes. Une conception naturaliste à propos du modèle français». *Rock Art Research*, n.º 9, pp. 111-118. Sydney.
- (1993): *Réalisme de l'image féminine paléolithique*. París.
- (1996): *Réalisme de l'image masculine paléolithique*. Grenoble.
- Fernández-Tresguerres, J. A. (1994): «El Arte Aziliense». *Complutum*, n.º 5, pp. 81-95. Madrid.
- Fortea, F. J. (1973): *Los Complejos Microlaminares y Geométricos del Epipaleolítico Mediterráneo Español*. Salamanca.
- (1974): «Algunas aportaciones a los problemas del Arte Levantino». *Zephyrus*, n.º XXV, pp. 226-257. Salamanca.
- (1978): «Arte Paleolítico del Mediterráneo Español». *Trabajos de Prehistoria*, n.º 35, pp. 99-149. Madrid.
- (1983): «Perfiles recortados del Nalón Medio (Asturias)». *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, t. I, pp. 343-354. Madrid.
- (1992): «Abrigo de La Viña. Informe de las campañas 1987 a 1990». *Excavaciones Arqueológicas en Asturias*, n.º 2, pp. 19-28. Oviedo.
- (1994): «Los "santuarios" exteriores en el Paleolítico cantábrico». *Complutum*, n.º 5, pp. 203-220. Madrid.
- (1996): «La grotte de Covaciella (Carreña de Cabrales "Asturies" Espagne». *I.N.O.R.A.*, n.º 13. Foix.
- (1999): «Abrigo de La Viña. Informe y primera valoración de las campañas de 1995 a 1998». *Excavaciones Arqueológicas en Asturias*, n.º 4, pp. 31-41. Oviedo.
- Fortea, F. J. y Aura, E. (1987): «Una escena de vareo en La Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del Arte Levantino». *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. XVII, pp. 97-122. Valencia.
- Fortea, F. J.; Corchón, M. S.; González-Morales, M.; Rodríguez Asensio, A.; Hoyos, M.; Laville, H.; Dupré, M. y Fernández-Tresguerres, J. (1990): «Travaux récents dans les vallées du Nalón et du Sella (Asturies)». En *L'art des objets au Paléolithique*, pp. 219-244. París.
- Fortea, F. J.; Rasilla, M. de la y Rodríguez Otero, V. (1995): «La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1991 a 1994». *Excavaciones Arqueológicas en Asturias*, n.º 3, pp. 33-43. Oviedo.

- Fortea, F. J.; Rasilla, M. de la y Rodríguez Otero, V. (1999): «La Cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1995 a 1998». *Excavaciones Arqueológicas en Asturias*, n.º 4, pp. 59-68. Oviedo.
- Fritz, C. (1999): *La gravure dans l'art mobilier magdalénien, du geste à la représentation. Contribution de l'analyse microscopique*. Documents d'Archéologie Française, n.º 75. París.
- Fullola, J. M.; Bartolí, R.; Bergadà, M.; Burjachs, F.; Meneses, M. D. y Nadal, J. (1997): «Le Magdalénien ancien en Catalogne: approche à l'étude des couches inférieures de la grotte du Parco (Alòs de Balaguer, La Noguera, Lleida)». En Fullola y Soler (eds.): *El món mediterrani després del Pleniglacial (18.000-12.000 BP)*, pp. 303-319. Gerona.
- Fullola, J. M.; García-Argüelles, P.; Serrat, D. y Bergadà, M. M. (1995): «El Paleolític i l'Epipaleolític al vessant meridional dels Pirineus catalans. Vint anys de recerca a la franja pirinenca sud; interrelacions amb les àrees circumdants». *X Col·loqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdà*, pp. 159-176. Puigcerdà.
- Fullola, J. M. y Viñas, R. (1988): «Dernières découvertes dans l'art préhistorique de Catalogne (Espagne)». *L'Anthropologie*, t. 92, pp. 123-132. París.
- Fullola, J. M.; Viñas, R. y García-Argüelles, P. (1990): «La nouvelle plaquette gravée de Sant Gregori (Catalogne, Espagne)». En *L'Art des objets au Paléolithique*, pp. 279-285. París.
- Galiana, M. F. (1985): «Contribución al Arte Rupestre Levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas». *Lucentvm*, n.º IV, pp. 55-87. Alicante.
- Gamble, C. (1990): *El poblamiento paleolítico de Europa*. Barcelona.
- (1991): «The Social Context for European Palaeolithic Art». *Proceedings of the Prehistoric Society*, vol. 57, pp. 3-15. San Francisco.
- Gómez-Barrera, J. A. (1992): *Grabados rupestres postpaleolíticos del Alto Duero*. Soria.
- González Sainz, C. (1982): «El colgante decorado de cueva Morín (Santander). Reflexiones sobre un tema decorativo de finales del Paleolítico Superior». *Ars Praehistorica*, t. I, pp. 151-159. Sabadell.
- (1993): «En torno a los paralelos entre el arte mobiliario y el rupestre». *Veleia*, n.º 10, pp. 39-56. Vitoria.
- (1999): «Algunos problemas actuales en la ordenación cronológica del arte paleolítico en Cantabria». *I Encuentro de Historia de Cantabria*, t. I, pp. 149-166. Santander.
- Grande Del Brío, R. y González Tablas, J. (1983): «Imagen y símbolo en el arte rupestre esquemático». *Zephyrus*, n.º XXXVI, pp. 193-194. Salamanca.
- Grimal, A. y Alonso, A. (1989): «Sobre la figura de tipo levantino en la cueva del Tendo, Moleta de Cartagena (Montsià-Tarragona)». *Boletín de la Asociación Española de Arte Rupestre*, n.º 2, pp. 18-20. Barcelona.
- Guy, E. (1993): «Enquête stylistique sur l'expression figurative épipaléolithique en France: de la forme au concept». *Paleo*, n.º 5, pp. 333-373. París.
- Hahn, J. (1986): *Kraft und Aggression. Die Botschaft der Eiszeitkunst im Aurignacien Süddeutschlands?* Tübinga.
- Hameau, P. (1999): «Héliotropisme et hygrophilie des abris à peintures schématiques du sud de la France». *L'Anthropologie*, t. 103, pp. 617-631. París.
- Hernández Pérez, M. (2000): «Sobre la religión neolítica. A propósito del Arte Macroesquemático». *Scripta in Honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, vol. I, pp. 137-155. Alicante.
- Hernández, M.; Ferrer, P. y Català, E. (1988): *Arte rupestre en Alicante*. Alicante.
- Hernández Pérez, M. y Centre D'Estudis Contestans (1982): «Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico». *Ars Praehistorica*, n.º 1, pp. 179-187. Sabadell.

- Hernández Pérez, M.; Ferrer, P. y Catalá, E. (1998): *L'Art Llevantí*. Cocentaina.
- Huyge, D. (1990): «Mousterian skiffle? Note on a Middle palaeolithic engraved bone from Schulen, Belgium». *Rock Art Research*, vol. 7, n.º 2, pp. 125-132. Sydney.
- Iakovleva, L. (1995): «Les représentations féminines du Paléolithique Supérieur de Mézine (Ukraine)». *L'Anthropologie*, t. 99, pp. 273-285. París.
- Iturbe, G.; Fumanal, M. P.; Carrión, J. S.; Cortell, E.; Martínez, R.; Guillén, P. M.; Garralda, M. D. y Vandermeersch, B. (1993): «Cova Beneito (Muro, Alicante): una perspectiva interdisciplinar». *Recerques del Museu d'Alcoi*, n.º 2, pp. 23-88. Alcoy.
- Jimeno, A.; Fernández, J. J. y Gómez, J. A. (1995): «La plaque paléolithique de Villalba (Soria, Espagne)». *L'Anthropologie*, t. 99, pp. 325-356. París.
- Jordá, F. (1974): «Las representaciones de danzas en el Arte Rupestre Levantino». *III Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 43-52. Oporto.
- (1975): «Sobre ideomorfos de haces de líneas y animales sin cabeza». *Valcamonica Symposium 72, Les religions de la Préhistoire*, pp. 73-80. Capo di Ponte.
- (1983): «Introducción a los problemas del arte esquemático de la Península Ibérica». *Zephyrus*, n.º XXXVI, pp. 7-12. Salamanca.
- (1983): «El mamut en el arte paleolítico peninsular y la hierogamia de Los Casares». *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, pp. 265-272. Madrid.
- (1985): «Las representaciones de pisciformes en el arte paleolítico y las mitografías acuáticas de la Cueva de los Casares». *Symbolae L. Mitxelena*, pp. 1495-1500. Vitoria.
- (1988): «Notas para la adecuación artístico-religiosa de los santuarios rupestres paleolíticos». *Bajo Aragón Prehistoria*, n.º VII-VIII, pp. 347-357. Zaragoza.
- Julien, M. (1982): *Les harpons magdaléniens*. París.
- Kozłowski, J. K. (1992): *L'Art de la Préhistoire en Europe Orientale*. París.
- (1997): «Le deuxième pléniglaciaire et l'évolution de l'art paléolithique». *L'Anthropologie*, t. 101, pp. 24-35. París.
- Lacalle, R. (1999): «Relaciones entre el arte y la mitología megalítica». *Gallaecia*, n.º 18, pp. 37-52. La Coruña.
- Llanos, A. (1966): «Resumen tipológico del Arte Esquemático en el País Vasco-Navarro». *Estudios de Arqueología Alavesa*, t. I, pp. 149-158.
- Le Gonidec, M. B.; García, L. y Causse, R. (1996): «Au sujet d'une flûte paléolithique. En souvenir de Dominique Buisson». *Antiquités Nationales*, n.º 28, pp. 149-152. París.
- Leroi-Gourhan, A. (1964): *Les religions de la préhistoire*. París.
- (1965): *Préhistoire de l'art occidental*. París.
- (1983): *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*. Madrid.
- (1983): «Les entites imaginaires. Esquisse d'une recherche sur les monstres parietaux paléolithiques». *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, pp. 251-263. Madrid.
- Lewis-Williams, J. D. (1997): «Prise en compte du relief naturel des surfaces rocheuses dans l'art pariétal sud africain et paléolithique ouest européen: étude culturelle et temporelle croisée de la croyance religieuse». *L'Anthropologie*, t. 101, pp. 220-237. París.
- Lewis-Williams, J. D. y Dowson, T. A. (1988): «The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Palaeolithic Art». *Current Anthropology*, vol. 29, n.º 2, pp. 201-217.
- Lorblanchet, M. (1995): *Les Grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. París.
- (1999): *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique dans le monde*. París.
- Lorblanchet, M. y Welte, A. C. (1990): «L'Art mobilier paléolithique du Quercy: chronologie et thèmes». En *L'art des objets au Paléolithique*, pp. 31-64. París.
- Lucas, M. R. (1990): «El santuario rupestre del Solapo del Águila (Villaseca, Segovia) y el Barranco Sagrado del Duratón». *Zephyrus*, n.º XLIII, pp. 199-208. Salamanca.

- Márquez Alcántara, A. M. (2001): «Aportaciones al Arte Esquemático Negro Subterráneo». *Prehistoria Reciente en Andalucía*. Málaga.
- Marshack, A. (1970): *Notation dans les gravures du Paléolithique supérieur. Nouvelles méthodes d'analyse*. Burdeos.
- (1979): «Upper Paleolithic Symbol Systems of the Russian Plain: Cognitive and Comparative Analysis». *Current Anthropology*, vol. 20, pp. 217-311.
- (1984): «Concepts théoriques conduisant a de nouvelles méthodes analytiques, de nouveaux procédés de recherche et catégories de données». *L'Anthropologie*, vol. 88, pp. 573-586. París.
- (1990): «L'evolution et la transformation du décor du début de l'Aurignacien au Magdalénien final». En *L'art des objets au Paléolithique*, pp. 139-162. París.
- (1997): «Paleolithic image making and symboling in Europa and the Middle East: A comparative review». En Conkey y Soffer (eds.): *Beyond Art. Pleistocene Image and Symbol*, pp. 53-91. San Francisco.
- Martí, B. y Hernández Pérez, M. (1988): *El Neolític valencià. Art rupestre i cultura material*. Valencia.
- Martínez García, J. (1984): «El Peñón de la Virgen: Un conjunto de pinturas rupestres en Gilma (Nacimiento, Almería)». *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, n.º 9, pp. 39-84. Granada.
- (1991): «Análisis de un sistema de parentesco en las pinturas rupestres de la Cueva de Los Letreros (Vélez-Blanco, Almería)». *Ars Praehistorica*, t. VII-VIII. Sabadell.
- (1998): «Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática. El sudeste como marco». *Arqueología Espacial, Arqueología del Paisaje*, n.º 19-20, pp. 543-561. Teruel.
- (2000): «Andalucía: arte rupestre. Los conjuntos levantinos». *Tribuna d'Arqueologia*, 1997-1998, pp. 307-320. Barcelona.
- Menéndez, R. (1994): «Consideraciones en torno a los llamados "Bastones de mando"». *Zephyrus*, n.º XLVII, pp. 333-342. Salamanca.
- Menu, M. y Walter, P. (1996): «Les rythmes de l'art préhistorique». *Techne*, n.º 3, pp. 11-23. París.
- Mithen, S. (1998): *Arqueología de la mente*. Barcelona.
- Molinos, M. I. (1988): «Representaciones de Carácter Bélico en el Arte Rupestre Levantino». *Bajo Aragón Prehistoria*, n.º VV-VIII, pp. 295-310. Zaragoza.
- Mons, L. (1986): «Les statuettes animalières en grès de la grotte d'Isturitz (Pyrénées-Atlantiques): observations et hypothèses de fragmentation volontaire». *L'Anthropologie*, t. 90, pp. 701-712. París.
- Moure, A. y Bernaldo de Quirós, F. (1995): «Altamira et Tito Bustillo, réflexions sur la chronologie de l'art polychrome à la fin du Paléolithique Supérieur». *L'Anthropologie*, t. 99, pp. 286-295. París.
- Moure, J. A. y García-Soto, E. (1986): «Los grabados de la cueva de San García. Santo Domingo de Silos (Burgos)». *Numantia*, n.º II, pp. 193-213. Soria.
- Moure, A. y González Morales, M. R. (1988): «El contexto del arte parietal. La tecnología de los artistas en la Cueva de Tito Bustillo (Asturias)». *Trabajos de Prehistoria*, n.º 45, pp. 19-49. Madrid.
- Moure, A.; González Sáinz, C.; Bernaldo de Quirós, F. y Cabrera, V. (1996): «Dataciones absolutas de pigmentos en cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas». En Moure (ed.): *El hombre fósil, 80 años después*, pp. 295-324. Santander.
- Moure, A.; González Sáinz, C. y González Morales, M. (1991): *Las cuevas de Ramales de la Victoria (Cantabria)*. Santander.
- Municio, L. J. y Piñón, F. (1990): «Cueva de Los Enebralejos (Prádena, Segovia)». *Numantia*, n.º III, pp. 51-76. Soria.

- Mussi, M. y Zampetti, D. (1997): «Carving, Painting, Engraving: Problems with the Earliest Italian Design». En Conkey, M. y Soffer, O. (eds.), *Beyond Art. Pleistocene Image and Symbol*, pp. 217-238. San Francisco.
- Nougier, L. R. y Robert, R. (1976): «“Spectre” du Magdalénien final pyrénéen». *Préhistoire Ariégeoise*, t. 31, pp. 55-61. Saint-Girons.
- Olaria, C. (1999): *Cova Matutano. Un modelo ocupacional del magdaleniense superior-final en la vertiente mediterránea peninsular*. Castellón.
- Ortiz Macías, M. (1996): *Pintura Rupestre Esquemática al sur de la Comarca de Mérida*. Badajoz.
- Otte, M. (1996): «Origine de l'art paléolithique». *Techne*, n.º 3, pp. 78-82. París.
- Otte, M. (1999): «Regards sur la musique paléolithique». *News95. International Rock Art Congress*, CD. Pinerolo.
- Pellicer, M. y Sanchidrián, J. L. (1998): «Compresor/retocador decorado del Paleolítico Superior Final de la Cueva de Nerja». En *Las culturas del Pleistoceno Superior en Andalucía*, pp. 277-286. Málaga.
- Peña Santos, A. y Rey, J. M. (1997): «Arte parietal megalítico y grupo galaico de arte rupestre: una revisión crítica de sus encuentros y desencuentros en la bibliografía arqueológica». *Brigantium*, vol. 10, pp. 301-331. La Coruña.
- Piel-Desruisseaux, J. L. (1989): *Instrumental Prehistórico. Forma, fabricación, utilización*. Barcelona.
- Piñón, F. (1982): *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*. Santander.
- Ripoll, S. y Mauricio, L. J. (dirs.) (1999): *Domingo García. Arte Rupestre Paleolítico al aire libre en la meseta castellana*. Salamanca.
- Ripoll, S.; Ripoll, E. y Collado, H. (1999): *Maltravieso. El santuario extremeño de las manos*. Mérida.
- Roussot, A. (1990): «Art mobilier et pariétal du Périgord et de La Gironde: comparaisons stylistiques». En *L'art des objets au Paleolithique*, pp. 189-205. París.
- Rouzaud, F. (1978): *La Paléospéléologie. L'Homme et le milieu souterrain pyrénéen au Paléolithique supérieur*. Toulouse.
- (1993): «La Paléospéléologie. Une méthode d'étude des grottes préhistoriques et paléontologiques». *Congrès National des Sociétés Historiques et Scientifiques*, pp. 142-148. Pau.
- Rubio, M. (1995): «Aproximación al estudio de las figuras zoomorfas representadas en el Arte Rupestre Levantino». *Recerques del Museu d'Alcoi*, n.º 4, pp. 103-119. Alcoy.
- Russel, P. (1999): «Learning from curves: the female figure in palaeolithic». *News95. International Rock Art Congress*, CD. Pinerolo.
- Sacchi, D. (1990): «Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique dans les Pyrénées Septentrionales». En *L'art des objets au Paléolithique*, pp. 13-28. París.
- Sanchidrián, J. L. (1986): «El Arte Prehistórico de la Cueva de Nerja». *Trabajos sobre la Cueva de Nerja*, n.º 1, pp. 285-330. Málaga.
- (1992): «Códigos gráficos de algunos santuarios solutrenses de Andalucía». *Zephyrus*, n.º XLIV-XLV, pp. 17-33. Salamanca.
- (1994): *Arte Rupestre de la Cueva de Nerja*. Málaga.
- (1994): «Arte Paleolítico de la zona meridional de la Península Ibérica». *Complutum*, n.º 5, pp. 163-195. Madrid.
- (1997): «Propuesta de la secuencia figurativa en la Cueva de La Pileta». En Fullola y Soler (eds.): *El món mediterrani després del Pleniglacial (18.000-12.000 BP)*, pp. 411-430. Girona.
- (2000): «Panorama actual del arte paleolítico en Andalucía». *Actas do III Congresso de Arqueologia Peninsular*, vol. II, pp. 541-554. Oporto.

- Sanchidrián, J. L.; Márquez, A. M.; Valladas, H. y Tisnerat, N. (2001): «Dates directes pour l'art rupestre d'Andalousie». *I.N.O.R.A.*, n.º 17. Foix.
- Sanchidrián, J. L. y Muñoz, V. E. (1990): «Cuestiones sobre las manifestaciones parietales post-paleolíticas en la Cueva de La Pileta (Benaolán, Málaga)». *Zephyrus*, n.º XLIII, pp.151-163. Salamanca.
- Sanchidrián, J. L.; Simón, M. D.; Cortés, M. y Muñoz, V. E. (1996): «La dinámica de los grupos predadores en la Prehistoria andaluza. Ensayo de síntesis». En *El Paleolítico en Andalucía*, pp. 11-93. Córdoba.
- Salmerón, J. y Lomba, J. (1994): «III. El arte rupestre paleolítico». *Historia de Cieza*, vol. I, pp. 71-89. Murcia.
- Sauvet, G. (1990) «Les signes dans l'Art mobilier». En *L'art des objets au Paléolithique*, pp. 83-99. París.
- (1993): «Rhétorique de l'image préhistorique». En *Psychanalyse et Préhistoire*, pp. 83-115. París.
- Sauvet, G. y S. (1979): «Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique». *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 76, pp. 10-12. París.
- Sauvet, G. y Włodarczyk, A. (1977): «Essai de sémiologie préhistorique. (Pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme)». *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 74, pp. 545-558. París.
- (1995): «Eléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique». *L'Anthropologie*, t. 99, n.º 2/3, pp. 193-211. París.
- Sebastián, A. (1988): «Escenas acumulativas en el Arte Rupestre Levantino». *Bajo Aragón Prehistoria*, n.º VII-VIII, pp. 378-397. Zaragoza.
- (1997): «Arte Levantino: cien años de estudios (1892-1992)». *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. XXII, pp. 85-116. Valencia.
- Semenov, S. A. (1981): *Tecnología Prehistórica. Estudio de las herramientas y objetos antiguos a través de las huellas de uso*. Madrid.
- Sevillano, M. C. (1991): *Grabados rupestres en la comarca de Las Hurdes*. Salamanca.
- Shchelinsky, V. E. (1989): «Some results of new investigations at the Kapova Cave in the Southern Urals». *Proceedings of the Prehistoric Society*, n.º 55, pp. 181-191. San Francisco.
- Sieveking, A. (1987): *Engraved magdalenian plaquettes. A regional and stylistic analysis of stone, bone and antler plaquettes from Upper Palaeolithic sites in France and Cantabric Spain*. Oxford.
- (1987): «La significación de las distribuciones en el arte paleolítico». *Trabajos de Prehistoria*, n.º 35, pp. 61-80. Madrid.
- Soffer, O. (1997): «The mutability of Upper paleolithic Art in Central and Eastern Europe: Patterning and Significance». En Conkey, M. y Soffer, O. (eds.): *Beyond Art. Pleistocene Image and Symbol*, pp. 239-261. San Francisco.
- Soria Lerma, M. y López Payer, M. (1989): *El Arte Rupestre en el Sureste de la Península Ibérica*. Jaén.
- (1999): *Los abrigos con Arte Rupestre Levantino de la Sierra de Segura*. Sevilla.
- Stodiek, U. (1993): *Zur Technologie des jungpaläolithischen Speerschleuder*. Ine Studie auf des Basis archäologischer, ethnologischer und experimenteller Erkenntnisse. Tübinga.
- Stordeur-Yedid, D. (1979): *Les aiguilles à chas du Paléolithique*. París.
- Svoboda, J. (1995): «L'Art Gravettien en Moravie: contexte, dates et styles». *L'Anthropologie*, t. 99, pp. 258-272. París.
- Taborin, Y. (1993): *La parure en coquillage paléolithique*. París.
- (1996): «L'art mobilier paléolithique: les tendances de la recherche». *Techne*, n.º 3, pp. 24-28. París.

- (1996): «La parure paléolithique et la notion de territoire». *XIII International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences*, vol. 8, pp. 143-148. Forli.
- Thiault, M. H. (1996): «En marge de l'exposition "L'art préhistorique des Pyrénées". Quelques remarques à propos du "faon à l'oiseau" de Bèdeilhac (Ariège)». *Antiquités Nationales*, n.º 28, pp. 73-83. París.
- Utrilla, P. (1990): «Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique sur la côte cantabrique». En *L'art des objets au Paleolithique*, pp. 87-97. París.
- (1997): «Le couloir de l'Ebre après le Pléniglaciaire: influences méditerranéennes et atlantiques». En Fullola y Soler (eds.): *El món mediterrani després del Pleniglacial (18.000-12.000 BP)*, pp. 431-442. Gerona.
- Utrilla, P. y Mazo, C. (1993): «Le paléolithique supérieur dans le versant sud des Pyrénées. Communications et influences avec le monde pyrénéen français». *Congrès National de sociétés historiques et scientifiques*, pp. 243-262. Pau.
- Utrilla, P. y Mazo, C. (1996): «Arte mueble sobre soporte lítico de la Cueva de Abautz. Su aportación a los estilos del Magdaleniense tardío». *Complutum Extra*, n.º 6, pp. 41-62. Madrid.
- Vandiver, P. B.; Soffer, O.; Klima, B. y Svoboda, J. (1990): «Venuses and wolverines: the origins of ceramic technology, ca. 26.000 BP». En Kingery, W. D. (ed.): *Ceramics and Civilization*, vol. II, pp. 13-81. Westerville.
- Valoch, K. (1996): *Le Paléolithique en Tchèque et en Slovaquie*. Grenoble.
- Vázquez Varela, J. M. (1997): «La ideología en el Arte megalítico de la Península Ibérica». *Brigantium*, n.º 10, pp. 15-22. La Coruña.
- Vialou, D. (1986): *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*. París.
- Vieira, A. B. (1997): «Representação e símbolo na arte parietal paleolítica». *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 10, pp. 391-413. Lisboa.
- Villaverde, V. (1985): «Hueso con grabados paleolíticos de la cova de Les Cendres (Teulada, Alicante)». *L'centvm*, n.º IV, pp. 7-14. Alicante.
- (1994): *Arte paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*. 2 t. Valencia.
- (1995): «Arte mueble de la España mediterránea: breve síntesis y algunas consideraciones teóricas». *Complutum*, n.º 5, pp. 139-162. Madrid.
- Villoch, V. (1995): «Monumentos y petroglifos: la construcción del espacio en las sociedades constructoras de túmulos del noroeste peninsular». *Trabajos de Prehistoria*, n.º 52, pp. 39-55. Madrid.
- Viñas, R. (1990): «El arte rupestre en Catalunya: estado de la cuestión sobre las manifestaciones pictográficas». *Aragón/Litoral Mediterráneo*, pp. 93-121. Zaragoza.
- VV. AA. (1979): *Lascaux inconnu*. París.
- (1984): *Art et civilisations des chasseurs de la Préhistoire*. París.
- (1993): *L'Art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. París.
- (1999): *Cronología del Arte Rupestre Levantino*. Valencia.
- Wehrberger, K. (1994): «Der Löwenmensch». En *Der Löwenmensch. Tier und Mensch in der Kunst der Eiszeit*, pp. 26-45. Ulm.
- White, R. (1996): «Actes de substance: de la matière au sens dans la représentation paléolithique». *Techné*, n.º 3, pp. 29-39. París.
- Zilhao, J. (coord.) (1997): *Arte Rupestre e Pré-História do Vale do Côa*. Lisboa
- Züchner, C. (1999): «Grotte Chauvet archaeologically dated». Comunicación al *International Rock Art Congress IRAC '98*. Vila Real. *Tracce On Line*, n.º 12, febrero 2000.

CRÉDITOS DE LAS FIGURAS

I. Nociones, principios y conceptos fundamentales

FIG. 1

Elaboración propia.

FIG. 2

1: Bordes, F. (1969): «Os percé moustérien et os grave acheuléen du Pech de l'Azé II». *Quaternaria*, XI, pp. 2-6. París.

2: según Mania, en Kozłowski, J. K. (1992).

3-8 y 9: Bednarik, R. G. (1994).

4: Huyge, D. (1990).

5: Crémades, M. *et al.* (1995).

6 y 10: Marshack, A. (1997).

7: según Benito a partir de Lewis-William, en Fernández Martínez, V. M. (1996): *Arqueología Prehistórica de África*. Madrid.

FIG. 3

1-2: Moure Romanillo, J. A. (1983): «El Arte Paleolítico», en Cano *et al.*, *Manual de Historia Universal, vol. Y, Prehistoria*. Madrid.

3: Combier, J. (1977): «Informations archéologique: Circonscription Rhône-Alpes», *Gallia Préhistoire*, t. 20, fasc. 2, pp. 561-668. París.

4: Según Breuil, en Almagro Basch, M. (1976): *Los omóplatos decorados de la Cueva de «El Castillo»*. Puente Viesgo (Santander). Madrid.

FIG. 4

1: Bauer, E. (1973): *Espeleología*. Barcelona.

2: Dematteis, G. (1975): *Manual de la espeleología*. Barcelona.

3: Renault, P. (1971): *La formación de las cavernas*. Barcelona.

II. Arte de los grupos predadores. Arte mueble

FIG. 5

A/1-1B/2-6: Bordes, F. (1968): *Le Paléolithique dans le monde*. París.

A/2: Berke, H. (1977): «Le débitage du bois de renne de Gönnersdorf, comparaison avec des artefacts d'Eskimo et expérimentations». *Colloques Internationaux du CNRS*, n.º 568, p. 348. París.

B/1: Vuillemeys, M. (1987): «Un emmanchement hypothétique fiction ou réalité?». *La main et l'outil*, p. 324. Lyon.

B/4: según Newcomer, en Piel-Desruisseaux, J. L. (1989).

FIG. 6

1-6: Semenov, S. A. (1981).

FIG. 7

A/1-2: Barandiarán, I. (1973).

A/3: según Lartet en VV. AA. (1996): *L'art préhistorique des Pyrénées*. París.

A/4: Duhard, J. P. (1996).

B/1: Barandiarán, I. (1973).

B/2: según Toselló en Delporte, H. (1990).

FIG. 8

1-2: Beaune, S. A. (1997).

3: según Briosis en Clottes, J. (1999): *La vie et l'art des Magdaléniens en Ariège*. París.

4: Utrilla, P. y Mazo, C. (1996).

FIG. 9

1-2-3 y 5: Bordes, F. (1968): *El mundo del hombre cuaternario*. Madrid.

4: según Delporte, en Piel-Desruisseaux, J. L. (1989).

6-7 y 9: González Sainz, C. (1989): *El Magdaleniense Superior-final de la región Cantábrica*. Santander.

8: en Piel-Desruisseaux, J. L. (1989).

10: Bindon, P. *et al.* (1987).

FIG. 10

1-3: Julien, M. (1982).

4: según Piette, Péquart y Simonnet en Piel-Desruisseaux, J. L. (1989).

5a-c: Barandiarán, I. (1973).

5d: según Deffarge en Julien, M. (1982).

FIG. 11:

1: Utrilla, P. (1990).

2: Barandiarán, I. (1973).

3 y 9: según Saint-Périer en Piel-Desruisseaux, J. L. (1989).

4-8: según Breuil y Robert en Camps, G. (1981): *Manuel de recherche préhistorique*. París.

FIG. 12

1: Bégouën, R. *et al.* (1986): «Le propulseur au saïga d'Enlène». *Préhistoire Ariégeoise*, pp. 11-22. Saint-Girons.

2: según Leori-Gourhan, en Piel-Desruisseaux, J. L. (1989).

3-6: Desbrosse, R. y Laurent, P. (1984): «Armes et outils», *Histoire et Archeologie*, n.º 87, pp. 30-32. París.

4: según Péquart, en Sacchi, D. (1990).

5: según Péquart de, en Piel-Desruisseaux, J. L. (1989).

7: según Cattelain y Bellier, en Piel-Desruisseaux, J. L. (1989).

FIG. 13

1: según Chauvet, en Piel-Desruisseaux, J. L. (1989).

2: -Piel-Desruisseaux, J. L. (1989). Müller-Karpe, H. (1982): *Historia de la Edad de Piedra*. Madrid. -Bouyssonnie en Sacchi (1990). Barandiarán, I. (1973). Desbrosse, R. y Laurent, P. (1984): «Armes et outils», *Histoire et Archéologie*, n.º 87, pp. 30-32. París. Lartet y Christy, en Apellániz, J. M. (1990): «Modèle d'analyse d'une école dans l'iconographie mobilière paléolithique: L'école des graveurs de chevaux hypertrophiés de la Madeleine». *L'art des objets au paléolithique*, pp. 105-137. París. Breuil, H. y Saint-Pierre, R. (1927): *Les Poissons, les batraciens et les reptiles dans l'art quaternaire*. París.

FIG. 14

Menéndez, R. (1994).

FIG. 15

1: Stordeur-Yedid, D. (1979).

2: Fages, G. y Mourer-Chauviré, C. (1983): «La flûte en os d'oiseau de la grotte sepulcrale de Veyreau (Aveyron) et inventaire des flûtes préhistoriques d'Europe». *La Faune et l'Homme préhistorique*, pp. 95-103. París.

3: Buisson, D. (1990).

4: Barandiarán, I. (1973).

FIG. 16

1 y 3: según Saint-Périer, en Camps, G. (1981): *Manuel de recherche préhistorique*. París.

2: según Lebrun-Ricalens, en Clottes, J. (1999): *La vie et l'art des magdaléniens*. París.

4: según Fortea, en Barandiarán, I. (1994)

FIG. 17

A; C/1, 3 y 6: Buisson, D., *et al.* (1996).

B: Fritz, C. (1999).

C/2: según Bégouën, en Buisson, D. *et al.* (1996).

C/4: según Piette, en Buisson, D. *et al.* (1996).

C/5: Fortea, J. (1983).

FIG. 18

1: según Tosello, en Taborin, Y. (1990): «Le Décor des objets de parure». *L'art des objets au paléolithique*, pp. 19-37. París.

2a: según Saint-Périer, en Sacchi, D. (1990).

2b y f: según Laurent, en Piel-Desruisseaux, J. L. (1989).

2c-d: Moure, A. (1990): «Relations entre art rupestre et art mobilier en région cantabrique». *L'Art des objets au paléolithique*, pp. 207-216. París.

2e: Barandiarán, I. (1973).

3: Abramova, Z. (1995).

FIG. 19

1: Hahn, J. (1986).

2: Dauvois, M. (1997): «Travail expérimental de l'ivoire sculpture d'une statuette féminine». *Méthodologie appliquée à l'industrie de l'os préhistorique*, pp. 269-273. París.

FIG. 20

1-6: Beaune, S. A. (1987).

7: según Glory en Beaune, S. A. (1987).

FIG. 21

1: Beaune, S. A. (1997).

2: Corchón, M. S. (1994): «Últimos hallazgos y nuevas interpretaciones del arte mueble paleolítico en el occidente asturiano». *Complutum*, n.º 5, pp. 235-264. Madrid.

3: Pellicer, M. y Sanchidrián, J. L. (1998).

FIG. 22

1-3: Fritz (1999).

FIG. 23

a-f: Villaverde, V. (1994).

FIG. 24

1-3: Fritz, C. (1999).

FIG. 25

- 1: Barandiarán, I. (1984).
- 2: Cremades, M. (1989).
- 3: D'Errico, F. y David, S. (1993).

FIG. 26

- 1-3: Barandiarán, I. (1973, 1984).

FIG. 27

- 1-3: Jimeno, A. *et al.* (1995).

FIG. 28

A/1: según H. Breuil en Taborin (1990): «Le Décor des objets de parure». *L'art des objets au paléolithique*, pp. 19-37. París.

A/2: Barandiarán, I. (1984)

B/1: Welte, A. C. y Robert, R. (1996): «Observations de quelques objets gravés de la Grotte de La Vache (Ariège)». *En Pyrénées Préhistoriques, arts et sociétés*, pp. 353-365. París.

B/2: Barandiarán, I. (1973).

B/3: según Piette, en Barandiarán, I. (1984).

FIG. 29

1: Fortea, J. *et al.* (1990).

2: según Fritz, en VV. AA. (1996): *L'art préhistorique des Pyrénées*. París.

3: según L. Pales, en Pales, L. y Tassin, M. (1976): *Les gravures de La Marche II. Les humains*. París.

FIG. 30

1-3 y 8-9: según L. Pales en Pales, L. y Tassin, M. (1976): *Les gravures de La Marche II. Les humains*. París.

4-5: según Plessis en Sacchi, D. (1990).

6: según Tosello en Duhard, J. P. (1996).

7: en Corchón, M. S. (1990).

10: según Breuil, en Corchón, M. S. (1990).

FIG. 31

1-2: Müller-Karpe, H. (1982): *Historia de la Edad de Piedra*. Madrid.

3-6: Bosinski, G. (1982).

7 y 9-10: Kozłowski, J. K. (1992).

8 y 11-12: en Otte, M. (1997): «Constitution d'une grammaire plastique préhistorique». *L'Anthropologie*, t. 101, pp. 5-23. París.

13: Delporte, H. (1979).

FIG. 32

1-2: Leroi-Gourhan, A. (1965)

3: Delporte, H. (1979)

FIG. 33

1: Barandiarán, I. (1973)

2: Camps, G. (1981): *Manuel de recherche préhistorique*. París.

3: según Robert en Taborin, Y. (1990): «Le Décor des objets de parure». *L'art des objets au paleolithique*, pp.19-37. París.

4 y 9: Fortea, J. *et al.* (1990)

5: Beaune, S. A. (1997)

6: Moure, A. (1983): «Escultura magdaleniense descubierta en la Cueva de Tito Bustillo». *Ars Praehistorica*, n.º 2, pp. 169-176. Sabadell.

7: Desbrosse, R. y Laurent, P. (1984): «Armes et outils», *Histoire et Archéologie*, n.º 87, pp. 30-32. París.

8: según Nougier y Robert, en Barandiarán, I. (1972): «Algunas convenciones de representación en las figuras animales del arte paleolítico». *Santander Symposium*, pp. 345-381. Madrid.

FIG. 34

Sauvet, G. (1990).

FIG. 35

Hahn, J. (1986).

FIG. 36

1, 3-4 y 11: Kozłowski, J. K. (1992).

2 y 5, 8-10: Hahn, J. (1986).

6-7: Müller-Karpe, H. (1982): *Historia de la Edad de Piedra*. Madrid.

FIG. 37

1-8: Klíma, B. (1990): «Chronologie de l'art mobilier paléolithique en Europe centrale». *L'Art des objets au Paléolithique*, pp. 133-141. París.

9: en Delporte, H. (1979).

10: en Kozłowski, J. K. (1992).

FIG. 38

1: según Klíma en Moure, A. (1988): *El hombre paleolítico*. Madrid.

2: según Bahder, O. N. en Kozłowski, J. K. (1992).

3: según Scheer, A., excavaciones de O. N. Bahder.

4-5: en Abramova, Z. (1995).

FIG. 39

1-4: en Müller-Karpe, H. (1982): *Historia de la Edad de Piedra*. Madrid.

5-10 y 12: Abramova, Z. (1995).

11: según Tarascov, en Duhard, J. P. (1996).

FIG. 40

Abramova, Z. (1995).

FIG. 41

1: Soffer, O. (1997).

2: Abramova, Z. (1995).

3: según Boriskovski, en Desbrosse, R. y Kosłowski, J. (1988): *Hommes et climats a l'âge du Mammouth*. París.

4-6: Gladkih, M.: Kornietz, N. L. y Soffer, O. (1985): «Viviendas de huesos de mamut en la llanura rusa». *Investigación y Ciencia*, n.º 100, pp. 84-90. Madrid.

FIG. 42

1-2: VV. AA. (1989): *Los comienzos del arte en Europa Central*. Madrid.

3-4: en Müller-Karpe, H. (1982): *Historia de la Edad de Piedra*. Madrid y Klíma, B. (1990): «Chronologie de l'art mobilier paléolithique en Europe centrale». *L'Art des objets au Paléolithique*, pp. 133-141. París.

5-10: Bosinski, G. (1982).

FIG. 43

1: Giedion, S. (1981): *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid.

2-4: Delluc, B. y G. (1991): *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*. París.

5: Barandiarán, I. (1973).

FIG. 44

1-2: según Saint-Périer, en Sacchi, D. (1990).

3: según Breuil y Cheynier, en Sacchi, D. (1990).

4: en Combier, J. (1990): «Styles et chronologie de l'art mobilier paléolithique dans la région rhodanienne». *L'Art des objets au paleolithique*, pp. 84-86. París.

5-6: según Airvaux en Chollet, A. y Airvaux, J. (1990): «Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique en Poitou». *L'Art des objets au paleolithique*, pp. 77-82. París.

7: según Mezzena y Palma de Cesnola, en Leonardi, P. (1990): «Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique en Italie». *L'Art des objets au paléolithique*, pp. 121-131. París.

FIG. 45

1-5 y 7-17: Duhard, J. P. (1993).

6: según Radmilli, en Leonardi, P. (1990): «Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique en Italie». *L'Art des objets au paléolithique*, pp. 121-131. París.

FIG. 46

1: según Menéndez en Barandiarán, I. (1994).

2: Corchón, M. S. (1994): «Últimos hallazgos y nuevas interpretaciones del arte mueble paleolítico en el occidente asturiano». *Complutum*, n.º 5, pp. 235-264. Madrid.

3: en Tymula, S. (1998): «La frise sculptée solutréenne du Roc-de-Sers (Charente): nouvelles données d'art pariétal». *L'Anthropologie*, t. 102, pp. 143-165. París.

4: según Tosello, en Duhard, J. P. (1996).

5: Delluc, B. y G. (1991): *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*. París.

FIG. 47

1-2: Almagro, M. (1976): *Los omóplatos decorados de la Cueva de El Castillo. Puente Viesgo (Santander)*. Madrid.

3: según Barandiarán y González, en Barandiarán, I. (1994).

4: Barandiarán, I. (1994).

5-6: según Alcalde del Río y Breuil en Almagro, M. (1976): *Los omóplatos decorados de la Cueva de El Castillo. Puente Viesgo (Santander)*. Madrid.

7: según Freeman y González, en Barandiarán, I. (1994)

8-9: Barandiarán, I. (1994)

FIG. 48

1-7: Müller-Karpe, H. (1982): *Historia de la Edad de la Piedra*. Madrid.

8-10: Barandiarán, I. (1973-1994).

FIG. 49

Según Simonnet, en Fritz (1999).

FIG. 50

1-2: según Servelle en Bégouën, R. *et al.* (1985): «Art mobilier sur support lithique d'Enlène (Montesquieu-Avantès, Ariège)». *Ars Praehistorica*, t. III-IV, pp. 25-80. Sabadell.

3: según Briois en Bégouën, R. y Clottes, J. (1990): «Art mobilier et art pariétal dans les cavernes du Volp». *L'Art des objets au paléolithique*, pp. 157-172. París.

4-5: Barandiarán, I. (1994).

FIG. 51

1-2: según Laurent en Arambourou, R. (1978): *Le gisement préhistorique de Duruthy a Sorde-L'Abbaye (Landes)*. París.

3: Corchón, M. S. (1990).

4-5: Müller-Karpe, H. (1982): *Historia de la Edad de la Piedra*. Madrid.

FIG. 52

A: según Bégouën y Clottes, en Bégouën, R. *et al.* (1977): «Le retour du petit bison au Tuc-d'Audoubert». *BSPF*, t. LXXIV. París.

B/1: en Lorblanchet, M. (1995).

B/2: Delporte, H. (1979).

B/3: según Laurent, en Delporte, H. (1979).

B/4-5: en Corchón, M. S. (1998): «Nuevas representaciones de antropomorfos en el Magdaleniense medio Cantábrico». *Zephyrus*, n.º 51, pp. 35-60. Salamanca.

FIG. 53

1-15: en Barandiarán, I. (1984); Utrilla, P. y Mazo, C. (1996).

FIG. 54

1-7: Utrilla, P. y Mazo, C. (1993, 1996).

8-9: Fullola, J. M. y Viñas, R. (1988); Fullola, J. M. *et al.* (1997).

FIG. 55

1-2: Mussi, M. y Zampetti, D. (1997).

3-4: Boglio, A. (1992).

FIG. 56

1-5: Villaverde, V. (1994).

6: en Fortea, J. (1978): «Arte paleolítico del Mediterráneo español». *Trabajos de Prehistoria*, vol. 35, pp. 99-149. Madrid.

FIG. 57-61:

Villaverde, V. (1994).

FIG. 62

1-5: Villaverde, V. (1994).

6-7: Pericot, L. (1942): *La Cueva del Parpalló*. Madrid.

FIGS. 63-66

Villaverde, V. (1994).

FIG. 67

1: Olária, C. (1999).

2-4 y 6: Cacho, C. y Ripoll, S. (1987).

5: D'Errico, F. y Cacho, C. (1994).

7: Villaverde, V. (1985).

FIG. 68

1: Aura, J. E. (1995).

2: Sanchidrián, J. L. (1986).

3: según Cortés —inédito— con autorización de Asquerino.

4: Asquerino, M. D. (1991): «Arte paleolítico en la provincia de Córdoba». *XX Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 113-117. Zaragoza.

5: Cacho, C. y Ripoll, S. (1987).

6-7: Balbín, R. *et al.* (1995).

8: Adan, G. *et al.* (1989).

FIG. 69

Mithen, S. (1998).

FIG. 70

1: Sauvet, G. (1990).

2: según Sacchi, en Sauvet, G. (1990).

- 3: según Leroi-Gourhan, en Lorblanchet, M. (1995).
 4: según Simonnet, en VV. AA. (1984): *L'Art des Cavernes*. París.

FIG. 71

- 1-2: Marshack, A. (1990).
 3: Gladkih, M.: Kornietz, N. L. y Soffer, O. (1985): «Viviendas de huesos de mamut en la llanura rusa». *Investigación y Ciencia*, n.º 100, pp. 84-90. Madrid.

FIG. 72

- A/1-5: Barandiarán, I. (1993).
 B/1-3: en Durhard, J. P. (1996).

FIG. 73

- 1-6: según Tosello y Duhard en Duhard, J. P. (1996).
 7: según Saint-Périer en Barandiarán, I. (1984).

FIG. 74

- 1: Nougier, L. R. y Robert, R. (1976).
 2-3: según Tosello en Duhard, J. P. (1996).

III. Arte rupestre de los grupos depredadores**FIG. 75**

- 1 y 3: Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1912): *Les cavernes de la région cantabrique*. Mónaco.
 2: González Echegaray, J. (1974): *Pinturas y grabados de la cueva de Las Chimeneas (Puente Viesgo, Santander)*. Barcelona.
 4 y 5: Giedion, S. (1981): *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid.
 6: Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1912): *Les cavernes de la région cantabrique*. Mónaco.
 7: Ripoll, E. (1972): *La cueva de Las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*. Barcelona.
 8: según Altuna y Apellániz en VV. AA. (1993).

FIG. 76

- 1 y 7: Giedion, S. (1981): *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid.
 2: Altuna, J. y Apellániz, J. (1986): *Las figuras rupestres paleolíticas de la Cueva de Altxerri (Guipúzcoa)*. San Sebastián.
 3: Ripoll y Mauricio (1999).
 4 y 5: según Breuil en Ripoll, E. (1972): *La cueva de Las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*. Barcelona.
 6: Berenguer, M. (1979): *El arte parietal prehistórico de la cueva de Llonín*. Oviedo.

FIG. 77

- 1 y 4: en Ripoll, E. (1972): *La cueva de Las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*. Barcelona.
 2: Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1912): *Les cavernes de la région cantabrique*. Mónaco.
 3: según Breuil en Lorblanchet (1995).
 5: Llanos, A. y García, F. J. (1979): «Levantamiento fotogramétrico del techo de la Sala de las Pinturas de la Cueva de Altamira». *Altamira Symposium*, pp. 591-611. Madrid.
 6: Giedion, S. (1981): *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid.

FIG. 78

- 78: según Lorblanchet (1995) y VV. AA. (1993).

FIG. 79

Clottes y Simonnet (1990).

FIG. 80

1: en Ripoll, E. (1972): *La cueva de Las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*. Barcelona.

2-3 y 9: según Bégouën y Breuil, en VV. AA. (1993).

4: según Gaussen, en VV.AA. (1993).

5: según Cartailhac y Breuil, en VV. AA. (1993).

6: VV.AA. (1993).

7: según Alcalde del Río, Breuil y Sierra, en VV. AA. (1993).

8: según Cabré en Jordá (1983).

10: según Graziosi, en Ucko, P. J. y Rosenfeld, A. (1972): «Anthropomorphic representations in paleolithic art». *Santander Symposium*, pp. 149-211. Madrid.

FIG. 81:

1: según Delluc, en Lorblanchet (1995).

2: según Breuil y Jeannel, en VV.AA. (1993).

3 y 4: según Barrière, en Lorblanchet (1995).

5: según Cabré, en Jordá (1983).

6: en Leroi-Gourhan (1983).

7: según Plénier, en VV. AA. (1993).

8: según Casteret, en Ripoll, E. (1972): *La cueva de Las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*. Barcelona.

9: Ripoll, E. (1972): *La cueva de Las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*. Barcelona.

FIG. 82

1: según Breuil en Delporte (1979).

2: según Cabré en Jordá (1983).

3: en Ucko, P. J. y Rosenfeld, A. (1972): «Anthropomorphic representations in paleolithic art». *Santander Symposium*, pp. 149-211. Madrid.

4: en Leroi-Gourhan (1962).

5: según Graziosi en Ucko, P. J. y Rosenfeld, A. (1972): «Anthropomorphic representations in paleolithic art». *Santander Symposium*, pp. 149-211. Madrid.

6-8: Lorbranchet (1995).

FIG. 83

1-2: en VV. AA. (1993).

3: según García Guinea, en VV. AA. (1993).

4: Beltrán, A. (1972): «Las vulvas y otros signos rojos de la Cueva de Tito Bustillo (Ardines, Ribadesella, Asturias)». *Santander Symposium*, pp. 117-136. Madrid.

5: Giedion, S. (1981): *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid.

6: según Alteirac y Vialou en VV. AA. (1993).

7: Leroi-Gourhan (1962).

FIG. 84

1: según Gaussen, en Delporte (1979).

2: Leroi-Gourhan (1962).

3-4: Giedion, S. (1981): *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid.

FIG. 85

1-2: Leroi-Gourhan (1962).

3: según Barrière y Lorblanchet, en VV. AA. (1993).

FIG. 86

1: Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1912): *Les cavernes de la région cantabrique*. Mónaco.

- 2: según Breuil en VV. AA. (1993).
- 3: Vialou (1986).
- 4: según Capitan, Breuil y Peyrony en VV. AA. (1993).
- 5: según Lemozi en VV. AA. (1993).

FIG. 87

- 1: según Capitan, Breuil y Peyrony en VV. AA. (1993).
- 2: según Capitan, Breuil y Peyrony en VV. AA. (1993).
- 3: según Breuil, en VV. AA. (1993).

FIG. 88

- 1: según Glory en VV. AA. (1993).
- 2: Barandiarán (1972).
- 3: según Barrière en VV. AA. (1993).
- 4: según Breuil, en Ripoll, E. (1972): *La cueva de Las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*. Barcelona.

FIG. 89

- 1: según Sacchi, en VV. AA. (1993).
- 2: según Almagro, en VV. AA. (1993).
- 3: según Barrière, en VV. AA. (1993).
- 4: según Cabré, en VV. AA. (1993).

FIG. 90

- 1: según Glory en VV. AA. (1993).
- 2: Giedion, S. (1981): *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid.
- 3: Breuil (1952).
- 4: Lorblanchet (1987).

FIG. 91

- 1: Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1912): *Les cavernes de la région cantabrique*. Mónaco.
- 2: según Barrière, en VV. AA. (1993).
- 3: Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1912): *Les cavernes de la région cantabrique*. Mónaco.
- 4: Capitan, Breuil y Peyrony (1924): *Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne)*. Mónaco.

FIG. 92

- 1 y 4: según Barrière en VV. AA. (1993).
- 2: según Bégouën y Breuil en VV. AA. (1993).
- 3: según Capitan, Breuil y Peyrony en VV. AA. (1993).

FIG. 93

- 1: Ripoll, E. (1972): *La cueva de Las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*. Barcelona.
- 2, 4 y 5: Breuil (1952).
- 3: según Gaussen, en VV. AA. (1993).
- 6: Altuna y Apellániz (1976).

FIG. 94

- 1: Según Roussot, en VV. AA. (1993).
- 2: Breuil (1952).
- 3: Altuna, J. y Apellániz, J. (1986): *Las figuras rupestres paleolíticas de la Cueva de Altxerri (Guipúzcoa)*. San Sebastián.
- 4: Breuil, Obermaier y Verner (1915): *La Pileta à Benaoján (Málaga) (Espagne)*. Mónaco.
- 5: según Altuna en Barandiarán (1972).

- 6: Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1912): *Les cavernes de la région cantabrique*. Mónaco.
 7: Sanchidrián (1994).
 8 y 9: Clottes y Courtin (1994).

FIG. 95

- 1: Breuil (1952).
 2: Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1912): *Les cavernes de la région cantabrique*. Mónaco.
 3: según Glory, en VV. AA. (1993).
 4: según Barrière, en VV. AA. (1993).
 5: según Bégouën y Breuil, en VV. AA. (1993).

FIG. 96

- 1-3: según Bégouën y Breuil, en VV. AA. (1993).
 4: según Lorblanchet, en VV. AA. (1993).
 5-8: en Ripoll, E. (1972): *La cueva de Las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*. Barcelona.

FIG. 97:

- 1-2: Leroi-Gourhan (1983).
 3-4: según Lorblanchet en VV. AA. (1993).

FIG. 98:

- 1-2: Sanchidrián (1994).
 3-9: en Barandiarán (1972).

FIG. 99

Leroi-Gourhan (1983).

FIG. 100

- 1: Casado (1997).
 2: Sauvet y Włodarczyk (1997).

FIG. 101

- 1: Vialou (1986)
 2: Sanchidrián (1994)
 3: Delluc, B. y G. (1985): «De l'empreinte au signe». *Historie et Archéologie*, 90, pp. 56-62. París.

FIG. 102

- 1: Capdeville (1986) y Leroi-Gourhan (1983).
 2 y 4: Leroi-Gourhan (1983).
 3: según Breuil, en Casado (1977) y Leroi-Gourhan (1983).
 5: Breuil, Obermaier y Verner (1915): *La Pileta à Benaoján (Málaga) (Espagne)*. Mónaco.

FIG. 103

Según Aujoulat en VV. AA. (1993), resto Barrière *et al.* (1986).

FIG. 104

- 1-3: Aujoulat (1985)

FIG. 105

- 1-4: en Cremades (1993).
 5 y 7: según Capitan, Breuil y Peyrony en VV. AA. (1993).
 6: sobre Baptista y Varela en Zilhao (1997).
 8: Freeman, L. G. (1978): «Mamut, jabalí y bisonte en Altamira: reinterpretaciones sugeridas por la Historia natural». *Curso de Arte Rupestre Paleolítico*, pp. 157-179. Santander.
 9: según Lorblanchet en Cremades (1993).

FIG. 106

1-2: Leroi-Gourhan (1983), ligeramente modificado.

3: Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1912): *Les cavernes de la région cantabrique*. Mónaco.

FIG. 107

Leroi-Gourhan (1964, 1965).

FIG. 108

1-2: Leroi-Gourhan (1965, 1972).

FIG. 109

Según Lorblanchet en VV. AA. (1993) —algo modificado—.

FIG. 110

1-2: según Barrière en Delporte (1995).

FIG. 111

Sanchidrián (1994).

FIG. 112:

Sanchidrián (1992-1994) —elaboración propia—.

FIG. 113

1: según Simonnet en Clottes y Simonnet (1972): «Le réseau René Clastres de la caverne de Niaux (Ariège)». *BSPF*, t. LXIX, pp. 293-323. París.

2: según Pales en Lorblanchet (1995).

FIG. 114

1-2 y 5: Clottes, Servelle y Wahl en Bégouën y Clottes (1981).

3: Clottes y Simonnet (1990).

4: Bégouën *et al.* (1996).

FIG. 115

Elaboración propia a partir de Leroi-Gourhan (1965).

FIG. 116

1: Shchelinsky (1989).

2: en Lorblanchet (1995).

3: según Vicino en Lorblanchet (1999).

4: según Graziosi en Lorblanchet (1995).

FIG. 117

Croquis en Züchner (2000).

FIG. 118

1-2: Combier, J.; Druot, E.; Huchard, P. (1960): «Les grottes solutréennes à gravures pariétales du Canyon inférieur de l'Ardèche». *Mémoire de la Société Préhistorique Française*, 5. París.

3: según Chabredier en VV. AA. (1984): *L'Art des Cavernes*. París.

FIG. 119:

1-5: Delluc (1991).

6: según Clottes y Lautier en VV. AA. (1984): *L'Art des Cavernes*. París.

7: portada del Colloque International d'Art pariétal paléolithique.

FIG. 120

En VV. AA. (1984): *L'Art des Cavernes*. París.

FIG. 121

En VV. AA. (1984): *L'Art des Cavernes*. París.

FIG. 122

1-4: según Lorblanchet en VV. AA. (1984): *L'Art des Cavernes*. París.

FIG. 123

1: Lorblanchet (1995)

2: en VV. AA. (1984): *L'Art des Cavernes*. París.

FIG. 124

1-2: según Breuil en VV. AA. (1984): *L'Art des Cavernes*. París.

3: según Capitan, Breuil y Peyrony en VV. AA. (1993).

4: según Breuil en Delporte (1990).

5: según Breuil en VV. AA. (1993).

FIG. 125

1-3: según Barrière en VV. AA. (1984): *L'Art des Cavernes*. París.

FIG. 126

1-2: según Bégouën y Breuil en VV. AA. (1993).

3: según Breuil en VV. AA. (1984): *L'Art des Cavernes*. París.

FIG. 127

1: según Breuil en VV. AA. (1984): *L'Art des Cavernes*. París.

2: según Plenier en VV. AA. (1984): *L'Art des Cavernes*. París.

FIG. 128

1-3: según Laplace en VV. AA. (1984): *L'Art des Cavernes*. París.

4-5: según Badellou en Utrilla y Mazo (1996).

FIG. 129

1: Croquizado sobre reproducción de Fortea, J. (1990): «Cuevas de La Lluera. Informe sobre los trabajos referentes a sus artes parietales». *Excavaciones arqueológicas en Asturias*, 1983-1986, n.º 1, pp. 19-28. Oviedo.

2: en Lorblanchet (1995).

FIG. 130

1-2: Moure, González y González (1991).

3: Breuil (1952).

FIG. 131

Hernández-Pacheco, E. (1919). *La caverna de la Peña de Candamo*. Madrid.

FIG. 132

1: Berenguer, M. (1979): *El arte parietal prehistórico de la Cueva de Llonín*. Oviedo.

2: Breuil (1952).

FIG. 133

Balbín y Moure (1982).

FIG. 134

1 y 4: Breuil (1952).

2: Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1912): *Les cavernes de la région cantabrique*. Mónaco.

3: Balbín, R.; Alcolea, J. y González, M. (1999): «Une vision nouvelle de la grotte de El Pindal, Pimiango, Ribadedeva, Asturias». *L'Anthropologie*, t. 103, pp. 51-92. París.

FIG. 135

1-2: Altuna, J. y Apellániz, J. (1986): *Las figuras rupestres paleolíticas de la Cueva de Altxerri (Guipúzcoa)*. San Sebastián.

3: según Aranzadi, Barandiarán y Eguren en Ripoll, E. (1972): *La cueva de Las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*. Barcelona.

4: en Barandiarán (1972).

5: según Barandiarán y Altuna en Ripoll, E. (1972): *La cueva de Las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*. Barcelona.

FIG. 136

Elaboración propia a partir de las imágenes arriba reseñadas.

FIG. 137

1-3: Balbín y Alcolea (1994).

4: según Baptista y Varela en Zilhao, J. (1995): «The stylistically paleolithic petroglyphs of the Côa Valley (Portugal) are of paleolithic age. A refutation of their "direct dating" to recent times». *Dossier Côa*, pp. 119-165. Oporto.

5: Lorblanchet (1995).

FIG. 138

1-2: Ripoll y Mauricio (dirs.) (1999).

3-4: Corchón *et al.* (1996).

FIG. 139

1-2: Breuil (1952)

3-4: Alcolea *et al.* (1997).

FIG. 140

1-6: Corchón (coord.) (1997).

7: según Farinha dos Santos

FIG. 141

1: Almagro, M. (1971): «La cueva del Niño (Albacete) y la cueva de La Griega (Segovia)». *Trabajos de Prehistoria*, 28, pp. 9-47. Madrid.

2: Fullola y Viñas (1988).

3: Grimal y Alonso (1989).

FIG. 142

Hernández *et al.* (1988).

FIG. 143

1-2: Salmerón y Lomba (1994).

3: Ripoll, S. (1994): «L'Art rupestre paléolithique de la cueva de Ambrosio (Almería, Espagne)». *I.N.O.R.A.*, 7.

4: Martínez, J. (1987): «Un grabado paleolítico al aire libre en Piedras Blancas (Escullar, Almería)». *Ars Praehistorica*, t. V-VI, pp. 49-58. Sabadell.

5-6: Sanchidrián, J. L. (1982). «La Cueva del Morrón (Jimena, Jaén)». *Zephyrus*, XXXIV-XXXV, pp. 3-11. Salamanca.

7: sobre reproducción de Cantalejo, P. (1983): «La cueva de Malalmuerzo (Moclín, Granada): nueva estación con arte rupestre paleolítico en el área mediterránea». *Antropología y Paleoecología Humana*, 3, pp. 59-83. Granada.

FIG. 144:

1-3: Sanchidrián (1994).

4: Fortea, J. y Giménez, M. (1973): «La cueva del Toro. Nueva estación malagueña con arte paleolítico». *Zephyrus*, XXIII-XXIV, pp. 5-17. Salamanca.

5-6: Sanchidrián —inédito—.

FIG. 145

1-2: Sanchidrián —inédito—.

3: Bergmann, L. (1996): «Los grabados paleolíticos de la cueva del Moro (Tarifa, Cádiz): El arte rupestre del paleolítico más meridional de Europa». *Almoraima*, 16. Algeciras.

4: Santiago, J. M. (1989): «Avance al estudio del arte parietal paleolítico de la Cueva de Las Motillas (Cádiz)». *Páginas*, 1, pp. 9-27. Jerez.

5: elaboración propia sobre fotografía.

FIG. 146

1-2: elaboración propia sobre reproducción de Breuil, Obermaier y Verner (1915): *La Pileta à Benaoján (Málaga) (Espagne)*. Múnaco.

3: Salmerón y Lomba (1994).

FIG. 147

1-2: Leroi-Gourhan (1965).

3: elaboración propia.

FIG. 148

Leroi-Gourhan (1965).

FIG. 149:

1-2: Clottes y Lewis-Williams (1996).

IV. Arte de las sociedades productoras

FIG. 150

Couraud (1985).

FIG. 151

1-2 y 4-8: Lorblanchet, M. (1989): «De l'art naturaliste des chasseurs de rennes à l'art géométrique du Mésolithique dans le sud de la France». *Almansor*, n.º 7, pp. 95-124. Montemor-o-Novo.

3: Roussot (1990).

FIG. 152

1-4: Guy (1993 y 1997).

FIG. 153

1: según Vilaseca en Fullola *et al.* (1990).

2: Fullola *et al.* (1990).

3: Tresguerres (1994).

FIG. 154

1: Couraud (1985)

2-4: D'Errico (1994)

5: Barbaza, M. *et al.* (1998): «Une pendeloque gravée azilienne à Troubat-en-Barousse (Hautes-Pyrénées)». *Préhistoire Ariégeoise*, t. LIII, pp. 141-174. Sant-Girons.

FIG. 155

Couraud (1985).

FIG. 156

Según Barandiarán a partir de fotografías de Fletcher y Fortea en Barandiarán (1987).

FIGS. 157-160

VV. AA. (1994): *L'Art Macroesquemàtic. L'albor d'una nova cultura*. Cocentaina.

FIG. 161

Martí y Hernández Pérez (1988).

FIG. 162

Alonso y Grimal (1999).

FIG. 163

Alonso y Grimal (1999). Según Viñas (1989) en *Bolskan*, n.º 6. Huesca.

FIG. 164

1 y 3: Alonso y Grimal (1999).

2: Viñas, R. (1982): *La Valltorta. Arte rupestre del Levante Español*. Barcelona.

FIG. 165

1: Viñas, R. (1982): *La Valltorta. Arte rupestre del Levante Español*. Barcelona.

2: Alonso y Grimal (1999)

3: según Ripoll, Alonso y Grimal, Porcar, Almagro, Hernández Pérez.

FIG. 166

Alonso y Grimal (1999).

FIG. 167

1 y 3: Alonso y Grimal (1993).

2: según Asquerino, Grimal y Alonso, Viñas.

FIG. 168

1: Alonso y Grimal (1996).

2-4: Sarriá, E. (1989): «Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castellón)». *Lvcentvm*, VII-VIII. Alicante.

3: Hernández Pérez *et al.* (1988).

5: Viñas, R. (1982): *La Valltorta. Arte rupestre del Levante Español*. Barcelona.

FIG. 169

1: Alonso y Grimal (1996).

2, 4 y 5: Alonso y Grimal (1999).

3: según Porcar en Viñas, R. (1982): *La Valltorta. Arte rupestre del Levante Español*. Barcelona.

6: Sarriá (1989): «Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castellón)». *Lvcentvm*, VII-VIII. Alicante.

FIG. 170

1: Alonso y Grimal (1994): «Comentarios sobre el sector septentrional del Arte Levantino». *Bolskan*, 11, pp. 9-31. Huesca.

2: según Benítez Mellado u Obermaier en Beltrán (1989): *Ensayo sobre el origen y significado del arte prehistórico*. Zaragoza.

3: según Breuil.

4: Sarriá (1989): «Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castellón)». *Lvcentvm*, VII-VIII. Alicante.

5: Hernández Pérez *et al.* (1988).

FIG. 171

1, 3 y 5: Alonso y Grimal (1999).

2 y 4: según Breuil y García Guinea en Molinos (1988).

FIG. 172

- 1: Alonso y Grimal (1999).
 2-3: según Ortego en Molinos (1988).
 4-5: según Porcar en Molinos (1988).
 6: según Aura en Hernández Pérez *et al.* (1988).
 7: Hernández Pérez *et al.* (1988).
 8 y 10: Beltrán y Royo (1998).
 9: en Beltrán (1989): *Ensayo sobre el origen y significado del arte prehistórico*. Zaragoza.
 11-12: según Alonso en Alonso y Grimal (1994): «Comentarios sobre el sector septentrional del Arte Levantino». *Bolskan*, 11, pp. 9-31. Huesca.
 13: según Obermaier en Beltrán (1989): *Ensayo sobre el origen y significado del arte prehistórico*. Zaragoza.

FIG. 173

- 1-11: según Ortego, Jordá, Ripoll, Almagro, Grimal, Alonso, Beltrán en Alonso y Grimal (1994).
 12-13: según Ripoll y Aparicio en Beltrán (1989): *Ensayo sobre el origen y significado del arte prehistórico*. Zaragoza.

FIG. 174

- 1: según Beltrán en Jordá (1974).
 2-8: según Alonso y Grimal, Hernández Pérez, Sarriá en Alonso y Grimal (1993).
 9: según Ripoll en Beltrán (1989): *Ensayo sobre el origen y significado del arte prehistórico*. Zaragoza.
 10: Soria y López (1999).

FIG. 175

- 1-2: según Beldellou en Alonso y Grimal (1994): «Comentarios sobre el sector septentrional del Arte Levantino». *Bolskan*, 11, pp. 9-31. Huesca.
 3: Alonso y Grimal (1994): «Comentarios sobre el sector septentrional del Arte Levantino». *Bolskan*, 11, pp. 9-31. Huesca.
 4: VV. AA. *Inventario de Arte rupestre de Cataluña* (1990).
 5-6: Alonso y Grimal (1989).

FIG. 176

- 1: Viñas (1975): «El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat. Ulldecona-Tarragona». *Speleon*, Monografía I, pp. 115-151. Barcelona.
 2: según Cabré en Beltrán (1989): *Ensayo sobre el origen y significado del arte prehistórico*. Zaragoza.
 3: VV. AA. *Inventario de Arte rupestre de Cataluña* (1990).
 4-5: según Beltrán y Almagro en Beltrán (1986): *El arte rupestre en la provincia de Teruel*. Teruel.

FIG. 177

- 1-2: Beltrán (1986): *El arte rupestre en la provincia de Teruel*. Teruel.
 3: según González Prats en Beltrán (1982): *De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español*. Madrid.
 4: en Beltrán (1982): *De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español*. Madrid.
 5: según Bregante en Viñas, R. (1982): *La Valltorta. Arte rupestre del Levante Español*. Barcelona.

FIG. 178

- Según Obermaier y Viñas en Viñas, R. (1982): *La Valltorta. Arte rupestre del Levante Español*. Barcelona.

FIGS. 179-180

- Pinón (1982).

FIG. 181

1: según Hernández Pacheco en Beltrán (1982): *De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español*. Madrid.

2: según Hernández Pacheco en Jordá (1966): «Notas para una revisión de la cronología del Arte Rupestre-levantino». *Zephyrus*, XVI, pp. 47-76. Salamanca.

FIG. 182

Hernández Pérez *et al.* (1988).

FIG. 183

1-2: Hernández Pérez *et al.* (1988).

3: según Cabré en Beltrán (1982): *De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español*. Madrid.

FIG. 184

1-2: Alonso y Grimal (1996).

3-4: según Muñoz y Alonso y Grimal en Alonso y Grimal (1996): *Investiagaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: El Cerro Barbatón (Letur)*. Albacete.

FIGS. 185-186

Alonso y Grimal (1996).

FIG. 187

1-4: Soria y López (1999).

FIG. 188

A: Alonso y Grimal (1996).

B: Acosta (1968).

FIG. 189

Bécares (1983).

FIG. 190

1: Bécares (1990).

2-9: en Acosta (1968).

FIG. 191

1: Baldellou, V. (1985): «El Arte rupestre Post-paleolítico de la zona del río Vero (Huesca)». *Ars Praehistorica*, n.º III-IV, pp. 111-137. Sabadell.

2: Baldellou, V. (1994): «Algunos comentarios sobre el Neolítico en Aragón». *Bolskan*, n.º 11, pp. 33-51. Huesca.

3: Alonso y Mir (1986): *El conjunto rupestre de la Vall de la Coma (l'Albi, les Garrigues)*. Barcelona.

4: VV. AA. *Inventario de Arte rupestre de Cataluña* (1990).

5: en Acosta (1968).

FIG. 192

1-6: Hernández Pérez *et al.* (1988).

7: Picazo, J. V. (1992): «Avance sobre el conjunto con pinturas rupestres de La Coquinera (Obón, Teruel)». *Aragón/Litoral Mediterráneo*, pp. 455-465. Zaragoza.

8-10: Alonso y Grimal (1996).

FIG. 193

1-4: en Carrasco *et al.* (1985).

5-7: en Soria Lerma y López Payer (1989).

8-9: según Breuil y Martínez García en Soria Lerma y López Payer (1989).

FIG. 194

1 y 4-6: Breuil, H. (1933): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*. Lagny.
2-3: en Carrasco *et al.* (1985).

7: García Valero, M. A. (1996): «Las pinturas rupestres esquemáticas del Abrigo de Los Horcajos (El Vellón, Madrid)». *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, n.º 10, pp. 7-13. Madrid.

8: Priego, C. (1991): «Pinturas rupestres del abrigo de Los Aljibes en la Pedriza del Manzanares». *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, n.º 7, pp. 87-125. Madrid.

FIG. 195

1-2: Breuil, H. y Burkitt, M. (1929): *Rock Paintings of Southern Andalusia*. Oxford.

3-7: Breuil, H. (1933): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*. Lagny.

FIG. 196

1 y 6-7: Breuil, H. (1933-35): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*. Lagny.

2-5: según Bécades y Gutiérrez & Avelló en Gómez-Barrera, J. A. (1993): *Arte Rupestre Prehistórico en la Meseta Castellano-Leonesa*. Valladolid.

FIG. 197

1: Gómez Barrera, J. A. (1990): «Pintura Rupestre Esquemática en Soria, significado e interpretación». *Arte Prehistórico de la provincia de Soria*, pp. 59-78. Soria.

2: Gómez-Barrera, J. A. (1993): *Arte Rupestre Prehistórico en la Meseta Castellano-Leonesa*. Valladolid.

3: según Cabré en Breuil, H. (1935): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*. Lagny.

4-5: Mallo, M. y Pérez, M. (1971): «Pinturas Rupestres Esquemáticas en Fresnedo. Teverga (Asturias)». *Zephyrus*, n.º XXI-XXII, pp. 105-141. Salamanca.

FIG. 198

1-5: Martín, D. y Camalich, M. D. (1982): «La "Cerámica simbólica" y su problemática (Aproximación a través de los materiales de la Colección L. Siret)». *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, n.º 7, pp. 267-306. Granada.

6-7: Martí y Hernández Pérez (1988).

FIG. 199

Lucas (1990).

FIG. 200

Martínez García (1984-87).

FIG. 201

1-3: Bello y Carrera (1997).

4-6: según Leisner en Bueno y Balbín (1992).

7 y 12: Shee, E. (1981): *The megalithic art in western Europe*. Oxford.

8: según Carballo y Vázquez en Bueno y Balbín (1992).

9: según Blas en Bueno y Balbín (1992).

10: Bueno, P. (1995): «Megalitismo, estatuas y estelas en España». *Notizie Archeologiche Bergomensi*, n.º 3, pp. 77-129. Bérgamo.

11: según Alburquerque y Castro en Bueno y Balbín (1992).

FIG. 202

1: según Mendes en Bueno y Balbín (1992).

2-3: según Leisner en Bueno y Balbín (1992).

4: según López da Silva en Bueno y Balbín (1992).

5: Shee, E. (1981): *The megalithic art in western Europe*. Oxford.
6-7: en Gómez-Barrera, J. A. (1993): *Arte Rupestre Prehistórico en la Meseta Castellano-Leonesa*. Valladolid.

FIG. 203

1: Bueno, P. (1995): «Megalitismo, estatuas y estelas en España». *Notizie Archeologiche Bergomensi*, n.º 3, pp.77-129. Bérgamo.
2, 4 y 7: Bueno y Balbín (2000).
3: según Leisner en Bueno y Balbín (1992).
5-6: Bueno, P. (1995): «Megalitismo, estatuas y estelas en España». *Notizie Archeologiche Bergomensi*, n.º 3, pp.77-129. Bérgamo.
8: según Balbín y Bueno en Ramos, J. y Giles, F. (1996): *El dolmen de Alberite (Villamartín)*. Cádiz.
9: según Ferrer en Soria Lerma y López Payer (1989).

FIG. 204

Temas: Sanchidrián y Muñoz (1990).
1-2: Breuil, H.; Obermaier, H. y Verner, W. (1915): *La Pileta a Benaolán (Málaga)*. Mónaco.
3: según Bernier y Fortea en Carrasco *et al.* (1985).

FIG. 205

1: según Apellániz y Ruiz elaborado por Gómez-Barrea, en Gómez Barrera, J. A. (1992): *Grabados rupestres postpaleolíticos del Alto Duero*. Soria.
2: Gómez Barrera, J. A. (1992): *Grabados rupestres postpaleolíticos del Alto Duero*. Soria.

FIG. 206

1: Moure y García (1986).
2-3: según Apellániz en Gómez Barrera, J. A. (1992): *Grabados rupestres postpaleolíticos del Alto Duero*. Soria.

FIG. 207

1-2: en Gómez Barrera, J. A. (1992): *Grabados rupestres postpaleolíticos del Alto Duero*. Soria.
3: Llanos, A. (1961): «Algunas consideraciones sobre la cavidad de Solacueva y sus pinturas rupestres». *Munibe*, n.º 13, pp. 45-64. San Sebastián.

FIG. 208

Tipología, 3-5: García, A. y Peña, A. de la (1981): *Grabados rupestres de la provincia de Pontevedra*. La Coruña.
1: en Alonso, F. (1983): «Nuevas consideraciones sobre el significado del petroglifo de Laxe das Rodas (Muros, Galicia)». *Zephyrus*, n.º XXXVI, pp. 79-91. Salamanca.
2: Costa, F. J. (1984): *Petroglifos del litoral sur de la ría de Vigo*. Vigo.

FIG. 209

1-2: García, A. y Peña, A. de la (1981): *Grabados rupestres de la provincia de Pontevedra*. La Coruña.
3-5: Costa, F. J. (1984): *Petroglifos del litoral sur de la ría de Vigo*. Vigo.

FIG. 210

Bradley, Criado y Fábregas (1994).

FIG. 211

1 y 3-4: Baptista (1981).
2 y 5: en Varela, M. (1983): «Arte esquemático do Vale do Tajo». *Zephyrus*, n.º XXXVI, pp. 277-285. Salamanca.
6-7: Sevillano (1991).

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

NOCIONES, PRINCIPIOS Y CONCEPTOS FUNDAMENTALES

CAPÍTULO 1. Marco cronocultural sucinto de la prehistoria	11
1. Referencias cronológicas	11
2. Dinámica cultural del Pleistoceno Superior y principios del Holoceno	17
CAPÍTULO 2. Los avances en la investigación del arte prehistórico y sus protagonistas	22
1. Primeros datos	23
2. Siglo XIX: batalla por la autenticidad	24
3. Primera mitad del siglo XX: el «reinado» de Breuil	26
4. Segunda mitad del siglo XX: crisis de los paradigmas breuilianos ...	28
CAPÍTULO 3. Los orígenes del arte	33
CAPÍTULO 4. Sistemas de datación del arte rupestre	43
1. Dataciones indirectas	43
2. Dataciones directas	48
CAPÍTULO 5. Soportes rupestres y colorantes básicos	51
1. Soportes	51
2. Colorantes	56

SEGUNDA PARTE

ARTE DE LOS GRUPOS PREDADORES. ARTE MUEBLE

CAPÍTULO 6. Los soportes	61
1. Soportes orgánicos	61
2. Soportes inorgánicos	67

CAPÍTULO 7. Tipos de objetos	71
1. Tipos de piezas óseas	71
2. Tipos de piezas pétreas	88
CAPÍTULO 8. Técnicas artístico-decorativas	93
CAPÍTULO 9. Temas mobiliarios	105
1. Antropomorfos	105
2. Zoomorfos	112
3. Ideomorfos	115
CAPÍTULO 10. Las zonas fundamentales del arte mueble	117
1. Zona de Europa Oriental-Central	118
2. Zona franco-cantábrica	132
3. Zona al sur del Ebro	153
CAPÍTULO 11. Algo sobre interpretación	173
1. Las figurillas de bulto redondo del Paleolítico Superior Inicial	176
2. Autoría, escuelas y territorialidad	178
3. Adornos, colgantes y elementos perforados	180
4. Los útiles y los signos	182
5. La música	184
6. Notaciones y calendarios	185
7. Plaquetas y cantos	187
8. El carácter narrativo-iniciático: mitos, cuentos y leyendas	189

TERCERA PARTE

ARTE RUPESTRE DE LOS GRUPOS DEPRADADORES

Introducción	197
CAPÍTULO 12. Soportes rupestres	199
CAPÍTULO 13. Técnicas artísticas	203
CAPÍTULO 14. Temas parietales	219
1. Antropomorfos	219
2. Zoomorfos	231
3. Ideomorfos	246
CAPÍTULO 15. Arte y espacio	255
1. Articulación de las figuras	255
2. El concepto de santuario según Leroi-Gourhan	264
3. Ejemplos de composiciones	271
4. Contexto arqueológico interno, visitas y rituales	277

CAPÍTULO 16. Cronología del arte parietal	285
1. Cuadros crono-estilísticos	285
2. Dataciones directas e indirectas	289
CAPÍTULO 17. Las grandes zonas de distribución parietal	293
1. Europa Centro-oriental	294
2. Cuenca del Ródano-Mediterráneo	296
3. Aquitania y periferia	299
4. Pirineos	308
5. Cornisa Cantábrica	313
6. Interior peninsular	323
7. Litoral mediterráneo	329
CAPÍTULO 18. Algo sobre interpretación	337
1. Arte por el Arte	337
2. Totemismo	338
3. Magia simpática de caza y fecundidad	338
4. Estructuralismo y dicotomía sexual	341
5. Neuropsicología y chamanismo	348

CUARTA PARTE

ARTE DE LAS SOCIEDADES PRODUCTORAS

CAPÍTULO 19. Arte de la transición: Epipaleolítico	353
1. Arte Aziliense (c. 11-9 ka)	353
2. Arte Lineal-Geométrico (c. 9-7 ka)	364
CAPÍTULO 20. Arte de los primeros productores: Neolítico	367
1. Contexto histórico	367
2. Arte Macroesquemático	369
3. Arte Levantino	380
CAPÍTULO 21. Arte de los inicios de la metalurgia: Calcolítico-Bronce	439
1. Sobre el término Arte Esquemático	439
2. Pintura Esquemática Típica	442
3. Arte Megalítico	484
4. Más expresiones esquemáticas	495
Bibliografía	515
Créditos de las figuras	527

La literatura científica actualizada sobre las primeras manifestaciones artísticas de la Humanidad, o Arte Prehistórico, se halla dispersa en un sinfín de tratados y publicaciones específicas.

Este *Manual de arte prehistórico* viene a llenar un vacío existente en la bibliografía, puesto que recoge toda esa documentación producida durante más de un siglo de investigación. Nos ofrece la información más clásica pero sin dejar de lado las aportaciones más novedosas y recientes que se están llevando a cabo en estos tiempos, sacando a la luz los últimos resultados que la renovación metodológica está propiciando y planteando las bases de indagación futura en un universo que está aún por descubrir.

Es un texto que nos introduce en todos los sistemas de comunicación gráfica y expresiones artísticas creadas por las distintas sociedades humanas anteriores a la necesidad del desarrollo de la escritura, o sea una gran parte de la Historia. En estas páginas podremos hacer un recorrido secuenciado desde los primeros indicios de figuración y la explosión artística de las comunidades de cazadores-recolectores del Paleolítico Superior de Europa hasta el arte de las sociedades más estructuradas de la Península Ibérica.

Sus contenidos están expuestos de manera que el acceso sea rápido y fácil, aderezado con abundantes ilustraciones, lo cual favorece al lector universitario y a quienes quieran aventurarse en un área de conocimiento que, por lo general, resulta tan desconocida como apasionante.

JOSÉ LUIS SANCHIDRIÁN TORTI es profesor titular de Prehistoria en la Universidad de Córdoba. Desde la Arqueología Subterránea mantiene dos líneas prioritarias de investigación, una sobre las sociedades del Pleistoceno Superior y otra dedicada al Arte Prehistórico; es autor de numerosos artículos científicos y varios libros, entre los que destacan Paleolítico en Andalucía y Arte Rupestre de la Cueva de Nerja.

Ariel Prehistoria