

UNIVERSITAT DE BARCELONA

DIVISIÓ I: CIÈNCIES HUMANES I SOCIALS

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

TESI DOCTORAL

"ARTE RUPESTRE PALEOLÍTICO: ORGANIZACIÓN ESPACIAL Y PROGRAMA DECORATIVO EN LAS CAVIDADES DE LA REGIÓN CANTÁBRICA. (Cueva de La Meaza, Cueva de La Clotilde, Cueva de Santián, Cueva de Las Monedas, Cueva de La Pasiega, Cueva de Las Chimeneas, Cueva del Castillo, Cueva del Salitre, Cueva de Cobrantes, Cueva de Cullalvera, Cueva de Sotarriza y Cova Negra, Cueva de Venta de Laperra y Cueva de Ekain)."

PRESENTADA PER: **REYNALDO GONZÁLEZ GARCÍA.**

DIRIGIDA PER: **DR. FEDERICO BERNALDO DE QUIRÓS GUIDOTTI.**

PONENT PEL DEPARTAMENT D'ART: **DRA. NÚRIA DE DALMASES I BALANYÀ.**

BARCELONA, OCTUBRE DE 1996.

Són dos

A la memòria del meu pare i

a l'Assumpta, per saber compartir els somnis.

AGRADECIMIENTOS.

Antes de enfrascarse en unas lides más académicas queremos hacer mención de todas aquellas personas gracias a las cuales ha sido posible la realización de este trabajo.

Muy especialmente a Assumpta Canales, que con una paciencia pareja a la de Job, ha leído todo el manuscrito en diversas ocasiones, corrigiendo donde hacía falta y sugiriendo aquello que pudiera hacer más comprensible, su ya de por sí áspera lectura.

También debemos una gratitud muy especial a José Luis Membrado, autor de la totalidad de plantas y dibujos del trabajo y con el que hemos pasado las más variadas aventuras tanto dentro las cavidades como fuera. Como sino explicarían lo de comer o dormir en los más variopintos antros cavernícolas o en pensiones o campings que como mínimo recibirían el calificativo de originales. Vaya también nuestro agradecimiento para Josep Mop e Irma Estany, los cuales sin comerlo ni beberlo, fueron expuestos a nuestros tiránicos y austeros viajes, colaborando en los levantamientos topográficos, como todos los demás, "gratia et amore".

Queremos destacar asimismo la tolerancia y el respeto expresado en el transcurso de estos años por mi director de Tesis Dr. Federico Bernaldo de Quirós, el cual asumió dirigir el trabajo a un individuo de otra universidad y de otra teórica especialidad, con una flema y un saber hacer dignos de encomio.

Debemos agradecer, el interés mostrado por la Dra. Núria Dalmases al asumir la ponencia de esta Tesis en el Departamento de Arte y por haber querido encontrar en ella algo más que un trabajo.

No podemos olvidar en este apartado a los amigos cántabros de Puente Viego y Ramales sin los cuales hubieran sido imposibles nuestras sesiones de trabajo. En especial queremos expresar nuestro agradecimiento a José M. Ceballos del Moral, Alfredo Riancho y Paz Mena, así como a "Ludi" y el resto de guías de las cuevas del Monte del Castillo. También queremos hacer mención de Joaquín Eguizabal, guía de Covalanas y la Haza, que nos ayudó y acompañó en algunas de nuestras correrías espeleológicas cántabras.

Citaríamos asimismo a Jesús Altuna, Jean Clottes y Paul G. Bahn por su amabilidad y ánimo.

Finalmente desearíamos recordar a todos mis amigos que a lo largo de estos años han colaborado y soportado de una forma u otra la realización de este trabajo.

A todos muchas gracias.

ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN	1
- PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS GENERALES	2
- CONTENIDOS Y ESTRUCTURA INTERNA DEL TRABAJO	6
2.- DESARROLLO METODOLÓGICO	14
2.1. CONSIDERACIONES GENERALES	15
2.2. DESARROLLO METODOLÓGICO	20
2.2.1. Concepto de tradición iconográfica común	21
2.2.2. Organización espacial. Concepto de programa decorativo	29
2.2.2.1. Concepto de organización espacial	33
2.2.2.2. Concepto de programa decorativo	37
2.2.2.3. Programa decorativo y temporalización ..	40
2.2.2.4. Programa decorativo y cronología	44
2.2.3. Definición y categoría de panel o soporte	49
2.2.3.1. Forma física del soporte	55
2.2.3.2. Modo de realización de las figuras	57
2.2.3.3. Características físicas del entorno del panel	60
2.2.3.4. Elementos físicos del entorno del panel que pueden tener algún valor compositivo o una posible relación con el tipo de figura representada y su modo de realización	62
2.2.3.5. Situación del soporte respecto de su visualización	62
2.2.3.6. Acceso al soporte respecto de su visualización	64

2.2.3.7. Categorización de los paneles o soportes	65
2.3. DEFINICIÓN DE OBJETIVOS	69
2.4. APLICACIÓN METEOROLÓGICA	71
2.5. RELACIÓN DE LAS DATACIONES RADIOMÉTRICAS DE LAS FIGURAS PARIETALES DE LA CORNISA CANTÁBRICA OBTENIDAS HASTA LA FECHA	76

3. MONOGRAFÍAS	79
- PRESENTACIÓN	80
- MARCO GEOGRÁFICO DEL ESTUDIO	81
- CONTENIDOS DE LAS MONOGRAFÍAS	83
- Contenidos gráficos	84
- Contenidos del texto	84
- CUEVA DE LA MEZA	88
- Situación y descripción de la cavidad	89
- Historia y descubrimiento	90
- Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones	93
- Atribución cronológica tradicional	95
- Estado de conservación	96
- Testimonios arqueológicos	97
- Inventario de las figuras analizadas	99
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales	99
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la cavidad	102
- Programa decorativo y temporalización	105

- CUEVA DE LA CLOTILDE	106
- Consideraciones previas	107
- Situación y descripción de la cavidad	108
- Historia y descubrimiento	110
- Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones	113
- Atribución cronológica tradicional	115
- Estado de conservación	115
- Testimonios arqueológicos	116
- Inventario de las figuras analizadas	116
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales	116
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la cavidad	120
- Programa decorativo y temporalización	124
- CUEVA DE SANTIÁN	125
- Situación y descripción de la cavidad	126
- Historia y descubrimiento	129
- Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soporte y representaciones	132
- Atribución cronológica tradicional	142
- Estado de conservación	144
- Testimonios arqueológicos	146
- Inventario de las figuras analizadas	146
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales	148
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la cavidad	151
- Programa decorativo y temporalización	155

- LAS CUEVAS DEL MONTE DEL CASTILLO (Puente Viesgo, Cantabria)	157
- Situación y principales características geológicas ...	158
- CUEVA DE LAS MONEDAS	161
- Situación y descripción de la cavidad	162
- Historia y descubrimiento	165
- Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones	168
- Atribución cronológica tradicional	201
- Estado de conservación	203
- Testimonios arqueológicos	204
- Inventario de las figuras analizadas	206
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales	210
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la cavidad	218
- Programa decorativo y temporalización	229
- CUEVA DE LA PASIEGA	231
- Consideraciones previas	232
- Situación y descripción de la cavidad	234
- Historia y descubrimiento	238
- Atribución cronológica tradicional	241
- Estado de conservación	244
- Testimonios arqueológicos	245
- Inventario general de las figuras parietales estudiadas de la cueva de La Pasiega	248

- LA GALERIA "A" DE LA CUEVA DE LA PASIEGA	250
Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones de la galería A	251
- Inventario de las figuras parietales de la galería A de la cueva de La Pasiega	289
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales de la galería A	295
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la galería A de la cueva de La Pasiega ..	300
Programa decorativo y temporalización de la galería A de la cueva de La Pasiega	315
- LA GALERIA "B" DE LA CUEVA DE LA PASIEGA	318
Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones de la galería B	320
Inventario de las figuras parietales de la galería B de la cueva de La Pasiega	330
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales de la galería B	333
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la galería B de la cueva de La Pasiega ..	336
- Programa decorativo y temporalización de la galería B de la cueva de La Pasiega	342
- LA GALERIA "C" DE LA CUEVA DE LA PASIEGA	344
- Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones de la galería C	345

- Inventario de las figuras parietales de la galería C de la cueva de La Pasiega	359
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales de la galería C	361
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la galería C de la cueva de La Pasiega	367
- Programa decorativo y temporalización de la galería C de la cueva de La Pasiega	376
- CUEVA DE LAS CHIMENRAS	379
Situación y descripción de la cavidad	380
- Historia y descubrimiento	383
Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones	386
Atribución cronológica tradicional	419
- Estado de conservación	421
- Testimonios arqueológicos	422
- Inventario de las figuras analizadas	423
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales	427
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la cavidad	433
- Programa decorativo y temporalización	445
- CUEVA DEL CASTILLO	446
- Consideraciones previas	449
- Situación y descripción de la cavidad	449
- Sector A	451
- Sector B	452
- Sector C	452

- Sector D	453
- Historia y descubrimiento	454
- Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones de las zonas estudiadas de la cavidad	458
- Atribución cronológica tradicional	497
- Estado de conservación	502
- Testimonios arqueológicos	504
- Inventario de las figuras parietales analizadas	510
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales	516
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Programa decorativo de la cavidad	530
- Programa decorativo y temporalización	562
- CUEVA DEL SALITRE	568
Situación y descripción de la cavidad	569
- Historia y descubrimiento	571
- Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones	573
- Atribución cronológica tradicional	587
- Estado de conservación	589
- Testimonios arqueológicos	591
- Inventario de las figuras analizadas	592
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales	593
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la cavidad	599
- Programa decorativo y temporalización	604

- CUEVA DE COBRANTES	607
- Situación y descripción de la cavidad	608
- Historia y descubrimiento	610
- Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones	612
- Atribución cronológica tradicional	616
- Estado de conservación	617
- Testimonios arqueológicos	618
- Inventario de las figuras analizadas	619
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales	620
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la cavidad	622
- Programa decorativo y temporalización	625
- CUEVA DE CULLALVERA	627
- Situación y descripción de la cavidad	628
- Historia y descubrimiento	631
- Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones	634
- Atribución cronológica tradicional	643
- Estado de conservación	644
- Testimonios arqueológicos	645
- Inventario de las figuras analizadas	645
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales	646
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la cavidad	653
- Programa decorativo y temporalización	660

- LAS CUEVAS DE SOTARRIZA Y COVA NEGRA	664
- Situación y descripción de las cavidades	665
- LA CUEVA DE SOTARRIZA	667
- Historia y descubrimiento	669
- Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones	671
- Atribución cronológica tradicional	672
- Estado de conservación	674
- Testimonios arqueológicos	674
- Inventario de las figuras analizadas	675
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales	675
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la cavidad	680
- Programa decorativo y temporalización	686
- COVA NEGRA	687
- Historia y descubrimiento	688
- Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones	689
- Atribución cronológica tradicional	691
- Estado de conservación	693
- Testimonios arqueológicos	693
- Inventario de las figuras analizadas	693
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales	694
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la cavidad	695
- Programa decorativo y temporalización	697

- CUEVA DE VENTA DE LAPERRA	698
- Situación y descripción de la cavidad	699
- Historia y descubrimiento	702
- Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones	704
- Atribución cronológica tradicional	713
- Estado de conservación	715
- Testimonios arqueológicos	716
- Inventario de las figuras analizadas	717
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales	721
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la cavidad	723
- Programa decorativo y temporalización	735
CUEVA DE EKAIN	736
- Situación y descripción de la cavidad	737
- Historia y descubrimiento	739
- Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones	742
- Atribución cronológica tradicional	773
- Estado de conservación	774
- Testimonios arqueológicos	775
- Inventario de las figuras parietales de la cueva de Ekain	777
- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales	783
- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la cavidad	790
- Programa decorativo y temporalización	809

4. CONCLUSIONES	811
- CONSIDERACIONES PREVIAS	812
- CUANTIFICACIONES Y ASPECTOS GENERALES DEL ESTUDIO	813
- INVENTARIO DE LAS FIGURAS PARIETALES ANALIZADAS	815
- ORGANIZACIÓN ESPACIAL Y PROGRAMA DECORATIVO	820
- La organización espacial	820
- El programa decorativo	824
- PROGRAMA DECORATIVO Y CRONOLOGÍA	829
- Elementos para una cronología. Aproximación cronológica a los conjuntos parietales estudiados	831

5. BIBLIOGRAFÍA	848
------------------------------	-----

1. INTRODUCCIÓN

*L'homme préhistorique ne nous a
laissé que des messages tronqués.*

André Leroi-Gourhan (1964) *Les reliques de la préhistoire*. Paris, pp. 3

PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS GENERALES

De ordinario los estudios sobre el arte parietal paleolítico han sido llevados a cabo desde disciplinas o métodos ajenos por tradición a lo que sería estrictamente la historia del arte más clásica y tradicional. Ello es debido tanto a la escasa atención -en términos generales- de dicha disciplina por las manifestaciones artísticas del período, como a un cierto desinterés -que todo hay que decirlo- por lo que aquella pudiera aportar al campo de la prehistoria.

En este contexto tan particular se enmarca el presente estudio. Por una parte se ha desarrollado una metodología original pero gestada en los marcos conceptuales de la historia del arte. Por otra, se ha aplicado la citada metodología a un grupo de creaciones artísticas que pertenecen

cronológicamente al paleolítico superior, y que normalmente han sido tratadas con métodos de análisis distintos. Estamos, pues, en definitiva, delante de un trabajo de prehistoria que ha sido realizado bajo parámetros generados a partir de la historia del arte.

Al plantearse una tesis de este tipo era obligada una delimitación precisa de los objetivos a conseguir y, en buena lógica, era necesaria la elaboración de un método y una terminología originales que fueran acordes con dichos objetivos, tal como se ha desarrollado pormenorizadamente a lo largo de los distintos capítulos.

El propósito original del estudio ha sido el análisis de la distribución espacial de las figuras parietales paleolíticas, con el fin último de poder comprobar -como así ha sido-, la existencia de una organización espacial y de un fenómeno más elaborado que hemos calificado como programa decorativo¹.

Ambas denominaciones, identifican dos niveles distintos pero complementarios de una actitud por la cual el espacio interior de una cavidad es utilizado para el emplazamiento de las imágenes paleolíticas de una forma no aleatoria ni indiscriminada. Es decir, tanto la organización espacial como el programa decorativo, representan dos estadios diferentes de una manera de disponer las figuras parietales por la

¹ Para una mayor concreción conceptual y definición tanto de ambos términos como de los que a continuación irán apareciendo véase el capítulo que hemos dedicado al desarrollo metodológico de la tesis.

caverna, que se basa en una tradición iconográfica común y en la asunción, por parte de sus decoradores, de la morfología física del interior de la caverna.

La organización espacial es el nivel menos elaborado y relaciona la presencia, tipo y técnica de realización de las figuras parietales con zonas o partes de la cavidad con alguna entidad espacial significativa. Por su parte el programa decorativo organiza el espacio de la caverna en base a una jerarquía de valores que se traduce y plasma en una especialización de las figuras que han de aparecer en un lugar u otro de un recorrido subterráneo; siempre en función de las características internas de la cueva, no de una distribución preconcebida.

La unidad base tanto de la organización espacial como del programa decorativo, es el panel o soporte parietal, que es el responsable de la relación de las figuras con el espacio interior de la cueva. Uno de nuestros objetivos básicos ha sido delimitar el propio concepto de panel y otorgarle unas categorizaciones que pudieran expresar la citada relación, de forma que ésta pudiera ser entendible y por ende analizada. Dichas categorizaciones, panel no activo, activo y no determinable², han puesto de relieve la existencia de unas tendencias bastante estandarizables en las cuevas estudiadas, que relacionan tipos de figuras concretos, así como su técnica de

² Como en el caso anterior, para encontrar las definiciones precisas de las categorizaciones de los paneles véase el apartado de desarrollo metodológico.

realización, acabado y tamaño, con paneles de categorización también concreta y determinada.

El panel es asimismo el eje sobre el que se articula la jerarquía espacial de la cavidad a efectos decorativos. Dicha jerarquía se plantea a través de la existencia de una tipología de paneles, principales, de acceso o flanqueo, de cierre y marginales, que tienden a disponer de una categorización precisa y de unas figuras que les son propias. Estas imágenes además, disfrutan en términos generales de una técnica de realización y de un acabado que están también en correspondencia con el tipo de panel que ocupan.

La existencia de programas decorativos en las cavidades con representaciones artísticas paleolíticas, ha determinado la posibilidad de plantear una aproximación cronológica a los citados programas, convirtiéndose éste en otro de los objetivos -no el primordial- de este trabajo³. Para ello ha sido necesario cotejar las dataciones radiométricas de las figuras parietales obtenidas hasta la fecha en la cornisa cantábrica y las seriaciones paleoclimáticas de la misma zona, con los distintos tipos de programas que nuestros análisis han evidenciado en las diferentes cavidades de este trabajo.

El resultado de estas correspondencias ha permitido establecer una secuencia cronológica organizada en cuatro períodos, que a su vez se subdividen en distintas fases, y que

³ Véase la parte final del capítulo de conclusiones de esta tesis.

se desarrollaría, a grandes rasgos, entre el 16500 y el 10800 (BP), durante el Magdaleniense Cantábrico. Señalar que este sistema cronológico no presupone la inexistencia de manifestaciones artísticas anteriores, tal como es el caso de alguno de los ejemplos analizados (concretamente la serie de manos negativas de la cueva del Castillo), como tampoco lleva implícita ninguna idea de evolución o cambio estilístico en lo que sería la línea tradicional interpretativa del arte paleolítico.

CONTENIDOS Y ESTRUCTURA INTERNA DEL TRABAJO.

La tesis se ha organizado internamente de forma secuencial, con un primer capítulo de desarrollo metodológico, un segundo capítulo que incluye las monografías de las cavidades estudiadas y finalmente un apartado de conclusiones.

El apartado metodológico muestra el cuerpo teórico y terminológico básico del estudio y sobre el que se ha generado todo el trabajo posterior que se expresa en las monografías. En él hallamos las definiciones de los conceptos que se emplearán con posterioridad -en el trabajo de campo-, así como cual ha sido el proceso para llegar a ellos.

Dicho proceso se lleva a cabo esencialmente, tras un análisis crítico y historiográfico previo, el cual determina los vacíos o lagunas que conceptual y terminológicamente son

llenados con nuestras definiciones. Ideas clave en este trabajo como son, organización espacial, programa decorativo, o panel, están ampliamente desarrollados en este capítulo.

Paralelamente y a través de las citadas definiciones se va gestando una metodología que se basa esencialmente en lo que hemos denominado como categorización del panel decorado y que responde a los tipos -como ya hemos señalado-, de activo, no activo y no determinable. Los factores que inciden en esta valoración, como serían la forma física del soporte, el modo de realización de las figuras, los elementos físicos significativos del entorno del panel, la situación del soporte respecto de su visualización y finalmente el acceso al mismo, también disfrutan de una aproximación teórica en este apartado del trabajo

Por su parte el capítulo de monografías, presenta las cavidades decoradas en el que se ha aplicado el método desarrollado en el apartado anterior⁴. Han sido analizadas 14 cavernas de la cornisa cantábrica: cueva de La Meaza, cueva de La Clotilde, cueva de Santián, cueva de Las Monedas, cueva de La Pasiega (A, B, C), cueva de Las Chimeneas, cueva del Castillo, cueva del Salitre, cueva de Cobrantes, cueva de Cullalvera, cueva de Sotarriza, cueva de Cova Negra, cueva de Venta de Laperra, cueva de Ekain. Se debe de destacar que la cueva de La Pasiega ha sido planteada a todos los efectos como si de

⁴ Para un discurso más detallado del contenido y características de las monografías de este trabajo vease el apartado de presentación del capítulo correspondiente.

tres cavidades distintas se tratara, lo que eleva el numero real de grutas estudiadas a 16.

Debido a que nuestro método obliga a la generación de materiales originales, cada cavidad ha sido topografiada y seccionada de nuevo, sino totalmente -que es el caso más común- si parcialmente, de forma especial en las zonas con decoración parietal. Paralelamente cada panel decorado -no las figuras- también ha sido fotografiado de forma detallada, lo que proporciona una información importantísima de cara a nuestro método. Ambos grupos de materiales, son pues, de realización totalmente original, y constituyen, al margen de formar parte de una metodología no tradicional, una de las aportaciones más significativas de este trabajo. Señalar que este material dispone de un volumen propio.

Las monografías de esta tesis tampoco responden al modelo acostumbrado de este tipo de trabajos. En efecto, no pretenden descubrir figuras nuevas, cosa que tan sólo sucede en un ejemplo de la cueva de Las Monedas, sino analizar todas las imágenes conocidas, junto a sus paneles de soporte y, si se da el caso, reinterpretarlas. Así, aunque es clara la tendencia a la exhaustividad, es decir, el seguimiento panel por panel y lógicamente figura por figura, no se pretende -ni éste ha sido el objetivo- que dicho seguimiento sea siempre reflejo de la totalidad de las figuras parietales de una cavidad. Este hecho es especialmente evidente en cavernas como Castillo o Pasiega, donde el propio sentido común indica que

nuestro trabajo no puede ser por definición tan exhaustivo, ya que para ello sería necesario un planteamiento distinto al utilizado.

Cada monografía consta de dos partes. La primera que podríamos denominar analítica e historiográfica que incluye los apartados: Situación y descripción de la cavidad, historia y descubrimiento, distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones, atribución cronológica tradicional, estado de conservación, testimonios arqueológicos y finaliza con el inventario de las figuras analizadas.

La segunda parte de las monografías, que podríamos considerar como interpretativa, consta de los siguientes apartados: análisis de la distribución espacial de las representaciones, distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo, y finalmente, programa decorativo y temporalización. En estos apartados se procede a la lectura de la cavidad, sus paneles y figuras, en base a nuestro método. También se incorporan reflexiones al respecto del estado y forma de la cueva en el momento de su descubrimiento o en los momentos en que fue decorada, cuál podía haber sido la progresión paleoespelológica por su interior a efectos decorativos, así como una propuesta de las fases no cronológicas de su decoración.

El último capítulo de la tesis es obviamente el de

conclusiones. En este se procede primeramente a una cuantificación de aspectos generales del estudio tales como el número de paneles analizados -unos 209-, o el número total de figuras de los mismos -unas 642-, y se realiza un inventario general de todas las imágenes estudiadas. A continuación se desarrollan los apartados específicamente relacionados con las tendencias observables en las cavidades objeto de análisis.

Así, en el apartado de las conclusiones que hemos titulado organización espacial y programa decorativo aparecen relacionadas sus características principales y las correspondencias entre el tipo de figura (por ejemplo, bisonte, caballo o signo) y su modo de realización (pintura, grabado, relieve, acabado y tamaño) con el tipo de panel utilizado de ordinario para su ubicación (activo, no activo o no determinable).

A continuación y siguiendo un planteamiento similar, se relacionan los paneles de los programas decorativos (principal, acceso o flanqueo, cierre y marginales) con la categorización de los mismos y el tipo de figura que soportan. Los datos resultantes permiten constatar el papel que desempeña cada modelo de imagen en el programa decorativo y sus tendencias por lo que hace a localización topográfica y modo de realización (técnica, tamaño y acabado). Hay que destacar que estos resultados se plantean estrictamente como tendencias, ya que la mayoría de las cuevas estudiadas responden al tipo que hemos denominado como cavidades de adición, es decir, sus programas decorativos son siempre fruto de un proceso de

agregación de figuras, adición que se produce en un periodo relativamente corto de tiempo; siempre en parámetros paleolíticos. Por consiguiente, un planteamiento estadístico estaría en rigor fuera de lugar, ya que podría falsear las interpretaciones.

El último apartado de las conclusiones es el que hemos denominado programa decorativo y cronología. En éste se procede, en primer lugar, al enmarcamiento de las fechas radiométricas de figuras parietales cantábricas en las referencias cronológico-culturales y paleoclimáticas del norte peninsular. Se consigue así una asignación precisa de las figuras datadas a momentos arqueológicamente bastante bien definidos.

La participación de las imágenes con cronologías absolutas en programas decorativos definibles, posibilita la lógicamente datación relativa de los mismos, ya que como se ha dicho, un programa es consecuencia de un proceso de adición de imágenes en un periodo relativamente corto de tiempo.

Al conseguir la datación de algunos programas decorativos, concretamente, tres de la cueva de Altamira, uno de la cueva de Las Chimeneas y uno de la cueva de Las Monedas, se ha planteado la posibilidad de intentar una aproximación a la cronología de los programas de las otras cavidades de este estudio. Esta aproximación se ha realizado en función de las diferencias y semejanzas que los citados programas pudieran

presentar respecto de los que están bien datados. El resultado final se ha planteado en una secuencia de períodos en cronología BP, que se subdivide a su vez en fases y que disponen de unas características propias. Dichas características identifican las variaciones o cambios en el tipo de figuras que aparecen en los distintos modelos de paneles que definen los programas decorativos.

El período "A" se desarrollaría durante la primera mitad del Magdaleniense Inferior Cantábrico, en cifras generales, entre el 16500 y el 15250 y dispondría de dos fases ("A-a" y "A-b"). El período "B" ocuparía la segunda mitad del Magdaleniense Inferior Cantábrico, aproximadamente entre el 15250 y el 14000 y como en el caso anterior también dispondría de dos fases diferenciadas ("B-a" y "B-b"). El tercer período, el "C", evolucionaría a partir del Magdaleniense Medio hasta aproximadamente la primera mitad del Magdaleniense Superior, en un recorrido cronológico delimitado, en cifras generales, entre el 14000 y el 12000; mostrando asimismo dos fases ("C-a" y "C-b"). El último momento representado en las cavidades de este estudio ha sido denominado "D" y se desarrollaría hacia finales del Magdaleniense Superior, aproximadamente entre el 12000 y el 10800. No contamos con suficiente información para poder fasear este período.

Es importante señalar de nuevo, que el método empleado no pretende la datación individual de las figuras sino de los conjuntos en los que éstas aparecen. Es decir, nuestra

intención es fechar de forma relativa y aproximada un programa decorativo, no las figuras que lo componen.

Finalmente debemos dejar constancia que si bien la metodología es susceptible de ser empleada en cualquier cavidad con decoración parietal paleolítica, los resultados obtenidos son consecuencia de una delimitación geográfica muy precisa. Así, pues, las características y conclusiones elaboradas no pueden, ni deben ser extrapolables directamente a otros ámbitos territoriales ajenos a los de nuestro muestreo. Ello no implica que existan algunos aspectos del estudio que puedan responder a una estandarización de ciertos fenómenos artísticos paleolíticos, pero repetimos, éste no ha sido el objetivo de nuestro trabajo.

2. DESARROLLO METODOLÓGICO

2. DESARROLLO METODOLÓGICO

2.1. CONSIDERACIONES GENERALES.

Desde la primera datación radiométrica de una imagen parietal paleolítica europea en 1990⁵, la investigación sobre el arte rupestre cuaternario ha ido progresivamente abandonando los planteamientos que eran herederos de lo que podríamos denominar sistemas estilísticos tradicionales (Bahn & Lorblanchet (Eds.) 1993). Este progresivo abandono, si bien ha permitido objetivar en mayor medida los trabajos de documentación -los cuales son cada vez más impecables científicamente- adolece hoy por hoy de un marco teórico de referencia general que analice o intente el análisis de la totalidad de este fenómeno artístico desde una perspectiva globalizadora. Dicho en otros términos, la tendencia metodológica actual en el campo del arte parietal paleolítico es la de analizar solamente parte de su fenomenología, marginando u obviando voluntariamente las implicaciones que los resultados de los nuevos métodos de estudio podrían producir en la generación, como ya hemos indicado, de un nuevo marco teórico de referencia general.

⁵ Esta datación radiométrica de C14 fue conseguida mediante el empleo del acelerador de partículas-espectrómetro de masa (AMS - Accelerator Mass Spectrometry) por un equipo pluridisciplinar del laboratorio de Gif-sur-Yvette (Laboratoire des Faibles radioactivités), en Francia. La muestra de carbón se obtuvo de una puntuación digital de la cueva de Cougnac, proporcionando la fecha de 14.300 B.P. Al final de este capítulo relacionamos todas las fechas conseguidas hasta el momento mediante el empleo de la técnica del AMS. Debemos agradecer en este sentido, las dataciones -aún no publicadas- que nos han sido facilitadas en comunicación personal por los doctores Bernaldo de Quirós y Cabrera Valdés y que datan algunas figuras de las cavidades de este trabajo.

De forma contraria, una de las características más significativas de la metodología que subyace en el empleo de los sistemas estilísticos tradicionales, es precisamente su carácter generalizador hacia la totalidad de las manifestaciones artísticas del período. Este interés en generar una única respuesta para explicar toda la variabilidad del arte paleolítico, se detecta en muchos prehistoriadores desde Breuil⁶ hasta Leroi-Gourhan⁷; y en líneas generales tiende a restar importancia, cuando no a obviar, la particular originalidad formal, técnica y cronológica de las figuras y de las propias cavidades decoradas.

Basándose en este planteamiento metodológico los sistemas estilísticos tradicionales generan criterios que presuponen valores implícitos y extrapolables a todas las manifestaciones artísticas parietales e incluso las mobiliarias. El primero de estos valores y a su vez uno de los más importantes, es la idea de evolución artística. Bajo este concepto se argumenta una evolución lineal en el tiempo de los rasgos formales de las figuras. Así, cada momento o fase tiene unos criterios iconográficos en la creación de la imagen que le son propios y que a efectos interpretativos son traspasados a una ordenación cronológica mediante un principio similar al de que

⁶ Si bien desde el inicio de sus trabajos de investigación Breuil empleó criterios de determinismo estilístico y este hecho aparece en gran parte de su bibliografía, no fue hasta la publicación de *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Montignac, 1952, que su organización del arte parietal en dos ciclos fue expuesta en su totalidad.

⁷ Al igual que Breuil, la evolución estilística que postulaba Leroi-Gourhan ya estaba presente en sus escritos anteriores. Sin embargo, la publicación de referencia para su sistema de estilos es *Préhistoire de l'art occidental*, París, 1965.

"lo peor hecho es lo más viejo y lo mejor hecho es lo más nuevo."

Buena parte de la terminología empleada en la historiografía clásica es evidencia de este criterio de evolución lineal. Frases o términos como canon naturalista, perspectiva correcta o naturalista, calidad plástica, figuras groseras o arcaicas, etc., nos indican no tan sólo una percepción personal, subjetiva y moderna en el análisis de las figuras, sino que demuestran un tratamiento diacrónico en el empleo de la terminología descriptiva, dado que se trasponen concepciones y definiciones propias de la historia del arte occidental a un grupo de manifestaciones artísticas separada de aquélla por muchos miles de años.

Otro de los valores implícitos en los sistemas estilísticos tradicionales es la presunción de que todas las figuras rupestres paleolíticas han sido realizadas con igualdad de criterios; tanto en lo que respecta a su forma y técnica de realización, como a su localización y emplazamiento en la cavidad, como a la motivación última de su presencia en la cueva. Bajo este punto de vista, se comparan y relacionan estilísticamente grabados mobiliarios con figuras parietales pintadas, representaciones grabadas prácticamente invisibles con imágenes policromadas de más de un metro de ancho, o bien, las imágenes aisladas de una cueva con las que configuran grupos en la misma, por citar tan sólo algunos ejemplos. Así pues, bajo este planteamiento metodológico, todas las figuras

han sido ejecutadas con idéntica intencionalidad, lo cual facilita, evidentemente, su interpretación y análisis desde un punto de vista de generalizador.

Lo expuesto hasta ahora permite deducir que el empleo de los sistemas estilísticos tradicionales lleva consigo un método de análisis que podríamos calificar de convergente o cerrado. Su tendencia generalizadora para todo el arte paleolítico en adición al concepto de evolución lineal estilística, así como su facilidad para comparar figuras técnica, formal y ubicativamente distintas, hace imposible, por su propia definición, considerar dicho método como corregible, ampliable o matriz de procesos de análisis distintos. El análisis estilístico obliga a las figuras estudiadas, a ceñirse a unas hipotéticas normas iconográficas evolutivas, cuya credibilidad fundamenta la propia base metodológica. Cualquier alteración, variación o infravaloración de estas normas formales invalida totalmente el método, dado que puede llevar a descomponer el armazón sobre el que se sustenta todo el proceso deductivo-cronológico de la relación entre estilo y datación.

Esta pequeña reflexión crítica a los modelos de análisis estilísticos no pretende descalificar en su totalidad dichos métodos, los cuales, hay que destacar, han funcionado y funcionan entre los paleolitistas europeos, a modo de lenguaje común (Clottes 1993: 19-25). Hay que señalar, no obstante, lo que a nuestro entender, son las carencias más significativas

de unas metodologías, que a pesar de haberse revelado útiles en su momento, están hoy por hoy siendo sometidas a una profunda revisión por parte de la historiografía moderna.

De la sucinta exposición anterior se desprenden distintas consideraciones sobre el actual panorama de los estudios sobre el arte parietal paleolítico que, a efectos de un apartado de desarrollo metodológico como el de este trabajo, merecen una concreción especial. Por una parte, disponemos de unos marcos teóricos de referencia que son fruto de un desarrollo metodológico basado en el empleo de lo que hemos venido en denominar como sistemas estilísticos tradicionales. Por otra, y de forma contraria, los nuevos métodos de investigación sobre el arte cuaternario -con frecuencia, en el caso europeo y especialmente hispánico, originados exclusivamente en la praxis arqueológica-, tienden de manera voluntaria a constreñir sus planteamientos a aspectos concretos del fenómeno -especialmente la cronología y la identificación faunística-, o en los casos más extremos el estudio pormenorizado de una sola cavidad. No sería justo, sin embargo, que nos abstuviéramos de mencionar la existencia de algunas propuestas de tendencia más global⁴, las cuales, aunque de ordinario muestran una selección en los elementos analizados, postulan de forma indirecta la creación

⁴ Entre otros, ya que la lista no puede ser exhaustiva: (Bednarik 1995: 9-10), (Bernaldo de Quirós 1994: 261-267), (Conkey 1980: 609-630 y 1992: 19-28), (Chapa Brunet & Menéndez Fernández (Eds.) 1994: 265-383), (Lorblanchet 1994: 235-251), (Sauvet 1993: 297-310), (Utrilla Miranda 1994: 97-113), (Moure Romanillo 1995: 225-258). Debe señalarse que sólo hacemos mención de algunas publicaciones y autores relacionados con el arte parietal paleolítico europeo que se desarrolla en cavidades, obviando, la abundante historiografía generada entorno a la problemática de las manifestaciones artísticas que aparecen al aire libre, las cuales referenciaremos más adelante.

de unos marcos teóricos generales de referencia para el arte parietal de algunas cavidades o zonas geográficas con manifestaciones artísticas paleolíticas.

Este somero enmarcamiento historiográfico, que posteriormente y en cada caso será convenientemente ampliado, presenta a grandes trazos el estado actual de la investigación sobre el arte parietal paleolítico y se plantea como elemento de partida para la reflexión y el desarrollo metodológico que a continuación se expondrá.

2.2. DESARROLLO METODOLÓGICO.

La realidad del fenómeno artístico que conocemos como arte parietal paleolítico europeo dista mucho de posibilitar una explicación única y uniforme. No obstante, una reflexión sobre sus principales características permite una delimitación de lo que podríamos calificar como parámetros presuntamente objetivables y en consecuencia facilitar las bases para una propuesta de investigación distinta, y enmarcable como parte de un marco teórico de referencia general.

El desarrollo metodológico que se presenta a continuación nace con una cierta voluntad globalizadora si bien, totalmente alejada de los postulados de los sistemas estilísticos tradicionales. Su discurso básico se origina en la elaboración de conceptos que, a su vez, puedan ser generado-

res de interrogantes a los que el trabajo de campo intentará dar respuesta.

2.2.1. Concepto de tradición iconográfica común.

A tenor de las dataciones recientes obtenidas mediante el AMS -especialmente en las cuevas Cosquer (Clottes et alii 1993: 3-4) y Chauvet (Clottes et alii 1995: 1-2)- se observa que, con la salvedad de las especificidades geográficas y las que pudieran deducirse de cambios ecológicos y cronológicos -las cuales deberían de tener un tratamiento específico-, buena parte de las representaciones figurativas que caracterizan el arte paleolítico, están presentes en las cavidades y abrigos decorados desde fechas tempranas como el 30.000 B.P. Esta evidencia -con la provisionalidad interpretativa que dichas dataciones conllevan- parece indicar que estaríamos delante de lo que podríamos considerar como una tradición iconográfica común, la cual se desarrollaría durante la friolera de unos 20.000 o 25.000 años.

Deberíamos, en consecuencia, intentar delimitar cuáles son las características principales que permitan definir la citada tradición iconográfica común.

Uno de los primeros aspectos a considerar para establecer una definición de la tradición iconográfica común es, como ya se ha indicado anteriormente, la pervivencia

temporal de ciertos modelos de representación, esencialmente los figurativos y animalísticos. Así, bóvidos, équidos, cápridos y cérvidos, figuran entre los animales más comúnmente representados a lo largo del período que venimos analizando (Bahn 1988: 115-146, González García 1995: 16-20, Leroi-Gourhan 1965: 82-83). Esta pervivencia figurativa permite deducir la existencia de un repertorio animalístico determinado, lo que podríamos calificar como bestiario⁹. Evidentemente dicho bestiario estaba sometido a variaciones temporales y regionales lo que conllevaría la aparición de figuras de diferente tipo o distintas a las indicadas¹⁰. Sin embargo, la relativa constancia en la presencia de los mismos animales apuntaría en la dirección indicada, es decir, a la existencia de un bestiario, utilizado -aunque con variaciones- durante un período considerablemente largo de tiempo.

Más complejo de analizar, en relación a un posible repertorio iconográfico común, es la presencia de los signos o ideomorfos. Ciertamente existen algunas representaciones que pueden ser paralelizables formalmente entre sí, por ejemplo, las manos negativas o positivas, o los denominados por la historiografía tradicional claviformes, tectiformes y bandas

⁹ El calificativo de bestiario se utiliza tradicionalmente en la historiografía sobre el arte medieval e identifica la colección o libros de fábulas referentes a animales reales o quiméricos. Evidentemente en el caso paleolítico no deberíamos de entender el sustantivo de bestiario estrictamente en los mismos términos. Sin embargo la repetición de temas, como ya hemos indicado en el caso animalístico, apunta hacia una pervivencia de ciertos modelos iconográficos que solamente puede justificarse por su transmisión en el tiempo. Este hecho justificaría plenamente el uso del término bestiario.

¹⁰ La historiografía clásica, ya señalaba una mayor presencia de ciervas en la cornisa cantábrica que en el resto de cavidades francesas, cosa contraria a lo que sucede con el reno o el mamut (González García 1995: 17).

de puntuaciones. A pesar de ello, la enorme variabilidad tipológica de los signos impide deducir la existencia de un repertorio extensible geográfica y cronológicamente de manera similar a lo que hemos apuntado para las representaciones animalísticas; probablemente por incapacidad nuestra para interpretar tales figuras. La delimitación geográfica, no obstante, facilita una cierta aproximación al fenómeno ya que se constata la presencia de los mismos modelos de signos en ámbitos regionales de menor extensión (Leroi-Gourhan 1966: 77-77; 1979: 289-294).

Un segundo aspecto que se ha de considerar para la definición de la tradición iconográfica común es la localización o emplazamiento de las manifestaciones artísticas. Así, con independencia de la datación paleolítica (Bednarik 1995: 86-103 y Watchman 1995: 104-108) de los hallazgos de arte parietal al aire libre¹¹, hoy por hoy, la mayoría de manifestaciones parietales paleolíticas europeas se localizan en cavidades o abrigos, siendo el desarrollo en caverna el modelo más corriente¹². Éste es uno de los temas que será tratado de

¹¹ Mazouco -Portugal- (Jorge & Jorge & De Almeida & Sánchez & Soeiro 1982: 65-70); Foz Côa -Portugal- (Bednarik 1994: 151-152; Bahn 1995: 1-3); Domingo García -Segovia- (Martín Santamaría & Moure Romanillo 1981: 97-105; Ripoll & Muncio 1994: 2-5); Siega Verde -Salamanca- (Balbín & Alcolea & Santonja & Pérez Martín 1990, Fornois-Haut -Pirineos orientales- (Sacchi et alii 1988: 87-100). Como información no monográfica cabe mencionar Bahn 1992: 395-400.

¹² A raíz de los recientes descubrimientos de arte parietal al aire libre, algunos de los cuales ya hemos señalados anteriormente, se ha venido especulando sobre la posibilidad de que el desarrollo en cavidad sólo sea una muestra parcial de la extensión del fenómeno. La compleja y polémica datación de dichos yacimientos complica tal aseveración. No obstante, y con independencia de los nuevos hallazgos que se puedan producir y de aquellos yacimientos que en buena lógica pueden haber desaparecido, actualmente las cuevas y abrigos siguen siendo los receptores de la mayoría de figuras parietales enmarcables en el paleolítico.

forma especial en este trabajo.

El tercer elemento definitorio de la tradición iconográfica común, es la similitud de técnicas empleadas en la realización de las imágenes. Existe una tendencia generalizada en la historiografía tradicional que presupone valores absolutos a las técnicas de ejecución de las figuras parietales. Estos valores atribuyen a la pintura, la escultura o el grabado un grado notable de independencia entre sí, como si en origen fueran pensadas como artes separables, lo cual no es estrictamente cierto (González García 1993: 38-50, VV.AA 1993: 247-275). Así, mientras que ciertamente existen numerosas figuras realizadas mediante el empleo de una sola técnica, no es menos cierta la frecuencia en la combinación de las mismas. Basten los ejemplos de los policromos de la cueva de Altamira o algunos de los caballos de la cueva de Ekain, entre muchas cavidades, para referenciar este hecho. En algunos casos, como el señalado de Altamira, la combinación de técnicas llega a un grado de sofisticación muy notable al emplear pintura, grabado y, en parte de los bisontes, los relieves rocosos. Esta mezcla de técnicas es en sí misma una señal de identidad que particulariza y separa al arte parietal paleolítico europeo de otras manifestaciones artísticas del mismo período pero de ámbito geográfico distinto, como las representaciones figurativas que, fechadas en el paleolítico, han sido identificadas en Australia, Asia o África. Como consecuencia de lo dicho, los paralelos técnicos aplicados a las representaciones parietales paleolíticas europeas parecen corroborar también su pertenencia

a una tradición iconográfica común.

Finalmente también hay que considerar como elemento característico de esta tradición iconográfica, la delimitación geográfica del fenómeno artístico. Hay que recordar las importantes diferencias existentes entre las distintas manifestaciones artísticas que se fechan durante el paleolítico a nivel mundial. Efectivamente, la restricción al ámbito europeo de unos modelos figurativos y no figurativos determinados, así como las técnicas de realización empleadas en la creación de las imágenes decoradas paleolíticas y su particular ubicación dentro de cavidades o abrigos, está suficientemente identificada como para ser un elemento indelible de una definición del término tradición iconográfica común.

Así pues, y a tenor de lo expuesto sucintamente hasta ahora, se deduce que el arte parietal paleolítico europeo mostraría una tradición iconográfica común la cual podría definirse por :

- La similitud en el bestiario utilizado en las representaciones figurativas y la presencia de variaciones regionales en las imágenes no figurativas.

- La similitud en la localización o emplazamiento físico de las figuras parietales, de ordinario en

cavidades y abrigos¹³.

- La similitud de los recursos técnicos empleados en la creación de las imágenes.
- La limitación geográfica del fenómeno artístico a un ámbito territorial determinado, en este caso el europeo.

La definición de una tradición iconográfica común perdurable a lo largo de un período tan dilatado de tiempo y en un marco territorial limitado debería, no obstante, considerar algunos conceptos de variabilidad. El primero de ellos se origina en la carencia de la información suficiente como para presuponer que toda la decoración parietal es fruto de la misma motivación o intencionalidad. Es decir, no hay evidencias objetivas para suponer que la presencia de las mismas figuras de animales o de signos tenga el mismo origen conceptual en todos los casos. El razonamiento es en sí mismo bastante consistente ya que nada nos indica, salvo la propia tradición iconográfica, que la motivación decorativa sea la misma a lo largo de todo el período y que ésta se mantenga siempre bajo los mismos parámetros (Lowie 1983: 237-253). Si bien para la historiografía tradicional éste ha sido su caballo

¹³ Debe recordarse la existencia de manifestaciones parietales al aire libre cuya cronología es actualmente objeto de debate. Véanse las notas anteriores al respecto.

de batalla predilecto¹⁴, la enorme pervivencia temporal de la tradición iconográfica paleolítica unido a su extensión territorial y a su posible variabilidad de origen¹⁵, impiden en buena lógica presuponer **siempre** la misma intencionalidad para la presencia de las imágenes parietales.

Un segundo concepto de variabilidad en relación a la tradición iconográfica común debe vincularse con lo que hemos denominado criterios de representación gráfica. Las variaciones formales a las que está sometida la creación de una imagen pueden tener orígenes diversos, aunque de manera corriente suelen interpretarse como resultado de cambios cronológicos. El razonamiento anterior no contempla, sin embargo, otros aspectos tales como la habilidad del creador de la manifestación artística, o lo que es más importante: la posible existencia a la hora de ejecutar una figura de criterios distintos, que condicionarían su representación gráfica. La evidencia del empleo de técnicas distintas, de tamaños y acabados también diferentes, apuntan en esta dirección, tal como analizaremos a lo largo de este trabajo.

Así, pues, y a modo de enunciado de lo desarrollado hasta ahora, la definición de una tradición iconográfica común debería de contemplar las siguientes variables:

¹⁴ Destacaríamos de nuevo en este sentido, que todas las teorías interpretativas clásicas sobre el arte paleolítico presuponen la misma motivación decorativa a lo largo del período. Es decir, que siempre se decora con igual intencionalidad.

¹⁵ Que se origine en bandas o grupos distintos.

- No debe presuponerse la misma motivación e intencionalidad en los recursos iconográficos empleados.
- No debe suponerse la existencia de los mismos criterios de representación gráfica.
- No deben excluirse variaciones o modificaciones regionales en el bestiario, de origen cronológico o de otro tipo.
- No deben excluirse variaciones técnicas en la realización de las imágenes.

Lógicamente este grupo de propuestas no contempla las relaciones que bajo una perspectiva de adscripción cultural -en términos arqueológicos- se podrían establecer en base de las informaciones que los yacimientos arqueológicos proporcionan; ya sea por la comparación formal estricta entre el arte parietal y el mobiliario del que se tiene datación precisa, ya sea por la existencia de yacimientos en las propias cavidades decoradas. La ausencia de un número mayor de dataciones de figuras parietales y la práctica inexistencia de trabajos de relación entre las cronologías absolutas artísticas y las extraídas de los trabajos antiguos y modernos de excavación¹⁶ no permiten hoy por hoy emplear dichas referencias, como

¹⁶ Como excepción a lo dicho deberíamos de citar como más significativos los trabajos de Lorblanchet en la cueva de Cougnac, de Bernaldo de Quirós en la cueva de Altamira, y de Clottes en las grutas de Chauvet y Clovis. Véase apartado bibliográfico.

elementos a participar en una definición sobre el concepto de tradición iconográfica. Éste será otro de los objetivos del presente trabajo tal como se verá más adelante.

2.2.2. Organización espacial. Concepto de programa decorativo.

La pervivencia hasta nuestros días de las manifestaciones artísticas parietales es resultado de una larga y compleja serie de factores a los cuales no es ajeno el azar. En efecto, su presencia en un entorno natural nos indica en buena lógica que los agentes resultantes de la propia *vida* y evolución geológica de cavidades y abrigos son en gran medida responsables de las imágenes que han llegado hasta el presente. El enorme grado de aleatoriedad de este hecho, representaría, en una primera instancia, la imposibilidad de sistematizar un análisis de la distribución de las figuras (análisis de la organización espacial), debido a la existencia de elementos no medibles ni cuantificables en su totalidad. Derrumbes, corrientes de aire, de agua, cambios climáticos, filtraciones, etc., entre muchos otros elementos, apuntan en esa dirección.

De forma paralela, la propia actividad humana a lo largo de un período tan dilatado de tiempo -ciñéndonos exclusivamente al paleolítico superior- indica que la distribución de figuras que vemos en la actualidad, especialmente en cavidades con un número importante de representaciones, es resultado -en algunos casos y a tenor de las referencias cronológicas de que

disponemos- de un proceso de adición o acumulación de imágenes, no siempre identificable. La distancia temporal de realización que puede llegar a separar dos figuras de una misma cavidad - véanse las dataciones de AMS señaladas en los apartados anteriores- debería de ser un obstáculo importante, al menos en principio, para analizar las figuras desde una perspectiva conjunta y a efectos de definir una organización del espacio interior de las cuevas o abrigos decorados.

Todo ello nos muestra una clara problemática a la hora de establecer unos parámetros de análisis sobre la supuesta organización espacial de un antro decorado. Esta problemática se orienta, como se ha indicado en los párrafos precedentes, en dos vertientes, una de carácter que podríamos denominar geofísico y otra de carácter temporal o cronológico, y puede ser concretada en los siguientes enunciados:

- No es posible saber con exactitud el número y tipo de figuras que pueden haber desaparecido por causas naturales.
- Una cavidad o abrigo decorado puede haber sufrido importantes variaciones en su aspecto original. Entendiendo aspecto original como aquél con el que se encuentra su decorador o decoradores paleolíticos en el momento de penetrar en su interior.
- Una cueva o abrigo decorado puede ser resultado de

un proceso de adición de imágenes a lo largo de un período muy dilatado de tiempo.

Los tres enunciados anteriores representan una importante traba a la hora de desarrollar una sistemática metodológica al respecto de la existencia o no de una organización espacial de las cavidades o abrigos decorados. Sin embargo, disponemos de algunas evidencias que permiten acotar este grado de determinismo y profundizar en aquellos aspectos que puedan ayudar a una concreción del concepto.

Una de las aportaciones más significativas de las dataciones radiométricas con AMS, es la constatación de la convivencia en una misma cavidad de figuras de cronologías muy distintas, tal como ya hemos comentado en el apartado sobre la tradición iconográfica común. Este hecho nos lleva a plantear distintas consideraciones. La primera de ellas es la evidencia de que tras su primera campaña decorativa (primer momento de decoración de una cavidad o abrigo), los sucesivos decoradores que han visitado el antro tienen que haber visto, sino la totalidad si al menos una parte, de las manifestaciones artísticas de sus antecesores. En caso contrario carecería de sentido la gran proximidad física de paneles con cronologías diferentes o el frecuente empleo de un mismo soporte para imágenes cuya temporalidad es distinta, sea en función de horas, días, años o milenios. Sorprende en este sentido, que salvo en contadas ocasiones (Clottes & Courtin 1994) los sucesivos decoradores no hayan destruido estrictamente las

obras anteriores, antes bien les han superpuesto las suyas o han empleado otras zonas o paneles.

Profundizando sobre el hecho anterior podrían suponerse varias explicaciones. Así, es plausible la deducción de un respeto o prevención por las figuras realizadas con anterioridad, tema ya señalado por la historiografía (Leroi-Gourhan 1972: 281-308). En función de ello podrían llegar a justificarse dos razonamientos no excluyentes entre sí, por un lado el posible reconocimiento por parte del nuevo decorador de un entramado ideológico similar, conocido o cuando menos asumible por él o su grupo, y por otro el valor dado a los emplazamientos o localizaciones físicas dentro de la cavidad o abrigo. A este segundo aspecto prestaremos especial atención, ya que la reubicación de imágenes de temporalizaciones distintas puede ser un elemento claramente definitorio de una jerarquía del espacio interior y en consecuencia apoyar -a pesar de lo señalado en los párrafos de introducción a este apartado- el desarrollo de la definición del concepto de organización espacial.

La utilización de recovecos, camarines, divertículos u otros entornos espaciales característicos, como zonas de concentración o presencia de manifestaciones artísticas parietales, es un hecho abundantemente señalado por la historiografía dedicada al tema. Esta realidad ha servido en algunos casos como elemento de justificación de la razón última de la existencia del arte parietal. Prueba de ello son las

teorías interpretativas dependientes de conceptos como la magia de caza o de fecundidad desarrolladas en el entorno de los trabajos del abbé Breuil (Ucko & Rosenfeld 1967: 123-138).

Mucho más elaborados son los planteamientos que relacionan la cavidad o zonas de la misma con el concepto de santuario (Laming Emperaire 1962; Leroi-Gourhan 1965), llegando en algún caso incluso (Leroi-Gourhan 1965: 461), a plantear un desarrollo ideal de la disposición de las figuras desde un punto de vista lineal y en función del acceso a la gruta¹⁷. Más recientemente (González García 1985; 1987: 127-136; 1993: 37-50; De las Heras Martín 1994: 281-300) se han planteado nuevas aportaciones al respecto, si bien siempre desde una perspectiva parcial en función del muestreo utilizado. Hay que tener presente, no obstante, que las tendencias actuales de la historiografía sobre el tema tienden a minimizarlo, restarle importancia o considerarlo dependiente de la tradición estilística tradicional (Lorblanchet 1993: 75-80).

2.2.2.1 - Concepto de organización espacial.

La definición estricta del concepto de organización espacial ha adolecido historiográficamente de un cierto vacío conceptual, si bien de forma directa o indirecta ha sido tratado en diversos aspectos (Raphael

¹⁷ La problemática de la boca original en relación a la disposición lineal planteada por Leroi-Gourhan ya tuvo una importante contestación historiográfica a partir de Ucko & Rosenfeld 1967: 196-198.

1936: 25-27; Leroi-Gourhan 1972: 281-300; Sauvet & Wlodarczyk 1977: 545-558; Sauvet & Sauvet 1979: 340-354; Giedion 1981: 573-594; Vialou 1986: 359-397; Sauvet 1993: 297-309).

En nuestro caso la concreción terminológica debería de llevar consigo algunas reflexiones previas. La primera de ellas está relacionada con la propia configuración morfológica de las paredes de una caverna. Un examen atento a las cavidades o abrigos decorados nos muestra que son detectables, objetivamente hablando, zonas más aptas o pertinentes que otras para la recepción de decoración parietal. Esta mejor adaptabilidad es fácilmente perceptible al analizar el tipo de superficie y coloración de la roca. Así, las superficies rugosas, muy concrecionadas y de ángulos o formas agudas, son menos óptimas para la ubicación de manifestaciones parietales. Los argumentos al respecto son bastante evidentes, ya que la aplicación de colorante sobre la pared, con diversas técnicas - tamponado, pincel, espátula u otras- es mucho más compleja y evidentemente de resultados menos satisfactorios cuando la superficie a decorar tiene las características señaladas anteriormente. Lo mismo habría que aplicar al grabado, si bien es una técnica que permite el uso de un número mayor de superficies.

Del mismo modo, la tonalidad de la pared, que en el caso de la caliza puede tener una variedad conside-

rable, es también un obstáculo significativo a la hora de ubicar manifestaciones que emplean colorante, ya que en buena lógica y a tenor del repertorio de colores que revela el arte parietal (González García 1995: 21-22), cuanto más clara sea la superficie más visible será la figura realizada.

Más compleja es la relación entre la tonalidad de la pared o soporte y el empleo de la técnica de grabado. Esta complejidad se origina en el hecho de que la figura sólo adquiere visualización en base a la tonalidad interior del surco o hendidura realizada, lo que posibilita que la coloración estricta de la superficie rocosa del soporte afecte en menor medida la forma en que es percibida la imagen. Puede incluso que se consigan contrastes de color -especialmente cuando el grabado era reciente- que faciliten dicha percepción.

De lo anterior pueden deducirse varias consideraciones. Así, el empleo de una técnica u otra puede ser responsable de la selección del emplazamiento físico de la manifestación artística y, en consecuencia, ser un elemento definitorio o determinante de una cierta organización espacial de la cavidad a decorar. Paralelamente y siguiendo las argumentaciones anteriores, la manifestación pintada está sometida a un número mayor de condicionantes que la grabada, disponiendo esta última de más libertad de ubicación al no depender de forma tan directa de las

condiciones de su soporte. Todo ello parece indicar, con independencia de su interpretación, la existencia de una jerarquización o diferente valoración a la hora de aplicar una técnica u otra. No podemos olvidar en este sentido, que la realización pictórica requiere de una mayor inversión de tiempo, no tan sólo por la propia ejecución de la figura, sino por lo que representa la preparación de los pigmentos y, posiblemente, de los útiles para su aplicación sobre el soporte.

Otro de los aspectos inherentes a la organización espacial se origina en lo que señalábamos al principio de este apartado: la concentración o presencia de manifestaciones parietales en zonas o áreas de la cavidad que disponen de alguna característica física significativa o destacable; pero sobre todo, diferenciable de otras partes de la cueva. Estas características sólo pueden determinarse en el mismo antro y no deberían ser paralelizables entre sí, ni en relación a otras grutas o abrigos. Su delimitación tipológica es compleja, ya que depende, como hemos indicado, de cada cavidad, pero bajo un punto de vista general podrían definirse como zonas o áreas que disponen de una cierta unidad geomorfológica distinta o claramente particularizable, bien en base al propio panel o soporte, bien por la relación espacial de aquél con su entorno físico, bien por la presencia de algún elemento físico específico o bien por su localización o emplazamiento. Aunque estas características generales responden

claramente a la existencia de divertículos, camarines u otras configuraciones semejantes, también deberían de contemplar aquellas zonas que disponen de lo que podríamos considerar como originalidad espacial.

En base a lo expuesto hasta ahora el concepto de organización espacial podría definirse como:

- La distribución y la ubicación de manifestaciones artísticas parietales en base a la selección de uno o unos emplazamientos físicos determinados de una cavidad o abrigo. Dicha selección tiene su origen, con independencia del tramado ideológico sobre el que se soporta, en las técnicas artísticas empleadas y las características geomorfológicas de los citados emplazamientos físicos.

2.2.2.2 - Concepto de programa decorativo.

La posible existencia de una organización espacial en una cavidad o abrigo decorado no implica estrictamente que sea resultado o consecuencia de una propuesta conceptual elaborada con anterioridad a la penetración en el antro o incluso tras el acceso al interior del mismo. Efectivamente, la distribución y la ubicación de manifestaciones artísticas parietales en zonas o emplazamientos físicos seleccionados podría tener

un origen casual y totalmente aleatorio, fruto de una aprehensión puntual y concreta del espacio de la cavidad por parte de su decorador. No obstante, si en la citada organización espacial se pudiera detectar una constancia o repetición de un tipo o tipos concretos de imagen, la supuesta aleatoriedad dejaría de ser un factor dominante en la distribución y ubicación de las figuras, pasando éstas a formar parte de una propuesta predeterminada con anterioridad al acceso a la cavidad. Esta propuesta de distribución y ubicación predeterminada de figuras podría ser definible como programa decorativo.

Antes de seguir, detengámonos momentáneamente en la reflexión sobre lo que deberíamos de entender por tipo concreto de imagen. El limitado repertorio iconográfico del arte parietal paleolítico, tanto en lo que hace a las representaciones animalísticas como a los llamados signos, determina una frecuente repetición de temas, de manera especial en el caso de los animales. Esta relativa repetición es, con independencia de su interpretación, un claro obstáculo a la hora de vincular directamente figura y programa decorativo, ya que puede llevar a relacionar dos imágenes de la misma figura pero de técnica o localización distinta. En consecuencia, y con tal de evitar este hecho, cuando se menciona tipo concreto de imagen no estamos refiriéndonos tan sólo a la identificación estricta de la figura, sino a todo aquello que la define, como sería su técnica de realización, tamaño y acabado.

Retomemos de nuevo el concepto de programa decorativo. Como ya se ha indicado al principio de este apartado, el material iconográfico parietal que ha perdurado hasta nuestros días puede ser resultado de distintos procesos y en consecuencia mostrar una relación con la idea de programa decorativo más aparente que real. Esta problemática conlleva la necesidad de generar distintos niveles de aproximación y análisis del fenómeno, los cuales deberían de permitir la comprobación de la existencia o no de un programa decorativo.

El primer nivel ha de analizar la relación entre un tipo concreto de imagen o imágenes y el panel que las soporta. Para ello es necesaria una categorización de los paneles en base a diferentes variables, tal como desarrollaremos posteriormente en el apartado que hemos denominado: **Concepto, definición y categoría de panel o soporte**. Esta relación entre figura y soporte debería de ser la unidad base o escala primera del supuesto programa decorativo, y permitiría constatar la existencia o no de una correspondencia no aleatoria, repetitiva y por ende cuantificable y definible, entre elementos iconográficos y su modelo de soporte.

El segundo nivel de análisis tiene que mostrar la correspondencia entre figura-categoría del panel y la zona o área ocupada de la cavidad. Con ello se pretendería relacionar la supuesta organización espacial -definida

anteriormente- con la tipología imagen-categoría de soporte que genera el primer nivel de análisis.

Finalmente, el último y tercer nivel de aproximación se centra en un intento de lectura del programa decorativo en toda la cavidad tal como ha llegado a nuestros días. Así, tomando como base las tipologías e informaciones generadas por los anteriores niveles de aproximación, se trata de analizar e intentar deducir la presencia de un programa decorativo que se organiza en función de todo el espacio de la caverna, con independencia de la entidad propia (a efectos de programa decorativo) de las diferentes zonas con figuración parietal. En buena lógica sólo es posible esta aproximación sabiendo y contando de antemano con las variables indicadas al principio de este apartado: la probable desaparición de figuras por agentes naturales, las variaciones en la forma interna de la cavidad y el probable proceso de adición de imágenes parietales a lo largo del tiempo.

2.2.2.3 - Programa decorativo y temporalización (frecuentación decorativa de una cavidad)

Tradicionalmente la frecuentación de una cavidad a efectos de la ubicación de manifestaciones parietales ha sido considerada en base a las llamadas superposi-

ciones. El argumento es en sí mismo de una lógica abrumadora ya que una imagen realizada sobre otra es obviamente posterior en el tiempo, sea cuestión de minutos o de cientos de años. Dichas superposiciones han sido analizadas en muchos casos desde una perspectiva cronológica (Breuil 1952: 37-40) convirtiendo a ésta en el fin último del análisis. Sin embargo, y con independencia del valor estrictamente cronológico, las superposiciones son, junto con otros factores que analizaremos a continuación, de un valor importantísimo para determinar el grado de frecuentación decorativa de una cavidad, lo que hemos venido en denominar temporalización.

El análisis de una caverna decorada desde la posible existencia de un programa decorativo, sea en base a paneles, zonas o la totalidad de la cueva, presupone que la penetración en la gruta desde un punto de vista decorativo se realizaba con independencia de otras razones interpretativas, con un objetivo determinado. Este hecho lleva consigo distintas consideraciones que abarcan desde las variaciones en las técnicas de realización, hasta los cambios temáticos, pasando por la distribución topográfica de las figuras, y podría, en algunos casos, facilitar una aproximación a la temporalización decorativa del antro.

La técnica de realización de las imágenes parietales es uno de los aspectos más importantes en relación al concepto de programa decorativo, especialmente

en correspondencia con el tipo de panel empleado como soporte de la representación, tal como veremos posteriormente. La preparación de los pigmentos colorantes así como de los instrumentos de aplicación de aquéllos sobre la roca requerían una inversión de tiempo considerable o como mínimo significativa. Así, la elección de un tipo de color o colores no debe considerarse a priori como gratuita sino fruto de una acción predeterminada, aunque podría originarse en aspectos triviales. En consecuencia, las variaciones de la tonalidad base de un grupo de figuras, especialmente cuando implican un cambio total de coloración, podrían considerarse, con prudencia, como elemento indicativo importante. Si a ello le añadimos la coincidencia de este hecho con cambios fácilmente perceptibles en las técnicas de aplicación de colorante sobre el soporte rocoso, se podría concluir que se debe a la participación de más de una mano (en términos artísticos) en la ejecución de las figuras; respondan o no a la misma fase de realización.

La posible existencia de varias manos (Apellániz 1986: 39-59) no es en sí mismo un elemento que permita establecer directamente una temporalización, si bien proporciona una aproximación al fenómeno. En este sentido y a efectos de una mayor concreción deberían de contemplarse otros aspectos. Por una parte, la presencia de figuras que respondan a la misma o a distinta identificación faunística o tipológica y, por otra, las varia-

ciones en el acabado de las imágenes. Así, un panel decorado definible en función de un programa decorativo y en el que sea posible observar figuras no forzosamente superpuestas pero de temática, acabado y aplicación técnica totalmente distintas, sería plausible suponer distintas fases decorativas, con independencia de la distancia temporal entre ellas. Se justificaría, pues, la existencia de una temporalización distinta no medible, en principio, en parámetros cronológicos y se argumentaría básicamente por las variaciones de la unidad técnica y temática de un mismo panel. Hay que señalar, no obstante, que las citadas variaciones no siempre pueden ser constatables con claridad.

La distribución topográfica de las figuras también puede ser un factor claro de temporalización, de forma especial en adición a lo señalado anteriormente. Así, en cavidades que muestran significativas distancias de separación entre sus zonas decoradas, se deberían de analizar las posibles variaciones de la unidad temática y técnica de sus manifestaciones parietales. Constatar claras diferencias al respecto podría también revelar la existencia de distintas fases de frecuentación del antro a efectos decorativos.

Hay que señalar que la temporalización decorativa de una cavidad o abrigo no puede ser utilizada como un referente cronológico estricto ya que las fases -enten-

diendo fases como las variaciones a la unidad temática y técnica- no pueden revelar en sí mismas la distancia temporal que las separa. Sin embargo, la constatación de estas diferencias se convierte en un claro referente en el momento de analizar el propio programa decorativo ya que proporciona unos límites temáticos y técnicos a sus características definitorias.

2.2.2.4 - Programa decorativo y cronología.

Uno de los aspectos más sugerentes de la posible existencia de programas decorativos en las cavidades paleolíticas es su enmarcamiento cronológico. Para ello es necesario tomar en consideración y adaptar a nuestro método informaciones de origen diverso y que son resultado de la aplicación de distintas técnicas de investigación, caso, especialmente, de las excavaciones arqueológicas y de las dataciones de AMS.

La primera característica que rige la adscripción de un programa decorativo a una cronología, es la comprobación de un mismo o similar programa, en cavidades totalmente distintas y separadas entre sí. De ser comprobable, esta similitud de programas, abogaría por la existencia de una intencionalidad decorativa parecida o muy aproximada, e identificaría una tradición probablemente acotable en términos temporales, tal como se

intentará explicitar posteriormente.

Siguiendo con el razonamiento anterior se debe de considerar si la citada presencia de un mismo o similar programa decorativo en grutas diferentes plantea distintas opciones sobre su origen. Así, este hecho puede deberse a la participación del mismo decorador/-es (cosa difícil de comprobar tan sólo con una lectura estilística) o bien, como hemos indicado en el párrafo anterior, ser fruto de una tradición común de un o unos grupos determinados. En ambos casos la relación cronológica entre las cavidades decoradas sería evidente, si bien salvo en el primero de los ejemplos, la concreción temporal podría ser compleja de acotar.

Un segundo aspecto a considerar a la hora de relacionar programa decorativo y cronología, son las variaciones y cambios perceptibles en el citado programa y la posible interpretación cronológica de los mismos. Si, como hemos indicado anteriormente, la similitud de programas decorativos puede ser interpretada como consecuencia de una intencionalidad semejante, las variaciones perceptibles en los mismos pueden ser debidas entre otras causas, a un cambio de la citada intencionalidad y por ende de origen en la motivación decorativa. o bien a un cambio que podría ser interpretable estrictamente como cronológico. Ambos casos pueden correr parejos, por lo que detengámonos momentáneamente en una reflexión sobre ellos.

A pesar de las distintas interpretaciones al respecto, el desconocimiento de cuál es la razón última - si es que sólo hay una - de la existencia del arte parietal paleolítico debería de impedir generalizar a todo el período el mismo concepto de intencionalidad. No obstante, la presencia de una tradición iconográfica común, tal como hemos indicado anteriormente, permite concretar en mayor medida este último aspecto. Así, la relación que se debería de establecer entre la citada tradición iconográfica común y un programa decorativo concreto vendría determinada por el empleo de unos recursos gráficos singulares, y no otros, es decir, por una norma o patrón repetitivo. Las variaciones en dichos recursos gráficos podrían indicar, en consecuencia, un cambio en la citada tradición iconográfica que, con independencia de una exactitud temporal precisa, podría ser evidencia de cambios justificables cronológicamente. Dicho en otros términos, la relativa rigidez de los recursos iconográficos de un programa decorativo concreto -ya que debe de someterse a una tradición iconográfica común - hace que las variaciones detectables en el mismo sean, con independencia de su intencionalidad última, susceptibles de ser interpretables como modificaciones de origen cronológico.

En base a lo expuesto hasta ahora, deberíamos de acotar a continuación cual sería el margen de concre-

ción que recogería un planteamiento cronológico basado en la repetición y las modificaciones de un programa decorativo. La gran extensión temporal del arte parietal paleolítico es responsable en cierta medida de que las dataciones no realizadas directamente sobre las figuras deban siempre de entenderse como propuestas de cronologías relativas. Incluso las que proporcionan una fecha precisa deben de tomarse siempre con una cierta prudencia, puesto que el muestreo de material colorante en el caso por ejemplo, de las dataciones por AMS, sólo se realiza sobre algunas representaciones y no sobre todas las que configuran un ámbito cavernario determinado. Así, y en relación a nuestra metodología, las dataciones que podrían proporcionar la comparación y análisis de los supuestos programas decorativos de las cavidades decoradas sólo podrían ser asumidas como relativas.

Lógicamente para la elaboración de una propuesta cronológica a partir de la existencia de distintos programas decorativos sería necesario fijar unos márgenes de referencia temporal que tuvieran una validez prioritariamente absoluta. Asimismo, deberían de contemplarse aquellas referencias relativas que, aunque proporcionaran marcos cronológicos generales, fueran resultado del empleo de métodos más objetivos que los estilísticos.

El origen de las fechas que podríamos considerar absolutas nos viene dado por las dataciones radiométricas

obtenidas desde 1990 sobre distintas figuras de cavidades peninsulares y francesas. Dichas dataciones, todavía muy escasas en relación al número de imágenes parietales que han llegado a nuestros días, adolecen de ciertas carencias, especialmente cuando se trata de analizar pigmentos de origen no orgánico. Se trata de unas informaciones que a pesar de su relativa parcialidad numérica proveen de una identificación cronológica muy precisa para las figuras objeto de su análisis. Por consiguiente, la posibilidad de relacionar las imágenes datadas directamente con un programa decorativo que sea definible y acotable -aunque el análisis radiométrico no abarque todas las figuras del supuesto programa decorativo- se convierte en el primer factor a considerar a la hora de proporcionar unos márgenes fiables de referencia cronológica al citado programa.

El segundo grupo de informaciones que deberían de emplearse en la delimitación cronológica de los programas decorativos son las que proporcionan referencias temporales relativas pero perfectamente acotables. Es difícil la concreción conceptual de dichas informaciones puesto que pueden tener orígenes diversos y con frecuencia no presentan uniformidad ni son fruto del empleo del mismo método. No obstante, en términos generales, podríamos decir que serían las proporcionadas por la investigación arqueológica. Datos como el cierre de una cavidad, o la secuencia de industrias líticas de su yacimiento, o la

presencia en el mismo de manifestaciones artísticas mobiliarias, entre muchos otros, proporcionan unas informaciones que, referenciadas cronológicamente y relacionadas con los programas decorativos, pueden también facilitar la creación de márgenes temporales para estos últimos.

En consecuencia, puede proponerse que la datación del programa decorativo de una cavidad no es tan sólo una posibilidad asumible, sino que, además podría facilitar la aproximación cronológica a los programas decorativos presentes en otras cavidades. Hay que señalar, sin embargo, que estas dataciones siempre han de entenderse como relativas.

2.2.3. Definición y categoría de panel o soporte.

La definición del concepto de panel decorado es uno de los problemas más importantes con que se enfrenta nuestro método, ya que tanto la concreción terminológica como la aplicación de la misma a un análisis de las cavidades con imágenes parietales, pueden ser susceptibles de considerarse poco objetivas o excesivamente reduccionistas (Lorblanchet 1993: 78).

La historiografía tradicional se ha preocupado poco de este hecho y con frecuencia ha obviado definirse sobre qué parámetros juzgaba y definiría aquello que denominaba o identifi-

caba como el panel decorado de una cueva. Esta carencia de definición es responsable, en cierta medida, de que cada investigador priorice aquellos aspectos que son más pertinentes a su discurso y presupone asimismo una asimilación subyacente del concepto que es próxima, en cuanto a lectura, a la que utiliza la moderna historiografía de la Historia del Arte. No olvidemos, en este sentido, que el concepto de panel lleva vagamente implícita la idea de compartimentación de una superficie. Ante esta insuficiencia de concreción, la cual, repetimos, se detecta en la práctica totalidad de la historiografía clásica, pueden darse claros casos de confusión a la hora de definir qué entendemos como un panel decorado y cuales son los límites que sirven para definirlo e identificarlo.

En líneas generales, cuando se habla de panel en relación al arte parietal se tiende a pensar en una acotación conceptual basada tan sólo en límites físicos. Como indica el propio Leroi-Gourhan (1988: 807), un panel decorado puede ser definido como una superficie delimitada ocupada por figuras. Esta somera definición obvia el hecho de que no siempre existen límites físicos claramente identificables y, en consecuencia, es frecuente no poder determinar con exactitud dónde empieza y acaba la teórica superficie ocupada por la imágenes¹⁸. Por

¹⁸ Recientemente Georges Sauvet 1993: 303, ha planteado una definición nueva del concepto de panel, si bien la misma mantiene el peso exclusivo de su propuesta en los caracteres físicos del soporte: "*Surface ornée continue, généralement circonscrite par des particularités morphologiques majeures du support (failles, fissures, coulées de calcite, angles dièdres, changements de nature ou de coloration de la roche, etc.*".

otra parte, el empleo de distintas superficies para una misma figura o grupos de figuras puede complicar aún más si cabe la deducción de los supuestos límites del panel.

Un ejemplo nos mostrará esta problemática. Así, en el conocido techo de los polícromos de la cueva de Altamira se detecta el empleo de distintas superficies, algunas de las cuales están físicamente muy definidas, como en el caso de los bisontes que se hallan ubicados en las protuberancias del propio techo. Siguiendo una perspectiva tradicional, estas representaciones de bisonte, es decir, las que ocupan las prominencias de la bóveda, tendrían teóricamente un panel que les sería totalmente propio ya que disponen de límites definidos; hasta aquí el problema. No obstante, el resto de figuras se desarrollan en superficies difícilmente delimitables en términos de límites físicos, lo que genera una compleja problemática si se quiere relacionar figura y panel. A pesar de este hecho, la historiografía tradicional entiende implícitamente el techo de los polícromos de Altamira como una unidad física, tal como se deduce del empleo del calificativo de techo o sala con el que aparece frecuentemente identificada en la historiografía esta zona de la cavidad.

Siguiendo el razonamiento de la definición de Leroi-Gourhan, del caso anterior podría desprenderse que, o bien el techo de los polícromos de Altamira está configurado por distintos paneles o bien estamos delante de una unidad física que debería de ser definible mediante otros parámetros. En la

primera de estas proposiciones y tal como se ha indicado anteriormente, es prácticamente imposible poner límites físicos perfectamente definibles a las superficies ocupadas por todas las figuras.

En cuanto a la segunda de las proposiciones, la idea de unidad física puede extraerse de dos aspectos distintos. Por una parte, de la configuración espacial y geomorfológica de esta parte de la caverna, la cual muestra unas características específicas y distintas de las observables en el resto de la cavidad y que a su vez la identifican y significan de forma particular. Por otra parte, la unidad del ámbito puede también deducirse de aspectos temático-técnicos. No olvidemos que tanto a nivel figurativo (repetición del tipo de imagen) como a nivel de realización (repetición de las técnicas), las representaciones de esta zona muestran un planteamiento unitario¹⁹; aspecto que incluso han podido comprobar los recientes análisis radiométricos de algunos bisontes del gran techo (Valladas et alii 1992: 68-69).

A tenor de lo señalado hasta ahora, podemos inferir que la definición del concepto de panel debería de contemplar otras variables que las proporcionadas por la deducción de sus supuestos límites físicos. La primera de estas variables es lo que denominamos incorporación de sinónimos. Así, y con tal de evitar una asimilación en la línea tradicional, el concepto de

¹⁹ Nos estamos refiriendo exclusivamente a las figuras policromas y no a las imágenes que se detectan por debajo de aquéllas.

panel debería de ser asimilable al término soporte o soporte parietal. Esta asimilación terminológica permite pensar en el panel no tan sólo como en una superficie, sino como en el elemento receptor de la manifestación artística con independencia de su configuración física.

La segunda de las variables que debería de incorporarse a la hora de definir el concepto de panel o soporte, tal como señalábamos en el ejemplo de Altamira, es su unidad espacial. Esta es deducible de la configuración geomorfológica del propio soporte y del área de la cavidad que ocupa, y de la uniformidad temático-técnica de las figuras que soporta.

En relación a lo todo lo expuesto hasta este momento, podríamos intentar una aproximación al concepto y definición de lo que entendemos como el panel decorado de una cavidad paleolítica. Así, podría ser definido como el soporte parietal de manifestaciones artísticas que puede estar delimitado por límites físicos, por la uniformidad en el tipo y/o técnica de sus figuras o por la unidad espacial que refleja su configuración geomorfológica.

Volviendo al ejemplo de Altamira y en base a la definición anterior, el famoso techo de los polícromos sería, en consecuencia, un único panel, el cual dispondría, esc sí, de distintas superficies.

Evidentemente una definición tan general como la propuesta muestra muchas carencias para establecer su relación con el concepto de programa decorativo. No hemos de perder de vista que en nuestro método, el panel o soporte debería de ser la unidad base del citado programa y por lo tanto merecería un grado mucho mayor de concreción.

Si bien es necesario disponer de una definición de los parámetros que nos permiten separar en unidades-paneles la decoración parietal de una cavidad (como se ha pretendido en los párrafos anteriores), la valoración de las mismas unidades en categorías distintas se convierte en un factor imprescindible en el momento de dar entidad conceptual y terminológica al proceso de análisis que puede llevar a comprobar la existencia o no de un programa decorativo.

En la categorización de los soportes de nuestro método intervienen distintos elementos:

- Forma física del soporte.
- Modo de realización de las figuras.
- Características físicas del entorno del panel.
- Elementos físicos del entorno del panel que pueden tener algún valor compositivo o una posible relación con el tipo de figura representada y su modo de

realización.

- Situación del soporte respecto de su visualización
(Relación espacial entre los soportes 1).

- Acceso al soporte respecto de su visualización.
(Relación espacial entre los soportes 2).

2.2.3.1 - Forma física del soporte.

La utilización de relieves, fisuras o formas rocosas de una cavidad como soporte de las manifestaciones artísticas paleolíticas, ha sido siempre un aspecto destacado por la historiografía dedicada al tema, ya incluso desde el mismo momento de su descubrimiento (Sautuola, 1880: 21). Las razones que generalmente se aducen para justificar dicha utilización, se basan en las **supuestas sugerencias** que las citadas formas físicas de la cueva provocaban en el hombre paleolítico (Graziosi 1956: 27). Este planteamiento lleva consigo de manera implícita un alto grado de interpretación que da como resultado una visión realmente sencilla de la voluntad del hombre paleolítico y genera a su vez unos parámetros del comportamiento artístico que fácilmente se acomodan a una organización cronológica (Breuil 1952: 21-22). Suponer que las formas naturales de una cavidad son las responsables en gran medida del despertar de la capacidad creativa en

la cultura paleolítica que decora las cuevas, es de por sí una hipótesis demasiado sencilla, simplicidad que de manera inconsciente trasladamos a nuestra visión del mundo de final del cuaternario. El hecho de que al visitar o estudiar una gruta su estructura física nos aliente a ver en ella capillas, vírgenes, a animales en las formaciones rocosas, no puede ser paralelizable "a priori" a la actitud o reacción que podía provocar en el hombre paleolítico; entre muchas otras cosas porque no tenemos ninguna evidencia comprobable que permita aseverar la citada afirmación, salvo eso sí, nuestra propia interpretación. Decir por ejemplo que en salientes del techo de Altamira **los artistas veían las formas de bisonte en reposo** (Breuil & Obermaier 1935: 12) es de por sí una suposición muy vaga; en primer lugar por qué realmente no sabemos que **veían** antes de decorar los salientes y en segundo lugar por qué también les podrían haber sugerido otras figuras que no fueran propiamente de bisontes y además en reposo.

Ciertamente las diferentes formas que aparecen en el espacio de una caverna pueden sugerir multitud de asimilaciones figurativas con la experiencia visual que tenga un observador, pero esa experiencia, puede que no tenga nada que ver con la de otro visitante.

En consecuencia con lo anterior y con tal de definir lo más objetivamente posible la forma física del

panel, atenderemos estrictamente a las características formales del soporte rocoso, las cuales hemos sistematizado a efectos de su definición en cuatro morfologías: Concaviforme, Conveximorfe, Poliforme, y Plano²⁰.

A pesar de la simplicidad de estas cuatro categorías y que en muchos casos puede ser difícil enmarcar un panel dentro de un modelo u otro, lo cierto es que resumen, de manera creemos que sencilla, las diferentes tipologías formales que pueden detentar los paneles parietales con decoración parietal.

2.2.3.2 - Modo de realización de las figuras.

Uno de los aspectos que de ordinario es pasado por alto en cualquier trabajo sobre el arte parietal paleolítico, es precisamente la diferente valoración, en base a su realización técnica, a la que pueden estar sometidas las imágenes de una cavidad. Generalmente se tiende a considerar de igual valor artístico las figuras grabadas, pintadas, en relieve o esculpidas, dado que frecuentemente son analizadas de la misma manera e incluso cotejadas entre sí con total y absoluta independencia de su técnica de ejecución.

²⁰ Se ha de señalar que estas definiciones fueron empleadas en anteriores trabajos nuestros -véase bibliografía- si bien en aquellos casos sus límites terminológicos no se circunscribían exclusivamente a la forma física del soporte, tal como han de ser interpretados en esta metodología.

El origen de esta manera de obrar hay que buscarlo en distintas causas. En primer lugar, porque cuando se analiza una imagen paleolítica se piensa en ella como en una representación bidimensional y en consecuencia se aplica una lectura de la figura próxima a la que se realizaría frente a un cuadro renacentista de Rafael. Dependiendo lógicamente de este tipo de lectura, los sistemas de reproducción de las figuras (calcos, fotografías, etc.,) "obligan" a comportarse a las imágenes de la misma manera. Es corriente en las reproducciones "ver" grabados que son invisibles, figuras que se encuentran originalmente torcidas, perfectamente enderezadas, e incluso imágenes de tamaños muy distintos, totalmente regularizadas en su representación fotográfica.

La segunda de las causas se origina en la creencia, -nunca explicitada pero sí dada por supuesta- de que el hombre paleolítico decoraba con igualdad de criterios las diferentes partes de una cavidad. Se trata de un criterio que ignora no tan sólo la técnica de ejecución, sino que obvia el tamaño, la localización en el panel y la situación dentro de la cueva.

En atención a ello convendremos que una de las pocas maneras de comprobar la objetividad del tipo de análisis mencionado, es precisamente estudiar si las variaciones en las técnicas de realización tienen algún tipo de relevancia o carácter diferenciador no cronológi-

co, o por el contrario se trata exclusiva y sencillamente de un cambio de técnica que no afecta para nada a la forma de realizar la figura, tal como "a priori" parece deducirse teóricamente de los sistemas de análisis tradicionales.

Uno de los primeros aspectos a tener en cuenta es la lógica suposición de que el empleo de una técnica determinada es en gran medida la responsable de la forma final de la figura, tanto o más que la supuesta tradición estilística. Baste en este sentido y a modo de ejemplo, comprobar la distinta dificultad en la realización que conlleva una imagen tamponada o trazada con pincel. Por tanto, si en una misma cavidad existen figuras cuya realización técnica y acabado es distinta, cabría suponer que o bien son de diferente cronología (análisis estilístico) o bien que la variedad en su realización obedece a otras causas. Tema que ya hemos desarrollado con anterioridad.

Por consiguiente, con el concepto de modo de realización, pretendemos constatar las características específicas de las figuras que soporta un panel. Así, se identifica el tipo de la imagen, su tamaño, su técnica de ejecución (grabado, pintura u otro), y específicamente la atención prestada a la hora de ejecutar la figura, lo que nosotros denominamos acabado. El acabado no tan sólo condiciona la visibilidad de las imágenes en la cueva, sino que permite deducir el grado de interés prestado a

la realización de la figura. Este interés es medible por los detalles de la imagen, si está completa o incompleta y si por su tamaño o complejidad técnica es deducible una mayor o menor inversión de tiempo en su realización (grado de atención prestada en la realización de la figura).

Consecuentemente, la idea última del concepto modo de realización es eliminar cualquier referencia a la calidad artística de una figura en función de la observación moderna y subjetiva. Es decir, el modo de realización, como elemento definidor de un tipo de panel, pretende analizar las características intrínsecas de la figura o figuras que soporta, con absoluta independencia de su parecido con la realidad, de su "realismo". Es en este contexto, en el que podemos hablar de calidad de la representación. No por su parecido con la realidad o por su naturalismo, sino por el interés que ha habido en su realización y que pueda deducirse de su acabado y técnica de ejecución.

2.2.3.3 - Características físicas del entorno del panel.

Dado que nuestro método pretende analizar la posible existencia de una relación entre el tipo de figura representado y el tipo de panel que la soporta, es absolutamente imprescindible que en su definición intervengan aspectos relacionados con el espacio de la cavidad

que rodea al soporte. La razón es bastante evidente, ya que si lo que intentamos es llegar a deducir la existencia de un programa decorativo, se debe de analizar la presencia o no de zonas de la cavidad que por su forma o localización tienen unas características especiales o al menos distintas de otras partes de la cueva, y si estas diferencias pueden tener relación con el tipo de panel utilizado y -de forma consecuente con nuestro método- con la imagen representada.

Resulta lógica la problemática de explicitar las características físicas del entorno de un soporte con decoración parietal si no es mediante la reproducción en dibujo o fotográfica del espacio que rodea un panel o paneles. Por esta razón nuestro método se basa, siempre que esto es posible, en una muy significativa y particular información gráfica. Se han realizado de nuevo las topografías de todas las cavidades o de las zonas con mayor decoración parietal y se detallan secciones tridimensionales de las áreas con paneles, llegando incluso a plantear en algún caso, desarrollos ideales, también tridimensionales. Siguiendo con la misma intención que nos lleva a intentar reflejar con la mayor fidelidad posible el espacio de la cavidad, se hacen imprescindibles distintas tomas fotográficas, y desde diversos ángulos, de las zonas que definen el entorno del panel, ya que es la única forma por la que la morfología física de una cavidad puede llegar a ser reflejada.

2.2.3.4 - Elementos físicos del entorno del panel que pueden tener algún valor compositivo o una posible relación con el tipo de figura representada y su modo de realización.

Es un hecho abundantemente contrastado en la historiografía dedicada al tema, que en muchos casos algunas figuras o grupos de figuras aparecen próximos o incluso encima de algún tipo de forma física de la cavidad que por su morfología o localización, tiene algunas características más singulares que el resto del entorno espacial del panel. Al margen del propio soporte, este apartado intenta contribuir a la definición del tipo de panel mediante la posible relación entre la figura-soporte y los citados elementos físicos.

El análisis de esta relación de las figuras- paneles con elementos físicos de la cavidad, como fisuras, volúmenes, etc., permite una mayor concreción de la teórica organización espacial, al valorar la incidencia de la morfología de la cueva en la selección de los soportes y de su ubicación; pero también puede posibilitar la detección de zonas y figuras-soportes totalmente ajenas a la supuesta organización espacial.

2.2.3.5 - Situación del soporte respecto de su visualiza-

ción (Relación espacial entre soportes 1).

Este apartado de nuestro método pretende analizar la relación espacial entre los distintos paneles que configuran un conjunto decorado. La inclusión del término de visualización quiere dar prioridad a la manera en que se observa la figura, es decir, como se llega a ver la imagen, no como se llega a donde está. Este aspecto obliga, cuando ello es posible, a intentar una restitución de la forma original de la cavidad, o al menos el estado de la cueva previo a su acondicionamiento turístico, rebaje de suelos, excavaciones, etc. Se hace pues necesaria la consulta de las descripciones textuales más antiguas de la cavidad, así como de sus plantas y secciones (a ser posible del momento de su descubrimiento) y cotejarlas con las informaciones (descripciones, dibujos, etc.,) que se han hecho de la cueva a través del tiempo y con las que hemos realizado con nuestro método. Se consigue así, comprobar las variaciones que ha sufrido el interior de la gruta y conseguir un mayor grado de fiabilidad respecto a su estado original.

Sobre las referencias espaciales que se deducen se analiza la situación de los soportes dentro de la cueva y su aislamiento o relación con otras áreas con decoración parietal. Esta información unida a la que proporcionan los apartados anteriores, puede facilitar una valoración espacial y jerárquica de las zonas en las que se sitúan las

distintas manifestaciones parietales. De esta manera se posibilita catalogar espacialmente las distintas partes de la caverna en función de núcleos o zonas, con lo que puede llegar a deducirse una mayor o menor importancia de la situación del soporte en el espacio interior de la cueva.

**2.2.3.6. - Acceso al soporte respecto de su visualización.
(Relación espacial de los soportes 2).**

Este apartado a diferencia del anterior pretende analizar en primer lugar como se llega a cada panel y en segundo lugar qué relación espacial existe entre los soportes desde el punto de vista de su acceso, es decir, respecto a la progresión y movimiento por el interior de la cavidad. Se pretende con ello constatar la relación entre los apartados anteriores y una posible organización del tránsito o circulación en la cavidad, organización mediante la cual se formula una cierta especialización de paneles y figuras, y que puede llegar a mostrar la existencia o no de una planificación espacial de la cavidad.

Obviamente, la única manera de reflejar -a efectos de comprobar su veracidad- este hecho es mediante la ubicación sobre plantas y dibujos de las distintas características que afectan a las figuras-paneles que se

deducen de los apartados anteriores.

En el análisis del acceso al soporte respecto de su visualización se hace imprescindible también la consulta y comparación de las plantas, dibujos y fotografías realizadas en el momento de su descubrimiento o tiempo después y compararlas con la información gráfica de que se dispone hoy día.

2.2.3.7. Categorización de los paneles o soportes.

De la combinación de los elementos anteriores se desprenden varias categorías que hemos denominado con los siguientes calificativos:

- Panel Activo
- No Activo
- No determinable

Esta tipología de paneles, que no tiene siempre una relación con la morfología específica de soporte tal como veremos más adelante, se intenta constatar la existencia de una constancia y selección entre el tipo de panel, tipo de figura, técnica de realización, emplazamiento y localización de las manifestaciones artísticas.

Hay que tener presente, no obstante, que en algunos casos será imposible definir con seguridad una categoría u otra.

Nuestra intención es que, en la categorización del panel, intervengan distintos aspectos, pero que sólo sean enmarcables, específica y exclusivamente, en la cavidad donde se encuentra, no siendo por tanto exportable, dicha categorización, a otras cavernas con decoración parietal. Dos soportes idénticos o muy similares formalmente, que pertenezcan a dos cavidades distintas, y que detenten además el mismo tipo de figura, puede que respondan a categorías diferentes, ya que su definición se origina exclusivamente por el rol que desempeña en su propia cavidad.

La definición, pues, de la categoría de panel, tiene una vinculación directa con el modelo de organización espacial y programa decorativo que sea deducible en cada cavidad -conceptos y términos que ya hemos desarrollado en apartados anteriores-, bien en toda la extensión de la caverna, bien en función de las focalidades o núcleos que puedan ser descubiertos.

El único aspecto que puede ser generalizable, aunque sea exclusivamente a efectos cuantitativos, es la relación entre tipo de figura y tipo de panel, es decir, si tal o cual ejemplar de figura tiende a utilizar un modelo determinado de soporte en un número concreto de

cavidades, característica esta última de muy poco valor si carece de lógico enmarque cronológico y regional.

Soporte activo : Definiremos como activo un panel, cuando pueda ser deducible a través de su situación en la cueva, del acceso a su visualización y emplazamiento, y de la unidad temática y modo de realización de la o las figuras que soporta, una clara intención de *incidir* en el espacio que le envuelve. El término incidir ha de ser entendido como causar efecto o repercutir formal o visualmente en el entorno espacial del panel. Esta influencia se deduce de la relación entre los apartados anteriores, aunque puede concretarse en algunas ocasiones por la forma física del soporte, que en el caso del panel activo, acostumbra a ser mayoritariamente, aunque no siempre, convexiforme o poliforme.

Sin embargo y con independencia estricta de la morfología física, un panel puede ser activo debido al número y modo de realización de sus figuras, o bien, por ocupar un lugar prominente -visualmente más perceptible-, por sí mismo (cuando está aislado), o en relación a otros soportes.

Soporte No activo : Definiremos como No activo un panel, cuando pueda ser deducible a través de su situación en la

cueva, del acceso a su visualización y emplazamiento, y de la unidad temática y modo de realización de la o las figuras que soporta, una clara intención de "no incidir" en el espacio que le envuelve. El concepto no incidir ha de ser entendido como no causar efecto o no repercutir formal o visualmente en el entorno espacial del soporte. Esta no influencia se deduce de la relación entre los apartados desarrollados en el capítulo anterior, aunque puede concretarse parcialmente por la forma física del soporte, que en el caso del panel No activo, acostumbra a ser mayoritariamente, aunque no siempre, concaviforme o plano; pero específicamente y con independencia estricta de la morfología física, un panel puede ser no activo debido al número y modo de realización de sus figuras, o bien, por ocupar un lugar no prominente -visualmente menos perceptible- por sí mismo (cuando está aislado), o en relación a otros soportes.

Soporte no determinable : Definiremos como no determinable un panel, cuando pueda ser deducible a través de su situación en la cueva, del acceso a su visualización y emplazamiento, y especialmente de la falta de unidad temática y modo de realización de la o las figuras que soporta, una actitud polivalente (activo y no activo) en su relación en el espacio que le envuelve. El concepto actitud polivalente ha de ser entendido por la posibilidad que tiene el panel tanto de causar efecto y repercutir

formal o visualmente en el entorno espacial del soporte, como y a la vez, todo lo contrario.

Esta variada influencia se deduce de la relación entre los apartados anteriores, aunque puede concretarse en parte por la forma física del soporte, que en el caso del panel no determinable, acostumbra a ser poliforme o convexiforme. No obstante, y con independencia estricta de la morfología física, un panel puede ser no determinable debido especialmente al número y modo de realización de sus figuras (variedad de temas, acabados de las figuras, etc.), o bien, por ocupar un lugar en la cavidad que no permita enmarcarlo en las categorías de activo y no activo, y, sin embargo, participe directamente e indirectamente en el programa decorativo general para toda la cavidad o de una zona específica de la cueva.

2.3. DEFINICIÓN DE OBJETIVOS.

Como ya se ha mencionado con anterioridad, el carácter generalizador del método estilístico es probablemente uno de los aspectos que más ha influido negativamente a la hora de analizar la posible originalidad -en lo que afecta a la forma y distribución de las figuras-, de las cavidades con decoración parietal. Es precisamente esta razón la que nos ha llevado a diseñar un nuevo método de análisis de las manifestaciones parietales paleolíticas que, alejado totalmente del con-

cepto estilístico, tiene como objetivo analizar la posible existencia de una relación entre el tipo de figura que se representa y su soporte rocoso, así como su emplazamiento y distribución en el interior de la cavidad. Se pretende, pues, en definitiva, analizar la posible existencia de un programa decorativo.

Este tipo de análisis permite priorizar el valor en tanto que individualidad de cada caverna, ya que es evidente que las cavidades son por génesis geológica absolutamente distintas entre sí, lo que conlleva que sus paneles decorados serán por definición también totalmente diferentes. Lógicamente y siguiendo el mismo argumento, la distribución y emplazamiento de las imágenes rupestres, es decir, su programa decorativo (si éste es susceptible de ser identificado), será distinto y absolutamente original en cada cavidad, puesto que la morfología interior de cada cueva, su espacio, es asimismo diferente. Sin embargo, es plausible suponer que a pesar de esta originalidad, y en función de lo que hemos denominado como *tradición iconográfica común*, los modelos de distribución de las figuras así como su tipo, factura y soporte, puedan ser analizados desde una perspectiva cronológica. Es decir, que respondan a momentos cronológicamente diferenciables entre sí, función esta última que debe de ser realizada tras una concienzuda aplicación de nuestro método de análisis y tras la comprobación "in situ" de la realidad espacial de cada caverna.

Nuestro método se articula, pues, en base a dos

grandes objetivos de estudio. El primero hace referencia a la definición del tipo de soporte que emplean las distintas manifestaciones parietales de una cueva. Mientras que el segundo, basándose en la informaciones proporcionadas por el primero, pretende comprobar la posible existencia de programas decorativos y si éstos son susceptibles de un cierto enmarcamiento cronológico.

Ambos objetivos están íntimamente relacionados, puesto que en buena lógica no deja de ser coherente pensar que cada período artístico -no nos atrevemos todavía a calificarlo como cultural- puede venir marcado e incluso definido por la existencia de programas decorativos si no absolutamente distintos, si claramente diferenciables iconográfica y cronológicamente.

Nuestro método pretende, pues, en definitiva, constatar, con absoluta independencia de su posible significado o interpretación, si el hombre del paleolítico creaba y distribuía sus manifestaciones artísticas en función de su aprehensión y manera de entender el espacio de una cavidad; y si esta manera de humanizar el espacio puede ser susceptible de ser deducida, entendida y a su vez datada.

2.4. APLICACIÓN METODOLÓGICA.

Un planteamiento metodológico como el que se ha

venido desarrollando hasta ahora requiere de un grado de concreción bastante importante, especialmente en el momento de ser aplicado a un muestreo determinado²¹, en caso contrario sus posibles conclusiones no pasarían de ser meras generalidades. Así, es necesaria la creación de unos criterios que definan las características básicas de la aplicación metodológica; en definitiva del trabajo de investigación de campo y posteriormente de estudio.

El criterio esencial que se ha de seguir es el de exhaustividad. De esta manera se debe realizar un seguimiento y revisión de cada una de las figuras parietales conocidas de las cavidades que sean objeto de estudio. Dicho seguimiento tiene por objetivo, junto a la identificación de la imagen parietal y la técnica y características de realización, analizar su tipo de soporte y enmarcarlo en las distintas categorías que hemos definido con anterioridad. Para ello se ha desarrollado un modelo de ficha para el trabajo de campo que, aplicado a cada uno de los paneles decorados de las cuevas, permite recoger las especificidades de cada soporte y sus figuras.

Junto a las fichas y siguiendo el criterio de exhaustividad ya señalado, el trabajo de campo ha de generar una información gráfica acorde con los objetivos planteados. No olvidemos que cuanto mayor sea la fidelidad con que se

²¹ Para concretar el muestreo de este trabajo véase la introducción del apartado de las monografías de las cavidades.

refleja el espacio interior de una cavidad más sencilla será su posible interpretación a efectos de la existencia o no de un programa decorativo. Esta fidelidad al espacio interior obliga a generar una información gráfica que se ordena en dos ámbitos distintos, el fotográfico y la planimétrico, los cuales a su vez deben de tener algunas características específicamente relacionadas con el método que se está siguiendo.

El material fotográfico pretende identificar la forma y localización de panel en la cavidad y no estrictamente la figura o figuras que soporta. En este sentido hay que señalar que, con excepción de los cambios de identificación o la existencia de alguna figura nueva, todas las imágenes deben de tener una monografía de referencia en la que, al modo tradicional, aparezcan las fotografías, dibujos o calcos de las representaciones de la cueva, siendo su referencia obligada. Así, pues, nuestro material fotográfico no debe de intentar mostrar las imágenes parietales, sino donde están las mismas y como son las zonas de la cueva en las cuales se desarrollan, lo que puede determinar que en algunos casos las figuras no sean visibles.

Junto a las fotografías del panel y de su entorno inmediato, nuestro método también genera imágenes fotográficas (vistas generales) de las áreas o zonas con decoración, así como de sus accesos (recorrido) y boca. Un elemento imprescindible para una mejor interpretación del material fotográfico es la relación de las imágenes con las planimetrías, plantas

y secciones, ya que al margen de las ligeras distorsiones que el empleo de un tipo de objetivo u otro puede provocar, la direccionalidad de toma fotográfica es también un factor muy importante a la hora de reconstruir el espacio en el cual se desarrollan las manifestaciones artísticas. Finalmente se debe de señalar que se trata de un material nuevo y distinto dentro de la historiografía sobre el arte parietal paleolítico.

Por su parte las planimetrías y dibujos también han de tener un tratamiento especial. En la medida de las posibilidades y de la utilidad que a efectos de las conclusiones pueda sacarse de ello, nuestro método conlleva la necesidad de topografiar de nuevo la totalidad de la cueva, si bien siempre se ha de mostrar especial atención -a efectos de escalas, secciones y otro tipo de dibujos-, a las zonas decoradas de la cueva. Los dibujos son de un valor importantísimo ya que junto al material fotográfico constituyen el referente más válido en el momento de revisar como es la configuración espacial de la caverna y de sus zonas con decoración parietal. Es por ello que en función del tipo de caverna y del número y localización de los paneles o áreas decoradas, se hace necesaria la realización de secciones que contemplen una cierta profundidad de campo. Las razones para este tipo de dibujo son varias, primeramente, reflejar más fielmente el espacio porque la configuración morfológica de las cavidades impide frecuentemente que la toma fotográfica abarque en toda su extensión la totalidad del entorno del panel o zona decorada. Asimismo, es también conveniente en algunos casos la realización de desarrollos

ideales y tridimensionales.

Otro de los aspectos que identifica nuestro método es la ubicación precisa, dentro de la planta o del resto de dibujos, del emplazamiento de los paneles decorados. Este hecho determina una variabilidad notable por lo que hace a las escalas utilizadas y consecuentemente determina tamaños distintos que son difíciles de unificar en una presentación conjunta. Es por ello que se hace necesaria la existencia de una codificación o tabla de símbolos que facilite la identificación de los paneles y de algunas de sus características, de forma espacial si soporta una o más figuras.

Toda la información generada en el trabajo de campo, es decir, las fichas, el material fotográfico y los dibujos, es ordenada, analizada y trasladada a lo que nosotros denominamos como monografía de la cavidad, calificativo que no hay que confundir con el concepto de monografía que se emplea en la historiografía tradicional. La principal diferencia estriba en que a pesar del grado de exhaustividad de nuestros trabajos, no pretenden ser una revisión y puesta al día -en tanto que catálogo- de todas las figuras de una cavidad, lo cual no implica que cuando se detecte una figura nueva o se dude de la interpretación de alguna, no quede reflejado en nuestra monografía. Junto a las informaciones generadas por nuestro método, cada monografía recoge una serie de apartados (ya identificados en la introducción) en los que aparezcan las referencias historiográficas referidas a la cavidad tanto desde

el punto de vista de sus manifestaciones artísticas como de los resultados de sus trabajos arqueológicos.

Finalmente, y en función de todos los elementos aportados por las monografías debería de ser posible a tenor del método que hemos venido desarrollando hasta ahora, plantear a efectos de conclusiones una propuesta de programa decorativo para cada una de las cavidades estudiadas y una aproximación probable a su cronología relativa.

2.5 RELACIÓN DE LAS DATACIONES RADIOMÉTRICAS DE LAS FIGURAS PARIETALES DE LA CORNISA CANTÁBRICA OBTENIDAS HASTA LA FECHA²².

- Marcas negras de la cola de caballo de la cueva de Altamira:

- Datación (Gifa 96061)

16480 ± 210 (16690-16270)

- Tectiforme negro de la cola de caballo de la cueva de Altamira:

- Datación (Gifa 91185)

15440 ± 200 (15640-15240)

- Ciervo negro (panel XIII) de la cueva de Las Chimeneas:

- Datación (Gifa 95194)

15070 ± 140 (15210-14930)

²² Agradecemos a los doctores Bernaldo de Quirós y Victoria Cabrera las dataciones radiométricas no publicadas de las cuevas de Altamira, de Las Chimeneas y de Las Monedas.

- Cierva negra de La Hoya de la cueva de Altamira:
 - Datación (GifA 96062)
 - 15050 ± 180 (15230-14870)

- Bisonte polícromo núm. 33 de la cueva de Altamira:
 - Datación (GifA 91181 y 91330)
 - 14330 ± 190 (14520-14140)
 - 14250 ± 180 (14430-14070) -fracción húmica-

- Bisonte polícromo núm. 36 de la cueva de Altamira:
 - Datación (GifA 91179 y 91254)
 - 13940 ± 170 (14110-13770)
 - 14710 ± 200 (14910-14510) -fracción húmica-

- Bisonte de la cueva de Covaciella:
 - Datación (GifA 95364)
 - 14260 ± 130 (14390-14130)

- Bisonte de la cueva de Covaciella:
 - Datación (GifA 95281)
 - 14060 ± 140 (14200-13920)

- Tectiformes negros (Panel XVII) de la cueva de Las Chimeneas:
 - Datación (GifA 95230)
 - 13940 ± 140 (14080-13800)

- Bisonte monocromo XLIV de la cueva de Altamira:
 - Datación (Gifa 91178 y 91249)
 - 13570 ± 190 (13760-13380)
 - 14410 ± 200 (14610-14210) -fracción húmica-

- Bisonte polícromo (Panel II) de la cueva del Castillo:
 - Datación (Gifa 91004)
 - 13060 ± 200 (13260-12860)

- Bisonte polícromo (Panel II) de la cueva del Castillo:
 - Datación (Gifa 91172)
 - 12910 ± 180 (13090-12780)

- Cabra negra (Panel VII) de la cueva de Las Monedas:
 - Datación (Gifa 95203)
 - 12170 ± 110 (12280-12060)

- Caballo negro (Panel III) de la cueva de Las Monedas:
 - Datación (Gifa 95360)
 - 11950 ± 120 (12070-19830)

- Cabra negra (Panel VII) de la cueva de Las Monedas:
 - Datación (Gifa 95284)
 - 11630 ± 120 (11750-11510)

3. MONOGRAFÍAS

PRESENTACIÓN.

Las monografías que a continuación se desarrollan no han sido planteadas como los trabajos tradicionales de documentación de las cavidades con decoración parietal. El propósito de las mismas se ha centrado en una revisión sistemática -panel por panel, figura por figura- de todo el material iconográfico ya conocido de cada cueva, y ha tenido como objeto la aplicación del método planteado en el capítulo anterior de este trabajo.

El seguimiento soporte por soporte, imagen por imagen, ha sido realizado, pues, de forma exhaustiva si bien esta exhaustividad no presupone que las cuevas estudiadas hayan agotado la posibilidad de "mostrar" más figuras de las que ya aparecen en sus monografías, tanto de este trabajo como de los que podríamos considerar historiográficos. Aunque es válido para todas las cavernas, este último aspecto es especialmente evidente en cavidades como el Castillo o Pasiega, donde es lógico suponer la existencia de un número mucho mayor de imágenes que las que aparecen reflejadas en sus estudios respectivos.

En consecuencia, el planteamiento general de las monografías no tiene entre sus objetivos el de presentar las figuras "nuevas" de cada gruta, cosa que tan sólo ocurre en casos muy puntuales como en la cueva de Las Monedas, sino

definir de nuevo las representaciones en los parámetros señalados en la metodología, y analizar el emplazamiento y localización precisa de los soportes de cada cavidad; siempre en aplicación de nuestro método.

MARCO GEOGRÁFICO DEL ESTUDIO (Justificación y características).

La muestra estudiada comprende un total de 14 cavidades: cueva de La Meaza, cueva de La Clotilde, cueva de Santián, cueva de Las Monedas, cueva de La Pasiega (A, B, C), cueva de Las Chimeneas, cueva del Castillo, cueva del Salitre, cueva de Cobrantes, cueva de Cullalvera, cueva de Sotarriza, cueva de Cova Negra, cueva de Venta de Laperra y cueva de Ekain.

Debemos señalar que la cueva de La Pasiega y por las razones que se argumentarán en su monografía, ha sido planteada de hecho como si se tratara de tres cavidades distintas a todos los efectos, lo que eleva el número real de este estudio a 16 cavernas. También se debe citar la incorporación de informaciones complementarias y parciales pertenecientes a la cueva de Altamira, las cuales aparecen en las conclusiones finales del trabajo; aunque dicha gruta no han sido tratada monográficamente.

Todas las cuevas estudiadas se localizan en la vertiente central y oriental del área de la cornisa cantábrica

de la península Ibérica, en los marcos político-territoriales definidos actualmente por Cantabria y el país Vasco. Esta concreción geográfica obedece a dos razones básicas. La primera se relaciona con la operatividad estricta de nuestros trabajos, ya que no era posible abarcar con un tipo de estudio tan pormenorizado la totalidad de las cuevas del norte peninsular. La segunda razón, se ha originado en la existencia del núcleo de cuevas decoradas del Monte de Castillo. El interés en realizar el estudio de dicho conjunto único, ha determinado una extensión territorial de los trabajos que se ha centrado prácticamente en el área cántabra. Por otra parte la zona estudiada es también planteada historiográficamente (aunque no en su totalidad), como un área ciertamente "unitaria", en lo que atañe a ciertos modelos iconográficos, cambios climáticos y evolución local de las industrias líticas y yacimientos.

De forma paralela a lo anterior, las monografías también han querido centrarse de manera voluntaria en cavidades que no disponían de un estudio global reciente, siendo las referencias más completas de principios de siglo²³; tanto más cuando se tenían que generar topografías y secciones nuevas, además de las imágenes fotográficas de nuestro método. En este grupo citaríamos a Meaza, Clotilde, Santián²⁴, Castillo,

²³ ALCALDE DEL RÍO, BREUIL, SIERRA. (1911). *Les Cavernes de la Région Cantabrique*. Mónaco.

²⁴ Publicada recientemente por Alfonso Moure Romanillo, con posterioridad a la realización de nuestros trabajos en la cueva en: MOURE ROMANILLO, A. (1991-1992). Documentación del arte rupestre cantábrico. La cueva de Santián (Piélagos, Cantabria). *Zephyrus*. XLIV-XLV. Salamanca.

Pasiega (A, B y C)²⁵, Salitre, Sotarriza. Cova Negra y Venta de Laperra.

El otro grupo lo configuran las cavidades con trabajos monográficos más recientes y realizados entre los años 50 y 70, como son Monedas, Chimeneas, Cobrantes, Cullavera y Ekain. Estas cavernas han sido incluidas en este estudio por diversas causas, entre ellas su abundante número de figuras (Monedas, Chimeneas, Ekain), su particular distribución topográfica (Cullalvera), o bien su especificidad técnica (grabados de Cobrantes).

CONTENIDOS DE LAS MONOGRAFÍAS.

Los contenidos de las monografías se dividen en dos grandes apartados. La información generada a través de texto, que desarrollamos a continuación, y la documentación gráfica, constituida por plantas, secciones, reconstrucciones tridimensionales en algún caso y plantas historiográficas, así como fotografías de los paneles y dibujos historiográficos²⁶ de las figuras.

²⁵ Esta cavidad también está siendo actualmente sometida a una profunda revisión y nueva documentación por parte de el área de Prehistoria del Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Cantabria. Véase al respecto, las referencias que se citan en nuestra monografía de la cueva.

²⁶ Por plantas y dibujos historiográficos se han de entender las topografías y calcos de las figuras que aparecen en las monografías antiguas utilizadas como referencia.

Contenidos gráficos.

La información gráfica tiene un volumen propio aparte del presente y muestra una organización interna que está referenciada y reflejada en el texto escrito. Estas referencias identifican las plantas y secciones como **FIGURAS**, mientras que las fotografías de los paneles y dibujos de las figuras lo son como **LÁMINAS**. Cada cavidad tiene un acrónimo propio (por ejemplo en La Meaza es ME) que es empleado cuando en el discurso textual se hace referencia a algún elemento gráfico de la cueva (por ejemplo Fig. 1-ME o Lám. 1-ME)²⁷.

Dado que se trata de un trabajo que analiza el espacio interior de las cavidades y su relación con los paneles decorados, es aconsejable cotejar constantemente la información escrita con la gráfica.

Contenidos del texto.

Los contenidos de texto de las monografías se dividen conceptualmente en dos partes. La primera, muestra las informaciones que podríamos definir como analíticas e historiográficas y se organiza en los siguientes apartados:

1.- Situación y descripción de la cavidad.

²⁷ Para conocer las codificaciones, simbología y características de nuestro aparato gráfico véase el capítulo de presentación del volumen correspondiente, el II.

- 2.- Historia y descubrimiento.
- 3.- Distribución topográfica de la decoración parietal y descripción de los soportes y representaciones.
- 4.- Atribución cronológica tradicional.
- 5.- Estado de conservación.
- 6.- Testimonios arqueológicos.
- 7.- Inventario de las figuras parietales.

El segundo grupo lo configuran los contenidos que hemos considerado interpretativos y presenta los siguientes capítulos:

- 8.- Análisis de la distribución espacial de las representaciones parietales.

Este apartado identifica y analiza las zonas de concentración iconográfica mediante una aproximación pormenorizada al número y tipo de figuras representadas, así como a su modo de realización. También intenta una aproximación al estado y forma de la cavidad y de las zonas decoradas en el momento de su descubrimiento y especialmente cuando fue decorada en tiempos paleolíticos. Asimismo se plantean propuestas sobre el recorrido por la cueva (progresión paleolítica) por la cavidad junto a una reflexión sobre los accesos a las zonas decoradas y tránsito general por la cueva a efectos decorativos.

9.- Distribución y organización espacial de las figuras parietales. Definición del programa decorativo de la cavidad.

En este capítulo se procede a la categorización de los paneles en función de las tipologías propuestas en nuestro método (activo, no activo, no determinable). Para ello se utilizan las variables ya indicadas: Fauna o tipo de figuras. Dimensiones, técnica de realización. Nivel de visualización de las figuras en función del recorrido, tamaño del panel y modo de realización. Una vez calificados los soportes se procede a una definición del o de los programas decorativos de la cueva. Esta definición se realiza mediante denominaciones que conllevan una valoración espacial (de recorrido y topográfica): panel central o base, de acceso o flanqueo, de recorrido o paso, de cierre y finalmente, marginal.

10.- Programa decorativo y temporalización.

Es el último capítulo de las monografías. En éste se pretende analizar la frecuentación decorativa de la cavidad desde un punto de vista no cronológico. El propósito del mismo es intentar una aproximación a las fases o momentos que sean deducibles a través de las diferencias que se reflejen en los programas decorativos. Para ello se atiende a consideraciones relacionadas con

la ejecución técnica de las figuras, las variaciones temáticas y otras características del programa que lo singularizan e identifican. Así, con independencia de su datación, se plantea una aproximación a los posibles períodos o momentos de decoración de la cavidad, si éstos están muy separados entre sí, o si reponen a modelos de organización espacial que pueden indicar una cierta contemporaneidad; siempre en parámetros temporales paleolíticos.

CUEVA DE LA MEAZA

CUEVA DE LA MEAZA

SITUACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LA CAVIDAD.

La caverna se localiza próxima a la aldea de Canales, en el Municipio de Comillas y en el término de Ruiseñada; encontrándose su acceso a la izquierda del camino que, arrancando desde la carretera de Comillas a Cabezón de la Sal, lleva hasta La Molina (Fig. 1-ME). Actualmente la boca se abre en la ladera de una dolina, aunque se halla parcialmente cubierta por vegetación (Lám. 1a-ME), lo que puede complicar su encuentro. No obstante, la orientación de la entrada al Suroeste, la configuración y forma del valle al que se abre, y el paisaje de prados y avellanos en que se encuentra, puede facilitar su emplazamiento (Lám. 1b-ME).

Su situación en el mapa 1:50.000 del Instituto Geográfico Catastral, hoja número 33 de Comillas es en coordenadas geográficas, Longitud: $0^{\circ}, 35', 18''$ O; Latitud: $43^{\circ}, 21', 27''$ ²⁸, siendo su altura sobre el nivel del mar de 100 metros. En cuanto a las coordenadas UTM su localización es de 396675 y 4801400.

La cavidad, sita en una zona caliza del Cretácico inferior (Aptense-Albense), se desarrolla en forma de gran

²⁸ En base al Meridiano de Madrid.

sala, con una anchura máxima de casi 40 metros y una altura que puede rebasar en algunas zonas los 11 metros (Fig. 2-ME). Dispone de un recorrido aproximado de 78 metros cuya práctica totalidad se realizan en sentido descendente, ya que desde la boca (Lám. 2a-ME), se inicia una potente rampa que recorre los 17 metros de desnivel que hay entre aquélla y el camarín en que se halla la única figura²⁹ de la cavidad (véase sección de la Fig. 2-ME). Dicho camarín se encuentra prácticamente alineado a la boca de la caverna, aunque obviamente a un nivel inferior (Lám. 2b-ME).

La cueva no tiene actualmente actividad hidrológica alguna, por lo que de forma estricta podemos considerarla como seca. En el suelo se detecta la presencia de numerosos bloques de distinto tamaño, que aparecen dispuestos por la práctica totalidad de la planta, lo que puede dificultar en algún caso la progresión por la cavidad.

HISTORIA Y DESCUBRIMIENTO.

Aunque de ordinario aparece en buena parte de los inventarios y guías sobre arte parietal de la región cantábrica, la cueva de La Meaza ha sido relativamente poco estudiada,

²⁹ Como veremos más adelante algunos autores (Carballo 1958: 62-63) hacen mención a otras figuras pintadas tales como un caballo y un signo, las cuales no hemos podido localizar ni identificar. De igual manera, más recientemente (C.A.E.A.P. 1981: 44 y VV.AA. 1986: 79-80) se mencionan asimismo la existencia de puntos rojos y grabados finos que tampoco hemos sabido localizar.

remitiéndose en muchos casos a la pequeña monografía de 1911 (Alcalde del Río, Breuil, Sierra 1911: 50-52). De la poca importancia que se le otorga, es buena muestra el hecho de que incluso en fechas relativamente recientes se diera por desaparecida la única figura inventariada de la cavidad (García Guinea 1975: 50)³⁰.

El descubrimiento de la pintura rupestre fue realizado por Alcalde del Río el 11 de marzo de 1907, siendo publicado cuatro años más tarde en la conocida obra "*Les Cavernes de la Région Cantabrique*" (Alcalde del Río, Breuil, Sierra, 1911: 50-52). Desde esa última fecha hasta el presente, han sido escasos los estudios artísticos realizados sobre la cavidad. Destacaríamos en este sentido la pequeña descripción de H. Breuil (1952: 375) y muy especialmente los trabajos de V. Calderón de la Vara y de V. Andérez, quienes además de realizar algunas prospecciones arqueológicas en 1945 y 1946 (Calderón de la Vara 1955), procedieron a una revisión del material figurativo de La Meaza (Andérez 1953: 207-233) que contó con la colaboración de J. Carballo (Carballo 1956: 62-63). A este último autor debemos la afirmación de la existencia de restos de más pinturas, posiblemente un caballo y un signo indescifrable que no han podido ser localizados.

Debido a la peculiaridad de la figura y a su difícil enmarcamiento cronológico, ésta acostumbra a aparecer mencio-

³⁰ "*Sus pinturas han desaparecido. Se trataba de una serie de puntuaciones en rojo.*" (García Guinea 1975: 50).

nada en los trabajos de carácter general o en aquéllos que ofrecen sistemas de datación de carácter estilístico. Merecen especial atención en este sentido, las referencias del profesor Jordá Cerdá (1964: 62) y especialmente las de Leroi-Gourhan (1965: 110-111), quien además interpreta la figura como dos imágenes distintas representativas de su tipología de signos masculinos y femeninos (Leroi-Gourhan 1965: 474). Hemos de suponer, que tal afirmación se debe a la manera personal con que el autor francés interpreta el dibujo de la publicación de 1911 (Lám. 3b-ME), y que nunca vio la imagen "in situ", ya que a pesar de la evidente decoloración de algunos de sus puntos, sólo es identificable una figura y no dos como señala el profesor francés.

Más modernamente el Colectivo para la Ampliación de Estudios de Arqueología Prehistórica (C.A.E.A.P. 1981: 44) menciona la existencia de otros grupos de puntos rojos cerca del signo y de grabados finos, los cuales no hemos sabido identificar. En consecuencia, dichas manifestaciones no serán incluidas en nuestro análisis. Señalar, no obstante, que las citadas manifestaciones tampoco aparecen mencionadas en el reciente catálogo sobre conjuntos rupestres paleolíticos de la cornisa cantábrica de González Echegaray y González Sáinz (1994: 28).

DISTRIBUCIÓN TOPOGRÁFICA DE LA DECORACIÓN PARIETAL Y DESCRIPCIÓN DE LOS SOPORTES Y REPRESENTACIONES.

Uno de los aspectos más interesantes de la presencia de arte parietal en la cueva de La Meaza, es precisamente su singular localización, ya que éste se concentra en un recoveco o pequeño camarín que se abre en el fondo de la gran sala (Láms. 2b-ME y 3a-ME). La originalidad de este emplazamiento reside básicamente en que se trata de un lugar único y sin paralelo morfológico con otras zonas de la cavidad, hecho que se deduce tanto por las superficies rocosas que lo configuran, como por la coloración que detentan sus paredes (Láms. 2b-ME y 3a-ME). Así, mientras en el pequeño recoveco los muros muestran la suavidad de las formas onduladas de la roca y un color claro en sus superficies, en el resto de la cavidad las paredes son más agrestes, con perfiles agudos y coloraciones más oscuras, poco óptimas para la ubicación de manifestaciones artísticas. A ello hay que añadir su reducido tamaño (unos 2'5 m. en su parte más alta) y su disposición respecto del resto de la cavidad.

El único panel decorado se localiza en la pared derecha del camarín en su lado más oriental, concretamente aprovechando un espacio de muro que se halla flanqueado por dos pequeñas fisuras de la roca (Lám. 4-ME). Soporta una sola figura pintada de difícil identificación, realizada mediante tres hileras paralelas de puntuaciones de tonalidad rojiza. La imagen representada podría ser definida como un ancoriforme o

un serpentiforme, sin que ninguna de ellas sea de nuestro agrado (Lám. 5-ME). La figura, que mide unos 53 cm. de alto y unos 49 cm. de ancho, semejaría más una "V" (uve mayúscula), a la que se le hubieran prolongado sus palos mediante meandros de distinta longitud. Así, mientras el teórico brazo derecho (en función de su observador) finalizaría con un simple meandro orientado en la misma dirección, el brazo izquierdo seguiría el mismo diseño en dirección contraria, para prolongarse luego verticalmente hacia la base describiendo dos amplios meandros más. Esta última zona se presenta bastante decolorada aunque parece observarse que el último meandro se afronta y termina en la fisura izquierda de la roca.

La superficie del panel es relativamente lisa, si bien como ocurre con el resto de la pared de esta zona del camarín, presenta una cierta tendencia hacia la concaviformidad (Lám. 2b-ME).

Suponemos que es precisamente la decoloración de los puntos la responsable de que el dibujo que aparece en *Les Cavernes* ... muestre la figura partida, como si se tratara de dos imágenes distintas (Lám. 3b-ME), hecho que como hemos comprobado no es así.

No tenemos constancia de más figuras en la cueva, aunque algunos autores señalan, como ya hemos indicado, la presencia de un posible caballo (Carballo 1956: 62-63). A pesar de haberlas buscado no hemos sabido encontrar las citadas

imágenes, ni tampoco otras manifestaciones como los grabados finos que menciona el Colectivo para la ampliación de estudios de arqueología prehistórica (C.A.E.A.P. 1981: 44), aunque este último grupo de representaciones puede habernos pasado desapercibido.

ATRIBUCIÓN CRONOLÓGICA TRADICIONAL.

Los primeros intentos de datación de la figura de la cueva de La Meaza se remontan a 1911 (Alcalde del Río, Breuil, Sierra 1911: 52). Sin una mayor concreción, se estimaba la pintura como paleolítica, quizás magdaleniense, cronología que se originaba por las semejanzas de la figura con otras de Altamira o El Castillo y por la presencia de un hogar de aspecto paleolítico en su base³¹. No obstante, los mismos autores señalaban lo imprudente de una datación sin la explotación del yacimiento arqueológico. Esta primera aproximación cronológica fue completada por el propio Breuil en 1952, al apuntar que junto a una datación paleolítica, tampoco podía excluirse la posibilidad de un origen meso o neolítico (Breuil 1952: 375).

Esta última posibilidad de datación postpaleolítica es retomada en 1955 por Calderón de la Vara, el cual junto a

³¹ "L'existence d'une figure de ce caractère n'a rien d'anormal à l'époque paléolithique: nous avons à Altamira et à Castillo des groupes assez variés de figures formées de bandes ponctuées. Le voisinage immédiat d'un foyer à aspect paléolithique probablement magdalénien donne une indication du même ordre" (ALCALDE DEL RIO, BREUIL, SIERRA 1911: 52).

la información sobre los sondeos arqueológicos de 1946 realizados por él y Andérez (Andérez 1953), argumentaba la dependencia técnica que de los modelos azilienses tenía la figura de La Meaza. Para ello se basaba también en el carácter mayoritariamente aziliense de la industria que había aparecido en el yacimiento.

De escasas y escuetas hemos de considerar las referencias historiográficas posteriores. Entre ellas destacaríamos las de Jordá Cerdá, en las cuales se insiste de nuevo en la datación aziliense (Jordá 1964: 62), y especialmente las de Leroi-Gourhan, que en ausencia de una atención específica a la cueva y por el hecho mismo de la inclusión en sus trabajos, hemos de suponer que consideraba la figura de La Meaza como paleolítica (Leroi-Gourhan 1965: 110-111 y 474).

Finalmente y al igual que otras cavidades cántabras, La Meaza es frecuentemente citada en obras de conjunto o de inventario, aunque no se procede a un nuevo análisis cronológico. Destacaríamos en este sentido los trabajos de Pilar Casado (1977: 52-53) y de González Echegaray (1978: 65), así como los del C.A.E.A.P (1981: 44) y de Peter Smith (1986: 79-80).

ESTADO DE CONSERVACIÓN.

Er las fechas en que se realizó este trabajo, la cueva carecía de puerta, lo que posibilitaba su acceso sin

ningún tipo de traba. Ciertamente es que la vegetación, al igual que ocurre en otras cavidades cántabras, ocultaba totalmente la boca, pero esto no puede ser considerado como un obstáculo. En nuestra visita a la cavidad detectamos la presencia de detritos de origen antrópico por diversas zonas de la cueva, lo que indica que es ciertamente frecuentada. Además, en el camarín podían verse los restos de un fuego al parecer reciente (Lám. 2b-ME).

En cuanto a la figura, ésta presenta un estado bastante deficiente ya sea por su propio deterioro, como, y esto es lo más preocupante, por habersele pasado por encima los dedos u otros objetos. El resultado es que buena parte de los puntos del lado izquierdo han casi desaparecido y toda la imagen presenta una decoloración muy importante. Si no se toman medidas concretas es probable que la pintura desaparezca en un cierto tiempo.

TESTIMONIOS ARQUEOLÓGICOS.

Las primeras referencias a testimonios arqueológicos en la cueva de La Meaza son de época de su descubrimiento. En ellos se hacía constancia de la existencia, a la derecha de la entrada de la cueva, de varios hogares que contenían cerámica y huesos de animales domésticos. Para estos restos no se estimaba una datación más antigua que la neolítica. Igual de vagas son las referencias a los materiales de superficie halla-

dos en el camarín, que contaba con un hogar de aspecto paleolítico, probablemente magdaleniense, huesos de ciervo, sílex de aspecto también magdaleniense y un hueso trabajado (Alcalde del Río, Breuil, Sierra 1911: 51-52).

Años más tarde en 1946, se realizaron varios sondeos en el vestíbulo, y en el fondo de la cueva (Andérez 1953: 207-233), los cuales pusieron de manifiesto una estratigrafía compleja aunque mayoritariamente de época Aziliense, tal como revelaban tres arpones de asta de ciervo fácilmente enmarcables en el citado período. También se hallaron indicios del Magdaleniense y del Post-asturiense. Uno de los hallazgos más significativo fue el enterramiento de un esqueleto humano sin cráneo que presentaba asociados trozos de cerámica y una punta de hueso probablemente eneolítica. En las proximidades de la pintura se encontraron asimismo restos azilienses y cerámica alto-medieval.

Como ya se ha indicado estos resultados son fruto de diversos sondeos y no se ha realizado, que nosotros sepamos, ninguna excavación en extensión. En consecuencia, la validez cronológica de las catas realizadas entre 1946 y 1953, así como las indicaciones de 1911 han de tomarse con ciertas reservas, tanto más cuando en algún caso parecen contradictorias.

INVENTARIO DE LAS FIGURAS ANALIZADAS.

Del análisis de la Cueva de La Meaza se desprende la existencia segura de 1 sola figura, si bien hay menciones de otras representaciones (Carballo 1956: 62-63 y C.A.E.A.P. 1981: 44) que no hemos sabido localizar. En consecuencia y a efectos de nuestro inventario solamente consideraremos la imagen en forma de V (uve mayúscula) que se localiza en el camarín del fondo de la cueva, por lo que no tiene sentido una valoración estadística.

ANÁLISIS DE LA DISTRIBUCIÓN ESPACIAL DE LAS REPRESENTACIONES PARIETALES.

Como ya se ha indicado anteriormente, la única zona decorada con arte parietal de La Meaza es el pequeño camarín del fondo de la cavidad. A nivel de un análisis de aquellos aspectos que lo significan espacialmente, es decir, que lo identifican o particularizan con respecto de otras zonas de la misma cueva, tendríamos en primer lugar su localización en el fondo de la caverna; prácticamente alineado, pero a un nivel muy inferior, de la boca (Fig. 2-ME). En segundo lugar destacaríamos su dimensiones que, en términos de la propia caverna, son muy reducidas. Finalmente cabría señalar como un claro elemento identificativo, la configuración rocosa de su interior, que muestra unas superficies ligeramente onduladas o lisas y de una coloración clara, características éstas

totalmente distintas de lo que se observa en el resto de las paredes de la gruta. También debería añadirse la morfología del suelo del camarín, configurado por sedimento arcilloso.

Esta singularización espacial del divertículo del fondo de la cueva es más que probable que fuera evidente para sus decoradores prehistóricos, puesto que, con independencia de las repercusiones de los sondeos arqueológicos realizados por Calderón de la Vara y Andérez, no tenemos constancia ni documental, ni de análisis "in situ", de que el interior de la cueva haya sido alterado antrópicamente de forma muy acusada en época moderna. Parece lógico, no obstante, que por su emplazamiento y proximidad a zonas habitadas, la cavidad fuera conocida y evidentemente frecuentada desde tiempos antiguos, si bien como ya se ha señalado, no se detectan intervenciones que hayan desfigurado su interior; al menos con referencia a la descripción y topografía que aparece publicada en *Les Cavernes ...* (Alcalde del Río, Breuil, Sierra 1911: 50-52) (Fig. 3-ME). Por consiguiente y a tenor del estado actual de la cavidad diríamos que su fisonomía interna es prácticamente la misma que la del momento de su descubrimiento en 1907.

Cabría preguntarse a continuación y con las lógicas reservas, si esta morfología subterránea podría ser semejante a la que se encontraron sus moradores prehistóricos. A falta de un estudio geológico pormenorizado y evidentemente de una excavación arqueológica en extensión, parece demasiado aventurado suponer tal hecho. Disponemos, sin embargo, de

algunas referencias historiográficas que apuntan en esa dirección. Así, se cita explícitamente en *Les Cavernes ...* (Alcalde del Río, Breuil, Sierra 1911: 52) la vecindad a la pintura del camarín de un hogar de aspecto paleolítico identificado como probablemente magdaleniense en el que se hallaban huesos de ciervo, sílex y un hueso trabajado. Estos materiales encontrados en superficie parecerían indicar un nivel para el suelo paleolítico del camarín cuando menos similar al actual. Hay que tener presente, en este sentido, que las referencias estratigráficas tomadas en la excavación del vestíbulo nunca deberían ser extrapolables al interior de la cueva, especialmente por tratarse en el caso de Meaza de sondeos, criterio este mismo a emplear con las catas del interior de la gruta.

En cuanto a las variaciones geológicas es evidente que los lapsos de tiempo transcurridos desde la decoración del camarín deben de haber modificado substancialmente algunas, cuando no todas, de las zonas de la cueva. La presencia de abundantes bloques caídos de la bóveda apunta en esa dirección. Sin embargo, la existencia y desnivel de la gran rampa y la morfología de las paredes en tanto que color y tipo de superficies no creemos que haya cambiado excesivamente desde el momento en que se decoró el divertículo. Consecuentemente y desde una aproximación general que debería de ser contrastada con trabajos más pormenorizados, las líneas maestras de la forma interna de la cavidad tal como la vemos hoy en día, parecen bastante próximas a como serían en tiempos prehistóricos.

Lo anterior nos lleva a realizar algunas consideraciones sobre los recorridos que pudieron seguir los decoradores de la cueva hasta llegar al divertículo del fondo. Debido al desnivel que media desde la boca hasta el camarín, este último no recibe luz diurna en ningún momento, si bien saliendo del mismo y remontando ligeramente la rampa se distingue algo de claridad. Actualmente la entrada está muy cubierta de vegetación cosa que impide una cómoda entrada de la luz, a pesar de ello la orientación de la boca en dirección sud-oeste permite suponer un grado de insolación considerable, cosa que obviamente redundaría en beneficio del establecimiento humano, pero también facilitaría el tránsito por el interior de la cueva. Creemos que este último aspecto es importante ya que presupone que para realizar la figura no fue necesaria una incursión espeleológica de alto riesgo, ya que la luz diurna llegaría hasta las proximidades del camarín, si bien no penetraría en su interior. Ante esto, las formas de progresión por la cavidad a efectos de su decoración parietal no deberían de constituir una traba significativa, siendo innecesaria cualquier especulación al respecto.

DISTRIBUCIÓN Y ORGANIZACIÓN ESPACIAL DE LAS FIGURAS PARIETALES. DEFINICIÓN DEL PROGRAMA DECORATIVO DE LA CAVIDAD.

Lo escaso del material iconográfico presente y estudiado de la cueva de La Meaza, no permite unos planteamientos muy desarrollados sobre el valor y tipo de su posible

programa decorativo. Existen, no obstante, algunas evidencias que facilitan una aproximación, que creemos bastante objetiva, al fenómeno de la organización espacial de la cavidad. En primer lugar y como ya se ha desarrollado en el apartado anterior, tenemos las particularidades topográficas que definen e individualizan el camarín respecto de otras zonas de la cavidad. Este hecho representa en sí mismo un elemento de clara significación topográfica, del cual se derivan otras realidades que conllevan una clara categorización del panel en el que se encuentra la figura. Así, de la localización de la imagen se deduce que su visualización sólo es posible mediante luz artificial y la presencia del observador en el mismo camarín. Es decir, la manifestación parietal solamente es visible desde dentro del divertículo, no siendo observable desde ningún otro emplazamiento o visual. De forma paralela la superficie rocosa del panel presenta una clara concaviformidad que afecta asimismo al resto de la pared de esta zona del camarín. Otro de los elementos destacables es la ubicación de la figura justo en la zona de la pared delimitada por dos fisuras de la roca, con lo que los márgenes del soporte quedan claramente definidos; con independencia de la posible significación de este hecho.

En consecuencia pues, con lo apuntado hasta ahora, la categorización del soporte se enmarcaría en el tipo que hemos denominado como no activo.

Más compleja es la definición y delimitación del

programa decorativo de la cavidad ya que carecemos de un número de figuras suficiente. Sin embargo, el tipo de imagen representada, con ciertos paralelos iconográficos en otras cavidades - especialmente las bandas de puntuaciones del "rincón de los tectiformes" del Castillo-, los paralelos de localización topográfica y la propia configuración espacial del camarín, nos llevan a considerar dicho emplazamiento como el núcleo o centro de un programa decorativo basado exclusivamente en la existencia de 1 sola figura y un solo panel. Dicho programa decorativo se originaría específicamente en la morfología física de la cavidad, potenciando mediante la presencia de la representación parietal, el camarín del fondo de la cueva. Se establece pues una clara relación, para nosotros absolutamente evidente, entre localización topográfica (forma, tipo y características espaciales diferenciadas del emplazamiento escogido) y ubicación de la manifestación parietal, con lo que en términos absolutos se justifica la existencia de un programa decorativo. Es decir, la morfología física de la cueva, en nuestro caso las particularidades del divertículo, determina la localización de las manifestaciones parietales en función de una tipología iconográfica concreta que relaciona tipo y acabado de figura, y ubicación en las paredes de la caverna.

Hay que tener presente no obstante, otras variables como son la posible existencia original de más figuras hoy en día desaparecidas, o bien la presencia de otras imágenes que

no hayamos sabido localizar; tal como señalan otros autores³². En ambos casos nos encontraríamos con figuras distintas técnicamente (se mencionan grabados) y lo que es más importante, localizadas fuera del ámbito estricto del camarín, el cual no detenta más manifestaciones parietales que la ya citada imagen. Así pues, y a efectos de constatación de la existencia de un programa decorativo, no creemos que la posible presencia de más imágenes alterara nuestros planteamientos.

En consecuencia, el programa decorativo de la cueva de La Meaza aunque de características poco complejas, parece de existencia evidente y se relacionaría iconográfica (tipo y acabado de la figura) y topográficamente con las figuras de puntuaciones del rincón de los tectiformes de la cueva del Castillo. Su posible cronología será objeto de un tratamiento específico en el apartado de conclusiones finales de este trabajo.

PROGRAMA DECORATIVO Y TEMPORALIZACIÓN.

Dada la existencia en nuestro análisis de una única figura, se deduce que la frecuentación de la cueva, a efectos de su decoración, se produjo una sola vez, siendo el tiempo empleado relativamente breve.

³² Véase el apartado de esta monografía dedicado a la distribución topográfica de la decoración parietal.