

Edición dirigida y coordinada por:
José Antonio Lasheras Corruchaga
Joaquín González Echegaray

ESCUELA DE CULTURA Y PATRIMONIO "MARCELINO SANZ DE SAUTUOLA"

El significado del Arte Paleolítico

Memoria del curso desarrollado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo,
en Santander, del 12 al 16 de agosto de 2002, organizado por la Dirección General
de Bellas Artes y Bienes Culturales y la Fundación Marcelino Botín.





MINISTERIO DE CULTURA

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Publicaciones, Información y Documentación

NIPO: 551-05-071-7
ISBN: 84-8181-255-2
Depósito legal: M.38.272-2005

Imprime: Imprenta FARESO, S. A.



MINISTERIO
DE CULTURA

Carmen Calvo Poyato
Ministra de Cultura

Antonio Hidalgo López
Subsecretario de Cultura

Julián Martínez García
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

CRÉDITOS

Curso organizado y patrocinado por:

*Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales
Fundación Marcelino Botín
Universidad Internacional Menéndez Pelayo*

Director: *Joaquín González Echegaray*

Secretario: *José Antonio Lasheras Corruchaga*

Edición:

Editores: *José Antonio Lasheras Corruchaga y Joaquín González Echegaray*
Coordinadores: *Pedro Rasines del Río y Pilar Fatás Monforte*

El Museo de Altamira agradece su colaboración en las traducciones para esta edición a Beatriz Cobo, Silvia Fernández, Rosario Ríos, Elena Rubio y M^a Teresa Terán.

Índice

	<u>Págs</u>
Inauguración del curso	13
<i>Joaquín González Echegaray</i>	
Hábitats y asentamientos en el Paleolítico Superior Tardío de Europa central y oriental	19
<i>Gerhard Bosinski</i>	
Recordando a Hermilio Alcalde del Río	53
<i>Benito Madariaga de la Campa</i>	
La Cueva del Castillo	63
<i>V. Cabrera Valdés</i>	
<i>J. M. Ceballos del Moral</i>	
Hallazgos recientes de arte rupestre paleolítico en la región cantábrica. Los casos de Cantabria	77
<i>Ramón Montes Barquín</i>	
<i>Emilio Muñoz Fernández</i>	
<i>José Manuel Morlote Expósito</i>	
Los temas del arte paleolítico	109
<i>Joaquín González Echegaray</i>	
El arte mueble paleolítico en Europa central y oriental	127
<i>Gerhard Bosinski</i>	
La cueva como santuario paleolítico	163
<i>Leslie Gordon Freeman</i>	
El punto de vista de los autores estructuralistas: a la búsqueda de un orden en las cuevas decoradas del Paleolítico Superior	181
<i>César González Sainz</i>	
La interpretación de los signos	211
<i>Federico Bernaldo de Quirós</i>	
<i>A. Mingo Álvarez</i>	
La interpretación mágica del arte paleolítico	229
<i>Joaquín González Echegaray</i>	

	<u>Págs</u>
Cuevas y arte: Ritos de iniciación y trascendencia	247
<i>Leslie Gordon Freeman</i>	
De la oscuridad a la luz	263
<i>Marc Groenen</i>	
El arte paleolítico y su significado. Su presentación en el Museo de Altamira	277
<i>José Antonio Lasheras</i>	
<i>Carmen de las Heras</i>	

Inauguración del curso

Joaquín González Echegaray

EL tema del arte paleolítico ha sido tratado numerosas veces en los cursos de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander. Vamos a citar las que nosotros recordamos. Fue objeto de atención del Dr. Luis Pericot, catedrático de la Universidad de Barcelona, en el acto inaugural de las actividades académicas de la Universidad en el año 1953. El discurso se titulaba: *Sobre el arte rupestre cantábrico*, y su texto fue impreso en Santander aquel mismo año.

En 1976 el Dr. Martín Almagro Basch, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y Director del Museo Arqueológico Nacional, dirigió un curso dedicado en exclusiva al arte paleolítico, al que fueron invitados algunos de los más relevantes prehistoriadores del momento, entre los que cabe citar a Herbert Kühn, Mme. Sonnevile-Bordes, Jean Clottes y A. Roussot, y entre los nacionales a L. Pericot, F. Jordá y A. Beltrán. Las conferencias del curso no llegaron a ser publicadas, pero, en mi calidad de secretario del citado curso, conservé aún las cintas magnetofónicas de todas las intervenciones y discusiones, las cuales cintas he depositado en el archivo del Instituto para Investigaciones Prehistóricas de Santander.

Al año siguiente, 1977, tuvo lugar un nuevo "Curso de Arte Rupestre Paleolítico", esta vez dirigido por el profesor Dr. Antonio Beltrán, catedrático de la Universidad de Zaragoza. Como profesores extranjeros figuraron H. G. Bandi, de la Universidad de Berna, y L.G. Freeman, de la de Chicago. Las conferencias y otras aportaciones al curso fueron publicadas en 1978 por la propia Universidad Internacional con la colaboración del Ayuntamiento de Santander en un libro dentro de la serie que editaba el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Zaragoza.

Hay que esperar el decenio de los "ochenta" para asistir a un nuevo curso de arte paleolítico en la U.I.M.P., en este caso dirigido por el profesor Alfonso Moure, catedrático de Prehistoria de la Universidad de Cantabria, al que fue invitado J. Clottes, pero las conferencias no fueron pu-

El punto de vista de los autores estructuralistas: a la búsqueda de un orden en las cuevas decoradas del Paleolítico Superior

César González Sainz
Departamento Ciencias Históricas, UC.

ESTE capítulo pretende una exposición sumaria de la aportación de los autores agrupados bajo el término de estructuralistas a la interpretación del arte parietal paleolítico. Circunstancia que hemos aprovechado para exponer algunas impresiones sobre el grado en que los postulados de esos autores, especialmente de A. Leroi-Gourhan, se validan en el registro cantábrico. Dicho de otra forma, pretendemos una mínima discusión sobre lo que actualmente cabe considerar relevante de aquellas propuestas, visto desde la experiencia del arte rupestre de la región cantábrica.

A nadie se le escapa que la obra de André Leroi-Gourhan y en general de los autores estructuralistas –Max Raphaël, en cierto modo precursor, y Anette Laming-Emperaire–, no está en su mejor momento de aceptación, sino que, por el contrario, ha estado y está sometida a importantes críticas y aún más notables reservas. En realidad las críticas se iniciaron al tiempo de las primeras propuestas (Ucko y Rosenfeld, 1967), y arrieron desde inicios de la década de 1980, afectando desde entonces –y especialmente desde el desarrollo del C14-AMS en los inicios de la de 1990– incluso a la parte más aceptada de aquel conjunto de ideas, la referida a la ordenación temporal del fenómeno artístico a lo largo del Paleolítico superior del SO de Europa. En este contexto de revisión, cabe subrayar que incluso la obra de los investigadores más vinculados al enfoque de Leroi-Gourhan ha supuesto, a la postre, matizaciones notables, tanto en materia de cronología y consideración de los estilos iniciales (trabajos sobre el “arte arcaico” de Aquitania de Gilles y Brigitte Delluc, 1991, 1999), como respecto a la variabilidad en la estructuración temá-

tica y espacial de distintos yacimientos de una misma región y época (trabajos de Denis Vialou en L'Ariège magdalenense, 1981, que quiebran definitivamente la idea del modelo único de santuario). De igual forma, resultaron profundamente renovadores los trabajos sobre la variabilidad en la estructuración iconográfica de distintas regiones y a lo largo del Paleolítico superior (trabajos de G. y S. Sauvet, 1979; Sauvet, 1981) y, finalmente, sobre la complejidad muy superior de las asociaciones entre los distintos temas de animales o signos, que no parece ya posible reducir a una estructuración binaria de manera generalizada.

En todo caso, debe subrayarse la profunda renovación que supuso la obra de los autores estructuralistas en la consideración e interpretación del arte rupestre paleolítico en la segunda mitad de los años 50 y durante buena parte de los 60. En esos años el paradigma mágico-religioso, derivado de la obra de Salomon Reinach, mostraba un cierto agotamiento, a pesar de la brillantez de las últimas aproximaciones que cabe integrar en aquel esquema (así, Maringer, 1962). Frente a ese estado de cosas, la obra de estos autores supuso un enfoque radicalmente renovador en la investigación del arte paleolítico, a pesar de mantenerse muy vinculado a la práctica habitual de carácter arqueológico (por oposición a enfoques, igualmente novedosos por esos años, como el de S. Giedion, 1962, más vinculado con la Historia del Arte). Por decirlo de una vez, el enfoque de los estructuralistas abrió una nueva forma de entender y acercarse a los conjuntos parietales, de una complejidad iconográfica y conceptual muy superior a la considerada hasta entonces. A pesar de las críticas posteriores, debe subrayarse que algunos de sus postulados y puntos de vista han pasado efectivamente al fondo común de la investigación, siendo asumidos por la generalidad de investigadores, lo que no es poco en un campo de conocimiento como el del arte rupestre paleolítico. Así, la existencia efectiva de estructuras temáticas y espaciales recurrentes, o de composiciones más o menos cerradas, y de asociaciones relevantes entre algunas de esas composiciones y partes topográficas de la cavidad. La aportación esencial de “los estructuralistas”, la existencia de un “orden” en las cuevas decoradas –frente a la mera acumulación inorgánica de manifestaciones considerada antes– es plenamente vigente hoy. De manera que, como trataremos de destacar aquí, el registro cantábrico no puede comprenderse o analizarse obviando algunas de aquellas propuestas, en especial de A. Leroi-Gourhan. La discusión radica, en último término, en el grado en que, razonablemente, cabe asumir hoy los múltiples aspectos implicados en la propuesta estructuralista.

1. Las nuevas ideas

El nuevo punto de vista, que tenderá a imponerse paulatinamente desde mediados de los años 50 (especialmente en Francia), y goza de buena salud hasta aproximadamente 1980, se apoyaba en tres aspectos más importantes, que muy resumidos (un mayor desarrollo en M. Conkey, 2001: 273 y ss., que, a su vez, se apoya esencialmente en la obra de Hawkes, 1977), son:

a) El arte, y más en concreto los motivos rupestres del Paleolítico Superior, pasan de ser referencias más o menos directas a la realidad, o al mundo tangible, a convertirse en símbolos. Un signo claviforme no es la representación de un arma arrojada o de una embarcación; una imagen de bisonte puede ser la representación de la categoría “bisonte” que a su vez puede hacer referencia a lo femenino, a la idea de la fuerza, o a cualquier otro principio. En realidad, la misma selección de motivos del arte rupestre paleolítico –frente al mundo tangible, no se representan salvo excepción elementos del paisaje, vegetales, ni objetos evidentes... ni todos los animales ni en la proporción en que se conocen– es acorde con esa naturaleza simbólica de los motivos representados, que va más allá de la mera anécdota figurada.

b) Frente a la perspectiva investigadora anterior, más positiva, que analizaba los objetos (las representaciones parietales) en sí mismos, en función de una serie de rasgos y elementos que les son propios, la realidad trata de definirse ahora mediante elementos interrelacionados. Los objetos no tienen demasiado interés en sí; lo que importa es su relación con otros, la estructuración del conjunto. A partir de esa interrelación, o de esa estructura, los objetos adquieren significado. Inspirándose en los métodos de la lingüística, los estructuralistas trataron de explicitar, en palabras de Leroi-Gourhan, la “sintaxis que presidía la disposición de unas imágenes consideradas como símbolos”.

De esta manera, los conjuntos rupestres pasan de ser una mera acumulación aditiva e invertebrada de representaciones aisladas, o poco menos (pues siempre estuvo latente la valoración sincrónica de algunas composiciones, como la de los bisontes policromos de Altamira, en donde los autores clásicos suponían un pequeño grupo de artistas trabajando en equipo), a conjuntos estructurados, tanto en el espacio de la cueva como en sus vinculaciones temáticas. No debe perderse de vista que esta revaloración de las composiciones, o esta búsqueda de la estructuración de los motivos, implicará un cierto relegamiento de los procedimientos tradicionales del análisis: la descripción técnica y formal, los formatos, el apro-

vechamiento de relieves naturales, las posturas y condicionantes de la realización... Estos son aspectos ahora secundarios frente a lo realmente importante, la presencia del tema y su relación con otros cercanos, especialmente en los primeros trabajos de los autores estructuralistas, y no tanto a partir de 1970. En otras palabras, el nuevo esfuerzo en precisar los contenidos parietales y su estructuración irá acompañado de un menor énfasis en la documentación y elaboración de calcos precisos, potenciándose la documentación a partir de fotografías (Lorblanchet, 1995).

c) La mentalidad del primitivo y la del paleolítico es tan compleja como la de cualquier sociedad humana. Esto dio una nueva perspectiva, más amplia y generosa, respecto a las posibilidades de los paleolíticos de explicarse, comprender y expresar gráficamente el mundo en que vivían. En la visión anterior, la acabada maestría artística demostrada con frecuencia por los paleolíticos no implicaba, necesariamente, que se les considerara capaces de expresar gráficamente ideas especialmente complejas. De la misma manera que la magia, en lo esencial y especialmente a partir de Frazer, se separa de la religión en cuanto que se trata de una actividad mecánica para conseguir determinados fines, basada en la superstición, el miedo y el desconocimiento, sin sometimiento ni súplica a entes superiores.

De otro lado, se incorpora al estudio del arte paleolítico la idea de que esa mentalidad tiende a organizarse mediante oposiciones binarias, especialmente a partir de la obra de C. Levi-Strauss (el juego entre principios opuestos del tipo luz/oscuridad, vida/muerte, masculino/femenino etc., era entendido tanto como herramienta esencial en los procesos de conocimiento, como reflejo de la misma estructuración binaria de la mentalidad). En el arte paleolítico, a partir de Leroi-Gourhan (y, más marginalmente, de Laming-Emperaire) esa estructuración binaria se evidenciaba en las estructuras iconográficas o temáticas (mediante el acoplamiento entre figuras correspondientes a principios opuestos) y en las estructuras espaciales (asociación relevante entre determinados motivos o estructuras iconográficas y partes de la cavidad). Leroi-Gourhan piensa que esta organización binaria no se da solo en algunos casos (es decir, entre algunos motivos animales concretos como proponía Laming-Emperaire, o en algunas clases de conjuntos rupestres) sino que extiende esa organización binaria a la generalidad del fenómeno artístico paleolítico, a lo largo de todo el Paleolítico Superior y en todas las regiones europeas estudiadas. Dicho de otra manera, no propone la existencia de un cierto orden en las cuevas-santuarios, sino de “un orden” concreto.

A partir de experiencias en principio particulares del registro parietal paleolítico, tanto Laming-Emperaire como Leroi-Gourhan consideraron

especialmente recurrente y significativo el acoplamiento o la oposición complementaria entre caballos y, de otro lado, bisontes o uros (por ejemplo, en el caso de Leroi-Gourhan, a partir de la estructuración especialmente clara de las galerías de Le Portel.). Ambos consideraron, finalmente, el carácter sexual de esa oposición (a partir de la asociación de representaciones de mujeres y de bisontes en Angles sur l'Anglin, de derivaciones morfológicas entre esos dos temas, derivaciones desde representaciones de órganos sexuales masculinos o femeninos a signos abstractos, sustituciones de unos temas por otros correspondientes al mismo principio en algunos paneles, y otros argumentos).

2. El desarrollo de las nuevas ideas

André Leroi-Gourhan fue, en cierta forma, el heredero de la autoridad acumulada por H. Breuil durante la primera mitad del siglo XX en los estudios sobre el arte paleolítico, y ejerció una influencia creciente desde sus primeras publicaciones sobre el tema en 1954 hasta su fallecimiento a comienzos de la década de 1980. La obra de Leroi-Gourhan, y más explícitamente, la de Laming-Emperaire, parte sin embargo de un caldo de cultivo existente desde la postguerra y generado por Max Raphaël, un autor casi desconocido durante décadas y redescubierto en la década de 1980. En la bibliografía de estos autores, se advierten algunas tendencias de cambio en su perspectiva de interpretación, orientadas a la amortiguación de las propuestas, desde formulaciones muy rígidas y para muchos hasta dogmáticas en los inicios, a un cierto pragmatismo después (muy parecido a lo que ha sucedido con otros movimientos, como la *New Archaeology*). Trataremos de resumir sus aportaciones, con un poco más de detalle en el caso de Leroi-Gourhan.

2.1. Max Raphaël

Es un precursor de las ideas estructuralistas aplicadas al arte paleolítico, de formación materialista y marxista. A partir de un viaje a Les Eyzies en 1935, se planteó el problema de la proximidad espacial entre animales representados, que debía tener un sentido intencionado.

Tras la segunda gran guerra publicó un ensayo (1945, *Prehistoric cave painting*) de escasa difusión pero gran interés. En él rompe con la tradición breuiliana al considerar en las cuevas no una simple acumulación de figuras aisladas (la idea de “palimpsesto”), sino dispositivos iconográficos en los que las figuras eran “unidades semióticas en relación unas con

otras". Sin embargo, a la hora de interpretar se abandona a un subjetivismo no verificable, aún ligado a claves del totemismo (viene a proponer en alguna de esas composiciones parietales el reflejo de distintos clanes y de sus relaciones, en una concepción del arte de carácter conmemorativo). De otro lado, es notable que anuncia ya la existencia de un simbolismo sexual, a partir de la oposición de dos categorías de símbolos: uno masculino fundamentado en la equivalencia de los conceptos "flecha-falo-hombre-herir-muerte" y otro femenino, con signos en V ilustrando el tema "vulva-mujer-dar la vida-vida".

2.2. A. Laming-Emperaire

Esta autora trabajó en estrecha colaboración con A. Leroi-Gourhan, que fue su director de tesis. Este trabajo, *La signification de l'art rupestre paléolithique*, leído en 1957 y publicado en 1962, y una ponencia más crítica con algunos de los mismos postulados estructuralistas (en el Simposio Internacional de Arte Rupestre de Santander, 1972) concentran la aportación de esta autora, fallecida prematuramente.

Frente al uso extensivo de paralelos etnográficos puntuales como procedimiento para acceder al sentido de este arte, preconizó el retorno a los documentos mismos (a las asociaciones de animales, auténticas composiciones en ocasiones, y al emplazamiento de las obras). Define y analiza las principales asociaciones o "temas" más relevantes, presentes en las cuevas decoradas, que en algunos casos (caballos frente a bovinos, caballo-felino, bisonte-representación de mujer) son de carácter sexual. Algunas figuraciones animales son consideradas, por tanto, símbolos femeninos o masculinos (a diferencia de Leroi-Gourhan propone el caballo como símbolo femenino y el bisonte como masculino, dada su oposición a representaciones de mujeres, por ejemplo en Anglés sur l'Anglin). De otro lado, y en lo referido a los contextos decorados, su obra significó una reivindicación de los conjuntos realizados a la luz del día, en las entradas de las cuevas o en abrigos, que frente a la indefinición previa, son ahora mejor diferenciados de los santuarios en las zonas más o menos profundas de las cuevas.

2.3. A. Leroi-Gourhan

Su trabajo encaja en el pensamiento materialista-marxista (como M. Raphaël) y además está muy influenciado, como Laming-Emperaire, por el estructuralismo de las décadas de 1950 y 60, como corriente filosófica.

Al igual que esta autora rechaza las interpretaciones de base etnográfica (comparativismo y paralelos puntuales, con notables abusos y propuestas inverificables) y plantea que la búsqueda del significado del arte paleolítico debe basarse exclusivamente en el arte mismo, en el registro arqueológico, mediante el análisis de contenidos (estructuración iconográfica) y del contexto (estructuración espacial). Leroi-Gourhan fue sin duda el más ácido, profundo (y en cierta forma, jacobino), en la crítica al *ancien régime*, y quien lleva más lejos la idea de que la cueva-santuario es un universo ordenado, con una estructuración.

La necesidad de analizar el arte rupestre únicamente a partir del registro arqueológico supuso la incorporación seria de topografía y estadística a estos estudios. Al investigar las relaciones de vecindad entre figuras y su relación con la topografía de la cueva, el plano topográfico pasa de ser un instrumento para no perderse y encontrar las bellas figuras que reflejaban el genio paleolítico, testimonio final de operaciones propiciatorias u otras, a ser un elemento esencial del análisis, que permite entender la estructuración, y en último término, el orden mental de los paleolíticos. Los objetivos del trabajo exigían el recuento detallado de efectivos (temas-sujetos e individuos), de su emplazamiento en la cueva y en el interior de los paneles, y un mínimo tratamiento estadístico (que, en esa época, se abordó mediante fichas perforadas). En realidad, la renovación metodológica es paralela a la que experimenta el estudio de las "culturas" del Paleolítico Superior y de sus industrias, campo que por esos años supera el procedimiento basado en definir y reconocer unos pocos "fósiles directores", para intentar el análisis de la composición de la totalidad del utillaje, con listas tipológicas, tratamiento estadístico con índices, etc., a partir de la idea de que distintos contextos de un mismo grupo cultural deberían presentar una estructuración similar de efectivos, y tanto desde una perspectiva empirista –trabajos de F. Bordes y de la Escuela de Burdeos– como analítica y estructural –tesis doctoral de G. Laplace–.

Aplicando topografía y estadística, se explicitarán una serie de jerarquías, asociaciones esenciales de animales o de signos, y preferencias de localización. Esto es, hay temas que aparecen siempre o casi siempre (bisonte, caballo) y otros muchos que pueden aparecer o no (aunque el número de individuos sea a veces tan abundante o superior al de los temas más recurrentes: es el caso de las ciervas en la región cantábrica, que aparecen frecuentemente en grandes agrupaciones y en gran número). De otro lado, aprecia asociaciones constantes entre algunos animales. La más clara por repetida es el "tema" Bisonte o Uro frente al Caballo. De igual modo, hay asociaciones entre algunos temas y ciertas partes de la cueva. Pa-

ra ello, había dividido la cueva en varias regiones diferentes, desvelando una distribución de clases de animales y de signos notablemente distinta.

Así, en “Répartition et groupement des animaux dans l’art pariétal paléolithique” (1958) distribuye las representaciones animales de varios conjuntos rupestres en cuatro ámbitos topográficos: la entrada, los “paneles centrales”, el entorno de los paneles centrales y el fondo. A partir de los resultados, con muy notables diferencias en la distribución, clasifica los temas animales como laterales (ciervos y cabra), centrales (caballo, bisonte, mamut, uro), de fondo (oso, león, rinoceronte) y variables (cierva y reno).

	Entrada	Centro PC	Entorno PC	Fondo
Animales laterales:				
87 <i>Ciervos</i>	48	1.7	20	29
98 <i>Cabras</i>	18	3	52	27
Animales centrales:				
310 <i>Bisontes</i>	0.7	93	-	4.8
464 <i>Caballos</i>	3.6	83	-	11
102 <i>Mamuts</i>	4.2	92.8	-	2.8
101 <i>Uros</i>	3	92	-	4.5
Animales de fondo:				
22 <i>Osos</i>	16	8.3	-	75
19 <i>Leones</i>	6.2	6.2	31	56
3 <i>Rinocerontes</i>	-	33	-	66
Animales variables:				
109 <i>Ciervas</i>	17	25	39	18
44 <i>Renos</i>	13	28	28	28

(Leroi-Gourhan, 1958)

Las diferencias entre los distintos animales en cuanto a su localización, muy fuertes, eran más que suficientes para asegurar que no habían sido distribuidos al azar a lo largo de la cueva, sino con unas preferencias de localización especialmente rígidas en el caso de los “animales centrales” y los “de fondo”. El problema básico, como trataremos después, es la relativa indefinición de las variables topográficas, que deberían ser estables e intercambiables de un yacimiento a otro, lo que no es precisamente fácil en la “arquitectura” kárstica.

Algo similar había hecho inmediatamente antes con los signos (“La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques”, 1958), donde intenta demostrar que presentan una disposición constante en distintas cuevas. Consigue así diferenciar:

- Signos de entrada (esencialmente puntos o bastoncillos)
- Signos antes de las grandes composiciones (signos elaborados o plenos).
- Signos incluidos en las grandes composiciones (signos elaborados).
- Signos indicando el final del santuario o de una de sus partes (de nuevo bastoncillos o puntos).

De esta forma llega a la conclusión –que en realidad era también una hipótesis de partida– de que una cueva no está pintada aleatoriamente a lo largo de milenios, al albur de la propiciación u otros ritos mágico-religiosos, sino de que existió o se siguió un esquema prefijado, repetido en distintos sitios. Por tanto, se considera la cueva como un universo organizado, a partir del principio de “acoplamiento” (todos los motivos: animales o signos, hacen referencia a dos principios enfrentados, de carácter sexual, masculinos o femeninos, y también la misma cueva tiene sexo), con reparticiones de temas (estructuraciones) relativamente fijas y repetidas en distintas cuevas.

La mayor parte de estas ideas parten de sus primeras publicaciones sobre el arte paleolítico en el *Bulletin de la Société Préhistorique Française*. Con posterioridad destacan *Las religiones de la prehistoria* (1964), y *Prehistoire de l’art occidental* (1965), donde ofrece una imagen sintética de la estructuración topográfica ideal, algo más compleja ahora por la consideración conjunta de animales y signos. Las áreas decoradas distinguidas en 1964, en síntesis, son:

- Las áreas centrales con composiciones más importantes (I), diferenciando el centro de los paneles (Ia) y la periferia de tales paneles (Ib).
- Los espacios angostos terminales (divertículos, nichos o alcobas), diferenciando los de la zona de entrada (IIa), del interior (IIb), y los divertículos más pequeños (IIc).
- Las zonas de paso (III): a la entrada (IIIa), entre las composiciones centrales (IIIb) o en las áreas de fondo (IIIc).

Tras la evaluación estadística de datos de diferentes cavidades, la distribución de animales y signos resulta ser muy distinta en esos ámbitos que conforman la cueva-santuario. Casi todos los bisontes y uros, restringiéndonos a los animales más relevantes, fueron trazados en el centro de los paneles centrales, junto a muchos caballos, aunque estos se distribuyan por muchos más sitios.

En su trabajo más conocido, *La Prehistoire de l’art occidental*, de 1965, es acaso donde se insiste más en la existencia de dos principios básicos de carácter sexual, a partir de las oposiciones observadas en las composiciones parietales:

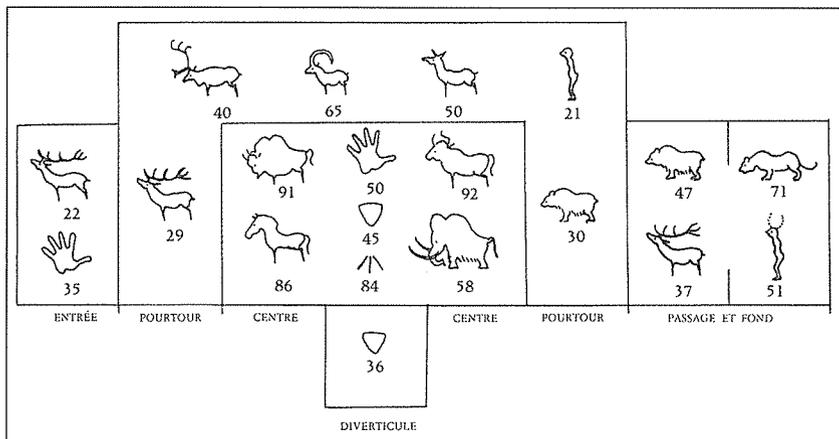
Signos. Masculinos (a): bastontes, signos barbados, puntos; *Femeninos (b):* rectángulos, acolados, tectiformes, claviformes, ovales, heridas.

Animales. Masculinos (A): Caballos, Antropomorfos masculinos; *Femeninos (B):* Bisontes, Uros, representaciones de mujeres; *Complementarios (C):* Ciervos y ciervas, Cabras, Renos...

Mantiene similares ideas en el artículo presentado en el *Santander Symposium* (1973), con algunas matizaciones en la organización topográfica de las cavidades. Además de las zonas de entrada, centro y fondo, distingue emplazamientos de “paneles” (con un centro y un entorno o periferia), de “pasajes” (o zonas de transición entre paneles) y “divertículos”. Los diferentes motivos representados tienden a repartirse y organizarse de forma distinta en esos ámbitos:

- Centro: asociaciones de uros, bisontes, caballos y “heridas” o incisiones.
- Entrada, pasaje y fondo: puntos o bastoncillos, cérvidos, felinos y antropomorfos.
- Entorno de los paneles: Cabras, renos, ciervas, osos
- Divertículos: signos tectiformes, claviformes, rectangulares, ovales...

Su último trabajo, *Los primeros artistas de Europa* (1980) es bien vigente en la mayor parte de sus contenidos, quizá rebajados en materia de interpretación –se insiste menos en la organización binaria y apenas en el carácter sexual– y mucho más atento a aspectos técnicos y formales, o compositivos –animación y movimiento, perspectiva etc., del mayor interés y no suficientemente aprovechados por la investigación posterior, al menos en la región cantábrica.



Este gráfico, tomado de A. Leroi-Gourhan (1971: 461) resume su idea de la disposición ideal de las representaciones de un santuario paleolítico. Las frecuencias expresadas para los distintos animales y signos en los diversos ámbitos de esa cueva ideal se calcularon a partir de un total de 865 “sujetos”, procedentes de 65 cuevas analizadas topográficamente.

Resumiendo sus ideas respecto a la estructuración de los santuarios, cabría destacar:

- Las representaciones no se reparten aleatoriamente en la cavidad, sino que según zonas del santuario tienden a dominar unas u otras.
 - Los Bisontes, uros y caballos se realizaron en los mejores paneles de la cueva, que él considera centrales. La polarización es en todo caso muy superior en el caso de los bóvidos, en tanto que el caballo se representa en lugares más variados.
 - En el entorno del centro de los paneles principales, se habrían representado esencialmente animales considerados complementarios, como renos, ciervas y ciervos, cabras, osos..., con importantes variaciones regionales.
 - Los animales temibles tienden a estar en lugares de acceso difícil, o más aislados en zonas de pasaje y fondo, al igual que los antropomorfos.
 - Habría signos característicos de zonas de entrada (poco espectaculares, con formas alargadas o abiertas y de carácter masculino: bastoncillos, puntos...) al igual que de las áreas de fondo. Los signos más abundantes y elaborados, con formas cerradas y carácter femenino, están situados en las cercanías de los grandes paneles, esencialmente en divertículos, o a veces en el mismo entorno de los paneles.
- Por tanto no es un arte anárquico, sino que hay composiciones temáticas que se repiten, y una cierta jerarquía de las representaciones. A partir del análisis de asociaciones entre temas animales y de repartición topográfica, concluye –de igual modo que Laming había indicado para algunos sujetos y temas– que todos los animales o signos representados pueden incluirse en dos grupos: A y B (además del grupo C, de animales complementarios), que se neutralizan mutuamente en la cueva. Es decir, la organización se funda sobre el principio del acoplamiento: todos los animales y signos son masculinos o femeninos. Cada representación o grupo de sujetos, se neutraliza con otra de signo contrario.
 - En los paneles centrales: dominio del grupo B (bisontes, uros, mujeres), y también suelen estar aquí las manos, acoplado a algún caballo del grupo A.

- En el resto de las zonas: dominio de los animales del grupo A, con un comportamiento peculiar del Caballo, que suele aparecer en los paneles centrales acoplado a los bisontes y formando el tema básico A + B.
- Entre los signos, tienden a dominar los del grupo B (cerrados) en paneles centrales y su periferia, a veces completados por algún signo de grupo A. En tanto que los del grupo A (abiertos, alargados y de carácter masculino) suelen tener una localización periférica, de fondo o entrada.
- En último término, se entiende la cueva-santuario como un universo organizado, que expresa siempre una dualidad básica, o la yuxtaposición y neutralización de dos principios diferentes, que supone de carácter sexual. Frente a la lectura diacrónica entendida por los investigadores anteriores, muy especialmente H. Breuil, se entiende ahora un plan sistemático en la decoración de las cuevas, más o menos ajustado a un "santuario" ideal.

El arte parietal expresaría en forma abstracta un complejo sistema de fecundidad mediante la contraposición de distintos símbolos de carácter masculino o femenino. El carácter sexual de esos principios complementarios es probablemente lo menos sólido del análisis y el aspecto que más reservas generó, desde los primeros momentos. Dado que el lugar central del grupo B está ocupado en ocasiones por una representación de mujer, Leroi-Gourhan entiende una oposición no de dos grupos de animales ni de dos clanes totémicos, sino de un principio masculino (A) y de otro femenino (B). De forma complementaria, plantea que los signos abstractos derivan morfológicamente de representaciones humanas o de órganos sexuales humanos, propios de las fases más antiguas del arte parietal (de órganos masculinos a signos alargados, y de los femeninos a signos triangulares, cuadriláteros etc).

A partir de Leroi-Gourhan, la investigación del arte parietal paleolítico tendió a reconsiderar la idea de palimpsesto y a potenciar la evaluación de conjuntos ordenados y sincrónicos, en una concepción siempre unívoca del sentido del arte parietal. En los sitios más complejos se diferenciaban unas pocas fases de realización, pero siempre acentuando la idea de sincronía. Es indicativo que las superposiciones frecuentes en algunos lienzos rupestres pasaron de ser la base en la ordenación cronológica, en el caso de Breuil, a entenderse ahora como una forma de composición sincrónica. Esta acentuación del carácter sincrónico de muchos yacimientos, creemos que excesiva con la información disponible entonces, y más desde que existe la posibilidad de datar los pigmentos de al-

gunas figuras, influyó notablemente en la investigación durante décadas, afectando a autores nada ligados al estructuralismo en regiones como la cantábrica.

3. Algunos problemas

La obra de los autores estructuralistas no pasó precisamente desapercibida. El notable cambio en la manera de entender los conjuntos parietales, que fue siendo asumido paulatinamente por los investigadores en algunos aspectos, fue, al mismo tiempo, acompañado de una buena cantidad de críticas y matizaciones. No pretenderemos repasar aquí todas ellas, sino que nos limitaremos a indicar algunos de los problemas que nos parecen más importantes. Estos vienen de distintos frentes, pero quizá esencialmente de que se trata (sobre todo en el caso de Leroi-Gourhan, pues la propuesta de Laming-Empeaire era más prudente y abierta) de un sistema de organización que se pretende válido para todas las cavidades decoradas, en todas las regiones europeas y a lo largo de todo el Paleolítico Superior. Y al tiempo, de que estamos ante la propuesta de un contenido o de un mensaje excesivamente escueto y repetitivo (acaso en una extrapolación excesiva, desde la unidad estilística de fondo que cabe percibir en el arte paleolítico europeo, a una interpretación poco menos que unívoca de todo el arte paleolítico). Especialmente si tenemos en cuenta, como apunta con frecuencia R. de Balbín Behrmann, que el arte de los paleolíticos, como sistema gráfico, es capaz de expresar muchísimas otras cosas, diferentes entre sí, y que esa polarización de significados choca con el registro de la Antropología cultural. Partiendo de lo más concreto, cabría subrayar los siguientes aspectos:

a) Documentación sumaria. Muchas de las cuevas integradas en el análisis de Leroi-Gourhan se apoyaban en el trabajo de documentación de autores anteriores, especialmente Breuil. El relegamiento de los calcos en favor de buenas fotografías, es decir, su consideración como opciones alternativas (frente a la combinación e interacción entre ambos elementos que tiende a imponerse después), implicó a la postre una importante pérdida de información, relevante en el mismo esquema estructuralista. La expresión más sangrante es el número de figuras animales que se valoró en algunos conjuntos rupestres, muy inferior al que en realidad presentan esas cuevas. Al ejemplo de la cueva de Le Pergouset que apunta M. Lorblanchet (1995), cabe añadir en la región cantábrica el caso de La Pasiega. Frente a los recuentos empleados por Leroi-Gourhan (aproximadamente 132 animales y 54 signos), la documentación reciente del

complejo ha podido definir (Balbín Behrmann y González Sainz, entre 1984 y 1991) unos 291 animales, 134 signos convencionales y 25 puntos o series de, 55 figuraciones muy perdidas (de signos o de animales) y 215 manchas o series de líneas no figurativas. Además no se trata solo de diferencias cuantitativas, pues la “estructura” iconográfica de algunas zonas de La Pasiega es realmente distinta a como la suponía Leroi-Gourhan (1971: 272 y ss.).

De otro lado, y como hemos comentado ya más arriba, la documentación utilizada no muestra un excesivo interés, inicialmente, ni en las técnicas, ni el formato más o menos acabado de las figuras, convenciones de representación, adecuación al espacio natural, visibilidad etc. En relación a los objetivos del análisis, interesaba la presencia del tema y su asociación con otras figuras, relegando el hecho de que el registro rupestre de una misma cavidad, de una misma sala, en ocasiones integra figuras de muy distinto carácter, probablemente correspondientes a distintas motivaciones (así, por ejemplo, grandes figuras realizadas con procedimientos técnicos costosos, de alta visibilidad y realizadas para una colectividad que entiende su sentido y el de la composición en que se integra, frente a pequeños grabados a ras de suelo, de carácter aparentemente más particular, y desde luego, temática normalmente más diversa). Dicho de otra forma, se aprecia una identificación cerrada, y acaso excesiva, entre el “registro” y el “dispositivo” parietal.

b) Análisis de repartición espacial y estadísticos. Una de las grandes virtudes del planteamiento estructuralista fue encarar decididamente el registro, ofreciendo información cuantitativa de la temática desplegada y de su emplazamiento, y sobre un número muy relevante de conjuntos decorados. Sin embargo no dieron en sus publicaciones demasiadas facilidades a la utilización por parte de otros investigadores de esa información, que en muchos casos se ofrece procesada en parte.

La repartición espacial de efectivos se enfrentó siempre a la dificultad de establecer unas categorías topográficas estables en sitios tan variables como las cuevas, lo que derivó en una relativa indefinición de las categorías empleadas, que además se fueron modificando en trabajos sucesivos sin una definición suficiente. Estos problemas generan, en algunos momentos, la impresión de estar ante argumentaciones cercanas a la circularidad (en algunos análisis de repartición, la definición como “centrales” de algunos paneles parece deberse más a la presencia de bisontes que a razones estrictamente topográficas). Dicho de otra forma, en las publicaciones de estos autores tiende a darse por resueltos, sin una discusión específica, aspectos que cuando se trabaja en una cueva decorada son real-

mente complicados de precisar, como los límites entre los mismos motivos (especialmente entre los no figurativos más sencillos), o entre los paneles y composiciones. La forma en que se han separado las distintas agrupaciones de una cavidad concreta, operación que está abocada a una cierta dosis de subjetividad, no fue normalmente objeto de discusión, aunque paradójicamente resulte decisiva en el recuento de “sujetos”.

c) La universalidad de la estructuración binaria, y muy especialmente, el carácter sexual de esas oposiciones, ha sufrido diversos embates, entre los que parecen decisivos los planteados por la misma Laming-Emperaire en 1972. Esta autora, en lo esencial, refiere problemas de trasposición de argumentos de orden topográfico a la discusión meramente iconográfica (algunos signos se clasifican como alfa o beta en función del área donde aparecen), y al revés. De igual forma subrayó la inexistencia de fases intermedias en las derivaciones planteadas entre signos (a partir de representaciones de falos y vulvas), que resultarían harto hipotéticas. Cabe apuntar, al respecto, que no solo faltaban esos estadios intermedios (que no han aparecido después), sino que la modificación propuesta iba de lo realista, o al menos, de lo figurativo, en las fases más antiguas, hacia la esquematización y finalmente la abstracción, en un proceso que parece un tanto contradictorio con el que, según asumía entonces la generalidad de investigadores, rige las modificaciones formales y estilísticas de las representaciones de animales, lo que no deja de extrañar. Más recientemente D. Vialou (1998) ha tratado algunos de estos problemas y las modificaciones diacrónicas de las representaciones paleolíticas de carácter sexual.

La experiencia del arte rupestre paleolítico revela un juego de simetrías y recurrencias de frecuencia notable, y los acoplamientos propuestos se dan en ocasiones de manera aparentemente significativa, tanto entre signos (por ejemplo los cuadriláteros y puntos de El Castillo, yuxtapuestos en varios casos, o cruzados por separado, como subrayó A. Leroi-Gourhan) como entre animales. Pero no puede extenderse a la totalidad del fenómeno parietal paleolítico, mas que dando un salto en el vacío. La estructuración binaria, aplicada al arte rupestre paleolítico, es difícil de asumir como regla general. En realidad hay un cierto salto entre la simetría y reciprocidad reconocida en los intercambios de personas entre grupos sociales en un gran número de sociedades (que Laming-Emperaire toma de la obra de Levi-Straus sobre las estructuras elementales de parentesco, de 1949) y su exportación a los lienzos rupestres, aunque estos presenten con frecuencia, ciertamente, abundantes recurrencias y simetrías.

d) La misma dinámica del análisis, integrando los efectivos de muy distintas cuevas, llevó a una consideración casi unívoca, demasiado rígida, de la variabilidad de los conjuntos rupestres, en lo referido a tamaño, composición iconográfica, grado de sincronía o de reocupación etc. No todos los conjuntos pueden reducirse a unas pocas variantes iconográficas y a un mismo sentido (y esto al margen de las diferencias entre distintas regiones, y a lo largo del tiempo). La evaluación integrada de muchos conjuntos de una región dada permite descubrir jerarquías de asociación y reparticiones topográficas recurrentes, pero la aparente existencia efectiva de éstas no implica necesariamente la homogeneidad de todos los conjuntos al respecto, que en realidad son de clases muy diferentes, como trataremos más adelante para la región cantábrica. En realidad, no tenemos demasiada seguridad ni siquiera en que la representación de un motivo rupestre determinado haya tenido, en distintos contextos, el mismo significado, ni haya cumplido la misma función. Por ejemplo, en el caso de las manos en negativo, en su mayor parte de época Gravetiense y acaso momentos inmediatos, cabría esperar significaciones plurales dada la variabilidad entre regiones (en algunas como la cantábrica no hay o son totalmente excepcionales las manos con ausencia de dedos, un fenómeno más habitual a ambos lados del Pirineo, en Gargas y Tibiran o en Fuente del Trucho); de igual forma, no parece recomendable obviar –como en realidad hace la propuesta estructuralista– el que se trate de manos de niños o de adultos, o de ambas clases entremezcladas, entre otros rasgos analizables.

e) En aspectos más de fondo, que solo enunciaremos, cabe al menos subrayar dos problemas más importantes. La generalidad de los investigadores ha reconocido la validez de la crítica de los estructuralistas al procedimiento interpretativo anterior, con paralelos etnográficos en ocasiones abusivos y de escaso rigor. Sin embargo, como apuntaban ya en 1967 P. Ucko y A. Rosenfeld 1967, el análisis de contenido y contexto puede, o no, ser suficiente para alcanzar una interpretación correcta, al tiempo que remarcaban la piraeta que resulta de prescindir de la experiencia o del registro antropológico, sustituida por la creencia en conocer como esta estructurada la mente paleolítica. De otro lado, más recientemente se ha insistido en el optimismo que subyace a la idea de los estructuralistas de que la explicitación de estructuras temáticas y espaciales permitirá definir el mensaje. Es decir, el control de la sintaxis no deriva necesariamente en el contenido mismo del mensaje, que, en realidad, fue poco desarrollado por Leroi-Gourhan.

4. La propuesta estructuralista y la región cantábrica

No es en absoluto sencillo dar una respuesta a qué es lo aceptable hoy de aquellas propuestas. Los planteamientos y objetivos de la investigación son, en la actualidad, extremadamente variados, y las respuestas según investigadores serían igualmente diversas. De otro lado, la profundidad de la propuesta y la entidad del trabajo que subyace a ella, explicitado esencialmente en la tesis de A. Laming-Emperaire y en la *Prehistoire de l'art occidental* de 1965, exigen un tratamiento pormenorizado y riguroso que excede, de entrada, las posibilidades de esta aproximación. De manera que nos limitaremos a intentar precisar algunas “impresiones” al respecto, partiendo del registro cantábrico.

4.1. En la década de 1950, coincidiendo con su participación en las excavaciones que se desarrollaban en la Cueva de El Pendo, A. Leroi-Gourhan visitó y revisó un buen número de cuevas de la región, acompañado en muchos casos por Joaquín González Echegaray. La documentación obtenida se incluye en su trabajo de 1965, en donde se realiza un análisis muy sintético de los principales conjuntos cantábricos, ordenados en los estilos sucesivos que se proponían:

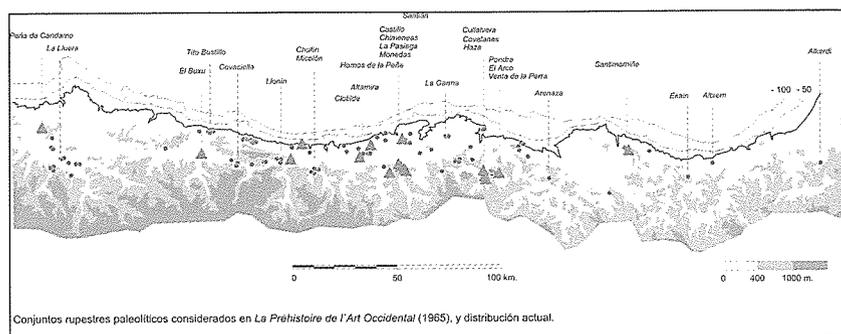
Estilo II: Hornos de la Peña (1971: 248)

Estilo III: Las Chimeneas (1971: 269), Altamira (*id.*: 270-272), La Pasiega (*id.*: 272-274), El Castillo (*id.*: 275-277), Covalanas (*id.*: 277-278) y La Haza (*id.*: 278).

Estilo IV: La Cullalvera (1971: 314-315), Altamira, El Pindal (*id.*: 315-316), Las Monedas (*id.*: 316-317), Santimamiñe (*id.*: 317-318) y Hornos de la Peña (*id.*: 318).

En un Anexo complementario se incluía, además, una reseña de otros conjuntos de estudio muy reciente: Altxerri, Ekain, La Loja, Pedroses, Tito Bustillo (1971: 337-340).

En los diferentes análisis de su trabajo, se contó con los efectivos de 17 cuevas decoradas de la región. Además de las indicadas más arriba, las de Candamo, El Buxu, La Loja, Clotilde, Santián y Venta de la Perra. En general, el muestreo era bastante amplio para lo conocido entonces. Tan solo se dejaron de lado cuevas con manifestaciones muy puntuales (San Antonio, Cueto de la Mina, los grabados del fondo de El Pendo, Sotarriza), u otras mal conservadas (Salitre) y de contenidos mal estudiados (Las Aguas). De igual forma, quedaron fuera de los análisis cuantitativos algunos conjuntos importantes de localización muy reciente, como Altxerri, Ekain, Pedroses y Tito Bustillo.



Las representaciones animales identificables en el arte parietal de la región cantábrica

	1965 (17 cuevas)		1999 (65 cuevas con animales)	
Caballo	104	21,57%	319	22,16%
Bisonte	94	19,50%	232	16,12%
Uro	43	8,92%	113	7,85%
Cierva	111	23,02%	335	23,28%
Ciervo	48	9,95%	150	10,42%
Reno	4	0,82%	29	2,01%
Megacero	-	-	2	0,13%
Cabra	52	10,78%	178	12,36%
Rebeco	-	-	9	0,62%
Carnívoro	1	0,20%	11	0,76%
Oso	5	1,03%	7	0,48%
Mamut:	4	0,82%	5	0,34%
Rinoceronte	-	-	2	0,13%
Jabalí	-	-	1	0,06%
Liebre	-	-	1	0,06%
Pájaros	1	0,20%	3	0,20%
Peces	1	0,20%	23	1,59%
Antropomorfos	14	2,90%	19	1,32%
Suma	482		1.439	

Datos de A. Leroi-Gourhan (1971: 463) y del recuento crítico de R. Cacho Toca (1999). No hemos tenido en cuenta los "Cuadrúpedos no identificables", una categoría no considerada en los recuentos de 1965, que agrupa unas 165 representaciones en los actuales.

Es el primer intento serio de cuantificar los efectivos regionales y su organización, a pesar de un buen número de identificaciones no muy seguras incluidas en los recuentos, o de una larga serie de aspectos revisables (organización de series de representaciones, división en distintos subconjuntos de las manifestaciones de una cueva concreta, acoplamiento propuestos entre signos, etc.). Una comparación rápida entre el registro utilizado por Leroi-Gourhan y el actual, facilita algunas reflexiones, especialmente, sobre la bondad de aquel primer acercamiento a la definición iconográfica del conjunto de la región, y también, sobre la escasa atención prestada entonces a la variabilidad de los conjuntos rupestres regionales.

1. El registro cantábrico de entonces era muy inferior al actual. Frente a los 17 sitios con 482 figuras de animales evaluadas en 1965, se cuenta con 102 cuevas decoradas, 65 de las cuales cuentan con algo más de 1.500 figuras animales (a partir de la revisión, crítica y unitaria, de R. Cacho, 1999).

A pesar de haberse triplicado el número de efectivos (y dejando de lado otros motivos rupestres de más difícil cuantificación, como signos y motivos más simples), las frecuencias obtenidas en 1965 en la repartición de efectivos animales son prácticamente las mismas que en la actualidad, y la jerarquización entre los diversos temas en orden a su aparición es la misma: dominio de ciervas y de caballos, seguidos por los bisontes. A más distancia se sitúan las representaciones de cabras, ciervos, uros y una larga lista de temas (a la que se incorporan en la valoración actual el rebeco, el megacero, la liebre o, con más dudas, el jabalí –en Peña Candamo– y el rinoceronte –en Ekain–, animales que no eran considerados en la región por Leroi-Gourhan en 1965).

Los cambios en las frecuencias de los distintos animales son realmente pequeños. Entre las diferencias, cabe indicar que tienden a ganar peso los temas de tratamiento técnico frecuentemente más sumario (y difíciles de percibir en muchos casos, como explicaré después) como cabras, cérvidos y peces, frente a los más fácilmente visualizables por su tratamiento frecuentemente más complejo, mayor formato y mejor emplazamiento, como el bisonte (que se reduce del 19,5 al 16,12).

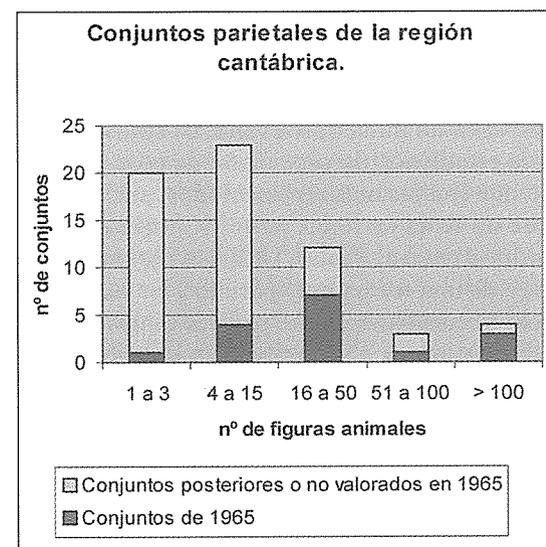
Esta fuerte semejanza entre la distribución obtenida en 1965 y la actual es, en principio, bien halagüeña respecto a nuestras posibilidades de

obtener ideas estables sobre el arte paleolítico. Pero no debe perderse de vista que tal semejanza en parte se debe a que no han aparecido en la región, desde 1965, conjuntos iconográficamente tan sorprendentes como los de Cosquer y, más aún, de Chauvet, de áreas mediterráneas francesas (Midi y Ardèche). La unidad ecológica y ambiental de base de la región cantábrica hace, en todo caso, menos probable la localización futura de conjuntos iconográficamente muy diferentes a los actualmente conocidos.

2. En otros aspectos sí podemos encontrar diferencias relevantes entre el registro de 1965 y el actual. Casi todo lo conocido entonces (lo que podemos llamar el "registro clásico" de principios de siglo, más tres incorporaciones de los años 50), y casi todo lo utilizado por Leroi-Gourhan, eran grandes e imponentes conjuntos, faltando los múltiples sitios documentados luego con solo manchas, líneas, algunos grabados sueltos etc., que constituyen actualmente una parte muy relevante del registro, especialmente en Asturias y Cantabria. Aunque desde 1965 han aparecido otros conjuntos también muy amplios como Llonín, Tito Bustillo, La Garma, etc., ha crecido mucho más la nómina de sitios poco espectaculares. De manera que la interpretación unívoca de los conjuntos rupestres se vio favorecida por un grado de homogeneidad de los considerados entonces (al menos en cuanto al tamaño) muy superior a la actual. En la evaluación de Leroi-Gourhan cabe apreciar un cierto relegamiento de los conjuntos pequeños y puntuales, en tanto que hoy acentuamos más las diferencias entre:

- Grandes sitios recurrentes con importantes composiciones, contruidos en muy diferentes épocas del Paleolítico Superior (en lo esencial: Peña Candamo, Tito Bustillo, Llonín, Pindal, Altamira, Castillo, Pasiega, La Garma), que concentran una parte muy relevante de los efectivos regionales (esos 7 sitios primeros suponen el 57,9% de las figuras animales y humanas, excluidos los cuadrúpedos indeterminados y las manos)
- Sitios donde la mayor homogeneidad técnica y estilística permite suponer un muy superior grado de sincronía. Son conjuntos de muy distinto tamaño aunque casi siempre más pequeños (tanto de épocas antiguas: La Lluera I, Santo Adriano, Micolón, Chufín; Cova-lanas, Pendo, Arenaza... como de la Magdaleniense: Covaciella, Monedas, Urdiales, Santimamiñe, Ekain, Altxerri...).
- Conjuntos muy pequeños con representaciones puntuales (de un animal: San Antonio, Godulfo, Murciélagos, Los Moros, Otero... Sotarriza, Atxuri, acaso Goikolau...; o unos pocos: Emboscados, El Bosque, Sovilla...), o conjuntos solo con algunos signos abs-

tractos, localizables a lo largo de toda la región y no solo en el oriente asturiano, donde en todo caso sí hay una mayor concentración: desde Entrecueves y El Sidrón, a Mazaculos, Herrería, Tebellín, Meaza y Morro del Horidillo). De igual forma, y en los últimos años sobre todo, se está comenzando a valorar un cierto número de cavidades que solo cuentan, aparentemente, con puntos en rojo o manchas de color (Molín, Portillo, San Juan...), aunque desde luego su cronología paleolítica es menos segura que en los anteriores casos.



La variabilidad actual en cuanto a clases de conjuntos rupestres obliga a rechazar la idea de un modelo único de yacimiento, con una organización precisa, independientemente de que muchos de los conocidos no se ajusten realmente al modelo propuesto por Leroi-Gourhan. A similar idea se llega evaluando la variedad de soportes y emplazamientos (Bueno y Balbín, 2001), reflejo de una variedad de significados muy superior a la considerada antes de 1980. Como hemos tratado de destacar, existen muchas variantes atendiendo a la amplitud de registro, al grado aparente de sincronía o reutilización a lo largo del tiempo, al grado de homogeneidad iconográfica etc., aunque no se hayan analizado más que de manera rápida y un tanto intuitiva. Conviene subrayar que el grado de ajuste a las propuestas estructuralistas de los dispositivos cantábricos parece distinto

en esas clases de sitios: en los grandes es donde encontramos más repetidamente ese esquema, tanto en los sitios recurrentes, de gran profundidad cronológica, como en conjuntos más o menos sincrónicos; en tanto que son los conjuntos menores, de signos, o de unos pocos animales, los que muestran una mayor disparidad con la propuesta estructuralista, como en parte venía a plantear Jordá Cerdá (1979) hace bastante tiempo.

4.2. Al tiempo, la región cantábrica ofrece información suficiente para aceptar la relevancia de algunas de las propuestas estructuralistas. Al menos, en nuestra opinión, cabría destacar la existencia de asociaciones temáticas recurrentes y significativas para los paleolíticos, como la establecida entre bisontes o uros y el caballo. Esto ni se da en todos ni en casi todos los sitios (y en muchos, no es posible explicarlo por pérdida de información, como en ocasiones pretende Leroi Gourhan, por ejemplo en Cullalvera), pero sí en un número relevante de casos, y supera en nuestra opinión la lógica estadística (la asociación de esos dos animales es bien esperable, dado que son los más representados, además de las ciervas).

Es obvio que no se da en todas partes (Chimeneas, Grupo de Covalanas-Arco-Pondra-Arenaza, Pendo, Urdiales...), sino en una minoría de yacimientos. Pero de una forma muy peculiar, no solo desde un punto de vista topográfico, frecuentemente en “paneles centrales”, como aducía en su momento Leroi-Gourhan, sino también en lo referido a la complejidad técnica, al formato y a la visibilidad. De manera que nos parece difícil soslayar la probable relevancia y sentido conocido que tuvo esa composición para los paleolíticos, especialmente en épocas avanzadas del Paleolítico Superior.

A los ejemplos principales –o más asumibles– indicados en 1965 (Pindal, Altamira, Castillo, Santimamiñe, etc.) se pueden añadir otros aparecidos después (Covaciella, Ekain, La Garma...), o no reconocidos por el mismo Leroi-Gourhan en su revisión de 1965 (Pasiega C y D). Esa composición recurrente afecta, por lo que sabemos hoy, especialmente a la época Magdaleniense, y solo aparece más esporádicamente con anterioridad. Uno de los más claros ejemplos, para el arte arcaico (o premagdaleniense), es la composición de la hornacina central de La Lluera I (con uros asociados al caballo y figuras más abreviadas de ciervas en los márgenes). El complejo kárstico de La Pasiega ofrece en varios casos una organización similar, en lugares preminentes y con formatos mayores. Destacaríamos la composición de cabeza de caballo y bisonte completo situada en uno de los corredores más profundos de la cueva (zona D), o la gran composición que cierra el recorrido de la Galería A, con caballo afrontado a un bisonte, ambos de buenas dimensiones, rodeados de otros

animales y de un gran número de signos. Con más dudas, por la conservación de las figuras, cabe recordar las asociaciones de uro y caballo al fondo de Chufín, y acaso, en una sala elevada de la cueva de El Arco A.

En contextos de estilo magdaleniense (en ocasiones refrendado con fechas C14-AMS), esta asociación parece más frecuente. Los principales ejemplos, en nuestra opinión, son los de la Cueva de El Pindal (el centro del gran lienzo decorado, con bisontes y caballos, en algún caso incluyendo el afrontamiento entre bisonte completo y cabeza de caballo, todo ello rodeado de motivos no figurativos, otros animales grabados o pintados y signos claviformes tardíos). Una composición muy similar, aunque más escueta y clara, se encuentra en la Cueva de Covaciella, quizá el mejor ejemplo regional de organización según el esquema propuesto por Leroi-Gourhan, y recordémoslo, conocida mucho después de aquellas propuestas. De esta composición conviene subrayar su simetría, la representación de bisontes más o menos completos frente a la cabeza del caballo, o la situación en ambos extremos de los animales complementarios, ciervo y cabra, solo grabados a diferencia de las figuras centrales, en negro y con abundantes raspados en algún caso. En la Cueva del Castillo cabe indicar la probable composición de la parte alta del llamado “panel de los policromos”, con dos grandes figuras de bisonte y de caballo y otras menores de cabeza de caballo, cierva abreviada y un signo claviforme. Es una composición de estilo antiguo dentro del Magdaleniense, cercana a la que existe en la entrada original al complejo oriental de la Pasiega, esto es, en el inicio de la Galería B. Ahí se agrupan tres grandes bisontes en trazo rojo de contorno y relleno interior, con grabados remarcando algunas partes del contorno, y un caballo de similar formato, estilo y técnica, en un lienzo inmediato. En los alrededores, signos claviformes antiguos. De un momento magdaleniense más avanzado, por el estilo y las dataciones C14-AMS disponibles, es la composición situada al final de la gran sala central de la Galería C de la Pasiega, especialmente clara aunque no referida en su momento por Leroi-Gourhan. En tres lienzos independientes, situados a ambos lados del eje de circulación, se distribuyen una serie de figuras de similar formato, en ocasiones pintadas en negro, grabadas o combinando ambos procedimientos. En los dos lienzos de un lado se repiten las figuras de caballo, hasta cuatro, asociadas en un caso con una cabeza de cierva. Justo enfrente de estos lienzos, y a la misma altura sobre el suelo, aparecen dos figuras de bisonte y una de uro, con la misma repartición de procedimientos técnicos de los caballos. Dentro del monte de El Castillo cabe recordar, aunque con más reservas, la composición situada en el ábside final de la sala decorada de Las Monedas, con bisonte y caba-

llo, y figuras de reno en las inmediaciones. Entre los conjuntos reconocidos más recientemente, resulta bien canónica la distribución de representaciones de una pequeña sala (I f en la numeración actual) aneja al gran yacimiento de habitación de la Galería Inferior de La Garma. La asociación de bisonte y caballo se da en dos lienzos, uno mal conservado que se sitúa en la entrada de la sala, y otro en el ábside del fondo de esta (en este caso, de nuevo, bisonte completo afrontado a cabeza de caballo); esta composición está además rodeada de otras figuras animales en lienzos próximos, esencialmente de cabras pintadas en negro, y de ciervas grabadas. En el País Vasco, finalmente, son bien expresivos el panel central del “Camarín” de Santimamiñe, con un caballo rodeado de bisontes, o el gran lienzo de la Galería de los Caballos de la Cueva de Ekain, con un buen número de caballos asociados a varios bisontes y algunos otros animales en los márgenes (cierva, cabra y un lenguado). De igual forma, el tema Bisonte más Caballo, con representaciones de cabras en los márgenes, fue indicado por el mismo Leroi-Gourhan (1971: 337) también en la Cueva de Altxerri.

En su momento, la relevancia de este esquema se apoyaba en la frecuencia estadística de la asociación de bisontes y caballos, y en su situación topográfica preferente. En nuestra opinión, esa relevancia puede ser más clara si introducimos en el análisis aspectos dejados de lado por los estructuralistas al principio, como la visibilidad, el formato, la complejidad técnica, o el esquema compositivo desplegado. En la misma línea, recientemente G. Sauvet y G. Tossello (1998: 78) apuntaban el muy superior grado de aprovechamiento de los relieves naturales del soporte en el caso del bisonte, frente a otros animales. En los términos más generales en que nos estamos moviendo, se trata de una composición no solo recurrente, sino frecuentemente situada en lugares amplios, de relativa visibilidad, con figuras de formato más grande y mayor dedicación técnica. De hecho hay importantes diferencias estadísticas entre el tratamiento técnico dado a unas figuras animales y otras en el conjunto de la región cantábrica (Gálvez, 1999), que oscilan entre el bisonte, en un extremo, y el tratamiento técnico más sumario de las cabras, cuadrúpedos indeterminados u otros motivos animales. Esta tendencia estadística es pareja, en nuestra opinión a la que parece darse en aspectos aun menos valorados en la región, como la visibilidad y emplazamiento de las representaciones. La visita turística a cuevas como El Castillo ejemplifica bien esta cuestión: de entre las aproximadamente 181 figuras animales conocidas en la cueva se muestran una docena larga de animales, que en su mayor parte son bisontes (aunque estos animales suponen el 12% del conjunto de la fau-

na representada allí). El hecho es que los bisontes –en una proporción muy superior a otros animales y sobre todo signos abstractos– fueron realizados en grandes lienzos sobre salas relativamente amplias o sitios de paso, y con formatos y procedimientos técnicos frecuentemente más complejos y adecuados para la contemplación de la colectividad.

Llama la atención la simetría, de nuevo, entre las dos presentaciones de esta composición que venimos tratando. La fórmula más habitual es la de representar muchos bisontes y pocos o un único caballo; en este caso, los primeros están mucho más trabajados que el caballo, de formato más restringido (solo se representa la cabeza en ocasiones) y una menor dedicación técnica, o un acabado más sumario (es lo que sucede en Pindal, Garma, Covaciella, o incluso en Altamira y Santimamiñe...). Sucede lo mismo, pero a la inversa, en Ekain, donde son muchos los caballos y más escasos los bisontes, que además están notablemente menos detallados que los caballos.

Deslizándonos aún más por esta vía impresionista que seguimos, a falta de un trabajo serio de base, y con el objeto de apoyar la aparente relevancia de esa asociación propuesta por los estructuralistas, cabría imaginar lo contrario. Esto es, paneles más o menos centrales y de mayor visibilidad ocupados por grandes figuras policromas de cabras, afrontadas a algún ciervo o cierva de similar técnica y formato, y con algún bisonte o caballo de menor tamaño y tratamiento más rápido, en los márgenes de la composición que se ha pretendido más visible. Esto no solo no existe (y el registro es ya suficientemente amplio) sino que puede hasta resultar aberrante, y a pesar de que la frecuencia de cabras, ciervos y ciervas es la misma –46,06% de los animales–, que la de bisontes, uros y caballos, que suman el 46,1% en la región cantábrica.

El registro regional ofrece otros ejemplos de escenas, composiciones o, en muchos casos, simples parejas de un mismo animal, menos tratadas por los autores estructuralistas. Se trata de fórmulas repetidas en distintas cavidades un número de veces suficiente como para considerarlos relevantes y de significado conocido durante algunas épocas del Paleolítico Superior. Cabría indicar las asociaciones de caballo (una suerte de comodín, no solo por su abundancia y distribución topográfica más abierta) y cierva, especialmente en conjuntos de pinturas rojas de estilo premagdaleniense (Pasiega A y C, El Pendo, Covalanas...), o Caballo y Reno en algunos conjuntos de momentos centrales del periodo Magdaleniense (Tito Bustillo X, Monedas), entre otras. Una categoría distinta de composición, repetida en bastantes cuevas del centro de la región durante la época Magdaleniense, son las agrupaciones de figuras de ciervas graba-

das –frecuentemente reducidas a la cabeza y cuello y con abundante uso de rellenos a base de trazos estriados–, con algún escaso ciervo o con otros animales. Estas composiciones, de tratamiento formal y técnico muy convencional, se realizaron tanto agrupadas en lienzos específicos, separados del resto de las zonas decoradas (hay concentraciones similares en las zonas IV y X de Altamira, en el sector B7 de La Pasiega, en los lienzos del lado derecho de la “Gran Sala” de El Castillo, prolongados en las paredes del pasaje a la “2ª Sala” de esta cueva, así como en las salas Ie y If de la Galería inferior de La Garma), como en lienzos de acumulación, más complejos, donde aparecen superpuestas o infrapuestas a otras representaciones (Sala I de Altamira, panel principal de la zona X de Tito Bustillo, sector C3 de La Pasiega, lienzos del inicio de la “Galería de las Manos” de El Castillo). Estas mismas representaciones de ciervas aparecen también en otras cuevas con menor número de efectivos parietales, como Los Emboscados, Las Aguas y Cobrantes. En su versión mobiliario, sobre omóplatos, se han detectado en los depósitos de Altamira, El Castillo, El Cierro, El Juyo y El Pendo.

Un último aspecto de las propuestas estructuralistas bien ajustado al registro cantábrico, que aquí solo enunciaremos, radica en la distribución topográfica específica de muchos de los signos plenos. Aunque existen excepciones, una parte importante de los signos cuadriláteros y ovales, acaso especialmente de los acolados, y claviformes clásicos (tipo Pasiega B-Altamira) se realizaron en divertículos, camarines laterales a los ejes de circulación, o en los márgenes de composiciones aparentemente principales, evidenciando con frecuencia un afán de ocultación que contrasta con la visibilidad buscada para aquellas composiciones más frecuentes de figuras animales que comentábamos antes. Las cuevas de La Pasiega (Galerías B, A y C), Altamira, Castillo, El Buxu, Cullalvera y otras, ofrecen suficientes ejemplos.

5. Nota final

La obra de Leroi-Gourhan supuso una importante renovación de planteamientos, y de la forma de ver y entender el arte rupestre paleolítico. Marcó un antes y un después a pesar de tratarse de una concepción excesivamente cerrada. Como apunta Marc Groenen (1992: 108) en un hermoso párrafo, que asumimos:

“Au total, Leroi-Gourhan a donc apporté une interprétation entièrement renouvelée de l’art paléolithique. Il nous a initiés au secret de ces sanctuaires dans lesquels évoluent

des cortèges organisés d’animaux, d’anthropomorphes et de signes. Il nous a révélé les richesses insoupçonnées d’un monde complexe dans lequel architecture naturelle et message symbolique établissent sans arrêt un dialogue. Il nous a dévoilé un univers d’ombre et de silence au sein duquel, depuis des millénaires, un art somptueux sommeille en attendant de pouvoir nous dire que celui qui en fut l’auteur était, comme nous, un être humain.”

Finalmente, querríamos subrayar el gran coraje y ambición del acercamiento de Leroi-Gourhan, que encaró la gráfica paleolítica a partir de la documentación existente en su conjunto. Es decir, como no se había realizado antes y apenas se ha intentado después. El procedimiento de trabajo más habitual estriba en la documentación y análisis de un yacimiento concreto y en el planteamiento a partir de ese registro particular de interpretaciones que, necesariamente, resultarán puntuales e inverificables. El camino en buena parte abierto por Leroi-Gourhan, asumible de manera crítica en distintos aspectos, debería llevarnos a profundizar en los análisis regionales de conjunto y en la comparación entre distintas regiones (no solo en la estructuración iconográfica y técnica, sino en la variabilidad estilística interna o incluso en los ritmos de cambio estilístico –que como empieza a apuntarse en la actualidad, pueden ser muy distintos en las diferentes regiones, con importantes variantes sincrónicas, especialmente, en fases antiguas del Paleolítico Superior–, en la estructuración espacial de las distintas clases de conjuntos, etc), a analizar las diferencias y similitudes en materia artística en paralelo a otros aspectos del registro arqueológico disponible, o a las condiciones ambientales y ecológicas de las distintas regiones, por citar solo algunos aspectos deseables.

BIBLIOGRAFÍA

- BUENO RAMÍREZ, P.; BALBÍN BEHRMANN, R. DE. 2001 Le sacré et le profane: notes pour l'interprétation des graphies préhistoriques péninsulaires. *Revue archéologique de l'Ouest*, supplément n°9, pp. 141-148
- CACHO TOCA, R. (1999). *Las representaciones animales en el arte rupestre paleolítico de la región cantábrica. Un acercamiento a su estructuración y variabilidad*. Trabajo de Investigación de III ciclo. Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Cantabria
- CONKEY, M.W. 2001. "Structural and Semiotic Approaches". En D.S. Whitley (edit.), *Handbook of Eock Art Research*. pp. 273-310. Altamira Press, Walnut Creek.
- DELLUC, B.; DELLUC, G. 1991. *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*. XVIIIe supplément à Gallia Préhistoire. CNRS, Paris.
- DELLUC, B.; DELLUC, G. 1999. El arte paleolítico arcaico en Aquitania. De los orígenes a Lascaux. *Edades. Revista de historia* 6, pp. 145-165
- GÁLVEZ LAVÍN, N. (1999). *Las técnicas de representación en el arte rupestre paleolítico de la región cantábrica: utilización diferencial en los temas animales*. Trabajo de Investigación de III ciclo, Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Cantabria
- GIEDION, S. 1981. *El presente eterno: los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Alianza Editorial, Madrid. (1ª ed. en inglés: 1964).
- GROENEN, M. 1992. "André Leroi-Gourhan et la Préhistoire". En A. Leroi-Gourhan, *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, pp. 13-108. Jérôme Millon, Grenoble
- HAWKES, T. 1977. *Structuralism and Semiotics*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles
- JORDÁ CERDÁ, F. 1979. "Santuarios" y "capillas" monotemáticos en el arte rupestre cantábrico. *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano*, pp. 431-449. Cáceres.
- LAMING-EMPERAIRE, A. 1962. *La signification de l'art rupestre paléolithique. Methodes et applications*. Picard, Paris.
- LAMING-EMPERAIRE, A. 1972. Art rupestre et organisation sociale. *Santander Symposium*, pp. 65-79
- LEROI-GOURHAN, A. 1958. La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques. *BSPF*, LV, 5-6, pp. 307-321. Reed. y traducción en id. 1984, *Símbolos artes y creencias de la Prehistoria*, pp. 351-372. Istmo, Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A. 1958. Répartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique. *BSPF* 55, fasc.9, pp. 515-528. Reed. en id. 1984, *Símbolos, Artes y creencias de la Prehistoria*, pp. 391-402. Istmo, Madrid
- LEROI-GOURHAN, A. 1964. *Les religions de la préhistoire. Paléolithique*. Quadrige-PUF. Paris. (trad. español, Colecc. Era, Lerna Barcelona 1986)
- LEROI-GOURHAN, A. 1965 (2ª ed: 1971) *Préhistoire de l'art occidental*. Lucien Mazenod, Paris. Es de gran interés la nueva edición, revisada y aumentada por B. et G. Delluc, publicada por Citadelles & Mazenod, Paris., 1997.
- LEROI-GOURHAN, A. 1972. Considerations sur l'organisation spatiale des figures animales, dans l'art pariétal paléolithique. *Santander Symposium* (Santander 1970), pp. 281-300.
- LEROI-GOURHAN, A. 1981. Les signes pariétaux comme "marqueurs" ethniques. *Altamira Symposium*, pp. 289-294. Madrid.

- LEROI-GOURHAN, A. 1983. *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*. Encuentro, Madrid. (1ª ed. en italiano: 1980).
- LORBLANCHET, M. 1995. *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Errance, Paris.
- MARINGER, J. 1962. *Los dioses de la prehistoria: las religiones en Europa durante el Paleolítico*. Barcelona, Destino, 1962
- SACCO, F.; SAUVET, G. (dirs.) 1998. *Le propre de l'homme. Psychoanalyse et préhistoire*. Delachaux et Niestlé, Paris.
- SAUVET, G.; SAUVET, S. 1979. "Fonction semiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique". *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 76, pp. 340-354
- SAUVET, G. 1988. La communication graphique paléolithique (de l'analyse quantitative d'un corpus de données à son interprétation sémiologique). *L'Anthropologie*, 92, n.1, pp. 3-16
- SAUVET, G.; TOSELLO, G. 1998. "Le mythe paléolithique de la caverne". En F. Sacco y G. Sauvet (dirs.) 1998, pp. 55-90.
- UCKO, P. J.; ROSENFELD, A. 1967. *Arte Paleolítico*. Guadarrama, Madrid.
- VIALOU, D. 1981. *L'art pariétal en Ariège magdalénienne*. Museum National d'Histoire Naturelle. Musée de L'Homme. Memoire n° 13. 3 tomos. Paris.
- VIALOU, D. 1998. "Sexualité et art préhistorique". En F. Sacco y G. Sauvet (dirs.) 1998, pp. 151-171.