

FRANCISCO JORDA CERDA

Sobre técnicas, temas y etapas del Arte Paleolítico de la Región Cantábrica

*A la grata memoria del Abate Breuil, a
quien tanto deben los estudios de arte pre-
histórico.*

Cuando se estudian las obras y trabajos del Abate Breuil sobre nuestro arte rupestre cantábrico no sabe uno qué admirar más, si la rigurosa sistemática con que se desarrolla toda la investigación, o el titánico esfuerzo realizado para dar cima a una obra, cuyas consecuencias están todavía vivas en nuestros trabajos y en nuestros libros. Quien quiera que tenga que estudiar arte prehistórico ha de partir forzosamente de lo establecido por Breuil, teniendo en cuenta que si es fácil mejorar alguna de sus conclusiones, es mucho más difícil corregirlas o enmendarlas. Por eso a nadie ha de extrañar que si nuestras investigaciones parten de los resultados obtenidos por Breuil, nuestro esbozo de un nuevo sistema para el arte paleolítico de la región cantábrica no sea más que una ampliación de sus ideas, a la que hemos añadido unas nuevas conclusiones, fruto de nuestros trabajos, que creemos mejoran y perfeccionan el sistema del llorado maestro.

Varios son los aspectos en que hemos puesto el acento de nuestras investigaciones. En primer lugar, hemos tratado de reivindicar un mayor contenido artístico para la etapa solutrense, aspecto sobre el cual hemos insistido en varias ocasiones¹. En el sistema de Breuil se canaliza el arte franco-

¹ FRANCISCO JORDÁ CERDÁ: *El arte rupestre cantábrico*, Zaragoza, 1953; Idem, *Sobre la edad solutrense de algunas pinturas de la cueva de La Pileta (Málaga)*, en "Zephyrus" VI, 1955, p. 131; Idem, *El Solutrense en España y sus problemas*, Oviedo, 1955; Idem, *Notas sobre técnicas y cronología del Arte rupestre paleolítico de España*, en "Speleon", VI, 1956, pág. 197; Idem, *Notas de pintura solutrense*, en "Zephyrus" VIII, 1957, pág. 93; Idem, *El arte rupestre paleolítico de la región cantábrica; nueva secuencia cronológica-cultural "Prehistoric Art of Western Mediterranean and Saharan"* Wartenstein, 1960 (no publicado).

cantábrico dentro de dos grandes ciclos, el Auriñaco-Perigordense y el Magdalenense, quedando entre ambos una especie de enlace artístico que corresponde al Solutrense, al que se supone continuador de técnicas anteriores y se le coloque como momento inicial del arte magdalenense². Todavía poco antes de su fallecimiento, en una crítica a nuestras ideas³ el viejo maestro mantenía sus puntos de vista no favorables a la existencia de un arte solutrense, cuando ya en la misma Francia se reaccionaba contra esa opinión y se ponía de relieve la existencia de importantes centros artísticos solutrenses⁴.

En segundo lugar, uno de los aspectos que hemos planteado con cierta profundidad ha sido el problema de las técnicas, ya que el estudio de los distintos modos o maneras empleados por los artistas paleolíticos cantábricos para realizar sus obras y vencer las dificultades de expresión que las mismas planteaban nos podría llevar a un planteamiento nuevo del arte paleolítico. Buena parte de nuestra reivindicación del arte rupestre solutrense ha sido consecuencia del estudio de dos técnicas, la de los grabados estriados o del claroscuro y la de la pintura asociada al grabado, las cuales hemos logrado identificar como plenamente solutrenses.

Otro de los aspectos que hemos tratado ha sido el de la temática del arte paleolítico. Apenas ha sido desbrozado en la bibliografía este importante aspecto y en ello habrá tenido la culpa quizás la sobrecarga mágica que se adjudicó al arte prehistórico desde los primeros momentos. Las posiciones críticas de Leroi-Gourham⁵ y de Laming-Emperaire⁶ han planteado el problema de los temas al tratar de su significado. Recientemente hemos escrito unas notas⁷ acerca de la temática rupestre, cuyo planteamiento debió de haberse hecho con anterioridad a todo intento de interpretación del arte paleolítico y de su significado. Todavía podríamos añadir a los aspectos citados otros muchos, como la existencia de "escuelas artísticas" regionales o comarcales, los múltiples problemas que plantean la expansión de determinados tipos de ideomorfos, etc.

En estas notas sólo pretendemos recapitular nuestros esfuerzos y mejorarlos en torno a las técnicas, temática y justificación del arte solutrense

² H. BREUIL: *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Montignac, 1952.

³ H. BREUIL: *Théories et faits cantabriques relatifs au Paléolithique Supérieur et à son art des cavernes*, en "Munibe" XIV, 1962, pág. 353; artículo también publicado en "A Pedro Bosch Gimpera", México, 1963, pág. 53, en el cual se desarrolla una crítica a nuestras ideas expuestas en la ponencia citada en la nota anterior del Symposium de Burg Wartenstein.

⁴ J. COMBIER, E. DROUOT et P. HUCHARD: *Les grottes solutréennes à gravures pariétales du Canyon inférieur de l'Ardèche*, en "Mem. de la Soc. Préhistorique Française" t. V, 1958, 1960, pág. 61; A. LEROI-GOURHAN: *Art et religion au Paléolithique Supérieur. La chronologie*, Paris, 1959-1960.

⁵ A. LEROI-GOURHAN: *Les religions de la Préhistoire*, Paris, 1964.

⁶ A. LAMING-EMPERAIRE: *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Paris, 1962.

⁷ F. JORDÁ CERDÁ: *Notas sobre el arte rupestre del Levante español*, en "Caesaraugusta" 21-22, 1964.

desde nuevos puntos de vista, para terminar con una breve exposición de las etapas o ciclos en que consideramos dividido a nuestro arte paleolítico cantábrico.

Queremos hacer patente que nuestra investigación sólo se refiere a la región cantábrica y que deliberadamente limitamos nuestro campo a esta zona. Las alusiones a otros yacimientos, exteriores a estos límites, se hacen teniendo en cuenta su valor como elementos confirmantes de nuestros supuestos, sin que entremos en discusión acerca de la legitimidad de su posición cronológica.

1. *Los nuevos ciclos artísticos y el arte solutrense.*

En un estudio anterior⁸, que todavía no ha llegado a ver la luz y no por falta nuestra, hacíamos preceder a nuestra sistemática de los ciclos artísticos cantábricos de unas páginas en las que exponíamos las bases materiales — complejos industriales — sobre las que se asentaban nuestros conocimientos del Paleolítico superior cantábrico. Dichas páginas han sido puestas al día en una reciente publicación⁹, por lo que prescindimos de hacer hincapié sobre aquellos extremos. Considerábamos que era lógico y justo partir de nuestros conocimientos actuales acerca de las distintas etapas del Paleolítico superior cantábrico y referir en lo posible a ellas nuestras hipótesis respecto al desarrollo artístico. Hoy vamos a desarrollar un aspecto, que si bien fue expuesto en aquella ocasión, no lo fue del modo amplio que creemos que debió hacerse.

Se trata de hacer una pequeña estadística, cosa muy propia de estos tiempos en los que la Prehistoria se nos está transformando en una ciencia de tantos por cientos. Para ello vamos a disponer en un cuadro sinóptico las distintas etapas culturales del Paleolítico superior cantábrico y el número de niveles arqueológicos, conocidos hasta la fecha y atribuidos a cada una de ellas¹⁰.

NIVELES ARQUEOLOGICOS	N.º	%
Auriñacense	8	7'66
Gravetense	8	7'66
Solutrense medio	5	4'85
Solutrense superior	20	19'41
Magdalenense inferior	24	23'34
Magdalenense medio	2	1'94
Magdalenense superior	13	12'63
Magdalenense final	6	5'82
Azilense	16	15'53

⁸ F. JORDÁ CERDÁ: *El arte rupestre paleolítico de la región cantábrica: nueva secuencia cronológica-cultural*, en "Prehistoric Art of Western Mediterranean and Sahara" (Wartenstein, 1960), Barcelona, 1964. (En pruebas este trabajo llega a nuestras manos la publicación citada).

⁹ F. JORDÁ CERDÁ: *El Paleolítico Superior Cantábrico y sus industrias*, en "Saitabi" (en prensa).

¹⁰ *Op. cit.*, nota 9.

La simple observación del cuadro anterior nos pone de relieve que las etapas Auriñacense y Gravetense presentan un número muy reducido de niveles culturales en comparación con el de las etapas siguientes, Solutrense y Magdalenense inferior, las cuales representan el 50 % de todos los niveles. El Magdalenense medio representa una especie de bache demográfico, que todavía no sabemos explicar. Durante el Magdalenense superior volvemos a encontrar una cifra alta (12'63 %), que representa un número de yacimientos casi tan grande como los que representan el Auriñacense y Gravetense juntos. El Magdalenense final viene a mostrarnos de nuevo un gran descenso demográfico, que se supera en la etapa final, Azilense, que de nuevo viene a representar un número de niveles igual al de los Auriñacense y Gravetense juntos.

Esta breve divagación estadística nos pone de manifiesto que durante el Solutrense superior y el Magdalenense inferior cantábrico existió la mayor densidad de niveles arqueológicos, lo cual habrá que relacionar con una mayor actividad demográfica, es decir, con un aumento de población, especialmente con respecto a las etapas auriñacenses y gravetenses que nos revelan ser unas épocas limitadas en actividad cultural. Este descenso demográfico se acentúa durante el Solutrense medio. Salvando el bache del Magdalenense medio, tanto el Magdalenense superior como el Azilense demuestran ser etapas de actividad media, mientras que durante el Magdalenense final volvemos a encontrarnos con cifras semejantes a las de las primeras etapas.

Somos los primeros en reconocer la fragilidad y relatividad de estos datos estadísticos, puesto que es de suponer que las futuras investigaciones nos modifiquen el número de niveles culturales para cada etapa. Sin embargo y por el momento, los hemos de aceptar tal como son, puesto que nos revelan, en el estado actual de la investigación la distribución cronológico-cultural de los 103 niveles arqueológicos conocidos. Por otra parte, nuestra experiencia personal en el occidente de la región cantábrica, en la provincia asturiana, nos ha demostrado que por cada tres niveles magdalenenses descubiertos recientemente (Lloseta, Cierro y Cueva Rosa), se han encontrado dos solutrenses (Cierro y Cueva Rosa) y uno solo auriñacense (Cierro). Esta proporción (3 : 2 : 1) es la que encontramos en el cuadro estadístico expuesto, aproximadamente, por lo que creemos, que a pesar de la relatividad de nuestras conclusiones, podrán aceptarse éstas sin grandes reservas, mientras nuevos hallazgos no nos impongan una obligada rectificación.

Por consiguiente, se puede concluir que durante el Solutrense superior y el Magdalenense inferior la región cantábrica alcanzó su máximo de población y de actividad cultural, como lo demuestran el mayor número de niveles, los cuales por sí mismos atestiguan este gran movimiento cultural al manifestársenos como los niveles más densos y gruesos (algunos alcanzan

un espesor de un metro)¹¹. Ahora bien, hemos de pensar que todo gran movimiento artístico necesita tener como base, en primer lugar, una fuerte actividad cultural, y en segundo, por una densa base demográfica. Nunca un pueblo en decadencia cultural y en regresión demográfica ha producido abundantes obras de arte. Si aceptamos este razonamiento, podremos llegar fácilmente a la siguiente hipótesis de trabajo: Que durante el Solutrense superior y el Magdalenense inferior la región cantábrica asistió a un amplio florecimiento de la actividad artística, especialmente rupestre. Esta hipótesis nuestra viene confirmada en parte por un hecho importante, que es el de que los yacimientos rupestres de mayor trascendencia para el estudio del arte cantábrico, como son Altamira, La Pasiega y Candamo, presentaron niveles arqueológicos con restos culturales del Solutrense y Magdalenense inferior, al mismo tiempo que otros no menos importantes, como Hornos de la Peña, Castillo y Santimamiñe, ofrecen la secuencia Auriñacense-Solutrense-Magdalenense inferior. En consecuencia, si las etapas señaladas como de mayor densidad demográfica se encuentran plenamente representadas en los seis yacimientos citados, no vemos el porqué de condenar al ostracismo artístico a la etapa Solutrense, sobre todo si tenemos en cuenta que estos solutrenses vivieron en las mismas cuevas y por lo tanto tenían el mismo "santuario" a su disposición.

Cabría pensar en una posible exclusión de los solutrenses de cualquier sistemática artística paleolítica, si no hubiesen demostrado cumplidamente su capacidad artística, lo cual ha quedado bien evidenciado en innumerables obras, bien de tipo rupestre, bien de tipo mueble¹². Nuestra hipótesis de un arte solutrense es pues viable y posible. De acuerdo con ella hemos intentado establecer una secuencia artística valedera solamente para la región cantábrica¹³. Sistematizando la comprensión de los distintos fenómenos artísticos dentro de tres grandes ciclos, que a su vez se dividen en distintas fases.

CICLOS	ETAPAS CULTURALES	FASES
1) Ciclo auriñaco-gravetense	Auriñacense	1. ^a fase
	Gravetense	2. ^a "
	Solutrense medio	3. ^a "
2) Ciclo solútreo-magdalenense inferior	Solutrense superior	4. ^a "
	Magdalenense inferior	5. ^a "
	Magdalenense medio	6. ^a "
3) Ciclo magdalenense-azilense	Magdalenense superior	7. ^a "
	Magdalenense final	8. ^a "
	Azilense	9. ^a "

¹¹ F. JORDÁ CERDÁ: *Avance al estudio de la cueva de la Lloseta (Ardines, Ribadesella, Asturias)*. Servicio de Investigaciones Arqueológicas, Oviedo, 1958.

¹² F. JORDÁ CERDÁ: *Notas sobre técnicas y cronología del arte rupestre paleolítico en España*, en "Speleon" VI, 1955.

¹³ F. JORDÁ CERDÁ: *Sobre los ciclos del Arte Rupestre Cantábrico*, en "XXVII Congreso Luso-Español para el Progreso de las Ciencias", Bilbao, 1964 (en prensa).

Como puede observarse, esta secuencia conserva en lo esencial la estructura del sistema de Breuil. Su justificación, en líneas generales, se hace en estas mismas notas, más adelante, en donde tratamos de exponer no sólo un exposición sistemática de los hechos artísticos, sino que también su ambientación cultural dentro de los supuestos materiales que nos determinan y diferencian cada una de las grandes etapas culturales del Paleolítico superior cantábrico. Antes de llegar a esta sistemática creemos necesario precisar ciertos aspectos respecto a técnicas artísticas y a su valoración como elementos cronológicos, técnicas que surgen a través del tiempo a medida que el hombre va necesitando en el proceso de creación artística nuevas formas de expresión.

2. Valor cronológico de las técnicas

En nuestras investigaciones sobre las técnicas artísticas paleolíticas se nos han ido planteando una serie de problemas, que estamos muy lejos de haber resuelto de un modo adecuado¹⁴, y a continuación damos una limitada visión de estos problemas, que esperamos poder tratar de un modo más amplio en otra ocasión.

El artista paleolítico ha de considerarse como un ser en movimiento, mejor dicho, en busca de una continuada perfección. Pensar en que el pensamiento del hombre paleolítico se fijó dentro de unos moldes y continuó así, durante milenios, fijo e invariable, es tan falso como suponer que dicho pensamiento es semejante al de los actuales primitivos. Si el estudio del instrumental nos lleva a la conclusión de que durante el Paleolítico superior se desarrolla un fuerte polimorfismo¹⁵, que se traduce en una gran cantidad de tipos instrumentales, hemos de pensar que en el terreno artístico sucedió una cosa semejante y buena prueba de ello son las distintas técnicas que el hombre empleó para traducir a forma artística los distintos elementos que integraban su mundo sentimental y emocional. La aparición de una nueva técnica entraña siempre la presencia de un nuevo tipo de representación, en donde encontramos la solución a nuevos problemas artísticos. Entre un grabado de trazo profundo de época auriñacense y una pintura policroma de Altamira existen patentes diferencias no sólo de técnica, sino también de concepción. Para el artista que grabó el primero el problema esencial era el de recrear una figura animal, completa o no, encerrándola dentro de un contorno simple y de convencional sencillez, sin que llegase a preocuparle excesivamente el problema del movimiento, ni mucho menos el del volumen, ni siquiera un sencillo estudio anatómico. Para sus fines le servía una figura contorneada en dos dimensiones. Por el contrario el artista de Altamira tenía planteados una serie de problemas nuevos y distintos, como el estudio

¹⁴ *Op. cit.*, nota 12.

¹⁵ D. DE SONNEVILLE-BORDES: *Le Paléolithique Supérieur en Périgord*, Bordeaux, 1960.

de las formas anatómicas, el sentido de la tercera dimensión y del volumen, el movimiento y la policromía. Sin embargo, en ambos artistas encontramos el mismo fin: la representación de una figura animal, pero cada uno lo "vio" de un modo distinto. Esta distinta forma de "ver" al animal está indiscutiblemente implicada en una concepción distinta de la vida, y como consecuencia de la misma el artista de Altamira necesitaba la posesión de unas técnicas adecuadas con las que poder expresarse y crear en consecuencia la obra de arte que su medio ambiente postulaba.

La forma más antigua de expresión es la línea, grabada o pintada, y mediante ella se valoran las partes de un contorno. Esta sencilla y primitiva forma de expresión artística recurre a dos técnicas: a) grabado de trazo profundo, b) trazo pintado de ancho desigual o irregular. Ambas técnicas se encuentran bien documentadas en la región cantábrica con ejemplos que se encuadran dentro del ciclo auriñaco-gravetense.

Para la técnica del grabado de trazo profundo tenemos un documento excepcional, que nos confirma la edad auriñacense de esta técnica. Se trata del famoso fragmento de frontal de équido que ofrece la representación, grabada a trazo profundo, de la parte posterior de un caballo, que fue encontrada en el nivel auriñacense típico de Hornos de la Peña¹⁶. Se trata de una de las obras de arte más antiguas de nuestra Península y ha sido y es uno de los más sólidos puntos de apoyo para toda cronología del arte paleolítico. Esta técnica la encontramos aplicada en la misma cueva a buen número de grabados, que precisamente representan caballos.

Para la técnica pictórica de trazo ancho desigual carecemos de un documento del mismo valor estratigráfico que para la de trazo profundo. No obstante, en el "muro de los grabados" de la Peña de Candamo¹⁷, en donde se nos presenta una interesante serie de superposiciones, las figuras de bóvidos pintados con trazo rojo de ancho desigual, son sin duda el "estrato" artístico más antiguo, ya que a ellas se superponen todas las restantes figuras, grabadas por lo general. Tanto por la técnica, como por el tipo de representación —bóvidos de contorno incompleto— se les puede suponer una edad auriñacense, o más bien auriñaco-gravetense, pues como se verá más adelante, es difícil por el momento llegar a una neta separación de estas dos fases artísticas en la región cantábrica, aunque podamos hacer alguna que otra atribución a uno de los dos períodos.

A un momento más avanzado estimamos que corresponden otros tipos de técnica de representación. Todas ellas ofrecen soluciones a los distintos problemas artísticos que se fueron planteando al artista prehistórico a través de los tiempos, y así las técnicas del grabado de trazo múltiple y del gra-

¹⁶ H. ALCALDE DEL RÍO, H. BREUIL et L. SIERRA: *Les cavernes de la region cantabrique*. Mónaco, 1911, pág. 207, fig. 210.

¹⁷ E. HERNÁNDEZ PACHECO: *La caverna de la Peña de Candamo (Asturias)*. Com. Invest. Paleontológicas y Prehistóricas. Mem. 31. Madrid, 1919.

bado estriado, o de la pintura de trazo punteado, de la pintura asociada al grabado, del trazo discontinuo, etc., representan distintos momentos artísticos con nuevas soluciones. De ellas vamos a hablar ahora brevemente, remitiendo al lector a nuestros trabajos anteriores, en los que se plantea su problemática¹⁸.

Una de las técnicas de grabado mejor conocida y con amplia repercusión cronológica es la del grabado estriado, o del claroscuro¹⁹. Se trata de dibujos realizados al buril, en los que se tiende a rellenar ciertas partes del interior de la figura con una serie de líneas que unas veces forman masas de rayados paralelos y otras se agrupan en haces apiramidados. Mediante tal procedimiento se logra producir el efecto de masa y corporeidad, con lo cual nos encontramos ante una nueva técnica, de tendencia pictoricista, que intenta expresar una tercera dimensión y que al crear zonas con rayado de claroscuro y zonas sin él, llega a producir efectos distintos a los puramente lineales y planos, propios como ya hemos dicho del grabado que sólo tiene la preocupación del simple contorno.

Esta interesante técnica, que viene a ponernos de relieve la existencia de nuevas preocupaciones expresivas en el artista prehistórico, se halla bien documentada en Altamira, con los hallazgos de su nivel Solutrense superior, consistentes en fragmentos de omoplatos de cérvidos, que ofrecen representaciones de ciervas²⁰. En el techo del "gran salón" de la citada cueva y en la cueva del Castillo²¹ se encuentran representaciones de ciervas dentro de los convencionalismos de la técnica de claroscuro. Si a ello unimos que en la cueva del Parpalló²², dentro de sus niveles solutrenses se encontraron placas de caliza con grabados de técnica semejante, hemos de convenir que el dibujo de grabado estriado o de claroscuro pertenece netamente al Solutrense, siendo posible su proyección en etapas posteriores.

Unida a la técnica anterior se halla la del grabado de trazo múltiple, la cual en sustancia deriva netamente de aquélla, ya que es una extensión a la línea del contorno del concepto del rayado. El trazo que delimita a la figura se hace con varias incisiones de buril, en vez de hacerse de un solo trazo, con lo que resulta una línea de contorno gruesa que delimita las distintas partes del animal con un sentido más volumétrico o masivo. Esta técnica tampoco parece ser anterior al Solutrense, teniendo en éste su más amplio desarrollo²³.

¹⁸ Vid. nota 1.

¹⁹ *Op. cit.*, nota 12.

²⁰ H. ALCALDE DEL RÍO: *Las pinturas y grabados de las cavernas de prehistóricas de la provincia de Santander, Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo*. Santander, 1906.

²¹ H. BREUIL and H. OBERMAIER: *The cave of Altamira at Santillana del Mar, Spain*. Madrid, 1935: para el Castillo *vid.*, *op. cit.*, nota 16.

²² L. PERICOT: *La Cueva del Parpalló (Gandía)*. Madrid, 1942.

²³ *Op. cit.*, nota 8.

En cuanto a técnicas pictóricas podemos observar que después del sencillo trazo de ancho desigual, propio de etapas iniciales, aparecen nuevas orientaciones. En primer lugar encontramos a la técnica de trazo pintado punteado, llamada también de tampón, en la que los contornos de las figuras se resuelven transformando la línea continua en una sucesión de puntos o manchas. Se trata, como puede observarse, tanto en la contemplación de este tipo de dibujo, como en la definición que del mismo damos, de una técnica ciertamente "impresionista", si es que se nos permite emplear un término semejante para expresar un hecho artístico en el que no se valora la línea como a tal, sino como a una impresión. Es difícil de encajar esta técnica dentro de una etapa determinada, ya que para ello nos faltan datos concretos. Por nuestra parte hemos pensado en la posibilidad de que se iniciase durante el Solutrense²⁴, basándonos en algunos ejemplos del Parpalló, pero es posible que exactamente no corresponda a esta época. Es problema sobre el que hay que volver de nuevo, tratando de valorizar cada uno de sus aspectos.

Otra técnica pictórica que tiene una amplia difusión en la región cantábrica, puesto que la encontramos en Altamira, Pasiiega, Candamo, etc., es la de la pintura asociada al grabado. Esta técnica está bien fechada en sus comienzos con las placas pintadas y grabadas de la cueva del Parpalló²⁵. En ella encontramos realizadas las mejores obras del arte rupestre de la región cantábrica. Con esta técnica el artista paleolítico pretende resolver una serie de problemas de expresión, que en parte hemos visto intentó resolver con técnicas de grabado exclusivo. Tales problemas eran la representación del volumen y el sentido de corporeidad. Por lo general, la pintura suele ser monocroma, empleándose el rojo y menos el negro, que se emplea para acentuar el sentido del relieve en algunas partes, pero en otras ocasiones, como en Altamira, se llega a la máxima expresión del sentido pictórico, la policromía. En esta cueva, se utilizó el grabado, de trazo múltiple, para delimitar o resaltar determinadas formas corporales, que previamente habían sido pintadas, lográndose así un gran efecto plástico, que en muchos casos se aumenta con la utilización de determinadas protuberancias de la roca —posiblemente preparadas en algunas figuras— y que con tal ayuda adquieren un cierto sentido escultórico, que se complementa con la policromía. La moda de colorear los relieves rupestres la vemos muy popularizada en Francia, como en Cap Blanc, Angles-sur-Anglin, etc.²⁶, cuya edad magdalenense inferior-media parece fuera de toda duda, por lo que nos inclinamos a pensar si los polícromos de Altamira, en cuya realización intervinieron técnicas diversas y complejas, como acabamos de ver, son de edad

²⁴ F. JORDÁ CERDÁ: *Notas de pintura solutrense*, en "Zephyrus" VIII, 1957, pág. 93.

²⁵ *Op. cit.*, nota 22 y nota 12.

²⁶ H. BREUIL: *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Montignac, 1952.

magdalenense inferior y no del magdalenense superior como pensaba Breuil²⁷.

En relación con esta técnica se encuentra la de los contornos discontinuos. En realidad, es su consecuencia, puesto que el artista prehistórico, que con la técnica de la pintura asociada al grabado llegó al apogeo del realismo, da un paso más allá y entra de lleno en una especie de "impresionismo", que al fin y a la postre es donde suele desembocar toda tendencia realista. Con el contorno discontinuo se trata de sugerir la forma total de un animal mediante una serie de trazos que dibujan las partes esenciales o aquéllas que el artista consideró ineludibles de pintar con objeto de dar la impresión de la totalidad. Tampoco esta técnica tiene documentación estratigráfica, pero parece ser, como hemos dicho, que es consecuencia de técnicas anteriores. No obstante, habrá que volver sobre el asunto y reexaminar la cuestión desde nuevos puntos de vista.

A través de estas breves notas se podrá observar la existencia de técnicas que ofrecen una datación segura y otras que nos ofrecen dudas acerca de cuándo comenzó su empleo. Se nos podrá argüir que el valor cronológico de las técnicas es escaso y que su validez será limitada, pues tenemos que tener en cuenta los procesos de perduración y de conservación. Pero éstos son problemas inherentes a toda cultura, ya que las tendencias tradicionalistas se encuentran presentes hasta en los pueblos más modernos. De ahí que valoremos las técnicas sólo en tanto pueden servirnos de orientación para fijar una serie de elementos típicos dentro de un determinado ciclo artístico. En este sentido nuestra posición tiende a valorar la relación temporal que pudo existir entre una determinada técnica y un determinado tipo de representación. Si concibiésemos al arte paleolítico como un todo cerrado, producto de un "status" cultural y social inmóvil, es posible que nouviésemos que recurrir a las técnicas para obtener información acerca de los problemas para las que fueron creadas. Pero el arte paleolítico no fue un todo cerrado, que se inicia, se desarrolla y acaba dentro de un único y constante proceso estético, como no fueron ni únicas, ni constantes las fórmulas artísticas a que se recurrió. Desde el primer momento el artista paleolítico nos introduce en un mundo artístico lleno de novedades. Por eso no podemos aceptar una sola base cultural (las necesidades de orden mágico, el arte por el arte, la concepción dualístico-sexual del mundo, etc.) para la creación del arte, porque la vida es demasiado compleja para creerla inspirada en un solo aspecto cultural y el arte, que es un intento de recrear la vida —real o ideal—, se apoya en todos los aspectos y hechos de la vida misma. En otra ocasión²⁸ hemos dicho que "para hablar de arte prehistórico hay que crear un lenguaje que se acomode a esta estética forjada en las

²⁷ *Op. cit.*, nota 12.

²⁸ F. JORDÁ CERDÁ: *Comentarios al Arte Rupestre de Asturias*, en "Bol. Inst. Estudios Asturianos" XXXII, 1957.

tinieblas y buscar la escala de valores artísticos que presupone la existencia del arte parietal". Estas palabras escritas en torno al arte rupestre pueden extenderse a todos los aspectos del arte paleolítico. De ahí, nuestra preocupación en buscar y en investigar dentro de las técnicas y tratar de establecer nexos o relaciones entre técnicas y formas de representación. Pero son estos aspectos que quedan implicados dentro de otros, que como la temática, han de ser necesariamente analizados y planteados en lo que tienen de formal y en lo que en ellos aparece como convencional.

3. *Temática y convencionalismo*

En todo ciclo artístico podemos perfectamente establecer una serie de representaciones-tipos, en las que se nos hace patente el sino, tendencia y sentido del mismo. Trátese de un arte realista o idealista, naturalista o abstracto, nos encontraremos necesariamente con que el artista utiliza una serie de representaciones-tipo. Estos elementos básicos son los temas, mediante los cuales el artista desarrolla su visión recreadora —interior o exterior— del mundo. Por ello consideramos necesario puntualizar en aquello que se refiere a la temática del arte paleolítico y aunque una investigación profunda sobre tales problemas esté muy lejos de haberse llevado a cabo²⁹, vamos a tratar brevemente de apuntar los elementos que consideramos esenciales para acometer su estudio.

Una observación atenta del arte paleolítico nos conduce a la conclusión de que en el mismo existen tres grandes temas: *el animal, el ideomorfo y el antropomorfo*. El primer tema, el animal, es sin duda el que fue desarrollado más ampliamente y del mismo poseemos un mayor número de representaciones. El segundo de los temas señalados, el ideomorfo, aparece representado en una escala menor que el primero. Ambos son el producto de dos modos distintos y opuestos de la creación artística. El tema animal nos es dado dentro de unos moldes de representación realista —con ciertos convencionalismos— y esto sucede así porque el artista trata de representar el mundo exterior, la realidad de su diario quehacer: la caza, o por mejor decir, el producto de la misma, el animal. Dejemos a un lado toda la literatura en torno a la magia de caza y las más recientes hipótesis sobre el sentido dualístico sexual de las representaciones paleolíticas, dejemos a un lado todo eso y observemos el hecho de que las representaciones de animales *siempre son reales*. Es decir, que el artista paleolítico se expresa en formas reales, creándonos, por tanto, un arte realista, cuando trata de exponernos cuales eran los elementos fundamentales de su mundo exterior, para

²⁹ En nuestro trabajo citado en la nota 7 hemos intentado establecer las diferencias temáticas entre el Arte paleolítico y el Arte del Levante español. Tanto en aquel trabajo como en éste en realidad lo que hemos hecho es esbozar una visión general del problema, que juzgamos de gran interés.

lo cual grabará, pintará y esculpirá aquello que esencialmente le preocupa y constituye el objetivo de su actividad principal.

Mas para el cazador paleolítico, hombre al fin y al cabo, existía otro mundo que el exterior con el que se enfrentaba necesariamente todos los días. Existía un mundo interior —reducido y primitivo, si se quiere— en el que surgían series de imágenes, desprovistas de todo punto de contacto con la realidad, elementos ideales, puras abstracciones, que respondían a una serie de vivencias interiores, que necesitaban ser expresadas, de un modo análogo a como lo eran las visiones del mundo exterior. Surge así, por la necesidad de expresar el mundo interior, el ideomorfo, que adopta tipos de representación concreta y específica, realizados “more geométrico”.

Animal e ideomorfo nos plantean ya desde los comienzos del arte la eterna dualidad del mismo. O se representa la realidad que se ve fuera de nosotros, nuestro mundo exterior y desembocamos en un arte naturalista y realista, o se representa nuestro mundo interior, lleno de formas ideales, puros esquemas de la imaginación, que darán origen al arte idealista y abstracto.

Entre estos dos grandes tipos representativos se encuentra el tercer tema, que hemos señalado, el antropomorfo. Es sin duda un tipo de representación en el que abundan los convencionalismos y podríamos decir que dentro de las dos grandes vertientes del arte, la real y la ideal, ocupa una posición intermedia. Una figura antropomorfa es siempre un esquema, en el que los rasgos humanos reales se transforman en simples elementos formales, previamente elaborados, que traducen a la realidad en un sentido idealizante. El estudio de las llamadas “venus” paleolíticas —que en la región cantábrica no se han encontrado todavía— nos pone de manifiesto cuanto decimos. En estas figuritas femeninas encontramos acusados una serie de elementos —pechos, caderas, vientre, sexo— que no son formas reales, sino más bien formas ideales, en las que se ha querido expresar indudablemente aquello que es esencial en la mujer. Estas figurillas, en las que posiblemente la feminidad y el sentido erótico entran a formar parte mitad por mitad, responden sin duda a un momento cultural de neto predominio de la mujer, como luego expondremos.

Los antropomorfos que conocemos en la región cantábrica son en general simples esquemas. Altamira, Hornos de la Peña, Candamo nos ofrecen una serie de representaciones, cuyo carácter fálico parece evidente. En Los Casares tenemos incluso la representación de un coito. Pero lo más interesante de estas figuras es que nunca son, salvo algún detalle burdamente realista, como el sexo, representaciones reales, sino idealizaciones en las que la cabeza nos ofrece siempre una forma de “máscara” (cabezas de pájaro, de bóvido, de equidos o de formas grotescas, etc.)³⁰.

³⁰ E. RIPOLL PERELLÓ: *Las representaciones antropomorfas en el arte paleolítico español*, en “Ampurias” XIX-XX, 1958, pág. 167.

Nos encontramos, pues, con que los antropomorfos son representaciones idealizadas de seres reales —hembra y varón—. El problema fundamental estriba en que para los dos tipos nos encontramos con formas de representación distinta, puesto que mientras en las representaciones femeninas el convencionalismo idealizante consiste en el abultamiento excesivo de las formas esenciales, conservándose los rasgos fundamentales reales, que nos hacen identificar a las tales representaciones como femeninas, en las representaciones masculinas, o masculiniformes, esos rasgos esenciales se esquematizan, conservándose —no en todos los casos— el miembro viril, transformándose el resto en una “máscara”. Este hecho diferencial estriba a nuestro juicio en que el artista, necesariamente varón, veía y contemplaba a la mujer como a un ser perteneciente a su mundo exterior y real, mientras que no podía captarse a sí mismo. Claro está que se podrá argüir que el artista podía ver al resto de los hombres y representarlos en sus rasgos esenciales, como hizo en alguna ocasión (el llamado “arquero” de Laussel). Esta falta de representaciones masculinas es quizás el mejor apoyo de nuestro supuesto, es decir, que por una razón que desconocemos, posiblemente en relación con el hecho de ser varón el artista e incluir dentro de su mundo interior al resto de los varones, se excluye en lo posible la representación de figuras masculinas. Tan sólo en las últimas etapas artísticas del Paleolítico junto a las máscaras, o sucediéndolas, vemos la aparición de algún que otro “rostro” de varón.

Todas estas representaciones, tanto las realistas, como las imaginarias o ideales, como venimos exponiendo van siempre ligadas a una serie de convencionalismos, que unas veces son propios de la “escuela” o “taller” y otras, como acabamos de ver en los antropomorfos responden posiblemente a situaciones mentales en relación con fenómenos sociológicos que desconocemos.

Entre los convencionalismos de “escuela” es corriente el de representar al animal en visión lateral. Ya en las obras de las primeras etapas, en las que es difícil encontrar contornos animalísticos completos, podemos observar como el artista representa al animal lateralmente. A raíz de este convencionalismo ha surgido uno de los problemas más debatidos en el arte rupestre paleolítico y en el que Breuil apoyó en gran parte su sistema cronológico. Se trata de la llamada perspectiva torcida, según la cual se representa la cabeza del animal vista de lado y la cornamenta vista de frente. Esto no es precisamente un síntoma de antigüedad, sino de impericia técnica y de desconocimiento del dibujo, por lo cual es posible encontrar animales con perspectiva torcida en momentos posteriores³¹.

³¹ H. L. MOVIUS, Jr.: *El arte mobiliario del Perigordense Superior de la Colombière (Ain) y su relación con el desarrollo del arte contemporáneo de la región franco-cantábrica*, en “Ampurias” XIV, 1952.

La visión lateral se transforma en las últimas etapas, cuando aparece la figura en movimiento, aunque siempre nos encontramos a la figura animal representada según su mayor longitud.

En cuanto a los ideomorfos, que ya de por sí son convencionales, ofrecen una gran variedad de tipos y de formas, que abarcan desde las simples puntuaciones hasta las representaciones más complejas. En todas ellas es constante el empleo de líneas rectas o curvas, formando asociaciones, que en muchos casos se repiten en yacimientos distintos. Dentro de cada ciclo nos encontramos con tipos de ideomorfos bien definidos, cuyas áreas de expansión no están todavía bien estudiadas. Teniendo en cuenta estas mal conocidas áreas de expansión, podemos pensar que dentro de cada ciclo artístico existía una cierta comunidad de pensamiento y quizás también un sistema ideológico común. Claro está, que en este terreno nos movemos en la más pura de las hipótesis, pues por el momento las representaciones ideomorfas nos resultan incomprensibles. Sin embargo, es posible pensar que los ideomorfos son los primeros intentos para expresar por medio de pictografías formas abstractas del pensamiento.

Recientemente, el Prof. Leroi-Gourham ha intentado estudiar a los ideomorfos desde puntos de vista muy restringidos³² y ha querido ver en ellos la expresión de los dos grandes principios humanos y vitales: lo masculino y lo femenino, que considera como básicos para entender el significado del arte rupestre. Por nuestra parte, creemos que esta explicación es excesivamente limitada, ya que implica imponer al hombre paleolítico una inmovilidad ideológica y artística durante los 400 siglos de existencia de su arte. Como a continuación exponemos, cada etapa cultural plantea una serie de nuevos supuestos básicos, en relación con la ideología, la técnica, el arte, la religión, la estructura social, etc., supuestos que se desarrollan dentro de un proceso histórico y que dan origen a muy diversas realizaciones culturales, en cuyos rasgos fundamentales encontramos los elementos originales, capaces de definirnos la esencia y las conquistas de todo orden de cada etapa.

Pensar que el hombre conservó durante 400 siglos, de modo inamovible, una concepción del mundo que nos ha quedado expresada en un arte concebido dentro de un dualismo sexual, varón-hembra, nos parece excesivo, sobre todo si tenemos en cuenta que el desconocimiento del valor —ideológico y artístico— del ideomorfo no nos permite ir más allá de una simple sistematización tipológica. Si problemático resulta hablar de trampas de caza o de encerraderos de espíritus, también difícil nos parece tratar de identificar falos y vulvas entre las representaciones ideomorfas.

³² A. LEROI-GOURHAM: *Art et Religion au Paléolithique Supérieur. La religion*. Paris, 1960-1961 y además *op. cit.*, nota 5, cuya recensión hacemos en la "Bibliografía" de este mismo volumen.

4. *Esquema histórico del arte paleolítico cantábrico*

Después de hablar de técnicas, temas y ciclos vamos a exponer brevemente nuestros puntos de vista para una comprensión histórica de nuestro arte rupestre cantábrico. Pero antes de pasar adelante creemos necesario poner de manifiesto que nuestras soluciones no pasan en el mejor de los casos del terreno de la hipótesis y que somos nosotros mismos en primer lugar quienes estamos convencidos de la fragilidad de las mismas y de su limitado valor. Dentro de la Historia de la Edad de la Piedra su Historia del Arte está aún por hacer. Es lógico que las conclusiones a que lleguemos sean provisionales, pues como hemos visto y expuesto los datos cronológicos son muy escasos y de valor muy restringido. No obstante todas estas limitaciones podemos llegar a la construcción de síntesis que como la que se expone a continuación pretende mejorar lo ya conocido, tratando de exponerlo dentro de un cuadro histórico, pues ya es hora de que dejemos de hablar de prehistoria y tiempos prehistóricos cuando nos referimos a etapas que son el comienzo de la misma Historia.

Hemos expuesto ya nuestro sistema cíclico del arte cantábrico, con sus distintas etapas, que ahora vamos a tratar de perfilar en sus líneas generales. Parte de su justificación fue expuesta en un trabajo que todavía no ha visto la luz³³. Es interesante señalar que el Prof. Leroi-Gourham ha publicado recientemente una serie de trabajos en los que preconiza una nueva sistematización del Arte Paleolítico. Entre el sistema del profesor francés y el nuestro, que exponemos a continuación, sólo hay diferencias de detalle, ya que en lo esencial coincidimos. Si se tiene en cuenta que hemos llegado a soluciones semejantes desde puntos de vista distintos, convendremos en que a pesar de las numerosas lagunas de nuestra ciencia, los resultados obtenidos pueden ser admitidos, en tanto que nuevos hechos de investigación no nos impongan la revisión de los mismos.

Los tres ciclos artísticos, que hemos propuesto, responden a tres momentos distintos de la vida del hombre del Paleolítico superior, no solamente en la región cantábrica, sino que también en la Europa Occidental. De ahí, que aunque nuestra investigación se limite a la región cantábrica, nuestras observaciones puedan tener un carácter general para nuestro Occidente, con las naturales reservas en cuanto a aspectos generales o a detalles, en los que difícilmente podemos entrar ahora.

I. CICLO AURIÑACO-GRAVETENSE.—La ocupación del territorio cantábrico por las gentes del Auriñacense y del Gravetense no parece haber sido muy intensa, a juzgar por la poca densidad de los hallazgos. Sin embargo, de acuerdo con los datos que poseemos acerca de dichos pueblos en la Europa occidental, podemos decir que las gentes del ciclo auriñaco-gravetense res-

³³ *Op. cit.*, nota 8.

ponden a un concepto de la vida propio de pueblo *no esencialmente cazadores*. Por una parte poseen un instrumental poco variado, en el que dominan la hoja-cuchillo y el raspador, mientras que los elementos agresivos (propios de pueblos cazadores), las puntas de hueso o de sílex, son poco abundantes, representando un tanto por ciento muy pequeño respecto al resto del instrumental. Se trata por tanto de gentes para quienes la caza no era una actividad principal, sino más bien secundaria o complementaria, ya que la mayor parte de su alimentación debía de ser de origen vegetal y producto de la recolección.

Por otra parte, parece ser propio de estos pueblos, aunque en la región cantábrica los testimonios sean escasos, la exaltación de un ideario esencialmente femenino, expresado ya con representaciones de órganos sexuales femeninos, ya con esculturas que representan a la mujer con vientre, sexo, caderas y pechos notablemente exagerados. Esta valoración sexual de lo femenino, que en algunos casos es tan poderosa que llega a englobar en ella al principio varonil, formando entes andróginos, invita a suponer un cierto predominio de la mujer en la vida social de aquellas gentes. Es posible que nos encontremos ante una forma muy primitiva de matriarcado, en el que la vida, esencialmente recolectora, sería dirigida por la mujer.

La caza, actividad reservada al hombre, sería un elemento secundario y no esencial, como demuestra su instrumental, aunque durante el Gravetense pudo haber una mayor actividad cinegética.

Las representaciones de animales no aparecen con huellas de heridas o con figuraciones de venablos rituales, tal como los encontramos en etapas posteriores. Si a esto unimos el hecho frecuente de lo incompleto de los contornos de los animales, de los que generalmente se representa la cabeza, tendremos que convenir que nos encontramos muy lejos de esa pretendida magia de caza que tanto se ha prodigado por los autores en relación con el arte paleolítico. Estas representaciones, más bien, deben de considerarse como "trofeos" cinegéticos, con los que el grupo masculino tendería a exaltar la fuerza viril y los ideales varoniles de vida, en oposición a la ideología y "status" social marcadamente femenino.

La aparición de los ideomorfos puede suponerse en relación con la necesidad de una simbología. Por una parte, encontramos representaciones marcadamente femeninas (vulvas, escutiformes, claviformes), que nos hacen pensar en una posible idealización del sexo. Por otra, nos encontramos con figuras esquemáticas, como los escaleriformes, de interpretación abstrusa, pero que sin duda no están adscritos a una determinada simbología sexual.

Por otra parte, Breuil atribuyó al arte auriñacense la figura antropomorfa de Hornos de la Peña³⁴. La atribución se presta a discusión, ya que

³⁴ *Op. cit.*, nota 16, pág. 106, fig. 96, en donde se reproduce el antropomorfo en cuestión sin el falo, que sin embargo se puede observar perfectamente en la lámina LV de la misma obra; E. RIPOLL PERELLÓ: *op. cit.*, nota 30, reproduce la versión de Breuil. Puede verse una reproducción completa en E. HERNÁNDEZ-PACHECO: *op. cit.*, nota 17.

los únicos testimonios de figuras antropomorfas semejantes a esta cantábrica pertenecen al Magdalenense medio o IV de la cueva de la Madaleine³⁵. La semejanza es tan estrecha entre uno de los grabados sobre hueso de este yacimiento³⁶ y el de Hornos de la Peña, sobre todo por su carácter itifálico, que nos inclinamos a suponer a estas figuras antropomorfas como propias del tercer ciclo artístico paleolítico.

En relación con las dos fases de este ciclo hemos de añadir que por el momento es difícil separar lo que es arte auriñacense de lo que pueda considerarse como gravetense. Teniendo en cuenta esta dificultad vamos a exponer brevemente los distintos tipos de representación que consideramos propios de este ciclo.

Grabado.—Atribuimos a esta etapa los meandros o “macaroni” trazados sobre la arcilla, bien con los dedos, bien con la ayuda de algún instrumento (Hornos de la Peña y Altamira). No obstante, creemos que todos estos dibujos no son necesariamente tan antiguos y sólo se justifica su inclusión en esta etapa cuando se encuentran infrapuestos a otras figuras, que puedan ser encuadradas cronológicamente.

Figuras de animales grabados con trazo profundo, de siluetas incompletas, o de simples perfiles laterales con la representación de una sola pata del par, que tienen como referencia el grabado de arte mueble, de trazo profundo, de Hornos de la Peña, que ya hemos citado³⁷. Los ejemplos se localizan en Hornos de la Peña, Castillo, Altamira, Las Mestas, Venta de la Perra y alguna otra.

Ideomorfos grabados con trazo profundo de tipo escaleriforme (Cueva del Conde, Asturias).

Pintura.—Figuras en rojo y algunas en negro de trazo ancho e irregular (Yacimiento típico Candamo con figuras de bóvidos en rojo infrapuestos a todas las figuras en el Muro de los Grabados).

Manos en negativo, en rojo o en negro (Altamira, Castillo, Maltravieso).

Ideomorfos escutiformes en rojo (Pindal y Pasiega), tectiformes en rojo (Maltravieso) y claviformes de protuberancia central, cónica o apuntada (Pasiega y Altamira).

Escaleriforme pintado en rojo de Altamira. Ideomorfos en rojo de Candamo del Muro de los Grabados y figuras esquemáticas en rojo de la misma cueva del covacho situado a la derecha de la entrada actual.

Algunas de las figuras grabadas de Hornos de la Peña atribuidas a este ciclo tendrían que ser discutidas ampliamente, ya que podrían pertenecer al ciclo siguiente. La datación de las mismas se ha hecho atendiendo a la

³⁵ L. CAPITÁN et D. PEYRONY: *La Madaleine, son gisement, son industrie, ses oeuvres d'art*, Paris, 1928, pág. 57, fig. 30 bis.

³⁷ *Op. cit.*, nota 16.

secuencia cultural de Sudoeste francés, pero ésta no se cumple exactamente en el Cantábrico y sus variaciones, que hemos señalado repetidamente³⁸, deben de ser tenidas en cuenta a la hora de establecer correlaciones artístico-culturales.

II. CICLO SOLUTREO-MAGDALENENSE.—Ya hemos señalado la importancia que atribuimos al desarrollo del arte durante la etapa solutrense en la región cantábrica. Varias razones nos han movido a unir las etapas artísticas del Solutrense con la del Magdalenense inferior, ya que en aquéllas encontramos todos los elementos artísticos que tendrán su apogeo en esta última. Hecha esta aclaración vamos a tratar de caracterizar a esta gran etapa cultural.

El advenimiento del mundo solutrense supone una cierta ruptura con los supuestos básicos culturales anteriores. El hecho radicalmente diferenciador es el de que el número de puntas, es decir, de elementos ofensivos, ha aumentado extraordinariamente, llegando en algunos yacimientos franceses a representar hasta el 60 % del instrumental³⁹. Este aumento de la agresividad, aunque sea de tipo cinegético, revela un cambio de vida, si a ello unimos la desaparición de representaciones femeninas, las llamadas "venus", el aumento de las figuras animales, tratados con técnicas de representación que tienden a un mayor realismo, y que los ideomorfos se generalizan y ofrecen nuevas variantes y nuevos tipos, es posible inducir que nos encontramos ante formas de vida radicalmente distintas a las del ciclo anterior, en las que el varón ocupa un primer plano y la caza es la actividad esencial. Durante la fase final magdalenense estas tendencias se intensifican y junto al realismo artístico extremo nos encontramos con los ideomorfos más intrincados, al mismo tiempo que renace el gusto por la representación femenina (La Marche, en Francia; posiblemente Los Casares, en España), aunque esporádicamente. Es ésta quizás la etapa más complicada desde el punto de vista cultural, ya que en ella alcanza pleno desarrollo todos los elementos culturales que se iniciaron durante el Solutrense.

Durante todo el ciclo asistimos a un cambio profundo tanto en lo que se refiere a restos materiales (aumento del polimorfismo en el instrumental de sílex y multiplicación de los instrumentos óseos), como a los restos artísticos (multiplicación del arte mueble, animales de grandes dimensiones, proliferación de los ideomorfos geométricos rectilineales), lo cual nos hace pensar en que nos encontramos ante una nueva concepción del mundo y de la vida orientada desde puntos de vista varoniles, que debió de tener como base

³⁸ En distintas ocasiones hemos señalado las diferencias existentes entre la secuencia del Paleolítico Superior Cantábrico y la del Sudoeste francés y el estado actual de la cuestión puede verse en el trabajo que citamos en la nota 9.

³⁹ D. DE SONNEVILLE-BORDES: *Op. cit.*, pág. 327, en donde el porcentaje mencionado se señala para las puntas de muesca, mientras que para el Solutrense medio las puntas-hojas de laurel oscilan entre un 10 y un 20 %.

socio-económica la caza y las estructuras en ella implicadas. El arte de estas etapas, con su tendencia a representar al mundo exterior dentro de normas realistas, nos pone de manifiesto la importancia de ese mundo concebido en términos del hombre cazador. Las representaciones de grandes figuras de animales de tamaño mayor que el natural nos pone en presencia de *animales-míticos*. No es nuestra intención hacer etnología prehistórica hipotética sólo queremos llamar la atención sobre importantes aspectos, que por el momento carecen de explicación adecuada. Frente a este mundo real nos encontramos con el ideal, abstracto y abstruso de los ideomorfos. Su carácter sacro parece que está fuera de toda duda, pero su interpretación se nos escapa todavía. No podemos despreciar totalmente el carácter mágico de algunas representaciones, pero creemos que se ha abusado demasiado de estas explicaciones estrictamente utilitarias.

A esta etapa artística atribuimos buen número de obras que anteriormente se clasificaban dentro de otras etapas. Los testimonios pintados y grabados de Parpalló y Altamira, pertenecientes al arte mueble, son concluyentes. Podemos señalar la existencia de tres fases, dos solutrenses y una magdalenense. Entre ellas existe una cierta unidad de estilo y de temática, que vemos plantearse dentro de las etapas solutrenses y alcanzar su apogeo durante el Magdalense inferior y medio. De momento las englobamos en dos grandes fases, en espera de poder perfeccionar nuestro sistema.

FASE SOLUTRENSE: Grabado.—Contornos de animales hechos con trazo múltiple, que tienden a ofrecer figuras completas, aunque la representación de las extremidades suele ser torpe y de cánón corto. Empleo del grabado estriado o de claroscuro para indicar masas musculares y acusar volúmenes. (Ciervas estriadas de Altamira y Castillo, y bóvidos (?) de Les Pedroses). Se tiende a la representación de figuras de gran tamaño, aunque éstas parecen alcanzar su apogeo en la fase siguiente.

Pintura.—Perduran figuras de animales de trazo rojo o negro de tradición auriñaco-gravetense. Animales pintados en rojo o en siena de trazo ancho (Candamo).

Figuras pintadas en rojo de trazo punteado, como al tampón (Covalanas, La Haza, La Pasiega, El Pindal). Algunas veces se transforman estas manchas en trazos anchos y plenos (caballos rojos de Altamira).

Durante esta etapa la pintura se asocia al grabado y encontramos figuras de animales en negro con estriados (Pindal y Candamo) o bien figuras grabadas a trazo múltiple realzadas con toques de negro (Candamo). En algunos casos la pintura es una simple tinta plana que queda encerrada dentro de un contorno grabado, generalmente a trazo múltiple, pudiendo la pintura rellenar toda la silueta (La Pasiega), o parte de la misma (Parpalló), bien la zona de la cabeza (Pindal, Castillo), bien el tronco (Les Pedroses).

A esta etapa pertenecen sin duda los ideomorfos cuadrangulares o rectangulares, especialmente aquéllos que presentan superficies internas rayadas, hechos a imitación del grabado estriado.

FASE MAGDALENENSE INFERIOR: *Grabado*.—Continúan las figuras de grabado estriado que van degenerando (Castillo) y reaparece el trazo continuo, de surco poco pronunciado, que intenta reproducir al animal entero (Hornos de la Peña, Castillo, Buxu, Pindal). Figuras animales de trazo discontinuo, buscando efectos expresivos, bien para dar idea del movimiento, bien para caracterizar una forma animal determinada.

Ideomorfos grabados multilineales, carentes de curvas (Buxu).

Pintura.—Figuras pintadas en negro de trazo discontinuo y modelante (Altamira, Castillo). De trazo continuo y fino (Monedas). Pinturas policromas (Altamira, Castillo).

Ideomorfos multilineales (Pasiega, Altamira, Castillo), generalmente en rojo. Manos positivas en rojo y negativas en violeta (Altamira). Claviformes de protuberancia en el tercio superior (Pindal, Cullalvera).

III. CICLO MAGDALENO-AZILENSE.—Las etapas finales Magdalenenses de la Europa occidental reflejan un mundo cultural en transformación. Por una parte, asistimos a una serie de nuevas creaciones instrumentales, el arpón entre ellas, mientras que por otra nos encontramos con una especie de regresión a técnicas líticas más simples o antiguas. Durante los primeros momentos nos encontramos con que muchos de los elementos culturales de la etapa anterior llegan a su apogeo para inmediatamente iniciarse una importante transformación cultural, que a nuestro modo de ver está en relación, desde la etapa azilense, con la penetración de elementos culturales que proceden de las zonas próximas al Mediterráneo occidental, en donde con anterioridad se había iniciado una tendencia a la construcción de instrumentos líticos dentro de cánones microlíticos y geométricos. Estos microlitos están en relación con la desaparición de la gran caza y la necesidad de obtener animales pequeños, por ejemplo, conejos, para el cotidiano sustento. Se trata de cazadores, con una estructura social masculina, que en cuanto a ideas religiosas debían de poseer nuevas concepciones. La presencia de antropomorfos de carácter fálico y bestial (Altamira), junto con la aparición de hombres con cabeza de animal (hombres-pájaros) nos pone en presencia de una religiosidad de tipo "dionisiaco", en la que se sacraliza la unidad hombre-animal. Además, aparecen gran número de instrumentos decorados con motivos sexuales, así como amuletos, que necesariamente deben de estar en relación con ideas de fecundidad y pocreación. En el estado actual de nuestros conocimientos acerca de estas etapas no podemos hablar de sociedades totémicas y ritos chamánicos, sin embargo es posible rastrear en todo el mundo magdaleno-azilense una serie de elementos que posteriormente parecen encontrarse en las sociedades de cazadores.

En arte aumenta el gusto por el arte mueble, que introduce una tendencia artesana en la obra de arte, lo cual trae consigo el abandono de la actividad artística rupestre —aunque siempre quedan perduraciones— y el triunfo de la pequeña escultura, el "bibelot", en hueso o marfil, con función de amuleto

o de ídolo. Todavía durante el Magdalenense medio predomina la forma realista en las manifestaciones artísticas, pero ésta va siendo substituida por el idealismo más exarcebado, que produce abstracciones complicadas que tienen su momento de apogeo durante la etapa azilense, durante la cual el ídolo parece transformarse en símbolo.

Grabado.—De trazo continuo con figuras de tendencia lineal. Los antropomorfos grabados (Altamira, Hornos de la Peña, Candamo) deben de ser atribuidos a este ciclo. Hay grabados torpes hechos sobre arcilla con rayado interno (La Clotilde), degeneración de la técnica de grabado estriado. Ideomorfos grabados linealmente de contorno en forma de riñón o plátano.

Pintura.—También sigue los derroteros del trazo lineal, en rojo y en negro. Pinturas en rojo de tipo esquemático, bien sobre pared, (Buxu), bien sobre guijarros (Pindal). Ideomorfos pintadas en forma de plátano o cohombro.

La etapa azilense señala la desintegración del mundo artístico del Paleolítico superior para el Occidente europeo. Después, con el advenimiento de las culturas agrícolas aparecerán nuevas tendencias artísticas, cuyos antecedentes inmediatos hay que buscar en el Mediterráneo oriental. No obstante en el nuevo temario agrícola nos encontraremos con elementos tales como el toro, el ciervo, la mujer, esta última transformada en “dea mater”. Por nuestra parte, quisiéramos ver en estos temas resonancias del mundo paleolítico, llegadas al Creciente Fértil a través de la Europa sudoriental, en donde aparece un arte, seguramente en dependencia del arte paleolítico de la Europa Occidental⁴⁰. Si estas presunciones nuestras tuvieran visos de realidad nos encontraríamos con que el Oriente devolvería al Occidente una nueva edición, aumentada, corregida y transformada de un arte milenario.

⁴⁰ El reciente descubrimiento de pinturas rupestres en la región de los Urales y la presencia de figurillas femeninas o “venus” en el territorio ruso son hechos que invitan a pensar en la posibilidad de la continuidad y vivencia del arte paleolítico dentro del neolítico.