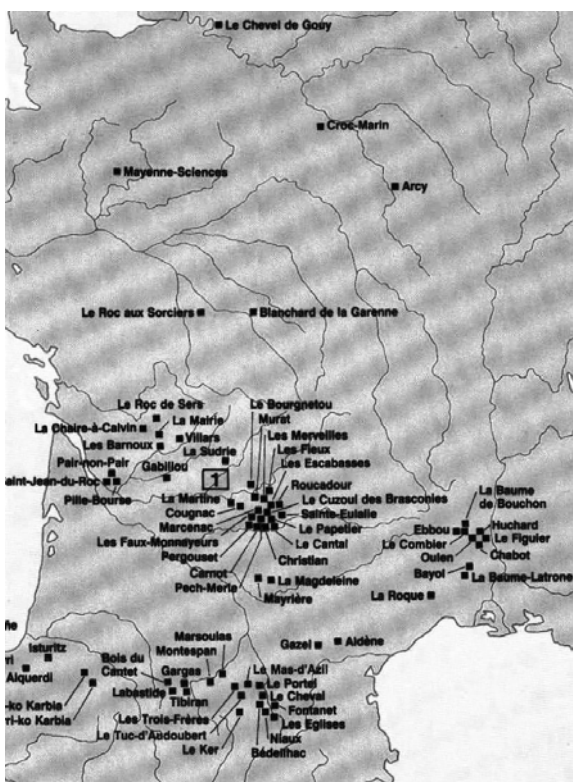


EL ARTE DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR (I)

ISBN – 84 –9714–026-5

Dra. María Isabel Rodríguez López

Introducción












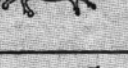








Mapa de distribución geográfica de los principales yacimientos prehistóricos franceses (según Ripoll).

A pesar de la labor que vienen realizando arqueólogos y prehistoriadores, el arte prehistórico es, todavía hoy, un desconocido en torno al cual se formulan diversas hipótesis, muchas veces controvertidas. Son muy numerosos los interrogantes que plantea su estudio, incluso si se trata, como en nuestro caso, de un simple acercamiento a los orígenes de las manifestaciones artísticas del hombre.

Es bien sabido que la Prehistoria, como disciplina científica, surgió en los años postreros del siglo XIX, marcada por el ambiente intelectual que ofrecían las teorías evolucionistas. Los primeros avances en el desarrollo de esta ciencia fueron rápidos, hasta que en 1875 veía

la luz una obra de E. Lartet y H. Christy, *Reliquiae aquitanicae*, dedicada al arte mueble. Los descubrimientos de los últimos años del siglo XIX, especialmente los referidos al arte parietal, causaron confusión y reacciones escépticas entre los estudiosos de toda Europa¹. El abate H. Breuil, Carthailac, Alcalde del Río, Capitan, Perony, Piette, Regnault, el abate Bouyssonie,

¹ El descubrimiento de Altamira por Marcelino Sanz de Sautuola, en 1875, fue, como es bien sabido, un hito que habría de marcar el devenir futura de una ciencia nueva, la Prehistoria.

PERIODO	ESTILO	CABALLOS	FIG. HUMANAS	SIGNOS
MAGDAL. RECIENTE 10.000	RECIENTE IV			
MAGDAL. MEDIO 13.000	ANTIGUO			
MAGDAL. ANTIGUO 15.000	RECIENTE III			
SOLUTREAN. 20.000	II			
COMBEZIAN. 25.000	I			
AURIGNAC. 30.000	I			
CHATEL-PER. 35.000	PREFORMAL			

Lalanne y otros, iniciaron una serie de trabajos científicos, estudios referidos principalmente a Francia y España, cuya culminación fue la creación del Instituto de Paleontología Humana. Acababa de abrirse una vía de investigación cuyos frutos no han cesado desde entonces². El último cuarto del pasado siglo ha sido testigo del aumento de datos referidos a la investigación, consecuencia del avance tecnológico, unido a una política proteccionista que limita el acceso a determinados entornos con fines turísticos.

2. Esquema de estilos artísticos del arte del Paleolítico Superios según Leroi Gourhan

Las primeras manifestaciones artísticas. Teorías sobre los orígenes del Arte.

Se ha discutido el hecho de que algunos comportamientos conocidos del ["hombre de Neanderthal"](#), identificado con las culturas que sirvieron de tránsito entre el Paleolítico Medio y Paleolítico Superior, entre el -125.000 y -35.000, tuvieran intención artística. No cabe duda, sin embargo, de que los orígenes del arte están en relación con la actividad del [Homo sapiens sapiens](#)³, cuya capacidad intelectual era en todo análoga a la del hombre actual. Se tiene noticia de su presencia en torno al año –

Este descubrimiento fue recibido con recelo y escepticismo y las famosas pinturas fueron consideradas como falsificaciones, actuando como portavoz Emile Cartailhac (1845-1921), insigne profesor en la Universidad de Toulouse, que más tarde rectificaría su opinión.

² Puede seguirse una sucinta y clara historia de los descubrimientos de la Arqueología prehistórica en RIPOLL, E. (1989), pp. 10-23.

³ El *homo sapiens sapiens* no es una evolución del *homo sapiens neanderthalis*, que había desaparecido progresivamente del planeta por razones que todavía hoy resultan un misterio. su cerebro, aunque no mucho mayor que el de los neanderthales, tenía forma distinta, dolicocefala, hecho que debió de favorecer el desarrollo de determinadas capacidades. En Europa, es conocido como hombre de Cro-Magnon, por los restos humanos aparecidos, en 1868, en la cueva de dicho nombre, sita en Les Eyzies (Dordoña).

40.000, en un momento en el que llegaba a su fin la última de las glaciaciones, período que se conoce como Würm IV. Los primeros vestigios de arte “constituyen un testimonio inapreciable de la capacidad intelectual y creadora de quien ya podía plasmar en imágenes el acerbo de su mundo espiritual”⁴.



Sala de los Toros de Lascaux.

Necesidad de comunicación y de creación son los aspectos que pueden ponerse en relación con los orígenes del arte, un lenguaje más, entre los utilizados por el ser humano. Existen diversas opiniones en relación con los orígenes de la actividad artística, que a modo de síntesis resumimos en los siguientes puntos:

- El arte como impulso que nace en el deseo que siente el ser humano por el adorno. Esta teoría fue expresada por G. H. Luquet en los años veinte, y defiende el arte como una invención espontánea. Expresaba este autor que al visualizar ciertos trazos el hombre, por casualidad, sintió el deseo de completarlos para “crear” objetos o figuras conocidas en su entorno.
- El arte como reflejo de la “ansiedad cósmica”, es la idea central de una teoría que surgió con W. Worringer, en 1906; esta tesis fue ampliada por H. Read, quien añadió que la ansiedad es factor común tanto para el arte contemporáneo como para el arte prehistórico.
- Otros estudiosos, a la cabeza de los cuales citamos a Salomon Reinach, han relacionado los orígenes del arte con la magia y el rito. En su obra *L’art et la magie* (1903) defiende la idea de que el impulso principal del arte prehistórico estuvo ligado al desarrollo de la magia. Las imágenes, según esta teoría, vendrían a ser evocaciones análogas a las realizadas con palabras.

A las citadas teorías tendríamos que sumar otras no menos interesantes que defienden el arte por el arte, o la relación entre el arte y los aspectos lúdicos inherentes al ser humano. En todas las formulaciones propuestas se esconde, quizás, parte de la verdad científica, razón por la que no deben ser dissociadas ni excluidas unas de otras⁵. El arte de la Prehistoria es representación gráfica de un

⁴ GONZÁLEZ SERRANO, P., *Prehistoria y Primeras civilizaciones*, Tomo I , Historia del Arte, Espasa Calpe, Madrid, 1996, p.16.

⁵ GIEDION, S., *El presente eterno: los comienzos del Arte*, Madrid, 1991, p.26-27.

mundo material, del entorno, muchas veces hostil⁶, en el que vivió el hombre cuaternario y, por ello, en la sencillez de sus formas (unas veces naturalistas, otras esquemáticas) se esconden creencias espirituales y actitudes de culto.

El arte del Paleolítico Superior. Periodización y cronología.

A grandes rasgos se puede caracterizar el arte del Paleolítico Superior por el predominio de las figuras naturalistas de animales, un número muy elevado de signos y la escasez de las figuras humanas; tampoco hay en esta época escenas concebidas como composiciones artísticas en el sentido moderno del término.



Caballito chino de Lascaux.



Vaca saltando de Lascaux.

El [Epipaleolítico](#) está definido por escenas en las que aparecen tanto figuras humanas como figuras animales, generalmente con formas estilizadas y carácter vivaz. La esquematización fue ganando terreno en el período [Neolítico](#), en las sociedades de agricultores y ganaderos que vieron nacer la Arquitectura, hasta el punto de que se llegó a generalizar un arte sintético, arte de signos.

El sistema de vida del Homo sapiens sapiens estaba basado principalmente en la caza; sus lugares de ocupación no eran meros refugios donde protegerse del frío o las

¹⁶ La vida de los cazadores paleolíticos debió de ser difícil. El clima oscilaba entre las glaciaciones y las interglaciaciones, lo cual determinaría una flora y fauna muy diferente a las actuales, ciertamente pobre. La alimentación de estos cazadores sería, pues, salvajina, y los medios de que dispusieran, muy limitados, en general. La caza móvil y aleatoria obligaría al hombre al perfeccionamiento de sus útiles de piedra (puntas de flecha y buriles) y de hueso (propulsores o arpones). Dichos instrumentos tuvieron, pues una utilidad concreta, una funcionalidad, pero no estuvieron exentos de sentimiento estético. Cfr. RIPOLL PERELLÓ, E., *Orígenes y significado del arte Paleolítico*, Madrid, 1986, pp. 17-29.

fieras, sino aposentos organizados que respondían al sistema de vida de entonces. Se ha podido determinar que en el interior de las cavernas los espacios estuvieron delimitados por áreas, en función de su uso: talleres (trabajo de pieles y talla de la piedra), almacenes, o lugares destinados para el desarrollo de la vida cotidiana, cercanos a la boca de la cueva para mayor aprovechamiento de la luz solar.

La aparición de las primeras manifestaciones artísticas es un aspecto de relevancia sin igual, uno de los más importantes avances conseguidos por el ser humano, ya que la expresión artística es un vehículo a través del cual el hombre puede plasmar ideas y emociones profundas.

Chatelperroniense:	-40.000 a -30.000
Auriñaciense:	-30.000 a -25.000
Gravetiense:	-25.000 a -15.000
Solutrense:	-20.000 a -15.000
Magdaleniense:	-15.000 a - 8.000
	Antiguo -15.000 a -13.000
	Medio -13.000 a -10.000
	Reciente -10.000 a -8.000

Etapas del Paleolítico Superior.

Técnicas artísticas.

Las técnicas artísticas utilizadas durante el Paleolítico Superior ponen ante nuestros ojos un panorama marcado por la diversidad; han llegado hasta nosotros únicamente ejemplares escultóricos y pictóricos, aunque debieron existir labores artísticas en el trabajo del cuero, cestería y otros materiales perecederos.

Resumiendo las indicaciones del profesor Ripoll⁷, podemos señalar cinco técnicas básicas, tanto para el arte parietal como para el arte mueble, con todas sus posibles combinaciones:

1. Trazado digital sobre una superficie arcillosa o blanda (los denominados macaroni).
2. Grabados sobre roca dura (incisión realizada con buriles de sílex).
3. Relieves (tanto bajorrelieves como altorrelieves).
4. Escultura de bulto redondo realizada en arcilla o en materias duras. Las esculturas de barro son excepcionales.
5. Pintura o dibujo en color.

⁷ RIPOLL PERELLÓ, E., *op. cit.*, p. 57 y ss.



Escena del pozo de Lascaux.

Los soportes para las representaciones artísticas fueron principalmente óseos (cuernos y astas) y líticos, aprovechándose en ellos, con extraordinaria pericia, la forma natural de los mismos. Las figuras pintadas son habitualmente de un solo color, aunque existe la bicromía en determinadas representaciones; las llamadas

“policromías” no son sino imágenes en las que el artista ha sacado buen partido a los matices que ofrecen los colores básicos de esta pintura, el rojo, el negro y, en menor medida, el blanco. Raspado, lavado de tintas y perfilado de las figuras son, principalmente, los medios mejor utilizados para conseguir volúmenes y formas naturalistas.

En las pinturas más antiguas, se utilizaba la mano impregnada de tierra o sangre para conseguir color, mientras que desde el Magdaleniense se recurrió a la utilización de pigmentos naturales (óxidos de hierro y manganeso), carbón -de madera

o de hueso-, o arcilla para conseguir la coloración. Dichos pigmentos pueden estar aplicados sin aglutinante, o bien a base de materias grasas que pudieran servir a tal función.⁸ Existen figuras únicamente diseñadas en su contorno, pudiendo ser éste lineal (continuo o discontinuo) o tamponado (mediante puntos). El interior de las figuras presenta, ocasionalmente, los llamados



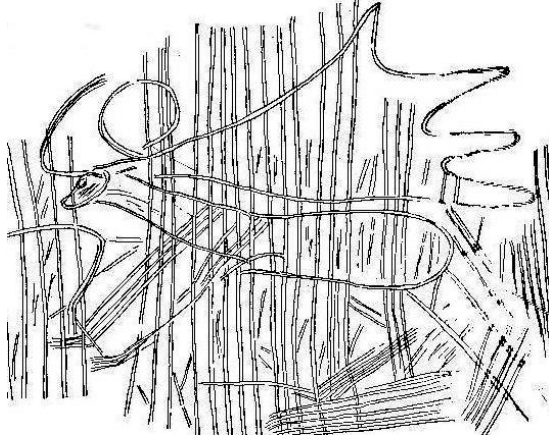
Pinturas de la gruta de Rouffignac con representación de mamuts (según Ripoll).

despieces, líneas que delimitan, convencionalmente, las diferentes zonas del animal. En otros casos se trata de ejemplos pintados mediante el procedimiento de las tintas planas (con el color extendido de forma uniforme) o con intención de modelado

⁸ En las paredes de las grutas se ha formado, durante el transcurso de los siglos, una costra de carbonato de calcio, que favorece la fijación de los pigmentos como si de un fresco se tratara. La conservación de las pinturas depende, en una medida muy importante, de que las condiciones climáticas de la cueva se mantengan constantes.

(utilización diversa de pintura o raspados). En el caso del grabado, los tipos de trazo que resultan más recurrentes son: trazo simple, trazo múltiple y trazo estriado.

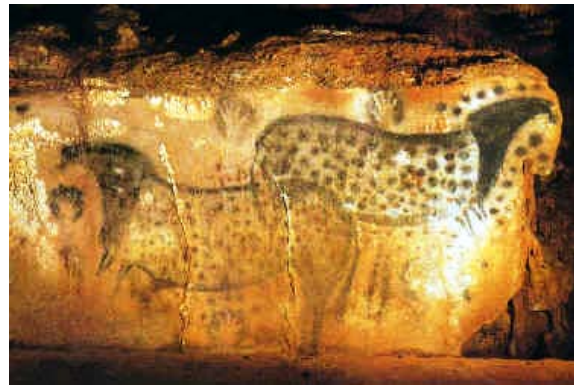
Perspectiva



Dibujo de ciervo y bisonte Auriñaciense de Pech Merle (según Giedion).

La representación del volumen de las figuras ha sido, desde los mismos orígenes del arte, una de las preocupaciones importantes del artista. Con buen ojo, el hombre del Paleolítico supo sacar partido a fisuras y relieves naturales de la roca, imaginando en ellas buen número de formas desde su fantasía creadora, solo igualada miles de años más tarde en la genialidad de las esculturas de [Pablo Picasso](#). Las representaciones más habituales nos muestran las figuras animales en una visión de “perfil absoluto”, aunque en el Magdaleniense fuera usual la forma de representación que se ha convenido en llamar “perspectiva torcida” (silueta de perfil con cornamenta y pezuñas de frente). La tridimensionalidad se expresa, pues, mediante perspectivas inventadas, que mucho tienen que ver con el soporte artístico en el que se insertan las figuras.

Las figuras se animan, expresándose su movimiento o su hieratismo mediante trazos determinados, convertidos en tópicos característicos de representación. Así, por ejemplo, en las figuras estáticas, se ha subrayado la rigidez de las patas para expresar ausencia de movimiento, mientras que la acción de marcha se consigue con una separación excesiva, oblicua, entre las extremidades delanteras y traseras. Economía de medios y economía de recursos que contribuyen, sin embargo, de una forma excepcional para narrar todo aquello que rodeó la vida de estos hombres, de estos primeros artistas.



Dibujo de caballos con puntos de la galería principal de la cueva de Pech Merle (según Giedion).

Por su parte, André Leroi-Gourhan distingue figuras con animación nula, animación segmentaria (restringida a las extremidades delanteras), animación simétrica o galope volante (que afecta a las cuatro patas) y animación coordinada (entre las cuatro patas y la cabeza, y en ocasiones, también la cola). El movimiento

fue uno de los avances formales dados en el período Magdaleniense, que el citado autor pone en relación con la noción del tiempo figurado.

Iconografía

Las investigaciones del profesor Ripoll⁹ han llamado la atención sobre el interés de los datos proporcionados por las estadísticas, relacionados con el tipo de representaciones y su iconografía. Teniendo en cuenta dichas cifras hay que señalar que se trata de un arte protagonizado por las figuras de animales, un arte de iconografía prioritariamente zoomorfa.



Dibujo del techo de la Sala de los Jeroglíficos, de Pech Merle (según Giedion).

Predominan los caballos, bisontes, renos, ciervos, cabras monteses, mamuts y uros; en menor medida aparecen los rinocerontes, osos, rebecos, siendo excepcionales las representaciones de peces, y aves. Muchos autores han coincidido en señalar que los animales representados están en relación con la

caza deseada, aunque los datos proporcionados por la Arqueología vienen a demostrar que la dieta seguida entonces no se corresponde con el muestreo iconográfico presente en las cuevas. Resulta sorprendente la exactitud anatómica con la que aparecen representados los animales, consecuencia del conocimiento de los mismos por parte de los cazadores. Algunos animales se han representado incompletos, quizás de forma intencionada. Este bestiario no reproduce el entorno real, el de la caza, pero no se puede descartar la relación entre las especies representadas y la actividad cinegética.

La proporción de figuras humanas es mucho menor que la de las representaciones zoomorfas. Las más antiguas representaciones

femeninas corresponden a las vulvas, fechadas en el Auriñaciense, como muestra de un incipiente culto a la fecundidad¹⁰. Las denominadas [Venus Paleolíticas](#) son



Dibujo de "el arquero prehistórico" de Pech Merle (según Giedion).

⁹RIPOLL PERELLÓ, E., *op. cit.*, p. 59 y ss.

¹⁰ GONZÁLEZ SERRANO, P. *op. cit.*, p.32.

estatuillas femeninas desnudas –de bulto redondo o en relieve-, dotadas de voluminosos contornos en los que es frecuente la acentuación de los caracteres sexuales y con una marcada esteatopigia (“grasa en las nalgas”), que pertenecen, en su mayoría, al período Gravetiense (-25.000 a -18.000).



Siluetas de manos de la cueva de Gargas
(según Giedion)

Las imágenes de los antropomorfos o brujos están, en cambio, realizadas con muy poco detalle. Resulta por ello difícil poder precisar datos relativos a su sexo, aunque se ha determinado que son, mayoritariamente masculinos, y que pudiera tratarse de hombres enmascarados o provistos de disfraces; este hecho está en

relación con su aspecto híbrido, quizás en correspondencia con actos rituales o de magia propiciatoria. Es frecuente que aparezcan de pie, aunque también podemos encontrarlos en actitud de flexión. Más excepcionales son, en la época que abordamos, temas elaborados con sentido narrativo o compositivo, aunque no podemos olvidar el “hombre vencido” de las cuevas francesas de Cougnac o Pech Merle.

Asimismo, cabe señalar la representación parcial de figuras humanas: cabezas, atributos sexuales y huellas de manos preferentemente. Especial atención merecen estas últimas representaciones, de interpretación discutida, dado que están presentes en las manifestaciones plásticas de no pocas culturas primitivas. Existen dos tipos: las realizadas por impresión directa de la mano –impregnada de color- sobre la pared (manos positivas), y las silueteadas (manos negativas) que resultan de la pulverización del color con una paja o tuvo sobre la mano. Son predominantes las manos izquierdas y en color negro; en ocasiones aparecen mutiladas, hecho que ha sido interpretado de forma diversa: bien con sentido ritual o bien como parte de un código o lenguaje manual para transmitir mensajes.

Para completar este sucinto panorama iconográfico que presentamos, es preciso hacer alusión a los signos pintados y grabados que, en ocasiones, aparecen en relación con representaciones animales o humanas. Se trata de signos de muy variada tipología, no exentos de problemas de identificación, clasificación e interpretación: puntos, rayas, puntos, zig-zags, flechas, líneas, cruces, rectángulos, óvalos, cuadrados y signos cerrados con subdivisiones internas, los denominados “tectiformes”.

Tradicionalmente se ha admitido la idea de que las figuras están yuxtapuestas, y que no guardan una relación entre sí. Algunos autores defienden, sin embargo, que aunque sea esta una idea generalizada, existen notables excepciones en las que podemos hallar una intención claramente narrativa (los ciervos cruzando el río, o el hombre atacado por un bisonte de la cueva de Lascaux, o las manadas y peleas de los rinocerontes y mamuts del abrigo de Rouffignac), y debemos entenderlas como escenas con sentido compositivo. El problema de las superposiciones del arte del Paleolítico no es una cuestión fácil; fueron valoradas, en principio, como sucesiones cronológicas, aunque no han faltado las hipótesis que las relacionan con determinados ritos ceremoniales. Otra posible lectura de las yuxtaposiciones defiende su conexión con la perspectiva, como si se tratara de un recurso utilizado por los artistas para reproducir sucesivos planos.



Hechicero de Trois Frères (según Giedion).

Simbolismo

Con anterioridad a la formación de [mitologías](#), el hombre vivía inmerso en un mundo poblado de misterios y poderes incomprensibles para él. El simbolismo forma parte de las culturas primitivas, en relación directa con la existencia y las necesidades primarias: necesidad de alimento, necesidad de fertilidad, vida misma y su antítesis, la muerte; por esta razón, algunos autores se han referido a la Prehistoria como la “Edad de oro del símbolo”¹¹.

La dimensión del poder de las imágenes arcanas se escapa hoy a toda certeza, siendo hipotético cualquier posible acercamiento a dicho poder icónico. Desde finales del siglo XIX, fecha en la que se produjeron, como es bien sabido, importantes hallazgos de arte parietal, comenzaron las interpretaciones simbólicas de los mismos. Las primeras interpretaciones dadas giraron en torno a la idea de que el arte paleolítico era, sencillamente, una expresión estética, una plasmación del deseo humano de belleza. Pronto, surgieron cuestiones de interpretación que situaban el arte como una de las expresiones que formaban parte de las creencias mágico-religiosas. De entre todos los personajes dedicados entonces al estudio del arte prehistórico

¹¹ GIEDION, S., *op.cit.*, p.120.



Hombre-bisonte de Trois Frères (según Giedion).

destaca la labor del abate Henry Breuil (1877-1961), calificado repetidas veces como el “Padre de la Prehistoria”; su quehacer a lo largo de sesenta años de dedicación fue extraordinario, especialmente por ser el impulsor del desarrollo de diferentes vías de investigación en este campo. Bajo su influencia escribió Salomon Reinach el célebre título “L’Art et la magie, á propos des peintures et des gravures de l’âge du renne” (*L’Anthropologie*, XIV, 1903) en el que expresaba la tan utilizada teoría de que los animales representados

eran aquellos codiciados por el hombre. Esta idea, ampliada y modificada por diversos autores fue la que se aceptó, de forma generalizada, entre los científicos e investigadores durante más de cincuenta años¹².

Las teorías de Breuil ponían de relieve la relación existente entre el arte paleolítico y el entorno social del hombre; la actividad cinegética, como principal sustento, pasaba a ser tema prioritario y era, al mismo tiempo, el origen de determinadas ceremonias religiosas realizadas para solicitar el ansiado botín. Basándose en métodos etnoarqueológicos, Breuil imaginó ritos en el interior de las cavernas, a las que, por esta razón, denominó, santuarios: cuando visitamos una cueva ornada, penetramos en un santuario en el que hace unos cuantos milenios, se desarrollaron unas ceremonias sagradas, dirigidas sin duda por los grandes iniciados de la época¹³. Las imágenes de las cuevas y las mal llamadas Venus fueron consideradas por Breuil como símbolos sagrados, en relación con la fecundidad de la tierra (asociada a la fecundidad de las hembras) o la caza deseada.

Por su parte, los numerosos signos abstractos, no ocuparon la atención del estudioso, que los consideró meros indicadores topográficos, salvo los llamados tectiformes, que en su opinión estaban relacionados con la presencia de los espíritus de los antepasados. En torno a 1920 primó en Europa el método de investigación

¹² Estas ideas han estado vigentes en Europa hasta 1960.

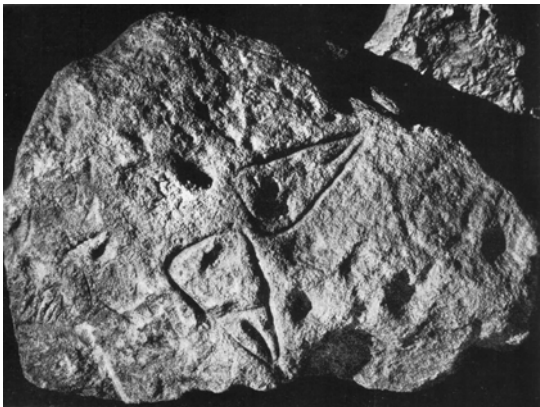
¹³ BREUIL, H., *Quatre cents siècles d’art pariétal. Les cavernes ornées de l’Âge du Renne*, Montignac, 1952, p.120.

basado en los paralelismos etnográficos, y la mayoría de los investigadores admitían la hipótesis de una magia simpática en relación con la caza. Los símbolos sexuales fueron interpretados también en relación con la magia de la fecundidad (interpretación del conde de Bégouën); Luquet admitía la explicación de la magia de la fecundidad, y Obermaier se sumaba, asimismo, a sugerencias similares. Tanto para Breuil como para los autores que, de un modo u otro, siguieron su línea de investigación, las figuras representadas por los artistas de las cavernas no tenían una conexión intencionada. No se trataba, pues, de representar la realidad circundante, sino de interactuar, por medio de las ceremonias mágicas, en esa realidad.



Hombre-bisonte muy hibridado de Trois Frères (según Giedion).

La metodología usada por Breuil, basada en paralelismos etnográficos, comporta no pocos riesgos y ha sido puesta en entredicho por la crítica de otros autores, especialmente por Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan. La doctora Laming Empaire fue la primera en advertir un “esquema dual” en las figuraciones del paleolítico, aunque su desaparición prematura impidió que sus trabajos dieran fruto.



Representación de vulvas grabadas en la cueva de La Ferrasie (según Giedion)..

Las teorías sobre la interpretación del arte paleolítico dadas por Leroi-Gourhan fueron expuestas en 1965, en una obra magistral que lleva por título *Préhistoire de l'Art Occidental*, que constituye todo un hito en la historiografía del período que nos ocupa. El sabio francés, utilizando una metodología de tinte estructuralista, aceptaba en esta obra que el arte paleolítico está fundado en dos principios, el femenino (representado figurativamente mediante los bóvidos) y el masculino (que tiene su plasmación iconográfica en los equinos).

Leroi-Gourhan aceptaba que la asociación de figuras era premeditada, y que respondía a una organización de las cuevas, concebidas como santuarios. Sus conclusiones se apoyaban, fundamentalmente, en las estadísticas y en el análisis e

interpretación de las mismas. Considerando que más del cincuenta por ciento de los animales representados en las cuevas son caballos o bisontes, el autor llegó a la conclusión de que se trataba de dos temas característicos, al tiempo que los demás animales pasaban a catalogarse como categorías secundarias en relación con los dos temas principales (bóvido-equino).



Dibujo de bisonte grabado de la cueva de La Mouthe (según Giedion).

Además, Leroi-Gourhan estudió la ubicación de las figuras en el interior de las cuevas, llegando a la conclusión de que se trataba de santuarios organizados de forma sistemática en los cuales existía correspondencia entre los principios masculino-femenino y la ocupación de determinadas áreas. El resultado de las investigaciones del citado autor, que sitúan las representaciones iconográficas en el mismo lugar semántico del signo

abstracto, convierte a las imágenes de las cuevas en escenas de carácter narrativo, hecho que se había venido negando reiteradamente. Así, tanto la cercanía de imágenes como la superposición de las mismas, se interpretaron como medios de expresión de un entorno diverso. Las cuevas-santuarios estarían ornadas de acuerdo con un planteamiento preconcebido. Su metodología novedosa y sus llamativas conclusiones no hacían sino poner de relieve la antigua idea de cueva-santuario propuesta por Breuil. Pocos investigadores han manifestado discrepancias con respecto al sistema propuesto por Leroi-Gourhan, y su método de trabajo ha dado origen, a nuevas vías de aproximación al arte prehistórico, en el intento de mejorar y ampliar sus ideas. Estamos, nuevamente, ante una interpretación del arte como representación simbólica de una determinada concepción del Universo.

La línea actual de la investigación propone la integración de hipótesis: creemos que estamos ante una mitología expresada por un sistema semiológico, o incluso una mitología relacionada con la caza según un sistema binario, con los que estableceríamos un punto entre las viejas y nuevas teorías. Frente al hecho maravilloso de su existencia y de la posibilidad de su contemplación, el correcto significado del arte paleolítico queda en la penumbra (Ripoll Perelló, 1989).

Sistemas de datación

Existen dos sistemas de datación para establecer la cronología del arte rupestre que han sido propuestos, respectivamente, por Breuil y Leroi-Gourhan. El

sistema de Breuil se basa en el análisis del valor cronológico de las superposiciones y su resultado es una cronología relativa y fluctuante en la que desconocemos el lapso de tiempo que separa la ejecución de las figuras. Los ciclos creativos propuestos por Breuil, en función de la evolución de los aspectos formales, son: el Auriñaco-perigordense y el Solutreo-magdalenense. El ciclo Auriñaco-perigordense se caracteriza por manifestaciones artísticas muy sencillas (macaroni, principalmente) que, poco a poco, fueron enriqueciéndose, mientras que el Solutreo-magdalenense presenta como elementos propios tanto los dibujos negros y lineales como los relieves y pinturas policromas de mayor complejidad.

En la actualidad se ha impuesto el sistema dado por Leroi-Gourhan, el cual se cimienta en la evolución estilística que proporcionan los objetos de arte mueble (fechados mediante técnicas estratigráficas), valorando la proporción de las figuras representadas, su animación, los convencionalismos presentes en ellas, etc. De acuerdo con estos parámetros, se distinguen cuatro períodos, correspondientes a cuatro estilos de realización, precedidos por una etapa prefigurativa.

En el estilo I (Auriñaciense, -30.000) se sitúan las primeras figuraciones grabadas sobre bloques o placas de piedra, consistentes en signos genitales, signos ideomorfos y animales muy estilizados, de trazo poco diestro, e incompleto en muchos casos.

El estilo II (Gravetiense, -21.000 a -17.000) muestra ya las primeras representaciones zoomorfas grabadas sobre las paredes de las cuevas, en zonas cercanas a la entrada de las mismas. Los animales representados, aunque presentan signos distintivos de su especie, son figuraciones muy estereotipadas, con una curvatura cervico-dorsal muy marcada, vientres y cuerpos voluminosos y extremidades muy cortas y realizadas con torpeza. Los restos de pintura son escasos.

En el estilo III (Solutrense y Magdalenense I y II, -17.000 a -13.000) se busca el modelado de las figuras, tratadas con mayor detallismo. Es notoria la desproporción entre el cuerpo, la cabeza y las extremidades de los animales. Se ha hablado de “cuellos de cisne” y “picos de pato” como elementos característicos que definen el alargamiento de cuellos y cabezas. Entre los convencionalismos más significativos del período pueden citarse, también, la representación de crines escalonadas y los despieces interiores (señalizaciones convencionales de cada una de las partes de la anatomía del animal). Todavía los animales presentan cuerpos muy voluminosos en relación con las extremidades y siguen siendo frecuentes las representaciones figuradas situadas en lugares cercanos al exterior.

El estilo IV antiguo (Magdalenense III-IV, -13.000 a -10.000) es la época en la que el realismo llega a su culminación por la asociación de técnicas artísticas, los

detalles que completan las figuras y la consecución de la proporción. Se pueden vislumbrar en este período los primeros indicios de movimiento en las figuras, que, en muchos casos, están ubicadas en las zonas más oscuras de la cueva, y en asociación con determinados signos (parrillas y claviformes).

El estilo IV reciente (Magdaleniense final y Aziliense, -10.000 a -8.000) es el momento de apogeo en la consecución del movimiento y el volumen, y por ende, el período de máximo realismo en las representaciones; puede observarse, en esta etapa, un retroceso del arte parietal, en relación con el mobiliario.

La evolución estilística del arte paleolítico es una cuestión espinosa, dada la constante repetición de fórmulas derivadas de lo que se ha convenido en llamar "permanencia" del pensamiento. Todo lo relativo a dicha evolución es heterogéneo y muy relativo, y deben descartarse las explicaciones simplistas del fenómeno.

Algunos ejemplos de arte rupestre en las cuevas-santuario francesas.

El arte rupestre o parietal es aquel que, bien en forma de grabados, de relieves o de pinturas, decora las paredes y techos de las cavernas y abrigos en las que se asentó el hombre cuaternario. El área de difusión de este fenómeno artístico está, a diferencia del arte mueble, restringida a la Europa atlántica, siendo Francia y la [cornisa cantábrica española](#) los puntos de mayor interés. Algunos lugares de la Europa mediterránea, en Italia, Rumanía o Rusia, también nos han proporcionado vestigios de arte rupestre, aunque su importancia, cuantitativa y cualitativamente no es comparable a la zona atlántica citada, en la que centraremos nuestra atención.

Las representaciones figuradas pueden situarse en rocas al aire libre, o en abrigos de escasa profundidad, pero son los lugares recónditos, en el interior de las cuevas los que han proporcionado ejemplos de mayor calidad artística. Ya se ha señalado en las líneas precedentes que el hombre, a medida que transcurría el tiempo, fue penetrando en el interior de las cuevas, para dejar allí constancia de su expresión artística; al final del período Magdaleniense, volvió a representar en, mayor medida, en las zonas cercanas a la entrada de las cavernas. En el interior, el artista necesitó iluminación artificial para decorar paredes y techos, convirtiendo estos lugares en santuarios; recurrió a lámparas alimentadas con grasa animal, que han sido halladas en diferentes yacimientos.

Pintura y grabado

Comenzaremos nuestro recorrido a través de las cuevas-santuario francesas en torno a las proximidades de les Eyzies-de-Tayac, zona que presenta una gran

concentración de yacimientos prehistóricos, de los que destacaremos ejemplos muy significativos.

La cueva de Lascaux (Dordoña, Montignac) es, sin duda, una de las estaciones prehistóricas más importantes de Europa. Estuvo ocupada a lo largo de diferentes épocas, hecho frecuente que, en este caso, ha dado lugar a no pocas controversias relativas a la cronología de sus pinturas; además, las dudas se dilatan cuando, como en este caso, se carece de contexto arqueológico que pudiera proporcionar un poco de luz en el asunto. La cueva fue descubierta, de modo casual, en 1940, y Breuil, dedicado a su estudio, quedó perplejo ante el repertorio cuaternario más soberbio de los conocidos. Después de sus excavaciones concluyó afirmando que el arte de Lascaux era la cima del ciclo que él mismo había denominado Auriñaco-perigordense. En la actualidad, la opinión más generalizada es sobre la cronología de las pinturas de este yacimiento está centrada en torno al período Solutrense y Magdaleniense. En 1963, las autoridades francesas decidieron su cierre al público, para preservar el conjunto, ante el riesgo de destrucción de las pinturas provocado por la presencia de determinadas bacterias; en los años siguientes, el público pudo acercarse, de forma parcial, al contenido de la cueva, con la apertura de Lascaux II, una reproducción fragmentaria de la cueva original.

En la primera parte de la cueva está la llamada Sala de los Toros, un recinto de forma aproximadamente oval en el que cuatro toros blancos, colosales (con más de cinco metros de longitud) dominan un entorno pictórico impresionante. Sorprendentes por su tamaño, y también sorprendentes por su color, el blanco, estos toros han sido interpretados por algunos autores como animales-dioses, quizás venerados como imágenes culturales. A su alrededor se despliega todo un complejo pictórico de signos cuyo significado se nos escapa y representaciones animalísticas de diferentes épocas (rebaño de ciervos correspondiente al Auriñaciense-Perigordense y caballos rojos y negros, en actitud de movimiento, fechables en el Magdaleniense). Dadas sus dimensiones, los toros de Lascaux se caracterizan por unos trazos extremadamente simples, lo que ha llevado a pensar que pudieran pertenecer al período Solutrense, teoría más aceptada en la actualidad. Tras la “Sala de los toros” se accede a una especie de túnel abovedado, la denominada “galería axial”, cuyas pinturas, más ligeras y más vivaces, han sido fechadas en el estadio inicial del Magdaleniense; de ellas merecen señalarse el denominado “caballito chino”, de insólito y sorprendente movimiento y elegancia en el trazado, o la “vaca saltando”; en ambos casos, la aplicación del color resulta muy cuidada.

A continuación, desde la galería principal se accede a la “nave” (una galería alta), espacio que ofrece pinturas realizadas con colores más sombríos, con claro predominio del negro, siendo importantes los contornos de animales grabados: íbices, vacas, caballos, bisontes, uros, ciervos, etc. En una de las ramificaciones de la galería principal de la cueva se abre el denominado “pozo”, estancia en la que se han encontrado un buen número de representaciones artísticas, y muchas señales de uso. Cerca del fondo (sito a unos dos metros de profundidad) se encuentra una de las escenas más célebres de la pintura prehistórica, dado que se trata de una representación de iconografía excepcional; pueden distinguirse en ella un bisonte herido (desventrado), una representación humana muy esquemática con cabeza de pájaro e itifálica, una cabeza de ave sobre un poste, varias azagayas y un rinoceronte que se aleja. Las interpretaciones dadas sobre tan insólito tema han sido bien diversas, desde las que se refieren a la escena como una representación costumbrista, de género, hasta las que enfatizan su carácter simbólico, concibiéndola como visión pictórica de un hechizo chamánico. Para Giedion¹⁴, el ornitocéfalo sería un chamán en acción, representado en el momento de excitación mística, en plena comunicación con la divinidad, hecho que se plasma en la rigidez de sus miembros, convulsionados por el éxtasis.

La gruta de Rouffignac, sita a unos ocho kilómetros de Les Eyzies, fue descubierta en 1956 y es conocida como la “Cueva de los cien mamuts”. La representación de estos paquidermos, dispuestos en hileras, es destacable por el sentido compositivo que presentan, estando, algunos de ellos, afrontados por parejas, con un eje de simetría bien señalado. En este conjunto se pueden estudiar, asimismo, figuras variadas de animales: caballos, rinocerontes, felinos, junto a varios antropomorfos.

La cueva de Pech Merle (Lot, Quercy), descubierta en 1922, y estudiada inicialmente por el abate A. Lemozi, contiene otro de los grandes conjuntos pictóricos del arte cuaternario: nos referimos a la llamada “Capilla de los mamuts” en la que sus protagonistas, repletos de energía y fuerza plástica son siete mamuts gigantes, bisontes, toros astados (análogos a los de Lascaux) y un gran caballo que sirve de centro de la composición y eje visual del conjunto. Estos animales son, ciertamente, ejemplos clásicos del estilo que corresponde al período Magdaleniense, donde cada trazo, por sencillo que aparente ser, resulta preciso y caracterizador. La concisión de trazo con la que el artista se apodera de una forma, de un perfil, o de un movimiento, es sólo comparable a la que los más grandes artistas de todos los tiempos han

¹⁴ GIEDION, S., *op.cit.*, p. 569

plasmado en sus obras. Dichos trazos, bastante gruesos y seguros, están realizados en negro sobre fondo blanco, hecho que resalta su fuerza. Esta cueva presenta huellas artísticas de diferentes épocas, desde las representaciones del período Auriñaciense, de sencillos y expresivos contornos, ejemplos de simplicidad primitiva que no dejan de fascinar al espectador actual por su modernidad y su abstracción. A pesar de la eliminación de todos los detalles posibles, la impresión es enérgica y llena de viveza.

Muy singulares son, asimismo, los dos grandes caballos de la sala principal de la cueva, que poseen un cuerpo dotado de puntos negros (de diversos tamaños) en el interior y exterior de sus contornos. También fechados en el período Auriñaciense, han sido puestos en relación con los caballos de la galería axial de Lascaux en los que también se ha utilizado este recurso. No está clara la intención del artista al representar los puntos, que no guardan relación con el pelaje del animal ni la indicación de su especie; quizá pudiera tratarse, sencillamente, de un recurso “decorativo”.

La misma cueva, definida como la más “mágica de las cuevas prehistóricas”, por lo inédito de sus representaciones, contiene un recinto llamado por Lemozi la “Sala de los Jeroglíficos” en cuyo techo, probablemente del período Auriñaciense, se han representado dibujos dactilares en arcilla, a base de líneas entrecruzadas entre las que aparecen figuras animales y figuras femeninas acéfalas. Quizá se trate de representaciones de súplica, cargadas de contenido simbólico, aunque resulta en extremo difícil establecer una hipótesis al respecto.

Para finalizar con las más célebres representaciones de Pech Merle es obligado citar la representación del que Lemozi llamara en su día el “arquero prehistórico”, figura oculta en uno de los lugares de más difícil acceso de la cueva; se trata de un ser híbrido, con rasgos humanos y animales, un ornitocéfalo muy estilizado que presenta similitudes estilísticas con las figuras de enmascarados. Giedion ha señalado que no se trata de una escena de combate, sino de una representación con sentido simbólico, en relación con la fecundidad.

La región de los Pirineos es también una zona de concentración de importantes estaciones prehistóricas, muy en especial el Departamento de Ariège en el que sobresale la cueva de Niaux, conocida desde el siglo XVIII, por unas extraordinarias pinturas que la sitúan en la cumbre estilística del Magdaleniense. En su llamado “Salon Noire” (descubierto por Cartailhac), un habitáculo que sorprende por su amplitud espacial, se encuentran los dibujos prehistóricos más grandes que se conocen hasta la fecha y que se han llegado hasta nosotros en un estado de conservación ciertamente bueno; son representaciones de trazos negros, sin toque

alguno de color, como si de apuntes o bocetos se tratara; en ellos, el artista dejó constancia de una gran habilidad técnica (fruto, sin duda, de una dilatada tradición), y de su dominio del contorno con el que es capaz de expresar, incluso, las texturas individualizadas del pelaje de los animales.

La temática de este salón presenta caballos y bisontes en asociación, junto a varios íbices. El resultado es una composición monumental en la que los bisontes, imponentes ante la presencia de lanzas rituales situadas en sus proximidades, ocupan diferentes alturas. En el suelo de la cueva, un dibujo en arcilla representa a un magnífico bisonte herido en el que destacamos la plenitud de expresión, la intensidad y la sensación de vida, conseguida, una vez más con la seguridad de un dibujo consumado y una técnica bien aprendida. Para completar el citado conjunto, el artista dibujó signos abstractos, en rojo.

La cueva de Gargas (Aventignan) es conocida por las numerosas siluetas de manos representadas en sus cavidades rocosas, que empezaron a ser descubiertas en 1905. En esta cueva hay manos pintadas por doquier: cerca de la entrada de la cueva, en sus zonas centrales y hasta en los rincones más recónditos de la misma. Unas aparecen silueteadas en negro, otras en rojo y son, mayoritariamente, manos izquierdas que están mutiladas; en la actualidad se descarta la mutilación ritual como teoría para explicar este asunto, que acaso pudiera entenderse como parte de un código de comunicación gestual cuyo desciframiento se nos escapa.

La cueva de “Trois Frères” (Ariège), en realidad un conjunto laberíntico de galerías, es célebre por las tres representaciones de los denominados brujos o hechiceros que en ella se encuentran. Esta caverna fue descubierta en el año 1912 por los hijos del conde de Bégouën y estudiada por Breuil, quien realizó los dibujos correspondientes a sus fantásticas figuraciones. En su interior, en un lugar casi inaccesible y dominando el espacio que le rodea, destaca figura pintada, el llamado hechicero, quizás ejecutando una danza ritual de encantamiento.

El arte rupestre cuenta con espléndidas representaciones realizadas con la técnica del grabado que responden a los mismos patrones estilísticos y simbólicos que las representaciones pictóricas. Los otros dos híbridos anteriormente citados de la cueva de Trois Frères están grabados en la roca. El primero de ellos es el llamado hombre-bisonte con un objeto interpretado como instrumento musical (un aerófono), que parece estar en actitud de conducir un rebaño de animales –también de formas híbridadas-. El segundo es conocido como el hombre-bisonte muy hibridado ya que tiene cabeza y cuerpo de bisonte y una pierna humana.

Las representaciones de vulvas aisladas o en conjuntos (como fragmentos representativos de una totalidad) comenzaron a ser motivos frecuentes de la pintura y el grabado desde el período Auriñaco-perigordense para aludir con ellas a la fertilidad –tanto humana como a la fertilidad de la tierra-. Ora tratada con naturalismo, ora simplificada y convertida en signo abstracto, la vulva aparece, en no pocas ocasiones, asociada a animales y a otros signos. Merecen destacarse las representaciones vulvares de La Ferrasie (Dordoña), grabadas sobre piedra.

Destacan, entre las imágenes grabadas, los animales de la cueva de La Mouthe (Dordoña) en el techo de la primera estancia de dicha caverna. Varios animales, mayoritariamente bisontes, forman un grupo organizado, una composición monumental; el trazado de sus contornos es profundo y grueso, como si de una pincelada se tratara o de un dibujo realizado con arcilla, y en su simplicidad resultan extraordinariamente vigorosos. Cerca de ellos, grabada en la roca, se halla la silueta de un bisonte, reconocido como primer grabado rupestre original de la Prehistoria, en el año de 1895. Es un ejemplar de pequeño tamaño, de contorno más cuidado y más detallismo en su realización.

Terminamos este recorrido por el arte rupestre francés en la pequeña cueva de La Magdeleine (Tarn). Entre sus representaciones artísticas señalamos dos grabados que, sitos en los laterales derecho e izquierdo de la entrada a la caverna, efigian a figuras femeninas recostadas, con grandes senos colgantes, prominentes caderas y rostro indefinido. Lo más singular en estas figuras es su postura, casi implícita en el soporte pétreo y que el artista se encargó únicamente de resaltar. En su conjunto son representaciones que resultan esbeltas por su canon proporcional, y, en este sentido, ajenas a la tradición del arte paleolítico.

BIBLIOGRAFÍA:

- BARRIÈRE, C., L'art pariétal de Rouffignac, París, 1982.
- BREUIL, H., Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'Age du Renne, París, 1952.
- DELPORTE, H., L'image de la femme dans l'art préhistorique, París, 1979.
- DELLUC, B., DELLUC, G., Lascaux, art et archéologie, Périgueux, 1984.
- GIEDION, S., El presente eterno. Los comienzos del arte, Madrid, 1981.
- GONZÁLEZ S., P., Prehistoria y primeras civilizaciones, Madrid, 1996.
- LAMING-EMPAIRE, A., La signification de l'art rupestre paléolithique, méthodes et applications, París, 1962.
- LARTET, E., CHRISTY, H., Reliquiae Aquitanicae, Londres, 1985.
- LEROI-GOURHAN, A., Préhistoire de l'art occidental, París, 1965.
- LEROI-GOURHAN, A., Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria, Madrid, 1984.
- LEROI-GOURHAN, A., Introduction à l'art pariétal paléolithique, Milán, 1980.
- LUMLEY, H., La Préhistoire française, París, 1976.
- MOURE, A., El hombre paleolítico, Madrid, 1988.
- MOURE, A., La Prehistoria, Madrid, 1983.
- NOUGIER, L-R, ROBERT., R., Rouffignac, ou la guerre des mammoths, París, 1957.
- RAPHAEL, M., Trois essais sur la signification et l'art pariétal paléolithique, París, 1986.
- RIPOLL, E., Orígenes y significado del arte paleolítico, Madrid, 1986.
- RIPOLL, E., El arte paleolítico, Madrid, 1989.
- SAHLY, A., Les mains mutilés dans l'Art préhistorique, Toulouse, 1971.
- SIEVEKING, A., The cave artists, Londres, 1979.
- UCKO, P., ROSENFELD, A., Arte Paleolítico, Londres, 1967.
- VIALOU, D., L'art des cavernes. Les sanctuaires de la Préhistoire, París, 1987.