

## EL LOBO FERROZ: LA VACUIDAD DE UN CUENTO MAGDALENIENSE

« ¡Abuelita, qué dientes más grandes tienes! ¡Son para comerte! ». Y diciendo estas palabras, el malvado del lobo se arrojó sobre Caperucita roja y se la comió».

(versión de «Histoires ou Contes du temps passé» de Ch. Perrault, ed. C. Barbin, Paris, 1697).

«Depuis quelques années que la théorie a atteint le public j'ai de moins en moins envie de prendre la responsabilité d'une explication. Rien ne ressemble plus à un fantôme qu'un autre fantôme et chacun peut vêtir un ombre des habits qui lui plaisent, mais il faut qu'il présente autre chose que des suppositions. Ce que les Paléolithiques ont laissé de leur pensée et de leur art est suffisamment respectable pour qu'on ne les déguise plus d'une manière superficielle et gratuite même (ce qui serait aussi dangereux) dans des oripeaux de gran luxe...».

(de «Réflexions de méthode sur l'art paléolithique» de A. Leroi-Gourhan en pp. 35 a 49 del vol. 53 del 'Bulletin de la Société Préhistorique Française').

### 1. DOS JUSTIFICACIONES PREVIAS

#### a) *Sobre este texto*

En Prehistoria no es fácil librarse de la atracción de estados de opinión asentados sobre intuiciones o sugerencias que adquirieron pronto carta de naturaleza y se siguen repitiendo, como hechos demostrados, sin excesiva crítica. El paso del tiempo les añade matices y precisiones. Las hipótesis se llegan a convertir en argumentos, las propuestas de explicación en afirmaciones, los casos en categorías y lo eventual en paradigma. Conviene recuperar los datos, o sea la documentación original (los 'ítems' que algunos dicen para estar a la moda), y someterlos a crítica para aligerarlos de adiciones, rescatándolos de su manipulación y disponiéndolos a ser, de nuevo, examinados.

La presencia de varias figuras (similares o distintas) trazadas en el Paleolítico Superior sobre una superficie bien delimitada (el 'campo' que ofrecen un panel o friso parietal o el formato más reducido de un soporte mueble) ha inclinado a los estudiosos a reconocer algunas asociaciones de temas y a presentar alusiones recurrentes sobre su entidad de escenas, relatos de sucesos o descripciones gráficas de mitos. Algunos incisivos militantes de la llamada nueva Arqueología desarrollan amplios discursos sobre semejanzas advertidas en las combinaciones de temas, o más

simplemente en la apariencia de convenciones de representación de las figuras animales o de la forma de algunos signos y decoraciones. Cuando esos correlatos o versiones concurren entre yacimientos ubicados a medio o largo alcance se intenta su explicación a partir del reconocimiento de determinadas estructuras sociales compartidas y de relaciones o contactos intra- o interterritoriales.

En varias ocasiones la bibliografía sobre el arte paleolítico ha aludido a una de esas combinaciones de temas en que se articularían dos figuras de animales, como presuntos atacante y atacado. Se la ha calificado como una especie de «fábula» (Bourdier 1967), un «motivo» (Sieveking 1976: 600) o una «posible escena» (Bahn y Vertut 1987: 120). Es el «relato» del «cérvido perseguido» (Bourdier 1967: 291 y 292), del «cérvido y lobo» (Sieveking 1976: 593, 594 y 600 y 1978: 61 y 64) o del «lobo amenazando a un ciervo» (Bahn y Vertut 1987: 120 y 210): o sea prácticamente el relato del «lobo feroz».

A partir de la presentación de los documentos que lo avalarían y de la crítica de su interpretación, recordaremos algunas ideas habitualmente repetidas en los estudios de arte paleolítico.

#### b) Sobre su presentación y envoltura

Con cierta frecuencia la Arqueología reciente utiliza títulos de enunciado poco habitual para cobijar sus reflexiones. Artículos menores, textos doctrinales de alguna extensión y convocatorias de reuniones se cobijan bajo encabezamientos en apariencia faltos de relación con su contenido y pretensiones inmediatas. Tomados esos títulos de contextos, situaciones o definiciones habitualmente no apreciados en la Arqueología tradicional (cuyos enunciados de encabezamiento responden a glosa o resumen más acordes con su contenido) resultan, en una primera impresión, pintorescos o chocantes, por aparentemente ajenos a los usos más habituales de aquella disciplina. De hecho alguna intención revulsiva o de otro signo habrá establecido la más o menos sutil relación entre título y contenidos.

Los encabezamientos de esta Arqueología «nueva» suelen normalmente ofrecer un enunciado principal, que puede ser muy escueto o condensado, como pieza de choque y a veces de *marketing*, y de sentido hermético por no ser inmediata o fácilmente relacionable con una cuestión de Arqueología. Se acompaña, en algunas ocasiones, de una aclaración en frase anexa que intenta desvelar mediante alusión más explícita lo que el lector del texto o asistente a la convocatoria habría de encontrar en su discurso.

El ingenio de los autores puede tomar de varios filones esos encabezamientos de impacto, como tópicos del lenguaje coloquial, referencias alegóricas, títulos reconocibles de otros productos de la imaginación o del arte, etc.; o gestarlos por su libre invención. Es manifiesta la lejana o, en algunos casos, nula pertinencia con respecto a los temas de Prehistoria que desarrollan de bastantes de los títulos principales de textos impresos en los últimos diez años, como «Willow smoke and dog's tails», «A friend in need is a friend indeed», «A más de diez años de la «pérdida de la inocencia», «Last days in Eden», «No sex, please, we're Aurignaciens», «Dark caves, bright visions», «Regadío y conflicto en sociedades acéfalas», «Estómagos Bipedos/Estómagos políticos», «El espacio de la coerción», «The Magnificent Seven», «Canciones del muchacho viajero», «The search for Eve», «The case against Eve», «Elefantes, Ciervos y Ovicaprinis», «Al oeste del Edén», «La novia vendida» o «Kaleidoscope or tarnished mirror?». En unos cuantos casos, hay que agradecer aquella explanación subtítular (tras unos dos puntos (:) introductorios o de un punto y seguido (.) que parecen extender la explicación; o entre los signos de paréntesis que la comple-

tarían) que precisa bastante el sentido de aquel no comprensible enunciado principal<sup>1</sup>. En otros, resta sólo el hermetismo del encabezamiento citado<sup>2</sup>.

También es común desde hace más años la colación de citas de otros autores en el comienzo del texto. De modo habitual suelen servir esas frases iniciales para reconocer la convergencia del texto que se presenta con respecto a la obra y pensamiento de la autoridad citada, su adicción de escuela o de metodología; como si en la cita ajena se quisieran amparar o reforzar los criterios u orientaciones del desarrollo argumental y la lógica del discurso propios. Pero también suelen querer revelar, de forma condensada, la actitud personal –irónica, escéptica, poética, distante, comprometida, etc.– y metodológica –muy crítica, innovadora, racional, sistemática, etc.–, que el firmante piensa adoptar ante la cuestión a examen. La antología de *auctoritates* referidas al comienzo de algunos textos comprende citas muy variadas<sup>3</sup>.

Títulos, glosas y textos preambulares pueden, así, resultar recurso del ingenio, por una intención crítica revulsiva o embromadora, por una apariencia de estar al día o por una estrategia comercial de impacto para colocar mejor el producto. No pocas veces lo que se promete novedoso en esa panoplia de ataque (como sugerente de ingenio, fresca crítica o sugestión de las hipótesis) se reduce a la materialidad de su enunciado y no al contenido; bajo la mordacidad y brillantez del título se amparan la vulgaridad o inanidad del discurso, la levedad o la insensatez del juicio, la improcedencia o escaso conocimiento de los documentos aducidos o la pobreza y reiteración de las interpretaciones. Por desgracia no siempre la necesaria renovación de la Arqueología de nuestro tiempo alcanza a algo más que los títulos, la forma expresiva (el léxico) y algún planteamiento teórico, sin producir efectivos enriquecimientos de los datos, rigor de los análisis o densidad de las propuestas.

<sup>1</sup> Así sucede en los textos «Willow smoke and dog's tails: hunter-gatherer settlement systems and archaeological site formation» por L. R. Binford (American Antiquity, 1980), «A friend in need is a friend indeed: social storage and the origins of social ranking» por P. Halsted y J. O'Shea (en Ranking, resource and exchange. Aspects of the archaeology of early european society, 1982), «Dark caves, bright visions: Life in Ice Age Europe» por R. White (American Museum of Natural History, 1986), «El espacio de la coerción. La transición al estado en las campiñas del alto Guadalquivir (España). 3000-1500 a.C.» por F. Nocete (1989), «The Magnificent Seven: a stingy view of fisher/gatherer/hunters in the late Pleistocene of Western Europe, and their economy» por I. Davidson (Manuscrito inédito citado por C. Gamble 1990: 457), «Elefantes, Ciervos y Ovicaprinis. Economía y aprovechamiento del medio en la Prehistoria de España y Portugal» (Universidad de Cantabria, 1992), «Al oeste del Edén. Las primeras sociedades agrícolas en la Europa mediterránea» por J. Bernabeu, J. E. Aura y E. Badal (Editorial Crítica, 1993), «La novia vendida: orfebrería, herencia y agricultura en la protohistoria de la Península Ibérica» por M. Ruiz-Gálvez (S.P.A.L. Sevilla, 1993) o «Kaleidoscope or tarnished mirror? Thirty years of Mousterian investigations in Cantabria» por L. G. Freeman (Museo de Altamira, 1994).

<sup>2</sup> Como en «A más de diez años de la «pérdida de la inocencia» por E. Carrillo (Norba, 1984), «Last days in Eden» por E. Huxley y H. van Lawick (Amaryllis Press, 1984), «No sex, please, we're Aurignaciens» por P. G. Bahn (Rock Art Research, 1986), «Regadío y

conflicto en sociedades acéfalas» de A. Gilman (B.S.A.A., 1987), «Estómagos Bipedos / Estómagos políticos» por F. Nocete (Arqueología Espacial 12, 1988), «Canciones del muchacho viajero» por M. Ruiz-Gálvez (Veleia 7, 1990), «The search for Eve» por M. H. Brown (Harper and Row, 1990), o «The case against Eve» por M. Wolpoff y A. Thorne (New Scientist, 1991).

<sup>3</sup> Así, entre otros muchos casos de citas a autoridades en el comienzo de textos mayores, podemos recordar las que se hacen del poeta E. Pound, el etnólogo E. B. Tylor, el historiador J. Burckhardt y el pintor P. Klee (en «The Eternal Present; the Beginnings of Art» de S. Giedion, Oxford University Press, 1962), el filósofo G. Bachelard (en «Recherches sur l'origine et l'évolution des complexes leptolithiques» de G. Laplace, E. de Boccard, 1966), el pensador P. Teilhard de Chardin (en «El Paleoesolítico en el Pirineo Occidental» de I. Barandiarán, Monografías Arqueológicas, 1967), los literatos W. Shakespeare y T. S. Eliot (en «Introduktion till Arkeologi» de C. A. Möberg, Bokforlaget Natur och Kultur, 1969), el dramaturgo E. Ionesco (en «Les gravures de La marche. II. Les Humains» de L. Pales, ed. Ophrys 1976), el pintor J. A. Whistler y el literato A. Maurois (en «Les gravures de La marche. III. Equidés et Bovidés» de L. Pales, ed. Ophrys 1981), el escritor I. Calvino y el arqueólogo G. de Sanctis (en «Storie dalla Terra» de A. Caradini, De Donato 1981) o el arqueólogo D. Clarke (en «Pyrenean Prehistory» de P. G. Bahn, Aris & Phillips, 1984; y en «The Palaeolithic Settlement of Europe» de C. Gamble, Cambridge World Archeology, 1984), etc.

Cediendo yo a la moda —por una vez y sin que, desde luego, piense repetir el atrevimiento— se me permitirá escudarme en este encabezamiento tan “al día” para acoger unas reflexiones que pretenden ser mucho más prosaicas, ajustadas a un tema muy concreto de la Arqueología prehistórica. Intento aportar elementos de referencia y contraste sobre afirmaciones no suficientemente argumentadas o que me parecen ligeras.

## 2. LOS DOCUMENTOS ARQUEOLÓGICOS QUE AVALARÍAN EL RELATO

Se han atribuido al relato del “cérvido y lobo” cinco documentos arqueológicos del Magdaleniense del sudoeste de Europa.

— *Lortet (Lortbet) (Hautes Pyrénées)*. Registrado con el nº 47283 en los fondos del Musée des Antiquités Nationales (Saint-Germain-en-Laye), fue hallado en 1874 por E. Piette en la excavación del horizonte llamado de “les assises à gravures simples” de esa cueva. El contenido del nivel de procedencia se ha considerado (Chollot 1964: 145; Delporte 1969: 57) característico del Magdaleniense IV o V.

Es una pieza delgada de hueso, probablemente el extremo distal de una espátula; mide 5,5 cm. de largo y 2,6 cm. de anchura máxima. Por su cara dorsal tiene grabadas una figura animal menor de frente y una cabeza de hocico puntiagudo, algo mayor, a su derecha.

Fue presentada por E. Piette (1907: comentario a la lámina XLII) como «extrémité de spatule en os sur laquelle sont gravés une tête qui paraît être celle d'un loup et un animal fantastique à quatre cornes qui est peut-être une marque de propriété. On retrouve cet être symbolique sur d'autres os gravés», acompañándola de dibujos, hechos por H. Formant en 1875, del trozo completo y su sección (Piette 1907: lámina XLII fig. 2b) y del detalle de la cabeza del animal mayor (ibidem, fig. 2a).

H. Breuil (1907: fig. 3.3) acogió el dibujo del animal menor de la obra de E. Piette, atribuyéndolo erróneamente a Gourdan (se hace la misma equivocada referencia en Capitán, Breuil y Peyrony 1910: 138). Se recogió la pieza, con un dibujo en croquis, en el inventario de S. Reinach (1913: 128, fig. 3) y también ofrecen dibujos bastante fiel H. Kühn (1954: fig. 24) y simplificado F. Bourdier (1967: fig. 112b). Su primera presentación fotografiada, que yo sepa, la aportó P. Graziosi (1956: lám. 90b); luego han sido ofrecidas otra excelente fotografía de la pieza, a gran aumento, por C. Zervos (1959: fig. 442) y su presentación catalográfica, con buena fotografía, por M. Chollot (1964: 144-145; 1980: 394-395) y H. Delporte (1969: 57); la fotografía que presenta A. G. Sieveking (1978: lám. I.1) está invertida, de derecha a izquierda.

— *Le Mas d'Azil (Ariège)*. Registrado con el nº 47710 en los fondos del Musée des Antiquités Nationales (Saint-Germain-en-Laye), procede de la excavación de E. Piette por los años 1887-1889 en los depósitos de la orilla izquierda del Arise, «del nivel que aflora en la parte más profunda del yacimiento» (“assise à gravures simples et à harpons en ramure de renne”). El nivel se atribuye al Magdaleniense VI.

Es una pieza completa en asta de cérvido, de sección circular-ovalada, probablemente un cincel (alisador o compresor: según diversas propuestas tipológicas); mide 10,2 cm. de largo y 2 cm. de diámetro máximo. Se conservan bastante mal los grabados de dos figuras de animales: una cabeza mayor y, a su derecha, otra menor de frente.

Su presentación la hizo el propio E. Piette (1977: comentario a la lámina XCVI) como «lissoir ou brunissoir en ramure de cerf. Sur un de ses côtés, malgré la détérioration amenée par le temps, on distingue gravées une antilope et une tête de renne ou de cerf...»; acompañándola de dibujos por H. Formant de la pieza completa en tres visiones (Piette 1907: lámina XCVI, figs. 3, 3a y 3b) y del detalle de las figuras grabadas (ibidem, fig. 3c).

H. Breuil (1907: fig. 3.1) ofreció un dibujo del animal menor atribuyéndolo erróneamente a Gourdan. Fue recogida la pieza, con croquis esquematizado de las figuras, en el inventario de S. Reinach (1913: 154, fig. 3) y con un dibujo simplificado (en el que está erróneamente invertida, de derecha a izquierda, toda la composición) en el texto de F. Bourdier (1967: fig. 112d); también fueron aportados una versión dibujada completa y un croquis de la escena (ambos invertidos, de derecha a izquierda) por P. Graziosi (1956: lám. 90a). Su presentación catalográfica reciente, con fotografía directa, se debe a M. Chollot (1964: 366-367); A. G. Sieveking (1978: fig. 1) ha ofrecido dos dibujos a línea de la pieza, uno general y otro sintetizado de la escena (acaso a partir de las versiones dibujadas por H. Formant en el corpus de E. Piette de 1907).

— *El Pendo (Cantabria)*. Los dos fragmentos que hoy se atribuyen al documento se conservan en el Museo Provincial de Prehistoria y Arqueología de Santander. El proximal se descubrió en 1930 en la campaña de excavaciones dirigidas por J. Carballo y C. G. Mac Curdy; el distal debe proceder de las campañas de B. Larín en la cueva de 1934 o de 1941.

Son dos trozos de una pieza delgada de hueso (probablemente de costilla), que debían ser los extremos proximal con perforación (mide este trozo 8,5 cm. de largo y 2,6 cm. de anchura máxima) y distal (de 4,2 cm. de longitud en lo hoy conservado) de una bramadera que completa mediría entre 18 y 19 cm. de longitud, unos 2,6 cm. de anchura y no más de 0,4 cm. de grosor máximo. De izquierda a derecha se distinguen, entre sus grabados: en el trozo proximal, conjuntos de trazos —unos rectilíneos y cortos y otros que, con muchas dudas, sugieren una especie de cabeza animal, de costado, con fauces abiertas— y una cabeza animal de frente; y en el trozo distal, una figura animal casi completa marchando con la cabeza baja.

J. Carballo es quien presentó en ocasiones distintas los dos trozos, con texto y dibujos, sin percatarse de que pudieran ser parte del mismo objeto: el fragmento proximal (Carballo 1931; Carballo y Larín 1933: 38-39 y fig. 100; Carballo 1960a: 70-74, repitiendo su texto) y el distal (Carballo y González Echegaray 1952: 46 y fig. 7; Carballo 1960b: 122 y fig. 139). El mismo fragmento proximal ha sido, entre otros, reproducido en una fotografía por P. Graziosi (1956: lám. 90c) y en un dibujo simplificado por F. Bourdier (1967: fig. 112e).

El fragmento proximal fue descrito (Carballo y Larín 1933: 38) como «una delgada lámina de asta de ciervo, rota desgraciadamente por el extremo más ancho y por el otro termina en estrechamiento, en donde presenta un pequeño orificio; es el clásico colgante. Una de sus caras rugosas deja ver la porción esponjosa del asta; la otra cara bien pulimentada corresponde a la parte ebúrnea. En ésta lleva grabada una figura de ciervo, o mejor, de gamo, estilizados; unos pocos trazos hechos con mano maestra, sin vacilaciones, bastan para darnos la impresión clara de este animal en actitud expectante. Frente a él y hacia la izquierda aparece la cabeza de un animal indeterminado, con las mandíbulas abiertas y armadas de poderosos dientes, que parece emerger del agua del estanque o río a donde ha ido el ciervo a beber; unos cuantos trazos lineales representarían las altas hierbas que bordean el lago; y unas pequeñas incisiones, situadas en la parte superior, representarían aves acuáticas volando». Del distal se afirma (Carballo y González Echegaray 1952: 46) que es una «plaquita fragmentada de hueso ebúrneo... con un fino grabado de ciervo».

I. Barandiarán (1971a: 10-16) es el primero que planteó la pertenencia de los dos pedazos a una misma pieza, ofreciendo su descripción detallada con dibujos a línea y fotografías de los dos pedazos y la reconstitución del formato completo del soporte (asumida por A. G. Sieveking 1978: fig. 2); también se hallan sendas fichas catalográficas detalladas en los inventarios de I. Barandiarán (1973: 187-189, lám. 45.1 y fig. 18 dcha.) y de M. S. Corchón (1986: 424 y figs. 166 nº 3 y 4) que no divergen sustancialmente en la transcripción de los ragos grabados.

— *Laugerie Basse (Dordogne)*. Esta evidencia procede de las excavaciones que J. A. Le Bel y J. Maury practicaron antes de 1914 en el abrigo de Laugerie Basse; fue donada a la Société Préhistorique Française a comienzo de los años 30. Parece provenir del depósito del Magdaleniense medio (IV) de ese yacimiento.

Se trata del fragmento central de una varilla aplanada de hueso, con grabados bastantes profundos de dos cabezas animales en una de sus caras. Mide lo conservado 7 cm. de longitud y 1,4 cm. de anchura máxima.

La describió en detalle y dibujó H. Breuil (1935: 97 y fig. 43.4) como trozo al que faltan ambos extremos de «bagueette plate en os... on y lit deux têtes de ruminants gravées en 'champ-levé'... La plus élevée peut être celle d'un Bouquetin jeune ou femelle, en tenue d'été (pas de barbe)... La seconde... est d'une détermination plus délicate... un animal jeune... me feraient penser au Saiga». Según advierte Breuil (1935: 89) antes de su presentación más datada sólo se había hecho mención al lote de piezas de Laugerie Basse en que se incluye ésta en sendas noticias dadas por sus excavadores en 1914: J. Maury en el "Bulletin de la Société Préhistorique Française" (vol. 22.1) y D. Peyrony y J. Maury en la "Revue Anthropologique" (1914, pp. 134-154).

F. Bourdier (1967: 292 y fig. 112c) ha prestado atención a este documento, asociándolo a los otros referidos al tema del "cérvido perseguido" y dando un dibujo esquematizado con versión muy diferente del perseguidor que la presentada por H. Breuil.

— *Grotte des Eyzies (Dordogne)*. La pieza de referencia proviene de antiguas excavaciones en la brecha de este yacimiento y fue ingresada hacia los años 1930 en el Musée des Antiquités Nationales (Saint-Germain-en-Laye).

Se trata de un trozo pequeño de lámina de hueso con un estrangulamiento que recuerda el que presentan algunas bramaderas y colgantes; mide en lo conservado entre 7 y 8 cm. de longitud y entre 1,8 y 2 cm. de anchura máxima.

Posee grabados en ambas caras: en una, una figura completa de animal (acaso un carnívoro) tras el cuarto trasero (como figura incompleta por rotura del soporte) de otro animal; en la otra, una figura animal retrospectiva casi completa; en ambas caras hay diversos trazos y signos angulares.

Su presentación fue hecha por H. Breuil (1937: 6 y fig. 6), atribuyéndola por su estilo al Magdaleniense final (Magdaleniense VI), con un dibujo de sus dos caras y descripción detallada. En una de las caras ofrece «la belle figure d'un très fort Loup mâle marchant à droite, poursuivant peut-être un ruminant à queue courte, à allure vive, dont il ne reste que l'arrière train» más tres «grosses flèches schématiques en chevron» (sendas sobre uno y otro animal, la tercera hiriendo al lobo en el flanco) y «une série d'autres plus petites» dispersas tras el lobo; y en la cara opuesta «un herbivore à attitude rétrospective» de «détermination délicate», más trazos oblicuos «indiquant sans doute des javelines» y cuatro signos angulares («chevrons-flèches emboîtés»).

### 3. REVISIÓN DE LAS LECTURAS DE LOS DOCUMENTOS Y DE LA DETERMINACIÓN DEL SUPUESTO RELATO

Quienes se han dedicado al reconocimiento de alguna de las supuestas escenas del arte paleolítico (rupestre o mobiliario) han solido acoger con relativa facilidad, es decir con muy poca preocupación crítica y aceptando sin reticencias la autoridad de quienes presentaron la documentación referida al caso, ajenas identificaciones formales (su lectura de los grafismos) e interpretaciones. Pero todo análisis de una propuesta de interpretación de un relato (a fin de cuentas, de un desarrollo gráfico de carácter escénico) exige un examen más detenido de argumentos y opiniones.

Ha de iniciarse imprescindiblemente por una revisión de las lecturas que se han hecho de los documentos arqueológicos para asegurar la correcta definición de los temas presentes, sean figuras "principales" u otros motivos "menores". Luego se ha de decidir si se percibe cualquier otro tipo de elemento (expreso gráficamente o implicable en la articulación de los factores sugerentes de la "acción escénica") que avale la interpretación del conjunto de temas acumulados en un soporte como "composición" o motivo: tanto las actitudes "de relación" entre unas y otras figuras como la disposición de los temas entre sí o con respecto al campo en que se han integrado. Por fin, podrá evaluarse la viabilidad de las razones y opiniones que se han expresado en general sobre la estructura y significado del relato gráfico paleolítico y sobre el recurso a otros modelos de escenas en ese mismo contexto.

Dicho de otra forma, el discurso habitual de definición de las combinaciones de temas del arte paleolítico, una vez asegurado el papel que cada uno de sus protagonistas asumiría en ellas, habría de demostrar los elementos que unifican la acción. Son éstos, fundamentalmente, su integración en la acción mutua, por la expresa referencia a una relación entre ambos, y su incorporación a un escenario compartido y propio (sea manifiesto o razonablemente supuesto en la unidad del soporte mobiliario o del panel rupestre que acoge su representación gráfica).

Quien desee ejercer por su cuenta ese juicio crítico fundamental de las cinco piezas relativas a la escena del ciervo atacado, a partir de las reproducciones que se han publicado, dispone de un repertorio gráfico de dibujos directos, creo que muy fieles, de los cinco originales y de fotografías excelentes de tres de ellos. Para facilitar el examen conjunto de los datos aportados presento una lámina de conjunto (Figura 1) con las versiones de los cinco documentos. La he preparado por calco aumentado a 3/1 —y mínimamente simplificado para reducir diferencias de estilo o convenciones del copista moderno— de las versiones que considero de garantía en los dibujos directos originales de H. Formant en 1873 (que se reproducen en Piette 1907) para Lortet y Mas d'Azil, de H. Breuil en 1935 para Laugerie-Basse y en 1937 para la grotte des Eyzies, y de I. Barandiarán en 1971 para el Pendo. Se pueden contrastar esos dibujos originales con las buenas fotografías disponibles de las piezas de Lortet (publicadas por P. Graziosi en 1956, por C. Zervos en 1959 —con una excelente ampliación que me ha permitido enmendar detalles mínimos del dibujo de H. Formant—, por M. Chollot en 1964 y por A. G. Sieveking en 1978 —con el cliché invertido—), del Mas d'Azil (por M. Chollot en 1964) y del Pendo (por P. Graziosi en 1956 —el trozo proximal— y por I. Barandiarán en 1971 y 1973 —los dos fragmentos—).

En los documentos que sustentan la escena del ciervo acosado se presentarían, pues, dos elementos (como atacante y atacado) cuya actuación se relata en un soporte. Hay que revisarlos.

#### a) *La identificación de los actores*

Serían sólo dos los actores implicados en el supuesto relato: un animal que asume el papel de agresor y otro el de atacado.

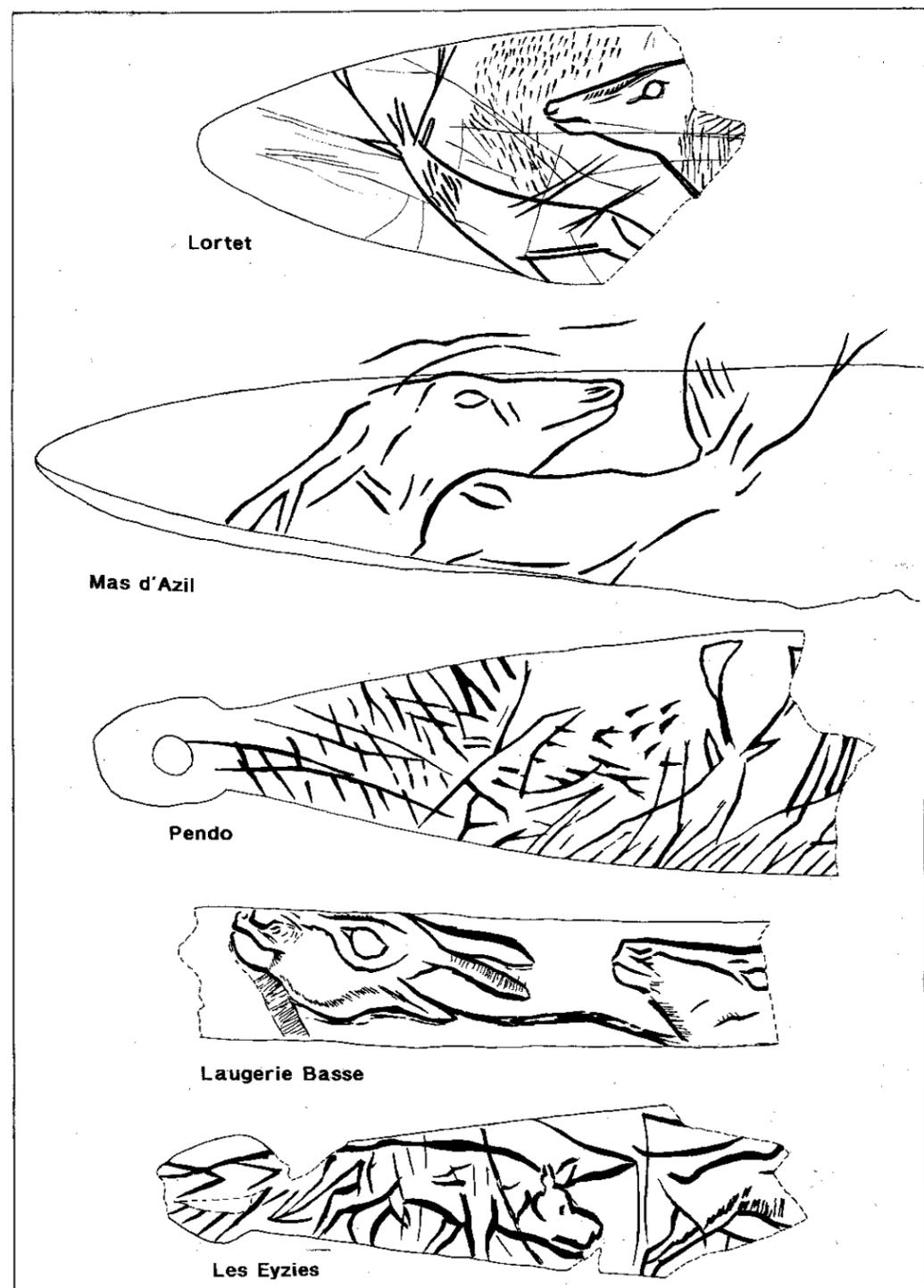


FIG. 1

El animal atacante parece que ha de ser un depredador. Y, además, ha de ser representado con algunos de los rasgos expresivos de ese papel de atacante, como su posición dominante o detrás del amenazado y la definición de otras actitudes concretas propias de las fases de acoso o ataque.

A una representación adecuada del atacado habría de exigírsele, ciertamente, que el que ejerciera ese protagonismo perteneciera a una especie animal de tamaño y etología convenientes a un acoso y captura habituales por otros predadores. Además su actitud debiera manifestar esa condición intrínseca a su papel en el relato, como de sorpresa (eso es lo que algunos han considerado que expresa la posición frontal de la figura), de observación o atención al agresor, de temor o de huida.

De la figura del supuesto *atacante* se conserva en la pieza de Lortet, por rotura del fragmento conservado, sólo la parte central y anterior de la cabeza de una figura animal con toda la línea de la cara, hocico y barba, ojo incluido, pero sin que sepamos cómo eran la parte alta de la frente con la implantación de las orejas (y, eventualmente, de astas si las tuvo) ni el desarrollo del cuello. Debe reconocerse, ante ello y pese al detalle con que el grabador definió ojo y ollar y detalles de pelos en la parte baja de la cara y arranque del cuello, que no es fácil la identificación del animal. Así se ha producido una actitud divergente entre una mayoría que ha asegurado, con diverso grado de convicción pero acogiendo, sin duda, la fuerza de autoridad de H. Breuil, que iría bien esa figura con la de un lobo frente a alguna posición claramente distinta. Concretamente, por un lado se hizo referencia a ella como "cabeza que parece ser de un lobo" (Piette 1907; comentario a la lám. XLII), "hocico de lobo" (Capitán, Breuil y Peyrony 1910: 158 y fig. 131.2), "lobo (?)" (Reinach 1913: 128), "probablemente un carnívoro" (Graziosi 1956: 101-102), "cabeza de lobo (?)" (Zervos 1959: 482), "cabeza de lobo" (Chollot 1980: 394) y "lobo" (Bahn 1982: 257). Mientras que H. Delporte (1969: 57) plantea su desacuerdo con la interpretación hecha por Breuil, pareciéndole «no convincente» su asimilación con un hocico de lobo y sin aportar definición alternativa; por otra parte, "podría ser un gamo" (Sieveking 1978: 61)<sup>4</sup>.

De la figura a la que en el documento del Mas d'Azil se atribuiría el papel de atacante se ha representado toda su cabeza y arranque del cuello. Los textos que la identifican optan por variantes sustanciales entre categorías zoológicas muy distintas. Unos optan por los herbívoros

<sup>4</sup> En el texto, publicado en castellano, de A. G. Sieveking (1978: 61) se hace referencia sistemática al "gamo" (citando a esa especie como la representada, con diverso grado de probabilidad, en las dos figuras del soporte de Lortet, en las dos del Mas d'Azil y en una del Pendo). Se trata, ciertamente, de una identificación no aceptable, por razones obvias de morfología de las figuras grabadas en estos documentos, a más de la práctica inexistencia de ese animal en el contexto Tardiglaciario de Dordogne, Pirineos y Cornisa Cantábrica. No puedo asegurar si la identificación de Sieveking es la producida por la autora en su original inglés, pensando ciertamente que se trata de ése (*Dama dama*) y no de los otros cérvidos (particularmente el *Cervus elaphus*) a los que varias de esas figuras han sido atribuidas por otros que se han referido a ellas, o se trata de una traducción incorrecta al castellano de su original (¿quizá "red deer" por "fallow deer"?). Por salvar la autoridad en estos temas de Sieveking preferiré pensar no en ignorancia suya sino en una traducción no afortunada, tal como se comprueba en el caso muy parecido de la ofrecida en castellano

de la conocida síntesis de arte rupestre de P. J. Ucko y A. Rosenfeld. En efecto, en este caso a partir de la adecuada referencia inglesa del original (Ucko y Rosenfeld 1967a: 80 y 207) a las ciervas, que se traducen correctamente al francés (1967b: ibidem) como *biches*, acaece la transformación de sus sexo y género zoológico, por milagro de la naturaleza vía una inaceptable versión al castellano, en gamos, asegurando de forma abominable para un mínimo conocedor del tema (1967c: 80 y 207) que las «hembras de gamos» son los animales pintados mayoritariamente en las paredes de Covalanas y los «gamos» elementos «característicos» de los paneles centrales y de otros del plano de las cuevas en la organización del bestiario del arte rupestre paleolítico occidental. En el listado de otros muchos despropósitos (que no es el momento de precisar) de esta misma versión española, recordaré que también ha optado el mal traductor por transformar las ciervas grabadas en varios omoplatos de Altamira en "ciervos" (1967c: 90 y 91) y el toro almizclero de un conocido bloque esculpido de Laugerie Haute en "camero almizcleño" (1967c: 62).

como "cabeza de reno o ciervo" (Piette 1907: comentario a la lámina XCVI), "cabeza de reno" (Reinach 1913: 154) o "cabeza de animal de perfil... cáprido?" (Chollot 1964: 367). Otros por los carnívoros como "probablemente un carnívoro" (Graziosi 1956: 101-102) e implícitamente lobo (Bahn 1982: 257); alguno eclécticamente por "un lobo, un gamo o un cáprido" (Sieveking 1978: 61). En la versión aportada por H. Formant y en fotografías del original la cabeza de este animal ofrece la morfología más propia de un cérvido, definiéndose con bastante claridad el vástago de un asta (bifurcada en su extremo) dirigido hacia atrás.

Son grandes las dificultades de definición del supuesto atacante del Pendo, pues se plantean en diversos órdenes: ha de hacerse una opción inicial sobre el conjunto de trazos que se acumulan en esa zona de la bramadera, para retener (aislar) los que integrarían la entidad diferente del tema; después, hay que decidir si se puede asegurar que en ese tema se representa efectivamente una figura de animal o no; y, finalmente, hay que abordar su identificación zoológica. Salvadas con algunas reticencias las primeras dificultades (pues creo que no han sido abordadas ni resueltas definitivamente) se han ofrecido distintas opiniones de identificación poco concretas. Unos piensan que se trata de un pez, como «animal indeterminado con las mandíbulas abiertas y armadas de poderosos dientes que parece emerger del agua» (Carballo y Larín 1933: 38), «quizá el lucio (entre las especies actuales)» (Corchón 1986: 424)<sup>5</sup>. Otros simplemente han supuesto que puede ser cualquier animal mordedor, como "animal carnívoro" representado de modo un tanto esquemático («sommariamente ma efficacemente definito, nelle sue caratteristiche di animale carnivoro, da una vistosa e aguzza dentadura») (Graziosi 1956: 156), «claramente la cabeza de un carnívoro con las mandíbulas intentando morder» (Sieveking 1978: 61), o implícitamente lobo (Bahn 1982: 257). Yo mismo he estado vacilando en esa incertidumbre aludiéndolo como «un posible carnívoro (¿lobo?)» (Barandiarán 1971a: 16), un «extraño animal con las fauces abiertas» (Barandiarán 1973a: 187) y, en el mismo texto (Barandiarán 1976: 164-165), como «figura extraña (¿cabeza de pez amenazante?)» y «posible figura de cabeza animal con su boca abierta».

De la figura interesada de Laugerie Basse sólo se conserva la parte anterior de la cara: su morfología general parece la propia de un caprino. H. Breuil (1935: 97) lo identificó como "cabra" («un Bouquetin jeune ou femelle, en tenue d'été [pas de barbe]»), mientras que F. Bourdier (1967: 292-292) no precisa la identidad de ese animal, que simplemente se engloba en el concepto general de perseguidor (como parte de la "scène du cervidé poursuivi")<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> La referencia de Corchón (1986: 424) al agresor como un pez —"quizá el lucio (entre las especies actuales)"— se apoya en la referencia que ella misma hace al lucio como el pez presente entre los grabados de una pieza de asta maciza algo aplanada del mismo Pendo (en Corchón 1986: n.º 1039 —"un alisador"—, acogiendo la referencia de Obermaier 1932: 12-15 y fig. 5 que identificó al pez de esta pieza —que yo creo puede ser catalogada como azagaya o varilla— como "certinement d'un «vorace» et très probablement d'un espèce maritime, ce qui n'est pas surprenant, car la caverne du «Pendo» s'ouvre très près de la côte"). Son muy pocas las representaciones de aceptable seguridad de ese pez (*Esox lucius*). La recopilación de G. H. Luquet (1926: 30 y fig. 36) acoge como identificaciones del lucio en el arte mobiliario francés dos casos de Laugerie Basse (sobre una pieza de asta de reno, quizá bastón, de la colección Massenat de Laugerie Basse (Piette 1907: lám. 4.8); y sobre un trozo de

mandíbula de reno (Reinach 1913: fig. 116.4) y uno de la grotte Duruthy (grabado sobre un diente de oso perforado); en la inédita lista de H. Breuil y R. de Saint-Périer (1927: 31, 32, 42 y 43; figs. 12 y 16.3) se definen seis seguras representaciones del lucio en el arte mobiliario de Dordogne, que son además de las dos referidas de Laugerie Basse otras dos de ese mismo yacimiento, una de Gourhan y otra de La Madeleine. No me parece suficientemente justificada la propuesta de esa misma identificación ictiológica para los grabados de ninguna de las dos piezas del Pendo.

<sup>6</sup> Por mi parte no sabría decidir —ante el fragmento conservado de la figura— si el animal representado es una cabra o acaso un rebeco, habida cuenta del trazo longitudinal de la parte alta de su hocico que parece sugerir la mancha característica que en la *Rupicapra rupicapra* recorre el tramo comprendido entre ojo y ollar.

La figura del atacante de una de las caras de la pieza de la grotte des Eyzies está completa no ofreciendo dudas su identificación. Debe de ser, efectivamente y según la precisa determinación de H. Breuil (1937: 6), un lobo: «la belle figure d'un très fort Loup mâle, marchant à droite, poursuivant peut-être un ruminant... L'allure et la forme du Carnassier sont très remarquablement rendues, malgré la petitesse de l'objet; train de derrière relativement grêle pour ses fortes épaules, cou puissant, tête formidable, un peu exagérée...». Y así la acoge P. G. Bahn (1982: 257).

Hay acuerdo bastante generalizado para atribuir a un cérvido la representación del animal atacado en los documentos de Lortet, Mas d'Azil y El Pendo.

E. Piette (1907: comentario a la lámina XLII), probablemente motivado por su presentación de frente (que en aquel tiempo apenas se había reconocido en el Arte Paleolítico), definió la figura de la pieza de Lortet como un "animal fantástico de cuatro cuernos". Posteriormente se ha coincidido en aceptarlo como cérvido: tanto en general como tal "cérvido" (Reinach 1913: 128; Zervos 1959: 482 —"cérvido esquemático"—; Bourdier 1967: 291; Delporte 1969: 57; Chollot 1980: 394; Bahn 1982: 257) o especificando que se trata de un "ciervo" (Graziosi 1956: 101-102; Collot 1964: 367 —"ciervo estilizado"—) o de un "gamo" (Sieveking 1978: 61).

La interpretación de la figura correspondiente del documento del Mas d'Azil ofrece variantes dentro del genérico cérvido, como "cérvido" (Bahn 1982: 257), "ciervo" (Graziosi 1956: 101-102) y "gamo" (Sieveking 1978: 61); aparte, apuntan al "antílope" las identificaciones de E. Piette 1907 (comentario a la lámina XCVI) y de S. Reinach (1913: 154).

Tampoco ha existido excesiva divergencia en la integración de la figura del animal atacado del Pendo entre los cérvidos: "ciervo" (Graziosi 1956: 101-102; Corchón 1986: 424), "ciervo" o "gamo" (Carballo y Larín 1933: 38), "gamo" (Sieveking 1978: 61), "cérvido" (Bahn 1982: 257), reno "con alguna duda" (Barandiarán 1971a: 16), "cérvido (posiblemente un reno)" o "cérvido de frente (¿reno?)" (Barandiarán 1976: 164-165)<sup>7</sup>.

H. Breuil (1935: 97) ha decidido —creo que razonablemente— la determinación de la figura de Laugerie Basse a favor de un probable antílope saiga («est d'une détermination plus délicate; j'y verrais volontiers un animal jeune, mais ni Bouquetin, ni Chamois, ni Cervidé: ses cornes légèrement incurvées en arrière et son muflle assez gros me feraient penser au Saiga»). F. Bourdier (1967: 292-292) no aventura precisiones sobre la identidad del animal, dentro de su referencia genérica como "cérvido".

<sup>7</sup> La identificación con reservas a favor del reno la hice (Barandiarán 1971a: 15-16) considerando entre los diversos cérvidos los elementos morfológicos expresos en el grabado (según las referencias anatómicas que marcan bien la caracterización del reno y sus diferencias con otros cérvidos en el arte paleolítico [Barandiarán 1969: 4-9]) y pensando en la eventual articulación "escénica" de éste con el animal representado en el extremo distal del mismo soporte. Así: "el palmeado distal de su cuerna... había llevado a dudar si fuera ciervo o gamo. En favor del *Dama dama* aboga precisamente ese palmeado del extremo final de su cornamenta; pero debe tenerse en cuenta que se conocen casos en que esa misma convención representativa parece que puede atribuirse a otros cérvidos: ciervos, renos y hasta alces (aduciendo el caso de tres representaciones de Gourdan tomadas a veces como renos y en ocasiones como alces) (Breuil 1907: figs. 3, 1, 3 y 5). Contra la determinación como gamo en el caso del Pendo abogarían, además, tanto la

ausencia de algunos de los detalles que se han considerado imprescindible complemento en la figuración de esa especie... como su extremada escasez en el Paleolítico peninsular en restos óseos y en representaciones artísticas (con una larga nota a pie de página repasando los casos de referencia). No creyendo tan difícil la reducción de este animal al reno (y señalando la más posible pertenencia a tal especie del figurado en el extremo —distal— de la misma bramadera) propondré, con alguna reserva, la atribución al *Rangifer tarandus* de las dos figuras de cérvidos...". Con las mismas reservas, poco después (Barandiarán 1973a: 188) pensé que "la interpretación de este segundo cérvido (el del trozo distal de la bramadera) como posible reno puede orientar la del primero". Ahora, y pese a la reticencia de M. S. Corchón (1986: 424), no encuentro en ella fuerza argumental suficiente para rechazar mi propuesta, como probable, de una figura de reno para el animal representado en el extremo proximal de la pieza del Pendo.

Por fin, en la "escena" del colgante de la grotte des Eyzies no ha podido H. Breuil (1937: 6), por conservarse sólo la mitad trasera de la figura, determinar la especie animal del atacado, salvo apreciar que se trataría de un rumiante («un ruminant à queue courte, à allure vive»). Más difícil aún es decidir la especie del "herbívoro" retrospectivo de la otra cara de esa pieza: «la queue, assez épaisse, pourrait faire penser à un Cheval, mais l'emplacement du sexe mâle s'oppose à cette attribution, tandis qu'elle conviendrait à celle d'un Taureau, mais ce n'est pas un Bison» (Breuil 1937: 6).

b) *La organización de los referentes de la acción escénica*

Parece lógico suponer que los grabadores de estas piezas si desearon efectivamente expresar un relato habrían optado por algún tipo de organización de los elementos integrables en él y acaso habrían expresado otros elementos implicados en la acción recordada.

Teniendo en cuenta la orientación de la figura mayor (del supuesto atacante; dado que el atacado, en Lortet, Mas d'Azil y El Pendo, se figura de frente) y estando el presunto atacante detrás del atacado, se pudiera asegurar que las "escenas" de las piezas del Mas d'Azil, El Pendo y la grotte des Eyzies se orientan hacia la derecha; mientras que las de Lortet y Laugerie Basse se dirigen hacia la izquierda.

Los referentes seguros al supuesto acoso o persecución (activo en el presunto atacante y pasivo en el atacado) no siempre se explicitan ni del mismo modo, aunque se pudieran reconocer algunos elementos comunes a la disposición de las dos figuras principales en todos esos documentos. Según el listado ofrecido por Freeman (1984) de los recursos expresivos que los artistas paleolíticos habrían utilizado para destacar o realzar (*enhancement*) a los protagonistas de las combinaciones de temas, el tamaño diferente ("size"), la omisión de parte de las figuras ("omission") y la posición dominante ("positioning") se aplicarían a las figuras de los supuestos agresores, mientras que la actitud ("attitude") es lo que caracterizaría a los presuntos amenazados. Aplicando la observación a las cinco piezas que ahora examinamos, los "agresores" se distinguirían por su representación de tamaño mayor, de sólo la cabeza, y su posición detrás o algo encima de los "atacados", y éstos por su actitud retrospectiva o mirando de frente.

Hay otros elementos expresos en algunos de esos documentos que se habrían de considerar accesorios o no directamente implicados en la acción dramática principal: como, según respectivas interpretaciones de J. Carballo y B. Larín y de H. Breuil, las aves acuáticas que vuelan en la escena del Pendo o las flechas y heridas en torno o sobre los animales de la de la grotte des Eyzies.

En el caso de la pieza del Pendo la única referencia gráfica al espacio en el que se sitúa el relato se habría producido, según la opinión de los presentadores de la pieza (Carballo y Larín 1933: 38), mediante una serie de cortos trazos regulares que en la parte baja de las figuras referirían un lugar de altas hierbas. Nada contextualiza el relato en los otros cuatro documentos.

Interesa también determinar la entidad del soporte como "campo" o escenario completo en el que se despliega el relato gráfico de la supuesta escena.

En primer lugar hay que recordar que no son los mismos los soportes de los cinco documentos ni la misma la disposición de los campos decorables.

La pieza de Lortet había sido clasificada como fragmento extremo de una espátula de hueso (Chollot 1964: 145 y 1980: 394; Delporte 1969: 57); planteé (Barandiarán 1971: 14) la posibilidad de que, al estilo de la pieza del Pendo, se tratara del fragmento distal de una bramadera, lo que A. G. Sieveking (1978: 61) acepta.

En Mas d'Azil es una pieza completa, de tipología muy clara, pese a la errónea identificación (¿caso es errata de traducción?) aportada por A. G. Sieveking (1978: 61) como un "pesado pulidor de hueso", ya que sí es "pesado" pero ni "pulidor" ni de "hueso". Se trata de un cincel o compresor de asta de reno (Chollot 1964: 367) de un tipo bien definido en el ámbito de Dordogne y del Pirineo dentro del Magdaleniense terminal (con suficientes ejemplos en La Madeleine, Laugerie Basse, Berroberría, Bédeilhac, Gourdan, Lortet, etc.) (Barandiarán 1974: 21).

La pieza del Pendo es, sin duda, un elemento colgante; frente a la inicial definición de su materia como asta de ciervo la del trozo proximal y hueso ebúrneo la del distal (por Carballo y Larín y Carballo y González Echegaray, respectivamente) ambos trozos pertenecen a una materia ósea similar, probablemente una lámina de trozo de hueso de costilla. En cuanto a su clasificación tipológica, esa pieza del Pendo debe ser incluida, según mi propuesta (Barandiarán 1971: 10-16), en la categoría de las "bramaderas" (o "zumbadores" o "rombos") (definidas por A. Leroi-Gourhan 1965: 57 como «plaquetas ovales, de materia ósea, dotadas de un orificio de suspensión» dentro de la categoría de elementos decorados, entre los objetos de uso más común y el arte mueble exento).

El soporte de Laugerie Basse es un fragmento de "varilla" (en la determinación de H. Breuil) de hueso. En tanto que la también completa pieza de Les Eyzies, en lámina de hueso, puede corresponder —según el dibujo presentado por H. Breuil— a una bramadera o colgante, de forma alargada con un extremo destacado por estrangulamientos a ambos lados.

En este reducido efectivo de cinco documentos hallamos, por tanto y según la evidencia de lo conservado, hasta cuatro posibilidades de campo decorativo, como escenario que acoge la "escena":

- 1, el desarrollo libre de los temas en todo un campo pericilíndrico, en el caso del compresor/cincel de asta del Mas d'Azil, que acoge en toda su superficie de desarrollo cilíndrico continuo;
- 2, la disposición de los temas alineados en una sola banda de una superficie que creemos cilíndrica, en el ejemplo del fragmento de "varilla" de Laugerie Basse;
- 3, el acomodo de la escena en un campo único, ocupando una sola de las caras de utensilios alargados de sección muy aplanada: lo que sucede en los fragmentos de bramaderas de Lortet y El Pendo;
- y 4, el acomodo de sendas referencias temáticas en las dos caras, o campos planos de utensilios alargados de sección muy aplanada: como ocurre en el fragmento de bramadera o colgante de la grotte des Eyzies.

En segundo lugar habrá que advertir que parece darse por supuesto que en los cinco documentos mobiliarios de referencia se hallan incluidos los elementos esenciales del relato, en el que se figuraron sólo los dos protagonistas atacante y atacado. Pero habría que examinar si esas evidencias muebles se hallan relativamente completas como para asegurar que hayamos recibido ahora la totalidad de los grafismos que pudieron acoger originariamente. En la adjunta *figura 2* se ofrece sobre el croquis de la que suponemos pieza completa la parte (en negro) que actualmente se conserva.

Calculando de la longitud y morfología de lo conservado la que pudo ser longitud total del instrumento al que pertenecen esos trozos, se puede asegurar que sólo está completo uno de esos soportes (el cincel/compresor del Mas d'Azil) y que falta bastante de las tres placas finas de hueso (probables bramaderas). Los fragmentos conservados suponen aproximadamente un tercio en el caso de Lortet (calculándose a la pieza entera una longitud total de 14,5 a 16,5 cm., la del trozo recuperado significa entre el 38% y 33% de ella), la mitad en el de Les Eyzies (que mediría unos 14 a 16 cm. de largo, representando la longitud de lo conservado en torno al 50% de la del

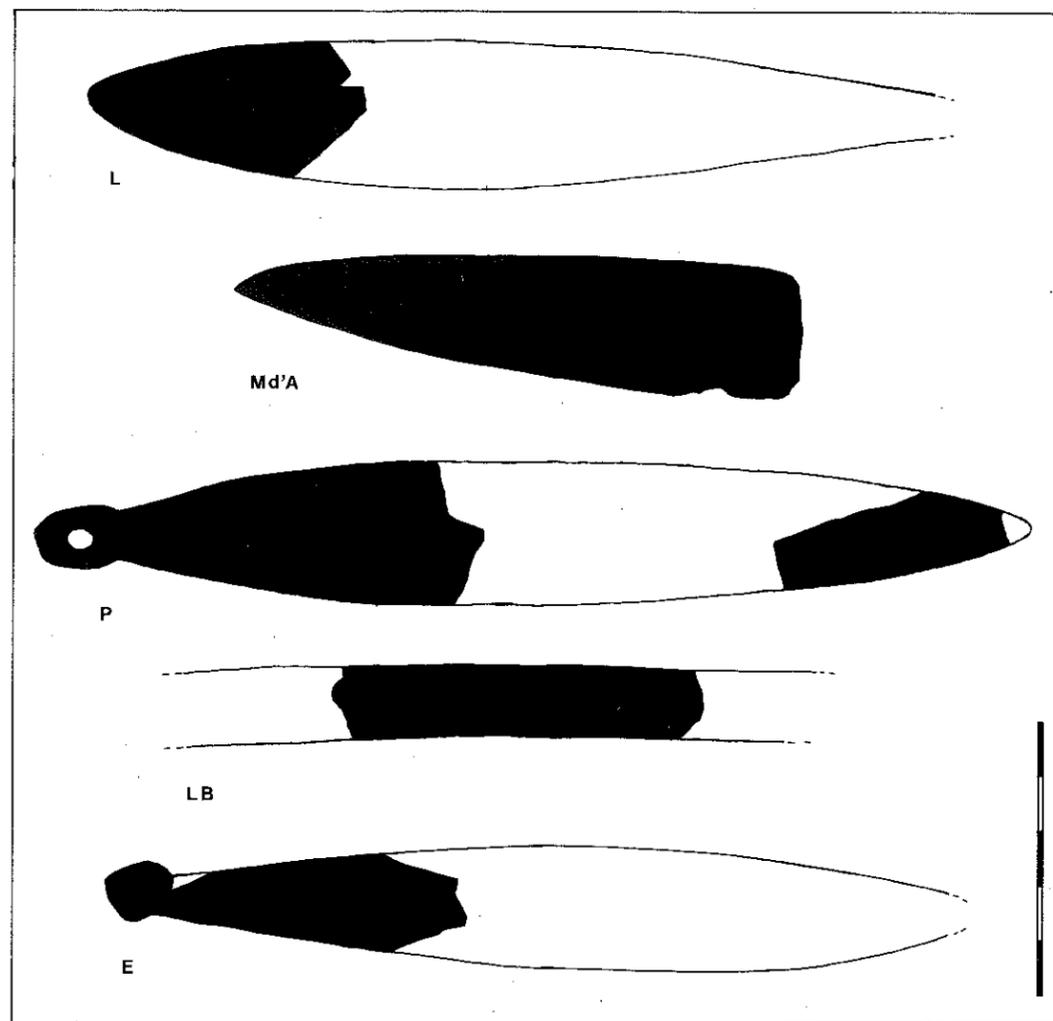


FIG. 2

total) y unos dos tercios en el del Pendo (puesto que sobre los 18 a 20 cm. en que evaluamos su longitud completa, corresponden a entre el 72% y el 65% las sumadas de los dos trozos, proximal y distal, conservados; y sólo entre el 47% y el 42% si consideramos sólo la longitud del fragmento proximal, donde se sitúa lo esencial de la "escena" de referencia). Ignoramos en la pieza de Laugerie Basse, por tratarse de un fragmento medial, la proporción que supone lo conservado de la pieza con respecto a su longitud total.

En consecuencia, sólo puede asegurarse del ejemplar completo del Mas d'Azil que conocemos hoy todas las figuras que integran su combinación temática, ubicada en su campo pericilíndrico único. Mientras que no es razonable asegurar, habida cuenta de la longitud de lo conservado de las otras cuatro piezas, que los fragmentos hoy disponibles hayan acogido completamente y sólo a todos los elementos precisos del relato sugerido.

c) *Los motivos de la generalización del relato del cérvido atacado*

La primera identificación de semejanzas entre esos documentos la planteó, que sepamos, S. Reinach (1913: 128 y 154) cuando al inventariar las piezas de Lortet y de Mas d'Azil remitió, sin otra aclaración que un escueto *conferre*, al consultante de ese repertorio de Arte Paleolítico de la una a la otra.

La aproximación de la pieza del Pendo a las dos pirenaicas (conocidas, precisamente, a partir de las referencias que sobre ellas da el repertorio de S. Reinach) la hizo J. Carballo, el descubridor del fragmento proximal, casi al tiempo mismo de su hallazgo (Carballo 1931; Carballo y Larín 1933: 39 y figs. 98 y 99). Posteriormente acogió el paralelo entre los tres documentos, aportando fotografías, P. Graziosi en su importante obra de conjunto sobre el arte paleolítico (1956: 101: «questi tre graffiti sono quasi identici, tanto da farci pensare che essi siano opera di uno stesso artista, o per lo meno copia l'uno dell'altro»), arrastrando sin duda, con su autoridad de experto, el reconocimiento definitivo por parte del resto de los especialistas hacia esta combinación de temas que expresarían una "escena".

F. Bourdier (1967: 291-292) añadió al lote de aquellas tres la pieza de Laugerie Basse, incluyendo este relato («n'est-ce pas une sorte de fable qu'évoque le cervidé poursuivi?») entre las que clasifica como "composiciones simbólicas".

Hace no mucho tiempo P. G. Bahn ha insistido en la importancia de esta asimilación temática. En una primera referencia (Bahn 1982: 257) acoge la observación de F. Bourdier en 1967 pero sin retener el cuarto paralelo que éste aporta, el de Laugerie Basse: «a distinctive "wolf and cervid" motif has been found at Mas d'Azil, at Lortet (Htes Pyr.) and in El Pendo in N. Spain, ... which is a remarkable distribution». Más recientemente (Bahn y Vertut 1988: 120 y 210; sirviéndose de las observaciones procedentes de Graziosi 1956, Barandiarán 1971 y 1973 y Sieveking 1978), añade a los casos antes referidos el ofrecido por H. Breuil en 1937 y rechaza el propuesto por F. Bourdier en 1967, asegurando así la relación documental de las cuatro piezas del Mas d'Azil, Lortet, El Pendo y Les Eyzies: «different versions of one possible scene, depicting what may be a wolf menacing a deer, have been found on portable engravings from the Pyrenees (Lortet, Mas d'Azil), Cantabria (Pendo) and Dordogne (Les Eyzies), which is an impressive distribution».

Parece que ante esa combinación de temas, como en tantas otras ocasiones, se ha producido la definición de un relato a partir de documentos arqueológicos leídos con poco sentido crítico, asimilando los elementos formales en algo próximos y no dando demasiada importancia a evidentes puntos de divergencia. De forma más o menos consciente se ha tendido a mostrar la homogeneidad de todos los elementos implicados en la escena y su coincidencia cultural en tiempo y espacio. Desde esa opción epistemológica, variaciones evidentes entre los documentos aportados han sido consideradas como «copias que son casi siempre recreaciones de una idea de base más que réplicas exactas» (Sieveking 1978: 61).

Se pueden agrupar en cinco categorías los argumentos implícitos y las razones aducidas por quienes han querido demostrar la interpretación de la "escena" y el reconocimiento de un relato de expansión garantizada:

1.º *La similitud de los soportes que acogen la escena*

Aunque parece darse por supuesta esa semejanza, como antes se ha relatado, es diferente su entidad tipológica ya que el documento del Mas d'Azil es un cincel de asta, acaso tres bramaderas de hueso los del Pendo (segura), Lortet y Les Eyzies (probables) y una varilla de hueso el de Laugerie Basse.

El único carácter común a todos ellos es, al menos, su desarrollo longitudinal que, por ese formato, acoge dos figuras "alineadas". Siendo este carácter de la alineación de animales contiguos —la existencia de "filas"— el utilizado por algunos prehistoriadores para asegurar la existencia de combinaciones temáticas formando escenas, no es obvio recordar que los documentos que aquí examinamos presentan una "composición" del mínimo de lo "alineable": si vale el chiste, ¡dos únicas figuras en dudosa "fila"!

### 2.º *Su presunta sincronía en el tiempo*

Se da por aceptado que todos pertenecen a un mismo tiempo y situación cultural, dentro de los horizontes "con arpones" del Magdaleniense: los estadios IV, V y VI de la propuesta general de H. Breuil o sea, aproximadamente, las fases media, superior y final del "modelo" del norte de la Península Ibérica.

Hay que señalar, frente a esa presunción, que la metodología de las excavaciones de procedencia no supone excesiva seguridad para la determinación afinada de la referencia cronológico/cultural de los documentos. Las técnicas del proceso de recuperación por niveles debieron ser muy precarias en el caso de las cuatro piezas halladas en la etapa pionera de la Prehistoria francesa, del último cuarto del siglo pasado o de inicios de éste (por E. Piette en Lortet y Mas d'Azil, por autor desconocido en la grotte des Eyzies y por J. Le Bel y J. Maury en Laugerie Basse). Y hay dudas razonables sobre la finura de la percepción estratigráfica de los trabajos del Pendo, recuperados los fragmentos de la pieza de referencia por J. Carballo en 1930 y por B. Larín en 1934 ó 1941.

Otros prehistoriadores distintos de los excavadores concretaron, según criterios de conveniencia o de presunción razonable, la referencia cronológica de las cuatro evidencias francesas. Por interpretación de los horizontes estratigráficos de procedencia y de sus materiales arqueológicos se ha propuesto la adscripción de la pieza de Lortet al Magdaleniense IV o V (por M. Chollot en 1964 y por H. Delporte en 1969), de la del Mas d'Azil al Magdaleniense VI (por M. Chollot en 1964) y de la de Laugerie Basse al Magdaleniense IV (por H. Breuil en 1935). Mientras que el documento de la grotte des Eyzies se ha atribuido al Magdaleniense VI (por H. Breuil en 1937) por consideraciones exclusivamente estilísticas.

En cuanto a la pieza del Pendo, tradicionalmente se ha acogido en el Magdaleniense final (VI) entre las manifestaciones mobiliarias del contexto de ese sitio a partir de lo propuesto por su excavador J. Carballo en diversas ocasiones y aceptado, con alguna reticencia, por el conjunto de los prehistoriadores cantábricos. Recientes dataciones C14 por acelerador (AMS) de algunas piezas del Pendo recuperadas por J. Carballo (en excavaciones de él solo o con G. G. Mac Curdy y con B. Larín), que se habían solido atribuir a un único depósito del Magdaleniense final, han impuesto la revisión de esa atribución cultural (Barandiarán 1989) para distribuir las en un amplio lapso de tiempo, desde inicios del XV milenio a inicios del XI milenio B.P., o sea entre el desarrollo del Magdaleniense medio y la terminación del final.

En resumen no se puede asegurar en absoluto la sincronía de la documentación arqueológica de la supuesta escena, pese a que se la englobe en un ambiguo Magdaleniense "tardío" (que propone Sieveking 1976: 594: «Late Magdalenien in date -V or VI-»), pues ofrece una muy relativa contemporaneidad.

De todas formas habrá que temer que el ámbito temporal relativamente amplio al que parece adscribirse esta documentación pueda ser usado como argumento por quienes con entusiasmo han apoyado la definición de la "escena" del cérvido y el lobo precisamente para apoyar el alto arraigo y gran pervivencia de su relato o cuento. Puesto que, sin duda argüirían, ese abanico temporal dilatado demostraría que los "magdalenienses con arpones" habrían conservado en su

memoria los detalles de su relato durante cerca de cuatro milenios, desde la Dordogne hasta la Cornisa Cantábrica.

### 3.º *Su procedencia de un área no demasiado extensa*

Entre esos documentos hay algunos que serían los genuinos u originales y otros «copias» (Graziosi 1956: 101) o «versiones... o recreaciones de una idea de base» (Sieveking 1978: 61). Se encontraron en un área no demasiado amplia del Sudoeste, aunque las distancias que median entre los hoy conocidos ofrecen espacios notables en blanco. Situados en los extremos más alejados de su mapa de distribución los lugares del Pendo (Cantabria) y de Laugerie Basse/Les Eyzies (Dordogne), el Pendo dista en línea recta 340 km. de Lortet, éste 80 km. del Mas d'Azil y éste 210 km. de Laugerie Basse/Les Eyzies.

No sabemos por qué habitualmente se ha dado por entendido que esa presunta combinación escénica es propia de la región pirenaica y se expande al litoral cantábrico «pero no a la Dordogne» (Sieveking 1976: 593).

Probablemente la atribución a una y otra regiones de esos caracteres respectivos de solar propio y de zona de su influencia (como "área genética" y "área de expansión" del supuesto relato del lobo-ciervo, según idea de la escuela histórico-cultural de Etnología) se apoya en aquella concepción tradicional de la Prehistoria occidental estructurada regionalmente en grupos de población establecidos en determinadas "zonas privilegiadas" (se ha escrito reiteradamente que Dordogne y Pirineos debieron serlo en el Paleolítico Superior) desde las que se hubiera producido una especie de colonización hacia otras "regiones periféricas"<sup>8</sup>. Acaso también haya sido el orden mismo del descubrimiento de esa documentación, que primero se produjo en los dos sitios de la vertiente septentrional del Pirineo excavados por E. Piette (el pionero de esos estudios en la zona), quien haya establecido un subconsciente sentido de prioridad en la importancia de aquéllos. También habrá podido estar en la raíz de la propuesta la evidente riqueza y variedad del grafismo mobiliario del ámbito pirenaico frente a su relativa "pobreza" en la región cantábrica, que para algunos supondría la mayor importancia o protagonismo, un mayor peso, de aquél frente a ésta en el desarrollo de la cultura magdaleniense.

### 4.º *La similitud de las figuras representadas*

El relato de la escena en esos cinco documentos da por supuesta la repetición en todos ellos de la misma combinación de la pareja de actores cérvido-lobo. Pero, tratándose de apenas una decena de figuras animales a clasificar (cinco "atacantes" y cinco "atacados"), quien haya seguido la anterior recopilación de sus referencias quedará muy asombrado ante el heterogéneo abanico

<sup>8</sup> Habrá que recordar la paradoja de que en presentaciones renovadoras de la Arqueología de nuestro tiempo coexisten dos posturas aparentemente divergentes. Por un lado es frecuente la justa denuncia del posible abuso en la Prehistoria occidental tradicional (sobre todo de la Prehistoria estructurada en Francia y que aporta su modelo al Sur de Europa) de una concepción excesivamente "regionalista". Por otro, son múltiples las propuestas bastante "regionalistas" con las que se pretende explicar las convergencias culturales advertidas entre varios yacimientos (por ejemplo, en técnicas, sistemas de explotación o iconografía) mediante una metodología de análisis espacial que se sirve de modelos sociales y de asentamiento y produce una jerarquización de los sitios o de los territorios para explicarlas. Como ejemplo de aquella denuncia se puede traer a colación la crítica que justamente hace C.

Gamble (1986: 5-8) al abordar la revisión historiográfica de esas investigaciones en la Prehistoria francesa (como "modelo" de la habitual en el Sudoeste de Europa); y como ejemplo de la explicación de los fenómenos "de convergencia" una literatura bastante amplia como, en lo referente al ámbito del Pirineo y región cantábrica, las aportaciones de A. G. Sieveking (1976 y 1978) o P. G. Bahn (1982 y 1984), con una perspectiva regional de mayor alcance, o de M. W. Conkey (1980), analizando las relaciones intrarregionales de algunos "aggregation-sites" con los otros lugares de su esfera de influencia. Al respecto no estará de más recordar que la acogida tan favorable que hace C. Gamble (1986: 340-342) de la propuesta de M. W. Conkey (con un territorio, o región, en que los sitios se jerarquizan) habrá de ser notablemente matizada con la autocrítica última de la propia Conkey (1990: 169).

de identificaciones aportadas por unos y otros autores. Puesto que en el bando de los "atacantes" se ha creído identificar, según las diversas versiones, al lobo, a un carnívoro, a un pez, al lucio, al ciervo, al gamo, al reno, a la cabra, al rebeco o a un cáprido; y, en el de los atacados, al ciervo, al gamo, al reno, a un cérvido, al antílope o a un rumiante. Desde una perspectiva zoológica el baile de atribuciones es descomunal y supera toda lógica taxonómica<sup>9</sup>.

El lector puede pensar que esas divergencias son fruto de la dificultad de lectura de los documentos o de la ignorancia y escasa preparación de sus intérpretes. Para salvar tal revuelto de opiniones contradictorias parece lógico que, de entrada, la temática a discutir deba ser determinada estudiando las evidencias originales o, en su defecto, versiones (dibujadas y fotográficas) de garantía: y éste no es el caso, como antes se anotó al citar referencias gráficas inexactas o imprecisas de la documentación, de algunas presentaciones de sus evidencias (tales los croquis de S. Reinach en 1913 y las interpretaciones muy incorrecta de F. Bourdier en 1967).

El contraste de las opiniones de autoridad sobre la identificación de las dos figuras protagonistas debe basarse fundamentalmente en un juicio menos mediatizado por prejuicios, apoyarse en una comparación precisa con los modelos del repertorio del arte paleolítico (parietal o mueble) y, sobre todo, utilizar suficientes descripciones garantizadas de la morfología del bestiaro paleolítico y de su referencia zoológica. Desde esos principios, puedo resumir lo que me parece que razonablemente se debe aceptar como más seguro en la iconografía de los cinco documentos arqueológicos:

|                      | "atacante"                                 | "atacado"  |
|----------------------|--|------------|
| Lortet .....         | discutible (probable cérvido) .....        | cérvido    |
| Mas d'Azil .....     | discutible cérvido .....                   | cérvido    |
| El Pendo .....       | discutible (acaso carnívoro) .....         | cérvido    |
| Laugerie Basse ..... | probable bóvido (¿Capra, Rupicapra?) ..... | herbívoros |
| Les Eyzies .....     | lobo .....                                 | herbívoros |

El cuadro evidencia la notable ligereza de las interpretaciones formales muy decididas de esas figuras. Y, desde luego, la inanidad de la pretendida escena del "cérvido acosado" o del "lobo feroz" (que se puede emplear en equivalencia del "cérvido y lobo" o del "lobo amenazando a un ciervo" que algunos han definido).

El esquema teórico en que se basaba aquella propuesta de reconocimiento de un relato suponía que en su escenificación se expresaría el enfrentamiento de individuos de dos órdenes zoológicos distintos, los lobos (pertenecientes al orden *Carnivora*) y los cérvidos (del orden *Artiodactyla*) y, obviamente por su categoría taxonómica inferior, de sendas familias y géneros diferentes. De hecho, lo único seguro es que los "atacados" son figuras de cérvidos (en tres casos) y de "herbívoros" no bien determinables (en dos casos). En tanto que los presuntos atacantes son pacíficos y nada depredadores "herbívoros" (dos probables cérvidos y un bóvido) en tres de los cinco documentos, uno solo es lobo y el de la pieza del Pendo un harto problemático pez dentado (sobre el que antes de adoptar cualquier definición zoológica se puede discutir, de entrada y sin nada fácil decisión, si se trata de una figura o no).

<sup>9</sup> La revuelta entidad de esas propuestas de identificación (discutiendo en apenas diez figuras la atribución de representaciones a *Canis lupus*, *Cervus elaphus*, *Rangifer tarandus*, *Dama dama*, *Capra aegagrus*, *Rupicapra rupicapra*, *Saiga tatarica*, *Esox lucius*, "caprido", cérvido, carnívoro, "rumiante" y "pez") exige, para el no bien enterado, una reducción taxo-

nómica sencilla, recordando que el orden *Artiodactyla* comprende, entre otras, las familias *Cervidae* (con, entre otros, los géneros *Cervus*, *Dama* y *Rangifer*) y *Bovidae* (con los géneros *Saiga*, *Capra*, *Rupicapra*, *Bos*...), incluyéndose la especie *Canis lupus* en la familia *Canidae* del orden *Carnivora*.

5.º *La parecida estructura de la composición escénica*

Que se sustentaría en la presentación combinada de dos elementos, uno mayor y detrás con cabeza más destacada (o exclusiva) de perfil, el atacante, y otro menor y delante, el atacado.

Ilustra bien esa posición interpretativa, el expreso reconocimiento que hace P. Graziosi (1956: 102), al reflexionar sobre los casos del Mas d'Azil, Lortet y El Pendo, con el argumento de que es la reiteración de una misma combinación de temas lo que lleva a la convicción de que se trata del desarrollo del relato, es decir de que es una "escena", aunque no se sepa explicar su significado: «il fatto che questo curioso complesso sia stato ripetuto con le medesime caratteristiche, ci prova il suo scopo illustrativo. Sarebbe arduo volere spiegare il significato di tale scena».

Como antes advertimos, no tenemos ninguna seguridad de que sea lo ahora reconocido el total de los elementos de la supuesta composición escénica, pues, salvo en el caso del cincel del Mas d'Azil, no están completas las piezas que la soportan. Por otra parte, y como también ya se anotó, ni el presunto atacante es un carnívoro amenazador ni se puede asegurar que la posición frontal del presuntamente acosado herbívoro exprese su actitud sorprendida, como observando al agresor, y atemorizada.

No hay razón alguna para asegurar que la presencia juntos de figuras de animales de frente ("esquemáticos") y de perfil ("realistas") suponga la expresión diferenciada de la acción dramática correspondiente a los dos actores de la representación<sup>10</sup>. El arte mueble ofrece suficientes casos de presencia sobre la misma cara de un soporte de animales "no feroces" expresados de frente y de perfil que no requieren tal explicación: así, entre otros y recordando ejemplos más próximos, ciervos de frente junto a caballos y peces de perfil en un tubo óseo del Valle (Breuil y Obermaier 1912: 5-6), cabras de frente junto a sarrío, uro, ciervo, caballo y antropomorfo de perfil en un tubo óseo de Torre (Barandiarán 1971b), cabras de frente y cabra de perfil en una costilla de La Vache (Caralp y otros 1973: 15-17), cabras de frente y cabra de perfil en una placa ósea de Llonín (Fortea y otros 1992: 13) o cabras de frente y cabra y ciervo de perfil en un canto de Abauntz (inédito comunicado por P. Utrilla).

4. LAS INTERPRETACIONES DE LAS COMBINACIONES DE TEMAS DEL ARTE PALEOLÍTICO: COMPOSICIONES, RELATOS, ESCENAS Y MITOS

Temas, combinaciones, motivos, relatos, escenas, cuentos y mitos son etapas en la gradación interpretativa de los grafismos paleolíticos. Frecuentemente se interpretan como "escenas" muchas de las combinaciones -o acumulaciones- de temas del arte paleolítico mueble o rupestre.

<sup>10</sup> El problema de las representaciones esquematizadas de frente de figuras animales fue cumplidamente planteado en uno de los primeros textos sobre arte paleolítico de H. Breuil (1907). Se las ha considerado habitualmente una concepción formal o estilística (como esquema o convención expresiva) frecuente en figuras de caprinos (cuyos cuernos parecen más propicios a esa versión abierta frontal) sin que se haya de suponer que en ellas los magdalenenses intentaron expresar alguna actitud particular del animal "actuando". Para mayor ilustración, puede seguirse bien la cuestión en el arte de la Cornisa Cantábrica en textos de I. Barandiarán (1973: 277 y 280), C. González Sainz y otros (1985: 158), M. S. Corchón (1986: 132) y P. Utrilla (1990: 95). En el arte mueble cantábrico

abunda ese tipo de representación esquematizada en figuras de cabra (son numerosas en El Pendo, con otros casos en El Cueto de la Mina, Morín, Urtiaga, Torre y Abauntz), hay algunas de cérvido (en El Pendo, El Valle y La Chora), una de uro (en Urtiaga) (véanse todas en I. Barandiarán 1973: lám. 37 y figs. 40, 44, 45 y 48) y una de équido en Las Caldas (Corchón 1992: 43); debiéndose recordar casos parietales de Ekain y del Otero (C. González Sainz y otros 1985). La situación estratigráfica de las piezas que portan esas figuras y un par de dataciones C14/AMS de dos (un bastón y una azagaya de asta) del Pendo con cabras grabadas de frente (Barandiarán 1989) concretan su cronología entre el Magdaleniense medio y el final.

tre. Es muy amplio el listado de opiniones sobre la entidad de los relatos del Paleolítico Superior a lo largo del siglo de su investigación; evidencian las tendencias metodológicas y preocupaciones de la historiografía de cada tiempo.

Antes de recordar algunas de estas interpretaciones se puede señalar algo tan obvio como que los relatos tienen un sentido y se sirven de un vehículo de expresión, su forma gráfica, que no suele ser casi nunca demasiado elocuente. Un relato sólo podrá ser percibido cabalmente por quien ha estado presente en su "narración" y/o conoce su sentido; los no testigos y/o no enterados (los "no iniciados" del "mito" y, en un sentido genérico, de cualquier tipo de acción cultural de contenido y destino sociales) tendrán muchas dificultades en reconocer su identidad externa y casi nunca alcanzarán la comprensión de su significado.

Hasta prácticamente la mitad de este siglo cuantos se dedicaron al estudio del arte cuaternario se sintieron especialmente preocupados, con toda razón, por la interpretación de su significado. La reflexión posterior sobre esa etapa de la historiografía de la Prehistoria occidental (por ejemplo por Laming-Emperaire 1962: 79-124 y Ucko y Rosenfeld 1967a: cap. 3) ha abordado suficientemente la exposición de sus orientaciones metodológicas y la crítica de sus conclusiones.

Una de las primeras aportaciones de síntesis de E. Piette (1873: 384 ss.) sobre las manifestaciones gráficas del Paleolítico Superior valoraba algunos «cuadros de género», destacando en su ejecución los grabadores del Perigord con escenas «de concepción superior» (como las de "el hombre atacando al uro", "los renos en celo" y "desfiles de animales"), mientras que «el artista pirenaico, tan hábil en el retrato del animal, sólo raramente llega a concebir un cuadro de conjunto».

De forma muy decidida, la mayoría de los autores que estaban estudiando el arte recién descubierto acudieron a la información aportada por la Etnografía para buscar en primitivos actuales paralelos y justificación de temas y combinaciones del bestiario y signario paleolíticos. Fueron especialmente afines a la escuela histórico-cultural del círculo de Viena quienes aportaron bastantes explicaciones sobre el significado del arte prehistórico. Fundamentalmente se encuentran a lo largo de la extensa y excepcional obra escrita de H. Breuil pero también en monografías de otros prehistoriadores sobre cuestiones particulares, como la defensa a ultranza del sentido mágico de lo paleolítico en las aportaciones de H. Bégouën (1929 y 1939): «The idea seems to be to represent animals at some special given moment, and in circumstances of definite significance, rather than to produce a merely decorative effect. It was magic ritual rather than art, which inspired this type of work» (Bégouën 1929: 7). Hasta los años 50 es recurrente el recurso en las explicaciones a la magia, el totemismo y genéricamente la simbología (por ejemplo, en la aportación concreta de H. Obermaier 1918), la iconografía (así J. M. de Barandiarán 1935 y 1941 con referencias respectivas a las formas de las artes mobiliario y rupestre vascas) o la religión en un sentido lato (como, por ejemplo, en los tratados generales de Th. Mainage 1921 cap. V, y de J. Maringer 1952 cap. III).

Al sicólogo G. H. Luquet (1926: 84-90) se debe un planteamiento bastante riguroso de los problemas de la percepción actual de aquel arte primitivo y varias hipótesis sobre la complejidad de las combinaciones de temas y su posible interpretación. Partiendo Luquet de la convicción de que «el arte paleolítico tiene como carácter dominante el realismo visual», propone el reconocimiento como «primera de las categorías de figuras dedicadas a la fijación de una impresión visual la de los cuadros de conjunto en que se han reunido varios seres diferentes». En su opinión sin demasiado esfuerzo se puede reconocer en el arte paleolítico una organización de sus combinaciones que representan otras tantas escenas definibles. Por ejemplo, las de "el hombre asociado a animales en escenas de caza" (el caso de "el cazador de bisonte" de Laugerie Basse), los "grupos de animales" en diversas actitudes (pudiéndose discutir si son realmente animales marchando en hilera algunas

"filas" sobre soportes alargados), entre los que retiene Luquet los casos que le parecen ejemplares de estas combinaciones temáticas como el de la nutria capturando peces en un hueso de Laugerie Basse y diversas "representaciones de la vida social" (caballos en grupo de una placa de Chaffaud o filas de renos en Teyjat), o las "escenas de la vida familiar" de animales (de apareamiento, de hembra con cría o de combates entre machos). La explicación de esas combinaciones de temas casi siempre se inclina en la propuesta de Luquet (1926: 116) hacia lo cotidiano: «escenas de género que reproducen, sin intención mágica, un suceso real o imaginado».

La sugerente propuesta de la extensa obra de A. Leroi-Gourhan recoge el conjunto del arte paleolítico como expresión de un esquema compositivo y simbólico constante y ampliamente extendido. En su opinión, en esas combinaciones de figuras (animales entre sí o animales con humanos) se estaría refiriendo —frente a la explicación de lo cotidiano que G. H. Luquet hallaba en ellas— todo un «tema probablemente mitológico», desempeñando las imágenes la función de «sujeciones gráficas, soportes de un contexto oral irremediadamente perdido» y, por ello, de difícil comprensión<sup>11</sup>. El pensamiento de Leroi-Gourhan ha sido suficientemente explícito: en los temas del arte paleolítico y en sus combinaciones «hay otra cosa que una representación accidental de animales de caza, que una "escritura" o que "cuadros"... Tras el conjunto simbólico de las figuras ha existido forzosamente un contexto oral con el que esa combinación simbólica se coordinaba y cuyos valores reproduce espacialmente» (Leroi-Gourhan 1964: 273).

Profundizando más en el análisis de las asociaciones evidentes y estereotipadas de temas A. Leroi-Gourhan (1978: 359-361) ha creído necesario distinguir dos tipos de combinaciones: los "mitogramas" y los "pictogramas" o escenas. Los "mitogramas" están constituidos por figuras «agrupadas sin linealidad» y no resultan de por sí explícitos pues «no poseen un hilo conductor aparente, ni unas pausas espaciales ni una formulación temporal»; por ello, y tal como ocurre en primitivos actuales, el «encadenamiento entre sus temas simbólicos ha de ser aportado por un comentarista». Mientras que los "pictogramas" (las "escenas" en sentido estricto) ofrecen «series de figuras animadas, o sea actuando... con toda la consistencia gráfica de un relato», como en las representaciones del pozo de Lascaux, modelo ejemplar de la "escena" de caza del animal.

Para explicitar más el sentido de la definición de Leroi-Gourhan, se puede recordar la propuesta de J. M. Gómez Tabanera (1984: 147 nota) de que se acoja en castellano el significado de la voz "pictograma" como equivalente a las que expresan la «peculiarísima forma de comunicación gráfica y social» que son los *cartoons*, *bandes dessinées*, dibujos animados, *tiras*, historietas gráficas o *tebeos* actuales.

Han sido, y son, numerosos quienes (como F. Bourdier 1967: 291) optan también por un reconocimiento generalizado de "composiciones simbólicas". Otros piensan (Bahn y Vertut 1988: 120) que quizá sea más seguro referir las combinaciones temáticas al simple uso de una narrativa que pensar que habrán de ser referidos a una mitología.

H. Delporte (1975: 120-130 y 1981: 190-193) ha distribuido esas combinaciones en varios modelos genéricos de asociación de significación diferenciada. La "asociación aleatoria" presenta «figuras que pudieran considerarse independientes... sin que exista un parentesco figurativo evi-

<sup>11</sup> «Sous mille variantes, l'art préhistorique tourne autour d'un thème probablement mythologique où s'affrontent complémentaires des images d'animaux et des représentations d'hommes et de femmes... L'art figuratif est, à son origine, directement lié au langage et beaucoup plus près de l'écriture au sens le plus large que de l'oeuvre d'art. Il est transposition symbolique et non calque de la réalité, c'est-à-dire

qu'il y a entre le tracé dans lequel on admet de voir un bison et le bison lui-même la distance qui existe entre le mot et l'outil... De sorte que les plus anciennes figures connues ne représentent pas des chasses, des animaux mourants ou de touchantes scènes de famille, ce sont des chevilles graphiques sans liant descriptif, supports d'un contexte oral irrémédiablement perdu» (A. Leroi-Gourhan 1964: 266).

dente», mientras que la “superposición repetitiva” «implica una asociación efectivamente intencional» y en la “asociación dramática” o “narrativa” se ofrecen referencias a la de caza, el emparejamiento o celo, a relaciones madre-cría, etc. Por otro lado, se definen las “asociaciones de carácter más o menos temático, quizá mitológico” «particularmente frecuentes y complejas sobre soportes cilíndricos» y la “asociación de organización geométrica” con las figuras dispuestas en fila o friso o en series enfrentadas.

Ha ofrecido L. G. Freeman (1984) un listado de los recursos que piensa sirvieron a los artistas paleolíticos para destacar la apariencia de las figuras. Algunos de esos recursos técnicos se aplicaron sobre representaciones aisladas y ahora no nos interesan; pero hay otros que se ofrecen sobre combinaciones y, por tanto, pudieran ser referidas a un intento de composición escénica. Unas ofrecen figuras múltiples que se combinan: por “contraposición” de figuras similares en una composición equilibrada, por “complementariedad” de figuras repetidas en disposición no simétrica (incluyéndose ahí las escasas combinaciones macho-hembra), por “repetición” del tema, posición, orientación..., por “progresión” (como variante de la repetición, pero mediando separaciones entre los temas repetidos) y por “acumulación de superposiciones”. Otra (“landscaping”) incorpora elementos naturales del soporte a la acogida de los temas, a modo de “medio” o “soporte escénico”.

En suma, se plantea un dilema de interpretación de las combinaciones o “escenas”. O se supone que ofrecen sólo la descripción concreta de situaciones o recuerdos de la vida cotidiana, como “relato”. O se las considera alusivas a un modelo (o sea, una referencia genérica o standard) de “escena” ya cargada de sentido simbólico, atribuyéndole algún carácter recordatorio o conmemorativo, de crónica social, historicista, moralizante o ejemplificador o incluso religioso o ritual (como “cuento”, “fábula” o “mito”).

Sin que nos decidamos a acoger sin crítica las interpretaciones que se pudieran deducir de las propuestas de H. Delporte y de A. Leroi-Gourhan, recordaremos casos del arte mobiliario cantábrico de la región cantábrica como referentes del bastante amplio repertorio de modalidades de combinaciones de figuras sobre soportes completos:

1. A veces se trata de un mismo tema reiterado sobre el mismo campo o cara del soporte mobiliario aplanado: en doble (caballos en una probable espátula de hueso de Tito Bustillo y en una pintadera de Lumentxa y cabras en un compresor de piedra de Bolinkoba: Moure 1982b: 671 y Barandiarán 1984: 124 y 1985: 1.5170).

2. Hay también combinaciones de temas distintos a veces en una sola cara o en una organización “complementaria” (no siempre fácil de decidir) de las dos caras de un soporte. En nuestro inventario (Barandiarán 1973: 297-301) ofrecimos un balance de esas asociaciones de figuras: uro y caballo en una placa ósea del Pendo, ciervo y caballo en un cincel de Berroberría, ciervo, caballo y pez en un tubo del Valle, uro y cabra en un compresor de Urriaga, caballo y cabra en azagayas de La Paloma y del Pendo, caballo y serpiente a ambos lados de un soporte óseo aplanado del Pendo, cierva y pez en una esquirla ósea de La Paloma, reno y cabra en una placa lítica de Urriaga, y cierva y bisonte o uro en un omoplato de Altamira. Entre las piezas reconocidas posteriormente recordamos otras combinaciones distintas: sarrío y caballo y zorros y caballo respectivamente en ambas caras de compresores de Bolinkoba (J. M. de Barandiarán 1978: 432) y de Santimamiñe (Barandiarán 1985: 1513), caballo y reno en una placa de Tito Bustillo (Moure 1982a: 9), bisonte y mamífero marino en un colgante de marfil de Las Caldas (Corchón 1992: 42), cabra realista y esquema frontal de cabra y diversos signos en una placa ósea de Llonín (Fortea y otros 1992: 13), ...

3. Los dieciocho omoplatos grabados con trazo múltiple del Magdaleniense inferior del Castillo (Almagro 1976: 19-67; dejados a un lado los otros quince del lote conocido de esa cueva, cuya identificación zoológica genérica no es fácil) aportan un preciso modelo de las variantes de expresión temática sobre las dos caras de ese tipo de soportes aplanados: seis de ellos ofrecen un tema único (tres con cierva, y sendos con ciervo, caballo y supuesto bovino), cuatro un tema reiterado (son dos con dos ciervas cada uno, uno con tres ciervas y otro con cuatro ciervas) y ocho una combinación de temas (tres con cierva y ciervo (2+1, 2+1, 2+1), dos con cierva y caballo (4+1, 2+2), uno con cierva y cáprido (2+1?), uno con cierva, caballo y cabra (5+1+1) y uno con ciervo y cáprido (1+1?).

4. Entre las más complejas combinaciones de temas de la región destacan especialmente algunas obras del Magdaleniense. En el omoplato nº 1 de la colección del Castillo se grabaron figuras de dos caballos y una cierva completos, una cabeza de cierva y un dudoso pez (Almagro 1976: 19-22). En un bastón del Pendo (Obermaier 1932: 10-13) hay cinco detalladas cabezas (de un ciervo y una cierva en un “campo”, de dos ciervos y un caballo en el otro) y algunos signos; y en una de las caras de una placa de piedra de Ekain (Altuna y Apellániz 1978: 146-150) una cabra montés, un ciervo y un caballo.

5. Un tubo de hueso de ave de la cueva de Torre (Barandiarán 1917b) ofrece la asociación de temas más compleja del arte mobiliario cantábrico: una “escena de carácter más o menos temático” (de acogerse la propuesta de H. Delporte) con representaciones muy detalladas (reducidas a cabeza y parte anterior del tronco) en dos hileras dispuestas en orientaciones opuestas (en una, un ciervo, un caballo y una cabra, mirando a la izquierda; en la otra, una figura humana, un sarrío, una cabra y una vaca, hacia la derecha) más diversos signos. El examen de las superposiciones de los trazos de esas figuras de Torre (Barandiarán 1984: 141) revela el orden del proceso de su elaboración que empezó con las figuras de menor tamaño (caballo, antropomorfo y una de las cabras) y por algún signo, continuó por la otra figura de cabra y concluyó, encajándolas en los huecos reservados, con las de los tres animales mayores (ciervo, sarrío y vaca, con una intención unificadora que nos parece evidente para un conjunto temático heterogéneo. El análisis de autoría parece demostrar que todos esos grabados son obra de una sola mano (Apellániz 1991: 110-115).

Son muchas las “escenas” descritas por los estudiosos del arte paleolítico mueble y parietal; la mayoría son del Magdaleniense inferior, medio y avanzado (superior/final).

Hay algunas que suelen ser repetidamente aludidas porque ofrecen una llamativa combinación de temas cuyo significado se supone bastante explícito: como la “escena” del pozo de la cueva de Lascaux, “el mamut entrampado” en un signo textiforme de la cueva de Font-de-Gaume, “la mujer y el reno” y “el cazador de bisonte” de piezas de Laugerie Basse y “el cazador del oso” en otra de Pechialet, etc. y, en general, parejas (macho y hembra, hembra y cría), agrupaciones de animales del mismo género en filas, “hechiceros” (Espéluques, Trois Frères, etc.). Una selección bibliográfica discreta aporta un mucho más variado elenco temático: “el pescador con sus redes” (por Th. Mainage 1921: 344), “el felino herido” o “el animal que marca su territorio” (algún felino orinando, los bisontes de Altamira que se revuelcan en el suelo: en referencia de M. Rousseau 1967: 149), “el cazador del uro” en La Vache que aluden P. G. Bahn y J. Vertut (1988: 120) como ejemplo genérico de la “escena del hombre y bovino” (de la propuesta de F. Bourdier 1967: 294), o en sentido ritual o conmemorativo atribuido al conjunto de temas de una placa de Raymondén (“trofeo de caza y siluetas humanas” para Th. Mainage 1921: 348; u “ofrenda ritual” para J. Maringer 1952: fig. 6).

Las posibilidades de interpretación subjetiva de las escenas son, obviamente, ilimitadas.

Mediante el análisis de la secuencia de la formalización gráfica de obras con varios motivos A. Marshack (1972: 276-277) pretende el reconocimiento de un relato y de sus argumentos (*stories*). Más aún, interpretando los temas de forma muy discutible ha creído percibir una precisa narración en la que se haría una expresa referencia temporal: puesto que se encontrarían en las figuras caracteres anatómicos o de comportamiento alusivos a la estación o época del año en que se produjo cada escena<sup>12</sup>. La precisión del calendario en el arte mueble paleolítico se habría manifestado (Marshack 1972: 170-184...) en diversas representaciones de flores en un preciso momento de floración primaveral o estival, de salmones en el remonte estivo-otoñal de los ríos, de crías de uro, bisonte y cáprido en primavera, de machos en celo en septiembre, de huevos de ave comidos por una serpiente en primavera, etc.; mientras que los varios temas presentes sobre un tubo de La Vache se habrían de interpretar como el relato de una escena compleja «con imagen de un mito y ceremonia de carácter estacional en que se implica el hombre con un panteón de criaturas y símbolos» (Marshack 1972: 276). En un sentido parecido, L. G. Freeman (1984: 277) ha anotado que algunas actitudes animales sugerirían también el significado estacional de la representación, reflejando el interés de sus autores por las condiciones reproductivas de las especies seleccionadas.

A algunas de esas escenas se ha dedicado un mayor esfuerzo de definición pretendiendo percibir en ellas un significado religioso más preciso. Se ha llegado a escribir sobre las manifestaciones de la supuesta escena del hombre y bovino que mientras «algunas parecen evocar tauromaquias (¿ceremonias de iniciación?), otras expresarían más bien viajes chamánicos hacia un gran bóvido» (Bourdier 1967: 294).

En el caso, por ejemplo, del tema de «el mamífero con peces» (Caralp, Nougier y Robert 1973) del que se aducen, sin ánimo exhaustivo, ocho documentos (del Pirineo son tres de la Vache y uno de Lortet; del Périgord, tres de Laugerie Basse y uno de Teyjat), se interpreta la presencia sobre un mismo soporte de ambos temas «el animal terrestre cazado y el animal acuático pescado» (Caralp *et alii* 1973: 11) como una «asociación no fortuita» dotada de «una doble simbólica: la caza y la pesca... el tema doble de la tierra y el agua» que trasciende cualquier primera explicación, lógica o económica, para expresar «animales-símbolos», llegándose a proponer (*op. cit.*: 23) que en este «tema complejo» que asocia mamífero y peces incluso «pudiéndose ir más allá de esa significación naturalista se superaría el dualismo simbólico de la Tierra y el Agua...» que, «profundizado por la yuxtaposición de una simbólica femenina» (en tres de los documentos presentados), estaría anunciando al final del Magdaleniense «un verdadero «estrato de los Dioses», el primero en la secuencia de las creencias de las religiones históricas.

J. Fordá (1983 y 1985) ha creído identificar en algunos grupos de grabados parietales de Los Casares composiciones de hasta tres escenas de carácter mítico: una hierogamia (con mamut y dos antropomorfos varón y hembra), una cosmografía (con una parte inferior o acuática y superior o terrestre; con antropomorfos, peces y signos) y un rito de purificación en el agua, pronunciándose decididamente por su interpretación en «amplio sentido religioso», expresado sea en un mitograma cosmogónico o en una escena ritual.

Se puede retomar el caso de las identificaciones de los temas de la bramadera del Pendo, que antes hemos recordado, para reconocer el exceso de imaginación y poca reflexión crítica (de lo

<sup>12</sup> «Though traditional categories such as magic and myth, aggression, symbolism and sexuality are elements in the stories, the whole might more aptly, if

awkwardly, be called a «cognitive-and-time-factored use of art, myth, rite and symbol» (Marshack 1972: 276-277).

que, en este caso, debo yo también culparme) que suele ponerse en juego para justificar la entidad de esas supuestas escenas. Para su mejor reconocimiento remito a un dibujo correcto de los grabados (figura 3).

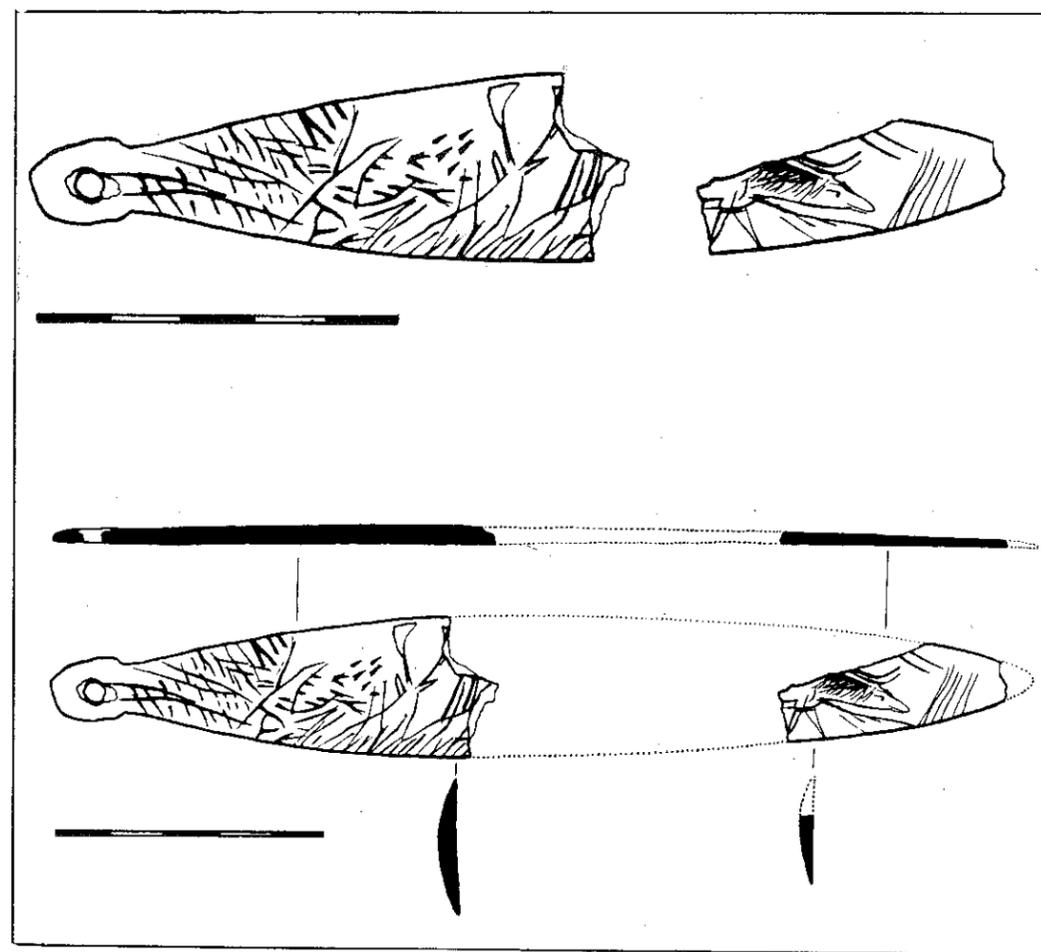


FIG. 3

Para J. Carballo y B. Larín (1933: 38) los temas del fragmento proximal de la pieza representan «un animal indeterminado, con las mandíbulas abiertas y armadas de poderosos dientes, que parece emerger del agua del estanque o río adonde ha ido el ciervo a beber: unos cuantos trazos lineales representarían las altas hierbas que bordean el lago; y unas pequeñas incisiones, situadas en la parte superior, representarían las aves acuáticas volando». De forma que un análisis dramático de los grabados habría individualizado dos protagonistas (un animal acuático dentado y un ciervo), una acción expresa (la amenaza del uno sobre el otro), un escenario (la orilla del agua de un estanque, río o lago bordeada de altas hierbas) y unos elementos que contextualizan el relato escénico (unas aves acuáticas volando). En su consecuencia, la combinación de temas del trozo proximal del Pendo «significa indudablemente una escena en la cual la figura principal, el ciervo o gamo, está ligada con el resto de las figuras» (Carballo y Larín 1933: 38); como también

yo mismo concluí con bastante convencimiento y ligereza, que ahora reconozco, «indudablemente se trata de una escena... mostrando... a varios animales no aislados, sino en actitudes de relacionarse» (Barandiarán 1971: 14 y 1976: 165).

De hecho, el análisis elemental discriminatorio de los trazos conservados en estos fragmentos de la bramadera del Pendo identifica (Barandiarán 1976: 164-165) un repertorio de temas no fácilmente integrables en la escena del lobo-ciervo: conjuntos de trazos rectilíneos al «comienzo» (izquierda) y «final» (derecha) del soporte, una muy discutible cabeza de animal (dirigida a la derecha) con lo que se supondría ser su boca abierta, unos trazos cortos de huella triédrica, una figura de cérvido parado (de frente), restos (interrumpidos por rotura del fragmento proximal) de otra posible figura animal y un reno (andando a derecha).

Volviendo a la interpretación del presunto relato de «el ciervo acosado», «el cérvido y el lobo» o «el lobo feroz» —hecha con tanta ligereza— si a la postre lo que lo caracteriza es la presencia de un presunto agresor en figura mayor y realista de perfil colocada detrás del pretendido agredido, y de éste en figura de menor tamaño, esquemática y representada de frente —sin que se haya de tener en cuenta su categoría zoológica—, el listado de versiones de la escena del «animal acosado» se ampliaría notablemente. Así, y dejando de lado la condición que debiera ser imprescindible en esos protagonistas como carnívoro el agresor y herbívoro el agredido, más de un estusias-ta identificador de los relatos del Paleolítico Superior se alegraría de comprobar la universalidad del mito o cuento magdaleniense con los nuevos testimonios aducibles de, por ejemplo, un bóvido acosado por una cierva en una espátula de hueso del Magdaleniense final de La Vache, de unas cabras acosadas por un ciervo en un bastón del Magdaleniense medio de Raymondén y de un bóvido acosado por un caballo en un tubo del Magdaleniense final de La Vache (véanse sus versiones en Marshack 1972, figs. 66, 101 y 154). Siendo los «acosadores» en estas «escenas» animales tan poco agresivos y carniceros, al menos, como sus homólogos los probables cérvidos de los documentos (que nos han servido de pretexto para esta reflexión) del Mas d'Azil y Lortet y del caprino de Laugerie Basse.

En suma, en la mayoría de los procesos de identificación de escenas o relatos del arte magdaleniense se han acogido con bastante facilidad algunas semejanzas formales de sus motivos y con no menor ligereza se han sugerido sus relaciones; no se ha analizado previamente y a fondo si esa probabilidad es posible, pues no ha mediado una consideración seria sobre los ámbitos temporales y espaciales reales de su vigencia. Los factores arqueológicos del problema no son considerados; sólo se recurre a la apariencia de las formas y a los esquemas indiscriminados de un comparativismo poco riguroso, utilizando con poca crítica modelos de la Etnografía, de la Historia de las Religiones, de la Iconografía del arte histórico occidental o de la Simbología.

##### 5. REFLEXIÓN FINAL

En el estado actual de nuestro conocimiento, indudablemente muy parcial, determinadas estructuras iconográficas del arte mobiliario y rupestre del Paleolítico occidental parecen repetirse como si fueran exclusivas o propias de algunos ámbitos muy precisos temporales o geográficos.

No suele ser demasiado difícil llegar a leer bien las formas (es decir, los temas) figurados en las paredes de las cuevas o en soportes portátiles; el riesgo reside en la explicación de su significado. Refiriéndose, en concreto, a las dificultades de comprensión de los signos del arte paleolítico (o sea, de los temas de no inmediata referencia a lo real) agudamente ha advertido G. Sauvet (1990: 96) que en el proceso de idealización de las formas reales («metaforización») de los siste-

mas gráficos de función simbólica de primitivos actuales figuras (significados) diferentes llegan a derivar en signos (significantes) de apariencia prácticamente similar. La reflexión de Sauvet puede ser aplicada, sin dificultad, al problema de definición del sentido de las figuras del arte paleolítico en cuanto que probablemente llegarían a acoger bajo una idéntica apariencia formal (significante) interpretaciones (significados) distintas según áreas, épocas o ambientes. Y ello habría acaecido como resultado final de un proceso sea de homografía (por convergencia en el aspecto final de temas y referentes figurados distintos de partida) o de polisemia (es decir, por adición o acumulación posterior de significados ajenos al que inicialmente poseía el tema como propio y más afín a su apariencia inmediata). Los procesos de convergencia de las apariencias formales afectan tanto a los temas aislados como a sus combinaciones y, cómo no, a las escenas, relatos, cuentos o mitos a los que sirven de significante.

Otro problema añadido a la ya ardua definición de los significados de las combinaciones de temas del arte paleolítico es el de la determinación de las causas de su generalización en el espacio y en el tiempo. Cuando las similitudes entre temas y combinaciones se ofrecen a más larga distancia se sugieren relaciones entre las supuestas áreas genéticas de esos motivos y asociaciones y estos puntos más alejados de su zona de influencia inmediata.

Normalmente, quienes han advertido esos correlatos formales se han contentado con constatar los hechos (ciertamente, al menos su apariencia) y con sugerir algún tipo de relación entre sus autores, pero no han profundizado en el estudio de las vías concretas de la transmisión ni en el de las consecuencias arqueológicas de la coincidencia. No es sencillo explicarse las causas o el calado cultural de las semejanzas ni la intención de las convergencias ni el proceso y vehículo de su difusión. A. G. Sieveking (1978: 61) ha sugerido que la convergencia se habría producido como efecto de relaciones interterritoriales favorecidas por algún tipo de común estructura social, familiar o tribal; mientras que P. G. Bahn (1982: 262-265) ha recordado nuestro mal conocimiento de la estructura social de aquellas poblaciones, de la movilidad de los grupos y de la difusión de sus obras, ideas e influencias.

Reconocida la existencia en el Paleolítico Superior de movimientos de migración estacional, motivados por estrategias de subsistencia y aprovisionamiento que no conocemos demasiado, parece evidente la trascendencia de esos flujos de convergencia y dispersión de los grupos humanos como factores esenciales de comunicación cultural. En este sentido M. W. Conkey propuso en 1980 (a partir de su revisión, en 1975 y 1977, de los motivos no figurativos grabados sobre soportes óseos en varios sitios magdalenienses de Cantabria y Asturias) que Altamira y también El Cueto de la Mina habrían sido puntos focales del Paleolítico Superior regional, «aggregation-sites» de los modelos de la Arqueología social: la caracterización del grafismo presente en sus útiles de asta (con gran diversidad de sus diseños y considerados prototípicos algunos de ellos) apoyaría el reconocimiento de ambos lugares como puntos de reunión —de encuentro y redistribución— de los grupos que explotaban los territorios de su derredor próximo y como factores decisivos de transmisión o intercambio de experiencias, recursos, relatos, opiniones y gustos. La sugestiva hipótesis ha sido acogida desigualmente: unos la han asumido sin crítica; otros han mostrado la insuficiencia de la documentación empleada o la discutible validez de los modelos aducidos, de forma que la misma Conkey (1990: 169) ha reconocido su actual escepticismo hacia sus propias conclusiones, admitiendo la mala calidad de los datos manejados, la dudosa contemporaneidad de los efectivos comparados y la falta de desarrollo del modelo social pertinente.

Por aludir a otro ejemplo reciente, el espectacular repertorio del arte portátil que aporta la excavación de los yacimientos asturianos de La Viña y Las Caldas, con varios correlatos en piezas

de la vertiente norte del Pirineo, hace replantear (Fortea 1990: 62-65) el reconocimiento de algún tipo de mecanismo de difusión (que no sería ni la mera convergencia ni una pasiva recepción) de elementos foráneos en esta zona de Asturias. Bastantes de esas obras muebles no se explicarían, en opinión de J. Fortea (1989: 431), sino admitiendo la existencia de «un modelo de poblamiento en el que las relaciones a larga distancia y la consiguiente difusión cultural debieron jugar un papel importante, indudablemente no el único, porque tampoco sería sensato entender las cosas en términos de una pasiva recepción».

Sólo una correcta visión de los documentos permite asentar las interpretaciones y validar así esas hipótesis escénicas. Por ejemplo, el análisis reciente por microscopía de la pieza de la Vache aducida como documento del tema de «mamíferos con peces» no ve en los trazos en que Carlp y otros (1973) identificaron como representación de peces «ningún elemento determinante que permita ofrecer esa interpretación» (Fritz y otros 1993: 419).

Una divergencia menor en la lectura o en la interpretación puede fácilmente trastocar toda la integración de un documento en una familia, o género, de relatos. Se producen así transferencias y saltos en los catálogos de escenas del arte paleolítico que no han de agradar a los proclives a reconocerlas sin demasiado sentido crítico.

Para embromar —¿o en serio?— puedo proponer, con el ejemplo de los temas de la bramadera del Pendo y de un bastón de asta de Lortet, el caso en que los antólogos del tema del «cérvido atacado» pueden ver alterado el listado de sus testimonios, aunque no el número total de los disponibles.

De aceptarse la interpretación de Corchón (1986: 424) del relato del fragmento proximal de la bramadera del Pendo como pez+cérvido habría que dar de baja este documento del listado de los que integran la documentación gráfica de la escena del «cérvido atacado» para ser incluido en el elenco de los que se aducen como soporte del motivo del «mamífero con peces».

Por otra parte, el espléndido bastón perforado de Lortet con representaciones de ciervos, peces y signos (Piette 1907: 74 y lám. XL) también cambiaría con facilidad de campo expresivo. Según la aceptable reconstitución de Sir E. Ray Lenkester en «The field» (M.B. 1911: fig. 2) en su derredor se habrían grabado figuras de ciervos (dos machos, el mayor de ellos retrospectivo, y una hembra) y de salmones (seis) y un par de signos (rombos con un punto en el centro); refiriéndose habitualmente esa combinación de temas a una representación de ciervos huyendo (Reinach 1913: 125). Se han hecho interpretaciones pintorescas, notablemente imaginativas, de esos signos; según el sentido que se les atribuya se puede producir un cambio profundo en la definición del relato y su adscripción a otro grupo de escenas. Unos los han presentado como «signos inexplicados, considerados como una firma del artista» (Reinach 1913: 125, acogiendo la propuesta de Piette 1894 —*apud ed.* Delporte 1987: 255-256— «quand ils étaient fiers de leur oeuvre, ils la signaient ou y gravaient leur marque de propriété (voyez fig. 15). Les losanges, dans cette figure, tiennent lieu de signature» y Piette 1907: 73). Otros, de acuerdo con sugerencias de A. Leroi-Gourhan, los consideran «símbolos femeninos» (Caralp y otros 1973: 19; Nougier 1993: 207-209). Hay también quienes ven en ellos la representación de astros que precisarían el sentido temporal de la escena: «the seeming schematic eyes may represent some seasonal relation to realistic images, perhaps the two "eyes" of the sky, the moon and the solstitial summer or equinoctial autumn sun, or perhaps some stellar-solar combination» (Marshack 1972: 263). Y, por ese camino, no sería difícil acudir a la autoridad de cualquier ufólogo perspicaz para proponer una nueva interpretación de esos signos como ovnis: ¿los primeros ovnis de que queda constancia en el repertorio gráfico de la Historia de la Humanidad?

Esta pieza de Lortet se integraba entre los ocho documentos considerados más significativos de la escena de «mamíferos con peces» (Caralp y otros 1973), pero de acogerse la propuesta del atrevido ufólogo su interpretación cambiaría radicalmente hacia la perspectiva del relato del «cérvido atacado». Pues ahora se cumplirían en el espléndido conjunto de temas del bastón de Lortet sobradamente los requisitos «dramáticos» imprescindibles de la escena o fábula de la persecución del ciervo: los ciervos en estampida atraviesan huyendo un río (con el macho mayor retrospectivo hacia el motivo de su temor) ante la amenaza o acoso de un par de objetos voladores no identificados.

Con ese simple juego de imaginación, y concluyo la broma, se intercambiarían los significados de un documento por otro. El conjunto de temas —la «escena»— de la pieza del Pendo de «cérvido atacado» se recatalogaría ahora como de «mamíferos con peces» y el del bastón de Lortet se traslada de la antología de los «mamíferos con peces» a la del «cérvido atacado». Manteniéndose en ambos casos su entidad de «mitogramas», se alteraría el área de expansión de sendos relatos; pues, con la nueva interpretación del documento del Pendo, se amplía en el caso del «mamífero con peces» y correlativamente se reduce en el del «cérvido atacado».

U.P.V./E.H.U.

IGNACIO BARANDIARÁN

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO, M. (1976): Los omoplatos decorados de la cueva de «El Castillo». Puente Viesgo (Santander). *Trabajos de Prehistoria* 33: 9-112.
- ALTUNA, J.; APELLÁNIZ, J. M. (1978): *Las figuras rupestres de la cueva de Ekain (Deva)*. Munibe 30.1-3. San Sebastián.
- APELLÁNIZ, J. M. (1991): *Modelo de Análisis de la Autoría en el Arte Figurativo del Paleolítico*. Cuadernos de Arqueología de Deusto 13. Bilbao.
- BAHN, P. G. (1982): «Inter-site and inter-regional links during the Upper Paleolithic; the Pyrenean evidence». *Oxford Journal of Archaeology* 1.3: 247-268.
- BAHN, P. G. (1984): *Pyrenean Prehistory. A Palaeoeconomic Survey of the French Sites*. Aris & Phillips, Warminster.
- BAHN, P. G.; VERTUT, J. (1988): *Images of the Ice Age*. Windward, London.
- BARANDIARÁN, J. M. de (1941): «Die prähistorische Höhlen in der baskischen Mythologie». *Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde* II.1-2 (separata).
- BARANDIARÁN, J. M. de (1978): *Obras completas. Tomo XII. Vasconia Antigua. Tras las huellas del Hombre (VI)*. Ed. La Gran Enciclopedia vasca, Bilbao.
- BARANDIARÁN, I. (1969): «Representaciones de renos en el arte paleolítico español». *Pyrenae* 5: 1-33.
- BARANDIARÁN, I. (1971a): «Bramaderas» en el Paleolítico superior peninsular». *Pyrenae* 7: 7-18.
- BARANDIARÁN, I. (1971b): «Hueso con grabados paleolíticos en Torre (Oyarzun, Guipúzcoa)». *Munibe* 23: 37-69.
- BARANDIARÁN, I. (1973): *Arte mueble del Paleolítico cantábrico*. Monografías Arqueológicas 14. Zaragoza.
- BARANDIARÁN, I. (1974): «Arte paleolítico en Navarra. Las cuevas de Urdax». *Príncipe de Viana* 134-135: 9-47.
- BARANDIARÁN, I. (1976): «El arte mobiliar cantábrico». En *La Prehistoria en la Cornisa Cantábrica* (ed. M. A. García Guinea): 123-174. Institución Cultural de Cantabria, Santander.
- BARANDIARÁN, I. (1984): «Utilización del espacio y proceso gráfico en el arte mueble paleolítico». En *Scripta Praehistorica F. Jordá Oblata*: 113-161. Salamanca: Acta Salmanticensia.
- BARANDIARÁN, I. (1985): «Dos retocadores de piedra en el Magdaleniense vizcaíno». *Symbolae Ludovico Mitxelenu septuagenario oblatae. Pars altera*: 1505-1521. Universidad del País Vasco, Vitoria.
- BARANDIARÁN, I. (1989): «Precisión cronológica del Magdaleniense del Pendo». En *Cien años después de Sautuola. Estudios en homenaje a Marcelino Sanz de Sautuola en el Centenario de su muerte* (ed. por M. González Morales. Santander): 97-114.
- BÉGOUËN, H. (1929): «The Magic Origin of Prehistoric Art». *Antiquity* III.9: 5-19.
- BÉGOUËN, H. (1939): «Les bases magiques de l'art préhistorique». *Scientia* LXV.324: 206-216.
- BOURDIER, F. (1967): *Préhistoire de la France*. Ed. Flammarion, Paris.

- BREUIL, H. (1907): «Exemples de figures dégénérées et stylisées à l'époque du Renne». *XIII Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques. Monaco. Actes*: 394-403.
- BREUIL, H. (1935): «Les Oeuvres d'art Magdaléniennes des fouilles Le Bel-Maury à Laugerie Basse données à la Société Préhistorique». *XI Congrès Préhistorique de France. Périgueux 1934*: 89-101.
- BREUIL, H. (1937): «De quelques oeuvres d'art magdaléniennes inédites ou peu connues». *Jahrbuch für Prähistorische und Ethnographische Kunst 1936/1937*: 1-16.
- BREUIL, H.; OBERMAIER, H. (1912): «Les premiers travaux de l'Institut de Paléontologie Humaine». *L'Anthropologie* 23: 1-27.
- BREUIL, H.; SAINT-PÉRIER, R. de (1927): *Les poissons, les batraciens et les reptiles dans l'Art quaternaire*. Mémoire n° 2 de l'Institut de Paléontologie Humaine, Paris.
- CAPITAN, L.; BREUIL, H.; PEYRONY, D. (1910): *La Caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*. Peintures et Gravures Murales des Cavernes Paléolithiques, Monaco.
- CARALP, E.; NOUGIER, L. R.; ROBERT, R. (1973): «Le thème du "mammifère aux poissons" dans l'art magdalénien». *Préhistoire Ariégeoise* 28: 11-23.
- CARBALLO, J. (1931): «The American School of Prehistoric Research visite the cavern of Pendo». *Bulletin of the American School of Prehistoric Research* nr. 7, april 1931: 24-27.
- CARBALLO, J. (1960a): «Excavaciones en la caverna de "El Pendo" (Santander)». *Investigaciones Prehistóricas* II: 15-108.
- CARBALLO, J. (1960b): «Excavaciones desde 1932 a 1941». *Investigaciones Prehistóricas* II: 109-124.
- CARBALLO, J.; GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (1952): «Algunos objetos inéditos de la cueva de "El Pendo"». *Ampurias* XIV: 37-48.
- CARBALLO, J. LARÍN, B. (1933): *Exploración en la Gruta de "El Pendo" (Santander)*. Memoria n° 123 de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Madrid.
- CHOLLOT, M. (1964): *Musée des Antiquités Nationales, Collection Piette. Art mobilier préhistorique*. Editions des Musées Nationaux, Paris.
- CHOLLOT, M. (1980): *Les origines du graphisme symbolique. Essai d'analyse des écritures primitives en Préhistoire*. Editions de la Fondation Singer-Polignac, Paris.
- CONKEY, M. W. (1975): «The Structure of Paleolithic Design: A Preliminary Study of the Nature of Variability among Engraved Bones. Rap. to the 74th Annual Meeting of the American Anthropological Association. San Francisco 1975».
- CONKEY, M. W. (1977): *An Analysis of Design Estructure: Variability among Magdalenian engraved bones from Northcoastal Spain*. Abstract Ph. Dr. dissertation; Department of Anthropology, University of Chicago.
- CONKEY, M. W. (1980): «The Identification of Prehistoric Hunter-Gatherer Aggregation Sites; the case of Altamira». *Current Anthropology* 21: 609-630.
- CONKEY, M. W. (1990): «L'art mobilier et l'établissement de géographies sociales». En *L'art des objets au Paléolithique. Tome 2, l'art mobilier et son contexte*: 163-172. Paris: Actes des colloques de la Direction du Patrimoine.
- CORCHÓN, M. S. (1986): *El arte mueble paleolítico cantábrico, contexto y análisis interno*. Centro de Investigación y Museo de Altamira, Monografía n° 16. Madrid.
- CORCHÓN, M. S. (1992): «La cueva de Las Caldas (Priorio, Oviedo). II. Investigaciones efectuadas entre 1987 y 1990». *Excavaciones arqueológicas en Asturias 1987-90*: 33-47.
- DELPORTE, H. (1969): *Chefs-d'oeuvre de l'art paléolithique. Musée des Antiquités Nationales. 25 juin/1er décembre 1969*. Saint-Germain-en-Laye.
- DELPORTE, H. (1975): «Les oeuvres d'art magdalénienne de la Grotte de la Vache (Ariège)». *Revue du Louvre* 25.2: 112-130.
- DELPORTE, H. (1981): «Note sur la structuration et la signification de l'art paléolithique mobilier». *Altamira Symposium*: 189-195. Ministerio de Cultura, Madrid.
- FORTEA, J. (1989): «El Magdalénien medio en Asturias, Cantabria y País Vasco». *Le Magdalénien en Europe. Actes du Colloque de Mayence 1987*. ERAUL 38: 419-437.
- FORTEA, J. (1990): «Abrigo de La Viña. Informe de las campañas 1980-86». *Excavaciones arqueológicas en Asturias 1983-86*: 55-68.
- FORTEA, J.; RASILLA, M. de la; RODRÍGUEZ, V. (1992): «La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1987 a 1990». *Excavaciones arqueológicas en Asturias 1987-90*: 9-18.
- FREEMAN, L. G. (1984): «Techniques of figure enhancement in Paleolithic cave art». En *Scripta Praehistorica F. Jordá oblata*: 209-232. Acta Salmanticensia, Salamanca.
- FRITZ, C.; MENU, M.; TOSELLO, G.; WALTER, P. (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.

- GAMBLE, C. (1986): *The Palaeolithic Settlement of Europe*. Cambridge World Archaeology. Cambridge, New York & Melbourne.
- GÓMEZ TABANERA, J. M. (1984): editor, traductor y autor de notas de *Arte y grafismo en la Europa prehistórica* (por A. Leroi-Gourhan), Ediciones Istmo, Madrid.
- GONZÁLEZ SAINZ, C.; MUÑOZ, E.; SAN MIGUEL, C. (1985): «Los grabados rupestres paleolíticos de la cueva del Otero (Secadura, Cantabria)». *Sautuola* IV: 155-164.
- GRAZIOSI, P. (1956): *L'Arte dell'Antica Etá della Pietra*, Sansoni ed., Firenze.
- JORDÁ, F. (1983): «El mamut en el arte paleolítico peninsular y la hierogamia de Los Casares». *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, Madrid, 1: 265-272.
- JORDÁ, F. (1985): «Las representaciones de pisciformes en el arte paleolítico y las mitografías acuáticas de la cueva de Los Casares». *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae. Pars altera*: 1495-1500. Universidad del País Vasco, Vitoria.
- KÜHN, H. (1954): *Die Kunst Alt-europas*. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1962): *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et Applications*. Ed. A. et J. Picard, Paris.
- LEROI-GOURHAN, A. (1964): *Le geste et la parole. Techniques et Langage*. Editions Albin Michel, Paris.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965): *Préhistoire de l'Art Occidental*. Editions d'Art Lucien Mazenod, Paris.
- LEROI-GOURHAN, A. (1978): «L'expression du temps et l'animation des figures du Paléolithique». *Systèmes de signes. Hommage à Germaine Dieterlen*: 359-367. Hermann editeurs, Paris.
- LUQUET, G. H. (1926): *L'art et la religion des hommes fossiles*. Masson et Cie. Editeurs, Paris.
- M. B. (1911): «Reconstitution d'un chef-d'oeuvre de l'art paléolithique». *L'Anthropologie* 22: 733-736.
- MAINAGE, Th. (1921): *Les Religions de la Préhistoire. L'Age paléolithique*. Desclée de Brouwer & A. Picard, Paris.
- MARINGER, J. (1952): *De Godsdienst der Prähistorie*. J. J. Romen & Zonen, Roermond en Maaseik.
- MARSHACK, A. (1972): *The Roots of Civilisation. The cognitive beginnings of man's first art, symbol and notation*. Weidenfeld and Nicolson, London.
- MOURE, A. (1982a): *Placas grabadas de la cueva de Tito Bustillo*. Studia Archaeologica n° 6. Valladolid.
- MOURE, A. (1982b): «Espátula decorada procedente del Magdalénien de la cueva de Tito Bustillo». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 107: 667-681.
- NOUGIER, L. R. (1993): *L'Art de la Préhistoire*. Encyclopédies d'Aujourd'hui. Paris.
- OBERMAIER, H. (1918): «Trampas cuaternarias para espíritus malignos». *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural* 18: 162-169.
- OBERMAIER, H. (1932): «Oeuvres d'art du Magdalénien final de la grotte du "Pendo" près Santander (Asturies, Espagne)». *Préhistoire* 1: 9-18.
- 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 de Paris*, VII: 384-425.
- PIETTE, E. (1894): Notes pour servir à l'histoire de l'art primitif. *L'Anthropologie* V. 2: 129-146 (reed. de H. Delporte en *Edouard Piette. Histoire de l'art primitif*: 237-258, Editions A. et J. Picard, Paris).
- PIETTE, E. (1907): *L'Art pendant l'Age du Renne*. Masson et Cie. Editeurs, Paris.
- REINACH, S. (1913): *Répertoire de l'Art Quaternaire*. Ernest Lérroux Editeur, Paris.
- ROUSSEAU, M. (1967): *Les grands félins dans l'art de notre préhistoire*. Editions A. et J. Picard, Paris.
- SAUVET, G. (1990): «Les signes dans l'art mobilier». En *L'art des objets au Paléolithique. Tome 2. L'art mobilier et son contexte*: 83-99. Actes des colloques de la Direction du Patrimoine, Paris.
- SIEVEKING, A. G. (1976): «Settlement patterns of the later Magdalenian in the central Pyrenees». En *Problems in Economic and Social Archaeology* (ed. G. de G. Sieveking, I. H. Longworth y K. E. Wilson; Duckworth, London): 583-603.
- SIEVEKING, A. G. (1978): «La signification de las distribuciones en el arte paleolítico». *Trabajos de Prehistoria* 35: 61-80.
- UCKO, P. J.; ROSENFELD, A. (1967): (1967a): *Palaeolithic Cave Art*. World University Library, London, New York & Toronto; (1967b): *L'Art Paléolithique*. L'Univers des Connaissances, edit. Hachette, Paris; (1967c): *Arte paleolítico*. Biblioteca para el Hombre Actual, Ediciones Guadarrama, Madrid.
- UTRILLA, P. (1990): «Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique sur la côte cantabrique». *L'art des objets au Paléolithique. Tome 1. L'art mobilier et son contexte*: 87-99. Actes des colloques de la Direction du Patrimoine, Paris.
- ZERVOS, C. (1959): *L'Art de l'Époque du Renne en France*. Editions Cahiers d'Art, Paris.