

LAS CUEVAS DECORADAS PALEOLÍTICAS DE BENTA LAPERRA, AREATZA Y SANTIMAMIÑE (BIZKAIA). REPERTORIO ICONOGRÁFICO, PROYECCIÓN ESPACIAL, ANÁLISIS FORMAL, ESTILÍSTICO Y PROCESO DECORATIVO

Xabier Gorrotxategi Anieto

PARTE 1ª

LOS PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

INTRODUCCIÓN

Una cueva decorada paleolítica consta de una serie de elementos, testimonios plásticos o decorativos plasmados o depositados espacialmente en un entorno, de habitación o frecuentación, una caverna en diferentes tramos, diferenciados según el uso humano de los mismos. Estos testimonios forman un repertorio iconográfico, y como tales elementos materiales obra del hombre son paralelizables a un yacimiento, cuya interpretación es factible mediante una investigación arqueológica (1). Pero, frente al yacimiento estratigráfico, el documento humano no se destruye en su contexto parietal al hilo de la investigación y además aparece generalmente en su lugar original y no en lugar secundario (Clottes, J. 1993b). Por ello, y a pesar de ser muy vulnerable a la degradación, en él son susceptibles de ser aplicados continuamente en el tiempo nuevos métodos de trabajo.

Esta investigación nació con el objetivo de aplicar una serie de variables de estudio en tres cuevas paleolíticas decoradas del occidente de Euskal Herria, las de Benta Laperra (Venta Laperra), Areatza (Arenaza) y Santimamiñe, es decir, con el objetivo de llevar a cabo la crítica interna de una serie de documentos iconográficos parietales. Esas variables internas de estudio constituyen una investigación arqueológica basada en la determinación y caracterización de cada repertorio iconográfico en el espacio individualizado de cada cueva objeto de estudio.

Este planteamiento era fruto de una necesidad de la investigación, ya que en las cuevas citadas los estu-

dios científicos se habían realizado hacía tiempo y el nivel de análisis sobre las representaciones parietales había variado notoriamente desde entonces. Además, el grado de comprensión de cada cueva no se había enriquecido sustancialmente con el paso del tiempo, aunque hubiese aportaciones complementarias más o menos relevantes, dado que los repertorios iconográficos se conocían por versiones también de época y no podían ser utilizados para aplicar otro tipo de planteamientos. En efecto, la confrontación previa de las versiones conocidas con los originales y la aplicación de una serie de criterios de análisis para culminar ese trabajo llevó a la constatación de su ineficacia para el fin propuesto y a la necesidad de levantar unas versiones más ajustadas a los originales, que hicieran viable la investigación.

En ella, además de establecerse un modelo de estudio para una cueva decorada paleolítica, este se aplicó a las tres cuevas citadas porque su pluralidad de respuestas estilísticas y técnicas, y su ubicación geográfica diferenciada, aun dentro de un marco natural común, hacían posible la proyección en ellas de la secuencia estilística y temporal reconocida en el arte paleolítico. Por otra parte, los repertorios iconográficos diferenciados mostraron, en cuanto se comenzaron a aplicar diferentes aspectos, que se podía considerar de manera expresa el momento de disolución del arte paleolítico, cuestión que nos parecía igualmente trascendente.

En conjunto, la investigación se proponía constatar la proyección espacial de los caracteres del repertorio y proponer la articulación cronológica de los mismos, mediante una crítica interna del documento parietal y la determinación de los tiempos relativos de elaboración de las representaciones. Precisamente la

(1) Se han realizado también interpretaciones desde otros puntos de vista, posibilitándose el uso de las manifestaciones paleolíticas con diversas finalidades políticas, religiosas, económicas, turísticas, ideológicas o sectarias (Freeman, L. G. 1994).

localización topográfica del arte parietal paleolítico es su carácter analizable más seguro, siendo además la distribución de la ornamentación la primera expresión de su estructuración (Bouvier, J.-M. 1993). Sin embargo, no se han aplicado todas las variables de estudio porque estas entran dentro del campo de los estudios multidisciplinarios realizados por equipos de trabajo. Así, la investigación se centra en el análisis espacial, formal y estilístico de las figuraciones de animales y trata de plantear un modelo interpretativo para cada repertorio sobre el que poder aplicar con posterioridad diferentes programas, de análisis de pigmentos, o de datación absoluta, entre otros, que se han diseñado y propuesto y esperamos también que se puedan culminar a corto plazo.

Establecer una hipótesis previa de articulación espacio-temporal de cada conjunto parietal es una condición necesaria que debe anteceder a otros estudios exhaustivos, o a la aplicación de cualquier analítica y no sólo para el caso de las dataciones absolutas (Clottes, J. 1994a). Sin embargo, no se hace explícito este planteamiento en diversos estudios llevados a cabo en los últimos años aplicando nuevas analíticas de pigmentos o dataciones absolutas, salvo casos contados como Cougnac (Lorblanchet, M. 1994). Por ello, el contexto iconográfico es excesivamente genérico, enmarcándose los análisis en amplios conjuntos de figuras representativas de técnicas y modelos formales globales, como por ejemplo los llamados «polícromos» o las pinturas negras realistas. A nuestro juicio la articulación y caracterización interna de las representaciones de cada conjunto parietal siguiendo un método arqueológico es una condición metodológica para la validación de las dataciones absolutas, tal como lo es el método estratigráfico para las mismas en cuanto a las capas que conforman un yacimiento convencional, de tal manera que las dataciones absolutas pueden ser rechazadas, confirmadas o afinadas.

La investigación se ha realizado a lo largo del tiempo de una manera procesual, siendo los pasos sucesivos el calco de la cueva decorada de Santimamiñe, realizado con un ayuda del Ministerio de Educación durante el curso 1977-78, el estudio del repertorio gráfico de Santimamiñe, mediante una beca de la Caja de Ahorros Vizcaina durante el curso 1981-1982, la excavación del depósito «Zezenaren Plataforma» de Areatza (año 1981), con una subvención de la Diputación Foral de Bizkaia (2). Durante años sucesivos se

levantaron paralela y procesualmente los calcos y levantamientos fotográficos de las cuevas de Areatza y Benta Laperra. Por último, se realizaron sendos repertorios fotográficos de Areatza y Santimamiñe en 1997.

1. EL INTERÉS DEL REPERTORIO GRÁFICO DE BASE

En una visión general previa sobre los diferentes estudios, generales o particulares, que abarcan el arte paleolítico se observan una serie de circunstancias que determinan los tipos de investigación realizados. Estas circunstancias deben ser consideradas puesto que ayudan a la comprensión de las interpretaciones que se han realizado sobre este arte paleolítico y a la formulación de nuevas hipótesis de trabajo.

En el acercamiento a cada santuario concreto una primera cuestión a considerar es la **certificación de su autenticidad**. Esta viene avalada usualmente por el estudio interno y crítico del repertorio decorado y favorecida generalmente por las circunstancias del descubrimiento (por ejemplo para los casos en que la cueva estaba cerrada) o del contexto (existe un yacimiento de habitación en el vestíbulo) que juegan a favor de su autenticidad. Aunque en estas condiciones se encuentra la casi totalidad de cuevas decoradas, también se han presentado ciertos repertorios problemáticos, como el colectivo parietal de la cueva falsificada de Zubialde (Altuna, J.; Apellániz, J. M.; Barandiarán, I. 1992) o la falsificación de pinturas parietales y objetos mobiliarios de la cueva asturiana de Cueto de Lledías (Barandiarán, I. 1973a, 117-118). En realidad las falsificaciones no son ajenas al arte paleolítico, tanto en el ámbito parietal como en el mobiliario, y se han constatado en espacios geográficos variados: obras mobiliarias suizas (Bandi, H.-G. 1982), aragonesas (Beltrán, A. 1993, 27), cántabras (El Pendo, Barandiarán, I. 1994, 47), o diversas falsificaciones mobiliarias y parietales paleolíticas, entre otras, a escala peninsular (Montes, R. 1993). Además, algunas falsificaciones se intercalan en santuarios con figuras verdaderas, como las que se atestiguan en la cueva de Ker de Massat (Barrière, Cl. 1990, 95), en Bédeilhac (Sacchi, D. 1993, 313) o en la cueva cántabra de Los Emboscados (Balbín, R. De; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1986, 241, 243 y 261-262), sin contar otras pequeñas y localizadas manipulaciones o alteraciones de obras en cuevas abiertas al público. En este campo de los fraudes existen ejemplos relevantes, como la falsificación de cantos pintados azilienses, en cuyo repertorio histórico un 18% (105 de un total de 566) de los cantos objetos de estudio son falsos, lo que muestra la envergadura del problema (Couraud, Cl. 1977, 26-27). Tampoco faltan en este tema las controversias sobre santuarios verdaderos, tanto desde los comienzos de

(2) Ayuda para la realización del trabajo práctico «Calco de las figuras rupestres de la cueva de Santimamiñe», por el Instituto Nacional de Asistencia y Promoción del Estudiante, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978. Beca para la realización del trabajo de investigación «Estudio de las figuras rupestres de la cueva de Santimamiñe, Gernika, Vizcaya», por el Departamento Cultural de la Caja de Ahorros Vizcaina, 1981-82, v. Gorrotxategui, J. 1982. El resto de los trabajos se ha realizado sin ninguna ayuda económica.

la determinación del arte paleolítico, de lo que es un ejemplo clásico Altamira (Delporte, H. 1989b), como en momentos posteriores, por ejemplo modernamente, la cueva de Rouffignac (Beltrán, A. 1957).

Estas circunstancias controvertidas han producido un interés en establecer criterios de discriminación de figuras antiguas y recientes, como ocurre para el caso de Los Emboscados, para el de los cantos rodados azilienses citados o para figuras modernas intercaladas entre las antiguas en Mayrière-Supérieure (Dams, M.; Dams, L. 1979). Con la misma finalidad se explicitan los caracteres de diversos tipos de trazos negros de las paredes de la cueva decorada de La Martine (Domme) correspondientes a diferentes momentos y técnicas (Delluc, B.; Delluc, G. 1983, 23-28) (3). También en la cueva de Aldène (Vialou, D. 1979a, 27-28), se determinan una separación de trazos antiguos y modernos de las representaciones e igualmente la autenticidad de figuras de animales (op. cit., pp. 63-74), constatándose el uso de zarpazos y bultos naturales en las figuras, completadas con trazos modernos.

Esta problemática ha llevado a la articulación de una serie de **categorías de autenticación o autenticación** (Sacchi, D. 1993), que son también elementos de periodización o cronologización (v. ap. 5.3.19.2, «Criterios de periodización», p. 97): 1) criterios absolutos, como la datación radiométrica por acelerador de partículas; 2) criterios objetivos, como el recubrimiento de paneles decorados por niveles arqueológicos, el enterramiento de fragmentos parietales por niveles arqueológicos, la clausura de la cavidad (en Gazel por un tapón de arcilla y formaciones estalagmíticas, v. Sacchi, D. 1984, o en Erberua, Montespan y «Réseau Clastres» por corrientes de agua), las dataciones radiométricas indirectas (sobre carbones del suelo asociados a las figuras, como en la Tête-du-Lion, v. Combier, J. 1984, o sobre los hogares asociados en el conjunto cerrado de Fontanet, v. Vialou, D. 1986) y las analogías estilísticas y temáticas entre figuraciones parietales y mobiliarias (como en Altamira y El Castillo); 3) criterios relativos, como la plasmación de especies extintas (por lo menos hasta que la difusión de los hallazgos permite una cierta precisión en una posible falsificación actual), los revestimientos de calcita más o menos localizados (proceso atestiguable hasta nuestros días, por ejemplo en Teyjat causando la pérdida paulatina de representaciones desde su descubrimiento), la aparición de una pátina o película polvorienta uniforme formada por el lento paso del tiempo, la desagrega-

ción de las paredes (con el consiguiente borrado de las obras), la sobreimposición de grafitos históricos, los argumentos estéticos. En conjunto el esfuerzo de demostración de la antigüedad de los repertorios rupestres es todavía en nuestros días asistemático y solo tangencialmente se interrogan los investigadores sobre esta problemática (Barandiarán, I. 1995).

Proyectando esta cuestión en el ámbito que nos ocupa, hay que decir que en los santuarios contemplados en esta investigación, los de Benta Laperra, Areatza y Santimamiñe, existe unanimidad por parte de los investigadores sobre su adscripción a tiempos paleolíticos. Sin embargo, nosotros recalcaríamos que es el estudio interno de cada cueva parietal el que posibilita la autenticación de cada una de ellas, es decir, la virtualidad de una integración de los rasgos identificados en cada cueva con otros semejantes presentes en otras cuevas y pertenecientes a un mismo tiempo pasado. Tanto la aplicación de la investigación en los tres colectivos, tal como se presenta aquí, es decir las variables de análisis, como la proyección e identificación de los rasgos respectivos en otros conjuntos iconográficos, son una prueba del valor histórico de estas tres cuevas decoradas.

Las interpretaciones generales sobre el arte paleolítico requieren una serie de estudios monográficos previos, especialmente aquellos referidos a la composición de cada santuario, entendido éste como la totalidad de los temas en un determinado entorno topográfico (Laming-Emperaire, A. 1962). Es decir, en un primer nivel de investigación se coloca cada cueva como unidad singular de análisis, aunque cobra pleno sentido al proyectarse sobre otras unidades de análisis del entorno (Ucko, P. 1989, 308). Para ello hay que establecer el **repertorio sistemático de representaciones**, figuradas o abstractas, base objetiva que posibilita la aplicación de unas variables de estudio y la consiguiente realización del análisis crítico interno del santuario. Este repertorio de base del arte paleolítico es consecuencia de los planteamientos teóricos y de los recursos técnicos del momento en que fue realizado (4). Por ello repertorios antiguos pueden no resultar apropiados para los planteamientos de análisis de una investigación más moderna: cada etapa de investigación necesita una base objetiva adecuada a sus propios postulados teóricos. Esto quiere decir también que el repertorio previo no es catalogado y descrito de una manera neutra puesto que cada estudio es expresión de los planteamientos propios del investigador que se acerca al mismo. Si bien, los postulados proyectados a lo largo de la historia de la investigación del arte paleolítico no suelen modificar

(3) Trazo de aspecto pulverulento negro con fragmentos alargados (por uso de carbón de madera), trazo negro algodonoso, trazo de aspecto gris graso con estrías longitudinales (por uso de lápiz de grafito), trazo de aspecto pulverulento que recuerda a los frotamientos con carbón de madera, pero monomórfico y sin fragmentos alargados o angulosos (por lápiz de manganeso).

(4) Sobre las condiciones del inventario como repertorio de caracteres técnicos y estilísticos se reflexiona en Laming-Emperaire, A. 1962, 151-154.

tan sustancialmente ese acercamiento a la catalogación sistemática de las representaciones, por lo menos en cuanto a la identificación temática y al reconocimiento de conceptos básicos plasmados, de tipo técnico o estilístico. Sí ha cambiado la serie de elementos a analizar y la profundidad de los planteamientos, tanto en lo referente a las propias representaciones como al contexto de las mismas, es decir, a las relaciones entre el marco físico y las representaciones. Este enriquecimiento en el número de criterios a considerar y sobre todo en la escala de aplicación de los mismos es lo que justifica la recatalogación y el estudio de cada repertorio figurado (5).

En esta cuestión del repertorio de base constatamos un cambio relevante entre los estudios antiguos y los recientes, referido a la **zonificación y numeración de las representaciones**. Se observa, por ejemplo, tanto en la catalogación general de Santimamiñe (Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925) como en la reconstrucción de los diversos conjuntos o paneles que no hay interés por una lectura «ordenada» (aunque sea desde una perspectiva actual), de tal manera que la numeración no es correlativa con respecto a la localización de las representaciones. En este tipo de catalogación hay una dificultad objetiva de lectura de las imágenes, no dando importancia al espacio en el que se circunscriben las representaciones, ya que se interpreta la cueva paleolítica decorada como una suma de elementos individuales desconexionados. En estas circunstancias se encuentran múltiples casos, como por ejemplo Altamira (Breuil, H.; Obermaier, H. 1935, edic. de 1984), y la lectura se dificulta aún más si no existen planos pormenorizados de situación y de composición de las diferentes agrupaciones de representaciones. En el caso de las antiguas cartografías sobre La Pasiega se ha observado la incorrecta colocación de las representaciones, hasta el punto de distorsionarse la distribución de las mismas y por lo tanto la posible organización del repertorio en figuras de entrada, paso o fondo; a la vez que se produce una simplificación general de la misma (González Morales, M. R. 1989b).

La numeración siguiendo un criterio topográfico dado tampoco garantiza una visión estructural de la cueva sino sólo una aproximación más objetiva, aunque no está exenta de dificultades, e incluso la numeración aparentemente objetiva de las figuras puede ser también una pura arbitrariedad (Lothe, H. 1972). Un problema añadido es que las cavidades subterrá-

neas han sufrido modificaciones relevantes en su estructura y a veces resulta comprometida la reconstrucción del espacio original; en ocasiones se muestran tan dislocadas que las agrupaciones realizadas pueden tener un alto índice de subjetividad (Ucko, P. 1989, 287-296). De ahí que un estudio geológico sea una cuestión trascendente y previa a la constatación del repertorio iconográfico en el espacio. Y naturalmente en la misma línea la aplicación de técnicas de registro gráfico de la cavidad, como la topografía arqueológica subterránea, conjunto de documentos precisos y de gran dimensión que aspiran a ser la base de todo estudio ulterior de la cavidad, asociando tres disciplinas: la espeleología, encargada de la exploración de los elementos significativos; la topografía, a quien compete la localización precisa en el espacio; y la arqueología prehistórica, ocupada en el inventario de trazos y vestigios (Rouzaud, F.; Wahl, L.-B. 1989 y Rouzaud, F. 1993).

Como consecuencia de la inadecuada colocación en el marco físico y frente a las representaciones de acompañamiento, los conjuntos deben ser reconstruidos a posteriori mentalmente, como una yuxtaposición de figuras o signos individuales. Esta información locacional fragmentaria la encontramos todavía en memorias modernas como las de Altxerri y Ekain (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976 y 1978), Las Monedas (Ripoll, E. 1972a), Le Portel (Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966), donde no aparecen reconstrucciones de grupos sino una simple adición de representaciones individuales las más de las veces, por referirme a aquellas cuevas que tienen una relación más directa con esta investigación (6). De ahí se deriva una cierta distorsión intelectual de la información de base, que en realidad está formada por las representaciones asociadas en su entorno físico y en el contexto del resto de representaciones y no sólo por una mera yuxtaposición de elementos aislados.

Esta situación no sería un inconveniente si se hubiese producido una renovación de los repertorios empleando técnicas y planteamientos actuales. Sin embargo, hoy en día no existen monografías modernas sobre un buen número de santuarios paleolíticos, especialmente de los cantábricos e incluso de los más famosos (7) (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 8), como se pone de manifiesto al consultar un repertorio actual

(5) Sobre estas cuestiones se ha ocupado atinadamente Clottes, J. 1986/87 y 1989a, enjuiciando los inventarios existentes, reflexionando sobre su fiabilidad y poniendo de manifiesto las contradicciones de método de los investigadores así como la diversidad de atribuciones existentes para una misma obra y también para el encuadre cultural y cronológico de los diversos santuarios.

(6) Lo que no va en detrimento del valor de esas investigaciones.

(7) En Lorblanchet, M. 1993c se estudian las representaciones del techo de Altamira a lo largo de la historia de la investigación, como modelo de conjunto de representaciones notable (y el primero) reproducido fragmentariamente (para cada figura, el grabado se reproduce separado de la pintura, v. Breuil, H.; Obermaier, H. 1935, y ambos del soporte en el que se encuentran, este último utilizado notablemente por los magdalenienses) señalándose que el esquema de conjunto ha sido reproducido por generaciones de tal manera que «aujourd'hui encore aucun relevé correct de ce monument n'a été publié», op. cit., p. 72.

(González Echegaray, J.; González Sainz, C. 1994). Con ello no negamos el valor de los **repertorios antiguos**, algunos de indudable rigor, como los atestiguados para cuevas cantábricas (Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912), considerando que las versiones de las representaciones fueron levantadas a mano alzada o a partir de fotografía, y naturalmente otros más modernos, en general realizados sobre base fotográfica (8). En conjunto, estos repertorios antiguos poseen un bagaje de planteamientos de estudio y de interpretación propio de esas etapas de la investigación arqueológica y el repertorio gráfico de las representaciones es acorde con el contexto técnico del momento de su realización. Las versiones usualmente no reflejan con exactitud las inflexiones del contorno del animal, y menos cuando son dibujos a mano alzada, aunque tengan un gran mérito por las circunstancias en que fueron realizados. Estas versiones cumplían unos objetivos propios, la identificación temática y la determinación del estilo o aire general de la representación y no cuestiones más pormenorizadas, como el tipo de trazo o la estructuración segmentada de la figura, por ejemplo. La acción de documentar por calco se limitaba al reconocimiento de las formas y contornos sin importar la profundidad y la anchura del trazo grabado, primando la determinación de la imaginería o representación de imágenes sobre el análisis tecnológico del trazo o la investigación de las relaciones entre obra y soporte (Aujoulat, N. 1993a, 319).

En consecuencia, a partir de dibujos no exhaustivos no se puede profundizar en el análisis de las representaciones, dificultándose la determinación del proceso interno de realización de cada figura, la captación de posibles añadidos y repintes, o la concreción del estilo formal de la misma, preocupaciones más modernas a las que son ajenos los investigadores de tiempos pasados. Por otra parte las limitaciones técnicas de época llevan incluso a interpretar de manera diversa los temas representados, como en la cueva del Salitre (Miera, Cantabria), donde las fotografías infrarrojas denotan la existencia de varias figuras pintadas en negro, un caballo y un posible bóvido (Cabrera, V.; Bernaldo De Quirós, F. 1981, 142-144) donde anteriormente sólo se había constatado una cierva pintada en negro (Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912). Junto a ello existen otras limitaciones, internas a las versiones levantadas, apuntándose incluso la

mediocridad de ellas (Lothe, H. 1972). Por ello, como señala Clottes, J. 1986/87, 66: «Todos los antiguos inventarios... deben revisarse con ojo crítico, utilizándose unos criterios muy explícitos y mucho más estrictos, a fin de no sustituir con nuestra propia subjetividad la de nuestros predecesores».

La inexistencia de un repertorio con versiones rigurosas y también de una interpretación crítica moderna limitan seriamente la interpretación, no sólo de cada santuario, sino también a nivel más general (9). Aun cuando el investigador tenga un conocimiento directo de cada santuario, la referencia última del mismo es la memoria sistemática realizada previamente y por lo tanto las conclusiones o interpretaciones se realizan en buena medida en función de ella. Podríamos pensar que en el planteamiento interpretativo general se filtran las deficiencias previas que pueda haber, utilizándose sólo aquellos elementos de mayor grado de significatividad y prescindiéndose de los temas dudosos (Laming-Emperaire, A. 1962). Sin embargo, constatamos frecuentemente que eso no ocurre así y que la interpretación general que se realiza sobre un santuario es consecuencia directa del valor de esa memoria científica preexistente. Y en ocasiones determinados aspectos parciales, como temas discutibles o de difícil concreción, o también versiones no rigurosas, se toman como ilustrativos del conjunto. Con ello puede llegar a deformarse la visión general del santuario, de lo que es un buen ejemplo el supuesto uro grabado de Santimamiñe, en realidad un caballo pintado en negro; o los simples repertorios actuales donde figuras discutibles están incorporadas como de determinada especie dentro del resumen estadístico general (10). A pesar del esfuerzo de documentación todavía en investigaciones modernas se constatan las limitaciones de la base documental. Incluso en repertorios aparentemente completos, como el de Altxerri (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976) observamos que la reproducción rigurosa abarca sólo a una parte del colectivo representado, precisamente a las obras grabadas, en detrimento de las pintadas. De esta deficiencia se resiente el análisis de la obra gráfica pin-

(8) También hay monografías modernas exhaustivas (Barandiarán, I. 1974a, sobre Alkerdi), tanto en el aporte documental como en los planteamientos analíticos, constatándose en nuestros días un esfuerzo por realizar un corpus documental mucho más riguroso (v. Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1991, para los casos de Covalanas y La Haza), si bien inevitablemente irregular en cuanto a resultados.

(9) Inevitablemente las lecturas de las representaciones tienen un grado notable de subjetividad, como puede observarse en las variaciones, incluso del mismo autor y en un plazo de tiempo no muy largo sobre la misma obra. Así por ejemplo en el repertorio de lecturas revisadas sobre el arte mobiliario vasco de Apellániz, J. M. 1990b, 77-78, con obras mobiliarias de Ekain, Areatza, Ermitia, Lumentxa, Urtiaga, Bolinkoba, Santimamiñe y Torre, si las comparamos con lecturas anteriores del propio autor (v. bibliografía).

(10) Sobre las dificultades de las identificaciones temáticas se reflexiona en González Morales, M. R. 1989b, a cuenta de tres posibles atribuciones de renos de La Haza, Covalanas y La Pasiega, que, de ser aceptadas, transformarían de manera notable el repertorio reconocido anteriormente.

tada de la propia cueva de Altxerri, que representa un porcentaje nada desdeñable del 35,6% de las representaciones publicadas (op. cit., p. 144). Es cierto también que la mala conservación de las figuras es a menudo un serio impedimento para la realización de versiones, cuyo levantamiento es un reto técnico que deberá ser abordado en el futuro.

En cuanto a la **evolución de las técnicas de documentación** sobre las representaciones parietales se reconocen en nuestros días una serie de etapas (Aujoulat, N. 1987, 38-44 y 1993a) (11): 1) los precursores, que elaboran las primeras documentaciones gráficas, testimonios de arte, entre 1878 y 1900, etapa en la que los investigadores buscaban el reconocimiento de su antigüedad, con los casos de Chabot (L. Chinon, 1878), Altamira (M. Sanz de Sautuola, 1880), La Mouthe (E. Rivière, 1895), Pair-non-Pair (F. Daleau, 1897)...; 2) de catalogación, entre 1900 y 1952, etapa marcada por la ingente labor compiladora de H. Breuil, cuyo objetivo era registrar y determinar la mayor cantidad posible de manifestaciones parietales, con trabajos puntuales de calcos entre 1900 y 1902 (La Mouthe, Les Combarelles, Font-de-Gaume, Marsoulas) y otros más desarrollados en 1906 (Techo de Altamira, donde realiza esquemas a escala de proporciones y copias en pastel a mano alzada en directo, Font-de-Gaume, mediante calcos directos a tamaño original), 1913-15 (La Pileta y La Pasiega) y 1930-1938 (Trois-Frères (12) y Tuc-d'Audoubert, en este último caso con trabajos previos en 1912) y donde se incluye también A. Lemozi (Pech-Merle, 1923); 3) período de transición, con los investigadores el abate Glory, en 1952-62 sobre Lascaux, donde lleva a efecto calcos directos en material transparente, apoyados puntualmente en la pared y disociando pintura, grabado y elementos naturales (Vialou, D. 1990 y Felix, T. 1990) y en 1955 sobre Bara-Bahau, levantando calcos en paralelo sobre la pared y Pales, L. 1969 sobre las plaquetas de La Marche, donde utiliza fotografía, estampado y calcos; 4) las investigaciones actuales de carácter pluridisciplinar, con la integración de horizontes distintos, como etnología, karstología, climatología, fotogrametría,

estadística, informática, dándose el primer paso en la cueva de Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973).

Como consecuencia de la complejidad creciente de la investigación, de la mayor cantidad de preguntas formuladas sobre un conjunto parietal, se ha buscado una reproducción del original lo más fidedigna posible. Esto es posible mediante una serie de **técnicas** que es factible aplicar en nuestros días (Aujoulat, N. 1987, 1989 y 1993a; Rouzaud, F.; Wahl, L.-B. 1989; Moisan, J.-Y. 1989; Lorblanchet, M. 1989a) (13). Sin querer ser exhaustivos señalaríamos las siguientes: improntas con barniz metalográfico (Sacchi, D. 1993, 363-364); estereofotografía (Rouzaud, F. 1993, 355-357); levantamiento de moldes (Sauvet, G. 1993, 359-362) que proporciona una notable información sobre la tecnología del grabado, ya que muestra los estigmas dejados por los útiles en las materias duras; diferentes tipos de fotografía, cuyo interés está en que preservan la obra, al realizarse a distancia, y también que posibilitan la ampliación de la banda espectral percibida, (como la infrarroja, la ultravioleta, el proceso de foto-infografía o fotoinformático, el uso de luz tangencial, la estereofotografía, la fotogrametría, el método de perfiles luminosos y la automatización del tratamiento de datos procedente de esta información), (Aujoulat, N. 1993a, 347-353); versión sobre soporte transparente (Martin, Y. 1993, 343-346), como calco directo por contacto o indirecto, este último sobre superficies transparentes rígidas o a distancia o sobre fotografía recubierta de superficie transparente; técnicas de registro por proyección ortográfica sobre la superficie rocosa, poliédrica, cónica (o fotográfica), esférica, panorámica (Aujoulat, N. 1993a, 339-342). En general este tipo de técnicas se emplean desigualmente en la investigación sin que se apliquen en su totalidad a cada repertorio, buscándose aquellas que proporcionan una mayor información relativa para el coste de su levantamiento o cuando se aplican varias que tengan un cierto carácter complementario, puesto que algunas tienen la misma finalidad. La principal dificultad para llevar a cabo la aplicación de algunas de ellas está en ocasiones en la adecuación de los recursos financieros, por ejemplo para los levantamientos fotogramétricos (Aujoulat, N. 1993a).

Por lo tanto, **la investigación actual** tiene como finalidad el aprehender toda la información gráfica y topográfica de la manera más exhaustiva posible. Se

(11) Para Lorblanchet, N. 1993c, 331-336, existen tres fases: antigua (H. Breuil, A. Lemozi), determinada por un punto de vista estético; media (abbé Glory, L. Pales y metodológicamente M. Raphaël, A. Laming-Emperaire, A. Leroi-Gourhan), caracterizada por el levantamiento de versiones a distancia; y la actual.

(12) La ingente y excepcional calidad de la labor de H. Breuil en Trois-Frères se considera críticamente en Bégouën, R.; Clottes, J. 1987, detallándose técnicas fotográficas para la determinación de nuevos grabados en superficies cubiertas de barro que parcialmente fueron sometidas a un lavado cuidadoso. También se expone que es posible estudiar el contexto arqueológico de las representaciones porque el conjunto fue sometido después de su descubrimiento a escasas acciones arqueológicas y se restringieron severamente las visitas, encontrándose los restos en su lugar original.

(13) En diversas obras colectivas (V.V.A.A. 1984, 1989 y 1993) se exponen diferentes técnicas, como la estereofotogrametría (Egels, Y. 1989, 117-118), el estampado de improntas animales y humanas o de grabados parietales mediante elastómeros (García, M.-A. 1989, 131-138), la fotografía (Vertut, J. 1989, 143-144 o Aujoulat, N. 1989, 145-155) o la técnica concreta a base de improntas de arcilla, empleada en Gouy (Martin, Y. 1993, 365-368).

caracteriza por su **pluridisciplinariedad**, elaborándose documentos donde se plasman no sólo la topografía de las representaciones y la naturaleza y calidad de los trazos sino también las características del soporte en el que se encuentran mediante el análisis químico, microbiológico o geológico. Junto a ello esta investigación se presenta internamente como un **proceso**, calificándose el desciframiento de un grabado como el establecimiento de un diagnóstico, con diferentes fases (Pales, L. 1969, 29-45): 1) inspección del soporte compuesto de materia, contornos, accidentes naturales, que supone el conocimiento de la morfología y dinámica del soporte y de los motivos; 2) lectura directa de grabados con luz artificial, calco directo del original, fotografía de trabajo con multiplicidad de fuentes de luz, copia de su impronta o estampado en plastilina y fotografía de la misma, con el fin de analizar la técnica de los trazos y superposiciones, su continuidad y factura,...; 3) versión polícroma, calcos selectivos, análisis de detalles y reproducción de todos los trazos del contexto.

Sin embargo, también hay que señalar que el levantamiento de una versión exhaustiva no está exento de problemas, entre ellos la **subjetividad** del equipo responsable (Ucko, P. 1989, 305). De ahí que algunos autores se hayan decantado por la elaboración de una documentación fotográfica, donde la versión dibujada es un simple esquema para facilitar la lectura visual directa (Leroi-Gourhan, A. 1968a). Incluso deben señalarse los simples errores de lectura que afectan a la mayoría de las versiones levantadas, proyectándose en algunos casos sobre la totalidad de la obra: «ludus naturae», zarpazos de animales, puntos de oxidación, exudaciones de la pared (Sacchi, D. 1993, 313) (14). En nuestra investigación creemos observar algún ejemplo en Areatza, al tiempo que en Santimamiñe hay un campo abonado para esta cuestión que sólo podrá ser trabajado mediante la elaboración de una documentación fotográfica específica. En relación con lo anterior hay que señalar que se producen una cierta pluralidad de copias relativamente diferentes y no sólo como en el caso de Hornos de la Peña entre versiones antiguas y modernas (Ucko, P. 1987), (v. fig. 85, p. 198 y fig. 86, p. 199), sino también en versiones de nuestros días aplicando metodologías semejantes, especialmente para obras mobiliarias (Barandiarán, I. 1994, 49).

Los documentos levantados pueden ser clasificados de distintas maneras según el criterio empleado para su elaboración. **De acuerdo con la técnica empleada** se constata una pluralidad de **tipos de copias** (Aujoulat, N. 1993a, 324-327): 1) por proyec-

ción de la imagen sobre un soporte transparente; 2) estampado, de aplicación limitada; 3) fotográfica, cuyo valor ha cambiado, primero como documento acreditativo de la autenticidad de las obras parietales, luego como ilustración y finalmente como instrumento de análisis, ya que proporciona una visión rica del motivo y del entorno del mismo. En general, hay que decir que para plasmar una reproducción del original lo más fidedigna posible, un medio usual hasta nuestros días ha sido la realización del calco directo sobre el original, cuyas consecuencias negativas en ocasiones también se han señalado (Clottes, J. 1989d) (15). En cuanto a los tipos de proyecciones o formas de transferir la imagen a la pared, se pueden señalar las siguientes (Aujoulat, N. 1993, 339-342): 1) ortográfica, sobre plano paralelo al plano medio de la pared y separado de ella; 2) sobre superficie desenrollable, en contacto directo sobre la pared y ajustado a sus contornos; 3) poliédrica, como el primer caso pero fraccionando el calco de acuerdo a los tramos diferenciados de la pared para componer en un segundo momento un mosaico; 4) cónica o desde un solo punto de vista, visual o fotográfico; 5) esférica o panorámica, con objetivos de 120° a 220°.

Los diferentes tipos de calcos directos o indirectos han tenido una notable vigencia en el tiempo y por ello es necesario estudiar críticamente las reproducciones realizadas con anterioridad, en la búsqueda de informaciones perdidas y en el acercamiento a la crítica historiográfica del documento parietal. Desde nuestro punto de vista se constatan, **de acuerdo con la observación formal** de la información gráfica de la pared, los siguientes **tipos de versiones**: 1) reconstructivas; 2) no reconstructivas o analíticas. En cuanto a las versiones reconstructivas, no muestran las figuras tal como se observaban cuando se realizaron esas versiones dibujadas de las mismas, sino como el autor de los calcos creyó que pudieron haber sido realizadas o al menos cerca de como hubieran podido ser pintadas. Un ejemplo ilustrativo se encuentra en las versiones al pastel realizadas por Breuil sobre el techo polícromo de Altamira (Breuil, H.; Obermaier, H. 1935). Es decir, existe un cierto desequilibrio de la representación alzada, favorable al investigador que ve y reproduce una obra, frente a la obra parietal en sí misma. Por otra parte, las versiones analíticas nos proporcionan una información sobre el estado en que se encontraban las representaciones cuando aquellos

(14) Como los que atestiguan Clottes, J.; Garcia, M. et Alii 1981 en Mayrière-Supérieur registrados por Dams, M.; Dams, L. 1979.

(15) Tampoco conviene exagerar la incidencia de los calcos directos que en todo caso depende del tipo de pared en la que se realizan los trabajos. Así, Vialou, D. 1990, 126, enjuicia los trabajos de Glory en Lascaux descifrando 1.500 figuras, concluyendo después de examinar las paredes que «les relevés d'A. Glory n'ont laissé aucune trace ni dégradation», puesto que el apoyo en la pared fue mínimo y solo hubiera sido perjudicial en el caso de un soporte blando y alterado, inexistente en la cavidad.

dibujos o versiones se realizaron, puesto que intentan reproducir fielmente la propia representación.

También hay que añadir que las técnicas de representación o reproducción son variadas y, en consonancia con ello, los resultados bastante diversos. Así, se han utilizado para reproducir elementos pictóricos parietales tramas de densidad variable, de acuerdo con el grado de conservación del pigmento; o una escala de matices de color, entre otros. Además, en la medida en que la escala de la reproducción dibujada no se ajusta con total exactitud al original, lo que es obviamente verosímil, todos los calcos tienen una cierta porción de reconstrucción. Fruto de esa diversidad de planteamientos y de técnicas de realización son las diferentes versiones de una misma representación realizadas en el tiempo (v. fig. 1, con tres versiones sucesivas de una representación pintada de Santimamiñe), versiones que deben ser tenidas en cuenta, tanto por motivos de crítica interna del documento como patrimoniales o conservacionistas, ya que constatan la evolución del mismo. Por otra parte, las limitaciones de estas versiones alzadas han producido una cierta desvalorización de las mismas, viéndose en la versión tradicional que restituye el trazo grabado o pintado aislado de los accidentes de la pared un sucedáneo de la fotografía (Delluc, B.; Delluc, D. 1981, 17). Y se ha ido más lejos aún al reducir este tipo de versión a un simple procedimiento de estudio para facilitar la lectura aislando los trazos característicos, tomando el documento artístico pleno sentido únicamente con la fotografía (Leroi-Gourhan, A. 1968a).

En lo que se refiere al **valor del documento gráfico o copia alzada**, es al mismo tiempo una imagen explicativa e interpretativa, que reproduce todas las características de la representación y del soporte. Por ello, teniendo en cuenta que este documento elaborado, al ir más allá del mero registro, supone la identificación, el desciframiento y la representación analítica de las figuras, este documento gráfico ya es una investigación (Lorblanchet, M. 1984, 41). Además, levantar una versión es realizar una doble operación de extracción de información de una pared decorada y de transmitirla a los especialistas y al público en general. En realidad, los datos del arte parietal no son accesibles directamente y su desciframiento supone un paso asimilable al de una excavación, siendo el copiado equivalente al registro de vestigios, base indispensable de todo estudio del arte parietal. Dado que su finalidad es recopilar el mayor número posible de informaciones ofrece por ello una tendencia a la exhaustividad, presentando el trazo, la técnica, la relación del motivo con el soporte, el estado de conservación y la expresión estética del sujeto figurado. Fruto de este planteamiento, la versión está compuesta de una serie de documentos diferentes y complementarios y por ello la actuación de un equipo mejora el resultado aun

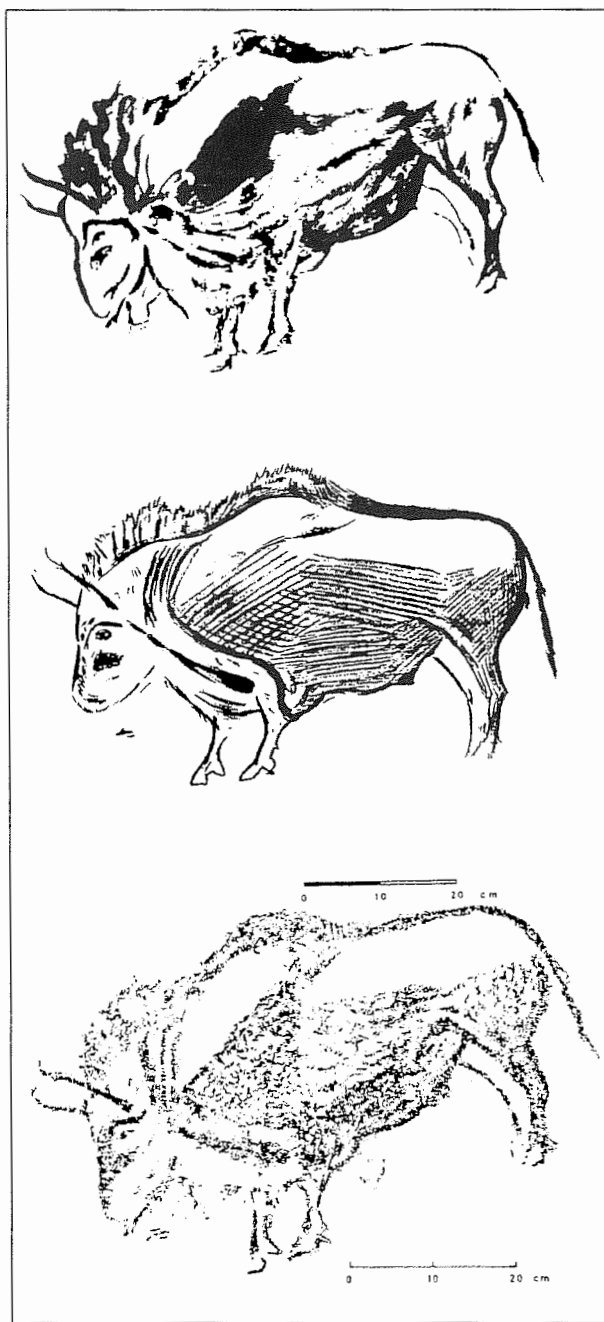


Fig. 1: Tres versiones sucesivas de una representación pintada en Santimamiñe: superior, s. Quadra-Salcedo, F.; Alcalá-Galiano, A. 1918, fig. 4; intermedia, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J.M.; Eguren, E. 1925, fig. 23; inferior del autor, 1982.

siendo un registro mecánico, mero traslado o transferencia de la pared. Junto a esto el motivo parietal figurado es al tiempo un testimonio de una actividad y una obra de arte, por esto último proyectando motivos de orden estético y en consecuencia habría dos tenden-

cias en la reproducción: las que reproducen las degradaciones delicadas del color del original y las que siguen la técnica de la cartografía, con cartas geológicas o morfológicas de la pared (puntillados, dentellados,...), (Lorblanchet, M. 1993c, 329-330).

En función de esta observación tecnológico-formal, en algunas investigaciones (Delluc, B.; Delluc, D. 1984 y 1991, 5 y 16-19), se levantan dos tipos de versiones: 1) analítica o tecnológica, traduciendo gráficamente todos los aspectos que inciden en lo representado, elaborándose una cartografía esquemática de la superficie grabada mediante símbolos convencionales que indican la naturaleza de la superficie, como fisuras, crestas, bordes,... y los caracteres del trazo grabado (sección recticurvilínea, curva, angular, piqueteado,...); y 2) sintética o tradicional, esquema de los trazos grabados, combinando el examen visual y la fotografía. En cuanto al estudio analítico, este permite familiarizarse con los menores detalles de la pared y su traducción gráfica, mediante símbolos convencionales, posibilita también una economía de texto (Delluc, B., Delluc, D. 1981, 18). En otros tipos de revelados analíticos se superponen una serie de grabados a curvas de nivel para constatar la forma de la pared (Archambeau, M.; Archambeau, Cl. 1991). Los diversos procedimientos de revelado tienen en suma un valor relativo diferente, como las lecturas analítica y sintética, las convenciones de representación de la pintura, las distintas visiones (ocular, mediante lente fotográfica) y versiones (calco directo, calco indirecto), y ciertas limitaciones puesto que no son totalmente inocuos y a pesar de los adelantos técnicos es imposible respetar los contornos y distancias relativas entre las representaciones (Delluc, B.; Delluc, D. 1981, 15-19). Siguiendo a esta última consideración se ha debatido críticamente sobre el registro del arte parietal, tomando como referencia una versión de H. Breuil sobre Hornos de la Peña (v. fig. 85, p. 198), para concluir que todas las modalidades de registro, fotografía, calco, croquis o copia, son subjetivas y parciales (Ucko, P. 1989, 298-301), planteamiento igualmente expuesto por otros autores (Raphaël, M. 1986).

Se puede decir, en **conclusión**, que toda versión pretende ser una **lectura crítica** de un investigador o de un equipo, de acuerdo a unos planteamientos, y que aún animada de un espíritu analítico tiene un componente subjetivo. Así, los calcos de H. Breuil sobre Benta Laperra traducen los trazos con notable exactitud, y de la misma manera las proporciones generales y la integración de cada parte en su totalidad. Sin embargo (v. fig. 2, con la versión de H. Breuil y la actual) la línea de contorno se ha uniformizado de tal manera que, por ejemplo en el lomo, se pierden los tramos rectos sucesivos que han servido para conformar la silueta del animal. Es decir, H. Breuil interpreta, inconscientemente, la figura dándole al contorno

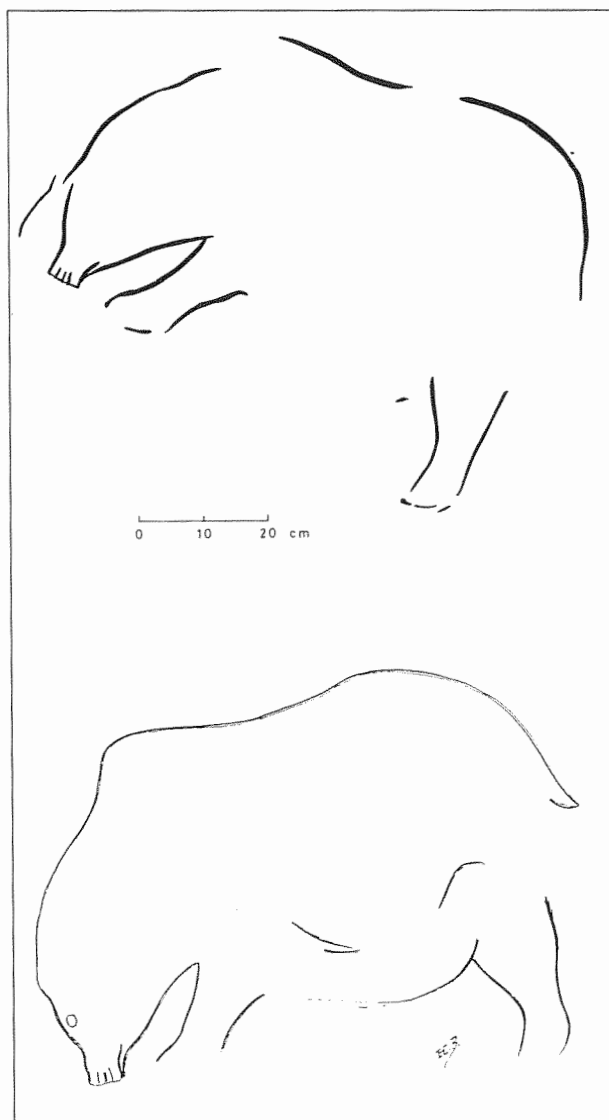


Fig. 2: Dos versiones del oso de Benta Laperra: inferior, s. Alcalde del Río, H. ; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 4; superior, del autor.

una redondez de la que realmente carece; en el mismo sentido también se redondean los ángulos más acusados del morro y el que aparece entre el cuello y la pata delantera. De igual manera, reconstruye la figura, pues añade tramos que no estuvieron grabados con el objeto de integrar o completar partes inconclusas, como en el lomo, entre el lomo y el cuello o en la cabeza, como si se hubieran perdido, cuando en realidad nunca se completaron. Además, integra elementos naturales sin especificar convenientemente que lo son, como se señala también para Pair-non-Pair (Delluc, B.; Delluc, D. 1991, 67), y que en el caso de Benta Laperra, integrados en los animales son interpretados por algunos autores como trazos de sombreado inter-

no y justifican incluso la colocación del conjunto de la cueva en un momento más evolucionado de la secuencia artística.

Por otra parte, y puesto que usualmente ha transcurrido un lapso de tiempo entre la realización de los calcos y el momento actual, tenemos una visión sintética sobre el **proceso de conservación**, que desgraciadamente es tanto como decir el proceso de deterioro de las representaciones. Esta visión tafonómica es necesaria no sólo para plantear una intervención encaminada a su salvaguarda y conservación (Villar, E. 1994), sino también para posibilitar una interpretación más ajustada a la realidad. En el tema de la conservación se proyecta una cuestión suficientemente trascendente y es que lo conservado es sólo una muestra de lo realizado, por lo que se debe realizar un esfuerzo para determinar las pérdidas de información producidas (el esfuerzo tafonómico de Bednarik, R. G. 1994a).

En cuanto a la metodología aplicada para el levantamiento de **versiones de Benta Laperra, Areatza y Santimamiñe**, en nuestro caso se han realizado calcos directos en soporte transparente sobre las representaciones determinando la obra figurada mediante tramas de puntos de distinta densidad, en lo referente a las pinturas, o línea continua de grosor variable en cuanto a los grabados, por considerarse que las versiones determinadas así proporcionaban la suficiente información para realizar un análisis interno riguroso de las mismas (16). Las copias levantadas buscaron expresamente la definición de la línea de contorno, detallando su conservación o la mayor o menor densidad de la pintura, la amplitud del trazo y las inflexiones del mismo, es decir reproduciendo con la mayor exactitud posible los límites de cada zona de pared con un testimonio de actividad humana. Además se han levantado versiones analíticas sobre fotografía para determinar los caracteres del soporte y la relación de lo figurado con él, siguiendo a los autores para quienes el calco debe mostrar la morfología de la superficie rocosa y la totalidad de las modificaciones debidas al hombre, a los animales y a fenómenos de erosión, distinguiéndose con claridad entre ellos (Lorblanchet, M. 1993c). En el soporte se constatan 3 elementos: a) formas estructurales, como volúmenes rocosos, fracturas, cambios de pendiente e inflexio-

nes, picos rocosos o suelo, cuestión accesible mediante fotografía ordinaria obtenida cambiando el ángulo de incidencia de la luz,...; b) depósitos naturales y humanos como concreciones, depósitos antrópicos, algas,...; c) levantamiento de materias, por causas geológicas (descamaciones, cúpulas), por obra de animales (superficies lustradas, zarpazos) y por obra humana (frotamientos, proyecciones, grafitos,...). Por ello acompañan a las representaciones, en el marco individual o en el de grupo, el esquema formal del soporte y la fotografía correspondiente. Todo ello con el objeto de estudiar analíticamente un repertorio y determinar en lo posible el proceso técnico y estilístico de cada representación.

Es obvio que con estas reproducciones no se agota el caudal de información que puede extraerse de las representaciones parietales abordadas, pero sí quieren ser una sólida base para planteamientos futuros, la primera fase de un estudio científico del arte parietal (Lorblanchet, M. 1993c). Nos parece sólo un paso más adelante en el estudio de estas cuevas decoradas, de tal manera que las aportaciones aquí realizadas se puedan proyectar en un futuro próximo: «Le progrès des méthodes et l'évolution des directions de recherche... font que l'étude d'une grotte ornée ne peut jamais être considérée comme terminée et qu'elle doit être périodiquement reprise avec un esprit neuf» (Lorblanchet, M. 1981, 178). En nuestra investigación no pretendemos una exhaustividad perfecta sino presentar una elección de caracteres que nos han parecido importantes, siguiendo la reflexión antedicha.

2. LAS HIPÓTESIS GENERALES PREVIAS EN LA INVESTIGACIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO Y LA HIPÓTESIS DE TRABAJO PARA LA INVESTIGACIÓN

2.1 LAS HIPÓTESIS GENERALES PREVIAS EN LA INVESTIGACIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO

1) *Interpretaciones generales.* La hipótesis de trabajo formulada para la realización de este estudio es consecuencia directa de otras planteadas con anterioridad en la investigación del arte paleolítico. La historia de las interpretaciones sobre el arte paleolítico ofrece una larga serie de teorías (Laming-Empeaire, A. 1962, 65-133) (17): 1) el arte por el arte; 2) el arte como magia de caza de S. Reinach (1903), punto de partida de investigaciones posteriores ya que el arte es considerado como una traza material de un conjunto de creencias y de ritos de los que era posible encontrar los equivalentes de las sociedades primitivas contemporáneas; 3) la interpretación de H.

(16) Las convenciones de representación son relevantes para la interpretación de la representación y una inadecuada elección de ellas puede ser una traba importante para la lectura de las imágenes. Usualmente las gradaciones en la intensidad del color del trazo en la versión levantada conducen a una pérdida en la reproducción de las zonas de menor densidad de pintura, como se puede observar en las memorias sobre Ekain y Altxerri y en consecuencia las versiones levantadas pierden una parte de la información que poseen. La observación de esta cuestión, junto a otros planteamientos, nos hicieron decantarnos por una representación de zonas con diferente densidad de puntos, que permiten constatar las áreas de menor densidad sin que se pierda información relevante en la reproducción.

(17) También en Groenen, M. 1992 y en Beltrán, A. 1989c, 133-140 y 150-156.

Breuil, para quien la unidad del arte y su continuidad geográfica son un reflejo de una manifestación colectiva, regida por reglas establecidas por la tradición y con la perpetuidad garantizada por una casta o categoría de personajes; a su vez, para entender las manifestaciones había que establecer un paralelismo con las manifestaciones plásticas de los pueblos que vivían de la caza (y de ahí que se interpretasen los tectiformes como tiendas primitivas o los antropomorfos como máscaras, objetos ceremoniales o mágicos; los signos de Niaux como indicadores topográficos; los hechiceros de Trois-Frères, espíritus rigiendo la multiplicación de la caza y las expediciones de caza; los animales fantásticos de Tuc-d'Audoubert como los guardianes del santuario; los seres míticos, espíritus o almas de los antepasados; o se postulasen las ceremonias de iniciación); además, al testimoniarse en el arte ceremonias y ritos se proyecta un culto a la fecundidad, mediante una acentuación de los caracteres sexuales, y también la magia de la destrucción o de la caza, observable en las flechas asociadas a animales; 4) la del conde Bégouën, continuador de la interpretación de la magia de caza; 5) la de H. Obermaier y Lindner, que identifican los tectiformes con trampas para espíritus o animales; 6) la interpretación totémica, por la que los animales sagrados son una especie de formas de culto de antepasados totémicos, como M. Raphaël, para quien la preponderancia de un animal responde a la representación simbólica de un clan o de un sexo de clan; 7) la representación de los ancestros de P. Wernet; 8) las representaciones como reflejo de la mentalidad prehistórica con un valor estético y un contenido simbólico de Luquet, que recoge soluciones de realismo intelectual (figuras en paralelo,..) o realismo visual.

Estas interpretaciones fueron puestas en cuestión realizándose la crítica tanto del método etnográfico, señalándose la arbitrariedad y la diversidad de las comparaciones (que permitía múltiples interpretaciones pero al tiempo le dotaba de una clara fragilidad), como de las interpretaciones arqueológicas de Luquet, de las que se apuntó su parcialidad, al ser sólo aplicables a casos contados (Laming-Emperaire, A. 1962, 135-145). De ahí se pasó a la de la complementariedad y alternancia de dos principios, masculino y femenino, basada en la identificación de signos abstractos y su asociación a animales (Leroi-Gourhan, A. 1968a). Interpretaciones posteriores han formulado que cada tema animal tiene un valor propio, posee la naturaleza convencional de una comunicación y una forma gráfica y por lo tanto se concreta en un sistema semiológico, siendo cada tema un signo, asociación de significante (forma) y de significado (concepto) y relacionándose los signos unos con otros sobre el eje paradigmático (relaciones de oposición) y sobre el eje sintagmático (relaciones de contigüi-

dad), (Sauvet, G.; Sauvet, S. 1978, 1979 y 1988). De esta manera el arte rupestre paleolítico se considera como un modo de expresión gráfico, convencional y colectivo, como un sistema semiológico, respondiendo a normas precisas y siendo los signos un sistema de comunicación. Es un arte sagrado en relación directa con el mito, siendo arte y mito dos aspectos complementarios del mismo pensamiento. Si el mito está en el fundamento de las prácticas mágico-religiosas, el arte rupestre es una hierofanía y está íntimamente ligado a esa virtud. En esta línea se ha llevado a cabo un análisis concreto en diferentes cuevas andaluzas (Sanchidrián, J. L. 1991/92). En fin, el relativo agotamiento teórico ha llevado a la reivindicación de antiguas interpretaciones como la del arte por el arte, proponiendo además que debe considerarse como un reflejo en una temprana etapa humana del desarrollo cognitivo, como un reflejo de los comienzos de la abstracción en la forma de representación de las imágenes (Halverson, J. 1987). Dado que en la visión la percepción natural es tridimensional la habilidad para realizar una figura bidimensional reconociendo en ella a un animal real sería un triunfo de la abstracción, completado con la representación de la tercera dimensión de una manera rudimentaria (por ejemplo, mediante superposición parcial).

2) Análisis espacial de las representaciones. Dejando al margen las interpretaciones sobre su significado, las posturas mantenidas en torno al análisis espacial de un repertorio parietal son dos fundamentales:

A) Yuxtaposición de tiempos sucesivos. En este planteamiento (Breuil, H. 1935), la cueva decorada paleolítica es consecuencia de la actuación de diferentes autores durante tiempos sucesivos, cada uno de los cuales realiza su obra personal. En esta interpretación parecería más importante reconocer lo que de ritual tuvo el arte paleolítico, entendiendo una obra de arte como el resultado de ese rito puntual de elaboración de una figura o signo asociado a una cierta ceremonia. Esto no impedía que se reconociesen fórmulas generales dentro de esa yuxtaposición de obras personales, lo que permitía una periodización del arte, quizá demasiado prolija (18). Sin embargo, y a pesar de que se consideraran individualmente, el hecho de que las figuras paleolíticas parietales, y las mobiliarias, formaban a menudo conjuntos peculiares en sí mismos coherentes debió ser percibido de una forma intuitiva desde el comienzo de la investigación del arte paleolítico, puesto que esto es evidente a cualquier espectador culto que se acerque a ciertos

(18) Una visión sobre la obra de Breuil referente al arte paleolítico en Straus, L. G. 1994 y en Ripoll, E. 1994, 201-212. También se recopilan una serie de críticas a las teorías de Leroi-Gourhan, A. y Breuil, H., especialmente, en Clottes, J. 1989d.

conjuntos, como los techos pintados o grabados de Altamira, el «Grand Plafond» de Rouffignac o los friosos de mamuts y otros animales del mismo santuario. La reflexión no alcanzó sin embargo suficiente madurez hasta más adelante (Laming-Emperaire, A. 1962), puesto que en las memorias de estudio de algunas cuevas se observa un escaso interés, incluso en una acción previa que puede parecer elemental, como la descripción de las representaciones siguiendo un orden topográfico dado.

B) Estructuración interna del santuario. La segunda hipótesis ha recalcado todo lo que de coherente tiene un conjunto paleolítico, visto ahora como un conjunto homogéneo («santuario»), realizado en un tiempo más bien breve y en un estilo concreto. Esta interpretación de la obra de arte enlaza con la más general de buscar un sentido global religioso al arte del Paleolítico, fruto del cual es la organización que se reconoce en cada santuario. Con ella, debida a A. Laming-Emperaire y A. Leroi-Gourhan, se ha posibilitado una sistematización más racional del arte paleolítico. Las figuras no se consideran ya individualmente, aunque las figuras aisladas tengan un papel específico, sino como elementos significativos de un conjunto: «El estudio del contenido de las representaciones y de algunos temas de inspiración ha permitido mostrar que el arte de las cavernas no puede ser considerado como la adición indefinidamente repetida de figuras animales concebidas aisladas unas de otras sino que debe ser el reflejo de grandes temas religiosos o míticos de los que algunos se encuentran de un extremo a otro de la zona de extensión del arte franco-cantábrico» (Laming-Emperaire, A. 1962, 289).

Al profundizarse en esta interpretación se han llegado a establecer los caracteres prototípicos de un santuario paleolítico, determinándose una primera división entre interiores y exteriores (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 92-96). Estos dos tipos de santuarios se corresponden con dos momentos, siendo los interiores más modernos, para lo que se exponen dos argumentos, uno estilístico y otro espacial (ciertos santuarios exteriores tienen otro en su interior más moderno, como Isturitz y Hornos de la Peña). Sin embargo habría que señalar que existen varias cuestiones previas que deberían resolverse para aceptar un proceso tan concreto: 1) la determinación exacta de la cronología del arte paleolítico, es decir que el proceso de ocupación del espacio en la caverna parte de una interpretación previa, cronológica, sobre el arte paleolítico; 2) la posible existencia de un sesgo producto de la conservación de las cuevas decoradas (tanto en general como por la ventaja de los conjuntos interiores frente a los exteriores, estos mucho más frágiles). Mientras ambas limitaciones no sean resueltas puede ser suficiente convenir que en el esta-

do actual de nuestros conocimientos esta reconstrucción puede estar condicionada por lo limitado de los mismos y en consecuencia se le debería conceder un relativo valor de hilo conductor general.

Según esta interpretación con frecuencia el santuario empieza en el último punto en donde es visible la luz del día, con unos puntos o trazos, que también se encuentran en las rupturas internas y después de los últimos temas figurativos. Entre los santuarios que comienzan y terminan con signos se señalan los de Niaux y Covalanas y entre los que tienen signos al principio el de Santimamiñe. En esta trama de símbolos se colocan las composiciones de animales, de las que la fórmula bisonte/caballo es la más frecuente (en 49 santuarios de los estudiados por el autor), y que se repite dentro de cada santuario (14 veces en Niaux, 3 en Les Combarelles,...). Es también característica la asociación uro/caballo, incluso en las cuevas desarrolladas sobre el bisonte (como Niaux y Santimamiñe, por ejemplo (19)). Y aparecen otra serie de fórmulas como mamut/caballo, cierva/caballo (Covalanas), bisonte/caballo, uro/caballo, reno/caballo (estas tres últimas en Teyjat). Además hay una serie de grupos centrales compuestos por tres o más animales, como bisonte/caballo+mamut (Altamira) y las combinaciones anteriores con cabra, ciervo, cierva, pez. Así en el camarín de Le Portel bisonte/caballo/cabra/ciervo+signos y en el «Salon Noir» de Niaux bisonte/caballo/león/cabra/ciervo. En suma (op. cit. 58-59), el repertorio temático se dispone según un sistema dualista en el que signos y animales del grupo A (caballo, cabra, ciervo) preceden, enmarcan o completan a signos o animales del grupo B (bisonte y menos usualmente toro o mamut), situados en los paneles principales. Otros temas se encuentran en lugares específicos (hombres, leones, rinocerontes, osos).

En cuanto a las asociaciones (op. cit., 60-67), el centro de cada conjunto de representaciones está ocupado por un herbívoro, bisonte, uro o cierva. Además interviene un tercer elemento, la cabra, el ciervo, el mamut, representado al margen (la cierva en Altamira) o subordinada a los otros (la cabra en Niaux). En ocasiones se asiste a una jerarquía interna, con el herbívoro en posición central y con una talla mayor que el resto. El autor realiza también un repertorio de asociaciones (659 casos) considerando las más relevantes las siguientes: el bisonte con el caballo en el 64% de los casos; el uro con el caballo (49%); el caballo con el bisonte (53%); el ciervo con el caballo (33%), sobre todo en el fondo de las cuevas; el ciervo con la cierva

(19) Señalamos en el capítulo 3 que se basa con toda probabilidad en una atribución incorrecta (animal de la antecámara identificado en el primer estudio como uro grabado, y que en el nuestro determinamos como un caballo pintado en negro).

(30%); la cabra con el caballo (40%); el mamut con el bisonte (38%); el reno con el mamut (35%). La estructura del santuario, el plan del mismo, se proyecta también en la uniformidad estilística y técnica de las representaciones, como siguiendo esta interpretación se ha determinado en Niaux (Vialou, D. 1982a). Sin embargo, las dataciones absolutas de ciertos conjuntos calificados de homogéneos, como el citado o el de Cougnac han complicado el panorama. En función de ellas se revaloriza la idea de que debe ser el repertorio interno el que muestre positivamente su homogeneidad a partir del análisis crítico interno y no la asunción de una u otra interpretación general.

3) **Periodización del arte paleolítico.** Nos interesa recalcar en este apartado lo que corresponde al desarrollo del arte paleolítico, es decir a su evolución y cronología a partir de las elaboraciones teóricas más relevantes. No vamos por lo tanto a profundizar en otras interpretaciones siguiendo una visión historiográfica (Laming-Emperaire, A. 1962, Barandiarán, I. 1966a, Beltrán, A. 1989a y c). Abordaremos en definitiva aquellas interpretaciones que proponen una secuencia estilístico-cronológica de uso generalizado.

3.1) **La tesis de H. Breuil.** Es consecuencia de su enorme labor compiladora sobre el arte paleolítico, destacando entre otros los estudios realizados en colaboración dedicados a Altamira (1935), Font-de-Gaume (1910), La Pasiega (1913), Les Combarelles (1924),... Su aportación (Breuil, H. 1935, Breuil, H.; Obermaier, H. 1935), es la de considerar que el arte paleolítico evoluciona y que se puede establecer una cronología relativa del mismo. Esta, era el producto de una comparación múltiple entre los diferentes santuarios catalogados. Para la articulación de la cronología relativa el autor parte de una división geográfica regional (Pirineos, Norte del Garona, Provenza). Dentro de cada región se establece una división técnica, por un lado pintura, y por otro grabado más escultura. El método de investigación se basa en la aplicación de dos criterios en las cuevas decoradas: 1) la determinación de las superposiciones de técnicas diferentes en el marco de cada conjunto de documentos; 2) la clasificación de los documentos determinados previamente mediante comparación estilística. Además de estos recursos, aparecen de forma subyacente otros dos: 3) el establecimiento del modelo de desarrollo decorativo de cada santuario, y por ello al considerar las pinturas de la región de los Pirineos tiene en cuenta sucesivamente cada cueva individualizada de Marsoulas, Bédeilhac, Niaux, Le Portel,...; 4) la comparación con documentos arqueológicos, especialmente para el caso de cuevas con decoración parietal y mobiliar. Sobre estas bases establece una división cronológica en dos ciclos, uno Auriniaco-Perigordense y otro Magdaleniense, con un hiatus en el Solutrense, com-

puesto por escasas manifestaciones. En cuanto a la pintura, expone las siguientes subdivisiones:

A) **Auriniaco-perigordense**, dividido en 7 etapas, correspondiendo a las figuras de animales (las únicas que voy a considerar porque son el objeto casi exclusivo de la investigación y por no hacer excesivamente prolija la exposición) las siguientes: 2) grandes animales rojos con ancha línea de contorno o pintura uniforme roja (Altamira); 3) dibujos lineales amarillos, después rojos (muy raramente negros) con trazos desligados; 4) dibujos lineales rojos de trazo baboso (a menudo puntos yuxtapuestos), como en La Pasiega, Covalanas; 5) tintas planas, primero incompletas y luego rojas completas (Altamira, La Pasiega, Le Portel); también negras (Le Portel, Font-de-Gaume, Pech-Merle) (20).

B) **Magdaleniense**, dividido en 6 etapas, correspondiendo a figuras de animales las siguientes: 1) animales de contorno lineal negro, del Magdaleniense III/IV (Altamira, El Castillo, La Pasiega, El Pindal, La Pileta, Le Portel, Niaux, Font-de-Gaume, Les Combarelles); 2) trazos negros babosos anchos, del Magdaleniense IV (El Castillo, Portel, Bernifal, Font-de-Gaume y tintas planas incompletas, de las mismas cuevas; 3) a, Trazos finos con rellenos de modelado rayado (Niaux, Le Portel); b, además negros modelados difuminados, del Magdaleniense V (Font-de-Gaume, Marsoulas, Altamira, Le Portel); c, y lo mismo pero con relleno apastillado, del Magdaleniense VI (Marsoulas, Laugerie-Basse); d, figuras en tinta uniforme oscura (Font-de-Gaume); 4) a, figuras polícromas imperfectamente delimitadas de negro, del Magdaleniense VI (Altamira, Font-de-Gaume); b, perfectamente delimitadas (Altamira, Labastide, Marsoulas, Bédeilhac, Font-de-Gaume); 5) trazos naturalistas lineales rojos (Niaux, Ussat, Pech-Merle).

Además, a esta evolución técnica, con algunas precisiones estilísticas muy genéricas («trazos... bien ejecutados», «bastante groseros», «muy hábiles»), se añaden otras precisiones, que podríamos denominar de estilo o convenciones de representación: por ejemplo, en este primer ciclo, las cornamentas de los cérvidos están siempre en perspectiva torcida, mientras que en el segundo ciclo las cornamentas de los cérvidos se representan siempre de perfil.

Junto a esta evolución establece otra de grabado y escultura, introduciendo otra variable de estudio: las condiciones del marco en donde se realiza la obra «en estrecha dependencia con la roca del lugar»:

A) En el **primer ciclo** establece 5 etapas, correspondiendo a animales la siguiente: 4) grabados completos incisos de animales. El trazo al principio fino

(20) A este esquema se le deben añadir algunas de las fases que el autor estima en Lascaux (doce, aunque antes diga que «se manifiestan en ella no menos de catorce o quince series pictóricas, en gran parte completamente nuevas», sin llegar a concretarlas).

incide profundamente cuando la roca no es dura, alcanzando el bajorrelieve en el Perigordense evolucionado. Grabados finos: El Castillo, La Pasiega, Altamira, Chabot, Gargas, Trois-Frères, La Croze à Gontran. Grabados profundos: Altamira, Hornos de la Peña, Chabot, Aldène (?), Pair-non-Pair, La Grèze. Bajorrelieves: Oreille d'Enfer, Gorge d'Enfer (abri du Poisson), Labattut, Laussel, Figuiér. En el Solutrense se encuentran solamente bloques esculpidos y grabados que relaciona con el Magdaleniense (Roc-de-Sers, Fourneau du Diable, Isturitz, en este último caso quizá Magdaleniense IV).

B) En el **ciclo Magdaleniense**, hay dos etapas: 1) grabados rellenos de rayas paralelas (Pirineos y Cantabria); 2) altorrelieves semejantes a los del Solutrense final, ahora Magdaleniense III, en Dordoña (Cap Blanc, Commarque, Jean-Blanc, Laugerie Haute y Basse); en Charente (La Chaire à Calvin).

Finalmente considera el arte mobiliario. En él ve una ausencia clara en el primer ciclo, al contrario que en Europa Oriental y del Este. Por ello introduce un nuevo elemento en la interpretación: la **difusión** del arte oriental provoca la revolución de ese segundo ciclo en Europa occidental.

3.2) La tesis de A. Leroi-Gourhan. Una parte sustancial de las interpretaciones actuales parten de la propuesta realizada por A. Leroi-Gourhan, cuyo elemento de articulación general es el reconocimiento en el arte paleolítico en general de una secuencia procesual por la que se asiste a un paulatino desarrollo y enriquecimiento progresivo de la técnica y del estilo de las representaciones, en lo que atañe a la parte figurada, que es la que fundamentalmente nos interesa aquí (21). En todo caso, el valor de esta tesis (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 124-137), que desarrolla aspectos apuntados con anterioridad, está en articular una secuencia más fidedigna, aspecto en el que nos vamos a centrar.

Esta se compone de 4 periodos, aunque el último se subdivide a su vez en dos. Al periodo 1, correspondiente a Chatelperroniense, Aurignaciense, Aurignaciense evolucionado y Gravetiense antiguo, corresponden obras mobiliarias con las primeras tentativas de expresión, signos y animales reducidos a lo fundamental, y sin arte parietal atribuible al momento. El periodo o estilo 2, Perigordense superior, Gravetiense, Protosolutrense y Solutrense, consta de los primeros santuarios, generalmente en las entradas de las cuevas y sobre objetos de arte mobiliario, aunque también hay santuarios interiores (Gargas). Las figuras se

trazan mediante un canon repetido, formado por una curva cérvico-dorsal sinuosa que recalca la parte anterior del animal y aplicada indistintamente a cualquier especie, individualizada mediante otros detalles concretos. Corresponden a este periodo el abrigo de Labattut, Laussel, La Grèze, primer panel de La Mouthe, Pair-non-Pair, Gargas,...

En el periodo 3, Solutrense y Magdaleniense antiguo, los animales atenúan la torsión de la curva cérvico-dorsal aunque se acusa todavía una proyección relativa de los mismos hacia arriba y adelante. El movimiento se aplica aunque mediante el desplazamiento parcial de la zona involucrada. Los detalles corporales son más correctos y la maduración de los procedimientos técnicos de aplicación muy clara, en el contorno y en los rellenos ocres. Con todo, el cuerpo en general y los detalles anatómicos, como la cabeza y las patas se trazan mediante relaciones inexactas, no proporcionadas (patas extrañamente cortas, vientre abultado,...). Los temas muestran el máximo de variedad y aunque se da la combinación típica de bisonte/caballo característica del estilo siguiente, aparecen otros, en combinaciones binarias (uro/caballo, como ocurre en La Pasiega A y C, uro/mamut, bisonte/mamut, mamut/caballo, cierva-caballo como en Covalanas) o ternarias (uro/caballo/cabra).

También plantea la existencia de divisiones regionales, con los grupos de Périgord, Lot, Ardèche, Cantábrico (El Castillo, La Pasiega, Altamira, Las Chimeneas, exterior de Hornos de la Peña, parte sustancial de Peña de Candamo). En este último espacio señala ciertas dificultades de adscripción: «Este conjunto cantábrico... muestra variantes que hacen muy difícil su clasificación en el tiempo... determinados conjuntos juzgados por el historiador como contemporáneos pueden abarcar varios siglos, durante los cuales se multiplicaron las adiciones o, por el contrario, se produjeron lagunas».

El período 4 se subdivide en dos, uno correspondiente al Magdaleniense III/IV (13.000-11.000 a. C.), estilo cuarto antiguo, y otro al Magdaleniense V/VI (11.000-8.500), estilo cuarto reciente.

En el **estilo IV antiguo** las desproporciones primitivas no han desaparecido totalmente, dominando a la representación los convencionalismos, plasmados mediante el trazo modelante y los rellenos difuminados, aunque en general el modelado, conseguido con el juego en el grosor del trazo y las tintas planas, es un modelado de contornos. Se da un desarrollo del arte mobiliario con animales de proporciones cada vez más semejantes a las relaciones anatómicas naturales, con detalles (mandíbulas, ojos, inserciones de los cuernos) representados por sombras que determinan el pelaje de las diferentes partes del cuerpo. Aunque en los colectivos la mayoría de la figuras se limitan al contorno algunas ostentan modelado interior. Los

(21) Una crítica en Bernaldo de Quirós, F.; Cabrera, V. 1994, 268-269, sobre la propia cuestión de la evolución, teniendo en cuenta que el arte mobiliario de Europa Central está formado por esculturas realistas; ya que para los autores no se tiene presente la variabilidad de los artistas y la diversidad de formas y tipos en conjuntos contemporáneos.

caballos presentan en las mandíbulas líneas de sombreado, la crin está igualmente sombreada sobrepasando las orejas en forma abrupta. La crin en la espalda termina en varios trazos paralelos. El vientre se modela mediante la línea en «M», el anca y los cuartillos se sombrean y la pezuña se detalla. En los bisontes, la crin en principio sigue siendo hipertrófica formando una cresta detrás de la cabeza pero luego crin y giba son más reducidas y los trazos de ambas forman dos series separadas por un espacio. En el flanco una línea de sombreado une el codo con la cola. En las cabras el flanco está marcado por una línea que une codo y corvejón, y en el reno el flanco está marcado por una línea de sombras.

En cuanto a los temas, hay un grupo de cuevas que presentan la asociación bisonte/caballo con ciervo y cabra como animales complementarios y además otra asociación uro/caballo en un panel separado (Angles-sur-l'Anglin, La Chaire à Calvin, Cap-Blanc, Comarque, Le Portel, Marsoulas, Niaux, Ussat, La Pasiega B, techo de Altamira, El Castillo, Santimamiñe). El segundo, con toro/caballo, acompañado de mamut (en estos casos formando conjuntos más complejos) y reno (Font-de-Gaume, Bernifal, Rouffignac, Trois-Frères, Les Combarelles, Las Monedas, Pindal,...). Esto permite una división entre santuarios característicos del momento (los del bisonte/caballo) y otros más evolucionados (con el reno) cercanos al estilo IV reciente.

El estilo IV reciente. Está formado por animales proporcionados y en movimiento (paciendo, galopando) donde los detalles pasan a un segundo plano (frecuentemente sólo se representan los ojos y los detalles esenciales). Es clara la eclosión del arte mobiliar, y los santuarios subterráneos se abandonan, apareciendo en ellos solamente adiciones a conjuntos antiguos (como el grupo bisonte/caballo/mamut de la galería profunda de Altamira). Conjuntos prototípicos son los de Teyjat (Dordoña) o Sainte-Eulalie (Lot) en el arte parietal y Limeuil, Labastide o La Colombière en el mobiliar (todos correspondientes al Magdaleniense V). Por último, constata una disolución de las formas en la segunda parte del Magdaleniense VI, en que las figuras se reducen a arcos de circunferencia, siendo torpes e inconcretas (Villepin).

3.3) Otras interpretaciones. Existe un cierto acuerdo entre los investigadores al admitir un sentido procesual del arte paleolítico, que se manifiesta en la secuencia estilística o evolutiva del mismo. Sin embargo, también hay otras interpretaciones que divergen de la anterior. Quizá el planteamiento más elaborado sea el que niega esa secuencia y propone la contemporaneidad de estilos y un uso diferenciado de los mismos de acuerdo con el grupo a quien va dirigido el mensaje: «... Les styles sont des indicateurs de communication... On peut supposer que l'existence

des similaires comme de différences stylistiques devrait nous informer sur la communication soit ou sein d'un meme groupe social soit entre des groupes differents...»; concluyendo: «... la probabilité réelle (ou du moins de la possibilité) de l'usage contemporain de styles divers pour réaliser une communication retreinte soit en matière de conteneur, soit à l'égard de groupes sociaux spécifiques» (Ucko, P. 1987, 65).

El trasfondo de esta cuestión es que resulta complicado probar una secuencia evolutiva del arte paleolítico, pero es aún más complicado, si cabe, probar que no existe. Las apoyaturas a esta última posición, como la imprecisión en las comparaciones entre el arte mobiliar y el parietal, la inconcreción cronológica y estilística de las figuras reducidas a la silueta, o los problemas de encuadre de obras concretas en las primeras etapas del arte paleolítico, son demasiado endeble, quizá tanto como los argumentos cuestionados y a menudo traducen las carencias inevitables en el proceso de investigación, que no deberían confundirse con el objeto mismo de esa investigación. En esta discusión nuestra interpretación de los paneles principales de Santimamiñe (v. cap. 3) y Ekain (v. p. 66) no apoya la idea de que el estilo está en función del grupo social al que va dirigido, sino que las diferencias estilísticas y morfotécnicas que se constatan en las figuras de esos conjuntos y que denotan una diferenciación se explican apelando a otras variables. Por otra parte, habría que considerar qué tipos de grupos sociales conforman un grupo tribal cazador y a partir de aquí a quienes de esos grupos va dirigido el mensaje. Desgraciadamente en este planteamiento sólo se opina que puede ser así pero no se muestra cómo, lo que propicia una cierta inconcreción de la hipótesis.

En definitiva, se han ido proyectando una serie de interpretaciones generales sobre el arte paleolítico desde el ámbito general al particular estableciendo de antemano que la comprensión temporal del conjunto es la clave previa, de acuerdo a los planteamientos de la investigación histórica global. A partir de ahí se ha formado una cierta dicotomía, fruto de aceptar un determinado tiempo previo a las representaciones, corto o largo según los autores. Es sin embargo momento de superar esa falsa dicotomía, incorporando y sistematizando una serie de variables internas al repertorio que son en sí mismas relevantes para la comprensión del mismo. Por ello, y siguiendo una propuesta analítica que el paso del tiempo no ha hecho sino revalorizar (Laming-Emperaire, A. 1962), debe realizarse un esfuerzo en el análisis propiamente arqueológico, el análisis espacial de las representaciones, esfuerzo que a nuestro juicio ha sido insuficiente. Uno de los pilares del estudio de cada santuario debe ser el contraste entre las variables de la ejecución de las representaciones y el lugar que ocupan,

el sentido de la iconografía en un espacio dado. Con ello creemos que se profundiza en la comprensión de cada santuario. Por eso la investigación realizada por nosotros se ha propuesto llevar a cabo la aplicación espacial de diversos criterios de análisis, para entender cada santuario en sí mismo de una manera pormenorizada, estableciendo una base de discusión en cierta medida independiente de los desarrollos de nuevas analíticas y que debe ser contrastada por la aplicación de ellas.

4) *La proyección de nuevas analíticas en la investigación.* La superación de estas circunstancias antedichas es posible también porque se ha desarrollado la investigación especializándose en diferentes aspectos que han enriquecido notablemente los términos de la discusión, como los programas de análisis de pigmentos (v. ap. 5.3.5, «Las técnicas y los recursos de aplicación», p. 59) y, sobre todo, la datación directa de las pinturas.

Además, las dataciones directas de las obras de arte, salvando sus propias limitaciones, particularmente las fuentes de contaminación todavía no suficientemente evaluadas (Clottes, J. 1994a, 57), han abierto nuevas expectativas (Bahn, P. G. 1994a y b), y van a propiciar un ajuste más real desde el punto de vista temporal de la secuencia artística y también en la territorialización de las manifestaciones artísticas (apropiación y difusión de las modalidades expresivas y de los contenidos gráficos). En algunos casos ha llevado a replanteamientos de interpretaciones anteriores, como en la cueva de Cougnac, donde los investigadores observaban un conjunto homogéneo y las dataciones muestran (Lorblanchet, M. 1994, 240), una fuerte heterogeneidad del conjunto parietal, con la plasmación de diferentes repintes: entre el XX y el XXV milenio B.P. se hicieron las figuras rojas (2 megaceros); los megaceros negros cubren a aquellas pero no son exactamente contemporáneas a pesar de ser macho y hembra; diez milenios más tarde la pared continuó siendo utilizada ritualmente, dejándose trazos realizados con los dedos mediante pintura al carbón.

Fruto de las dataciones se ha revalorizado el uso de las paredes durante largos periodos de tiempo, de 10 milenios en Cougnac, 8 en Cosquer, 1 en el «Salon Noir» de Niaux, 8 siglos en los policromos de Altamira (Lorblanchet, M. 1994, 248). Se ha considerado también la contemporaneidad de los diferentes estilos: por ejemplo entre los policromos de El Castillo y los dibujos negros lineales de Niaux (13.000 B.P., Magdalenense final); al mismo tiempo los policromos de Altamira se emplazan en el Magdalenense medio y en función de ello se reivindica interpretar los datos con nuevas ideas, superando la cronología estilística de A. Leroi-Gourhan. También parece ser-

vir para reivindicar un arte antiguo, Auriñaciense, en la cueva de Chauvet (Clottes, J. 1996a). En función de los resultados de las dataciones absolutas y de estudios de pigmentos aplicados a las cuevas antedichas se propone, conciliando los conceptos de H. Breuil y A. Leroi-Gourhan, que la decoración parietal puede interpretarse como una acumulación de diferentes composiciones escalonadas a través del tiempo (Bahn, P.-G. 1994a, 199).

A nuestro juicio ni las dataciones absolutas ni la interpretación de los conjuntos como homogéneos deben tomarse como coartada para no hacer una investigación en profundidad de los caracteres internos del conjunto parietal. Las dataciones tienen que ser interpretadas en su validez interna dentro de una secuencia cronológica en función de unos márgenes dados y también deben ser interpretadas críticamente en su proyección sobre el repertorio iconográfico estableciendo los rasgos técnicos, formales y estilísticos a los que corresponden. De la misma manera el que se reconozca una estructura u organización en un conjunto decorado no impide que este sea producto de un proceso temporal cuyos rasgos morfotécnicos en el interior del conjunto decorado deben también ser establecidos.

2.2 LA HIPÓTESIS DE TRABAJO PARA LA INVESTIGACIÓN: LA ARTICULACIÓN ESPACIO-TEMPORAL DE LAS REPRESENTACIONES

El principal objetivo que nos hemos marcado es la comprensión de cada santuario en sí mismo, que es un punto de partida para el estudio del arte paleolítico en general. Al respecto conviene recordar el sentido final de las dos visiones básicas sobre el arte paleolítico. Una propone que el santuario es la yuxtaposición de representaciones realizadas en momentos diferentes sin orden o plan definido. Otra, que se ha realizado en un tiempo concreto siguiendo un plan preestablecido. Ambas reconocen ciertas coherencias formales y estilísticas y en ambas se plantea una evolución, la primera sobre dos momentos diferenciados, la segunda en forma de progreso continuado. Todas las interpretaciones actuales incorporan esos elementos de análisis que constituyen una trama de relaciones con dos componentes, el cambio y la tradición, visibles en una estructura iconográfica, aunque también ésta se pueda negar, y el carácter de evolución de las representaciones, tanto si ocurre en el marco de una cavidad o en varias de ellas. Por ello, en general reconocemos a una cueva decorada con una estructura y una coherencia internas pero también observamos conjuntos rupestres donde aparecen diversos momentos poco o muy distantes en el tiempo e inclu-

so encontramos otros que son estrictamente la suma de varios santuarios construidos en tiempos distintos. Es la investigación de cada conjunto parietal la que debe determinar el carácter de cada cual.

En conjunto, nuestra hipótesis de trabajo tiene como referente la visión comentada anteriormente: «las cavernas adornadas no se desvían de las características de los monumentos, es decir, no se trata de agrupaciones anárquicas de figuras de distintas épocas dispuestas al azar en las paredes, sino... de conjuntos de testimonios estilísticos, dispuestos de manera más o menos precisa, pero coherentes en el tiempo» (Leroi-Gourhan, A. 1976a <reedic. de 1994, 83>). Para ello desarrollamos ciertas cuestiones que se esbozaban en ella aunque eran inabarcables por el tipo de trabajo planteado, ya que, en una interpretación general se debe prescindir de aspectos menos relevantes, de ámbito geográfico más restringido (regionales, locales,...) o situados en una cueva concreta, en la búsqueda de una inteligibilidad general. Las limitaciones de esa interpretación, particularmente en la escala del microcosmos particular que es una cueva concreta, como de otras, no impiden su valoración: «...L'approche et la méthode de Leroi-Gourhan son certainement nouvelles et fécondes, mais les résultats auxquels il est parvenu sont souvent difficilement recevables, parce que leurs bases statistiques son fréquemment fausses» (Lorblanchet, M. 1993c, 334).

De acuerdo con esta hipótesis observamos que en una caverna **el espacio** se presenta **compartimentado** en diferentes niveles, cada uno con una significatividad distinta. Así, hay un espacio marco de tipo general, la propia caverna decorada. Sin embargo este espacio puede estar dividido, puesto que la parte decorada puede ser una o varias secciones de la misma. Nos encontramos por lo tanto con santuarios exteriores o interiores (algunos de estos calificados de profundos). Los interiores a su vez con decoración en diferentes ámbitos, en galería, en cámaras, en techos. Se debe considerar por lo tanto el grado de significatividad de los diferentes tramos de la cueva decorada, donde se plasman distintos conjuntos organizados de representaciones. Precisamente porque la estructuración espacial le dota al santuario paleolítico de una organización, que se manifiesta en múltiples aspectos, en los temas, la técnica, el tamaño o formato, la localización, las asociaciones temáticas,...

En función de ello entendemos como hipótesis de trabajo el santuario como una construcción artística que supone un plan previo, plan en numerosas ocasiones muy sencillo, como se pone de manifiesto en el pequeño número de representaciones realizadas en algunos conjuntos decorados y en la escasa entidad de la operaciones técnicas o del tiempo empleado en la elaboración de los mismos. Así, en el Pirineo francés,

de 27 cuevas decoradas 16 ostentan menos de 10 representaciones figuradas (el 59%) y sólo 2 tenían más de 50 representaciones (7,4%), como se observa en el cuadro adjunto (Abadie, M.; Galofré, M. 1986). En el Cantábrico, de 54 cuevas con representaciones figuradas 33 (el 61%) poseen menos de 10 representaciones y sólo 6 (12%) tienen más de 50 figuras (22).

Nº de representaciones figuradas	Nº de cuevas pirenaicas	Nº de cuevas cantábricas
< de 10	16	33
10 a 20	3	3
20 a 40	6	7
40 a 80	1	3
> de 80	1	5
TOTAL	27	54

Cuadro 1: Las cuevas decoradas en la vertiente norte de los Pirineos, s. Abadie, M.; Galofré, M. 1986, y en la cornisa cantábrica, a partir de Glez. Echegaray, J.; Glez. Sainz, C. 1994, según el número de representaciones figuradas.

Como todo conjunto organizado tiene una coherencia estilística pues es fruto de un periodo no muy largo de elaboración, dentro de un estilo homogéneo elaborado por gentes dedicadas a la caza y recolección que conforma un fondo común a gran parte de Europa. Sin embargo, debemos admitir que un santuario es también el resultado de la adición de otros realizados en diferentes momentos, de acuerdo con el viejo juego de la tradición y de la innovación, supuesto que naturalmente se ha planteado en la segunda hipótesis ya comentada. De ahí que las paredes decoradas se presenten como vivas, «... no sólo porque son el soporte de un conjunto complejo de operaciones artísticas escalonadas en el tiempo, sino porque son una vía natural propia que afecta a los documentos que portan» (Lorblanchet, M. 1981, 179). En suma, la articulación espacial de elementos decorativos o testimoniales expresa una yuxtaposición de momentos con pautas más o menos puntuales, fruto de un mensaje codificado que puede ser descifrado.

En consecuencia, pretendemos ir más lejos, superando una falsa dicotomía en el tiempo de elaboración de cada cueva, considerando que dentro de cada santuario y en sus diversas agrupaciones, aún siendo de un estilo homogéneo, se pueden reconocer diferentes **momentos de elaboración** de las figuras. Estos momentos a menudo se perciben armoniosamente encajados entre sí, con figuras más modernas compartiendo el mismo espacio que figuras más antiguas, o en espacios contiguos a ellas. Aunque esa armonía también puede cambiarse, mediante adiciones temáti-

(22) Según datos recopilados a partir de González Echegaray, J.; González Sainz, C. 1994, sin incluir La Lluera I y La Viña, de las que no hay una repertorio general de los temas representados.

cas, trastocando el sentido de fondo de las figuras más antiguas. En todo caso, uno de los objetivos fundamentales de la investigación es la determinación y caracterización de esos momentos, en suma, la determinación del proceso decorativo del santuario, a partir de la construcción de cada figura considerada individualmente y de las diversas agrupaciones.

Somos también conscientes de que no siempre ese proceso es perceptible y cuando lo es aparece en un limitado número de casos de cada repertorio gráfico que deben después proyectarse sobre todo el colectivo. A pesar de todo, establecer y caracterizar una serie de momentos diversos en el interior de cada santuario llevaría a un enriquecimiento notable del repertorio de criterios sobre la caracterización y evolución del arte paleolítico y serviría para la comprensión del mensaje interno que estructura un repertorio iconográfico. Un estudio de este tipo es una condición necesaria para la interpretación global del propio santuario y también, por extensión, del propio arte paleolítico, pues las muestras de arte que poseemos son frecuentemente muy reducidas para un excesivo lapso de tiempo y en consecuencia deben ser exprimidas al máximo en la limitada capacidad de información que poseen. El hecho de tener una estructura observable que se manifiesta en una organización del espacio, más perceptible en cuevas de algún desarrollo espacial donde aparezcan numerosas representaciones, no impide que exista un tiempo de elaboración más o menos largo. Ese es el objetivo de la investigación: establecer los tiempos de realización de las representaciones en el marco interno de cada cavidad y todos los elementos definidores de cada uno de los momentos establecidos (técnica, composición, convenciones de representación, formato, estilo,...), es decir, proyectar la intelegibilidad espacial del repertorio gráfico en un tiempo dado. Con esos tiempos y sus criterios definidores estableceríamos una comparación múltiple entre ellos en el marco geográfico regional y más adelante en el marco geográfico general. El objetivo final sería el establecimiento de una evolución estilística y, en segundo término cronológica, en la medida en que se pueda probar estratigráfica y absolutamente.

El objetivo de la investigación actual es pues el fruto de la doble reflexión apuntada anteriormente. En primer lugar se ha hecho un **esfuerzo de documentación**, que ha supuesto el calco directo de las representaciones con el objeto de conseguir unas versiones de las mismas de mayor fiabilidad. En otros casos se ha realizado o utilizado una documentación fotográfica lo más rigurosa posible, aunque una fotografía no tiene por ahora el mismo valor de reproducción o de interpretación de la realidad que tiene un calco directo. Se han elaborado versiones dibujadas a

partir de fotografías buscando más fiabilidad que la que se puede encontrar en las versiones usualmente realizadas, a la menor escala posible y con la plasmación de todos los detalles observables, de tal manera que se puedan captar los caracteres técnicos y estéticos de la representación. Este trabajo previo era absolutamente necesario en diversos santuarios donde lo conocido era fruto de versiones a mano alzada o de calcos poco detallados (Benta Laperra, Santimamiñe) e incluso a veces consecuencia de la dificultad que ofrecen ciertas cuevas decoradas (como hubiera podido ser el caso de Altxerri o de Areatza, por el peligro de alterar las figuras) o por las deficiencias de las versiones, aunque sean producto de calcos directos de las representaciones.

El poseer un repertorio fidedigno de las representaciones lleva consigo la posibilidad de un estudio minucioso de las mismas y el planteamiento de preguntas de más entidad, lo que nos conduce naturalmente a nuevos planteamientos. Al mismo tiempo, el levantamiento de versiones cada vez más rigurosas ha sido consecuencia del enriquecimiento en el nivel de comparación entre representaciones y entre repertorios distintos. Somos conscientes de ciertas limitaciones últimas para el levantamiento de una versión fidedigna, tal como se han señalado para Hornos de la Peña, donde a pesar del uso de experiencias cruzadas y del desarrollo de aplicaciones técnicas para discernir líneas naturales y artificiales existían algunas incertidumbres insalvables para líneas asociadas a ciertas representaciones, incluso a las más claras (Ucko, P. 1989, 343). Problemas similares se han apuntado en otras cuevas con repertorios pintados, como en Mayrière-Supérieure (Clottes, J.; Guicharnaud, J. 1977 y Clottes, J.; Garcia, M. et Alii 1981) y nosotros los hemos observado especialmente en Santimamiñe, donde señalamos más adelante (v. cap. 3) diversos ejemplos.

El análisis de un conjunto parietal concreto se propone abarcar una serie de aspectos puntuales que necesariamente proporcionarán una serie de criterios inequívocamente aplicados en él. El repertorio de esa serie de criterios establecidos en cada cavidad decorada debe ser la base para el establecimiento de una articulación secuencial del arte paleolítico en esa región. La comparación de ese repertorio de criterios puntuales con otros de regiones aledañas podrá clarificar paulatinamente lo que es verdaderamente principal y lo que es accesorio, lo que es expresión de localismos o bien de planteamientos de carácter más general. Se trataría por lo tanto de observar en una cueva decorada todos los **elementos que lo articulan** y responden o bien al fondo común del arte paleolítico o a planteamientos paulatinamente más locales. Esa observación está encaminada a establecer si esos elementos se articulan en una organización o estructura interna recono-

cible en la propia cueva decorada. Y también a determinar la forma en que se han ido colocando los diversos elementos que constituyen el conjunto, es decir, el proceso de construcción y ligado a él, el desarrollo temporal. Así, al establecer el margen temporal de construcción de la cavidad decorada establecemos también la evolución estilística y técnica de la misma.

Para nuestra hipótesis de trabajo el **estilo** es el **elemento nuclear** del análisis de un santuario, pero este debe ser relacionado con los demás elementos o variables de análisis, ya que no es sino la suma de todos ellos (23). Entendemos por estilo la manera peculiar de ver un animal que se plasma en cada representación, como resultado de aplicar una serie de recursos, con la finalidad de reflejar a partir de una figura animal la realidad del mismo. Esta realidad naturalmente se encuentra filtrada por la propia personalidad del que realiza la obra, por los recursos técnicos que se utilizan y por lo que se persigue representar. Es decir, el estilo va inequívocamente unido a una serie de factores que son previos y que por tanto, al mismo tiempo, lo condicionan.

De esta manera, confrontando el estilo de cada representación con el lugar que ocupa, la técnica en que está realizado, el tamaño, su relación espacial con el resto y los demás elementos de análisis podemos comprender mejor el papel de cada figura en la totalidad y profundizar así de forma relevante en el análisis interno del santuario, es decir en su caracterización global estilística y en los diferentes tiempos en que fue realizado. En definitiva hay que explicar, en la medida en que sea posible (y esto quiere decir en la medida en que la figura o signo lo permita, dependiendo de variadas circunstancias, por ejemplo de la complejidad de la representación y de su conservación), cada figura en sí misma y en relación con las demás. En primera instancia con las cercanas del grupo y en un segundo lugar con las más alejadas; en definitiva con

la totalidad de las restantes, con el fin de definir el proceso de articulación del santuario. Además de esto, en la medida en que otros santuarios geográficamente cercanos se puedan relacionar directamente con él, el proceso de articulación quedará establecido de forma más fidedigna. Sin embargo, la interrelación de una serie de variables de estudio en diferentes planos es más complicada, tanto si son intrínsecos al santuario (el espacio decorativo de la cueva) como si son extrínsecos (la cueva de habitación, el medio natural o el entorno en que se encuentra).

En **conclusión**, el santuario o espacio decorado con representaciones figuradas o signos permite diferentes aproximaciones de estudio, considerando el propio marco de las representaciones, las mismas figuras o signos y sus interrelaciones mutuas, es decir la distribución espacial de figuras en cuanto temas, técnicas, estilo y otros criterios. En el estudio del mismo resulta trascendente plantearse si las representaciones forman parte de un proceso decorativo desarrollado en el tiempo y por la duración del mismo. En realidad disponemos de momentos dentro de un proceso decorativo, momentos cuyo margen temporal debe determinarse. Es el objetivo del análisis de cada santuario, concretar la existencia y la entidad de esos momentos diferentes. Para ello existen una serie de dificultades, tanto en el momento de constatación de las diferentes etapas como en el de interpretación de las mismas, siendo este último el más delicado, por tener una mayor carga de subjetividad. Cada repertorio iconográfico realizado en un santuario se nos aparece con una coherencia interna que se pone de manifiesto en la convivencia de representaciones en el mismo marco geográfico concreto o panel y en otros marcos más o menos amplios, como cámaras o conjuntos. Sin embargo existen elementos que dan discontinuidad a las representaciones. Entre ellos el más importante, que las figuras de animales (24) muestran niveles técnicos y estilísticos diferenciados. Ante esta evidencia las soluciones posibles son varias: 1) representan momentos distintos; 2) representan autores diferentes en el mismo momento; 3) se dan ambos supuestos. Cualquiera que sea la que aceptemos de las tres resulta evidente que nos lleva a análisis pormenorizados con el objeto de establecer la entidad de la decoración de cada cueva. Es precisamente el análisis crítico interno del desarrollo decorativo el que debe demostrar cual de las opciones es la correcta.

Este estudio seguiría propuestas de larga trayectoria nunca culminadas: «... la elaboración, para cada cueva en concreto, de su estratigrafía a partir de las propias superposiciones; con lo que se estaría en camino de compararla y contrastarla con las de todos

(23) Una reflexión crítica sobre el estilo, aunque sin concretar qué se incluye en ese concepto (que a nuestro juicio se identifica con una cierta impresión superficial de un resultado formal) se produce en Bahn, P. G. 1994a, 199, autor para quien las dataciones directas han demostrado la naturaleza imprecisa de la datación estilística (lo que por otra parte nos parece apelar a un simple lugar común entre la generalidad de los investigadores). En esa línea se señala que dos diferentes períodos o lugares distantes pueden producir estilos similares, que el mismo estilo puede ocupar un área extensa y prolongarse en un tiempo largo, de la misma manera que en un mismo período pueden producirse diferentes estilos. Sin embargo, el estudio de representaciones secuenciales de ricas estratigrafías, como El Parpalló, (Villaverde, V. 1994a y 1994b), demuestra que la persistencia de ciertos rasgos estilísticos en la secuencia (entendido el estilo como el conjunto de rasgos internos del repertorio, es decir, temática, técnicas y resultados formales,...) no es inconveniente para la constatación de una evolución de los mismos, lo que propiciaría una datación relativa que es siempre lo que ha propuesto el análisis estilístico, limitado, pero en cualquier caso necesario.

(24) Quedan relativamente al margen de la investigación los signos, ya que en los santuarios analizados son muy escasos.

los... yacimientos de arte parietal...» (Barandiarán, I. 1966a, 81). La estratigrafía, que nosotros diríamos horizontal por establecerse en un único plano, la pared, en contraposición a los niveles superpuestos verticalmente en los yacimientos, se entiende en sentido amplio, tal como se expone en el apartado 5 («variables internas y externas en el estudio de un conjunto iconográfico», p. 29). En esta estratigrafía horizontal se establecen superposiciones directas o indirectas que se pueden paralelizar a niveles, con independencia de que el tiempo transcurrido entre uno u otro sea corto o largo. La estratigrafía la entendemos no a la manera tradicional, como un repertorio de superposiciones más o menos significativas, sino como una trama de representaciones figuradas y signos distribuidos inteligiblemente en el espacio. Esta necesidad de caracterización propia de cada colectivo figurado sigue vigente en nuestros días: «Será necesario averiguar en cada cueva las pinturas grabadas y pintadas que corresponden a cada época, la calidad del artista que las realizó, la influencia de precedentes y de «escuelas» y la amplitud de difusión de los convencionalismos» (Beltrán, A. 1986-87, 16). En fin, por ello pensamos que el estudio crítico de la plasmación de las variables de análisis en el repertorio iconográfico es una base sobre la que plantear cualquier programa de dataciones absolutas, y al mismo tiempo esta crítica interna le dota de inteligibilidad a las mismas una vez efectuadas.

Nuestra hipótesis de trabajo es por lo tanto una consecuencia de esos planteamientos anteriores y tiene como finalidad principal, por un lado, aprehender los elementos que construyen el conjunto decorado (es decir, profundizar en el conocimiento interno de cada repertorio iconográfico) y, por otro, aportar variables locales que puedan servir para el establecimiento de la evolución general del arte paleolítico cantábrico y del arte paleolítico en sentido extenso. Sin embargo, para establecer una secuencia evolutiva del arte paleolítico cantábrico debemos tener una serie de criterios que sean suficientemente clarificadores. Las dificultades para ello son grandes: 1) las obras que poseemos son sólo una muestra escasa, parcial en sus manifestaciones y desigualmente conservada en el espacio y en el tiempo, en relación a la totalidad; 2) las comparaciones con objetos muebles son escasas a causa de la pobreza relativa del arte mueble cantábrico y de la dificultad de datación fidedigna del mismo, y al mismo tiempo arriesgadas, fruto de la distorsión diferenciada de dos manifestaciones realizadas en ámbitos distintos y sometidas a diferentes condiciones de conservación; 3) las comparaciones con otras regiones del arte paleolítico deben ser realizadas con ciertas precauciones a causa de las distorsiones que se pueden producir como consecuencia de las peculiaridades regionales, fruto de su extensión geográfica.

Por eso en la segunda parte de la obra se abarca el

estudio pormenorizado de los santuarios de Bizkaia, objetivo geográfico primordial de la obra, para a lo largo de ella y sobre todo en la tercera abordar la comparación múltiple en las diversas escalas que hemos planteado previamente, frente al resto de manifestaciones artísticas (arte mueble) y frente a la región cantábrica (sobre todo de los espacios naturales inmediatos como Gipuzkoa, Cantabria, Asturias) y en su caso Francia, primero en la consideración o integración de cada santuario en el conjunto y después de todos globalmente considerados. En este planteamiento de evolución artística nos interesa especialmente el proceso final, por el interés específico que tiene esta etapa final del arte paleolítico, su variedad y riqueza y su supuesta brusca desaparición y también porque los testimonios son más abundantes y propician una interpretación más ajustada. Además, el contraste entre un arte mueble rico y un arte parietal inexistente es tan acusado que parecía necesario profundizar en la entidad del arte parietal del Magdalenense final.

3. ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN

La propuesta de la investigación era la realización de un estudio de los tres santuarios localizados en Bizkaia, en el W. de Euskal Herria: Benta Laperra, Areatza y Santimamiñe (25) (v. mapas en las figs. 3 y 4), en el convencimiento de que la documentación aportada sobre ellos era incompleta, pues las variables de estudio aplicadas en los mismos eran numéricamente escasas y el desarrollo de cada una de ellas superficial. El interés del ámbito geográfico elegido estriba en que los tres santuarios citados son representativos de tradiciones distintas, tanto técnicas (grabados, pinturas en rojo y en negro), como estilísticas (lineales, con relleno, proporcionadas y estilizadas). Por todo ello factiblemente jalonan la evolución del arte paleolítico cantábrico y aunque falten algunas manifestaciones características (como las pinturas bicromas, que de todas formas se atestiguan en el ámbito geográfico cercano), son una muestra suficientemente representativa de este arte paleolítico cantábrico. El valor de esta variable geográfica limitada ha sido reivindicado anteriormente con acierto incuestionable: «...si se desea estudiar la evolución

(25) Entre las variadas versiones de los topónimos que han servido para caracterizar a los santuarios debería hacerse una elección, de tal manera que se respete el sentido del nombre de lugar, distorsionándolo lo menos posible. En ese sentido, Benta Laperra o Venta Laperra, ya que Venta de la Perra es una reconstrucción culta del nombre de la barriada, prestada a la cueva. En cuanto a Arenaza, debería transcribirse en el idioma original en que siempre se ha conocido y todavía se conoce la barriada y la cueva, Areatza; la transcripción romance del topónimo vasco, Arenaza, nos parece menos acorde con el respeto del mismo.

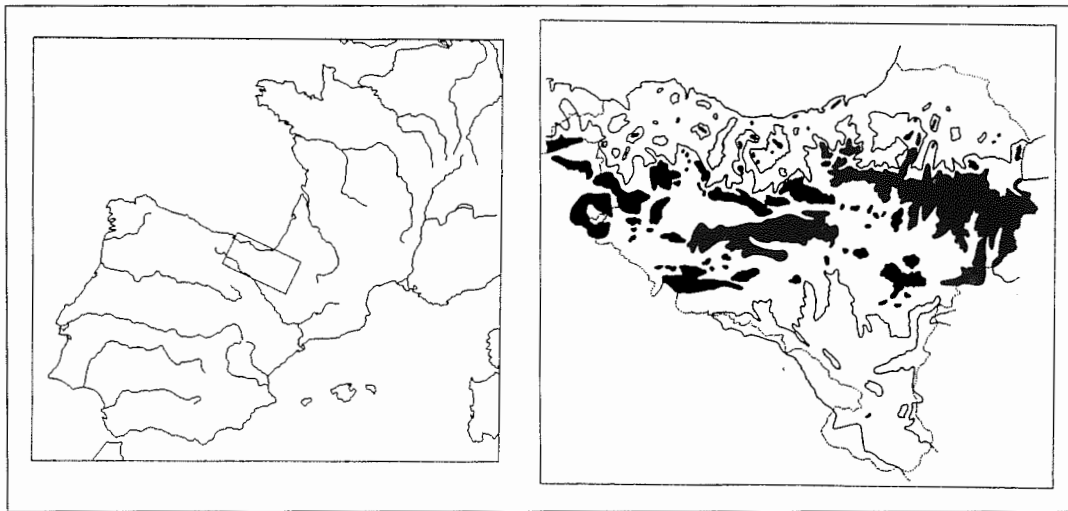


Fig. 3: Mapas de situación del espacio de Euskal Herria en Europa Occidental.

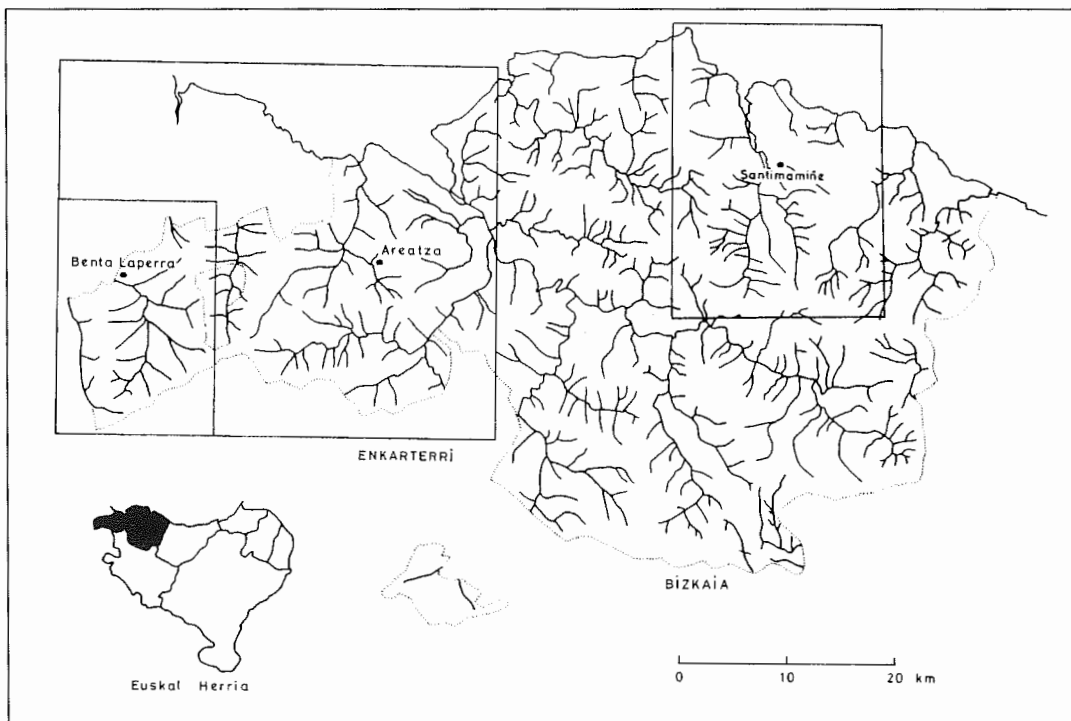


Fig. 4: Mapa de situación de las tres cuevas objeto de estudio en los espacios de Enkarterri y Bizkaia, al W. de Euskal Herria. Se señalan las cuadrículas correspondientes a los mapas de las figuras 10, 89 y 146, pp. 122, 205 y 285.

estilística, es necesario limitarse a pequeñas regiones naturales en las cuales la unidad se encuentre mejor garantizada (grupo de Puente Viesgo,...)» (Sauvet, G.; Sauvet, S. 1978, 33).

Las cuevas objeto de estudio se inscriben en un área geográfica relativamente extensa, abarcando comarcas naturales diferenciadas aunque vecinas, inscribibles en el marco de actuación de las comuni-

dades de cazadores que habitaron en las mismas cuevas o en sus cercanías. El territorio de Bizkaia ostenta una serie de valles (v. mapa en la fig. 4) modelados por una red hidrográfica de escasa longitud encajada en un relieve con altitudes no muy relevantes (entre cuencas rara vez se superan los 800 m. en las cimas más altas), formando una verdadera maraña con valles de escasa extensión. En una serie limitada de ellas, aparecen macizos kársticos donde

se localizan las cavidades, a pesar del manifiesto deterioro de estos enclaves por la minería y las canteras. Los tres santuarios pertenecen a macizos kársticos y valles diferentes, el de Benta Laperra al de Peñas de Ranero (contrafuerte N. de la cubeta de Karrantza), el de Areatza al de Ganeran (contrafuerte NE de la depresión de Galdamiz-Galdames/Garape-Sopuerta) y el de Santimamiñe a la colina de Ereñusarre (en la alineación que limita al E. el valle de Gernika).

No se han incluido las cuevas de Atxuri (Mañaria) y Goikolau (Berritua) (v. fig. 9, p. 21). En el primer caso, donde se señaló un posible animal (vientre y patas) pintado en rojo y punto asociado (Fernández García, F. 1971, 399-400), porque la cavidad fue destruida sin que se conozca más que un croquis de lo representado. En el segundo porque los posibles animales grabados, de los que se ha expuesto que pueden entroncar con el arte paleolítico (Barandiarán, J. M. 1964b) se asocian a otras series de grabados no paleolíticos con paralelos supuestamente muy posteriores. Además, el contexto arqueológico no ayuda pues los materiales paleolíticos poco abundantes de la estratigrafía van acompañados de otros de la prehistoria reciente y de época romana más abundantes, en el vestíbulo y en la galería.

De las comunidades que explotaron estos territorios del Cantábrico contamos también con numerosos testimonios tecnológicos y artísticos en diversos yacimientos en cueva ya excavados y estudiados: excavaciones y su síntesis (Barandiarán, J. M. 1953), repertorio crítico e industria mobiliar (Barandiarán, I. 1967), arte mobiliar (Barandiarán, I. 1973a), industrias líticas del Magdaleniense final/Aziliense (Fernández Eraso, J. 1985), industria mobiliar (González Sainz, C. 1989a).

4. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación se ha propuesto el estudio interno de cada santuario parietal (v. parte 2ª, caps. 1, 2 y 3), lo que supone el establecimiento del repertorio de representaciones, el análisis del conjunto y el encaje estilístico y cronológico del mismo, abordando este último aspecto los paralelos del mismo y el establecimiento de la evolución estilística. Sobre planes de análisis constatamos ciertas carencias en la investigación general, ofreciéndose escasos programas a aplicar sobre repertorios parietales y a veces relativamente confusos. Así, en un análisis de tipo general se ha concretado que: «Las cuestiones más útiles a preguntarse en el análisis del arte paleolítico son aquellas que tienen que ver con la identificación del tamaño del corpus de motivos que constituía el «vocabulario» del arte, la frecuencia con que han sido utilizados y los patrones regulares en su distribución a través de una región que pudieran revelar un uso estructurado»

(Ucko, P. 1989, 308-309), explicitándose una serie de objetivos concretos aplicados en la cueva de Hornos de la Peña (Ucko, P. 1989, 286-287). Las fases de la investigación se desarrollan a continuación.

1. Repertorio sistemático y crítico de las representaciones parietales. Es la parte definida en cada estudio concreto como «Descripción de las representaciones». El interés y valor de los inventarios modernos ha sido expuesto desde antiguo (Laming-Emperaire, A. 1962, 285-287), reivindicándose no solamente los temas de cada cueva (especies y frecuencia relativa) sino también el emplazamiento de animales y grupos, la localización de los temas centrales, temas periféricos en lugares más disimulados,... En lo que respecta al proceso de documentación de un repertorio parietal en una caverna, este puede ser sintetizado en una serie de pasos (Aujoulat, N. 1987, 40): 1) observación ocular directa o por lupa binocular de la representación; 2) medición, con secciones, de las obras gráficas; 3) reproducción de los vestigios parietales antrópicos o naturales sobre soporte transparente, o por medio de fotografía o moldes; 4) confrontación sucesiva con el original hasta la copia definitiva.

En cuanto a estudios concretos, se puede señalar un proceso de registro exhaustivo de los datos parietales en la cueva de Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973, 16-19) y podríamos decir que tiene un valor paradigmático el método de trabajo sobre el «Frise Noire» de Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1981): 1) determinación de las figuraciones rupestres, mediante un levantamiento fotográfico en diferentes tipos de películas e iluminación, filtrado por un calco sobre papel transparente levantado delante de las pinturas; 2) planos morfológicos de curvas de nivel, mediante fotogrametría y de manera sintética; 3) planos de contexto, con las formas naturales de la pared, los fenómenos de la pared anteriores y posteriores a las pinturas y climatológicos; 4) análisis, que he denominado interno, de las representaciones, y de los diferentes fenómenos naturales que se proyectan sobre la pared, en el marco de un estudio pluridisciplinar. En nuestro caso el estudio del repertorio se ha desarrollado sobre las siguientes premisas (26):

1.1) Reconocimiento de los elementos figurativos y de los signos de cada conjunto parietal. Se trataba de localizar y catalogar todos los elementos de estudio, signos y figuras, en el propio entorno de cada

(26) Otro proceso de levantamiento de versiones gráficas, referente a Labastide, se concreta en Omnès, J. 1982, 54-57, metodología con los siguientes momentos: prospección, levantamiento de versiones dibujadas, vistas fotográficas y otras operaciones de conservación. También un modelo de análisis se desarrolla en Beltrán, A. 1984a.

santuario. Esto supuso una exploración sistemática de la totalidad del soporte decorativo, las paredes de cada cueva. Esta acción se ha llevado a cabo en los santuarios que forman la base del estudio, los de Benta Laperra, Areatza y Santimamiñe, lo que ha significado la localización de nuevas figuras o elementos de interés para el análisis de cada cueva.

1.2) Determinación de la localización de los elementos objeto de estudio. Se elaboraron los planos de situación de conjuntos y de grupos de representaciones, tomándose también diferentes medidas de localización y extensión de los paneles y figuras. Esta labor fue previa para un acercamiento visual a la estructura del santuario. Se ha llevado a cabo sobre cuevas ya estudiadas donde no se había realizado con anterioridad una documentación semejante.

1.3) Levantamiento del dibujo y de la fotografía de cada representación. El realizar la reproducción de cada elemento figurado nos parecía esencial para el objeto de la investigación, tanto para dotarla de una base objetiva de referencia como para revalorizarla en sí misma. Puesto que una imagen alzada a partir de una imagen parietal tiene un doble objeto: descifrar la pared decorada y establecer su estado en un momento dado (Lorblanchet, M. 1984, 41). Y al mismo tiempo no es una simple reproducción porque implica un conocimiento de la pared donde se encuentra la decoración y de los temas y técnicas del arte paleolítico. Este proceso de identificación, desciframiento y presentación analítica de las figuras y signos es una investigación. Las reproducciones o versiones tienen además un carácter complementario, frente a otras investigaciones, cuantitativas por ejemplo, dado que los puntos de vista son distintos y si la copia analítica se fija especialmente en los mínimos detalles de cada figuración, esta copia analítica «...grâce à leur précision et à leur caractère exhaustif, ils devraient donc constituer la base de toute analyse quantitative...» (Lorblanchet, M. 1984, 43).

Por otra parte, para la elaboración de las versiones de las representaciones la realización de una documentación fotográfica comportaba ciertas dificultades técnicas, tanto por la localización de las representaciones como por las características de la pared. Esto nos hizo decantarnos por compatibilizarla con la realización de los calcos directos, acción no muy costosa en tiempo y siempre garantizando la integridad de las obras parietales. Aunque el aporte fotográfico sea limitado en esta investigación no hay que olvidar que: «La photographie... accompagne le relevé, mais ne peut se substituer à lui. Le relevé est par excellence un document graphique qui interprète et précise le motif» (Lorblanchet, M. 1984, 49).

En consecuencia, se han levantado fotografías de los conjuntos de Benta Laperra, Areatza y Santimamiñe, incluyendo un repertorio infrarrojo y ultravioleta.

Se realizaron los dibujos fidedignos de cada representación, señalando los elementos determinantes de la morfología de la pared, a partir del calco directo de las representaciones (Benta Laperra, Areatza, Santimamiñe, Sotarriza, Cullalvera) o fotografías (27). Los calcos se han levantado siempre que la consistencia de la roca lo hacía posible, lo que ocurre en la casi totalidad de los casos. Las fotografías se han empleado de dos maneras: 1) para contraste y rectificación de los calcos; 2) para determinación de los caracteres del soporte donde se encuentran los elementos figurados (28). Los calcos se realizaron en dos niveles: 1) analítico, con la representación de todos los elementos de la pared, como concreciones estalagmíticas, grietas, desconches,...; y 2) sintético, con la representación figurada, recogiendo únicamente algún elemento natural de la pared que hubiera servido de apoyo a la representación. En conjunto las técnicas empleadas han sido las siguientes: 1) calco directo sobre la pared de la representación, incluyendo el soporte (dependiendo de las circunstancias del mismo), base de las versiones sintéticas; 2) calco indirecto sobre fotografía, para el levantamiento de las versiones analíticas y algunas sintéticas; 3) fotografías en luz rasante, luz oblicua y frontal, para la crítica y como base de realización de las versiones anteriores; 4) fotografías infrarrojas y ultravioletas, para evaluación de la variable temporal y de conservación de las representaciones.

1.4) Desarrollo de la ficha sistemática de catalogación de cada elemento. Ha consistido esencialmente en la descripción sistemática y pormenorizada de cada elemento, considerando en el caso de los animales la caracterización zoológica, la descripción anatómica, la técnica,... Ha supuesto también el contraste con versiones anteriores, cuestión importante para el estudio de la evolución temporal de las representaciones y para la lectura de elementos perdidos. Al realizar la descripción de cada representación aplicamos el siguiente orden de exposición de los diversos criterios:

1) Numeración correlativa, de acuerdo con un orden descriptivo lógico, que comienza en las representaciones más cercanas a la entrada y acaba en las más alejadas, abarcando en primer lugar un lateral o pared de un espacio dado de principio a fin y poste-

(27) Los calcos fueron realizados gracias a la colaboración de una serie de investigadores a quienes agradezco la desinteresada ayuda que me prestaron: A. Besga, A. Díez, I. Martín, A. Zubizarreta, L. Zapata, M. Kandina, R. Castaño, G. Aja, M. J. Yarritu. Las fotografías, excepto las citadas expresamente, son obra de Manu Ruiz de Alba.

(28) La importancia de la técnica fotográfica y su aplicación a Labastide se consideran en Omnès, J. 1982, 280-285. Para el autor la fotografía se usa para verificar, completar y mejorar el levantamiento directo.

riormente el opuesto (caso de la «antecámara» de Santimamiñe) o bien una superficie redondeada de izquierda a derecha ininterrumpidamente, como en el caso de la «cámara» de Santimamiñe. Esta ordenación es solamente a título organizativo, para facilitar la visualización del santuario, no presuponiendo que el hombre primitivo lo realizó conscientemente así (en todo caso se considerará esta cuestión más adelante). Esto quiere decir que se ha cambiado inevitablemente el orden de las representaciones de las memorias antiguas.

2) Identificación zoomórfica, indicando si las hubiere las dificultades o reservas de la misma. Se ha intentado una identificación de las especies lo más ajustada a la realidad, de tal forma que aquellos animales sobre los que existen dudas en su certificación zoomórfica se consideran siempre con las debidas reservas. La cuestión es suficientemente importante para la consideración de la organización del santuario. Hay que apuntar con todo que existen algunas contradicciones aparentes en esta cuestión. En ocasiones puede resultar más fácil definir un bisonte por un línea dorsal (que en principio es inidentificable) gracias a que se encuentra emplazada entre bisontes (es decir, reconociendo un recurso compositivo y por lo tanto realizando una «identificación» de manera indirecta) que decidirse entre su adscripción a ciervo o reno por la dirección de la cornamenta, aunque la representación sea relativamente detallada.

3) Referencia a la numeración empleada en estudios anteriores. Así, en el caso de Santimamiñe, con investigación efectuada por T. Aranzadi, J. M. Barandiarán y E. Eguren 1925, mediante la abreviatura «ABE» seguida del número correspondiente establecido por los autores del estudio. En el de Benta Laperra es «BEL», correspondiente al estudio de Beltrán, A. 1971 y en el de Areatza, «AP», al de Apellániz, J. M. 1982.

4) Soporte. Se consideran las alteraciones recientes y/o antiguas del soporte donde se asientan las representaciones e igualmente algunas características del mismo, como grietas, formaciones estalagmíticas, que cubren y alteran las representaciones, desconches,...., tanto de origen natural como humano (antiguo y reciente).

5) Posición, tanto en sí misma como frente a las restantes representaciones del grupo u otras cercanas.

6) Dirección, en relación con otros conjuntos y de acuerdo a la configuración de la caverna.

7) Localización o situación en el soporte de la pared y en relación con las figuras adyacentes.

8) Dimensiones, tomándose las medidas en horizontal entre zonas anatómicas que se especifican.

9) Técnica y recursos plásticos empleados, exponiéndose todas las variantes técnicas observadas y el lugar que ocupan en la anatomía de cada representación.

10) Convencionalismos de representación, determinándose las variantes que aparecen en la plasmación de la línea de contorno y de los rellenos y su ubicación en cada representación figurada.

11) Fases perceptibles de elaboración de la representación. Creemos que la constatación de fases, en forma de repintes o añadidos, se corresponde con esta primera etapa de observación y descripción sintética de la representación, quedando para más adelante su interpretación sobre esta base objetiva.

12) Descripción pormenorizada de las partes anatómicas realizadas. Se detalla todas y cada una de las zonas anatómicas considerando aquellas que se han podido perder por una conservación deficiente. En la descripción anatómica se trata de caracterizar a los animales siguiendo una terminología científica (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 15) adaptada a cada especie zoológica diferenciada, con el fin de posibilitar un método de observación más objetivo y riguroso.

13) Conservación, concretándose el grado de preservación de cada zona anatómica, especialmente de las partes más deterioradas, como guía para acercarnos hipotéticamente a las zonas perdidas.

14) Comparación con versiones anteriores. El interés de la comparación radica en profundizar en la lectura del elemento iconográfico y poder interpretar las zonas efectivamente desaparecidas (y en otros casos zonas atestiguadas por primera vez) y por lo tanto el estado de conservación. Este acercamiento crítico a versiones anteriores es usual en las investigaciones sobre el arte paleolítico, por ejemplo a partir de las versiones de H. Breuil sobre Pair-non-Pair (Delluc, B.; Delluc, D. 1991, 65).

• En la reproducción de las representaciones todas están colocadas sobre una escala horizontal. Las convenciones de reproducción son las siguientes: 1) la línea continua indica grabado, siendo cuanto más gruesa la línea, más ancho y frecuentemente más profundo; 2) un contorno compuesto de línea corta y punto indica que se desarrolla una grieta o un saliente de la pared o colada estalagmítica, susceptible de haber sido aprovechada para completar la representación; 3) el punteado indica la zona pintada, de tal forma que, cuanto mayor densidad de puntos, mejor es la conservación de la capa de pintura. Salvo mención expresa en otro sentido, se entiende que la versión sintética reproducida en cada caso está realizada sobre calco directo de la representación.

2. Análisis del conjunto de representaciones.

En cada caso se ha buscado la caracterización propia del conjunto iconográfico atendiendo en general a una serie de apartados (los criterios concretos de análisis se desarrollan a continuación en el apartado

5, «Variables internas y externas...»), denominados:

a) Determinación de la estructura del santuario, mediante la consideración de las variables internas espaciales, estudiando la topografía o adecuación al espacio de las representaciones, la temática (especies de animales, signos, asociaciones de animales), las agrupaciones en el espacio, posición, composición, lateralidad,...

b) Caracterización del estilo de las representaciones, mediante la constatación de las variables internas estilísticas, estudiando la tipometría de las representaciones o las proporciones de las figuras a través de las medidas corporales, el canon, el formato, los convencionalismos de representación del modelado y de la forma, la técnica y los recursos de aplicación, los estadios figurativos, la perspectiva, el movimiento, el acabado,...

c) Definición de las fases de elaboración de cada santuario, mediante la recopilación de las superposiciones, añadidos, repintes, yuxtaposiciones o secuenciaciones indirectas. Asimismo, poniendo en contraste todos los elementos empleados en el análisis anterior, interrelacionando las variables analizadas anteriormente.

3. Formulación de paralelos parietales y locales. Corresponde con la tercera parte en el estudio de cada cueva «Paralelos parietales y mobiliarios». En primer lugar he considerado la historiografía de las interpretaciones sobre el santuario de una forma crítica, analizando los paralelos establecidos con anterioridad en orden a establecer su verosimilitud. En segundo lugar he tratado de determinar los paralelos de los repertorios gráficos estableciendo elementos comunes entre ellos desde los diversos criterios empleados en el análisis: el espacio, los temas, la técnica, el estilo. Estos paralelos hacen referencia tanto al arte parietal como al arte mueble. El objetivo de este apartado es establecer una serie de caracteres propios, de tipo local, que se puedan contrastar con los de santuarios de otras regiones y determinar también caracteres que son plasmación de corrientes de ámbito más general.

4. Establecimiento de la evolución estilística y cronológica. Como consecuencia de los apartados anteriores y de su aplicación en los tres santuarios elegidos se propondrá una articulación del arte paleolítico a diferentes escalas, local (comarca geográfica homogénea o enclave concreto), regional (varias comarcas naturales) o general (grandes regiones geográficas, como la cantábrica) en la medida en que los rasgos observados en los santuarios elegidos se proyecten hacia otros repertorios y ámbitos geográficos. Esto supone el encaje estilístico de los santuarios citados en relación con los santuarios, que ostentan una intensa relación, de las regiones cantábrica y pirenaica especialmente. La determinación relativa de las

diferentes cuevas decoradas llevará a la consideración de la evolución estilística y cronológica atendiendo a los diferentes criterios estudiados y a su validez local, comarcal o regional y proyectando tanto el arte mueble como el parietal, teniendo como primera referencia a las cuevas objeto de estudio. Se corresponde con la tercera parte de la investigación «El arte parietal de Bizkaia en su contexto parietal y mobiliario».

5. VARIABLES INTERNAS Y EXTERNAS EN EL ESTUDIO DE UN CONJUNTO ICONOGRÁFICO

Al aplicar una serie de criterios de análisis sobre cada cueva decorada nos hemos encontrado con una desigual cantidad de elementos susceptibles de ser analizados. Si bien en lo que respecta a los criterios de contexto espeleológico, fruto de los análisis multidisciplinarios, hay una serie clara y precisa, no ocurre lo mismo con el contexto más estrictamente arqueológico, donde se observa una notable indefinición, puesto que usualmente no se formulan explícitamente los criterios de análisis. Por ello, consideraremos sucesivamente los criterios generales que se han seguido en otras investigaciones, los criterios históricos y actuales que se han empleado en cuevas concretas y finalmente estableceremos la relación de criterios o variables concretas de análisis, internos o externos.

5.1 CRITERIOS GENERALES

El objetivo que nos hemos marcado es analizar y caracterizar de una manera lo más objetiva posible a un repertorio de obras parietales, siguiendo un modelo preestablecido: «un método de interpretación basado en el estudio de documentos arqueológicos... en el que la validez esté garantizada a la vez por el rigor del punto de partida (la determinación de criterios objetivos) y por la riqueza y la coherencia de los primeros resultados... Dos series esenciales de criterios han sido definidos, uno relativo al contexto y otros relativos al contenido de las representaciones...» (Laming-Emperaire, A. 1962, 289). Este modelo de estudio del documento prehistórico se ofrece en tres partes: clasificación, estudio técnico e interpretación (op. cit., 164-165). Nosotros redundaríamos en el segundo, pero sobre la base del primero, teniendo en cuenta los problemas que se suscitan entre clasificación e interpretación, como expone la autora: «el solo hecho de distinguir un trazo significativo y de inventariarlo es ya un comienzo de interpretación». En cuanto a la metodología de análisis de un repertorio iconográfico en otra propuesta se considera que en el acercamiento al arte prehistórico son necesarios dos niveles de análisis (Leroi-Gourhan, A. 1992, 205-227): 1) las

técnicas de ejecución, en la búsqueda de la expresión de la tercera dimensión, lo que incluye el análisis del campo figurado (soporte y su incidencia en la organización espacial de las figuras o dinámica figurativa), es decir, la posición, perspectiva, simetría, repetición, superposición,...); y 2) el análisis figurativo, donde se encuadra el «estado figurativo», fundado en una tipología elemental de las formas, incluyendo también la síntesis estilística. Esta propuesta se ofrece como un sistema de análisis e interpretación donde los elementos se integran en un todo.

Nosotros, por una cuestión práctica, hemos preferido deslindar los diferentes elementos de ese todo como variables específicas de análisis. Para cumplir el objetivo anterior se deben proyectar sobre las representaciones una serie de **criterios o variables de estudio** que desarrollamos a continuación (29). Cada repertorio de representaciones, figuras, signos y trazos, en un enclave topográfico es susceptible de ser analizado en varios niveles: 1) las variables externas del entorno natural de la caverna, como el régimen climático, hidrología, composición y circulación del aire, temperatura del aire y de la pared,...; 2) las variables internas del repertorio iconográfico, es decir, los elementos que estructuran formal y estilísticamente el repertorio (temas, técnica, forma,...); 3) la articulación espacial de las variables en el espacio cavernario que va unido al anterior, constituyendo las variables intrínsecas del estudio arqueológico (levantamiento del repertorio gráfico), como las asociaciones, localización,...; 4) las variables externas del estudio arqueológico, aquellas que se manifiestan en las representaciones pero mediante la aplicación de métodos externos, como calcos, fotografías, análisis de pigmentos, dataciones absolutas,...

La aplicación de estas variables de estudio permite configurar la estructura interna de cada cueva y sirve también para la formulación de paralelos, establecidos sobre criterios concretos que pueden ser considerados críticamente en un segundo momento. Las variables que más vamos a utilizar son las internas al repertorio, es decir, se refieren a los elementos observables en las propias representaciones (v. desplegado nº 1 al final del libro). No se consideran de la serie de variables externas, aquellas que representan al entorno donde se colocan las representacio-

nes (geomorfología, clima, microbiología,...) y que constituyen el marco de actuación de un proyecto multidisciplinar, lo que queda fuera del objetivo de esta investigación. Somos conscientes de que esta circunstancia introduce alguna limitación en la investigación, ya que: «... la recherche archéologique sur l'art rupestre et l'étude des conditions de conservation des oeuvres sont convergentes et étroitement complémentaires...» (Lorblanchet, M. 1981a). Así, el estudio del soporte lleva a determinar que alguna de las figuras del «Frise Noire» de Pech-Merle se realizó incompleta, mientras que en otras su estado deficiente es consecuencia de filtraciones de agua o de la actuación de agentes naturales, cuestión de suficiente trascendencia, también documentada para el repertorio gráfico de Niaux (Clottes, J. 1995a). En todo caso, tenemos en cuenta al abordar la descripción e interpretación ciertos rasgos externos a las figuras y signos, como el estado de la pared, en forma de grietas, desconches y concreciones estalagmíticas, que transforman a las representaciones. En lo que respecta a las variables de aplicación interna a un colectivo de representaciones deben ser filtradas previamente y establecida su entidad de una manera crítica (30).

En este tema de los criterios de análisis existen varias cuestiones previas que quisiéramos abordar. Al estudiar el **arte paleolítico como obra de arte** se han proyectado sobre él criterios tomados de otras manifestaciones y períodos artísticos para caracterizarlo, como los conceptos de santuario, bestiario, venus (31),... Existe en la puesta en práctica de esta metodología un riesgo evidente, el de aplicar conceptos inadecuadamente, produciendo anacronismos, al proyectar rasgos históricos sobre las figuras que en realidad no se explicitaron cuando se realizaron las representaciones. También es cierto que soluciones concretas aportadas por los artistas paleolíticos que se nos ofrecen repetidamente y en ámbitos geográficos distintos (por ejemplo, en la forma de organizar las composiciones o las agrupaciones), muestran una inteligibilidad que les aleja de la simple casualidad y propicia un reconocimiento por parte del investigador. Esto es lo que ha hecho posible la proyección de rasgos de tiempos diferentes, aunque con desigual fortuna. Está claro que en este campo de la investigación prehistórica, más todavía que en el resto, existe el peligro de especular sobre impresiones personales carentes de base objetiva o de aplicar criterios históricos fuera del ámbito cronológico, social o espacial en que tales fenómenos han sido reconocidos, formu-

(29) Debe considerarse previamente la posible repercusión de factores bioclimáticos en la conservación de las representaciones. Aunque este es el objeto de un estudio interdisciplinar, ciertas alteraciones son factibles de ser observadas en un repertorio iconográfico (Villar, E. 1994, 183), como desapariciones por ocultación (a causa de precipitaciones cálcicas, colonias de microfauna), reacciones químicas (disolución de roca soporte o de pigmentos), desprendimientos (descascarillamientos, caídas de lascas). De cada uno de estos casos se exponen diversos ejemplos en las tres cuevas objeto de esta investigación.

(30) En todo caso, en Delporte, H. 1988/89, se considera que la organización del arte parietal está determinada por caracteres extrínsecos objetivos de localización y asociación de figuras.

(31) Consideraciones críticas sobre esta acepción se recogen en Pales, L. 1972a.

lando hipótesis inadecuadas. Dos ejemplos concretos de lo anterior son la caracterización de la cueva de Benta Laperra como «frontera» (32) y la de Ekain como «lugar de peregrinación» (33). Ambos conceptos «frontera» y «peregrinación», deben ser utilizados en aquellas etapas históricas y contextos geográficos para los que fueron aplicados y entre los que tienen una inteligibilidad. En los dos casos citados están aplicados fuera de contexto, tanto temporal como espacial, pues ambos conceptos traducen mentalidades, sociedades y economías radicalmente diferentes a los paleolíticos. Para que fuesen aplicables a las etapas paleolíticas habría que probar de antemano que algunas de las variables que justifican ambos conceptos en época histórica se daban también en la Prehistoria, lo que para los casos comentados no se ha llevado a efecto.

También se han aplicado conceptos artísticos de épocas históricas al estilo paleolítico, por ejemplo al reconocer una plasmación pictórica en las figuras de animales, cuando en realidad se construyen con líneas perfectamente determinadas en la mayoría de los casos; o al calificar a ciertas obras de impresionistas (Kühn, H. 1957). Estas analogías se han retomado en obras recientes, calificándose a los bisontes de Altamira de barrocos (Apellániz, J. M. 1991), atribución que sumada a las anteriores nos parece inapropiada.

Es también frecuente el uso de **paralelismos** entre diferentes tipos de representaciones (34), sin que se sistematicen los rasgos concretos que permiten plantear ese acercamiento entre figuras. Estas deficiencias o carencias y la inexistencia de sistematización de los criterios estilísticos, técnicos o formales, puede convertir en estos casos a la investigación sobre el arte paleolítico en un estéril ejercicio de erudición. No es extraño que en función de ello se haya concluido que: «...dejando a un lado... publicaciones excepcionales... la mayoría de los estudios de arte rupestre paleolítico parecen faltos de claridad al formular lo que piensan que es... el estudio del arte prehistórico y, por ello, hay una falta de precisión en la formulación de qué problemas... son pertinentes y de interés» (Ucko, P. 1989, 306).

5.2 EL MODELO DE ESTUDIO EN LOS SANTUARIOS CONCRETOS

La formulación de hipótesis generales se ha visto dificultada por el tratamiento de un gran volumen de

información, dada la multiplicidad de datos y su localización en territorios diversos. Con todo, los diversos estudios que se han ocupado del arte paleolítico en su conjunto han formulado una serie de planteamientos, algunos rigurosamente desarrollados y otros apenas esbozados, que conllevan a una serie de consecuencias a la hora de abordar cualquier estudio de un santuario concreto. Entre ellos, los que han propiciado la revalorización del marco en el que se han realizado las representaciones, entendiendo las figuras incluidas en conjuntos significativos (Laming-Emperaire, A. 1962) y los que han propuesto integrar toda una serie de variables en una explicación conjunta y dotar de un sentido procesual o evolutivo al arte paleolítico, enmarcado en una secuencia precisa (Leroi-Gourhan, A. 1968a).

Por otra parte, y como consecuencia de la lentitud del proceso de investigación, así como también del desigual nivel del mismo, las interpretaciones de cada cueva decorada se asientan sobre aspectos parciales de los mismos, que son un reflejo de las interpretaciones generales. Este ir desde lo general a lo particular, aunque inevitable en el acercamiento teórico a una investigación, tiene el riesgo de modificar los santuarios concretos en busca de la confirmación de la tesis previa. Esto lo constatamos en diversos estudios, no sólo en las identificaciones individualizadas de los temas sino también en la caracterización de los diferentes colectivos de animales, cada autor buscando las agrupaciones más coherentes con su tesis general (v. Ripoll, E. 1972a, 60-61, con dos versiones de la distribución de las representaciones sobre el santuario de Las Monedas). Aunque sean expresión de un ejercicio intelectual legítimo no dejan de mostrar una cierta artificiosidad intelectual en el estudio del arte paleolítico.

Por todo ello, el objetivo que nos hemos marcado es reflexionar sobre los criterios que los autores han aplicado en monografías que podemos llamar relevantes. Estas variables de análisis de cada santuario se muestran tanto de forma explícita como de manera subyacente. Por no hacer demasiado prolijo el análisis hemos realizado una selección de las mismas, con la siguiente finalidad: 1) constatar la evolución temporal de planteamientos de estudio (de ahí que haya una cueva decorada antigua como Santimamiñe y otras modernas); 2) enriquecer la interpretación de los santuarios que son objeto directo de estudio (que es el caso de Santimamiñe mismo); 3) reflexionar sobre investigaciones modernas que se ofrecen como paradigmáticas (Sainte-Eulalie, Rouffignac); y 4) considerar cómo se reflejan los planteamientos anteriores sobre investigaciones modernas en el ámbito geográfico de aplicación de esta investigación (Alkerdi, Ekain). No se trata por lo tanto de hacer una historiografía exhaustiva sino de posibilitar un acer-

(32) Apellániz, J. M. 1982, 101.

(33) Apellániz, J. M. 1982, 183.

(34) En los capítulos siguientes se aducen para cada santuario de manera crítica y ahí se puede observar la disparidad de criterios existentes entre los investigadores a la hora de realizarlos.

camiento a la cuestión de fondo, la cantidad y calidad de las variables de análisis sobre un repertorio parietal.

A) El caso de Santimamiñe (1925)

El estudio analítico del santuario (Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925), parte del repertorio sistemático de las figuras y signos representados en sus paredes, con un inconveniente: los calcos se realizaron sobre papel vegetal, en algunos casos y a mano alzada en otros. Por ello son sólo en cierta medida copias de los originales. En el primer caso se pueden considerar reconstrucciones aproximadas, en el segundo se encuentran más cerca de ser bocetos de trabajo. Una de las limitaciones del repertorio, desde un planteamiento metodológico actual, está en la relativa desorganización del mismo. Esta es consecuencia de no considerar previamente que el espacio en que las representaciones se inscriben tiene relevancia. Así, en la antecámara se pasa en la relación de las representaciones del lateral izquierdo al derecho para describir las últimas representaciones en el izquierdo. En la cámara se describen primero las del lateral izquierdo, comenzando por el final hasta el comienzo del mismo, para pasar más tarde al fondo y acabar con el lateral derecho. Tampoco hay inconveniente en intercalar una representación del panel principal entre las figuras del fondo y del lateral, y colocar otra más del panel principal como última figura del santuario (en el orden de la relación numérica). Por otra parte, cuando abordan la interpretación de las representaciones los autores consideran una serie importante de variables. Estas se desarrollan en general de manera sumaria, aunque a menudo con notable acierto:

- 1) Los temas, por especies y sexo.
- 2) La autenticidad de las representaciones prehistóricas.
- 3) La forma, completa e incompleta de las representaciones (op. cit., p. 49): «... La representación de varios animales, limitada a la cabeza..., no encontramos el menor indicio para suponerla accidental, y debida a la desaparición ulterior del dibujo,...; cabe suponer que para el hechizo se creyese bastante la representación de la cabeza». Por ello observamos que se plantea aquí la existencia de una cierta convención de la forma.
- 4) La técnica, reflejando el uso de accidentes de la roca. Igualmente se relacionan ciertas representaciones por la técnica empleada, como las figuras hoy desaparecidas del grupo de la antecámara y la representación del grupo final de la cámara. Precisamente en esa variabilidad técnica vemos nosotros una clara significatividad, relacionando esas figuras citadas con el segundo momento del santuario de Santimamiñe (v. parte 2ª, cap. 3).

5) El estado de conservación, cuestión de gran relevancia para el estudio del acabado de las representaciones.

6) El estilo, considerando la actuación de autores distintos y el estilo en general. Se constata el grado de perfección o realismo de las representaciones, teniendo en cuenta las proporciones, el modelado y los detalles anatómicos; también se expone la estilización de ciertas representaciones.

7) La orientación, a derecha o izquierda.

8) Los detalles anatómicos (que nosotros llamaríamos convenciones de representación) como pezuñas, cuernos, sotabarba, ojo, nariz,... (op. cit., p. 49): «...la falta de pezuñas en la mayor parte más parece debida a que se rehuyó una dificultad, que a estilización...».

9) Los signos asociados, relacionados con la «magia de caza».

10) La posición de los animales, aunque sólo en una referencia fugaz.

11) El sentido de las representaciones, basado en la «magia» (de caza o de conservación de la especie) y en el «placer estético».

12) La cronología, considerando argumentos negativos (inexistencia de superposiciones, de polícromos,...). Se plantea también que la simplicidad no es sinónimo de mayor antigüedad: «... Considerar<los>... como más primitivos, por ser puras siluetas, sin detalles, no sería, por ahora, mucho más fundado que considerarlos efecto de estilización...».

13) La comparación con el arte mobiliario o parietal, sólo formulada de manera genérica.

Todas estas cuestiones contienen un verdadero plan de trabajo, aunque nunca se llegase a desarrollar en profundidad, ni en esta cueva ni en otras.

B) Las investigaciones multidisciplinarias

Fueron los problemas de conservación de las cuevas abiertas al público los que llevaron al planteamiento de estudios que determinaron con exactitud los elementos que constituyen el sistema de estudio que es una cavidad: el aire y el agua, las superficies rocosas, las pinturas y grabados y la flora microbiana (Villar, E. 1994, 183). Uno de los puntos de partida será el programa diseñado para la galería R. Clastres de Niaux (Andrieux, C. 1977).

B.1) Sainte-Eulalie. Constituye un punto de referencia para los estudios de cavidades decoradas por el rigor científico y por el carácter pluridisciplinar del estudio. El punto de partida es el estudio geomorfológico, geológico y climático de la cavidad. Desde el punto de vista metodológico (Lorblanchet, M. 1973) se siguen los planteamientos de L. Pales y A. Marshack, realizándose calcos directos escalonados en el tiempo, macrofotografías y moldes con siliconas, observando con lupa binocular y cartografiando.

do tanto las representaciones como el estado del soporte. Se incluyen los siguientes aspectos: la descripción de las figuras por paneles; el inventario de los temas; las superposiciones (estudiándose mediante las improntas previamente tomadas y la lente binocular); la orientación de las figuras; el acabado (considerando que el carácter de incompleto, excepto en un caso, se debe a la conservación diferencial; el estudio de las condiciones de conservación de las representaciones (para lo cual es relevante el estudio geomorfológico que relaciona las figuras con su soporte); el yacimiento y las obras mobiliarias; el estilo de las representaciones parietales (caracterizadas de acuerdo con 3 criterios: 1) el grado de realismo, determinado por el cuidado y la precisión del detalle, lo que se observa en la realización de ojos, orejas, nariz, boca, cornamenta, extremidades,...; 2) la animación de las formas o el grado de movimiento de las figuras, nunca en disposición estática y sí reflejando actitudes diversas, reflejado en la posición de las patas, del cuello, en los contornos múltiples; 3) el formato, caracterizado por la miniaturización del perfil, con animales de tamaño inferior a 50 cm); la comparación con otras obras similares parietales y mobiliarias; los temas, por especies y signos, valorando en este análisis los criterios de determinación de ciervos y renos (cornamenta, patas, cola, cabeza, proporciones,...); las proporciones de los animales atendiendo al método del rectángulo, estableciendo una comparación con otros animales figurados de otras cuevas, sucesivamente con renos, caballos, cápridos, oso y otros, observando en los renos la atribución a la especie de tundra o a la de bosque y realizando el reparto geográfico de estas representaciones; los paralelos de los signos; los conjuntos y la organización de los temas, a pesar de la dificultad que supone la pésima conservación del repertorio, del que no se pueden definir sus límites externos y del que faltan también obras internas (35); la cronología, encuadrando el santuario parietal en el Magdaleniense III (36).

B.2) Lascaux. Se puede considerar al estudio de esta cavidad (Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii 1979), una continuación de la metodología anterior, aunque con una disimetría en el planteamiento de análisis, fruto de las propias necesidades de la investigación. En ella el levantamiento de versiones de las

representaciones pierde importancia frente a la comprensión del entorno de las mismas y a la constatación de los elementos materiales asociados. Esto era consecuencia de la riqueza, sin parangón en otros cuevas, de este tipo de testimonios materiales asociados al arte parietal. De ahí que se considerase en cuanto al contexto del arte parietal, aparte de la historiografía de las investigaciones, el estudio geológico, la estratigrafía de las excavaciones realizadas, los análisis polínicos, las dataciones, la industria lítica y ósea, los moluscos, la fauna, los colorantes, el acceso a las paredes, las maderas... elementos usualmente ajenos a la mayoría de las cuevas decoradas conocidas, donde lo que existía se perdió generalmente cuando se acondicionó la caverna para las visitas del público. Mención aparte tenía la cuestión de la conservación de las representaciones y de su reproducción, lo que era consecuencia del proceso de degradación observado en las mismas y del interés excepcional del conjunto. Aunque la problemática de conservación y recuperación de lo degradado tiene que ver sustancialmente con el arte paleolítico, en nuestra investigación sólo tiene una proyección secundaria, ya que no es ese el planteamiento abordado.

B.3) Pech-Merle. En esta investigación (Lorblanchet, M. 1981), se aplicaron las variables explicitadas con anterioridad. Es un estudio pluridisciplinar que abarca la consideración de las condiciones climáticas (Brunet, J.; Vidal, P. 1981a), como la temperatura del aire y de las paredes, la humedad en la superficie rocosa y la circulación del aire a través de las variaciones estacionales; el estudio de los restos materiales de la cueva mediante sondeos y constatación de restos arqueológicos; la determinación de la fauna asociada a los sondeos y la cueva; el estudio polínico de las muestras de los sondeos, que muestra dos fases de frecuentación de la cueva (Leroi-Gourhan, Arl. 1981c); el levantamiento de versiones de las figuraciones y de su contexto parietal empleando técnicas modernas (fotografía, fotogrametría, cartografía morfológica de las paredes,...); la descripción de las representaciones (teniendo en cuenta la morfología del soporte, nuevos elementos aportados y los problemas de interpretación por actuación de agentes naturales o humanos); el estado de la pared (con los fenómenos anteriores y posteriores a la realización de las representaciones).

En cuanto a las variables internas al repertorio se tiene en cuenta en primer lugar el análisis técnico, compuesto de superposiciones, técnica del trazo (considerando la forma y herramienta de aplicación, los esbozos, la serie de gestos) y tiempo de ejecución (con una reconstrucción experimental que proporciona una estimación para su realización de entre hora y hora y media). Y en segundo término el estilo y la composición del «Frise Noire», abarcando el estilo de

(35) El análisis de la distribución de los temas destaca la importancia del reno en la composición, siendo con los caballos los animales de mayor formato, más elaborados y numerosos; exponiéndose una organización con un grupo de entrada caballo/cáprido, tres grupos sucesivos reno/caballo y un oso al fondo.

(36) A este respecto hay que decir que el yacimiento del vestíbulo de entrada no es indicativo pues una parte sustancial del mismo desapareció por erosión, aunque existen testimonios en diferentes capas de los Magdalenienses III y VI.

las figuraciones (v. los rasgos en el apartado 5.3.17 «El estilo», p. 87), la homogeneidad estilística y técnica (cuestión que se plantea expresamente demostrar, considerando las variables analizadas, v. ap. 5.3.18, «La escuelas y los artistas...», p. 90), la composición (en espiral por acumulación a partir de un punto central) y la expresión de las funciones vitales de los animales (aliento, sexual o urinaria, heridas).

C) Investigaciones modernas sobre repertorios iconográficos

Además de esos estudios interdisciplinares podemos señalar otra serie de investigaciones en las que se ha realizado un esfuerzo importante en el estudio de las variables internas del repertorio iconográfico, en el acercamiento a esa realidad en sí misma, proyectando una serie de cuestiones sobre las figuras y signos que, aunque no fuesen nuevas, se aplican en una escala y con una profundidad hasta entonces no llevada a efecto.

C.1) Rouffignac. El estudio del repertorio gráfico (Barrière, Cl. 1982) comienza por el inventario de las figuras representadas, mediante fotografía y dibujo. La descripción hace hincapié en los detalles que componen las figuras, la técnica, el tamaño, la orientación y la conservación. La documentación gráfica incluye las reconstrucciones de grupo, las individuales y la localización horizontal y vertical en la caverna. La segunda parte es el análisis del conjunto parietal, considerando los siguientes factores:

1) Los temas (fauna por especies y signos), que incluyen el estudio de los elementos de silueta y detalles anatómicos característicos de cada especie. En el caso del bisonte se establecen 4 tipos según la forma de la cabeza, la posición de la giba y la manera de realizar los trazos.

2) La técnica, que desarrolla varios tipos: la pintura, el grabado (trazo digital y grabado propiamente dicho, del que se estudian diferentes tipos de trazo). En este apartado se consideran además otros aspectos: a) los procedimientos de grafía (la existencia de esbozos previos, la corrección de los trazos o arrepentimientos, los esquemas previos de siluetas o arabescos); b) la utilización de relieves; c) las dimensiones.

3) La representación de los detalles anatómicos. El autor considera que existe un cierto expresionismo que marca la individualidad de cada representación en la realización de los detalles anatómicos, en el marco de un cierto esquematismo estereotipado de la silueta en general. Así, se consideran las patas, los ojos, las defensas del mamut, la cornamenta de los bisontes, los cuernos de los machos cabríos, las cabezas de los caballos.

4) Las asociaciones de representaciones. Se estudian las asociaciones temáticas y numéricas, conside-

rando las parejas homogéneas (según tipos: figuras sucesivas, adosadas, afrontadas), los frisos (de animales sucesivos o afrontados), el afrontamiento en general, los grandes conjuntos homogéneos, los grandes conjuntos heterogéneos, las asociaciones de serpentiniformes y animales, de signos y animales, de tectiniformes y animales, las marcas de caza.

5) La ubicación de las figuras, teniendo en cuenta su localización, las relaciones topográficas, la lateralización de las figuras (pared derecha o izquierda,...), la orientación (hacia el fondo o hacia la salida,...).

6) El arte de la cueva, en donde expone la complejidad de las técnicas empleadas, la calidad técnica (la seguridad en el trazo,...) y el estilo.

7) La interpretación del santuario considerando la organización general y la significación del mismo.

C.2) Otros casos. En trabajos más recientes se desarrolla una metodología más compleja. Sin querer ser exhaustivos, pues nos llevaría demasiado lejos, otros estudios modernos reseñables son los llevados a cabo en las cuevas de Villars (Delluc, B; Delluc, D. 1974), en el conjunto de las cuevas de Domme, donde se realiza por ejemplo un levantamiento infrarrojo y ultravioleta de cada figura de La Martine (Delluc, B; Delluc, D. 1983) o en Aldène (Vialou, D. 1979a). En esta última se siguen los presupuestos metodológicos de L. Pales sobre La Marche buscando las relaciones entre arte paleolítico y trazos animales, con el objetivo de discernir y revelar la totalidad de los datos, lo que hace que se incluyan expresamente los zarpazos de animales de acuerdo con el tipo de pared. El estudio incorpora documentación fotográfica, moldes y calcos directos realizados mediante un andamiaje por proyección sobre una película colocada a 5 cm. de la pared, rectificadas en un segundo momento por medio de fotografías. Los calcos tienen una gran precisión, considerándose de cada figura el emplazamiento, soporte, disposición figurativa, descripción, técnica y determinación zoológica. También se puede incluir la cueva de La Croze à Gontran (Dordogne), con una descripción crítica de las representaciones en relación a las versiones de H. Breuil (Delluc, B.; Delluc, G.; Galinat, B. 1983). Las representaciones se muestran en conjunto y no sólo aisladas y de ellas se hacen dos versiones, una primera lectura analítica con todos los elementos de la pared que inciden sobre lo representado, incluso alteraciones modernas, y otra sintética exclusivamente con los trazos de origen humano. Es desde este punto de vista un ejemplo de repertorio crítico y riguroso.

C.3) Tito Bustillo. Representa el estudio de un conjunto parietal específico, por debajo de los complejos cavernarios anteriores, ya que en esta cueva vamos a considerar la interpretación cronológica del panel principal, buscando que en su complejidad pue-

de servir con ánimo paradigmático. Los criterios que se exponen (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982, 87-95) para articular las obras parietales del panel principal son los siguientes: 1) la secuencia de superposiciones (entendidas estas como una sucesión de figuras, tiempos, técnicas y estilos); 2) la correlación con los complejos industriales del Paleolítico superior (directamente cuando hay contacto entre el yacimiento y las representaciones, e indirectamente entre arte mobiliario y parietal del mismo emplazamiento); 3) la información paleoecológica que muestra la fauna representada y la fauna consumida en el yacimiento; 4) el depósito arqueológico relacionado con la actividad de realización del panel principal, en el que se diferencian tres capas, aunque arqueológicamente no sean demasiado significativas, con abundancia de buriles y algunos objetos de hueso.

Fruto de ello es la articulación en nueve fases, agrupadas en dos bloques, el primero con figuras rojas y negras, el segundo con los grabados y los bicromos. Los autores plantean la relación de los temas representados y los cazados, considerando que en las distintas fases los temas cambian y que no tiene por qué reflejar exactamente el ecosistema. Dado que los paisajes del entorno son variados y las especies representadas euritermas (como el ciervo) resulta complicado buscar una significatividad. Pese a lo anterior les parece relevante la coexistencia de renos y caballos en las fases VII-IX y en general consideran que las figuras fueron realizadas en momentos fríos, por la constatación de bisonte, uro y reno en la III, bisonte en la IV y caballo y reno en la VII. En cuanto a la comparación con los datos aportados por el yacimiento, el polen demuestra una alternancia de episodios fríos y la fauna un clima riguroso (a pesar de la abundancia de ciervo, y por la presencia esporádica de reno y la relativa abundancia de caballo, lo que indica el uso de varios biotopos en el entorno del enclave).

En lo referente al arte mobiliario los autores encuentran paralelos entre las plaquetas del yacimiento y el arte parietal, especialmente en las plaquetas 8 y 32, con ciervas y sombreado interno de la cabeza, sombreado semejante al de la fase IV del panel XB. Es decir, se establecen paralelos de procedimientos técnicos pero, en mi opinión, habría que concretar el estilo de las representaciones mobiliarias y parietales. En este sentido las ciervas mobiliarias parecen más elaboradas que las parietales (a pesar de la semejanza de procedimiento técnico) y bien podrían atestiguar la conservación de unos temas y procedimientos en etapas más modernas, del Magdaleniense superior. El otro paralelo que nos parece más relevante (entre otros que se consideran) es el modelado a base de trazos cortos y curvos que ocupan todo el interior de dos caballos realizados sobre espátula, modelado que se observa en el panel principal, en dos caballos bicromos.

El segundo de los bloques, fases IV-XI, es parale-

lizado con los santuarios de Altamira, El Castillo, S. R. de Candamo. Se caracteriza por la continuidad de técnicas, composición y convencionalismos (despiece de crinera en pinturas y grabados). Encuentran también algunos paralelos entre las series más antiguas y las más modernas, y una cierta evolución desde procedimientos más simples a más complejos. Las coincidencias entre las varias fases de la etapa moderna les sugieren una cierta imitación de las figuras preexistentes (37). Finalmente observan ciertas composiciones o escenas, con caballos en hilera y comunidad de actitud y estilo o renos afrontados (aunque en distintos niveles, al estilo diría yo de las parejas de ciervas de Areatza). La asociación de diferentes cabezas sueltas sombreadas la atestiguan en Altamira, Castillo, Cobrantes, Llonín (y yo señalaría que pintadas en rojo en Covalanas). Todo ello les permite datar al conjunto de fases IV a IX en un momento antiguo del Magdaleniense superior (o V).

D) La aplicación al ámbito de Euskal Herria

D.1) Alkerdi. Los estudios realizados en el País Vasco-Navarro recalcan una de las vías de la investigación, haciendo un mayor esfuerzo en la rigurosidad de las versiones sobre el repertorio iconográfico y no tanto en el contexto geológico, en el estudio de las cavidades en sí mismas; algo que, por otra parte, es usual también en planteamientos modernos sobre santuarios paleolíticos. El primer eslabón de esta nueva metodología de trabajo es el estudio de los grabados parietales de Alkerdi (Navarra), (Barandiarán, I. 1974a), con versiones rigurosas (levantamiento de calcos directos con papel transparente), descripción pormenorizada e interpretación cronológica de técnicas de representación, convenciones de modelado y estilo de representación de zonas anatómicas concretas (ojos, sotabarba, patas,...).

D.2) Altxerri y Ekain. En cuanto al repertorio de base siguen la pauta de otras investigaciones, aunque falta la realización de documentación figurada de los diversos conjuntos de representaciones, pues se plantea una distribución general de figuras y signos en el plano de la cueva y por debajo de ella sólo existen figuras reproducidas de manera individual o a lo sumo con un fragmento de la inmediata. Esta compartimentación de la información lleva a no considerar una serie de variables de estudio, como todas las relacionadas con la organización espacial del conjunto y de las diversas agrupaciones existentes, especialmente relevantes en el caso de Altxerri (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976).

En el caso de Ekain, que tomamos como represen-

(37) También creemos haberlo observado en las cuevas de Santimamiñe y quizá de Benta Laperra.

tativo de ambos estudios, el análisis del santuario es realizado por J. M. Apellániz (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 110-151). El autor considera las siguientes cuestiones: 1) la proyección espacial de los temas siguiendo el modelo de Leroi-Gourhan; 2) la manera en que se reproduce la figura del caballo, comparándola con un ejemplar real, buscando el grado de realismo o las diferentes distorsiones; 3) las convenciones de representación de la forma, considerando que las figuras de caballo se completan de acuerdo a un proceso, que es referido a 6 modelos concretos, mediante el que se pasa de una figura reducida a la cabeza y cuello, a una representación entera con las cuatro extremidades; 4) el análisis de una serie de variables en el resto de las especies, como el estilo (la complicación de los detalles de la figuración, las proporciones), la técnica o la posición; 5) la determinación de los autores que han actuado en la decoración de la cueva siguiendo un modelo de análisis recogido de la historia del arte (fijándose en las proporciones generales, en las proporciones de cada parte de la anatomía en toda la figura, en la forma de realización de los detalles de la representación y en convenciones de representación empleadas, y estableciendo una comparación múltiple entre las representaciones); 6) los parentescos, a escala del País Vasco, sobre una serie de variables como los temas y la posición de las figuras, los «maestros»,... y después expresamente con Etxeberriko Karbia y Tito Bustillo; 7) la plaqueta decorada del yacimiento; 8) la cronología.

En cuanto a la cronología de Ekain se inclinan (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 150-151) por encuadrar las representaciones, siguiendo a Leroi-Gourhan, A. en el estilo IV Antiguo, en el que se incluirían una parte importante de las figuras representadas, atendiendo a los criterios establecidos por este último: la atenuación de la desproporción entre el tren delantero y el trasero de las figuras, la consecución del volumen «jugando entre las zonas más y menos intensas del trazo» y el modelado y los «rellenos matizados». Sin embargo encuentran algunas figuras que se alejan de este estilo para encajarse en el IV reciente: 1) el caballo 27, caracterizado por un realismo casi fotográfico en su tren delantero; 2) las cabras 6b, 6c y 7, que en vista frontal se pueden paralelizar con las del hueso de Torre, que difieren del resto por su pequeño tamaño (38); 3) los osos, con una «tendencia a la simplificación de las siluetas» y por la «soltura de sus contornos» (consecuencia de la textura granulosa del soporte), una «tendencia al movimiento» (39) y el «realismo de tenor fotográfico». Además establecen una similitud entre Ekain y Tito

Bustillo y, tomando la interpretación de A. Leroi-Gourhan del reno como indicativo del estilo IV reciente, se preguntan si este tema no sería indicativo de la elaboración de Tito Bustillo en un momento posterior a Ekain. Para explicar la atribución del santuario a un determinado período se exponen dos posibles soluciones: 1) se han realizado añadidos en el estilo IV reciente; 2) se ha realizado en un momento de transición entre ambos periodos antiguo y reciente.

Con posterioridad se le da al santuario una atribución más concreta (Apellániz, J. M. 1982, 182-183), que diverge de la anterior, encajando al santuario con Tito Bustillo (por razones constructivas y organizativas) y Altamira (por las técnicas empleadas de bicromía y rayados locales). Por otra parte, el detallismo de las representaciones coincidiría tanto con las obras del Magdaleniense medio de Isturitz, como con las del superior del mismo santuario. Por ello, según esta argumentación, el santuario se encuadraría en el Magdaleniense inferior cantábrico, momento en que la cueva fue deshabitada (ya que, en el vestíbulo, sólo se encuentran niveles del Magdaleniense final y posteriores). Existe sin embargo en este punto una contradicción con la memoria de estudio del yacimiento, donde se expone que el nivel VII es Magdaleniense inferior cantábrico (Baldeon, A. 1984, 206-207). Por otra parte, sobre la consideración del santuario como lugar de peregrinación y la interpretación de la secuencia de ocupación observamos que hay una reducción excesiva. Los yacimientos mismos no dan explicación de muchos momentos, que tampoco se encuentran en otras cuevas porque estuvieron al aire libre. Desde ese punto de vista bien pudo estar habitado el entorno cercano a Ekain cuando se decoró el santuario y no es necesario esa diferenciación de habitación y abandono que puede ser sólo de abandono del vestíbulo de la caverna. En todo caso, hay un escaso bagaje para la consideración de un momento avanzado en el santuario, ya que los rasgos de modernidad sólo parecen presentes en la construcción formal y el formato de las figuras de cabras, y en el movimiento de las patas de uno de los caballos marginales del panel principal (Leroi-Gourhan, A. 1983a).

En lo referente a la cronología de Altxerri, se encuadra el santuario en una etapa tardía del Magdaleniense, donde se produce «el predominio de lo expresionista más o menos declarado con lo declaradamente figurativo» (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 164-166). Para ello se buscan una serie de paralelos en el arte mueble, entre el reno del grupo Ia y las cabezas del hueso de Torre «por la confección del pelaje del testuz... el detalle y la perfección del dibujo y la elección de actitudes...». Aunque no se entra a justificar concretamente cada paralelo se establece una relación entre una serie de figuras del santuario y las plaquetas de algunos yacimientos: cabeza y cuello

(38) La atribución zoomórfica no parece del todo convincente.

(39) Aunque nosotros encontramos a las figuras más bien estáticas.

de caballo V,1 con las plaquetas de Urtiaga y Lumentxa; renos de grupos Ib y VI con la misma plaqueta de Urtiaga (Magdalenense VI). Se expone también que como tema los antropomorfos son raros en épocas más antiguas que modernas y que las cabezas de bisontes detalladas y con cuerna en doble perspectiva «recuerdan mucho a las del nivel II de Saint-Périer en Isturitz». Según esta interpretación el rayado de pelaje presente en los bisontes del grupo I es tardío en la evolución general del arte paleolítico estando más próximo a las tendencias abstractas recientes de lo Aziliense, que a lo Solutrense. Encuentran también paralelos en el Magdalenense superior de Isturitz (Saint-Périer, R.; Saint-Périer, S. 1952) y en otras cuevas, paralelos negados por otros autores que los hablan en obras de arte mobiliario del Magdalenense inferior o Solutrense superior (Almagro, M. 1981, 52-55).

En la misma línea (Apellániz, J. M. 1982, 161-164) se exponen otros paralelos muebles con Isturitz (40), concluyéndose que: «Se podría incluir... en un lapso de tiempo más largo... que abarcara el Magdalenense inferior y superior del Cantábrico por igual». A la vez, se concluye que fue obra de pocas generaciones de grabadores y asimismo se utiliza la técnica con un sentido cronológico equiparando la técnica de grabado a la policromía. En suma, observamos al establecerse estos criterios una clara inconcreción e inseguridad en las atribuciones, lo que también se manifiesta en las fluctuaciones del encuadre cronológico.

• En conclusión, en los estudios más antiguos constatamos que las variables de análisis se plantean pero sin llegar a desarrollarse en profundidad, siendo la caracterización de las cuevas decoradas inconcreta. En los estudios más modernos se desarrollan de manera desigual pues no existe un plan explicitado sino de una manera general, excepto cuando se aplican disciplinas científico-técnicas en los estudios de cavidades (lo que influye en una serie de variables de cada repertorio, especialmente de las extrínsecas al mismo), quizá como consecuencia de que no se ha reflexionado suficientemente sobre la cuestión desde un punto de vista metodológico. Además en el análisis de estos santuarios constatamos una serie de variables de estudio que aparecen a veces difuminadas en la búsqueda de otras cuestiones que los investigadores han determinado previamente como más importantes. Así, por ejemplo, en la búsqueda o definición de diversas «manos» actuando en una cueva. Es decir, hay una selección de las mismas, lo que limita el alcance del análisis. En suma, existe una carencia teórica en el acercamiento metodológico al estudio de un repertorio parietal.

En investigaciones de carácter más general tam-

poco se ha reflexionado suficientemente sobre esta cuestión del establecimiento del **modelo de análisis**, aunque existe algún planteamiento de base que abriría este tipo de discusión, estableciéndose una serie de «criterios de significación» con el objeto de dar mayor utilidad a los inventarios (Laming-Emperaire, A. 1962, 164-171). En él se expone en primer lugar que la verosimilitud o coherencia de cada criterio está en su capacidad para adaptarse al conjunto de hechos establecidos y se clasifican los criterios en dos campos: 1) del contexto, externos a la obra, concernientes a las condiciones naturales en que esta se desenvuelve, que incluye el emplazamiento, hecho estable, definitivo y voluntario, y la disposición de los lugares, comprendiendo objetos asociados a la obra, trazos de habitación vecinos, marcas de uso; 2) del contenido de la representación, incluyendo la forma, tema (aislada, en grupo, frecuencia), técnica, estilo. También se han explicitado una serie de objetivos, en forma de 28 registros, para el estudio de la cueva de Hornos de la Peña, objetivos al menos parcialmente relacionables con variables de estudio (Ucko, P. 1989, 286-287). De la misma manera se consideran al abordar representaciones animales y humanas, mobiliarios o parietales, del Paleolítico, ciertos caracteres intrínsecos (técnica, forma, materia, estilo, actitud, movimiento) y otros extrínsecos (situación, posición, entorno, asociaciones), (Delporte, H. 1994, 224).

Resulta necesario, por ello, el tratamiento de forma individualizada y en profundidad de cada variable de análisis y el establecimiento de su relación jerárquica con las demás. En consecuencia, uno de los planteamientos de esta investigación es desarrollar un modelo de estudio de la cueva decorada sistematizando las variables de análisis constatadas en las investigaciones anteriores, con el fin de objetivar lo más posible el estudio interno de cada santuario y posibilitar una crítica futura sobre directrices concretas. Además, el establecimiento de un repertorio de criterios de análisis hace posible una investigación más sistemática al abordar cada cueva decorada, aunque no todas las posibles variables puedan ser aplicadas en la totalidad de los repertorios parietales (v. cuadro en el desplegable 1, al final del libro). Naturalmente pensamos que esto podría ser un punto de partida, necesariamente criticado y mejorado, para profundizar en el estudio interno de una cavidad decorada. En conjunto, sobre la base de los estudios de repertorios cavernarios y también retomando reflexiones más generales desarrollamos a continuación los criterios concretos.

(40) En este caso la atribución concreta no llega a aclararse.

5.3 LOS CRITERIOS O VARIABLES INTERNAS DE ESTUDIO EN UN REPERTORIO PARIETAL

5.3.1 LA ADECUACIÓN AL ESPACIO DE LAS REPRESENTACIONES. El espacio viene determinado por un contenedor, la caverna y por una secuenciación gráfica, la parte decorada, percibida como una distribución relativamente inteligible. En cuanto al espacio cavernario, es en sí una variable externa al repertorio gráfico, pero toma sentido interno en la medida en que se le dota de inteligibilidad cuando se utiliza para plasmar una serie de identificaciones. Por ello la distribución de las representaciones en el mismo es consecuencia de una elección previa del artista paleolítico y como tal plenamente subjetiva, con un sentido artificial. Esa es la razón de que se incluya en este apartado, como manera de articular figuras en el espacio, aunque queden fuera de él los elementos propios del sistema cavernario general (clima, circulación de aguas y del aire,..., v. ap. 5.4.5, «Las variables del marco físico...», p. 118). Por debajo de él existe también otro elemento externo, el soporte. En suma, en este primer criterio de análisis se abarca la plasmación espacial de las representaciones.

La relación del espacio general y del decorado es compleja, sometida a múltiples circunstancias y elecciones. Por ello, se ha determinado la necesidad de investigar tres aspectos en la integración espacial de la **cueva** (Leroi-Gourhan, A. 1992, 197-200): 1) la trasposición en la misma del espacio terrestre, como evidencia la elección de los lugares con decoración en sitios de acceso difícil, que implicaría la existencia de un cierto patrón espacial; 2) la visión de accidentes naturales transformables en figuras, accidentes relativamente poco numerosos; 3) la caverna percibida como un cuerpo (femenino), lo que quedaría de manifiesto en la asociación de signos que interpreta como masculinos (líneas de puntos o de bastoncillos) a las partes estrechas o profundas de la caverna. A su vez, en la relación obra/soporte, define (op. cit., 215), al soporte como «campo susceptible de determinar por su forma o sus dimensiones reacciones conscientes o maquinales personales en el ejecutante, pero limitadas por el cuadro de las tradiciones figurativas del grupo social en el que aparecen». Propone también cuatro formas de relación entre obra y soporte: 1) independencia de la obra con el soporte; 2) integración del soporte en la obra (la pared como encuadramiento de animales u sugeridora de volúmenes); 3) la obra integrada con la forma técnica (en el caso de los bastones perforados, propulsores,...); 4) estatuaría, con el soporte absorbido por la forma. Además, en la plasmación puntual de cada representación es necesario (op. cit., 237-239) tener en cuenta el encuadre, por el que se observaría que las imágenes responden a un encuadre de campo total: el ejecutante elegía mentalmente la imagen a realizar en la más grande superficie disponible del soporte. Aunque a nivel general se constata que

la primera relación de independencia es la más frecuente, no es rara la integración de la obra en el soporte. Esta relación de representaciones y espacio cavernario se manifiesta en cada conjunto gráfico objeto de estudio, como se constata en la multiplicidad de emplazamientos topográficos de excepción (divertículos, paneles, pilares estalagmíticos) para los diversos grupos de La Pileta e igualmente en el uso de accidentes naturales para la realización de animales en la misma cueva (Dams, M.; Dams, L. 1975a); o en la relación de ciertos conjuntos de representaciones con elementos topográficos, como picos rocosos (que posibilita el afrontamiento de bisontes en Pair-non-Pair), la sima del «Grand Plafond» de Rouffignac que conduce al segundo piso de galerías, o la colada estalagmítica cónica en la base del panel principal de Santimamiñe (Nougier, L.-R. 1975a).

El papel de la cavidad es tan determinante que crea un mundo aparte con una atmósfera propia, trasponiendo el mero soporte y conformando un repertorio iconográfico en relación a un acceso y un itinerario, donde se proyectan el ser humano y los animales (Delporte, H. 1992). En la misma línea se ha señalado la relevancia que toman ciertas representaciones en relación con el lugar que ocupan en el marco de la cueva, no sólo por su situación sino porque ella obliga a un posicionamiento concreto, especial, del espectador (el hecho de que los policromos de Altamira se encuentren en el techo determina un esfuerzo por parte del espectador al contemplarlos en postura forzada), (Freeman, L. G. 1984, 219); o la importancia que toman ciertas figuras que sobresalen del marco en que fueron realizadas (el caso del camerín de S. R. de Candamo), (op. cit., pp. 219-220); o ciertas posiciones en lugares determinados, después de zonas de tránsito difícil, que se presentan de manera repentina al visitante. En el mismo sentido se ha señalado la «escenografía rupestre» donde se colocan las representaciones del camerín de los pisciformes de la cueva de Nerja, realizados sobre estalactitas colgantes (Sanchidrián, J. L. 1986, 313-314). Naturalmente, este tipo de consideraciones tiene una notable carga de subjetividad de la que los autores son conscientes. En la misma línea se ha recalcado el papel relevante del marco en el arte paleolítico, su «autenticidad espacial», ya que el espectador accede a la obra en el lugar en que fue realizada (Bouvier, J.-M. 1993). De ahí la trascendencia de la topografía, de la iluminación y del punto de visión. En definitiva, al analizar una representación habría que considerar no sólo el lugar sino también la manera en que es percibida la imagen por parte del espectador.

La topografía por lo tanto nos sirve en primer término para sistematizar conjuntos definidos de representaciones o bien para plantear una cierta distribución hipotética. Nos puede mostrar agrupaciones que pueden ser luego caracterizadas con una estructura interna definida o con una cierta relación intrínseca. Aunque,

de la misma manera, debería mostrar una asincronía de las representaciones en el espacio, ya que cualquier desarrollo espacial necesita de un tiempo de decoración determinado. Sin embargo, cabe considerar que conjuntos distantes sean contemporáneos, al tiempo que figuras adyacentes hayan sido realizadas con un margen temporal amplio. Por ello este criterio, como tantos otros, no es plenamente discriminante en su mera aplicación, sino que debe ser contrastado con las demás variables de análisis del santuario. En este sentido, debemos tener en cuenta tanto la categoría de cada conjunto como el estilo y los recursos técnicos de cada representación incluida en un grupo.

En esta investigación consideramos en general el espacio en dos diferentes niveles: 1) la cueva y la **articulación** en la misma de conjuntos, grupos y figuras aisladas; 2) **las agrupaciones de representaciones**. Cada uno de ellos se estructura de manera peculiar, conforme a unas pautas que determinan una organización, más o menos complicada. En cuanto al emplazamiento en la caverna de los conjuntos iconográficos hay que señalar que desde época temprana en los estudios de arte paleolítico se puso de manifiesto que existían ubicaciones especiales en la colocación de la zona decorada, el santuario. En primer lugar se reivindicó el papel de la cueva en el emplazamiento de las figuras, en lugares de fácil acceso y contemplación, en zonas estrechas y alejadas, unas destinadas a ser vistas y otras no, que evidencian «la investigación por los artistas paleolíticos de los tipos de paneles disponibles para sus pinturas y grabados» (Laming-Emperaire, A. 1962, 267-271). Más adelante se concretaron los factores morfológicos de las cavernas que condicionaron la elección de los artistas (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 68-70), tanto para el desarrollo general del repertorio temático (en una galería longitudinal se distribuyen a lo largo de la misma) como de los pequeños accidentes delimitadores de paneles o grupos más o menos desarrollados, llevando a definir tres tipos de espacios cavernarios en relación con los temas representados: paneles, espacios de paso y divertículos (Leroi-Gourhan, A. 1972, 284-285). La relación de la distribución de los temas con la topografía de la cueva es tan intensa que se definen zonas específicas con temas determinados (op. cit., pp. 284-292). En el mismo sentido y en los santuarios parietales de Andalucía se señala que en los santuarios de trayectoria extensa se producen múltiples composiciones con el animal axial en facetas distintas (aislado, asociado a otros especímenes y también a signos), (Sanchidrián, J. L. 1994b, 191).

Así, el hecho de que aparezcan conjuntos en cámaras restringidas y de acceso más o menos difícil (como Areatza o Santimamiñe), relativamente al fondo de la cueva (como en la cueva de Cullalvera) o a la luz del día, llevó al establecimiento de dos tipos de emplazamientos prototípicos: exterior o en el vestíbulo de la cueva y en la oscuridad del interior de la caverna. A

partir de esta peculiaridad situacional resulta inevitable la comparación de Benta Laperra con santuarios exteriores, iluminados por la luz del día, aunque sea en una primera aproximación. Además en el desarrollo de cada cavidad las decoraciones se emplazan a lo largo de las paredes, en tramos o secciones específicos y en cámaras de galerías secundarias. Los propios grupos de figuras también se estructuran en espacios determinados con características concretas respecto a la circulación en el interior de la caverna, como en la articulación concreta del grupo, de lo que es buen testimonio la concavidad donde se desarrolla el «Frise Noire» de Pech-Merle. Hay, por lo tanto, una adecuación de un repertorio iconográfico a un marco natural, que incluso afecta a los abrigos con luz natural, con un acondicionamiento del espacio, parcialmente artificial, adecuando bloques para crear espacios más restringidos donde colocar las asociaciones temáticas pertinentes (Laming-Emperaire, A. 1962, 194-203).

Hay que señalar también que existe un espacio por debajo del general de uso o decorativo de la caverna: el panel donde se localizan las agrupaciones de figuras o las representaciones aisladas o signos. Este lugar concreto o marco físico donde aparecen las representaciones tiene rasgos estructurales (formales o accidentales) propios, es el **soporte**. Posee unas cualidades intrínsecas, naturaleza, estado y forma, que determinan un uso del mismo, es decir, una técnica de aplicación, un tema o un elemento formal, una escala gráfica, siendo más que un recurso complementario de tipo técnico-formal para mejorar el resultado formal de la representación (Lorblanchet, M. 1993a). Este campo decorado o campo de acción está relacionado con lo que se ha llamado «campo visual» o el espacio accesible para el artista sin cambiar de posición, con un radio medio de 40 a 80 cm. (Leroi-Gourhan, A. 1983a), aunque exista una objetiva dificultad de uso de una noción tan funcional, ya que varía en relación a la morfología y las dimensiones de la zona decorada (Bouvier, J.-M. 1993). La morfología de este microespacio se ha tomado en cuenta, por ejemplo en el caso de las cuatro cuevas del monte El Castillo, concretándose 4 modelos de paneles utilizados como soporte de las representaciones: concaviforme, convexitiforme, plano y poli-forme, con objeto de proyectar las diferentes especies animales realizadas (41). En fin, el soporte concreto, definido por forma, amplitud, tamaño y textura es un elemento sustancial y por ello hay una relación clara

(41) En un total de 155 paneles y 345 figuras, el 88% de los caballos se sitúa en zonas cóncavas, como el 93% de las ciervas, el 87% de los cápridos y el 100% de ciervos y manos; en las convexas se encuentran preferentemente bisontes (78%), bóvidos (82%) y renos (40%). Sin embargo, al abordarse el tema del caballo en las citadas cuevas teniendo en cuenta la distancia de las representaciones a la entrada (las figuras se localizan en un 90% de los casos antes de 75 m.), el reparto por cada cueva evidencia los caracteres morfológicos de cada una de ellas (Carayon, M. J. 1984/85a).

entre soporte, forma y especialmente la técnica (y así lo consideramos en el apartado 5.3.5, p. 59).

También en relación con el espacio y el soporte se ha reivindicado un uso de las **propiedades acústicas** del lugar decorado y en función de la especie representada, reivindicándose que el sonido jugó un papel importante en los santuarios paleolíticos (Bahn, P.-G. 1994a, 200).

Por último, otra cuestión sobre el entorno físico de las manifestaciones artísticas parietales es la **altura** de las representaciones al suelo de la cavidad. Aunque pueda existir una norma usual, por ejemplo para Andalucía entre 71 y 200 cm. (Sanchidrián, J. L. 1994, 176) no dejan de documentarse figuras o signos a mayor altura, por encima de 3 m. (lo que en algunos casos haría necesario la construcción de andamios) y con más frecuencia todavía próximos al suelo de la estancia. Esto determina la dificultad de su uso como criterio a la hora de paralelizar las representaciones con un nivel del yacimiento inmediato, aunque se haya empleado con cierta frecuencia en la búsqueda de un encuadre cronológico-cultural, como para los casos de La Lluera I (Forteza, J. 1989b y 1990), Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973), Gouy (Martin, P.; Martin, Y. 1984), o para diversos santuarios antiguos aquitanos (Delluc, B.; Delluc, G. 1991).

5.3.2 LA DISTRIBUCIÓN SIGNIFICATIVA DE REPRESENTACIONES: GRUPOS Y FIGURAS AISLADAS.

Una vez determinado el espacio o ambiente general en el que se inscriben los conjuntos decorados se debe tener en cuenta la articulación interna de cada conjunto en diferentes agrupaciones. Con la aplicación de este criterio se trata de establecer la relación de las figuras en el espacio, confrontando unas con otras y apoyándose en la topografía de la cueva, que compartimenta a un repertorio iconográfico en figuras aisladas y figuras agrupadas y a su vez, estas últimas, en diferentes tipos de agrupaciones más o menos numerosas. La agrupación de representaciones tiene una importancia grande pues cada grupo puede considerarse, previo filtrado de otras variables, un marco propio de análisis y, por lo tanto, se puede enriquecer la interpretación, ya que un conjunto es más complejo que las representaciones consideradas de manera individual. Así, desde el punto de vista metodológico, el grupo propicia un análisis estilístico más profundo pues permite la comparación a varios niveles (compositivo y entre especies diferentes), ya que cada grupo incorpora mayor cantidad de soluciones técnicas y artísticas que cada figura aislada.

En lo que respecta al arte parietal, se han realizado algunas reflexiones sobre el espacio en general como elemento de articulación iconográfico (Criado, F.; Penedo, R. 1989, 14), señalándose que en el arte paleolítico existe un espacio abierto, formando las

representaciones un universo desordenado, con pluralidad de puntos de vista, universo ordenado por el espectador que elige o descubre el orden en la representación, frente al levantino, donde hay un orden inherente a la propia representación. La experiencia del tiempo, su vivencia y construcción también es dejada al espectador, siendo la construcción artística intemporal e inmóvil. Para otros estudiosos del espacio cavernario la proximidad espacial entre figuras parietales no garantiza en todos los casos una relación temática y lo contrario tampoco está asegurado: la distancia espacial y el aislamiento no son siempre ausencia de relación y heterogeneidad, aduciendo entre otros, el ejemplo (discutible) del grupo del oso de Santimamiñe (v. cap. 3, ap. 3.4, «Las asociaciones de animales...»), (Raphaël, M. 1986, 142). A nuestro juicio, como exponemos más adelante (v. cap. 3, ap. 3.2.1, «La concepción espacial...»), observamos figuras en diferentes espacios, usualmente restringidos (grupo) pero a veces relativamente amplio, como en el caso del conjunto 3 de Santimamiñe, particularmente el caballo y el bisonte final del repertorio gráfico de la cueva en un espacio además muy dislocado (v. fig. 237, p. 338). Sin embargo, no se puede proyectar esta manera de ver las figuras sobre el resto del repertorio, ya que este aparece estructurado en grupos más coherentes (y en la propuesta del autor mencionado estos grupos quedan desarticulados).

No deben tampoco olvidarse las figuras que se presentan al margen de los colectivos, en las que también se puede reconocer una finalidad que armoniza con el resto de las representaciones, según un modelo establecido (Leroi-Gourhan, A. 1968a). **Figuras aisladas**, sobre todo en espacios específicos, son relevantes en el estudio del arte paleolítico, viniéndoles la significatividad del doble carácter de aislamiento y de situación, lo que es en sí un recurso para realzar la representación (Freeman, L. G. 1984, 212). En ciertos casos las representaciones figuradas de una cueva se circunscriben a una sola (o a un mismo tema repetido), dando lugar a «santuarios monotemáticos», que pueden relacionarse con el papel de las figuras aisladas en cuevas con mayor repertorio decorativo (Jordá, F. 1979) (42).

En conjunto, en el santuario no sólo se suman

(42) En Jordá, F. 1979, se citan algunas con temas figurados, como las de San Antonio (caballo), las Coberizas (ciervo), Quintanal (bisonte), Sotarriza (caballo), Atapuerca (caballo), La Loja (6 uros), El Pendo (2 aves); y otras con signos (Cueva del Conde, Cueto de la Mina, La Riera, La Ería, Las Herrerías, Mazaculos, Meaza, Santán, Cullalvera, Cueva Negra); y también con manos (El Castillo, Maltravieso), siendo alguno de ellos parte de santuarios complejos con diversos grupos en capillas. También se señalan santuarios monotemáticos en Andalucía, v. Santiago, J. M. 1992/93: Las Palomas, El Toro, El Morrón, Navarro, que se interpretan como santuarios menores en el área de otro mayor, La Pileta.

figuras aisladas, sino sobre todo grupos y conjuntos, hasta el punto de ser **el grupo la unidad que estructura** el santuario. Este se pone de manifiesto en lo que se ha dado en llamar paneles (particularmente el principal) y frisos (Barrière, Cl.; Carayon, M.; Abadie, M.; Galofré, M. 1986, 185-186): a) un panel es una superficie parietal compuesta por uno o varios conjuntos de figuras, y en el caso de un panel de gran longitud o composición compleja, la distancia que debe separar a dos grupos debe ser igual o superior al desarrollo del más pequeño de los dos; b) el friso está compuesto de figuras próximas (separadas por un espacio igual o inferior a la media de la longitud de las dos figuras sucesivas), del mismo tamaño, dispuestas en banda continua sobre una base ficticia y con similares caracteres técnicos, estilísticos y cronológicos, aunque se señalan frisos con figuras no exactamente en el mismo plan y frisos homogéneos (con animales de la misma especie), heterogéneos (de especies distintas) y complejos (figuras en direcciones diferentes). En realidad y puesto que estas disposiciones afectan a la organización de los grupos las consideramos más adelante en los apartados 5.3.10 (La posición, v. p. 75) y 5.3.11 (La composición, v. p. 76). La unidad de cada grupo es patente en la uniformidad de estilo (proporciones, modelado, soluciones de los detalles anatómicos) de algunos de ellos. Así, refiriéndonos a Santimamiñe, es patente la parte primera del panel principal, (v. fig. 185), grupo 6 del oso, (v. fig. 213), grupo 10 del final de la cámara, (v. fig. 232), donde incluso podríamos considerar el reflejo de la personalidad de un artista concreto. El grupo justifica también que exista una composición que organice las representaciones, evidencia que se justifica igualmente en la consideración previa del santuario como una obra de conjunto y no de figuras aisladas realizadas en momentos diferentes y muy separados entre sí.

Esto no impide que los grupos aparezcan en ocasiones como el resultado del proceso de elaboración del santuario. Por lo tanto, hay que deslindar previamente las adiciones y añadidos y establecer la **secuencia de elaboración de cada grupo**, considerando todas las variables de análisis. También hay que tener en cuenta la importancia del propio lugar donde se realiza la representación, ya que se puede producir una adaptación al soporte. Es cierto que, si bien esta cuestión lleva a fórmulas variadas en el arte mobiliario (Barandiarán, I. 1984a, 128-131), no ocurre lo mismo en el parietal, donde la superficie de la cueva ofrece menos limitaciones, o si se quiere, más libertad al artista. Así, el campo decorativo es en principio en el arte parietal único y plano, al contrario que en el mobiliario (Barandiarán, I. 1984a, 131-138). Esto no quiere decir que no existan adaptaciones a espacios peculiares, como la estalagmita con los

bisontes verticales de Santimamiñe (v. fot. 78) o el grupo final de la cámara de la misma cueva en una pequeña concavidad (v. fot. 86), o incluso lo que podemos denominar «errores de diseño» en la realización de figuras, como la pareja de renos de Las Monedas con patas incompletas por la cercanía del reborde de la roca (v. fig. 258, nos. 2 y 3), que indica una cierta espontaneidad en la plasmación de la figura en la pared, realizada sin plan previo. Los grupos se han establecido sobre los siguientes **criterios**:

1) Frecuencia o cantidad (más de una figura). Esto da lugar a agrupaciones binarias, ternarias, cuaternarias y otras, menos frecuentes, con mayor acumulación de figuras y signos que constituyen los llamados «paneles principales».

2) Proximidad de las figuras, es decir cercanía relativa entre ellas. Por ello, pueden considerarse pertenecientes a un mismo grupo figuras relativamente alejadas entre ellas, siempre que lo estén todavía más de las que forman otros grupos (v. el criterio aplicado a Santimamiñe, cap. 3, ap. 3.2.3, «Los grupos»).

3) Morfología del emplazamiento o localización de las representaciones de acuerdo a las inflexiones de la pared que oponen, por ejemplo, a los bisontes de un lateral de la antecámara con las figuras del otro lateral. Sin embargo, hay que considerar también que las inflexiones morfológicas de la pared pueden no separar grupos, con figuras incluso en planos diferentes (como las reps. 40 y 41 del fondo de la cámara de Santimamiñe, v. fots. 82 y 83), y especialmente en grupos muy numerosos, como los paneles principales de Ekain o de Santimamiñe (v. fot. 61), donde algunas figuras se presentan en planos distintos de acuerdo a la configuración de la pared.

Habría que considerar en principio la manera de **organizar un espacio** por parte del hombre paleolítico, cuestión que debe resolver también el estudio del proceso decorativo, más patente cuando el espacio es restringido, como ocurre en el arte mueble y se ha desvelado por ejemplo en los casos de la plaqueta de Lumentxa y el compresor de Bolinkoba (Barandiarán, I. 1984a, 140-144). Las soluciones pueden ser muy variadas, como se pone de manifiesto en el proceso decorativo del cúbito de Torre (Barandiarán, I. 1971a) donde el artista reservó unos espacios en los que con posterioridad intercaló varios elementos, figuras o signos. En conjunto, la organización del espacio en el arte mobiliario obedece a ciertos condicionamientos del objeto y a la forma del soporte, que le dan una especificidad frente al parietal (Mons, L. 1979, 9).

Además de considerar las agrupaciones debemos tener en cuenta la cuestión de las composiciones, frente a una visión anterior que recalcaba las figuras desordenadas e inconexas. Para aceptar esta composición habría que constatar una organización previa,

que dotaría a las agrupaciones de un sentido especial. Un sentido concreto en los grupos desde el punto de vista asociativo es aceptado sobre la base de la repetición de los temas, pero el sentido compositivo es igualmente real, como lo demuestra la disposición de los temas. Precisamente se ha observado en la cueva de Niaux, donde las representaciones agrupadas se presentan en tres circunstancias: 1) en integración, como signos angulares sobre un bisonte; 2) en superposición; 3) en yuxtaposición, como una serie de animales en hilera (Vialou, D. 1982a, 38). Por último, debe señalarse que el agrupamiento de las figuras lleva a considerarlas bajo una coherencia interna que, sin embargo, no es fácil de descubrir. En este sentido puede ser importante el planteamiento del concepto de composición como el elemento que proporciona coherencia o estructura interna al grupo, además del juego de asociaciones de animales, y siempre que esta se nos presente fehacientemente. De lo contrario el grupo podría ser en casos una arbitrariedad de la interpretación (Ucko, P. 1989, 331 y 335-337).

La **organización de cada grupo** se realiza mediante una serie de recursos variados, entre ellos los que se llaman yuxtaposición y superposición (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 19-37). La primera se definiría como yuxtaposición amplia, cuando la distancia entre los animales es superior a la longitud media de los mismos y yuxtaposición estrecha, cuando la distancia de separación es inferior a la longitud media. En cuanto a la superposición, es de varios tipos: sincrónica o voluntaria (buscada a propósito, tal como la determinó A. Laming-Emperaire, 1962) y diacrónica, más escasamente representada. Como una variante de la superposición se han calificado los repintes y los arrepentimientos (corrección de orejas y cornamentas de los animales en Lascaux, por ejemplo) que denotan un margen temporal, mientras que el grabado asociado a la pintura es un puro recurso técnico contemporáneo. Otro procedimiento técnico relacionable es el recubrimiento parcial, que otros autores han llamado perspectiva por ocultación parcial. La superposiciones sincrónicas, sobre todo cuando tiene un carácter múltiple se suelen realizar en superficies limitadas y representan una combinación buscada a propósito: el enmarañamiento de las representaciones responde a la utilización máxima del campo disponible en el soporte elegido. Por otra parte, para organizar grupos, se atestiguan ciertas combinaciones simétricas: la simetría en espejo, con dos mitades que se repiten en posición inversa (animales de frente, afrontados, figuras relacionadas más bien con el comportamiento,...); la simetría de masas, con dos mitades dispuestas frontalmente, de sujetos diferentes, pero de masa sensiblemente equivalente que se equilibran (entre paredes opuestas de la galería, o en los dos animales en ángulo de Las Monedas);

simetría oblicua, inscripción especial de figuras cuyos puntos homólogos se ordenan según unas líneas oblicuas paralelas, cuyo medio coincide con el eje de simetría (relacionada con el encuadre y la perspectiva).

Otra cuestión espacial que se ha observado (Leroi-Gourhan, A. 1983a) (43) es la figuración del espacio, a veces no definido (cuando las extremidades no se completan o cuando las figuras no guardan entre sí ningún equilibrio ni verticalidad), a veces ficticio (cuando los animales se siguen uno al otro, aun sin extremidades sobre una línea imaginaria), a veces aprovechando una grieta natural (como los bisontes verticales de Santimamiñe, v. fot. 78).

5.3.3 LOS TEMAS: ANIMALES Y SIGNOS.

Resulta fundamental en la interpretación de cada santuario la identificación correcta de los temas puesto que estos constituyen el mensaje que conforma el arte paleolítico y por ello una parte importante de los esfuerzos de la investigación gira en torno a ellos: «identificar qué representan los motivos individuales es el primer paso que conduce al establecimiento de la significación del arte. Los motivos son el significante y los conceptos que ellos representan son el significado» (Ucko, P. 1989, 313). Esta variable hace relación a los temas figurados y a los signos teniendo en cuenta las dificultades de identificación, es decir, de una manera crítica, lo que supone, por ejemplo, incluir los animales no identificables como una parte inteligible del colectivo. En esta cuestión, en consecuencia, se proyecta el problema de la identificación que se produce en tres niveles: no identificable o forma inconcreta; genérica, encuadrada en la familia, dentro de los cápridos, cérvidos o bóvidos, en ocasiones mediante la aparición de algún rasgo concreto; y de especie.

Las **categorías gráficas** realizadas son tres: 1) representaciones de status figurativo, es decir, animales, humanos y segmentos corporales; 2) representaciones de status abstracto, como figuras geometrizadas (44); 3) representaciones indeterminadas, sin valor figurativo perceptible ni estructura formal calificable como abstracta (Vialou, D. 1982a). Este repertorio tripartito y plural de base es expuesto también por otros autores: «... animals, humans and signs are only the visible stitches in a continuous graphic fabric... Between 'poles' made up of the most classifiable motifs are many indeterminate ones, as well as innumerable traces without structure allowing the

(43) El autor también desarrolla las cuestiones de los animales en posición insólita y la perspectiva (v. más adelante).

(44) Lo que otros autores llaman zoomorfos o ideomorfos (Sanchidrián, J. L. 1994a).

creators of the forms to move freely all along the fabric» (Lorblanchet, M. 1989c, 113). A partir de ella se ha producido un afinamiento del registro temático, determinándose una categoría central formada por marcas y líneas desestructuradas, otras categorías como animal, humano y signos y otras más intermedias (animal-humano, cabezas bestializadas o máscaras; humano-signos, con caracteres derivados de las figuras humanas; animal-síño, geometrización parcial o completa de un cuerpo animal) (Lorblanchet, M. 1989c, 140-141). En conjunto, encontramos que las categorías temáticas son por un lado relativamente uniformes y por otro notablemente variadas en ocasiones. Así, si nos atenemos a los animales (incluyendo antropomorfos), sólo dos especies, caballo y bisonte, suman el 51% de las representaciones (Sauvet, G. 1993, 84) y 7 especies (a las anteriores se suman cabra, uro, ciervo, cierva, mamut) suman el 87,2%. Sin embargo, los animales pueden ser determinados o indeterminados (Clottes, J. 1993a); las figuraciones humanas agrupan figuras realistas completas o de cuerpo entero y segmentos (órganos sexuales), manos y cabezas humanas aisladas, humanoides o antropomorfos y seres compuestos (Gausson, J. 1993), estos últimos clasificables en la categoría de figuraciones imaginarias (Clottes, J. 1993a).

Además, el objeto gráfico no se desvela de una manera tan evidente y nítida, como se ha reivindicado en ocasiones (Ucko, P. 1989, 309): «muchas representaciones animales siguen siendo no diagnósticas con respecto a la especie» aduciendo el caso de Niaux, donde al menos 3 representaciones no han podido ser identificadas, aunque hay que convenir que el porcentaje de no identificables en esta cueva es realmente exiguo, el 3,3% del total (Vialou, D. 1982a, 29). Un elemento de distorsión de esta cuestión es que ciertas figuras se pueden interpretar razonablemente por el contexto en el que se encuentran, intensamente asociadas a figuras perfectamente reconocibles, formando parte de grupos homogéneos, aunque no tengan rasgos anatómicos específicos de especie. Esta interpretación múltiple introduce una complicación grande a la hora de abordar otras cuestiones, como las asociaciones, pero pasarla por alto sería cometer quizá una ligereza. Sobre la objetividad de las identificaciones, incluso utilizando criterios zoológicos, se han aducido ejemplos dispares (Ucko, P. 1989, 310 y ss). Otra distorsión es fruto del tiempo transcurrido, debido al cual algunas figuras se nos presentan en pésimo estado de conservación y frecuentemente la mayoría aparece en deficientes condiciones. Por si esto no fuera suficiente, en un arte fundamentalmente realista, asistimos a un proceso de esquematización o abstracción que, sin contar las a veces limitadas capacidades de cada artista, dificulta la segura interpretación de la especie animal realizada. La **indeterminación** de las representa-

ciones, ha sido abordada para el caso de los antropomorfos, concluyéndose que el alto número de indeterminaciones proyecta dificultades de análisis que no derivan del método de análisis sino del material de partida y señalándose un posible sesgo de las estadísticas a favor de las figuras más realistas (Lorblanchet, M. 1989c), algo evidente para buen número de cuevas según nuestro punto de vista, por ejemplo, para Santimamiñe.

Esta cuestión de la especie identificada es relevante, pues según nuestro criterio la especie concreta no es atribuible en Santimamiñe a un 6% de los animales representados, en Altxerri afecta a un porcentaje más elevado, el 17,8%, y en Las Monedas alcanza al 31,6% de las figuras, si tenemos en cuenta el número de animales considerados en esta investigación de atribución incierta o indeterminada y según recuento propio. Resulta por ello necesario considerar con entidad propia a esta categoría de animales no identificables y por otro lado las atribuciones zoomórficas deben ser utilizadas en ciertos casos con reservas. En una cueva comparable como Niaux se señala un 3,3% de 452 unidades gráficas inventariadas como indeterminadas, siendo de 107 animales (23,7% de las representaciones) sólo 3 zoológicamente indeterminables, porcentaje muy bajo, interpretado como reflejo de la maestría técnica y gráfica de los trazos, por proyección del hiperrealismo de las representaciones animales y a causa también de la escasez de superposiciones (Vialou, D. 1982a, 29-30).

En conjunto, en la interpretación no debe tener la misma relevancia una especie fácilmente discernible de otra de dudosa o imposible certificación, que puede dar lugar a errores irreversibles, en la medida en que trasciendan a la publicación. Es una discusión redundante, ya que repetidas veces se ha señalado la necesidad de una identificación zoomórfica suficiente en general o al abordar estudios particulares (Laming-Emperaire, A. 1962, Bandi, H.-G. 1968 y Vialou, D. 1979a) (45), aunque en todo momento es necesaria una seria y previa reflexión sobre la cuestión. Ya sea desde los presupuestos metodológicos previos a cualquier investigación o bien desde la estricta interpretación de los datos, que se deben considerar de la manera más fidedigna posible, este tema adquiere una cierta relevancia. En este aspecto de la determinación de las figuras se ha citado repetidas veces el caso de una figura de animal de Covalanas que ha sido interpretada consecutivamente como uro («boeuf»), ciervo y reno (Clottes, J. 1986/87, 63 y 1989a). Este ejemplo nos puede ilustrar la problemá-

(45) Vialou, D. 1979a, 29-31; reflexiona sobre la diversidad de identificaciones para las figuras y signos de Aldène y la necesidad de un dibujo exhaustivo de la representación.

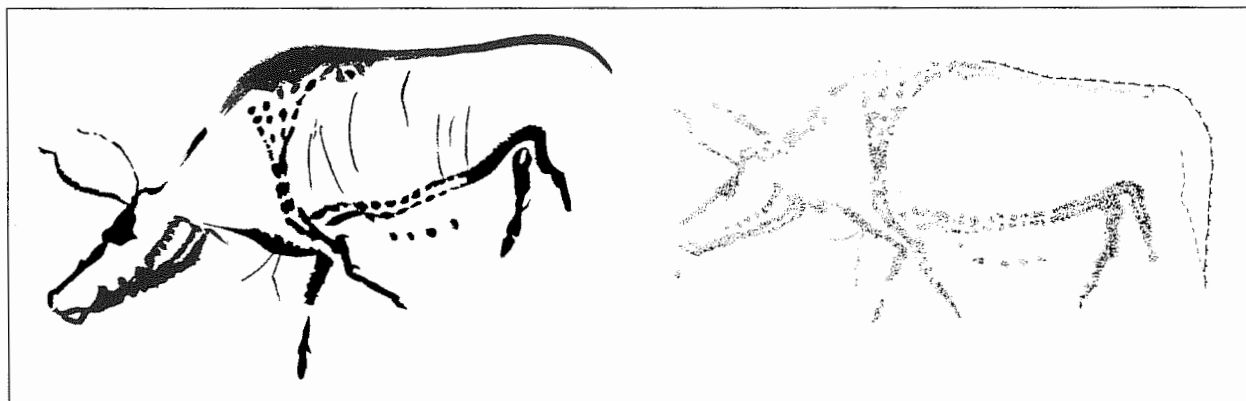


Fig. 5: Dos versiones del uro de Covalanas: izquierda, s. Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 19-21; derecha, s. Moure, A.; González Morales, M.; González Sainz, C. 1990, 27.

tica de estudio del arte paleolítico desde el nivel de base, el de la identificación de los temas representados. La identificación del animal que ha sido realizado es importante porque los temas representados por un lado son una respuesta a los planteamientos de la sociedad cazadora y recolectora paleolítica y por otro, para acercarse al significado del arte hay, en primer lugar, que constatar fielmente el mensaje representado en las paredes o en el suelo de la cueva. En nuestro caso el ejemplo señalado resulta también relevante para el estudio comparativo de la cueva de Areatza y de ahí que lo abordemos a continuación.

1) La cuestión de la identificación zoomórfica, el caso de Covalanas. En el planteamiento de la cuestión encontramos tres momentos. A) En primer lugar se calificó al animal de la cueva de Covalanas como un uro (v. fig. 5, izquierda): «... Se trouve une silhouette d'une espèce nouvelle... Le dos et l'arrière-train, y compris les fesses, son formés par un rebord de rocher;..., l'accident rocheux a été vu par l'oeil de l'artiste, et, une fois discerné, habilement complété: la saillie rocheuse se prêtait, à représenter un Boeuf, avec son **dos renflé**, ses **hanches angeleuses**, et c'est cet animal qui a été fait. Les **formes** relativement sveltes, la **tête très longue et fine**, les **cornes partant du haut du front** ne permettent pas un instant de songer au Bison. Le garrot est tout couvert de taches rouges, ainsi que la mâchoire inférieure...» (Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 19-21), identificación basada en cinco caracteres. B) Según Leroi-Gourhan, A. 1971, reed. 1986, 277-278, «... aucun boeuf dans l'art paléolithique ne possède précisément ces formes légères ni le double trait ventral, nettement figuré. L'animal est coiffé par des traits sinueux, mal conservés, où l'on peut voir une encornure, une ramure schématique où des oreilles démesurées. Il s'agit, selon toute vraisemblance, d'un cerf, animal d'entrée très fréquent. Cette impression est encore confirmée par le fait qu'il porte, sous le

ventre, une ligne de quatre points qui sont d'autant plus certainement les signes d'entrée qu'on les retrouve au fond et à la fin de la composition». En suma, el autor descarta la asignación como uro por las formas ligeras de la figura y el convencionalismo del doble trazo ventral pero no caracteriza anatómicamente la figura de ciervo que sí identifica, sino que lo hace por la función organizativa (al ciervo le corresponde la entrada al santuario). C) Otros autores (Moure, A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990, 27), (v. fig. 5, derecha) divergen de estas interpretaciones. Respecto de la cornamenta exponen que la posición de los cuernos es atípica ya que «... no pueden ser unas astas de cérvido, pero tampoco se encuentran en el lugar correspondiente a las de los bóvidos...». Estos autores sistematizan los criterios para considerarlo un reno: proporciones generales, cruz muy marcada, morro cuadrado, cola corta sugerida por el contorno de la roca, convenciones de representación propias de los renos, como los despieces escapular y ventral, paralelismo con el reno de La Haza. Vemos por tanto tres atribuciones diversas para un mismo animal. Como los autores citados en último lugar desarrollan los criterios de identificación consideraremos críticamente los diversos argumentos empleados.

Para encajar a la representación vamos a observar las proporciones del animal en vivo, según el paleontólogo J. Altuna (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 180) que considera sobre el reno los siguientes rasgos: «... El cuello y la cabeza adoptan una posición más baja que en los demás cérvidos, pareciéndose en esto más a los bóvidos... El hecho de que el animal lleve la cabeza y el cuello bajos, origina en la región de la cruz una joroba más acusada que en el ciervo...». Estas características pueden en consecuencia facilitar la confusión entre el reno y el uro. En cuanto a la anatomía de las especies comentadas hay que señalar que la cruz no constituye un elemento signifi-

cativo, pues es esencial en la construcción de todos los animales, marcándose especialmente en los uros, por ejemplo. Tampoco es un elemento significativo a menudo el morro, pues aunque distinguiría a ciervos y a uros, no hay una diferencia esencial en su tratamiento para uros o renos. De hecho, de las 14 representaciones parietales de renos de 3 cuevas cantábricas (v. cuadro 2), se puede considerar la forma del morro en 12 de ellas, de las cuales 8 lo tienen redondeado y otras 4 estrecho y cuadrado, aunque ni siquiera en este último caso creemos que se acercan al animal de Covalanas. Otros caracteres anatómicos como orejas u ojos, no los vamos a considerar, por estar expuestos a una mayor variabilidad y no ajustarse con exactitud a las diferentes modalidades de cada especie, dado que usualmente se simplifican. Para el caso que nos ocupa, su valor discriminatorio es menor, pues en principio parece que cualquier representación de una especie dada se debería ajustar a ella en sus rasgos más determinantes, antes que en los rasgos anatómicos secundarios. En cuanto a la cola corta sugerida por el contorno de la roca, según exponen los autores citados, cuando ésta en todo caso sugiere una cola larga (v. fig. 5, dcha.), hay que concluir que tampoco puede tomarse como un argumento sustancial. Por otra parte, el supuesto paralelismo con el reno de La Haza, figura de animal de adscripción igualmente controvertida, no puede, por eso mismo, utilizarse como prueba de identificación.

Los criterios que deben tomarse con mayor grado de significatividad son los que atañen a convencionalismos de la forma, anatómicos o de pelaje que detallan elementos definitorios del reno respecto a los demás animales. Estos criterios deberían aplicarse aún cuando se hubiese realizado una representación esquemática, lo que no es el caso, pues el animal que consideramos ostenta las 4 patas, la cornamenta y 3 zonas con relleno interior, siendo desde este punto de vista de los recursos de representación una de las figuras más complejas de la cueva de Covalanas. Los elementos anatómicos los vamos a tener en cuenta mediante una recopilación de las figuras parietales de reno del Cantábrico (v. cuadro 2, con los caracteres anatómicos y de pelaje de los renos en el arte paleolítico parietal cantábrico) (46). En las 14 representaciones del arte parietal cantábrico estudiadas aparece en todas ellas la cornamenta característica del reno,

presentando doble candil en 11 ocasiones. El candil superior es siempre arqueado hacia atrás y el basal es siempre hacia adelante en paralelo a la cabeza del animal, lejos por lo tanto de la cornamenta del de Covalanas que está formada por dos tramos independientes y paralelos que se dirigen hacia arriba. Estos dos cuernos dirigidos hacia arriba parecerían más bien una simplificación de la cornamenta del uro. Además, el animal de Covalanas ostenta una abultamiento entre los cuernos, el característico tupé de los uros. El otro elemento característico del reno es la masa de pelos hirsutos del pecho del animal, que se observa en 11 de 13 representaciones (una está reducida a la cabeza), en tres de las cuales se detalla mediante un abultamiento de la línea de contorno. Este abultamiento no se percibe en el animal de Covalanas. El animal, en suma, no presenta ninguna de las convenciones esenciales del reno y no hay en consecuencia suficiente motivo para definirle como tal, ni tampoco como ciervo pues carece de la cornamenta diversificada en ramales secundarios.

Podríamos preguntarnos por lo tanto si no ocurre en algunas ocasiones con la investigación del arte paleolítico que la presencia de una especie prueba las hipótesis planteadas previamente por los investigadores que han realizado tal atribución. Así, en la interpretación aducida de A. Leroi-Gourhan se determina que el animal que comienza el repertorio es el que usualmente corresponde a ese lugar, lo que justifica que sea de una especie determinada, en el típico argumento circular (47). Resultan en este aspecto modélicas, las interpretaciones zoomórficas expuestas a propósito de algunos cérvidos de La Marche, con figuras que en otro tipo de trabajos se habrían identificado con rotundidad de una especie concreta, calificadas únicamente como cérvidos indeterminados (Pales, L.; Tassin De Saint-Péreuse, M. 1989, por ejemplo en las planchas 12, 25 y 30).

2) La complejidad temática. Existen varios niveles en la lectura iconográfica. Hay una primera lectura evidente que viene dada por un elemento reconocible, más claro si se trata de un animal que si es un signo, y otra no evidente que traduce un segundo plano del mensaje gráfico, que a veces es reconocible, como una acción o un rasgo comportamental o una asociación, aunque en general no es posible ese segundo nivel de análisis. Y finalmente otro nivel está compuesto por el sentido final de ese mensaje, totalmente críptico pues el sistema social colectivo en el que toma coherencia plena y significado no es reconstruible en nuestros días (a no ser que se apele a paralelos etnográficos), aunque podría ser deducible.

Un mismo tema parietal evidente e identificable

(46) El cuadro ha sido construido en base a las memorias de Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, para el caso de Altxerri; Ripoll, E. 1972a, para el caso de Las Monedas; Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982, para el de Tito Bustillo. Prescindimos de figuras dudosas atribuidas a renos, cuyo repertorio crítico se puede consultar en Barandiarán, I. 1969, autor que se inclina por la adscripción de la figura comentada aquí como uro. En ese artículo, p. 9, y en Lorblanchet, M. 1973, 291-301, se desarrolla el tema de la identificación o diferenciación entre ciervos y renos.

(47) Una crítica a este tipo de argumentación en V.V.A.A. 1993: *L'Art parietal...*

Ejemplar	Cuerna	Cabeza, oreja y cuello	Cruz y pecho	Ventre y cola
Altzerri Ia,12	- Candil basal paralelo a la cabeza, palmeado y digitado - Candil trasero elevado y arqueado	- Cabeza elevada sobre el cuerpo - Hocico redondo - Pelaje en líneas paralelas hocico-ojo - Oreja corta (?)	- Pecho con pelaje de rayas paralelas	
Altzerri Ib,36	- Candil basal en dos cuernas paralelas a la cabeza - Candil trasero elevado y arqueado	- Cabeza más baja que la cruz - Hocico grande y redondo	- Línea cruz-ventre posterior - Pecho representado	- No determinada
Altzerri VI,5	- Candil basal en varios trazos hacia adelante - Candil trasero elevado y arqueado	- Cabeza poco elevada sobre el dorso - Hocico redondo - Oreja no realizada	- Línea cruz-nalga paralela al dorso con rayas cortas - Pecho representado	- Línea paralela al vientre - Cola corta (?)
Altzerri VI,6	- Sin candil basal - Candil superior arqueado y elevado	- Hocico redondeado - Oreja no realizada	- (Solo realizada la cabeza)	
Altzerri VI,7	- Candil basal arqueado hacia delante y abajo - Candil superior arqueado hacia arriba	- Cabeza en línea con dorso - Hocico redondeado - Pelaje ojo-hocico con líneas cortas	- Línea cruz-nalga paralela al dorso con rayas en dentado - Pecho representado	- Línea paralela al vientre - Cola corta y al final levantada
Las Monedas 2	- Candil basal hacia arriba - Candil superior arqueado hacia atrás	- Mal conservado	- Líneas cabeza-pata y pata-nalga - Pecho con abultamiento lineal	- Ijar + codo
Las Monedas 3	- Candil basal hacia arriba - Candil superior arqueado hacia atrás	- Mal conservado	- Líneas cabeza-pata y pata-nalga - Pecho con abultamiento lineal	- Ijar + codo - Cola corta y levantada
Las Monedas 14	- Candil basal palmeado en paralelo a la cabeza - Candil superior arqueado y elevado hacia atrás	- Cabeza elevada - Hocico redondeado - Oreja pequeña	- Pecho con abultamiento lineal	- Cola corta y levantada (?)
Las Monedas 21	- Candil basal lineal hacia arriba - Candil superior arqueado y elevado hacia atrás	- Más baja que el dorso - Hocico redondeado - Oreja pequeña	- Pecho con pelaje de rayas paralelas	- Cola corta y levantada
Tito Bustillo 51	- Sin candil basal - Candil superior arqueado hacia atrás	- Cabeza ligeramente levantada - Hocico alargado - Oreja pequeña	- Pecho sin pelaje	- Cola corta y levantada
Tito Bustillo 52	- Candil basal bifurcado hacia delante - Candil superior arqueado hacia atrás	- Cabeza en línea con el tronco - Hocico alargado	- Pecho con pelaje de rayas paralelas	- Línea paralela al vientre codillo-pata trasera
Tito Bustillo 53	- Candil basal bifurcado hacia delante - Candil superior arqueado hacia atrás	- Hocico alargado		
Tito Bustillo 55	- Candil basal bifurcado hacia delante - Candil superior doble arqueado	- Hocico alargado y redondeado - Cuello con cebraduras hacia atrás	- Pecho con pelaje de rayas paralelas	- Cola corta y recta desde zona superior
Tito Bustillo 59	- No conservado - Candil superior doble arqueado hacia atrás	- No conservada - Oreja grande	- Pecho con pelaje de rayas paralelas	- Cola corta y recta

Cuadro 2. Caracteres anatómicos y convenciones de representación más significativos de los renos del Cantábrico.

no es inmutable, aunque en general se perciban así. Así, hay que señalar que en los temas a veces se realizan adecuaciones, de tal manera que **cambia la especie** representada, como se ha determinado en diferentes ocasiones: en la cueva de Les Combarelles, donde varios caballos tiene añadidos cuernos e incluso una línea dorsal entera (Barrière, Cl. 1986); ciervo sobre cáprido en Niaux (Schmid, E. 1964); en ocasiones formando una amalgama de diferentes partes de

animales, como los «antílopes» de Combél en Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1989d, 116 y 118). Ha sido interpretado este fenómeno como un reflejo del dinamismo del arte paleolítico, animales interpretables como cambiados o cruzados (caso de Roc-de-Sers), (Lorblanchet, M. 1989c, 117-118). Este cambio de elemento reconocible puede obedecer a diferentes motivos, una simple remodelación del mensaje, o sustitución de una especie por otra o una recreación

de diferentes animales en un ser distinto, combinando atributos de especies diferentes.

También hay que señalar algunos **temas especiales**, como el repertorio de monstruos zoomorfos y antropomorfos, figuras caracterizadas por sustracción (acéfalas, ápodas), con el rostro humano deformado, criaturas compuestas (Leroi-Gourhan, A. 1983b). Estas figuras son trazadas por el capricho del artista paleolítico, siendo figuras deformadas a propósito o si se quiere no reconocibles, inexistentes o híbridos (mezcla de caracteres de varios animales), (Freeman, L. G. 1984, 215-216). Entre los inexistentes se señala el unicornio de Lascaux (Leroi-Gourhan, A. 1968a, fig. 72) o los monstruos o máscaras de otros santuarios (Leroi-Gourhan, A. 1983b). Entre los híbridos destacan los antropomorfos con cabeza de animal (el hechicero de Trois-Frères o Gabillou o el híbrido humano-felino de El Juyo (González Echegaray, J.; Freeman, L. G. 1981). La deformación, que también puede ser considerada una técnica de representación, puede ser buscada a propósito o más bien efecto de la proyección del estilo general, como ocurre por ejemplo en la etapa de estilización general al final del arte paleolítico. En algunos casos se produce una auténtica caricatura, especialmente de las figuras humanas, como las caras de La Marche, Trois-Frères o Fontanet (Freeman, L. G. 1984, 216-217). Sin embargo, en estos temas se proyectan de manera nítida los problemas de identificación de las representaciones (Ucko, P. 1989), de tal manera que «Si una representación no puede ser identificada como un animal conocido, o si la cabeza de esa figura no puede ser atribuida a una especie particular, no hay razón a priori para pensar que represente a un antropomorfo con una máscara» (Ucko, P.; Rosenfeld, A. 1972).

Se puede considerar como tema específico la **representación sexual** de los animales, machos y hembras, poco usual en el arte paleolítico, pues en conjunto sólo el 4% de las representaciones representan explícitamente el sexo (Leroi-Gourhan, A. 1976a). Esta rareza de representaciones de los órganos sexuales es consecuencia del enmascaramiento por el propio convencionalismo de representación del perfil del animal (en los équidos, por ejemplo), más aún para el caso de las hembras. Esto hace que sea más frecuente en aquellas especies, como los bóvidos, donde el sexo se encuentra casi en el centro de la línea ventral. Algunos autores han considerado también ciertos caracteres sexuales secundarios, como diferencias de morfología (los machos son de talla más elevada y de formas más macizas), así como atributos concretos (cuerna, crineras). Así por ejemplo, la hembra del bison tiene la testuz más rectilínea, los cuernos más afilados, la talla más reducida y la convexidad de la giba dorsal más atenuada (Baffier, D. 1984, 153-154). Naturalmente apreciaciones basa-

das en estos caracteres deben hacerse en el interior de cada repertorio gráfico parietal, aceptando la unidad de estilo del conjunto figurado.

Los temas nos muestran también un cierto **carácter narrativo** (que atañe también a las asociaciones, a la actitud y a la composición, v. apartados correspondientes) del arte paleolítico, particularmente relacionado con una acción en la que varios temas, animales o animales con signos, aparecen involucrados. El abanico de temas es amplio, incluyéndose animales con actitudes de comportamiento características, como lo que algunos autores interpretan manada de bisontes en época de celo, en el techo policromo de Altamira (Freeman, L. G. 1978), las asociaciones macho/hembra, adulto/cría, que a veces también se encuentran en las figuras aisladas y que tienen a priori un cierto carácter anecdótico (bisonte lamiéndose el lomo de La Madeleine, pájaro posado sobre el lomo de bisonte en Altxerri en la acción previa a desparasitar, según interpretación nuestra, v. fig. 265, cérvidos y cápridos con la cabeza vuelta en actitud de alerta) o acciones más narrativas relacionables con temporadas o actividades anuales (cérvidos, quizá renos, pasando un río que remontan salmones en el bastón de Lortet). Esto no quiere decir que algunos de los elementos de estas agrupaciones no se hayan agregado en diferentes momentos, tal como se ha determinado para los ciervos megaceros, macho y hembra, parcialmente superpuestos de Cougnac, teniendo en cuenta las dataciones absolutas y la composición de los pigmentos respectivos (Lorblanchet, M. 1994, 240).

Además, la consideración de los temas lleva al planteamiento de relevancias significativas en la elección y plasmación de las especies, que se presentan **jerarquizadas** según un orden de importancia. Y por ello, podemos plantear como hipótesis que asistimos en el santuario a una jerarquización, establecida a propósito, de los animales, que debe ser indicio de la búsqueda de una coherencia en el mensaje que proporcionan esas figuras, lo que otros han interpretado como una organización del santuario. Esa jerarquización temática es necesaria en cualquier manifestación artística desde el momento que en esta se expone un mensaje. A lo largo de la historia de las manifestaciones artísticas se emplean múltiples recursos para recalcar determinado elemento dentro de una composición. De esos recursos podemos reconocer varios en el arte paleolítico: 1) el acabado, por el que las figuras más importantes se realizan de cuerpo entero y con mayor cantidad de detalles anatómicos; 2) la posición, localizándose las figuras más relevantes en el centro de un grupo o composición; 3) la técnica, detallándose las figuras consideradas importantes mediante recursos técnicos más complicados o variados; 4) el tamaño, plasmándose las figuras principa-

les a mayor escala; 5) la frecuencia, siendo las figuras más importantes más numerosas; 6) la situación en la topografía de la cueva, destacándose las figuras más significativas por el lugar elegido para ser representadas. De cualquier forma, estos criterios son siempre relativos, pues encontramos figuras importantes que aparecen inacabadas, técnicamente sencillas o poco numerosas en relación con el colectivo, siendo el contexto de la figura en el conjunto lo que debe ser interpretado en cada caso.

Las características del repertorio temático pueden demostrar una cierta validez a nivel comarcal o regional, es decir, considerando el espacio o la **difusión** de unos determinados temas. Así, se ha visto frecuentemente la relación del cantábrico con los santuarios de ciervas o en otras latitudes con el bisonte o el mamut (v. ap. 4, «Los temas y la regionalización...», p. 53). Es posible profundizar en este análisis temático con el objeto de buscar otros elementos de análisis asociados a los temas, por ejemplo identificando ciertas etapas con temas. Así, por ejemplo, el bisonte, o dicho de otra manera los santuarios con bisonte para el Magdaleniense IV, entendiéndose que no hay una exclusividad temática en una especie determinada, sino más bien una mayor frecuencia: «...Perhaps Magdalenian IV is a facies that is interdependent with reindeer and bison...and...is poorly represented in Spain...In fact the evidence from the Pyrenees and South-West France suggests that bison are the hallmark of Magdalenian IV...» (Sieveking, A. 1987, 203). Por ello, el hecho de que un santuario se pueda transformar con el tiempo hace que los temas deban ser estudiados en dos niveles de análisis, de manera diacrónica y sincrónica. El considerar que existe un proceso temático proporciona más elementos de análisis y permite una comparación de carácter más general. Por ejemplo, se aprecia en Santimamiñe un realce de la cabra en la etapa final en que se decoró el santuario, interés que aparece también en el arte mobiliario del Magdaleniense superior/final.

En fin, los temas se proyectan en un espacio cavernario de manera evidente, como la distribución de Areatza lo demuestra (cámara con ciervas, grupo de uros en la galería principal). La distribución de los temas lleva a interpretaciones sobre la **organización** del santuario (Laming-Emperaire, A. 1962 y Leroi-Gourhan, A. 1968a), puesto que las combinaciones de especies de animales se someten a reglas estructuradas en el espacio. Por ello, las figuras de animales constituyen más bien un bestiaro que una colección de especies comestibles: «...les figures animales paléolithiques constituent un bestiaire, c'est-à-dire la liste conventionnelle d'animaux participant à une certain mythologie...» (Leroi-Gourhan, A. 1984c, 76), dividiéndose los animales en varios grupos en orden de importancia numérica: A) équidos (30% de los animales parietales); B) bóvidos, es decir, bisonte

(23%) y uro (16%); C) animales complementarios a los de los dos grupos anteriores, como cérvidos (el ciervo, con el 5%, la cierva con el 6% y el reno con el 4%), cápridos (8%), mamut (9%); D) animales raros y en localizaciones apartadas, como felinos (1,3%), úrsidos (1,6%), rinoceronte (0,7%); y otras especies más raras, inferiores al 0,5%, como monstruos, peces, aves,... (Leroi-Gourhan, A. 1983a). El hecho de que el caballo esté siempre presente sobre una muestra de 70 cuevas (69 casos) y el uro o bisonte también, le lleva a aceptar la validez de las combinaciones de animales, o al menos de la combinación A + B, aunque existan algunas excepciones.

Los temas deben verse también con un significado, puesto que son portadores de un **mensaje codificado**, buscándose en ellos una explicación al arte paleolítico, como magia de caza, de fecundidad, unión de principios distintos (masculino y femenino), (Laming-Emperaire, A. 1962, 65-133 y v. ap. 2.1, «Las hipótesis generales...», p. 14). Aunque las interpretaciones generales las hemos tratado anteriormente, conviene recordar aquí tratamientos específicos: a) los cambios de temática y técnica en la cueva de Llonín se interpretan apelando a un cambio en el modo de vida de la comunidad que usaba la cueva, en función de modificaciones ecológicas que obligarían a trasladarse a las especies, por lo que pasaría de lo que se da en llamar «modo de producción recolector» al «modo de producción cinegético», lo que llevaría de representar elementos ideomorfos a elementos cinegéticos y finalmente a un sincretismo de ambos, todos ellos el signo de «grupos humanos diferentes, con una conceptualización diferente del mundo» (López Mora, J. F. 1984/85); b) las parrillas pintadas en rojo de la cueva de Las Herrerías, se ven como «el signo distintivo de una colectividad humana,... expresión plástica de una especie de emblema de un grupo social» (Jordá, F.; Mallo, M. 1972, 40) (48).

Un elemento temático especial es el **sopORTE**, visto como elemento del espacio previo y como procedimiento técnico. Esta relación sería patente en casos de figuras asociadas a accidentes de la pared (oquedades, estalactitas) asociados a puntuaciones o diferentes trazos. O incluso animales que «surgen» o se ocultan tras grietas o salientes de la superficie, figuras interrumpidas a propósito como el cuarto trasero de bóvido de Cobranes. En este caso para aceptar tal interpretación habría que verificar, levantando la colada estalagmítica que separa a ese cuarto trasero

(48) En Nougier, L.-R. 1979 se interpretan ciertas asociaciones de macho, hembra y animal joven de un panel de Rouffignac en función del ciclo natural de muerte y nacimiento: «los dos adultos entran... penetran en las profundidades de la Tierra... una simbología de la muerte parecería vincularlos. Los dos jóvenes, al contrario, surgen de las Profundidades, una simbología de la vida...».

de otros grabados que se encuentran al otro lado de la estalagmita que no hay nada grabado debajo de ella. También es factible la hipótesis de que la estalagmita haya cubierto lo que falta del animal (García Guinea, M. A. 1968, láms. IV y V).

3) La interpretación ecológica, cronológica de los temas representados. La fauna representada o ficticia y la cazada o real. La fauna puede ser considerada bajo tres aspectos generales: como realidad viviente (biocenosis), como muestra fósil (tafocenosis) y como bestiario parietal (plasticocenosis) (Poplin, F. 1986). Esta visión tripartida es sin embargo más compleja por efecto de la manera en que se ofrece durante el proceso de reconstrucción histórica de la misma, constatándose las muestras siguientes: 1) la población; 2) la muestra teórica; 3) la muestra culinaria (determinada por diversos factores, como el tipo de hábitat y su estructuración, la conservación, el uso o consumo <materia prima, alimento, combustible>, la especialización en determinadas especies); 4) la muestra figurada (que proyecta un bestiario o repertorio convencional); 5) la muestra tecnológica (siendo las cuernas de muda preponderantes sobre las procedentes de animales cazados en la realización del utillaje óseo). Todos los repertorios son relevantes para la reconstrucción de la vida socioeconómica de aquella sociedad pero no deja de constatar una correlación precaria entre la muestra culinaria y la población real (Delporte, H. 1984a). En fin, estas diferentes facetas en que se perciben y la concurrencia espacio-temporal de las mismas dan lugar a un interesante juego interpretativo pero de resultados igualmente controvertidos.

La relación entre los animales representados y dibujados en las paredes y los restos procedentes de las capas de habitación del yacimiento ha sido estudiada por diversos autores tomando la fauna representada en las paredes como una muestra de la fauna contemporánea de los cazadores que la abatieron. Esta comparación es sin embargo más prolija de lo que parecería al proyectarse circunstancias variadas y poco controlables en los tres niveles de análisis: por ejemplo, los santuarios han podido ser decorados en momentos en que las cuevas fueron poco habitadas, por lo que los términos de la comparación podrían no ser apropiados (49); o la fauna representada puede estar (y de hecho lo está) seleccionada por motivos «religiosos» o sociales. Por ello la comparación global entre fauna representada y cazada sólo puede servir como una aproximación general ya que estrictamente habría que comparar la fauna representada y la cazada mediante una seriación cronológica de ambas, lo que tiene una notable dificultad previa. La validez es relativa, e incluso en el caso de que el espectro fau-

nístico representado pueda ser significativo en un número razonable de casos se podría concluir que tiene un cierto valor «cronológico», pero como mera aproximación. En el caso de que exista una oposición entre la fauna del yacimiento y la representada en las paredes del santuario se puede deber a diferentes causas: 1) la relación fauna cazada/representada no es automática; 2) la fauna del yacimiento es escasamente representativa (por conservación parcial); 3) el yacimiento tenía un papel local en las estrategias del grupo que decoró el santuario (y sólo aparecen una parte de los recursos empleados), considerando a la cueva con un carácter secundario. En conjunto, la determinación de semejanzas y diferencias entre fauna figurada y cazada da lugar a interpretaciones controvertidas.

En una primera aproximación relevante al reparto geográfico de los temas representados y a su relación con la fauna de yacimientos se determinó que: «... la representación del sujeto animal resulta de una elección, pero la presencia, la coexistencia y el conocimiento mismo de la especie resultan indispensables. **Los mapas artísticos poseen en sí un valor representativo de la fauna** en una época dada, pero un valor modificado por el hombre». Por ello la distribución geográfica determina una diferenciación geográfica y cronológica (por ejemplo, las figuras de rinoceronte alcanzarían la máxima difusión durante el ciclo aurínaco-perigordense), (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1957b).

A partir de aquí se ha abordado sucesivamente el tema de la relación entre animales cazados y representados con el objetivo de atribuir el santuario a un determinado período o etapa fría o cálida (50), aun siendo conscientes de que existía una selección de base en la fauna representada: 1) en el caso de Las Monedas se encuadra la fauna parietal en un clima frío (momento álgido de la glaciación wurmiense) y la de Las Chimeneas se asocia a un clima benigno (interstadial de Lascaux), (González Echegaray, J. 1968, 1972/73, 1973 y 1974); 2) en S. R. de Candamo la presencia de 7 uros y bisontes en un colectivo de 22 animales, con aparición de especies euritermas, como cabra, rebeco y ciervo (y también el caballo), encuadraría al conjunto en un ambiente frío (Moure, J. A. 1981, 345-346); 3) el conjunto de la galería de

(49) Lo que podría aplicarse al tradicional desfase entre el arte parietal cantábrico y los yacimientos del Magdaleniense superior-final.

(50) La identificación de especies como indicadores de etapas climáticas se aborda en García Morales, M. 1984/85 para el Cantábrico, además de realizarse una historia de esta cuestión. En el caso del ciervo expone las dificultades de encuadrarlo en un clima moderado y húmedo ya que aparece en los yacimientos en todas las etapas, tanto cálidas como frías. En cuanto al reno, aunque se puede considerar indicador de clima frío, está presente en diferentes momentos del Solutrense y Magdaleniense y no solo en el Magdaleniense superior.

los caballos de la cueva de Tito Bustillo pertenecería al Magdaleniense por la fauna fría asociada entre las representaciones (asociación de uro y bisonte y aparición del reno (51): «...la asociación... indica la existencia de clima frío en un paisaje vegetal sin árboles...» (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1981c, 113) (52). En esta línea interpretativa se ha afinado utilizando a las especies como indicadores climáticos para encajar El Castillo III, Altamira II y Ekain en el Dryas Ia (16.500-16.000), Tito Bustillo en el Dryas Ic (14.000) o Las Monedas y Altxerri en el Dryas II (13.000-12.300), (González Echegaray, J. 1992). También se ha llegado a reconstruir una secuencia «climato-artística» en la cueva de Gargas, paralelizando fauna representada y cocinada, para diferenciar especies correspondientes a 12 estadios distintos, incluidos en tres periodos mayores (Barrière, Cl. 1976, 354-357 y 361).

Sobre esta cuestión se ha realizado una aplicación más ambiciosa al ámbito cantábrico, buscando relaciones entre el arte y el medio natural de las comunidades que hicieron las representaciones, intentando establecer una cronología, al tiempo que acercarse a los biotopos representados en los repertorios iconográficos parietales (Castaño, A. 1986) (53). Para ello se divide a la fauna en 4 categorías (al margen del reno, de tundra o de bosque): especies de bosque (ciervo), de campo abierto (uro, bisonte, caballo), de roquedo (cabra, rebeco), indiferentes al medio (oso, lobo); para a continuación relacionar en cada yacimiento los animales representados y los cazados con los biotopos que representan y en un segundo momento entre sí (54). Estos datos permiten considerar que en el estilo III predomina la fauna de bosque

frente a la de campo abierto, mientras que en el IV antiguo ocurre al revés. Se señala además una correspondencia general en los santuarios de Cantabria entre la fauna cazada y la representada porque en ambas el animal predominante es el ciervo; en algunos casos observa cierta correspondencia entre la fauna cazada y la representada (serie negra y nivel magdaleniense de Altamira, Linar, el Magdaleniense III de La Pasiega y la Galería C) y en otros casos ninguna relación (Chufín); y también ciertos animales usualmente cazados pero no representados, como el corzo y el jabalí. En la misma línea, al examinarse diacrónicamente los temas del arte mobiliario cantábrico se ha observado un fuerte descenso del tema de las ciervas en el Magdaleniense superior-final y su sustitución por la cabra, relacionándose con cambios en las poblaciones animales del entorno y sobre todo con modificaciones en la orientación cinegética de los yacimientos, como se demostraría en una serie de cuevas donde en etapas previas la caza se polarizaba en los ciervos y en las siguientes aparecen importantes cantidades de cabra, tales como Cueto de la Mina, El Castillo, La Riera, Otero, Urriaga, Ekain (González Sainz, C. 1989a, 260-261).

Semejanzas y discordancias entre los repertorios van de la mano. Así, por un lado se expone que existe una discordancia entre especies consumidas y figuradas (en Altamira, tomando como referencia el techo de los bicromos o Ekain), e incluso, como es el caso de Tito Bustillo, entre las cazadas que se recuperan en el vestíbulo (el ciervo el más abundante) y las asociadas al panel decorado (la cabra, aunque se puede objetar que en este último caso la muestra, pequeña y signo de escasas operaciones, podría no ser representativa) (55). Y por otro se apunta la rareza de animales de clima riguroso y la abundancia de la cabra al final del Paleolítico superior como evidencias de una cierta relación de la fauna con el entorno (Moure, J. A. 1988). En suma, a partir de este tipo de consideraciones podríamos definirlo como un criterio recurrente de datación indirecta de la cueva decorada. De esto es un

(51) A nuestro juicio estas últimas figuras, de acuerdo con la documentación aportada, son de difícil determinación. Lo que sí nos parece segura es la asociación de caballos y uro, aunque poco significativa desde el punto de vista climático.

(52) Análisis que también se lleva a cabo en Moure, A. 1980.

(53) Por su parte López Mora, J. F. 1982a intenta relacionar la fauna representada con el biotopo circundante a la cueva en una serie de 6 cavernas cantábricas, concluyendo que, excepto en el caso de Llonín, se representan especies de campo abierto frente a las de bosque.

(54) Aunque Castaño, A. 1986 señala las limitaciones y problemas que plantea un análisis de estas características, al abordar cada emplazamiento concreto no se considera esta cuestión. Clasifica todos los santuarios parietales siguiendo a Leroi-Gourhan en 4 estilos (II, III, IV antiguo y IV reciente). El estilo II comprende 35 figuras (interpretando casi todas las de Chufín, 15, como cabras), prestándose a una difícil interpretación porque los colectivos de los santuarios son muy escasos (nosotros señalaríamos que hay un santuario con bisonte, Benta Laperra y otro con uros, La Clotilde, aunque su encuadre cronológico pueda no ser el propuesto). En el estilo III se recogen 333 (358 figuras según la autora), en esta gradación: cierva, 82 (101 según la autora); ciervo, 72 (77 según la autora); caballo, 61 (62 según la autora); cabra, 37 (coincide la autora con nosotros); uro, 41 (no se especifican); bisonte, 25 (23 según la autora);... En el estilo IV anti-

guo se recogen 162, con esta distribución: bisontes, 51, caballo, 42, ciervo-cierva, 39, cabra, 14, uro, 12. En el estilo IV reciente, con 34 figuraciones tampoco se pueden extraer conclusiones, por el peso que tiene Las Monedas, único santuario relevante (12 caballos, 4 cabras, 4 renos, 2 bisontes,...). Desde nuestro punto de vista hay que señalar el sesgo que se produce por colectivos concretos. Así, de 82 ciervas en el estilo III, 69 se encuentran en las dos cuevas de La Pasiega y El Castillo. Por otra parte, en los cuadros no se suman los parciales en los datos totales ni se corresponden las recopilaciones finales con las efectuadas en cada uno de los santuarios. Por ello sacar conclusiones parece aventurado. Nuestros datos son el resultado de sumar todos los parciales del cuadro de la pág. 54, op. cit. 1986. Los cuadros finales no los comento porque no coinciden con los parciales.

(55) En el caso de Aquitania hay múltiples ejemplos porque el animal más cazado con mucho es el reno, como en Lascaux, Comarque, Villars,...

buen ejemplo el caso de Altxerri, porque si bien «...los artistas paleolíticos de Altxerri no dibujaban lo que más cazaban...» (56) (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 237-238) esto no resulta inconveniente para enjuiciar que: «... El conjunto faunístico de Altxerri,..., muestra una fase muy fría del Würm Final...», prueba de lo cual sería la asociación de temas reno/saiga/bisonte/glo-tón/zorro polar/liebre ártica (57). Sin embargo, también hay que señalar que la interrelación entre las muestras faunísticas se complica porque por ejemplo en el caso de Altamira se ha demostrado que la correlación fauna representada/fauna cazada es diferente si consideramos el número de restos, con gran abundancia de ciervos y menor de bisontes y caballos, o el peso en kg. de esa fauna, llegando a la conclusión de que hay una cierta validez general y que parece más clara en las etapas antiguas que en las modernas (González Morales, M. 1994) (58).

Las muestras decorada y cazada se manifiestan de forma controvertida, puesto que en realidad entre los momentos de habitación y los de decoración no existe una relación directa o necesaria y tampoco entre las muestras objeto de estudio. No es de extrañar, por lo tanto, que sean numerosos los casos en que los repertorios teóricamente paralelizados no son coherentes entre sí, por ejemplo en el marco general de regiones y períodos: en el Cantábrico se señala la contradicción existente entre la fauna representada y la cazada, ya que el animal más cazado es el ciervo o la cabra, este último en cuevas asentadas en parajes abruptos, mientras en ciertos momentos y lugares los temas parietales más usuales son el bisonte y la cabra; o en Pirineos y Gironde (las cabras parietales de Pair-non-Pair no están documentadas en el registro arqueológico); concluyéndose que: «...the bestiary of Palaeolithic art is culturally determined» (Sieveking, A. 1984).

La disimetría fauna decorada/fauna cazada se acentúa al abordar las comparaciones en lugares de relación teórica más estricta, como la cueva santuario con la misma cueva de habitación: 1) en el caso de Ekain se expone que los niveles Magdaleniense inferior y superior del yacimiento especializados en la caza del ciervo y la cabra no corresponden con el santuario parietal donde dominan caballo y bisonte, aunque a nuestro juicio tampoco habría que descartar a

priori que pudo decorarse en un momento intermedio a esos niveles no presente en la estratigrafía; 2) en Tito Bustillo, con niveles 1a-1c del Magdaleniense superior especializados en el ciervo y con una especie, el caballo, representada en el santuario y muy escasa en el yacimiento; 3) La Lluera I, en cuyos tres niveles solutrenses el ciervo es el animal más cazado siendo abundante también la cabra y el rebeco, muy escaso el caballo y muy raro el bóvido y corzo, mientras en las paredes abunda el ciervo (única convergencia) y hay algunos caballos, uro y cabra; 4) Chufín, con nivel Solutrense superior con ciervo y cabra y secundariamente rebeco; 5) los santuarios de El Castillo, Altamira y Altxerri con una frecuencia temática totalmente disonante de la fauna de los yacimientos magdalenienses del entorno (Altuna, J. 1994a) (59).

Recalcando los límites de esa comparación (60) se ha ido más lejos para concluir, tomando como referencia La Madeleine y La Vache que: «Il apparaît que les rapports entre échantillons culinaire et figuré... ne tiennent pas d'une **sélection anarchique et occasionnelle**» (Delporte, H. 1984a, 136); o para observar, al comparar el arte mobiliario de La Madeleine con la muestra faunística cazada que en el repertorio gráfico el reno está subrepresentado mientras que bóvidos y caballos aparecen sobrerrepresentados, aunque en el nivel superior de los tres existentes el reno es el más cazado y el más representado (61). Existen otros casos relevantes sobre la cuestión: 1) en el «abri Morin» se relaciona la muestra consumida y la mobiliario figurada, la primera dominada por el reno y la segunda por el caballo, (Deffarge, R.; Laurent, P.; Sonnevile-Bordes, D. De 1975, 57-58 y Sonnevile-Bordes, D. De 1986); 2) la misma contradicción es observable en el conjunto mobiliario de la cueva «des Eyzies» (Sonneville-Bordes, D. De; Laurent, P. 1968) (62) y en Isturitz (Saint-Périer, R. De 1930 y 1936). La aplicación a un registro seriado rico como el de Parpalló, comparado también con otros del entorno, lleva a conclusiones semejantes sobre el valor de la

(56) También argumentado en Altuna, J.; Merino, J. M. et Alii 1984, 281-286, realizando un estudio de la secuencias de restos cazados y de las especies representadas. Se vuelve sobre el tema en Altuna, J. 1994a.

(57) Aunque hay que convenir que si quitamos de este repertorio que reúne el autor aquellos temas dudosos (que deberíamos considerar más bien imposibles de determinar) quedaría representado este ambiente únicamente por la asociación reno/bisonte.

(58) El autor señala también cómo ciertas identificaciones temáticas están en función de la interpretación previa dada sobre el arte paleolítico, como los signos asociados a animales, primero considerados armas arrojadas.

(59) Y por ello, hay que pedir prudencia a la hora de reconstruir ecosistemas basados, tanto sobre la fauna cazada como sobre la representada.

(60) En general se han empleado los macromamíferos, por ser los más atestiguados en todos los repertorios. Pero se ha efectuado también una comparación entre las especies de aves del arte parietal y mobiliario y las presentes en los yacimientos, constatando diferencias cronológicas en las diferentes especies; de un total de 121 figuras de las que el 46% son indeterminables, las más usuales son palmípedas (23%), zancudas (14%) y rapaces (10%). (Buisson, D.; Pinçon, G. 1986/87).

(61) Se citan otra serie de cuevas o yacimientos con divergencias semejantes, como Gönnersdorf, Altamira, Gargas. En fin, en Delporte, H. 1990a, 210-215, se compendian informaciones sobre esta cuestión.

(62) En este conjunto mobiliario del Magdaleniense V y, sobre todo VI, la fauna figurada está dominada por el caballo (20%), cabras y bóvidos (15% cada uno), ciervos y renos (12% cada uno) y bisonte (10%) mientras en la consumida domina el reno.

misma: las proporciones del espectro faunístico poco tienen que ver con la temática de las plaquetas, pues entre estas últimas tiene relevancia el caballo y el uro y entre los animales cazados no; e incluso tampoco se ajustan las secuenciaciones en los casos de ciervo y cabra, todo ello muestra clara de la discordancia entre registro faunístico y bestiario artístico (Villaverde, V. 1991/92).

En conjunto, parece que no se puede emplear el espectro faunístico representado en las cuevas con un valor probatorio, sino como una orientación aproximativa. Como han puesto de manifiesto diversos autores ciertas especies poco frecuentes, árticas, han sido figuradas en la medida en que su presencia es excepcional, como el glotón o el mamut, al tiempo que especies raras o difíciles de cazar se han representado en detrimento de las más comunes (Sonneville-Bordes, D.; Laurent, P. 1986/87, 70). Que las especies puedan ser indicativas en función de esto parece perfectamente asumible: «muchas veces representaba lo escaso y lo raro» (como el reno), (Altuna, J.; Merino, J. M. et Alii 1984, 285) (63).

Si tenemos en cuenta que la fauna figurada es una parte de un sistema, el medio natural, constatamos otros elementos de interés: 1) la excepcionalidad entre las representaciones de ciertos recursos como los vegetales; 2) la discordancia ya apuntada entre la muestra culinaria y la figurada de la que también es buen ejemplo la abundancia del mamut en Rouffignac, considerando que en el Périgord el animal más cazado es el reno; 3) la frecuencia de la aparición de animales incompletos o partes de los mismos en las paredes; 4) el uso como materia prima de cornamenta procedente de animales cazados y de cuernas procedentes de mudas (este último caso es el más abundante), orígenes que marcan diferente estacionalidad, pues si los animales se han cazado en primavera y verano, las cuernas de muda se recogen al final del otoño y durante el invierno (Delporte, H. 1984). En suma, la proyección del medio natural en el repertorio iconográfico es controvertida y debe ser sometida a la crítica interna de los colectivos comparados. El hecho de que en un mismo enclave cambie la especie cazada habla no sólo de cambios climáticos sino de cambios de estrategia de caza. Por ello la correlación animales cazados/animales representados es aún más difícil de establecer, ya que habría que reconstruir la estrategia completa de la comunidad que habitó el lugar, teniendo en cuenta que los restos de fauna del yacimiento pueden proyectar una estacionalidad diferenciada y exige en conjunto una crítica del yacimiento, muchas veces no llevada a efecto.

En suma, la analogía para relacionar la fauna que aparece en las paredes de las cuevas con la fauna existente en la época se fundamentaba en la alternancia de etapas frías y cálidas durante el Paleolítico superior, y en el acomodo de las colectividades prehistóricas a comportamientos de especies animales diferentes. Es evidente que en las estrategias de los cazadores tiene también influencia el clima, además de otros factores culturales (González Sainz, C. 1989a, 167-170), pero para aplicar esta analogía y hacerlo de tal manera que aclare en vez de complicar más las cosas, existen varias dificultades previas que convendría considerar. La primera podría ser que el criterio no debe considerarse nunca definitivo por sí mismo; es decir, que es un criterio secundario para cronologizar o caracterizar culturalmente un santuario o serie de representaciones, subsidiario de otros. Cobraría credibilidad después de considerar otros, tales como el estilo y los recursos técnicos. En segundo lugar, la relación entre animales cazados y representados debe hacerse críticamente considerando las siguientes cuestiones: 1) no debe forzarse la interpretación de las especies representadas para determinar después que efectivamente aparecen aquellas especies interesantes para su colocación en determinado período; 2) las especies dudosas no deben utilizarse con el mismo carácter que aquellas incuestionablemente determinadas (así el uro de Santimamiñe, los osos de Chufín,...), de tal manera que haya una etapa previa al uso del repertorio de temas de las cuevas figuradas a la luz del día para la eliminación de «todas las obras de interpretación dudosa» (Laming-Emperaire, A. 1962, 212); 3) tampoco debe establecerse de una forma automática una relación entre los sedimentos depositados en la entrada de las cavernas y el arte parietal realizado en las mismas. En este último caso la relación debe ser establecida críticamente puesto que las situaciones de parentesco pueden ser diversas: a) la cueva ha sido de habitación y santuario a la vez en la misma época; b) la cueva ha sido de habitación y santuario en momentos (dentro de la misma época) o épocas diferentes, con los consiguientes cambios de estrategia cinegética, de los que podemos no tener constancia, presentándose problemas para hacer una paralelización aun en el caso de que la cueva sea al mismo tiempo de habitación y santuario, ya que deberíamos determinar si la fauna recuperada en el yacimiento es una muestra representativa de la fauna existente y/o de la cazada en el entorno (es decir, si la correlación, después de argumentada con otros criterios, puede ser aceptada; si no hay correlación entre los animales cazados y representados podemos buscar otras explicaciones, no agotándose ahí el tema); c) la cueva sólo ha servido de santuario pues la habitación se encontraba en otro lugar, al aire libre o en cueva, de las inmediaciones; d) la cueva ha podido servir al mismo tiempo como habi-

(63) Lo citamos por el uso de la fauna representada para diferenciar a los santuarios de Ekain, Altamira y Altxerri, dentro del Magdaleniense medio (Jordá, F. 1978a, 96).

tación animal y humana, proyectándose restos de animales de diversa procedencia sin que se determinen expresamente los variados orígenes, quizá porque no se proyectan fácilmente los signos de esos usos o bien porque se ha soslayado esta cuestión, aunque en los últimos tiempos se trabaje expresamente sobre estas cuestiones (Blasco, M. F. 1992, Pérez Ripoll, M. 1992).

De lo anterior concluimos que deben calibrarse las variables espacio y tiempo aplicándolas a la comunidad que vivió en una cueva, en orden a entender los restos de fauna de los estratos, y proceder de la misma manera con el repertorio iconográfico para finalmente determinar la relación cronológica entre restos materiales e iconográficos. En conjunto, la fauna de los estratos es una selección de la fauna de uno o de varios biotopos más o menos cercanos y es el estudio del yacimiento el que debe establecer esa relación espacial de los recursos utilizados en el mismo. En la misma situación se encuentra la fauna representada, además de que existe una selección de temas atendiendo a otros criterios, simbólicos. Por ello, la última de las variables sólo se puede considerar desde un punto de vista general pues es raro poder paralelizar de manera inequívoca estrato de habitación y repertorio parietal en el marco de la misma cueva.

4) Los temas y la regionalización del arte. En este apartado consideraremos únicamente los temas figurados y dentro de ellos las representaciones de animales, pues son los motivos que se muestran en las cuevas objeto de estudio. Si nos atenemos a los temas, podemos encontrar en ellos una cierta comarcalización o regionalización de especies, en una escala geográfica variada. Esta cuestión también se plantea atendiendo a otros rasgos, tales como las técnicas o las condiciones geográficas.

Las asociaciones temáticas, y dentro de ellas los animales especialmente, han sido la base (junto a otros criterios) para el establecimiento de una serie de grupos geográficos de cierta extensión en el arte paleolítico, como los llamados aquitano-cantábrico, mediterráneo, reno-danubiano, ruso y siberiano (Leroi-Gourhan, A. 1971 y Delporte, H. 1990a, 57-59). Uno de ellos, la provincia mediterránea, ha sido objeto de análisis específico tomando como objeto de discusión su especificidad. Al respecto se ha determinado que los rasgos más específicos del ámbito mediterráneo son los propios del arte de cronología antigua, anterior al estilo III final, algunos de los cuales poseen una dimensión cronológica notable y una nada despreciable dispersión geográfica; además, en el estilo III pleno de El Parpalló hay una clara unidad entre el ámbito mediterráneo y el cantábrico en los modos de ejecutar las figuras zoomorfas y en los signos (rectángulos), unidad que abarcaría el sureste francés (Cosquer), (Villaverde,

V. 1994, 156-160). Esa unidad sería consecuencia de una mayor movilidad de los grupos regionales y de un arte más orientado a la comunicación, mientras que la regionalización posterior produciría influencias variadas de otros ámbitos, así, en el estilo IV habría un mayor peso pirenaico y perigordino. Si a nivel práctico la entidad de la provincia quedaría en entredicho (Villaverde, V. 1991/92), a nivel global se atestiguaría un complejo juego de interacciones y una mayor variedad regional en cada horizonte estilístico, reflejo de distintos modelos económicos y territoriales.

En el inventario general de temas por regiones (64) se observaban dos especies más numerosas, sobre un total de 2.072 (considerando sólo animales): el caballo (610 ejemplares) y el bisonte (510); 6 especies relativamente abundantes (mamut, 205; cabra, 176; uro, 137; cierva, 135; ciervo, 112; reno, 84); y otras 6 raras (oso, 36; felino, 29; rinoceronte, 16; megaceros, 8; pez, 8 y pájaro, 6), (Leroi-Gourhan, A. 1971, 461-468). Si nos atenemos a las regiones más cercanas (v. cuadro 3), se observa que existen ciertas especies dominantes pero también una notable diversidad temática, lo que ha llevado a considerar que cada región posee un sistema jerarquizado propio (Delporte, H. 1990a, 205-210). El arte cantábrico se acerca relativamente al de Périgord en 3 especies, el caballo, el bisonte y el uro. Se aleja también notablemente por su ausencia de mamut y su sustitución por la cierva y el ciervo. Respecto a Pirineos, la mayor diferencia está en los temas de bisonte, ciervo y cierva y la mayor semejanza en el caballo y la cabra. Por orden de importancia en Périgord están caballo/bisonte/mamut, en Pyrénées bisonte/caballo y en el Cantábrico cierva/caballo/bisonte.

Por debajo de estos datos generales se ha efectuado una comparación interregional sobre la base de 52 cuevas localizadas en Périgord, Pyrénées y Cantábrico, totalizando 1.803 figuras, en la que se recalca por una parte la originalidad de cada cueva en relación al inventario general y por otra las relaciones entre cuevas de diferentes regiones, como Font-de-Gaume con las pirenaicas. También se señala la abundancia manifiesta de alguna especie en ciertas cuevas, como el bisonte en Font-de-Gaume, con el 45% del colectivo o el caballo en Gabillou (46%), Les Combarelles (50%) o Lascaux (60%), (Roussot, A. 1984a). Los datos generales también han sido afinados cronológicamente, dividiendo los colectivos regionales en estilos III y IV, lo que permite en Périgord en el estilo III articular una frecuencia de caballo/bisonte/uro/cabra y en el IV de mamut/caballo/bisonte; en Pyrénées, en

(64) Establecido por individuos y sujetos en 8 regiones distintas.

	TOTAL 8 REGIONES		CANTÁBRICO			PÉRIGORD		PYRÉNÉES	
Especies	Nº rep.	%	Nº rep.	%	% (B)	Nº rep.	%	Nº rep.	%
caballo	610	29,44	104	22,2	24,06	304	34,9	137	28,8
bisonte	510	24,6	94	20,08	17,04	151	17,33	237	49,89
mamut	205	9,89	4	0,8	< 1	145	16,64	6	1,26
cabra	176	8,49	52	11,1	9,32	58	6,65	32	6,73
uro	137	6,61	43	9,18	8,17	60	6,88	6	1,26
cierva	135	6,5	111	23,7	24,2	10	1,14	6	1,26
ciervo	112	5,4	48	10,25	9,5	29	3,32	8	1,68
reno	84	4,05	4	0,8	1,5	57	6,54	20	4,21
oso	36	1,73	5	1,06	< 1	23	2,64	6	1,26
felino	29	1,39	1	0,2	< 1	15	1,72	8	1,68
rinoceront.	16	0,77	—	—	—	15	1,72	1	0,21
megaceros	8	0,38	—	—	—	2	0,22	1	0,21
pájaro+pez	14	0,67	2	0,4	< 1	2	0,22	7	1,47

Cuadro 3: Repertorio iconográfico animalístico del arte paleolítico, s. Leroi-Gourhan, A. 1971. La tercera columna del Cantábrico (B) corresponde a Moure, J. A. 1987 y 1988 (1.215 representaciones de 55 cuevas) (65).

el III de caballo/bisonte y en el IV de bisonte/caballo/cabra; y en el Cantábrico de caballo/cierva/cabra/ciervo/uro en el III y de bisonte/caballo/cabra en el IV. Y con ello, se establecen relaciones de interés entre diferentes regiones, como entre el Cantábrico y Pirineos en el estilo IV, cuestión también señaladas por otros autores (Sauvet, G.; Sauvet, S. 1978, 38-39).

La formulación de una regionalización temática da pie también a la constatación de parentescos de diverso grado entre espacios geográficos diferenciados: «En el arte mobiliar... hay algunas estructuras iconográficas propias de algunos ámbitos temporales o geográficos», apuntándose incluso «la similitud de varias obras concretas (en cuanto a tratamiento técnico, temas, composición, y recursos» (Barandiarán, I. 1994, 71-74). Estos paralelos se producen en diferentes escalas geográficas: en el mismo yacimiento, entre yacimientos próximos o alejados. La explicación puede ser plural: «procesos generales de evolución o situaciones de convergencia cultural, comunidad de creencias o mitogramas, desplazamientos de obras, autores o grupos». A escala próxima se han señalado los de omoplatos con grabados múltiples de

Altamira y El Castillo, ciertas decoraciones geométricas (González Sainz, C. 1982 y 1993), o los bastones con ciervos de El Castillo y Cualventi. A escala interregional se han determinado la escena de dos bisontes (Tito Bustillo y otros sitios en Pirineos y Aquitania); la espátula-pez de El Pendo (con otras cuevas de Dordoña); la escena de carnívoro y cérvido (que no compartimos); la entidad de los puntos focales de Altamira, y Cueto de la Mina, según la hipótesis de M. W. Conkey; las convergencias formales entre varillas de Isturitz y otros sitios cantábricos; los contornos recortados de La Viña y otros pirenaicos; y los rodetes de Llonín y La Viña también con los pirenaicos. Para explicar estos paralelos se ha apelado a migraciones estacionales causados por estrategias de subsistencia y aprovisionamiento, factores esenciales de comunicación cultural (Barandiarán, I. 1995).

En la misma línea se han identificado ciertos signos en determinadas zonas del cantábrico, estando ausentes del País Vasco (Moure, A. 1988) (66). A nuestro juicio, sobre esta cuestión se pueden proyectar ciertos hechos externos que pudieran distorsionar nuestra visión de los datos gráficos; entre ellos, la conservación diferencial y el ritmo de la investigación arqueológica. De ello sería prueba que alguna de esas categorías, como los claviformes, reaparecen en los Pirineos, al tiempo que otras, como las manos negativas, tienen una distribución mucho mayor. Ahondando en esta diferenciación geográfica se concreta que en el arte parietal del Cantábrico oriental la fauna estaría dominada por la cierva (26%) y ciervo

(65) Los datos varían en las dos versiones, por lo que hemos utilizado los más recientes. Por otra parte, un cuadro de temas por regiones y estilos (III y IV) se realiza en Sauvet, G., Sauvet, S. 1978, 38 y 1979, 342-343. Los porcentajes, divididos por estilos, modifican los datos recogidos en el cuadro superior. Así, para el Cantábrico los caballos pasan del 30 al 24% del estilo III al IV; el bisonte del 13 al 19%; la cabra del 11 al 6%; el uro del 13 al 3%..... diferencias que les sirven a los autores para establecer influencias interregionales. Otro cuadro por regiones se ofrece en Sauvet, G. 1993, 84, con porcentajes medios similares a los aquí observados, aun cuando se constatan divergencias en algún caso. La mayor diferencia sustancial en los porcentajes de las especies se produce en el mamut, que pasa del 9,4% al 6,9%. En ello debe tener que ver que el repertorio comparado es diferente, ya que Leroi-Gourhan, A. clasifica 2.172 temas y Sauvet, G., 3.226.

(66) La división que plantea el autor entre un Cantábrico occidental y otro oriental no parece apropiada porque geográficamente las cuevas de Cantabria se emplazan en el Cantábrico oriental. Debería buscarse otro nombre que ajuste mejor con la localización propuesta.

(10%), frente al 10% de ciervas y 2% de ciervos en la zona occidental, siendo la frecuencia del bisonte del 46% en el País Vasco. En realidad el propio autor expone una cierta reserva al relacionar los resultados con la naturaleza de la muestra y la cronología, pues los santuarios del País Vasco son modernos (excepto para el caso de Benta Laperra) y por ellos los términos de la comparación desiguales. Por otra parte, el área del Cantábrico occidental se ve reforzada por la existencia de técnicas de modelado en el interior de las ciervas, objetos mobiliarios semejantes y por los grabados exteriores no figurativos. En relación al argumento técnico, habría que señalar sendos ciervos en Altxerri y Alkerdi, en el extremo oriental del cantábrico, con sombreados mediante grabado estriado en la mandíbula asimilables a las del resto del Cantábrico oriental; también se podría discutir si el grabado estriado es característico de una región, tema o época (González Sainz, C. 1993), mostrándose en el estado actual de la investigación como una técnica de aplicación universal. En lo que respecta a los grabados exteriores, Benta Laperra es un buen ejemplo de los mismos y en realidad no se puede considerar nada del extremo oriental del cantábrico porque no hay ningún santuario exterior de grabados (67), y no debería apelarse a argumentos negativos. Los datos que apuntan a una integración del País Vasco con el resto del Cantábrico son claros, como la estrecha relación entre Areatza y Covalanas, una de las más intensas que existen en el arte paleolítico, extensible también a La Pasiaga, en una etapa intermedia; o en un momento relativamente antiguo la que se muestra entre Benta Laperra y la serie de santuarios exteriores de Cantabria y Asturias. Por otra parte, las diferencias tecnológicas que puedan constatarse pueden estar directamente relacionadas con el uso de los recursos del medio geográfico y no tienen por qué mostrar diferencias sociales o étnicas. En cuanto al arte mobiliario, se señala la abundancia de ciervas en el Magdaleniense inferior/medio (44%) y por lo tanto una cierta correspondencia con el arte parietal, aunque existe un sesgo producto de la escasez de colecciones y del peso relativo de alguna de ellas, como El Castillo (68); la aparición esporádica del reno en el Magdaleniense superior-final, relacionable

con un cierto endurecimiento climático, y la mayor abundancia en esa etapa de caballo y cabra, esta última relacionable con el aumento de la caza de ese animal. En estos rasgos los elementos comunes son también evidentes, como la constatación del tema del reno o de los cápridos en santuarios mobiliarios y parietales evolucionados de todo el Cantábrico.

En conclusión, para profundizar en esta cuestión y aceptar una articulación regional de los temas en realidad se deben filtrar las atribuciones controvertidas que aparezcan en la recopilación de cada conjunto y deben ser consideradas a nivel de grupo y a nivel de conjunto, y en sus asociaciones, lo que excede, con mucho, de nuestro propósito. Es decir, la frecuencia relativa de cada tipo temático y de cada secuencia temática (los santuarios de ciervas con sus asociaciones y del resto de animales con sus asociaciones). Puesto que el hecho de que haya una diferenciación geográfica no invalida el que existan temas (y asociaciones) repetidos en ámbitos geográficos distintos; y deberían, en realidad, calibrarse tanto los elementos de diferenciación como los de uniformización a lo largo de una secuencia evolutiva, puesto que la comarcalización se puede ajustar a tiempos distintos.

Por debajo de las zonas geográficas o macrorregiones las diferencias temáticas han llevado también a articular la existencia de grupos específicos, como el formado por cuevas abiertas a la luz de día con caracteres propios, como la ausencia de diferentes signos asociados a las representaciones (bajorrelieves) y la aparición de animales compuestos, representaciones femeninas o humanas relativamente más abundantes que en otros entornos (Laming-Emperaire, A. 1962, 209-214).

Los estudios sobre una especie determinada también se prestan, entre otras cuestiones, a la consideración de la escala geográfica de cada tema particular. En el arte parietal francés el **bisonte** representa el 25,84% de todos los temas inventariados (3142), mostrando una diversidad regional: son el 15,25% de las representaciones de Dordogne/Lot (262 de un total de 1717); el 41,37% de las de Pirénées (Ariège, Midi-Pirénées, Pirénées-Atlantiques) (518 de un total de 1252); suponen el 8,33 y el 16,48% del total de figuras (3142) inventariadas; y también el 32,26% y el 63,79% de todos los bisontes inventariados (812), respectivamente (Abadie, M.; Galofré, M. 1986). Sin embargo, se produciría una simplificación al identificar temas y regiones, puesto que dentro de cada región, en Pirénées por ejemplo, Trois-Frères posee el 42,31% del total de representaciones (223 de 527) (69). En consecuencia, hay que convenir que en estos porcentajes puede influir algún determinado

(67) Se refleja aquí el uso abusivo de los argumentos negativos, redundante en arqueología. Se podría definir una región sobre la base de una distribución de signos determinados si se constata que los signos de la región colindante son distintos o si se conoce una notable densidad de cuevas decoradas que carecen en absoluto de ellos. Ninguno de los dos supuestos se da en el País Vasco, espacio en el que solo se emplazan 8 de un total de 82 cuevas decoradas, según datos del autor. Por ello, los términos de la comparación tampoco nos parecen apropiados.

(68) Los cérvidos cantábricos se recopilan en Martínez-Peñalver, A. O. 1984/85, destacando su frecuencia (30,8% del total), su concentración en monte Castillo (61%) y el dominio de hembras sobre machos.

(69) En un reparto por cuevas se observa que el 48,43%, es decir, 62, de las cuevas francesas (128) tienen figuras de bisontes.

CUEVAS CANTÁBRICAS			VERTIENTE NORTE DE PIRINEOS		
Cueva	Nº bisontes	% bisontes	Cueva	Nº bisontes	% bisontes
Godulfo	1	100	Sasiziloaga	2	100
Quintanal	1	100	Cuzoul-de-Mélanie	1	100
Covaciella	7	70	Moulin	4	100
Benta Laperra	4	66,6	Mayrière-Supérieure	2	100
Santimamiñe	28	60,8	Bédeilhac	27	75
Altzerri	53	57,6	Trois-Frères	223	62,8
Las Aguas	2	50	Fontanet	16	53,2
El Pindal	13	48,14	Sinhikoleko Karbia	2	50
Altamira	37	26,24	Christian	1	50
Alkerdi	1	20	Magdelaine	1	50
Ekain	10	18,5	Tuc-d' Audoubert	12	48
Hornos de la Peña	5	17,24	Niaux	51	44,7
Chufín	4	15,38	Le Portel	29	36,7
El Castillo	24	13,25	Montespan	23	36,5
Sovilla	1	12,5	Mas-d' Azil	9	36
Peña de Candamo	5	10	Sainte-Colome	1	33,3
Las Monedas	2	7,4	Marsoulas	32	32
El Buxu	2	7,14	Labastide	40	30,5
La Pasiiega	17	5,88	Pech-Merle	12	25
Llonín	4	3,6	Gargas	35	23,6
Tito Bustillo	2	1,86	Pergouset	1	20
La Lluera I	?	—	Églises	2	14,8
			Massat	4	12,9
			Ettxeberriko Karbia	2	10,5
			Erberua	5	10
			Marcenac	1	9
			Roucadour	1	4,1

Cuadro 4: El tema del bisonte en las cuevas de la vertiente norte de los Pirineos (dcha.), s. Abadie, M.; Galofré, M. 1986 y en la Cornisa Cantábrica (izqda.), elaborado a partir de González Echegaray, J.; González Sainz, C. 1994. Los datos de Covaciella, s. Fortea, J. 1996.

santuario, como el de Trois-Frères citado, de tal manera que si descontásemos los de esta cueva la región sólo tendría un 29,8% de bisontes, de un total de 897 representaciones. Para considerar el grado de representatividad de determinados temas en ciertas regiones hemos fijado el porcentaje del bisonte dentro de cada repertorio iconográfico y en la región de Pyrénées en el cuadro 4, sobre un total de 27 cuevas. Aunque habría que considerar en cuáles de estos santuarios es el animal dominante o secundario (es decir, el resto del colectivo), merece la pena señalarse que en algunos santuarios que se identifican con el bisonte, como Niaux o Le Portel, el porcentaje de bisontes es menor de lo que podría esperarse, representando el 44% y el 36% respectivamente. Por otra parte en 10 de 27 santuarios hay más del 50% de bisontes (37% del total) y en 19 más del 25% (70% del total), lo que indica la importancia real del tema. Si inventariásemos los datos del Cantábrico (v. cuadro 4) (70), de 22 cue-

vas que poseen bisontes hay 11 que tienen más del 25% de los temas como bisontes (50% del total) y 7 con más del 50% (31%), lo que indica con claridad la relevancia relativa del tema, al tiempo que su extensión por toda la cornisa.

En cuanto al **arte mobiliar** la situación es más compleja por su fragmentación y por la dificultad de lectura de los temas (Delporte, H. 1990a). En general se observa la menor frecuencia del caballo (19%) y sobre todo del bisonte (10%) en el arte mobiliar del estilo IV, y la mayor frecuencia de reno (16%) y pez (9%), mientras otros animales se mantienen, como la cabra (7%), abarcando el oso un 5% y la cierva el 4% (Leroi-Gourhan, A. 1971 <reedic. de 1986>). En una revisión de las colecciones de cinco grandes series (Lagerie-Basse, La Madeleine, Morin, La Vache, Gönnersdorf) se constatan las diferencias temáticas, en la siguiente relación de frecuencias de mayor a menor: caballo/pez/reño/cabra/bisonte (considerando sólo los animales), (Delporte, H. 1990a, 208-209). Se puede seguir bajando en la escala del colectivo hasta series concretas, como la de La Marche (Pales, L.

(70) Sobre la base de los datos recopilados en González Echegaray, J.; González Sainz, C. 1994, reelaborados por nosotros.

1969 y Pales, L.; Tassin de Saint-Peréuse, M. 1976, 1981 y 1989). En este enclave se ha observado una diferencia notable en la frecuencia de las especies representadas frente a colectivos parietales relevantes, como los de Trois-Frères, Font-de-Gaume y Les Combarelles, hasta el punto de que «las figuraciones parietales de tres grandes cuevas decoradas no tienen nada en común con el único horizonte del yacimiento de La Marche. Confrontamos obras mobiliarias de alrededor de un siglo, como mucho, con obras parietales repartidas a lo largo de varios milenios» (Pales, L.; Tassin de Saint-Peréuse, M. 1989, 71-77). En el repertorio, que tiene el inconveniente de que se muestra en soportes fragmentados, el más frecuente es el caballo (37,7%), seguido de cérvidos (20,6%), mamut (8,7%), cabra (5,4%), bisonte (3,3%), oso (2,9%), uro (1,2%), felinos (6,6%) y otros menores (hiena, lepóridos, corzo,...). Por otro lado, el caso de El Parpalló, aunque sea un enclave puntual, tiene el interés de su larga seriación temporal. En la comparación de su repertorio con los temas parietales y mobiliarios del Cantábrico y de Andalucía, se ha observado que la estructura del dendograma escapa a razones de orden cronológico o a criterios de proximidad geográfica, concluyéndose que «el bestiario de Parpalló está sujeto a continuas variaciones que no pueden explicarse de una manera lineal, recurriendo a los cambios medio-ambientales o a los económicos» (Villaverde, V. 1994b, 152-154). En cuanto al arte mobiliario cantábrico nos referiremos especialmente en la conclusión (parte tercera).

5.3.4 LAS ASOCIACIONES DE ANIMALES Y SIGNOS. Los temas no sólo son las figuras o los signos tomados individualmente sino también asociados en espacios distintos o en el mismo grupo, en animales adultos de la misma especie o de otras especies, aunque no exista una relación directa o acción común en la que intervienen, sino la que se deriva de compartir un espacio. En un repertorio gráfico parietal existen, por un lado, combinaciones significativas de especies animales compartiendo un mismo espacio y, por otro, una significatividad de ciertos temas o especies de animales en espacios concretos de la totalidad de una cueva (Laming-Emperaire, A. 1962, 214-238 y Leroi-Gourhan, A. 1968a). Las asociaciones se producen por el hecho de compartir una serie de elementos figurados o signos un espacio común, es decir, por una cercanía relativa de los mismos en el espacio, determinado también usualmente por una serie de accidentes físicos o caracteres topográficos diferenciadores de otros del mismo entorno. La asociación puede producirse en un marco físico común sin organización aparente, en donde podríamos ver la proyección de tiempos distintos, y con una organización evidente mediante

relaciones espaciales verdaderas de superposición y yuxtaposición. Las asociaciones grupales pueden, en suma, encubrir o no asociaciones verdaderas, no invalidándose tampoco en el último caso ese tipo de asociación neutra más puramente espacial. La secuenciación de los temas atestiguados en una cueva se produce de manera variada, como conjuntos simples (bisonte y caballo con animales complementarios) y complejos (repetición de conjuntos del tipo anterior) (Leroi-Gourhan, A. 1972, 290-292). Por todo esto, las asociaciones de animales y la secuenciación de las mismas en el espacio se han interpretado como elementos que estructuran una codificación espacial repetida del repertorio iconográfico y que dotan por lo tanto al santuario de una estructura reconocible y de una organización propia (v. ap. 2.1 «Las hipótesis generales...», p. 14).

Este planteamiento no evita una justificación del asociacionismo temático, quedando siempre pendiente de resolver la real asociación de los temas, animales o signos. Salvando esta cuestión y aceptando la asociación basada en la cercanía relativa dentro de un marco topográfico concreto, se ha expuesto que sobre un corpus de 914 elementos, de los que 455 son animales, algunas especies como el caballo, bisonte y mamut tienen una tendencia al aislamiento y otras como el oso, antropomorfo, uro, reno y ciervo, tendencia a la asociación (Sauvet, G.; Sauvet, S. 1978 y 1979). También hemos tomado en cuenta anteriormente ciertas relaciones de asociación relevantes, como la de caballo-bisonte (v. ap. 2.1, «Las hipótesis generales...»). Otros análisis ponen de relevancia la existencia de 3 grupos de animales con relaciones de asociación significativas: caballo/félido; bisonte/reño/mamut y uro/ciervo/cierva/rebeco; y en cuanto a la oposición caballo/bisonte, esta sería consecuencia de que el tema bisonte impone la elección de los animales que le acompañan, en función de una jerarquía de valores encarnada por las diferentes especies de animales (Sauvet, G.; Sauvet, S. 1978, 41-43 y 1979), interpretación alejada de la dicotomía anterior.

Esta cuestión ha sido tratada en el ámbito del Cantábrico tomando como referente el caballo, determinándose una serie compleja de asociaciones (71): 1) caballo/bisonte (15 ocasiones) (72); 2) caballo/cierva (6 veces) (73); 3) caballo/cabra (4 ocasiones) (74); 4) caballo/ciervo (3 veces) (75); 5) caballo/uro (1 caso) (76). Junto a estas, existen una serie de asociaciones múltiples, con 4 especies (sin contar los indetermina-

(71) En recuento realizado por nosotros.

(72) Además, con bisonte/cierva (1), bisonte/ciervo (2), bisonte/cabra (1), bisonte/uro (1).

(73) A los que se añaden con cierva/cabra (1); cierva/ciervo (1); cierva/uro (2).

(74) Además, con cabra/bóvido (1).

(75) Asociándose también con ciervo/bóvido (1), ciervo/reño (1).

(76) Y debe sumársele caballo/uro/serpiente (1).

dos): caballo/bisonte/uro/cierva (1), caballo/bisonte/ciervo/antropomorfo (1), caballo/bisonte/cabra/pez (1), caballo/ciervo/cierva/bóvido (1), caballo/ciervo/cierva/cabra, caballo/ciervo/cabra/bóvido y por último caballo/ciervo/cabra/pez (Romero, G. 1986) (77). En cuanto a las asociaciones de los cérvidos, se constata en el ámbito cantábrico que en un 19% se asocia al caballo, el 15% a signos, 9,6% a bóvidos, 8,7% a bisontes, 7,7% a cápridos y otras menores; si se separan ciervas, ciervos y renos, se observa que los renos no se asocian a ciervos/as y que los bisontes son un 11% de las asociaciones con ciervas pero sólo un 3% con ciervos; por último, un 52% de los cérvidos se presenta aislado (Martínez-Peñalver, A. O. 1984/85, 103-107). A escala regional también ha sido objeto de análisis el caso andaluz determinándose las diferentes asociaciones parietales entre animales (17%), signos (68%) y ambos (14%); la escasa variedad de los motivos agrupados (el 74% incluye uno o dos temas solamente); una cierta anarquía entre las 1.150 asociaciones binarias, ya que el 38,9% de las combinaciones dobles se realizaron en una sola ocasión y en un 49,26% entre 2 y 5 veces (siendo las parejas más versátiles los bastones, trazos pareados y puntuaciones, bastones-trazos pareados y bastones-puntuaciones), hasta el punto de que sólo 22 parejas de animales están en 3 cuevas distintas, lo que evidenciaría una diversificación amplia (Sanchidrián, J. L. 1994a, 179-183).

A pequeña escala geográfica los temas combinados se diversifican y la pérdida de inteligibilidad debe ser un eco de la incidencia de la muestra considerada, así como de la proyección de otras cuestiones, socio-culturales o grupales. En suma, en cada repertorio objeto de estudio se deben considerar tanto las asociaciones de animales de la misma especie y de especies distintas como los diferentes marcos espaciales en los que se encuentran, en grupos, en subconjuntos (la antecámara de Santimamiñe), en conjuntos definidos (galería principal, cámara secundaria) o en el marco de toda la caverna; e igualmente las asociaciones de animales con signos.

En cuanto al arte mobiliario, la relación del objeto con el espacio donde aparece es más difusa, a causa de las características del propio contexto y por las circunstancias en que se encuentra, aunque se han atestiguado ciertos yacimientos con relaciones de significatividad entre el objeto y el lugar en que se encontraron ciertas piezas. En el marco de la obra concreta,

como en un panel de la pared, se han reconocido diferentes **tipos de asociaciones** (78): 1) aleatoria, formada por especies animales independientes (diferenciados por los convencionalismos formales, técnicos y estilísticos) o sin parentesco figurativo evidente (superposición de varios animales distintos); 2) superposición repetitiva, formada por animales de la misma especie (entre las que destacan representaciones con múltiples líneas cérvico-dorsales, repasadas o trazadas varias veces); 3) asociación dramática o narrativa (escenas de caza, de acoplamiento, maternales, naturalistas, como la de los cérvidos y peces de Lortet); 4) asociaciones temáticas o mitológicas, de difícil interpretación; 5) asociación geométrica (disposición en fila con animales de cuerpo entero o reducidos a la cabeza, afrontados o adosados), (Delporte, H. 1981).

La relación es intensa y justifica plenamente el hablar de asociación en ciertas agrupaciones que son susceptibles de ser interpretadas como **escenas**, tanto en el caso de que se comunique una acción en el acúmulo de representaciones como en el de que ostenten una distribución inusual (79). Particularmente las asociaciones de signos (especialmente los interpretables como representaciones de objetos arrojadizos) y animales, lo que se ha dado en llamar «signos de destrucción». Sin embargo sobre la cuestión hay interpretaciones diversas. Se ha constatado la escasez del tema, ya que menos del 2,5% de los bisontes aparecen en estas circunstancias (siendo este el animal más representado en esta asociación) y también su aparición de manera singular en los diferentes conjuntos, por ejemplo en uno o dos bisontes de cada uno de los grupos del «Salon Noir» de Niaux, lo que invalidaría la interpretación del propiciamiento de la caza, al mostrar un rol definido del animal herido (Leroi-Gourhan, A. 1992, 153-154). Para otros, y de manera general, el 60% de los signos parietales se encuentran en relación directa con representaciones de animales, interpretando que más que complementarios ambos forman parte de un sistema semiológico único (Sauvet, G.; Sauvet, S.; Włodarczyk, A. 1977, 554-555). La asociación en un marco estricto y en una cierta disposición ha llevado a interpretar ciertas asociaciones binarias de animales de la misma especie en suce-

(77) Establece un repertorio por cuevas, en las que estudia la técnica, el acabado (siguiendo tres categorías, cabeza, completo e incompleto), las asociaciones, y su situación en metros respecto de la entrada. Respecto a asociaciones con signos, el caballo aparece en cinco ocasiones en esas circunstancias (2%), aunque los datos que aporta el autor no son del todo explícitos.

(78) A nuestro juicio se consideran en este tema diferentes cuestiones, como los temas asociados (estrictamente las combinaciones de especies animales), las composiciones (es decir, la forma en que se organizan esos temas) y las escenas (mensajes con código específico, mostrado usualmente mediante una acción), cuestiones que nosotros sistematizamos de manera independiente.

(79) Escenas hay en número relativamente significativo. En Nougier, L.-R.; Robert, R. 1975, se interpreta como una escena de caza la asociación de 3 antropomorfos, uno de ellos portando un elemento alargado, con un uro en un bastón de La Vache, con un ejemplo de arcaísmo en la vista frontal de la cornamenta del uro.

sión como escenas de cópula, aun cuando no haya evidencias claras en los caracteres sexuales primarios o secundarios de los animales figurados, como por ejemplo a cuenta de la espátula con pez de Coucoulu (Dordogne), (Leroi-Gourhan, A. 1971, 257). En algunas de estas interpretaciones, como la realizada sobre dos bisontes 30 y 31 (v. cap. 3, fot. 71) en sucesión dentro del panel principal de Santimamiñe, incluso los supuestos animales macho y hembra son en realidad lo contrario, hembra y macho. En otras, como en el compresor con dos cabras de Bolinkoba, hay una mera reunión de elementos circunstanciales discutibles en la búsqueda de corroborar tal interpretación (Apellániz, J. M. 1986).

5.3.5 LAS TÉCNICAS Y LOS RECURSOS DE APLICACIÓN. Los recursos técnicos evocan la expresión de una voluntad personal o colectiva plasmada en un marco espacial concreto. En la manera de trazar una representación hay un plan previo en función de los caracteres del marco y del espacio que puede ser modificado en el proceso de construcción de lo figurado y por efecto también de lo representado previamente. La captación de esos tiempos debe hacerse considerando especialmente al sujeto que actúa, el cual se aparece no sólo en la determinación del proceso constructivo de la representación (por dónde comienza y donde acaba y si existe un esbozo previo), es decir que se realiza en un tiempo, sino también que se lleva a cabo de una determinada manera (continua, discontinua). De ahí que se haya reivindicado el interés del estudio de las materias primas, de los instrumentos utilizados, del trazo (Laming-Emperaire, A. 1962, 154-159).

La primera cuestión está en la consideración de las **limitaciones del soporte**, relativamente escasas, excepto las que se derivan de la dificultad para trazar sobre la superficie rocosa, en el caso del grabado. La dificultad técnica de trazar líneas profundas sobre la roca calcárea puede determinar un aspecto más rudo de la obra acabada y dotarle de una falsa sensación de mayor antigüedad, como señalamos nosotros para el caso de los santuarios exteriores cantábricos con grabados profundos. La influencia de la estructura del soporte y por lo tanto de la técnica aplicada sobre el estilo de la figuración se ha visto en los grabados paleolíticos al aire libre de Siega Verde (Salamanca): «... el... piqueteado no permite realizar con soltura figuras de mejor apariencia...» (Balbín, R. De; Alcolea, J. J. et Alii 1991, 42); o en el mamut M 10 del «Frise Noire» de Pech-Merle: «Le support rocheux très rugueux à cet endroit, accidenté d'innombrables bourgeonnements calcitiques... explique le manque de soin du dessin de l'animal» (Lorblanchet, M. 1981, 200). En la misma línea, al compararse una escultura de bisonce de arenisca de Enlène con otras

de Isturitz se ha expuesto que «la identidad del tema y del soporte pueden influir en la convergencia de las formas», es decir, que tema y técnica pueden condicionar el estilo (Bégouën, R.; Clottes, J.; Giraud, J. P.; Rouzaud, F. 1987 y 1989, 124).

El **soporte** no desempeña un papel totalmente pasivo, condicionando también una determinada técnica de uso. Un recurso técnico habitual es el uso de la pared de tal manera que **se integra** con lo propiamente trazado para formar un todo. En ciertos casos el soporte mediatiza a la representación y en otros se aprovecha para resaltarla, como se ha señalado, observación captada tempranamente (Barandiarán, I. 1984a). Por ello se debe considerar el aprovechamiento de elementos concretos aportados por la pared donde se asientan las representaciones tanto en lo que respecta a la plasmación formal (aprovechándose convexidades de la pared para dar volumen, como en los bisontes tumbados revolcándose del techo de Altamira), como a la concreción anatómica de lo figurado, utilizando grietas que facilitan la realización del trazo (Benta Laperra) o salientes rocosos o estalagmíticos que completan igualmente el perfil del animal (el pájaro de Altxerri encima de un bisonce, sugerido por un contorno natural al que se le añaden detalles (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 54) (80). En suma, es un recurso técnico el emplear una grieta o reborde de la pared para completar un animal, sugerir volumen y apoyar el trazo de contorno.

La relación soporte/obra realizada es todavía más evidente, más estrecha, en el arte mobiliario, donde se han establecido dos tipos de soporte (lítico y de origen orgánico, como huesos,...) que dan pie a resultados diferentes, respectivamente conjuntos abigarrados de figuras superpuestas y asociaciones (dependiendo también del tipo de soporte, plano o cilíndrico, el primero más libre que el segundo), (Delporte, H.; Mons, L. 1977). En el arte cantábrico, una vez determinado que la ubicación y la morfología de cada figura (dimensiones, orientación y actitud) y la organización de los temas en cada campo decorativo están condicionados por las características del soporte (tamaño, forma y textura), se han propuesto una serie de tipos con diferentes organizaciones temáticas: 1) soportes aplanados con un solo campo decorativo (varillas, bramaderas, alisadores,...); 2) soportes aplanados con dos campos decorativos (rodetes, contornos recortados, omoplotos, placas decoradas); 3) soportes cilíndricos (bastones, tubos); 4) soportes de sección ovalada con dos campos (bastón, cincel); 5) soportes alargados en general (Barandiarán I. 1994, 60-61).

(80) Un repertorio de aprovechamientos de accidentes de la cueva para modelar al animal o completar zonas anatómicas para la cueva de Marsoulas en Plenier, A. 1971, 212.

En cuanto al arte parietal, se ha interpretado que el uso de accidentes de la pared está en relación estrecha con el intento de plasmación del volumen del animal (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 11-12). Y también que el soporte, los accidentes del mismo o las sombras que proyectan la iluminación completan en mayor o menor grado y a veces lo sugieren a la anatomía de ciertos animales (Freeman, L. G. 1984, 214-215). En esta línea, igualmente, se ha señalado que formaciones naturales se incorporan a las figuras de animales para realzarlas, conformando escenas o agrupaciones significativas: 1) sugiriendo la línea del suelo; 2) sugiriendo caídas de animales; o bien, 3) en algunos casos coloreándose el soporte, la caverna misma, por ejemplo, de rojo (Freeman, L. G. 1984, 224-225). Por todo ello los accidentes o contornos rocosos se han empleado con asiduidad a la hora de interpretar el contorno de los animales, lo que ha llevado a alguna interpretación excesivamente arriesgada, como las efectuadas para la cueva de Le Portel, exponiéndose que los accidentes completan conjuntos de figuras o escenas (Vézian, J. 1956).

Aparte de la naturaleza del soporte existen sin embargo otras limitaciones, escasamente consideradas. Entre ellas destacaría las derivadas de la **posición del autor** cuando realizó la representación, por la influencia que pueden tener en su acabado final. En general, se utiliza como plataforma de apoyo el suelo de la propia caverna, emplazado en condiciones semejantes a las actuales en muchas ocasiones, o en todo caso encontrándose las figuras a mano. Sin embargo, también se trazan a alturas y en lugares de difícil acceso, lo que parece implicar la elaboración de andamios, como se han señalado para Lascaux, en función de ciertas huellas existentes (Delluc, B.; Delluc, G. 1979a), o para el «Grand Plafond» de Rouffignac (Barrière, Cl. 1980a). Otro ejemplo lo tenemos en la cueva de La Griega (Segovia), donde se ha interpretado la profundidad y disposición del trazo en un prótomo de caballo a partir de la difícil postura en que fue trazado (con la cabeza girada hacia arriba, con las piernas abiertas, apoyada cada una en una pared de la cueva): «...incision beaucoup plus profonde...qui correspondent à un geste vertical» (Sauvet, G. 1983, 52).

La decoración de un santuario se realiza empleando **recursos técnicos** variados, pintura (en línea de contorno negra o roja, con rellenos, bicromía, tamponado,...), grabado (línea levemente incisa o profunda), piqueteado, bajorrelieve,... El estudio técnico implica el análisis del tipo de grabado, considerando la forma (sección), composición (simple, compuesto) y las medidas del trazo (profundidad, anchura), disposición o aplicación del trazo (continuo, discontinuo, quebrado), tanto en lo que se refiere al contorno como a los rellenos y el instrumento de aplicación.

Un proceso semejante se sigue con la pintura. La técnica no sólo supone el uso de un procedimiento general (pintura o grabado) sino también la utilización de unas aplicaciones o manera de trazar el diseño pintado o grabado (trazos discontinuos rectos, trazo único o compuesto, modelante,...). Esta manera de trazar o ensamblar los elementos anatómicos de los animales es muy importante para la caracterización del estilo de cada representación. En cuanto a los **procedimientos**, estos se aplican con la finalidad de definir una forma correspondiente a una especie animal concreta, reconocible mediante unos rasgos específicos (cornamenta, rasgos anatómicos de cada especie) y lograr también un modelado interno, en parte definitorio de cada especie y en parte expresión de volumen del animal (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 9-109), (v. 5.3.14, «Las convenciones... del modelado, p. 82).

Desde un punto de vista general se han considerado las técnicas tomando en cuenta la factura o acabado y los modos de aplicación. Por ejemplo, en el grabado se han constatando 5 facturas: digital, incisa en V, incisa en U, incisa en U con el fondo cóncavo (en artesana), piqueteado (Barrière, Cl.; Carayon, M.; Abadie, M.; Galofré, M. 1986, 178-184). A su vez, desde el punto de vista de la modalidad de ejecución los primeros pueden ser mono o polidigitales y los restantes pueden ser simples o plurilineales. Estos últimos dispuestos de manera sucesiva, paralelos y discontinuos, o «hachures»; consecutivos o subparalelos, «trait hachuré»; consecutivos, subparalelos, enredados «enchevêtrée», estriados «striage»; igual pero más densos, por raspadura o «raclage»; e igual que la anterior pero además más ligera, por restregado o «frottage». En cuanto al dibujo se han expuesto estas facturas: babosa, trazo unitario, trazo modelado. Y por último, en lo que respecta a la pintura se han considerado tres calificaciones: la primera referida al procedimiento de ejecución (en puntuado baboso, al emplaste, por soplado); la segunda respecto a la densidad del color (tinta plana o de densidad uniforme, pintura modelada o con degradaciones de color); la tercera respecto del número de colores (monocroma, policroma), (Barrière, Cl.; Carayon, M.; Abadie, M.; Galofré, M. 1986) (81). También se ha expuesto sobre el trazo grabado que se puede constatar la disposición del mismo o interrelación entre los segmentos que lo componen; la forma de la sección transversal, en «u» o en «v»; la simetría de la misma sección, simétrica o disimétrica y la profundidad (fina, profunda), (Delporte, H.; Mons, L. 1973 y 1975).

Refiriéndonos a aplicaciones concretas, en etapas antiguas se han estudiado diferentes tipos de grabados en la cueva de Comarque, recopilándose la lon-

(81) Se exponen también diferentes tipos de relieves y de modelado.



gitud realizada en cada tipo, medida por curvimetría, de tal manera que el 80% (34,6 m.) se realiza mediante grabado vigoroso (trazo de sección recticurvilínea) y el 20% grabado fino (trazo de sección curva), además de que el 3% tiene elementos esculpidos (Delluc, B.; Delluc, G. 1981, 77-79 y 85). También se han recopilado para la región de Les Eyzies, constatándose trazos resultantes, recticurvilíneo, angular y piqueado, estudiados de manera experimental (Delluc, B.; Delluc, G. 1978, 215-221).

Dentro de los recursos de aplicación hay que señalar el recurso del **esbozo** como trama previa para realizar una figura. Estos han sido determinados en diferentes contextos, parietales o mobiliarios, como en los grabados de Rouffignac, donde las figuras primero se graban someramente y luego se retrazan con más intensidad (Barrière, Cl. 1970, 15 y Barrière, Cl. 1982, 163); en las pinturas en negro del «Frise Noire» de Pech-Merle donde se ha observado «... une préparation du dessin par une mise en place à l'aide d'un instrument ou du doigt... l'artiste... situé ses figures, les a partiellement esquissées par un trait léger et discontinu qui permettait des retouches...» (Lorblanchet, M. 1981, 196); en varias zonas del gran caballo polícromo de Labastide (Omnès, J. 1982, 105-107); en la placa de Villalba (Jimeno, A.; Fernández Moreno, J. J. et Alii 1990); en dos animales, uro y prótomo de cabra, realizados en hueso en el yacimiento de La Vache (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1971a, 342-343); y nosotros creemos también que se observan en la plaqueta de Lumentxa (v. fig. 289 y parte 3ª, ap. 2.3B).

En esta línea, el estudio de muestras de las pinturas del «Salon Noir» de Niaux ha llevado a interpretar que se ha realizado un esbozo previo al carbón antes de pintar las figuras de animales: «L'observation au microscope électronique de certains prélèvements a en effet révélé la présence de gros fragments de charbon de bois associés au mélange de minéraux (charge et pigment d'oxyde de manganèse) de la peinture elle-même... En outre, cette même observation confirme le dépôt de ces minéraux sur le charbon et témoigne des deux étapes du travail» (Clottes, J.; Menu, M.; Walter, Ph. 1990a, 179). En sentido contrario, en el caso de Santimamiñe el caballo del panel central parecería indicar que no se utilizó, puesto que hay una inadecuación del lomo, lo que implica una variación relativamente traumática del plan previo, cuestión que parece observarse en el bisonte con dos colas y lomos del mismo panel o en la figura del fondo de la cámara, fuertemente distorsionada. Estos son ejemplos de que cada una de esas figuras se trazó con cierta espontaneidad y, en función de ello, con resultados a veces poco satisfactorios.

Asimismo, en ocasiones se constata la trayectoria del **trazo** e incluso su longitud, lo que permite una

reconstrucción del gesto que lo ha realizado y de las veces que se aplicado en una zona determinada, pudiendo estimarse el número de trazos que componen una figura de animal, como se ha observado en Pech-Merle, donde el bisonte B1 ostenta 30 «coups de crayon» y la vaca A4, 13 pinceladas (Lorblanchet, M. 1981, 197). Siluetas definidas por trazos específicos también se determinan en Ker de Massat, por ejemplo, 4 trazos para el bóvido 8, o el sarrio 10, 5 para el sarrio 11, reconstrucción del modelo formal que es posible gracias al uso de un trazo digital profundo (Barrière, Cl. 1990, 113-114). Igualmente el número de trazos o movimientos empleados se observa también en los grabados digitales de Gargas (Barrière, Cl. 1973, fig. 7, aunque el autor no lo concrete). En nuestro caso se constatan en Sotarriza (v. figs. 65, 68 y cap. 1, ap. 4.2.1, p. 172), pero no es fácil determinarlos en Santimamiñe, donde la pintura está muy absorbida en la pared, y la estructura del trazo frecuentemente no se conserva o no es observable a simple vista (82). Esbozos y trazos nos explicitan un proceso de ejecución interno a la representación y por lo tanto un tiempo de elaboración, cuestión que se desarrolla en el apartado siguiente.

Los **análisis sobre los pigmentos** utilizados para pintar tienen una larga tradición, ya que fueron realizados en 1902 para los casos de Font-de-Gaume y La Mouthe, si bien sólo recientemente se han abierto las puertas hacia una interpretación más general, sobre la base de programas de muestreo más intensos: «L'analyse des constituants des peintures permet de rechercher les procédés et les techniques utilisés par les artistes, ainsi que les provenances des matières premières. Cette voie conduit à la définition d'ateliers, c'est-à-dire de groupes organisés socialement pour une production artistique-religieuse définie» (Clottes, J.; Menu, M.; Walter, Ph. 1990a, 170). Los diferentes análisis han determinado el uso en Niaux de carbón de madera (Clottes, J. et Alii 1990a); hematites y goethita para el rojo y óxido de manganeso y carbón para el negro en Lascaux (Couraud, Cl.; Laming-Emperaire, A. 1979); óxido de hierro para el rojo y óxido de manganeso y carbón de madera o mineral para el negro en Altamira (San Juan, C. 1990).

Estos análisis no sólo son directos sobre las representaciones sino que se han tomado también sobre materias primas, bloques y lápices, objetos de formas geométricas o uniformes, bloques colorantes que han podido tener diferentes funciones (técnica artística, doméstica, mortuoria, soporte artístico) y que constatan trazas de uso relacionados con varias actividades

(82) En otros casos se hacen evidentes mediante macrofotografías (Clottes, J. 1994b, 228).

(frotamiento sobre piedras o lápices, sobre piel, sobre sílex, para obtener materia colorante), (Couraud, Cl. 1984/85). Por otra parte se han analizado objetos decorados de la cueva de La Vache, donde se reconoce el uso de una receta, mezcla de pigmento, el negro conseguido a partir de óxido de manganeso y el rojo con óxido de hierro o hematites y una carga compuesta de mica negra (biotita) que favorecía la aplicación y la adhesión. La homogeneidad de la receta contrasta con la observada en otros lugares, como Lascaux o Altamira, donde la pluralidad de técnicas indicaría la pluralidad también de grupos humanos que las frecuentaron (Buisson, D.; Menu, M. et Alii 1989).

Con el objetivo de determinar el instrumento o la técnica empleados, si el dedo, el pincel o los esbozos previos y establecer las diversas fases de realización en este campo del análisis tecnológico se han aplicado diferentes técnicas asociadas: macrofotografías, observaciones directas con lupa binocular, análisis de aglutinante y de componentes de los colorantes utilizados (composición química, cantidad de cada uno de los componentes, proporciones y formas pulidas o sin pulir, elementos traza para la concreción del origen de la materia prima), (Clottes, J. 1994b, 228-229). El autor expone la constatación de dos recetas, con pigmento a base de hematites para el rojo y carbón u óxido de manganeso pulido para el negro, junto a la carga compuesta de feldespatos potásico y biotita, esta última con el objeto de economizar pigmento, homogeneizar la mezcla y mejorar la aplicación en la pared. También se considera el valor cronológico de las recetas, con la biotita en el Magdaleniense final de La Vache, o el feldespato potásico en Fontanet, como en los objetos de Magdaleniense medio de Enlène o Mas-d'Azil y en objetos de Trois-Frères. En cuanto a los aglutinantes, la inexistencia de ellos en el Réseau Clastres implicaría el uso de agua, en función de la mayor rapidez en su elaboración y de su menor complejidad, mientras que en otras cuevas se han determinado elementos orgánicos: de origen animal en Fontanet y vegetal en Enlène y Trois-Frères, lo que implicaría una cierta pintura al aceite. Esto tampoco es inconveniente para que en ciertas cuevas haya mucha mayor improvisación, con uso de una mezcla espontánea, sin receta y utilizando recursos del propio ambiente como se ha atestiguado en Cougnac (Lorblanchet, M. 1994).

El análisis de los pigmentos tiene por lo tanto una implicación cronológica al determinarse la pluralidad de fórmulas y de tiempos teóricos correspondientes. Sin embargo, en ocasiones la espontaneidad de las acciones lleva a una mayor influencia de las circunstancias locales, como en el caso de Cougnac. La inexistencia de receta no exigiría ningún cambio cronológico, ni tampoco de artistas, sino sólo un sabio y puntual aprovechamiento de los recursos. La proyec-

ción de estas circunstancias locales distorsionaría el uso de una manera diacrónica de las diversas recetas, limitándose su interés a un elemento más de análisis de la construcción del repertorio gráfico.

La técnica ha servido para el establecimiento de ciertas tradiciones espaciales o temporales, especialmente al proyectar sobre ella otros caracteres de las representaciones, como por ejemplo los santuarios exteriores de Aquitania. Sin dejar de lado las relaciones que se pueden establecer entre representaciones técnicamente diferenciadas, resulta relevante una comparación entre figuras realizadas con la misma técnica mediante la proyección de otros criterios que pueden reforzar esa relación técnica. Así, la relación que se establece entre las figuras pintadas en rojo y los santuarios cantábricos de ciervas; y más aún si consideramos los santuarios con figuras hechas a base de puntos o puntos yuxtapuestos en rojo. Existe una relación técnica, que luego observamos más estrecha, al tomar en cuenta los temas (ciervas predominantemente), el estilo, incluso la cercanía geográfica (el espacio) y otros rasgos menores. Esta relación entre el tema y la técnica ha llevado a considerar la existencia de varias **tradiciones de pinturas rojas o negras** (Jordá, F. 1978a y b). En la misma línea se ha expuesto una tradición vinculada a pinturas de contorno negro, y a veces modelado interno, formada por Niaux y Le Portel (Pirineos), cuyos temas clásicos serían el bisonte y el caballo, pero también con temas excepcionales («marta» en Niaux, «atún» en El Pindal, osos en Ekain); o animales verticales (Santimamiñe) y también sin cabeza, antropomorfos, escasos signos (puntos y claviformes); y figuras en general estáticas. En el País Vasco se incluirían las cuevas de Etxeberriko Karbia y Sinhikoleko Karbia (ambas en el macizo de Arbaillak), Ekain, Santimamiñe; en Cantabria y Asturias, Cullalvera y El Pindal (aunque aquí con pinturas rojas); en Périgord, Rouffignac (83) (Sieveking, A. 1978 y 1979b). Para la caracterización de este grupo, datado en el Magdaleniense IV, se aducen criterios técnicos, estilísticos y temáticos. Desde el punto de vista del estilo de dibujo se reconocería una fórmula común a todas las cuevas del grupo: «the figures are static and are drawn standing in profile. The outline is often complete, in contrast to many Palaeolithic figures, and is drawn with a strong continuous line, or with a few long strokes for back and legs. Neat vertical, parallel lines are used for mane and beard or to indicate any hair that springs or falls from the body line and the shading follows stereotyped patterns, whether done in line strokes or flat wash. The hatched shading, typical of Niaux, is translated at Etchiberri and Ekain into a flat wash but

(83) Menos claramente se encuadrarían otras como Bédeilhac, Fontanet, Las Monedas, El Castillo.

the area coloured is the same, with a clearly marked dipping line on the flanks. The outlines of bison and horse conform to a particular proportional balance: the bison are short-bodied and short-necked (for example Pindal and Niaux), while the horses here rounded haunches and a low placed tail (for example, Etchiberri, Cullalvera, Santimamiñe,...)», (Sieveking, A. 1979b, 105).

Llevando el nivel de análisis a cada cueva concreta, en el marco de las cuatro cuevas pintadas del monte El Castillo se ha considerado la relación de la técnica con los temas, constatándose que el 38% de los caballos está pintado en rojo y otro tanto en negro; el 48% de las ciervas también pintadas en rojo y un 39% grabadas; entre los cápridos, el 63% son pinturas negras y el 24% grabados; entre los ciervos, el 35% pintados en rojo, el 23 en negro, y el 41% grabados; en los bisontes el 27% en rojo y el 33% en negro; entre los bóvidos, el 31% en rojo, el 34% en negro y el 31% restante grabado (González García, R. 1992/93).

Sin embargo, la identificación espacial de ciertas técnicas resulta problemática, y más teniendo en cuenta lo limitado de las técnicas al uso y el número restringido de soluciones técnicas de representación: «tratándose de obras de arte con la misma técnica el problema que se plantea, prácticamente sin solucionar, es el de determinar lo que corresponde a la influencia directa... y lo que es atribuible a las convenciones generales de una época», (Bégouën, R.; Clottes, J.; Giraud, J. P.; Rouzaud, F. 1989, 124).

5.3.6 EL PROCESO DE EJECUCIÓN: SUPERPOSICIONES, RETOQUES, AÑADIDOS Y REPINTES.

La constatación de las superposiciones ha tenido siempre implicaciones sobre el proceso temporal de elaboración de una obra, de gran trascendencia especialmente donde son más comunes, en el arte mobiliario, ya que los trazos grabados se superponen en un espacio restringido (Barandiarán, I. 1984a, 145-153, y las innovaciones metodológicas en Lorblanchet, M. 1973 y 1981, Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii 1979; Marshack, A. 1970a y 1972, D'Errico, F. 1988 y 1994a). En cuanto a los santuarios objeto de estudio, hay que decir que carecen de gran trascendencia pues rara vez se emplean, siendo uno más de los diversos criterios de análisis.

Las superposiciones se han considerado tradicionalmente con un doble sentido en el arte paleolítico. Por un lado como indicadoras de un rito puntual, el de elaboración de cada una de las representaciones. Por otro, con un sentido cronológico, para articular una secuencia, siendo la figura colocada encima posterior a la de debajo. El proceso de constatación de las superposiciones no es sin embargo directo, ya que se

encuentra limitado por una serie de circunstancias, como alteraciones por factores físicos o de biosfera animal y humana (descalcificaciones, raspados,...) o ilusiones ópticas (Glory, A. 1964) (84). La dificultad en la reconstrucción del proceso de superposiciones es evidente cuando se señala que si bien el Abate Glory determinó que en la rotonda de Lascaux las vacas rojas se superponían a los toros negros, la fotografía infrarroja mostró lo opuesto, que los toros negros son posteriores a los bóvidos rojos (Couraud, C.; Laming-Emperaire, A. 1979). Otro proceso de determinación de superposiciones se ha llevado a cabo en el «Frise Noire» de Pech-Merle, donde constatarlo es posible por las estrías asociadas al trazo que dejan sobre la superficie rocosa los elementos ajenos que se arrastran al realizar cada pincelada: aun existiendo 38 superposiciones parciales entre figuras del mismo sólo se constata la entidad real de 24 (Lorblanchet, M. 1981, 192-193).

Por otra parte, el tiempo que transcurre entre las representaciones figuradas superpuestas es susceptible de ser considerado, puesto que puede ser muy variable. Esta realidad múltiple ha dado pie al establecimiento de varios **tipos de superposiciones**, unas con valor cronológico (presuntamente las menos) y otras sincrónicas, entre ellas: 1) modificaciones o correcciones en el trazado de contorno (presumiblemente cercanas en el tiempo); 2) superposiciones parciales como recurso de perspectiva (y por lo tanto relacionadas con una organización o composición del grupo), (Leroi-Gourhan, A. 1976a) (85). Profundizando en este análisis se ha determinado una serie más larga de superposiciones: 1) cronológicas, con la dificultad de distinguir repetidas veces la sucesión real de los trazos; 2) sobrecargas y rectificaciones, donde las figuras son remozadas mediante grabado o pintura, observable en la repetición de detalles como ojos, orejas, cornamenta o en retallas para el caso de bajorrelieves, en todos ellos con un papel semejante al de las representaciones de contornos inacabados o a las figuras estáticas, ambos en las márgenes de los conjuntos principales, como en Santimamiñe; 3) recubrimiento implícito, recurso de perspectiva con figuras sincrónicas donde la ejecución se interrumpe sobre el contorno de una de ellas, tratándose las figuras en reserva; 4) transparencia; 5) superposición sincrónica, intensiva a veces como consecuencia de la restricción del campo decorativo), (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 19-24 y 1984a, 108-115 y 259-262).

(84) Se explicitan diversos criterios que permiten constatar las superposiciones, que aplicados al panel de la «Grand Salle des Taux» de Lascaux le llevan a establecer 6 momentos correspondientes a dos fases mayores o ciclos.

(85) La dificultad para el tratamiento de esta información acumulada se puede observar en la serie de atribuciones del conjunto de Candamo (v. Moure, J. A. 1981, 344).

Hay que considerar también que una misma representación puede tener varios tipos de recursos técnicos empleados. En este campo de la **variabilidad técnica** destacan los bicromos, que aplican una delimitación lineal pintada en negro del contorno, rellenos a tinta plana en rojo de zonas del interior, posiblemente reservados de color, rayado múltiple de la línea de contorno. En el caso del grabado, la forma de la sección y su profundidad, así como el número de líneas ejecutadas nos ponen en evidencia la misma manera de actuar. Directamente relacionada con la técnica está el estilo, es decir, la manera en que se aplica un determinado recurso técnico. Dos líneas simples de contorno podrían denotar manos o momentos distintos según la forma en que se aplica el recurso técnico: la seguridad o inseguridad de su aplicación. La cuestión que se suscita es si el uso de varias técnicas nos muestra la actuación de varios autores y/o de diferentes momentos (v. ap. 5.3.18, «Las escuelas...», p. 90). En principio y por una cuestión de coherencia respecto al fin buscado, que es representar un animal, además de por la simplicidad general de las representaciones (aun cuando muestren varias aplicaciones diferenciadas), hay que pensar que los diferentes recursos empleados lo han sido en el mismo tiempo y/o por la misma persona, aunque se haya hecho la interpretación opuesta (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 20, sobre un caso concreto, y en 149-155, aplicación en general de ese criterio de identificar el recurso técnico diferente con la actuación de otro artista en un tiempo posterior). En el caso del grabado resulta muy difícil establecer si ha transcurrido un tiempo notable entre las diferentes partes de un animal trazadas independientemente y todavía más difícil de aceptar que hayan sido dos autores diferentes los que hayan actuado. En realidad, el uso de varias técnicas en una representación es un recurso característico de los autores magdalenenses (Barandiarán, I. 1984a, 151-153). De ahí que los recursos técnicos concretos empleados se pueden también relacionar con la parte del animal realizada, como se ha determinado al valorar el perfil de cada animal en un repertorio gráfico (Lorblanchet, M. 1981, 37).

El proceso de ejecución de una representación se pone de manifiesto en la armonización técnica y estilística de las diversas partes de la anatomía del animal representado. Por lo tanto, este apartado hace referencia al uso de una serie de recursos para realizar una representación, figurada o no, que a veces se presentan armoniosamente integradas y otras producen una mera yuxtaposición de elementos diferenciados, susceptibles de ser analizados independientemente con el objeto de establecer sus relaciones. Es factible en el caso de la pintura constatar los **repintes** porque estos son observables al ojo humano y detectables

mediante fotografía (particularmente infrarroja y ultravioleta). Pero, en último caso, no se puede fácilmente determinar el tiempo transcurrido entre esos repintes, a menos que exista algún elemento que por sí mismo suponga un distanciamiento temporal. Este es el caso del bisonte del panel principal de Santimamiñe, donde el crecimiento de una capa estalagmítica tapó parcialmente la representación, que fue completada (repintada en una parte del animal), con posterioridad, sobre esa costra estalagmítica. Aunque exista un distanciamiento temporal, el necesario para el crecimiento de esa capa, seguimos sin saber cuánto tiempo ha transcurrido entre las dos elaboraciones.

En todo caso, esta serie de circunstancias observables en el proceso de realización de una representación permite el planteamiento de una diacronía, de un desarrollo temporal, que debe ser tenido en cuenta a la hora de aplicar otros criterios de análisis, de tal manera que se muestre o se niegue ese sentido procesual. Unos trazos aparecen simplemente como un añadido contemporáneo al resto de la representación, con una finalidad complementaria a la misma, y pueden considerarse un simple retoque, claramente patente si es trazado mediante la misma técnica, lo que se traduce en una fusión de lo nuevo con lo antiguo, si bien con algún elemento de transición que lo delata, como nos muestra el caballo del panel principal de Santimamiñe. Otros, por el contrario se han realizado en un tiempo posterior, como queda patente en la diferenciación técnica o estilística en que se han elaborado y producen en consecuencia una yuxtaposición diacrónica.

5.3.7 LOS PANELES PRINCIPALES. En este apartado se refieren estudios puntuales sobre este tipo de conjuntos. En principio, un grupo de figuras y signos asociados, aunque sencillo, como tal acúmulo de representaciones ya puede ser considerado susceptible de un análisis de este tipo; aunque es fácil comprender que cuanto más complejo sea el conjunto figurado, mayor número de variables de análisis puede ser empleado (86).

5.3.7.1 Variables de estudio en la interpretación de los paneles principales: algunos modelos previos. Los conjuntos numerosos de representaciones son más que una suma de figuras individuales y se prestan a un estudio específico. El interés de la consideración de estos conjuntos está en su relativo carácter acumulativo, en el sentido de que por su mayor complejidad se ponen en juego recursos y planteamientos de momentos diferenciados. En la articulación de un grupo ya aparecen elementos de análisis, como son las

(86) Dado que han sido repetidamente citados en esta 1ª parte los estudios del «Frise Noire» de Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1981) y «Grand Plafond» de Rouffignac (Barrière, Cl. 1980a y 1982), los resumo sustancialmente en este apartado.

superposiciones, las superposiciones inconclusas, la jerarquización del espacio y la jerarquización por el tamaño, cuestiones que desarrollo más adelante para los casos de Santimamiñe y Ekain. El acúmulo de información es mayor en estas agrupaciones que en el resto, como se desprende del panel principal de Santimamiñe, donde se esboza con claridad el proceso constructivo del santuario. Precisamente se ha constatado en Pech-Merle un proceso de realización de las representaciones formado por una fase preparatoria, yuxtaposiciones en secuencia y obliteraciones parciales (Barandiarán, I. 1984a, 151), conformando «... une composition spiralee de la Frise par accumulation à partir d'un point centrale», (Lorblanchet, M. 1981, 202). Las superposiciones permiten establecer que la primera figura es el gran caballo situado en el centro, a quien se le superponen dos bisontes sucesivos; a ellos se les añade una aureola de mamuts, cuya situación marginal sugiere que sean posteriores; por último las superposiciones muestran que una serie de uros hembras se superponen a los mamuts. En otras interpretaciones también se ha visto a los paneles principales como los lugares del santuario donde aparece con mayor claridad la organización de los santuarios, a partir de las combinaciones significativas de temas, con especies principales y periféricas (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 70-73). Así, en el techo pintado de Altamira, con combinaciones de 17 bisontes, 2 caballos, 2 ciervas y 1 jabalí o en Ekain, donde se asocian más de una docena de caballos, junto a 5 bisontes, 1 cabra, 1 cierva y 1 pez (87).

Un conjunto reseñable es el «**Muro de los grabados**» de S. Román de Candamo (Asturias), (Moure, J. A. 1981) (88). En el conjunto se reconocen una serie de superposiciones sincrónicas y se establecen al tiempo una serie de composiciones. En primer lugar, se atestiguan una serie de superposiciones en el grupo central, con 26 grabados sobre figuras de contorno lineal en negro y éstas sobre pinturas en rojo tamponadas, lo que abogaría por la existencia de dos santuarios, uno de pinturas rojas y otro de grabados (89). Dentro de los grabados se establecen una serie de agrupaciones, verdaderas «composiciones o escenas intencionales», utilizando como criterios los temas, tamaño, técnica, estilo y la actitud de las figuras. Así, en primer lugar 4 ciervos grabados con línea de contorno mediante trazo estriado y raspados inter-

nos en cabeza y pecho, en actitud semejante (cabeza levantada y boca abierta) y en dos de los casos con líneas, identificadas como venablos, que parten del cuerpo. Consta también dos parejas de uros afrontadas, que podrían formar parte quizá de una sola escena, pues una de las figuras se proyecta enteramente sobre otra de la pareja mayor, en un posible recurso de perspectiva; la primera de las parejas no sólo tiene una similitud técnica, por el grabado de trazo estriado con detalles de trazo simple y pintura negra asociada, sino un formato peculiar, ya que son las dos figuras de mayor tamaño del panel; además, el hecho de que en cada pareja uno de los animales sea macho le lleva a plantear la posible existencia del tema macho/hembra. Una última pareja está formada por dos bisontes con comunidad de estilos, técnicas y dimensiones, aunque en este caso ambos, situados en dos planos paralelos, se dirigen en direcciones opuestas. Los mismos argumentos se exponen sobre dos rebecos, en este caso con una disposición oblicua.

Es también digno de mención el análisis del **panel principal de Tito Bustillo** (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982) (90). Aquí, se considera la técnica desde un punto de vista descriptivo señalando sus variantes y localización: como la pintura (roja, sepia y negra de contorno, con rellenos de tono violáceo y modelado a base de lavados, raspados y grabado externo); el grabado (simple único, simple repetido, trazo estriado, raspado, procedimientos generalmente asociados, lavado, relacionable con la pintura). Después, se tienen en cuenta los temas, señalando las dificultades en la atribución de la especie de muchas figuras o de la caracterización de los signos, que encubren realidades dispares. Se expone el colectivo general por grupos o paneles, constatándose que dentro de cada uno algunos animales tienen una asignación zonal más clara, como renos y caballos en el centro del panel XC. En cuanto al apartado del estilo, dentro del canon se estudian diferentes detalles que sirven para determinar a las figuras y los porcentajes que corresponden a cada animal, como ojos, cola (en el 57% de los caballos), orejas (las dos, por ejemplo en el 42% de los caballos), boca, cuernos, cascotes, pelaje corporal y cebraduras (14% de caballos y 11% de renos) (91). Se señala como rasgo característico que las figuras se descuidan en los detalles, aunque cada especie se determina mediante el uso de convenciones específicas de representación. Se consideran también las formas incompletas, destacando las cabezas de ciervas y cabras grabadas y señalando la influencia de una conservación deficiente (que hace extensible a los animales sin cabeza) y de una documentación incompleta

(87) Otro conjunto que puede considerarse es el techo de Altamira, analizado por Jordá, F. 1981. El autor constata, de acuerdo con las superposiciones y la técnica, cinco santuarios sucesivos en el techo de los policromos de Altamira, aunque la reconstrucción de los cinco en su integridad no es posible: 1) figuras de trazo intenso y continuo; 2) figuras en tinta plana roja; 3) figuras de técnica estriada; 4) figuras de trazo negro; 5) policromos.

(88) Estudiado anteriormente por Hernández Pacheco, E. 1919.

(89) Siguiendo a Jordá, F. 1976.

(90) En extensión, y resumido en Balbín, R. De; Moure, J. A. 1983.

(91) A mi juicio, al hacer estas consideraciones se deberían deslindar también las figuras de tiempos o estilos distintos.

en otros casos. Sí es en cambio significativo la no terminación de las extremidades (sólo dos caballos con el doble par y cascos), patas filiformes o usualmente terminadas en trazos convergentes no cerrados. La figura tipo sería un caballo de curva cérvico-dorsal poco pronunciada, cabeza grande, cuello ancho, cuerpo macizo y redondeado y sin expresión de movimiento. Se estudian las convenciones de modelado y las zonas determinadas mediante el mismo en el caballo (vientre, crinera), reno (pecho, vientre), cierva (mandíbula, cuello), cabras (cara). El último aspecto a analizar es el de las superposiciones, que se muestra muy prolijo, con 9 fases que interrelacionan a los diversos conjuntos, y fases sucesivas de animales rojos, negros, grabados con modelado interior y policromos. Finalmente se plantea la cronología (v. parte 3ª, conclusión).

Sobre esta interpretación quisiera apuntar, por mi parte, que existen una serie de condiciones que permiten plantear un proceso de elaboración del panel principal, pues hay una serie de superposiciones significativas, tanto entre los caballos como entre los renos. Así, los renos 52 y 55 se superponen al caballo 54 y la cornamenta del reno 55 traza un ángulo muy acusado, que contrasta con el arco de los otros renos, recurso inevitable para adecuar la cornamenta al escaso espacio disponible entre los caballos 54 y 58. Con estas relaciones de anterioridad y posterioridad tan claras nos permitimos plantear que existen dos momentos en el proceso decorativo de los policromos del panel. Los renos, y ahora cobra sentido su situación en una franja inferior del panel en relación con los caballos (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982, fig. 7), se habrían introducido en un segundo momento, aunque no sea muy alejado en el tiempo. Sobre estas figuras se ha interpretado también que un caballo y un reno se entrecruzan pues el morro del reno corta a una pata del caballo y al tiempo una de sus astas se pierde por debajo de la cabeza del otro animal, en lo que sería un ejemplo de superposiciones sincrónicas (Beltrán, A.; Berenguer, M. 1969).

Existe también un análisis expreso del «**Grand Plafond**» de Rouffignac (Barrière, Cl. 1980a y 1982). En él se interpreta un orden en un conjunto en principio abigarrado y de difícil contemplación, por situarse en el techo y no tener excesiva altura la sala donde se emplaza: las figuras se distribuyen en omega, en función de la accesibilidad al plafón, a causa de la localización de un pozo cercano; se conforma un círculo compuesto por un semicírculo de caballos y otro de cabras, en cuyo interior hay un semicírculo formado por bisonte y mamut a cada lado y en la parte superior dos rinocerontes; y, finalmente, en la base se ven dos grupos, a un lado mamut y a otro bisontes, mamuts y cabra. Aun con la salvedad de algunas representaciones, la disposición incluiría ciertos afrontamientos (entre bisontes) y una visión de los animales en gru-

pos. En suma, se percibe en el conjunto una organización voluntaria siguiendo una concepción previa, aunque no se excluyen aportaciones más anárquicas o espontáneas, incluso errores de ejecución.

Una reconstrucción a base de superposiciones no muy abundantes y también empleando razones técnicas, estilísticas y temáticas se produce sobre el **panel principal de Ker de Massat** (Barrière, Cl. 1990, 116-118), dividido en 3 conjuntos, uno con caballo/bisonte más cabra y antropomorfo, el segundo a base de cabras, de las que dos se muestran de frente, y el tercero una horda de cérvidos: macho adulto, macho joven, 2 hembras y 1 joven indeterminado. Este último conjunto está definido apelando a la técnica (grabado inciso fino), estilo (figuras de siluetas depuradas, angulosas pero dinámicas, con detalles anatómicos específicos periféricos) y composición (escena narrativa) (92).

5.3.7.2 Variables de estudio específicas para la interpretación de los paneles principales de la zona de estudio: estratigrafía vertical y horizontal. Se consideran en este apartado algunos criterios que pueden ser útiles en la interpretación de los paneles principales de los santuarios parietales. Estos criterios se pueden aplicar a conjuntos elaborados de representaciones, a una acumulación especial de figuras que normalmente se denomina «panel central» o «principal» de algunas cuevas decoradas. En estos paneles es usual la ausencia de superposiciones que permiten la interpretación de una serie de fases de elaboración, al margen de que sean o no coetáneas (lo que deberá justificar el posterior análisis técnico y estilístico). Unos ejemplos significativos los podemos encontrar en Santimamiñe y Ekain. La finalidad del análisis es hallar un desarrollo secuencial en estos tipos de paneles principales. Esta secuencia de elaboración se puede considerar aplicando cuatro variables:

1) La **superposición**. Es el criterio tradicionalmente utilizado, cuando una representación se coloca encima de la otra; lo que demuestra que la primera es posterior en el tiempo, aunque no cuánto ha transcurrido entre las operaciones responsables de la elaboración de ambas. Con todo, a veces las superposiciones son lo suficientemente intrincadas como para plantearse que dos figuras aparentemente superpuestas en realidad se entrecruzan, como en el caso de Les Combarelles (Barrière, Cl. 1983a).

2) **Superposición indeterminada o recubrimiento implícito** (Leroi-Gourhan, A. 1992, 234). Constituye una variante de la superposición, que podríamos calificar de inconclusa. Una figura realiza-

(92) Por otra parte, por comparación con los grupos de La Mairie de Teyjat (Dordogne) los enclava en el Magdaleniense superior y terminal a los conjuntos 2 y 3 mientras que el primero sería del Perigordense.

da posteriormente no se completa precisamente para evitar la intersección, apareciendo puntualmente inacabada, por ejemplo en las extremidades.

3) La **jerarquización del espacio y adaptación al marco**: predeterminación situacional, yuxtaposición. Entendemos que un conjunto de representaciones se realizan en un orden, aun cuando no exista una organización iconográfica complicada. Una vez creado un conjunto o grupo, en la medida en que se lleven a cabo adiciones, estas se realizarán de manera tangencial al espacio decorado con anterioridad, además de otras opciones ya comentadas. Y esto independientemente de que aceptemos que un santuario se construye a base de imágenes o temas principales y secundarios.

A nivel general, podemos considerar que en un conjunto dado las imágenes principales se encuentran en el centro y las secundarias en la periferia del mismo. La cuestión estriba en considerar cuáles son las figuras centrales. Por lo tanto debemos constatar en qué zona, más o menos central, de estos paneles se localizan las figuras más homogéneas desde el punto de vista técnico y estilístico, que en ocasiones pueden ser también las más sencillas, como por ejemplo en un panel complejo de Covalanas (v. cap. 2, p. 249, fig. 130). En general, si se debe buscar una coherencia a un conjunto complejo debemos pensar que las figuras más desarrolladas, es decir, más complicadas técnica y estilísticamente, se localizarán en el centro del mismo. En el caso de que esta articulación no se produzca, como es el caso de Ekain o Santimamiñe, con las figuras más elaboradas en la periferia, nos encontraremos con tiempos de elaboración diferentes. Esta constatación permite con posterioridad plantear la articulación espacial del estilo y de las técnicas en el panel principal del santuario.

En conjunto los paneles principales se construyen por yuxtaposición de imágenes, colocando una figura junto a la anterior o en el espacio que la o las precedentes han dejado libre. De aquí se deriva una consecuencia importante: a menudo, en la medida en que el espacio está más lleno, una figura posterior está determinada por las anteriores. Esto obliga a la búsqueda de diversas soluciones, como la superposición, la obliteración, el escorzo, o la disminución en el tamaño. En este último caso se obliga a una figura, generalmente a una de las partes de su anatomía, para adecuarla a un espacio dado. Es característico de las extremidades y frecuentemente se constata en el arte mobiliario, aunque este tipo de recursos se citan también para Lascaux (Leroi-Gourhan, A. 1983a). Un ejemplo de adecuación forzada se observa en uno de los renos del panel principal de Tito Bustillo: si en el mismo los varios renos representados poseen un arco nítido en el trazado de la cornamenta, la cornamenta del situado más a la derecha describe un ángulo muy acusado para librar las patas de los caballos entre los

que se traza. Otras soluciones son también aplicadas, por ejemplo, colocando las figuras en los espacios vacíos que se vayan dejando al hilo de la realización del panel, como se ha establecido en el tubo de Torre, donde las figuras más desarrolladas se colocan en los vacíos previamente existentes (Barandiarán, I. 1971a, 59-61); o expresándolas a una escala menor, como en el panel principal de Niaux.

Además, el espacio interno de un grupo se puede articular en espacios más restringidos, por efecto de accidentes topográficos. Así, en la elección de los paneles de Ekain y Santimamiñe debió pesar el hecho de ser una amplia superficie propicia para una elaboración iconográfica más o menos complicada. Sin embargo, en el proceso de realización del repertorio de figuras se incluyeron algunas en zonas relativamente más alejadas de la zona central, salvando en ambos casos una inflexión de la pared. Las inflexiones permiten una comparación interna del grupo buscando elementos distintos técnicos o estilísticos entre los animales separados por esos resaltes topográficos. Una vez más, la morfología de la cueva compartimenta a las representaciones y ayuda a interpretar el proceso iconográfico.

Junto a esto existe una compartimentación del conjunto cuando ciertas de las figuras se agrupan internamente. Esta asociación es temática o compositiva, determinándose grupos propios frente al resto del panel, de lo que hay buenos ejemplos en los dos paneles comentados de Ekain (diferentes parejas en paralelo, entre otras), Santimamiñe (verticales, en sucesión), Grand Plafond de Rouffignac (afrentadas, madre y cría en sucesión,...). En estas agrupaciones a las yuxtaposiciones normales se pueden añadir las yuxtaposiciones en secuencia, como observamos en los bisontes 30 y 31 del panel principal de Santimamiñe o los dos bisontes verticales opuestos por el lomo del mismo lugar (v. fots. 65 y 66).

4) Además, podemos constatar la **jerarquización por el tamaño** (o perspectiva jerárquica). Las figuras más relevantes se realizan a mayor tamaño que las secundarias, como se observa en el panel principal de Niaux (un ejemplo en Leroi-Gourhan, A. 1968a, fig. 70) o en el techo bicromo de Altamira. Por otra parte, mientras algunos autores plantean una cierta despreocupación del artista paleolítico por la escala, lo que le llevaría a representar a figuras de tamaños diversos, otras consideran que existe un juego de dimensiones realizado conscientemente.

En suma, los criterios 1 y 2 se refieren al establecimiento de una estratigrafía vertical en una panel de representaciones (y también parcialmente horizontal). Los criterios 3 y 4, la jerarquización espacial y temática, sirven para constatar una estratigrafía horizontal. En virtud de ella, las figuras tangenciales en un conjunto elaborado previamente tienden a ser posteriores en el tiempo. La proyección de estos criterios

sobre grupos complejos lleva a interpretaciones sobre las fases de construcción de los mismos, tal como se realiza en esta investigación para los casos de Santimamiñe (v. cap. 3, ap. 3.7) y Ekain.

5.3.7.3. Una aplicación del análisis propuesto en esta investigación: la construcción del panel principal de la cueva de Ekain (Gipuzkoa). El objeto de aplicar este tipo de análisis en la cueva es reivindicar una serie de informaciones que existen en las cuevas decoradas y que no han sido suficientemente consideradas, de tal manera que pueda en un futuro próximo realizarse una crítica interna del documento iconográfico parietal de una manera sistemática.

1) El yacimiento, la técnica y los temas en el espacio. Para la interpretación general de Ekain debemos considerar previamente algunas cuestiones. De la secuencia que proporcionó el depósito del vestíbulo de la cueva voy a comentar dos niveles sucesivos VII y VI, este último subdividido en VIa, superior, y VIb, inferior (Altuna, J.; Merino, J. M. et Alii 1984). La atribución cultural es la siguiente: el VII, Magdaleniense inferior cantábrico, VIb Magdaleniense superior sin arpones, VIa Magdaleniense superior con arpones. Si la interpretación es correcta debería mostrárenos alguna prueba de que el yacimiento fue alterado entre ambos momentos, para explicar la no aparición del Magdaleniense medio, pero no se señala nada de eso en el estudio sedimentológico. Me pregunto si no se podría buscar otra definición cultural al nivel VIb o a una parte del mismo (como Magdaleniense medio, por ejemplo). También cabría que no se pueda encontrar porque el Magdaleniense IV sea una reconstrucción de la investigación. Conviene también tener en cuenta que en la definición cultural de cada uno de los periodos existen ciertas dificultades. Al respecto no estaría de más esta consideración sobre el nivel Magdaleniense superior de la cueva de Las Caldas (Oviedo): «El tramo superior... se inscribe ya en un momento tardío de ese mismo horizonte <Magdaleniense medio>, coexistiendo algún arpón de una hilera de dientes con los protoarpones y demás elementos óseos presentes desde el inferior» (Corchón, M. S. 1986/87, 34). A partir de esta interpretación parecería deducirse una cierta relatividad de las clasificaciones que se pone de manifiesto cuando los procesos son más ricos y permiten determinar fases, pero aparecen los problemas con la relativa indefinición cultural de los estratos, no ayudando tampoco la escasez de dataciones de C14.

Este santuario de Ekain nos permite una serie de consideraciones importantes en función del marco decorativo elegido. Las representaciones se han adecuado a un espacio alargado de acuerdo con la forma de la caverna. Esta disposición nos permite un análisis diferente del de otros santuarios que decoran espacios camerales restringidos, como los de Areatza, Santimamiñe o Benta Laperra. Además nos presenta

una serie de recursos relativamente avanzados, como la aplicación de pintura y grabado en la misma representación. El interés en considerar esta asociación de grabado y pintura está en que aparece igualmente en la estalagmita cónica de Santimamiñe y en consecuencia, junto a otros rasgos, puede valer para considerar una evolución técnica, artística y cronológica. Para ello vamos a considerar como criterio de análisis la constatación y distribución de la técnica y del estilo en el espacio.

2) La proyección de la técnica en el espacio. En primer lugar, el panel principal, se compone de forma semejante al de Santimamiñe. Así, las figuras más elaboradas se colocan en la periferia de la composición. La explicación parece bien sencilla: son posteriores en el tiempo a las centrales. Estas figuras más elaboradas incorporan ciertos detalles anatómicos grabados, habiendo sido pintados en bicromismo, negro en línea de contorno y pintura interna de relleno en rojo. A priori podíamos pensar que es un recurso típico de esas figuras y del momento que representan. Se ha expuesto también otra interpretación considerando a Ekain una construcción que opone a dos grupos de animales que se complementan, 12 caballos y 3 bisontes, cruzándose incluso, acompañados de otros animales (ciervo, salmón, cabra), (Leroi-Gourhan, A. 1992, 241-243).

Si observamos la forma en que se adecúan las figuras al espacio general de la caverna y la técnica de realización de las mismas encontramos varias respuestas a ese planteamiento. Todas las representaciones que anteceden al panel principal están realizadas en pintura y en negro. Las figuras que siguen al panel principal tienen incorporado como recurso técnico el grabado y entre ellas aparece alguna pintada en rojo, como igualmente ocurre en el panel principal (v. fig. 6, plano con la representación espacial de la técnica) (93). Entre las figuras realizadas antes y después del panel principal no hay diferencias ni en temas, ni en número de representaciones, ni en el acabado de las representaciones. Sin embargo no hay un solo caso de asociación de grabado a pintura en los grupos que anteceden al principal, ni tampoco pintura roja. Por el contrario, en los osos de enfrente, grupo III, se asocia la pintura negra al grabado. Igualmente, en el grupo 4, que le sigue, solo la figura 4 de entrada, alejada relativamente del resto, está únicamente pinta-

(93) En el cuadro no se han incluido los signos, resueltos desde el punto de vista técnico de manera simple, números 1, 2, 5B, 8, 10, 33, 48, 50, 59, 60, 62, 63, 64. Por otra parte, tampoco se incluyen los números 38 y 40 pues no existen en el repertorio original de Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978. Además, en el citado repertorio algunas figuras se designan con el número de la precedente y una letra (4B, 5B, 11B, 15B,...). En algún caso dos figuras se incluyen en un número (fig. 6, 2 cabezas y un signo; fig. 15B, cabezas de caballo y bisonte, en este último caso le añadimos la letra C).

da. Los otros 6 animales asocian pintura y grabado, en cinco figuras asociando pintura negra y grabado y en la sexta, pintura roja. Esta disimetría se puede explicar por su realización en dos momentos diferenciados puesto que en el propio panel principal solo aparece el grabado en un grupo, asociado a la bicromía, grupo que no se encuentra en el centro de la composición. Así, solo en 3 de 22 figuras del panel principal II se encuentran grabados, asociando el grabado a la pintura, y además se colocan periféricamente en la composición, mientras que en el grupo final IV están grabadas, en distintos grados, 6 de 7 figuras.

En conjunto y a partir de las observaciones anteriores constatamos que la plasmación espacial de las variables comentadas nos atestigua la existencia de un proceso decorativo. A nivel general podemos considerar que las figuras más lejanas son más modernas y las más cercanas más antiguas, encaján-

dose en dos momentos: 1) pintura en negro; 2) bicromos, pintura en negro con grabado, pintura en rojo. Encajar estos dos momentos en una etapa cultural o en varias sería otra consideración ulterior. Hay que tener en cuenta que cada período cultural paleolítico (y artístico) tiene gran duración y evidentemente al considerar un santuario concreto podemos ver en él varios momentos correspondientes a un solo estadio cultural.

Para encajar el santuario de Ekain en un momento cultural concreto podemos considerar una de las obras del santuario que permite una aproximación fidedigna. Es el caballo realizado en el panel principal, la obra más realista del conjunto y de la cueva en general. El contorno de la cabeza y el relleno de la misma tan naturalistas que sólo pueden ser encajados en el Magdalenense superior-final, siendo, desde este punto de vista, plenamente comparable a algu-

nas figuras de la plaqueta del yacimiento de entrada. Esta certificación nos llevaría a considerar el santuario como una obra del Magdalenense superior-final, en un segundo momento al menos. En Santimamiñe encontramos dos elementos igualmente significativos, el realismo de los bisontes de la 2ª fase del panel principal y la asociación de pintura y grabado de los bisontes de la estalagmita cónica (menos sofisticados que los de encima). En conjunto podríamos concluir una secuencia de incorporación de elementos técnicos en Ekain: 1) pintura negra; 2) pintura roja; 3) pintura negra o roja y grabado asociado; 4) bicromo con grabado asociado. Cabe otra interpretación, pues las figuras técnicamente menos sofisticadas (pintura + grabado) podrían caber en el Magdalenense final. También podríamos considerar si no se produce dentro del Magdalenense IV un proceso de enriquecimiento de las representaciones que lleva a su plasmación más realista.

3) Los temas. Otros aspectos atestiguables los considero a continuación. No se nos escapa que hay una dificultad previa de definición de los grupos, pero en esa cuestión no podemos

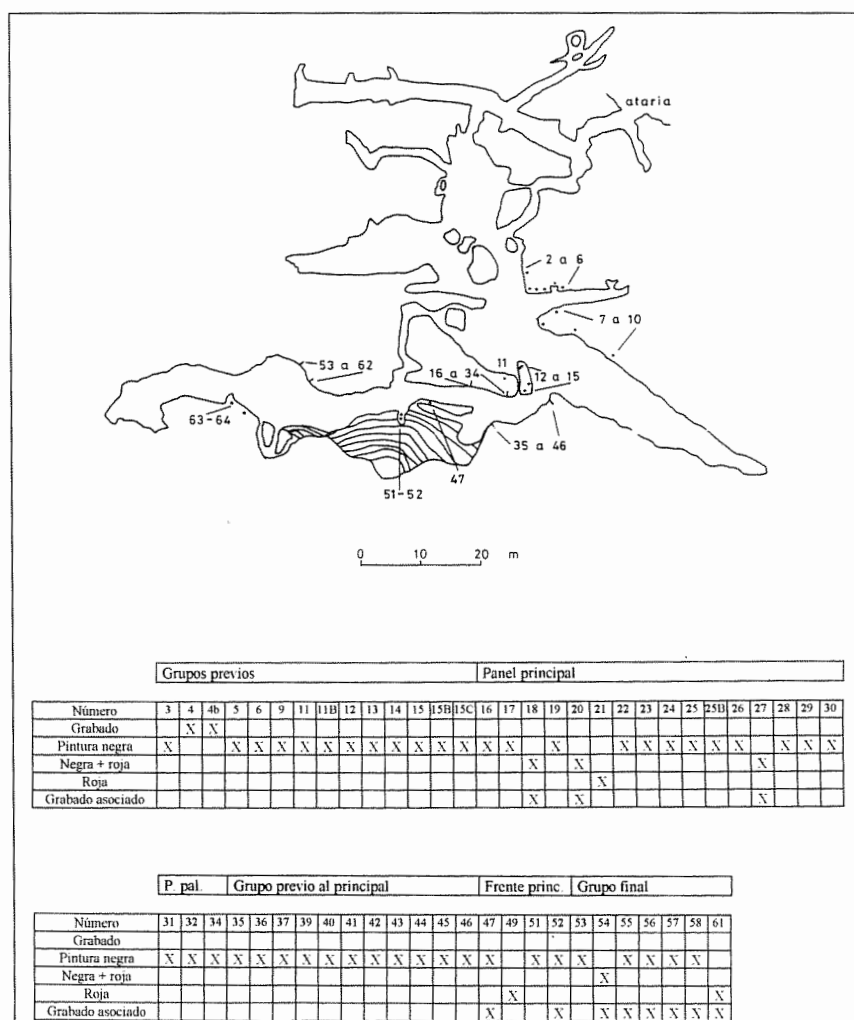


Fig. 6: La técnica en el repertorio iconográfico de la cueva de Ekain.

entrar. En cuanto a los temas, el grupo 1 contrapone a una gran cabeza de caballo el tema ciervo/cierva grabados y 1 pez, además de diversas cabras de tamaño pequeño. Esta asociación se repite en el panel principal sumando el bisonte, apareciendo en este panel principal los bisontes en la periferia del grupo de caballos. El primer grupo está completado por otro caballo que cierra el conjunto, algo distante (precedido y terminado por sendas rayas). Existe un claro uso de la gradación en el tamaño en el grupo 1 (cápridos), en el panel principal y en el grupo de figuras 35-46. El santuario se ordenaría así: grupo de entrada, figuras de tránsito (bisonte y caballo) repitiendo el tema básico, panel principal, osos enfrente y caballos del fondo. En cuanto a la orientación de las figuras hacia el interior o el exterior no parece determinante de nada excepto, quizá, de una elaboración posterior. Como en Santimamiñe, el oso (osos) enfrente o cerca del panel principal.

4) El Panel Principal. En la fig. 7 hemos reconstruido el panel principal de Ekain basándonos en la memoria de Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, cuya numeración de representaciones seguimos. Alguna figura, en la zona inferior izquierda, ha podido quedar colocada en posición algo forzada, como consecuencia de que las representaciones se encuentran en varios planos y también porque no se puede precisar más utilizando la citada memoria. En conjunto, un

grupo de figuras dado está construido por yuxtaposición de figuras en el espacio. Por ello en la observación de un grupo elaborado como éste, y a menudo también en un grupo cualquiera, siempre que sea relativamente complicado y de estilo homogéneo, las representaciones más complejas deben situarse en una posición central del panel, en relación con su importancia pero sobre todo por una simple cuestión espacial: una figura hecha con posterioridad se coloca indefectiblemente al lado de la ya realizada. En el caso de que no se haya buscado esa posición central a propósito al llevar a cabo una figura complicada (es decir no identificando lo preeminente con lo principal) la nueva figura estará relacionada con las precedentes en un plan reconocible (compositivo) o mediante vínculos técnicos o estilísticos. Sin embargo en el caso de Ekain constatamos que las figuras bicromas o rojas son tangenciales en la composición. Esto nos llevó a la aplicación de la variable técnica en el espacio, en el resto del santuario, en orden a buscar alguna significatividad, lo que hemos realizado previamente. La aplicación de las conclusiones anteriores al panel principal de Ekain nos sirve para acercarnos al proceso decorativo del panel principal, cuyo estudio explícito necesita de la consideración de otros criterios. Vamos a aplicarlos a continuación al panel principal de Ekain para determinar el proceso de construcción del mismo y por lo tanto el tiempo de elaboración.



Fig. 7: El panel principal de Ekain. Montaje basado en la obra de Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978.

A) Los criterios de estudio. Son los siguientes:

1.1) las superposiciones. Encontramos una serie de relaciones entre figuras de animales por las que constatamos la diacronía en la plasmación de las mismas. Son los siguientes casos (v. fig. 8, con las relaciones establecidas en el panel principal): 1.1.1) en los caballos 25 y 25 bis., este último superponiéndose al anterior; 1.1.2) en la crinera del caballo 30, que corta a las pezuñas del situado encima, el caballo 29; 1.1.3) posiblemente entre los bisontes 17 y 18, aunque la documentación aportada no permite asegurarlo firmemente (94).

1.2) Además observamos varios casos de superposición inconclusa (que otros autores llaman recubrimiento implícito, Leroi-Gourhan, A. 1992, 234, o figuras de contorno interrumpido), con relaciones procesuales tan evidentes como en el caso anterior. En todos los casos se trata de figuras colocadas encima de otras, en las que si se hubieran completado las representaciones se habrían cortado a las preexistentes, cuestión también observada para el caso de Niaux (Vialou, D. 1982a, 39): 1.2.1) en el bisonte 18, superpuesto al caballo 20, por lo que no se han concretado las patas traseras; 1.2.2) en el bisonte 19, paralelo como el 18 al caballo 20, donde tampoco se desarrollan las patas de las extremidades delanteras y traseras por idéntico motivo; 1.2.3) en el caballo 28, sobre el caballo 29, cuyo tren trasero tampoco se termina por idéntico motivo; 1.2.3.4) en el caballo 26, realizado sobre el 27, con el tren delantero inconcluso.

1.3) La jerarquización del espacio. Las figuras se colocan por yuxtaposición, por la que las figuras externas son más recientes que las más internas en un grupo dado. Un caso relevante se observa en el tubo de Torre, donde se expone la existencia de yuxtaposiciones entre animales y signos, como criterio para la interpretación del proceso de elaboración, por proximidad relativa formal y asociación de similitud técnica y estilística (Barandiarán, I. 1971a, 59). Si aplicamos la teoría propuesta constataremos que las figuras bicromas no se localizan en el centro del panel, por lo que podemos concluir que hay un proceso en virtud del cual se podría plantear su realización en un momento posterior (v. fig. 8, la técnica del panel). Con las bicromas, caballo 27 en el extremo inferior, y caballo 20, a la derecha del grupo central, también asociamos el caballo en pintura roja 21, puesto que hemos establecido en el análisis global del santuario a partir de la plasmación espacial de las representaciones que las pinturas bicromas y las rojas son posteriores en el tiempo, y la figura incompleta 33 (trazo arqueado en rojo).

Con estas variables podemos considerar una hipótesis de construcción del panel principal, aunque hay algunas representaciones más difíciles de relacionar con las que hemos analizado anteriormente. Ya que se han conseguido establecer, siguiendo este criterio, relaciones entre doce figuras del panel principal, formando combinaciones binarias, ternarias, cuaternarias e incluyéndose también una figura aislada. Además el criterio técnico discrimina unas figuras anteriores, formando dos asociaciones, y otras posteriores, conformando dos asociaciones y una figura aislada. Con todo, quedan sin relacionar otras nueve figuras, de ellas 3 muy incompletas y las seis restantes de las más incompletas de todo el panel (sólo dos están enteras y en dos aparecen sombreados, siendo tres las que se encuentran en estas circunstancias). Sin embargo, estas figuras incompletas se muestran en los márgenes de la composición, lo que es una puerta abierta a otras consideraciones. La elaboración de un conjunto como el comentado mediante yuxtaposiciones lleva a considerar que las figuras externas se han trazado con posterioridad. De ahí se deriva que las figuras externas no relacionables directamente sean posteriores. En ellas, además, encontramos ciertos rasgos de modernidad, como la simplicidad general y el movimiento, lo que podría reforzar esa interpretación. En cuanto a esto último, parece afectar a una sola figura, con las patas delanteras cruzadas (Leroi-Gourhan, A. 1983a). Por ello podemos aplicar otras variables complementarias:

1.4) La jerarquización por el tamaño. Como hemos considerado anteriormente la gradación por el tamaño es un recurso de representación que aparece con notable frecuencia en los paneles principales, como en el de Niaux, por ejemplo. Sin embargo este recurso no se emplea en Ekain, con excepción del macho cabrío 24A, como tampoco en Santimamiñe.

1.5) El estilo. Dentro de una serie de caracteres semejantes hay atisbos de movimiento, con un único caso en periferia del panel (caballo 31). También constatamos simplificaciones varias, especialmente en la zona externa de mismo y una cierta estilización de algún animal (caballo 23 y bisonte 22) que contrasta con una cierta repetición monótona pero realista de los caballos.

1.6) La técnica. Hemos establecido con anterioridad una compartimentación técnica en la cueva y también en el panel, en este caso con las figuras más sofisticadas en la periferia del mismo (bicromos asociando grabado).

(94) Hay que señalar que sí se constata que lo reproducido en el calco como cuerna y tupé del bisonte 17 son las patas del bisonte 18.

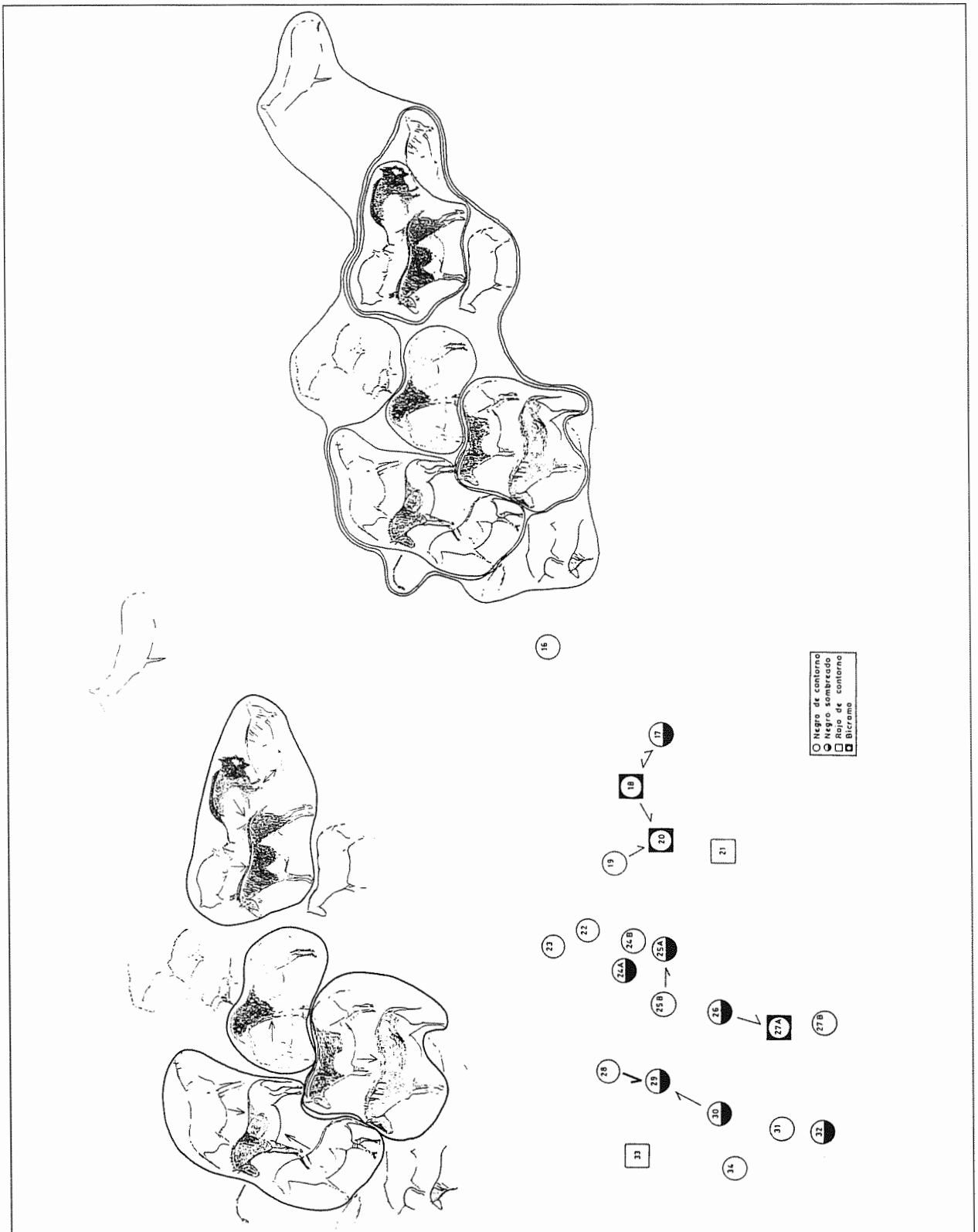


Fig. 8: Técnica, relaciones entre las figuras y proceso constructivo del panel principal de Ekain.

B) El proceso de elaboración del panel. Se ha representado el proceso hipotético de realización del panel en la fig. 8, observándose los siguientes momentos:

1) Las primeras figuras pudieron ser los caballos 25A y 29, únicos que no están afectados por modificaciones posteriores. No debe ser casual que ocupen una posición central en el panel. Además, las figuras 25A y 25B forman un escena de animales cruzados que hemos visto también en otros paneles relevantes (Chufín, Covalanas, Areatza, La Lluera I, Pair-non-Pair), lo que refuerza la interpretación propuesta para este conjunto (v. cap. 2, ap. 3.8).

2) Sólo podemos asegurar que el caballo 28 es de un segundo momento. Representaría una composición en paralelo, aunque se podría objetar que esa disposición es fruto de la casualidad.

3a) De ese momento o de otro posterior son el caballo 27A y el 20, ambos bicromos.

3b) Muy relacionado con el anterior sería el bisonte 18, puesto que es bicromo.

3c) Relacionados con los bicromos está el caballo 21 y la línea dorsal 33, ambos de color rojo.

4a) En este momento tenemos aquellas figuras predeterminadas por las ya existentes: caballo 28, bisonte 19 (ambas claramente periféricas) y el caballo 26, colocado en el único vacío central existente entre las representaciones.

4b) Se colocan el caballo 30 y el bisonte 17, periféricas, predeterminadas y completas.

5) Aparecen las figuras periféricas pero incompletas, las más externas del panel: caballo 23 (cabeza y cuello en el extremo superior), bisonte 22 (en iguales circunstancias que el anterior), caballos 31 y 32 en el extremo inferior, igualmente incompletas. Con estas se pueden incluir la cierva 16 y el pez 34, por su sencillez general a pesar de estar relativamente completas (con todo, son las más externas).

6) La cabra 24, colocada en una zona más interna pero a un tamaño muy inferior y con claros síntomas de estilización, lo que nos habla de un momento tardío.

Este proceso lo podríamos sintetizar en varias fases, de acuerdo con los rasgos estilísticos y técnicos expuestos con anterioridad (v. representación isocrónica en fig. 8): 1) fase de figuras negras realistas y con modelado interno; 2) fase de figuras realistas bicromas con detalles grabados y de figuras rojas; 3) fase de figuras negras simplificadas, estilizadas e incompletas. En conjunto, y a pesar de las tres fases, a nivel general se observa un peso mayor de las figuras realistas y con recursos técnicos relativamente

complicados y una escasa relevancia de la fase última (95).

5) Las dataciones absolutas. Se ha realizado un repertorio de dataciones en el conjunto parietal (96), en cinco representaciones distintas, 9, 29, 44 y 45, haciendo un total de 10 dataciones diferenciadas. La representación 44 ofrece un abanico de 4 dataciones que van del 6.840 ± 80 B.P. al 11.760 ± 180 B.P.; y la 45 tres dataciones entre el 4.930 ± 80 y el 10.830 ± 150 B.P. En la secuencia se observa que en todos los casos las dataciones efectuadas sobre la fracción húmica son notablemente más antiguas que sobre el carbón purificado, quizá un argumento para prescindir de las segundas. Cabría utilizar las más antiguas de ambas series pero parecerían todavía demasiado modernas, aunque se encontrase la más antigua (11.940-11.580) dentro del margen que pudiera corresponder a la plaqueta del yacimiento (aunque es más moderna que el lapso 12.240-11.860, datación del nivel VI que hemos considerado también excesivamente moderna). Por otra parte, la representación 9 tiene una datación sobre carbón purificado de 11.310 ± 90 B.P., de la que se debería prescindir (a pesar de estar no muy lejos del lapso anterior) si aceptamos que existen cuatro dataciones dobles en donde la datación sobre la fracción húmica es más antigua y conviene más. En conjunto una datación en la primera mitad del XII milenio (es decir, la más antiguas de la serie de la representación 44) sería aceptable para figuras realistas relativamente estilizadas, tal como aparecen en Le Portel en el arte parietal o en Berroberria en el mobiliario, pero antes habría que justificar por qué prescindir de la serie de dataciones más modernas (97). Y también habría que justificar un encaje de esta figura en un momento más evolucionado dentro de la estratigrafía horizontal del repertorio gráfico de la cueva.

(95) En Leroi-Gourhan, A. 1984c, 88, se reconstruye el panel principal basándose en los temas. En el comentario hay varias inexactitudes: por ejemplo, son 4 los bisontes realizados, y no tres, mirando dos al fondo y otros dos hacia la entrada; hay también dos caballos (quizá tres considerando la línea dorsal inferior) y no uno mirando hacia la entrada. El análisis es temático y en consecuencia no tiene en cuenta, ni la organización interna de las figuras, ni el proceso interno de elaboración, y por ello el criterio es insuficiente para explicar el panel. En op. cit., pp. 85-87, se señala que las figuras en movimiento no se colocan en el centro de algunas composiciones principales, como las de Ekain (un sólo caso) o Altamira (aunque aquí aparecen 4 casos al menos). La explicación puede no ser a nuestro parecer puramente temática, al menos en el primer caso.

(96) Dirigido por J. Altuna.

(97) Esta justificación debería tener dos vertientes, una de método de datación y otra de interpretación histórica. Desde este segundo punto de vista no son aceptables las dataciones modernas porque incurren en una contradicción con la secuencia histórica determinada en el Paleolítico superior.

Por último, el caballo 29 del panel principal tiene sendas dataciones en 12.520 ± 100 y 14.440 ± 230 B.P., lapso 14.670-12.620, que es plenamente aceptable, correspondiendo con la tradición de bisontes realistas en negro 13.924-12.575 B.P. (v. conclusión, ap. 5.3), aunque el abanico temporal es excesivamente inconcreto. Si prescindimos de la datación sobre el carbón purificado, la resultante nos ofrece un lapso 14.670-14.210, que por una parte daría mayor antigüedad a la tradición de figuras parietales realistas en negro (lapso 13.924-12.575 para los santuarios de bisontes) y por otra se paraleliza a la de bisontes realistas del arte mobiliario (intervalo 14.440-12.700), llenando los vacíos que se establecen en la secuencia hipotética de la conclusión. Además, el intervalo más estricto en el que encajarían los bisontes bicromos de Altamira es semejante (14.520-14.070 B.P.) y dado que según la hipótesis expuesta con anterioridad los bicromos de Ekain se colocan en una fase posterior a la de los monocromos (uno de los cuales es el datado) no deja de ser sugerente el paralelo entre el posible encaje de Ekain y los bicromos de Altamira, ambos en la segunda mitad del XV milenio.

La comparación con las dataciones de los niveles de habitación resulta problemática por los resultados dispares obtenidos (Altuna, J.; Merino, J. M. et Alii 1984, 43-45). El nivel VI en principio genéricamente más paralelizable, y subdividido en dos subniveles, superior o VIa, e inferior o VIb, sólo tiene una datación en la base de este último (calificado de Magdaleniense sin arpones) que en principio es excesivamente moderna y que no puede ser aceptada sin formar parte de una secuencia de varias dataciones. El nivel VII, Magdaleniense inferior, que parecería alejarse de la época en que se construyó el santuario, tiene una serie de 7 dataciones, de las que una es aberrante, otra más excesivamente moderna para la serie en que se encuentra, ya que se aleja del abanico temporal general, y las cinco restantes se colocan en una curiosa secuencia en orden inverso a su antigüedad relativa (la más antigua arriba y la más moderna abajo, con excepción de la última de ellas) (98). De las cinco también se podría prescindir de la realizada en el VIId, por encontrarse también ligeramente fuera del límite temporal del resto. Sea como fuere estas dataciones ofrecerían un lapso temporal bruto del 15.160-16.780 o prescindiendo de la antedicha 15.730-16.780, lapso que se puede afinar más con la media de las mismas. Para lo que nos interesa, encuadrar el repertorio parietal, la datación del estrato en una parte

sustancial del XVII milenio y el primer cuarto del XVI muestra una excesiva antigüedad, no correspondiendo este nivel y el repertorio gráfico parietal.

5.3.8. EL FORMATO. El tamaño de las representaciones es un apartado más a tener en cuenta en el análisis de los elementos constitutivos de un santuario. Cada autor o cada época tienen un repertorio de elementos característicos relacionado con la forma de ver y realizar las figuras de animales, en el que se incluye el formato de lo representado. Por ello, este criterio debería servir para conformar ese modelo que siguen los autores de las representaciones. Se puso de manifiesto en un análisis previo intuitivo de los conjuntos investigados, en el que se determinó que, en el caso de Santimamiñe, los formatos grandes parecían representar momentos más antiguos.

Además de ese valor global, en el interior de ciertos conjuntos restringidos se ha señalado que existe un juego de dimensiones con los animales, evidente en los paneles principales de Altamira (pequeño bisonte bajo el cuello de gran cierva) o Niaux (cápridos entre bisontes, especialmente); e incluso ciertos temas más importantes se realizan a mayor tamaño (gran cabeza de caballo del techo de Altamira), (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 71 y en 1972, 300). Por ello se ha planteado el tamaño como un recurso o técnica de realzado de las representaciones, señalándose el contraste entre figuras de distinto tamaño en Altamira e incluso la desproporción de algunas grandes representaciones que diríamos fuera de escala real por su gigantismo (Freeman, L. G. 1984, 212-213), de lo que serían un ejemplo las figuras de la cueva de La Hoz, Castro Urdiales (Barandiarán, I.; González Echegaray, J.; González Cuadra, F. 1981).

En estos casos se atestigua un uso consciente de la variable del tamaño por encima de la mera concurrencia casual. En el interior de los conjuntos los cambios de formato se pueden interpretar como un recurso plástico más, en función de un conjunto de representaciones en el que se intercala un elemento a otra escala, y a veces en relación al propio marco o soporte de la representación (adecuándose al mismo o incorporando elementos de él). Además, en el caso de que ocupen espacios específicos con caracteres iconográficos propios, pueden proyectar un valor cronológico, es decir reflejar una estratigrafía horizontal.

5.3.9. EL CANON O LAS PROPORCIONES. El objetivo que persigue es estudiar las proporciones de los animales o de partes de su anatomía. Las medidas corporales de los animales se llevan considerando desde hace tiempo, abordando desde un colectivo perteneciente a diversas épocas y cuevas hasta la aplicación concreta a cada santuario (Lorblanchet, M. 1973, 293 y ss., siguiendo el método del rectángulo

(98) Son respectivamente (todos B.P.): VIb-base= 12.050 ± 190 ; VIb-lechos 12-13= 7.880 y 16.510 ± 270 ; VIb-lechos 14-15= 16.030 ± 240 ; VIc-lechos 16-17= 15.970 ± 240 ; VIId-lechos 18-19= 15.400 ± 240 ; VIIf-lechos 21-22= 13.950 ± 330 y 16.250 ± 250 (Altuna, J.; Merino, J. M. et Alii 1984, 43-45).

de Pales, L. 1969), o bien tomando especies concretas como los caballos (Madariaga, B. 1969 y 1978 y Lion, R. 1971) o los bisontes (Lumley, H. D. 1968).

La aplicación de este tipo de trabajos, es decir, del estudio métrico, permitió encuadrar la figura de Ségrîes en el espectro de los bisontes del Magdaleñense, y al tiempo sirvió para mostrar que se había utilizado un principio semejante en la construcción de los bisontes. Por ello, se pensó que este tipo de análisis de medidas podría ayudar a definir escuelas dentro de un período o incluso las distintas etapas del arte paleolítico (Lumley, H. D. 1968). Sin embargo, aplicando las medidas de referencia del estudio anterior a los bisontes de Mayrière-Supérieur y comparando las medidas con otros bisontes de Francia y España, se ha concluido que estas comparaciones no permiten establecer una aproximación significativa y que el muestreo de medidas es insuficiente a causa de la desproporción de las representaciones, siendo además la elección de los segmentos anatómicos elegidos discutibles (Clottes, J.; Guicharnaud, R. 1977, 296-298).

En otros casos, los resultados que proporcionan los análisis métricos tampoco han sido demasiado esclarecedores. En la cueva de Ekain se clasifican las figuras de caballos en brevilíneos, mediolíneos y longilíneos y se atribuye a manos diferentes figuras de grupos distintos: por ejemplo, a los maestros 2º y 4º se les atribuyen 1 brevilíneo y 2 longilíneos (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 107 a 109 y 135 a 138). En el colectivo de caballos de La Griega se ha utilizado la proporción de la cabeza de las representaciones (99) para determinar tres categorías de caballos: de cabeza corta, de cabeza normal y de cabeza alargada. El interés de estas categorías está en que tienen una concordancia con la manera en que se han realizado determinados rasgos estilísticos del contorno: los caballos de cabeza corta determinan una frente convexa, mientras que en los de cabeza normal o alargada la frente es recta (Sauvet, G. 1983). Otra aplicación en esta línea es el análisis estadístico de una serie de ciervos sobre los que se había determinado una autoría común previamente, correspondientes a los estilos III y IV. En cada figura se trazaron diferentes ejes de tal manera que se pudieran determinar con medidas todos los caracteres del contorno del animal, a partir de sendos ejes natural y natural quebrado que dividían al cuerpo del animal en dos partes. El análisis factorial de correspondencias permitió diversas agrupaciones sobre la base de varios colectivos de ciervos, concluyendo que: «algunas partes del contorno se muestran como criterios fundamentales de diferenciación o asemeja-

miento, tal como habíamos mantenido anteriormente» (Apellániz, J. M. 1987).

Los resultados son, como se ve, desiguales, de acuerdo con la finalidad previamente establecida. Cuando el ánimo es solamente clasificatorio hay que convenir que el análisis del estilo y de las convenciones de ciertas representaciones llevarían a su clasificación en el mismo período al que le asigna la comparación métrica, siguiendo criterios que se pueden objetivar aunque no sean de tipo numérico.

5.3.10. LA POSICIÓN EN SÍ MISMA Y RESPECTO DEL RESTO DE LAS FIGURAS AISLADAS, GRUPOS Y CONJUNTOS (LATERALIDAD). La figura se puede presentar en una posición dada en tres circunstancias: 1) en sí misma, con respecto a la horizontal teórica del suelo, presentándose vertical, horizontal o en diferentes grados de inclinación; 2) la relación posicional con las que le acompañan (paralela, sucesiva, v. ap. 5.3.11, «La... composición»); y 3) respecto a las demás representaciones aisladas o agrupadas del santuario (de entrada, paso, fondo,...). Por lo tanto, las posiciones pueden estar relacionadas con la composición de una escena, con la organización de un grupo, o con el papel del grupo en relación al conjunto de la caverna.

Sobre la primera circunstancia, el animal **en sí mismo**, además de las posiciones usuales, más o menos horizontales sobre el suelo de la caverna, se han observado animales en posición insólita, verticales o invertidas. En algunos casos parecerían predefinidos por la disposición del soporte (como los bisontes verticales de Santimamiñe), pero en otros no hay ninguna relación y en ciertos paneles principales existe alguna figura perpendicular al resto (como en Niaux, Altamira o Santimamiñe), lo que parecería relacionarse con una figuración narrativa (rebaño, individuo animado), a partir de una representación primitiva de perspectiva. Si se consideran los temas individualmente, destaca la alta frecuencia del bisonte entre los animales verticales y de los caballos entre los invertidos (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 28-29) (100).

En cuanto a la relación espacial de **lateralidad** se debe considerar en el estudio interno de cada santuario si las direcciones de las representaciones son significativas respecto a un eje longitudinal o en relación con otros conjuntos o agrupaciones significativas de representaciones. Sobre esta cuestión se ha determinado tomando una muestra de una serie de cuevas que la orientación de las figuras está determinada por razones puramente plásticas (Leroi-Gourhan, A. 1972, 300). Es en todo caso un criterio redundante en

(99) Siguiendo a Pales, L.; Tassin de Saint-Peréuse, M. 1981 (longitud total entre anchura máxima).

(100) En Leonardi, P. 1989 se estudia el tema a cuenta de una figura de animal controvertida.

los estudios de arte paleolítico, considerándose en la mayoría de las monografías elaboradas; aunque su valor parece muy limitado y proyectable sobre casos muy concretos en marcos topográficos especiales (grupo final de Santimamiñe, por ejemplo, v. fig. 237).

5.3.11 LA ORGANIZACIÓN DE LOS GRUPOS: COMPOSICIÓN. En esta variable se debe considerar el grado de significatividad de las agrupaciones constatadas con anterioridad considerando la disposición relativa de las mismas y otras variables morfológicas para reconocer una distribución peculiar. En último grado la composición permite formular la hipótesis de realización de una escena, siempre que se proyecte un tiempo propio o común en una agrupación significativa de representaciones, determinado usualmente por una acción en la que se ven inmersas.

La manera en que se presentaban ciertos animales asociados, por ejemplo en bajorrelieve y superpuestos pero con un claro respeto del anterior, sugirió que no eran meras superposiciones sino composiciones buscadas a propósito. Esta observación de que los sujetos en ciertas cuevas no se han colocado al azar, llevó a definir una composición como la asociación voluntaria de temas en yuxtaposición o superposición, observándose diferentes **tipos de composiciones** estáticas, anecdóticas o míticas: un friso, conjunto de animales de la misma especie y del mismo estilo; ciertas agrupaciones de animales numerosas, con superposiciones y yuxtaposiciones; bisonte y caballo con grupos simétricamente superpuestos de Lascaux; bisontes adosados de la misma cueva (Laming-Empeyre, A. 1962, 214-230 y 275-187) (101). En estos conjuntos se atestiguaron ciertas simetrías o maneras de organizarse: 1) simetría en espejo, sobre signos rigurosamente geométricos, en escasas figuras frontales y en conjuntos simétricos con animales afrontados o aculados; 2) simetría de masas, con dos mitades equilibrándose con respecto a un eje de simetría, como el caballo y reno en dos superficies en ángulo recto de Las Monedas; 3) simetría oblicua, ligada a la superposición implícita y a la perspectiva por recubrimiento, simetría de puntos homólogos de dos o más figuras siguiendo oblicuas paralelas donde la mitad coincide con el eje de simetría. Esta última se atestigua en grupos complejos de animales, orientados cara a cara, que se cruzan parcialmente siguiendo un eje de simetría oblicua, organización voluntaria validada por la similitud de factura de las obras, incluso quizá de la misma mano, tal como se observa en los pane-

les principales de Santimamiñe, Niaux, Pair-non-Pair, Altamira o Ekain (Leroi-Gourhan, A. 1992, 239-243).

Otros investigadores también han abordado la cuestión, señalando diferentes maneras de realzar las figuras agrupadas, como: 1) el contrapeso o equilibrio, con figuras en oposición, con una similitud en color, tamaño, estilo o especie animal representada; 2) complementariedad, en figuras de macho y hembra o entre diferentes especies; 3) repetición de figuras de la misma especie, donde se puede interpretar la proyección de una manada, como en el techo de Altamira (Freeman, L. G. 1978, 168-171) o en todo caso escenas (así en los frisos de mamuts de Rouffignac); 4) progresión, que incluye una repetición de temas pero con una separación espacial (como la serie de máscaras de la galería final de Altamira), (Freeman, L. G. 1984, 220). También se han constatado diferentes formas de organizar las representaciones: 1) relacionando ciertas composiciones con el movimiento y especialmente con relaciones intensas entre animales de la misma especie, en casos en que aparecen afrontados, seguidos o en paralelo (como en el caso de las cabras), (Leroi-Gourhan, A. 1984c, 83); 2) clasificándose en asociación accidental, en fila o friso, simétrica (frontal, por el dorso), en escena, esto último aplicado a obra de Mas-d'Azil (Delporte, H.; Mons, L. 1975); 3) estableciéndose tres tipos de situaciones entre figuras, yuxtapuestas (que expresan relación escénica, perspectiva, como por ejemplo cabeza de animal emergente de otra, frecuentemente de otra especie), superpuestas (donde el recubrimiento encubre una relación, por ejemplo de cabeza sobre animal entero) y fundidas (figuras compuestas por caracteres de diferentes especies, como caballos con cuernos), (Sauvet, G. Sauvet, S. 1978, 44-46 y 1979).

En el **arte paleolítico mobiliario** hay una más clara relación entre soporte y distribución de obra gráfica que en el parietal porque, sobre cierto soporte, por ejemplo alargado, aparecen frecuentemente temas con una disposición determinada, en hilera, por ejemplo (Barandiarán, I. 1984a, 138-140). En el arte mobiliario se constatan con frecuencia diferentes distribuciones más o menos significativas, con figuras sucesivas, opuestas (en diferentes disposiciones), perpendiculares, paralelas, cruzadas (o yuxtapuestas)... En conjunto, en el arte mobiliario cantábrico se ha determinado la existencia de estructuras de diseño que, aunque ocasionalmente simétricas, se componían en un 70% de partes que sí estaban organizadas de acuerdo con principios de simetrías; desarrollándose esta a lo largo de un eje de manera unidimensional, del tipo de traslación relacionada con la morfología alargada de la pieza (Conkey, M. W. 1994).

(101) Se detallan algunas superposiciones que están cerca de lo que nosotros llamaremos animales cruzándose, de Les Combarelles, con los animales vueltos de cara; animales siguiéndose; y enfrentados.

El tema de las figuras en hilera o friso es recurrente (Welté, A.-C. 1975; Delporte, H. 1981, 190-193; Barandiarán, I. 1984a, 190-193), con una serie de figuras sucesivas atestiguadas múltiples veces, como las cabezas de cabras de Aurensan (Delporte, H. 1974) o las dos obras mobiliarias de La Vache, en la primera de las cuales aparecen sobre una cara 3 cabezas de bisontes seguidas (una de ellas invertida) y sobre la otra dos cabezas de bisonte y otro animal; en la segunda con el tren delantero de 9 caballos y un felino, con un proceso de deformación o esquematización acentuado de un extremo a otro (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1976). En conjunto, se han constatado ciertas composiciones características: 1) las procesiones o series de antropomorfos alineados y en relación con animales, conformando escenas; 2) las asociaciones con una acción común, entre hombre y mujeres, hombre y animales, de luchas; 3) las yuxtaposiciones, como antropomorfos asociados sin acción común, sean fortuitas o voluntarias (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1968, 35-98). Una serie relevante de ejemplos de animales en fila, tanto completos, como reducidos a la cabeza, se ofrece en el abrigo de Morin, con identidad tecno-estilística entre cada uno de los ejemplos «como si la tradición o la moda exigieran así la repetición estereotipada del mismo modelo» (Deffargue, R. et Alii, 1975).

Por lo tanto, ciertas distribuciones significativas refuerzan las asociaciones de animales o de temas, como el afrontamiento y la sucesión de figuras. Naturalmente esta relación no permite identificar un conjunto como escena, de lucha o sexual, como se ha hecho a veces, por ejemplo para el alisador o pieza ósea de La Vache donde se afrontan dos prótomos machos de saiga (sin que estén en acción implícita de luchar) por una cara y con dos cabezas de caballo por la otra (siendo la trasera hembra y la delantera macho), (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1958). Si los animales en sucesión son el anterior hembra y el posterior macho nos encontramos con otro nivel en la interpretación, tal como se ha realizado para dos animales de Petersfels en los que ve una escena (Hennig, H. 1960, 41-42); o cuando los animales afrontados agachan la cabeza y topan uno contra otro, evidencia de una acción y por lo tanto de una escena (op. cit., 42-43). La acción o la determinación sexual, como ocurre en ambos casos, deben ser explícitas para que se acepte tal escena. Hay también organizaciones más complejas, como la del tubo decorado de alcatraz de Torre (Barandiarán, I. 1971a, 40-41), donde las representaciones se presentan en dos hileras en direcciones opuestas formando una composición unitaria, intercálándose las figuras de una hilera en los espacios dejados por la otra.

En lo que se refiere al **arte parietal**, si bien cons-

tatamos que existe mayor libertad de elaboración, pues los límites del soporte no son precisos y hay una mayor amplitud general, no se puede dejar de observar que los artistas eligen marcos muy concretos, algunos con limitaciones precisas. Así son los casos de la concavidad del último grupo de la cámara de Santimamiñe (v. fot. 86), la larga concavidad del «Frise Noire» en Pech-Merle, la colocación en estratos de diversas figuras de Altxerri. En ellos se reproducen las limitaciones del arte mobiliario, donde el soporte tiene una gran importancia, de tal manera que su naturaleza, forma y cualidades físicas determinan la disposición y morfología de la representación (Delporte, H. 1977, 6). Constatamos con claridad en Santimamiñe el juego y las adecuaciones al marco, por lo que se deduce que el soporte no es totalmente neutro en las manifestaciones parietales, lo que se manifiesta también en el uso de accidentes topográficos que aparecen incorporados a la propia decoración. Además, no debe dejar de señalarse que se producen proyecciones de convenciones de representación del arte mobiliario sobre las paredes, en la composición de los grupos, en la elección de los segmentos formales de las representaciones,... como diversos autores han señalado. Por ello ciertos caracteres del arte mobiliario se reproducen sin dificultad en el parietal, entre ellos las organizaciones de grupos. Por otra parte, las asociaciones propician multitud de interpretaciones, dado que la acción no es en general evidente. Precisamente los dos bisonte parietales pintados en negro, únicas figuras de Mayrière-Supérieure, forman una sucesión que ha sido interpretada como el reflejo de los santuarios de escasas figuras (Lorblanchet, M. 1971) y no de reproducción, ni de caza, ni por asociación a signos complementarios que no existen, ni consecuencia de problemas de conservación (Clottes, J.; Guichardaud, R. 1977).

Una de las disposiciones más repetidas es el **afrontamiento** de animales (Balbín, R. De; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1986, 255 y 257; Moure, J. A. 1981 en el «Muro de los Grabados» de San Román de Candamo). Se ha determinado que para ello se necesitan dos figuras, cara a cara, que expresen igualdad técnica, estilística y cronológica, dispuestas sobre una base o nivel y separadas por un espacio igual o inferior a la mitad de la longitud de las dos figuras; o bien, si se emplazan en niveles distintos, este desnivel no debe ser superior a la mitad de la altura media de las figuras (Barrière, Cl.; Carayon, M.; Abadie, M.; Galofré, M. 1986), distinguiéndose tres tipos de afrontamiento: homogéneo, con figuras de la misma especie; heterogéneo, de especies diferentes; y complejo, con intercalación de un elemento ternario.

En la misma línea se ha expuesto que las figuras afrontadas no sólo son aquellas opuestas por la cabeza sino que deben cumplir una serie de requisitos: la misma especie y tamaño, similitud técnica y estilística, igual actitud estática o dinámica. Sin embargo, en la constatación de diferentes casos se observa una notable pluralidad de circunstancias, dando pie a diferentes tipos: 1) confrontaciones fortuitas, con animales de distintas especies en oposición; 2) con más de dos animales, llegando al extremo de 11 mamuts en Rouffignac; 3) desde el punto de vista formal con animales no homogéneos, apareciendo uno completo y otro incompleto, mostrando a veces diferencias sexuales; 4) con un tercer elemento en el espacio entre figuras afrontadas supuestamente contemporáneo a ellas, sea animal, antropomorfo o signo, destacando la asociación bisonte a mamuts afrontados y mamut a bisonte afrontados (13 casos, de un total de 85 catalogados). En lo que respecta al sentido de esta organización el afrontamiento se interpreta como combate o lucha, parada sexual (formando parte de una narración figurativa), composición ornamental, influencia de la situación o significación simbólica. Por cuevas, son muy frecuentes en Rouffignac, con el 21% de todos los animales y en porcentajes que van del 8 al 15% en Font-de-Gaume, Les Combarelles, Fontalès y Oulen (Welté, A.-C. 1975, 1976 y 1989) (102).

En conjunto, se reconocen en los santuarios parietales una serie de disposiciones repetidas y significativas dentro de cada agrupación, algunas elementales y quizá casuales, otras buscadas a propósito como forma de expresión en parte de una primitiva perspectiva o signo de una organización simétrica. En algunos casos hay un tiempo en el que aparecen involucradas las representaciones (explicitando una acción en la que intervienen), dando lugar a una escena (103). Un caso relevante de agrupación identificada con **escena** se observa en el gran panel de Ker de Massat, donde se atestigua una horda de cérvidos superpuesta a otros animales, dirigiéndose los cinco

animales hacia un lado (ciervo, cervatillo, 2 ciervas y 1 posible ciervo), (Barrière, Cl. 1986/87 y 1990, 118). También se han señalado dos posibles escenas en el arte parietal andaluz: afrontamiento de ciervos machos de La Pileta-C y disposición convergente de un cervato y una cierva en Trinidad-A (Sanchidrián, J. L. 1994a, 180). En el arte mobiliario son más abundantes y repetidas veces aducidas: hombre y oso en Pechialet, hombre y pez de Laugerie-Basse, hombre y bisonte de Laugerie-Basse, mujer y reno de Laugerie-Basse, bisonte desmembrado y humanos de Raymondén, «mundos limitados donde las asociaciones son voluntarias formando conjuntos indiscutibles, con el valor de un mensaje simbólico o de una escena narrativa» (Mons, L. 1979, 11).

5.3.12. EL ACABADO: FIGURAS COMPLETAS E INCOMPLETAS. CONVENCIONES DE REPRESENTACIÓN DE LA FORMA.

Bajo esta variable de estudio se debe constatar el grado de terminación de las representaciones figuradas y su colocación en el espacio general o particular, tanto en el interior de cada grupo como en la caverna en conjunto, buscando distribuciones significativas de los diferentes tipos o fórmulas para representar a los animales, como cabeza con cuello, línea cérvico-dorsal o figuras de cuerpo entero. En general los animales se trazan de perfil, pero modificado según un ángulo de visión (Leroi-Gourhan, A. 1983a), buscándose un acercamiento a una forma real; si bien, existen diferentes distorsiones de los animales, más o menos buscadas a propósito, como la «anamorfosis», sistemática distorsión de las figuras, además de los animales monstruosos ya referidos (Freeman, L. G. 1984, 217-219 y Leroi-Gourhan, A. 1983b).

El **grado de terminación** de las representaciones lo podemos poner en relación con diferentes criterios. En primer lugar con unas **convenciones de representación** o formas usuales, por repetidas, de observar y representar a los animales. Estas formas pueden ser cambiantes con el tiempo (al margen del cambio estilístico producido) y quizá también en el espacio, aunque no están establecidas esas diferencias en el arte paleolítico. Pueden estar determinadas igualmente por otro tipo de manifestaciones, como las pertenecientes al arte mueble, de cuyas maneras de elaborar representaciones pueden ser un reflejo pero en un ámbito y soporte distinto. Podríamos buscar también explicaciones técnicas al hecho de estar inconclusas, de la misma forma que observamos rasgos técnicos cuando vemos rectificaciones de las figuras o añadidos, aunque no parece que esta relación sea relevante más que para casos muy específicos.

La explicación de valor más general es la que establece una **jerarquización** de las representaciones según el grado de acabado de las figuras (la depen-

(102) Se recopilan todos los casos parietales y mobiliarios, estudiando su distribución cronológica y geográfica, catalogándose 56 casos parietales y 29 mobiliarios en Francia de los que 51 y 28 pertenecen al Magdaleniense, siendo las más frecuentes en el arte parietal por especies: mamut, bisonte, caballo y, menos frecuentes, cérvidos, bóvidos, cápridos, carnívoros. En 24 casos parietales y 29 mobiliarios la actitud es dinámica. Las técnicas son muy variadas y en algunos casos hay un diferente tratamiento, de color o técnica, de los animales enfrentados. Su plasmación en el espacio cavernario es variada, apareciendo aislados o formando parte de diferentes agrupaciones.

(103) En Apellániz, J. M. 1990b, 78, se expone que la identificación de asociaciones de figuras y escenas debe ser consecuencia de la elaboración de una hipótesis de autoría sobre los elementos integrantes de tal escena o asociación.

dencia del macho cabrío y el ciervo respecto del oso en el caso de Santimamiñe), fenómeno que en otros santuarios lleva aparejado también un menor tamaño (el macho cabrío del panel principal de Ekain) o una posición descentrada cuando forma parte de un grupo suficientemente complejo (como el pez y la cierva del mismo panel principal de Ekain o la cierva del panel principal de Altamira). En definitiva, podemos relacionar el grado de acabado de las figuras de animales con el papel que desempeña cada representación en la disposición iconográfica general, es decir, en la organización del santuario. Así, las figuras más importantes en la estructura del santuario son las más detalladas, existiendo una gradación de tal forma que algunas figuras que desempeñan el papel de acompañamiento de las otras pueden ser simples líneas dorsales sugerentes de la forma del animal, como el dorso del panel central de Santimamiñe. En esta última cueva las figuras más detalladas se encontraban cuando se realizó la primera fase del santuario en el centro del panel principal y en el grupo del oso (enfrente del anterior), lo que recalca una vez más el papel destacado del mismo en la organización del santuario (v. fig. 245, con las figuras correspondientes a cada fase del panel principal). En suma, el grado de terminación de los animales está en consonancia con el papel que desempeñan en la organización del santuario.

En ciertos animales sometidos a procedimientos de abreviación, es decir, representados con un mínimo de detalles para lograr su identificación zoomórfica, los trazados incompletos pueden obedecer a una **motivación económica**, sobre todo en los casos en que se sitúan muy al interior de la caverna e incluso también en figuras periféricas de grupos relevantes situados más al exterior (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 67-68). En estas circunstancias pueden estar las figuras de la galería Clastres en Niaux o el bisonte 23 del panel principal de Santimamiñe, este último llevado a su extremo, ya que se reduce a un simple arco (v. fig. 190).

Para encuadrar a las figuras incompletas, en sí mismas, hay que tener en cuenta la existencia de **fórmulas** para la plasmación de la forma, tanto referidas a la secuenciación de partes anatómicas que entran en juego (cuestión que es en parte también técnica), como a las zonas anatómicas concretas que se eligen para representar. Se han concretado diferentes esquemas formales adecuados a ciertas especies de animales que propician un determinado **proceso de realización de la forma**: a) en los cérvidos comenzando por los cuernos (Barandiarán, I. 1984a, 148); b) en el santuario de Rouffignac las figuras parten de la delimitación del perfil fronto-cérvico-dorsal, luego sigue la cabeza/cara y pata/vientre+cola, en un tercer momento las defensas o cornamentas (generalmente del arranque a la punta) y por último se colocan los detalles complementarios (pilosidad, sombreado en gene-

ral,...), (Barrière, Cl. 1970 y 1982); c) esquema semejante se interpreta en Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1981, 37).

Este proceso de construcción formal se plasma en una serie de **fórmulas** usuales **para representar la forma** de un animal, atendiendo a alguna de sus partes o a la totalidad del cuerpo. La fórmula más usual es la cabeza o la curva cervico-dorsal, que sirve también para la construcción de las representaciones figuradas en su totalidad, como se ha puesto de manifiesto en el análisis del proceso de elaboración de obras de arte mobiliario (Barandiarán, I. 1984a), obras en las que se comienza con esa parte del animal frecuentemente. En los santuarios de ciervas existe también la constatación de diferentes modelos formales que evidencian un proceso, con figuras reducidas a cabeza, cabeza con cuello, cabeza y curva cervico-dorsal,... También en el santuario de La Griega (Segovia) se constata una serie de modelos formales representados en los caballos: 1) de cuerpo entero, aunque sólo realizando una pata de uno de los dos pares, o trasera o delantera y sólo en su mitad superior; 2) prótomo con línea cervico-dorsal más o menos prolongada hasta la grupa y hasta el pecho del animal, proceso muy semejante al seguido en la representación de las ciervas (Sauvet, G. 1983).

Un caso especial que se aparta de la norma antedicha es el de los animales **acéfalos** (Freeman, L. G. 1984). Se aparecen aislados o en grupo, en este último caso en Les Pedroses, donde se señala la existencia de dos fases de animales acéfalos, la primera con figuras con grabados de trazo múltiple y estriado, entre los cuales aparece un uro con la cabeza añadida posteriormente; y la segunda con tres animales superpuestos pintados en rojo y contorneados con grabado de trazo múltiple, posibles cérvidos) (Jordá, F. 1979, 432-433). Se han determinado en numerosas cuevas (Leroi-Gourhan, A., 1971 <reedic. de 1986>, 471 y 1983b, 252-254), entre otras, Las Chimeneas (González Echegaray, J. 1974) o Las Monedas (Ripoll, E. 1972a). En estos casos existe una dificultad añadida, la de establecer si son o no producto de una conservación parcial, no siempre fácil de determinar, especialmente si se han producido con cierta anterioridad a su descubrimiento (104).

Este tema ha dado pie a múltiples investigaciones aplicadas a colectivos de cuevas en marcos geográficos variados o a especies de animales concretas. En el marco de las cuatro cuevas del monte Castillo se ha estudiado el acabado de un colectivo de 345 figuras, constatándose los siguientes porcentajes de animales

(104) En Clottes, J. 1995a, 119, se señala precisamente que la acefalía del bisonte 131 de Niaux es consecuencia de degradaciones naturales antiguas.

completos: caballo, el 40%, ciervo, el 41%; cáprido, el 34%; bisonte, el 30%; cierva, el 22%; bóvido, el 14% (González García, R. 1992/93). Igualmente se estudian diferentes abreviaciones de animales y signos en las cuevas de Cougnac (Lorblanchet, M. 1989d, 115-116) y Marsoulas (Plénier, A. 1971, 214-215), señalándose las fórmulas siguientes: ausencia de patas, cabezas aisladas, cabeza y giba, cornamenta aislada, tren delantero y acefalías. Una ausencia de detalles significativos en los animales, como orejas, ojo o boca se expone para el «Frise Noire» de Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1981). También se han determinado soluciones anatómicas formales de diferentes partes de la anatomía de los animales en el marco de algunas cuevas, con el objeto de establecer soluciones propias de épocas o autores, tal como se lleva a efecto sobre las extremidades de los animales de Lascaux (pezuñas especialmente), (Laming-Emperaire, A. 1962) o sobre detalles anatómicos de los animales de Rouffignac (cuernos), (Barrière, Cl. 1982). En el arte paleolítico andaluz también se han establecido una serie de convenciones de la forma: la fórmula de «pico de pato», versión con mandíbula arqueada y hocico rectilíneo; la crinera en escalón; la convención de triple trazo en la cabeza (Fortea, J. 1978); la proyección hacia la zona anterior de los cuerpos de las ciervas formando modelos homogéneos; la prominencia de las defensas en los uros, como el realzamiento de la testuz; la zona inferior de los cuadrúpedos; diversos tipos de modelado y el dominio del perfil absoluto (Sanchidrián, J. L. 1994a, 174-175).

Por especies se ha analizado el tema del caballo en el Cantábrico (Romero, G. 1986), señalándose la frecuencia de aparición de representaciones reducidas a cabeza y cuello (105), 43 ejemplares de un total de 245 équidos catalogados, lo que haría el 17% de las representaciones (106). Las acefalías serían 9, de las que hay que descontar la de Santimamiñe, por lo que consideramos 8, de un total de 245, lo que hace el 3,2%. Se recopilan también una serie de detalles para constatar el grado de acabado de las figuras de caballo, destacando que sólo 23 ejemplares tienen las cuatro patas completamente figuradas (9,3%). Esta distribución muestra con toda claridad la proyección de la conservación diferencial de las representaciones, además del acabado desigual buscado intencionada-

mente. Sobre esta cuestión se han sistematizado las soluciones anatómicas concretas para algunos animales, cierva y caballo especialmente, pintadas en rojo en el Cantábrico. Se han recopilado diferentes respuestas, tanto en la colocación de rasgos anatómicos concretos como en la integración de diferentes tramos de la anatomía de los animales (así, desde la solución concreta del ojo a la forma del vientre o de la grupa), (García Morales, M. 1981). De hecho, estudios parciales han mostrado que la caracterización formal de zonas concretas de los animales aplicada a un colectivo puede determinar la existencia de un modelo de construcción de las representaciones, como el que sintetizó H. Breuil para el caso del bisonte (formado por cuerno, ojo y oreja) o como hemos podido constatar en el caso de Benta Laperra (v. parte 2ª, cap. 1, ap. 3.6). En la misma línea, se han sistematizado las partes representadas en el caso de los ciervos cantábricos: cabezas aisladas (31%), acefalías (5%), cornamentas aisladas (2,7%), orejas aisladas (1%) (107); determinándose igualmente que las figuras representan frecuentemente la línea cérvico-dorsal y, entre los detalles anatómicos, la mayor frecuencia relativa de las orejas y los ojos (Martínez-Peñalver, A. O. 1984/85, 100-102).

La determinación de estas fórmulas ha llevado a considerar una cronología en el marco de algunos conjuntos, como en la cueva de Gargas, donde se plantea una **evolución de las formas**. Ahí, de acuerdo con las superposiciones repetidas en paneles distintos y por comparación estilística se reconocen tres fases: en la primera las figuras se limitarían a la cabeza y al cuello; en la 2ª se completarían con el tren delantero y después con el trasero, apareciendo en un segundo momento detalles anatómicos como ojo, orejas, pelos, pezuñas,...; en la 3ª el trazo se complica, apareciendo trazos cortos, raspados y restregados («hachurage, grattage, raclage»), dentro de una mayor variabilidad formal y estilística (naturalistas, y esquemáticas, parciales y enteras), (Barrière, Cl. 1976, 2, 380-402).

En el caso de los caballos de Ekain se han establecido una serie de esquemas que sirven para constatar un proceso de construcción de la figura del caballo mediante la adición progresiva de partes, siendo lo más importante de la anatomía del caballo el conjunto de cuello y cabeza (excepto boca) y lo menos las extremidades. Se deduce que las figuras más complejas son aquellas que utilizan técnicas más completas,

(105) El autor es consciente de la distorsión que puede producirse por la mala conservación.

(106) Los porcentajes son nuestros, sobre la base de los datos aportados por el autor. El recuento de prótomos ha sido efectuado por nosotros siguiendo los datos parciales que aporta el autor, 42 ejemplares, más uno de Santimamiñe que no recoge en el cuadro. Se muestra también la frecuencia de ciertos detalles anatómicos, más o menos abundantes: cascos (12,6%), ojos (32,6%), orejas (31,4%), cola (37,5%), boca (16,7%).

(107) Incluye en este repertorio ciertos detalles de las representaciones que atañen más a nuestro juicio a la estructura del trazo: hocico abierto (33%); segmentación del trazo en orejas y cuernas (15%); y a detalles anatómicos simples, como extremidades incompletas (98%).

como tintas planas,... (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 114-119) (108). Con ello los contornos inacabados parecerían perder parte de la trascendencia que les ha sido asignada. Sin embargo, a nuestro juicio, la realidad del colectivo gráfico es diferente: de los 10 caballos que reproducen el esquema 3 (cabeza con cuello), 7 no se reducen a la línea de contorno, empleando recursos técnicos de expresión del volumen poco usuales como líneas o trazos cortos paralelos y tinta plana. Nos encontramos por lo tanto con figuras representadas parcialmente pero con unos recursos plásticos complicados, lo que es coherente con el hecho de que las obras incompletas son obras terminadas, no esbozos.

No se puede decir que este fenómeno ocurra, por ejemplo, en Santimamiñe, porque las obras incompletas son en la mayoría de los casos obras conseguidas mediante la línea de contorno. Por otra parte, en el modo de representar o acabar una figura de animal existe un reflejo de diferentes influencias. Una es la capacidad de los artistas que decoran el santuario en sus diversos momentos. Otra, que los diferentes artistas deben ser determinados en el proceso de análisis del santuario, si no se quiere que elementos diversos se mezclen en un todo como si fuera homogéneo (109). Por ello, hay que plantear una interpretación sobre los contornos inacabados considerando la jerarquización de las representaciones de acuerdo con dos localizaciones: 1) la situación en el espacio en que se desarrolla el santuario; 2) la posición en cada grupo. Esto es tanto como considerar cual es el papel que desempeñan las figuras incompletas en la organización del santuario. Siguiendo con el caso de Ekain, en este santuario se encuentran a la entrada del mismo, con carácter aislado (rep. 3 del santuario, v. fig. 6, p. 70), precediendo al grupo principal (rep. 6), de acompañamiento a otras figuras (reps. 39, 42 y 45), en la periferia del grupo central (reps. 23, 31, 32, 33 y 22 en el caso de un bisonte) y en la periferia del grupo final (rep. 61). En conclusión, la mayor importancia relativa de una figura se da cuando está representada en su totalidad, lo que implica una complicación técnica evidente, y cuando es más realista, pues ese es el sentido final de toda representación. Con ello existen diversas posibilidades de desarrollar ambos criterios, y más si tenemos en cuenta que una figura reducida a una de sus partes equivale a la totalidad de las mis-

mas. Aunque es indudable que las más realistas y complejas figuras de animales se encuentran usualmente en una zona preeminente del panel principal.

Hasta aquí hemos visto el papel de las figuras incompletas cuando estas aparecen aisladas o en sí mismas. Además de esta visión se ha planteado un significado diferente para las figuras incompletas cuando se agrupan en una zona determinada denominada «**panel de contornos inacabados**», paneles de figuras incompletas que se relacionan con los ritos celebrados en el santuario y con las plaquetas grabadas, de uso más frecuente (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 103-106). Por último, quisiéramos señalar que ciertas soluciones específicas para determinar rasgos anatómicos concretos pueden mostrar la actuación de una determinada persona o artista (como el hocico abierto de dos caballos en sucesión de Le Portel).

5.3.13 LA PERSPECTIVA DE CADA REPRESENTACIÓN FIGURADA Y DE FIGURAS RELACIONADAS.

Al observar aisladamente cada representación podemos constatar cómo se integran los detalles anatómicos en ella con la finalidad de buscar una visión lo más natural posible, algo que parece un objetivo esencial de los artistas. En general, constatamos en los santuarios que la visión general de la representación es en vista lateral. Sin embargo, para dar volumen se adecúan otra serie de elementos. En el interior del cuerpo se realizan los sombreados de pelaje o fanerópticos, que contribuyen a dar un cierto volumen al animal (v. ap. 5.3.14 «Las convenciones de representación...»). Además se distribuyen la cornamenta (y las orejas), junto a las patas, en diferentes visiones para dotar a la figura de profundidad, de tal manera que existe un juego que viene dado por la relación entre cornamenta, extremidades y cuerpo del animal.

Esta cuestión fue pronto tenida en cuenta en el estudio del arte paleolítico ya que los animales realizados en perspectiva torcida fueron vistos como característicos de las primeras etapas (Breuil, H. 1935). Se han sistematizado después, de acuerdo con la combinación de partes anatómicas, una serie de **fórmulas**: 1) perfil absoluto; 2) perspectiva bi o pluriangular opuesta (todas las partes de la figura se proyectan en 180°, tipo de perspectiva desconocida en el paleolítico); 3) perspectiva biangular recta o perspectiva torcida de Breuil, figura de perfil con detalles de frente, en ángulo de 90°; 4) perspectiva biangular oblicua o perspectiva semitorcida de Breuil, con los detalles en 45°; 5) perspectiva uniangular, según un sólo punto de vista delante o detrás de la figura (en este último caso realizándose las patas en posiciones diversas, en vista desde delante, desde detrás y en dos posiciones accidentales), (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 32-34). Para otros autores se constatan en las repre-

(108) Quisiéramos señalar que debería haberse realizado previamente un filtrado considerando el grado de conservación de las representaciones.

(109) Sobre los animales incompletos se recoge una interpretación del conde Bégouën en Laming-Emperaire, A. 1962, 104. Siguiendo una analogía egipcia, la manera de hacer inofensivo a un animal peligroso sería suprimiendo la parte peligrosa de su cuerpo.

representaciones individuales dos tipos: 1) representaciones planas, subdivididas en visión plana de perfil absoluto y visión plana torcida (con la cornamenta en visión frontal y las extremidades colocadas una junto a otra, en general sobre el perfil del animal); 2) representaciones en perspectiva, por la que los elementos próximos se implantan anatómicamente en el interior del perfil corporal y los lejanos se emplazan por detrás del contorno del perfil, viéndose parcialmente, subdivididas en perspectiva torcida (la biangular oblicua de Leroi-Gourhan), perspectiva normal (la uniangular de Leroi-Gourhan) y perspectiva excepcional (torsionada, de cara,...), (Abadie, M.; Galofré, M. 1986, 20-38, y Barrière, Cl.; Carayon, M. et Alii 1986, 187-208).

Este tema de la perspectiva resulta también de interés cuando se ven involucrados varios animales, ya que se suscitan diferentes fórmulas de acomodo de los mismos, observables en la parte dedicada a la composición de los grupos, **perspectivas por asociación de animales** en cualquier caso. Existen ciertas soluciones peculiares, por lo avanzadas, como el caso de la perspectiva por superposición o recubrimiento parcial (que puede llamarse también por ocultación parcial pues lo definitorio es que del animal que se encuentra en segundo plano no se han representado las partes que tapa el que se encuentra en primer plano), (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 29-30) (110). Esto ha dado lugar a la exposición de diferentes recursos de perspectiva que se observan en figuras asociadas de animales (Barandiarán, I. 1984a, 155): la perspectiva por ocultación parcial (por ejemplo, en la pata más alejada) (111); la disminución del tamaño de los temas más alejados (en figuras completas o en detalles de extremidades o astas de segundo plano); la colocación de figuras en planos paralelos; el «recubrimiento reservado» (Leroi-Gourhan, A. 1984b, 261) (112), ejemplo de lo cual es, a nuestro juicio, el grupo de dos caballos de Le Portel, con el anterior cuya curva cérvico-dorsal incompleta acaba en la cabeza del posterior, realizado de cuerpo entero (Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966, 114). Otros autores han abordado también esta cuestión señalando diferentes recursos de perspectiva de las figuras

agrupadas: 1) por recubrimiento reservado, estando una enmascarada u ocultada por la otra, fórmula que se emplea en grupos concretos (como los dos bisontes cruzándose en direcciones opuestas de Lascaux, v. fig. 128) y frecuentemente en los grupos complejos, como el panel principal de Ekain (v. fig. 7, p. 70); 2) por oposición de series de representaciones, en dos o más direcciones («Plafond Rouge» de Rouffignac), o por planos paralelos (manada de Teyjat); 3) la gradación en el tamaño de las figuras dentro de un conjunto numeroso, que nosotros consideramos más adelante, en realidad posible efecto de una relativa perspectiva (Barrière, Cl.; Carayon, M. et Alii 1986, 187-208). Estos ejemplos de perspectiva cuidada permiten hablar de la existencia real de una composición de las representaciones, organización interna repetida y reconocible (v. ap. 5.3.11, p. 76).

Nos preguntamos si no podría tener un cierto **sentido cronológico** en la comparación entre santuarios o en la plasmación de las figuras en el interior de ciertas cuevas. Así, mientras que en Ekain en el Panel Principal, es la norma que las figuras posteriores se realicen de manera incompleta para evitar la superposición, aplicando de una manera rudimentaria o indirecta la perspectiva por ocultación, en otras cuevas como en el «Salon Noir» de Niaux, las figuras usualmente se superponen. Sin embargo en el «Réseau Clastres» de Niaux aparecen dos bisontes superpuestos por el lomo y el superior está incompleto en la parte que se debería haber superpuesto al inferior, mostrándose en un segundo plano, en perspectiva por ocultación. Al respecto hay que recordar que diversos autores plantean una cierta modernidad de este conjunto frente al anterior. Sobre esta consideración hay que apuntar que, si bien es cierto que este recurso de la perspectiva se constata con frecuencia en etapas avanzadas del Magdalenense, como en los casos de La Vache, cuyo nivel VIII donde se localizó se data en el 10.590 a. C., Teyjat (Magdalenense superior) o el del bastón de El Pendo en el Cantábrico, en el nivel del Magdalenense VI, entre otros, también se aplica en cuevas decoradas aparentemente más antiguas, como Lascaux (final del estilo III) o Chauvet. Por ello, tendría un valor cronológico sólo en el marco de la unidad de análisis que es la cueva concreta apuntada.

5.3.14 LAS CONVENCIONES DE REPRESENTACIÓN DEL MODELADO. Al observar el realismo de las figuras de animales constatamos que existe un problema previo a la hora de evaluar la entidad del proceso de creación artística en las representaciones realistas: si se trata de una simple reproducción de un modelo viviente, una convención gráfica de una imagen memorizada o, quizá, más verosímilmente, una repetición sistemática de un modelo más o menos

(110) Para el autor está muy cerca de ser una mera yuxtaposición, aunque expone verdaderos ejemplos de perspectiva en Lascaux (bisontes que se cruzan, v. fig. 128).

(111) Hay múltiples ejemplos, entre los que cabe citar un hueso de La Vache con cinco perfiles de macho cabrío, figuras en paralelo parcialmente tapadas por la precedente (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1979, contextualizado con obras en que se han aplicado recursos semejantes).

(112) Se aducen una serie de ejemplos de perspectiva por ocultación parcial, generalmente proyectándose una parte del cuerpo de un animal sobre el otro (que no se ha trazado por estar fuera de visión al interponerse el más cercano al espectador).

estereotipado, sin referencia obligatoria y directa al animal real (Delporte, H.; Mons, L. 1975, 20). En general los animales se estructuran tecnoformalmente mediante el contorno, pero no sólo se resuelven con el mismo sino también con una serie de adiciones internas que denotan pelaje (tupé de los uros o bisontes), color diferenciado de la piel (vientre), volúmenes (giba del bisonte), zonas planas (cara del caballo o del bisonte) e igualmente con el reservado de color, tal como se observó en Lascaux (Laming-Emperaire, A. 1962, 256). Esas zonas se determinan mediante diferentes recursos técnicos: 1) ensanchamiento de la línea de contorno; 2) área rayada; 3) haces de líneas cortas paralelas; 4) mancha uniforme de color; 5) zona sin decorar,... En el caso de la pintura, se han constatado una serie de variantes de aplicación para determinar el volumen del animal: 1) tinta uniforme en zonas concretas; 2) tinta rebajada de exterior a interior; 3) trazos de relleno orientados (Niaux); 4) bicromía; 5) bicromía asociado a raspados grabados (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 9-14). En el caso del grabado, el redondeado del trazo sería un recurso de expresión del volumen, como también el uso de accidentes de la cueva para completar partes de la anatomía de las representaciones. En suma, mediante la plasmación plástica de zonas anatómicas restringidas se establecen una serie de soluciones o articulaciones concretas de la anatomía animal que se repiten de manera monótona y que constituyen auténticas fórmulas de representación del volumen del mismo. Por todo ello, como criterio de análisis los convencionalismos de modelado son, por un lado, un procedimiento técnico, una aplicación para determinar de la manera más real a un animal y, por otro, un elemento estilístico, en cuanto convención o repetición en espacios y tiempos distintos.

Los convencionalismos de representación del pelaje y fanerópticos han sido estudiados por diversos autores, tanto de manera general como aplicándolos a ciertas especies (Lion, R. 1971). Los modos de figuración se relacionan principalmente con la representación del modelado (volúmenes) y con la representación de la piel (estructura del pelo, coloración, muda), (Barandiarán, I. 1973b). Para la interpretación del modo de figuración de la piel hay que tener en cuenta que el pelaje de los mamíferos es un elemento característico de la especie o del sexo y se modifica según la edad, el clima, las estaciones o la reposición anual (muda), aunque la interpretación zoológica de las imágenes está dificultada por las omisiones, deformaciones, convenciones y superposiciones; además el pelaje tiene rasgos transitorios (pelaje de invierno) y no transitorios (cabellera del rinoceronte lanudo) y por otra parte localizados y característicos (en la boca, barbilla, crinera,...), (Rousseau, M. 1984a).

En el tratamiento figurado de la piel del animal se conjugan tres elementos (Barandiarán, I. 1973b): 1) las diferentes tonalidades de las capas; 2) las diferentes longitudes del pelo o lana; 3) la estructura de agrupación del mismo (mechones, rizos, crineras). La plasmación de esos elementos da lugar a múltiples soluciones: rellenos relacionados con la piel de animales de piel desnuda (peces, con rellenos incluso figurando escamas); rellenos en animales de pelo (el pelaje largo y espeso se representa mediante enmarañados haces de líneas grabadas y pintadas, desbordando, en pecho y vientre especialmente, el perfil del animal); haces de rayas largas expresando el largo pelaje invernal (barba, pecho y vientre del reno); la pilosidad más hirsuta de ciertas zonas, como crinera y cuello/pecho en el caso de uro y sarrio; rellenos completos del cuerpo del animal, que pueden ser también convención estética (representación del volumen); pelaje corto mediante series de líneas cortas paralelas, líneas cortas que a veces se convierten en puntos (nosotros diríamos que al tiempo expresan el volumen, sobre todo cuando se multiplican en el interior del cuerpo), aplicadas sobre una gran cantidad de especies animales; incluso, en ocasiones, aparece el moteado de animales jóvenes; definición de las nervaduras de la cornamenta de cápridos o la hilera de trazos en «v» estructurados en espiga; cebraduras de cuello, dorso y patas de los caballos, representación de manchas de la piel. Entre las soluciones más relevantes se encuentran las que detallan los diferentes planos que delimitan la superficie del animal y que traducen coloraciones diferentes del cuerpo, volumen, sombreado o pelaje diferenciado: rellenos de tintas planas, rayado pintado o grabado, relieves y depresiones, como gibas (Santimamiñe, Niaux), cuartos traseros, bajo vientre, zona inferior de cabeza con cuello (ciervas de El Castillo y Altamira). En este campo una de las especies más cuidada es el caballo donde se constatan una serie de despieces, a veces combinados: 1) delimitaciones del interior de la cabeza (hocico, maxilar); 2) delimitaciones de toda la cabeza (del maxilar a la oreja), cuello o crinera; 3) trazos pareados de la cruz, banda crucial o escapular; 4) trazos de la crinera; 5) despiece en «M», representación de los flecos colgantes del pelo del tronco del caballo (y para nosotros proyección de la zona ventral, de color más claro), despiece también documentado en el reno; 6) cebraduras de dorso y patas. Finalmente otro recurso de representación formal son las «delineaciones longitudinales», trazos extendidos a media altura por el flanco del animal, mediante: a) un trazo en línea recta (en el tercio inferior del flanco del animal, en renos y cabras, determinando el vientre); b) alineaciones de puntos, manchones o cavidades (en la mitad posterior del cuerpo, en renos); c) los zigzags horizontales en la zona alta del flanco de

renos y bisontes; d) banda de líneas oblicuas, variante del anterior (los dos últimos, posible reproducción del pelaje más desarrollado).

La variedad de fórmulas existentes en el caballo ha llevado a establecer una serie de capas particulares de pelaje (Barandiarán, I. 1974b). Estas fórmulas de diseño en la elaboración de los caballos paleolíticos, muestran capas de verano o de invierno, una línea del flanco relacionada con el color más claro ventral, y diversas líneas de la cabeza que delimitan las diferentes zonas anatómicas del animal (Schmid, E. 1984, 155-160) (113). En general se reconocen dos disposiciones fundamentales en el pelaje de los caballos paleolíticos: bipartición antero-posterior (Pech-Merle, Lascaux, Labastide, Ekain) y bipartición dorso-ventral, la más frecuente, apareciendo algunas veces asociadas, a los que hay que añadir ciertas líneas o rasgos concretos, como el dorsal (no comprobables en las figuras paleolíticas por representarse los animales de perfil), el crucial y las cebraduras en las patas (Ekain, Tito Bustillo), (Rousseau, M. 1973 y 1974). En esta línea se han determinado una serie de 9 **convenciones** en los caballos del Cantábrico: la crinera mediante trazos paralelos de pelaje, sin línea dorsal, en 28 ocasiones (114) de un total de 245 caballos catalogados (el 11,4%); la crinera mediante línea dorsal y trazos paralelos, en 11 casos (4,4%); la crinera mediante dos líneas paralelas en 32 (13%). Por otra parte, el trazo en el flanco se encuentra en 5 (2%); cebraduras en las patas en 7 (2,8%); cebraduras dorsales en 6 (2,4%); despiece en «M» en 9 (3,6%); mancha escapular en 13 (5,3%); delimitación del hocico en 12 (4,8%); delimitación del cuello en 11 (4,4%) y delimitación de la cabeza en 24 (9,7%), (Romero, G. 1986). También se constata que las convenciones parecen agruparse en santuarios concretos, como las cebraduras en Ekain y Tito Bustillo y la línea del flanco en Las Chimeneas y La Pasiega, notándose en todas las convenciones el peso relativo de algún lugar, como Ekain. En general deben destacarse los escasos porcentajes de estos recursos plásticos, indicativo de la importancia del trazado del perfil y de la linearidad general de las representaciones paleolíticas. Igualmente se han determinado los despieces de los cérvidos cantábricos, señalándose como más relevante la delimitación de la cabeza, y menos frecuentes los que detallan el cuello (3%), el interior de la cabeza (8%), determinación del flanco (4%),

mancha escapular y despiece en «M» (Martínez-Peñalver, A. O. 1984/85, 98-100).

En cuanto a los grabados del norte de la Península, los procedimientos del grabado en relación con el **modelado interno** se aplican en (Alonso Silió, R. 1982 y 1986): 1) el contorno (trazo simple único, trazo simple repetido, trazo estriado formado por «varios surcos independientes y prietos», realizados con un instrumento de punta múltiple; grabado digital); 2) en el interior (trazo estriado; rayado, caracterizado por «varias líneas continuas e independientes»; raspado o eliminación del mantillo superficial de la roca; trazo simple repetido; emplastecido). Se constatarían dos tipos de modelado, realista y convencional. El modelado realista representa las características físicas de una especie mediante los siguientes sistemas: 1) pelaje de invierno mediante la figuración de todo el cuerpo (cabras de Llonín); 2) mechones de zonas concretas (testuz de los bisontes, sota-barba; pecho de los renos); 3) trazos en bandas en el interior del cuerpo; 4) coloración diferente del bajo vientre o de la cara (rebecos de La Peña de Candamo); 5) relleno ventral del caballo (que parece una variante del anterior y que también se encuentra en otros animales). El modelado convencional o representación sintetizada de caracteres constituye un simple despiece anatómico separándose las diferentes partes de la anatomía linealmente: 1) separación de la crinera de los caballos mediante un arco trazado sobre la línea superior del cuello (a veces con trazos yuxtapuestos); 2) separación del hocico del caballo; 3) de la cabeza (línea quijada-testuz); tronco-cuello y pecho; 3) despiece en «M», línea ondulada que separa el vientre y el manto del tronco del animal; 4) trazos en forma de «v» en el costado de los animales (reno, bisonte); 5) trazo lineal ventral, a veces cubierto de trazos; 6) separación del tren delantero y trasero en los bisontes; 7) cuenca del ojo con mechones de cabra y rebeco (115).

Habría que observar sobre este estudio algunas limitaciones que afectan a la proyección de esas fórmulas ya apuntadas. El catálogo no reúne todas las

(113)Y que servirían en su momento para acomodar el roncal adecuándose a la anatomía del animal, lo que ha dado lugar a la hipótesis infundada de la domesticación de los animales en tiempos paleolíticos (Jordá, F. 1987b).

(114)Los datos se han recopilado siguiendo las cifras parciales aportadas por el autor.

(115)Considera finalmente el autor una serie de variables: 1) la importancia del modelado interior entre todas las representaciones de cada santuario (el 25% de Altxerri, 14% de Tito Bustillo, 13% de Llonín); 2) las especies más frecuentes (el 22% del total de figuras con modelado interno son ciervas, como en el caso de los bisontes, el 19% caballos, el 14% cabras); 3) las especies por cuevas (con una mayor concentración de especies concretas, como el bisonte en Altxerri, la cierva en El Castillo, el caballo en La Pasiega; una mayor dispersión de la cierva; mayor variedad de especies en cueva (como Altxerri, con 9 especies, Tito Bustillo, con 5,...). Para acabar con los modelados reales por especies, destacando las fauces y parte anterior del cuello de las ciervas o el vientre y fauces-masetero de los caballos y los despieces convencionales, desarrollados especialmente en el caballo.

representaciones en versiones levantadas al efecto, habiendo en él solamente una mención genérica a cada una, y tampoco se reducen todas las variantes de modelado a tipos, lo que es un inconveniente para su constatación exacta. Por otra parte, la reducción a esos dos modelos de modelado ya señalados nos parece subjetiva, y de hecho las soluciones de modelado se plantean indistintamente de esas dos maneras. De todo ello se deriva que el repertorio de elementos anatómicos y de modelado que se representan en el bestiario cantábrico se encuentra notablemente reducido, como se pone de manifiesto al estudiar los convencionalismos de modelado del bisonte. Y es que se debería recopilar previamente la plasmación individualizada de todos los recursos de expresión empleados para la elaboración de un animal y de todas las figuras realizadas en el ámbito elegido. Esto no quita valor a esta aproximación relevante. En cuanto a nuestra investigación, hemos desarrollado el tema aplicándolo a un animal con una notable variedad de fórmulas, el bisonte (v. cap. 3, ap. 4.3 «Los convencionalismos de modelado y anatómicos en las representaciones del bisonte...»). Los procedimientos concretos no los subdividimos de acuerdo con la clasificación comentada previamente, sino que estudiaremos las zonas anatómicas concretas que se han determinado al trazar cada figura y la solución técnica aplicada para expresar cada una de ellas.

Como se señala en esta investigación en el estudio de los santuarios específicos, se constatan en los animales trazados en las paredes una serie de **recursos** que atañen simplemente a la **línea de contorno**. En ellos se puede ver un intento de realizar el modelado de animal, a la vez que determinar ciertos rasgos particulares de la especie representada. De esta forma se constata un juego en el grosor de la línea de contorno en los bisontes pintados en negro de Santimamiñe, y también en los grabados profundos de Benta Laperra o en los animales pintados en rojo de Areatza. Además, ciertos animales detallan elementos anatómicos del perfil, tal como se ha determinado en la crinera de los caballos de la cueva de La Griega en figuras estilísticamente diferentes, lo que mostraría su categoría de hecho cultural, simplemente con un quiebro angular de la línea de contorno (Sauvet, G. 1983), fórmula también observable en el caballo de la antecámara de Santimamiñe. En suma, la línea de contorno presenta también convenciones de representación repetidas a la hora de trazar la anatomía de los animales.

5.3.15 LA ACTITUD, EL MOVIMIENTO. El interés en la captación de la **actitud** de los animales o figuras representados radica en que el mensaje se hace más evidente, al determinarse por lo menos dos niveles del mismo, tema y comportamiento, pues se nos muestra una acción en la que se ve involucrado el ani-

mal o antropomorfo. Esta acción que transcurre en un tiempo, aunque sea a menudo casi un instante, confiere a la representación un carácter narrativo; pese a ser éste sólo del todo evidente en las acciones en que se ven involucrados hombres y animales (como en la escena del pozo de Lascaux), o varios animales, es decir, cuando se compone una escena. La actitud también es perceptible en ocasiones no sólo en una figura sino en la asociación de varias, aunque cada una de ellas sea estática, como en las figuras sucesivas. En este tipo de asociación por compartir un espacio común se observa la proyección de un tiempo que se proyecta aun cuando la asociación sea aleatoria.

La diversidad de actitudes fue captada desde época temprana en el estudio de arte paleolítico, sistematizándose, en lo que en realidad es una mezcla de asociaciones y escenas con actitudes, diversas variantes: asociaciones a hombres (escenas de caza, lucha o históricas); asociaciones a otros animales (rebaños), en parejas (macho/hembra, machos afrontados, hembra/cría); y en el caso de animales aislados, al galope, trote, sacando la lengua, actitud de derrota, lanzando el aliento, mirando de frente, volviendo la cabeza (Barandiarán, I. 1984b). Una serie de actitudes se han interpretado especialmente asociadas al movimiento, como animales saltando, galopando, cayéndose, bramando, volviendo o levantando la cabeza en actitud vigilante (Freeman, L. G. 1984, 213-214). En estas acciones se proyectan comportamientos de los animales, vía interpretativa usual hasta nuestros días y con fructíferos resultados (Bandi, H.-G. 1968 y V.V.A.A. 1984, «La contribution...»), particularmente para el bisonte y otros animales, que muestra en las representaciones un singular desarrollo de órganos sociales: «...The horns are much larger than the extant forms, and they have two humps of contrastingly colored hair, one in the cervical area and another in the posterior thoracic area.» (Guthrie, R. D. 1984, 44). En este sentido se consideran ciertas actitudes, como la cola levantada, atribuibles al comportamiento sexual o de lucha (116) y se constatan animales luchando o en actitud precopulatoria o copulatoria, escenas de caza, de animales heridos o, incluso, de descuartizamiento. Yendo más lejos aún, algunas escenas han dado pie a considerar el tamaño de los grupos de cazadores, o el número de lanzas que portaban y a asociar a los hombres con máscara con la magia de la caza. Todas las escenas como se ve interpretadas bajo la óptica de pautas de comportamiento.

En esta captación de la actitud uno de los elementos más interesantes de abordar es el del **movimiento**

(116) Se expone también la muda estacional de diferentes especies y que la mayoría de los animales se muestran con el pelaje y cornamenta otoñal.

(Azema, M. 1992a y b, y Lorblanchet, M. 1973, 285-288). A priori la captación del movimiento parecería un factor reciente dentro de la plasmación real de un animal: «Desde el Auriniense... hasta el Magdaleniense superior... se ha podido ver que la animación segmentaria, es decir, el movimiento de una parte del cuerpo por el todo, va abriéndose camino progresivamente... La animación segmentaria está lejos de ser un hecho general y sólo es corriente en la cola del bisonte, indicando cólera o excitación. En el estilo IV la arquitectura animal se presenta claramente coordinada... pero... está lejos de manifestarse en todos los individuos representados en un conjunto, apareciendo sólo en uno o dos» (Leroi-Gourhan, A. 1984b, 272). Se han sistematizado cuatro tipos de movimiento expresados en las representaciones en esta evolución del arte paleolítico: 1) animación nula, en tres posturas distintas, «extensión vertical rígida», extensión vertical apoyada» y «extensión oblicua rígida»; 2) animación simétrica, con animación simétrica de los cuatro miembros (al galope), con los miembros anteriores alzados (relacionable con la parada nupcial), con flexión de los cuatro miembros (en descanso o agonía, relacionable con la adecuación al marco); 3) animación segmentaria, limitada a una parte significativa del cuerpo (cola alzada, pata delantera alzada en ángulo recto, dos patas delanteras; cabeza a ras de suelo olfateando o alzada en actitud de escucha, vuelta; signos asociados determinando el aliento; las heridas, interpretándose varios de estos casos de animación segmentaria como solución concreta en el espacio en el que se hizo la representación, especialmente para no invadir alguna figura circundante; 4) animación coordinada, con animación coordinada lateral y coordinada diagonal según el desplazamiento de los miembros (sin que se pueda asegurar la no influencia del azar) y animación coordinada compleja en la que intervienen todas las partes del cuerpo, categoría en la que se incluirían los leones de La Vache (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 38-43). Una cuestión relevante final es que estas figuras en movimiento, por oposición a las usuales que aparecen suspendidas en el espacio, expresan el tiempo y el espacio, al sugerir un momento previo y otro posterior (Leroi-Gourhan, A. 1984c).

El movimiento de una serie de especies del repertorio total de animales se ha relacionado con el comportamiento (Leroi-Gourhan, A. 1984c). Así, en los animales que elevan los miembros anteriores, encañados, saltando, invertidos, levantando una pata anterior en actitud de marcha, trotando, galopando, con la cabeza baja, orejas apuntadas, sobre una pendiente (suelo figurado en accidente de la pared), revolcándose, lamiéndose, cruzándose, cargando (contra una persona), desplomado, con la cola elevada, afrontados,... En la misma línea se han señalado también ciertas posiciones compositivas con figuras

afrontadas, seguidas, en paralelo; o agrupaciones de macho y hembra (como la de Santimamiñe, que nosotros desecharemos). Estos caracteres de animación se han relacionado con cuatro tipos de comportamiento: agresivo, o de lucha entre machos para determinar el sujeto dominante (afrontamiento, cruce, delimitación del territorio); sexual, o de comportamiento preliminar a la cópula; cinegético, mostrando detalles observados por el cazador (animal tumbado, cargando, abatiendo la cabeza o los miembros); anecdótico (saltando, trotando, rascándose, revolcándose). Por otra parte, se han señalado dos rasgos de interés: más de la mitad de los casos corresponderían al comportamiento sexual; y los animales en movimiento aparecerían en posición secundaria en diversos conjuntos parietales, como Altamira, Ekain, Pech-Merle (117).

En cuanto a los recursos de movimiento de un animal se puede observar a veces en la repetición del perfil o de las extremidades del mismo, es decir en seriaciones de animales o de elementos anatómicos, como se ha constatado repetidas veces en el arte parietal paleolítico, como por ejemplo en Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973), Chauvet (Chauvet, J.-M.; Brunel, E.; Hillaire, Chr. 1995), o se observa en omoplatos grabados (Sieveking, A. 1983). En fin, dada la rareza de representación del mismo, el movimiento es un factor de alto interés, independientemente de si el conjunto es antiguo o moderno, puesto que determina por su aparición o por omisión el estilo de las representaciones figuradas paleolíticas.

5.3.16 LOS ESTADIOS FIGURATIVOS. Relacionados con la forma aparecen los estadios figurativos, modos de determinar a los animales mediante la línea de contorno. En el arte paleolítico se han establecido cuatro estadios figurativos que marcan una progresión paulatina hacia un mayor realismo (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 15-18, y 1992, 219-227) y que se asocian por lo tanto a la evolución de los estilos generales: 1) geométrico puro; 2) figurativo geométrico, «líneas... cuya trazazón asegura una identificación ... relativa del sujeto»; 3) figurativo sintético, «líneas <que> expresan lo esencial de las formas de la figura, sin traducir las finas modulaciones de los contornos»; 4) figurativo analítico «caracterizado por... una ejecución matizada en la modelación de las líneas y en las proporciones». A su vez los elementos que constituyen el conjunto de la figura son definidos como: 1) elemental, constituido por trazos breves, filiformes, ameboideos; 2) con elementos yuxtapues-

(117) Por nuestra parte, en el caso de Ekain, la única expresión de movimiento del panel principal bien puede expresar un momento ligeramente posterior. En el de Altamira las figuras en movimiento pensamos que son consustanciales al núcleo del techo bicromo y no tangenciales a la composición.

tos, donde los segmentos de las figuras se unen mediante cortes sin transición; 3) con elementos encadenados, con una trabazón de los segmentos mediante enlaces fundidos.

5.3.17 EL ESTILO. Es relevante entrar a considerar qué es el estilo de un conjunto decorado pues este es la columna vertebral de diferentes cronologías o clasificaciones, aunque no se han sistematizado usualmente los rasgos que lo componen. Además el estilo sintetiza la originalidad, personalidad y carácter propios del arte paleolítico. Se han elaborado diferentes **definiciones** de estilo: 1) «... código expresivo en que determinados temas son abordados de modo convencional, en el propio tratamiento del motivo, en su disposición, asociaciones, técnicas de visualización del color y referencia a caracteres del pelaje, del volumen,...», (Barandiarán, I. 1989a, 380-381), completado más adelante: «...según los ámbitos geográficos, cronológicos o funcionales a los que pertenecen grupos de obras» (Barandiarán, I. 1994, 63); 2) también como: «... un ensemble de caractères techniques, morphologiques et esthétiques, qui permettent de comparer les oeuvres entre elles et de définir des ensembles homogènes» (Barrière, Cl.; Carayon, M. et Alii 1986, 170), utilizado en ocasiones con valor cronológico o geográfico, como en las cuevas de La Haza y Covalanas con valor geográfico y en los propulsores de cabritillo y pájaro de los Pirineos con ambos criterios; 3) una serie de particularismos técnicos y gráficos, como «mise en pagé», elección de detalles, y la manera más o menos esquemática de representar a los animales, variables constatadas que forman parte de un sistema repetitivo y codificado (Mons, L. 1986/87, 91). También se han establecido una serie de criterios para la definición del estilo: 1) el estado figurativo (geométrico puro, geométrico sintético, analítico); 2) el tipo de ensamblaje de los diversos segmentos del contorno (elemental, de elementos yuxtapuestos, de elementos encadenados); 3) el procedimiento de colocación de la perspectiva (perfil absoluto, perspectiva bi o pluriangular opuesta, biangular derecha u oblicua, unangular); 4) la animación (nula, simétrica, segmentaria, coordinada), entre los más relevantes (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 38-43 y Delluc, B.; Delluc, G. 1991, 319).

Por nuestra parte, y para partir de una definición de estilo, lo más compleja posible con el objetivo de captar todos los niveles de información que se pueden incluir, podemos decir que es la forma en que se coordinan las partes anatómicas de los animales, la manera en que se aplican las convenciones de representación de la forma o del pelaje y el modo de articular

los detalles anatómicos en el contorno y en el interior del animal (118). Como podemos observar a partir de lo que hemos expuesto se puede considerar que actúa a manera de clave integradora del resto de criterios, siendo el crisol de elementos diferentes de todo tipo, por lo que parece, a priori, el elemento aglutinador de mayor significatividad. Cuando consideramos el estilo, por lo tanto, tenemos en cuenta una serie de elementos que se plasman de manera integradora en un todo, y no sólo la impresión estética que ofrece una representación, el resultado, de mayor o menor sofisticación. Por otra parte, el estilo debe considerarse en diferentes niveles, el general, el regional, el particular de cada santuario o de un repertorio relativamente limitado de representaciones. En general el estilo de un elemento figurado relaciona tres ámbitos, el del autor, el del objeto figurado y el de la aplicación realizada (que proyecta en sí misma la manera en que el autor percibe el objeto y la forma de la realización figurada, implicando la técnica y las convenciones de representación). Además, el estilo particular de un grupo de representaciones incluye un elemento nuevo: la articulación diferenciada de las partes anatómicas del animal en su totalidad. El estilo regional participa de los mismos elementos pero en una escala geográfica diferenciada.

De acuerdo con lo anterior, al abordar el estilo debemos proyectar una serie de **variables**, como son las proporciones, el formato o tamaño, la posición,... El estudio crítico interno del santuario determinará cuales de estas variables tienen un sentido general y cuales muestran rasgos propios de una época, entorno o conjunto figurado. Precisamente retomándose la definición de estilo como el «carácter de la composición y de la ejecución» se ha expuesto que la obra de arte se compone de una serie numerosa de elementos, entre los que algunos pueden ser propiamente caracterizadores del estilo y otros expresión de la técnica o de la motivación (Delporte, H. 1988/89). Entre ellos, unos elementos son estructurales, descritos por A. Leroi-Gourhan: a) de localización o disponibilidad, grande para el arte parietal y escasa para el mobiliario, como muestran las adaptaciones o deformaciones para acomodar las figuras animales a los pequeños objetos; b) de composición, mal diferenciada de la asociación, con figuras en fila, afrontadas, adosadas; c) de articulación de miembros y partes del cuerpo; d) de animación, relacionada con la etología, con el comportamiento sexual entre otras motivaciones; e)

(118) Consideraciones críticas sobre el estilo naturalista o realista del Paleolítico se apuntan en Ucko, P. 1989, 313-315. Otra definición se encuentra en Sieveking, A. 1987, 9 y en 1979b, 95: «the proportional relationship of lines in a drawing... colour, and wash in a painting and depth of line and detailed shading in an engraving are all aspects of style».

de construcción de la figura animal, con la triple inflexión de la línea cérvico-dorsal; f) de proporción o desproporción buscada, como en la giba del bisonte, los cuernos del macho cabrío, las crineras,... Otros elementos son descriptivos, incluyéndose aquí los detalles de la figura animal, considerados exhaustivamente: a) la naturaleza de la figuración, si entera o parcial, con el problema para el arte mobiliario de que se usan fragmentos, a veces con fracturas contemporáneas al objeto; b) la elección de los detalles figurados, lo que debe considerarse mediante un cálculo estadístico de la frecuencia con que se representan las diferentes partes (cabeza, ojo, orejas,...) con el objeto de determinar variaciones culturales o geográficas, especialmente considerando los pelajes; c) distorsión de los detalles, en cornamentas y pezuñas (como la perspectiva torcida de H. Breuil); d) decoraciones accesorias, fuera de las figuras, como las que aparecen asociadas al friso de los leones de La Vache.

En relación al estilo una cuestión que debe quedar deslindada de él es la **valoración estética** que han merecido representaciones y conjuntos desde el comienzo del estudio del arte paleolítico, estableciendo un ranking de cuevas decoradas (119), con un valor meramente sentimental. En este sentido se ha llevado a efecto una valoración estética de diferentes obras mobiliarias de Enlène (Bégouën, R.; Briois, F. et Alii 1984/85, 75). Por otra parte, el estilo no es una pura creación del artista, siendo **factores determinantes** la naturaleza del material y sus cualidades intrínsecas, al menos en el arte mobiliario (Mons, L. 1979, 9). Esta dependencia del soporte se muestra en la escultura sobre objetos cilíndricos, donde en las figuras realizadas de perfil la figuración está obligada a un alargamiento anormal de la cabeza (Delporte, H. 1977, 13). En consecuencia el estilo viene determinado por el soporte y por la técnica: «la técnica es indisoluble del estilo, ya que uno y otro intervienen de manera estrechamente conjunta en el proceso de creación de la obra de arte» (Delporte, H.; Mons, L. 1972, 21).

A nivel general el arte paleolítico se clasifica como un arte realista o naturalista, aunque hay que considerar que en él se observan **dos corrientes** que se desarrollan de manera entrelazada, una esquemática o abstractizante y otra realista. La primera se lleva hasta su extremo en la elaboración de signos, que coexisten en el espacio con los temas reales, y en ciertos temas, como los antropomorfos, pero también en el arte figurado animalístico, como muestran los repertorios mobiliarios y parietales del Magdalenense superior, coexistiendo figuras reales y esquemáticas en los paneles principales de Santimamiñe y Ekain, por ejemplo. Por lo tanto, junto a figuras reales apa-

recen otras esquemáticas, en diversos grados, siendo este esquematismo, usualmente aunque no siempre, una búsqueda de mayor expresión en las figuras. Este estilo esquemático ha sido clasificado en diversas categorías: 1) esquemático expresivo naturalista, respetando las formas y proporciones anatómicas, como el bisonte de La Grèze (v. fig. 54); 2) esquemático depurado, con el contorno simplificado pero con una identificación posible, como las representaciones femeninas de Les Combarelles; 3) esquemático geométrico, con la parte fundamental de un tema, usualmente la cabeza, reducida a algunos trazos simples rectos o curvos; 4) esquemático abstracto, con una simplificación de la figura de tal manera que la identificación sólo puede ser presumida, generalmente mediante una comparación múltiple, como en el caso de los puntos, claviformes,... (Barrière, Cl.; Carayon, M. et Alii 1986, 172-173).

Una **aplicación** concreta a un **repertorio parietal** se puede constatar en el estudio de la cueva de Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973, 285-288), concretándose como rasgos del estilo del santuario los siguientes: 1) el grado de realismo, en ese caso determinado por el cuidado y la precisión de los detalles anatómicos, patentes en ojos, orejas, boca,...; 2) la animación de las formas o el grado de movimiento de las figuras, mostrando a los animales en actitudes variadas; 3) el formato, caracterizado por la miniaturización del perfil. De la misma manera sobre el «Frisse Noire» de Pech-Merle se han expuesto también una serie de rasgos estilísticos del conjunto (Lorblanchet, M. 1981, 200-201): 1) el uso del estilo sintético (siluetas en perfil absoluto y líneas esenciales); 2) la simplificación del contorno (la mitad de los 24 animales sólo tiene una pata por par, representando una sola figura los cuatro miembros); 3) la rareza de detalles interiores (ausencia de ojos, excepto un caso), su colocación arbitraria y la variedad de soluciones adoptadas; 4) el tratamiento global y sintético del pelaje de los animales (detallado su volumen con la línea de contorno y en ocasiones con series de rayas paralelas) 5) la tendencia al esquematismo (contorno discontinuo, animales incompletos reducidos en ocasiones a una línea cérvico-dorsal); 6) la expresión de convenciones estilísticas propias (perfil angular en las cabezas de uros y bisontes); 7) la desproporción de las siluetas (cuerpo del caballo alargado, tren delantero del bisonte exagerado).

Caracterizar el estilo de un repertorio iconográfico nos interesa por varios motivos. El primero, porque hay que encajar el santuario en una etapa cultural determinada y en la evolución general del arte paleolítico. El segundo, porque es necesario determinar fases concretas de elaboración de las representaciones de cada cueva decorada, que nos permitiría un

(119) «La más antigua y la mejor», generalmente ambas de la mano,...

mayor bagaje de criterios para sistematizar una interpretación regional o de ámbito más general del arte paleolítico cantábrico. Cuando consideramos el estilo de unas representaciones constatamos lo que podríamos definir como una forma o manera de realizarlas, es decir, unos caracteres específicos o peculiaridades que podemos reconocer en ellas. Estas características propias o modo específico de ver y representar la realidad y los signos se constatan en diferentes niveles de análisis.

Con el objetivo de establecer una caracterización estilística de un santuario, y antes de realizar una comparación se deben tener en cuenta diferentes criterios, en una serie de **niveles**, desde el concreto al más general. En el estilo de un santuario deberíamos reconocer varios niveles de influencias: 1) los elementos que son expresión de formas de expresión artística generales del arte paleolítico, frente a otros posteriores, ante los que le unen algunas referencias y le separan claramente otras; 2) los elementos reflejo de cada diferente período o estilo artístico en la evolución que reconocemos en el arte paleolítico; 3) los localismos o formas propias de la zona donde se enclava el santuario de filtrar los anteriores elementos, tipos de manifestaciones, unidos usualmente a técnicas, que tienen un ámbito regional; 4) la tradición anterior de la comunidad que decidió decorar las paredes de la cueva, de tal manera que cada cueva determina de una manera específica todos los rasgos anteriores propios del arte en general o de un ámbito geográfico más restringido; 5) la manera peculiar de cada artista o artistas que actúan en un santuario, mostrándose en cada conjunto de representaciones afinidades específicas que permiten dividirlo en diferentes subconjuntos o grupos de acuerdo a la suma de una serie de criterios técnicos, estilísticos y todo tipo de recursos empleados para realizar esas representaciones. Esta conjunción de afinidades puede ser tan notoria que permita ir un paso más lejos, intentando su adscripción a la actuación de uno o de varios artistas, estudiándose representación a representación la manera de integrarse los detalles anatómicos en la globalidad del animal, la forma en que la línea de contorno modula al animal y cómo los detalles de relleno lo determinan, es decir, constatándose la microestructura formal de cada representación.

El proceso para la determinación de las pautas específicas que posibilitan la interpretación del estilo debe basarse en dos planteamientos. El primero es la de establecer una **comparación entre figuras de animales pertenecientes a la misma especie**, dentro de cada repertorio parietal. Esto es consecuencia de una cierta distorsión de la información de base, por la que existen algunos animales más frecuentes y por lo tanto mejor representados, entre otras cosas porque exis-

te una mayor práctica en ellos, al tiempo que parece existir una cierta especialización igualmente en algunas especies y tipos de obras, lo que parece percibirse por ejemplo en los contornos recortados de caballo. Esta especialización lleva incluso a trasladar el esquema de articulación de una especie animal sobre otra plenamente diferente, como podría ser en el caso de Covalanas entre la cierva y el caballo. Por ello esa comparación debe ser especialmente enriquecedora en la constatación de diferentes formas de trazar el contorno básico del animal (trama fundamental de las obras de arte paleolítico), en la integración proporcionada de las diferentes partes de la anatomía de los animales, en los recursos técnicos empleados,... Esa constatación nos permitirá establecer una evolución a partir de etapas diferenciadas y, en la medida en que el santuario está suficientemente desarrollado, quizá observemos la actuación de determinados artistas, suponiendo que una interpretación propia o personal del modelo de animal realizado pueda ser percibida con cierta claridad.

La segunda es la de establecer una **comparación entre grupos**. A nuestro entender y, como consecuencia de que algunas figuras son raras dentro del santuario, resulta difícil establecer una comparación fiable. Al confrontar animal con animal se relacionan una serie de elementos. Si la relación la establecemos entre varias figuras de un grupo y varias de otro los criterios de comparación se multiplican, por lo que aumenta notablemente su grado de fiabilidad. Para ello partimos del supuesto previo de la constatación del grupo como conjunto de animales que articula el santuario. Además tenemos la ventaja de que podemos comparar animales de la misma especie en grupos diferentes. Este recurso tiene una dificultad: en un grupo pueden actuar varios artistas en tiempos diferentes o pueden plasmarse figuras en diferentes estilos. Por lo tanto es necesario seleccionar de cada grupo aquellas figuras de animales que guardan una coherencia interna demostrable, olvidándose de emplear (en un primer momento) las figuras diferenciadas. En suma hay que establecer al mismo tiempo críticamente el proceso de formación de cada grupo y del santuario en general.

Además encontramos una serie de **elementos** concretos que son los que caracterizan propiamente el estilo **de cada santuario** y que deben ser considerados: 1) localización del santuario (si exterior o interior); 2) temas representados (animales, asociaciones,...); 3) técnica (pintura roja o negra, grabado, bajorrelieve); 4) proporciones; 5) recursos de representación de los animales, constatándose diferentes tipos de convencionalismos de representación o de fórmulas usuales y reconocibles para realizar a los animales. Esas fórmulas pertenecen al fondo común

del arte paleolítico y son expresión también de los estilos o las diferentes etapas por las que aquel se desarrolla: 1) de la forma; 2) del tamaño; 3) del modelado (de pelaje y faneróptico). En un repertorio parietal se proyectan tres niveles diferenciados, uno atañe al estilo general de las representaciones, otro al proceso de ejecución (los artistas) y el tercero al momento de su realización. El punto de partida del análisis son los cambios técnicos o formales que se producen o proyectan en las representaciones y que traducen momentos distintos y/o artistas diferentes. De la constatación previa de esas modificaciones del plan previo el análisis se amplía a aspectos de cada figura concreta. En cada representación aparece una plasmación restringida de esa serie de elementos descrita con anterioridad, siendo la finalidad del análisis estilístico la de determinar todos y cada uno de los rasgos constitutivos de la figura de un animal y compararlos con los de otros animales con el objeto de establecer sus relaciones, semejanzas y diferencias. En último término, se trataría de determinar unos rasgos típicos de una o varias etapas o estilos, e incluso finalmente de unos decoradores individuales, que caractericen de una manera propia, por repetida, al santuario.

Por último, señalaríamos que el estilo, en la medida que cambia a lo largo de un desarrollo temporal, introduce modificaciones que se traducen en otro estilo distinto y en último término en una sucesión de ellos, proyectando en consecuencia un **valor cronológico**. Aunque se puede constatar la coexistencia de estilos o de estadios figurativos diferentes en el mismo conjunto, siendo sincrónicos, como se ha interpretado para Marsoulas: signos en geométrico puro, hombres en sintético elemental, animales en analítico encadenado (Leroi-Gourhan, A. 1992, 231). En todo caso es precisamente la clasificación cronológica uno de los objetivos primordiales de la investigación del pasado, ya que los caracteres extrínsecos de datación del arte no se han podido emplear con la suficiente precisión, es decir, la obra mobiliar en el contexto del yacimiento (por la inseguridad o inexactitud de las observaciones de las excavaciones antiguas que recuperaron la mayoría de las obras de arte) o los fragmentos de arte parietal incluidos en el mismo (por su escasa precisión). Y por ello deben utilizarse los caracteres intrínsecos de la obra de arte, es decir, el estilo, la técnica y las analogías (Delporte, H. 1988/89).

5.3.18 LAS ESCUELAS Y LOS ARTISTAS. LA MICROESTRUCTURA FORMAL DE LAS REPRESENTACIONES

1) El arte paleolítico como obra de arte: escuelas y autores. En el arte paleolítico en cuanto manifestación artística se han aplicado desde que se reco-

noció como actividad humana caracteres tomados de la evolución del arte en general. Desde pronto se hicieron observaciones sobre la similitud entre diferentes obras artísticas, acción que podríamos decir natural, puesto que en otros períodos de la historia del arte tampoco se personalizan las obras, permaneciendo anónimas, y existiendo una misma necesidad de identificar y clasificar las obras de arte. Esta manera de actuar se ha puesto de manifiesto en la articulación general y también en muchos conceptos aplicados en el estudio de dicho arte, como el de santuario mismo, lo que no era sino el reconocimiento de que en cuanto manifestaciones artísticas son comprensibles, hasta cierto punto, por nosotros mismos.

En este sentido se establecieron artistas anónimos y escuelas actuando en diferentes ámbitos, siendo el estilo, la técnica y los temas la trama para esa justificación: «La contemporaneidad de los dibujos rupestres con las obras cuaternarias del arte mobiliar <del original> se comprueba, además de la coincidencia con las listas de fauna, por la entera igualdad en la concepción artística y en la reproducción, pudiéndose decir de una manera indudable que proceden de la misma -escuela-. Por esta razón no es sorprendente el que se hallen en El Castillo y en Altamira (Santander) los mismos grabados de cabezas de cierva, representados en omoplatos del nivel del Magdalenense inferior, y grabados con el mismo estilo y de tamaño mayor en las paredes de las mismas cuevas» (Obermaier, H. 1925 (edic. facs. de 1985, 267) (120). De la misma manera en esta línea de análisis se ha expuesto que en las cuevas se expresan verdaderos maestros e incluso se ha interpretado sobre Limeuil, a causa de la coexistencia de obras mobiliarias con animales proporcionados junto a otras con torpes esbozos, la existencia de maestros y alumnos (121). Con posterioridad a este planteamiento de partida diversos autores han hecho análisis en este sentido, constatando rasgos propios caracterizadores de autores concretos y rasgos de tipo más general, así como una pluralidad de respuestas dentro de un mismo marco, atribuibles a artistas distintos. Así, de la constatación de autores o manos se pasa en un nivel superior a la determinación de talleres, escuelas, círculos de artistas.

Se ha propuesto que un conjunto de obras encuadradas en una escuela deben tener una serie simultánea de caracteres: 1) una correspondencia estilística,

(120) Se cita en Almagro Basch, M. 1981, 35, sobre la edición de la obra de 1916. En la misma obra, pp. 41-42, refiriéndose a las obras de Altamira también se cita la exposición de Breuil, H. 1952: «Cualquiera que sea la situación exacta de estos omoplatos decorados con ciervas finamente incisas, es evidente que estas son absolutamente iguales a las ciervas grabadas en la galería, y que las dos series, si ellas no han sido ejecutadas por la misma mano, son en todo caso, contemporáneas».

(121) Clottes, J. 1986/87.

determinada en detalles morfológicos, técnicos y estéticos; 2) una duración espacial restringida; 3) un marco geográfico definido (Barrière, Cl.; Carayon, M. et Alii 1986, 177) (122). Con un sentido algo distinto se ha expuesto que las representaciones paleolíticas realistas imaginarias o ideales van ligadas a convencionalismos de escuela, como representar al animal en posición lateral, o de taller (Jordá, F. 1964a). En esta misma línea se ha reivindicado una escuela de arte de varillas esculpidas pirenaicas (Saint-Périer, R. De; Saint-Périer, S. 1959, 15); o se deduce sobre la cueva de Gabillou, teniendo en cuenta ciertas particularidades técnicas «si no una misma mano, una misma escuela» (Gaussen, J. 1964, 47), determinándose la identidad formal de tres figuras de la cueva por la ejecución de los miembros mediante trazos cruzados; o se expone la existencia de Talleres de Arte o Escuelas sobre la noción de unidad local de enclaves, como La Marche/Limeuil (Pales, L. 1969, 111-118); e incluso se reconoce la existencia de una escuela de realizadores de mamuts centrada en Rouffignac (Barrière, Cl. 1983c).

Las similitudes de imágenes conforme a la naturaleza han llevado a considerar no sólo que hay una inspiración en un modelo natural, mediante una estilización de su contorno, sino que incluso se podrían distinguir diferentes obras de un mismo autor, de lo que serían muestra las ciervas de Altamira y El Castillo, o los cabritillos de Mas-d'Azil y Bédeilhac. En este sentido, se han relacionado representaciones con la labor de varios artistas, considerando incluso la actuación en sitios diferentes de grandes maestros o de artistas de taller secundarios y llegando incluso a considerarse una cierta especialización de cada artista en una determinada especie animal (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1969, 28-29). En esta línea de determinar la posible actuación, excepcional, de un artista en varias cuevas se ha apuntado que: «Niaux, Bédeilhac, Fontanet are perhaps the only example of such an exception; there are black outline bison in these three caves, single examples only in the last two, that are so singular as perhaps to be the work of the same artist» (Sieveking, A. 1979b, 100). La calidad artística de las representaciones ha servido para plantear la existencia de obras de desigual resultado, contemporáneas, fruto de la actuación de un gran maestro y de sus aprendices; interpretando Niaux como un taller o escuela de arte, con un gran maestro de obra y sirvientes o aprendices, formando junto con La Vache una escuela de arte del Haute-Ariège, y estando bajo su influencia Bédeilhac y Mas-d'Azil (Caralp, E.; Nougier, L.-R.; Robert, R. 1970, 166-167). En el mis-

mo sentido en la cueva de Marsoulas se considera que «el artista de Marsoulas era un artista dotado de un sentido excepcional y formado por una experiencia de Escuela» (Plénier, A. 1971, 248-249).

El hecho de que haya una especie animal en cada cueva con un «coeficiente de calidad» superior al de otras especies ha llevado a plantear una posible especialización del pintor o diseñador en una especie determinada (Nougier, L.-R. 1978); además, tomando como referente las colecciones mobiliarias de 5 cuevas pirenaicas y de las Landas se ha constatado que el coeficiente de mediocridad oscila entre el 72% de Brassempouy y el 87% de Arudy, mientras en Teyjat sería del 47%, lo que probaría la existencia de «genios regionales». Y desde luego se reconocen personajes concretos actuando en un solo enclave. Por ejemplo, en la cueva de Le Portel se muestran dos caballos pintados en negro, a nuestro juicio en superposición parcial: «un poco delante de este caballo ha sido pintado el tren delantero de otro caballo que es manifiestamente de la misma mano que el primero: la cabeza está formada también por dos trazos paralelos... la curva <de la cabeza> no está pintada más que en la mitad posterior, la parte anterior está constituida por el contorno de la roca...» (Vézian, J. 1956, 85), exponiéndose por consiguiente ciertos argumentos de autoría (detalles anatómicos, forma de enlazar los tramos de contorno de manera implícita). En la cueva de Ebbou (Ardèche) los diferentes animales se construyen siguiendo un modelo estandarizado, sugiriéndose que todos los grabados, con alguna excepción, fueron realizados por la misma mano (Lorblanchet, M. 1989d, 120); en el conjunto de cérvidos de Ker de Massat (Ariège), la única autoría está basada en la técnica segura y la homogeneidad del estilo expresando una figura depurada, de contorno y dinámica (Barrière, Cl. 1986/87, 68).

Frente a estos planteamientos, que no llegan a fundamentar críticamente los atribuciones, la cuestión aparece ya más determinada al abordarse el estudio del «Frise Noire» de Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1981), donde al considerar la homogeneidad estilística y técnica del conjunto se plantea una **demonstración** de esta cuestión y se coloca de esta manera por encima de las anteriores impresiones y opiniones basadas en la experiencia y en un escaso número de criterios, rara vez explicitados. Se constatan en el conjunto parietal una serie de elementos de relación: 1) identidad técnica en el trazado, pigmento, lápiz utilizado, proceso mediante esbozo previo, gesto de amplitud uniforme, e iguales procedimientos de líneas simples, fascículos y trazos frotados; 2) uniformidad estilística, en el modo de representación de las extremidades, defensas, cornamentas y pelajes, ejecución sintética de las figuras, tendencia al esquematismo, uso del perfil absoluto y de la perspectiva tor-

(122) Entre la escuela y el estilo se colocaría la corriente estilística, con una plasmación geográfica mayor.

cida o semitorcida; 3) identidad en los detalles del trazado de contorno. Y a partir de ellos se sintetizan los criterios para determinar la actuación de un sólo autor (op. cit., p. 201): «... la représentation des pattes côte à côte, l'attache des défenses au contour antérieur de la trompe, l'extrémité de la trompe enroulée vers l'animal, l'extrémité carrée des museaux des boeufs, des bisons et des chevaux, l'utilisation du zigzag continu dans la représentation des poils du fanon des bison... démontrent qu'elles sont de la même main». Como se observa, ciertos de estos detalles son genéricos (como el hocico cuadrado), aunque la fórmula concreta de plasmación puede ser propia de la cueva, y otros en cambio son aparentemente específicos del lugar, como la representación del pelaje de pecho y sotabarba del bisonte mediante una línea en zigzag.

2) El análisis de la autoría. Una parcela de este tema, la referida a la identificación de autores en los santuarios, ha sido desarrollado como método específico, el «método de determinación de autor» (Apellániz, J. M. 1980a y 1991), realizándose una serie de aplicaciones a los santuarios de Altxerri y Ekain (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976 y 1978, incluyendo Covalanas y Areatza); Llonín, Altamira, Lascaux, (Apellániz, J. M. 1981, 1983, 1984); en general a las cuevas del Cantábrico (Apellániz, J. M. 1982); y al arte mobiliario de Bolinkoba, Lumentxa, Atxeta, Ekain, La Madeleine y Torre, entre otros (Apellániz, J. M. 1980b, 1986, 1988a y b, 1989, 1990a); e incluso al repertorio parietal falsificado de Zubialde (Apellániz, J. M. 1995). Su finalidad sería descomponer cada santuario cuanto sea posible para acercarse a su realidad y «progresar en el sentido de la formación de las tradiciones artísticas de los decoradores paleolíticos». Para ello trata de determinar la actuación de una serie de autores individuales o de un grupo o escuela, aunque «ni el título de autor puede demostrarse siempre como reducido exclusivamente a una única mano» (Apellániz, J. M. 1995, 74). Los criterios empleados, desechando como tal el grado de terminación de las figuras, son los siguientes: 1) la determinación de «la forma, tanto anatómica como técnica, en que son realizados los contornos de las figuras, sus despieces y sombreados», constatando las repeticiones significativas; 2) la manera propia o personal o de escuela en que es interpretado el canon de cada época o estilo; 3) la forma de llevar a cabo las aplicaciones técnicas.

En un análisis concreto, como el de la cueva de Llonín, interpreta unas series de animales de diferente mano, la de ciervas, la de cabras (en cada uno de los dos primeros actuando un autor), la de ciervos y la del resto de las especies. Los criterios concretos para la agrupación de animales en esas tres series son (tomando como ejemplo el «taller de grabadores de ciervas»): 1) la manera en que se ha aplicado la línea

de contorno, a base de trazos cortos, múltiples y seguidos (si bien tenemos que señalar que una aplicación técnica de ésta ha podido ser común a áreas extensas y a personas diferentes); 2) la existencia de un rayado de sombreado, despiece o decorativo en cuello, mandíbula y pecho; 3) la plasmación de una zona reservada en la cara del animal de forma subtriangular; 4) la realización de orejas y rabo de forma ojival, con zona central reservada; 5) la representación con la cabeza alzada y la rigidez de la figura. El autor concluye que aparecen «un bastante elevado número de decoradores en la decoración grabada» en razón de que la «decoración de un santuario paleolítico es algo muy complicado».

En este análisis observamos una serie de recursos aplicados, tanto técnicos como de la forma o del modelado que bien pueden ser genéricos, aprendidos en un colectivo y no signo de la actuación de un artista concreto y, por lo tanto, observables en ámbitos muy extensos. En realidad los caracteres de la parte superior e inferior del panel son distintos, pero encajan cada uno de ellos con caracteres propios del arte paleolítico en general. Al abstraer una serie de rasgos generales todas las figuras aparecen notablemente emparentadas pero esos rasgos que plantea el autor nos parecen genéricos y no específicos. A nuestro parecer se aislaría o definiría un autor propio si en las figuras concretas de ciervas se pudieran constatar rasgos propios que las diferenciaban o agrupaban entre sí.

En cuanto a las implicaciones derivadas de aplicaciones técnicas distintas sobre una misma representación, encontramos una dificultad básica para la aplicación de esta metodología de análisis (llevada a cabo en Altxerri, v. Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976): en una figura se pueden aplicar varias técnicas de manera consciente por parte del mismo artista. Aunque no se pueden aducir pruebas en un proceso técnico, que también es el hacer una representación, tenemos que tener en cuenta el grado de dificultad y usualmente el incorporar nuevas técnicas no suponen ninguna dificultad añadida (como el colocar un ojo grabado utilizando un instrumento distinto al empleado para trazar la línea de contorno). La propia sencillez de la obra acabada es un argumento para aceptar la actuación de un sólo personaje. En realidad este es un recurso característico de las figuras paleolíticas, como se ha puesto de manifiesto en múltiples investigaciones parciales, como en la cueva de Los Emboscados (Matienzo, Cantabria): «La convivencia de sistemas distintos de grafía debe significar... que... las figuras de mayor resalte... reciben un tratamiento especial que supone... la acumulación de procedimientos técnicos que harían más perfecta su presentación» (Balbín, R.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1986, 254); o en Tito Bustillo: «podemos distinguir metodológicamente entre una zona cubierta por líneas simples únicas y otra raspada, pero la relación

entre ambas es evidente y la significación...coincidente, por lo que... las diferencias técnicas... en... Tito Bustillo... no son... indicativas, ni cronológica ni significativamente» (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982, 78). El método comentado traduce a nuestro parecer un reduccionismo excesivo al plano técnico, como queda patente en el análisis de la cueva de Altxerri.

Otra dificultad está en la indefinición estilística de ciertas representaciones, como consecuencia de la escasa habilidad del que las realizó, lo que va en detrimento del reconocimiento de fórmulas personales repetidas. Por otro lado, quisiéramos señalar que el análisis se ha aplicado usualmente sobre dibujos realizados a mano alzada (Apellániz, J. M. 1982), y aunque se hayan levantado por una misma persona todos los pertenecientes a un conjunto, este tipo de versión no determina al animal con la exactitud necesaria para este tipo de análisis, ni en las proporciones de los animales, ni en los detalles anatómicos, ni tampoco en lo que respecta a las ondulaciones de la línea de contorno. Y a nuestro juicio, es clave para determinar la actuación de un determinado artista la manera de trazar el contorno, la forma en que se ondulan los trazos al realizar la representación, es decir, la constatación del gesto propio. Por lo tanto exige una documentación apropiada sobre cada representación que incluya a ser posible el gesto, o cuando menos el trazo.

En una posterior elaboración (Apellániz, J. M. 1991, 21), se ha expuesto que con el análisis de la autoría se pretende: «...arrancar de la obra individual... como parte... de la obra de un grupo de autores, agrupados tanto en círculo o taller como en una escuela para terminar en el estilo dominante en una época o en una gran región». Considera que el tipo de análisis realizado con anterioridad se fijó en criterios que le parecen de escasa validez, como el criterio técnico en la determinación de autores de Altxerri o el del formato en Ekain; e incluso rechaza sus propias atribuciones propuestas para Santimamiñe. En este último planteamiento propone como criterios de análisis la forma (configuración de la representación), el dibujo (la manera de determinar la representación mediante líneas) y el movimiento de la mano al trazar líneas o aplicar colores. En la forma considera como factores: a) el formato, es decir si la figura está completa o «fragmentaria»; b) la descripción anatómica (donde ciertos detalles escasamente representados manifiestan lo individual); c) la manera de representar la anatomía (variedad de formas que adoptan los detalles anatómicos); d) los recursos representativos del modelado (123). En cuanto al dibujo, se presenta realista o expresionista, con la inflexión del contorno

mediante curvas o rectas y rígidos o blandos. En lo que respecta a la mano, su movimiento determina un trazo, que puede ser corto o largo, recto o curvo, oblicuo y que se combina con otro para formar una raya.

Por otra parte, para establecer el estilo de las representaciones considera dos componentes, lineal y pictórico, traduciendo conceptos tomados de la historia del arte. Lo lineal se manifestaría en la determinación de las figuras y sus zonas anatómicas mediante rayas que la compartimentan; lo pictórico, en cambio, se expresa mediante la raya discontinua, determinando el modelado, aspirando «a crear color a base de incisiones» (op. cit., p. 51). Sin embargo, crear una sensación de color a base de incisiones no resulta posible, ni siquiera en sociedades históricas más adelantadas tecnológicamente. No vemos ningún criterio objetivo para calificar de pictórica a una obra tan lineal como la cabra izquierda del compresor de Bolinkoba (op. cit., p. 100), u otras aducidas por el autor, sólo porque el contorno (o mejor alguna escasa zona del mismo) no se cierre completamente; ya que aunque sea parcialmente inconcreto no está difuminado sino plenamente determinado, y esta nos parece la exigencia para aceptar una plasmación pictórica en la obra de arte. Por otro lado, en este caso no deja de ser un exponente de primitivismo de la representación, sin más.

Sobre la cuestión de las implicaciones de los rasgos estilísticos de las representaciones, tenemos un análisis relevante para los caballos de la cueva de La Griega (Segovia), donde se determina la manera en que se trazan elementos concretos de la anatomía de los caballos, como la frente convexa o rectilínea, por ejemplo. Estos diversos elementos estilísticos observados se constatan tanto en animales esquemáticos como en realistas por lo que se concluye que sólo tienen un valor colectivo de convenciones estilísticas, y aunque se podrían considerar de la misma mano siguiendo los criterios de J. M. Apellániz no cree el investigador que haya «ninguna razón objetiva para afirmarlo» (Sauvet, G. 1983, 56-57).

También se ha propuesto un análisis desde la Historia del Arte y la constatación del ejecutor, sobre la base de la reconstrucción del proceso creativo (Múzquiz, M. 1994), comenzando por: 1) la iluminación, mediante lámparas con tuétano de huesos (y de ahí los restos recuperados en las cercanías de las obras parietales), que proporcionan una luz de gran amplitud y prolongada en el tiempo, que se situaban en el suelo bajo las pinturas, delante del pintor; 2) la elección del soporte, de acuerdo con intereses técnicos, fines expresivos, situaciones en la cueva, creación de conjuntos (con uso de salientes para dar volumen, grietas, divertículos,...); 3) una postura física necesaria para determinar el ritmo de trazado de la figura, en Altamira por ejemplo, haciéndose de pie menos los

(123) Si bien, esta propuesta asocia incorrectamente el formato con el acabado y muestra una reiteración en los factores b y c.

últimos, sentados; 4) dirección del trazado, considerado mediante la observación de los saltos del carbón sobre la rugosidad de la roca, el punto de partida del trazo, sus interrupciones y el orden del recorrido, todo lo cual marca un ritmo personal; 5) las técnicas, el grabado más visible cuando se realizó (con diversas variantes), el dibujo al carbón, la pintura, como línea o masa (señalándose diferentes soluciones técnicas aplicadas por el autor; 6) la seguridad de la ejecución y el conocimiento de lo interpretado.

Por otra parte, los análisis de autoría basados en supuestos formales e incluso gestuales tienen el peligro de determinar modos distintos y autores diferentes cuando en realidad se puede producir un cambio consciente del modo de representación, llevado a efecto por el mismo autor el cual puede no tener interés en una seriación igualitaria, en función de un reconocimiento ajeno de la representado, sino simplemente propio. Así, en el supuesto formal, se ha observado en una obra de La Vache que las cabezas de cabra representadas, unas esquemáticas y otras realistas, fueron realizadas por el mismo útil y probablemente por la misma persona (Fritz, M. N.; Menu, M. et Alii 1993). En cuanto a la reconstrucción de los gestos, permite profundizar en la construcción de cada elemento figurado en un objeto, particularmente aplicado a obras grabadas mobiliarias (D'Errico, F. 1988 y 1994a), pero resulta de difícil aplicación para relacionar diferentes obras, pues la constatación de gestos semejantes en obras distintas está mediatizada por la elementalidad del propio gesto técnico de grabar y por la concurrencia en tiempos distintos de la vida de un mismo autor de circunstancias personales, sociales y materiales imposibles de reconstruir.

En suma, en los anteriores estudios se pone de manifiesto que para caracterizar a personajes actuando en una cueva, con el interés subsiguiente en la determinación de tiempos de elaboración del repertorio iconográfico, se debe trascender de los rasgos propios del estilo a los específicos de un individuo, cuestión no suficientemente contrastada, ya que ambos campos no se han deslindado, entre otras razones por la dificultad para su determinación, lo que constituye una dificultad añadida para este tipo de estudios. En todo caso, si determinar autores tiene como finalidad la comprensión de la estructura interna del santuario, junto a otros criterios, y resulta necesario también para la comprensión del proceso decorativo, sin embargo, hay que señalar que se pueden comprender en un alto grado ambos aspectos aunque no se determinen manos. El análisis de la microestructura formal de las representaciones creemos que lo posibilita.

3) La microestructura formal de las representaciones, los artistas. Consiste en determinar la manera en que se trazan los diferentes segmentos o partes en que se puede dividir el cuerpo de un animal,

y la forma peculiar en que se encadenan esa serie de elementos dotando a una sola o a un conjunto de representaciones de una cierta especificidad. Tal tipo de análisis es la base para determinar si ha actuado uno o varios autores, pues se pueden constatar no sólo detalles peculiares anatómicos repetidos sino también maneras concretas de resolver las zonas anatómicas de los animales. Para ello, se estudian en cada santuario con todo el detalle que sea posible, es decir, dependiendo del tipo de versión alzada y del estado de conservación de las figuras, los rasgos derivados de la manera de trazar el contorno y articular los detalles anatómicos en cada una de las representaciones, comparándolos con el resto de figuras de su mismo grupo y en general con las de su misma especie. En la articulación de los elementos anatómicos de cada figura se proyecta no sólo una concepción propia o manera de ver a un animal sino también, al menos en parte, el gesto propio de cada artista. Sin embargo, la manera en que se desplaza el instrumento por una superficie es más factible de ser analizada, con mayor precisión, en los objetos mobiliarios, tal como se detalla en el caso de los omoplatos de Mas-d'Azil. «une uncision unique... plus précise, plus élégance que la précédente;... peu anguleuse, avec des éléments plus ou moins rectilignes... la description est exacte...» (Delporte, H., Mons, L. 1975, 320); o en una serie de cantos rodados grabados azilienses, donde se prueba al menos la contemporaneidad de lo figurado (D'Errico, F. 1994) (124). Aunque en este campo la información en obras parietales pintadas es más limitada por su peor conservación relativa frente a los grabados parietales o mobiliarios, la caracterización de esta microestructura formal de cada representación es factible y permite un diagnóstico sobre el grado de originalidad de la misma, pudiendo plantear la actuación de una persona concreta si en la comparación entre figuras se puede constatar una repetición de esos rasgos originales.

Para la constatación de los rasgos definitorios de la microestructura formal de una representación nos fijamos especialmente en el análisis de las inflexiones de la línea de contorno del animal, que constituye la trama fundamental del mismo (Giedion, S. 1981, 44); es decir, la forma en que el artista, de manera más o menos consciente pero en cualquier caso de una forma personal, articula los diferentes tramos de la línea de contorno que no son sino las zonas más características de la anatomía del animal y también la manera en que emplaza y resuelve rasgos anatómicos definidos. Además, tenemos en cuenta la proporción en la integración de las diferentes partes anatómicas del animal en

(124) Y se podrá hacer en un futuro en un repertorio parietal cuando se apliquen técnicas adecuadas y se realice una documentación de detalle suficiente.

la totalidad del mismo. Y junto a ello la plasmación de la línea de articulación general de la representación, la ondulación de la línea cérvico-dorsal. Además de estos y en otro nivel de la interpretación aparecen otros elementos de análisis, como la técnica, los convencionalismos de representación (del modelado, de la forma,...). En conjunto, podemos decir que es la reunión de todos ellos lo que permite fundamentar una hipótesis sobre la actuación de algún determinado artista o, en el caso de que no sea posible tanta concreción, sobre la realización de figuras en momentos diferentes o en estilos diferenciados. Es decir, como primera cuestión está el determinar especificidades comunes entre representaciones y como segunda el justificarlas como consecuencia de la actuación de uno o varios artistas. Es en este último paso donde naturalmente hay una mayor carga de subjetividad.

5.3.19 EL TIEMPO DE ELABORACIÓN O LA CUEVA COMO PROCESO GRÁFICO. El tiempo no sólo es el resultado del análisis, determinándose una cronología cultural o absoluta, sino también una variable previa e interna al repertorio gráfico pues la cueva es en sí misma un proceso decorativo para el que se ha dedicado un tiempo concreto de elaboración. Un santuario se presenta como la suma organizada de una serie de representaciones en un espacio determinado. Este elemento, la topografía, ha sido señalado como relevante para la comprensión de la propia entidad del santuario. El elemento previo, el espacio o lugar de ubicación de un conjunto o por debajo de él de una o varias representaciones o símbolos, es sometido a un proceso de elección por parte de los artistas paleolíticos o de la comunidad que realiza el santuario. Y resulta evidente en las condiciones específicas de la cámara de Santimamiñe como espacio restringido, o del conjunto final ó 3 de la misma cueva. En este alejamiento de los diferentes conjuntos a lo largo del espacio cavernario se proyectan inevitablemente ritmos de un proceso de elaboración. Además, la elección previa del espacio general nos lleva a considerar otro espacio, el particular de cada grupo o representación o de cada área de pared decorada. Este espacio decorativo muestra un plan de elaboración (incluso una composición, más o menos sencilla que puede responder a una planificación previa) o, en caso de que fuese más espontáneo, un proceso estricto (un tiempo de elaboración). Hay un tiempo asignado en la suma de gestos que construyen las figuras, más o menos perceptible. Aparece más nítidamente marcado en rectificaciones y añadidos, armónicos o desarmónicos; tiempo complejo suma de acciones puntuales, siendo el proceso más sencillo la adecuación de los tramos de un contorno. Este proceso, en el caso de que unas figuras se sumen a otras, sería en el caso más sencillo imaginable una adecua-

ción de las representaciones en un espacio ya decorado; es decir, menos neutro que nunca, con unos papeles asignados, partiendo del supuesto previo de que realmente existe una organización. El objetivo del estudio de un santuario parietal paleolítico es descubrir la forma en que se ha realizado ese proceso de adecuación de las representaciones en el espacio de la caverna.

Aceptar esto es aceptar también que se produce un lapso de elaboración en todas y cada una de las decoraciones. Por ello el estudio crítico de las representaciones trata en este apartado de establecer una serie de momentos en el proceso decorativo y a partir de ellos determinar unas etapas de mayor duración, en el caso de que las hubiera, tal como hemos hecho para el caso de Santimamiñe. En este sentido, en diferentes estudios particulares se han establecido periodos de elaboración, atendiendo a criterios variados. Así, los cambios en el tiempo para la cueva de Lascaux han sido analizados considerando críticamente las variaciones técnicas, estilísticas y de los diferentes detalles anatómicos de los animales (Laming-Empeaire, A. 1962, 251-257). También en la cueva de Llonín se han expuesto tres momentos diferentes de uso de acuerdo con el tema y la técnica: 1) «ideomorfos» o signos en tintas rojas; 2) «elementos cinegéticos» o animales grabados en dos fases, panel inferior con grabados profundos y superior con grabado estriado; 3) «elementos ideomórficos y cinegéticos» en tinta negra (López Mora, J. F. 1984/85, 140). Las respuestas serán consecuencia en todo caso de los rasgos evidentes de cada conjunto parietal y al respecto hay que señalar que a priori no debe descartarse ninguna posibilidad, desde santuarios homogéneos realizados en un momento concreto y definido a santuarios complejos contruidos en tiempos diferenciados. De lo primero hay un ejemplo en Rouffignac: «Gravures et peintures sont donc contemporaines: un seul homme peut être l'inspirateur... de toutes ces figures, réalisées de ce fait même en un laps de temps très court» (Barrière, Cl. 1970, 34) (125).

El **tiempo real**, concreto, de elaboración de una serie de representaciones ha sido incluso calculado en diferentes enclaves. Así, en el panel «Frise Noire» de Pech-Merle, todo el considerado contemporáneo y que pudo elaborarse entre una hora y hora y media (Lorblanchet, M. 1981, 198-199). En diversas cuevas andaluzas se ha calculado entre los 10 minutos que llevaría la decoración de Malalmuerzo hasta las 6 horas de una cueva más compleja como Nerja, en cuyo caso, teniendo en cuenta la exploración previa, sería de 2 días (Sanchidrián, J. L. 1994a, 176). A tenor de estos cálculos se observa un arte muy escaso

(125) Citado por Nougier, L.-R. 1972.

en tiempo de elaboración y en participantes, lo que evidenciaría con rotundidad el sesgo de lo conservado.

Para la determinación de estos elementos hay que tener en cuenta todos los criterios de estudio posibles pero el pilar fundamental es el estudio interno de cada representación y su comparación con el resto del colectivo, en suma el estudio del estilo o forma de plasmar en el espacio y de manera individual el estilo general del arte paleolítico. Precisamente el arte paleolítico muestra una evolución en el tiempo que ha sido determinada en varios estilos claramente definidos. Con ello, lo que hacemos no es sino enriquecer el estudio de este arte mediante la constatación de variados elementos concretos de cada santuario. Una labor ulterior sería contraponer estos elementos individuales, caracterizadores de un santuario, con los elementos caracterizadores del resto. Algunos responderán a la simple constatación puntual, otros quizá tengan un valor local o regional,... En fin, con esta interpretación lo que revalorizamos es el santuario como conjunto, entendiendo que este supera a su parte más destacada, el panel central; y algo más también, que las figuras más elaboradas, por mucho que en él o en éstas encontremos los argumentos más reveladores o esclarecedores. Estos no deben, sin embargo, limitar la interpretación del resto de representaciones sino servir de pauta para la misma. Si conseguimos integrar en el análisis a todas las partes individualmente consideradas, y a todas las partes en el conjunto, tendremos una idea mucho más cabal del desarrollo del santuario, de lo que realmente es el mismo.

5.3.19.1 Criterios concretos para la identificación de fases estilísticas en el santuario.

Cuando consideramos el estilo en que se ha realizado un santuario debemos tener en cuenta también las fases en que se ha trazado la decoración. Se trata, en definitiva, de considerar tanto las figuras más elaboradas como las menos y de analizar la relevancia de diferencias más o menos importantes en el marco geográfico en que se nos muestran. Así, es inadecuado identificar la totalidad de las figuras de Ekain con el caballo más elaborado del panel principal o al santuario de Santimamiñe a través de los dos bisontes mejores del panel central. Esas identificaciones pueden no ser erróneas, pero sí son incompletas. La constatación de una evolución estilística y posiblemente temporal (aunque el margen temporal deberá ser analizado independientemente) en un santuario, descansa sobre la observación de diversos criterios, unos de más trascendencia que otros:

1) La localización en el espacio. Cuando el santuario se estructura, las figuras y los signos ocupan un lugar definido, en un grupo o composición o como

figura aislada dentro de una organización. Cualquier nueva adición viene determinada, tanto si fue pensada previamente para ocupar ese espacio como si no, por las preexistentes. Es factible observar alguna peculiaridad de las figuras añadidas con posterioridad, tanto organizativa dentro de la composición (hacia los márgenes en vez de en la zona central), como topográfica (separada por alguna inflexión de la pared de las anteriores, aun ocupando el mismo espacio general). Así, en el panel central de Santimamiñe los dos bisontes en el extremo derecho del grupo se realizan a partir de una inflexión de la roca, lo que determina una visión de los mismos no perfecta desde la zona inferior (v. fot. 61). Esta situación es más acusada todavía en el bisonte superior del panel, sólo observable si ascendemos hacia la zona derecha alejándonos de la contemplación del resto del panel (v. 5.3.20, «La organización del santuario»). Cuando existe un corte topográfico acusado y una distancia relevante de unos cuantos metros, como el del conjunto 3 de Santimamiñe, podemos plantearnos si hay una diferenciación cronológica entre esos conjuntos alejados espacialmente. En Santimamiñe esta distancia es indicativa puesto que los conjuntos 2 y 3 muestran globalmente diferencias estilísticas, técnicas y de variado tipo muy características. Una vez observada esa separación significativa podemos realizar una comparación, siguiendo diversos criterios específicos de representaciones concretas, para ver si hay una correspondencia entre ellos y las zonas donde se emplazan. La articulación de las figuras en el espacio permite establecer una auténtica estratigrafía horizontal, aérea, que proyecta tiempos distintos. Estos tienen otras formas de constatarse además de la mencionada, por ejemplo, en las cubriciones de parte de las representaciones por una capa estalagmítica que separa un momento anterior y otro del repinte posterior (estratigrafía vertical).

2) Las superposiciones. Las figuras realizadas encima de otras son evidentemente posteriores en el tiempo, posición planteada desde antiguo y clave cronológica para H. Breuil, justamente rebatida luego (Leroi-Gourhan, A. 1968a). Ese lapso de tiempo puede ser desde muy breve, de tal manera que ambas representaciones sean coetáneas, hasta muy largo. En realidad, las superposiciones pueden ser un recurso más de representación, buscadas por lo tanto a propósito. En el caso de Santimamiñe nos encontramos con una idea fundamental: el respeto a las representaciones anteriores, apareciendo superposiciones en un grupo muy determinado, el de grabados de la estalagmita cónica, siendo superposiciones de pintura sobre grabado. Situación semejante se da en Benta Laperra y Areatza, en esta última con superposición sincrónica en un solo grupo, también especial.

3) El tamaño. En el tamaño nos encontramos con

una posible aproximación hacia el gusto personal, la capacidad técnica y la intención del autor o autores que elaboraron las representaciones. No es igual realizar una obra a pequeño que a gran formato, reconociéndose una mayor dificultad general en hacerlo a mayor escala. Si bien, existen elementos o circunstancias distorsionadores de este principio: así, la obra puede estar condicionada por el sitio que ocupa dentro del santuario, tanto porque sea un tema secundario como por las posibilidades físicas del lugar donde se coloca, es decir por la forma y extensión del panel que llena. También porque el mismo autor puede variar conscientemente de formato, no sólo por una simple cuestión organizativa o temática. En Santimamiñe observamos precisamente un formato diferente a lo largo del tiempo en las diversas fases, aunque creemos que esta correspondencia no es mecánica (v. ap. 5.3.8, «El formato», p. 74).

4) La técnica. Los recursos técnicos que emplea el artista al hacer una representación entroncan directamente con su capacidad y el estilo en el cual se encuadra la obra. En la manera en que se traza la línea de contorno, es decir, en el modo y el tipo de aplicación sobre el panel, se observan los condicionantes de la época. En Santimamiñe, tanto en la pintura, al considerar la puesta en práctica de los convencionalismos de representación comunes al arte Magdalenienense, como en el grabado, por las diferencias patentes en el tipo de incisión, es fácil sistematizar distintas aplicaciones y supuestos períodos, como entre los grabados los dos momentos representados en antecámara y cámara (v. ap. 5.3.5, «La técnica y los recursos de aplicación», p. 59).

5) Retoques, repintes y añadidos. El análisis trata en este apartado de descubrir la actuación de varios autores sobre la misma representación. Se trata de distinguir lo que son arrepentimientos o retoques del mismo artista de los realizados por otro en un momento diferente. Ni que decir tiene que no resultan fáciles de distinguir ni tampoco de darles una titularidad concreta (v. ap. 5.3.6, «El proceso de ejecución...», p. 63), pero pueden servir puntualmente para distinguir fases, como en el panel principal de Santimamiñe.

6) El estilo. La manera peculiar en que cada autor resuelve la realización de una forma animal permite, mediante la consideración de relaciones en una escala variada entre diversas figuras, la identificación de los diversos artistas, de sus obras y de los momentos a que pertenecen. Es, con mucho, el criterio más importante, aunque para la caracterización de fases es necesario la conjunción de todos los criterios interrelacionadamente, pues existe la dificultad de que obras estilísticamente diferenciadas sean producto de distintos autores en un mismo momento (v. ap. 5.3.17, «El estilo», p. 87). En estos criterios por lo tanto observamos una serie de planteamientos con el objeto de estable-

cer diferentes momentos en una hipotética evolución del santuario, con un ritmo más o menos rápido. Todos los criterios, por sí mismos, pueden plantear fases o momentos, aunque de la conjunción de ellos podremos seriamente establecer el rango o categoría de cada uno, si obra de un mismo artista, de la misma etapa cultural o de momentos temporalmente alejados.

De todo lo anterior se deduce que el proceso temporal se proyecta sobre una cueva decorada de dos maneras: 1) de forma intrínseca al repertorio iconográfico, que es lo considerado anteriormente; 2) de forma extrínseca al mismo, mediante los objetos y restos materiales asociados a las representaciones usualmente al pie de las mismas. Un ejemplo de esto último nos lo proporcionan las muestras polínicas del interior de la cueva de Pech-Merle, mostrando dos momentos diferentes de frecuentación de la zona decorada del «Frise Noire», uno con clima estepario seco y otro con un momento de pradera con mayor humedad y también árboles más frecuentes, que pueden ser encajados cronológicamente (Leroi-Gourhan, Arl. 1981b).

5.3.19.2 Criterios de periodización. El establecimiento de una cronología es especialmente comprometido en un marco geográfico general a causa de la distorsión espacial que se puede producir. Quizá sea más factible la periodización de cada documento concreto, en el caso del arte mobiliario o de cada conjunto iconográfico en el del parietal. Sin embargo, existe en este segundo supuesto una ulterior dificultad, la de proyectar la periodización concreta en una de mayor alcance, regional o general. El establecimiento de la cronología se ha intentado prácticamente desde todos los supuestos, en parte como consecuencia de las dificultades para llevarla a efecto y por lo que supone este problema de reto al investigador. Pero sobre todo, porque esta cuestión ha sido y es uno de los objetivos de la propia investigación, ya que forma el entramado mismo de cualquier consideración sobre un proceso histórico. Así, por ejemplo, se ha buscado desde los temas (González Echegaray, J. 1968) o desde las técnicas (Almagro Basch, M. 1981), cuestiones ya consideradas al abordar las variables de estudio de una cueva decorada. Aunque no todas las variables de estudio son susceptibles de ser aplicadas en clave cronológica, una parte sustancial sí puede ser tratada así.

En conjunto, todos los sistemas cronológicos son relativos y permiten un uso más o menos amplio y, todos, proporcionan ciertas pautas interpretativas sobre la cronología que deben ser tenidas en cuenta. Tomados en su generalidad, no han hecho sino desarrollar con mayor rigurosidad y buscando criterios objetivos, cuestiones planteadas de antiguo en la

investigación del arte paleolítico, y la primera de ellas la autenticidad de las propias manifestaciones artísticas. En cuanto a los criterios concretos de periodización, seguimos los establecidos por Barandiarán, I. 1966a (126), actualizados por otros autores (García Morales, M. 1984/85, 125-126 y Sacchi, D. 1993, 311-314) (127). Excepto el primero se puede decir que los criterios son relativos, pues tienen una serie de limitaciones hoy por hoy insalvables. Sin embargo son trascendentes para el establecimiento de una cronología relativa dentro de cada santuario, cuestión clave para estudiar la estructura interna del mismo y para proyectarla sobre los demás.

1) **Cronología absoluta.** La datación mediante C14 de una representación puede ser factible en algunos casos, especialmente cuando aparece mezclado en el pigmento carbón vegetal. Se ha llevado a efecto desde finales de los ochenta gracias al acelerador AMS, con resultados obtenidos en España, en los casos de El Castillo, Altamira (Valladas, H. et Alii 1992), Covaciella (Fortea, J. 1996) y Francia, para Cougnac, Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1994), Niaux, Cosquer (Clottes, J. 1994a), Le Portel (Igler, W. et Alii 1994), Chauvet, (Chauvet, J.-M. et Alii 1995), entre otros, en algunos casos con resultados satisfactorios y en otros aberrantes, como Bédeilhac y Gargas (Clottes, J. 1994b, 230).

2) **La alteración de la pared** (concreciones, pátinas,...) que obviamente pueden ser muy posteriores a la obra que cubren o alteran (y con algunos casos concretos atestiguados en Benta Laperra y Santimamiñe) e igualmente imposibles de datar, o con un margen de datación excesivamente amplio, por ejemplo para el caso de las coladas estalagmíticas, lo que le confiere escasas posibilidades de aplicación al arte paleolítico (Lorblanchet, M. 1994).

3) **La temática general.** En esta cuestión se han considerado las representaciones de animales extinguidos, criterio excesivamente inconcreto porque desconocemos la cronología exacta y el proceso en el que va desapareciendo esa fauna pleistocénica en la región cantábrica (el bisonte ha sobrevivido hasta nuestros días en Europa y el uro se extinguió en Europa central en tiempos modernos,...). La fauna como

criterio para una clasificación cronológica se observa por ejemplo en el estudio de la cueva de El Niño (Albacete), donde la existencia de dos caballos o équidos probaría su adscripción antigua, al no ser este un animal representado en el arte levantino (Almagro Gorbea, M. 1971). Al comienzo de la investigación del arte paleolítico ciertos animales figurados sirvieron para validar las cuevas decoradas como antiguas, y de esta manera, a principios de siglo se determinó que algunas especies de las paredes, como el mamut y el reno, habían sido pintados por artistas que convivieron con ellos y por lo tanto eran de antigüedad paleolítica (Laming-Emperaire, A. 1962, 41). También se ha interpretado el reparto de especies animales con un valor climático o medioambiental y por añadidura cronológico, como ya hemos expuesto al abordar la cuestión de los temas figurados.

4) Los **rellenos** naturales, pisos estalagmíticos o niveles arqueológicos cubriendo las representaciones (La Mouthe, Les Combarelles, Isturitz, Pair-non-Pair). Desgraciadamente, existen limitaciones adicionales, como consecuencia de la indeterminación en la atribución cultural de los estratos que cubren a las representaciones y sobre el nivel concreto que cubriría a las mismas. Es lo que se ha llamado datación estratigráfica (Laming-Emperaire, A. 1962, 40-44), la más antigua de las cuales fue realizada por F. Daleau en 1896, cuyas excavaciones en Pair-non-Pair pusieron al descubierto las paredes decoradas, al que sigue una larga serie donde se sitúa el recubrimiento de los bajorrelieves de Roc-aux-Sorciers (Saint-Mathurin, S. 1984). Sobre esta cuestión hay diversos repertorios, extenso y sistematizado de niveles arqueológicos cubriendo representaciones (Graziosi, P. 1956), y crítica actualizada para el arte antiguo del Paleolítico superior (Delluc, B.; Delluc, D. 1991). Una variante sería la proyección de impactos geológicos concretos sobre las representaciones, como consecuencia de cambios climáticos, que también se proyectan en el siguiente criterio. Así, se constata el enterramiento de fragmentos parietales, como en Labattut (Sacchi, D. 1993), o en Placard (Clottes, J. 1994b, 223-225), con bloques grabados caídos en los niveles solutrenses, que han sido datados, como también una esquirla ósea asociada a los grabados parietales, hacia el 20.000 B.P. (128), y con una serie peculiar de signos atestiguados también en Cougnac y Pech-Merle, a más de 150 km. de distancia.

5) **La clausura de la cueva**, como en el caso de la cueva de la Peña de Candamo que se cerró con posterioridad al Magdalenense inferior; o en el de Altamira, al final del Magdalenense III (Jordá, F. 1964a) (129). Sin embargo resulta difícil establecer cuanto tiempo después se cerró la cueva e incluso si era

(126) También se desarrollan criterios de autenticidad en Breuil, H. 1959, a cuenta de las representaciones de Rouffignac, e igualmente se exponen en Laming-Emperaire, A. 1962.

(127) Otros criterios no incluidos tienen menos interés, como el de Barandiarán, I. 1966a, nº 2, o el 2º de García Morales, M. 1984/85, que siguiendo a Jordá, F. 1964a, relaciona un cierto progreso demográfico patente en la mayor frecuencia de yacimientos de una etapa con la mayor frecuencia de grandes conjuntos artísticos; o el 4º, impactos geológicos o ambientales, como fracturas, que para nosotros se incluye en el 4º nuestro; o el 8º el análisis climatológico de la fauna, ya comentado en el ap. 5.3.3, p. 49, y cuyo valor es muy relativo.

(128) Dos dataciones, 20.310 ± 220 B.P. y 19.970 ± 250 B.P.

(129) Lo que quedaría corroborado por el análisis de U/Th (Bernaldo de Quirós, F. 1994).

totalmente infranqueable el paso o sólo dificultó el acceso al lugar, además de que la interpretación de los estratos es a veces controvertida. No es el caso de Tito Bustillo, donde se certifica que se selló completamente en el Magdaleniense superior inicial (130). Otro ejemplo significativo es la cueva de Fuente del Salín, con manos pintadas en un vestíbulo sellado que ostenta un hogar datado en el $22.340 \pm 510/480$ B.P. (Moure, A.; González Morales, M. R. 1992). Estos cierres son a menudo difíciles de concretar para casos antiguos e incluso para modernos bien estudiados sólo ofrecen un término ante quem para los conjuntos decorados, por lo que su valor se relativiza notablemente.

6) La presencia de un **nivel de habitación en la cueva con arte parietal**. Es evidente que no se establece una relación mecánica entre ambas cuestiones, pues la cueva pudo no ser habitada cuando se decoró, porque se usó otro asentamiento en las cercanías (al aire libre o en otra caverna), cuestión ya considerada anteriormente. En todo caso es el propio yacimiento el que debe demostrar esa relación, con lo que nos acercamos al siguiente criterio. Sin embargo, se ha revalorizado últimamente, sobre todo para casos en que el yacimiento muestra un único nivel paleolítico, asociado al arte parietal (v. parte 3ª, ap. 5.2, «La disolución...»). Una dificultad añadida es que al tener en cuenta cronología de estadios culturales arqueológicos formados por útiles empleamos parámetros que, posiblemente, no son comparables, como industria lítica y manifestación artística. Con ello, nos adentramos en la caracterización crítica de las dataciones absolutas, problemáticas cuando son escasas, pero también con una exigencia crítica grande, como se ve en una secuencia como la de La Riera (Straus, L. G. et Alii 1983, 18) para el Solutrense y Magdaleniense. Las interpretaciones pueden ser variadas y discutibles, hasta el punto de que se ha llegado a exponer la evidencia del solape temporal entre las industrias del Magdaleniense superior e inferior cantábricos, la definición inadecuada del conjunto del Magdaleniense inferior en sí y la continuidad de los conjuntos a través del Magdaleniense e industrias que lo limitan (Clark, G. A. 1986, 176-181).

7) La constatación de **depósitos, hogares, objetos o niveles de frecuentación, en el espacio decorado** o junto a las paredes. Estos depósitos, hogares y restos de comida o de frecuentación del espacio, han sido datados por diversos métodos, como paleomagnetismo, para el caso del depósito asociado al gran panel de Tito Bustillo en 14.800 ± 400 B.P. (Kopper,

S. 1973), termoluminiscencia y sobre todo C14 (acelerador para los objetos concretos, como la azagaya incrustada en el techo decorado de Gargas) (131). Hay un repertorio numeroso de restos asociados datables (v. ap. 5.4.1, «Los restos materiales rituales y de frecuentación ...», p. 103), sobre los que se han conseguido diferentes dataciones, con resultados controvertidos, dado que la asociación es interpretable de distintas maneras aceptando un grado de relación variable: 1) en el caso de Lascaux se dataron carbones (Laming-Emperaire, A. 1962, 58-60 y Leroi-Gourhan, Arl.; Evin, J. 1979), en una serie numerosa de casos proporcionando fechaciones demasiado modernas y en los otros, localizados en las capas asociadas a las pinturas, junto a lámparas superficiales de la Sala de los Toros y de los «Puits», dando dataciones de 17.190 ± 140 B.P. (GrN-1632), 16.000 ± 500 B.P. (Sa-102), 15.516 ± 900 B.P. (Chicago), cuya media ponderada según los autores sería 17.070 ± 130 , es decir, 17.200/16.940; 2) en la cueva de Têtedu-Lion (Ardèche) aparecía un pequeño nivel asociado a las pinturas parietales con leves restos de carbones, pólenes y microfauna, con carbones datados en el 21.650 ± 800 B.P. (Ly-847), (Combier, J. 1984, 595-599); 3) Niaux, con una serie de dataciones sobre carbones superficiales del Réseau Clastres de época postpaleolítica, lapso temporal 10.350-4.310 B.P. (Clottes, J. 1995a); 4) Cosquer, con carbones del suelo mostrando dos etapas, como las pinturas parietales, la datación más antigua 28.300-27.440 y la más moderna 15.720-16.020 B.P. (Clottes, J.; Courtin, J.; Valladas, H. et Alii 1992); 5) Chauvet, con dataciones de carbones del suelo y de antorchas de gran antigüedad, entre 22.800 ± 400 B.P. la más moderna y 29.000 ± 400 B.P. la más antigua, aparentemente correspondientes a las obras parietales (bisonte datado entre 30.340 y 32.410 B.P.), (Clottes, J. 1996a, Chauvet, J.-M. et Alii 1995). En todos estos casos asistimos a la posible interferencia por una alteración de los carbones superficiales, a causa de la frecuentación de la caverna en momentos posteriores a la decoración o por el uso de materiales anteriores, cuestiones difíciles de calibrar hoy en día.

8) La existencia de **obras de arte mueble paralelizables**, dentro de niveles arqueológicos fértiles. Siendo a priori el método más importante y seguro tiene serias limitaciones que nacen del propio proceso histórico de investigación:

a) La escasez de excavaciones y de restos de arte

(130) Lo que no está exento de problemas pues mientras algunos autores (Almagro, M.; García Guinea, M. A.; Berenguer, M. 1972, 470) situaban al yacimiento de T. Bustillo en el Magdaleniense III/IV, otros lo encuadran en el Magdaleniense superior inicial cantábrico (Moure, J. A. 1975a y b).

(131) Las esquilas óseas de Gargas de las grietas cercanas a las manos se han datado en 26.860 ± 460 B.P. (Gif-A92369), datación cercana a las efectuadas sobre las manos de Cosquer, 27.110 ± 390 B.P. y 27.110 ± 350 B.P., (Gif-A92409 y Gif-A92491, respectivamente), (Clottes, J.; Valladas, H.; Cachier, H.; Arnold, M. 1992).

mueble cantábricos. Así, en un repertorio moderno (Corchón, M. S. 1986, 148 y 250), se catalogan 57 cuevas con arte mueble en el Cantábrico; en ellas existen 104 documentos con temas figurativos, naturalistas o esquemáticos, además de otras 62 con temas que son prácticamente signos aunque se designen como capriformes, pisciformes o serpentiniformes. De todos ellos sólo en 23 documentos aparecen animales completos. Los términos de la comparación son muy desiguales, pues hay 54 cuevas cantábricas con temas figurados que suman 1.433 temas individuales (132).

b) la dificultad para precisar tanto su pertenencia a un estrato como la atribución cultural de éste por múltiples causas: deficiencias de método; indefinición o pobreza de materiales; recogida asistemática o selectiva de restos arqueológicos (Laming-Emperaire, A. 1962, 54); o por causas ajenas a la investigación, como la deficiente conservación de yacimientos, que han sido erosionados por reactivaciones kársticas en los diferentes episodios climáticos, la recogida fuera de los estratos de habitación,.... Esto lleva, por ejemplo, a que de los contornos recortados recuperados en excavaciones del área pirenaica sólo se conozca un atribución satisfactoria en un escaso número de casos. A estas circunstancias se añade la proyección de la metodología de trabajo en etapas anteriores de la investigación, uno de cuyos rasgos es la selección de los objetos: «... in the Castillo collection... 28 of the 33 fragments..., measure between 10 and 30 cms.; this size ratio is exceptionally high and it seems probable that smaller fragments were not retained in this early excavation» (Sieveking, A. 1987, 194).

c) las limitaciones de la comparación entre obras artísticas con técnicas diferentes (grabado mobiliario frente a pintura parietal) que determinan un acabado diferenciado y que son fruto de otras limitaciones peculiares (espacio, soporte,...), lo que ha llevado a negar incluso la posibilidad misma de la comparación de manifestaciones artísticas con procesos tafonómicos diferenciados (Bednarik, R. G. 1994a).

d) la distorsión fruto del alejamiento espacial entre yacimientos, que se puede poner de manifiesto en la compartimentación del arte paleolítico, mostrando grupos culturales o escuelas artísticas.

e) la existencia de tradiciones diferenciadas. El arte paleolítico parietal tiene una serie de manifestaciones independientes y de ahí la difícil integración de todas ellas en una evolución lineal. Incluso hay

que tener en cuenta la existencia de dos tradiciones radicalmente diferentes, la del arte figurativo y la del arte abstracto (los signos o ideomorfos), cuyas interrelaciones no están tan fidedignamente establecidas como quisiéramos. En este sentido, la desaparición del arte figurativo en el Aziliense no supone sino la continuación y el desarrollo de una tradición abstracta que siempre se empleó.

9) Las **superposiciones**. El problema fundamental de las superposiciones (v. p. 42) es que sólo muestran una cronología relativa, pues dos figuras superpuestas pueden ser realizadas inmediata y consecutivamente, de la misma manera que puede haber un muy largo lapso temporal (Leroi-Gourhan, A. 1968a). En todo caso es un claro elemento de análisis y son otros criterios los que deben mostrar si dos representaciones superpuestas son contemporáneas, o en cualquier caso el lapso de tiempo que hubo en su ejecución. Hay que señalar también que los santuarios se comportan de muy diferente manera en este tema. Algunos son una sucesión de superposiciones intrincadas, como los santuarios del Volp (Trois-Frères, Tuc-d'Audoubert) o Les Combarelles, mostrándose como auténticas plaquetas mobiliarias expresadas en las paredes. Otros no tiene prácticamente ninguna o afectan de manera muy puntual al repertorio figurado (Ekain, Santimamiñe, Covalanas,...). Estableceríamos dos tipos de superposiciones: a) las directas (el trazo de una representación corta a otro de una representación anterior); b) las indirectas (la figura posterior esta incompleta para evitar una superposición, como ocurre con las figuras del panel principal de Ekain). En cuanto al valor de las superposiciones para articular una secuencia cronológica, se ha señalado que radicaría, en su caso, en la repetición de las mismas secuencias de superposición en diferentes cuevas (Laming-Emperaire, A. 1962, 44-45).

10) El **espacio o la estratigrafía horizontal**. La articulación en el espacio de los signos o figuras es evidente en el marco de un grupo dado, determinado como tal por vincularse a unos caracteres físicos concretos de la caverna (v. ap. 5.3.2. p. 40). En el interior de ese grupo, por haberse constituido de manera compleja, es decir, como un colectivo en el que es factible establecer un proceso de ejecución, en el que las figuras se añaden por yuxtaposición, deben descubrirse las pautas de articulación del mismo, por ejemplo, de manera lineal (en fila), con las figuras más importantes en el centro (en espacios concéntricos),.... Y, de la misma manera, debe constatarse en el marco general si consideramos la distribución iconográfica en la topografía de la cueva, tal como se ha realizado repetidamente, con espacios adyacentes, conformando una estratigrafía horizontal. Generalmente se han establecido las asociaciones de cada grupo aceptando sólo la proyección de los temas en el

(132) Los datos se han tomado de la recopilación de González Echeagaray, J.; González Sainz, C. 1994, rectificando por parte nuestra los tres casos objeto de estudio. No se incluyen las cuevas de La Lluera I y La Viña, cuyos temas en el citado trabajo tampoco se concretan.

espacio. Sin embargo, los demás caracteres de las representaciones deben también proyectarse espacialmente, tanto para la comprensión de un grupo de figuras como para la comprensión del santuario en su totalidad, como suma de grupos y de representaciones aisladas y signos.

10.1) Los temas. Como ya he señalado (v. ap. 5.3.3., p. 42), son evidentes en el contexto de grupos o en la suma de la totalidad de las representaciones. Pero si se acepta la hipótesis de varios momentos, o de un proceso de elaboración del repertorio de obras de la cueva hay que plantearse el cambio de asociaciones, la adición de nuevos elementos a las anteriores. Además, las asociaciones deben verse en toda su complejidad, tanto en lo que atañe a la yuxtaposición de animales de la misma especie como de especies diferenciadas.

10.2) La técnica. Los recursos se usan de una manera determinada no sólo por el empleo de una técnica u otra (pintura roja o negra, grabado,...), o por el uso de una receta o mezcla particular (para el caso de la pintura), sino por la manera en que se extienden sobre la pared, es decir por la forma de aplicar el trazo (v. ap. 5.3.5, p. 59).

10.3) El estilo. Para un acercamiento a las diversidades estilísticas de las figuras de un santuario se debe considerar la microestructura particular de cada representación (la manera en que plasman la línea de contorno y los rellenos de modelado) estableciendo una comparación múltiple de esa estructura con el resto de las del grupo y del santuario (v. ap. 5.3.17, p. 87).

11) El **proceso de construcción**, proceso interno de creación del santuario, que remite a un tiempo. El santuario, como repertorio de representaciones en el espacio, aun cuando sea muy reducido, tiene un tiempo de elaboración, más o menos largo y con independencia de que se realice en una época o en varias. Una sola figura a veces permite constatar cómo se ha llevado a cabo (Sotarriza), de la misma manera que un grupo pequeño de representaciones (los bisontes de Benta Laperra), con mayor razón un santuario con numerosas figuras como los de Santimamiñe o Ekain. Este proceso interno decorativo es clave para la comprensión del documento iconográfico complejo en sí mismo y para la articulación cronológica del mismo (v. ap. 5.3.19, p. 95).

12) Se podría también plantear un criterio propiamente **estilístico**, ya que cada estilo comporta unos rasgos reconocibles y se encuadra en un momento, aunque tiene la dificultad de que ciertos rasgos se heredan del pasado, por lo que se relativiza su valor (Laming-Emperaire, A. 1962, 46-50). Las grandes sistematizaciones sobre el arte paleolítico han seguido sin embargo este criterio, como ya hemos comentado.

5.3.20 LA ORGANIZACIÓN DEL SANTUARIO.

La organización como expresión de la estructura iconográfica es en sí misma una variable de estudio, tal como se demostró para el caso de Niaux (Vialou, D. 1982a). La primera cuestión a considerar es cómo se puede constatar una organización, y cuales son los elementos que conforman esa estructura del santuario. El santuario como conjunto organizado ya ha sido expuesto, interpretación para la que existe una distribución significativa de los conjuntos en el espacio cavernario y una combinación igualmente significativa de los temas en cada uno de los grupos o conjuntos, de tal manera que en un santuario lineal se construye un conjunto con un espacio central y otros periféricos, conjuntos estructurados con la fórmula A-B + C (caballo y bisonte, al que se asocian cabra, mamut o reno, respectivamente), (Leroi-Gourhan, A. 1968a y 1983a, 73-75).

Existen diversos elementos que proporcionan una estructura u organización al santuario. Estos elementos son consecuencia del objetivo que se persigue al decorarlo, la plasmación de unos temas según una gradación en orden de importancia, es decir la jerarquización de los animales representados. Esta se pone de manifiesto en la situación de cada figura respecto de la cueva (figuras aisladas con una función de entrada, panel principal, figuras de paso,...), en la posición (las figuras secundarias aparecen verticalmente representadas), en el acabado (las figuras incompletas tienen un papel secundario, completando al resto o señalando el paso de una zona del santuario a otra,...), en la composición (las figuras secundarias aparecen en la periferia del grupo), en el formato (las figuras más pequeñas denotan una menor categoría, función que no se refleja claramente en el santuario de Santimamiñe, quizá en las dos cabras que flanquean al bóvido en el grupo final de la cámara), en el número (existe una especie abundante, el bisonte, otras dos menos numerosas aunque con distinto papel, como el caballo y la cabra,...) y en las asociaciones de animales. Otra cuestión es si estos rasgos observados en la construcción de un santuario concreto son extrapolables a los demás o sólo son relevantes en el mismo.

La aplicación de esta interpretación a la cueva citada ha llevado a concluir que «es posible analizar la cueva de Niaux en su totalidad como un conjunto arqueológico en el interior del cual los elementos constitutivos se encuentran en relaciones estrechas», conjunto denominado el «espacio magdaleniense» (Vialou, D. 1982a). Además, la reivindicación de los signos le lleva a considerar que «el inventario crítico total de las representaciones figuradas y abstractas y un examen sintético de su distribución permiten poner en evidencia los fundamentos de una construc-

ción simbólica uniforme y coherente del dispositivo parietal»; concluyendo que la elección de las localizaciones, de las técnicas de expresión y de los temas por parte de los magdalenenses son interdependientes y forman el armazón de la construcción simbólica erigida por las relaciones temáticas. De estas relaciones se deriva la homogeneidad de la construcción de la cueva decorada.

5.3.21 LA PLASMACIÓN ESPACIAL DE LAS VARIABLES. ESTRATIGRAFÍA HORIZONTAL.

La consideración de cada variable de análisis se tiene que hacer de dos maneras, en sí misma y en relación al espacio que ocupa, de tal manera que todas las variables deben ser proyectadas en la distribución iconográfica de representaciones con el objetivo de determinar situaciones específicas de las mismas. De este modo, se puede buscar significatividad al hecho de que una variable, y no sólo temática como usualmente se ha realizado, ocupe un lugar concreto. Si además, mediante esta vía de análisis conseguimos una serie de proyecciones espaciales significativas en un santuario, enriquecemos de manera notable los instrumentos de análisis y las posibilidades de comprensión del mismo. Si, por definición, hay una adecuación al marco de las representaciones a partir del cual es posible considerar cómo se proyectan en el mismo sus rasgos más característicos, será más significativo este criterio cuanto mayor sea el colectivo realizado y más prolija la fragmentación de la cueva.

Uno de los ejemplos más claros es la proyección de la variable estilístico-formal, tanto en el panel principal de Santimamiñe como en los diversos conjuntos existentes en la cueva, que permiten establecer una diacronía en el espacio. En repertorios más complejos, como el de Niaux, se constata una distribución de temas de animales y abstractos en sectores determinados por elementos morfológicos naturales y por el comportamiento humano (zonas de circulación fácil o difícil, de paso,...), con localizaciones preferenciales de motivos o incluso de colores concretos (Vialou, D. 1982a, 36). En este sentido, se ha realizado un estudio de la plasmación espacial del tema del caballo en el Cantábrico, observándose una mayor frecuencia cuanto más al fondo de la caverna (Romero, G. 1986, 125-126), en lo que tiene que ver la proyección de varios conjuntos, Tito Bustillo, Ekain y Las Monedas, con numerosas representaciones distribuidas desde la zona media hacia el fondo del espacio de la cueva decorada (133). Siguiendo estos planteamientos también se diferencian 3 zonas en la galería A de La Pasiega, de

acuerdo a caracteres temáticos, topográficos y compositivos (Heras De Las, C. 1994).

5.3.22 LA INTERRELACIÓN DE LAS VARIABLES. Aunque cada variable de análisis tiene una inteligibilidad en sí misma, la información que proporciona no se agota en ella sino que se enriquece notablemente en la interrelación con otras variables, donde puede incluso desarrollar su significado. En conjunto, todas ellas deben proyectarse en el espacio, tanto la técnica, como los temas, el estilo, convenciones, recursos formales,... y sucesivamente, todos los demás elementos de análisis deben aplicarse de igual manera (temas en relación con la técnica, el estilo,...). El juego que pueden dar es muy desigual, pues va a depender de la complejidad del conjunto iconográfico objeto de estudio, que a menudo es de una sencillez extrema. En suma, este tipo de análisis permite una aproximación relevante al tema de la construcción temporal del repertorio iconográfico, permitiendo una reconstrucción sincrónica y diacrónica notablemente enriquecida, y tiene por tanto un gran potencial de desarrollo.

Una interrelación general de algunas variables, estableciendo una jerarquía entre ellas se ha apuntado al exponerse que el procedimiento técnico está relacionado con la estructura del soporte; pero al tiempo, la maestría de los diferentes procedimientos hacía que los caracteres del estilo no estuviesen influidos por la técnica (Leroi-Gourhan, A. 1992, 207). Por otro lado, también se ha aplicado a un repertorio concreto (cueva de La Pasiega) un tipo de análisis como el aquí propuesto, relacionando las siguientes cuestiones: 1) técnica artística y tema, que en este caso no es significativo; 2) técnica artística y acabado, determinándose que se emplean las técnicas más complejas en los esquemas figurativos más complejos; 3) temas y tamaño, no produciéndose una diferenciación por la homogeneidad del conjunto; 4) tamaño y acabado, observándose que las dimensiones aumentan en cuanto es mayor la parte representada; 5) tamaño, acabado y ubicación, constatándose hacia el fondo de la caverna las figuras más acabadas y de mayor tamaño (Heras De Las, C. 1994, 291).

5.4. LOS CRITERIOS O VARIABLES EXTERNAS DE ESTUDIO

Deslindar en ocasiones lo que es interno o externo al repertorio resulta problemático y más cuando hay elementos mobiliarios integrados con aquel. En este último caso, algunos elementos deben considerarse como parte del repertorio mismo, pero por su situación física los colocamos en este apartado. Por otra parte, existen una serie de variables relacionadas con el marco físico y natural en el que se inscriben las representaciones, donde se incluyen el medio geológico y kárstico, hidrografía, clima, composición del

(133) Considerando por tramos de la cueva-tipo el porcentaje de caballos respecto de la totalidad se observa una gran homogeneidad de distribución de las figuras en el espacio cavernario, excepto en la zona de entrada, por la incidencia de los santuarios interiores.

aire,... También se pueden considerar, utilizando un punto de vista tafonómico, todas las alteraciones por influencia de la fauna, de las actuaciones humanas o por causas naturales, como factores de análisis y que, aunque posteriores cronológicamente, se inscriben en el mismo repertorio gráfico plasmado en las paredes, siendo por lo tanto internas al mismo y apareciendo integradas usualmente en la descripción de las representaciones.

5.4.1 LOS RESTOS MATERIALES RITUALES Y DE FRECUENTACIÓN DEL ESPACIO CAVERNA- RIO. Existen numerosos testimonios de depósitos de materiales en el ámbito de las cavernas. Estos elementos asociados a cuevas decoradas han sido reivindicados hace tiempo, formando parte de lo que se dió en llamar el contexto, y recalándose el valor del estudio de los suelos asociados a las representaciones y otros signos de frecuentación, sobre todo de iluminación, como lámparas (Laming-Emperaire, A. 1962, 259-267). A priori, se puede pensar que estos depósitos pueden obedecer a distintos motivos, unos intencionados y otros no tanto, fruto de la casualidad, del extravío como consecuencia de la propia frecuentación de un entorno. Por ello, debemos considerar el ámbito en que se encuentran y su propia especificidad, en qué consisten, para determinar una intencionalidad y su significado, que puede ser múltiple. Estos objetos son, en principio, una muestra de acciones concretas y en cuanto tales acciones en un espacio no utilitario como es el de la caverna se pueden calificar de restos materiales relacionados con ritos. También debemos considerar si estos ritos tienen que ver con el uso de las paredes como espacio decorativo o incluso si forman parte del mismo santuario, de la vertiente más difícil de captar, de las acciones efímeras que no han dejado rastros en las paredes.

Diferentes cuevas ofrecen además un repertorio de huellas humanas que evidencia una frecuentación de las cavidades, al tiempo que se han recogido asociados series de carbones que han podido ser datados y que corresponden a distintos periodos de tiempo, no pareciendo contemporáneos de la decoración parietal (Pales, L.; 1972b y Pales, L. et Alii 1976) (134). En

conjunto, se ofrecen dos tipos de restos materiales, unos formados por mobiliario iconográfico, es decir elementos materiales susceptibles de ser relacionados directamente con las representaciones plásticas del conjunto decorado, que son las más raras, y otros que tienen una relación indirecta, pues forman parte de los elementos de frecuentación y uso, es decir del hábitat del espacio decorado, entre los que se incluyen los desechos producto de la elaboración de las representaciones.

Los depósitos se constatan en varios ámbitos. El primero de ellos es el de las cuevas de habitación, en los estratos mismos, más o menos ligados con un proceso de ocupación del lugar, aunque bien pueden corresponder a un momento de desuso del mismo. El segundo es el de los santuarios, el correspondiente al espacio de uso cultural (y también práctico, pues hay ciertos elementos materiales, materias primas minerales, que se pueden recoger en el interior de las cuevas, aunque no es este el ámbito de las actividades más usuales). Estos ámbitos diferenciados y su distinta composición nos colocan ante una multiplicidad de significados concretos, en cuyo caso habrá que examinar considerando cada conjunto o depósito individualizadamente (135). En este sentido, en el contexto de un santuario paleolítico hay que aceptar que los elementos mobiliarios pueden ser una parte más del propio santuario, del mismo repertorio iconográfico o de las acciones rituales con él conectadas. Vamos a considerar un repertorio de depósitos que no pretende ser exhaustivo, porque habría que expurgar multitud de memorias, tarea excesivamente ardua para lo aquí pretendido (136).

1) El Castillo. Este depósito se recuperó en el mismo yacimiento, en el nivel Magdaleniense Alfa o superior-final y consistía en un conjunto de veinte azagayas en cuerna de ciervo y un arpón de una hilería de dientes. Todos los objetos, las azagayas y el arpón tienen en común la existencia de surcos o estrías que los recorren longitudinalmente (Barandiarán, I. 1973a, 109 y Cabrera, V. 1984, 369 y 371-373). Se conocen bien las circunstancias concretas del hallazgo y el dibujo del conjunto según H. Obermaier: constaba de una estructura conformada por piedras de 15 cm. de espesor y un radio de unos 65

(134) El análisis de las huellas de la galería Clastres de Niaux denotan para Clottes, J.; Simmonet, R. 1972a y b, una exploración, ya que se atestiguan en sitios escondidos, difíciles, bajos (estos últimos correspondiendo a huellas de niños), con antorchas que han dejado improntas en las paredes, donde se proyectan 3 niños de menos de 10 años, 1 adolescente y 1 adulto, que en realidad son parte de tres grupos independientes, como muestra la superposición de improntas y las dataciones. Las dataciones sobre carbones más cercanos a las pinturas corresponden a finales del VIII y principios del IX milenio a. C., mientras que las de carbones superpuestas a improntas serían del III milenio a. C. Estas huellas corresponderían a otra entrada de la cueva, desconocida en la actualidad, lo que evidencia la en ocasiones difícil reconstrucción del espacio subterráneo original.

(135) En Delteil, J. et Alii 1972, se exponen una serie de testimonios sobre el suelo, como improntas de pies de adultos y niños, manos, talones y sílex tallados y otros tras estrechamientos, como hogares y santuarios.

(136) También se expusieron como pertenecientes a un depósito singular los cráneos copa de El Castillo (Breuil, H.; Obermaier, H. 1912), uno de ellos del nivel VII, capa entre los Magdalenienses A y B, paralelizados con otros semejantes de Isturitz y Placard (Utrilla, P. 1994, 107), aunque algunos investigadores han establecido que no tienen ninguna manipulación humana (Garralda, M. D. 1992 y Garralda, M. D.; Galera, V. 1994, 164).

cm., con un hueco entre ellas que contenía un haz de 20 azagayas y un arpón; el conjunto estaba incrustado en la parte superior del nivel de limos amarillentos entre los niveles A (superior) y B (inferior), aunque dos de los objetos se encontraban ya dentro de la capa superior, Magdalenense A (Cabrera, V. 1984, 90-91) (137).

2) Altamira. En esta cueva se encontraron varios depósitos (Breuil, H.; Obermaier, H. 1935 (edic. de 1984, 190 y 213): 1) «en la Sala de los Frescos se observa que en el suelo, y particularmente a lo largo de las paredes, había numerosos restos óseos y patellas» y también «En noviembre de 1906, en la gran galería de la derecha, poco antes del punto en que da acceso a la cascada ornada de grabados profundos, fueron recogidos un cierto número de objetos, entre los bloques caídos de la bóveda, que llevan grabados difíciles de comprender y de examinar, dada la posición tomada por las rocas en su caída. En este punto se encontraron varios pedazos de ocre rojo, dientes de jabalí y de un pequeño bóvido, fragmentos de un *Pecten* y varios utensilios de hueso y piedra, hojas de sílex sin retoques, punzones y huesos de pájaros seccionados» (op. cit., p. 120); 2) «En 1926... en la galería V... se levantó una protuberancia bastante alta y saliente, estalagmítica, que cerraba el paso. Debajo de la capa estalagmítica se encontraron grandes bloques calizos, y entre ellos había un corredor muy bajo y sumamente estrecho..., que fue recorrido por H. Obermaier. Estaba lleno de arcilla... en la cual encontró, a 20 cm. de profundidad y agrupados, los siguientes objetos: tres hojas, malas, de sílex, una lasca de cuarzo, una lasca de cristal de roca, un guijarro plano con huellas de colores rojo y negro y líneas grabadas; tres valvas planas de *Pecten jacobaeus*, perforadas en su parte superior. Se trata, por tanto, de objetos preparados para ser suspendidos...; una mandíbula inferior de zorro; restos de roedores. Como era imposible, para el Hombre, el morar en este corredor subterráneo y tan estrecho, hay que pensar que se trata de objetos escondidos o depositados intencionalmente en la época cuaternaria» (op. cit., p. 213).

3) Altxerri. Los espeleólogos que descubrieron el conjunto parietal determinaron también la existencia (138) de un depósito peculiar, asociado a una figura ya conocida (Fernández García, A. 1966), situada en un rincón de difícil acceso, que no se incluyó en la

recopilación sistemática del santuario (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976), aunque no se puede dudar de su carácter prehistórico (139). Consiste en una vértebra de bisonte, concrecionada en la capa estalagmítica justo enfrente del citado bisonte pintado. El interés de este conjunto es que asocia el elemento pictórico al material, lo que de manera directa no aparece en otros depósitos comentados, donde la relación, más o menos intensa, es de tipo indirecto. Recientemente se ha publicado este resto y la imagen asociada, junto a otras representaciones parietales nuevas de la cueva (Altuna, J. 1996).

4) Erralla. Este depósito doble se emplazaba en el mismo yacimiento del vestíbulo de la cueva (Altuna, J.; Baldeon, A.; Mariezkurrena, K. 1984 y 1985, 187-194). Los depósitos se conservaron bien a pesar de la habitación que se produjo a continuación pues diversos restos óseos aparecen en conexión anatómica, lo que indica una actividad no excesivamente transformadora del entorno. El primero de ellos se localizaba en el nivel Magdalenense inferior, en la zona más recóndita del vestíbulo de la cueva y directamente colocado sobre el nivel estéril inferior. Estaba cubierto por una serie de losas de caliza y consistía en varias cuernas de ciervo (4 fragmentos de vara, de los cuales uno ostenta dos candiles basales y el central), incompletas y fracturadas (a propósito), asociadas a 3 azagayas en cuerna de ciervo también fracturadas y a restos de animales (en total 190) correspondientes a la cabra montés (90%), sarrio (6,3%) y ciervo (3,7%); igualmente se asociaban 21 restos de moluscos, el 71,4% *Patella vulgata* y el 28,5% *Littorina littorea* y se observó la reunión de grandes fragmentos de calcita en un punto determinado. El segundo depósito constaba de una cuerna de desmogue entera protegida por un saliente rocoso, asociada a un fragmento de azagaya, un desecho de cuerna de ciervo preparado para un posterior trabajo, una drusa de calcita, 43 restos de macromamíferos, de los que el 90,6% son de cabra montés, el 4,65% sarrio y el mismo porcentaje ciervo y 6 moluscos (el 66,6% *Patella vulgata* y el 33,3% *Littorina littorea*) (140).

5) Otros casos. Se han documentado, de manera muy desigual, multitud de casos concretos, formados por tipos distintos de testimonios materiales y en variadas circunstancias topográficas y contextuales:

(137) Aunque sean del mismo tipo no se explica por qué deben considerarse del depósito mismo, dado que este tenía una estructura propia. Por otra parte, en el esquema reproducido en la op. cit., p. 58 se puede constatar que el depósito se encontraba excavado en la capa estéril (que no lo era tanto) de debajo del Magdalenense A, ocupando los 15 cm. superiores de este estrato.

(138) Debo la información a P. Etxeberria, a quien agradezco los detalles sobre esta cuestión.

(139) Desconozco las razones que llevaron a los citados investigadores a omitir esta representación del repertorio sistemático, pues no han sido aducidas que sepamos. Sin embargo en el plano de referencia de la obra citada, p. 12, se numera la figura con el nº VIII.

(140) De este mismo estilo serían los depósitos intencionales de materiales arqueológicos abandonados en un espacio semianegado por el agua, en el fondo de la zona habitada, al inicio de la ocupación del Magdalenense medio de Las Caldas (nivel IXb-c), s. Corchón, M. S. 1994, 249.

1) en la cueva de Gabillou se recuperaron 10 lámparas, 1 paleta de pintor, restos líticos y óseos en la galería decorada con grabados (Gaussen, J. 1964, 55-58); 2) estructuras de combustión con objetos mobiliarios y vestigios animales asociados aparecen en la sala de las pinturas de Villars (Périgord central) y también en el interior, como estalagmitas cóncavas (paletas de pintor, una con restos de pintura), cantos rodados con restos de pintura (moledores), lascas de sílex (en un caso asociada a un panel grabado) y diversos restos óseos más difíciles de justificar puesto que la cueva fue frecuentada por los osos (Delluc, B.; Delluc, G. 1974, 10-11); 3) una azagaya clavada en una grieta en el conjunto de grabados de Gargas (Barrière, Cl. 1976); 4) en la caverna de Lascaux se recuperaron un número inusual, por lo relevante, de testimonios materiales asociados a las paredes decoradas, entre ellos diferentes tipos de útiles en piedra tallada, laminillas de dorso con masilla de sujeción, incluso con la huella marcada de la cornamenta donde iban colocadas, diferentes tipos de sílex con estigmas de uso en los ángulos (asociados a grabados parietales), azagayas, una aguja, conchas, usadas algunas como colgantes, restos de fauna (especialmente renos jóvenes), colorantes (158 restos de manganeso, hematites, goethita, calcita), paletas, lámparas,... (Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii 1979); 5) diversos objetos abandonados se constatan en Niaux, Le Portel, Montespan, Gabillou, Mas-d'Azil, Bédeilhac (en esta cueva, en el nicho A, una plaqueta grabada con caballo, 3 láminas de sílex y 2 azagayas, y los dos bastones con cabritos y pájaros de las dos últimas cuevas citadas), Réseau René Clastres, Etxeberriko Karbia (lápiz de ocre), Bois du Cantet, Tibiran (Bégouën, R.; Clottes, J. 1981b); 6) en la cueva de Pech-Merle se constataron restos de frecuentación superficiales, si bien modestos, y una capa arqueológica con restos de fauna aportados por el hombre, así como carbones y otros elementos, mostrando la capa arqueológica asociada a las pinturas una columna palinológica que denotaba dos momentos de uso del lugar por el hombre prehistórico (Lorblanchet, M. 1981); 7) en la cueva de Labastide se detallan diferentes hallazgos de fauna a lo largo de toda la galería decorada, determinándose hogares en varios sectores de la cueva, a 100 y 400 m. de la entrada, asociados a plaquetas decoradas, industria ósea, útiles y otros objetos, contornos decorados con reno y bisonte, industria lítica, paletas de color, colorantes y restos de fauna consumida (Omnès, J. 1982, 158-164); 8) útiles relacionados con la elaboración de las figuras, especialmente las grabadas y las esculturas, aparecen también en Lascaux o Le Pigeonnier, en este caso buril sobre lámina en una fisura cercana a una figura de animal (Delluc, B.; Delluc, G. 1983, 58-59); 9) restos materiales asociados a las representa-

ciones de manos pintadas de Fuente del Salín (Cantabria), (Moure, A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1984/85); 10) plaqueta grabada con bisonte clavada verticalmente en el interior de Labastide (Bégouën, R.; Briois, F. et Alii 1984/85, 73); 11) en La Madeleine se recuperó una plaqueta a una cierta distancia del área de ocupación y en Bédeilhac un ejemplar de plaqueta apareció en un nicho asociado a otras posibles piezas votivas (Sieveking, A. 1987, 12-13) (141).

Un enclave con múltiples testimonios mobiliarios es el conjunto de las cavernas del Volp (Enlène, Les Trois-Frères, Le Tuc-d'Audoubert): láminas de sílex, numerosas esquirlas de hueso y fragmentos de azagaya encajadas en fisuras de la pared (en el caso de Enlène); acumulación en forma de barrera en una galería, restos óseos esparcidos y colocados en diversos lugares (molares, vértebras, húmeros, cráneos,... de bisonte, bóvido, équido, reno, oso, zorro, pájaro,...), plaqueta grabada con bisonte, diversos útiles de sílex (uno entre las patas de la leona de la «Chapelle de la Lionne»), una concha de pecten fósil, esqueleto de serpiente sin cabeza, restos de hogares degradados observados por H. Breuil, agrupaciones de plaquetas de arenisca, esquirla ósea grabada con cabeza animal, y un hogar de época histórica,... (que suman 16 agrupaciones significativas en el caso de Les Trois-Frères) (142); las mismas variantes, además de cráneos de oso a los que se les han extraído los molares e improntas de pies humanos, hasta totalizar 52 agrupaciones relevantes en el caso de Le Tuc-d'Audoubert (Bégouën, R.; Clottes, J. 1980).

Se han expuesto también estructuras muy peculiares, por ejemplo la existencia de santuarios no deco-

(141) La misma autora señala otros depósitos, más complicados de interpretar pues aparecen asociados a hogares en Labastide, citándose también un suelo de plaquetas, la mayoría no decoradas, en el interior de Enlène, aunque se sugiere para el mismo una explicación más práctica que ritual. Sobre este tema de los objetos depositados en las cavernas decoradas, se pueden encontrar más testimonios en Leroi-Gourhan, A. 1976a y Clottes, J. 1989b, 37-38, concretándose algunos de estos hallazgos en Clottes, J. 1989c, 309-310: estructuras rituales integradas con hábitats (Auribail, Duruthy); plaquetas grabadas encontradas sobre el suelo en Labastide, Enlène (donde también existe otro depósito con una plaqueta de arenisca, esquirlas óseas y fragmentos de azagayas previas a la ocupación magdaleniense de la «Salle du Fond», objetos agrupados no de manera fortuita sino más bien de forma deliberada); esquirlas óseas o huesos más o menos trabajados recuperados en fisuras o grietas, en Enlène o Erberua. Por último, en Fortea, J. 1992, se citan una serie de restos materiales en estratigrafía, pero en relación con el santuario de La Viña.

(142) Se han concretado diferentes restos asociados a las representaciones de «Trois-Frères», como por ejemplo junto al hemión grabado en la «Chapelle de la Lionne», 9 objetos (huesos, sílex) depositados en cuatro fisuras de la pared, interpretando el lugar como un santuario menor en el que fueron representados una serie de ritos.

rados, como el de El Juyo en el Cantábrico (Clottes, J. 1989c). Estaba compuesto de estructuras tumulares levantadas sobre dos concavidades, además de varios hoyos, todo ello asociado a ofrendas rituales, entre las que destacan partes de animales en conexión anatómica y objetos líticos y óseos relevantes (azagayas, agujas, buriles, colorantes), organizados en torno a una máscara, piedra grabada y pintada en la que se reconocía una mezcla de rasgos humanos y de felino (González Echegaray, J.; Freeman, L. G. 1981). Un depósito de especial relevancia es el que se encontraba a los pies del panel principal de Tito Bustillo (143), con colorantes y restos líticos y óseos, plenamente relacionable con el proceso de elaboración del mismo (Moure, A. 1975b y Moure, J. A.; González Morales, M. R. 1988 y 1989).

6) A manera de **conclusión**, podemos observar que estos testimonios son muy variados, tanto por su carácter como por el espacio que ocupan, aunque entre ellos hay una serie que corresponde con objetos materiales concretos asociados a conjuntos iconográficos realizados en las paredes y otros con operaciones más complejas, a veces en función de un hogar, y que pueden relacionarse con el uso del espacio. Los primeros bien podrían componer un mobiliario cultural directamente relacionado con el desarrollo decorativo parietal o el espacio cultural del santuario. Es cierto que los testimonios son poco numerosos pero también que son elementos frágiles, localizados en los lugares de mayor frecuentación y por lo tanto propicios a conservarse sólo en circunstancias específicas. Para los segundos, producto de la utilización del espacio encontramos dos explicaciones en estrecha relación: la primera, que son subproductos o desechos de consumo durante el tránsito y el trabajo en el lugar; la segunda, muy relacionada con la anterior, que son producto de actividades concretas, de la realización de un determinado conjunto parietal, como es el caso de Tito Bustillo (o en otros simplemente con la habitación del vestíbulo de entrada).

Teniendo presente los testimonios de Tito Bustillo se han sistematizado los distintos restos materiales en tres espacios (Moure, A.; González Morales, M. R. 1988): 1) de estancia, correspondiente al vestíbulo de la cueva, donde se ejecutan actividades de subsistencia y desarrollan diferentes tecnologías, arte mobiliario y actividades relacionadas indirectamente con el arte parietal (colorantes, herramientas para grabado, materiales colorantes con estrías de uso, machacadores de ocre,...); 2) de tránsito, entre los cuales hay variados testimonios que indican desplazamientos, referencias de itinerarios, testimonian aprovisionamientos, ocultaciones voluntarias o pérdidas fortuitas, hogares de iluminación y, también (Delluc, B. Delluc, G. 1979c), roturas de formaciones estalagmíticas,

huellas de pies y manos, restos de antorchas, lámparas y hogares; 3) de decoración, que son desechos de iluminación, hogares, restos de alimentos para el trabajo inmediato de decoración de un panel, particularmente del principal.

Estos testimonios han sido escasamente recogidos en la literatura científica al considerárseles objetos perdidos, a pesar de su relativa abundancia. Sin olvidarse de las motivaciones prácticas (señalización con concreciones estalagmíticas y osamentas, extracción de molares,...), se ha determinado la situación topográfica específica de un número importante de elementos (de lo que pueden ser paradigma los 9 objetos depositados en las grietas de la «Chapelle de la Lionne» de Trois-Frères o lugares elevados con objetos o huesos como el esqueleto de salmón de Fontanet) y la relación directa con representaciones rupestres de otro número notorio de ellos, concluyendo que «les apports mobiliers n'étaient... ni des cachettes abandonnées ni des objets perdus, mais des dépôts volontaires, vraisemblablement rituels, et qu'ils n'étaient pas faits au hasard, mais que des relations existaient avec des gravures ou peintures...», y viendo en ellos un posible reflejo de ceremonias y depósitos de exvotos de diferentes categorías (Bégouën, R.; Clottes, J. 1981b, 186) (144).

El hecho de que la propia cueva tenga un papel en el desarrollo decorativo, como se ha señalado reiteradamente, permite aceptar este papel de elementos mobiliarios como parte del santuario; no sólo porque es el soporte de representaciones, sino porque proporciona elementos concretos completando a las figuras de animales y estructura agrupaciones de signos o figuras. En algunos casos, cuando sólo se representa un elemento concreto, como una cornamenta (en Le Portel) este elemento parece tomar un carácter más mobiliario, algo que también ocurre cuando se completa una oquedad de la caverna de Niaux con una cornamenta (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 273), o cuando se realizaron los animales casi exentos en arcilla de Montespan (op. cit., p. 279). Este tipo de representaciones no son inusuales, atestiguándose en diferentes enclaves: 1) una cornamenta pintada y 13 grabadas, todas aisladas, en la cueva de Lascaux (Vialou, D. 1984a, 200); 2) dos pares de astas de cérvido grabadas en vista frontal, parcialmente superpuestas e independientes de cualquier figura animal en una de las zonas del interior de Chufín (Almagro Basch; Cabrera, V.; Bernaldo De Quirós, F. 1977, 13-14) (145); 3) una cornamenta de cérvido aislada grabada en la cueva de Bois du Cantet, Espèche (Clot, A.; Cantet, M. 1974, 80-81).

(143) Excavado por M. A. García Guinea en 1970.

(144) También se expone en Danthine, H. 1972, 83-84, un significado ritual para objetos decorados recuperados en el interior de las cuevas.

(145) Aunque a partir del calco que reproducen los autores se podría asociar una curva dorsal al menos a una de las cornamentas.

Por todo ello, se debe considerar que los santuarios no sólo constan de representaciones figuradas realizadas en las paredes, suelo y techo de las cuevas, en obras grabadas y pintadas o incluso en representaciones exentas, sino también en objetos colocados en determinados lugares. El mismo significado puede tener en la decoración de un santuario un ciervo trazado en su curva cérvico-dorsal, una cornamenta aislada grabada o pintada, una cornamenta desarrollada sobre una oquedad que representa la cabeza o la propia cornamenta del ciervo depositada en un lugar determinado. De todas estas modalidades de representación hay ejemplos asociados a santuarios decorados. Estos elementos materiales asociados a la iconografía recalcan la faceta más difusa de los conjuntos parietales: los ritos o actividades que se realizaron con las imágenes. Las representaciones son escasamente permeables a la reconstrucción de tales ritos que seguramente dejaron efímeros restos materiales. Con ellos se han solido relacionar ciertos restos pintados o grabados modestos, más difíciles de calibrar en cuevas muy frecuentadas modernamente («signos desestructurados»), y también signos asociados a las imágenes, como los de «caza» por ejemplo. Precisamente, la catalogación y datación de ciertos restos de estos en la cueva de Cougnac permite plantear un uso ceremonial intensivo y frecuente del santuario, repetido a lo largo de milenios y plasmado sobre las representaciones parietales (Lorblanchet, M. 1994).

5.4.2 EL SANTUARIO Y LA CUEVA DE HABITACIÓN. MOBILIARIO ICONOGRÁFICO. Hemos considerado sólo el repertorio iconográfico parietal circunscrito en un contexto, una caverna, que a menudo ha sido objeto de habitación y en la que se han podido recoger muestras de arte mobiliario referentes a momentos que bien pueden estar representados en el santuario parietal. Sin embargo, al comparar la secuencia estratigráfica y la secuencia de arte paleolítico nos encontramos con algunos inconvenientes de primera magnitud.

El principal de ellos es la difícil comprensión de una estructura de habitación o nivel. Esta se encuentra caracterizada por dos variables, el espacio y el tiempo, modeladas por la habitación humana y animal y por las fuerzas naturales. Calibrar con exactitud como interactúan esos componentes en la modelación y colocación de los objetos, elementos y estructuras que forman un estrato de habitación es una ardua tarea en el momento actual de la investigación aunque el acercamiento a la comprensión de tal estrato ha alcanzado un nivel de conocimientos muy notable. Desde el punto de vista espacial, existe una distribución de restos materiales paleotecnológicos, paleontológicos, paleobotánicos,... en un espacio dado, perceptible en torno a estructuras identificables (hoga-

res, acumulaciones significativas,...). Determinados los paleorrestos y sus respectivos contextos, debe considerarse el grado de representatividad de los restos respecto a los fenómenos que los produjeron, así como la calidad de información que nos proporcionan sobre los distintos procesos humanos, naturales y animales que inciden en ese lugar. Desde el punto de vista temporal una estructura de ocupación, un estrato de habitación, formado preferentemente por el uso humano de un espacio, es la suma de una serie de tiempos diferenciados, unos más cortos que otros, entre los cuales posiblemente se establece una relación jerárquica, en el sentido de que el más significativo de esos momentos se nos muestra como definitorio del conjunto. Eso no quiere decir que no existan, en circunstancias concretas, momentos plenamente homogéneos; pero esta es una cuestión que debe decidir la crítica interna del yacimiento. Y esto es algo que, aunque se plantee teóricamente, no puede resolverse fácilmente. Debería comenzarse por la comprensión del lapso total de tiempo en que se ha formado una estructura de habitación o nivel, algo que está muy lejos de definirse fehacientemente en la mayoría de los casos, por cuestiones de método. Para responder con exactitud a esta cuestión se debería contar con dataciones fidedignas del inicio y del final de cada estrato de habitación, lo que a menudo no resulta fácil por la escasez de materiales, o por la escasa entidad de los niveles o por los recursos de la investigación (financiación). Y exige dataciones de los diversos momentos, más o menos largos de ocupación, que se evidencian en subniveles o estructuras evidentes o latentes. Proyectar, en suma, cierta información de un estrato a las paredes decoradas exige de una crítica previa suficientemente contrastada del yacimiento, lo que no ocurre más que en el caso de las excavaciones modernas.

Por otra parte, la relación del vestíbulo de habitación con el santuario no siempre se constata, siendo inusuales los casos de Altamira y El Castillo entre los omoplatos grabados y las obras parietales (v. parte 3ª, ap. 5.3). Una relación entre yacimiento y santuario se establece en Comarque, con un nivel datado en 13.370 ± 340 B.P. (Magdalenense III o IV) y los grabados emplazados en el estilo IV antiguo (Delluc, B.; Delluc, G. 1981, 14). Otras relaciones han sido más discutidas, como las establecidas a cuenta de Niaux: «La grotte de La Vache reste la grotte-habitat correspondant au grand Sanctuaire sur l'autre rive du Vicedossos. Elle reste le lieu de vie chasseresse et de repos, pour ces artistes de Niaux» (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1973, 169).

Es de especial interés la noción de la cueva santuario (Conkey, M. W. 1980 y 1992), lugar de reunión caracterizado por la presencia de espesos niveles, con variedad de utillaje, condiciones de habitabilidad, arte mueble (con pluralidad de maestros y escuelas),

hábitat concentrado en verano, gran capacidad del recinto, localizados en sitios preferentes de valles y con un animal tótem para presidir las salas de reunión, como por ejemplo los caballos en sitios singulares (así, Santimamiñe), (Utrilla, P. 1994, 98-99 y 104-111) (146). Esta cuestión de la identificación de categorías de yacimientos (circunstanciales, campamentos-base, lugares de agregación o de reunión de diferentes grupos), ha sido considerada por otros autores, manifestándose la dificultad de tales atribuciones en el Cantábrico (Moure, A. 1994, 321-322), pero dotando a El Castillo de una función específica como campamento-base de un amplio territorio, y exponiéndose varias concentraciones de yacimientos con campamentos-base, asentamientos especializados y santuarios parietales, para concluir que «los caracteres exclusivos del cantábrico indican una movilidad de grupos circunscritos a la región» (op. cit., p. 328).

Por otra parte, habría que considerar los restos faunísticos para ver si la estrategia de caza y, por lo tanto, la especie más relevante para el grupo cazador pudiese introducir alguna modificación en el repertorio iconográfico, más factible en la medida en que se produzca una regionalización del arte paleolítico. Sobre esta cuestión ya hemos realizado algunas consideraciones con anterioridad (v. ap. 5.3.3, punto 4, p. 53). Baste recalcar que en el Cantábrico hay una cierta especialización desde el Solutrense en las estrategias de caza, enfocadas sobre una (ciervo), dos (ciervo/cabra, ciervo/sarrio) o tres especies (ciervo/cabra/sarrio, ciervo/cabra/caballo, ciervo/cabra/bóvido), con un cierto dominio del ciervo, pero esa especialización es mayor en el Magdaleniense, donde el ciervo o la cabra superan el 80% de los restos, con una clara pérdida de importancia de caballos, bovinos y sarrio (Altuna, J. 1994a).

5.4.3 LA ESCALA GEOGRÁFICA. Una cueva decorada se inscribe en diferentes espacios de acuerdo a la distribución física de las manifestaciones artísticas paleolíticas y considerando también la distribución de sus rasgos iconográficos, como temas, técnicas, o estilo. Existe un espacio regional o interregional que agruparía a una serie de comarcas naturales con caracteres semejantes y una ubicación próxi-

ma. Y por debajo, un espacio local o comarcal en el que se observan conjuntos variados y zonas que han podido desempeñar un papel relevante cultural a lo largo de los milenios, acumulando cuevas decoradas de distintas épocas.

En cuanto a los **espacios regionales**, hay que señalar que el interés del marco geográfico en que se inscribe una cueva ha sido planteado desde hace tiempo, exponiéndose la existencia de un grupo de cuevas individualizadas manejando una variable geográfica pura (delimitación a un espacio restringido del total del arte paleolítico) y otra técnica (esculturas sobre roca), (Laming-Emperaire, A. 1962, 179-194). Profundizando en esta línea de investigación se ha buscado el sentido de la distribución geográfica de ciertos temas repetidos del arte mobiliario, como el de ciervo y lobo (147), y de ciertas categorías de artefactos de arte mobiliario (espátulas, tubos decorados, varillas semicilíndricas decoradas,...), que se encuentran en la Dordña, Pirineos o el Cantábrico (Sieveking, A. 1978 y 1979b). A partir de una distribución no local se ha planteado una interpretación sobre la estacionalidad de ciertos yacimientos de los Pirineos, ocupados sólo en verano a causa de la rigurosidad del clima en el final del Magdaleniense, y sobre migraciones desde esta zona hacia la llanura aquitana. El nomadismo de los grupos de cazadores y recolectores estaría reforzado por otros argumentos, como materias primas de lugares distantes recuperadas en Isturitz o temas especiales del arte mobiliario. Por otra parte, la universalidad del arte parietal sería una prueba de estos movimientos y relaciones culturales establecidas en una escala geográfica amplia. Un reflejo directo de este ambiente sería el grupo de pinturas de contorno negro, bisontes y caballos estáticos y con modelado interno, que se ha reconocido en los Pirineos (Niaux, Le Portel), País Vasco (Sinhikoleko Karbia, Etxeberriko Karbia, Ekain, Santimamiñe), Cantábrico (Cullalvera, El Pindal) y Périgord (Rouffignac) (148). Las similitudes entre estas cuevas y particularmente en los casos de Santimamiñe o Niaux llevan a formular diferentes hipótesis de relación directa: la primera que hayan usado algún prototipo mobiliario, de los que no se tienen pruebas, la segunda que hayan sido hechas por el mismo artista y la tercera que una cueva haya sido pintada por un artista que vió la otra (en este caso un artista que vió Niaux reproduciría después Santimamiñe). En todo caso estas concordancias serían el signo de movimientos

(146) La autora expone tres tipos de enclave: 1) campamentos-base; 2) cazaderos; 3) santuarios. Los primeros tendrían niveles correspondientes a varios momentos, habitación a lo largo del año, ciertas condiciones especiales de habitabilidad, variedad de tipos líticos y óseos y arte mobiliario. En cuanto a los segundos, sus escasas estratigrafías marcarían momentos concretos, tendrían una ocupación estacional, de dimensiones pequeñas y orientación inadecuada y con poca variedad lítica y ósea (mostrando lascas de desecho en los casos de taller de aprovisionamiento).

(147) Interpretación cuya fragilidad pone de manifiesto Barandiaran, I. 1993.

(148) Otras cuevas compartirían rasgos con las anteriores, aunque también mostrando ciertas diferencias, como El Pindal mismo, Bédeilhac, Fontanet, Las Monedas, La Pasiega y El Castillo (estos dos últimos en algún panel).

amplios de los grupos de cazadores y de la pertenencia de estas tribus a un grupo cultural amplio unido por lazos de parentesco (149).

También tomando como referencia las plaquetas magdalenienenses en una serie de regiones (SW. de Francia, Pirineos, País Vasco-Cantábrico) y analizando espacialmente una serie de variables se han determinado diferencias regionales a distintos niveles (Sieveking, A. 1987, 124-132). En este contexto, las analogías en el arte mueble de Las Caldas y La Viña se han explicado por «...un contacto entre territorios de explotación...» (Fortea, J. 1989a, 431). Y en la misma línea, pero en el ámbito geográfico de los Pirineos, sobre la base del arte mobiliario y parietal se ha interpretado que: «...le Magdalénien pyrénéen présente une forte unité. Cela suppose une communauté de concepts, probablement fruit d'un système complexe de contacts et d'échanges d'un bout à l'autre de la chaîne» (Clottes, J. 1989c, 325), pudiéndose constatar una serie de rasgos propios de ese espacio: 1) la decoración de cuevas profundas y no a la luz del día, con la ausencia por lo tanto de técnicas asociadas a este último tipo de santuarios; 2) el dominio temático del binomio bisonte/caballo, con la cabra como tercer animal; 3) la presencia de claviformes; 4) su datación en el Magdaleniense medio.

Estas relaciones interregionales han llevado a proponer unos procesos de difusión a larga distancia durante todo el Magdaleniense, a escala europea, de lo que serían muestra la analogía formal de figuras de animales, como las imágenes expresionistas de dos bisontes de Pech-Merle (Lot) y El Castillo (Cantabria); y también en analogías técnicas, como discos perforados, azagayas biseladas, arpones,...; estructuras asociadas a restos rituales o funerarios; figuraciones femeninas en paredes y placas; estatuillas femeninas; e imágenes de caballo «...d'un style évolué, naturaliste, portent de nombreux détails finement incisés et suggèrent l'animal en mouvement», imagen prototípica que se atestigua a occidente en Limeuil (Dordoña), (Otte, M. 1992, 412). En la misma línea, se han abordado las semejanzas entre los rodets de Llonín y La Viña y los de Pirineos y Périgord, como exponentes de «un tejido social fuertemente entrelazado... que facilitaría la difusión entre territorios vecinos de objetos apreciados y... de adorno personal, que quizá estuvieran dotados de carga simbólica en su decoración» (Fortea, J.; Rasilla, M. De La; Rodríguez, V. 1990, 104-105).

Como se ve, entre estos caracteres encontramos algunos que pueden aplicarse sin gran dificultad a territorios vecinos, sin que podamos formular lo que es verdaderamente original de un territorio o de otro. Se podría pensar en una cierta gradación en la frecuencia de los diversos grados de variables como constitutivos del trasfondo de una región. También habría que considerar que esas variables cambiarán a lo largo del tiempo, por lo que la distinción de las mismas es más problemática, pudiendo pensarse en «...la existencia de núcleos originales o centrales y de una dispersión partiendo de ellos... sin necesidad de una difusión única» (Beltrán, A. 1986/87, 17).

Por debajo tenemos el **espacio geográfico local o comarcal**. Los yacimientos de un área geográfica limitada nos deberían servir para la proposición de ciertos modelos locales de evolución del arte paleolítico que nos mostrasen cómo se apropia en un lugar determinado la serie de elementos que configuran una corriente artística. Estos modelos son indudablemente incompletos aunque nos pueden proporcionar otro tipo de planteamientos, si proyectan cuestiones locales. Se puede plantear que quizá los santuarios, por más que estén cerca unos de otros, no tienen nada que ver, incluso pueden ser obra de gentes o tribus radicalmente diferenciados. Aun admitiendo esas limitaciones, creemos que debe profundizarse en esa línea pues en un área geográfica restringida podemos observar ciertos rasgos peculiares. Resulta posible aventurar que en la elaboración de un santuario no sólo influye la tradición del grupo al que pertenecen los artistas que se lo proponen sino también los santuarios preexistentes en la zona que debieron conocer. Esto se hace evidente cuando se localizan varias cuevas en un entorno todavía más restringido, como el monte Castillo. En el mismo sentido, a escala local se pueden interconectar cuevas colindantes o cercanas como formando parte de un complejo o espacio cultural, tal como se ha interpretado para el caso de La Lluera I y II, lo que justificaría la escala de análisis geográfico. Incluso partiendo de esta manera de ver los repertorios gráficos, en cuevas distintas se proyectarían articulaciones espaciales que se reconocen en diversos conjuntos que forman parte de cuevas más complejas: «cabría encontrar... entre distintas cuevas cercanas algo similar a la... relación que hubo de existir entre el Camerín de las Vulvas y los santuarios mayores de la misma Tito Bustillo» (Fortea, J. 1989b, 201-202).

La existencia de rasgos en áreas geográficas limitadas se ha expuesto repetidas veces, utilizando diferentes criterios, como los temas por ejemplo (v. ap. 5.3.3, punto 4, p. 53) para plantear una escuela de grabadores de mamut actuando en Rouffignac, Font-de-Gaume y Bernifal (Barrière, Cl. 1983c). Una escala local o regional de ciertos temas también se considera en Leroi-Gourhan, A. 1983b, 261-262, donde plantea

(149) También en Sieveking, A. 1978, 65, se exponen diferentes obras mobiliarias emparentables a larga distancia, lo que le sirve para proponer no solo un modelo de emigración regional desde las montañas pirenaicas a la llanura aquitana sino la gran movilidad y flexibilidad de los grupos sociales, es decir una red tribal amplia incluyendo Pirineos, Dordoña y Cantabria.

una corriente tradicional común a las cuevas de Font-de-Gaume, Bernifal, Les Combarelles y Rouffignac por la existencia de dos cabezas monstruosas afrontadas (excepto en Bernifal) asociadas a mamut y signo tectiforme. Con la misma finalidad, se ha proyectado geográficamente el tema del caballo en el Cantábrico (Romero, G. 1986, 127-128) (150). La identificación de temas como marcadores regionales o sociales ha sido subrayado por distintos autores (Leroi-Gourhan, A. 1981): por ejemplo, ciertos signos tectiformes o cuadrangulares complejos, con una cima triangular en uno de sus lados mayores comprendiendo un área de 20 km. de radio con las cuevas decoradas de monte Castillo (La Pasiaga, El Castillo, Las Chimeneas) y la de Altamira (Heras, C. De Las 1994) (151). Igualmente se ha expuesto que en el tratamiento decorativo de materiales óseos cantábricos hay elementos de diseño que permiten considerar la idea de una diferenciación regional en el Magdaleniense superior del Cantábrico (Conkey, M. W. 1994, 318).

En suma, establecer rasgos locales o regionales tiene como serio inconveniente el sesgo producto de una conservación muy reducida de testimonios, y la pluralidad de respuestas a escala local a lo largo de un tiempo dado, como se demuestra en el monte Castillo o en otra escala en el entorno mismo de Benta Lapez. Además, deben establecerse los rasgos comunes además de las diferencias, considerando críticamente el juego de ambas semejanzas y diferencias.

5.4.4. LOS PARALELOS EXTERNOS PARIETALES Y MOBILIARES. Existe una justificación general para la comparación entre el arte parietal y el mobiliario fundamentada en la común representación de temas, en sentido amplio, técnicas y modos de representación, que no son sino el reflejo de la misma sociedad y a veces del mismo grupo, aunque traduzcan conceptos distintos. Así, en el arte paleolítico se atestiguan unos rasgos externos o elementos descriptivos, que son los contenidos objetivos del mensaje que formuló A. Leroi-Gourhan, como las técnicas,

los temas, la composición y estructuración de los conjuntos, el ámbito topográfico y geográfico y cronológico. Y unos rasgos internos o elementos estructurados, compuestos de categorías mentales o pensamiento subyacente, tales como la concepción del tiempo y del espacio, la relación entre ambos a partir del movimiento y la percepción del espectador (Menéndez, M. 1994). En el primer ámbito arte parietal y mobiliario son similares, convergencia que es consecuencia de un marco social común, con un bagaje tecnológico escaso unido a una capacidad de expresión artística elemental, y de la convivencia de ambas manifestaciones. En el segundo, se dan las mayores diferencias, entre un arte parietal atemporal y permanente con figuras estáticas y un arte mobiliario inmediato, breve, con figuras en movimiento. En cuanto a la noción espacial, en el arte parietal las representaciones se observan desde diferentes puntos de vista y cobran sentido en la globalidad del santuario; en el mobiliario existe un único eje de visión y como mucho se puede girar la pieza. Así, el arte parietal traduciría una relación con lo sagrado y el mobiliario con el ámbito familiar. En suma, el arte parietal aparece como homogéneo y el mobiliario como diverso, proyectando motivaciones prácticas (incisiones rítmicas de las azagayas), conceptos propiciatorios (estatuillas femeninas), bocetos o copias divulgativas (figuras animales y signos) (152).

1) Rasgos susceptibles de comparación y paralelos. La búsqueda de referencias externas al santuario se lleva a cabo mediante la formulación de paralelos. La comparación debe partir de la determinación de la especificidad de cada rasgo en un santuario y del reconocimiento de esa especificidad en otro santuario de un entorno más o menos alejado. Por otra parte, los paralelos de cada santuario debemos establecerlos con todas las manifestaciones artísticas del arte paleolítico, mobiliarias o parietales y en todo el entorno geográfico del arte paleolítico europeo. Se podría objetar la inconveniencia de comparar obras en marcos y soportes tan diferentes, que les dan una cierta originalidad; pero es generalmente aceptado que estilísticamente hay una evolución paralela entre el arte mueble y el arte parietal y que este tipo de manifestaciones se producen en un entorno geográfico muy amplio. Al tiempo que se han establecido rasgos comunes de diferente tipo entre las diferentes regiones, Cantábrico, Pirineos, Périgord, Quercy,...

Esta clave comparativa fue formulada desde el comienzo de la constatación paleolítica de las mani-

(150) En cuanto al número de ejemplares representados el caballo es un tema frecuente en ciertas cuevas como Altamira, las de monte Castillo y Ekain. Si se considera el porcentaje del tema respecto al total de representaciones de cada santuario no aparecen distribuciones significativas y al margen de los santuarios monotemáticos destacan los de Ekain, La Haza, Las Monedas, Tito Bustillo y La Lloseta, según el autor. Nosotros pensamos que para observar alguna discontinuidad se deberían haber considerado también aquellos santuarios en donde el tema no aparece.

(151) También Apellániz, J. M. 1982 y 1990b, 76, se plantea el País Vasco como un área individualizada, a pesar de que Areatza tiene un ámbito de referencia cantábrico (y otras cuevas también a nuestro juicio como Ekain), fundamentada en Altxerri, y basada en «el aspecto formal» al encontrar el propio autor enlaces de esta con cuevas de los Pirineos.

(152) Otros autores han tratado las relaciones entre el arte parietal y el mobiliario, constatando diferencias, como la mayor abundancia de figuras humanas en el mobiliario o de ciertas especies en el mobiliario (pez) aunque el conjunto figurativo sea semejante (Mons, L. 1979).

festaciones parietales y después ha sido empleada a lo largo de todo el desarrollo de la investigación sobre las manifestaciones paleolíticas, aunque adoleciendo de algunas limitaciones: en demasiadas ocasiones no se han sistematizado las variables técnicas o estilísticas comunes entre las obras mobiliarias y parietales comparadas. Los motivos pueden ser varios, quizá por parecer obvias o, quizá mejor, porque el nivel de la investigación no exigía tantos pormenores. Así, se interpretó una identidad general entre las obras parietales y mobiliarias en el caso de Altamira (153), e incluso yendo más lejos se expuso una «... igualdad en la concepción artística y en la reproducción...», además de la identidad temática (Obermaier, H. 1925 <reedic. 1985>, 267). El interés de esta comparación está en la entidad de las informaciones que puede proporcionar el arte mueble: «...ubicación estratigráfica, sus convenciones de estilo o de grafía, sus constantes temáticas y su concepción de las escenas...» (Barandiarán, I. 1984a, 116) (154). Esta posición común no es inconveniente para que algunos autores se posicionan en contra de la comparación entre arte parietal y mobiliario, por ser infundada, de acuerdo a su interpretación general, además de manifestar, no sin razón, la imprecisión de las comparaciones (Ucko, P. 1987) (155).

La comparación de un santuario paleolítico con otros debe ser múltiple, de acuerdo con una serie de rasgos previamente seleccionados, en busca de relevancias significativas. Si esta comparación se realiza sin el necesario rigor se corre el peligro de efectuar paralelos sin una base objetiva, con el desgaste consiguiente de esta vía de análisis. Esta comparación debe realizarse sobre la base de las variables de estudio que han sido explícitamente determinadas. La cuestión que se suscita siempre es cuál es el elemento o rasgo digno de comparar y, sobre todo, qué significa el vínculo establecido en la comparación. Es decir, hay una serie de rasgos de tipo general que pueden encontrarse en todas las épocas y espacios, como ciertas convenciones de la forma o del modelado, y otros con una distribución más regional, de lo que sería un ejemplo ciertas difusiones regionales de

signos (Leroi-Gourhan, A. 1981), aunque escindir ambos tipos puede ser hoy excesivamente complejo. Por otra parte, los paralelos distantes parecerían un indicio de la existencia de convenciones difundidas y repetidas (Sauvet, G. 1983, 57-58). Incluso, llevando esta cuestión un poco más lejos se podría considerar la existencia de una verdadera iconografía, es decir de tipos repetidos una y otra vez con fórmulas semejantes, como el caballo con la crinera escalonada. A no ser que estos tipos sean tan sencillos que las soluciones buscadas para representar a las especies de animales se hayan encontrado de una manera natural y con total independencia entre regiones distantes, solución que parece más difícil, aunque no deba desecharse del todo. Las hipótesis generales descansan sobre estudios monográficos de naturaleza desigual, de acuerdo con los presupuestos metodológicos y con los medios técnicos en que fue realizado su estudio y con las limitaciones impuestas por esos estudios. En consecuencia, se carece hoy en día de estudios pormenorizados de todos y cada uno de los santuarios, por lo que tampoco existe una caracterización de los criterios particulares objetivos que puedan ponerse en contraste con los generales. Siendo además el punto de partida una evolución estilística, cuya coherencia, con excepciones, no se pone en duda, esta debe ser ajustada, desde un punto de vista cronológico y estilístico, tanto en alguna de sus fases como en las diversas regiones y este ajuste pasaría necesariamente por la constatación de esa evolución en el arte mobiliario.

Aunque todos los **rasgos** constitutivos pueden ser **comparados**, como los temas, las convenciones de la forma..., dos son los elementos esenciales para establecer una comparación entre el arte mueble y el parietal: 1) el estilo, en este caso el grado de realismo, que posibilita, por ejemplo, relacionar la plaqueta de Ekain con el caballo mejor realizado del panel central o el compresor de Santimamiñe con los grabados de la estalagmita cónica (en una comparación estilística relativamente general y por lo tanto no exenta de una cierta imprecisión); 2) la plasmación técnica de los animales mediante los convencionalismos de modelado. Así, la técnica de realizar líneas cortas que pueden ocupar todo el cuerpo del animal o una parte del mismo, como se refleja en el tubo de Torre, bastones de El Pendo y Valle y plaqueta de Ekain en el arte mueble, se puede comparar con las líneas pintadas, manchas de color y bicromía del arte parietal y con la asociación de grabado y pintura del mismo (equiparación igualmente genérica). Se podrían establecer otras relaciones o paralelos entre el grabado y la pintura, por ejemplo entre la gradación en la anchura de la línea de contorno pintada y la mayor o menor profundidad del trazo grabado o la ampliación del mis-

(153) «La identidad estilística es completa entre estos dibujos de ciervos sobre omoplatos y los grabados rupestres de ciervos de las galerías y del techo de las grandes pinturas policromadas. Su contemporaneidad no puede ponerse en duda.» (Breuil, H.; Obermaier, H. 1935 <reedic. 1984>, 188).

(154) Considera también el autor sobre la interpretación tradicional del arte mobiliario como esbozo del parietal que «...solo se debiera aceptar en casos de una real evidencia en la semejanza entre esbozo y realización definitiva...».

(155) En relación con esto hay que señalar que ciertas comparaciones establecidas entre el arte parietal y el mobiliario aparentemente fidedignas han sido a menudo puestas en cuestión en un segundo momento, como por ejemplo en el caso de Hornos de la Peña.

mo; o dentro del campo de la pintura la relación entre ciervas y pintura roja. Sin embargo, las relaciones estrechas, que deben buscarse en el marco del mismo enclave o santuario, no dejan de ser reducidas numéricamente.

En este sentido una necesidad previa es la de paralelizar el arte mueble, susceptible de datación fiable y el parietal. La primera aproximación supone encajar a cada santuario en el momento cultural representado en el yacimiento del vestíbulo de la cueva donde se encuentra. Esta aproximación puede ser válida en la medida en que coincidan los documentos parietales con los mobiliarios en rasgos estilísticos y técnicos, lo que rara vez ocurre. En sí misma no tiene valor suficiente, ya que la cueva ha podido estar habitada o haber servido únicamente como lugar de frecuentación en relación a su papel de santuario. Observamos por lo tanto una relación controvertida entre yacimiento y santuario. Esta relación se ha afirmado o negado repetidas veces. Desde un punto de vista previo a la investigación hay que señalar que existen una alta probabilidad en la conexión posible entre yacimiento y santuario. Sin embargo, no se trata de llevar la discusión metodológica a sus extremos, sino más bien a un término lo más válido posible. El trasfondo innegable es que en las paredes de la cavidad se produce usualmente una plasmación iconográfica de una parte sustancial de los conceptos y vivencias de una comunidad, creencias también expresadas en objetos muebles. Sin embargo, es la propia investigación arqueológica la que debe establecer críticamente donde se encuentra la habitación del grupo humano que decoró esas paredes. Para ello las dificultades son muchas, mayores que las que usualmente se reconocen, bien por las limitaciones del registro arqueológico, que puede hacer muy difícil probar la relación (aunque pudiera haber existido), bien porque el yacimiento de habitación ha sido destruido, o porque está sin localizar.

El caso, controvertido, de una obra mueble de la cueva de Hornos de la Peña debe servir para reflexionar sobre esta cuestión, además de interesarnos para el estudio de Benta Laperra. Los investigadores H. Breuil, y H. Obermaier expusieron que la pieza (v. fig. 62, sup., p. 170, hueso decorado con cuarto trasero de caballo) fue encontrada en la base del nivel Auriñaciense: «un niveau moyen argileux, très profondément remanié en beaucoup de points et sans stratification apparente, contenant des silex caractéristiques, les unes du Solutréen, les autres de l'Aurignacien... Tout à la base, un frontal de Cheval a été recueilli, portant la gravure en traits larges et profonds d'un arrière-train de Cheval d'un dessin absolument identique à celui du vestibule» (Alcalde, E.;

Breuil, H; Sierra, L. 1912, 88). Sin embargo, al cuestionarse críticamente esta obra se ha negado el paralelo entre las obras mobiliario y parietal y la validez estratigráfica: «...il n'y a de commun entre les figures que le fait de représenter une partie du corps d'un cheval et d'avoir été gravées l'une et l'autre d'un trait assez profond...» (Leroi-Gourhan, A. 1968, reedic. 1971, 248). Otros autores se han posicionado a favor de la argumentación anterior, por la inexistencia del pretendido paralelo entre esta representación y las parietales, y por la inseguridad de su posición estratigráfica (Barandiarán, I. 1973a, 133-134); o, por el contrario, han aceptado la atribución estratigráfica de Breuil y añade argumentos estilísticos para encajarla en un momento antiguo: «... Por su técnica de grabado, por la rigidez de la línea del contorno y por cierto envaramiento y estatismo de la figura...» (Jordá, F. 1978b, 40-41) (156).

La conclusión que podría obtenerse es que este recurso, único posible para enlazar ambas manifestaciones artísticas, ha demostrado en la práctica una notable endeblez. Esto no es inconveniente para que, en cualquier estudio de arte parietal o mobiliario se deba pasar inevitablemente por esta etapa comparativa, máxime cuando existen paralelos universalmente aceptados. Una cuestión previa es precisamente la representatividad de la muestra conservada de arte mobiliario y parietal; en todo caso, una pequeña y desigual representación de lo realizado, por condiciones naturales (obras mobiliarias en materiales perecederos, variaciones climáticas en santuarios exteriores, destrucción de los yacimientos al aire libre). En este sentido algunos autores sugieren que sólo el 5% de las obras parietales y mobiliarias se han conservado (Sieveking, A. 1979b, 97-98). A pesar de la escasez de testimonios, la comparación estilística entre el arte mueble y el arte parietal ha establecido razonables analogías, como la relación temática y técnica entre las ciervas grabadas en los omóplatos de El Castillo y Altamira y los santuarios de ciervas cantábricos, comparación que debería ser profundizada mediante el análisis estilístico.

Hay por ello un repertorio notable de paralelos, en diverso nivel de certidumbre. Entre ellos los que se exponen en el caso de Angles-sur-l'Anglin (plaqueta grabada con cabeza humana y grabado parietal con tema semejante), Roc-de-Sers (plaqueta con caballo grabado en la proximidad del friso esculpido), Tuc d'Audoubert (bisonte modelado sobre plaqueta de arcilla junto a los bisontes modelados), (Mons, L. 1979, 10). Se han establecido una serie de relaciones

(156) Otro ejemplo de la diversidad de posiciones al realizar una comparación lo encontramos en la cueva decorada de Altxerri (Almagro Basch, M. 1981, 52-55).

posibles o no, reales o presumibles, entre yacimientos y santuarios pirenaicos: por la relación técnica entre plaquetas y paredes (plaqueta de Gargas con la «Galerie Aurignacienne» de Trois-Frères, plaquetas grabadas de Tuc-d'Audoubert, Enlène, Labastide con los santuarios vecinos); o por las circunstancias concretas en que los yacimientos han sido colmatados y son homogéneos (Espèche, Fontanet), (Clottes, J. 1989c, 321) (157). Relación también de interés se ha determinado en el Ariège: «los parentescos de estilo, las mismas similitudes son tales, con una trasposición monumental, que el arte mobiliario de La Vache data el rupestre de Niaux». Sobre este paralelo hay que señalar que, si el yacimiento ofrece varias dataciones del 12.435 al 12.910 B.P. (capas 2 y 4), las figuras parietales más elaboradas se encajan entre el 12.250 y el 13.050 B.P., por lo que se podría concluir en el fundamento de esa comparación estilística (Nougier, L.-R.; Robert, R.; 1971a, 342). Entre las relaciones físicas que permiten analogías fundadas (v. ap. 5.3.19, «El tiempo de elaboración...», p. 95), se puede nombrar el caso de Isturitz, pues nos ofrece una serie de obras parietales, cubiertas por estratos del yacimiento situado a su pie. Los excavadores creyeron que las obras eran anteriores al Magdaleniense, porque estaban cubiertas por esos estratos pero otros autores han considerado (Sieveking, A. 1987) que la certeza no es tan evidente, concluyéndose que «...Il semble que ni la critique stratigraphique, ni le niveau d'enfouissement ne permettent de fixer la date des figures d'Isturitz...» (Leroi-Gourhan, A. 1968, reedic. 1986, 268-269) (158).

En cuanto a las bases de comparación en el **Cantábrico**, una relación directa entre arte mobiliario y parietal nace de la identificación de una técnica, el grabado de trazo estriado del arte mobiliario, con un período, el Magdaleniense inferior/antiguo, reconociéndose este grabado estriado en una serie de yacimientos cantábricos e igualmente en las cuevas decoradas de La Peña de Candamo, Llonín, Los Emboscados, El Buxu, Pedroses, Tito Bustillo, Altamira, El Castillo, La Pasiega, Alkerdi (Barandiarán, I. 1989a, 388). En la misma línea, se ha planteado también como propio del Magdaleniense superior-final el relleno de los cuerpos de los animales mediante trazos cortos yuxtapuestos distribuidos en bandas (varilla de Lumentxa, bastones de Valle y El Pendo, tubo de Torre), aunque debe señalarse la relatividad de estas interpretaciones: «...algunos de esos tratamientos convencionales pueden ser considerados genéricamente

propios de todo el Magdaleniense...» (Barandiarán, I. 1989a). En general, se han expuesto diferentes paralelos entre arte mobiliario y parietal, como: 1) los animales con zonas rellenas de trazos en cara, pecho y vientre de Altamira, El Castillo, Rascaño, El Cierro, El Juyo, La Viña (en obras mobiliarias) y Peña de Candamo, El Buxu, Les Pedroses, Tito Bustillo, Llonín, El Pindal, Altamira, Hornos de la Peña, El Castillo, La Pasiega, Alkerdi, Sovilla, Cobrantes, Los Emboscados (entre los parietales); 2) los signos tectiformes presentes en Altamira y Cueto de la Mina (mobiliarios) y El Castillo, Las Monedas, El Buxu (parietales); 3) las cabezas esquematizadas de frente,... (Barandiarán, I. 1994, 68-71). En esta cuestión de las figuras de raspado o estriado como modelado interior se han determinado otra serie de paralelos (Balbín, R. De et Alii 1986, 259-260): en el arte mobiliario la placa de Ekain (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978), los omoplatos de El Castillo y Altamira (Breuil, H.; Obermaier, H. 1935), El Cierro, placas de Tito Bustillo (Moure, J. A. 1982a) y La Paloma (Barandiarán, I. 1973a, 157-158); y en el arte parietal, en el muro de los grabados de Candamo, (Hernández Pacheco, E. 1919; Moure, J. A. 1981), Altamira y El Castillo (Breuil, H.; Obermaier, H. 1935), El Buxu (Obermaier, H.; Conde de la Vega del Sella 1918), Cobrantes (García Guinea, M. A. 1968), Llonín (Berenguer, M. 1982), Altxerri (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976), Tito Bustillo (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1980, 1981a, 1983). Un paralelo más estricto, aún, se establece en Tito Bustillo entre las placas grabadas del yacimiento y los conjuntos parietales 1 y 10 (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1981c y Moure, J. A. 1982a).

Fruto de estas relaciones entre lo mobiliario y lo parietal ha sido el establecimiento de diferentes tipos de paralelos (Moure, J. A. 1995): a) iconográficos, como las puntuaciones aisladas representadas en cuevas entre el Sella y el Asón; los motivos rojos cercanos de Tito Bustillo a Pindal; los escutiformes típicos; los claviformes (Cullalvera, Pindal), con paralelos alejados; los grabados exteriores no figurativos; y ciertas decoraciones del arte mobiliario circunscritas a cuevas cercanas; b) paralelismos estilísticos de composición y conservación, como la pintura roja aplicada mediante tamponado; los grabados de cierva de Altamira y Castillo con sombreado obtenido mediante estriado, raspado o rayado de la zona inferior de la cabeza y anterior del cuello de las ciervas; el arte policromo (Altamira, Castillo, Aguas de Novales), cuya cercanía invitaría a considerar algún tipo de contacto; esquematizaciones de cabra en posición frontal; c) objetos singulares, como los bastones de El Pendo y Valle (sombreado mediante trazos cortos), y los de Castillo y Cualventi, la bramadera de El Pendo y otras pirenaicas, o los rodets y contornos recortados de Asturias. Sin embargo, se ha interpretado sobre estos paralelos que, en conjunto, forman un cúmulo de circunstancias

(157) También se señala que a partir de excavaciones antiguas resulta mucho más problemático establecer alguna correlación y menos cuando los yacimientos tienen diferentes niveles (Marsoulas, Isturitz).

(158) El autor se inclina por una datación moderna, entre el Magdaleniense IV y el V, por la aparición del reno.

difíciles de evaluar y con rasgos de pretendida localización pero con una distribución más general, que invalida la originalidad geográfica.

También existe de partida una inseguridad en la atribución estratigráfica de las obras, porque algunas están fuera de contexto y porque las atribuciones tradicionales se pueden poner fácilmente en cuestión. Un ejemplo de ello es la azagaya de La Paloma, atribuida por su excavador J. Cabré al Magdaleniense inferior, que se ha datado a comienzos del IX milenio a. C. (Barandiarán, I. 1988b). Para la seriación de los grabados de trazo estriado parietales (sobre esta problemática se recogen otra serie de cuestiones en el cap. 2, apartado 4.2.3, p. 276) tenemos una referencia clara en las obras mobiliarias semejantes, que no están exentas de problemas. Si bien, en los yacimientos en que se han localizado, los diversos autores están de acuerdo en su adscripción al Magdaleniense inferior, tenemos como punto conflictivo el de Altamira, cuestión importante porque, además, sirve para determinar una relación estrecha entre el Solutrense superior y el Magdaleniense inferior (Jordá, F. 1964a) (159): «Los omoplatos que aparecieron tres en la parte superior del nivel Solutrense (Alcalde del Río) y tres en el nivel Magdaleniense (excavación Obermaier) eran contemporáneos, ya que se produjo una mezcla de materiales de ambos niveles durante y después de la excavación... es muy posible que también los omoplatos de Altamira sean magdalenienses...» (Utrilla, P. 1989a, 406) (160).

Sin embargo, las técnicas en que se representa el arte figurativo, en función del soporte, suponen una

seria **limitación** a las expresiones artísticas, de tal manera que no es fácil a veces establecer un paralelismo exacto entre las diferentes manifestaciones mobiliarias o parietales, por ejemplo. En el arte parietal, en general, encontramos tres recursos técnicos distintos, grabado, pintura roja y pintura negra, sin contar los bajorrelieves, además de sus combinaciones, que pueden corresponder también a épocas, tradiciones y significados distintos mientras en el arte mobiliario sólo se han conservado, salvo excepciones, grabados, además de otras manifestaciones menos frecuentes. La dificultad es evidente en el tema de la pintura entre el arte mueble y el parietal, puesto que en el arte mueble cantábrico no se han conservado temas pintados, aunque los hubo a tenor de ciertos restos constatados en objetos decorados (Barandiarán, I. 1973a (161). En principio, la aplicación de una misma técnica determina unas soluciones semejantes y por ello se puede más factiblemente establecer una comparación entre los temas parietales grabados y los mobiliarios igualmente grabados. También con los pintados, siempre que la pintura traduzca o exprese lo mismo que el grabado. Este es el caso de la cuevas de Niaux y Santimamiñe, donde las pinturas negras realizan el trazo de los animales y los rellenos mediante líneas paralelas que además de indicar la pilosidad traducen un recurso artístico típico de los grabados del arte mobiliario, como se puede constatar en las cabezas de bisontes de Isturitz. Sin embargo, esta traslación de recursos se puede producir de manera no idéntica, ya que el relleno a base de líneas cortas grabadas del arte mobiliario parece convertirse en un sombreado mediante tinta plana en el parietal.

2) Discontinuidades temáticas, estilísticas y temporales entre ambas manifestaciones. Es este un aspecto interesante en la consideración de los paralelos entre ambos tipos de manifestaciones. Diversos autores han planteado una disimetría de respuestas entre ambos artes, parietal y mobiliario, disimetría al menos cronológica, lo que podríamos llamar desfases o divergencias entre un tipo de manifestación y el otro, o incluso también transposiciones de caracteres de uno sobre el otro tipo de manifestación. La existencia de desfases no invalida la existencia de una serie de elementos comunes entre ambas manifestaciones, puesto que ellas responden a una serie de motivaciones comunes que les son generalmente reconocidas, por lo que se expresan con un mismo código de comunicación, aunque se plasmen sobre

(159) Aunque Leroi-Gourhan, A. 1968a, 71 considera que debería confirmarse en excavaciones precisas.

(160) Sobre los problemas de caracterización de los niveles de cueva tenemos un resumen crítico en Corchón, M. S. 1984/85, y en Fortea, J. 1989a. En este último se recogen las atribuciones de una serie de niveles supuestamente del Magdaleniense medio. Entre ellos, los dos inequívocamente adscritos al Magdaleniense IV cántabro-pirenaico, de Las Caldas 2 (13.400 ± 150 B.P.) y La Viña IV (13.300 ± 150 B.P. y 13.360 ± 190 B.P.) que se relacionan con los de Mas d'Azil. En esta cuestión del encaje cultural se correlacionan los yacimientos de Las Caldas y La Viña con el Magdaleniense con arpones, del que serían exponentes en una etapa inicial, aun cuando en ambos yacimientos los arpones se han recuperado en los tramos superiores de la secuencia reconocida como Magdaleniense IV (en Las Caldas dentro del nivel Magdaleniense, constituido por los subniveles I a IX aparecen arpones en los subniveles I a V; en La Viña, en el techo del nivel IV). Es decir, que habría aquí un Magdaleniense IV sin arpones previo al otro con arpones. En fin, también conviene recordar, tal como hemos apuntado que no parece que las manifestaciones artísticas tengan necesariamente que estructurarse según la idéntica secuencia convencional de sucesión de culturas arqueológicas, y esto ha dado lugar a críticas relevantes poniendo en cuestión la periodización magdaleniense en 6 etapas (Moure, J. A. 1978, 1979a y b, González Echegaray, J.; Barandiarán, I. 1981, Utrilla, P. 1984/85).

(161) En el Cantábrico, Barandiarán, I. 1994, 55 y 58, señala una sola obra mobiliaria pintada figurada, hoy extraviada, y algunas obras con restos o manchas de pintura, que pueden tener una justificación tecnológica o completando partes en una cabra esculpida de Tito Bustillo (ojo) y en la cabeza sobre canto rodado de Entrefoces.

distinto soporte y formato. Estos elementos comunes también pueden ser disimétricos, en el sentido de que aún cuando formen parte del trasfondo común, han pasado de ser una plasmación de un tipo de manifestación a serlo de otro. Por ejemplo, técnicamente, figuras del arte parietal traducen en la forma (reducción a la cabeza/cuello como lo exige un marco pequeño, es decir, reducción a lo genérico), en la técnica y en las convenciones de modelado a otras del arte mobiliario. De ahí, yendo un poco más lejos, podríamos considerar si no existe un proceso de difusión desde una forma artística a la otra, así desde el dibujo de la obra mobiliaria a la pintura de la pared. En Santimamiñe observamos que los pintores traducen mediante trazo negro obras mobiliarias. Podríamos pensar que es al revés, pero está claro que la pintura se ha aplicado linealmente, como si se estuviera grabando (de ahí que se hable en otras cuevas en circunstancias semejantes de dibujo en vez de pintura), y sólo en un momento siguiente se aplican de forma más pictórica mediante manchas, tintas planas y reservas de color, con la finalidad de sugerir volumen.

Este desfase se encuadra en un proceso compuesto por un doble movimiento en el que el arte parietal se expande hacia el interior de las cavernas y posteriormente hacia el vestíbulo, interpretación que parte de un análisis estilístico, con el relativo riesgo que esto conlleva, y de la localización espacial de los santuarios (Leroi-Gourhan, A. 1968a). Este proceso se ha observado en espacios restringidos, como el Pirineo francés: «...bien que l'art mobilier soit très bien attesté à cette époque (La Vache, le Mas-d'Azil, Lortet, Gourdan, Isturitz, etc.), les seuls sanctuaires pariétaux bien datés le sont du Magdalénien moyen (Labastide, les Trois-Frères et le Tuc-d'Audoubert, Fontanet, le Portel)» y «...la présence d'un art mobilier très riche... pose le problème de l'art pariétal du Magdalénien supérieur, qui reste reconnaître à et à définir» (Clottes, J. 1989c, 321 y 325). La no concordancia temática también se constata al comparar el arte mobiliario de las plaquetas con el parietal (Sieveking, A. 1987), lo que abogaría por caracteres de desarrollo específicos en cada tipo de manifestación artística. Otra zona donde se señala esta disimetría es en Quercy, donde el arte parietal se data entre el Perigordense y el Magdaleniense medio, mientras que el mobiliario lo hace entre el Magdaleniense medio y el Magdaleniense superior (Lorblanchet, M.; Welté, A-C. 1990, 40).

Este desfase, pero referente al Magdaleniense IV, es decir, la existencia de un arte parietal muy relevante y la escasa habitación del período, ha sido también considerado en el Cantábrico, proponiéndose varias soluciones a la cuestión, entre ellas que las cuevas no se habitaron durante la época en que fueron decoradas (Utrilla, P. 1981b). En la misma línea, encontra-

mos la supuesta escasez general de cuevas decoradas durante el Magdaleniense final y su abundancia durante el Magdaleniense medio, que bien podría ser consecuencia de una reconstrucción a priori de la cronología de las cuevas decoradas, quizá inexacta. En el Cantábrico la situación ha sido expuesta en estos términos: «...es bien significativo que se está enrareciendo el arte parietal paleolítico probablemente desde mediados de la fase VII (o Dryas II), y que para el 11.000 B.P. hayan desaparecido las figuraciones animales, incluidas las mobiliarias» (González Sainz, C. 1989a, 449), lo que sería reflejo de una cierta territorialización de las comunidades paleolíticas. En esta cuestión del desfase cronológico entre el arte parietal y el mobiliario se ha propuesto un esquema cronológico con tres fases: a) 13.700/12.400 B. P., máximo desarrollo mobiliario y parietal; b) 12.400/11.800, Magdaleniense VI, con arte mobiliario abundante figurativo y sin arte parietal (excepto Otero); c) 11.800/10.700 B. P. sólo con ciertos temas abstractos mobiliarios, en arpones (González Sainz, C. 1989a, 254-264). Este desfase se explica apelando a un significado diferente de ambas manifestaciones: «convencional y ritualizado en lo parietal, más decorativo, ocasional y en relación a las expresiones cotidianas en el caso del mobiliario». Esta hipótesis se fundamenta en varios argumentos: 1) la localización el arte mobiliario junto a los restos materiales cotidianos en el lugar de habitación; 2) la inexistencia de complementariedad en los temas, de carácter más ocasional y decorativo, (de lo que son una evidencia los abstractos), con signos complejos abstractos parietales que no aparecen en el arte mobiliario; 3) la distribución temática cantábrica con una cierta polarización caballos/bóvidos (23 y 32% respectivamente, del total) en el arte parietal, mientras en el mobiliario hay una mayor diversificación (162).

Sin embargo, habría que considerar la relación con las obras del Paleolítico superior fehacientemente datadas y la propia evolución final del paleolítico, en sus etapas Magdaleniense superior y Aziliense. En relación con esta cuestión hay que señalar que en el Cantábrico existe una serie de obras de arte, las más realistas de época paleolítica, colocadas inequívocamente en el Magdaleniense superior. Por ello debe

(162) A nuestro juicio la diversidad sería semejante si cambiásemos la frecuencia de ciertos temas por una cuestión cronológica. Así, según los datos que aporta el autor, en el parietal hay tres especies dominantes, bóvidos (33%, de los que los bisontes son el 20% y el uro un 12%), caballos (23%), cérvidos 30% (cierva 17%, ciervo 10%, reno 0,5%), una especie de segundo rango, cáprido (10%) y especies raras, como animales temibles (3%). En el arte mobiliario hay también tres especies relevantes: cérvidos, 46% (cierva 32%, ciervo 9%, reno 4%), caballos, 21%, cápridos 25% y otras más escasas, bóvidos 5%, animales temibles 2%.

aceptarse que las figuras realistas del arte mobiliario del Magdaleniense final no son sino la continuidad de las llevadas a cabo en el Magdaleniense medio. Aceptando esta continuidad, no hay razón para rechazar la posible realización de cuevas decoradas en el Magdaleniense superior con los planteamientos estéticos y técnicos de los santuarios del Magdaleniense medio. Desde este punto de vista, y en una aproximación general, no habría ninguna dificultad para encajar una parte importante de las obras parietales más realistas en ese momento. Esto pondría en cuestión la evolución estilística propuesta por Leroi-Gourhan, A. 1968a para un estilo IV donde se producen cambios cuando menos controvertidos. Por otra parte, la interpretación que realizamos en Santimamiñe parece contradecir este cuadro pues constatamos un arte parietal figurado posterior al Magdaleniense medio/superior y relacionable con los últimos momentos del Magdaleniense, aunque no haya obras mobiliarias emparentables con estas parietales.

La cuestión no deja de ser complicada porque el arte parietal se data de manera indirecta y porque los testimonios de arte mobiliario y parietal no dejan de estar sesgados por la conservación diferencial de testimonios. Por ello hay que ser prudentes a la hora de establecer diferencias cronológicas entre lo parietal y mobiliario, reflexión presente en diversos investigadores: «It is difficult to establish the relationship of habitation sites to decorated caves, or of these last to sites with plaquettes, but in some situations the evidence suggests that plaquettes are complementary to caves, rather than a chronological alternative» (Sieveking, A. 1987, 17). En suma, el problema está en si nos encontramos ante un verdadero desfase o bien si no puede ocurrir que los santuarios estén mal considerados cronológica o culturalmente, por ejemplo que los del Magdaleniense medio correspondan no sólo a ese período, sino también, en parte, al superior. Esta última solución encajaría bien con un arte muy conservador y que muestra escasas variaciones a lo largo del tiempo. Por otra parte, también hay que tener en cuenta los sesgos propios de la investigación, que han explicado en un momento posterior muchos de los supuestos vacíos existentes en determinado momento previo, como el del Magdaleniense IV cantábrico.

3) Los temas y la cronología entre el arte mueble y parietal. Podemos establecer una múltiple comparación utilizando tres criterios: 1) dos soportes, el mobiliario y el parietal; 2) ámbitos o espacios geográficos diferenciados, el arte paleolítico francés, Périgord, Pirineos, Cantabria, comarcas geográficas o cada santuario en particular; 3) estilos o cronología diferenciados. Establecer una serie de niveles de análisis parece especialmente necesario para buscar respuestas diferenciadas. Entre ellos, el último nivel de

análisis sería el de los santuarios concretos, pues puede ocurrir que en un espacio dado existan santuarios que no tienen una iconografía típica. También hay que considerar que unos pocos conjuntos, por su mayor riqueza relativa marcan la tendencia general de la iconografía, por ejemplo, los conjuntos de El Castillo y Altamira para el arte mobiliario. En fin, se trata de buscar correspondencias y disonancias entrelazando esos niveles.

Cuando planteamos los parentescos mobiliarios tenemos que referirnos a aquellas obras de arte mueble donde aparecen temas figurados y, en segundo lugar, a la manera en que han sido realizados, la técnica y el estilo. Desde el punto de vista de los temas podemos considerar la abundancia de cada uno de ellos en el arte mueble, cantábrico o aquitano, áreas preferentes para realizar la comparación, y no sólo por cercanía a la región objeto de estudio. Los temas figurados en el arte mueble se realizan preferentemente sobre algunos tipos de objetos, aquellos susceptibles de desarrollar una decoración figurada, generalmente los que poseen amplias superficies, planas o circulares; entre los primeros, las plaquetas, en piedra o hueso, y entre los segundos los cúbitos de ave o los bastones de mando (Leroi-Gourhan, A. 1968a).

Las plaquetas, con especial énfasis las magdalenienses, han sido estudiadas globalmente: los animales más representados son el caballo y los cérvidos, que son también los animales más frecuentemente asociados; el bisonte aparece con más frecuencia, y más en Pirineos frente a otras regiones, en el Magdaleniense IV si bien es un tema en todo caso secundario; en el Oeste de Francia el caballo se asocia al bisonte y con mayor frecuencia relativa en el Magdaleniense IV aunque no sea tampoco el grupo dominante; y se observan también algunos comportamientos específicos regionales, como la mayor importancia de los cápridos en Pirineos y País Vasco-Cantabria, en el Magdaleniense final, así como los pájaros y peces en Pirineos (Sieveking, A. 1987). Los llamados bastones de mando también han sido especialmente considerados: en 13 aparece el bisonte, y en tres de los cuales se repite el tema; el tema de los bóvidos se reduce en el 68,4 % de las veces a la cabeza; las cabezas de los bastones de Isturitz, Enlène y Le Courbet, tienen un desarrollo de elementos convencionales perfectamente comparables a los más desarrollados de Santimamiñe; parecen encuadrarse en el Magdaleniense medio, aunque su caracterización cultural no deja de ser controvertida (Noiret, P. 1990, 91-94) (163).

(163) Otras obras comparables, como los bastones de La Madeleine (las únicas claramente encuadradas en el Magdaleniense superior), muestran una clara simplificación.

En el arte mueble cantábrico encontramos unos temas específicos como el de la cierva (Barandiarán, I. 1973a, 265-301) que se desarrolla entre el Solutrense superior-final o Magdaleniense inferior (Altamira) y el Magdaleniense Superior (El Valle y El Pendo), pasando por el Magdaleniense Medio (El Castillo) y el Magdaleniense superior inicial de Tito Bustillo. En las figuras de cierva, reducidas a la cabeza con el cuello, siguiendo un convencionalismo de la forma y adecuándose al marco de la obra de arte, se atestigua una evolución estilística: los contornos de las antiguas son más duros; y el sombreado se consigue con un estriado desordenado e inseguro mientras que las figuras del Magdaleniense superior son plenamente realistas, consiguiendo el sombreado con una gradación de líneas cortas y paralelas de diferente longitud que se adecúan con exactitud a los rasgos anatómicos de los animales y a los rasgos fanerópticos y de pelaje. La comparación es semejante en cuanto a los ciervos de Torre, El Pendo o El Valle.

El Magdaleniense superior se nos presenta como una etapa donde las representaciones tratan de ser un fiel reflejo de la realidad. Hemos hecho una comparación estilística entre las ciervas de los omoplatos y la cierva pintada en el techo policromo de Altamira (v. cap. 2, ap. 4.2.1, paralelos parietales cantábricos, p. 262). El realismo de la cabeza evidencia la similitud de esta última con las cabezas grabadas en el compresor de El Pendo: la línea de contorno se vuelve redondeada, las orejas no aparecen mecánicamente en forma de «V», el sombreado recalca la zona superior de la cara del animal dejando la zona inferior y el cuello sin rellenar, al contrario de las ciervas del Solutrense superior y final de los omoplatos de Altamira. El paralelo parece suficientemente significativo como para considerar una relación directa entre las obras del Magdaleniense medio y superior en el Cantábrico (dado que las dataciones del techo policromo son relativamente antiguas).

Otros temas, como el del caballo o la cabra pueden hallarse en el arte parietal asociados a colectivos diferentes como el del bisonte o la cierva por lo que no voy a considerarlos pues no proporcionan unos criterios fidedignos. El otro tema fundamental a considerar es el del bisonte. Este no aparece representado con claridad en el arte mueble cantábrico hasta el punto de que hasta recientes descubrimientos sólo había un caso dudoso, o mejor, no identificable. Esto puede hacernos sospechar que es un tema ajeno al área cantábrica y difundido tardíamente sólo en los santuarios parietales, con lo que estos serían más proclives a influencias de otras zonas. O bien no es más que representativo de un momento de la investigación, en el que desconocemos testimonios por haber recuperado una muestra sesgada. Los modernos descubrimientos de este tema en el Magdaleniense

medio parecen justificar esto último (v. parte 3ª, ap. 4.2). Por otra parte, el bisonte como tema aparece en algunos santuarios parietales antiguos cantábricos (Benta Laperra y Hornos de la Peña) si bien la cronología de ambos casos es controvertida. Durante el estilo III no existen santuarios cantábricos del bisonte aun cuando aparecen dos tradiciones diferentes: los santuarios de ciervas en rojo (Covalanas, La Pasiiega, Areatza) y los del uro en negro (con caballo/cabra y caballo/cierva), como Las Chimeneas. Estos son precisamente los temas usuales en el repertorio del arte mueble cantábrico. En él parecen introducirse modificaciones que suponen un enriquecimiento progresivo temático de tal forma que en el Magdaleniense Superior se constatan felinos (zorros en Santimamiñe y El Castillo), sarrio (Torre y Collubil), reno (Pendo y Urriaga), pez (aunque existe un posible ejemplar en el Solutrense Final) y serpiente (1 ejemplar también del Solutrense III/IV).

La comparación entre arte mueble y parietal también es posible desde el punto de vista técnico. De este modo, encontramos como criterio que el grabado estriado del arte mueble es asimilable a la policromía en pintura parietal, al contorno grabado y pintado de las figuras parietales y al relleno de diferentes partes del cuerpo con tintas planas (Apellániz, J. M. 1982). Sin embargo, una de las dificultades para aceptar este planteamiento es la articulación de un recurso técnico como individualizador de un santuario, cuando se emplea marginalmente en el total de las representaciones del mismo. Así, sólo se encuentra el grabado asociado a la pintura en una sola figura, tanto en Areatza como en Santimamiñe, por lo que se podría conjeturar que es un recurso marginal o cuando menos no sustancial a la estructura del santuario. Desde el punto de vista temático las representaciones de ciervo-cierva se desarrollan con originalidad en el Cantábrico y también los convencionalismos de representación, como el empleo en el arte mueble del grabado estriado para recalcar diferentes partes del cuerpo del animal, la cabeza y el cuello particularmente. Sin embargo, la policromía y la asociación de grabado a pintura para marcar el contorno del animal no aparecen en ese contexto sino circunscritos a otro ámbito temático: al bisonte (Altamira y Font-de-Gaume), caballo/bisonte (Ekain), caballo/reño (Tito Bustillo). La policromía (o bicromía) se nos presenta técnicamente como un momento final del proceso donde, en primer término, al grabado estriado del hueso le corresponde en pintura una simple mancha de color que se transforma en tinta plana con rapidez (como en la cierva 3 de Areatza). Esta idea vendría dada a partir de la comparación de los santuarios de Covalanas y Areatza, el primero de mayor antigüedad estilística.

En último término hay que tener presente que las

cronologías se establecen sobre obras alejadas en el espacio y, por tanto, deben considerarse a lo largo del tiempo las influencias de los diferentes focos artísticos. Así, del establecimiento del criterio anterior, se extrae que entre los santuarios de Euskal Herria, al margen de Benta Laperra, se incluyen en el Magdaleniense antiguo/medio los de Areatza, Santimamiñe, Ekain, Altxerri, Alkerdi. Pero, sin embargo, en el Magdaleniense antiguo sólo se pueden catalogar como obras de arte mueble los compresores de Bolinkoba, correspondiendo el resto de las obras al Magdaleniense superior: Lumentxa, Santimamiñe, Urtiaga, Aitzbitarte, Ekain, Torre. En esta etapa nos encontramos con obras acusadamente realistas. Esta comparación debería bastar para hacer sospechar que el criterio empleado no es válido. Desde el punto de vista artístico, la comparación entre obras muebles y parietales de niveles Magdaleniense antiguo y Magdaleniense final en los santuarios de Santimamiñe y Ekain, únicos paralelizables, no es posible: sólo existen testimonios muebles del Magdaleniense superior-final. En el Cantábrico, lo Solutrense (7,7%) y Magdaleniense antiguo (20%) representa el 27,8% de las obras realistas y lo Magdaleniense final (V/VI) el 68% (Barandiarán, I. 1973a, 319). Por ello, pensamos que una parte del arte parietal del Magdaleniense medio podría encuadrarse en el Magdaleniense superior. La cueva de Tito Bustillo, con obras mobiliarias y presuntamente parietales encuadrables en el Magdaleniense superior inicial, sería un exponente de ello. Bastaría que las tradiciones de pintura negra se hubiesen continuado sin ser sustituidas por los policromos, lo que parece factible, pues las pinturas monocromas se atestiguan en santuarios del final del Magdaleniense.

5.4.5 LAS VARIABLES DEL MARCO FÍSICO Y NATURAL. Existen otra serie de variables que afectan al conjunto iconográfico como parte de un sistema natural, la caverna, donde se proyectan todos sus caracteres propios: la geología, clima, corrientes de agua, ... Los estudios de Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973) y Lascaux (Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. 1979) proporcionaron los primeros pasos encaminados a proyectos de conservación de los conjuntos parietales, entre los que destacan Pech-Merle (Lorblanchet, M.; Renault, Ph.; Brunet, J.; Vidal, P. 1981) y Niaux (Clottes, J. 1995a).

Una cueva es un sistema compuesto por aire, agua, superficies rocosas, pintura y flora microbiana. Esto hace necesario un análisis químico y mineralógico de la roca soporte, el análisis de los pigmentos (componentes, aglutinantes y estratificación); la cartografía del recinto; el estudio geológico incluyendo

estructura, composición, fisuración, buzamiento y propiedades mecánicas de los estratos, el ciclo hidrológico (pluviometría a nivel edafológico y subterráneo); el estudio del entorno, es decir, la flora, climatología, uso antrópico; la determinación del color de las pinturas (levantamiento colorimétrico determinando la claridad, el cromo y el tono, mediante mapas de puntos de color); la flora microbiana en las tres áreas, aire, agua y tierra; la evaluación de las malformaciones de la superficie, como alteraciones geomórficas (depósitos de sales cálcicas, eflorescencias, descamaciones, fisuras, excrecencias cristalinas, corrosiones,...), mediante un mapa con macrofotografías estereoscópicas. Además de esto, debe establecerse la dinámica interna en función de flujos de materia y flujos de energía (lo que implica el microclima) y los procesos físico-químicos de las superficies, como consecuencia del intercambio de energía entre el agua, el aire y los microorganismos (Villar, E. 1994).

En cuanto a las fases de un estudio sobre este sistema cavernario, serían las siguientes: 1) definición del recinto como sistema físico y caracterización de los elementos que lo constituyen; 2) aislamiento del sistema; 3) determinación de las variables del microclima y sus componentes; 4) elaboración de modelos matemáticos de los procesos naturales que se producen; 5) establecimiento de modelos cuantitativos de la influencia humana; 6) evaluación de medidas a tomar (Villar, E. 1994).

5.4.6 LAS VARIABLES DE LA ACTUACIÓN HUMANA Y NATURAL. LA CONSERVACIÓN. En este campo se pueden citar una serie de cuestiones distintas, como la repercusión directa del uso de la cueva por el hombre y por los animales y el impacto de cambios de las condiciones naturales de la cavidad, todo lo cual se proyecta en la pérdida de información, en alteraciones de muy diversa índole. El interés en constatar desapariciones está en que los conjuntos aparezcan truncados y los análisis puedan ser, en consecuencia, incorrectos (164). De ahí la necesidad de un estudio micromorfológico de la pared, del estado de la superficie, de las corrientes de aire, de la circulación de las aguas (Clottes, J. 1993a,

(164) En Clottes, J. 1993a, 389-400, se considera que la conservación debe ser expresamente tenida en cuenta, aunque usualmente se subestima, concretando que en Niaux numerosas figuras han sido deterioradas por coladas de agua en época indeterminada o que ciertas cuevas con gran vestíbulo no ostentan pinturas pero sí grabados, pudiendo indicar que no se han conservado, como es el caso entre otras de Lascaux, donde en ciertos tramos se conservan restos de la pintura que acompañaba a los grabados. Todo lo cual tiene claras implicaciones en la estructura de lo conservado.

393). Sobre esta cuestión se ha reivindicado que una interpretación más efectiva del arte pleistocénico debería aplicar un «filtro tafonómico», encargándose la tafonomía de la distorsión o de las transformaciones del registro arqueológico, en este caso el paleoarte, a través del tiempo, en relación con la deposición y la preservación (donde se proyectan especialmente efectos naturales) y con el propio registro arqueológico (distorsionado por diferentes grados de subjetividad), (Bednarik, R. G. 1994a). Al hilo de lo anterior, la supervivencia de los petroglifos estaría en función de factores geomorfológicos y la diferenciación espacial del arte parietal y mobiliario paleolíticos europeos impediría su puesta en relación, porque son consecuencia de la diferente distorsión de ambos fenómenos por factores tafonómicos.

Las actuaciones humanas son de variada índole, conscientes e inconscientes: grafitos sobre pinturas negras en Rouffignac, Le Portel y Niaux; destrucción por explotación de piedra contigua (Gabilou), frotamientos por el paso de visitantes; tocamientos con los dedos; trabajos de acondicionamiento de las cavidades (que pueden afectar en diversos grados a suelos y paredes); repasado de figuras al carbón, lápiz o tiza (Clottes, J. 1993a). Estas actuaciones dan lugar a mutilaciones, desapariciones y alteraciones de diverso tipo de la obra de arte.

En cuanto a las causas naturales de degradación, son también variadas (Clottes, J. 1993a, 398): la calcita recubriendo las obras, corrientes de agua, corrientes de aire. A veces son procesos muy rápidos, como el atestiguado en Niaux en 1978 y 1979: migración en semanas de pigmentos formando vermiculaciones, por agua de infiltración, es decir, destrucción mecánica de origen natural, proceso que fue combatido mediante colocación de estalactitas de elastómeros en el trayecto de las caídas de agua (Clottes, J. 1995a). Otras alteraciones naturales son consecuencia de la circulación y composición de las aguas, la climatología, el estado de la pared, la actuación de microorganismos, la naturaleza de los pigmentos y la botánica (ya que los cambios de vegetación en el entorno de una cavidad pueden traducirse en cambios de la circulación de las aguas).

En este campo de la conservación de los conjuntos, las medidas tomadas ante estas alteraciones han sido variadas, en función del tipo de daño sufrido (Brunet, J.; Vidal, P. 1989): el control de la cubierta vegetal en el entorno de Lascaux mediante fotografía aérea; reacondicionamiento de la iluminación de Font-de-Gaume; estudio de vibraciones, entre otras cuestiones para el caso de Les Combarelles; aislamiento respecto de las aguas de infiltración de los bloques grabados en Teyjat; realización de macrofotografías estereoscópicas de emulsiones distintas

para determinar manchas naturales y detalles implícitos en Villars; rebajamiento del suelo y control de las corrientes de aire en Saint-Cirq-du-Bugue; cambio de puertas de cierre para aislamiento térmico y garantía de ventilación amortiguada, entre diferentes cuevas citadas. Un caso relevante de limpieza de un conjunto parietal es la cueva de La Baume-Latrone, donde el «Grand Plafond» estaba afectado por actos vandálicos variados, entre ellos acumulaciones de arcilla sobre la superficie, trazos que fueron eliminados mecánicamente, o trazos de negro de humo de las lámparas de acetileno, que fueron disueltos (Maupeou, C. De; Roudil, J.-L. 1989), acción esta última también realizada en el Grand Plafond de Rouffignac.

6. CONCLUSIÓN: FINALIDAD DEL ESTUDIO

La investigación trata de profundizar en el estudio de los documentos artísticos de una serie de cuevas específicamente considerados y de los documentos individuales en sus relaciones con el resto de los que integran cada conjunto iconográfico, a través de la constatación de su entidad y del análisis de los elementos constitutivos de los mismos. Sin embargo, existen algunos elementos que se escapan, como los análisis de los pigmentos o las dataciones absolutas de los conjuntos, que no se han podido llevar a cabo. Pese a ello, un tipo de investigación actual necesita una amplia base constituida por el estudio crítico interno del conjunto de representaciones. Esto quiere ser este estudio, de tal manera que pigmentos y dataciones (en su caso) se puedan realizar conforme a un programa que tenga en cuenta las hipótesis establecidas en esta investigación y por ello no creemos que de esas limitaciones previas se resienta este trabajo. Igualmente queda al margen cualquier interpretación sobre los conceptos que traducen las representaciones, sencillamente porque el nivel de complejidad de la investigación sería excesivo.

El estudio se basa en el levantamiento de versiones de las representaciones sobre la base de calcos directos de las representaciones y en la sistematización del modelo de variables de estudio a aplicar sobre ese repertorio iconográfico. La investigación implica la aplicación de las variables técnicas y estilísticas consideradas en ese modelo en los repertorios iconográficos levantados en tres santuarios parietales de Bizkaia, localizados en el occidente de Euskal Herria, los de Benta Laperra, Areatza y Santimamiñe, y en la distribución espacial de las mismas. Se han establecido las siguientes variables o criterios de estudio, internas y externas: 1) el marco espacial o la cueva; 2) las agrupaciones y figuras aisladas; 3) los

temas (animales, signos y restos desestructurados); 4) las asociaciones temáticas; 5) las técnicas y recursos de aplicación (pigmentos, soporte, construcción del trazo); 6) proceso de ejecución (superposiciones, retoques, añadidos); 7) los paneles principales; 8) el formato; 9) el canon o proporciones; 10) la posición en sí misma y respecto a las demás (lateralidad); 11) la organización de los grupos o composición; 12) el acabado (figuras completas e incompletas) o las convenciones de representación de la forma; 13) la perspectiva; 14) las convenciones de representación del modelado; 15) la actitud y el movimiento; 16) los estadios figurativos; 17) el estilo; 18) la microestructura formal de las representaciones; 19) el tiempo de elaboración o la cueva como proceso gráfico; 20) la organización del santuario; 21) la plasmación espacial de las variables; 22) la interrelación de las variables; 23) la cueva de habitación y el mobiliario iconográfico; 24) la escala geográfica; 25) los paralelos externos; 26) las variables del marco físico y natural; 27) las variables de la actuación humana y natural. En esta proyección de las variables hay que resaltar que los criterios individualmente considerados no son totalmente esclarecedores y sólo su conjunción permite realizar un diagnóstico relativamente eficaz sobre la entidad de un repertorio decorativo cavernario y su relación con otros de entornos geográficos más o menos distantes. La finalidad de la proyección de los criterios de investigación es posibilitar una lectura de la estructura de cada santuario y de su proceso constructivo individualizado. Al mismo tiempo, la aplicación de los criterios planteados previamente, la caracterización de cada uno de ellos y su relación con los otros, en suma su puesta en juego, determinará

también el valor relativo de cada una de esas variables de estudio.

Además, el interés del estudio radica en que los tres conjuntos reflejan técnicas, estilos y ámbitos espaciales diferenciados. La investigación de la diversidad de tradiciones que representan, dentro de la general corriente común de la que son muestras, y el contraste entre ellos, posibilitará una proyección más enriquecedora para el establecimiento de la escala regional del arte paleolítico y para la comprensión del proceso general de evolución de ese arte, distorsiones geográficas y complejidad en la escala espacio-temporal que se presentan como rasgos propios del arte paleolítico: «...la evolución del trazado de los animales debe sufrir encadenamientos debidos a la difusión por imitación y sobre este fondo de evolución normal, de innovaciones y de resurgencias.... Innovaciones y resurgencias son por definición fenómenos locales, es decir, que debe existir una microevolución que engarza temporal y regionalmente sobre la macroevolución...» (Leroi-Gourhan, A. 1992, 185). En la proyección general de cada santuario a la secuencia general se trata de caracterizar, sobre la base de un modelo regional, la evolución particular, y especialmente ciertas etapas hasta ahora escasamente atestiguadas en el arte parietal, particularmente el final del arte paleolítico. Por ello, el fin último de la investigación es la caracterización del desarrollo y la disolución del arte paleolítico parietal en una región atendiendo a los modelos de tres santuarios diferenciados, engarzando esta cuestión con la manera en que se proyecta en la evolución general del arte paleolítico el modelo regional plasmado en esas cuevas decoradas.