

ARENATZA UN SANTUARIO RUPESTRE DE HACE 25.000 AÑOS EN LAS ENCARTACIONES

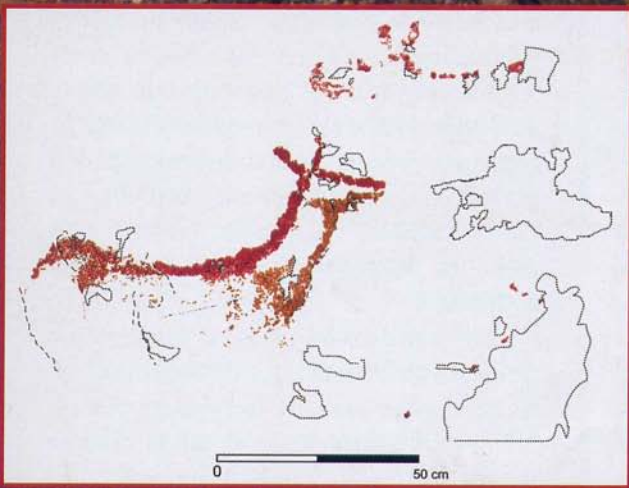
texto y fotos de ciervas y calcos

Diego Garate Maidagan

Prehistoriador y miembro de
Harpea Kultur Elkartea

Infografía - Fernando Baptista

Galdames haranean barrena Arenatza izenaz ezagutzen den haitzulo erraldoi bat dago. Bertan, historiaurreko animaliak irudikatzen dituzten horma-irudi berezi batzuk daude. Bereziki ezaguna da orein baten marrazkia, borobil gorri batzuek egindakoa eta, bere eskematismoagatik, abstrakzio mailakotzat har daitekeena.



Esta nueva situación tampoco debe entenderse como algo disperso y de difícil comprensión. A pesar de la diversidad de espacios, el arte se rige por un código gráfico más o menos cerrado e incluso reiterativo. Así, la temática representada se limita a animales (y humanos), signos preferentemente geométricos y un amplio abanico de trazos, puntos y líneas. Las figuras zoomorfas más representadas no superan la media docena de familias (básicamente cérvidos, équidos, bóvidos, cápridos, úrsidos y paquidermos) mientras que existen otras que aparecen en ocasiones muy puntuales como felinos, aves o peces, junto a figuras híbridas e incluso animales imaginarios. Las antropomorfas afectan a ambos sexos, siendo representaciones preferentemente de perfil pero, en ocasiones incluso cabezas simulando retratos caricaturescos, o reducidas a las manos (en negativo o en positivo) o a los genitales. En el caso de los signos se trata de aquellas figuraciones, más o menos complejas, aparentemente ideomorfas cuyo significado no se conoce y puede ser muy variable (huellas, trampas, chozas, armas, etc.). Así mismo, aspectos como la plasmación de animales mediante el contorno con gran parquedad de detalles interiores, la perspectiva de perfil con los cuernos/orejas de frente o ligeramente torcidos, la escasa animación, la ingravidez y la tendencia a representar figuras incompletas son comunes para todo el fenómeno.

En definitiva, hoy en día tenemos una visión amplia del fenómeno artístico paleolítico que no se restringe al mundo subterráneo, pero es una visión tremendamente dinámica y cambiante, a merced de los hallazgos que indudablemente nos

ofrecerán nuevas sorpresas (y contradicciones interpretativas) en el futuro.

Arenaza, testigo de la prehistoria

La cueva de Arenaza se localiza en el municipio vizcaíno de Galdames, situado en la margen izquierda de la cuenca del río Nervión. La boca de acceso se encuentra en la falda meridional del monte conocido como Alto de la Arena, a unos 50 metros sobre el estrecho valle inferior por el que transcurre el arroyo de Galdames, afluente del río Barbadun que actualmente desemboca en el mar Cantábrico a unos pocos kilómetros de distancia, en el municipio costero de Muskiz. La cavidad forma parte del sistema kárstico de Atxuriaga compuesto por la unión física de las cavidades Arenaza, Bortal, Artekona, Fragua y Buena, tratándose del complejo más importante en desarrollo (más de 27 kilómetros de galerías) y en profundidad (486 me

Barrio principal del municipio de Galdames, donde se hubica la cueva de Arenaza



Felix Muguruza

EL ARTE PALEOLÍTICO DE LA CUEVA DE ARENAZA

Situada en el municipio de Galdames, su técnica pictórica se distribuye de manera intensa por la región cantábrica.

¿Cuándo se realizaron?

Divisiones del paleolítico superior



CÓMO PINTABAN

Usaban la técnica del tampón: untaban sus dedos en pintura y los presionaban sobre la pared uno tras otro hasta formar líneas de contorno.

Líneas de puntos de unos dos centímetros (tamaño del dedo)



Aparecen por el tamaño sobre todo pulgares



Representación de un uro (toro salvaje). El tema más pintado son las ciervas

Piedra caliza

Algunas pinturas acomodan sus formas a las grietas de la pared

Grabados

Realizados con un buril de sílex, algunos tienen muy poca profundidad y otros llegan hasta un centímetro. En este caso representa un caballo y un uro

El combustible de las lamparas era grasa

Fabricación de pinturas

Usaban óxido de hierro (hematites) aglutinado con agua

Hematites

Hueso: se han encontrado partículas de este, lo que indica que se pudo usar como aglutinante o como percutor para moler el óxido de hierro

Propulsor

Azagaya

LA VIDA EN LA ÉPOCA

Buscaban la protección de cuevas y abrigos naturales

El grupo se movía por su zona de influencia detrás de las manadas de animales

Cazaban ciervos y cabras

Aún no conocían la agricultura. Recolectaban frutos en los bosques y zonas cercanas





Planta de la cueva

Se han encontrado 26 representaciones gráficas en esta cueva, distribuidas en tres zonas:



Zona III: Una alineación de puntos rojos y un nuevo signo complejo descubierto

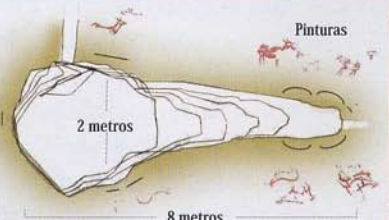
Zona II: Figura de un uro en rojo repasado con grabado, cabeza de otro bóvido y líneas grabadas. También el tren trasero de un uro y una cabeza de caballo

Los cromañón

Eran hombres como los actuales. Formaban grupos de unos 25 miembros, que estaban interrelacionados.



Zona I: Sala de las ciervas. Espacio muy reducido donde se pintaron en rojo 12 ciervas, dos puntos aislados y varias manchas; también varios trazos no figurativos.



Características de las pinturas rupestres punteadas del Cantábrico

- Se encuentran en la misma zona geográfica
- Se realizan con un punteado mediante una técnica digital (con los dedos).
- Las representaciones están formadas por líneas de contorno, complementadas con detalles interiores (ojos, cola...)
- Pintan las orejas en forma de \checkmark
- Las patas traseras con doble línea de contorno, hasta el corvejon; delanteras como \wedge invertida
- Añaden rellenos con tintas planas parciales sobre todo en el pecho, y a bandas desde la cruz hasta las patas delanteras

tros) de todo el Territorio Histórico, que los intrépidos espeleólogos de la Sociedad Espeleológica Burnia ha osado atravesar.

Su privilegiada ubicación dominando el valle inferior que permite la explotación de recursos cinegéticos y acuíferos, junto a las enormes dimensiones del vestíbulo de la cavidad, no fue despreciada por los hombres prehistóricos, que la habitaron de manera continuada por lo menos desde finales del Paleolítico superior, hasta época histórica como han dejado al descubierto las excavaciones arqueológicas desarrolladas entre 1972 y 1993 por J. M. Apellániz.

Podemos considerar, sin lugar a dudas, que el yacimiento de Arenaza es clave para la comprensión de la prehistoria vizcaína, sobre todo en lo que respecta a la transición de las sociedades de cazadores-recolectores a las de productores de alimentos. Desgraciadamente, no contamos con resultados definitivos, puesto que las campañas de excavación ofrecen cantidades ingentes de datos cuyo estudio e interpretación se prolonga durante varios años, como sucede en este caso.

Fue un año después de su inicio cuando la familia Gorrotxategi se adentró en las entrañas de la cavidad hasta dar con el grueso de las pinturas rupestres, a las que debemos añadir distintas aportaciones hasta formar el actual catálogo gráfico compuesto por 25 unidades, que se desglosan de la siguiente manera: 18 pinturas rojas (12 ciervas, 1 ciervo, 3 grupos de puntos aislados, 1 grupo de puntos alineados y 1 signo rectangular), una negra (trazos indeterminados), 5 grabadas (2 bóvidos, 1 caballo, 1 antropomorfo y 1 un grupo de trazos indeterminados) y una grabada y pintada en rojo (1 uro).

El arte parietal de la cueva

El arte de Arenaza es un arte de interior, sin que se localicen figuras en el área vestibular de habitación prehistórica. Es más, las primeras representaciones se sitúan a 150 metros de la entrada. Su desarrollo se articula por medio de una galería principal de dimensiones colosales (de la que parten innumerables galerías laterales menores a ambos lados) cuyas amplias paredes fueron ignoradas por los paleolíticos, desperdiciando enormes lienzos en los que plasmar sus capacidades pictóricas. En cambio, prefirieron adentrarse por una angosta gatera localizada en la pared derecha y no apta para claustrofóbicos, por la que deberían arrastrarse unos 40 metros hasta llegar a una pequeña sala. Se trata de un espacio muy reducido de forma cónica y planta de unos 2 metros por 8, con una elevación a izquierda que se estrecha progresivamente en altura y anchura. Las pinturas, doce ciervas de entre 50 y 90 centímetros de longitud y trazos indeterminados, se encuentran parte en el primer nivel según se accede y el grueso en otro superior, al fondo de la mencionada elevación. Es la llamada *Sala de las Ciervas*.

La sala de las ciervas

Las primeras figuras se encuentran a izquierda según se accede a la sala. Se trata de dos ciervas enfrentadas. Una de ellas es esbelta, con el cuello alargado, las orejas inhiestas en actitud de escucha, el pecho ampliado mediante una mancha de color quizás indicando el pelaje y el lomo acabado en una doble cola como si el pintor hubiese corregido su trazado. La otra, más sencilla, se reduce al morro redondeado, las orejas y varios puntos discontinuos sugiriendo el cuello.

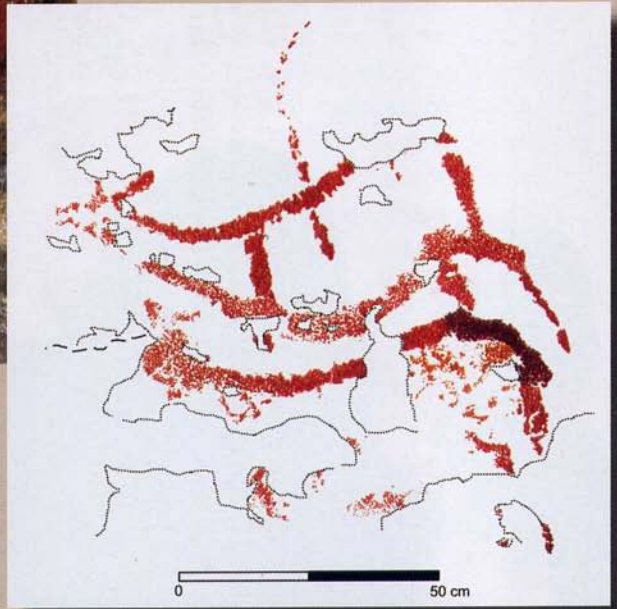
Frente a éstas se ha representado otra de la que solamente se conservan restos



Recreación de una escena paleolítica en la que aparece un artista, de espaldas, pintando animales de su entorno en la pared de una cueva



Pareja de ciervas de Arenaza, una de ellas con lo que podría ser un venablo clavado en el dorso.



del morro y orejas, el lomo, la cola y la grupa. A su derecha y junto a la entrada se encuentra la última figura del plano inferior, una pequeña cabeza de cierva reducida al frontal y las orejas paralelas hacia atrás, de un tono anaranjado.

Ascendiendo por un desnivel resbaladizo situado a izquierda se accede a un estrecho corredor formado por dos hoyas de erosión que han sido utilizadas como paneles cóncavos enfrentados dos a dos, en el que apenas hay espacio para dos personas y obligando a adoptar unas posturas de trabajo forzadas y poco aptas para la creación artística. En ellos se ha organizado una composición pictórica formada por cuatro parejas de ciervas originariamente completas, dos a izquierda en un mismo plano de cara y dándose la espalda, y dos a derecha en dos planos y orientadas hacia el exterior e interior del corredor. Desgraciadamente la bella composición se ha visto seriamente afectada por los problemas de conservación producidos por la formación natural de yesos, que provoca el desprendimiento de plaquetas de roca soporte, en

algunas ocasiones con restos de colorante de las figuras.

Destaca la primera pareja de dos ciervas enfrentadas, de diferente tamaño y totalmente rellenas de tinta. La más pequeña, prácticamente perdida, presenta la cabeza levantada a la altura del pecho de la mayor, dispuesta en posición estática. A pesar de que es complicado reconocer escenas narrativas en el arte paleolítico no cabe duda de que recuerda una escena materno-filial, también presente en otras cuevas independientemente de la intencionalidad original de la representación.

También es interesante otra pareja en dos planos con sendas bandas interiores desde la cruz del animal hasta la parte inferior del pecho, quizás indicando el cambio de tonalidad en el pelaje. Además

se añaden rellenos interiores parciales, recursos de representación que también pueden estar vinculados con la propia anatomía del animal. La superior se completa con una larga línea curva que parte del tronco hacia arriba, interpretable como un proyectil o venablo impactado, resultado de una cacería.

En ambos casos podría hablarse de escenas relacionadas bien con la etología animal perfectamente conocida por los paleolíticos o bien con la actividad cinegética vital para la subsistencia de grupo.

Por último, el corredor continúa metro y medio a modo de gatera, aunque es intransitable más allá de la segunda hoya de erosión, lugar en el que se localizan tres puntuaciones rojas.

El panel de los uros

Volviendo a la galería principal, y continuando otros 50 metros desde la gatera de acceso a la *Sala de las Ciervas*, ésta gira ligeramente a izquierda, mostrando

ante el espectador sendos paneles sobre banquetas estalagmíticas situadas a un par de metros de altura, plenamente visibles a distancia.

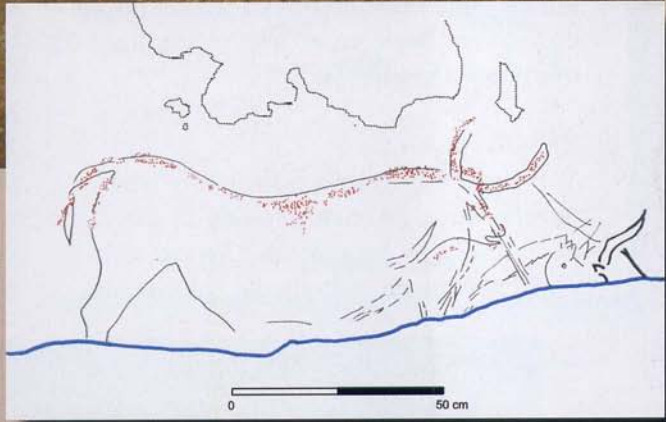
El primero que denominaremos como *Panel de los Uros*, presenta una figura de la parte superior de un uro (toro salvaje extinguido en el siglo XVII) de tamaño considerable (115 centímetros), pintada en rojo y repasada mediante un fino grabado. Junto a ésta aparecen grabadas partes incompletas de otros dos uros (tren trasero uno y cabeza el otro) y de un caballo (cabeza y crinera), además de trazos indeterminados. Para algunos de estos grabados (cabeza de uro) habría que dudar de su cronología paleolítica debido a las diferencias de pátina y de surco con respecto al resto. No olvidemos que, en este caso, las grañas son perfectamente visibles a los ojos de inexpertos y que la cueva fue utilizada como mina de manera intensa, siendo el *Panel de los Uros* lugar de paso obligatorio para adentrarse en las galerías



Cierva de Covalanas (Cantabria), realizada mediante la técnica del Tampón



Panel de los uros de la cueva de Arenaza



artificiales que se construyeron en Arenaza.

A derecha se encuentra otro panel similar en el que se reconocen restos de pintura roja, hoy en día indescifrables. Entre ambos, a una altura algo mayor, se ha localizado otro grabado muy similar a los encontrados en otras cavidades de Europa occidental e interpretados como representaciones esquemáticas de mujeres.

Los signos del fondo

Continuando otros 100 metros, ya a unos 250 de la boca de la cueva, tenemos las últimas grafías conocidas, que podrían coincidir con el área de tránsito de los hombres paleolíticos. Justo en el punto donde la galería principal se bifurca en dos direcciones se ha representado, prácticamente a la altura del suelo, un signo rectangular

de unos 80 centímetros de longitud y formado por varias filas de pequeños trazos rojos alineados. A izquierda se abre una galería afectada por inundaciones periódicas y con una serie de *gours* –curiosas formaciones calcáreas que forman unos represamientos escalonados en una ladera por la que discurre el agua– en su primer tramo, en el que se identifican diez puntos rojos alineados, muy lavados por la erosión del agua. A 50 metros está semitapada por desescombros producidos por la actividad minera pero se puede continuar bastantes metros sin que se reconozcan ya grafías paleolíticas.

El primer arte puntillista

La primera apreciación visual aportada por los animales pintados en la cueva de Arenaza viene dada por su contorno discontinuo formado por la yuxtaposición de pequeños puntos a los que se añaden, en ocasiones, líneas continuas trazadas mediante el arrastre del bloque de colorante a modo de lápiz.

No se trata de una característica gráfica exclusiva sino que, junto a varias otras, se repiten de manera reiterada, combinando lo punteado y lo lineal en diferentes proporciones, por las cuevas decoradas de la región cantábrica (Arco, Pondra, Covallanas y La Haza en Ramales, La Garma en Ribamontán al Monte, Salitre en Miera, El Pendo en Camargo, Castillo y Pasiega en Puente Viesgo, Altamira en Santillana del Mar, Cualventi en Alfoz de Lloredo, Lloñín en Peñamellera Alta y Tito Bustillo en

Ribadesella, entre otras). A continuación resumiremos las principales similitudes identificadas.

Los temas representados

Los temas animales presentan un abanico de especies más bien escaso y recurrente, siendo el dominio de las ciervas abrumador ya que suponen más de la mitad del total. El caballo sería otro de los animales más representados mientras que ciervos y cabras serían poco comunes y concentrados en ciertas cavidades, al igual que sucede con los uros y los bisontes. Renos, mamuts, osos, rebecos y figuraciones antropomorfas aparecen en contadas ocasiones. Por otro lado, en varios conjuntos se asocian a este tipo de figuras unos signos de difícil interpretación de forma rectangular (en ocasiones con compartimentaciones interiores) y, en menor medida, ovalados.



La formación natural de yesos en las paredes de Arenaza provoca el desprendimiento de plaquetas de roca con parte del colorante que formaba las figuras. En esta cierva la erosión es notable.





La identificación de la fauna no resulta problemática en la mayoría de los casos dado que se trata de especies todavía existentes o, en su defecto, conocidas a través del registro fósil. Su representación no debe extrañar puesto que la caza de animales era uno de los sustentos básicos de los grupos paleolíticos y, por lo tanto, un pilar importante de su supervivencia. Por el contrario, no se reconoce una identificación directa entre los llamados signos y el mundo material actual. Su asociación ocasional a determinadas especies implicaría, para parte de ellos, una posible relación con objetos utilizados para la actividad cinegética. En otros casos, su representación aislada podría reflejar el área y las vías de tránsito del interior de la cueva. Así, en La Garma varios discos rojos sobre un pilar estalagmítico se localizan junto a una sima de 40 metros de caída, en Covalanas, El Castillo y Arenaza las últimas figuras con respecto a la entrada son puntos y discos rojos, y en Tito Bustillo la galerías laterales decoradas coinciden sistemáticamente con puntos y trazos rojos situados en su acceso desde la galería principal. Es decir, aunque cada cueva tiene unas particularidades concretas, es probable que

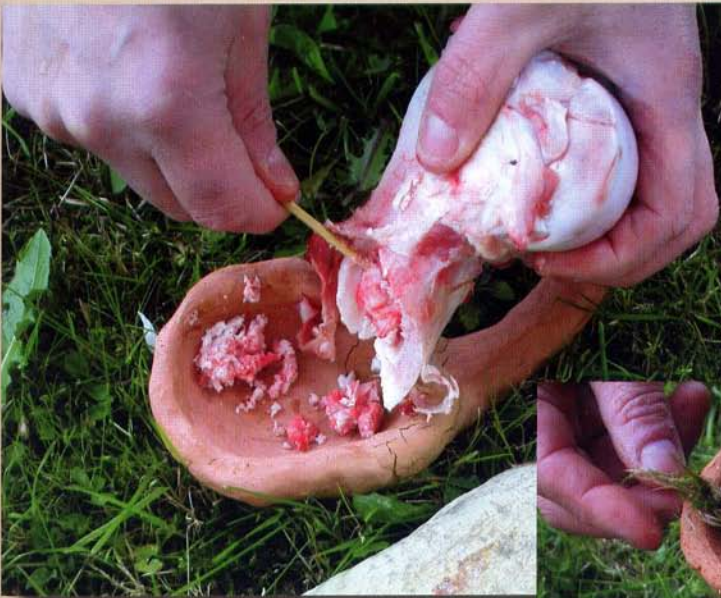
algunos tipos de signos hayan sido utilizados como señales o guías tanto de la topografía cavernaria como del dispositivo iconográfico.

Los pigmentos y la técnica pictórica

El proceso técnico seguido para la realización de las figuras cuenta con un patrón más o menos reglado. El pigmento rojo se logra mediante el molido y la disolución (probablemente en agua de la propia cavidad) de óxidos de hierro como la hematite o el ocre que, por lo menos en el caso de Arenaza y El Pendo, se adquiere en la misma cueva o en las inmediaciones. En ocasiones, y como se ha reconocido en alguna cueva francesa, se ha recurrido a la alteración térmica para transformar la tonalidad del producto. Una vez convertida la materia prima en materia colorante se aplica untando los dedos y presionándolos sobre la pared rocosa, resultando el característico trazado a base de puntos discontinuos, anteriormente señalado. En ciertos casos, incluso es posible reconocer la posición de la yema del dedo sobre ciertas partes de las figuras. Se trata sin duda de una técnica peculiar que solamente se aplicó para pintar animales en la región cantábrica, puesto que en el resto de Europa occidental, con alguna excepción, se utiliza únicamente para crear líneas y grupos de puntos no figurativos. De todas maneras, también se ha logrado el trazado discontinuo mediante la aplicación del colorante con pequeñas muñequillas de piel y mediante su soplado a través de huesos en forma de canutillo, preferentemente de aves. En la cueva de Lascaux dos cabras enfrentadas habrían sido trazadas mediante dicha técnica que da lugar a puntos de contorno difuminado, no tan delimitados como sucede con los puntos digitales.

El pintor de Arenaza precisó de alguna luz artificial para iluminar pequeña sala donde pintó las doce ciervas y el resto de galerías de la cueva.

Los indicios arqueológicos nos sugieren el empleo del tuétano de los huesos como combustible. Fabricamos lámparas de arcilla, extrajimos tuétano del femur de una vaca, utilizamos como mecha hebras de musgo secas y retorcidas, y así obtuvimos lámparas que funcionaron perfectamente



Fotos: Juanjo Hidalgo



El estilo y los convencionalismos

Los aspectos formales tampoco son ajenos al patrón común establecido. Las representaciones se reducen a una línea de contorno que dibuja el animal más o menos completo y a la que, en ocasiones, se añaden despieces interiores como bandas lineales de puntos o rellenos totales o parciales también de puntos o mediante tinta plana, quizás con la intención de señalar o diferenciar cambios en el pelaje del animal. Suele ser habitual que este recurso de representación (sobre todo el relleno) se realice con una tonalidad más desvaída que la del contorno o incluso utilizando colorantes diferentes como hemos podido identificar en Arenaza, analizando microscópicamente muestras de la pintura. Las indicaciones de detalle son realmente escasas, reduciéndose normalmente a la representación del ojo, el maxilar y la cruz indicados mediante una ampliación en la línea del contorno. Las orejas responden a una disposición clásica en forma de “V” o

en algún caso paralelas y ligeramente inclinadas hacia atrás. La cola también está sujeta a un convencionalismo propio, al tratarse de una prolongación de la línea descendente del lomo, mientras que las nalgas, en vez de ser una continuación del contorno, forman una línea separada de éste. Las extremidades inferiores siguen también una fórmula recurrente ya que las delanteras son dos líneas rectas que cuelgan del tronco a modo de antenas mientras que las traseras suelen presentar una doble línea de contorno hasta la altura del corvejón.

La organización del espacio cavernario

Así mismo, la interrelación entre las representaciones y el espacio cavernario en el que se ubican tampoco responde, apa-



Juanjo Hidalgo

Rasgando el óxido de hierro (hematitas) con una lasca de sílex se consigue el polvillo que, aglutinado con agua de la cueva, sirvió al artista de Arenaza para mojar sus dedos y pintar las ciervas.

rentemente, al azar. Salvo algunas excepciones como sucede con el *Friso de las Pinturas* de la cueva de El Pendo, no resulta fácil diferenciar paneles principales acompañados de otros menores. Más bien se tiende a disponer las figuras animales en parejas (como en Arenaza o en Covalanas) o pequeñas agrupaciones (como en La Pasiega A o en La Haza), utilizando lienzos de límites bien definidos que suelen encontrarse en pequeñas hornacinas cóncavas pero evitando en todo caso las superposiciones de figuras. Las fórmulas de organización de las parejas se reproducen de manera idéntica en las diferentes cuevas, tratándose de la disposición en un mismo plano con los animales enfrentados o dándose la espalda, o, en dos planos de altura, orientados generalmente en la misma dirección. Una mayor variabilidad presenta la localización de los sectores decorados de cada cavidad. Comprende algunos próximos a la entrada (como en los casos de La Pasiega B, Pondra, Arco

C o La Haza), zonas medias (como en El Pendo, Llonín, Tito Bustillo o La Garma) y terminales (donde se dan las máximas concentraciones, siendo los ejemplos más representativos Arenaza, Covalanas, Arco B y La Pasiega A). La tendencia por las áreas finales puede darse en los propios ejes de tránsito de fácil acceso (como en La Pasiega A y en Covalanas) o en los espacios laterales de dimensiones exiguas, de escasa visibilidad y de difícil acceso que implican unas posturas forzadas de trabajo (como se da en Arco B o en Arenaza). Por lo tanto, es evidente una intencionalidad diferente en ambos casos, unos conjuntos de acceso público de los que todo el grupo puede participar, y otros más inaccesibles como una posible vía para restringir o, por lo menos, controlar la entrada a los mismos.

Cronología del primer arte puntillista

De todas maneras, desconocemos si Arenaza y el resto de cavidades fueron decoradas al mismo tiempo y ni siquiera conocemos con cierta exactitud el momento de su realización. Las comparaciones estilísticas tienen un valor cronológico muy limitado y las dataciones radiométricas brillan por su ausencia. Actualmente nos inclinamos hacia una cronología más antigua de la mantenida tradicionalmente, y que rondaría entre los 25.000 y 20.000 años antes del presente (culturalmente hablando se corresponde con el Gravetiense y inicios del Solutrense, sin descartar un comienzo y un final más dilatados). La posibilidad de fechar costras estalagmíticas superpuestas e infrapuestas a las pinturas se ha aplicado a las cuevas de La Garma y Pondra, siendo la base de dicha propuesta. Además, la datación por radiocarbono de figuras negras superpuestas a las que estamos tratando y el estudio de la estratigrafía

parietal de los paneles de concentración de los principales conjuntos cantábricos (Altamira, Castillo, Llonín, Tito Bustillo, Peña Candamo) apoyan la hipótesis. Más complicado resulta responder a la sincronía/diacronía tanto de todos los conjuntos como de cada uno de ellos. En el caso de Arenaza, la homogeneidad estilística y las propiedades idénticas del colorante utilizado en la *Sala de las Ciervas* indicaría su decoración en un solo momento, aunque no sabemos qué sucede con el resto de representaciones ni si sus “parientes” decoraron las otras cuevas al mismo tiempo o con milenios de diferencia, a espera de más dataciones radiométricas que ofrezcan información esclarecedora.

De todas maneras, no cabe duda de que durante un periodo más o menos amplio los artistas paleolíticos cantábricos compartieron una serie de convenciones formales e iconográficas que conformarían un estilo artístico, pero todavía cabe preguntarse si convivieron con otros estilos diferentes y si cumplieron funciones diferentes (fueran las que fueran).

El arte y la sociedad paleolítica

El lector que haya seguido con atención el presente texto no sólo se habrá percatado de las innumerables preguntas formuladas que quedan sin resolver fruto del precario conocimiento actual, sino que además le habrán surgido otras tantas y, entre ellas una cuestión fundamental, ¿por qué pintaron las cuevas? O dicho de otra manera ¿para qué sirvieron todos esos dibujos?

Hoy en día también carecemos de respuesta para esta pregunta tan interesante. Además, ni siquiera sería correcto buscar una sola respuesta. Quizás las motivaciones sean tan amplias como la propia diversidad del fenómeno artístico. Junto a conjuntos de acceso complicado



y limitado en las profundidades de cuevas como Arenaza, existen otros próximos a la entrada compartiendo espacio con el área de habitación e incluso iluminados de manera natural. En este caso ¿qué diferencia se establece entonces entre lo cotidiano y lo supuestamente religioso? Parece difícil asignar un mismo papel si los contextos son tan contrapuestos. Es más ¿qué sucede con los conjuntos al aire libre compuestos por figuras de tamaño considerable grabadas sobre grandes rocas a la orilla de los

Sólo en la región Cantábrica se utilizó la yema del dedo para pintar animales. El ocre natural puede tener diferentes tonalidades





Juanjo Hidalgo

La cueva de Chauvet, con pinturas artísticamente muy elaboradas y que han sido datadas por radiocarbono en los inicios del arte parietal europeo, ha echado abajo la teoría que mantenía una evolución artística de lo simple a lo complejo. Es decir, la calidad era igual de alta hace 30.000 años que hace 10.000 años, como se aprecia en este panel de los leones, que supera en casi 20.000 años a las pinturas de Altamira.

ríos? Su visibilidad a larga distancia sugiere la posibilidad de relacionarlos con la territorialidad de los grupos paleolíticos, característica imposible de reconocer en los anteriores que más bien se ocultan a la vista.

A pesar de las interrogantes e independientemente del papel concreto del arte en las sociedades paleolíticas, en este caso, no cabe duda de que en un determinado momento más o menos amplio (Gravetiense-Solutrense), se estableció una red de contactos entre los grupos cantábricos que se refleja en un lenguaje simbólico normalizado (es decir, supeditado a unas normas gráficas específicas) y comparti-

do, con rigor variable, por todos ellos.

Con posterioridad, ya iniciado el Magdaleniense, dichos lazos se amplían desde Asturias hasta los Pirineos orientales con unos códigos diferentes a los anteriores, caracterizados en lo mobiliario por objetos de hueso como contornos recortados con forma de caballos o de ciervas, rodets perforados con animales grabados y representaciones aisladas de patas, y en lo parietal por pinturas negras y grabados, con el bisonte como tema principal pero con una iconografía mucho más diversa. De todas maneras, hablamos ya de otra historia. ■