

Arte paleolítico (documentación, estudio e interpretación)

MAURICIO DÍAZ RODRÍGUEZ¹

RESUMEN: El estudio del arte paleolítico² implica, de una parte, el análisis de los distintos soportes, materias y técnicas empleadas en su ejecución, así como un examen detallado y estadístico de los temas figurados y, cuando existan, sus composiciones; de otra, el conocimiento de su ubicación geográfica y su distribución espacial, así como el establecimiento de ciertas constantes, sean temáticas o estilísticas, o convenciones regionales que puedan ser relacionadas; para esto último, la datación de las distintas obras estudiadas, de forma que el registro

¹ Licenciado en Historia.

² El término *arte paleolítico* incluye atributos cronológicos, tecnológicos, culturales, entre otros, que le han hecho merecedor de una más amplia aceptación entre los especialistas y el mundo académico (frente a otros calificativos previos, confusos, como aquellos que hicieran referencia a determinados marcos geográficos, o incluso erróneos, sean estos los de *arte de las cavernas* o *arte cuaternario*). Junto al término de *arte paleolítico*, hoy se extiende el concepto de *arte pleistoceno* para referirse al conjunto artístico de los grupos humanos de este período. Tal como apuntan algunos autores, este concepto será válido «hasta que mantengamos que el origen del arte es consustancial al *Homo sapiens sapiens*, cuyo surgimiento en Europa coincide con la segunda mitad del Pleistoceno superior, entre el clásico Würm III y IV o estadios isotópicos 3-2. [...]. Las futuras objeciones vendrán cuando alguien demuestre la existencia de un arte de los neandertales y/o la continuación de las mismas tradiciones artísticas traspasando sobradamente el Tardiglaciario, es decir, ya en pleno Holoceno» [Sanchidrián (2001)].

material analizado pueda ser adscrito a un determinado complejo tecnológico de aquellos que protagonizan el período objeto de estudio o bien de aquellos otros que pudieran demostrar continuidades y pervivencias del arte paleolítico más allá del tardiglaciario. Describir los procesos de análisis y documentación, así como aquellas teorías que han abordado la problemática interpretativa de este arte constituye el objeto del presente trabajo.

PALABRAS CLAVE: Arte paleolítico, arte mueble, arte parietal, métodos de datación directa e indirecta, soportes, ubicación, técnicas, temas, teorías interpretativas.

Como toda ciencia establecida, la Prehistoria aplicada al arte paleolítico ha de atender a un primer cometido: la definición de su objeto de estudio. En el registro arqueológico, aquel que evidencia (del que se habrá de inferir) la cultura material de los grupos humanos de un determinado momento, discernir qué objetos o elementos merecen el calificativo *artístico* presenta, en ocasiones, cierta problemática. Podemos aceptar, en líneas generales, que un documento histórico posee una cualidad artística «cuando es original y fue pensado-realizado para transmitir o comunicar alguna cosa visualmente, que pueda presentar un trasfondo simbólico y que no demuestre un destino eminentemente utilitario [...]. Es decir, del colectivo de vestigios prehistóricos consideramos “arte” evidentemente las piezas figurativas y aquellas marcas, señales o signos repetidos sobre distintos soportes que mantengan un mensaje codificado de carácter simbólico» [Sanchidrián (2001)].

Si bien existe un arte paleolítico pleno, que no presenta controversia alguna al ser catalogado como tal, para las primeras manifestaciones artísticas, en cambio, existen ciertas reservas que

han llevado a algunos autores a establecer distinciones para estos primeros vestigios, decantándose por términos con minúsculas o entrecomillados (acudiendo incluso a denominaciones como «paleoarte» o «prearte»). La expresión PEDS (*paintings, engravings, drawings and stencils*) [Davidson (1997)] ha supuesto un intento digno y sin diminutivos por definir estas primeras representaciones. Caracterizar las primeras expresiones artísticas ha llevado a la elaboración de trabajos [Bednarik (1994), Lorblanchet (1999)] entre cuyos objetivos se encuentra el de precisar criterios para adscribir a un determinado registro arqueológico aspectos tales como el sentido estético o la transmisión de información codificada; en suma, su capacidad artística y comunicativa. Las marcas e incisiones intencionadas en las materias líticas y óseas serían un momento prístino de la manifestación artística, pero el problema de su estudio reside en la dificultad para discernir aquellas alteraciones de la materia que tienen un origen antrópico de las que no, y dentro de las primeras, aquellas que tienen un origen intencionado, por tanto plenamente encuadrables en el concepto artístico.

El estudio del arte paleolítico suele presentar divisiones que faciliten la investigación y el análisis de materiales para poder relacionar posteriormente los resultados de distintas actividades que fueron producto de una misma sociedad. La distinción entre arte mueble y arte parietal conforma las dos grandes categorías del arte paleolítico, que a su vez presentan distintos subconjuntos, atendiendo generalmente al tipo de materia (asta, hueso, marfil, entre otros) para el arte mueble y a la ubicación (bien sea en exteriores, abrigos o cuevas) para el arte parietal. Si en ciertas ocasiones abordar el estudio artístico del paleolítico por conjuntos presenta ventajas expositivas, en otras, especialmente en lo relativo a la interpretación, la alternancia entre lo concreto y

lo abstracto se muestra necesaria para establecer hipótesis de largo alcance.

El estudio de los soportes del arte supone un primer paso en la recogida y el estudio del mismo. Huesos y piedras con incisiones se encuentran ya en los primeros vestigios artísticos del pleistoceno (ejemplos óseos como el de Pech de l'Aze o la protoescultura en tufo volcánico de Berekhat Ram son ejemplos de estas manifestaciones). Conviene resaltar que el tratamiento de la materia por parte de grupos humanos *erectus* y *neandertales* presenta ciertas preocupaciones por la simetría, la lateralidad o las repeticiones que anticipan la plena creación artística que llegarán a desarrollar los *sapiens*. Los objetos perforados, los (posibles) enterramientos y ciertos (discutibles) rituales asociados a la zoolatría, igualmente presentes en grupos *neandertales*, suponen y contienen en ciertos casos una relevante inquietud estética.

El estudio artístico implica conocer el contexto en que las obras fueron realizadas. Para esto se hace esencial la datación de las mismas, que puede ser realizada mediante métodos directos o indirectos. Entre los últimos pueden citarse las dataciones estratigráficas, bien sea por cubrición o por desprendimiento, el estudio de los restos del contexto arqueológico, el análisis morfológico comparado, las superposiciones técnicas, el análisis de pigmentos y recetas o el marco tecnoestilístico (este último con ejemplos interpretativos clásicos y vigentes hasta momentos relativamente próximos, sean estos Breuil, Jordá o Leroi Gourhan, entre otros). Conviene advertir que la mayoría de las veces el estudio mediante técnicas de datación indirecta permite tan sólo establecer un momento *ante quem*, por lo que su valor ha de ser relativizado o puesto en consideración con los resultados de las técnicas de datación directa. Entre estas últimas pueden citarse la espectrometría de masa por acelerador (AMS),

que frente al anterior método de datación del carbono catorce tan sólo precisa porciones ínfimas, en milésimas de gramo, para obtener resultados fieles; también la datación de las concreciones de calcita, estableciendo la edad de los depósitos de carbonato cálcico por medio de los isótopos de la serie del uranio; la datación de microorganismos fosilizados (bacterias, hongos, algas, esqueletos de insectos, ciertos foraminíferos marinos...), y también la datación de los barnices rocosos, que en ocasiones permite establecer un cálculo temporal por la proporción de cationes, pudiendo concluir que todos los métodos de datación directa se basan en la posibilidad de análisis de algún tipo de sustancia orgánica relacionada con la obra estudiada o el contexto de la misma.³

EL ARTE MUEBLE

Para el estudio del arte mueble, aquel que engloba «todos aquellos objetos que mantienen al menos una graña o representación de origen humano, y que poseen la capacidad de ser transportados por una persona de complejidad media» [Sanchidrián (2001)], se suele atender al material que sirve como soporte del mismo con el fin de establecer una primera clasificación que clarifique algunos aspectos de una manifestación artística completa en sus formas y funciones. Así se suele establecer una primera división entre soportes orgánicos e inorgánicos. A su vez, entre los primeros pueden citarse varios grupos, entre ellos, el formado por elementos fabricados con asta (para los que será esencial la evolución que permite la extracción de varillas de astas de ciervos y otros ungulados, técnica que se perfeccionará en el paleolítico).

³ Debe advertirse que, entre los citados métodos de datación directa, los estudios de las concreciones de calcita y de los barnices rocosos han de ser auxiliados por otros métodos debido a su amplio margen de error.

tico superior), que contienen añadida información relevante, ya que permiten inferir ciertos datos como la época del año en que se abordó su preparación o, cuando menos, fue abatido el animal, pues, a modo de ejemplo, ciertas cuernas tan sólo se hacen presentes en momentos y estaciones concretas. Existió también, muy probablemente, el trabajo sobre piezas de madera, que no han dejado constancia en el registro arqueológico. También pueden citarse el marfil y otras piezas dentarias. Mientras el primero presenta técnicas de elaboración, las segundas fueron empleadas con valor estético *per se*, algo que también ocurre con las conchas de moluscos empleadas como cuentas en ciertas ocasiones. Estas últimas permiten extraer conclusiones importantes, pues la aparición de conchas marinas a gran distancia de la costa implica grandes desplazamientos estacionales o bien la frecuente relación e intercambio entre los grupos humanos del momento. Por otra parte, su empleo como adorno corporal, asociadas a la ropa, ha permitido conocer aspectos relacionados con la vestimenta (tal es el caso de la sepultura de Sungir Kostienki), la cual, por su ausencia en el registro fósil, de no ser por este tipo de hallazgos, tan sólo se hubiera podido intuir. Finalmente, entre los soportes inorgánicos pueden citarse los cantos rodados, las plaquetas (porciones de roca de escaso espesor y dos superficies), los bloques (masa informe o irregular de notable peso y volumen, que entraña discusiones acerca de su carácter mueble o rupestre) y también los óxidos de hierro.

Repertorio artístico

Los objetos muebles susceptibles de estudio artístico conforman un amplio conjunto. Entre las piezas óseas destacan las azagayas, cuyo cambio en las formas, tamaños y secciones (basal o proximal, mesial o fuste y distal) ha permitido estable-

cer secuencias cronoculturales para el paleolítico superior. Algo parecido podría decirse para el caso de los arpones, propios de la segunda mitad del magdaleniense. Igualmente, las varillas, presentes desde los inicios del paleolítico superior, pero más abundantes y profusas en el magdaleniense medio-superior, de forma cilíndrica o hemicilíndrica, aparecen decoradas en la superficie curva con excisiones o incisiones que delimitan diseños geométricos. También del magdaleniense medio-superior destacan los propulsores, simples o escultóricos, con fines cinegéticos. Y sin el carácter venatorio antes citado también destacan los bastones perforados (simples, de decoraciones variadas o de relieve fálico), cuya función es hipotética, si bien ha habido intentos de relacionarlos en uso combinado con el propulsor [Menéndez (1994)]. Agujas, flautas y tubos son, en cambio, ajenos a esta especulación sobre su uso, que sigue invariable desde los primeros modelos obtenidos. En cambio, los rodetes y contornos recortados, con fines claramente estéticos, han generado mayor controversia. Bramaderas, espátulas, alisadores, brazaletes, cuentas y avalorios, objetos de carácter religioso, generalmente aquellos cuyo uso nos es desconocido, terminan por completar el repertorio artístico sobre materiales orgánicos.

Si gran parte del repertorio lítico es eminentemente funcional (raspadores, buriles, puntas...), entre las piezas pétreas pueden destacarse algunos modelos que tienen relevancia estética en su factura, tales como lámparas, compresores-retocadores, machacadores, paletas, cazos, óxidos metálicos (si bien estos tienen cualidades más allá de lo estético, como la desinfección o su carácter abrasivo) y también colgantes y adornos, así como objetos de tipo religioso (estos, una vez más, para nosotros, de uso incierto).

Técnicas

La técnica empleada sirve, igualmente, para la catalogación de las piezas artísticas. Las modalidades más habituales del grabado sobre objetos son el trazo simple o monolineal, el doble o bilineal, el múltiple (de pequeñas incisiones subparalelas no muy próximas), estriado (cuando la agrupación de trazos es mayor y apenas se percibe el soporte), también de alambre de espino, que presenta dos versiones, simple hacia el interior y desmañado hacia el exterior, y, finalmente, el trazo acanalado [Sanchidrián (2001)]. Pueden establecerse, así mismo, distinciones técnicas atendiendo a la estructura microscópica que imprime el trazo realizado sobre la materia [Fritz (1999)], de modo que puedan analizarse las irregularidades o estrías en forma de «código de barras» sobre la superficie trabajada.

Del estudio de los trazos puede inferirse el orden seguido en la ejecución de la pieza, la herramienta empleada, la participación de uno o varios autores, así como ciertas características regionales. El orden de relleno de la pieza nos advierte de los esquemas espaciales de la mente paleolítica.⁴ Así mismo, es interesante la influencia del soporte en el resultado final de la pieza. Los soportes básicos, sean estos alargados, planos o cilíndricos, liberan diferentes superficies susceptibles de recibir ornamentación y condicionan, por tanto, la obra realizada [Delporte y Mons (1977)]. Estos espacios disponibles para la ornamentación generan el campo visual, «área abarcada mentalmente por el grabador prehistórico sobre la que distribuye de modo racional los elementos integrantes de la composición pretendida» [Barandiarán (1984)].

⁴ Es interesante, a este respecto, el estudio realizado por Barandiarán (1973-1984) sobre el tubo de Torre, que determinó tres fases de realización que no atendían a nuestro esquema compositivo actual, sino que reservaban huecos intermedios donde al final se habían insertado los grabados más complejos.

Temas

Los temas del arte mueble, constantes y reiterativos, abarcan un repertorio que podemos reducir (siempre según nuestras categorías actuales, que muy probablemente no han de reflejar el esquema mental de sus autores) a una trilogía fundamental, antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos. Los primeros pueden desglosarse en dos subtemas, masculino y femenino, sin que pueda dejar de advertirse que en numerosas ocasiones las figuras no pueden ser adscritas sin dudas a una determinada categoría sexual. De hecho, la aparición de híbridos y el esquematismo de la figura humana, en contraposición al mayor realismo animal, hace difícil distinguir los sexos, salvo en aquellas ocasiones en que éstos se representan explícitamente o aquellas otras en las que la parte representa al todo, en un ejercicio de sinécdoque en el que, como ejemplo, el elemento femenino puede quedar resumido en la figuración la vulva. El elemento femenino, a su vez, presenta una serie de obras de arte mueble (Willendorf, Laussell, Brasempouy, Lespugue, Malta, Dolní-Věstonice...) que ha dado lugar a una amplia literatura. Se trata de las venus gravetienses, que, con el peligro que encierra el intento de dar una explicación unívoca para todos los casos de estas figuras en bulto redondo, han sido asimiladas a diosas madre, símbolos de fertilidad, retratos (que pueden entenderse en el caso de la dama de Brasempouy o la cabeza de Dolní-Věstonice), ideales sexuales o modelos femeninos del momento con caracteres esteatopígeos. Un análisis más detallado de algunas piezas ha descubierto su posible utilización como amuletos que se portarían suspendidos y que han sido puestos en relación con los momentos del parto.

En cuanto a los zoomorfos, éstos se presentan, junto a los signos, como el elemento predominante de todo el arte mueble.

Una agrupación de los mismos (una vez más, siguiendo categorías actuales) revela grupos predominantes, siendo el primero el del caballo, el bisonte y el uro, al que seguiría el que conforman los cápridos y los ciervos. En orden decreciente se establecen grupos como el de ciertos animales peligrosos, caso de mamuts, osos, carnívoros; otro menos frecuente y más heterogéneo en el que aparecen el rinoceronte, los híbridos, la ictiofauna y los mamíferos marinos, y un grupo más extraordinario e infrecuente que incluiría saltamontes, coleópteros y serpientes.

Los ideomorfos aparecen figurados en múltiples ocasiones, asociados a ciertas especies animales o bien en solitario. Su interpretación es problemática y ha dado lugar a serios intentos por sistematizar sus formas e intuir, si no sus significados, que tal vez sean inaccesibles o hayan desaparecido, quedando el significado como parte perenne de un sistema comunicativo extinto, sí al menos su potencial sentido como elemento gráfico de un código estable de comunicación. En cuanto a sus figuras, algunas clasificaciones distinguen formas elementales básicas (puntos, líneas, rectas y curvas abiertas) y formas planas o cerradas (triángulos, cuadrangulares y circulares) [Sauvet (1990)]. Así como en su estudio se atiende a las formas particulares, también se han de poner de relieve las relaciones emergentes que pueden surgir con las combinaciones de unos y otros. Igualmente, si bien su significado se muestra inaprehensible, sus formas parecen sugerir una regionalización de los signos, pudiendo delimitarse extensas áreas geográficas que comparten una misma y recurrente presencia de ciertas figuras.

Interpretación

La interpretación del arte mueble encierra serias dificultades por cuanto aborda un repertorio iconográfico extenso, ob-

jeto de usos funcionales, culturales, de intercambio o de prestigio, que a falta de la correspondiente información acerca de la sociedad que los genera y consume puede entrañar serios riesgos e imprecisiones. Desde la escuela anglosajona de antropología social se ha intentado un acercamiento al estudio de los objetos de arte mueble en las sociedades paleolíticas. En líneas generales, los objetos anteriormente descritos se encuentran como parte integrante de un sistema social de relaciones e intercambios que tiende a disponer de una serie de elementos que participan de los encuentros sociales y hacen necesario el contacto de los grupos, en una serie de movimientos cuya finalidad está orientada a evitar un aislamiento que implica, a su vez, el peligro de la endogamia y la extinción. Las dificultades bioclimáticas suponen un intento por parte de los grupos humanos para reforzar esta serie de vínculos y transferencias, lo que puede explicar una gran homogeneidad del arte mueble, al menos de ciertas facturas, en momentos concretos de un cuaternario marcado por el glaciario y sus episodios intermedios. De otra parte, la ampliación excesiva del territorio para captar recursos, o bien la inmovilidad debida a la aparición de nichos ecológicos favorables pueden estar en el origen de la regionalización producida en ciertas etapas. La música, las notaciones y calendarios, el proceso de aprendizaje en plaquetas y cantos pueden haber sido parte integrante de las mentalidades ligadas al arte mueble conocido para esta época objeto de estudio. Igualmente, en las escenas representadas se advierte por parte de algunos autores la presencia de ciertas constantes propias de un sistema de grupos cazadores-recolectores, cuentos o leyendas, como puede ser el caso de los temas del lobo y el ciervo, los cazadores de bisontes, uros, caballos y osos [Sanchidrián (2001)], temas de carácter narrativo e iniciático.

EL ARTE PARIETAL

El estudio del arte parietal, tal como anotábamos anteriormente, también conoce una categorización que atiende al lugar en que se representan los mencionados temas antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos. Se distingue, de este modo, un arte realizado al aire libre, otro en zonas de fácil acceso y abrigos próximos y otro que se corresponde con las partes interiores de la cueva paleolítica. Esta distinción parece sugerir una primera diferencia entre el arte representado en cada uno de estos lugares. Sin embargo, ciertos estudios han puesto de relieve la posible existencia de elementos artificiales que ocultarían las estaciones al aire libre, quedando por tanto al margen de la mirada libre o curiosa y, por tanto, perfectamente integrados en un sistema que iría más allá de lo meramente artístico y que enlazaría con ciertas prácticas de cohesión social e iniciación en determinados trasuntos ideológicos que precisarían, muy probablemente, de expertos e iniciados.

El estudio del arte parietal se inicia con el análisis de sus componentes materiales. Los pigmentos, procedentes tanto de sustancias orgánicas como minerales, suelen estar representados por el óxido de hierro para los rojos y amarillos y el carbón vegetal o animal para los negros. La variación de las sustancias empleadas produce en ocasiones cambios en las tonalidades, que no existieron como tal cuando las figuras fueron representadas. El análisis de los pigmentos es especialmente relevante por cuanto puede separar figuras que por su mismo carácter compositivo parecen tener una misma escuela o autoría. El repertorio artístico incluye a su vez técnicas del grabado y la escultura, aplicaciones de la pintura en seco o diluida, así como una posible preparación previa del muro que habría de albergar las representaciones. El arte realizado en las cuevas paleolíticas no implica solamente los úti-

les directos como las espátulas, los pinceles, las muñequillas y los aerógrafos, sino que hace necesario en ocasiones el andamiaje, la participación de varios individuos, así como la necesaria iluminación de la cueva.

Técnicas

En cuanto a las técnicas, pueden citarse las de tipo aditivo o sustractivo, pudiendo distinguirse entre las primeras la presencia de la pintura y el dibujo. En este último pueden citarse variaciones de estilo, que irían desde el baboso, punteado o tamponado, pasando por el trazo único continuo, que despeja la silueta del motivo, hasta llegar al trazo modelante o caligráfico, que delimita volúmenes y despieces anatómicos en las figuras animales. La pintura presenta numerosas técnicas, entre las que pueden citarse el tamponado o punteado, el enlucido, el soplado o aerografiado, el estarcido, la tinta plana, así como una distinción entre figuras monocromas o bicromas. Las técnicas sustractivas, grabado y relieve, pueden ser, entre otras, el trazo digital, discontinuo, múltiple, estriado o claroscuro, frotado o raspado, las incisiones en uve, en u y en pila, y también el bajorrelieve, el semi-relieve, el altorrelieve y el bulto redondo y la estatua. También deben destacarse sistemas como el modelado, así como las composiciones politécnicas.

Temas

Los temas del arte parietal son susceptibles de la misma clasificación que hemos expuesto para el arte mueble, antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos, de los que adelantamos algunas diferencias de composición (esquematismo en la figura humana) y representatividad (*vid. supra*). Algunos ejemplos notables de antropomorfos son los de El Castillo (figura que aprovecha el re-

lieve natural, tendencia frecuente en el arte parietal), Les Trois-Frères, Gabillou, Altamira, Lascaux, Sous-Grand Lac (híbridos, itifálicos), Hornos de la Peña, Los Casares o gruta de Addaura (esta última, composición de varias figuras). También son destacables rostros como los de Massat, Los Casares, Rouffignac, los conjuntos de Marsoulas o las máscaras de Altamira. Así mismo, la esquemática figura humana puede participar en escenas narrativas, con animales, en actos sexuales explícitos o en conjunción de ambos episodios, lo que ha llevado a la intuición de hierogamias [Jordá (1983)]. Para el estudio de la figura humana se suele atender al sexo, no siempre identificable, a la representación frontal o de perfil, a la bestialización de ciertas figuras, los híbridos, la presencia de elementos sexuales explícitos, así como la inclusión de otros elementos, como el arco musical de Les Trois-Frères. La figura femenina parece obedecer a una representación parcial, reducida en ocasiones a la figuración de la vulva (Pergouset, Micolón, Gouy), algunas tremendamente naturalistas (Tito Bustillo, Beldehiac); en otras ocasiones, expresada en figuras parciales con senos (Pech-Merle). No obstante, existen representaciones que van más allá del simple atributo sexual o que alcanzan gran naturalismo (*La parturienta* de Le Gabillou, el friso de Angles-sur-l'Anglin o los bajorrelieves de La Magdelaine).

Las manos suponen un capítulo relevante en el arte parietal. Sus improntas han despertado también controversias acerca de su posible significado, su implicación en ciertos rituales iniciáticos con posible contenido sangriento o la hipotética mutilación para poder representar ciertas figuras forzadas. No obstante, puede decirse a este respecto que la imposibilidad de hacer figurar ciertas manos se resuelve por el procedimiento de emplear el dorso de una para significar la contraria, y que la falta de determinadas falanges no necesariamente ha de aludir a amputacio-

nes, sino que puede obedecer una serie de signos ejecutados con el simple gesto de recoger los dedos y que podría tener su paralelismo en los códigos de caza de ciertos pueblos cazadores, como los san sudafricanos. En cuanto a la técnica, el aerógrafo debió ser la forma habitual de representar este signo particular, y muy probablemente no requirió en su ejecución más de dos personas.

Los zoomorfos constituyen, junto a la abundancia de signos, como se ha señalado anteriormente, el corpus iconográfico principal del arte paleolítico. Los grupos representados, al igual que en el arte mueble (*vid. supra*), conceden especial importancia a determinadas especies, entre las que destaca especialmente el grupo bisonte/uro, caballo [Leroi-Gourhan (1965)]. Porcentualmente, los índices de las distintas especies se distribuirían de este modo: caballo (28,7), bisonte (22,2), cabra (9,5), uro (6,1), ciervo (5,8), cierva (7,3), mamut (7,8), reno (3,7), oso (1,4), león (1,2), rinoceronte (0,5), pez (1,0), humano (3,5), diversos (1,3) [Sauvet y Włodarczyk (1995)]. Ha de destacarse la presencia de cuadrúpedos acéfalos de difícil adscripción a cualquier grupo conocido o al menos identificable para nosotros (posiblemente para el artista paleolítico, algunos detalles de la anatomía representada pudieron ser suficientes). Igualmente, son frecuentes los seres híbridos o acéfalos.

Los ideomorfos son, cuantitativamente, la representación más numerosa del arte paleolítico. Sobre ellos y los intentos de sistematización hemos incluido algunas líneas en la descripción del arte mueble. Especial relevancia tienen algunas formas frecuentes en las representaciones estudiadas, como por ejemplo los tectiformes y cuadrangulares, los claviformes, los aviformes o tipo Placard y las tortugas (vocablo acuñado por Breuil). Existe cierta regionalización en el empleo de los mismos, que lleva a distinguir algunas zonas con características especiales, como pueden ser el Périgord, el Cantábrico, Quercy, Charente, Andalucía o el Ariège.

Evolución artística

Las figuras son estudiadas por sus formas, su grado de detallismo o parcialidad. Leroi Gourhan propuso una clasificación en cuatro estilos que irían desde las primeras manifestaciones de signos y vulvas del auriñaciense y gravetiense hasta las figuras más realistas del magdalenense, pasando por las volumétricas del solutrense. Especial importancia constituía en este análisis la elaboración de las figuras a partir de la curva cérvicodorsal, a la que se añadirían posteriores detalles. Advertía, así mismo, la aparición de ciertas convenciones representativas, caso de la eme ventral magdalenense. De este modo, el estilo I quedaría definido por diseños simples, vulvas y signos (auriñaciense y fase inicial del gravetiense); el estilo II por la representación de animales con una curva cérvicodorsal muy sinuosa en forma de ese y extremidades apenas esbozadas, así como perspectiva torcida o biangular recta en la cornamenta de los herbívoros (gravetiense y comienzos de solutrense); el estilo III por la suavización de la curva cérvicodorsal y la aparición de mayor número de detalles anatómicos (solutrense y magdalenense inferior); el estilo IV antiguo por un mayor realismo y convenciones para representar detalles corporales, ojos, orejas, pezuñas, eme ventral, pelaje (magdalenense medio), y el estilo IV reciente por la agrupación de animales y un realismo mayor que en el episodio anterior, aunque con menor grado de convenciones (magdalenense superior) [Leroi-Gourhan (1965, 1983)].

Composición

En cuanto a la composición de las figuras [Barriere *et al.* (1986)], puede hablarse de paneles, frisos (homogéneos, heterogéneos, complejos), afrontamientos (homogéneos, heterogéneos, complejos, múltiples), ámbito espacial correspondiente con el

campo manual del artista, encuadre, simetría, figuración del suelo (que no es representado como tal, aunque sí sugerido por la alineación de figuras o el aprovechamiento de ciertos salientes y relieves de la roca), posiciones insólitas (en ocasiones obedeciendo a la adaptación de la figura al medio en que es representada), perspectiva, pudiendo ser ésta individual (perfil absoluto, perspectiva normal, perspectiva torcida o semitorcida) o colectiva (ocultamiento parcial, orientaciones convergentes, diferencias de formato), representación del movimiento (con atención a la cabeza, las patas, el rabo y actitudes particulares de los animales), también sugerido por contornos múltiples o escenas narrativas, así como expresión de funciones vitales (vómitos, orina, fluidos...).

Interpretación

En cuanto a la interpretación del arte parietal paleolítico, han sido numerosas las hipótesis establecidas al respecto. Si en algunas parece existir cierto grado de parcialidad, los intentos interpretativos globales adolecen de frecuentes críticas y, si bien apuntan interesantes líneas de trabajo, parecen enfrentarse a una tarea imposible ante estructuras mentales excesivamente remotas en el tiempo. Por otra parte, la seriación y cuantificación es inestimable a la hora de ahondar en el estudio artístico del paleolítico, por cuanto la frecuencia de las representaciones, la parcialidad de las mismas, ciertas convenciones pueden empezar a ser punto de partida de nuevas líneas de investigación. Parece que la disciplina, ante la barrera tan difícilmente franqueable que suponen el tiempo y la ausencia de testimonios para el estudio de las manifestaciones culturales de sociedades extintas, encuentra un dilema que suele ser recurrente en el mundo científico, la problemática de aplicar un paradigma fuerte y obtener magros resultados, o bien

recurrir a un paradigma débil y extraer modelos interpretativos que han de enfrentar sus resultados a las críticas y el debate sin fin.

Entre los modelos interpretativos pueden resaltarse algunos. «El arte por el arte» (Reinach, Boule), entendía las manifestaciones paleolíticas como un libre ejercicio de diversión y expresión. Pronto hubo de enfrentarse a la difícil problemática de la existencia de motivos recurrentes que contradecían el principio de libertad y fantasía individual y se sacrificaban ante esquemas comunes de pensamiento.

El totemismo (a partir de los trabajos de Frazer) que alude al vínculo de las sociedades con ciertos animales de especial importancia para los grupos humanos, tampoco encuentra correspondencia con un arte en el que los grupos faunísticos representados son reducidos y no tienen especial vinculación con aquellas especies que predeciblemente debían aparecer atendiendo al contexto faunístico cuaternario. Del mismo modo, ciertos animales asaetados o perseguidos colisionaban con estas ideas.

La magia simpática, de caza y fecundidad (Reinach, Breuil) tiene su punto de partida en el conocimiento previo del tipo de sociedades estudiadas, de tipo cazador-recolector. Esta teoría, a la que se sumaría Breuil, integraba por primera vez los signos en su campo de estudio, interpretándolos como venablos o elementos que influían sobre las especies representadas. Sin embargo, donde deberían aparecer especies frecuentes en la dieta, el arte parietal albergaba multitud de animales difícilmente asequibles, así como especies peligrosas. Del mismo modo, las escenas de caza eran infrecuentes. El alto componente vegetal de la dieta y las especies representadas en el registro fósil no se correspondían con una teoría que estimuló la imagen de ceremonias prehistóricas en las cuevas como parte de un conjunto de ritos de tipo mágico-religioso.

El chamanismo como elemento integrante de las representaciones pictóricas, o como agente generador de prácticas y rituales en los que el arte paleolítico tendría reservado un papel destacado, ha tenido en Jean Clottes y David Lewis-Williams unos de sus más firmes defensores. Tras abordar el estudio conjunto de las cuevas de Niaux, Le Portel, Fontanet, Les Trois-Frères, Tuc d'Audoubert (Ariège), Marsoulas (Haute-Garonne), Gargas (Hautes-Pyrénées), Pech-Merle, Cougnac, Pergouset (Lot), Lascaux y Gabillou (Dordoña), Clottes y Lewis-Williams publicarían, a mediados de los noventa, *Los chamanes de la prehistoria*. En esta obra, siguiendo paralelismos etnográficos, tomando como punto de partida la ubicuidad que ha presentado el chamanismo en distintos grupos humanos carentes de contacto, los autores defienden la presencia de prácticas chamánicas entre los cazadores-recolectores del Pleistoceno, e interpretan ciertos aspectos estilísticos, parte del repertorio representado, así como la ubicación de las obras, como manifestaciones de las prácticas chamánicas y como traslación gráfica de algunos de los estadios de trance. Su trabajo despertó cierta polémica en algunos sectores científicos. Si bien su interpretación de conjunto de la cueva paleolítica y de los elementos representados parece ajustarse a la hipótesis establecida, también es cierto que todos los elementos del repertorio iconográfico pretenden ser asimilados por la teoría, cuando sería dable esperar no sólo aquellos hallazgos que la confirman, sino establecer qué supuestos dejarían de cumplirse ante ciertas evidencias. Esta actitud, en definitiva, conciliadora entre los datos y la teoría, que parece eludir cualquier compromiso de falsación, tal vez ésta pueda ser la crítica más relevante ante el trabajo de Clottes y Lewis-Williams. No obstante, renunciando a una interpretación única y total (tal como los propios autores advierten), la teoría del chamanismo parece ser capaz de

ofrecer respuestas convincentes ante una gran particularidad de casos del arte paleolítico, que presenta las dificultades inherentes al estudio de sociedades lejanas en el tiempo, cuyo contenido simbólico puede ser totalmente ajeno a nosotros o haber desaparecido sin tener traslación a nuestros esquemas actuales, y cuya extensión cronológica constituye un océano en el que pueden tener validez relativa las teorías propuestas, pero que dificulta las posibles interpretaciones capaces de aglutinar todo un período de la humanidad.

Previamente, el estructuralismo (Raphael, Laming Emperaire, Gourhan) había supuesto un gran intento por integrar todos los elementos representados en el arte paleolítico. Entendido éste como un sistema lingüístico, de tipo binario, en el que dos principios, que por deducción se supusieron masculino y femenino, estaban presentes en las figuras representadas y formaban una composición unitaria y descriptiva, el arte paleolítico se demostraba organizado, preconcebido y preocupado por un orden compositivo concreto. Sin embargo, las intuiciones estructuralistas pronto encontraron multitud de excepciones y contradicciones, y las críticas llegarían inmediatamente. Así, en las cuevas del Ariège no se encontraba un sistema global de composición [Vialou (1986)] y los análisis estadísticos y estructurales parecían establecer una base monotemática en lugar de dual [Sauvet y Włodarczyk (1995)]. El dualismo implícito en las primeras teorías estructuralistas era desbordado por un sistema mucho más complejo. No obstante, el intento estructuralista supone un gran empeño por asimilar un conjunto semántico que, evidentemente, se vuelve huidizo e inasible por la lejanía temporal y el desconocimiento o la desaparición de los posibles significados. No obstante, este acercamiento al arte abre un debate especialmente interesante. La existencia de reglas de construcción, la presencia de los prin-

cipales elementos estructurales, semántica (signos y motivos) y sintaxis (disposición espacial de los mismos) [Sauvet (1993)] hace ver un arte que no es ni sencillo ni anárquico, sino que atiende a pensamientos abstractos coherentes. Panofsky advirtió los dos contenidos de cualquier imagen, preiconográfico o literal, cuando identificamos el objeto representado, e iconográfico o simbólico, cuando interpretamos el mensaje. De ahí la opinión de Sauvet de que «toda imagen paleolítica está codificada y constituye un mensaje sujeto a reglas semiológicas, siendo los temas figurativos las “grafías” y los paneles las “frases” del discurso». Un discurso que nos es desconocido, pero que prefigura ciertos aspectos del psiquismo colectivo de la humanidad y que nos ha dejado, de una parte, un apasionante enigma (que nos conforma y nos pertenece); de otra, un patrimonio artístico incalculable, del que ya hemos tomado (?) conciencia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARANDIARÁN, I. (1984), «Utilización del espacio y proceso gráfico en el arte mueble paleolítico», en *Scripta Praehistorica Francisco Jordá Oblata*, Salamanca.
- BARRIERE, C. *et al.* (1986), «Léxique d'art préhistorique», en *Travaux de l'Institut d'Art Préhistorique*, t. XXVIII, Toulouse.
- BEDNARIK, R.G. (1994), «Art Origins», en *Anthropos*, núm. 89.
- CLOTTES, J. y LEWIS-WILLIAMS, D. (2001), *Los chamanes de la prehistoria*, Ariel, Barcelona.
- DAVIDSON, I. (1997), «The Power of Pictures», en Conkey, M. y Soffer, O. (eds.), *Beyond Art. Pleistocene Image and Symbol*, Berkeley University Press, San Francisco.
- DELPORTE, H. y MONS, L. (1977), «Principes d'une étude des supports osseux de l'art paléolithique mobilier», en *Méthodologie appliquée à l'étude de l'os préhistorique*, Sénanque.

- FRITZ, C. (1999), «La gravure dans l'art mobilier magdalénien, du geste à la représentation, en Contribution de l'analyse microscopique», en *Documents d'Archéologie Française*, núm. 75, París.
- JORDÁ, F. (1983), «El mamut en el arte paleolítico peninsular y la hierogamia de Los Casares», en *Homenaje al profesor Martín Almagro Basch*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965), *Prehistoire de l'art occidental*, L. Mazenod, París.
- (1983), *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*, Encuentro, Madrid.
- LORBLANCHET, M. (1999), *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique dans le monde*, Errance, París.
- MENÉNDEZ, R. (1994), «Consideraciones en torno a los llamados "bastones de mando"», en *Zephyrus*, núm. XLVII, Salamanca.
- SAUVET, G. (1990), «Les signes dans l'art mobilier», en *L'art des objets au Paléolithique*, París.
- (1993), «Rhétorique de l'image préhistorique», en *Psychanalyse et Préhistoire*, París.
- SAUVET, G. y WŁODARCZYK, A. (1995), «Eléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique», en *L'Anthropologie*, t. 99, núm. 2/3, París.
- SANCHIDRIÁN, J.L. (2001), *Manual de arte prehistórico*, Ariel, Barcelona.
- VIALOU, D. (1986), *L'art des grottes en Ariège magdalénien*, París.

Nacimiento de la Guardia Civil

ROBERTO J. SUÁREZ SUÁREZ¹

RESUMEN: En estas breves líneas, el lector puede acercarse a los comienzos de una Institución que supo afrontar los difíciles momentos de su creación y consolidarse tras superar numerosos obstáculos hasta convertirse en un cuerpo policial moderno, con un elevado caudal de experiencia y altamente cualificado y con una clara vocación internacional, plasmada en las numerosas misiones de paz que lleva a cabo en la actualidad, pero sin olvidar los valores tradicionales que su fundador, el Duque de Ahumada, supo inspirar a sus miembros, y que no son otros que el Honor, el sacrificio y el espíritu Benemérito.

PALABRAS CLAVE: *Guardia Civil, Duque de Ahumada, El Puesto, La Cartilla, Espíritu Benemérito*

ABSTRACT: *In these brief lines, the reader can approach to the beginnings of an Institution that knew to face the difficult moments of his creation and consolidate after surpassing numerous obstacles until converting in a modern police body, with an overhead discharge of experience and highly qualified and with a clear international vocation, plasmid in the numerous missions of peace that carries out in the actuality, but without forgetting the traditional values that his founder, the Duke*

¹ Licenciado en Historia y miembro del Instituto Armado.