

Reflexiones sobre la elipsis en el arte paleolítico

Reflections all ellipsis possibilities in palaeolithic art

Alberto Lombo Montañés

Para mi padre Ignacio Lombo *in memoriam*

Resumen

El estudio pormenorizado de Utrilla y Mazo (1996) sobre las cabras del bloque 1 de la cueva de Abauntz (Navarra) resaltó una forma de representación que oculta a los animales unos detrás de otros y a la que llamaron elipsis de los animales por ocultamientos parciales. En el presente artículo analizamos todas las posibilidades de la elipsis: ¿Por qué nunca se representa el paisaje en el arte parietal?, ¿por qué la mayoría de las «Venus» occidentales no tienen rostro? Estas y otras preguntas nos surgieron cuando revisamos el Arte Paleolítico con nuevos ojos.

Palabras clave: *Elipsis, arte paleolítico, esquematismo, mente.*

Abstract

The detailed study by Utrilla and Mazo (1996), about goats from block 1 of the cave of Abauntz (Navarra), highlighted a new kind of representation, that hid partially animals one behind the other, called animals hiding ellipsis. Is this paper we have analyzed all ellipsis possibilities: Why does representation never shows landscape? Why don't western «Venus» have face? These and other questions arose to us, when we check again Palaeolithic Art with a new view.

Keywords: *Ellipsis, Palaeolithic Art, schematic, mind*

1. Introducción

1.1. De la elipsis gramatical a la elipsis visual

Una elipsis es «una figura de construcción que consiste en omitir en la oración palabras que no son indispensables para la claridad del sentido» (D.L.E.: 1978: 444). Distintos diccionarios dan definiciones parecidas: «supresión en la construcción de algún elemento sin que quede afectada la claridad del sentido» (M.M.: 1988: 1067). Hay que decir que no existe uná-

nime acuerdo entre los estudiosos de la retórica: para el grupo de investigadores de la retórica visual, el Grupo m, apócopes como «gran (grande)», «cine (cinematógrafo)» constituyen supresiones parciales y anticipan la supresión completa que da lugar a la elipsis (Carrere y Saborit, 2000: 263). Estos dos últimos autores han estudiado los usos retóricos en las pinturas iconográficas, entre sus análisis examinan la elipsis y consideran las representaciones humanas sin rostro como una elipsis de identidad¹.

1. En concreto se refieren a la pintura mural *Nuestra imagen actual* (1947) de David Alfaro Siqueiros (Carrere y Saborit, 2000: 270, fig. 35).

A. Mensaje incompleto



Figura 1. Ejemplo de elipsis arquitectónica. A. Plaza de San Felipe. B. Foto de la desaparecida Torre Nueva (según Laurent). La imagen explica el funcionamiento de la elipsis mediante una actividad recíproca: A mensaje incompleto y B reconstrucción en la mente del observador.

1.2. El uso del concepto de elipsis en el arte paleolítico

En 1926 Luquet empleaba el término *schématisation elliptique* para referirse a la progresiva simplificación de las gráficas de peces (Luquet, 1926: 78), que según Breuil se producía en determinadas cabezas zoomorfas (Breuil, 1905). En 1959 Zervos vuelve a utilizar el término, esta vez para explicar la imagen *elliptique* de una manada de renos grabados en un tubo de hueso de la Mairie, Teyjat (Zervos, 1959: 74).

Treinta años después Duhard relacionó el esquematismo de las figuras femeninas con la elipsis, en lo que denominó «estilo elíptico», llegando a escribir que existe un auténtico «periodo elíptico» a finales del Magdaleniense (Duhard, 1993: 164-165).

Un año más tarde Sauvet publicaba un artículo titulado *Rhétorique de l'image préhistorique* en el que define elipsis como «supresión de un elemento», argumentando que no es un fenómeno fácil de reconocer y que sería interesante detectar porque nos pondría sobre la pista de fenómenos de censura (Sauvet, 1994: 108).

Sin duda alguna fueron Utrilla y Mazo quienes pusieron en práctica el uso del término, para explicar un modo de representación que elide total o parcial-

mente las figuras y al que denominaron «elipsis de los animales por ocultamientos parciales» (Utrilla y Mazo, 1996: 51 y fig. 10).

Un año después Surre, en un artículo sobre la figuración parietal paleolítica, vuelve sobre la definición de elipsis «que consiste en no representar más que un elemento por par» (Surre, 1997: 113).

Y por último, Welté y Lambert abordan la noción de elipsis en el arte mobiliario, relacionando este fenómeno con el mundo espiritual (Welté y Lambert, 2004: 208-209).

1.3. En busca de una definición

De esta forma, podríamos decir que no existe unanimidad en el uso del término, ni una definición comúnmente aceptada. Sin embargo, de los párrafos precedentes pueden extraerse una serie de aseveraciones a cerca de la elipsis como concepto aplicado a las gráficas paleolíticas:

- La elipsis se relaciona con el esquematismo y
- con la supresión parcial.
- El concepto de elipsis trasciende: como una manera de representar (estilo), o no-representar relacionado con lo prohibido y lo espiritual.

En resumen, para reconocer una elipsis visual tiene que haber una deliberada supresión y una invitación a la reconstrucción, dicha reconstrucción se produce en la mente del observador.

1.4. La importancia de la elipsis

Por lo tanto, el observador ha de reconstruir en su mente aquello que falta, aquello que no se representa. A este proceso Gombrich (2002: 184) lo denomina «principio del etcétera», es decir, la tendencia de nuestra mente a dar por supuesto que cuando vemos unos pocos miembros de una serie los vemos todos². Por lo tanto la elipsis tiene un funcionamiento recíproco que se puede observar hoy en día en la infinidad de mensajes visuales que nos rodean en las ciudades. Por ejemplo, en la plaza San Felipe de Zaragoza se colocó una estatua de un niño mirando al espacio vacío en donde antiguamente se alzaba la Torre Nueva (Fig. 1).

La trascendencia de la elipsis se puede percibir hoy en el cine, la televisión, los mensajes de los móviles, los correos electrónicos, la moda del hablante, los minutos de silencio (elipsis sonora), ect. Además la elipsis permite reducir el exceso de información y también puede ser un indicador acerca de lo que no se representa o está prohibido.

En resumen, los mecanismos de la elipsis son un fenómeno universal de vital importancia en los sistemas de comunicación. Efectivamente, sin elipsis no podríamos vivir³.

2. Metodología y objetivos

Una vez definidos los aspectos cruciales de la elipsis, hemos seleccionado unos ejemplos gráficos para ilustrar el grado de validez y aplicación de este concepto. No hemos emprendido un análisis cuantificable de los datos, simplemente nos han servido de guía para iniciar una serie de reflexiones en torno al fenómeno elíptico. Nuestro objetivo es profundizar en la definición y el conocimiento de este fenómeno gráfico en toda su complejidad. Para ello hemos establecido distintos tipos de elipsis según la manera en que se presentan las distintas supresiones:

- a) La supresión parcial de uno o más zoomorfos,
- b) la supresión o esquematización progresiva de un mismo motivo,
- c) la supresión del rostro de las figurillas femeninas y
- d) la supresión o elipsis total del paisaje en el arte cavernario.

El uso del término elipsis se familiariza con otros conceptos que hay que tener en cuenta, como por

ejemplo *la representación compartida* (Barandiarán y Laplace, 2000: 28), *la descomposición del movimiento por yuxtaposición de imágenes sucesivas* (Azéma, 2004), o *la abreviación* (Leroi-Gourhan, 1992: 308). De todas formas, hay que reconocer que las grafías paleolíticas parecen resistirse a cualquier intento de conceptualización mediante el lenguaje; sin embargo éste sigue siendo un instrumento útil para estudiar la variada naturaleza de un «arte» cuya complejidad es sorprendente. El uso del término elipsis permite ampliar el campo semántico con el que intentamos hacer comprensible el material gráfico conservado. En el presente trabajo exponemos una serie de reflexiones que responden a este concepto y que pueden servir de sugerencia para posteriores análisis cuantificables.

3. Tipos de elipsis

3.1. La supresión parcial de uno o más zoomorfos

Consiste en representar uno o más zoomorfos reconocibles elidiendo parcialmente la representación del resto. En determinadas ocasiones es difícil saber si se trata de la representación en perspectiva de un grupo de zoomorfos o la de un mismo animal en movimiento. En el primer caso podríamos incluir el ejemplo de las cabras grabadas sobre un bloque pétreo (17,5 x 10 cm) procedente del nivel 2r (Magdalenense Final) de la cueva de Abauntz en Navarra (Fig. 1A). En un lado de la pieza se representaron dos cabras más o menos completas mientras que las otras fueron reducidas a los cuernos. La fila de cápridos, al menos siete, fue orientada hacia un desconchado previo marcado por una línea grabada tras la cual se ocultan los cuerpos de las cabras (Utrilla *et al.*, 2007-2008). Otro caso parecido lo encontramos en los renos grabados en un tubo de hueso de unos 20 cm de longitud adscrito al Magdalenense Superior de la cueva de Teyjat en Dordogne (Fig. 1C) y en donde podemos observar la fórmula que con pequeñas variaciones distingue este tipo de grafías. Se representan, en este caso, los tres primeros renos y el último, quedando el resto elidido mediante un «trazado confuso» que es para Barandiarán y Laplace (2000: 28) una representación compartida de la masa de los cuerpos de los renos, en total catorce astas sin cuerpo, según contabiliza Delporte (1995: 120). Otro caso similar lo encontramos en los caballos grabados en una placa pétreo de 12 cm de longitud adscrita al Magdalenense avanzado de la cueva de Chaffaud en Vienne (Fig. 1B). La pieza, que se encuentra hoy extraviada y ha de ser estudiada a

2. El autor pone como ejemplo las pruebas de los oculistas: la razón por la que los oculistas utilizan letras aleatorias al graduarnos la vista es evitar que podamos deducir lo que tenemos en frente sin en realidad verlo (Gombrich, 1987: 169).

3. Tal argumento fue esgrimido por la presidenta del tribunal, la D. Teresa Andrés.

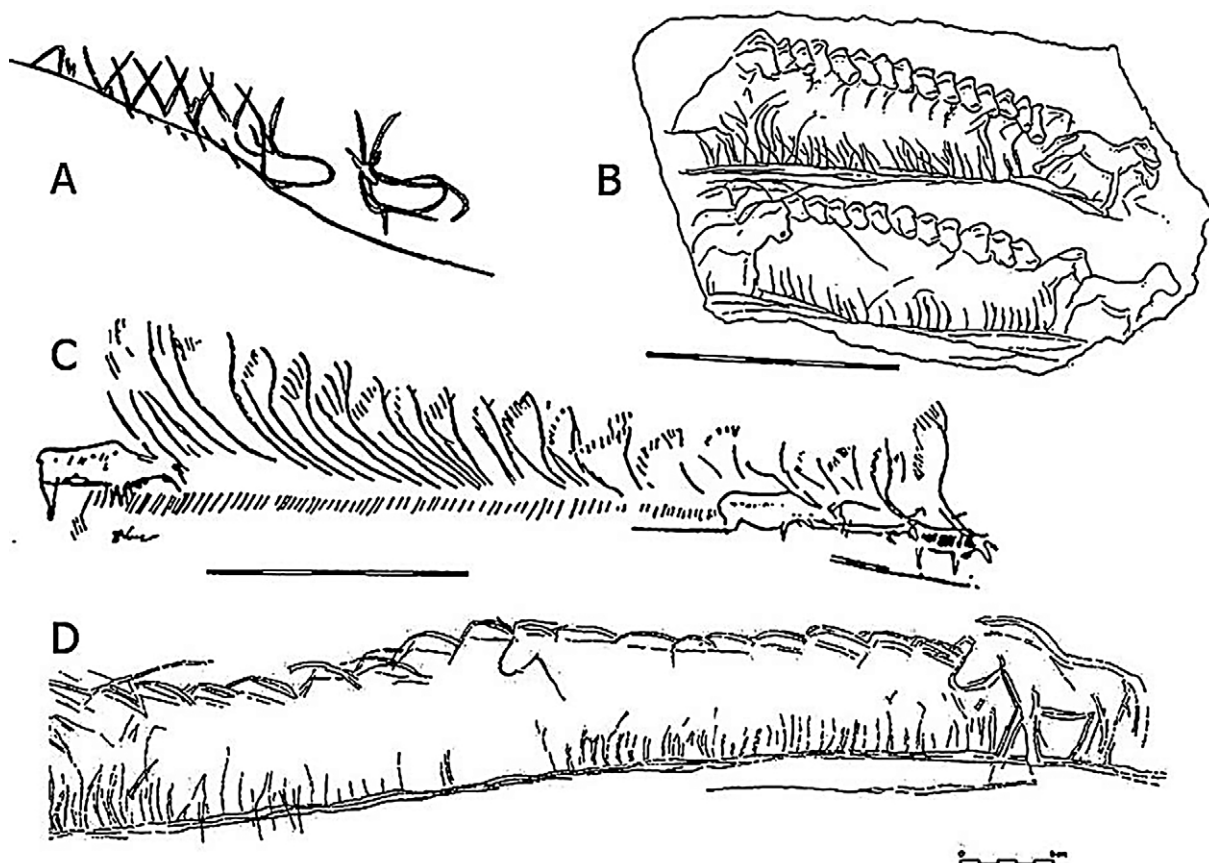


Figura 2. A Detalle de la serie de cabras del bloque 1 de Abauntz (Utrilla y Mazo, 1996: 50, fig.9). B Caballos de Chaffaud (Barandiarán, 2003: 136, fig. 22.45). C Renos de Teyjat (Barandiarán, 2003: 141, fig. 24.50). D Mitad izquierda de los caballos del abrigo de Lagrave, calco Ipiens (Bosinski, 2011: 31).

través del valioso calco legado por Emile Cartailhac, presenta dos filas de caballos sobre dos líneas de suelo. Obsérvese la omisión de los cuerpos, la representación completa del primero y el último y el detalle de las patas: en la parte superior se entrecruzan dando la sensación de movimiento; sin embargo en la parte inferior las patas están rectas, no se cruzan, parecen inmóviles. Además, las cabezas de caballos tienden a acumularse en la parte izquierda de la serie inferior, lo que siguiendo a Sieveking: si las líneas se reiteran en las patas «se alcanza la impresión de movimiento» y si se reiteran en las cabezas o en los cuerpos «la de un número de animales» (Barandiarán, 2003: 201, nota 121). Un último ejemplo análogo lo encontramos en los cerca de cuarenta caballos grabados en un friso del pequeño abrigo de Lagrave en el Lot (Fig. 1D), que contiene también una figura femenina del tipo Gönnersdorf-Lalinde que ha permitido ubicar este conjunto en un Magdalenense superior (Ipiens *et al.*, 2000). Los équidos, dispuestos a lo largo de una línea de suelo de unos 3 m. de largo, se distribuyen según su grado de integridad gráfica, de la siguiente forma: se

grabaron enteros seis équidos (tres situados al principio, dos en el medio y uno al final) y el resto son en su mayoría patas y crines sin cuerpos. La colocación de los équidos en formato completo es estratégica y permite reconstruir la supresión gráfica de los caballos incompletos.

Todos estos casos tienen en común la cantidad de animales elididos, veintiséis en Chaffaud, catorce en Teyjat, treinta y cuatro en la Lagrave y hasta veinte esquematizaciones de cabra en la serie de arriba en Abauntz. La elipsis es una manera práctica y económica de representar grupos numerosos de zoomorfos y parece ser un reflejo gráfico del comportamiento de los animales que viven en manadas.

En otros casos es más difícil dilucidar si se está representando la perspectiva (es decir el número de animales) o el movimiento de un mismo zoomorfo. Es el caso por ejemplo de los rinocerontes en negro de la cueva de Chauvet en el Ardèche (Fig. 2A) en donde se pintó un rinoceronte completo con cuatro contornos corporales y siete cuernos. Estos cuernos disminuyen de tamaño creando la sensación de profundidad y

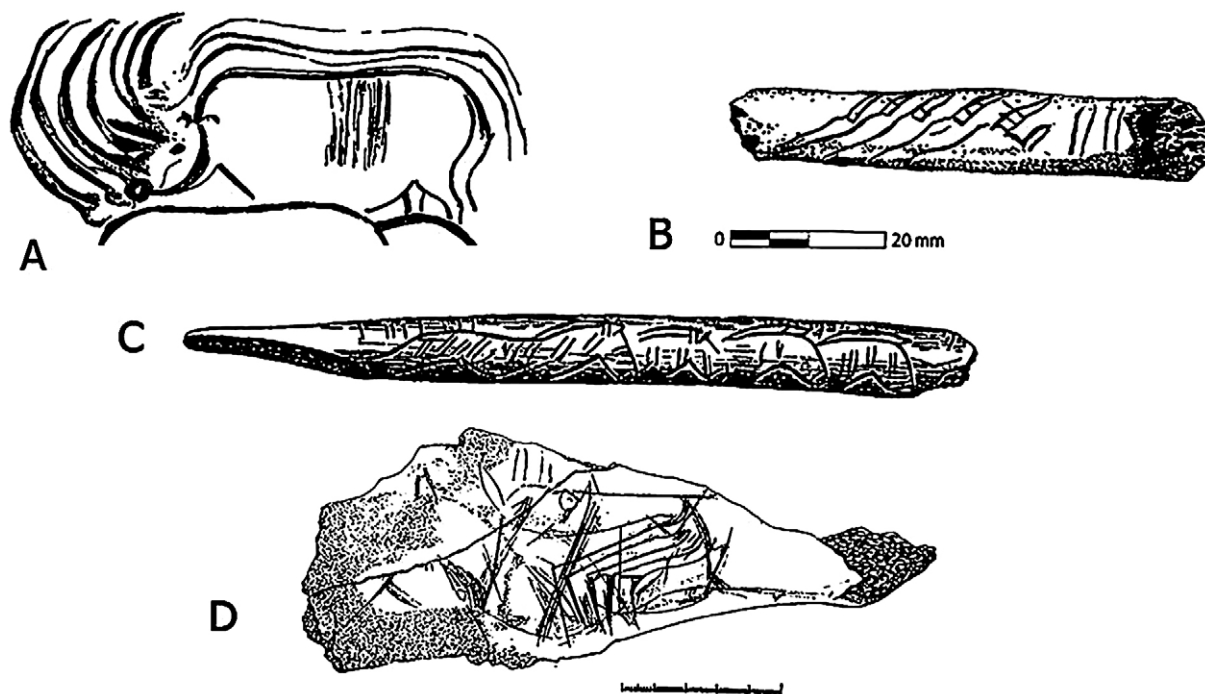


Figura 3. A Rinocerontes de la cueva Chauvet, calco Clottes (Surre, 1997: 115, fig. 5). B Antílopes saiga grabados en un alisador de hueso de La Vache (Buisson, 2003: 297, fig. 352). C Caballos grabados en una varilla de Isturitz (Saint-Périer, 1936: 73, fig. 43.4). D Cabezas de ciervas grabadas sobre omoplato de la cueva de El Castillo (Almagro, 1976: 30, fig. 16).

perspectiva, sin embargo los cuerpos se hacen cada vez más grandes sobre el lomo. En el omoplato de la cueva del Castillo (Fig. 2B) encontramos igualmente el grabado de una cabeza de cierva completa con al menos cuatro perfiles de la quijada y del cuello, que podrían evocar tanto la cantidad como la movilidad. Algo similar ocurre en los cinco perfiles de las cabezas de ¿antílope saiga? grabadas en una costilla de la cueva de La Vache (Fig. 2C) y, aunque de forma más distanciada, en las grafías de caballos grabados en una azagaya de doble bisel de Isturitz (Fig. 2D), que tanto podrían querer representar el galope (Azéma, 1992: 44 y 46) como un ensayo de perspectiva (Nougier y Robert, 1979; Saint-Périer, 1936: 73-74). Sea como fuere, es posible que la elipsis sirva para expresar tanto el movimiento como la perspectiva o incluso ambos. Existen otros ejemplos en los toros del Divertículo axial de Lascaux (Leroi-Gourhan, 1979a: 327, fig. 320), las ciervas de Deux Avens (Delporte, 1995: 54, fig. 28) o del Parpalló (Villaverde, 1996: fig. 204, 19352), los caballos grabados sobre hueso de Le Soucy (Leroi-Gourhan, 1995: 364, fig. 443), etc., en donde siempre se reconoce al menos un zoomorfo mientras los otros se reducen a lo indispensable.

3.2. Esquemmatización

La esquematización es un proceso en alto grado elíptico, ya que se basa en la progresiva supresión de

un mismo motivo gráfico. Los documentos gráficos conservados del periodo paleolítico dejan claro que no existe una evolución de lo realista inicial a lo esquemático final: naturalismo y esquematismo conviven, no están el uno detrás del otro en una misma línea evolutiva. No obstante, es notoria la esquematización de ciertos motivos, como las cabezas frontales de cabra (Barandiarán *et al.*, 2013) y las figuras femeninas (Bosinski, 2011), siendo menos evidente la esquematización de peces (Breuil, 1905) o cabezas de caballo (Leroi-Gourhan, 1984: 198); ya que en estos últimos casos no existen intermedios gráficos que permitan relacionar claramente las figuras naturalistas con las respectivas abstracciones figurativas de elipses o zigzags con las que se suelen identificar los peces y los caballos. E incluso, a veces, en los casos más claros como en las figuras femeninas es imposible determinar dónde se encuentra el límite entre la forma figurada y la forma sugerida, por ejemplo parece arriesgado llevar tales paralelos a los claviformes verticales.

En el caso de las cabras y ciervos frontales, podemos observar todo el proceso elíptico, desde la cabra completa a la esquemática en V, en el mismo bloque 1 de Abautz. Es un proceso en el que suele haber un zoomorfo en formato más o menos completo, que actúa como «animal guía» y permite la reconstrucción del resto de las figuras incompletas. Hemos descompuesto este proceso en cuatro estados de esquemati-

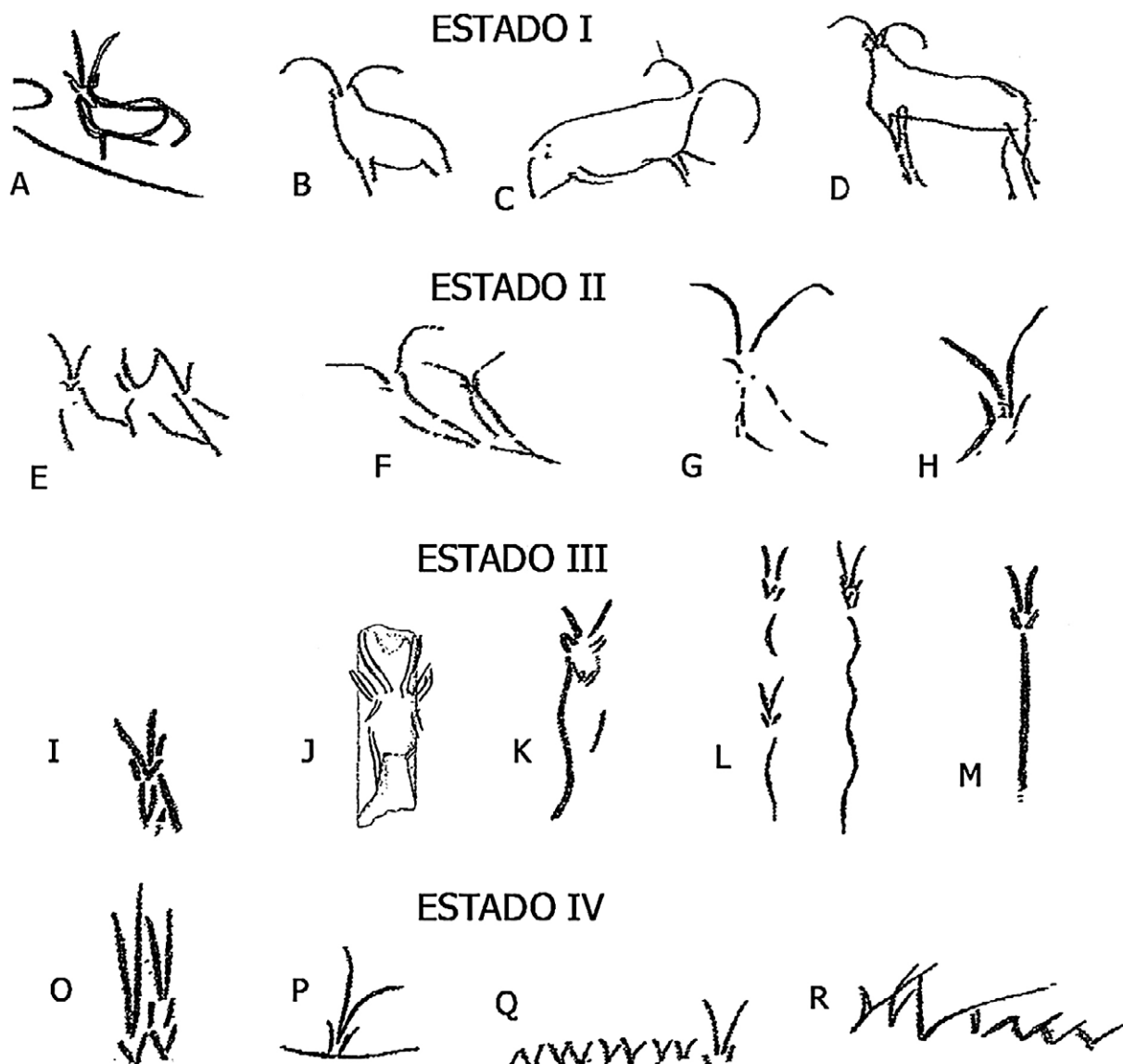


Figura 4. A, B y E Abauntz. C La Vache. D y F Ker de Massat. G Ekain. H, P, Q y R Llonín. I Paloma. J Laugerie-Basse. K, L y M Pendo. O Cueto de la Mina. Todas las cabras en Utrilla y Mazo (1996) excepto un ciervo J (Sieveking, 1987: pl. 13, 203).

zación. El estado 1 son las grafías «completas» y presentan la cabeza en posición frontal y cuerpo de perfil. En el estado 2 se suprime gran parte del cuerpo, por lo que los elementos de lateralidad de las grafías se reducen en favor de la frontalidad. En el estado 3 se suprime el cuerpo y la frontalidad de la grafía es total e incluye el cuello. Éste puede representarse en uno o dos trazos, con líneas rectas o sinuosas. En el que hemos denominado estado 4, ni siquiera se representa el cuello, bastan los cuernos, las orejas o los ojos. El proceso de esquematización es tal que no sabemos hasta qué punto podemos considerar las series aisladas en V como derivaciones de estilizaciones de cabezas de cápridos o cérvidos.

Las representaciones de cabras frontales esquemáticas son auténticos marcadores geográficos (Barandiarán, *et al.*, 2013). Los artistas que grabaron estos motivos desarrollaron un lenguaje simplificando al máximo un mensaje resumido y fácil de hacer que cruzó el cantábrico y era comprendido por todos: es el carácter práctico, funcional, comunicativo de la elipsis.

3.3. Las figurillas femeninas sin rostro

La mayoría de las estatuillas femeninas del arte paleolítico no tienen rostro. Un aspecto fundamental de muchas estrategias retóricas, en especial las elípticas, es que surgen por algún tipo de censura ¿Existía

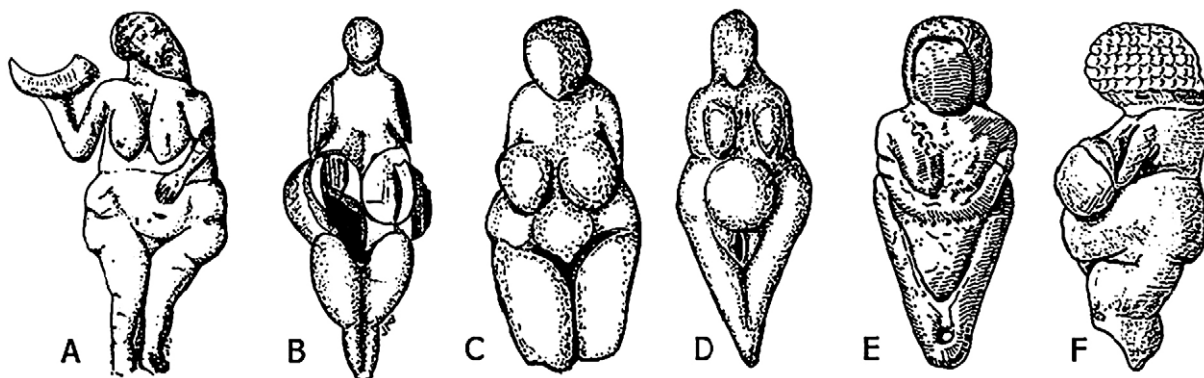


Figura 5. A Laussel. B Lespugue. C y D Grimaldi (Duhard, pls. XVI, XIII.a, VIII.d y X.c). E Malta (Abramova, 1995: fig. 104.3). F Willendorf (Duhard, 1993: pl. LXIII.a).

en la prehistoria algún tipo de miedo a representar el rostro de las llamadas «Venus» prehistóricas?⁴ Siendo el rostro históricamente la parte más distintiva de la identidad del ser humano, por la que seguimos todavía hoy reconociéndonos y diferenciándonos, ¿no es significativo que estas figurillas femeninas carezcan –sobre todo las occidentales– de rostro? Los rasgos de una cara individualizan y distinguen a una persona, el rostro es el equivalente a nuestro nombre personal, nuestra identidad actual. Una estatuilla humana sin rostro puede interpretarse como una representación sin identidad, innominada o inenunciable y, paradójicamente, al mismo tiempo, universal. Estaríamos ante una entidad humana (de género) o divina (ente, ser), ya que son estatuillas antropomorfas, lo que quiere decir que o bien son humanos o son cualquier otra cosa espiritual o divina con forma humana. Si es una divinidad, y siendo el rostro «el símbolo del ser mismo de Dios» (Chevalier y Gheerbrant, 2003: 497), no sería una diosa sino *la* Diosa, ya que el rostro de Dios no puede verse, no puede representarse. Pero también podríamos estar ante un tabú femenino, ya que la elipsis del rostro resalta el anonimato, no sería *una* mujer sino *la* Mujer, *lo* femenino, o bien, un concepto, un ideal impersonal.

Una lectura de la elipsis puede ayudar a interpretar las figurillas femeninas sin rostro en sus determinados contextos que es, en definitiva, lo importante.

3.4. La elipsis del paisaje

Han sido diversos autores los que han llamado la atención sobre la ausencia del paisaje en el arte prehistórico⁵. Sorprende que unas gentes que vivían día a día rodeados de plantas, árboles, ríos y montañas no representaran casi nunca los elementos de la naturaleza. Efectivamente, las alusiones al paisaje son pocas, tímidas y siempre difíciles de reconocer. Pero eso no es todo, el paisaje parece estar, lo que pasa es que no se ve, y así se han descrito «reno paciando» (Thayngen), «reno bebiendo» (Combarelles), «caballos pastando» (Pekarna), «caballo abrevando» (Cosquer), «ciervos nadando» (Lascaux)⁶, ciervos atravesando un río con salmones (Lortet), pero allí no hay río y no hay pasto.

«No hay paisaje», decía Alimen treinta años antes de Abauntz (Barandiarán, 2003: 249); aunque en realidad siempre se han buscado elementos del paisaje⁷, cuando no relaciones entre el arte y el entorno que le rodea (Barrière, 1997: 349; Fortea y Rodríguez 2008: 160; Utrilla *et al.*, 2007-2008). E incluso se ha llegado a decir que la ausencia de pies y patas en algunos animales representados podían deberse a una capa de nieve o una alta cobertura vegetal jamás representadas.

En definitiva, parece existir algún tipo de reticencia a la hora de representar elementos del paisaje en cuevas, no sabemos a que se debe, si como dice Groenen

4. Delporte (1982: 287-288) menciona el miedo relacionado con la magia. Kharuzina, basándose en los estudios del etnólogo Ivanov con los muñecos de Oltschi, explica la falta de rostro de las estatuillas de Europa oriental por ser detalles considerados peligrosos. Según el autor, para los Nénéés y los Khantes, es inadmisibles y sacrílego confeccionar el rostro de los muñecos (Abramova, 1995: 85-86).

5. Roussot (1997: 53), Sanchidrián (2000: 225), Groenen (2000: 106) y el imprescindible trabajo de Barandiarán (2003: 203, notas 124 y 125) donde recoge las opiniones de Graziوسي, Soneville Bordes y Laurent.

6. En donde según Hopper (1980: 11): «hace falta mucha imaginación para ver un curso de agua». Pero quizá no sea imaginación lo que hace falta sino una labor de reconstrucción.

7. Por ejemplo Zervos (1959: 81-82), Barandiarán (1973: fig. 52 y 54.4) en el cantábrico, Tosello (2003: num. 6, 13 y 360) en el Périgord y Marshack entre otros (Cfr. Utrilla *et al.*, 2007-2008). Citaremos por curiosidad que se han visto representaciones de fuego (Abramova, 1995: 63) y hasta de humo (Airvaux, 2003: 77, fig. 45 y 46).

(2000: 106) estamos ante «otro nivel de la realidad» o bien se consideraba la cueva misma como un elemento más del paisaje, tan integrados estaban en el medio físico.

4. Reflexiones: la elipsis más allá de lo visible

Plinio el Viejo⁸ decía que «el principio de la pintura ha consistido en trazar, gracias a las líneas, el contorno de una sombra humana». No han sido pocos los prehistoriadores que han indagado en los orígenes del arte: Luquet, Breuil, Leroi-Gourhan, Lorblanchet..., es precisamente este último quien cuenta como el zoólogo Huxley creyó haber descubierto el origen del arte humano. Ocurrió en 1942, cuando un gorila llamado *Meng* siguió con su dedo índice el contorno de su sombra proyectada sobre el muro blanco de su jaula. Según Huxley este gesto podía aclarar el origen del arte humano, donde los primeros trazos han podido estar guiados por la sombra de los objetos proyectados sobre las paredes de la caverna (Lorblanchet, 1999: 20-21). Si en el origen de las imágenes está la sombra (Vialou, 2009: 468), hay que decir que la sombra es una forma de representación elíptica.

La elipsis tiene una relación con lo invisible, como ha destacado Groenen (2000: 107), en el interior de las cuevas paleolíticas hay una distinción fundamental entre una esfera de la realidad visible y una esfera de la realidad invisible. Existen variados ejemplos de sombras que completan figuras y por otro, sombras que organizan figuras. En la Costa Cantábrica contamos para el primer caso con la sombra en la cueva del Castillo (Fig. 6) y para el segundo, en la cueva de Las Chimeneas donde cuatro ciervos y un bóvido rodean –parecen entrar o salir– una oquedad oscura (Utrilla y Martínez Bea, 2008: 120). También en la cueva de Los Emboscados una cierva y un posible ciervo se dispusieron «a uno y otro lado de algunas oquedades de la caliza que funcionan como eje de simetría vertical de la composición» (González Sainz, 2002: 236). Concavidades, grietas, oquedades que conservan la oscuridad natural de la cueva y que a la frágil luz de antorchas o lámparas evocan en muchas ocasiones el motivo a figurar.

El origen de la elipsis parece anclado en los mismos fundamentos de la mente humana: la experiencia de la existencia de fuerzas invisibles en la naturaleza, lo que no puede verse pero sentirse es también representable, como por ejemplo el sonido (García y Lombo, 2010). La sombra ha debido de tener un papel primordial en el pensamiento paleolítico: es el sentido lúdico-trascendental de la elipsis.

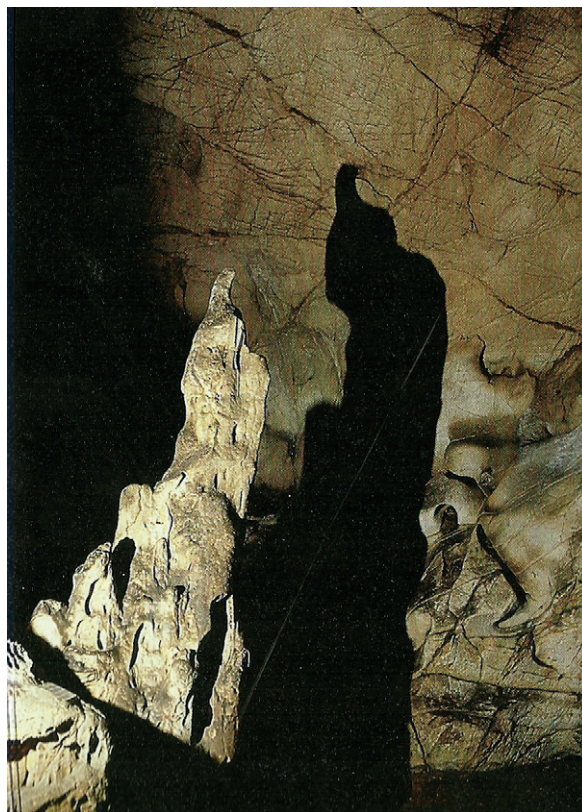


Figura 6. Sombra de un antropomorfo proyectada sobre la pared de la cueva de El Castillo (Groenen, 2000: 109, fig. 41).

5. Conclusiones

- El paisaje está ausente en el arte parietal paleolítico.
- En el interior de ciertas cuevas el suelo hace de suelo, el agua hace de agua, la naturaleza parece irremplazable, irreproducible. En el arte mueble los prehistoriadores han intuido la presencia de ríos y pastos sin que estos estuvieran en realidad. Es posible que su intuición sea acertada, que esos pastos y esos ríos fueran elididos para ser reconstruidos en, lo que hoy llamaríamos, un juego intertextual.
- Relacionada con los procesos de abstracción de la mente humana, la elipsis tiene un papel fundamental en la esquematización de cabras y figuras femeninas.
- La elipsis debió de tener un origen muy antiguo en la percepción humana. Aquello que puede sentirse pero no verse (las fuerzas invisibles de la naturaleza), lo inabarcable (el entorno natural) o lo inaprensible (la sombra) es representable mediante la elipsis.
- La elipsis de los animales por ocultamientos parciales es un mecanismo económico y práctico de representación grupal homoespecífica, que unas veces expresa la perspectiva y otras el movimiento.
- A finales del Magdaleniense, y coincidiendo con ese «periodo elíptico» del que habla Duhard, la elipsis alcanza un alarde expresivo sorprendente con la

8. En su *Historia Natural*, libro XXXV, citado por Lorblanchet (1999: 21).

supresión de los zoomorfos intermedios y el ocultamiento de cabras tras una línea de relieve. En definitiva, nuevos artificios elípticos aparecen en el Magdaleniense superior/final, la elipsis en estas grafías parece más compleja, narrativa y funcional.

—La elipsis pues, tiene un significado múltiple y desempeñó diversos papeles en la vida de los paleolíticos, es una categoría mental universal que nos une y nos acerca a unas gentes, hombres y mujeres, que nos dejaron la primera forma de pensamiento hecha imagen de la que tenemos constancia.

Agradecimientos

Quiero agradecer a M.^a Ángeles Magallón y Elena Maestro y a los evaluadores del trabajo que lo han aceptado que me hayan permitido exponer estas breves reflexiones. También a los profesores y compañeros del Máster Ciencias de la Antigüedad 2009-2010 en especial a Pilar Utrilla, Manuel Bea, Germán Navarro, Carlos Mazo, Teresa Andrés, José María Rodanés y a mis compañeras Lara Ros, Adriana, Diana, Laura, Andrea, Elsa, Tania y Jara. Me gustaría dedicar este a trabajo a la memoria de mi padre Ignacio, que en paz descanse.

Bibliografía

- ABRAMOVA, Z.A. (1995): *L'art paléolithique d'Europe orientale et Sibérie*. L'Homme des Origines. Jérôme Millon, Grenoble.
- AIRVAUX, J. (2001): *L'art préhistorique du Poitou-Charentes. Sculptures et gravures des temps glaciaires*. La maison des roches, Paris.
- ALMAGRO, M. (1976): "Los omoplatos decorados de la cueva de <<El Castillo>>. Puente Viesgo (Santander)". *Trabajos de Prehistoria* 33, 9-112.
- APELLÁNIZ, J.M. (2001): *La abstracción en el arte figurativo del Paleolítico. Análisis del componente abstracto en la figuración naturalista del grafismo paleolítico*. Universidad de Deusto, Bilbao.
- AUJOUAT, N.; GENESTE, J.-M.; ARCHAMBEAU, C.; DELLUC, M.; DUDAY, H.; GAMBIER, D. (2004): « La grotte ornée de Cussac Le Buisson-de-Caouin (Dordogne) », en LEJEUNE, M. y WELTÉ, A.-C. (Eds): *L'art du paléolithique supérieur*, ERAULT 107, 45-53.
- AZÉMA, M. (2004): « La décomposition du mouvement dans l'art pariétal: et si... les hommes préhistoriques avaient inventé le dessin animé et la bande dessinée? » *Bulletin de la Société de l'Ariège-Pyrénées*, 54, 55-69.
- BARANDIARÁN, I. (1973): *Arte mueble del Paleolítico cantábrico*. Monografías Arqueológicas, n.º 14, Zaragoza.
- (1984): "Signos asociados a hocicos de animales en el arte paleolítico". *Veleia*, 1, 7-24.
- (2003): *Grupos homo específicos en el imaginario mobiliario magdaleniense. Retratos de familia y cuadros de género*. Veleia series minor n.º 21. Universidad del País Vasco, Vitoria.
- BARANDIARÁN, I.; LAPLACE, G. (2000): "Temas, espacio decorativo y composición: dos compresores magdalenienses de Poeymaü (Pyrénées Atlantiques)". *Salduie*, 1, 7-34.
- BARANDIARÁN, I.; CAVA, A. y GUNDÍN, E. (2013): "La cabra alerta. Marcador gráfico del Magdaleniense cantábrico avanzado". En Marco de la Rasilla (Coord.), *Javier Fortea. Universitatis Ovetensis Magister*. Estudios en Homenaje. Oviedo, 263-286.
- BARRIÈRE, C. (1997): *L'art pariétal des grottes des Combarelles*, AMPRA/PALEO, Angoulême.
- BOSINSKI, G. (2011): *Femmes sans tête. Un icône culturelle dans l'Europe de la fin de l'époque glaciaire*. Errance, Paris.
- BREUIL, H. (1905): « La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du renne ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 49 (1), 105-120.
- BUISSON, D. (2003): Lisoir, en J. CLOTTES ; H. DELPORTE (eds.) : *La grotte de La Vache (Ariège). Fouilles Romain Robert. II. L'art mobilier*. Musée des Antiquités Nationales. Éditions de la réunion des Musées Nationaux, Paris, 297.
- CARRERE, A.; SABORIT, J. (2000): *Retórica de la pintura*. Cátedra, Madrid.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (Eds.) (2003): *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona.
- CLOTTES, J. (1997): « Observations nouvelles sur les peintures de la Grotte Chauvet ». *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, 52, 17-32.
- DELPORTE, H. (1982): *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*. Ediciones Istmo, Madrid.
- (1995): *La imagen de los animales en el arte prehistórico*. Compañía Literaria, Madrid.
- (2003): « Ellipse aux figures féminines », en J. CLOTTES ; H. DELPORTE (eds.): *La grotte de La Vache (Ariège). Fouilles Romain Robert. II. L'art mobilier*. Musée des Antiquités Nationales. Éditions de la réunion des Musées Nationaux, Paris, 385.
- D. L. E. (1978): (1º edición de 1954): *Diccionario Manual Ilustrado de la Lengua Española*. Barcelona.
- DUHARD, J.-P. (1993): *Réalisme de l'image féminine paléolithique*. CNRS (Cahiers du Quaternaire n° 19), Paris.
- FORTEA, J.; RODRÍGUEZ, V. (2008): "Las cuevas de Covaciella y El Bosque", en J. RODRÍGUEZ MUÑOZ (ed.): *La Prehistoria en Asturias. Un legado artístico único en el mundo*. La Nueva España, Oviedo, 141-167.
- FRITZ, C.; TOSELLO, G.; SAUVET, G. (2007): « Groupes ethniques, territoires, échanges: La « notion de frontière » dans l'art magdalénien », en N. CAZALS, J. GONZÁLEZ URQUIJO ; X. TERRADAS (eds) : *Frontières naturelles et frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques* (Actas de la Table Ronde Tarascon/sur/Ariège, Mars 2004) Monografías del IIPC, Publican ediciones, Santander, 164-181.
- GARCÍA BENITO, C.; LOMBO, A. (2010): "En busca de signos sonoros en el Arte Paleolítico", en LÓPEZ-MONTALVO, E.; SEBASTIÁN LÓPEZ, M. (coord.): *El legado artístico de las sociedades prehistóricas. Nuevos paradigmas de análisis y documentación*, Departamento de Ciencias de la Antigüedad, Zaragoza, 29-34.
- GOMBRICH, E.H. (1987): *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza, Madrid.
- (2002, ed. Original: 1959): *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon, Londres.
- GONZÁLEZ SÁINZ, C. (2002): "Emboscados", en VV.AA.: *Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria*. ACDPS, Santander, 233-236.
- GROENEN, M. (2000): *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Ariel, Barcelona.
- GRUPO m. (1993): *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Cátedra, Madrid.
- HOOPER, A. (1980): Note sur l'interprétation des trois frises de têtes de Lascaux. *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège-Pyrénées*, 35, 111-113.
- IPIENS, A ; LURAIN, M ; SALGUES, T. (2000): L'abri de La-grave à Faycelles (Lot). Une nouvelle cavité ornée paléolithique en Quercy : prise de date. *Bulletin Préhistorique du Sud-Ouest*, 7-1, 59-64.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965): *Préhistoire de l'Art Occidental*. Éditions d'Art Lucien Mazenod, Paris.
- (1979): «La Nef et le Diverticule des Félin», en LEROI-GOURHAN, A; ALLAIN, J. (eds.): *Lascaux inconnu*. XXIIe supplément à Gallia Préhistorique. CNRS, Paris: 301-343.
- (1984): *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*. Istmo, Madrid.
- (1992): *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*. Jérôme Millon, Grenoble.
- LORBLANCHET, M. (1999): *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique dans le monde*. Errance, Paris.
- MARTINEZ BEA, M. (2001-2002): "El aprovechamiento de accidentes naturales en el arte rupestre paleolítico: un nuevo caso en la cueva del Castillo (Puente Viesgo)". *Salduie* 2, 27-44.
- MOLINER, M. (1988): *Diccionario del uso del español*. Gredos, Madrid.
- NOUGIER, L.-R.; ROBERT, R. (1979): «Frise-perspective de bouquetins stylisés de la grotte de la Vache (Alliat, Ariège) ». *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège-Pyrénées* 34, 27-31.
- ROUSSOT, A. (1997): *L'art préhistorique*. Sud Ouest, Luçon.
- SAINT-PÉRIER, R. de. (1936): *La grotte d'Isturiz II. Le Mag-*

- dalénien de la Grande Salle*. Archives de l'Institut Paléontologie Humaine mémoire 17. Masson et Cie, Paris.
- SANCHIDRIÁN, J.M. (2001): *Manual de Arte Prehistórico*. Ariel Prehistoria, Barcelona.
- SAUVET, G. (1994): « Rhétorique de l'image préhistorique », en A. FINE ; R. PERRON ; F. SACCO (eds) : *Psychanalyse et préhistoire*. Monographies de la revue française de psychanalyse, 83- 117.
- SIEVEKING, A. (1987): *A Catalogue of Paleolithic Art in the British Museum*. The Trustees of the British Museum by British Museum Publications, London.
- SURRE, Y. (1997): "Formalisme" et anomalies dimensionnelles dans la figuration pariétale paléolithique ». *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège-Pyrénées* 52, 105-128.
- TOSELLO, G. (2003): *Pierres gravées du Périgord magdalénien. Art, symboles, territoires*. XXXV^e supplément à Gallia Préhistoire. CNRS, Paris.
- TOSELLO, G; FRITZ, C. (2004): « Grotte Chauvet-Pont d'Arc: Approche structurelle et comparative du Panneau des Chevaux » en LEJEUNE, M.L.; WELTÉ, A.C. (Eds.): *L'art du paléolithique supérieur*. ERAULT 107, 69-86.
- UTRILLA, P; MARTÍNEZ-BEA, M. (2005): "La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico". *Homenaje a Jesús Altuna. Munibe (Antropología-Arkeologia)*, 57 (3), 161-178.
- (2008): «Santuarios rupestres comme marqueurs d'identité territoriale: Sites d'agrégation et animaux <<sacrés>>». *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège-Pyrénées*, 63, 109-133.
- UTRILLA, P; MAZO, C. (1996): "Arte mueble sobre soporte lítico de la cueva de Abauntz. Su aportación a los estilos del Magdaleniense Tardío". *Complutum* 6 (I), 41-62.
- UTRILLA, P.; MAZO, C.; SOPENA, M.C.; DOMINGO, R. y MARTINEZ-BEA, M. (2007-2008): "Ríos, montañas y charcas: una representación de paisaje en el bloque 1 de la cueva de Abauntz". *Veleia*, 24-25, 229-260.
- UTRILLA, P.; MAZO, C.; SOPENA, M.C.; MARTINEZ-BEA y DOMINGO, R. (2009): "A palaeolithic map from 13.600 calBP: engraved stone blocks from the Late Magdalenian in Abauntz Cave (Navarra, Spain)". *Journal of Human Evolution*, 57, 99-111.
- VIALOU, D. (1986): *L'art des grottes en Ariège magdalénien*. XXIIe supplément à Gallia Préhistoire. CNRS, Paris.
- (2009): « L'image du sens, en préhistoire ». *L'Anthropologie* 113, 464-477.
- VILLAVERDE, V. (1994): *Arte paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*. Servei d'Investigació Prehistòrica, València.
- WELTÉ, A-C; LAMBERT, G. (2004): «La Spiritualité au Paléolithique Supérieur. Hypothèses à partir de l'art mobilier de trois sites magdaléniens de la vallée de l'Aveyron», en M. OTTE (ed.): *La Spiritualité. Actes du Colloque international de Liège (10-12 décembre 2003)*. ERAULT 106, Liège, 203-220.
- ZERVOS, C. (1959): *L'Art de l'Epoque du Renne en France*. Éditions Cahiers d'Art, Paris.