

EL ARTE PALEOLÍTICO: HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN, ESCUELAS INTERPRETATIVAS, Y PROBLEMÁTICA SOBRE SU SIGNIFICADO

Juan Francisco PASCUA TURRIÓN.

Área de Prehistoria, UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Resumen:

Aquí se aborda uno de los temas más controvertidos y debatidos dentro del ámbito del estudio arqueológico y el campo de la Prehistoria como es la significación del fenómeno gráfico Paleolítico. Para ello se realiza una revisión de las principales escuelas interpretativas y el proceso de investigación llevado a cabo por diferentes autores desde una perspectiva crítica.

Abstract:

The following article board one of the most contradictory and discussing themes in the archaeological study compass and Prehistory field, like is the signification of the Paleolithic grafical phenomenon. In addition for it we perform a critical revision of the most important interpretative schools and the investigation proceedings of numerous authors.

Palabras clave: *Arte paleolítico; investigaciones; Escuelas interpretativas; significación; contexto.*

Key words: *Paleolithic art; investigations; interpretative schools; signification; context.*

1. INTRODUCCIÓN

El análisis del fenómeno gráfico Paleolítico ha sido, desde los casi 150 años de su descubrimiento, una de las pocas facetas de la investigación en el campo de la Prehistoria, en el que gran parte de las interpretaciones sobre su significado han estado vinculadas a presupuestos inamovibles y a enfoques de tipo unicausal . El arte se ha estudiado, salvo excepciones, como un elemento al margen del hombre

prehistórico que lo creó, observando sólo aquellos datos que la etnología aportaba. El mundo real (o digamos, el que nos aporta el dato arqueológico) se olvidaba a favor de teorías e interpretaciones sin contraste empírico o basada en pueblos primitivos de la actualidad.

Resulta sorprendente que hoy día se revigoricen este tipo de propuestas, cuando los más recientes descubrimientos introducen nuevos hechos, éstos más objetivos por añadir en el estudio el dato arqueológico, que ponen en tela de juicio los axiomas más aceptados. Presentamos una revisión aquí de las principales interpretaciones sobre este controvertido tema.

2. EL DESCUBRIMIENTO Y LA ACEPTACIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO: PRIMERAS INVESTIGACIONES.

Fue en el año 1869 con motivo de la celebración del Congreso Internacional de Antropología en Copenhague cuando se expuso por primera vez un hueso grabado que Brouillet había descubierto años antes, en 1834, en la cueva suiza de Chaffaud. El hueso presentaba dos pequeñas ciervas realizadas con una calidad estética de gran valor, que no serían consideradas como prehistóricas hasta años más tarde. Aunque Boucher de Perthes hubiese sentado las bases acerca de la aceptación de la antigüedad prehistórica y configurado el armazón del pensamiento arqueológico años antes, en 1846, aún los descubrimientos de materiales y obras prehistóricas se atribuían a momentos históricos.

El desarrollo de congresos de Antropología y Arqueología, la realización de numerosas comunicaciones sobre paleontología de restos hallados en cuevas, el descubrimiento de numerosos yacimientos prehistóricos (europeos: Veyrier, Massat, Chabot; y africanos:

Tassili en el Sahara) así como el estudio y teorización de las etapas de la prehistoria sentadas en las bases de los arqueólogos daneses y perfeccionadas por Boucher y Lubock, permitieron que entre 1860 y 1870 se reconociese la existencia de un arte realizado por el "hombre de las cavernas".

Aún en el Congreso Antropológico de Paris de 1878, figuras tan destacadas de la época como Mortillet mostraban desde perspectivas evolucionistas la desconfianza, e incluso desagrado, en imaginar el que un hombre, para ellos incompleto en la escala del desarrollo mental e intelectual, hubiese realizado figuras con tal grado de

perfección y belleza como las que se habían descubierto en Santillana del Mar sólo dos años antes del citado congreso.

Fueron este tipo de desconfianzas , y la creencia en aquellos momentos de que la capacidad artística e intelectual del hombre primitivo no era equiparable a la del hombre moderno, lo que no permitió que hasta 1905 fuese reconocida la autenticidad de Altamira.

En nuestro país la situación en la segunda mitad del siglo XIX en el campo de la investigación prehistórica era bastante parca. La traducción al español de algunos libros de antropología prehistórica pese al recelo de las autoridades religiosas del momento dinamizaron los estudios y aportaron información puntual y valiosa sobre los descubrimientos y teorías arqueológicas que en ese momento se manejaban para la prehistoria. Publicaciones como "El hombre fósil" de H. Le Hon o "Los antepasados de Adán" de Meunier (traducidos y publicados en España en 1872 y 1876 respectivamente) clarifican la situación científica del momento.

La labor investigadora en España se centralizaba en la Sociedad Española de Historia Natural, y en la Escuela de Antropología, además de la incalculable labor realizada por investigadores como Góngora y Martínez y Casiano de Prado. Pero no será hasta el descubrimiento de las pinturas de Altamira por el santanderino Marcelino Sanz de Sautuola, cuando se dinamicen de forma definitiva las investigaciones. Sería aquella visita a la cavidad un día de 1876 la que convertiría al investigador en el presentador del primer y uno de los más destacados descubrimientos de arte parietal.

Pese al escepticismo inicial mostrado por aquellos que defendían la concepción lineal de

progreso, que veían difícil de aceptar que los pueblos primitivos fueran capaces de tal complejidad artística, los que defendían postulados acientíficos y clericales, o incluso los incrédulos que veían en los bisontes de Altamira una falsificación, el descubrimiento de otras cuevas con representaciones parietales en Francia cambió la situación.

El escepticismo se volvió reconocimiento y defensa cuando empezaron a aparecer, entre 1883 y 1901, representaciones en La Mouthe, Les Combarelles o Font de Gaume. Pero sobre todo la desconfianza se tornó en aceptación total por la comunidad científica cuando ante el peso de las evidencias, Cartailhac en 1902 publicó "Mea culpa d´un sceptique" y visitaba ese mismo año la cueva.

El reconocimiento de Altamira supuso el detonante para el estudio y la investigación del fenómeno artístico prehistórico no sólo mobiliario (descubierto y reconocido desde mediados del XIX), sino también del parietal, identificado en los albores del XX, tanto en España como en toda Europa.

La multiplicación de descubrimientos de manifestaciones artísticas en cuevas del occidente europeo, se produce con gran presteza y comienza a consolidar la idea de un hombre prehistórico ya no dominado por la barbarie y la simplicidad, sino dotado de una complejidad mental y un depurado gusto estético.

Los primeros años del siglo XX son especialmente fructíferos en España y Francia en lo referente al proceso investigador, destacando con luz propia en nuestro país Hermilio Alcalde del Río. Este profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Torrelavega conocía a E. Cartailhac y a H. Breuil cuando éstos estudiaron Altamira en 1902, y sin duda alguna obtuvo de ellos algunas nociones que le permitirían convertirse en uno de los mayores conocedores de la Prehistoria de la zona. Hombre ilustrado y muy curtido en el trabajo de campo realiza una exploración y prospección arqueológica de la zona cantábrica localizando entre 1903 y 1911 numerosos enclaves cavernarios con arte parietal, y en ocasiones con importantes depósitos arqueológicos. Nombres tan conocidos como Covalanas, La Haza, Hornos de la Peña, El Castillo, El Pendo, o El Pindal entre otros le acreditaron como un auténtico erudito en el campo de la Prehistoria regional, y gracias a su colaboración con Breuil le permitieron beneficiarse del mecenazgo que concede desde 1906 el Príncipe de Mónaco al investigador francés. Así todas las cavidades descubiertas por Alcalde son estudiadas, publicadas y recogidas en "Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander: Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo" en el mismo año 1906.

Igualmente destacadas fueron las tareas llevadas a cabo en nuestro país por Hugo Obermaier, el que al amparo del "Instituto de Paleontología Humana" de París llevó a cabo la excavación arqueológica de la cueva del Castillo y su amplia secuencia estratigráfica, la localización y reconocimiento de Cueva Morín, y la participación en los trabajos de documentación artística en la cueva de La Pasiega (la que publicaría en 1913 junto con Breuil y Alcalde del Río) entre otros. El inicio de la Primera Guerra Mundial forzó al investigador alemán a permanecer en nuestro país, llegando a convertirse incluso en ciudadano español tras obtener la nacionalización.

Durante su estancia, Obermaier publicó entre 1915 y el inicio de la Guerra Civil algunos trabajos entre los que destacan los estudios sobre el fenómeno glaciario en los Picos de Europa (H. Obermaier 1914), un sondeo en la cueva del Rascaño en 1921, "El Hombre Fósil" en 1925, y acometió el reinicio de las excavaciones en Altamira, cuyo resultado fue publicado junto a Breuil en 1935.

También sería necesario mencionar la indudable labor científica que desarrolló el Conde de la Vega del Sella en todo el oriente asturiano y occidente de Santander, de la que destaca los trabajos que llevó a cabo en Cueva Morín en el ámbito de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, dentro de la cual se encontraban otros investigadores como H. Hernández Pacheco, J. M. Barandiarán, T. Aranzadi y E. Eguren, que vienen a sumarse al proceso investigador de todo el ámbito cantábrico.

Estos fructíferos estudios revelaban cada vez con más determinación que el hombre paleolítico no era sólo productor de obras de arte, sino que dominaba una depurada técnica pictórica y grabatoria, que expresaba formas, volúmenes, perspectiva, dominio de la luz, y documentaba los animales con los que vivía a través de ella. Debido a ello se hacía necesario elaborar un cuadro explicativo, dentro del cual se generasen diferentes teorías que arrojasen luz sobre el arte del hombre primitivo, que no "simple". Así de forma rápida y tomando el relevo de las explicaciones que en el último cuarto del siglo XIX se habían utilizado para el arte prehistórico mobiliario, comienza a articularse una serie de teorías generales para la significación y organización de un arte, el parietal, que respondía a esquemas mentales estructurados.

3. LA INTERPRETACIÓN Y SIGNIFICADO DEL ARTE: EL ARTE POR EL ARTE, LA ETNOGRAFÍA Y EL TOTEMISMO, LA MAGIA PROPICIATORIA Y BREUIL.

La primera interpretación fue propuesta por E. Lartet, H. Christy (E. Lartet, H. Christy 1865-1875) y E. Piette (E. Piette 1907), tomando como base el arte mobiliario en zonas como el Perigord (los dos primeros), y los Pirineos (el último). Estos tres investigadores defendían que el hombre prehistórico no estaba movido por sentimientos de tipo religioso en ninguna de sus acciones, puesto que como hombre primitivo, y aún siendo considerado simple por influencia del

evolucionismo, no podía tener unos pensamientos tan elaborados. Por ello pensaron que el arte paleolítico debía ser considerado como meramente decorativo y fruto del carácter ocioso de sus autores. Así el fenómeno artístico se explicaba como una manifestación de los momentos de ocio, de los que dispondría el hombre cuaternario entre los períodos de caza.

Autores posteriores como Luquet (G.H. Luquet 1926) y Ridell (W.H. Ridell 1940), utilizarían la interpretación "ociosa" del arte como fundamento de sus posteriores elaboraciones interpretativas, considerando que el artista primitivo poseía un instinto natural por representar los animales con los que vivía, causándole ello un gran placer, en el caso del primero; o interpretando que el hombre paleolítico, que disponía de grandes periodos de tiempo libre en invierno, época en la que no cazaba y tenía almacenado el alimento, desarrollaba un curioso interés por la ornamentación del lugar donde vivía, en el caso del segundo autor.

Algunos investigadores como Piette (E. Piette 1907), afirmaban incluso la exclusividad del carácter decorativo y artístico como móvil de las representaciones y manifestaciones en el campo del arte mueble prehistórico. Pero la teoría del "arte por el arte" pronto fué sustituida por nuevas interpretaciones que surgían de la comparación etnográfica.

A finales del siglo XIX la observación de los procesos socioculturales de las tribus de carácter primitivo modernas tales como bosquimanos , polinesios, pigmeos, y cazadores australianos, permitieron establecer puntos de conexión en el comportamiento dentro de ellas, que fueron rápidamente puestos en relación con el hombre prehistórico. Este contraste y análisis de la vida primitiva de las tribus ágrafas en los tiempos modernos, pareció de repente dar sentido a la interpretación que se había de dar, a partir de ese momento, respecto al arte prehistórico. Los etnólogos como Tylor (E.B. Tylor 1977) o Frazer (J.G. Frazer 1965), empezaron a establecer paralelos entre las tribus totemistas y el hombre del Pleistoceno Superior, argumentando que la complejidad y estructuración mental de los actuales primitivos era extensible y retrotraíble a los paleolíticos.

Las generalizaciones simplistas sobre el carácter poco desarrollado, intelectualmente hablando, de estas tribus ágrafas, empezaban a desaparecer para dar paso a teorías que veían en el totemismo una buena base interpretativa. La relación del hombre con su medio natural y en especial con las especies animales y

flora con la que convive, es explicada por estos autores (sobre todo por Tylor) desde un punto de vista creencial y espiritual. El hombre primitivo practica el culto a los antepasados y a la reencarnación del ser humano muerto en forma de animal. Frazer (J.G Frazer 1965), matiza aún más este tipo de relaciones, indicando la estrecha y marcada vinculación del individuo con el tótem del clan. Este, al igual que Durkheim (Durkheim 1912), inciden en la importancia del tótem como símbolo, que tiene un carácter social marcado al identificar la pertenencia del individuo a un grupo. Los postulados basados en el deseo inherente del hombre paleolítico a expresar su creatividad y disfrute artístico, habían sido sustituidas ya por interpretaciones, en las que las condiciones culturales de muchos pueblos primitivos modernos, eran puestas en relación de semejanza con el hombre paleolítico (haciendo referencias a factores de tipo social que aludían a la organización del grupo). Pero si la primera interpretación fué difícilmente sostenible, la segunda hubo de ser transformada parcialmente y matizada en sus puntos. Era, en el caso de la primera, raro imaginarse a un hombre que sometido a la rudeza del clima tardiglaciario y muy condicionado en sus formas de vida por el medio, disfrutase de largos períodos ociosos; pero en el caso de la segunda, resultaba imposible identificar símbolos totémicos en la diversidad de especies que se representaban. La problemática giraba también en la segunda interpretación, en torno a la identificación de un vector común, que identificase a todas aquellas manifestaciones sociales y culturales que se agrupaban y juzgaban como totémicas.

En los primeros años del siglo XX se empezaron a marcar diferencias entre el estricto totemismo, el animismo, (entendido como el conjunto de creencias basadas en la existencia de espíritus que animan todas las cosas en la naturaleza), el naturismo, (que atribuye el sentido de todas las cosas a la naturaleza como primer principio), y la magia simpática o propiciatoria. Pero podemos decir que aunque se perfilaba una matización de los contenidos totémicos, que en la época se consideraba pudieron inspirar y motivar las representaciones artísticas paleolíticas, durante la primera parte del siglo XX los conceptos de magia y totemismo fueron siempre de la mano, no estando marcada casi su separación. Esto es algo que llevaría a la confusión más tarde de algunas interpretaciones de carácter mágico con expresiones de tipo religioso, por algunos autores.

Una nueva interpretación que tomaba como base y fundamento los conocimientos que aportaba el contraste etnográfico es la que en 1903 formulaba Salomón Reinach (S. Reinach 1903), a la hora de exponer una interpretación para el arte paleolítico. El móvil del arte residía según Reinach en las prácticas propiciatorias y en la magia simpática. El hombre obtenía a través de una serie de ritos "homeopáticos" el control del medio, y era a través de la representación artística como el artista obtenía una influencia determinante sobre aquello que se había representado. El arte, tanto parietal como mueble, se encontraba así cimentado en lo que se le suponía a un grupo de individuos prehistóricos como necesidades básicas y casi "únicas": la caza y la reproducción.

Esta magia de la "caza y fertilidad" se veía además respaldada por los paralelos etnográficos, que mostraban como actividades, creencias, y formas de vida de pueblos primitivos modernos, tenían como fundamento la magia propiciatoria. Reinach se erigía así en defensor de la teoría de la magia de la caza y la fecundidad, argumentando que el arte prehistórico era en esencia un arte animalístico, en el que los animales que se representaban eran los mismos que ofrecían sustento y abrigo al hombre que los cazaba. El fenómeno mágico propiciatorio se veía asentado en la creencia de que las manifestaciones artísticas de los animales que querían ser cazados, se situaba en las partes más profundas y ocultas de las cuevas, donde sólo algunos elegidos podían aventurarse. La magia del arte venatorio y la procreación, siempre dentro del contexto totémico en Reinach, se veía en última instancia dotada de un carácter misterioso y oculto. Esta última característica, unida a los indefinidos márgenes entre el totemismo y otras expresiones creenciales, como el animismo y el naturismo entre otras, llevaron a dotar a la interpretación del arte cuaternario de un carácter sacro y significación religiosa, que se explicaría más tarde y durante mucho tiempo como única motivación en el origen de las representaciones.

Breuil (H. Breuil 1952) adoptó la interpretación de la magia simpática de Reinach, para utilizarla de base en sus esquemas teóricos sobre la significación del arte. Utilizando por un lado los criterios interpretativos y de investigación de la escuela histórico cultural del padre P. Schmidt, y por otro la visión y postulados de corte evolucionista de Tylor, elaboró una interpretación que, apoyada también en paralelos etnológicos, veía en el arte la expresión de una actividad, la artística, cuyo fin y sentido residía en la obtención del alimento cotidiano y el control del

medio por parte del individuo. La visión significativa del arte en el abate, era así un crisol en el que se mezclaban elementos etnológicos, evolucionistas y difusionistas, pero se añadía ahora el carácter sacro y los principios de interpretación religiosa, que se dejaban entrever en algunos aspectos de la visión de Reinach y que Breuil, debido a la influencia de la escuela de Viena, asoció de forma evidente con la magia como móvil de las manifestaciones artísticas.

La presencia de animales que eran representados, incluso en algunos casos "heridos", con el fin de ser controlados, la interpretación de los signos como armas venatorias, trampas, y símbolos sexuales, los datos aportados por el contraste etnológico, y los descubrimientos realizados en Montespan o Tuc d'Audover, que señalaban la presencia de ceremonias y rituales propiciatorios en lugares profundos y ocultos (que exigían, a su parecer, la existencia de oficiantes), demostraban una condición religiosa del arte. De esta forma la realización de ceremonias de carácter mágico- espiritual, rituales de paso, y prácticas iniciáticas, como instrumento para controlar la naturaleza, transformaban el lugar en el que se realizaban, la cueva, en un lugar sagrado o santuario. La manifestación artística sería el vehículo que conducía dichas ceremonias y la esencia del sistema espiritual del hombre prehistórico, y el artista, el oficiante que dirigía el evento religioso.

La interpretación sobre el significado del arte había adoptado una nueva forma, ya no eran una simple ornamentación en las paredes de la húmeda cueva, tampoco era un sistema totémico. El tiempo había transformado, y unido al mismo tiempo, la visión mágico-propiciatoria en religiosa. Si en momentos anteriores los límites entre totemismo y magia simpática eran poco tangibles, la interpretación de Breuil dejaba poco definidas las matizaciones de significado entre lo mágico y lo religioso.

Breuil, al igual que haría Bégouën, matizó y aportó elementos complementarios a la interpretación de Reinach, referentes también al tipo de animales que eran representados, y a los lugares donde se realizaban las representaciones. El prehistoriador reconoce por primera vez la presencia de animales "no comestibles", como los carnívoros, en el arte prehistórico, incorporándolos al bestiario de representaciones. Este descubrimiento no invalidaba la teoría de la magia de la caza y de la fecundidad, puesto que igual que se representaban los animales a los que se quería controlar como futuro alimento, se debían de mostrar, según Breuil (H. Breuil 1952), aquellos peligrosos que se querían eliminar o alejar.

También el abate señaló que las manifestaciones artísticas no sólo eran un fenómeno que se acomodaba al contexto cavernario, sino que se situaban también en lugares al exterior de éste y en zonas de habitación como mostraba el abrigo de La Grèze, que él mismo estudió. Estos lugares también fueron incorporados a la teoría mágico-religiosa, lo que contradecía la visión interpretativa del propio autor, al considerar la significación religiosa del arte en relación de unas ceremonias propiciatorias que según él se apartaban de la vista de los no iniciados en lugares profundos que el consideraba como santuarios.

Breuil con el tiempo fue desvinculándose cada vez más de la temática relacionada con la significación, para acercarse definitivamente al estudio de la evolución estilística del arte. Así, además de dejar una interpretación sobre el significado del arte prehistórico para las venideras generaciones de investigadores que le sucedieron, aportó otra sobre el significante de éste.

El investigador propuso un sistema interpretativo cronológico basado en un esquema evolucionista "simple-complejo" que tenía como principales pilares el análisis de la evolución técnico-cromática, el estudio de la perspectiva, y la observación de los sistemas de superposiciones en las obras. Fruto de sus estudios surgieron los dos ciclos interpretativos del arte prehistórico desde el punto de vista estilístico y cronológico: el auriñaco-perigordense, que dominado por el cromatismo rojo establecía una evolución desde formas simples (como puntuaciones, manos, y trazos lineales) hasta la bicromía; y el solútreo-magdalenense, que presentaba una evolución también unilineal desde formas simples a la policromía, pero siendo la cromática negra la que destacara. Mientras la ordenación cronológica se argumentó en el contraste con objetos de arte mobiliario ya fechado, la estilística se centró en el sistema de superposiciones. Breuil se percató de algunas de las deficiencias que sugerían partes importantes de su sistema, pero no lo rectificó de forma explícita y lo mantuvo de forma inalterable hasta su muerte en 1961.

De forma general debemos considerar que, aunque Breuil basaba algunas de sus interpretaciones sobre supuestos anteriores, y no planteaba presupuestos y postulados de gran especificidad contra planteamientos opuestos a su visión, dejó en herencia para la investigación científica de la prehistoria una base documental de la mayor relevancia, y un estudio y sistema interpretativo del arte que, pese a sus deficiencias, reconocidas por el propio investigador, constituyen la base documental y el punto de origen en el ámbito de la investigación para cualquier

estudioso. Tal fue la relevancia que adquirieron las interpretaciones del maestro francés que han perdurado durante más de cuarenta años como visión de referencia general y básica, y como cimiento del sistema interpretativo, casi sin encontrarse alternativa alguna a éste.

La interpretación de Bégouën (H. Bégouën, H. Breuil 1958) se presentaba conceptualmente idéntica a la de Breuil, como colaborador personal que era de éste último. El arte prehistórico encontraba en los ritos de magia simpática oficiados por brujos y magos su significado. Era esta también una visión misteriosa y religiosa del móvil artístico, que añadía solamente hipótesis sobre las diferentes formas de representar a los animales, y cuáles eran las funcionalidades que tenían éstas dentro de la magia propiciatoria. También añadía explicaciones sobre la omisión intencional de algunos detalles en las representaciones, y una visión personal sobre el significado de los tectiformes.

Para el conde Bégouën la propia acción de pintar y grabar suponía la verdadera esencia de la ceremonia mágica y los ritos propiciatorios.

4. LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: EL ESTRUCTURALISMO DE LEROI GOURHAN Y LAMING EMPERAIRE.

Las primeras interpretaciones que ponen en tela de juicio las explicaciones de Breuil y Bégouën son las de M. Raphaël, y años más tarde P. Ucko y A. Rosenfeld, que empiezan a ver en la significación propiciatoria contradicciones y deficiencias importantes.

El propósito de Raphaël (M. Raphaël 1945, 1986) se basaba en realizar un corpus universal de arte rupestre. Como historiador del arte que era, expresó en varias ocasiones dudas sobre el método de estudio de las manifestaciones artísticas paleolíticas, así como sobre la significación del dispositivo iconográfico de éstas. En el aspecto metodológico, el investigador centraba su atención en los sistemas de análisis del arte parietal, insistiendo en la importancia de la descripción de las proporciones, actitudes y dinamismo de las representaciones animales, así como su observación como conjuntos coherentes prescindiendo de análisis fragmentados e individuales. También analizaba las superposiciones de figuras entendiéndolas como una forma de representación espacial en varios planos.

En relación a la motivación del arte, Raphaël reconocía en las figuras parietales asociaciones de carácter conceptual y significativo, que reflejaban en cierta manera el sistema y la organización de la sociedad que las hacía nacer.

A esta visión crítica de la interpretación "clásica", se sumaron años después Peter Ucko y Andréé Rosenfeld (P. Ucko, A. Rosenfeld 1967). Estos autores destacaron la importancia del conocimiento del contexto del arte paleolítico, unido al análisis sistemático de las representaciones, como fórmula más favorable a la hora de hallar una significación, insistiendo en que es el contexto lo que distingue al arte de las paredes del arte mueble. El trabajo de Ucko y Rosenfeld analizaba las interpretaciones basadas en el contraste etnológico, el totemismo, la magia simpática y el enfoque religioso del arte paleolítico desde una perspectiva crítica, señalando lo variado de la motivación artística, la cual se encontraría condicionada por el grupo, las circunstancias económico-sociales de éste, y la región en la que se emplazaba dicho grupo humano. De esta forma las representaciones artísticas podrían incorporar desde elementos mágico-religiosos hasta móviles meramente decorativos, simbólicos o comunicativos. La interpretación de las obras prehistóricas por tanto, dependería de una apreciación subjetiva (P. Ucko 1989), que a falta de mayores datos no nos podría ofrecer más que hipótesis interpretativas.

La revisión crítica de los autores sobre el estudio del arte paleolítico, llega también a la evaluación metodológica del sistema de Leroi Gourham para la descripción y análisis de las representaciones. En ella señalan que, además de tener en cuenta los temas representados y su disposición en el ámbito cavernario (el cual a ojos de los autores se encuentra organizado por Leroi en relación a unas divisiones arbitrarias) debería contemplarse el número, las dimensiones, la coloración, y el grado de acabado y terminación de las representaciones. De esta forma las características de cada representación podrían también ponerse en conexión con los sistemas de yuxtaposición y complementareidad de las diferentes figuras.

Para Ucko y Rosenfeld, en líneas generales, cualquier representación podía responder a una situación ideológica o mental distinta, en la que motivaciones estéticas, mágico religiosas, sociales, o comunicativas podrían responder como motivación del fenómeno artístico. En cualquier caso las críticas que ambos autores virtieron sobre interpretaciones "clásicas" o más novedosas se caracterizaron por

tener el valor de su revisión y negativa a propuestas anteriores, sin plantear un nuevo enfoque interpretativo, o hipótesis general alguna.

Quedaba así invalidada la visión de un hombre, el prehistórico, que representaba los animales aislados, puesto que era incapaz de realizar composiciones más complejas por su desarrollo mental. Quedaban así planteadas las bases para la elaboración de interpretaciones o teorías basadas en la estructuración del arte parietal.

Será años más tarde, ya en la década de los sesenta, cuando tomando como punto de partida las críticas anteriores al sistema "religioso", y utilizando una metodología basada en el análisis sistematizado, el contraste estadístico, y los modernos análisis científicos, surjan nuevas interpretaciones y alternativas sobre la significación del arte.

Autores como A. Leroi Gourhan y A. Laming Emperaire plantean una nueva visión de la significación: la estructuralista.

Ambos prehistoriadores coinciden en la negación del paralelo etnológico como base de cualquier elaboración teórica, puesto que según ellos, no podemos explicar el pasado basándonos en reconstrucciones actuales realizadas sobre pueblos ágrafos modernos, que sin duda pueden ser artificiales. Abogan también por la documentación exhaustiva del hecho artístico, mediante la compilación y contraste de datos de forma estadística, y basándose únicamente en los hechos observables, eludiendo así la generalización interpretativa de contextos, categorías y significaciones. Por otro lado, el análisis metódico y sistemático de la distribución de especies animales, así como de las asociaciones entre ellas y su localización dentro del contexto en el que se realizan, actuarán como soportes fundamentales de los esquemas teóricos que elaborarán tanto uno como otro. Pero la línea maestra que dirige los trabajos de Leroi o Lamming es el sistema basado en la asociación estructuralista y el carácter compositivo del arte. Es decir, la asociación entre principios opuestos de carácter sexual que identifican un determinado animal con un principio determinado sea masculino o femenino, y que asociado a otro animal dotado de un carácter sexual opuesto, forman un esquema compositivo. Todo el universo interpretativo de estos dos autores reside así en esta dicotomía de las representaciones parietales.

Las críticas que aportaban y las nuevas visiones interpretativas de Leroi y Lamming venían a rebatir los sistemas teóricos tradicionalmente aceptados, introduciendo en la significación del arte el concepto social de éste. Aparecían así por primera vez consideraciones que tenían en cuenta la organización social, las relaciones parenterales y de pertenencia o vinculación a un grupo, más allá de la visión clánico-totemista, y bajo los presupuestos de la escuela estructuralista de Levy Strauss. (Levy Straus 1968).

Leroi Gourhan (A. Leroi Gourhan 1971) introdujo una nueva metodología en el estudio del arte prehistórico que se cimentaba en trabajos e hipótesis centrados en la revisión temática de las representaciones, la contextualización de cada tema observado, la distribución y localización de animales y signos en el espacio, además de la investigación de las asociaciones existentes entre ellos. Apoyándose en este nuevo método científico, elaboraba una nueva interpretación de carácter general sobre la significación del arte prehistórico, fundamentalmente parietal.

Para Leroi la razón fundamental de la expresión artística se basaba en un complejo dispositivo iconográfico, en el que la simbología de elementos sexuales opuestos organizaba el mundo ideológico y creencial del hombre prehistórico. De esta forma la oposición de elementos que el autor considera como masculinos (caballo y signos alargados), a otros considerados como femeninos (bisonte y signos llenos), respondía a una organización del esquema mental del hombre cuaternario y del ámbito cavernario, que fue considerado también por Leroi como santuario. De nuevo, y pese a la introducción de métodos científicos y sistemáticos para el estudio del arte, se recurría a un cierto carácter sacro y creencial en el que el concepto, de por sí espiritual, de santuario nos llevaba a significaciones de tipo "religioso".

Leroi tenía una extensa formación etnológica, pero pese a ello criticaba el contraste etnológico como base interpretativa para el estudio del arte paleolítico, debido a su carácter "presentista". Para el autor, la aproximación al pasado mediante el análisis de costumbres y comportamientos en uso por los pueblos primitivos, no tenía por qué tener reflejo en los hombres del paleolítico, pues quizás las sociedades que dieron luz a las representaciones parietales prehistóricas, no se regían por los mismos patrones que las primitivas actuales, aunque éstas también fueran cazadoras recolectoras. Tampoco debían estudiarse las representaciones bajo los

presupuestos actualistas de las interpretaciones del arte, ni en la órbita del pensamiento histórico-cultural, que presentaba de forma arbitraria hombres y grupos humanos que se reemplazaban en el tiempo con el nombre de Auriñacienses o Solutrenses, y que poseían útiles y pensamientos diferentes.

Algunos estudios como los de Mountford o Mac Carthy, (Mountford 1961; Mac Carthy 1965) parecían demostrar que las analogías realizadas desde el punto de vista etnológico con respecto a la motivación del arte parietal, poseían grandes divergencias entre la de los aborígenes actuales y las interpretaciones que se admitían para el hombre prehistórico (entre ellas la de la magia propiciatoria de la caza). Pese a que Leroi renegaba de la reconstrucción del hombre prehistórico a partir de datos obtenidos del estudio de los aruntas australianos, los papúas de Nueva Guinea o los bosquimanos, tal como la que llevaron a cabo los investigadores de principios de siglo, el autor francés utilizó estas analogías etnológicas con frecuencia, sobre todo a la hora de referirse a la problemática sobre la circulación de modelos y tradiciones artísticas en el paleolítico (A. Leroi Gourhan 1971) y la marcación étnica del territorio (A. Leroi Gourhan 1981).

En referencia a la problemática de la difusión de modelos, el autor aborda ésta mediante el contraste con el arte primitivo presente. Negando el carácter de "escuela" señala, utilizando de ejemplo a los esquimales, que el movimiento de poblaciones cazadoras proporcionaba el relato, la trama, y las ideas que servían de base a las representaciones, cuyas líneas de elaboración se basarían en tradiciones étnicas.

También la interpretación de las representaciones paleolíticas como símbolos de identidad de los diferentes grupos humanos (A. Leroi Gourhan 1981), estaba muy próxima a la interpretación etnológica. El signo paleolítico (desde los tectiformes de las cavidades de Font de Gaume, Bernifal o Roufignac, a los claviformes, pasando por los cuadriláteros de Altamira, La Pasiega o El Castillo), es interpretado como un elemento de contenido mitográfico y entendido como testimonio étnico que marca el territorio, lo que, según Leroi, permitiría mediante un estudio de su repartición regional, la identificación de la identidad cultural. De esta forma, pese a que Leroi revalorizaba y proponía el estudio del resto arqueológico o la evaluación del dato, frente a las hipótesis de la comparativa etnológica, y pese a que expuso en varias ocasiones que el método comparativo no aclaraba el comportamiento del hombre prehistórico, recurría con frecuencia a él de forma indirecta, sobre todo en lo tocante a la simbología e iconografía de las representaciones. Pero quizás la

contradicción más destacada es que el método etnológico, del que Leroi bebe y toma referencias, presenta a los pueblos primitivos como aquellos en los que la organización del grupo, las fórmulas de subsistencia, y lo metafísico o creencial, están en íntima conexión y cuyos valores encuentran unos márgenes difíciles de marcar, lo que está en divergencia con la interpretación unívoca y, al fin y al cabo religiosa, que Leroi presenta para la motivación del arte prehistórico.

El sistema de estudio de Leroi (A. Leroi Gourhan 1971) presentaba tres líneas fundamentales de investigación. En primer lugar estableció un análisis de la distribución de las representaciones animales y de los signos dentro de las cuevas. Este estudio reveló la diferente localización de los temas en relación con la topografía, identificándose hasta siete áreas dentro de la cueva donde se realizaban y distribuían las manifestaciones. De la misma forma, no sólo se señalaba si el tipo de representación se situaba a la entrada, en los paneles centrales, o al fondo de la cueva, sino que se observaba también la localización y la posición que ocupaban las figuras en el interior de los paneles mismos, sitios en cada área del ámbito cavernario. Este nuevo sistema que tenía en cuenta la organización espacial de las figuras en la topografía, suponía un avance en la metodología de estudio, puesto que hasta ese momento sólo se realizaban descripciones individuales, y comparaciones morfológicas entre las figuras. Como resultado a estos análisis, Leroi destaca la presencia de una temática principal-central, la del bisonte, caballo, toro y mamut, y otra secundaria-periférica como ciervo y cabra, acompañada de una serie de figuras complementarias como la humana, los felinos, el oso, el rinoceronte, y algunas aves y peces. Acompañando a la panoplia de representaciones naturalistas se encontrarían una amplia gama de signos (A. Leroi Gourhan 1971).

La siguiente línea de estudio se centraría en la asociación de los temas representados, tanto de animales como de signos, y entre ellos mismos. La conclusión que se extraía era la existencia de un dualismo masculino-femenino en las representaciones, destacando como la pareja caballo-bisonte, o la formada por los signos lineales-llenos (derivados éstos de los órganos sexuales masculino y femenino respectivamente), formaban asociaciones de relación temática y simbólica indisolubles.

La última línea analítica que Leroi plantea, se centra en la consideración de los paneles con más de una representación como escenas dotadas de significación.

Aunque el propio autor reconoce (A. Leroi Gourhan 1971), la escasez de escenas con carácter narrativo en el arte prehistórico, a excepción de alguna como la del bisonte "herido" de Lascaux y alguna más, se aportaba así una nueva visión que contravenía la general idea aceptada hasta ese momento, de la ausencia total de escenas en las manifestaciones paleolíticas. También se interpretaban ahora los sistemas de superposiciones en los paneles, no como una actividad que interpretaciones anteriores veían como un ritual propiciatorio, sino como una fórmula de asociación entre las diferentes representaciones con un sentido cronológico.

A este sistema que venía a respaldar y argumentar la hipótesis interpretativa sobre la significación, Leroi sumó una hipótesis sobre la cronología del arte (A. Leroi Gourhan 1971). De esta forma y apoyándose en conceptos artísticos, crea un sistema de ordenación del arte prehistórico en cuatro estilos: el primero encuadrado dentro de una etapa que el autor llama prefigurativa y que abarca el Musteriense y el Chatelperroniense, el segundo considerado como una fase primitiva que englobaría los periodos Auriñaciense y Gravetiense-Perigordense, el Estilo III que tendría como márgenes el Solutrense y los inicios del Magdalenense, y que denomina etapa arcaica, para dar paso al periodo considerado como "clásico", correspondiente con el Magdalenense medio-final, el llamado por Leroi Estilo IV.

Toda la interpretación estilístico cronológica utilizaría como referencia los estudios geológicos, estratigráficos y su relación con las obras mobiliarias fechadas.

De la misma forma se integrarían las fechas parietales ya comprobadas y se establecería la relación entre el estilo y el contenido de las obras parietales no fechadas, que tenían afinidades indiscutibles con obras de cronología segura.

Pero ante todo este bien estructurado y defendido sistema interpretativo, se realizaron también numerosas críticas.

La primera se centraba en el estudio de la localización espacial de las representaciones, argumentando que no se podían establecer cuadros específicos o modelos generales de organización topográfica de cuevas, cuando la falta de estudios adecuados, o el insuficiente manejo de las topografías, nos impide saber con seguridad cual era la disposición original de las cuevas.

También fue observado con escepticismo algún punto del apartado temático de Leroi, puesto que el autor basa su análisis en la especie animal que se representa y no en el número real de animales.

De la misma forma se evaluó, no sin cierta crítica, que el autor, tras un exhaustivo y detallado análisis, no contemplase las diferencias en cada sitio de las técnicas utilizadas en las representaciones y los tamaños diferentes de éstas.

El apartado cronológico también fue matizado, al señalarse que Leroi no había tenido en cuenta las diferencias y desfases cronológicos que separaban a algunas figuras que aparecían contiguas, y actualmente está siendo sometido a una revisión pormenorizada, aun cuando sigue suponiendo un instrumento imprescindible y fundamental para la organización temporal del fenómeno artístico.

El apartado sobre la significación del arte parecía contradecirse en algún punto de la argumentación, puesto que pese a la renuncia expresa del autor al contraste etnológico como base de cualquier estudio sobre la significación del arte, éste se utilizó y se reconoció finalmente en sus interpretaciones, sobre todo en sus últimas publicaciones (A. Leroi Gourhan 1981), donde orienta sus hipótesis a las relaciones de tipo social que se establecen entre distintos grupos humanos.

Una vez más la visión que se proponía aceptaba algunos postulados defendidos en el pasado, adoptando la concepción de santuario, lo que proponía nuevamente una interpretación de tipo creencial que encontraba en un único principio, en este caso un complejo sistema de simbología sexual, el sentido del arte.

A la religión de los ritos y ceremonias ocultos, de los animales cazados o temidos, de las armas y las trampas, sustituía ahora la de los símbolos sexuales y la fecundidad.

También se señaló dentro de esta visión, la presencia de lugares a la entrada de las cuevas en los que se realizaron obras de arte. Estos también fueron llamados santuarios, aunque dotados de menor relevancia que aquellos que se desarrollaban progresivamente, según el autor, buscando el oscuro fondo cavernario.

De la misma forma el arte mobiliario, aunque contenido y estudiado en la obra de Leroi, fue desplazado por la interpretación de las obras parietales, orientándose las hipótesis en gran manera a estas últimas.

Las propuestas de A. Laming Emperaire (A. Laming Emperaire 1962), comparten el enfoque global de considerar la significación del arte rupestre paleolítico como expresión de un sistema simbólico-metafísico de base sexual, que mostraría la relación del hombre con las especies animales con las que vive. Laming, al igual que Leroi, lleva a cabo una metodología basada en la revisión sistemática de los datos a partir de la localización de las especies y su contextualización temática.

La autora va a destacar que las asociaciones entre las diferentes especies animales, no son involuntarias, sino que responden a un plan estructurado en la mente del artista. Por ello las figuras no pueden ser estudiadas individualmente, ni consideradas como aisladas.

De la misma forma reconoce dos grupos de arte parietal, uno situado en lugares exteriores y otro en las profundidades cavernarias. Desde esta premisa, pone en duda las teorías "clásicas" sobre la interpretación del arte, las que aludiendo a la situación de las representaciones en lugares profundos y apartados de la luz, presuponían un sentido mágico-religioso a éstas. También critica el carácter "ocioso" del arte como sentido de las manifestaciones.

En el aspecto temático, se fundamenta al igual que Leroi en la relación y asociación de animales y signos centrales y periféricos, los que a su parecer manifiestan un carácter compositivo.

Estas asociaciones van ligadas también aquí a una dicotomía sexual, en la que en el caso de la autora se invierten los valores macho-hembra manejados por Leroi, al identificar el principio masculino con el bisonte, y el femenino con el caballo. Sin embargo aunque se trasponen los valores, la esencia interpretativa de los dos autores franceses es idéntica: dos elementos asociados-opuestos que construyen un esquema conceptual inmerso en el pensamiento del hombre paleolítico.

Laming, tomando en consideración las superposiciones en la representaciones, incide en el aspecto compositivo e intencional de éstas para rechazar su interpretación como evidencia de la naturaleza mágica "per se" de la actividad artística. De la misma forma, critica el sistema de superposiciones como método para establecer una cronología de las manifestaciones artísticas, puesto que estas figuras que se superponían podían haber sido realizadas en un mismo momento y no de forma sucesiva a lo largo del tiempo.

La visión de Laming añadía además un nuevo planteamiento en la evolución cronológica y estilística del arte, al sustituir los ciclos artísticos del abate Breuil por un sistema de evolución lineal de tres fases, en el que tras una fase arcaica (auriñaciense-perigordienne) y una transicional (que acogía las últimas representaciones de la etapa precedente y las primeras del ciclo solutreo-magdalenienne), se llegaba a una fase magdaleniense en la que los polícromos suponían el último paso evolutivo (A. Laming Emperaire 1962).

También la significación y el sentido del arte varió con el paso del tiempo, al igual que en Leroi, desde explicaciones en las que la dicotomía sexual constituía la base interpretativa, a enfoques de tipo social (A. Laming Emperaire 1972).

5. LA REACCIÓN CONTRA EL ESTRUCTURALISMO: HISTORICISMO Y POSTESTILISMO.

Las interpretaciones estructuralistas y el modelo explicativo que proponía empiezan a ser sometidas a una revisión crítica desde los años setenta, que llevará a la investigación a nuevos modelos explicativos. Tras la reformulación teórica de Leroi y Laming (en la que abandonan la teoría de la dicotomía sexual de animales y signos para centrarse en la investigación de las grafías como parte del mundo cultural y social dentro de la realidad arqueológica (A. Leroi Gourham 1981, A. Laming Emperaire 1972), se producen alguna interpretación de base semiológica, e incluso algunas que resucitan la teoría del "arte por el arte" y los criterios de autor.

En la primera se plantea el estructuralismo (lingüístico en este caso), como método de análisis de las grafías prehistóricas, proponiéndose que la realidad del fenómeno representativo paleolítico se encuentra en un código comunicativo, estructurado y complejo al mismo tiempo (G. Sauvet 1977,1988), algo a lo que Leroi ya se había referido al hablar del mitograma. En el caso de la reaparición de la teoría sobre la motivación estética y ociosa del arte paleolítico, algunos autores, dejándose llevar por la indudable belleza y calidad de las representaciones, vuelven a buscar en las condiciones económicas del grupo (la comodidad y abundancia de recursos de éste), bases de apoyo para postular que la ociosidad del hombre cavernario fue la que llevó a realizar las grafías (J. Halverson 1987, M. Lorblanchet 1995).

También dentro de la escuela inglesa y en el marco neoevolucionista, se plantean nuevas interpretaciones, en las que el arte encuentra su significado bajo la fórmula de sistema explicativo o de aprendizaje vinculado a las estrategias de subsistencia. (Layton R. 2000 Mithen S. 1991, 1998).

Pero será en los años 90 cuando la introducción de los nuevos métodos de datación en el ámbito de estudio del arte paleolítico, y el análisis del contexto parietal, inauguren la época postestilista, en la que la negación del concepto de estilo y de la evolución lineal de las grafías paleolíticas como premisas fundamentales,

desembocarán con el tiempo en la readopción de patrones interpretativos historicistas.

Las primeras dataciones con C-14 en Pech Merle y Cougnac (M. Lorblanchet 1995) y en Niaux (J. Clottes 1995), retrasaban las fechas de las representaciones de estas cavidades desde un E III (solutreo-magdalenense) atribuido por Leroi, hasta momentos gravetienses (25000 BP). Debido a esto, se empieza a evaluar de manera crítica la aplicación del sistema de los estilos de Leroi a las representaciones, destacándose que el arte prehistórico no debería observarse dentro de un esquema evolutivo simple-complejo basado en estilos, pues hay una serie de variantes regionales. De la misma forma, se pone en tela de juicio el sincronismo en las representaciones de los grandes conjuntos artísticos, planteándose como alternativa la construcción progresiva del "santuario", dilatada en el tiempo con retoques y superposiciones.

Pero la adopción de los nuevos métodos de datación y análisis (leáse C-14, termoluminiscencia, análisis de pigmentos, etc), frente al método tradicional de contraste con el arte mueble, y estudio de la superposiciones, plantea una nueva forma de enfocar el estudio del arte prehistórico (y en general de todos los estudios de la prehistoria), aquel que reivindica la "Ciencia" frente a la Arqueología.

La propuesta "cientifista", que infravaloraba y excluía del campo de estudio supuestamente, a todo modelo explicativo que no dispusiese de dataciones absolutas, frente a las nuevas fechas y dudas que se le plantean, responde contradictoria e incomprensiblemente con una vuelta a planteamientos historicistas que revalorizan el concepto etnocultural (sin advertir la problemática de observación actualista que conlleva), y que mezclan ideología, representación artística y tecnocomplejos. Los modelos explicativos de Breuil son puestos de nuevo en funcionamiento con la reaparición de diferentes grupos de origen étnico, que se sustituyen en el tiempo, que permiten hablar del arte de los "Auriñacienses hasta el arte de los "Magdalenienses". Incluso se recogen interpretaciones de principios de siglo vinculadas a planteamientos mágico-religiosos (J. Clottes, D. Lewis Williams 1996), o que perciben en la evolución de las representaciones un cambio de las creencias de los grupos humanos, que se traducen en "modas" a la hora de representar (M. Lorblanchet 1995,1999).

De esta forma, nos volvemos a encontrar con interpretaciones de tipo sacral o religioso en las que la ocultación, lo misterico, lo ritual se mezclan con lo chamánico, lo totémico y la magia propiciatoria para la caza y la fertilidad. Pero aun

este tipo de interpretaciones sobre la significación del arte paleolítico, siguen sin mostrar una visión clara de lo que son muchos conceptos a los que se refieren constantemente y que sirven de apoyo a sus discursos interpretativos, tales como "santuario", chamanismo, totemismo, magia, etc. Da la sensación que todos ellos son la misma cosa, y aunque es cierto que poseen un mismo hilo conductor, no podemos almacenarlos en un mismo cajón en el que introducimos conceptos y elementos similares sólo en apariencia, pero nunca iguales.

Por otro lado, podemos afirmar que la introducción de los nuevos métodos de datación absoluta en los modelos explicativos del fenómeno artístico paleolítico, aportan nuevas posibilidades al análisis de tipo cronológico, pero en cualquier caso se han probado compatibles con el sistema estilístico de Leroi, al cual complementan y matizan en sus aspectos temporales.

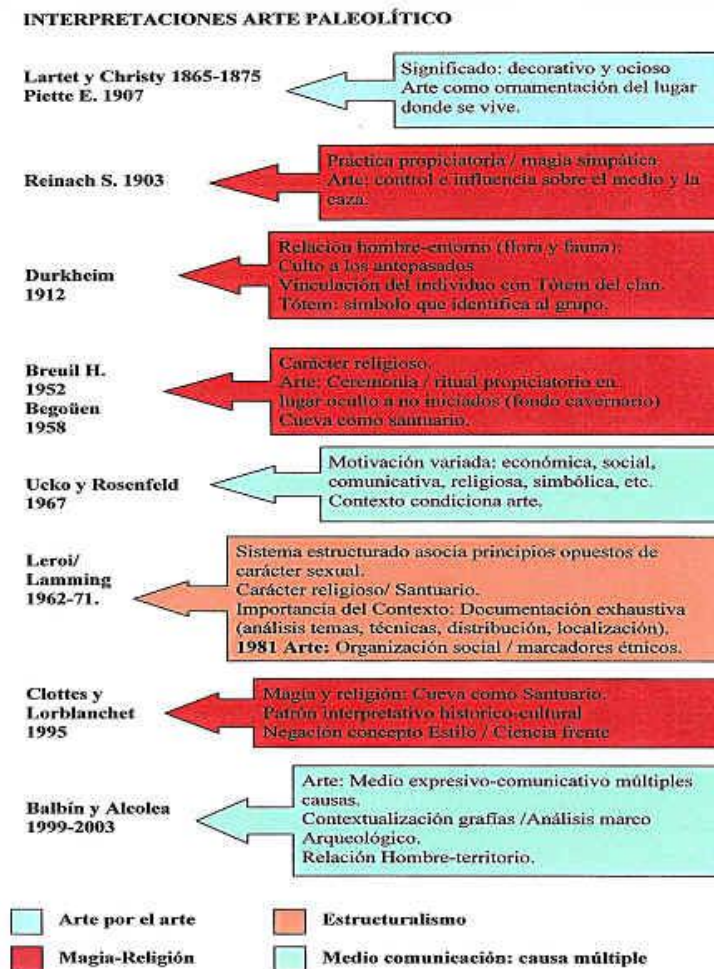


FIG 1. Interpretaciones del arte paleolítico.

6. PROPUESTAS ALTERNATIVAS Y REFLEXIÓN FINAL.

Los últimos trabajos y estudios sobre el arte paleolítico y su interpretación, alternativas a la propuesta historico-cultural, han completado las teorías precedentes y han aportado nuevos enfoques. Algunas propuestas interpretativas plantean la diversidad simbólica de los conjuntos cavernarios, frente a los estudios interpretativos totales como los de Leroi (D. Vialou 1986). Otros estudios revisan mediante una nueva metodología informatizada la distribución estadística y espacial de las figuras, para establecer nuevas asociaciones temáticas (G. Sauvet 1988).

En general las nuevas investigaciones, se centran más que en la significación, en el conocimiento del contexto arqueológico de las representaciones, la revisión de conjuntos antiguos, los nuevos trabajos de documentación, así como el estudio de las manifestaciones al aire libre y su disposición territorial.

En el ámbito peninsular, durante la última década se han desarrollado trabajos orientados al estudio y a la integración del fenómeno gráfico Paleolítico dentro de la reconstrucción histórica de los grupos humanos del pasado. (Moure A. 1999; Moure A. y González Morales M. 1992 ; González Sainz y González Morales M. 1986).

De la misma forma encontramos propuestas que identifican el grafismo paleolítico como un medio de expresión o hecho comunicativo, que incardina el hombre del pasado con el espacio dentro del que se mueve y actúa. Propuesta ésta en la que la contextualización de las grafías y el análisis de éstas dentro del marco arqueológico son el pilar interpretativo fundamental (Balbín R. de, Alcolea J.J. 1999; Balbín R. de. Bueno P. 2000; Bueno P., Balbín R. de. Alcolea J.J 2003).

El salto en el ámbito de la investigación ha sido cuantitativo y cualitativo desde la visión de finales del XIX, en la que un hombre de las cavernas, primitivo y bárbaro, realizaba las manifestaciones, a otra actual que muestra un hombre prehistórico que realiza un arte complejo, rico, y organizado. Pero aunque la consideración del individuo que hace las representaciones y la interpretación del arte ha cambiado, la significación que se le ha dado se ha basado siempre en un único principio o planteamiento. Fuese desde una perspectiva "ociosa", totémica, mágica, religiosa, o sexual-simbólica, la interpretación que se le da al sentido de las manifestaciones ha quedado contemplada mediante un único valor y explicada mediante una teoría unívoca. El arte se ha observado como un hecho único, cuyo móvil reside en una sola causa. Resulta sorprendente que mientras estudiamos desde un enfoque plural

y proponemos la multicausalidad como origen de cualquier proceso histórico, en el caso de la prehistoria la explicación del arte responda a un motivo contemplado desde la singularidad. A ello se sumaría el que no sólo es un único motivo o causa el que se da al arte, sino que siempre ha sido considerado también éste desde la misma óptica: aquella que tiene un carácter sacro o religioso. La mezcla de valores totémicos, mágicos, con rituales y ceremonias, cuya significación se extraía del contraste con pueblos actuales, desenfocó términos y unió conceptualmente hechos diversos que, pese a su apariencia similar, tenían significados diferentes. La cueva se convierte en santuario, el artista en brujo y la significación en religiosa.

La significación del arte presenta una gran problemática, pero sea cual fuere, ésta debe responder a varios factores, pues resulta raro que una serie de manifestaciones tan elaboradas, organizadas, y bellas a la vez como son las artísticas, respondan a un único fenómeno y no a un universo expresivo y comunicativo al mismo tiempo, donde cabría también la explicación religiosa.

Deberíamos observar asimismo, si admitimos la interpretación religiosa, el santuario como centro de la manifestación espiritual que se ha considerado que es. La visión tradicionalmente aceptada ve como santuario aquel lugar que, situado en el fondo cavernario y alejado de los ojos del no iniciado, se caracteriza por albergar, mediante una serie de ritos y ceremonias expresadas por el arte, una actividad espiritual, que generalmente se considera religiosa.

El hecho de pintar y grabar constituía según esta visión el acto esencial del ritual, y el artista por tanto el oficiante. Pues bien, la presencia constatada de manifestaciones al aire libre trastocaría, como señalan Balbín y Alcolea (Balbín R. y Alcolea J.J. 2001), la presunción de atribuir un significado sagrado a los contextos ocultos y profundos cavernarios. No existen diferencias, que conozcamos por el momento, entre las representaciones al interior o exterior por lo que podemos suponer que sea cual sea su significación y sus motivaciones éstas deben responder a motivos similares.

Pero no sólo observamos que el arte no se circunscribe al ámbito cavernario y está oculto, (parece por el contrario más bien visible y accesible), sino que también y a la luz de los nuevos datos, se sitúa en zonas cercanas a la vivienda. Las revisiones realizadas en algunos santuarios considerados como clásicos (Altamira, La Pasiega, Tito Bustillo, la Lluera) muestran que, atendiendo a la disposición original de la

cueva, y al estudio minucioso de la topografía y el contexto arqueológico, (siendo en algunos casos la observación suficiente), las representaciones artísticas y el yacimiento de habitación se encuentran en el mismo lugar. También al aire libre se reproduce la situación de que lo que generalmente se ha llamado santuario, no se diferencia de la vivienda por encontrarse juntos. Ejemplos de la zona del Duero, tanto en el curso que transcurre por la zona española como por la portuguesa (Siega Verde y Foz Coa respectivamente), nos remiten a esta situación. Por ello se hace necesario definir, o al menos contemplar, desde una nueva óptica, el concepto de santuario y la visión religiosa a la que tras mucho tiempo se vuelve a recurrir en el momento presente. Deberíamos estudiar qué es lo que podemos llamar santuario, y qué vivienda, si es que se encuentran separados, para luego observar si el sentido de las representaciones responde a la religiosidad propuesta.

La evaluación del grafismo paleolítico debería realizarse dentro del lugar en el que fue desarrollado, teniendo en cuenta no sólo el entorno que lo enmarca sino el dato empírico y arqueológico con el que se relaciona.

Para ello, en primer lugar, debemos identificar la verdadera realidad que envuelve al grafismo paleolítico, realizando una revisión metodológica. En ella sería necesario contemplar tanto las manifestaciones artísticas (parietales y mobiliarias), como los espacios habitacionales de los antiguos emplazamientos ya conocidos, y su contraste con los nuevos descubrimientos desde el plano espacial, contextual, y temporal.

El análisis de las técnicas, temas, soportes, y contenidos de las representaciones, debe realizarse teniendo en cuenta la organización topográfica del complejo cavernario y la ordenación de las composiciones dentro de él. La observación de las condiciones de accesibilidad, profundidad, visibilidad, y distancia entre las representaciones, así como la relación de proximidad con respecto a la situación del yacimiento de habitación, permiten ubicar la grafía en su entorno, del que no puede separarse.

Este tipo de estudios son de especial relevancia para verificar si el fenómeno gráfico está oculto, y por tanto vinculado a significados de tipo creencial, o por el contrario más visual y ligado a lo cotidiano. Se constata así mediante el dato empírico, la situación del hecho que sometemos a análisis y que estudiaremos en diferentes enclaves para comprobar su frecuencia.

También necesario se presenta el análisis del territorio y sus características espacio-ambientales, a partir del descubrimiento de las grafías paleolíticas al aire libre en los años 80.

La presencia del grafismo paleolítico es un hecho que constata por sí sólo la ocupación del territorio; un territorio que el hombre paleolítico conoce a la perfección y en el que abundan diferentes recursos económicos a explotar (materias primas de diferente naturaleza, ríos y zonas de estuario, valles por los que circulan numerosas manadas de animales, etc). Si analizamos las grafías como parte integrante del territorio percibimos que las representaciones se ubican en lugares de interés para las poblaciones (bien desde el punto de vista económico, habitacional, etc.) a modo de "marcadores" que indican la importancia de ese lugar y que incluso sirven para vincular ese territorio a un determinado conjunto humano que lo ocupa y que transita a través de él. En este último sentido toman especial relevancia las representaciones afigurativas del fenómeno representativo paleolítico, es decir los signos, los que en términos estadísticos suponen el 50% de lo que se pinta o graba. Se ha observado que dentro de los múltiples e innumerables tipos que se han representado suele ser habitual una repetición de los mismos signos con variaciones de situación según las cuevas. La existencia de paralelismos claros entre los signos de diferentes cuevas, conjuntamente con el carácter repetitivo en la decoración de algunos elementos de arte mueble, y en representaciones parietales, nos plantean que muchos de estos signos podrían ser referencias territoriales que pueden indicarnos símbolos de grupo.

La presencia de signos de tipo cuadrangular, como los tectiformes por ejemplo, está muy desarrollada en la zona del oriente asturiano y el occidente de la vecina Cantabria, pero aunque a nivel general es un tipo de signo normalizado en la región, podríamos decir que se concreta a nivel local o territorial, siendo los presentes en las cavidades del Sella similares entre sí y diferentes a otros presentes en el Castillo, Altamira, o Herrerías. Parece así que los signos podrían ser interpretados como elementos o referentes identificativos de un grupo determinado que se está moviendo por un territorio concreto.

Debemos entender que las manifestaciones gráficas han de ser estudiadas y valoradas dentro del contexto y espacio en el que están inmersas, ya que forman parte de la vida de los grupos humanos paleolíticos que las crearon y con los que manifiestan una relación estrecha e interacción constante. El análisis de todas las manifestaciones gráficas y de los restos arqueológicos en las áreas que ocupaban y

el territorio por el que transitaban estas gentes, es vital para entenderlas culturalmente y encuadrarlas en su horizonte cronológico.

Las grafías paleolíticas parecen componer un medio de expresión que refleja las concepciones e ideología del hombre paleolítico, desde la organización de los grupos y su ordenación en el territorio, pasando por sus motivaciones económicas, hasta su visión del mundo y de la vida. Concepciones éstas que presentan mediante figuraciones animalísticas y signos que graban y pintan tanto en el ámbito cavernario como al aire libre.

La reiteración de temas, asociaciones y ubicaciones en diferentes enclaves cavernarios demuestran un carácter normativo dentro del hecho gráfico paleolítico que por un lado excluye las motivaciones estéticas de un autor individual y por otro conforma éste como un sistema de símbolos que son la expresión ideológica y de identidad grupal. De esta forma las representaciones prehistóricas componen un lenguaje que nos habla acerca de las formas de vida y organización social de los grupos paleolíticos. Un lenguaje eso sí codificado, pero que transmitiría mensajes reconocibles e interpretables para aquellos que los practicaban y conocían por formar parte de un grupo.

Debemos apartarnos de aquellos argumentos que, como a principios de siglo, manifiestan un carácter rígido, aunque indefinido, al unir conceptos dispares como santuario, totemismo, chamanismo, magia, o religión, sin tener en cuenta el dato empírico que proporciona la arqueología, ya que no podemos aislar el hecho gráfico del hombre que lo creó.

Se hace necesario por tanto realizar nuevos estudios que nos permitan arrojar luz sobre éstos controvertidos conceptos y valoraciones que, durante mucho tiempo, han sido categóricamente defendidos y sistemáticamente aceptados por gran parte de los investigadores.

Bibliografía:

- BEGOÛEN, H. y BREUIL, H. 1958 : *Les Cavernes du Volp : Trois Frères, Tuc-d'Audobert, á Montesquieu- Avantès (Ariège)* Ed. Arts et Métiers Graphiques, Paris.
- BALBÍN R. y ALCOLEA J.J. 1999 : " Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans L'Art Paléolithique ". *L'Anthropologie* 103, pp. 23-49.

- 2001 "Siega Verde et l'art paléolithique de plein air: quelques précisions sur son contenu, sa chronologie et sa signification. Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique" *Trabalhos de Arqueologia*, 17, pp. 206-235.
- BALBÍN R. de y BUENO, P., 2000: "El análisis del contexto en el arte prehistórico de la Península Ibérica. La diversidad de asociaciones". *Arkeos* 10, pp. 97-127.
- BALBÍN R. de ; BUENO, P. ; ALCOLEA J.J. 2003: "Prehistoria del lenguaje en las sociedades cazadoras y productoras del sur de Europa." En R. Balbín y P. Bueno (eds): *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI*. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella.
- BREUIL H. 1952: *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Reed. Max Fourny, París.
- CLOTTE, J. 1995 : " Les peintures de la Grotte Chauvet Pont d'Arc, á Vallon Pont d'Arc (Ardèche, France) : datations directes et indirectes par la methode du radiocarbone". *Comptes-Rendus de la Académie des Sciences de Paris*, 320, serie IIa, Paris, pp.1113-1140.
- CLOTTE, J. y LEWIS WILLIAM, D. 1996: *Los chamanes de la prehistoria, tránsito y magia en las cuevas decoradas*. Ariel, Barcelona.
- DURKHEIM, E. 1912 : *Les formes élémentaires de la vie religieuse: Le système totémique en Australie*. Ed. Alcan, Paris.
- FRAZER, J.G. 1965: *La rama dorada*. Reed. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- GONZÁLEZ SÁINZ, C. y GONZÁLEZ MORALES, M. 1986: *La Prehistoria en Cantabria*. Ed. Tantin, Santander.
- GRAZIOSI, P. 1956: *L'arte dell'antica età della pietra*. Ed. Sansoni, Florencia.
- LAMMING EMPERAIRE, A. 1962 : *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Ed.. Picard , Paris.
- 1972 : "Art rupestre et organisation sociale" Santander Santander Symposium, Santander-Madrid pp. 65-80.
- LARTET, E. y CHRISTY, H. 1865-1875: *Reliquiae Aquitanicae*. Ed. William and Norgate.
- LAYTON, R. 2000: "Shamanism, Totemism and Rock Art. Les Chamanes de la Préhistoire, en the Context of Rock Art Research ". Ed. *Cambridge Archaeological Journal* 10, pp. 169-186.
- LEROI GOURHAN, A. 1971 : *Préhistoire de l'art occidental* . Ed. Mazenod, Paris.
- 1981 : "Les signes parietaux comme *marqueurs* ethniques". Altamira Symposium, Santander, 1979, pp. 289-297.

- LEVI-STRAUSS, C. 1968: *Antropología Estructural*. Reed. Siglo XXI (2001), Buenos Aires.
- LORBLANCHET, M. 1995 : *Les Grottes ornées de la Préhistoire ; nouveaux regards*. Ed. Errance, Paris.
- 1999 : *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique*. Ed. Errance, Paris.
- LUQUET, G.H. 1926 : *L'art et la religion des hommes fossiles*. Ed. Masson, Paris.
- Mc CARTHY, F. D. 1965: "El pasado aborigen: Arqueología y equipo material" En: *Aboriginal Man in Australia*" Eds. R.M y C.H Berndt, Londres pp.90 y ss.
- MOUNTFORD, C. P. 1961: " The Artist and his Art in an Australian aboriginal Society" En: *The Artist in Tribal Society*" Ed. M. W. Smith, Londres, pp. 7-8
- MOURE, A. 1999: *Arqueología del arte prehistórico en la Península Ibérica*. Ed. Síntesis, Madrid.
- MOURE A. y GONZÁLEZ MORALES A. 1992: *La expansión de los cazadores. Paleolítico Superior y Mesolítico en el Viejo Mundo*. Ed. Síntesis, Madrid.
- MITHEN, S. 1991: "El arte de los Cazadores Paleolíticos" *Mundo Científico* 117-11. Madrid, pp. 972-979
- 1998: *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. Ed. Crítica, Barcelona.
- OBERMAIER, H. 1914: "Estudio de los glaciares de los Picos de Europa". *Trabajos del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Serie Geológica* nº 9, Madrid.
- PIETTE, E. 1907 : *L' Art pendant l' Age du Renne*. Paris.
- RAPHAËL, M. 1945: " Prehistoric cave painting" *Bollingen Series IV* Nueva York.
- 1986 : *L' Art pariétal paléolithique*. Ed. Kronos Limoges
- REINACH, S. 1903 : " L'art et la magie á propos des peintures et des gravures de l' age du renne" *L'anthropologie*, Paris.
- RIDELL, W. H. 1940: "Dead or Alive" *Atiquity* 14, pp.158-162.
- SAUVET, G., y WLODARCZYK, A. 1977 : " Essai de semiologie préhistorique (pour une theorie des premiers signes graphiques del'homme). " *Bulletin de la Societé Préhistorique Française*, 74, 2 ; pp.545-558.
- SAUVET, G. 1988 : "La communication graphique paléolithique. (De l'analyse quantitative d'un corpus de données à son interprétation sémiologique). " *L'Anthropologie* 92, Paris, pp.3-16.
- TYLOR, E.B. 1977 : *Cultura primitiva*. Reed. Ayuso.
- UCKO, P. y ROSENFELD, A. 1967: *Arte Paleolítico*. Ed. Guadarrama, Madrid.

UCKO, P. 1989 " La subjetividad y el estudio del arte parietal paleolítico". En: "Cien años después de Sautuola". Diputación Regional de Cantabria. Consejería de Cultura, Educación y Deportes. Santander.

VIALOU, D. 1986 : "L´art des grottes en Ariège Magdalénienne" XXII Suppl. A *Gallia Préhistoire*. CNRS.