

VELEIA

REVISTA DE PREHISTORIA, HISTORIA ANTIGUA, ARQUEOLOGÍA
Y FILOLOGÍA CLÁSICAS

Comité de Redacción:

I. BARANDIARÁN J. L. MELENA J. SANTOS V. VALCÁRCEL

Secretario:

J. GORROCHATEGUI

12



Torso *thoracatus* hallado
en Iruña, Álava,
la antigua
Veleia

INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD
AINTZINATE-ZIENTZIEN INSTITUTUA

aman la zabal 2004
Servicio Editorial Argitalpen Zerbitzua
UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

VITORIA

1995

GASTEIZ

LA DATACIÓN DE LA GRÁFICA RUPESTRE DE APARIENCIA PALEOLÍTICA: UN SIGLO DE CONJETURAS Y DATOS

Resumen: Hace un siglo Altamira y La Mouthe suscitaron el primer discurso de autenticación de la gráfica rupestre de apariencia paleolítica. Se repasan varios casos recientes de peritaje del arte rupestre occidental que recurren a conjeturas, datos y argumentos varios para validar grabados y pinturas «descontextualizados» (al margen de depósitos estratificados y que no pueden ser datados directamente). En estos años 90 nuevas perspectivas de datación y análisis intentan precisar (¿renovar?) los argumentos de autenticación.

«Nos hallamos ante figuraciones prehistóricas con muy razonable probabilidad, donde el discernimiento entre lo que pertenece a época paleolítica y lo posterior es realmente difícil. Más de una vez hemos dicho que las figuras parietales son en la mayor parte de las veces prácticamente infechaes, y que nos dejamos guiar por conceptos estilísticos porque no tenemos más remedio. Cuando se habla de conceptos estilísticos, inevitable aunque inconscientemente estamos tratando de formas más o menos características y típicas, y sentimos una cierta sensación de vacío cuando lo que observamos se sale un poco de los moldes establecidos... Si el arte parietal es infechaable de modo habitual, cuánto más el que se produce al aire libre absoluto, sin contexto ni ambientación. Nuestro sistema ha de ser, como de costumbre, el estilístico, con todos los defectos que hemos reconocido tiene.»

(Comentario al arte rupestre de Ojo Guareña y Siega Verde por R. de Balbín y J. Alcolea en «Arte paleolítico de la Meseta Española», *Complutum* 5, 1994: pp.102 y 118.)

Hace más de un siglo M.Sanz de Sautuola (en 1880) presentó las pinturas de la cueva de Altamira y E.Rivière (en 1895) pudo asegurar la data paleolítica de figuras animales grabadas en las paredes de la cueva de La Mouthe. Se asentó entonces un discurso de verificación del arte rupestre occidental: sus apreciaciones, conjeturas, datos o argumentos no tienen el mismo valor probatorio ni el mismo grado de certidumbre.

Desde 1990 se han conocido bastantes representaciones de apariencia paleolítica en las cuevas de Zubialde, Cosquer y Chauvet y en rocas al aire libre de Siega Verde y Foz Côa. Son sitios importantes: llamativos por la cantidad de temas que contienen, por la «calidad» formal/técnica de muchos de ellos y por la originalidad (excepcionalidad) del tratamiento y combinaciones de algunos. Se ha desbordado su acogida polémica en los medios de comunicación; intereses ajenos (políticos, económicos, mediáticos o de promoción turística) han interferido la reflexión metodológica que requerían. Por todo ello, ha importado también su descubrimiento para debatir ideas sobre los procedimientos de validación del efectivo gráfico parietal.

Al concluir este siglo se intenta asegurar la datación de la gráfica rupestre con argumentos más convincentes que la mera apreciación estilística. Se están poniendo a punto sistemas de datación absoluta y de analítica aplicada y se reclama una atención más «interdisciplinaria» a los datos impli-

cados en el arte rupestre. Esta renovación crítica y de método sobre autenticación-cronología de la gráfica rupestre parece tema adecuado para este número de la revista «Veleia» que, en el décimo aniversario de su aparición, intenta presentar algunas perspectivas del conocimiento actual sobre culturas prehistóricas y antiguas.

1. LA DATACIÓN DE «LO DESCONTEXTUALIZADO»

«Le temps n'est pas observable avec des moyens archéologiques. En vérité tout ce que font les archéologues est basé sur des observations spatiales, intrinsèques lorsqu'elles portent sur les objets ou les constructions, extrinsèques lorsqu'elles portent sur leur contexte géographique. Les possibilités *propres* qui permettent à l'archéologie d'arriver à cerner la notion de temps reposent uniquement sur des hypothèses induites d'observations sur la similitude et la position des ensembles... La notion de similitude est fondamentale dans notre recherche. Sans elle, il n'existerait pas d'archéologie. L'archéologie a commencé lorsqu'on a entrevu des phénomènes qui, même s'ils étaient incontestablement humains, étaient nettement différents de ce qu'on connaissait. Comme ces phénomènes étaient trop dissemblables et étranges, on comprit qu'ils provenaient d'un autre époque. De cette conclusion: «cela doit être ancien», a procédé le pas suivant: on a enduit que certains de ces phénomènes non modernes étaient mutuellement contemporains. On a expliqué leur similitude en pensant qu'ils avaient été produits dans des circonstances semblables, probablement à la même époque».

(C.A.Möberg en *Introduction à l'archéologie*; François Maspero éditeur, de Paris, 1980: pp.118 y 119.)

Se suele decidir la datación (por tanto, la autenticación) de la gráfica rupestre de apariencia paleolítica cuando es coherente con lo aceptado como «propio ("característico") del arte paleolítico en temas, técnica, ubicación, convenciones, etc. Al contrario, se ha asentado la falsedad de algunos conjuntos (aparte de los que incurren en flagrantes anacronismos, como figurar animales no existentes en esas zonas y épocas) en sospechas y opiniones de los expertos: «no tiene aspecto de...», «no parece bueno», «es muy tosco», incluso «es demasiado bueno para ser cierto», etc. Así, y tanto en la aceptación como en el rechazo de autenticidad, se valora fundamentalmente el «estilo» (es decir, la «apariencia») de la representación.

Según el principio de que la Arqueología basa sus argumentos en la Tipología, la Estratigrafía y la Cronología (imprescindibles para «contextualizar» las evidencias) buena parte de la gráfica rupestre de apariencia paleolítica llega a nosotros «descontextualizada»: no está inmediatamente incluida/implicada en una estratigrafía y no es susceptible de datación absoluta. Incluso el arte mobiliario recuperado en excavaciones hechas hace tiempo o poco cuidadas resulta de difícil atribución estratigráfica. En suma, a este tipo de evidencia arqueológica gráfica sólo le queda un argumento de Tipología («estilo»): su descripción, identificación y validación por vía de comparaciones con el «modelo» reconocido en otros sitios.

Es penoso reconocer que frente a otras líneas de la investigación en Prehistoria (p.e. las industrias, los depósitos o el medio ambiente: que vienen siendo desde hace ya bastante tiempo sumamente críticas y se contrastan con aportaciones de sistemas «auxiliares» de bastante precisión) no se ha sentido, en lo que se refiere al efectivo gráfico, la necesidad de renovar su discurso de datación/validación, definiendo con claridad los conceptos que subyacen a las hipótesis y el proceso

lógico de su aplicación en los dos niveles generales de toda actuación metódica: los principios y su praxis. Es decir, el razonamiento teórico y las posibilidades analíticas a aplicar con su estrategia.

2. LA VALIDACIÓN DE LA GRÁFICA RUPESTRE DE APARIENCIA PALEOLÍTICA: UN SIGLO DE CONJETURAS Y DATOS

«D'abord, l'obturation de l'entrée du couloir par le dépôt de brèches qui remplissaient primitivement la première grotte a de tout temps empêché d'y pénétrer; les représentations d'animaux disparus de nos contrées depuis les temps quaternaires n'ont pu être faites que par des hommes qui les connaissaient, leurs contemporains, par conséquent. Reste la supposition d'une supercherie commise depuis la découverte de la caverne. Mais outre la difficulté, on pourrait dire l'impossibilité d'exécuter un pareil travail dans des endroits où l'on ne peut se tenir debout, l'existence de quelques-unes de ces gravures au plafond d'une chambre qui touche presque le dépôt d'argile, il faut aussi remarquer que la couleur des traits gravés est exactement la même que celle de la roche voisine, ce qui ne saurait être s'ils étaient de facture récente. Enfin, la comparaison de ces dessins avec ceux si connus que l'on retrouve sur les os et les bois de rennes quaternaires, montre bien que ce sont les mêmes mains qui les ont faits et l'on y retrouve la même hardiesse de lignes et d'attitudes parfois réellement artistiques».

(M.Féaux en «Excursion à la grotte de La Mouthe, près Les Eyzies», en *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord*, n.º 23, 1896: p.346.)

a. La formalización del discurso argumental: 1880-1908

El reconocimiento del arte paleolítico se produjo, y explica, cuando se desarrolla la Prehistoria, al ir adquiriendo en la segunda mitad del siglo XIX su estatuto científico. El procedimiento de las primeras autenticaciones del gráfico rupestre o mobiliario participaba, así, de las mismas inseguridades y polémica que acompañaron el conocimiento de otras manifestaciones de la cultura prehistórica.

Se distinguen bien los primeros capítulos de la historia de validación de la antigüedad del arte paleolítico: primero se conoció y admitió, con alguna dificultad, el arte mobiliario; luego se suscitó, con el descubrimiento de Altamira, la discusión sobre los avales del arte rupestre; más tarde, percibidas circunstancias decisivas en La Mouthe y Pair-non-Pair, se aceptó que sus figuras parietales eran obra de paleolíticos; por fin, la ampliación del efectivo conocido y un estudio más a fondo de sus características generalizó la aceptación de su antigüedad.

El reconocimiento del arte mueble se produjo bastante antes que el parietal y sin las reticencias que suscitó luego el descubrimiento del rupestre de Altamira.

El argumento de validación de lo mobiliario se basa en la definición crono-cultural que acompaña su recuperación en la estratigrafía de los yacimientos. Por eso se produjeron tantas imprecisiones ante los primeros testimonios conocidos (en 1834 en la cueva de Chaffaud (Francia) y en 1839 en la de Veyrier (Suiza)) por su inseguro reconocimiento del medio estratigráfico y por la indefinición entonces de la secuencia de las culturas «antediluvianas». Incluso se dio el rechazo de algún arqueólogo alemán, todavía en los años 70 y 80 de ese siglo, tomando pie en la falsificación

real de ciertas piezas de Thayngen (Vayson de Pradenne 1932: Ière partie, cap.VIII) para sospechar un fraude de la mayor parte de la gráfica mobiliaria de Suiza y Alemania hasta entonces recuperada, por renuencia (como señala Kühn 1971: 101-111) a admitir nada que no fuera rudo y tosco como obra del hombre paleolítico.

Excavaciones de yacimientos de Dordoña desde 1860 (por E.Lartet y H.Christy, A.Milne-Edwards, E.Massenat o el Marqués de Vibraye,...) y de la región pirenaica a partir de 1871 (especialmente por E.Piette) incrementaron notablemente las secuencias estratigráficas, industrias, fauna y gráfica mobiliaria. En los textos que van dando cuenta de sus resultados, la antigüedad paleolítica de las obras muebles queda avalada por su integración en el medio estratigráfico de procedencia y porque representan con detalle fauna característica del pasado. Es el caso, por ejemplo, de las noticias de los trabajos de Lartet y Christy (1864: 263..., lám.II) describiendo colgantes de Combe Grenal y de Laugerie Haute, un par de placas de piedra grabadas de la grotte des Eyzies con figuras de animales (un caballo y un posible alce) y una colección de grabados y relieves sobre soportes de asta de reno de Laugerie Basse (con figuras de bisonte, acaso «Bos primigenius», reno, «Cervus elaphus», salmón, etc.): su atribución paleolítica se justifica por la evidencia de los depósitos estratificados donde se encontraban (muy argumentada en el caso de la grotte des Eyzies) y por su referencia a un contexto de fauna cuaternaria (tal como se explica de Laugerie Basse). El descubrimiento en La Madeleine, en la campaña de 1864 por Lartet, de un trozo de marfil con un mamut grabado (que el zoólogo H.Falconer presente en la excavación reconoce como «mamut grabado por el hombre que vivió en la misma época de ese animal»: según informe de Lartet a la Academia de Ciencias de París de 21 agosto de 1865) determina la seguridad del diagnóstico cronológico. Así se va identificando lo propio del arte del Paleolítico superior (con características particulares y diferentes del heterogéneo ámbito en que lo ancestral, como «galo» o como «céltico», hasta entonces se había incluido) con un impactante repertorio de piezas (Lartet y Christy 1875).

Analizadas las características y posición estratigráfica de las colecciones mobiliarias del sur de Francia (Brassempouy, Gourdan, Lorthet, Arudy y Mas d'Azil, etc.), ofrece enseguida E.Piette (en textos sucesivos de 1873, 1894a, 1894b, 1895, 1904 y, finalmente, en el espléndido corpus de 1907) la primera «historia» del arte paleolítico, explicando la evolución de técnicas, temas y estilos.

Por tanto, es el tiempo en que se produjo el depósito estratigráfico y la inclusión en él de sus elementos (sedimentos, industrias y fauna; y la secuencia de los depósitos sucesivos) quien proporciona una datación garantizada de cada una de las piezas mobiliarias allí depositadas y hace posible establecer la evolución de sus estilos.

En la polémica inicial sobre el arte rupestre de Altamira el informe del descubrimiento (Sanz de Sautuola 1880) y el del inmediato peritaje (Harlé 1881) aportaron observaciones cuidadosas de los aspectos implicados en el arte rupestre y reflexiones para discutir su presunta antigüedad paleolítica. Los dos textos destacan por su objetividad y finura frente a otras opiniones de aquel tiempo (recordadas por Madariaga 1976: 123-201) movilizadas por prejuicios de escuela o por resentimientos o adicciones personales: ajenas, por tanto, al propio problema del reconocimiento de una obra de arte en su contexto.

La presentación de las figuras de Altamira por Sanz de Sautuola hace observaciones pertinentes con detalladas descripciones de técnica y estilo. Son importantes sus consideraciones sobre la forma (Sanz de Sautuola 1880: 26...): en la sala mayor hay veintitres pinturas de animales (identificados como bisontes, a partir de las definiciones zoológicas del Conde de Buffon, una cabeza de

caballo y «una corza»), hechas «al parecer, con ocre negro y rojo» por un autor «práctico en hacerlas ... de mano firme y que no andaba titubeando», en situación no fácil (por la postura que hubo de adoptar el pintor y la necesidad de luz artificial) y aprovechándose de protuberancias de la roca para colocar parte de las figuras; se definen otros cuatro conjuntos más de figuras en las 2.ª, 3.ª, 4.ª y 5.ª galerías, apreciando aquí (Sanz de Sautuola 1880: 28-29) grabados intencionados («infinito número de rayitas hechas al parecer con un instrumento de punta muy aguzada, pero sin que se descubra ninguna figura o signo que llame la atención», que no parecen obra de murciélagos) y algunos trazos que se habrían producido «pasando los dedos de la mano».

Por otra parte evaluó Sanz de Sautuola (1880: 30-33) los datos a favor del paleolitismo de la gráfica de Altamira, asumida la reticencia que habría a admitir esa antiquísima referencia de las pinturas por «su perfección notable» y por «su buen estado de conservación»:

- «la cueva era completamente desconocida hasta hace pocos años».
- fue ocupada por el hombre en la Prehistoria: eran «en otro tiempo las cuevas más fáciles que ahora», las paredes de las galerías están lustradas por el paso y frotamiento repetido «ya de personas o de animales», y conserva un yacimiento con restos de animales consumidos e industrias atribuibles al Paleolítico superior.
- se hallaron entre los huesos y conchas de ese yacimiento «pedazos de ocre rojo que sin dificultad pudieran haber servido para estas pinturas».
- la habilidad y perfección de las obras del arte mobiliario reconocido en el Paleolítico superior francés apoyarían la contemporaneidad del parietal de Altamira.

E.Harlé, comisionado por algunos prehistoriadores franceses para hacer un peritaje (como buen conocedor de la fauna paleolítica) sobre la gráfica de Altamira, visitó la cueva atendido por M.Sanz de Sautuola y aportó (Harlé 1881) impresiones y razonamientos contra el paleolitismo de esas figuras:

- que son correctas las reproducciones y descripción de las pinturas ofrecidas por Sanz de Sautuola.
- que los restos del yacimiento pertenecen al Paleolítico superior, según el informe de los paleontólogos A.Gaudry, P.H.Fischer y Munier-Chalmas sobre los huesos y conchas del yacimiento (salvada la ausencia del reno en Altamira) y la tipología de los utensilios de piedra y asta («como del comienzo del Magdaleniense»).
- que no es posible relacionar los pigmentos del suelo del gran salón con las pinturas de ese lugar pues el depósito arqueológico está muy revuelto y el ocre rojo es común en el país («j'ai trouvé de l'ocre rouge; mais je ne suis pas certain qu'elle fût avec des débris non remaniés»).
- que hay «prueba de que esas figuras no remontan a una muy gran antigüedad» pues no se perciben sus rastros en el soporte de las figuras («está viva» la roca que soporta ese arte —«on ne voit nulle part de surfaces noires comme en aurait occasionné l'action prolongée d'un éclairage fumeux»— y hasta «la pintura de algunos animales recubre francamente varias pequeñas estalactitas») ni en su estado de conservación (las pinturas tienen «aire de frescura»); «on doit conclure pour tous ces dessins, et surtout pour ceux dont l'exécution a exigé le plus de temps, qu'ils datent d'une époque où l'éclairage était très perfectionné».
- que el autor de las figuras de los bisontes del gran salón (cuya identificación no le es fácil a Harlé, como bovinos gibosos —«des boeufs étant munis d'une bosse»— que no encajan con su presunta referencia al uro) habría incurrido en incorrecciones anatómicas importan-

tes. Harlé (no llegando a reconocer la morfología del bisonte europeo en el modelo que los pintores de Altamira representaron) opina que estos bisontes «devraient avoir tous les caractères de l'aurochs. Ils présentent au contraire de nombreuses et importantes différences, non seulement avec l'aurochs, mais aussi entre eux. La tête de plusieurs ne ressemble à celle d'aucun animal: l'auteur des peintures, qui a su représenter si artistement la biche, n'a donc jamais vu d'aurochs».

- f. que se puede establecer una secuencia en la ejecución no antigua de las figuras de Altamira, pues es distinto el grado de conservación de las tintas (los bisontes del gran salón «sont des animaux très artistement peints sur toute leur surface en rouge et en noir et dont l'air de fraîcheur contraste souvent avec l'aspect plus dégradé des teintes dont je viens de parler...»). Mientras que algunas figuras le parecen a Harlé muy recientes (probablemente realizadas en el intervalo entre las dos primeras visitas —de 1875 y 1879— de Sanz de Sautuola) reconoce que otras, con alguna débil concreción encima, deben ser anteriores pero no paleolíticas («datent de quelques temps, mais non pas, bien s'en faut, de l'époque des débuts»).

La réplica razonada de J.Vilanova y Piera en el Congreso de la Association Française pour l'Avancement des Sciences (A.F.A.S) de La Rochelle en 1882 (recogida por Cartailhac y Breuil 1906: 10-13) debe ser también recordada para comprender el estado cerrado entonces de esta polémica, de imposible salida a falta de otros referentes externos. Aunque por entonces se advirtieron representaciones rupestres en algunas cuevas francesas no fueron relacionadas con el Paleolítico (se describe la situación en, entre otros, Roussot 1966: 99 o Kühn 1971: 130-136): L.Chiron vio en 1878 en las paredes de Chabot (Gard), cuyo yacimiento excavaba, figuras grabadas de caballos y de un mamut; D.F.Cau-Durban, excavador de Marsoulas (Haute-Garonne) entre 1881 y 1884, debió ver sus pinturas parietales, muy próximas a la zona de la excavación; y en Pair-non-Pair (Gironde) F.Daleau en 1883 apreció, sin darle tampoco importancia, la figura grabada de un caballo cubierta por niveles del yacimiento que ahí excavaba.

Los prehistoriadores eran entonces remisos a aceptar la complejidad del pensamiento y de la intención expresiva que las figuras rupestres atribuirían a las gentes del Paleolítico superior, a las que no se consideraba tan «evolucionadas». N.Richard (1993) ha descrito las ideas habituales de la Prehistoria del último cuarto del XIX mostrando qué difícil era aceptar el impactante contenido formal y técnico de las figuras rupestres de Altamira o de Chabot, Marsoulas y Pair-non-Pair. Se comprenden, así, las reflexiones justificativas del arte mobiliario por E.Lartet y H.Christy (1864: 265-267: defendiendo la entidad y cronología de «ces oeuvres d'art qui s'accordent mal avec l'état de barbarie inculte dans lequel nous nous représentons ces peuplades aborigènes») o por G.de Mortillet (1883: 411-422: que califica su tratamiento general de «extrême naïveté» como propio de «l'enfance de l'art» y la presentación de alguna escena «de la manière la plus naïve, la plus enfantine, la plus imprevue»); y por qué, entre otras razones, E.Harlé (1881: 281) se resiste a aceptar la cronología paleolítica de las pinturas de Altamira por la habilidad de los recursos técnicos de sus autores («la tête de la biche est l'oeuvre d'un maître») que borran algunos trazos para producir un efecto de claridad en las tintas, con un tratamiento que parecía demasiado experto («ce sont là des procédés bien savants»).

Se aceptó la antigüedad paleolítica del arte rupestre en 1895 cuando, trabajando E.Rivière en La Mouthe (Dordogne), se descubrieron en galerías del interior —aisladas por el depósito estratificado en el vestíbulo de la cueva en el Paleolítico superior— figuras grabadas sobre las paredes. Las circunstancias y trascendencia del descubrimiento han sido expuestas por H.Breuil (Cartailhac y

Breuil 1906: 15-18; Breuil 1952: 293) y por cuantos han valorado la historia del proceso de autenticación rupestre (Roussot 1965: 99-100 o Aujoulat y Geneste 1984: 145-147). Retirado por paredes de la galería recién descubierta varias figuras animales grabadas: la visita de E.Rivière el 11 de abril de 1895) en las 24 de junio de 1895 definió las especies representadas (reno, mamut y otros) y advirtió la importancia del descubrimiento para certificar la cronología paleolítica de ese arte rupestre, cuyo proceso de validación se sucede inmediatamente en dos etapas. En primer lugar (según los textos detallados de Rivière 1895, 1896 y 1897 y Féaux 1896) Rivière notificó inmediatamente el hallazgo a la Academia de Ciencias de París y un grupo de prehistoriadores cualificados (E.Rivière, M.Féaux, E.Cartailhac, L.Capitan, G.d'Ault du Mesnil,... reunidos en el congreso de Burdeos de la A.F.A.S.) reconocieron los grabados y el depósito estratificado que había impedido el acceso a esa zona de la cueva en tiempo moderno. Después (y tras una visita de estudio en 1900 por H.Breuil) se avaló definitivamente el paleolitismo del efectivo rupestre de La Mouthe cuando la convocatoria de la A.F.A.S. de Montauban en agosto de 1902 destacó a la cueva un equipo de prehistoriadores de solvencia (entre otros, E.Rivière, D.Peyrony, H.Breuil, E.Cartailhac, A.de Mortillet, F.Daleau, A.Viré, G.Chauvet y G.Courty: según la fotografía reproducida en Breuil 1952: 292); ofreció entonces E.Rivière (1901 y 1903) una extensa presentación del gráfico de La Mouthe y los argumentos que lo certifican. Tras la noticia de La Mouthe, F.Daleau en 1896 recordará la existencia de figuras grabadas (caballo, toro, cabra, un proboscídeo,...) sobre las paredes de la cueva de Pair-non-Pair, parcialmente cubiertas por depósitos paleolíticos.

En varios textos de ese tiempo consta la sensación de haberse hallado en la Mouthe el dato incontrovertible para avalar la antigüedad paleolítica de la gráfica rupestre y para asegurar la de otros conjuntos que se fueran descubriendo. Las razones que llevan a M.Féaux (1896) a aceptar que son «cuaternarias» las figuras de La Mouthe son la clausura de la cueva, la representación de especies de fauna extinguida, el estado de conservación de las figuras y su semejanza con lo ya conocido del arte mobiliario.

La estratigrafía que taponaba el acceso a zonas decoradas se constituye, desde luego, en argumento fundamental para el reconocimiento de la antigüedad paleolítica de La Mouthe y Pair-non-Pair y para generalizar la autenticación de toda otra gráfica rupestre que tuviera la apariencia de la de esos dos sitios. Así se aceptaron de seguido Altamira y otros conjuntos poco después descubiertos —como Combarelles y Font-de-Gaume (Breuil y Capitan 1901)—, aunque en ellos no se produjera tal superposición por un depósito estratigráfico de garantía e incluso si se dieran las mismas circunstancias que sirvieron a Harlé y al pensamiento de la Prehistoria «oficial» para rechazar inicialmente la antigüedad de Altamira. Como reconoció Cartailhac (1902: 354), las características de Altamira («desigualdad de la conservación de las tintas, ausencia sobre muchas partes de cualquier depósito estalagmítico, perfección de las obras, procedimientos de ejecución, originalidad de las siluetas, y ausencia de cualquier rastro de negro de humo y sobre todo esa oscuridad profunda») resultan similares a las de otros lugares rupestres de Dordoña, pese a lo cual su autografía paleolítica quedaría asegurada por comparación con el estilo de aquellos dos sitios de estratigrafía garantizada.

En poco más de quince años de búsqueda dispondrá la Prehistoria de un elenco importante de cuevas con arte rupestre, cuyo estudio se produce inmediatamente, interviniendo H.Breuil (Ripoll 1994: 50, 51, 81...) en la mayoría de los equipos (con L.Capitan, E.Cartailhac, D.Peyrony, etc.) que los asumen: Les Combarelles y Font-de-Gaume en 1901, Altamira, Marsoulas, Mas d'Azil y Saint-Marcel en 1902, La Mairie y Bernifal en 1903, La Grèze en 1904, varias de la región cantábrica (Castillo, Covalanas, Venta Laperra, Pendo,...) desde 1906, etc. Sus observaciones

se van adelantando como «comptes rendus» y comunicaciones a sociedades y reuniones científicas, preceden a memorias extensas que se publican poco después y crean un estado de opinión compartida, en que la importancia argumental de fuerza de la situación estratigráfica apreciada en La Mouthe y Pair-non-Pair (que Cartailhac 1902: 348-349 expone claramente) liquida las últimas reticencias.

H. Breuil consolida los argumentos de datación del arte rupestre a partir de sus cuatro años de experiencia en el estudio de los conjuntos mayores de grabados y pinturas de Altamira, Font-de-Gaume, Les Combarelles y Marsoulas (más los grabados y pinturas de La Mouthe y Bernifal, y los grabados de Pair-non-Pair, Chabot y La Mairie) así como del conocimiento de las estratigrafías, industrias y arte mobiliario de Dordoña y Pirineos. En la convocatoria de Périgueux del Primer Congreso Prehistórico de Francia en 1905 ofreció un discurso explícito sobre los principios de reconocimiento del arte rupestre: los depósitos acumulados sobre las figuras o que clausuran el acceso a la cueva, la coherencia del repertorio de animales representados y el refrendo del arte mobiliario. Para justificar un esquema de periodificación del arte rupestre en cinco fases sucesivas se introducen (Breuil 1905:1) otros datos: «la superposición en un orden constante de pinturas ejecutadas según varias técnicas sucesivas», «el examen de la concepción de la silueta, del modelado y del color» y «el estudio de otras figuras suficientemente preservadas de la destrucción». Con reflexiones similares se organiza (Breuil 1906) la seriación del arte de Altamira.

La excepcional monografía sobre Altamira de E.Cartailhac y H.Breuil (1906) despliega, en sus capítulos sucesivos, las razones implicadas en un argumento de convicción del paleolitismo de la gráfica rupestre: la polémica inicial sobre Altamira (cap.I: pp.1-14), el refrendo estratigráfico aportado por La Mouthe (cap.II: pp.15-18), los conjuntos rupestres descubiertos hasta 1904 (cap.II: pp.18-35; son Pair-non-Pair, Chabot, Marsoulas, Font-de-Gaume y Combarelles) que coinciden con el estilo de Altamira y La Mouthe, la seguridad de la estratificación del gráfico mobiliario (cap.VIII: pp.123-135), la «unidad del arte de los objetos mobiliarios y de las paredes de las cavernas» (cap.IX: pp.137-143) y las oportunas comparaciones etnográficas que explican y justifican el arte paleolítico (cap.X: pp.145-225). Tres son, en suma, evidencias decisivas para asegurar aquella cronología (Cartailhac y Breuil 1906: 227): el descubrimiento de La Mouthe, el arte mobiliario recuperado en estratigrafía y los referentes de la etnografía comparada.

Vuelve Breuil en 1907 sobre el esquema de cinco fases del repertorio gráfico rupestre, precisando su definición cronológica: valora el contexto estratigráfico que se asocia a algunas manifestaciones (figuras de Pair-non-Pair cubiertas por niveles del «Auriñaciense superior» —o sea, del Gravetiense— y de La Grèze bajo relleno del Solutrense y numerosos bloques grabados de Teyjat recuperados en un nivel «Gourdaniense» —es decir, del Magdaleniense con arpones—) y detalla las especies animales y otros temas propios de cada período (Breuil 1907: 16-24 de la tirada aparte). Poco después (Breuil 1912) incidirá en los mismos argumentos básicos sobre el paleolitismo del arte rupestre: existencia de figuras parietales cubiertas por niveles de ocupación del Paleolítico superior, alteraciones antiguas de las paredes-soporte, representación de especies animales extinguidas o emigradas antes del Neolítico, paralelos entre el arte mueble y el arte parietal y seguridad de clausura de la cueva desde tiempo paleolítico. La glosa que hará J.Cabré (1915: 53-69 y 109-118) del pensamiento de Breuil muestra el grado de convicción que esos criterios han alcanzado entre quienes, como el arqueólogo aragonés, tenían que decidir la cronología de otros repertorios gráficos en otras zonas.

Los textos posteriores (Breuil 1934 a y 1934b; Breuil y Obermaier 1935: 95-156; o Breuil 1952: 37-40 y 405-407) apenas amplían el discurso con nuevos argumentos de datación y se

dedican a asentar la determinación de las variantes rupestres en áreas geográficas y su periodificación interna en estilos dentro del esquema de culturas del Paleolítico superior (Breuil 1913).

La asunción por la mayoría de los argumentos de validación de la gráfica de apariencia paleolítica se produjo, pues, en muy poco tiempo y prácticamente de modo simultáneo a las monografías descriptivas de E.Cartailhac, D.Peyrony o L.Capitan y, sobre todos, de H.Breuil. Pese a reticencias de algunos prehistoriadores (que se expresan por notas o comentarios en sesiones de sociedades científicas y de reuniones de los años 1905 a 1908), los argumentos y razones sistematizados por Breuil adquieren carta generalizada de reconocimiento.

En dos partes del manual de investigaciones de 1906 de la Société Préhistorique Française se encuentran referencias interesantes a la validación del arte mueble y del rupestre:

- El capítulo X de la primera parte («De l'authenticité des objets préhistoriques») (Baudouin, Fourdrignier, Hué y otros 1906: 108-120) se refiere exclusivamente a la autenticación del material mobiliario (piedra tallada, sobre todo, con alguna alusión puntual a la pulimentada y a piezas falsas de hueso y asta). Al aplicar los principios básicos establecidos por los Mortillet en la edición de 1900 de «Le Préhistorique», el autor de este capítulo —que pudo ser A.de Mortillet— reflexiona sobre los dos criterios fundamentales para la determinación de autenticidad: la técnica y la pátina. Lo que requiere el examen de la correspondencia entre los procesos de elaboración del elemento a juzgar, el nivel arqueológico de procedencia y las alteraciones producidas en el instrumento por el paso del tiempo y el uso (pátina *sensu stricto*, incrustaciones, dendritas, trazos de reja de arado, desgastes de aristas y lustres de exposición al agua o al viento, etc.).
- El capítulo V de la segunda parte (Baudouin, Fourdrignier, Hué y otros 1906: 230-237), en cuya redacción debió intervenir E.Rivière, hace historia de la atribución de grabados y pinturas rupestres al hombre prehistórico y describe los sistemas de documentación de ese repertorio (dibujo, fotografía, improntas y moldes). Se señalan las tres etapas del proceso de reconocimiento: la primera, con los hallazgos de Altamira y Chabot; la segunda, con el descubrimiento y presentación oficial en 1895 de La Mouthe que (*op.cit.*: 233) ofreció el argumento decisivo para la aceptación de la antigüedad del arte rupestre (no acogida hasta entonces ni en Altamira ni en Chabot); la tercera, con las aportaciones de Pair-non-Pair en 1896 y, a partir del otoño de 1901, en Dordoña de «varias otras cuevas con grabados y sobre todo con pinturas». Los argumentos de autenticación de La Mouthe son: que sus figuras representan animales cuaternarios («especialmente el reno y el mamut»), «grabadas en la época magdaleniense» por su inclusión en la estratigrafía del sitio, y que hasta se representó en la cueva «la habitación misma del hombre prehistórico... una especie de cabaña» grabada y parcialmente pintada.

El capítulo dedicado a la «Autenticidad de los dibujos de las cuevas» en el completo manual de arqueología de J.Déchelette (1908: 258-263) recuerda, obviamente, los cuatro criterios que decidieron la aceptación de su cronología paleolítica: los temas cuaternarios representados; la ocultación parcial o total de los grabados parietales de algunos sitios; la similitud entre figuras parietales y del arte mobiliario (se alude al caso, advertido por H.Alcalde del Río y asumido por H.Breuil y otros, de las ciervas estriadas del parietal de Altamira parecidas al mobiliario del mismo sitio); y, complementariamente, la contextualización cronológica del yacimiento de ocupación en la embocadura de las cuevas con las pinturas y grabados de su interior.

A partir de esas consideraciones, comprobadas en los casos tantas veces citados, se concluye (Déchelette 1908: 259) que se puede aceptar sin reticencia alguna la solución paleolítica del problema cronológico suscitado («la solution paléolithique du problème chronologique soulevé par ces représentations est acceptée de tous et s'applique, quoi qu'en aient dit de rares auteurs mal informés, à toutes les grottes ornées, tant à celles de la France qu'à celles de l'Espagne»); con lo que se opta por la presunción de autenticidad hacia cualquier nuevo conjunto de apariencia no muy distinta de los ya garantizados.

b. *La praxis habitual de autenticación de lo mobiliario y lo rupestre*

Para reconocer las características de los sistemas de verificación de la gráfica mobiliario recordaremos colecciones de las cuevas de Espélugues/Lourdes y Mas d'Azil y algunos ejemplos de la cueva del Pendo y del sitio de Sherborne. Y serán referentes de los principios de autenticación de lo rupestre las presentaciones de tres conjuntos discretos de diferentes ámbitos geográficos (las cuevas del Morrón, de Los Santos y Grande Grotte de Arcy-sur-Cure) publicados en revistas de solvencia por versados en Prehistoria; y, además, las notificaciones primeras, en el último quinquenio, de varios sitios de la Península Ibérica.

Las plaquetas grabadas de la grotte des Espélugues de Lourdes (Hautes Pyrénées) recogidas por L.Nelli en 1889 en una zona de escombrera de la cueva han sido objeto de polémica datación por E.Piette (1907), S.Reinach (1913), H.Breuil y R.de Saint-Périer (1927), R.Nelli (1948) y A. Clot (1973 y 1974). Se trata de nueve plaquitas de piedra, de dimensiones medias a pequeñas (entre 6 y 12 cm. de longitud), con figuras grabadas: una con un caballo (Piette 1907: XCIX.3; Reinach 1913: 131 abajo), tres con aves (Piette 1907: C.1 y C.7; Reinach 1913: 135 abajo izda. y dcha.; Clot 1973: n.º 165 abajo), cuatro con peces (Breuil y Saint-Périer 1927: fig.18) y una con dos siluetas animales (Clot 1973: n.º 165 arriba).

La discusión sobre su cronología dentro de la Prehistoria, y sobre su posible falsificación, tiene en cuenta el aspecto disonante de esas figuras con respecto a lo reconocido como «propio del» Paleolítico avanzado pirenaico. Piette (1907: 111) señaló la «rareza» de algunas de sus figuras («cuya autenticidad habría de sospecharse»), calificó al resto de la colección de «extremadamente sospechosa» sugiriendo su adscripción al final de la Prehistoria («il est du moins difficile d'y voir des oeuvres d'artistes glyptiques; peut-être pourrait-on les rapprocher de certains dessins barbares de l'époque des métaux»); más aún, recordando que las plaquitas se recogieron en escombreras de la cueva, sugirió que L.Nelli habría sido engañado por alguno de sus obreros (Piette 1907: en «explication de la planche C»). También Reinach (1913: 135) calificó de sospechosas dos de las tres placas reproducidas. Breuil y Saint-Périer (1927: 47-48) rechazaron la opinión generalizada de que fueran falsas, justificando su aspecto diferente en que deben ser adscritas no al Paleolítico sino a otra época posterior de la Prehistoria («en effet, si on les rapproche des peintures de Las Batuecas, que nous avons décrites, on est frappé de leur analogie: on y retrouve les mêmes bandes ondulées, le même contour général, le même style. Il est probable que les gravures de Lourdes ne sont pas magdaléniennes, mais aziliennes, comme les peintures des Batuecas. Nous savons qu'à l'époque azilienne l'art n'est plus que faiblement réaliste»). Clot (1973: 135-138; 1974) ha aceptado algún tipo de autenticidad de las piezas, rechaza la opinión de Breuil de incluirlas en el arte «post-magdaleniense» y apunta la posibilidad de que habiendo dado la cueva de Espélugues materiales protohistóricos y hasta históricos «parezca muy posible la atribución de esos grabados a tal período, acaso a la Edad Media».

La revisión de *los cantos pintados de la cueva del Mas d'Azil (Ariège)* (Couraud 1977, 1981 y 1985; Bahn y Couraud 1981a, 1981b y 1984) aporta reflexiones muy interesantes sobre el proceso de determinación de autenticidad.

La colección del Mas d'Azil hoy controlada está constituida por 1.443 cantos: a la mayoría, recuperados por E.Piette en sus excavaciones de 1887 y 1888, se añaden lotes recogidos por F.Regnault, D.F.Cau-Durban, M.Boule, E.Cartailhac, H.Breuil y otros. Desde el momento mismo en que empezaron a conocerse esas piezas se produjo la polémica a favor (quienes las descubrieron y notificaron como E.Piette en 1889, E.Cartailhac y M.Boule en 1891 o L.Capitan en 1900) y en contra de su autenticidad desde diversas posiciones (que detalla Couraud 1977: 26-27 y 1985: 27-28). Unos lo hicieron motivados por celos personales o prejuicios: A.de Mortillet acusó a los obreros de Piette de ser los falsificadores, mientras que L.Coulonges, a comienzos de los 60, retomaba aquella misma consideración para argüir contra esos fósiles directores del Aziliense (que, desde su peculiar interpretación de la Prehistoria, consideraba una «civilización fantasma» por carente de elementos característicos). Otros apreciaron en algunas de esas piezas elementos formales sospechosos, como A.Vayson de Pradenne o M. y S.J. Péquart sobre el extraño aspecto de los pigmentos y de las estrías en algunos cantos. Otros insistieron en las circunstancias en que algunos de esos lotes se habían recuperado: H.Bégoüen conoció un comercio de algunos cantos falsos en los años 20 que pasaron directamente «con o sin intermediario, del productor al comprador»; desde 1902 «algunos encontraron en el Mas d'Azil la ocasión de constituirse una colección personal, mientras que otros aprovechados, en su mayoría indígenas, vieron ahí una buena fuente de ingresos, revolviendo, saqueando y desvalijando todos los niveles arqueológicos... ofreciendo sus piezas con preferencia a los extranjeros que pagaban más...» (Péquart y Péquart 1960: 15).

Del comercio de falsificaciones que denunció Bégoüen en 1929 fue Breuil una de las víctimas más notorias, pues compró entre 1920 y 1930 (como procedentes de excavaciones clandestinas y no como obra de falsificadores) algunos de los lotes que pasaron, por venta o donación del propio Breuil, a varios museos (British Museum de Londres, Musée des Antiquités Nationales de St.-Germain-en-Laye, Institut de Paléontologie Humaine de París y Musée d'Ethnologie de Basilea). El examen de estos materiales por Couraud ha evidenciado que, en su mayoría, han sido pintados recientemente (Bahn y Couraud 1981a: 9-10): son falsos 9 de los 10 cantos que Breuil vendió al British Museum en 1929, 59 de los 65 que vendió o donó al M.A.N. de Saint Germain en 1928 y 1934, y 6 de los 46 del fondo Breuil del I.P.H. En la mayoría de los casos la falsificación es muy fácil de percibir: «dos dibujos hechos con lápiz de color se aprecian a simple vista; con lupa, las estrías producidas por la mina aún se distinguen mejor» (Bahn y Couraud 1981a: 10).

El estudio de Couraud define los criterios de validación a aplicar en estos cantos y ofrece los resultados de su proceso analítico. Son varias las características de las piezas falsas (Couraud 1977: 27): el aspecto reciente de la pintura y del canto (que carece de cualquier tipo de formación calcítica sobre él e, incluso, ofrece un brillo especial no matado por el paso del tiempo); el color obtenido de un pigmento que no es una tierra natural; la presencia de restos de pintura sobre fracturas del soporte manifiestamente recientes; la existencia de otras trazas de manipulación o enmascaramiento también recientes; la entidad burda o poco acertada («grossièrement et maladroitement») o inusual de los temas; la utilización de cantos que por su forma, materia o dimensiones no responden al modelo habitual en Mas d'Azil;... aunque «evidentemente, algunos de esos caracteres sueltos no permiten siempre y por sí solos clasificar una pieza como falsa». Al contrario, son rasgos de autenticidad: el aspecto antiguo de la pintura y del canto, y especialmente la presencia de formaciones de calcita sobre una u otro; la existencia de restos de la matriz del

depósito del mismo sedimento de la cueva en estrías del soporte o sobre la pintura; la coherencia de tema, color y soporte con lo ya conocido y de garantía; ...

Los criterios de autenticación, una vez que las piezas se «descontextualizaron» por provenir de búsquedas clandestinas o del comercio de antigüedades, son, por tanto, de diversas clases: unos se refieren al soporte o a la pintura, otros a apariencia más o menos conforme con las piezas de garantía. Su valor probatorio es distinto; muchas veces se necesita que se acumulen varios de ellos para conseguir un peso suficiente de convicción. En todos se reconoce como «único carácter muy seguro de autenticidad» (Couraud 1977: 27) la presencia de formaciones de calcita sobre la pintura y sobre el canto, aunque «no pueda excluirse la hipótesis, bien poco probable, del falsario que, una vez pintada su obra, hubiera enterrado el o los canto/s en un lugar tal que, durante los años en que duraron las excavaciones de Piette, la calcita hubiera podido depositarse sobre la pintura».

En resumen, en el peritaje por Couraud sobre la colección del Mas d'Azil, destacan:

- la importancia que en otro tiempo tuvieron las valoraciones subjetivas, de autoridad, incurriendo en diagnósticos equivocados: en contra, de A.de Mortillet o L.de Coulonges al rechazar la antigüedad de muchas piezas realmente auténticas; a favor, de H.Breuil al garantizar la antigüedad de bastantes que se ha comprobado que son falsas.
- la necesidad de recurrir a algún tipo de refrendo objetivo, como el análisis de los pigmentos, el control de señales de envejecimiento en las piezas y del proceso de incorporación de estigmas o de restos del medio estratigráfico original, ...
- la posibilidad de utilizar, además, otros argumentos de conveniencia, como la coherencia de estilo, temas y soportes de las piezas bajo sospecha con respecto a las que con seguridad se recuperaron en la estratigrafía de una excavación controlada, o incluso el acceso a un acta de venta por parte del falsario.
- el reconocimiento de que, pese a todo ello, deben existir entre los muchos cantos pintados del Mas d'Azil algunos falsos que no han sido detectados y otros auténticos que no pueden verificarse por no ofrecer todos los criterios de antigüedad considerados como suficientes. El buen estudio de Couraud, con su pretensión decidida de discernir verdaderos de falsos (Couraud 1981: 3), debe aceptar que «no se conocen actualmente técnicas que permitan determinar con certeza los cantos falsos... hay un número importante de falsos que no son detectables por ahora» (Couraud 1985: 34); ni siquiera el tratamiento informático del conjunto de datos pertinentes, por análisis factorial de las correspondencias, llega a resolver totalmente el problema de autenticación (*ibidem*: 169).

Dos huesos con grabados de la cueva del Pendo (Cantabria) sirven de ejemplo de la fuerza del «argumento de autoridad» en la validación de grafismos de apariencia paleolítica; se presentaron entre otros materiales hallados en las excavaciones de B.Larín entre 1934 y 1941 (Carballo y González Echegaray 1952: 44-45 y fig. 5) un hueso completo de mamífero (con una perforación, como «colgante») con sendas figuras grabadas de peces en sus dos caras y una costilla con grabados de un pez y de varias líneas entrecruzadas. Nadie receló por escrito de estas piezas (aunque avanzados los años 60 los rectores del Museo de Prehistoria de Santander, M.A.García Guinea y J.González Echegaray, ya habían retirado la primera de ellas de la exhibición pública en sus vitrinas) hasta que en el catálogo del arte mueble del Paleolítico cantábrico expresé la sospecha de que no fueran prehistóricos sus grabados. Opiné del primero de esos huesos (Barandiarán 1973: 203) que es «una tosca falsificación que se deslizó entre los objetos que recuperó B.Larín» pues «ni su pátina, ni el estilo de las figuras ni el tipo de grabado corresponde a los modos habituales del arte mueble paleolítico». Del segundo

me resultaron raros (Barandiarán 1973: 198-199) sus tema («el pez llama la atención por lo extraño de sus detalles de complemento»), soporte («la costilla tiene un aspecto de no fosilización (en cuanto a coloración, peso y hasta tacto) en lo que desentona del resto del ajuar óseo recuperado en El Pendo y se aproxima al gran «colgante», indudablemente falsificado») y técnica de grabado («observando atentamente el grabado (seguro, bastante fino pero de cierta profundidad), por medio de un objetivo de aumento, parece que algunas de las figuras (el pez y el zigzag inmediato) se trazaron cuando el soporte óseo había perdido toda su frescura y elasticidad»); y mostré mi «recelo general, por posible falsificación, de todos los grabados de esa costilla». La «fuerza de convicción» de esas observaciones hará asumir al siguiente catálogo del arte mueble cantábrico (Corchón 1986: 434) el mismo discurso de autenticación de I.Barandiarán (pues reitera sus razonamientos puntualmente, con mínimas precisiones, aunque omitiendo la oportuna referencia bibliográfica al origen del peritaje) y concluir que ambos objetos están «evidentemente falsificados».

El *hueso grabado de Sherborne (Dorset)*, que soporta una de las pocas gráficas de aspecto paleolítico de Inglaterra, es un fragmento de costilla de mamífero sobre cuya cara externa está grabada la parte anterior de la figura de un caballo. Desde su presentación en 1914 por A.S.Woodward se han cruzado opiniones a favor y en contra de su presunta antigüedad paleolítica: por ejemplo, de A.S.Woodward contra W.J.Sollas (en números de la revista «Nature» de 1926) y de R.A.H.Farrar (1979 y 1981) contra A.de G.Sieveking (1981). Pese a haberse asegurado, a partir de algún análisis de datación relativa, el estado de fosilización del soporte, habitualmente se han mantenido fuertes reticencias contra la autenticidad del grabado: «I am convinced, on the balance of probabilities, and principally because of the extreme degradation of the bone before engraving, that the Sherborne horse is not palaeolithic» (Sieveking 1981: 22; también Bahn y Vertut 1988: 204). Una revisión «interdisciplinar» muy reciente (Stringer, d'Errico, Williams y otros 1995) ha resuelto la cuestión asegurando que el soporte no es prehistórico y que el grabado es muy moderno. El análisis óptico (apoyado por espectrometría de rayos X) aprecia que hay algún sedimento y microrraíces (adheridos en el tiempo en que la pieza estuvo bajo tierra) depositados e incluidos en el tejido del hueso, pero que esa «pátina» no se da en los surcos de la figura grabada. Por otra parte, la comparación de los surcos trazados en la costilla con los producidos ahora experimentalmente con instrumentos líticos en huesos frescos muestra que aquéllos fueron elaborados sobre un soporte no fresco y no con un útil lítico («caso posiblemente con un utensilio metálico»). Más aún, la datación C14-AMS del propio hueso lo fecha entre los siglos XIII y XV de nuestra Era; decidiéndose así que su grabado es obra muy reciente.

En el texto de presentación del *gráfico rupestre de la cueva del Morrón (Jaén)* (Sanchidrián 1982) se aprecia:

- Que la cueva del Morrón era franqueable desde bastante tiempo antes del descubrimiento de sus pinturas por prehistoriadores, con evidencia de frecuentación al parecer no demasiado antigua («humo producido por hogueras encendidas en el interior y... sistemas de iluminación empleados por los visitantes»).
- Que la noticia/estudio del gráfico rupestre se dedica a la descripción formal y estilística de las representaciones, sin detallar las técnicas de las figuras (pigmentos, modos de aplicación) ni eventuales huellas de antigüedad en su relación con los soportes; sólo se reconocen como «problemas que plantea el arte de la nueva cueva andaluza los referidos esencialmente a aspectos conceptuales y cronológicos», es decir la decisión de si encaja mejor en el estilo III o en el IV antiguo del esquema de A.Leroi-Gourhan.

- c. Que no se ha comprobado la composición de los colores, citándose restos de pinturas rojas y negras y de «algo que no estamos seguros de calificar (por falta de su examen) como pintura amarilla o pigmentos naturales del soporte».
- d. Que desde el inicio del texto se opta por la presunción de su autenticidad, sin demostración: «son cada vez más corrientes los hallazgos de arte paleolítico apartados de los focos culturales tradicionalmente aceptados como clásicos...» se asegura en el primer párrafo del texto, y en el segundo se alude ya a «la cueva paleolítica del Morrón».

Del informe sobre las *pinturas y grabados de la cueva de los Santos o del Becerral (Cantabria)* (Bernaldo de Quirós, Bohigas y Cabrera 1987 y 1989) retenemos los siguientes aspectos:

- a. Que la cueva había sido frecuentemente visitada desde hacía tiempo hasta que en 1987 se percibieron sus representaciones pintadas cerca de la entrada: por ejemplo, en 1961 expertos del Spéléo-Club de Dijon desarrollaron en ella una campaña de estudio (con resultados parciales publicados) recogiendo informaciones de Paleontología y de Espeleología y sin advertir la existencia de las pinturas.
- b. Que se exponen con bastante precisión los elementos formales del conjunto (representaciones de un caballo, de otro caballo probable, de un animal de difícil determinación (se propone, con dudas, que se trate de un oso) y de un/os círculo/s) y sobre técnicas y estilo: se definen las pinturas como de trazo linear «parece que realizadas con el mismo útil...», produciendo «cierta economía del trazo», «se piensa que han podido ser hechas con una punta de carbón», se señalan «manchas blancas en torno del trazado» del caballo n.º 1 (Bernaldo de Quirós, Bohigas y Cabrera 1989: 88 y 92); y, consideradas todas las figuras de «concepción» similar, se compara su apariencia con los modelos del esquema de A.Leroi-Gourhan.
- c. Que no se aportan análisis que determinen cuáles son la materia pictórica de las representaciones negras y la composición de las manchas blancas.
- d. Que no parecen apreciarse degradaciones en las figuras (pese a que se hallan tan cerca de la entrada como que, en algún momento del día, llega la luz de fuera hasta una de ellas) o neoformaciones de la pared en relación con las pinturas, salvo la observación cerca de los círculos de «un reticulado» cuyo «grabado fresco parece indicar una data reciente».
- e. Que para la contextualización de esos gráficos se señala el hallazgo hace algunos años en la misma cueva (según textos de 1965 y 1969) de «varios fragmentos de mandíbulas y calotas craneales humanas y algunos dientes de oso», sin que se concrete si se hallaron en estratigrafía y a qué época deben adscribirse.
- f. Que la única reticencia que los presentadores de Los Santos recelan que puedan suscitar sus pinturas sería la ubicación de la misma cueva: por la altitud de su emplazamiento («el sitio con arte rupestre más elevado de la región cantábrica, a 720 m.» y «próximo a las morrenas terminales del glaciar de Bustalveinte... detalle que pudiera, a primera vista, parecer un obstáculo infranqueable a una ocupación humana durante el Paleolítico Superior») y por su lejanía de la zona de mayor densidad del arte rupestre cantábrico; contra lo que se arguye recordando la presencia humana en sitios del Paleolítico superior del Pirineo francés a tanta altitud como Los Santos y la corta distancia que media entre esta cueva y las pinturas rupestres de Ojo Guareña («a 18 km. a vuelo de pájaro»).

En el texto avanzado (Liger 1990) sobre las *pinturas de la Grande Grotte de Arzy-sur-Cure (Yonne)* se decide su autenticidad paleolítica a partir de conjeturas (luego mejor asentadas, aumentado el

repertorio de figuras reconocidas y los razonamientos, por Baffier y Girard 1992 y 1995) que se pueden extraer así:

- a. Se trata de una cueva frecuentada «por numerosos visitantes desde hace siglos»: en sus paredes se apreciaron en 1975 «manchas de ocre difusas e indescifrables», desde 1976 «se ha limpiado regularmente la cueva lanzando agua a presión... con lo que se han puesto al descubierto las pinturas hasta entonces ocultas...», y en 1990 se identificaron figuras rojas y negras de una cabra y al menos cinco proboscídeos (en 1991 D.Baffier ampliará el repertorio definiendo más mamuts y otras especies).
- b. Son tres las razones explícitas en que J.-C.Liger asienta la antigüedad paleolítica de las representaciones:
 - la presencia de «una fina capa de calcita recubriendo la mayor parte de los trazos pintados conservados»;
 - la proximidad del nuevo conjunto a la Grotte du Cheval (donde se conocían desde 1946 ocho figuras grabadas de mamut, que A.Leroi-Gourhan avaló), con quien esta Grande Grotte formaría «un conjunto indisociable por su localización geográfica y por los temas que en ellas se hallan»;
 - y un argumento de autoridad: deseando la administración «una autenticación de las pinturas hecha por especialistas del arte parietal», D.Baffier, J.Clottes, J.P.Thévenet y J.Combier en comisión «procedieron a autenticar oficialmente el descubrimiento».
- c. No se aportan análisis que decidan la entidad y antigüedad de los colorantes ni de la «fina capa de calcita» que recubría las pinturas antes de que fueran limpiadas. Por otra parte, aceptada la autoridad de los especialistas que dieron su aval «oficial» a la autenticidad de las pinturas, no se explica qué argumentos y datos les sirvieron para asegurarla.

Como ejemplo de *noticias preliminares sobre conjuntos rupestres de la Península Ibérica* tomamos de «International Newsletter on Rock Art» (n.º 1 a 12, de 1992 a 1995) la presentación de once nuevos conjuntos rupestres. Ofrecen sus textos una estructura similar de contenido y concepto: obligadamente muy cortos —por el carácter de la publicación—, presentan la ubicación y circunstancias del sitio, describen su gráfico y determinan su cronología. Resumiremos la argumentación en que basan sus propuestas de autenticación-cronología:

- La cueva de Sovilla (Cantabria) (en el n.º 2 de «I.N.O.R.A.», de 1992) presentada por C.González Sáinz: en el sitio hay yacimiento del Magdaleniense avanzado y arte mueble «semejante a las obras parietales», graffiti «recientes» y algunos grabados no figurativos y de algunos animales; se establecen «paralelos estilísticos».
- La cueva de la Fuente del Salín (Cantabria) (en el n.º 3, de 1992) de la que A.Moure y M.González Morales notifican los resultados de una «excavación necesariamente limitada» de la sala donde hay pinturas parietales y la datación C14 de una muestra de un hogar del suelo en la zona excavada (en 22.340±510/−480 BP.) «estimando que esa estructura de combustión e iluminación corresponde a la ejecución de las pinturas».
- El abrigo del Barranco Hondo (Teruel) (en el n.º 6, de 1993) cuyas dos figuras grabadas de ciervo son para A.Beltrán «novedad extraordinaria» para lo habitual del estilo levantino por lo que se ofrece «la hipótesis de una posible atribución paleolítica... por datos que disponemos que los relacionan en buena correspondencia con los ya conocidos magdalenienses» y se aduce en apoyo de esa presunción el yacimiento de la cueva de Los Toros de Cantavieja

(Teruel) que entregó industrias líticas «coherentes, desde un punto de vista cronológico y cultural, con nuestra hipótesis de atribución paleolítica... sujeta desde luego a discusión y... verificaciones...»

- El abrigo de Cueva de Ambrosio (Almería) (en el n.º 7, de 1994) del que S.Ripoll presenta varias figuras grabadas y pintadas: hay restos de pintura roja «cubiertos por una colada estalagmática espesa» y líneas y restos de pintura en la parte inferior de un panel decorado «igualmente recubiertas por concreciones», y, como argumento de cronología más precisa, representaciones de la parte alta de uno de los paneles «recubiertas por un nivel epipaleolítico y por parte del nivel subyacente I...» por lo que se piensa que esas figuras se habrían realizado a partir del nivel II, del Solutrense avanzado.
- Los nuevos grabados al aire libre del sitio de Domingo García (Segovia) (en el n.º 7, de 1994) que presentan S.Ripoll y J.Municio, añadiendo a los de antes conocidos «millares de figuras... datadas de la Edad del Bronce a la Edad Media» y «un gran équido de estilo paleolítico», medio centenar largo de representaciones en trazo inciso muy fino: «desde el punto de vista estilístico se estima que la mayor parte de las figuras pertenecen al final del Solutrense y otras tienen características magdalenenses», recordándose, en su aval, otros sitios de aire libre más o menos próximos.
- La Cueva Grande de Otañes (Cantabria) (en el n.º 8, de 1994) avalada por C.González Sáinz y M.Fernández Ramos: en la cueva hay «un vasto habitat con restos de superficie atribuibles al Magdalenense, postpaleolítico... Hierro, lo romano y lo medieval» y en otra sala de la cueva marcas organizadas «con paralelos del Neolítico final o del Calcolítico»; se presentan dos figuras (ciervo y cabra) «grabadas a un lado y otro de una banda de zarpazos de oso preexistente a los dibujos y que constituye un verdadero eje de simetría para esta composición» que serían (según la atribución del mismo título de la noticia) «grabados parietales magdalenenses» de acuerdo con «suficientes elementos técnicos y estilísticos» (si bien «estéticamente inferiores a otras realizaciones del Paleolítico regional»).
- Los grabados del sitio de Foz Côa (Portugal) (en el n.º 10, de 1995) que titula J.Clottes como «paleolíticos»: notifica el hallazgo de unas ochenta figuras grabadas de animales (sobre todo toros y caballos y algunas cabras, ciervos y ciervas), decide que «la mayoría de las figuras son del Paleolítico superior, probablemente del Solutrense, a juzgar por su estilo» y otras de «periodos más tardíos, como la Edad del Hierro», cita para asentar la propuesta cronología paleolítica la de otros dos conjuntos también de aire libre (Mazouco y Siega Verde), explica las dificultades de conservación del sitio e insiste en la «necesidad de sondajes para encontrar un eventual contexto arqueológico... y la importancia de prospecciones sistemáticas... para mejor conocer y proteger el arte rupestre».
- La cueva del Covarón (Asturias) (en el n.º 10, de 1995) de la que presentan P.Arias y C.Pérez Suárez en una galería del interior («no excavada, que podría contener niveles del Paleolítico superior») ocho figuras animales y varios signos; considerados «temas, técnicas y colores», «la superposición de varias pinturas negras sobre las rojas... que presenta una significación cronológica» y según su comparación con los modelos de Leroi-Gourhan, proponen tres etapas del desarrollo artístico con «lo más significativo desde un plano cronológico y estilístico» para algún tema rojo mientras que la «datación de las pinturas negras es más compleja puesto que las consideraciones iconográficas no ayudan y es necesario basarse en las estilísticas».
- Las «nuevas pinturas paleolíticas» de los abrigos de Jorge, Las Cabras y El Arco (Murcia) (en n.º 10, de 1995) que reseña A.Beltrán son figuras animales (bovino, équido y otras)

cuya precisión cronológica se asienta en su apariencia formal («el trazado general» y «razones estilísticas») y en el encaje que tendrían en un panorama que ahora quiere superar ideas habituales sobre el «origen de ese arte de cazadores» tanto en lo geográfico (la distinción entre conjuntos «franco-cantábricos» y «devantinos») como en lo temporal; para justificar «los nuevos elementos introducidos en ese problema general» se aporta una referencia heterogénea de noticias (Cueva Ambrosio, Cova Fosca, Escullar, Reinós en Vall d'Ebre, el valle del Nalón y plaquetas de Alicante y Parpalló) y fechas (Cosquer y Fuente del Salín).

c. *Una evaluación de las presentaciones/autenticaciones de lo rupestre en nuestro tiempo*

En los ejemplos recordados de notificaciones/informes recientes (sin ningún tipo de animosidad hacia quienes los firman ni prejuzgando la autenticidad de esas figuras rupestres pues no dispongo de argumentos a favor o en contra para avalarlas) se utilizan razonamientos parecidos para justificar su ejecución en el Paleolítico superior.

Contrastando los datos y opiniones de las presentaciones de los temas rupestres del Morrón, Los Santos y Grande-Grotte de Arcy resulta común a ellos:

- a. Que se trata de cuevas abiertas de hace tiempo a la visita de las gentes (muy frecuentada particularmente la Grande Grotte) con sus figuras en zonas de muy fácil acceso (cerca de la entrada).
- b. Que no se aportan resultados de análisis de los pigmentos ni de las eventuales alteraciones del soporte que avalarían la antigüedad de las figuras (no se ha concretado el significado cronológico real de la «fina capa de calcita» de la Grande Grotte).
- c. Que no existe en ninguna de las tres cuevas yacimiento estratificado del Paleolítico superior; pero se recurre a una contextualización relativa del nuevo hallazgo para reforzar su diagnóstico de autenticidad: o está muy cerca (la Grande Grotte) de algún otro ya aceptado como antiguo o no dista demasiado (los Santos y Morrón) de las áreas habituales de expansión de ese tipo de representaciones.
- d. Que quienes presentan las figuras asientan su datación paleolítica en dos apreciaciones: la coherencia formal entre las nuevas figuras y otras de sitios ya reconocidos y su aspecto de antiguas (aunque, así como no se precisa por qué parece «fresco» y de «data reciente» un grabado reticulado próximo a las pinturas de Los Santos tampoco se explica por qué no lo parecen éstas).
- e. Que de seguido se incorpora el nuevo conjunto de arte rupestre al repertorio general precedente. Nadie discrepante, es asumida su autenticidad por el colectivo de expertos, sirviendo la referencia recién publicada para aumentar el catálogo de sitios de reconocimiento garantizado o para asentar a su vez otras opiniones posteriores: así la cueva del Morrón se incluye ya en los listados del arte paleolítico peninsular (como en Fortea 1986: 76 o en el mapa de la exposición de la Unión Latina de 1992/93 o en Sanchidrián 1994); la Grande Grotte de Arcy (que Baffier y Girard 1992 y 1995 avalan con un informe más extenso y razonado que el de Ligier) ocupa su sitio en el listado de la última edición de la «Prehistoria del arte occidental», asumiéndola sin más reticencia y precisando su referencia cronológica por el trazo de las figuras que «evoca el estilo III» (Leroi-Gourhan, Delluc y Delluc 1995: 519); mientras que el efectivo rupestre de la cueva de Los Santos ha servido de argumento, que se califica de «evidencia» (Bernaldo de Quirós 1992: 125), para apuntalar la comunicación del área cantábrica en el Paleolítico superior con territorios del sur, ya en la cuenca del Ebro.

Sólo en el caso de Los Santos se han expuesto razones por las que «su cronología ofrece algunas dudas al segundo firmante de este trabajo, entre otros investigadores» (González Echegaray y González Sáinz 1994: 34): la situación y altitud del sitio, la ausencia de evidencias paleolíticas contextualizadoras, las adversas condiciones de la cueva para la eventual conservación del arte rupestre, la situación de algunos pigmentos sobre formaciones calcíticas «pequeñas», el que ninguno de los muchos visitantes anteriores hubiera apreciado las representaciones, el estilo de alguna figura y una formación «extraña» asociada a su trazado son «dudas que no permiten un dictamen taxativo» pero «obligan cuando menos a la realización de algunos análisis antes de dar por sentada su cronología paleolítica».

En las noticias que en los 90 han presentado los once conjuntos rupestres de la Península Ibérica que antes recordábamos su validación/cronología (adelantada, en algunos casos, en el mismo título de la noticia calificando genéricamente de «paleolíticos» o concretamente de «magdalenenses» los gráficos presentados) se ha obtenido casi siempre de la comparación de lo nuevo con referentes anteriores. No indicándose que hayan mediado análisis de los pigmentos ni intentos de datación asegurada que hagan más convincente la autenticación, se recurre a cuatro tipos de razones para apoyar la cronología paleolítica propuesta:

- La apariencia formal de temas y técnica, tamaño y disposición de las figuras (y la semejanza con el arte mobiliario, en el caso de Sovilla), o sea el estilo, es el razonamiento de autenticación/datación utilizado en todos los casos.
- Se añade a la referencia estilística alguna contextualización del repertorio gráfico reforzando su presunción de antigüedad con la cita de sitios de ocupación superpaleolítica más o menos próximos: en tres casos hay yacimiento en la misma cueva (magdaleniense en Sovilla, gravetiense en Fuente del Salín y de lo magdaleniense a lo medieval en la Cueva Grande de Otañes) y se sugiere que puede haberlo también —aunque no ha sido prospectado para demostrarlo— en otro más (El Covarón). La contextualización es menos convincente cuando no se da proximidad/vecindad con el referente arqueológico seguro sino distancias de cierta —o mucha— amplitud: las figuras del abrigo del Barranco Hondo se sitúan a no menos de 35 km. del yacimiento con «industrias paleolíticas» de Los Toros de Cantavieja que les servirían de aval de contemporaneidad; en tanto que en los extensos territorios donde están las representaciones de Domingo García, Foz Côa, Jorge, Cabras y El Arco el espectro cronológico de los yacimientos arqueológicos presentes desborda, obviamente y con mucho (hacia lo precedente y lo posterior), la datación superpaleolítica propuesta para sus grabados y/o pinturas.
- En un caso se ofrece una datación indirecta del arte rupestre: la fecha C14 de restos de un hogar al pie de pinturas en Fuente del Salín sirve, por la presumida coetaneidad entre ocupación del sitio y obra gráfica, para datar ésta.
- Sólo se aporta evidencia estratigráfica convincente en el caso de Cueva Ambrosio: temas rupestres cubiertos parcialmente por formaciones estalagmíticas o por depósitos arqueológicos que deciden, como *termini ante quos*, la cronología de pinturas y grabados. Por otra parte, en El Covarón se da una cronología relativa de los gráficos, pues hay alguna superposición de figuras que permite definir la secuencia temporal de su ejecución.

En el peritaje hoy habitual se parte así del principio de presunción de su autenticidad, tanto porque se tiene la sensación de que las representaciones son de estilo parecido a otras consideradas antiguas como porque no se han llegado a detectar elementos que claramente hagan pensar en su falsificación. Si nada se concreta en contra, ese discurso de autenticación queda asegurado

por un argumento (¿o principio?) de autoridad: la experiencia de quienes firman el texto de presentación del nuevo conjunto rupestre (en la Grande Grotte se reconoce incluso la determinación aportada por un aval «oficial» de otros expertos).

3. ANNI HORRIBILES

«L'attribution chronologique et culturelle demandera à être précisée par la recherche sur le contexte archéologique et par les datations au radiocarbone.»

(Impresión tras la primera visita a cueva Chauvet, a fines de diciembre de 1994, de J.Clottes en «Grotte de Combe d'Arc dite grotte Chauvet», en *Préhistoire de l'art occidental*, edición de 1995: pp. 572-574.)

En esta reflexión sobre las limitaciones de los razonamientos de autenticación del arte rupestre se deben recordar algunos estudios en curso en estos años 90 sobre conjuntos de elevado efectivo gráfico marcados por una controversia que altera la investigación. Entre los elementos perturbadores que acompañan, y hasta superan en el interés de los medios de comunicación, el trabajo del prehistoriador, pues le son ajenos, hay repercusiones económicas llamativas (muy altas gratificaciones a sus descubridores y/o denunciadores, en juego mucho capital a consecuencia de su explotación...), expectativas de promoción turística o de imagen, dificultades de acceso y estudio directo de la obra gráfica, enfrentamientos entre escuelas/grupos de expertos, etc.

a. Zubialde, «the lost treasure house of Stone Age man?» (R. Wickman 1991)

La presentación del conjunto gráfico de la cueva de Zubialde (Alava) a través de un informe preliminar (Altuna, Apellániz y Barandiarán 1991) suscitó una reacción expectativa sobre el desarrollo y conclusiones del peritaje que se produjo más tarde en forma de avance resumido (Altuna, Apellániz y Barandiarán 1992) y definitiva (Altuna, Apellániz, Barandiarán y otros 1994).

La prensa recogió opiniones de conocedores del arte prehistórico como reacción inmediata a la presentación de su noticia el 12 de marzo de 1991. Fueron llamativas, por su contenido altamente crítico, las comunicadas por P.J.Ucko y J.Cook al semanario «The European» (n.º 22-24 de marzo de 1991) (Wickman y otros 1991): crearon un cierto estado de opinión, recogidas por las agencias (EFE el 22 marzo) y glosadas reiteradamente, como base de artículos a favor y en contra, en la prensa de los días posteriores (p.e. «El Correo Español» de 23 y 28 de marzo, «El Mundo», «El País» o «Deia» de 23 de marzo, «El Diario Vasco» de 24 de marzo, «ABC» de 26 de marzo, etc.). Mientras que otros, como A.Beltrán («Il Corriere della Sera» de 26 de marzo) o D.Vialou («Le Figaro» de 16 de abril), reservaron sus opiniones esperando el desarrollo del proceso completo de autenticación: «en lo que nos atañe, hemos rehusado responder a las preguntas de los periodistas antes de haber tenido un conocimiento directo de las pinturas y de haber analizado los elementos aportados por los prehistoriadores competentes encargados del estudio» (Beltrán 1993: 9).

Las declaraciones de Cook y Ucko al «The European» aportaron algunas dudas razonables, bastantes opiniones poco fundadas y no pocos juicios carentes de conocimiento. Es evidente la ligereza de sus reflexiones: «a partir del único testimonio de las fotos publicadas por la prensa,

declararon que se trataba de una falsificación... sin esperar los resultados de los análisis o un conocimiento más directo de los documentos gráficos y de los testimonios» (Beltrán 1993: 9). La portada entera del semanario se dedicaba a Zubialde, introduciendo con un interrogante de impacto («Is this the lost treasure house of Stone Age man?») en gran titular; y con subtítulos sugerentes como «las pinturas de una cueva misteriosa...» o «los expertos deben resolver el enigma») el desarrollo de esas opiniones:

- a. Dudan del rigor y estrategia del proyecto de investigación de Zubialde tanto P.J.Ucko («curioso informe en el que no se da cuenta de las investigaciones que los antropólogos han realizado durante once meses de estudio... no sé cómo dataron la cueva») como J.Cook (que aconseja «llamar a especialistas... para completar el estudio de aspectos específicos... Una vez satisfechos con su investigación lo lógico hubiera sido convocar una comisión internacional para que ofreciera un veredicto sobre la autenticidad y el valor de la cueva, que podría anunciarse al público» y está dispuesta «a viajar al País Vasco o a dejar utilizar los laboratorios del British Museum para facilitar la tarea de verificación»).
- b. Les desconcierta que el gráfico de Zubialde ofrezca un lote de temas que les parece excesivamente complejo, poco conocido en sí o en su tratamiento, o en combinaciones que no juzgan adecuadas (la abundancia de representaciones de manos, la presencia de algunos signos «hasta ahora nunca vistos», el relleno de color de los signos circulares, la perspectiva de representación de algún animal, o que mamut y rinocerontes habrían desaparecido de estas latitudes «miles de años antes»). Para Cook «es como encontrar una iglesia rural con un techo pintado como la Capilla Sixtina, pero con sus propias peculiaridades estilísticas»; y Ucko opina que «si se trata de una auténtica cueva del Paleolítico, es un significativo avance en nuestro conocimiento del arte prehistórico, tanto en términos de estilo como de contenido. Sin embargo, aunque respeto las reputaciones de los arqueólogos que las han estudiado, hay varios elementos en las pinturas que no se han visto antes en pinturas en cueva de ningún período» y, por tanto, «o la cueva de Zubialde revoluciona, por su estilística, todos los datos que hasta ahora tenemos sobre el arte paleolítico, o es falsa».
- c. Piensan que se trata de una falsificación («¿pintó el artista estos animales hace 15000 años, como algunos de los mejores arqueólogos españoles insisten, o sólo hace unas semanas antes de que fueran descubiertos?... ¿es el trabajo de un falsificador cuya contribución a la ciencia puede ser menor que su contribución al turismo en el país vasco?») pues no percibe Ucko argumentos que avalen su antigüedad («no se dice si han encontrado huellas de pisadas o instrumentos de hueso o piedra, que nos ofrecerían información sobre la fecha. Tampoco si se han practicado excavaciones en el suelo de la cueva, que es lo más importante para fechar un hallazgo... «las concentraciones de calcita pueden producirse de forma rápida») y cree Cook que hoy es asequible a cualquiera la ejecución de esas representaciones («el problema es que es muy fácil de hacer. Todo lo que se necesita es algo de ocre mezclado con agua para los colores rojizos y algo de hematites para los contornos negros. Se puede comprar una brocha de pelo de caballo y hay muchos libros con fotografías de pinturas de cuevas de los que se puede copiar»).

No es el momento de responder a esas impresiones (véanse suficientes argumentos en nuestro estudio de conjunto: resumido de 1992 y final de 1994) pero conviene aclarar que, desde luego, no se dieron cuenta Cook y Ucko del sentido del informe preliminar que era una noticia y avance de determinación (que se elaboró en poco más de un mes de trabajo, ¡no en once!) y, a la vez, un proyecto de estudio definitivo interdisciplinar (que ellos pensaron que se había sosla-

yado [y sólo se concluyó tres años más tarde]). La documentación gráfica de que dispusieron Cook y Ucko no basta para basar algunos de sus razonamientos: la selección de fotografías aportadas en el informe preliminar que ellos conocieron dan una visión parcial del conjunto, no permiten extremar el análisis de perspectivas y proporciones ni es fiel, obviamente, la reproducción de los colores en la versión fotocopiada que se facilitó a la prensa. Más aún, en un proceso de validación de arte rupestre los elementos contextuales (yacimientos, restos industriales, pisadas) que aluden como argumentos de autenticación son de valor muy relativo. Y, en cuanto a su reticencia a acoger algunos temas o su estilo (signos, manos, mamut, rinoceronte), tendrían que recordar los nada estrechos márgenes de variabilidad de la iconografía del Paleolítico superior hasta ahora tan poco conocida (y con tanto, y tan «raro» sin duda, por descubrir): cuya secuencia teórica de estilos/cronología se está complicando con el testimonio (¿incontrovertible?) de temas/técnicas y/o dataciones absolutas ahora mismo en curso (por ejemplo, en Cosquer, Chauvet o Pech-Merle).

Por otra parte, el reportaje de «The European» es un ejemplo cabal de tratamiento «amarillo» de la información en prensa según la definición usual del término en castellano («prensa amarilla, la de tipo sensacionalista, que no se preocupa tanto de contrastar a fondo la veracidad de las noticias como de producir un impacto en el público»: «Gran Enciclopedia Larousse», Editorial Planeta, Barcelona; vol.1, p.472, 1991). Ese texto (Wickman y otros 1991) es «prensa amarilla» pues no se cuidó de contrastar las opiniones de sus dos únicos informantes y hurtó a sus lectores el conocimiento de las que nosotros proporcionamos. En efecto, y para que conste en la crónica real del asunto:

- a. Cinco días antes de la aparición de «The European» del 22-24 de marzo de 1991, atendí —como codirector del estudio de Zubialde— dos largas conferencias telefónicas de periodistas del semanario (una desde su redacción en Londres, la otra de su corresponsal en España), respondiendo prolijamente a varias de las cuestiones que eran las mismas reservas formuladas por Cook y Ucko; nuestras opiniones y razones no fueron acogidas en el reportaje que publicó luego ese número del semanario.
- b. El 25 de marzo, en una nueva larga conferencia telefónica (que precisó en fax de 26 de marzo), R.Wickman (de la agencia Pix Features y corresponsal en España de «The European»), deseando contrastar las reacciones surgidas tras la publicación del número anterior del semanario, me pidió respuesta urgente a una nueva serie de preguntas («que surgen en realidad de comentarios del arqueólogo inglés Peter Ucko»); tampoco en esta ocasión el semanario acogió los argumentos detallados en las muy precisas respuestas que les envié (en fax de 27 de marzo, ocupando tres páginas mecanografiadas de texto muy apretado).
- c. Por su parte, ni P.J.Ucko ni J.Cook se han puesto en relación con ninguno de los investigadores implicados en el proceso de autenticación de Zubialde, ni antes ni después de sus declaraciones a «The European», para recabar más información gráfica o documental, para discutir sus opiniones sobre el conjunto o para tener mejor conocimiento directo de causa.

Nuestro estudio de las representaciones rupestres de la cueva de Zubialde (que se desarrolló entre 1991 y 1993) abordó un proyecto de validación, pretendidamente completo, que en sus líneas generales y con aplicaciones particulares, convendría aplicar a otras empresas de certificación. El conjunto del estudio (Altuna, Apellániz, Barandiarán y otros 1994) se articuló en una monografía interdisciplinar en la que diversos especialistas se responsabilizaron de capítulos de su competencia:

1. Teoría de la autenticación y sus principios: proceso de validación del arte rupestre (criterios, medios y posibilidades); competencias y limitaciones de la analítica y del estudio formal y estilístico; presentación (justificaciones y perspectivas) del programa de investigación.
2. Circunstancias del descubrimiento: contraste de la documentación anterior (declaraciones orales y escritas del denunciante, series de diapositivas y fotografías); otras informaciones complementarias.
3. Estudio general del medio kárstico: el dispositivo geológico de las cuevas y su integración en la red territorial; el medio ambiente actual y sus factores.
4. Estudio particular de la roca-soporte: reconocimiento de las unidades geomorfológicas básicas (origen, localización y factores); formaciones, alteraciones y depósitos próximos o en relación con las pinturas (establecimiento de su secuencia); viabilidad de datación absoluta.
5. Iconografía: determinación de las unidades gráficas (temas); descripción y análisis formal de las representaciones animales (determinación zoológica, características y paralelos); descripción y análisis formal de los signos y otros temas (tipología y paralelos).
6. Recursos expresivos: historia de la elaboración, integración en el soporte, articulación de los temas, grupos y conjunto; determinaciones estilística y de autoría; la composición del santuario.
7. Tratamiento técnico de las representaciones: pigmentos (determinación mineralógica, elementos traza, granulometría, disolventes, cargas y mezclas; sistemas de aplicación); preparación del soporte y rectificaciones; programa de recuperación en los pigmentos y en el soporte de materias orgánicas susceptibles de datación.
8. Otros elementos del dispositivo rupestre: acceso al interior de la cueva y análisis (sedimentología, palinología y microfauna) de los depósitos de la entrada; suelos (sondeo y análisis de composición); recuperación y análisis de residuos de apariencia antigua (pigmentos, piedra tallada —tipología y traceología— y otros); otros residuos modernos y elementos anómalos (análisis y determinación de su origen).
9. Contextualización arqueológica del sitio: ocupaciones del Paleolítico superior en el territorio (cronología, caracteres culturales y medioambientales); integración del conjunto rupestre en la distribución del arte rupestre occidental.
10. Contraste de las aportaciones monográficas y evaluación general: validez y perspectivas de conjunto; convergencia de las líneas de la investigación; evaluación general; atribución cronológica del conjunto rupestre (paralelos y articulación con otros sitios reconocidos del Paleolítico occidental); identificación de adulteraciones/manipulaciones recientes.
11. Proyecto de actuaciones administrativas: protección y normas de uso del sitio; seguimiento del estado del medio kárstico y control de las representaciones.
12. Anexos de documentación: cartografía general y topografía específica, fotografía básica y de detalles, macrofotografía, calcos analíticos de las pinturas, tablas, gráficas y resultados de los análisis, etc.; otros textos.

Hay que reconocer al final de nuestro largo peritaje sobre el gráfico de Zubialde que aunque la rápida y aparente perspicacia de Cook y Ucko y los análisis acumulados por nuestro equipo parecen haber alcanzado finalmente una conclusión similar —la falsificación de las pinturas de Zubialde (hasta ahora demostrada sólo de un concreto lote de representaciones)— las opiniones de Cook y Ucko, en general ligeramente fundadas, no sirven en un proceso serio de autenticación de arte rupestre. Como anotaba D.Vialou («Le Figaro» de 16 de abril 1991) no es el aspecto atípico de los temas de un conjunto rupestre quien decide sobre su autenticidad sino la posibilidad de

disponer de análisis rigurosos que la acojan o rechacen: «también Lascaux habría podido parecer una falsificación por cuanto que los animales ahí pintados son atípicos. Con sus cuerpos enormes y sus cabezas minúsculas habrían podido extrañar a nuestra visión inconscientemente habituada a normas en materias de arte paleolítico. Los mayores especialistas del mundo bien podrían desfilar por Zubialde sin llegar a formular un juicio con la sola contemplación de las figuras. La verdadera autenticación no podría hacerse sino por medio de análisis científicos».

b. *Cosquer, «une grotte bien ténébreuse» (I. Bourdial 1992)*

Denunciada la existencia de representaciones rupestres, en el otoño de 1991, en cueva Cosquer (en el cabo Morgiou, cerca de Marsella) se produjo un inmediato no corto repertorio de opiniones sobre su autenticidad. A reservas de la publicación definitiva con los resultados de todas las pruebas pertinentes, el caso de Cosquer debe ser recordado por varios motivos: por la polémica, aún no concluida, que acogió su noticia y los primeros peritajes, por la complejidad de su estudio (dificultades del acceso actual, circunstancias del hallazgo, «estilo» de sus temas, etc.) y por el programa de investigación que se ha debido de poner en práctica.

Al margen de una extensa revuelta en los *mass media* habituales, en el listado de textos iniciales de presentación (lógicamente breves) de Cosquer, el equipo de descubridor y avalistas han descrito su efectivo gráfico y circunstancias aportando reflexiones para justificar la antigüedad paleolítica propuesta, con una avalancha de comparencias impresas: Beltrán, Clottes, Courtin y Cosquer 1992; Clottes 1992; Clottes, Beltrán, Courtin y Cosquer 1992a, 1992b, 1992c y 1992d; Clottes y Courtin 1992a y 1992b; Cosquer 1992; y alguna adherente (Onoratini 1992). Frente a ellos, otros prehistoriadores han presentado sus opiniones adversas, como Delluc y Delluc 1991, Bourdial 1992, Vialou 1992 o, recogiendo las reticencias al respecto, Bahn 1992.

La constitución por el Ministerio de Cultura de Francia de una «Comisión científica y técnica» para el estudio del sitio (creada por orden de 12 noviembre 1991) aportó una misión de trabajo en junio de 1992 que obtuvo más datos inmediatos y algunos referentes para su datación precisa. Los primeros resultados analíticos publicados (Clottes, Courtin y Valladas 1992; Clottes, Courtin, Valladas y otros 1992; Clottes y Courtin 1993) han dado dataciones C14 de pigmentos y de restos próximos a las representaciones que empiezan a despejar algunas incógnitas sobre su antigüedad.

Recopilado por J.Clottes y J.Courtin (1994 y 1996) el «dossier» de datos y opiniones hoy disponibles en un volumen de media extensión, muy bien ilustrado, quedan pendientes, desde luego, varias cuestiones cuya aclaración se espera de alguna otra monografía de más amplitud y fuerza argumental. Tras este «libro sobre» Cosquer se ha extendido una presunción generalizada de la antigüedad paleolítica de sus figuras y signos: por ejemplo, F.d'Errico ha salvado la excepcionalidad de algunas figuras (los pingüinos) y asume la cronología propuesta por J.Clottes y J.Courtin (basando su justificación en «the sealed cave, state of preservation, palaeo-environmental context and dating») (d'Errico 1994: 39). Mientras que algunos de los que polemizaron sobre la antigüedad de esas representaciones en la fase del descubrimiento y primeras noticias parecen acogerla ya, en textos de estilo distanciado y no muy comprometido, reseñando lo descrito por otros y sin discutir los problemas de cronología que antes habían apreciado: tales B.Delluc y G.Delluc (Leroi-Gourhan y otros 1995: 568-569). Obviamente, ahora mismo —a la espera del estudio más completo sobre Cosquer— son varios los que recuerdan que la autenticación de algunos grafismos no decide incontrovertiblemente la antigüedad de los demás elementos gráficos presentes en el mismo ámbito cavernario; por lo que se desea una justificación más detallada de su totalidad,

examinando a fondo otros criterios complementarios de articulación del conjunto, coherencia de los temas y grupos, determinación precisa de las neoformaciones, etc. que han de ser analizados y criticados.

c. *Chauvet, «radiocarbone contre archéologie»* (C. Züchner 1996)

El numeroso y poco frecuente (en temas y tratamiento formal) efectivo gráfico rupestre de la cueva Chauvet (o cueva de Combe d'Arc, en Vallon Pont-d'Arc, Ardèche) fue notificado en el invierno de 1994, con el esperado (¡temido!) desencadenamiento de reseñas y comentarios en prensa y televisión. Su presentación en literatura de garantía arqueológica (es decir, que exponga los datos con mayor precisión y con avales de referencia) se ha ido aportando a lo largo de 1995. Se han publicado sendas breves noticia (Clottes 1995a) y reseña (Clottes 1995c: a partir de la primera visita al sitio y a reserva de ulteriores determinaciones) y una más extensa reflexión (Clottes 1995b) sobre los principales problemas suscitados por ese complejo conjunto (autenticación, depósitos en suelos, temas, técnicas y cronología del grafismo, y originalidad del conjunto) como «postfacio»/«epílogo» al libro (Chauvet, Brunel e Hillaire 1995 y 1996) que recoge las declaraciones de los descubridores, con una buena selección de reproducciones de las figuras.

Se ha publicado además (Clottes, Chauvet, Brunel y otros 1995a y 1995b) un lote de dataciones directas e indirectas de Chauvet, que suscitan problemas muy serios de acomodo con respecto a las ideas comunes sobre el efectivo gráfico paleolítico (op.cit. 1995a: 1139-1140):

- Aceptándose la muy alta antigüedad de las fechas directas C14 AMS de pigmentos de tres figuras (en años B.P.: de un rinoceronte en 30.940 ± 610 , de otro rinoceronte en 30.790 ± 600 y 32.410 ± 720 —media de 31.460 ± 460 — y de un bisonte en 30.340 ± 570) cuya «coherencia» «établit formellement l'étonnante ancienneté d'une partie, sinon de la totalité, du dispositif pariétal».
- Advirtiéndose «la gran importancia de las consecuencias» a extraer de esa datación («ce sont, pour l'heure, les dates les plus hautes obtenues pour les peintures dans le monde entier») y del repertorio gráfico de Chauvet con respecto a muchas ideas habituales sobre el arte del Paleolítico occidental («la surprise causée par ces dates très anciennes illustre les limites de connaissance sur l'art pariétal paléolithique... «les notions sur l'apparition de l'art et sur son développement se trouvent bouleversées»): sustancialmente «el peligro de las atribuciones cronológicas fundadas sólo sobre criterios estilísticos» y «el problema de la duración o de la recurrencia de las convenciones».
- Apuntándose ciertas reflexiones, de muy alta envergadura, para aceptarlas: alguna pieza mobiliaria con figuras de animales en el Aurifiaciense de Alemania, la presencia muy remota del *Homo sapiens sapiens* en el Próximo Oriente y «la probabilidad de formas elaboradas de arte que no se hayan conservado» hasta ahora, de tal modo que frente a la hipótesis unitaria de una «invención tardía, preparada por un inmenso período de titubeos/tanteos» («l'idée de millénaires nécessaires à la gestation de l'art est erronée») habría que pensar «sin duda en numerosos inicios, apogeos y decadencias según los sitios y los períodos».

Esta reflexión sobre dataciones y «estilo» de Chauvet (Clottes, Chauvet, Brunel y otros 1995a: 1139-1140; Clottes, Chauvet, Brunel y otros 1995b: 2; Zilhão 1995: 899) no ha despejado suficientemente las reservas de algunos. C.Züchner (1996: 25-26) ha insistido recientemente en la gran dificultad de articular las fechas C14 de Chauvet con «las cronologías establecidas por todo nuestro conocimiento del arte paleolítico» («nul n'hésiterait à attribuer les peintures rouges au

Gravettien et au Solutréen inférieur, et les noires au Solutréen final et au Magdalénien ancien»): ha recordado «numerosos argumentos arqueológicos» basados en la temática animal propia de lo parietal y mueble del Solutrense final y del Madaleniense y en diversas convenciones concretas («el modo de representar detalles anatómicos, volúmenes, perspectivas y movimiento,... grupos de animales y series de cabezas de animales...») y ha apuntado que «la explicación de las contradicciones entre dataciones radiocarbónicas y arqueológicas acaso sea que los pintores magdalenienses hayan utilizado maderas fósiles para preparar los pigmentos negros» de modo que «se habría datado la pintura (la materia) y no las pinturas (las representaciones)». Lo que abre una intensa polémica al respecto (Clottes 1996).

Por la envergadura del conjunto rupestre de Chauvet y las dificultades de su reconocimiento e integración entre «lo habitual» del arte paleolítico, la Administración francesa ha convocado concurso público entre equipos para su estudio interdisciplinar, que se ha resuelto (el 31 de mayo de 1996) a favor de un grupo de trabajo coordinado por J.Clottes.

d. *Foz Côa, «an obituary to the stylistic datings»* (R.G.Bednarik 1995)

A los dos sitios con animales grabados sobre rocas al aire libre de la Meseta ibérica (los conjuntos de Domingo García en Segovia y de Mazouco en Portugal), determinados hace algunos años como de aspecto paleolítico, se han añadido recientemente otros dos en la misma cuenca baja del Duero, Siega Verde (Salamanca) y Foz Côa (Portugal), con amplio repertorio de figuras animales. Conocidos Siega Verde a partir de 1988 y Foz Côa desde 1994, han sido objeto de sendas presentaciones bastante extensa (Balbín, Alcolea, Santonja y Pérez 1991; Balbín y Alcolea 1994: 120-128; Balbín, Alcolea y Santonja 1995; Carvalho, Zilhão y Audry 1996; Balbín, Alcolea y Santonja 1996) y breve (Clottes 1995d).

Ahora mismo se suscita —con un encrespado cruce de notas de prensa, declaraciones en varios medios y adhesiones— una seria polémica sobre la datación de Foz Côa en el Paleolítico superior (con notas no extensas de Clottes, Lorblanchet y Beltrán 1995, Bahn 1995a y 1996b y Züchner 1995; y, con más extensa argumentación, en Baptista y Gomes 1995, Zilhão 1995 y Rebanda 1995) o en tiempo holoceno (aduciendo dataciones controvertidas, en Watchman 1995, Dorn 1995 y, sobre todo, Bednarik 1994d, 1995a, 1995b, 1995c y 1995 d). Están implicados otros intereses económico-políticos muy fuertes.

4. LAS POSIBILIDADES ANALÍTICAS DE LOS 90

«I developed a concept of «direct dating of rock art», contrasting it with the traditional «archaeological dating methods», and defining it thus: «...the most reliable means for determining the antiquity of rock art remains the investigation of features related to the art itself, which either date it (e.g. pigment), predate it (e.g. the rock art's medium, or the particular surface it was executed on), or postdate it (e.g. later cracks dissecting a motif, or precipitates deposited over the art».

(R.G.Bednarik en «A new method to date petroglyphs» en rev. *Archaeometry* n.º 34, 1992: p. 279).

Se desea la generalización de sistemas de «datación directa» del arte prehistórico que complete (o supere) los métodos de «datación arqueológica». Quienes abogan por una renovación de méto-

dos y criterios intentan encarrilar la estrategia de la Prehistoria de nuestro tiempo (como hace poco C.Mazo recordaba al presentar el estado de los análisis traceológicos de las industrias paleolíticas), confrontando lo que ellos consideran «lo científico» («no conjetural») con lo «no científico» («conjetural») para que el «análisis integral» (que precisa de programas, equipos y presupuestos suficientemente diversificados) sustituya al «análisis específico» (que opta por reducir todas las posibilidades del análisis a aquél en que el estudioso se siente más seguro, cómodo o experto).

Esas ideas e intenciones de consolidación de nuevos argumentos para la datación del efectivo gráfico serán probablemente rentables a medio plazo; hoy adolecen de ufanía y exigen el imprescindible contraste de sus posibilidades y resultados.

a. *Los «terrores» de este fin de milenio: ¿que vienen los postestilistas!*

El habitual eurocentrismo de la investigación en Prehistoria ha primado los problemas del arte rupestre paleosuperior del sudoeste de Europa sobre los de otros círculos culturales. En los últimos años se incorporan muchas evidencias al repertorio rupestre que rebajan la hegemonía hasta ahora reconocida a las cuevas del Paleolítico occidental.

Está siendo espectacular el incremento (número de evidencias por conjunto, concentración de estaciones en áreas, variedad de estilos, técnicas y temas) del catálogo del gráfico prehistórico mundial sobre soporte rocoso; entre otras razones, por la incorporación de equipos de prospectores a zonas geográficas hasta ahora apenas, o nada, conocidas. La formalización de buenos cauces de documentación aporta un reconocimiento común de perspectivas y propuestas que desbordan la comprensión de nuestro rincón europeooccidental. En esta multiplicación de referencias habrá de hacerse mérito de la intercomunicación propiciada por asociaciones de alcance mundial como el C.A.R. (Comité International d'Art Rupestre, dependiente del Icomos), la I.F.R.A.O (International Federation of Rock Art Organizations) o la A.U.R.A. (Australian Rock Art Research Association), por publicaciones periódicas de novedades en «Rock Art Research» (de A.U.R.A. e I.F.R.A.O., desde 1983), en «International Newsletter on Rock Art» (de C.A.R., desde 1991) o en «World Journal of Prehistoric and Primitive Art», por programas de documentación como el W.A.R.A. (World Archives of Rock Art, iniciado en 1982 con patrocinio de la Unesco) o por los estados de la cuestión ofrecidos por E.Anati (1984, 1992 y 1993).

Los investigadores de Australia, América, zonas «remotas» de Eurasia o Africa han afrontado problemas específicos de datación derivados del uso prolongado de muchos de esos sitios por grupos primitivos desde la Prehistoria hasta casi ahora y de la no sencilla contextualización arqueológica de la obra rupestre: para decidir su cronología exacta e identificar su secuencia de estilos. Sus técnicas de análisis carecen del contraste de validación suficiente para que se asuman sin discusiones y no es fácil su aplicación a conjuntos rupestres del sudoeste de Europa.

La decisión de R.I.Dorn (Departamento de Geografía de la Universidad del Estado de Arizona/Tempe, USA), A.Watchman (Centro de Optica Fotónica y Laser de la Universidad Laval/Quebec, Canadá) y R.G.Bednarik (I.F.R.A.O. de Melbourne, Australia), entre otros, por poner a punto sistemas de datación de los grabados al aire libre y su reciente incursión sobre el arte del sudoeste europeo les hacen pronunciarse contra la consideración estilística como argumento esencial —o único— de las autentificaciones habituales aquí. En relación con esta «era postestilista» se han producido una convocatoria monográfica (Lorblanchet y Bahn 1993) debatiendo sus propuestas, alguna reflexión sobre las dificultades suscitadas por el «nuevo» efectivo europeo al aire libre (Beltrán 1992) y varias proclamas sobre la necesidad de una seria reflexión crítica (Watchman 1991a, Bednarik 1992a y 1994b y especialmente Bednarik 1995a).

A partir de sistemas de estudio de figuras (sobre todo grabadas) al aire libre, pergeñados hace más de quince años (Bednarik 1979-1980, 1981, 1984 y 1986) y aplicados con cierta intensidad en los años 90 a sitios de América del norte y de Australia (Dorn 1992; Watchman 1991b y 1992; Bednarik 1992a, 1992b, 1993a y 1994a), se pretende sumir —o diluir— la «tipicidad» del efectivo gráfico paleolítico europeo en una perspectiva mundial (Bednarik 1993b) aportando unos principios de reflexión cuyo argumento se desgrena claramente en uno de los manifiestos postestilistas (Bednarik 1995a) más explícito:

- El arte rupestre paleolítico europeo conocido hasta hace bien poco ha sido sólo el acogido en el interior de cuevas: meras razones tafonómicas (Bednarik 1994c) justifican su diferente preservación con respecto al de aire libre.
- Lo rupestre occidental ha solido ser verificado mediante una reflexión exclusivamente estilística «que no resulta ser criterio de datación fiable» a la vista de casos de atribuciones cronológicas erróneas.
- La aplicación a los grabados al aire libre de la Meseta ibérica de sistemas de validación habituales en lo rupestre del interior de cuevas debe ser rechazada: «es inquietante que ni uno solo de los grabados rupestres al aire libre censados como paleolíticos haya sido hasta ahora datado por métodos que no sean estilísticos... siendo el único criterio de su atribución al Pleistoceno la convicción de algunos especialistas de que saben reconocer los «estilos» paleolíticos...»

Un conspicuo publicista de las perspectivas de la Prehistoria actual ha calificado el movimiento postestilista como «la revolución del análisis» que pretende completar las insuficiencias de las referencias estilísticas del gráfico rupestre y superar sus errores: «one overall result of the new analyses and dates —even bearing in mind their uncertainties and pitfalls— is that excessively subjective methods of dating by style alone are beginning to beat a retreat, since they are being shown to be hopelessly inadequate. This is not to say that style no longer has a place in studies of Palaeolithic art —such a proposition would be absurd— but direct dates have already demonstrated the imprecise nature of stylistic dating» (Bahn 1994: 198-199).

Las primeras reflexiones postestilistas sobre el arte rupestre europeo de aspecto paleolítico (entre otros, por ejemplo, de R.G.Bednarik, R.I.Dorn, F.Phillips y A.Watchman en «O Independente» de 7.7.1995 defendiendo la datación holocena de los grabados de Foz Côa) han suscitado la réplica de algunos expertos en el rupestre occidental (Clottes, Lorblanchet y Beltrán 1995). En esta respuesta al postestilismo a ultranza (y en la ponderada reflexión de Lorblanchet 1993) se puntualizan la no procedencia, ineficacia o exceso de algunas de las aplicaciones sugeridas, con cierto grado de irritación por la incompreensión y el exceso descalificatorio de quienes critican pruebas y razones hace tiempo utilizadas en la verificación del arte paleolítico europeo. Sin añadir crispación a la polémica suscitada por la difícil evaluación de Foz Côa (que se puede extender a identificaciones de otros sitios de la Meseta española) habrá que reconocer:

- Que, desde luego (Bednarik 1995a: 10), las intuiciones y opiniones basadas en observaciones estilísticas sólo alcanzarían suficiente grado de seguridad teórica si «fueran presentadas bajo forma empírica, como cuantificables, o repetibles y susceptibles de verificación».
- Pero que no siempre resulta fácil (a veces es imposible) disponer de datos que descarten las posibilidades de manipulación/ejecución moderna del efectivo gráfico peritado: las dataciones directas de la obra, de su soporte y de las formaciones/alteraciones posteriores, los análisis determinantes de técnicas, la discriminación cronológica precisa de los «estilos» su-

perpuestos o yuxtapuestos, etc. pocas veces disponen de muestras susceptibles de control garantizado.

—Y que no es justa —por su simplificación genérica— la descalificación por los postestilistas de todo razonamiento de estilo (como «tradicional», «excesivamente subjetivo» o «de naturaleza imprecisa») cuando ahora mismo se están produciendo serios estudios formales (por tanto, de estricto «método arqueológico») de la gráfica rupestre que deciden (sin recurrir a su «datación directa») su definición funcional y cronológica bastante segura: como sucede, entre otros ejemplos que se pueden aducir, con el muy fino «análisis del espacio parietal» de Marsoulas (Foucher 1991: 97-106) y con la precisa determinación de «convenciones» y «estilo» de la Rotonda de la galería B de la Pasiega (Balbín y González Sáinz 1995: 314-320) obtenida del estudio de los espacios del trabajo pictórico, la organización de las representaciones, el esquema de la composición, los temas y las técnicas.

b. La datación directa de la gráfica rupestre

La Arqueología del Paleolítico superior ha utilizado, desde mediado este siglo, sistemas de datación absoluta de algunas evidencias. Pero las condiciones de las muestras del arte rupestre susceptibles de análisis convencional por C14 no habían permitido hasta hace poco sino *dataciones indirectas*: no de las figuras sino de restos (de industrias, comida, hogares,...) presentes en el suelo de las salas decoradas o en depósitos de ocupación relacionables con ellas.

Se han publicado así fechas de restos de las cuevas de Trois-Frères, Chuffin, Tito Bustillo, Tête du Lion, Réseau Clastres de Niaux, Altamira, Cosquer, Grande Grotte d'Arcy, Gargas o Fontanet, etc.; la atribución de las datas C14 de otros restos arqueológicos al efectivo gráfico parietal presume la contemporaneidad entre aquéllos y éste. No detallaremos la inseguridad del amplio lote de dataciones indirectas hoy disponibles; pero sí, como ejemplo, recordáramos el caso citado de la Fuente del Salín (Moure y González Morales 1992) donde la fecha C14 de restos de un hogar del suelo de la sala en cuyas paredes hay pinturas de manos sirve, «al estimarse que esa estructura de combustión e iluminación corresponde a la ejecución de las pinturas», como «datación C14 de una zona decorada».

En el estudio de gráficos sobre roca en desiertos de Colorado, California y varios de Australia por Dorn, Watchman y Bednarik se ha producido algún tipo de *datación de grabados al aire libre*. Su metodología intenta: reconocer los grados de alteración diferencial de grabados en roca granulosa a la intemperie en medio árido (o sea, una *datación relativa*: de la secuencia temporal de los tipos de trazos acumulados en una zona); y fechar la materia orgánica (C14, AMS de los FLECS, etc.) depositada en los surcos de los grabados (o sea una *datación absoluta de lo posterior* al tiempo de ejecución de la obra). El reconocimiento del desarrollo temporal de los grabados se consigue mediante análisis (de química y óptica más o menos sofisticadas) de las alteraciones (pátinas, «barniz de roca» y marcas de meteorización) de los bordes y fondo de los surcos y de la roca intentando calibrar su edad mínima. Así, la *historia de la secuencia relativa* de los grabados acumulados en un roquedo se situaría en una escala temporal a partir de alguna fecha asegurada: por ejemplo, los grabados postpaleolíticos del sitio de Besov Noss (en el Lago Onega, Rusia) (Bednarik 1992a: 285-290) se organizan en serie temporal más o menos bien decidida con un proceso de ejecución que se cierra con los graffiti más recientes (que se datan por criterios de Paleografía —inscripciones de fechas de los años 30 de este siglo— y de Iconografía —grabado de una cruz ortodoxa del tipo de las de los siglos XV o XVI—), cuya data aproximada permitiría remontar, hacia lo más viejo y según la escala calculada de velocidad de los procesos de microerosión de bordes de sur-

cos, las etapas diferentes en que las figuras grabadas se han ido acumulando sobre la roca. Esta analítica es, por el momento y obviamente, inaplicable a los gráficos grabados o pintados en el interior de las cuevas occidentales.

En esta misma línea, para la fechación inicial de un lote muy reducido de grabados al aire libre de Foz Côa se han utilizado varias metodologías: el análisis por F. Phillips de Clorina-36 para calcular el tiempo de la exposición de la superficie rocosa, la datación por R.I. Dorn y A. Watchman, mediante radiocarbono AMS, de restos de materia orgánica incorporados a las alteraciones de meteorización o a concreciones de los surcos de los grabados y los cálculos por R.G. Bednarik de la antigüedad de la microerosión de los soportes (expuestos, respectivamente, por Sá y Ferreira 1995, Dorn 1995, Watchman 1995 y Bednarik 1995d: 879-880). J. Zilhão (1995: 884-892) ha glosado cuidadosamente estos resultados advirtiendo sus limitaciones generales y la alta inseguridad de las datas obtenidas, refutándolos.

La *datación directa de los pigmentos* (realmente, de la materia orgánica que contienen) en el arte rupestre sólo ha sido posible tras el desarrollo de métodos de precisión —como el AMS— para conseguir fechas C14 sobre muestras de tamaño tan reducido que apenas alteran la entidad de las figuras: lo general del sistema está explicado suficientemente en Lorblanchet 1990a y 1992, Clottes 1990 y 1994a, Valladas, Cachier y Arnold 1990 o Chaffee, Hyman y Rowe 1993.

Las primeras fechas C14-AMS de la materia orgánica de pigmentos son de figuras de la cueva de Cougnac (Lorblanchet, Labeau, Vernet y otros 1990); inmediatamente se han ido produciendo dataciones directas de otras muestras de Cougnac, Niaux, Cosquer, Altamira, Castillo, Chauvet, Covaciella y Pech-Merle (Valladas, Cachier y Arnold 1990; Valladas, Cachier, Maurice y otros 1992; Clottes, Valladas, Cachier y Arnold 1992; Clottes, Courtin y Valladas 1992; Clottes, Courtin, Valladas y otros 1992; Clottes y Courtin 1993; Lorblanchet 1994; Clottes, Chauvet, Brunel y otros 1995a y 1995b; Fortea, Rodríguez, Hoyos y otros 1995; Lorblanchet, Cachier y Valladas 1995). En esta línea de requerimiento generalizado de dataciones del arte rupestre, ahora mismo ha concluido un programa de toma de muestras de pigmentos negros de las provincias de la región cantábrica para su análisis C14-AMS en el Centre de Faibles Radioactivités de Gif-sur-Yvette: de Asturias, por ejemplo (Fortea, Rodríguez, Hoyos y otros 1995: 268), proceden más de veinticinco muestras (Peña de San Román de Candamo, Tito Bustillo, El Buxu, Llonín, El Pindal y Covaciella).

En abrigos y rocas con pinturas de Australia se ha intentado (Watchman 1991 y 1992) la datación directa de pigmentos: se distinguen, primero, las capas de pintura superpuestas en algunos paneles (por identificación de depósitos mínimos intercalados entre ellas) y se intentan, después, dataciones C14-AMS de la materia orgánica incorporada a la materia pictórica.

Por otra parte se está consiguiendo la *datación directa del efectivo mobiliario* recuperado en excavaciones de hace tiempo sin muy precisa definición crono-estratigráfica. Así se han fechado por C14-AM varias piezas mobiliarias con grabados del Magdaleniense cantábrico: dieciseis utensilios de asta de ciervo (Barandiarán 1988) de las cuevas del Castillo, La Paloma, El Cueto de la Mina, El Pendo y Berroberría y un omoplato (Valladas, Cachier, Maurice y otros 1992) de la cueva de Altamira.

c. El análisis de la forma (materia y técnica)

El *análisis de los pigmentos* fue, de alguna forma, abordado por los prehistoriadores desde el inicio del estudio de lo rupestre occidental: la primera monografía extensa sobre Altamira (Cartail-

hac y Breuil 1906: 115-119) ofreció ya una precisa referencia al origen, modo de preparación y uso del pigmento rojo. Hace un par de decenios se mejoró la analítica de la materia pictórica y de su modo de aplicación: casos de Altamira (Cabrerá 1978) y Lascaux (Couraud y Laming-Emperaire 1979) o en general (Couraud 1982), determinación de usos de pigmentos en yacimientos del Paleolítico superior (Couraud 1983 y 1988; San Juan 1990) y aplicación al arte mobiliario (Couraud 1985; Buisson, Menu, Pinçon y Walter 1989). A fines de la década de los 80 hay un avance sustancial (protagonizado por M.Labeau, M.Lorblanchet, M.Menu y Ph.Walter) en la analítica de los colores.

M.Menu y Ph.Walter se sirven de una metodología (macrofotografía con iluminación especial y analítica de PIXE: emisión de rayos X inducida por haces de protones, en un acelerador de partículas) que permite determinar los elementos traza asociados al pigmento (Amsel, Heintz y Menu 1986; Menu 1990; Menu y Walter 1991 y 1992) y los «diantes» en que esos pigmentos y su carga se integraban (Pepe, Clottes, Menu y Walter 1991). Se ha intentado la definición de los «botes» o «recetas» de los pintores de Niaux, Gargas y Tibiran y, en general, de sitios de Ariège y Quercy, Zubialde, etc... (Clottes, Menu y Walter 1990a y 1990b; Lorblanchet 1990b; Lorblanchet, Labeau, Vernet y otros 1990; Menu, Walter, Vigears y Clottes 1993; Clot, Menu y Walter 1995; o Menu y Walter 1992 y 1994 (en Altuna, Apellániz y Barandiarán 1992: 61-64 y en Altuna, Apellániz, Barandiarán y otros 1994: cap.12) y se ha producido la toma de muestras de bastantes sitios del territorio franco-cantábrico. Según esa misma línea de investigación, se buscan los «estilos» o «marcas personales» («recetas») propios de algunos pintores o «escuelas» (Vouvé 1995 en Lascaux).

El reconocimiento del *trazado de los grabados mobiliarios* mediante macroscopía/fotografía sencilla, como la que empleó A.Marshack (1970, 1972, etc.), está siendo superado por sistemas ópticos de precisión que permiten un buen análisis discriminatorio de trazos como el practicado sobre un ejemplar de La Vache (Fritz, Menu, Tosello y Walter 1993). De interés son los métodos de observación propuestos por F.d'Errico (d'Errico, Giacobini y Puech 1983; d'Errico 1987, 1988a, 1988b y 1996): combina un estereoscanner con un espectrómetro de rayos X con dispersión de energía (SEM: «scanning electron microscope») y se sirve de réplicas opacas y transparentes (en resinas de barniz nitrocelulósico) de los originales y de muestras experimentales. A partir de ahí se han reconocido varias piezas mobiliarias líticas y óseas (p.e. d'Errico 1988b): definen «gestos», intenciones y recursos tecnológicos, diferencian el origen natural del antrópico/intencionado de ciertas marcas (caso de los llamados «tensores»: d'Errico 1993), caracterizan morfológicamente cada técnica de grabado (como los trazos «notacionales» del bastón de La Marche: d'Errico 1995) e, incluso, autentifican una pieza mediante el estudio de depósitos y estigmas en los surcos del grabado (caso del hueso de Sherborne: Stringer, d'Errico, Williams y otros 1995).

La *individualización de las «caligrafías»* desde comienzos de los 80 por J.M.Apellániz intenta determinar manos o autoría (individual o de escuela), o sea la «forma personal de aceptar y llevar a la práctica cuanto sirve para la creación de la figura» (Apellániz 1980: 19). El método se sirve de principios similares a los de la Grafología que «observan como peculiares y específicas no las formas de las letras que analizan sino las de los trazos de adorno que las acompañan y les otorgan su personalidad» (ibid.: 16) y se dedica a examinar la manera de trazar y el modelado de las figuras. Se ha aplicado a grafismos del Paleolítico superior en lo mobiliario (piezas de Torre, Santamiñe, Urriaga, ... y de los «círculos» de Isturitz y La Madeleine) (Apellániz 1990 y 1991) y rupestre (Altixerri, Ekain, la «escuela» de Ramales o de Lascaux) (Apellániz 1980, 1983 y 1984). La pretensión del sistema («establecer las similitudes y divergencias entre los autores no sólo de figuras so-

bre objetos distintos de yacimientos distintos sino de figuras iguales sobre objetos iguales del mismo nivel del mismo yacimiento»: Apellániz 1991: 186), que conduce inmediatamente a una determinación estilística (el reconocimiento de la manera con que grupos o personas conciben y ejecutan peculiarmente algunos grafismos), se ha dirigido a un caso de autenticación de lo rupestre (Apellániz 1995).

d. Otros argumentos arqueológicos no estilísticos

Entre las determinaciones de H.Breuil para datar el arte rupestre dos son comunes entre los prehistoriadores de hoy: las superposiciones de temas en algunos paneles de la cueva y la contextualización de las representaciones de apariencia paleolítica en el tiempo y cultura más próximos.

El *análisis arqueológico de la secuencia de los grafismos* pretende ubicar/datar las etapas superpuestas de las representaciones rupestres (decidida la seriación de técnicas, temática y convenciones) en la historia ocupacional del sitio y en el marco general de culturas habitualmente presentes en un territorio. Entre otras aportaciones destacables en la región cantábrica están lo estudiado, hace no mucho, en Tito Bustillo (Balbín y Moure 1981a, 1981b, 1981c y 1982) y el programa, ahora en curso, en Llonín (Fortea, de la Rasilla y Rodríguez 1996) donde las seis fases de su ejecución gráfica se explican e insertan —con una argumentación razonable— en la sucesión de ocupaciones de su bien excavado yacimiento.

Los *elementos de contextualización* a que antes aludimos se ordenan en diversas escalas de proximidad: en la misma sala donde están las representaciones, en otras zonas de la cueva (por ejemplo, en el «vestíbulo» en que se habitó) o en su «territorio». En lo más próximo al efectivo gráfico (lo que está en estancias decoradas o en otros parajes de la misma cueva) esos restos son de origen variado: huellas humanas (de pies, manos, dedadas, ... en Montespan, Niaux-Clastres, Fontanet, etc.), «marcas» y «señales» en los pasajes o junto a los gráficos (utensilios, trozos de piedra y huesos, ... en Etcheberri, Pech-Merle, Gargas, Trois-Frères, etc.) y otros restos (de teas, de comida, roturas de estalagmita, hogares en el suelo, impactos de trozos de barro contra la pared, ... en Fontanet, Oxocelhaya, Fuente del Salín, Hornos de la Peña, etc.). Se piensa que fueron dejados por los autores de las representaciones o por quienes las visitaron en aquel tiempo; pero esa presunción de contemporaneidad (sin duda razonable y de apariencia lógica) resulta casi siempre indemostrable.

Excepcionalmente se puede disponer de un argumento arqueológico de datación determinante en la evidencia estratigráfica de una formación geológica acaecida en el tiempo en que se hizo la obra gráfica y que, asumiéndola en su depósito, la acogió. La excavación por M.A.García Guinea en 1970 del suelo de la sala de pinturas bicromas de Tito Bustillo reconoció, dentro de una sucesión de depósitos aluviales, un único nivel fértil de escasa potencia que se piensa que fue contemporáneo del proceso de ejecución de la obra gráfica (García Guinea 1975: 22) pues contenía restos de los colorantes («tierra muy negra... de carbón vegetal» y «ocre morado») que habrían sido empleados en las representaciones de la pared. La datación C14 de una muestra de madera carbonizada de ese nivel en el Magdaleniense inferior cantábrico (Almagro, García Guinea y Berenguer 1972: 471) se ha reconocido (Moure 1975: 176-177) como transferible a la cronología propuesta de realización de los bicromos de la sala.

La investigación de la galería Vidal de la cueva de Bèdeilhac (avances en: Sauvet 1992 y 1993; Barbaza y Sauvet 1996) busca restos y huellas dejados en el momento de la manipulación/visita

de los gráficos inmediatos, excava suelos/horizontes de ocupación presuntamente contemporánea a las representaciones parietales e intenta datarlos.

El programa de reconocimiento arqueológico de la compleja topografía de la cueva de Montspan (avances en: Garcia 1992; Garcia, Duday, Ploux y Morel 1996) está revisando la superficie del suelo próxima a la figura hoy acéfala de un oso modelada en arcilla, cuya ejecución se ha atribuido al Magdaleniense. Existe ahí una delgada formación (de depósito y alteración superficial) que cubre la figura del oso y la superficie del suelo inmediato (en el que hay colgantes de tipología calcolítica refrendada por una datación C14); y por tanto, el depósito/película que cubre (y, así, engloba y sella a un mismo tiempo) la estatua de oso y los restos del Calcolítico certifica una situación de contemporaneidad compartida. Pero su interpretación resulta muy diferente: unos pueden razonar que fue en la Prehistoria muy tardía —y no en el Paleolítico superior— cuando la figura del oso fue modelada; mientras que otros (como el responsable de la investigación Garcia 1993: 59 y Garcia y otros 1996, o Clottes 1994: 222) suponen que la estatua del oso estaba allí desde hacía muchos milenios cuando gentes del Calcolítico la visitaron, tomaron de ella algunas pellas de arcilla y destrozaron su cabeza, formándose luego el depósito/horizonte de alteración común que cubre ambas situaciones anacrónicas (la estatua modelada por magdalenienses y su visita y parcial destrucción por calcolíticos).

El abrigo de La Viña aporta seguros argumentos arqueológicos no estilísticos para determinar la edad del trazado de su efectivo gráfico parietal (propio de un «santuario de exterior») relacionándolo con la estratigrafía del sitio. Los hechos ahí constatados (Fortea 1994: 205-209) asientan un razonamiento cronológico impecable, a saber: que en los grabados parietales de la Viña se superponen temas animales sobre trazos rectilíneos verticales; que uno de los niveles de ocupación (del Gravetiense) se formó cubriendo el tercio inferior de los trazos verticales; y que «las relaciones entre la pared grabada y las capas arqueológicas, así como las teóricas alturas del campo manual» permiten suponer que «aquellas incisiones verticales fueron grabadas desde los niveles aurignacienses». Decidido así el tiempo de ejecución del «primer horizonte gráfico» del sitio, se deduce el proceso de desarrollo ulterior de los grafismos en la zona.

5. LA NATURALEZA DEL RAZONAMIENTO: LÍMITES, INERCIAS Y PERSPECTIVAS

«Nous sommes loin de 1880, de cette époque où la découverte de la caverne d'Altamira et de ses peintures préhistoriques avait rencontré tant de scepticisme et d'indifférence. L'accueil eut été tout autre... si nous avions mieux apprécié l'ethnographie... Et même les objets mobiliers de nos troglodytes avec leur ornementation zoomorphique depuis longtemps connus et admirés et que l'on continuait à découvrir d'un bout à l'autre de la vieille Gaule, auraient dû nous inciter à l'examen des parois des cavernes. La découverte des peintures pariétales aurait dû être le résultat d'une recherche méthodique et non d'un hasard très heureux».

(E.Cartailhac y H.Breuil en *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Imprimerie de Monaco, 1906: p. 227.)

Hace más de un siglo, el proceso de autenticación del primero de los conjuntos rupestres paleolíticos examinados por la Prehistoria tuvo que buscar evidencias y argumentos que mantienen ahora su vigencia. En los textos del primer informe sobre las pinturas de Altamira por M.Sanz de

Sautuola en 1880 y del peritaje inmediato por E.Harlé en 1881 (así como en la decisión final por Cartailhac, en 1902) se aportan datos, se plantean dudas y se razonan opiniones que coinciden con bastantes de los presentes o suscitadas cuando, al final de este siglo, se están desarrollando los estudios de Cosquer, Chauvet, Foz Côa y tantos otros sitios.

Todavía hoy, como cuando en 1895 se produjo la aceptación de La Mouthe, la certificación estratigráfica aportada por un depósito geológico es la única evidencia que asegura, *per se*, la antigüedad de una representación del arte paleolítico, como término de referencia *ante quem* de la realización de esa obra. Si se trata de arte rupestre puede ser el sellado de la cueva que contiene los gráficos mediante un depósito estratificado o la inclusión de una parte desprendida de la obra parietal en una estratigrafía o bien la formación de una costra de antigüedad garantizada sobre la figura. En el caso de la obra de arte mueble es su recuperación mediante una excavación bien controlada en el seno de un depósito estratificado.

La admisión de cada nuevo conjunto rupestre en el Paleolítico superior se basa normalmente en razones de conveniencia: la adecuación de la apariencia de lo recién descubierto con los referentes formales/estilísticos (iconografía, técnica, articulación del conjunto) hasta ahora aceptados como de garantía.

Ha sido frecuente el respeto (o una sumisión poco razonada) a la autoridad reconocida del experto (del *connaisseur*) que arrastra (¿convence?) la admisión o el rechazo por otros de un gráfico rupestre sometido a evaluación. Así, la autoridad moral de H.Breuil creó una opinión favorable al reconocimiento de algún conjunto de arte rupestre imponiéndose a la de otros especialistas (como en Rouffignac), aunque en otros casos (como en Cueto de Lledías) no lo consiguió; incluso Breuil convenció a los responsables de varios museos europeos de la autenticidad de cantos pintados del Mas d'Azil (que una comprobación visual muy simple demuestra que han sido falsificados) y, recurriendo a un argumento distorsionado para asegurar la autenticidad de las placas de Espéluques, atribuyó al Aziliense el arte parietal de Las Batuecas (que los expertos de hoy definen como propio de lo esquemático del Calcolítico o Bronce).

La objetividad pretendida en los peritajes de autenticación/datación de la gráfica rupestre ha sido afectada, no pocas veces, por sentimientos personales y presiones de grupo que han desviado el curso racional de los argumentos. De hace un siglo se pueden recordar, por ejemplo: la animadversión de A.de Mortillet contra los cantos azilienses del Mas d'Azil presentados por E.Piette; la enemiga de algunos conciudadanos contra Sanz de Sautuola y «su» Altamira; o la suspicacia de G.de Mortillet hacia Altamira temiendo su mixtificación por adversos a la Prehistoria («con sólo mirar las copias de los dibujos que me envía en sus cartas, puedo ver que se trata de una farsa; de una simple caricatura. Han sido hechas y mostradas al mundo para que todos se rían de los crédulos paleontólogos y prehistoriadores» en carta de G.de Mortillet de 19 mayo 1881 a E.Cartailhac, según Kühn 1971: 114). Del mismo modo, la implicación, hace bien poco, de intereses ajenos a la Arqueología (de promoción, políticos, económicos, de celos profesionales, etc.) explica algunas de las críticas suscitadas al notificarse Zubialde, Cosquer, Chauvet o Foz Côa: el tiempo y las evidencias que aportaría un proyecto serio de peritaje las han de ir rebajando.

Sistemas recientes de datación y de análisis de la forma gráfica (técnicas de pintura y grabado) intentan conseguir una validación cronológica asegurada. Pero no pueden, pese al entusiasmo de postestilistas radicales, desconocerse las limitaciones propias de esta nueva analítica que ahora mismo se está desarrollando y aporta sus primeras conclusiones con muy escasos referentes de contraste y validación. Sus posibilidades reales de aplicación se limitan a algunas situaciones no habituales: no es fácil obtener muestras suficientes en cantidad (en muchas pinturas no se utilizó materia orgánica alguna, ni en el pigmento básico ni en los elementos que, como carga o liante,

acompañan su receta) o preservación. Se está trabajando en sistemas que acoten/eliminen las causas habituales de contaminación de las muestras (mezclas del pigmento con materiales presentes —previa o posteriormente— en la zona decorada, p.e. colonias de hongos u otros organismos) y hay ya bibliografía bastante elocuente sobre problemas generales del método (Lorblanchet 1992; Bednarik 1992b y 1994b; o Clottes 1994a) y sobre aplicaciones particulares para mejorarlo (Russ, Hyman, Shafer y Rowe 1990; Valladas, Cachier y Arnold 1990; Watchman y Lessard 1992; Chaffee, Hyman y Rowe 1993; Vidal y Jaubert 1993; ...).

- Los análisis de colores publicados determinan si los pigmentos son naturales (y de entidad similar a los que usaban los paleolíticos) o producto moderno; pero no permiten normalmente decidir, cuando se trata de pigmentos naturales y preparados al estilo de los de la Prehistoria, si realmente fueron aplicados sobre la pared en aquel tiempo o, por un diestro imitador, hace poco.
- Tampoco se puede deducir forzosamente una validación absoluta de la antigüedad de la obra rupestre a partir de una data C14. La fechación C14 de la pintura de una representación decide, desde luego, la antigüedad de la materia pictórica en sí pero no la del momento en que fue aplicada sobre la roca: un mixtificador previsor emplearía pigmentos minerales o carbones recuperados de un yacimiento prehistórico para trazar recientemente en las cuevas figuras de apariencia paleolítica. Más aún, la datación C14 de una figura no demuestra de forma incontrovertible la del resto del efectivo rupestre de una cueva, ya que otras figuras no datadas, en una hipótesis extrema pero que no se debe rechazar, pudieron ser añadidas por un falsario hace poco; incluso, llevada la reserva crítica al extremo, la datación en el Paleolítico superior del pigmento de una parte (mínima por la naturaleza dimensional de la muestra utilizada) de una figura no implica la necesaria atribución a ese mismo tiempo del resto —o de una parte del resto— de la figura, que pudiera haber sido objeto de manipulaciones y añadidos de entidad en la época actual con trazos que, precisamente, no han sido datados.
- Por ahora no se han podido recuperar en el gráfico occidental de apariencia paleolítica muestras susceptibles de datación absoluta de la roca-soporte de las representaciones ni de las neoformaciones/alteraciones que suceden a su ejecución.

Como antes recordábamos, el discurso de autenticación asentado en la primera década de este siglo consideró, con no poco optimismo, resuelto el difícil problema cronológico suscitado optando por presumir la autenticidad de cualquier conjunto rupestre cuya apariencia no difiriera mucho de los referentes de aceptación generalizada (Déchelette 1908: 258-263). El mismo razonamiento se mantiene hoy en la mayoría de los peritajes que acompañan la presentación de una gráfica rupestre recién descubierta, salvo que se haya producido alguna reflexión de peso adversa o que existan pruebas de su falsificación.

Se requiere desarrollar hoy un programa completo de investigación, buscando argumentos desde varias perspectivas especializadas. Se ha de razonar, con detalle suficiente, que el «estilo» de las figuras es conforme con los modelos reconocidos como propios de la obra de arte paleolítico; y se tendría que explicar, mediante alguna técnica de análisis determinante, a qué se debe la apariencia de antigüedad («pátina») de las representaciones y de su soporte. En resumen, la validación del gráfico rupestre requiere:

- a. Un control sobre el estado de aislamiento/apertura —y desde cuándo— de la zona donde se hallan las representaciones: con contraste de informaciones de quienes han accedido a la

cueva antes que el equipo investigador e identificación de las trazas dejadas por visitantes modernos en el medio rupestre.

- b. Una aplicación de los criterios generales de la Historia del Arte, y de la Arqueología como método de investigación, para asegurar la adecuación/coherencia del nuevo repertorio gráfico con lo conocido sobre la Cultura y las manifestaciones del arte paleolíticos.
- c. Un necesario recurso a analíticas (composición y origen de pigmentos, técnicas de pintura y grabado, alteraciones del soporte, con la datación absoluta pertinente) que permitan algún tipo de certidumbre más asegurada.

IGNACIO BARANDIARÁN
UPV-EHU

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO, M.; GARCÍA GUINEA, M. A.; BERENGUER, M. (1972): «La época de las pinturas y esculturas policromas cuaternarias en relación con los yacimientos de las cuevas: revalorización del Magdaleniense III». *Santander Symposium*. 467-473.
- ALTUNA, J.; APELLÁNIZ, J. M.; BARANDIARÁN, I. (1991): *Las pinturas rupestres de la cueva de Zubialde (Alava). Informe preliminar*. Ejemplar multicopiado, Diputación Foral de Alava, Vitoria.
- ALTUNA, J.; APELLÁNIZ, J. M.; BARANDIARÁN, I. (1992): *Estudio de las pinturas de Zubialde (Alava). Resumen de los resultados*. Diputación Foral de Alava, Vitoria.
- ALTUNA, J.; APELLÁNIZ, J. M.; BARANDIARÁN, I. (en colaboración con HOYOS, M.; ISTURITZ, M. J.; MAZO, C.; MENU, M.; WALTER, PH.) (1994): *Estudio de las figuras rupestres de la cueva de Zubialde*. Original, Diputación Foral de Alava, Vitoria.
- AMSEL, G.; HEITZ, CH.; MENU, M. (1986): «Mev Ion Beam Techniques, an outline». *Nuclear Instruments and Methods* B14: 30-37.
- ANATI, E. (1984): The State of Research in Rock Art. *Bulletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* 21: 13-56.
- , (1992): *Rock Art. The State of Research: Archetypes, Constants and Universal Paradigms*. Icomos/Colombo.
- , (1993): *World Rock Art. The Primordial Language*. Studi Camuni 12, Capo di Ponte.
- APELLÁNIZ, J. M. (1980): «El método de determinación de autor y su aplicación a los santuarios paleolíticos del País Vasco». *Zephyrus* 30/31: 15-22.
- , (1983): «El autor de los bisontes tumbados del techo de los policromos de Altamira». *Homenaje al profesor Dr. Martín Almagro Basch* I: 273-280. Ministerio de Cultura, Madrid.
- , (1984): «L'auteur des taureaux noirs de la Grande Salle de Lascaux et ses successeurs». *L'Anthropologie* 88: 539-561.
- , (1990): «Modèle d'analyse d'une école. Les graveurs des chevaux hypertrophiés de La Madeleine». *L'art des objets au Paléolithique* II: 105-137.
- , (1991): *Modelo de análisis de la autoría en el arte figurativo del Paleolítico*. Cuadernos de Deusto n.º 13, Bilbao.
- , (1995): *El análisis de la autoría y la autenticación de los pintores de Zubialde (Alava)*. Universidad de Deusto, Bilbao.
- AUJOULAT, N.; GENESTE, J. M. (1984): «Grotte de La Mouthe». *L'Art des Cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*. 144-147. Ministère de la Culture, Paris.
- BAFFIER, D.; GIRARD, M. (1992): «La grande grotte d'Arcy-sur-Cure (Yonne), nouveau sanctuaire paléolithique. Résultats préliminaires». *Revue archéologique de l'Est* 43.2: 195-205.
- BAFFIER, D.; GIRARD, M. (1995): «La grande grotte d'Arcy-sur-Cure (Yonne), second sanctuaire paléolithique bourguignon». *L'Anthropologie* 99: 212-220.
- BAHN, P. G. (1992): «Prehistoric wonder or a mammoth red herring?». *The Independent on Sunday* 12.1.92: 47.
- , (1994): «Some new developments in Ice Age Art». *Arte Paleolítico. Complutum* 5: 197-202.
- , (1995a): «Cave art without the caves». *Antiquity* 69: 231-237.
- , (1995b): «Paleolithic engravings endangered in Côa valley, Portugal». *La Pintura* 21.3: 1-3.

- BAHN, P. G.; COURAUD, C. (1981a): «Les galets peints du Mas-d'Azil dans les collections britanniques». *Bulletin de la Société Méridionale de Spéologie et Préhistoire* 21: 9-17.
- BAHN, P. G.; COURAUD, C. (1981b): «Recent Work on Azilian Pebbles». *Mesolithic Miscellany* 2.1. may 1981.
- BAHN, P. G.; COURAUD, C. (1984): «Azilian pebbles: an unsolved mystery». *Endeavour, New Series* 8.4: 156-158.
- BAHN, P. G.; VERTUT, J. (1988): *Images of the Ice Age*. Windward, Leicester.
- BALBÍN, R. de; ALCOLEA, J. (1994): «Arte paleolítico de la Meseta española». *Arte Paleolítico. Complutum* 5: 97-138.
- BALBÍN, R. de; ALCOLEA, J.; SANTONJA, M. (1995): «El yacimiento rupestre paleolítico al aire libre de Siega Verde (Salamanca, España): una visión de conjunto». *1.º Congreso de Arqueología Peninsular. Actas VII. Trabajos de Antropología e Etnología* 35(3): 73-89.
- BALBÍN, R. de; ALCOLEA, J.; SANTONJA, M. (1996): *Arte rupestre paleolítico al aire libre de la cuenca del Duero: Siega Verde y Foz Côa*. Serie de Monografías y Estudios de la Fundación Rei Afonso Henriques, Zamora.
- BALBÍN, R. de; ALCOLEA, J.; SANTONJA, M.; PÉREZ, R. (1991): «Siega Verde (Salamanca). Yacimiento artístico paleolítico al aire libre». *Del Paleolítico a la Historia*: 33-48. Museo de Salamanca.
- BALBÍN, R. de; GONZÁLEZ SÁINZ, C. (1995): «L'ensemble rupestre paléolithique de "La Rotonde" dans la galerie B de la grotte de la Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria)». *L'Anthropologie* 99: 296-324.
- BALBÍN, R. de; MOURE, A. (1981a): «La "Galería de los Caballos" de la Cueva de Tito Bustillo (Asturias)». *Altamira Symposium*: 85-118.
- BALBÍN, R. de; MOURE, A. (1981b): «Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo. El sector oriental». *Studia Archaeologica* n.º 66, Valladolid.
- BALBÍN, R. de; MOURE, A. (1981c): «Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo: conjuntos II a VII». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 47: 5-43.
- BALBÍN, R. de; MOURE, A. (1982): «El panel principal de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)». *Ars Praehistorica* 1: 47-97.
- BAPTISTA, M.; GOMES, M. V. (1995): «Arte rupestre do Vale do Côa. 1. Canada do Inferno. Primeiras impressões». *Trabalhos de Antropologia e Etnologia* 35.4: 349-422.
- BARANDIARÁN, I. (1973): «Arte mueble del Paleolítico cantábrico». *Monografías Arqueológicas* n.º 14, Zaragoza.
- , (1988): «Datation C14 de l'art mobilier magdalénien cantabrique». *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège* 43: 63-84.
- BARBAZA, M.; SAUVET, G. (1996): Bèdeilhac. rapport à *L'habitat du Paléolithique supérieur dans le monde franco-cantabrique (fouilles et recherches récentes), rencontres transfrontalières*, Hasparren.
- BAUDOIN, M.; FOURDRIGNIER, M.; HUÉ, E.; MARTIN, H.; DE MORTILLET, A.; RIVIÈRE, E.; TATE, E.; THIOT, M... (1906): *Manuel de recherches préhistoriques*. Société Préhistorique Française, Schleicher Frères Editeurs, Paris.
- BEDNARIK, R. G. (1979 y 1980): «The potential of rock patination in Australian archaeology». *The Artefact* 4: 14-38 y 5: 47-77.
- , (1981): *Finger lines, their medium and their dating*. Archive of the AURA, original paper, Melbourne.
- , (1984): «Die Bedeutung der paläolithischen Fingerlinientradition». *Anthropologie* 23: 73-79.
- , (1986): «Parietal finger markings in Europe and Australia». *Rock Art Research* 3: 30-61 y 159-170.
- , (1992a): «A new method to date petroglyphs». *Archaeometry* 34: 279-291.
- , (1992b): «Developments in rock art dating». *Acta Archaeologica* 63: 1-14.
- , (1993a): «Nouvelle méthode de datation des gravures rupestres». *International Newsletter on Rock Art* 5: 12-13.
- , (1993b): «European Palaeolithic art: typical or exceptional?». *Oxford Journal of Archaeology* 12.1: 1-8.
- , (1994a): «Sur la datation de l'art rupestre». *International Newsletter on Rock Art* 7: 16-18.
- , (1994b): «La datation directe de l'art rupestre». *International Newsletter on Rock Art* 8: 26-28.
- , (1994c): «A taphonomy of palaeoart». *Antiquity* 55: 68-74.
- , (1994d): «The Hell's Canyon petroglyphs in Portugal». *Rock Art Research* 11: 151-152.
- , (1995a): «Gravures rupestres de plein air du Paléolithique européen». *International Newsletter on Rock Art* 11: 9-11.
- , (1995b): «More news from Hell's Canyon, Portugal». *AURA Newsletter* 12.1: 6-7.
- , (1995c): «The Hell's Canyon saga continues». *Rock Art Research* 12: 70-72.
- , (1995d): «The Côa petroglyphs: an obituary to the stylistic dating of Palaeolithic rock-art». *Antiquity* 69: 877-883.
- BELTRÁN, A. (1992): «Crisis in traditional ideas about European rock art: the questions of diffusion and convergence». *Rock Art in the Old World*: 401-413. Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi.
- , (1993): «Le problème de l'authenticité des peintures de la grotte de Zubialde (Alava, Espagne)». *International Newsletter on Rock Art* 4: 8-10.

- BELTRÁN, A.; CLOTTES, J.; COURTIN, J.; COSQUER, J. (1992): «Une grotte ornée paléolithique sur le littoral méditerranéen: la Grotte Cosquer à Marseille». *Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Paris* 315.II: 239-246.
- BERNALDO DE QUIRÓS, F. (1992): «Estrategias económicas en el Pleistoceno superior de la región cantábrica». *Elefantes, Cérvidos y Ovicaprinos*: 117-128.
- BERNALDO DE QUIRÓS, F.; BOHIGAS, R.; CABRERA, V. (1987): «Las pinturas rupestres de la cueva de los Santos o del Becerral (La Gándara, Soba, Cantabria)». *Boletín Cantabro de Espeleología* 8: 133-140.
- BERNALDO DE QUIRÓS, F.; BOHIGAS, R.; CABRERA, V. (1989): «Les peintures rupestres de la grotte de los Santos ou du Becerral (Cantabres, Espagne)». *Préhistoire Ariégeoise* 44: 83-95.
- BOURDIAL, I. (1992): «Une grotte bien ténébreuse». *Science et Vie* 894: 74-79 y 164.
- BREUIL, H. (1905): «L'évolution de la peinture et de la gravure sur murailles dans les cavernes ornées de l'Âge du Renne». *Premier Congrès Préhistorique de France. Périgueux 1905* (tirada aparte).
- , (1906): «L'âge des peintures d'Altamira». *Revue Archéologique* 10: 237.
- , (1907): «L'Évolution de l'Art Pariétal des Cavernes de l'âge du renne». *XIII Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique. Monaco*: 367-386.
- , (1912): «L'âge des cavernes et roches ornées de France et de l'Espagne». *Revue Archéologique* 19: 193-234.
- , (1913): «Les subdivisions du Paléolithique supérieur et leur signification». *XIV Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistoriques*, vol. I: 165-238.
- , (1934a): «L'Etat actuel des nos connaissances sur l'évolution de la peinture pariétale de l'Âge du Renne». *Proceedings of the First International Congress of Prehistoric and Protobhistoric Sciences. 1932*: 84-86.
- , (1934b): «L'évolution de l'art pariétal dans les cavernes et abris ornés de France». *Congrès Préhistorique de France. Périgueux 1934* (traducción en *Caesarangusta* 5: 7-20, 1954).
- , (1952): *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'Âge du Renne*. Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques, Montignac.
- BREUIL, H.; CAPITAN, L. (1901): «Les grottes à parois gravées ou peintes à l'époque paléolithique». *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris* 10: 321-325.
- BREUIL, H.; OBERMAIER, H. (1935): *The Cave of Altamira at Santillana del Mar, Spain*. Tipografía de Archivos, Madrid.
- BREUIL, H.; SAINT-PÉRIER, R. de (1927): *Les poissons, les batraciens et les reptiles dans l'art quaternaire*. Archives de l'Institut de Paléontologie Humaine, mémoire n.º 2, Paris.
- BUISSON, D.; MENU, M.; PINÇON, G.; WALTER, Ph. (1989): «Les objets colorés du Paléolithique supérieur, cas de la grotte de La Vache (Ariège)». *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 86: 183-193.
- CABRÉ, J. (1915): *El arte rupestre en España (regiones septentrional y oriental)*. Memoria n.º 1 de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Madrid.
- CABRERA, J. M. (1978): «Les matériaux des peintures de la Grotte d'Altamira». *Actes de la 5ème. réunion triennale de l'ICOM. Zagreb*: 1-9.
- CARBALLO, J.; GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (1952): «Algunos objetos inéditos de la cueva de "El Pendo"». *Ampurias* 14: 37-48.
- CARTAILHAC, E. (1902): «Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. "Mea culpa" d'un sceptique». *L'Anthropologie* 13: 348-354.
- CARTAILHAC, E.; BREUIL, H. (1906): *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*. Peintures et Gravures murales des Cavernes Paléolithiques, Monaco.
- CARVALHO, A. F.; ZILHÃO, J.; AUBRY, TH. (1996): *Vallée du Côa. Art Rupestre et Préhistoire*. Parque Arqueológico do Vale do Côa.
- CHAFFEE, S. D.; HYMAN, M.; ROWE, M. (1993): «AMS 14C dating of rock paintings». *Time and Space. Dating and spatial considerations in rock art research*: 67-73. AURA Publications nr. 8, Melbourne.
- CHAUVET, J.-M.; BRUNEL, E.; HILLAIRE, Ch. (1995): *La grotte Chauvet à Vallon Pont d'Arc*. Editions du Seuil, Paris.
- CHAUVET, J.-M.; BRUNEL, E.; HILLAIRE, Ch. (1996): *Dawn of Art. The Discovery of the Chauvet Cave*. Thames and Hudson/Harry Abrams, London-New York.
- CLOT, A. (1973): *L'art graphique préhistorique des Hautes Pyrénées*. Editions P.G.P., Morlaas.
- , (1974): «Sur quelques gravures jugées douteuses de la grotte des Espélugues à Lourdes (H.-P.)». *Bulletin de la Société Archéologique du Gers* 74: 390-403.
- CLOT, A.; MENU, M.; WALTER, Ph. (1995): «Manières de peindre les mains à Gargas et Tibiran (Hautes-Pyrénées)». *L'Anthropologie* 99: 221-235.
- CLOTTES, J. (1990): «The parietal art of the Late Magdalenian». *Antiquity* 64: 527-548.

- J. C. (= CLOTTES, J.) (1992): «La grotte H. Cosquer, à Marseille (France)». *International Newsletter on Rock Art* 1: 16.
- CLOTTES, J. (1994a): *Investigations AMS dating for Palaeolithic cave paintings*. Paper presented to Fifth Australian Archaeometry Conference, Armindale.
- , (1994b): «L'art pariétal paléolithique en France: dernières découvertes». *Arte Paleolítico. Complutum* 5: 221-233.
- , (1995a): «La grotte Chauvet à Combe d'Arc, Ardèche (France)». *International Newsletter on Rock Art* 10: 1.
- , (1995b): «Postface. La grotte Chauvet aujourd'hui», in: J. M. Chauvet, E. Brunel, Ch. Hillaire, *La grotte Chauvet à Vallon Pont d'Arc*. 81-120. Editions du Seuil, Paris.
- , (1995c): «Grotte de Combe d'Arc dite grotte Chauvet», in: A. Leroi Gourhan, B. Deluic, G. Delluc, *Préhistoire de l'art occidental*. 572-574.
- , (1995d): «Les gravures paléolithiques de Foz Côa (Portugal)». *International Newsletter on Rock Art* 10: 2.
- , (1996): «Les dates de la grotte Chauvet sont-elles invraisemblables?». *International Newsletter on Rock Art* 13: 27-28.
- CLOTTES, J.; BELTRÁN, A.; COURTIN, J.; COSQUER, J. (1992a): «La Grotte Cosquer (Cap Morgiou, Marseille)». *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 89: 98-128.
- CLOTTES, J.; BELTRÁN, A.; COURTIN, J.; COSQUER, J. (1992b): «Die Grotte Cosquer (Cap Morgiou, Marseille). Eine neue jungpaläolithische Bilderhöhle unter dem Meeresspiegel». *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentral-museums Mainz* 38: 3-15.
- CLOTTES, J.; BELTRÁN, A.; COURTIN, J.; COSQUER, J. (1992c): «The Cosquer Cave on Cap Morgiou, Marseilles». *Antiquity* 66: 583-589.
- CLOTTES, J.; BELTRÁN, A.; COURTIN, J.; COSQUER, J. (1992d): «Réponse à D. Vialou». *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 89: 229-230.
- CLOTTES, J.; CHAUVET, J. M.; BRUNEL, E.; HILLAIRE, CH.; DAUGAS, J. P.; ARNOLD, M.; CACHIER, H.; EVIN, J.; FORTIN, PH.; OBERLIN, CH.; TISNERAT, N.; VALLADAS, H. (1995a): «Les peintures paléolithiques de la Grotte Chauvet-Pont d'Arc (Ardèche, France): datations directes et indirectes par la méthode du radiocarbone». *Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Paris* 320.II: 1133-1140.
- CLOTTES, J.; CHAUVET, J. M.; BRUNEL, E.; HILLAIRE, CH.; DAUGAS, J. P.; ARNOLD, M.; CACHIER, H.; EVIN, J.; FORTIN, PH.; OBERLIN, CH.; TISNERAT, N.; VALLADAS, H. (1995b): «Dates radiocarbone pour la grotte Chauvet-Pont d'Arc». *International Newsletter on Rock Art* 11: 1-2.
- CLOTTES, J.; COURTIN, J. (1992a): «La Grotte Cosquer un an après». *Archeologia* 283: 14-19.
- CLOTTES, J.; COURTIN, J. (1992b): «La Grotte Cosquer». *Geochronique* 44: 5.
- CLOTTES, J.; COURTIN, J. (1993): «Dating a new painted cave: the Cosquer Cave, Cape Morgiou, Marseille (France)». *Time and Space. Dating and spatial considerations in rock art research*: 22-31. AURA publications nr. 8, Melbourne.
- CLOTTES, J.; COURTIN, J. (1994): *La grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie*. Editions du Seuil, Paris.
- CLOTTES, J.; COURTIN, J. (1996): *The cave beneath the sea. Paleolithic images at Cosquer*. Harry Abrams, New York.
- CLOTTES, J.; COURTIN, J.; VALLADAS, H. (1992): «A well-dated Palaeolithic cave: the Cosquer cave at Marseille». *Rock Art Research* 9: 122-129.
- CLOTTES, J.; COURTIN, J.; VALLADAS, H.; CACHIER, H.; MERCIER, N.; ARNOLD, M. (1992): «La Grotte Cosquer datée». *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 89: 230-234.
- CLOTTES, J.; LORBLANCHET, M.; BELTRÁN, A. (1995): «Les gravures de Foz Côa sont-elles ou non holocènes?». *International Newsletter on Rock Art* 12: 19-21.
- CLOTTES, J.; MENU, M.; WALTER, Ph. (1990a): «La préparation des peintures magdaléniennes des cavernes ariégeoises». *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 87: 170-192.
- CLOTTES, J.; MENU, M.; WALTER, Ph. (1990b): «New light on the Niaux paintings». *Rock Art Research* 7: 21-26.
- CLOTTES, J.; VALLADAS, H.; CACHIER, H.; ARNOLD, M. (1992): «Des dates pour Niaux et Gargas». *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 89: 270-274.
- CORCHÓN, S. (1986): «El arte mueble paleolítico cantábrico: contexto y análisis interno». *Monografía n.º 16 del Centro de Investigación y Museo de Altamira*, Madrid.
- COSQUER, H. (1992): *La Grotte Cosquer, plongée dans la Préhistoire*. Editions Solar, Marseille.
- COURAUD, C. (1977): «Premiers résultats de l'étude des galets aziliens de la collection Piette». *Antiquités Nationales* 9: 26-33.
- , (1981): «Les galets aziliens dans les collections périgourdines et l'aspect régional de l'art azilien». *Bulletin de la Société Historique et Archeologique du Périgord* 108: extrait de 16 pp.
- , (1982): «Techniques de peintures préhistoriques. Expériences». *Information Couleur* 19: 3-6.

- , (1983): «Pour une étude méthodologique des colorants préhistoriques». *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 80: 104-110.
- , (1985): *L'Art Azilien. Origine-survivance*. XXe supplément à Gallia Préhistoire, Paris.
- , (1988): «Pigments utilisés en Préhistoire. Provenance, préparation, mode d'utilisation». *L'Anthropologie* 92:17-28.
- COURAUD, C.; LAMING-EMPERAIRE, A. (1979): «Les colorants». *Lascaux Inconnu*. XII supplément à Gallia Préhistoire: 153-169.
- DÉCHELETTE, J. (1908): «Manuel d'Archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine. I». *Archéologie préhistorique*. Librairie Alphonse Picard et Fils, Paris.
- DELLUC, B.; DELLUC, G. (1991): «A propos de la découverte de la grotte de Sormiou à Cassis, dite Grotte Cosquer». *Bulletin de la Société Historique et Archeologique du Périgord* 118.4: 516-517.
- DORN, R. I. (1992): «Le point sur le datage des patines de gravures rupestres». *International Newsletter on Rock Art* 2: 10-14.
- , (1995): *Radiocarbon dating the Foz Côa Petroglyphs using organic matter encapsuled in weathering rings*. Summary of report to Electricidade de Portugal.
- D'ERRICO, F. (1987): «Nouveaux indices et nouvelles techniques microscopiques pour la lecture de l'art gravé mobilier». *Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Paris* 304.13: 761-764.
- , (1988a): «Study of Upper Paleolithic and Epipaleolithic engraved pebbles». *Scanning Electron Microscopy in Archaeology*. BAR International Series S452: 169-184.
- , (1988b): «Lecture technologique de l'art mobilier gravé. Nouvelles méthodes et premières résultats sur les galets gravés de Rochedan». *L'Anthropologie* 92: 101-122.
- , (1993): «Criteria for Identifying Utilised Bone. The Case of the Cantabrian "Tensors"». *Current Anthropology* 34.3: 298-311.
- , (1994): «Birds of the Grotte Cosquer: the Great Auk and Palaeolithic Prehistory». *Antiquity* 68: 39-47.
- , (1995): «A New Model and its Implications for the Origin of Writing: The La Marche Antler Revisited». *Cambridge Archaeological Journal* 5.2: 163-206.
- , (1996): «Image analysis and 3-D optical surface profiling of Upper Palaeolithic Mobiliary Art». *Microscopy and Analysis* January 1996: 27-32.
- D'ERRICO, F.; GIACOBINI, G.; PUECH, P. F. (1983): «Varnish replicas: a new method for the study of worked bone surfaces». *Ossa. International Journal of Skeletal Research* 9/10: 150-172.
- FARRAR, R. A. H. (1979): «The Sherborne bone controversy». *Antiquity* 53: 211-216.
- , (1981): «The Sherborne bone again». *Antiquity* 55: 44-46.
- FÉAUX, M. (1896): «Excursion à la grotte de La Mouthé, près Les Eyzies». *Bulletin de la Société Historique et Archeologique du Périgord* 23: 335-346.
- FORTEA, J. (1986): «El Paleolítico Superior y Epipaleolítico en Andalucía. Estado de la cuestión cincuenta años después». *Homenaje a Luis Siret (1934-1984)*: 67-78. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla.
- , (1994): «Los "santuarios" exteriores en el paleolítico cantábrico». *Arte Paleolítico. Complutum* 5: 203-220.
- FORTEA, J.; DE LA RASILLA, M.; RODRÍGUEZ, V. (1996): «Cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias, España)», rapport a *L'habitat du Paléolithique supérieur dans le monde franco-cantabrique (fouilles et recherches récentes), rencontres transfrontalières*, Hasparren.
- FORTEA, J.; RODRÍGUEZ, V.; HOYOS, M.; FEDERACIÓN ASTURIANA DE ESPELEOLOGÍA; VALLADAS, H.; TORRES, T. (1995): Covaciella. *Excavaciones arqueológicas en Asturias 1991-94*: 258-270.
- FOUCHER, P. (1991): «Expérience en double aveugle sur l'art pariétal de la Grotte de Marsoulas». *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège* 46: 75-118.
- FRITZ, C.; MENU, M.; TOSELLO, G.; WALTER, Ph. (1993): «La gravure sur os au Magdalénien: étude microscopique d'une côte de la grotte de la Vache (commune d'Alliat, Ariège)». *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 90: 411-425.
- GARCIA, M. A. (1992): «Ganties. Grotte de Montespan». *Bilan scientifique de la Région Midi-Pyrénées 1991*: 70-71.
- GARCIA, M. A.; DUDAY, H.; PLOUX, S.; MOREL, PH. (1996): «Grotte ornée de Montespan (commune de Ganties, Haute-Garonne), rapport à *L'habitat du Paléolithique supérieur dans le monde franco-cantabrique (fouilles et recherches récentes), rencontres transfrontalières*, Hasparren.
- GARCÍA GUINEA, M. A. (1975): *Primeros sondeos estratigráficos en la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)*. Publicaciones del Patronato de las cuevas prehistóricas de la provincia de Santander, Santander.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.; GONZÁLEZ SÁINZ, C. (1994): «Conjuntos rupestres paleolíticos de la Cornisa Cantábrica». *Arte Paleolítico. Complutum* 5: 21-43.

- HARLÉ, E. (1881): «La grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne)». *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*. 2ème. série, 12: 275-283.
- KÜHN, H. (1971): *El arte de la época glacial*. Fondo de Cultura Económica, México.
- LARTET, E.; CHRISTY, H. (1864): «Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine». *Revue Archéologique*, nouvelle série, 5: 233-267.
- LARTET, E.; CHRISTY, H. (1875): *Reliquiae Aquitanicae, being contributions to the Archaeology and Palaeontology of Périgord and the adjoining Provinces of Southern France*. Ed. Th. R. Jones, London.
- LEROI-GOURHAN, A.; DELLUC, B.; DELLUC, G. (1995): *Préhistoire de l'art occidental*. Citadelles & Mazenod, Paris.
- LIGER, J.-C. (1990): «Art pariétal: Nouvelles découvertes à Arcy-sur-Cure (Yonne)». *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 87.9: 267-268.
- LORBLANCHET, M. (1990a): «L'art pariétal. De nouvelles méthodes de datation de l'art préhistorique». *Pour la Science* 156: 10-12.
- , (1990b): «Étude des pigments de grottes ornées paléolithiques du Quercy». *Bulletin de la Société Litteraire, des Sciences et Arts du Lot* 111: 93-143.
- , (1992): *The dating of European Paleolithic art*. Paper presented to Symposium F, II AURA Congress, Cairns.
- , (1993): «From styles to dates». *Rock Art Studies: the Post-Stylistic Era, or Where do we go from here?*: 61-72. Oxford Monographs n.º 35, Oxford.
- , (1994): «Cognac». *International Newsletter on Rock Art* 7: 6-7.
- LORBLANCHET, M.; BAHN, P. G. (eds.) (1993): *Rock Art Studies: the Post-Stylistic Era, or Where do we go from here?* Oxford Monographs n.º 35, Oxford.
- LORBLANCHET, M.; CACHIER, H.; VALLADAS, H. (1995): «Datation des chevaux ponctués du Pech-Merle». *International Newsletter on Rock Art* 12: 2-3.
- LORBLANCHET, M.; LABEAU, M.; VERNET, J. L.; FITTE, P.; VALLADAS, H.; CACHIER, H.; ARNOLD, M. (1990): «Palaeolithic pigments in the Quercy, France». *Rock Art Research* 7: 4-20.
- MADARIAGA, B. (1976): *Escritos y documentos de Marcelino Sanz de Sautuola, preparados, con un estudio y notas, para esta edición por...* Institución Cultural de Cantabria, Santander.
- MARSHACK, A. (1970): *Notations dans les gravures du Paléolithique supérieur. Nouvelles méthodes d'analyse*. Ed. Delmas, Bordeaux.
- , (1972): *The Roots of Civilization*. Weidenfeld and Nicholson, London.
- MENU, M. (1990): «IBA in the museum: why AGLAE?» *Nuclear Instruments and Methods* B45: 597-603.
- MENU, M.; WALTER, Ph. (1991): «Les premiers artistes peintres». *La Recherche* 235: 1086-1089.
- MENU, M.; WALTER, Ph. (1992): «Prehistoric cave paintings PIXE for the identification of paint "pots"». *Nuclear Instruments and Methods* B64: 547-552.
- MENU, M.; WALTER, Ph.; VIGEARS, D.; CLOTTES, J. (1993): «Façons de peindre au Magdalénien». *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 90: 426-432.
- MORTILLET, G. de (1883): *Le Préhistorique*. Editions Reinwald, Paris.
- MOURE, A. (1975): «Datación arqueológica de las pinturas de Tito Bustillo (Ardines-Ribadesella, Asturias)». *Trabajos de Prehistoria* 32: 176-181.
- MOURE, A.; GONZÁLEZ MORALES, M. (1992): «Datation 14C d'une zone décorée de la grotte Fuente del Salin en Espagne». *International Newsletter on Rock Art* 3: 1-2.
- NELL, R. (1948): *Chefs-d'oeuvre de la grotte des Espéugues (Lourdes, Htes. Pyrénées). Fouilles préhistoriques de Léon Nelli, 1889*. Institut d'Études Occitanes, Toulouse.
- ONORATINI, G. (1992): «La grotte sous-marine du Cap Morgiou (Marseille), premier sanctuaire peint et gravé salpêtrien». *Bulletin de la Société Linnéenne de Provence* 43: 29-34.
- PEPE, C.; CLOTTES, J.; MENU, M.; WALTER, Ph. (1991): «Le liant des peintures paléolithiques ariégeoises». *Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Paris* 312.II: 929-934.
- PÉQUART, M.; PÉQUART, S. J. (1960): «Grotte du Mas d'Azil (Ariège): une nouvelle galerie magdalénienne». *Annales de Paléontologie* n.º 46-48, Paris.
- PIETTE, E. (1873): «Sur la grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l'âge du renne et celui de la pierre polie, et sur l'art paléolithique dans ses rapports avec l'art gaulois». *Bulletin de la Société d'Anthropologie*: 18 avril 1873: 384-425.
- , (1894a): «Notes pour servir à l'histoire de l'art primitif». *L'Anthropologie* 5: 129-146.
- , (1894b): *L'Époque Eburnéenne et les Races humaines de la Période Glyptique*. Saint-Quentin.

- , (1895): «Études d'Ethnographie préhistorique. I». *L'Anthropologie* 6: 276-292.
- , (1904): «Études d'Ethnographie préhistorique. VII. Classification des sédiments formés dans les cavernes pendant l'âge du renne». *L'Anthropologie* 15: 129-176.
- , (1907): *L'art pendant l'âge du renne*. Masson et Cie, Paris.
- REBANDA, N. (1995): *Os trabalhos arqueológicos e o complexo de arte rupestre do Côa*. Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Lisboa.
- REINACH, S. (1913): *Répertoire de l'art quaternaire*. Ernest Léroux éditeur, Paris.
- RICHARD, N. (1993): «De l'art ludique à l'art magique. Interprétations de l'art pariétal du XIX siècle». *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 90: 60-68.
- RIPOLL, E. (1994): *El Abate Henri Breuil (1877-1961)*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- RIVIÈRE, E. (1895): «Sur la grotte de La Mouthe». *Comptes rendus de l'Académie des Sciences*: séance du 15 juillet 1895.
- , (1896): «La Grotte de la Mouthe». *Comptes rendus des Séances de l'Académie des Sciences* 123: 543-546.
- , (1897): «La Grotte de la Mouthe (Dordogne)». *Association Française pour l'Avancement des Sciences. Congrès de Saint-Etienne*. 669-687.
- , (1901): «Les Dessins gravés de la grotte de La Mouthe (Dordogne)». *Bulletin et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris* 5.II: 509-517.
- , (1903): «Les Parois gravées et peintes de la grotte de La Mouthe (Dordogne)». *L'Homme Préhistorique* I: 65-86.
- ROUSSOT, A. (1965): «Les découvertes d'art pariétal en Périgord». *Centenaire de la Préhistoire en Périgord (1864-1964)*. *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord*, n.º spécial: 99-125; Pierre Fanlac éditeur, Périgueux.
- RUSS, J.; HYMAN, M.; SHAFER, H.; ROWE, M. (1990): «Radiocarbon dating of prehistoric rock paintings by selective oxidation of organic carbon». *Nature* 348: 711-712.
- SÁ, C. C.; FERREIRA, A. R. (1995): «A Fraude». *O Independente* 7.7.1995, Lisboa.
- SAN JUÁN, C. (1990): «Les matières colorantes du Musée National de Préhistoire des Eyzies». *Paléo* 2: 229-242.
- SANCHIDRIÁN, J. L. (1982): «La cueva del Morrón (Jimena, Jaén)». *Zephyrus* 34-35: 5-11.
- , (1994): «Arte paleolítico de la zona meridional de la Península Ibérica». *Arte Paleolítico, Complutum* 5: 163-195.
- SANZ DE SAUTUOLA, M. (1880): *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Imprenta Telleforo Martínez, Santander. (ed. facsímil *Homenaje a Marcelino S. de Sautuola*, 1964, Dirección Gral. de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, Madrid).
- SAUVET, G. (1992): «Bèdeilhac-et-Aynat. Grotte de Bèdeilhac». *Bilan scientifique de la Région Midi-Pyrénées 1991*: 25-26.
- , (1993): «Bèdeilhac-et-Aynat. Grotte de Bèdeilhac». *Bilan scientifique de la Région Midi-Pyrénées 1992*: 25-26.
- SIEVEKING, A. de G. (1981): «More on the Sherborne bone». *Antiquity* 55: 219-220.
- STRINGER, C. B.; D'ERRICO, F.; WILLIAMS, C. T.; HOUSLEY, R.; HEDGES, R. (1995): «Solution for the Sherborne problem». *Nature* 378: 452.
- VALLADAS, H.; CACHIER, H.; ARNOLD, M. (1990): «Application de la datation carbone 14 en spectrométrie de masse par accélérateur aux grottes ornées de Cognac et du Pech-Merle, Lot». *Bulletin de la Société Litteraire, des Sciences et Arts du Lot* 111: 134-137.
- VALLADAS, H.; CACHIER, H.; MAURICE, P.; BERNALDO DE QUIRÓS, F.; CLOTTES, J.; CABRERA, V.; UZQUIANO, P.; ARNOLD, M. (1992): «Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves». *Nature* 357: 68-70.
- VAYSON DE PRADENNE, A. (1932): *Les fraudes en archéologie préhistorique, avec quelques exemples de comparaison en archéologie générale et sciences naturelles*. Ed. Emile Nourry, Paris.
- VIALOU, D. (1992): «A propos de la grotte Cosquer». *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 89: 229.
- VIDAL, M.; JAUBERT, J. (1993): «Résultats scientifiques significatifs». *Bilan scientifique de la Région Midi-Pyrénées 1992*: 14-16.
- VOUVÉ, J. (1995): «Essai de caractérisation d'objets colorants découverts dans la grotte de Lascaux (Dordogne-France) et implications futures». *L'Anthropologie* 99: 478-483.
- WATCHMAN, A. (1991a): *Recent developments in rock paint analysis*. Paper to the AURA Annual Meeting, Halls Cap, 23 march 1991.
- , (1991b): *Assessment of the ratio-ratio dating method*. Report to the AIATSIS december 1991.
- , (1992): *Preliminary geological and radiocarbon analysis of rock crusts in the Laura region*. Paper to the 1st. Symposium, II AURA Congress, 4 september 1992.
- , (1995): «Dating the Foz Côa rock engravings, Portugal». *Symposium 10C, International Rock Art Congress (abstracts)*: 98. Centro di Studi e Museo di Arte Preistorica, Torino.

- WATCHMAN, A.; LESSARD, D. (1992): «Datation de l'art rupestre préhistorique par laser: nouvelle méthode d'extraction des vestiges de matières organiques». *International Newsletter on Rock Art* 2: 14-15.
- WICKMAN, R. y otros (1991): «Exclusive: The mystery cave paintings of Stone Age Spain. Is this the lost treasure house of Stone Age man?» *The European*, march 22-24 1991: 1...
- ZILHÃO, J. (1995): «The stylistically Palaeolithic petroglyphs of the Côa valley (Portugal) are of Palaeolithic age: a refutation of their «direct dating» to recent times». *Antiquity* 69: 883-901.
- ZÜCHNER, C. (1995): «Commentaires sur l'art rupestre de Foz Côa (Portugal)». *International Newsletter on Rock Art* 12: 18-19.
- , (1996): «La grotte Chauvet. Radiocarbon contre Archéologie». *International Newsletter on Rock Art* 13: 25-27.
- , (en prensa 1996): «Grotte Chauvet (Ardèche, Frankreich) - oder Muss udie Kunstgeschichte wirklich neu geschrieben werden?» *Quartär* 45-46.