

fuerzas ocultas están empujando instintivamente a los grupos neandertalenses a superarse, en su afán de resistir a la presentida invasión de los nuevos modos de dominio aún no manifestados, pero que se adivinan como relevo inevitable. Este clima competitivo está aún vigente en la Humanidad. La conquista del Espacio estimula gran parte de los esfuerzos del hombre actual; o la creación de nuevas armas como fuerza coercitiva para un mayor dominio económico; o los avances técnicos en la industria, que proporcionan el vasallaje de otros mercados.

En estos esfuerzos de competencia evolutiva del Musteriense, hay —como dije— grupos que definen estadios intermedios de tránsito hacia el Paleolítico Superior, y es aquí cuando se plantea otra vez la duda de si el cambio de razas se verifica paulatinamente con intrusión pacífica, o, por el contrario, es una invasión rápida.

La cultura musterienense de los habitantes de la Provenza, presenta un gran avance técnico que induce a pensar si ya tendrían franqueado el paso hacia el Chatelperroniense, umbral de la cultura del Paleolítico Superior; pero, creemos que sólo haya sido una evolución local del mismo medio. Seduce más contemplar este aspecto de las culturas musterienenses, como consecuencia de los logros de grupos aislados, rechazados finalmente por pueblos mejor armados. Se encuentra todavía musterienense en la región de Baume-Bonne, que puede ser

contemporáneo del Auriñaciense antiguo o Chatelperroniense, y el grupo que allí habitó extinguió sus días en pleno Paleolítico Superior, acaso ignorado por los nuevos pueblos u olvidados en sus desfiladeros y cotos.

Cuarenta mil años de cultura musterienense; cuarenta mil años de una auténtica cultura humana, trampolín importantísimo para un lanzamiento de progresión rapidísima, a fin de hacer posible la plenitud del Paleolítico Superior.

Pero, como antes decía, marcamos a la Prehistoria con hitos demasiado cortantes y la evolución de la Humanidad no se conforma con esos bruscos señalamientos. La evolución cultural se realizó a través de una línea de curva suave, plena de pequeños pormenores, casi invisibles en una observación aislada, pero que van concretando, poco a poco, los avances de la Humanidad. Mas como nuestros conocimientos son escasos, no tenemos otro remedio que fijar estadios o periodos muy amplios, sobre todo en esas etapas remotas de la Prehistoria. Por si no fuera bastante, de vez en cuando llegan a verificarse nuevos descubrimientos que complican más el panorama cronológico. Así, en 1967, se llevó a cabo un conjunto de hallazgos de gran espectacularidad en Francia —entre la Provenza y el Rosellón— que nos llevan más allá en el tiempo, a los ciento veinte y hasta los doscientos mil años, a la glaciación Riss con habitantes preneandertalenses, pues en algunos casos se han alcan-

zando niveles de la glaciación Mindel.

El Profesor Henry de Lumley excavó, entre otros, dos yacimientos principales: uno en la Caune-de-L'Arago, en el Departamento de los Pirineos orientales y el otro en la cueva Lazaret, a la entrada de Niza. En las excavaciones hay niveles que alcanzan el principio de la glaciación Riss y hasta Mindel/Riss.

La cueva de Lazaret reservó grandes sorpresas al Profesor H. Lumley. El antro se halla a unos veinticinco metros sobre el nivel del mar y —aparte de que a la entrada a nivel del suelo de la cueva, se pone de manifiesto un amontonamiento de guijarros que pueden haber correspondido a la playa del Mindel/Riss— en el interior de la cueva, pero próximo a la entrada, en sedimentos del Riss final, fue descubierto un cerco de piedras limitando un área de forma rectangular, en cuya zona interior había depositados útiles, huesos y otros restos. La superficie cercada era ostensiblemente paralela a una de las paredes de la cueva, y la acumulación de materiales en su interior indicaba que podría corresponder a una habitación hecha por mano del hombre.

En su consecuencia, se emprendió la búsqueda de agujeros en el suelo, con el fin de poder confirmar el anclaje de postes para una estructura que hubiera posibilitado la colocación de pieles. No dio resultado, pero sí, en cambio, aparecieron siete pequeños círculos hechos con piedras,



cuya disposición permitía tal anclaje. Con ello, y vista la necesidad de colocar otras piezas horizontales para una supuesta cubierta, el Profesor H. Lumley buscó afanosamente en la pared de roca posibles huellas de apoyos, apoyos que aunque no fueron hallados con el carácter de obra artificial, sí lo fueron en forma de una cornisa natural a lo largo de la pared, probable erosión producida por una corriente de agua, que admitía el apoyo de uno de los extremos de las piezas de la cubierta, apoyándose el otro en el poste correspondiente instalado verticalmente sobre el suelo (fig. 13). La altura hasta la cornisa y la calculada para las piezas verticales, permitía suponer que la cubierta tenía una inclinación que facilitaba el deslizamiento de las aguas procedentes de filtraciones en etapas de grandes lluvias (fig. 14).

En la cueva *Tito Bustillo* —Ribadesella— en un pequeño sondeo verificado hacia la zona de acceso utilizada por el hombre primitivo, hemos comprobado la evidencia de cuatro agujeros de unos doce centímetros de diámetro y una profundidad de cuarenta centímetros. Es posible que estos agujeros hayan sido utilizados también para el anclaje de postes de madera. La construcción de chozas de pieles en la habitación cavernícola era frecuente y respondía a una larga tradición, pues la distancia temporal que puede mediar entre los testigos de Lazaret y los de Ribadesella, es de unos setenta mil

años.

No acaban aquí las observaciones del Profesor Lumley sobre los hallazgos habidos, y es tan seductor todo ello que —pese a que estas citas sobre el Paleolítico inferior y medio han de ser necesariamente breve preliminar introductorio al Paleolítico superior, en el que se produce la gran eclosión artística, asunto principal de este libro— no resisto la tentación de mencionarlos.

En el interior de la supuesta cabaña se encontraron restos de hogares que se habían encendido directamente sobre el suelo y que no habían sido utilizados como fuego de cocina, sino que su función era la de proporcionar un cierto calor dentro del cobijo. También se hallaron en dicho interior de la cabaña, numerosas conchas marinas de pequeñísimo tamaño —entre uno y cuatro milímetros— circunstancia que hizo suponer que tales moluscos no se habían recogido para servir de alimento. Su hábitat es en las algas y éstas, presumiblemente, habían sido recogidas por el hombre en la playa, transportándolas a su vivienda para utilizarlas como mullido del lecho.

La capacidad de observación, de imaginación y de sensibilidad, fueron puestas, una vez más, al servicio de la investigación prehistórica, junto con la minuciosidad y análisis que ofrecen los medios científicos actuales, para abrir horizontes en este remoto *ayer* de hace más de cien mil años.

Y utilizando esas capacidades imaginativas nos emocionamos,

ciertamente, al haber tenido la oportunidad de penetrar en una vivienda de aquellos lejanos predecesores, después de sentir en nuestros ateridos cuerpos el castigo de las frías condiciones del exterior, para compartir las horas gratas al calor de un hogar vivo, bajo el cobijo de una choza de pieles —evidentemente confortable— en tanto que sus moradores habituales, repartidos por el interior, cosen pieles o preparan madera para el fuego, o percuten un núcleo de sílex, mientras que el jefe del clan trocea un anca de reno en bien calculadas proporciones, para esa última —acaso también primera— comida de la jornada. Al exterior, la noche gélida haría aún más confortable la vivienda y el hogar elementales.

Los nuevos descubrimientos hacen que aspectos evolutivos respecto al tipo humano y sus culturas, se vean removidos, manifestándose la realidad de esos matices intermedios entre uno y otro *etiquetado*.

No hemos de abandonar definitivamente las etapas del Paleolítico Medio, sin antes anotar qué ocurre en la Península Ibérica y, por ende y obligadamente, en la región asturiana. Diríamos que nada especial con relación al resto de la Europa habitada. En la Península Ibérica las primeras muestras de cultura humana corresponden a las primeras detectadas en otros campos europeos, con la presencia de los cantos preparados.

En Asturias parece que la industria más antigua corresponde



al Achelense, sobre todo al superior, y a un Musteriense con tradiciones achelenses. Sólo de las glaciaciones de Riss y Würm queda constancia, achacándose la desaparición de las restantes a erosiones inter o postglaciares (fig. 15).

Las condiciones climatológicas de las etapas glaciares, muy frías, hacen suponer que las zonas habitables corresponderían a la costa o al abrigo de valles bajos y protegidos. La penetración del hombre en el territorio asturiano se produce desde el Mediodía francés. Esto, unido a unas especiales condiciones geológicas, fomentan un poblamiento más acusado hacia el Este de la región, que persiste en el Paleolítico Superior.

La magia engendradora de las cavernas la producen generalmente las dolinas. Ellas dotan al paisaje —abundante en calizas— de unas especiales características, al manifestarse en pequeños valles (fig. 16) más o menos circulares, que actúan en forma de embudo, atrayendo hacia sí las aguas discurrientes por la superficie. Unas veces por lenta filtración erosiva, otras por hundimiento de la dolina, el caso es que esas aguas penetran en la entraña de la tierra reptando por las grietas, hasta hacer cauce por el que discurren ya desembriadas, trazando laberínticos caminos por facilidad de paso, o descolgándose hasta profundas simas, buscando una salida que les permita de nuevo airearse al sol. Pero a algunas de estas aguas, explorado-

ras subterrestres, se les acabó la vida; a unas porque un accidente cambió su discurrir sobre la tierra; a otras porque pudo más el secante solar y se secaron, y a otras, porque, ante dudas discursivas, cambiaron su rumbo subterráneo ahondando en una nueva galería. Y así se quedaron huecos los socavados caminos del laberinto cavernario, alguno de cuyos meandros aún ostenta pobres muestras de su líquido generador (fig. 17).

Pues bien; desde el Deva-Cares hasta el Nalón abunda la caliza, y una de sus peculiaridades es propiciar la formación de esos huecos caminos subterráneos que el hombre utilizó y elevó a centro de su vida: (figs. 18 y 19) la cueva. Por ello, nuestras zonas central y oriental acumulan la sedencia de población humana de muchas generaciones prehistóricas. Las cuevas son ese fantástico mundo repleto de sorpresas, que tiene caminos inéditos y atmósferas vírgenes, con todo un panorama plástico esculto-cromático, nacido de una ejemplar simbiosis de agua y minerales manejados por la Naturaleza, que proporcionaron al hombre no sólo el generoso refugio de su oquedad, sino todo un excitante panorama que le estimuló, empujándole a elegirlo también como centro digno de recoger la expresión de sus anhelos espirituales.

No obstante, en Asturias, testimonios de ocupación humana de las cuevas no los tenemos hasta más que mediada la glaciación Würm, y las evidencias

achelenses anteriores corresponderían a establecimientos campamentarios al aire libre, aprovechando periodos más templados del Riss/Würm. Los suelos con ocupación cavernícola humana más antiguos, —al menos por el momento— corresponden a los hallados en la cueva del Forno, o del Conde, en Tuñón (Sto. Adriano), donde se encontró industria musterense (fig. 20). En la de Arnero (Posada de Llanes) y en La Cueva (Ribadesella).

Si totalizamos el discurso del hombre del Paleolítico Inferior y Medio, vemos que, tras la penosa y lenta ascensión evolutiva, al remate de esos cientos de miles de años, ese hombre está en posesión de unos conocimientos que sustituyen con ventaja su desventaja física dentro del mundo creado. Los útiles se han enriquecido con la invención de formas mucho más funcionales, ligeras e incisivas a la hora de ser utilizados.

Su vivienda tiene fórmulas en cierto modo confortables, más resistentes a las aguas y al frío, con la adopción del cubículo cubierto de pieles bajo el amparo de la roca viva de la cueva; sabe encender y utilizar el fuego, etc., etc.

Pero hay un aspecto intocado que nos plantea interrogantes. ¿Siente ya ese hombre alguna inquietud respecto a su destino ulterior, más allá de la trabajosa vida en la que se desenvuelve?, ¿Su pensamiento se detiene a considerar sobre alguna fuerza superior que gobierne las que corresponden a la tierra en la que



vive?, ¿De alguna manera tiende su súplica o impetra protección contra los peligros que le rodean?

No es posible, tal como están nuestros conocimientos, el asegurar para esas fechas y ese hombre —aún nada más que *Homo-Sapiens*— una conciencia religiosa; pero, sí podemos afirmar que el hombre practicaba ciertas fórmulas relacionadas con *algo* que él intuye como extranatural; con las fuerzas ocultas que se desperdigan por el ambiente, como diamantes de ese *algo* que no se concreta como la realidad de su mundo físico, y que, tanto pueden ser maléficas como benefactoras.

Esa admirable faceta del

hombre, que señala aún con más evidencia la profunda frontera que le separa del resto del mundo animal, se pone de manifiesto en las inhumanaciones de sus muertos.

Los enterramientos de la Ferrassie, La Quina, La Chapelle-aux-Saints y de Combe Grenal, nos muestran el especial cuidado puesto en estas tareas con evidentes señales ceremoniales. Unas veces es el suelo del enterramiento hecho con piedras; en otras ocasiones parece ponerse de manifiesto la creencia de que los muertos pueden retornar a entorpecer las actividades de los que viven, o a perseguirlos, circunstancia que sugiere el que los

cadáveres se enterrasen atados, o aplicándoles enormes piedras sobre la cabeza, o inhumándolos con ésta hacia abajo, por si el muerto tratara de moverse que su camino se orientara hacia las profundidades de la tierra y no hacia la superficie. Esto hace sospechar que la creencia en una posible vida de ultratumba, cabe dentro de las inquietudes *espirituales* de estos hombres del Paleolítico medio, cuyos vestigios aseguran la gran difusión que tuvo esta raza que —en lo conocido— vivió en los tres continentes del Viejo Mundo, con una uniformidad cultural verdaderamente asombrosa.



## CAPITULO II

### EL TIEMPO MAS RECIENTE DEL PALEOLITICO

#### MEDIO AMBIENTAL Y EXTENSION CULTURAL

Dejando atrás esa larga etapa millonaria en años, accedemos a la del Paleolítico Superior, cuya temporalidad se evalúa en unos cuarenta y tantos mil años.

Más de una vez nos hemos preguntado si la raza Neandertal desaparece anulada por la que trae el relevo; o bien, por estancamiento y degeneración de las cualidades que habían hecho posible hasta entonces su permanencia, insuficientes ya para un mundo con nuevas exigencias. O acaso se cruza con otros grupos antropológicamente diferenciados, dando lugar con ello al prototipo Cro-Magnon como resultado de la mutación producida, origen del extraordinario y decisivo cambio cultural; tan extraordinario y decisivo que abre un nuevo capítulo en el gran libro de la Humanidad. Ignoramos la respuesta.

La prioridad de las manifestaciones del Paleolítico Superior parece corresponder al Oriente próximo y a la Europa Oriental, extendiéndose paulatinamente a la occidental. Sus fórmulas culturales fueron ignoradas en muchos lugares de la Tierra y —siempre bajo razonables supuestos— la nueva eclosión se origina en el SO. asiático, derramándose hacia Europa y Africa del Norte. En el resto del amplio mundo, incluyendo Asia y Africa subsahariana, siguen en vigor las viejas

fórmulas paleolíticas.

La Tierra acaba de estrenar la segunda oscilación glacial Würm; son los últimos espasmos de hielo del Pleistoceno. La vida para el hombre del Paleolítico superior se presenta en condiciones ingratas. Fría y árida es esa tierra en la que el hombre lucha por sobrevivir. En Europa, el casquete de hielo se extenderá desde el Norte pasando por las llanuras escandinavas y llegando a Alemania, hasta tomar la línea del Elba cubriendo el territorio polaco y continuando hacia el E. por gran parte de la URSS. La mancha helada cubría el Mar del Norte y pasaba sobre la casi totalidad de la Gran Bretaña e Irlanda. Los Alpes también se cubrieron permanentemente de hielo, formando una gran isla frígida de enorme extensión. La cadena de los Pirineos, asimismo, permaneció helada, aunque a los extremos E. y O. no llegara a alcanzarles en su totalidad el hielo permanente (fig. 21).

El relieve y el clima europeos adquieren, con estos fenómenos, una transformación importante. Las grandes superficies heladas con la solidificación de enormes masas de agua, produjeron en éstas un descenso de su nivel de unos cien metros. Por ello, una muy apreciable zona costera que hoy se halla sumergida bajo las

aguas, era entonces tierra firme.

La Siberia o el Canadá del Norte puede darnos una versión de la situación climática de gran parte de la Europa de aquellos días. En Asturias se calcula que las nieves se perpetuaban a partir de los mil metros sobre el nivel del mar.

Al hombre europeo del Paleolítico superior, le toca vivir con la ingrata compañía del frío. Fría y árida es esa tierra en la que el hombre lucha por sobrevivir y a este hombre, que ya tiene un larguísimo pasado de cientos de milenios, le acompaña la angustia helada. Por eso, los habitáculos en cuevas son preferidos donde son posibles y, como hemos ya apuntado, en Asturias —bordeando la costa y los ríos encajonados en los más abrigados valles— se prodigan las cuevas con señales de vida humana desde la mitad centro-oriental, que es pródiga en caliza.

En esas zonas, hay bosques con arbolado de hoja perenne en su mayoría, aunque no dejará de presentarse, en los recovecos del acusado relieve, algún microclima que amparará manchas forestales de hoja caduca.

En este escenario, cuya decoración hemos tratado de presentar brevemente —y que posee características comunes en toda la cornisa cantábrica, en el Medio-



día francés, en parte de Italia y en otras regiones europeas— no sólo se mueve nuestro hombre del Paleolítico superior, sino aquellos otros seres, sus compañeros de viaje por el mundo creado.

El mamut y el rinoceronte lanudo fueron comunes en toda Europa, aunque se multiplicaron con mayor facilidad en las tierras esteparias de la Europa oriental. El ciervo pululó abundantemente en las etapas de clima más suave (fig. 22). Aparece el reno en las más frías, ocupando un puesto importantísimo en la vida del hombre. El reno, cuya robusta y al mismo tiempo grácil silueta vemos en las primeras etapas del Paleolítico superior europeo, coetáneo de los grandes fríos, es reemplazado por su primo hermano, el ciervo, cuando los hielos ceden parcialmente su dominio en una etapa más que mediada del P. Superior, volviendo el reno en la última etapa helada precursora del Holoceno, con el que llega nuestro clima actual y, con él, otra vez el ciervo. Pero el reno fue, sin duda, un buen compañero de viaje para el hombre; está tan entremetido en su vida, que constantemente lo vemos mezclado en los vestigios de aquella existencia. Le dio sabrosísima carne; pieles con que cubrir su cuerpo y el armazón de sus chozas; tendones resistentes para ligaduras estáticas, y arboladas cornamentas para que, con ellas, instrumentara tanto armas como bellos objetos simbólico-mágicos.

Pero, para la supervivencia

del hombre, el caballo fue aún más importante que el reno por su regularidad de asentamiento en toda época, —lo mismo puede vivir en el bosque que en la estepa— y por la relativa abundancia de sus manadas (fig. 23). Puede ser que el caballo haya constituido una de las más obsesionantes ilusiones del hombre, y no precisamente en cuanto a su inmediata utilización como uno de los principales alimentos de su dieta, sino que la inteligente percepción humana tuvo que captar las posibilidades del équido referidas a la fortaleza de sus músculos, resistencia a la fatiga y velocidad. El extraordinario futuro histórico de convivencia del hombre y el caballo, quizá fue sentido por aquél pues, en definitiva, tan estrecha colaboración llegó a constituir unidad representativa en las imaginadas versiones míticas de culturas históricas.

Completando el panorama zoológico de la Europa occidental, están el oso (fig. 24), el bisonte, la cabra, el rebeco (fig. 25), el uro, el zorro ártico, el lobo y el león, al que tradicionalmente suponemos habitante de regiones cálidas, siendo lo cierto que a ellas se vio arrinconado por el hombre. El urogallo (fig. 26) era una de las aves frecuentes y hoy casi ha desaparecido de Europa, conservándose, sin embargo, en alguna mancha boscosa de Asturias. En los ríos había especies como el salmón y en el mar grandes peces, identificados algunos dentro de la familia de los escómbridos.

Esta era la Europa del Paleolítico Superior. En ella, se centraba el núcleo conocido más importante de la cultura humana hace unos cuarenta mil años, aun cuando las primeras manifestaciones de esta nueva etapa tuvieron lugar, —como queda escrito anteriormente— en el Oriente Medio. Pero, así como la cultura musteriense se derramó llanamente por gran parte del mundo conocido, en cambio, los nuevos modos paleolíticos no llegaron a manifestarse en muchos lugares de la Tierra; al menos los *documentos* nos faltan o están insuficientemente fechados. Su distribución cultural estaba limitada a Europa, al Norte de Africa y al Asia Menor.

Así pues, en algún lugar del SO. asiático aún desconocido, pudo haber nacido el Paleolítico Superior, extendiéndose hacia Europa y el Norte africano, permaneciendo desconectadas de esta evolución y fieles a las fórmulas culturales del Paleolítico Inferior y Medio, el resto de Asia y el Africa subsahariana. Pero, aun cuando el área de ocupación está bien determinada, en lo que se refiere al utillaje, no lo está en cuanto al Arte, pues la zona asiática no proporciona arte parietal ni objetos decorados que puedan ser fechados en más de diez mil años, y las figuras pintadas y grabadas sobre roca, que en número abrumador se encuentran en Africa, no son atribuibles a tiempos prehistóricos contemporáneos de los europeos, sino a otros mucho más recientes.



Aun cuando el material conocido del Oriente Medio es escaso, su interés es grande: en el Irak se halla la cueva de Zarzi, excavada por miss Garrod; Shainar Ksar Abil en el Líbano; Jabrud, en Siria; Kara In y Okuzlù In, en Turquía, etc... Pero, en Europa es donde se produjo la gran parada del Paleolítico superior. Nuestra cultura histórica de europeos viene precedida de un camino trazado ya en la etapa prehistórica, camino que está señalado, desde entonces, con las mismas características de itinerario y desarrollo. No podemos olvidar que la gran cultura mediterránea histórica parte de Mileto —que, por supuesto, tiene anclajes en civilizaciones del Oriente Medio y del Norte africano— y se apodera de todas las costas occidentales bañadas por el Mare Nostrum. Así, también, el Paleolítico Superior, cuyo nacimiento se produce en las áreas orientales, alcanza desarrollo derramándose hacia el Oeste, y encuentra asentamiento y plenitud en la Europa occidental. Por ello, las zonas europeas donde se agrupan las manifestaciones del Paleolítico superior —Este y Oeste— son diferentes, tanto en su densidad, como en la continuidad y culminación de esta cultura, tal como si el hombre hubiera hallado en su migración mejor medio ambiental hacia el Occidente. La parcela oriental, más o menos desde el valle del Ródano al del Don, con Vestonice y Prednost en Checoslovaquia y Willendorf en Austria, son estaciones de gran importan-

cia que han contribuido a nuestros conocimientos sobre el Paleolítico Superior, con la aportación de piezas inestimables; así como el grupo ruso, con estaciones como Kostenki, Gagarino, Avdeev, Mezine, etc..., y el grupo siberiano con estaciones como Malta o Buret.

Determinar la extensión del núcleo y ramificaciones del Paleolítico Superior, sería tarea insegura, teniendo en cuenta que hay estaciones dudosas en las que, si bien, son evidentes los restos de cultura musteriense, no lo son tanto los de etapas más tardías, tal como sucede con los yacimientos del valle del río Amarillo.

Quedan bastante definidas las áreas del Paleolítico Superior en las zonas oriental y central de Europa, que poseen características propias bien definidas, pues aun cuando, en las primeras aproximaciones a sus testigos se llegaron a interpretar como constitutivos de una misma unidad con los de la Europa occidental —según el canon de encuadre francés—, los estudios de los últimos años ponen de manifiesto las grandes diferencias existentes entre ambos, dándonos a conocer que, si bien el origen puede haber sido común, las fases de su desplazamiento y posterior asentamiento marcan claras diferencias mostrando evoluciones locales, sobre todo, en lo relativo al arte.

No sabemos hasta qué punto el Paleolítico Superior en el Africa del Norte corresponde a aportaciones de esta etapa —tal

como la entendemos en su extensión europea—, o si se trata más bien de una superación autóctona con arranque en el Paleolítico medio, ya que, por ejemplo, la llamada industria aterriense de la localidad de Bir el Ater, en Argelia, tiene sus raíces en el Paleolítico Medio y expresiones iniciales ya del Superior, y cuenta en la manufactura de sus piezas con el retoque bifacial y elementos pedunculados, y en su extensión occidental —Marruecos— con puntas de aletas y pedúnculo similares a las que por época semejante se difundieron por España, aunque no existe evidencia de contacto entre ambas industrias. Al final del Pleistoceno se desarrollan varios grupos, entre ellos, el del Sahara, que en fase inicial es más o menos contemporáneo del Magdaleniense.

La región mediterránea europea está comprendida, en parte, dentro de la gran cultura occidental del Paleolítico Superior, pero con matizaciones que la distinguen. La Península Ibérica tiene una estrecha relación con las culturas reconocidas en Francia, aunque en algunos casos hay variantes locales. Excluimos, por supuesto, lo referido a la cornisa cantábrica, que constituye una unidad con el Paleolítico Superior del centro y Sur de Francia. En Italia presenta un carácter distinto al franco-español —aunque su conocimiento haya sido común— y posee matices seguramente derivados de la Europa Central.

Así pues, en el Paleolítico Su-



perior nuestro *Homo sapiens s.* se movía dentro de un área que culturalmente queda determinada —con diferencias de mayor o menor resalte— desde Rusia hasta la Península Ibérica, y dentro de este camino, Checoslovaquia y Austria, como hitos testimoniales del tránsito entre el Este y Oeste.

Unos nueve mil años a. de J. C., cuando el clima abandona los rigores del frío pasando a constituirse en las fórmulas ambientales que nos tocan vivir, la cultura franco-cantábrica se expande hacia el Norte y el Nordeste, incorporándose tardíamente a ella Suiza, Islas Británicas, Alemania y los Países Bajos, zonas en donde, por un breve espacio de tiempo, florecieron aún las últimas manifestaciones del Paleolítico.

En todo este panorama, se define como centro vital de importancia neurálgica —cerebro y corazón del Paleolítico Superior— el numeroso enclave de yacimientos de Francia y España. Las cuencas del Dordoña, del Garona y del Ródano, la región de los Pirineos y la zona costera del Cantábrico español, desde Irún hasta Asturias, comprenden lo más selecto; aunque en la propia Península haya importantes yacimientos hacia el Sur.

Y en este escenario se movieron nuestros antepasados prehistóricos como personajes principales de un mundo helado, donde la relativa tibieza de unas cuencas fluviales protegidas por el respaldo amparador de la muralla montañosa contra la que se deba-

tían los grandes temporales, o el no menos tibio nivel cero de la ribera marítima, prestaban sensaciones un tanto halagüeñas a aquellos grupos humanos firmemente decididos a sobrevivir.

¿De qué forma se desarrolla la vida de esta población prehistórica? Gracias al conocimiento adquirido a través de varios decenios de una cada vez más científica investigación, contando con el material rescatado en múltiples excavaciones en las que intervinieron las especialidades que este tipo de trabajo requiere, y con las variadas hipótesis que, poco a poco, se van clarificando merced al apoyo en nuevos descubrimientos, se ha llegado a formar un cuadro bastante aproximado, que responde en cierto modo a la pregunta propuesta.

Nuestros antepasados vivían agrupados en pequeñas colectividades separadas por parcelas territoriales de cierta extensión, aunque comunicadas entre sí, ya que la difusión de las fórmulas culturales e industriales respaldan este supuesto. Componían los grupos un reducido número de individuos, en evitación de problemas de carácter jerárquico y de reservas alimentarias, pero también, lo suficientemente numerosos —entre veinte y cuarenta individuos— porque el hombre conocía su debilidad para enfrentarse por separado a los grandes peligros que le rodeaban. La enfermedad sería frecuente, pero, la infancia pasaba por un banco de pruebas del que no podrían sobrevivir más que los mejor dota-

dos. Carne y pescado constituían una de las dietas más deseada, aunque también se consumieran frutas, hierbas, raíces y miel.

Habitaba en las cavernas con cierta regularidad y predilección durante las etapas de los grandes fríos, instalándose en la zona de entrada en la que, a un tiempo que cobijo y protección contra las aguas y el frío, tenía luz natural, aire limpio y el tibio calor solar. Pero aparte de este abrigo natural de roca, bajo él construía el hombre su vivienda: una choza con postes y pieles, que hacía doblemente confortable su habitación; manufactura humana acaso anterior al hombre del Paleolítico Superior (cueva de Lazaret) y que, más o menos perfeccionada, seguía utilizándose, según confirma, entre otros, el importante descubrimiento de la estructura de una cabaña hecha con defensas de mamut, justo en la entrada de una gran cueva en Arcy-sur-Cure. En situaciones climáticas menos crudas, el hombre también utilizaba campamentos al aire libre.

Estas pequeñas comunidades humanas eran nómadas, condicionadas a ello por la busca de alimentos vegetales y las exigencias venatorias cuando la manada, molesta por el castigo, se desplaza a territorios más propicios. Por ello, el abrigo cavernícola quedaba en situación estable para recibir periódicamente a los grupos humanos.

Los territorios ocupados por los clanes prehistóricos de la Europa occidental están muy bien



definidos. Sin perjuicio de que alguna estación se instale excepcionalmente hacia el Norte —en la cuenca del Sena, (Gouy, Milly) o en terreno de nadie, entre el Sena y el Loira (Arcy-sur-Cure)— el conglomerado de yacimientos en Francia se verifica alrededor del río Dordoña y de su afluente el Vézère; en la orilla occidental del Ródano y hacia el nacimiento del Garona, abarcando parte de la región de Ariège y extendiéndose, ya muy raramente, hacia los Bajos Pirineos. De ahí salta a la región costera del Cantábrico español, produciéndose un hacinamiento de estaciones en Cantabria y Asturias, marcado con cierta intensidad hacia el occidente y oriente de estas regiones, respectivamente, y sin perjuicio de que al centro y Sur de la Península se encuentren muy importantes yacimientos como: Maltravieso, Las Palomas, La Pileta, Ardales, Nerja, etc.

De esta forma, el hombre va

tras el reno, el caballo o el bisonte, en definitiva, tras la carne —principal proveedor de proteínas y de pieles protectoras de su lampiño cuerpo, indefenso por sí solo ante el frío— trasladando también sus ajuares mobiliarios en ese constante merodeo, y propiciando la difusión e intercambio de sus conocimientos.

El hombre lleva cargado a sus espaldas el saco de sus necesidades materiales, pero también carga los medios para atenderlas; trabajosamente lo irá logrando. Pero, al mismo tiempo, lleva la no menos abultada carga de sus necesidades espirituales. Angustiosamente programa medios para saciar esa ansia de *algo* que no puede concretar, pero que le produce desasosiego; para este hombre del Paleolítico Superior, ya es viejo anhelo de muchas generaciones anteriores sucedidas a través de infinitos calendarios. ¡El hombre camina con la compañía de tantos misterios! Tremendos

misterios; porque para él lo son: el Sol, la Luna, el rayo, el abrumador trueno, el mar, el fuego... Algunos son beneficiosos, otros aterradores. Misterios dentro de sí mismo: el hambre, la sed, las nuevas vidas, los sueños, la muerte. El hombre prehistórico es hipersensible, porque le han *cogido* de golpe todos los misterios programados para muchos milenios y le estrujan y le ahogan y él, el hombre, ha de desahogarse dando paso al maravilloso proceso creacional del Arte, que se funda y desarrolla, sin duda, por medio de ritos mágico-religiosos, circunstancia que es repetitiva en el Arte de todos los tiempos, aún en etapas recientes.

Pero, antes de rebuscar en su saco de necesidades espirituales, vamos a hurgar en el de sus recursos materiales, en el de su utillaje, a fin de tener un mejor conocimiento de su perfección después de aquella primaria obra de piedra.



## CAPITULO III

### LAS DIVISIONES CULTURALES DEL PALEOLITICO SUPERIOR

A pesar de la breve temporalidad del Paleolítico superior —sus treinta y cinco o cuarenta mil años resultan ciertamente breves si los comparamos con los quinientos mil del ciclo anterior— su cultura tiene perfiles sutiles y sus conquistas técnicas son verdaderamente impresionantes. Utilizando una clasificación que se ha hecho clásica, creada por el prehistoriador francés —nunca lo bastante admirado— abate Henri Breuil, al Paleolítico Superior se le divide —en términos generales— en tres etapas: La Auriñaciense, la Solutrense y la Magdaleniense, que reciben tal denominación como consecuencia de los materiales tipificadores hallados en tres importantes estaciones prehistóricas francesas: Aurignac, Solutré y Madeleine. Con el paso de unos años, nuevos descubrimientos agregaron matices a los tres grandes grupos iniciales, por lo que a estos hubo que subdividirlos en iniciales, medios y tardíos o recientes. Tardíos en relación a su distancia con los iniciales; recientes si tenemos en cuenta su relativa proximidad a nuestro tiempo. Con posterioridad, al distinguirse ciertas particularidades en la aportación de algunos yacimientos, se convino en que el Auriñaciense inicial y el tardío, constitúan por sí mismos una cultura distinta, a la que se

denominó: Perigordienne —también con similar raíz a la de los nombres anteriores—, quedando el Auriñaciense circunscrito, al, llamado por Breuil, Auriñaciense medio. Al Perigordienne inicial se le denomina también Chatelperroniense, al estar caracterizado por la llamada *punta de Chatelperron* (fig. 27), y al Perigordienne tardío, Gravetiense, al tener como pieza tipificadora la *hoja de Gravette*, que es estrecha y roma (fig. 28). La situación de ambos en el tiempo, puede quedar fijada si consideramos al Chatelperroniense preludio del Auriñaciense —acaso ese tránsito necesario entre el Musteriense y el propio Auriñaciense—, preludio que continúa por camino distinto dando como resultado el Gravetiense, que en el tiempo se sitúa después del Auriñaciense. Se supone que, en esta fase apendicular Perigordienne, puede haber intervenido un grupo étnico aislacionista.

Sin minimizar demasiado —no es tampoco mi intención ni los fines de ese trabajo—, sea suficiente el saber que el Paleolítico superior está constituido por esos tres grandes grupos de tipificación distinta, aunque con rasgos de cierta semejanza pues, en definitiva, el Auriñaciense, el Solutrense y el Magdaleniense están íntimamente ligados entre sí, for-

mando una unidad evolutiva a lo largo de esos treinta a cuarenta mil años, en los que no se puede establecer una línea de separación cortante, porque los elementos postreros de la etapa caduca se mezclan con los iniciales de la naciente, creando una amplia zona de fusión entre ambos. Es decir, que, al Magdaleniense antiguo ha de preceder un Solutrense evolucionado, mezclándose en uno y otro fórmulas arcaicas y renovadas. Lo mismo podríamos decir del Auriñaciense tardío y el Solutrense inicial. Comportamiento semejante se produce en cualquier etapa histórica, ya que nunca se interrumpen bruscamente, sino que los nuevos métodos tienen un periodo de gestación, en el que se van estrenando fórmulas hasta que el cambio queda definitivamente caracterizado.

El Paleolítico Superior llega con una asombrosa perfección en el utillaje, tanto por la riqueza de formas como por la delicadeza de las mismas; el propio material para la fabricación es también plural: piedras duras como el sílex, cuarcita, ofita, etc., y otros materiales como el hueso, la madera, el asta y el marfil. Ya en estos utensilios concebidos para fines funcionales, manifiesta el hombre una sensibilidad tan acusada en la estética de las formas,



que proclama su capacidad para crear la obra de Arte.

Con el hombre del Paleolítico superior, los útiles cobran una elegancia y una ligereza espectaculares, así como, un gran poder decisivo y práctico. La variedad de tipos aumentó especializándose, más y más, conforme lo reclamaban los diversos usos, como respuesta a las necesidades de un confort de vida cada vez más exigente.

Nuestro primer encuentro con las etapas culturales del Paleolítico Superior franco-cantábrico, que es el que nos afecta directamente, ha de ser a través de sus herramientas; esos ingenios con que el hombre sustituye su pobreza física para poder dominar el difícil mundo que le rodea. Eludimos en este encuentro la faceta Perigordienne, por constituir una desviación del tronco principal de la última etapa Paleolítica, limitándonos a un repaso de esos útiles correspondientes a los tres grandes grupos culturales, como preparación para llegar al relato y consideración de la gran obra humana; su auténtica y superior creación: el Arte, pues ésta pone de manifiesto la gran distancia que separa al hombre del resto del mundo vivo, no sólo por lo que supone su ocurrencia expresiva, sino por los impulsos que la motivaron y la trascendencia de los mismos.

### Algo sobre el Auriñaciense

Esta etapa aporta útiles diversos con los que el hombre facilita

su labor de supervivencia (fig. 29). Entre este utillaje, hay raspadores de formas variadísimas y buriles concebidos, en cambio, con monótona uniformidad. El buril probablemente tuvo un uso muy frecuente en la elaboración del instrumental de hueso y es, quizá, una de las creaciones auriñacienses más importantes. A estos utensilios se unen hojas dentadas y estranguladas; las grandes hojas de cuchillo y, aun cuando el hueso y el asta casi no se emplean en la fabricación de útiles, una de las piezas más características del auriñaciense inicial, es la punta de hueso de forma ligeramente cónica y abierta en dos lengüetas previstas para el enmangamiento. Hay otras que evolucionan hacia esquemas con base apuntada —llamadas losángicas— base prevista también para enmangar introduciéndola en la ranura de un palo (fig. 30).

Con el empleo del asta y del hueso en la elaboración de utillaje se formulan, en los objetos de posesión más o menos permanente, las primeras manifestaciones artísticas, muy probablemente, porque sus dibujos y entalles entrañan un valor mágico trascendente, cuyo mensaje cifrado somos incapaces de traducir por el momento. Entre estos embellecidos objetos hay algunos, que, con las naturales evoluciones, conservan, sin embargo, continuidad en la fabricación y en el uso a través de los tres grandes grupos tipificados en el Paleolítico superior. Por ejemplo; está el llamado *bastón de mando*, pintoresco nombre

impuesto por los investigadores del pasado siglo que consideraron que la pieza era un símbolo de dignidad o mando, y lo emparentaron con el bastón de mariscal. Se trata de un curioso objeto trabajado en asta de reno que —como decía— perdura desde el Auriñaciense al Magdaleniense; su denominación actual es la de *bastón perforado*, debido a que su parte más gruesa y resistente se halla atravesada por un agujero. El Prof. Leroi-Gourhan, apunta la posibilidad de que esta pieza fuera utilizada como enderezador de azagayas, usándolo para flexionarlas previo calentamiento del asta de que están hechas —que siempre tiende a la curva— actuando en dicha función de enderezamiento el agujero del llamado bastón, que haría las veces de tenaza o llave. Mas la importancia de esta herramienta reside en su decoración, que la convierte en un objeto bellísimo, al estar exornado con esculturas de bulto exento, o relieves de tipo figurativo, o abstracto, o simplemente con grabados.

El hombre en esta primera etapa del Paleolítico Superior y aún mucho antes, enriquecía su atuendo con objetos colgantes alrededor del cuello, algunos formados con colmillos de animales, o una réplica de (fig. 31) los mismos fabricada en asta; también había piezas anulares hechas de hueso o marfil, o placas discoidales, etc., algunas con grabados, generalmente, de tipo figurativo. Se estima que estos objetos no cumplían una función de adorno



suntuario en seguimiento de esa nota frívola de la moda. Se trata de satisfacer una exigencia trascendente; acaso son amuletos que detienen el mal o ayudan en la caza, o subvienen, con su cooperación, una serie de beneficios al poseedor; en algunos casos, tal como en los discos grabados con figuras de animales, puede suponer la signatura jerárquica del que lo ostenta, bajo un símbolo totémico. Lo cierto es que el hombre neandertalense ya muestra preocupación por estas manifestaciones complementarias de su atuendo personal, cuanto más el del Paleolítico Superior, cuya reconocida sensibilidad y deseos de una estética, en cierto modo intuitiva, cobran vigor extraordinario hasta llegar a convertirse en la contraseña más destacada de su superioridad.

Hace años tuve la oportunidad de contemplar detenidamente unos curiosos collares pertenecientes a ciertas tribus primitivas habitantes del interior de Venezuela, cuyos contactos con la civilización son, aún hoy, principalmente a través de algunos misioneros católicos. Los collares estaban hechos con colmillos de puma, o de coyote u otro tipo de animal carnívoro, a veces mezclados en un mismo colgante. Su aspecto era similar al que nos han proporcionado las excavaciones sobre nuestro Paleolítico (fig. 32). Pues bien, estos collares tienen un sentido mágico entre los individuos de las referidas tribus motilonas y, con esos colmillos, se autopractican dolorosas incisiones

de las que brota sangre abundantemente, porque, al efectuarse este contacto, ellos creen que a través de la herida, de alguna manera han incorporado a sí mismos las facultades físicas y el espíritu del animal al que perteneció el colmillo; de esta forma, si la incisión fue practicada con un colmillo de puma, el hombre asumirá la fuerza, la agilidad y la ferocidad del puma, para así luchar en igualdad de condiciones con la fiera, o hacerlo con ventaja contra otras especies. Hay collares hechos con racimos de uñas de gamo que se agitan en el sendero de caza, porque se cree que a su sonido, acudirá atraída la manada. Varios son los ejemplos que en este caso se podrían aportar, relacionados con la *magia de la caza*. Pero, lo curioso es que estos hombres estacionados en sus culturas primitivas, debido a la relación con las catequesis misioneras, han incorporado a estos collares medallas metálicas con las efigies de la Virgen y San José y otros santos que se representan en la iconografía cristiana, mezclándolos con los colmillos de fieras con lo que, a partir de la influencia misionera, adquiere un nuevo matiz la primitiva magia, uniendo al amuleto el espíritu benéfico de los santos cristianos, remarcando de esta forma el valor trascendente de lo que, aparentemente, pudiera considerarse un adorno.

El uso de estos objetos colgantes se prolonga hasta los tiempos paleolíticos recientes y, con lógicas variantes, pasan las fron-

teras de esos tiempos constituyendo, aun en las sociedades cultas contemporáneas, una de las fórmulas de adorno más socorridas, (collares femeninos, camafeos, medallas, etc.) demostrando las pocas oscilaciones habidas y, con ello, la limitada imaginación que en los recursos de la estética exornativa personal manifiesta el hombre. Uno piensa que aún en aquellos colgantes más disimulados y actualmente en uso —la leontina del reloj, el llavero de cadena, etc.— hay también reminiscencias de aquellos objetos que, hace decenas de miles de años, utilizaron nuestros antepasados prehistóricos.

### Anotaciones sobre el Solutrense

El Solutrense tiene para mí dos características sobresalientes; una de ellas, es la gran superación alcanzada en el entalle de la piedra, con innovaciones en las armas del cazador que las hace cada vez más efectivas. La otra gran meta alcanzada es la belleza de las formas artísticas en trabajos sobre superficies planas. En cuanto a la primera, hemos de convenir que el trabajo de los solutrenses es una auténtica filigrana (fig. 33). El hombre es tan diestro en la manufactura con materiales de extrema dureza, tales como el pedernal, que esas duras materias más parecen maleable cera en las manos de este artesano prehistórico. Por otra parte, la sutileza en la línea y la



gracia y equilibrio de los volúmenes convierten a las armas solutrenses no sólo en muy agresivas, al motivar su funcionalidad a través del diseño, sino que resultan bellísimas obras escultóricas, manifestándose, aun en estos pequeños instrumentos utilitarios, el dominio que en el campo artístico ya poseía el hombre (fig. 34). Sobre estas actividades artísticas hemos de tratar en otros capítulos con el debido detenimiento y pausado análisis, pues al Arte corresponde el tema de este libro y cuanto en él se escriba sin relación directa con dicho tema, es sólo acompañamiento preparatorio indispensable para relatar, tanto el génesis, como el medio ambiental que creó el caldo de cultivo necesario para que el Arte se manifestara (fig. 35).

Un breve repaso al instrumental Solutrense nos dará cuenta de las novedades más importantes (fig. 36). Novedad es la punta en forma de hoja de laurel creada en el Solutrense inicial, y la de sauce, finísima, del tardío. También lo son la punta de aletas y la pedunculada, trabajadas ambas en su total superficie; utillaje éste, ligero, de reducidas proporciones y fina talla, probablemente auténticas puntas de flecha que, de ser así, nos darían ya, para entonces, el conocimiento del arco (fig. 37). Otra importante conquista es la aguja para coser, cuya forma de diseño y uso no han variado pese a los milenios transcurridos. Entre los objetos solutrenses decorados —aparte de los *bastones perforados* con tradición

desde el Auriñaciense— sobresalen como aportación creativa las llamadas *espátulas o paletas*. Son de hueso, planas, de forma alargada, curvas hacia el remate inferior —que también es ligeramente apuntado— terminando al otro extremo en una especie de mango que, a veces, tiene forma de cola de pez. La superficie de estas *espátulas* se decora con grabados representando figuras de animales, o simplemente temas abstractos: cuadrículas romboidales, rayados paralelos, espigas, etc. Sin poder determinar con seguridad el uso que se daba a estos utensilios, consideramos como muy posible que lo fueran en la mezcla de colores y grasas, tal como se utilizaron y aún se utilizan en algunas técnicas pictóricas; su empleo a partir del Solutrense, cuando el arte de la pintura inicia su mayoría de edad, puede ser significativo, pues estos objetos se hacen más profusos en el Magdaleniense, cuando la Pintura llega a las mejores sutilezas técnicas y a una estupenda superación.

### Noticias sobre el Magdaleniense

El Magdaleniense es la culminación del Paleolítico Superior. En este espacio cultural la industria lítica, que tan alta perfección había alcanzado en el Solutrense, decae, siendo sustituida parcialmente por el empleo masivo del hueso. El hueso fue entonces, quizá, lo que es el *plástico* en nuestros días. Invadió gran parte

de la industria, porque reunía ciertas condiciones que entusiasmaron a los magdalenienses: facilidad de elaboración, resistencia, ligereza y agresividad, lograda, ésta última, sin dificultades al proporcionar aguzadas y cortantes herramientas.

No obstante, se siguen utilizando otros materiales. De asta se fabrican los llamados arpones, así como las azagayas, de muy antigua tradición pero que en el Magdaleniense son decoradas con grafismos de carácter abstracto (fig. 38). El arpón es un invento magdaleniense, probablemente de su última fase y, también probablemente, será la consecuencia o derivación de la punta de venablo, a la que, en esta versión arpónica, se le agregan protuberancias ganchudas en los laterales, y que tienen una evolución que va desde los denticulados por uno de sus lados solamente, hasta los que exhiben doble hilada de dientes, multiplicando, también, el número de ellos por cada lado. Su peculiar forma evita la expulsión del arma una vez causada la herida, debido a la acción de los ganchos pedunculares. En la base, poco antes del final que es en punta, tiene dos aletas o ensanchamientos para sujetar las ligaduras al astil de madera, y facilitar, por medio de una correa atada, la recuperación del arma. En los tiempos finales del Magdaleniense, el arpón es perforado con un ojal en la base, que probablemente perfecciona esas funciones reseñadas (fig. 39).

Suele definirse el arpón como



útil de pesca, pero, es posible que su acción fuera polivalente, utilizándose tanto para la pesca como en la caza. Los cazadores de las tribus venezolanas a las que en páginas anteriores me he referido, utilizan flechas con el denticulado de los arpones magdalenienses (fig. 40). Algunos de los ejemplares tienen en el mango un sistema para enlazar una larga cuerda hecha con fibras vegetales. Los indios utilizan estas flechas en la caza mayor. El animal herido corre por la selva arrastrando tras de sí la larga cuerda, y ésta va enredándose en la vegetación hasta causar el agotamiento del animal o su inmovilidad, con lo que se asegura el apresamiento, evitando una fatigosa y, a veces, fallida persecución (fig. 40 bis).

Otro de los instrumentos inventados en el Magdaleniense es el llamado *propulsor*, también fabricado con asta de reno, que debe su nombre a su posible utilización en el lanzamiento de azagayas. Se trata de una varilla que tiene en uno de sus extremos una perforación y en el otro un pequeño gancho. Recordamos, una vez más, que estos artefactos ge-

neralmente estaban decorados con grafismos, en ocasiones abstractos y en otras figurativos; pero, donde se enriquece extraordinariamente el complemento exornativo es en los *propulsores*, con figuras de bulto exento de bellísima ejecución.

En el turno de pequeños utensilios embellecidos, se catalogan unas varillas semicilíndricas, talladas en asta, cuya parte exterior, dura, forma la sección curva del instrumento y la plana la materia esponjosa del cuerno. Tal como las conocemos en su forma semicilíndrica es muy posible que no fuera la auténtica y que, en realidad, compusieran un objeto de forma cilíndrica, adhiriendo las dos mitades por la zona plana y esponjosa. Algunas de estas varillas terminan sus extremos en punta cónica y otras en pico de flauta. Acaso fueron usadas como azagayas (fig. 41).

En relación con los adornos colgantes, los hay que continúan exhibiendo diseños tradicionales pero, también hay una aportación enriquecedora con nuevos modelos. Por ejemplo: alguno de estos colgantes tienen formas de cabezas de animales —frecuentemente

de caballo— recortadas en silueta en tamaños no superiores a los cinco centímetros, y sucintamente modeladas en apenas un indicado bajorrelieve, completándose detalles con grabado. Tienen uno o dos pequeños agujeros, para pasar por ellos una tira de cuero a fin de colgarlas alrededor del cuello (fig. 42). Otro de los muy socorridos modelos magdalenienses son unas placas circulares realizadas en hueso, delgadas, de unos cuatro centímetros de diámetro, con decoración grabada en la superficie, casi siempre de carácter figurativo.

Entre los variados objetos creados por la industria del hombre del Magdaleniense, se encuentran una especie de estuches cilíndricos hechos con huesos de pájaro. A veces tienen agujeros y, quizá, se utilizaron como flautas. En los casos en que no hay tales perforaciones, pueden haber cumplido la función de estuches para guardar agujas, o, acaso, colores. También se conocen unos cuencos de piedra decorados, que muy probablemente cumplieron su función como lámparas.



## CAPITULO IV

### EL ARTE EN EL PALEOLITICO SUPERIOR

---

#### Reflexiones sobre su mensaje cultural. Fórmulas expositivas y técnicas

Aunque el perfeccionamiento técnico conseguido por el hombre durante el Paleolítico Superior fue importantísimo —como hemos tenido ocasión de apreciar, a través de la resumida muestra representativa de un nutridísimo inventario, de los ingenios que durante esa etapa fueron manufacturados— este antepasado no habría cobrado la gran dimensión humana que hoy le reconocemos, si no hubiera completado su información milenaria con el legado de su Arte; tesoro inestimable que proporciona una imagen de nuestros ancestros alejada de la frialdad museística, convirtiéndolo en un ser vivo, íntimamente ligado a nosotros; porque el Arte —como decíamos con anterioridad— es el nexo que une nuestro linaje con una de las fórmulas más nobles y fuertes.

Según hemos manifestado en páginas precedentes, el Arte prehistórico no nace y se desarrolla a requerimientos suntuarios decorativos, sino que sus razones son de protagonismo en ceremonias mágico-religiosas, en las que el hombre impetra ayudas para sus carencias frente al cúmulo de necesidades que le agobian. Entre

ellas, hay dos de orden material que destacan por su importancia y que con machacona permanencia lo fueron también para la Humanidad de todos los tiempos: la descendencia, que asegurara la continuidad de la especie, y el alimento. A ellas ha de unirse otra gran preocupación de carácter escatológico: la vida más allá de la muerte. Acaso ésta fue obsesión dominante en el individuo y posiblemente condiciona muchas de las contrasignas signíferas, cuyo código nos es imposible descifrar.

El arte parietal, en principio, se desarrolla en abrigos exteriores cerca de la entrada de las cavernas, pero pronto pasa a ubicarse en el fondo de las mismas. Reflexionando sobre las razones de este cambio, se llegó a la conclusión de que la obra artística no obedecía a una complacencia de disfrute estético, pues no se incluía en la zona de habitación permanente, sino que se evidenciaba en las partes más recónditas de la cueva, supuestamente visitadas en contadas ocasiones y, también supuestamente, con motivo de la celebración de algún acto ritual. Por otra parte, estas formulaciones artísticas ostentan pormenores que ponen de relieve una intencionalidad de alcance extranatural. Por ello, a los lugares donde se ubican estas muestras artísti-

cas se les dio en llamar *santuarios*, y en ellos, se motivarían esas ceremonias aún no conocidas con certidumbre.

En nuestras visitas a las cavernas es obligada la de esa parte reservada a *santuario*. En ella hemos de sentirnos incorporados a la gran asamblea mágico-religiosa, ayudados por nuestra imaginación. Acaso nos es dado contemplar al artista que trabaja alumbrado por rudimentarias lámparas hechas con cuencos de piedra, o con la bóveda craneal de algún cérvido, atiborradas de grasa que alimenta a las mechas fabricadas con fibras vegetales. Allí, rodeando al artista, está la gran asamblea de nuestros remotos antepasados. Ellos tienen en sus rostros el latido inquietante que producen los parpadeantes movimientos de luz y de sombra dimanantes de las primitivas lucernas; están sugestionados por la escenografía natural que les rodea, por la acción ritual del artista y por el cúmulo de misterios que hipotecan parte de su vida (fig. 43).

Se ha dicho, repetidamente, que el arte paleolítico era esencialmente *animalístico*, considerando únicamente el gran conjunto mayoritario que en la exposición figurativa tiene representación de animales. Esta es una fórmula que, ciertamente, nos atrae



por la alta perfección artística alcanzada en las expresivas composiciones parietales y en las de la propia decoración de atuendos y utillaje. Mas, aparte de este repertorio animalístico, el hombre prehistórico expuso una serie de mensajes en formas abstractas, cuya lectura, hasta el momento, no pudo llevarse a cabo —al menos de una manera plausible— pese a los numerosos intentos propuestos y de las variadas hipótesis aventuradas. Son, ellos, los llamados *signos o ideomorfos* —feliz denominación propuesta por el Prof. Jordá—, porque sus representaciones son tan poco explícitas, que ni aún indirectamente evocan las formas aparentes figurativas —salvo en contadas excepciones— del mundo animado o inanimado que rodeaba a la sociedad que los plasmaba. De este conjunto de formas abstractas se ha hecho una especial nomenclatura, tal como requiere el especial carácter de estos signos: escutiformes, tectiformes, ramiformes, claviformes, rejiformes, etc., según el capricho imaginativo va conformando imágenes que recuerdan la ambigua designación. Pero lo cierto es que de todo este conjunto signífero se ignora la clave. Es un código cifrado cuya significación no hemos llegado a conquistar y si algún día lo consiguiéramos, el alma del hombre prehistórico nos mostraría hasta qué metas había llegado la sutileza de sus ritmos y de sus constantes.

Otra cosa es en cuanto al arte de figuración del natural, que

—como decía— es esencialmente animalístico y al que tradicionalmente se le viene asignando un papel mágico relacionado con la caza: representado el animal se facilita su captura, tal y como aún hoy algunos pueblos primitivos lo creen. Esta es, en síntesis, la hipótesis que gozó de gran estimación hace bastantes años y que, en tiempos más recientes, fue mayoritariamente desestimada, aunque nuevamente cobra vigor. Personalmente, creo que son varios los supuestos que sobre el tema se pueden asumir; desde la posibilidad de la incorporación representativa de carácter totémico al clan o al individuo; hasta el de compañía para los muertos en su vida de ultratumba, como materia alimental representada viva capaz de reproducirse y susceptible de sacrificio. Así pues, puede haber una extensa pluralidad hipotética; pero su exposición y argumentos acapararía muchas páginas de esta obra, cuyas exigencias no son esas precisamente.

Llámesese, pues, *magia de la caza* o llámesese por otro nombre, el Arte prehistórico tiene una intención trascendente, y aunque para el contemplador de hoy esa transcendencia haya perdido su esencia sobrenatural, sin embargo, retiene su carga de seriedad sobrecogedora, dotando de esa excepcional importancia a la obra artística que muestra, tanto la maestría de mano como el alto espíritu que la inspiró.

Los especiales detalles que complementan gran parte de es-

tas representaciones animalísticas, inciden en la idea de unas determinadas fórmulas rituales; hay animales figurados sin cabeza: el *Camarín de los felinos*, de la cueva de Lascaux; un bisonte en Les Combarelles y otro en Altamira; una cabra y un cérvido, en Niaux; varios bóvidos, en Les Pedroses (Asturias); etc. Estos animales representados sin cabeza son, sin duda, consecuencia de cierta receta desconocida, pero su mensaje, para nosotros ininteligible, era perfectamente conocido como fórmula simbólica dentro de la sociedad para la que fueron realizados. En otros casos, la fórmula ritual figura a los animales heridos por venablos, azagayas o hachas; otras veces, en su cuerpo hay puntuaciones, o manchas de color de forma virgulada, etc., etc...

En el desarrollo del arte parietal, son muy frecuentes las superposiciones de grabados; en los temas pictóricos son excepcionales y nunca de una manera total. Es decir, que, todo lo más, *se pisa* una pequeña parte de la figura y siempre por la zona que no afecta a su cómoda contemplación.

Esto nos lleva a considerar la posibilidad de que la obra pictórica figurativa está hecha para ser contemplada; es decir, posee la doble función de su mensaje y de la nitidez de su exhibición. En cambio los grabados se superponen masivamente, porque la posibilidad de ser vistos con claridad no existe. Es como si se tratara de una impetración mental; un mensaje que tiene valor por el hecho



de su realización y no de su evidencia. Por otra parte, facilita la multiplicidad de representaciones en donde la superficie propia del soporte es limitada.

Digamos, también, que el Arte del Paleolítico —al menos en lo conocido— está más cerca de nosotros como Arte europeo de cualquier tiempo, que lo estuvieron o están los de otras culturas ya históricas, como la egipcia, la china o la siria. La decisión y arranque; la valentía en el planteamiento de sus composiciones; su expresivo naturalismo, despejado y sereno; su fidelidad y penetrante agudeza en la observación, no por ello exentas de personalidad, son, evidentemente, contrasena del Arte occidental, que siempre se distinguió por su oposición a los amaneramientos y fórmulas convencionales, salvo en inevitables periodos de decadencia. Por ello, pese a que otras culturas adelantadas y superiores se alzaron en el Este, en las Artes, en lo que tienen de sensibilidad y fuerza creadora, siempre fue el Occidente pionero y superior.

El Arte se manifiesta como tal en los albores del Paleolítico Superior, pues en el Auriñaciense comienzan a datarse muestras que entrañan ya un mensaje con evidencias de comunicación trascendente. Sin embargo, estas fórmulas expresivas son seguramente fruto de una previa y larga experiencia, cuyos vestigios nos son desconocidos. Y lo estimo así, porque esas primeras muestras del Paleolítico superior llegan hasta nosotros después de

haber alcanzado representatividad cultural y práctica en la técnica.

Las representaciones auriñacienses vienen a nuestro conocimiento a través de grabados en estaciones como la Ferrassie, Cellier, Castenet, Belcayre, Souguett, etc., la mayoría de ellos son figuras vulvares que si bien fueron rescatadas en niveles auriñacienses, conviene recordar que se realizaron sobre bloques de piedra desprendidos en su día de las bóvedas o de las paredes, dando con ello como posible el que tales grabados pudieran haber sido hechos antes del desprendimiento y el que aún sean anteriores al sedimento auriñaciense. Algunos ejemplos hay en cuevas asturianas que, en su momento, hemos de comentar. La técnica de estas representaciones en cuevas francesas es de surco profundo y ancho, cercano al bajorrelieve.

Es muy probable que simultáneamente a la fijación de estas representaciones signíferas de surco ancho, realizadas en abrigos exteriores o en las entradas de las cuevas, se lleven a cabo otras en *santuarios* más o menos profundos, ejecutadas con pintura de color rojo. Y si menciono la probable contemporaneidad de la ejecución por ambos sistemas, lo hago porque sus fórmulas de representación gráfica son semejantes y, en su consecuencia, si en su apariencia física lo son, también lo pueden ser en su filosofía temporal.

Aunque los signos vulvares en esta etapa primitiva consti-

tuyen un tema muy destacado y reiterativo —acaso proveniente de una raíz anterior— no dejan de figurar, también, una serie de motivos abstracto-simbólicos, que responden a la necesidad de dar expresión visible a inquietudes plurales de carácter mágico-religioso, para cuya representación figurativa naturalista el hombre aún no había alcanzado suficiencia, o bien prefería un código más misterioso. Pero estos signos, lejos aún de las representaciones zoomórficas, son alcanzables en su lectura e interpretación por el hombre del Paleolítico y repetidas en extensas áreas territoriales, dándonos con ello la certidumbre no sólo de la existencia de una comunidad de ideas, sino también, de los estimables niveles alcanzados por la sociedad que los creó. Estas fórmulas expresivas, por su homogeneidad y capacidad mensajera, han sobrevivido a través del tiempo, enriqueciendo su repertorio, aun cuando su protagonismo quedara postergado al perder el carácter de fórmula exclusiva, pues otras manifestaciones de figuración imitativa del natural vinieron a compartir, con superioridad arrolladora, las superficies parietales y al arte mobiliario.

¿Cuánto habrá durado el génesis de este código, cuyos signos simbólico-abstractos el Prof. Jordá llamó *ideomorfos*? Conocemos su trasvase a las paredes, pero si en los momentos iniciales de ese acoplamiento ya encontramos variedad de símbolos y, con ellos, de posibles mensajes, es de



suponer que sus antecedentes contarían ya con una larga tradición. Esta etapa formativa es probable que se haya desarrollado en soportes móviles, facilitando su traslación, y con ella, la comunicación a todos los ámbitos de la sociedad. También, muy posiblemente, eran expresados en materiales de fácil manejo y elaboración —cortezas de árboles, pieles, madera— y, acaso, tuvieron sus inicios en la decoración del propio cuerpo humano. Como podemos constatar, eran materiales fácilmente corruptibles, razón por la cual, no han llegado hasta nosotros.

Algunos autores estiman que el Arte del Paleolítico tiene su iniciación con la técnica del grabado y fortuitamente: rasguños en huesos por la disección cárnica, frotamiento de dos materiales de desigual dureza, etc..., y que una serie de incisiones en un momento concreto, crea la invención surgiendo la imagen.

Pienso que la entrada del hombre en el mundo del arte no se produce por casualidad. El hombre del Paleolítico Superior tiene ya una larga historia dentro de su prehistoria, que cuenta con cientos de miles de años en la aplicación de sus esfuerzos conscientes para lograr la efectividad de sus armas. Entalla la piedra, la madera y el hueso y utiliza las tres dimensiones en un empeño que no tiene nada de casual, pues responde a una intención razonada y guiada desde sus inicios a la consecución de unos fines concretos, como son los de hacer más fácil

—o menos difícil— su vida. El utilaje, ya en el Achelense, había alcanzado una perfección técnica y una variedad considerables. Por eso creo que cuando el hombre siente inquietudes de carácter espiritual —segunda necesidad, ya que la primera ha de ser de orden material— está en posesión de medios técnicos e imaginativos desarrollados, para poder representar el mito, mensaje o imitación. Llámese como se desee.

Se nos ofrece ahora una consideración sobre la doble vía de expresión en superficies planas, que el hombre utilizó para manifestar sus ideas culturales. De una parte, está la figuración imitativa del natural, principalmente zoomórfica, y, de otra, la abstracción con el variado y complicado catálogo *ideomórfico*. Y la primera pregunta que se plantea es si las manifestaciones abstractas son anteriores, contemporáneas o posteriores.

En el estado actual de nuestros conocimientos, resulta difícil pronunciarse en un sentido o en otro. No obstante, creo que, en lo que respecta al arte expuesto en las paredes de la caverna, el mundo de los *ideomorfos* es anterior al de la figuración imitativa del natural; pero, también creo, que ambas tendencias no han de estar muy separadas en el tiempo. La abstracción requiere un enriquecimiento imaginativo —proceso intelectual, más que dominio técnico— que conduce a una fórmula de expresión que también ha de ser *leída* y comprendida por la sociedad que la con-

vive. Es un procedimiento indirecto, reelaborado intelectualmente, sin la inmediatez natural de figurar lo percibido a través de la vista y supongo que se manifiesta así, por la dificultad de desarrollar sobre una superficie plana lo que el hombre está habituado a ver en todo su volumen y movilidad. La otra vía de expresión, la imitativa del natural, nos propicia más facilidad de seguimiento, en lo que se refiere a su nacimiento y evolución. Mas, para ello, es preciso que, antes de introducirnos en el tiempo de su ubicación en los parietales de los *santuarios*, consideremos aquellos vestigios que nos pueden dar noticias de la entrada del hombre en el mundo del Arte.

Fue, en 1894, cuando el prehistoriador francés E. Piette, manifestó que el camino recorrido en el Arte del Paleolítico comienza con la escultura de bulto exento, seguida de los bajorrelieves y de los contornos recortados, y llega al Magdalenense con el dominio de los grabados. Esta teoría, años ha rechazada mayoritariamente, merece ser reconsiderada. Personalmente estimo que, tal como fue expuesta por el Prof. francés, es, en gran parte, aceptable, aunque para llegar a esta decisión mi discurso transcurre por derroteros distintos.

El arte imitativo naturalista, el arte paleolítico, nos entrega con la estatuaría femenina una serie de dataciones en cierto modo controladas. Un gran estudio del Prof. Henri Delporte sobre las representaciones de la mujer en el



arte prehistórico, proporciona, entre otras importantes aportaciones, un muy completo catálogo de los hallazgos de esculturas sobre dicho tema, de las que **hemos entresacado algunas** de bulto exento que se refieren a las etapas más primitivas, y estamos ante el hecho de que parte de ellas, fueron halladas en niveles musterienses; otras en aurignacienses que, en algún caso, proporcionan, también, materiales musterienses. En ocasiones los análisis por carbono 14, dan una antigüedad de veintisiete a treinta y un mil años antes de J. C., y, como curiosa circunstancia, en varios casos aparecieron pequeñas fosas excavadas en el suelo de las viviendas, en las que daba la impresión de que en ellas habían sido guardadas y *conservadas* las estatuillas, circunstancia que plantea la hipotética posibilidad de que algunas de las pequeñas esculturas, por su carácter de piezas culturales, pasaran de una generación a otra rigurosamente custodiadas. Por otra parte, nos hallamos ante muestras de un trabajo muy bien elaborado técnicamente, que responde a un largo proceso de perfeccionamiento desconocido para nosotros —acaso por haber sido realizado en materiales frágiles, tales como la arcilla— pues, en los modelos recogidos se emplean recursos de modelado, pulimento, etc., sobre materias primas de gran dureza. Si a ello unimos la amplia difusión de este elemento representativo de una comunidad cultural y culturalmente desarrollada y ex-

tendida a través de miles de kilómetros, desde el Este al Oeste europeo, pienso que la antigüedad de estas pequeñas esculturas puede ser muy anterior a la que **nos proporcionan los datos recogidos**. Otra circunstancia digna de tener en cuenta es el tamaño de estas figuras. Su término medio no llega a los diez centímetros, que responde, más o menos, a tamaños a los que el hombre está habituado con una tradición de miles de años, tallando la piedra en la confección de su utillaje. Está habituado, también, a manejar las tres dimensiones y lo natural es que, cuando se plantee la necesidad espiritual de representar sus mitos con una figuración física, lo haga por el método al que está habituado, que es el de las tres dimensiones: el volumen que puede rodear y dominar en todas sus partes, y a las que ve de modo completo.

El trasvase de formas desde las tres dimensiones a las dos en la superficie plana, es una conquista muy laboriosa. La representación artística del natural sobre un soporte plano, es falsa. Exige una reelaboración que requiere un proceso mental complicado y, también, un dominio en el trabajo sobre las tres dimensiones, para poder transformarlas resumiéndolas en dos; porque se precisa simular la presencia, la realidad de aquello que no vemos porque está oculto tras otra porción opaca, siendo necesario que, cuando alguna de sus partes se presenta a la vista, se conjugue razonadamente con los fragmentos

que se quedan ocultos. Por ello —insisto— el arte imitativo naturalista formulado en un solo plano es la consecuencia del dominio previo de las tres dimensiones. En definitiva, es el resultado final después de haber pasado la escultura de bulto exento al relieve, que es la segunda fase lógica de articulación (sistema intermedio: mitad dibujo en el plano, mitad modelado con tímida intervención de la tercera dimensión) y, finalmente, la figuración en la superficie plana. Y en la técnica de los relieves, hemos de reseñar las muestras muy representativas del *Gran Abri de Laussel*, relieves dedicados también a la imagen de la mujer, recogidos en estratos gravetienses que, como se recordará, suponen una etapa paralela al aurignaciense reciente y pueden ser también una etapa evolutiva de la escultura, en el largo recorrido Este-Oeste.

Debe de entenderse, que mi propósito es determinar la posible primacía de la escultura, como el principio de las fórmulas expresivas del arte paleolítico. Esto no quiere decir que el procedimiento escultórico carezca de representatividad en pleno auge del arte parietal dibujístico-pictórico, como lo demuestran, por ejemplo, el gran friso de los caballos de Cap-Blanc, o la pareja de bisontes de Tuc d'Audoubert, y las numerosísimas obras incluidas en el utillaje, hasta la etapa final magdaleniense.

Así pues, siguiendo el desarrollo de las técnicas artísticas, después del altorrelieve viene



el bajo relieve y los primeros ensayos de dibujo puro, en una etapa Auriñaco-solutrense, que alcanza una extraordinaria perfección en pleno Solutrense con la intervención de rayados múltiples, para dotar a las figuras de un claroscuro dibujístico. Pero, también, en el tiempo auriñaco-solutrense se establecen los primeros ensayos de color en las figuras, en fórmula monocromática roja, definiendo la silueta en línea, y líneas sueltas de relleno en algunas zonas, en un intento de claroscuro. Después llega la excelente fase pictórica del Magdaleniense medio. La mancha de color se ha hecho más generosa, invadiendo la superficie de las figuras con *fundidos*, policromía, etc. Los tamaños se hacen mayores, y todo parece indicar que la técnica y la sensibilidad, han alcanzado la culminación trasluciendo, en cierto modo, el disfrute que los artistas debieron de experimentar en esta labor creativa, junto con la seriedad y trascendencia de las exigencias culturales.

A partir de esa gran meta alcanzada, el arte parietal entrará en un periodo de decadencia, tornando a la monocromía, generalmente negra, esquematizándose y llegando, otra vez, a fórmulas abstractas.

Tratando de ordenar y resumir todo este complejo panorama expuesto sobre las artes plásticas del Paleolítico Superior, diríamos:

Que las representaciones signíferas se manifiestan desde los primeros tiempos, tanto en el arte

mobiliario como en el parietal, utilizándose, en éste, pintura de color rojo y grabado, reservándose para el primero —al menos en lo conocido— solamente grabado o talla de incisión más o menos profunda. Esta fórmula *ideomórfica* transcurre con sus variantes a través de todos los periodos artísticos, a veces formando parte complementaria de representaciones imitativas del natural.

Que el arte escultórico en la figuración naturalista comienza también con los primeros tiempos artísticos, y que la aparición del dibujístico-pictórico del mismo tipo, no llega hasta los finales del auriñaciense.

Que la escultura, pese a las nuevas fórmulas del arte parietal, convive con éste a través del tiempo y llega a una perfección y belleza asombrosas en sus aplicaciones, tanto a los objetos de uso pacífico como a las armas.

Hemos de aludir, aunque sea fugazmente, a los medios técnicos de que el hombre se valió para la práctica de las artes plásticas en parietales. La situación de algunas de las figuras está a varios metros de altura, lo que sin duda condicionó la utilización de suplementos, para llegar hasta el elevado soporte de roca. Frecuentemente se serviría de algún sistema de andamio con armazón de madera. Otras fórmulas posibles serían el amontonamiento de piedras o tierras para lograr la altura deseada (fig. 44); pero éstos son medios trabajosos y que supondrían, a veces, jornadas de agotador acarreo. Por otra parte,

la configuración de algunos de los motivos abstractos con auténticas fórmulas de enrejados, escalas y otros tipos de entramados, dan a entender que el hombre en esas etapas, está en posesión de los conocimientos suficientes como para llevar a cabo esa u otra clase de tramas, no sólo a fin de atender sus necesidades en la ejecución de obras, sino, también, para la construcción de trampas de caza —que sin duda utilizó— cabañas, etc.

En cuanto a los materiales especialmente pictóricos, se sirve de tampones, muy probablemente hechos con el reverso de las pieles; pinceles, hechos con el pelo de las propias pieles o de fibras vegetales, y, a veces, se sirve de sus propios dedos. Espátulas de madera y de hueso, con las que también mezclará el color amasándolo con médula o grasa de animales, vehículo indispensable por su plasticidad para la fijación de la pintura sobre la roca. Grandes conchas de moluscos sirven para contener los pigmentos. Para los grabados se utilizan con frecuencia los buriles, aún cuando se compatibilicen con otro instrumental, tal como espátulas para raspados y, en rayados paralelos, las denticuladas. En relación con los pigmentos, se beneficia de hematites roja y parda, manganeso —para el violeta y morado oscuro— el negro por medio de la madera —bien por cremación o por putrefacción— y diferentes tierras naturales, como los ocre amarillos.



### Consideraciones finales de este exordio

La aparente lentitud evolutiva del arte del Paleolítico Superior no debe de extrañarnos, pues hemos presenciado los lentísimos procesos del Inferior y del Medio y, comparado con ellos, este del Paleolítico Superior forzosamente nos debiera de parecer vertiginoso.

Conforme el hombre archiva conocimientos, el desarrollo de las culturas es cada vez más rápido. Si lanzamos una mirada retrospectiva a los tiempos históricos, nos hacemos cargo de cómo los ciclos evolutivos se efectúan cada vez en más cortos periodos de tiempo y, que, en este aspecto, actualmente han alcanzado velocidades supersónicas, cambiándose de ideas y de fórmulas en el término de veinticuatro horas. Esta impaciencia alcanza también al Arte, a la que se llega a confundir o entremezclar, indebidamente, con los avances de una técnica funcional, sin considerar que el Arte ha de responder a unos valores espirituales trascendentes que, a su vez, responden a ideales sobrenaturales.

Un diálogo con el Arte histórico, nos dará una pauta a seguir con el prehistórico. Si a nuestro arte occidental le preguntamos las razones de la estatuaría griega; si repitiésemos la pregunta a la culminación retratística romana, o a los campanarios góticos superpuestos en afán ascensional, o a los escultores medievales, que

esculpieron en lugares recónditos de esas mismas torres, estatuas de santos o de demonios, allí donde el ojo humano no las contemplará y, por tanto, hechas *solamente cara a Dios*; si le preguntáramos sus razones a la imaginería española, o a la pintura del Greco, o a cualquier otra manifestación artística universal, la respuesta tendría un común denominador, aunque movido por el aire del medio ambiental: bien sea esa la heroización y el culto al cuerpo, en la razón griega; la perduración de la imagen física más allá de la muerte, en la razón romana; sea el culto al Dios verdadero, en la verdad cristiana; las razones del Arte siempre estuvieron motivadas por el catalizador común de las inquietudes humanas respecto a una perduración de la vida más allá de las fronteras de lo natural. Y el lenguaje, la invocación, el planteamiento de esas inquietudes está en el Arte. El Arte es algo más que una habilidad, es algo más que una dotación para sensibilizarse con lo bello, lo bueno, la verdad, la estética y la ética. El Arte es, posiblemente, una de las fórmulas de que Dios nos proveyó, para que tuviéramos con él una comunicación directa. Es, en suma, lo capaz de alejarnos de la pequeña miseria. El Arte, incidiendo en lo trascendente, crea una Naturaleza sobrenaturalizada. Cuando el Arte abandona su sentido de lo trascendente, se convierte en artesanía. Cuando los avances técnicos sacuden a la Humanidad y el hombre ensoberbecido llega a no creer ni en sí

mismo, se presenta la aridez espiritual, la desolación y el desconcierto, que producen obras desprovistas de permanencia precisamente por la frívola intranscendencia de su inspiración.

Siempre que me encaro en contemplación ante un gran panel de pintura prehistórica, —ya sea por vez primera con la gozosa emoción de su descubrimiento, ya después de reiteradas visitas— siento un gran asombro y un tremendo respeto. Aquello me sobrecoge por su grandiosidad, por un *no se qué* de solemne monumentalidad que trasciende de aquella impetración hecha de Arte. Pero como hacer Arte es recrear, sin duda que el artista también sintió la exaltada emoción de su *trance*, al transmitir los mensajes dirigidos a lo sobrenatural, llenándose gozosamente de su importancia de *mediador*, de depositario de la porción de divinidad que le permite redactar la preciosa llamada.

Este es, en definitiva, el premio del artista, del auténtico y no mistificado artista; comunicar la luz recibida para que la Humanidad vea en las tinieblas de su camino.

El artista prehistórico seguramente fue personaje destacado en la comunidad de su tiempo. Hemos de suponer, que no todos los miembros estaban dotados para ejercer el Arte. Ayer igual que hoy, se produciría una selección entre los más destacados, hasta que surgiera el maestro. Nosotros conocemos los parietales sagrados, los destinados a los si-



glos; pero antes de que en la pared se realizara la invocación, habría otro material corruptible, donde el ejercitante o ejercitantes, bajo la mirada del maestro pintor —seguramente signado con la impronta de sacerdote— irían manejando los secretos de un oficio con ritos de religión. Estos balbuceos artísticos no llegan hasta nosotros porque se desarrollarían sobre blandos materiales —ensayos con el buril en cortezas de árbol o en madera, sobre planchas de arcilla, etc.—. En las placas de piedra se molería el color, mezclándolo con la grasa animal hasta darle la plasticidad requerida; se fabricarían los tampones, los pinceles, espátulas, etc. Los secretos del oficio serían conocidos y practicados por los neófitos que, aunque no llegaran a la dignidad suprema, tendrían un cierto escalón reconocido. A veces, al igual que en los talleres gremiales de etapas históricas, cuando el maestro diera el alta de oficial al alumno destacado, éste, quizá, trazaría los primeros escaños artísticos sobre los soportes de la pared; de ahí, que grabados incomprensibles, siluetas inacabadas, la propia situación de algunas figuras, puedan

obedecer a circunstancias de aprendizaje.

He de concluir estas consideraciones sobre el hombre de la Prehistoria, para describir y analizar los testimonios de su arte en lo que corresponde a la parcela regional asturiana: los testimonios artísticos legados por los asturianos de la antehistoria. Por ello, hemos de dejar la imagen del hombre en nuestro recuerdo, contemplándola en la ilusionada actividad de sus pormenores cotidianos, pleno de integridad como hombre —no lo olvidemos— con sus sentidos despiertos; con su inteligencia tan penetrante y desarrollada como la puede poseer el hombre actual —con medianías y superdotados— y con una sensibilidad encaminada hacia lo bello y lo bueno, que nos llena de admiración; pero, también, —como siempre— en constante esfuerzo debatido ante lo feo y lo malo. Hemos tratado de *estar* con nuestro hermano, —tan lejano en el tiempo— y participar de sus congojas, de la rudeza de su vida para satisfacer la realidad de su materia. Hemos tratado de imaginarnos el *confort* de su cabaña amparada por la roca de la cueva, con acre olor a cuero, a

resto de comidas y a sudor humano; pero también hemos intuido sus angustias ante los misterios: el de la procreación; el de la muerte con incógnitas de ultratumba. También participamos de su alegría con la caza benéfica y con la abundante pesca (la afición del hombre actual por la caza y la pesca, son el rescoldo atávico de una práctica mantenida durante muchos milenios para poder sobrevivir, como lo es, también probablemente, la atracción que ejercen las llamas del fuego de un hogar). Pero, nuestra participación más entrañable y admirativa, es con el hombre capaz de sublimar el techo de esa etapa prehistórica, aportando el asombro de su Arte extraordinario, exponente indiscutible de un nacimiento y destino signados por lo sobrenatural y que lo convierten en algo cercano a nosotros mismos, porque al descubrir su Arte, reconocemos el acierto de Teilhard de Chardin cuando, manifestó *que lo que descubrimos verdaderamente es nuestra propia infancia, nos descubrimos a nosotros mismos, las mismas aspiraciones esenciales en el fondo de las almas.*



## CAPITULO V

### EL ARTE PREHISTORICO EN ASTURIAS

---

#### **Ocupación y características**

Francia y España se reparten lo más destacado de la floración artística del Paleolítico Superior. En España es la faja territorial costera del Cantábrico la que ofrece el mayor número de habitaciones prehistóricas y, en su consecuencia, el mayor número de muestras artísticas. En esa faja costera las regiones de Cantabria y Asturias son millonarias en estos depósitos, definiéndose en esta última el centro y sobre todo el Este del territorio, como parcela elegida por el hombre de aquel *remoto ayer*, sin duda condicionado por un buen microclima dentro del ambiente inhóspito; parcela separada de los hielos pirenaicos, con caza abundante, con flora rica, ríos cargados de peces y largos kilómetros de costa marisquera.

Todo ello influyó para que el elástico nomadismo del hombre prehistórico fuera retenido en esta no muy extensa área territorial. En ella, la caverna con arte situada más al Oriente asturiano es la llamada de *El Pindal*, y la más occidental la de *La Peña de S. Román de Candamo*, abreviadamente conocida como la *Cueva de Candamo*. Entre uno y otro extremo, pasan del centenar las cavernas que han proporcionado restos de ocupación humana y

son más de treinta las que presentan alguna manifestación artística, bien sea en objetos decorados, o bien en grandes parietales pintados y grabados. (fig. 45).

Asturias, pues, parece ser zona de término de la cultura que se derrama desde el Mediodía francés a la costa cantábrica y parece, también, que el río Nalón es la última frontera; más allá, tierra desconocida. Ello induce a pensar que, acaso, los ocupantes del territorio poblado fueron simplemente receptores de la cultura que tenía pleno auge allende los Pirineos. Pero, es muy posible que esto no sea totalmente exacto pues, aunque afectivamente fue receptáculo de esas evoluciones, su papel no se redujo a eso, sino que, también, hubo etapas inspiradas en que logró exportar mejoramientos culturales durante el Solutrense y el Magdaleniense, creando nuevos tipos de instrumentos perfeccionadores de las piezas de origen y excelentes cotas en Arte que, en algunos casos, superan con ventaja otros ejemplos. Sobre esto último, y tratando de no hurtar noticias al lector, hemos de decir que, así como en el arte parietal se alcanzaron esas excelentes cotas evidenciadas con bastantes muestras, en el arte mobiliario son escasas las que —por lo menos hasta el momento— nos son conocidas en

Asturias; aunque es muy posible que las excavaciones que se están llevando a cabo, puedan proporcionar en días no lejanos esa abundancia que todos deseamos, ya que, recientemente, han sido rescatadas auténticas joyas de arte mobiliario, a las que tendremos ocasión de referirnos.

Antes de proceder —lector amigo— a decir de qué consta el legado artístico de nuestros ancestros, estoy obligado a advertir que sólo me referiré pormenorizadamente a los más destacados ejemplos, pues la menguada importancia o escaso nivel artístico de algunos, restaría páginas para poder extenderse en otros, que justifican plenamente papel y *li-notipia*.

Comenzaremos nuestro encuentro con el Arte, por el Este del Principado.

#### **La cueva de El Pindal**

En los confines orientales de Asturias, acostado en los últimos pliegues de la falda que tiende hacia el mar la Sierra de Cuera, está el territorio de Ribadedeva: Ribera del Deva. Al río Deva, lo hicieron adulto y bien formado las aguas que le insufló el Cares y recorre los límites ribadevenses con el territorio de Cantabria, repartiendo sus aguas mitad y mitad por medio de una línea imagi-



naria que borra cada cabrilleo del agua, pero que se define y persevera en la cartografía, con línea troceada en negro. Río Deva, que al final de su curso se abre generoso y cachazudo perdiendo su agresividad de río entrepeñado y tumultuoso, hasta el punto de extraviar la masculinidad del nombre convirtiéndose en la ría de Tina Mayor.

Colombres es la villa-capital; pero enfrente, separado por la carretera general, está el pueblo de Pimiango; en el ápice de un cerrete. Pimiango, con el sortilegio de sus casas que tienen ínfulas palaciales en sus grandes patios y tallada piedra, pero, en algún caso, soportando una ancianidad arruinada.

Hasta Pimiango llega la jadeante carretera provincial para luego, alegre y confiadamente, dejarse caer a *tumba abierta* por la otra ladera. En lo hondo se detiene brevemente para seguir de nuevo, pero ya con la tranquilidad trabajosa del repecho, hasta llegar al Faro de S. Emeterio: un cíclope que también fabrica rayos, pero sólo de luz, con la bonísima intención de guiar o prevenir a los navegantes de aquella parcela del Cantábrico.

Pero, nuestro camino no es el del faro; vamos a la cueva de *El Pindal*. En otro tiempo lo hacíamos por un semioculto sendero, perdido entre matojos, verdes exhuberantes y ramas de laurel, mientras la mar hablaba muy cerca.

Por una escalera se desciende a una minúscula plazuela relati-

vamente llana, forrada de fresca yerba y encajonada entre paredes de roca viva. A un lado está la entrada a la cueva y enfrente —como a unos sesenta metros de distancia y doce más abajo— el mar. La autofagia del cantil dejó una escotadura angosta y, por ella, penetra el mar; pero, un mar manso a fuer de enjaulado y, además, frenado por los despojos caóticos que se desprendieron del acantilado, formando barrera a la misma embocadura de la manga (fig. 46). En esta ensenadilla bebe el filo del agua el muil, y la lubina de peso busca, golosa, el cangrejo de descasque; igual que hace miles de años. Acaso no eran ni lubina ni muil las especies que atracaban, pero, la ensenadilla pudo constituir un caladero ideal para los habitantes de la caverna, si no fuera porque se desconoce su entrada original, la que utilizó el hombre del Paleolítico, y con ello se desconoce, también, la posada, el yacimiento o la estación, con los testigos manufacturados que ese hombre pudo legarnos.

Fue en Abril de 1908 cuando Hermilio Alcalde del Río dio la noticia al mundo de la existencia de pinturas prehistóricas en la cueva de *El Pindal*; primer conocimiento de arte parietal en cuevas asturianas, pues Candamo, que fue la segunda, aún tardaría un lustro en desvelarse.

Después de esa primera comunicación, el propio H. Alcalde del Río, el abate H. Breuil y L. Sierra, se unieron en el estudio de la cueva, estudio que publican, entre otros trabajos, en la magní-

fica obra editada en 1911 bajo mecenazgo del Príncipe de Mónaco, con el título de *Les cavernes de la region Cantabrique*.

En 1929, el entonces cura párroco de Colombres Rvdo. José Fernández Menéndez, publica un artículo también sobre *El Pindal* y, en 1954, yo mismo trabajé en la cueva durante un largo mes, reproduciendo los grabados y pinturas de la misma, lo que dio como resultado el llegar a conocer varias figuras no localizadas en los trabajos anteriores, y el poder completar algunas de las perfiladas por el abate Breuil. El resultado y los estudios complementarios, fueron publicados por el Instituto de Estudios Asturianos en su *Boletín*, el mismo año de 1954, bajo las firmas del Prof. Francisco Jordá y del que esto escribe.

La caverna del *Pindal* pregonaba sus antecedentes fluviales ostentadamente, no sintiendo complejo alguno; tan es así, que en la época de lluvias parece arrepentirse de su actual sequedad y, aunando fuerzas, exuda un tímido regatillo que, avergonzado, trata de escurrirse desapercibido por el lecho arenoso de la cueva. Basta mirar el plano para darse cuenta, por su configuración longa y sinuosa, de que las aguas corrieron abundantemente conformando rellanos y lamiendo paredes, alisándolas, proporcionando así soportes al artista. Desde el actual ingreso al final, son trescientos cincuenta metros de longitud, a los que aún se acopla un estrecho cordón umbilical,



por donde recibió la vida líquida para su formación (fig. 47).

La cueva de *El Pindal* es anárquica, desorganizada y, por ello, sorprendente. La vista se pierde en oquedades imprevistas, de las que se enseñorea la oscuridad dejando amplia libertad para la fantasía. En las formas naturales de *El Pindal* se intuye, se adivina, pero resulta difícil concretar. Lo que sí se concreta con evidencia es el legado artístico de nuestros antepasados prehistóricos, legado en el que se entremezclan las fórmulas figurativas y las abstractas de carácter simbólico: los *ideomorfos*.

A los pocos metros del acceso actual, en un liso inclinado de la pared de la izquierda conforme a la situación de ingreso, hay pintada, en trazo rojo, una cabeza de caballo (fig. 48).

Después de unos doscientos metros, y esta vez a la derecha, está el comienzo de un gran panel con profusión de grabados y pinturas. Su situación en el plano corresponde a la zona señalada con el número 1. La ilustración número 49 puede dar una idea de conjunto de la decoración de este parietal, situado al fondo y a la derecha de nuestro camino de ingreso (fig. 49).

Comienza su repertorio con figuraciones abstractas pintadas en línea de color rojo: dos escutiformes, uno de ellos identificable como signo vulvar; otro signo en forma de cayado y otro que pudiera ser la cabeza de un elefante (fig. 50). Más abajo, a la izquierda, hay grabado un frag-

mento de equino (fig. 51). Como a unos dos metros —continuando el panel— hay pintada, con trazo ancho y un tanto desvaído de color rojo, la figura de un jabalí, a cuya cabeza parece enfrentarse una punta de lanza (fig. 52). A unos centímetros más de altura, aparece la figura de un bisonte grabada y pintada con toques de color en la cabeza y pecho, más tres puntos de color rojo incorporados a la altura del lomo (fig. 53). A la izquierda del bisonte hay grabado el fragmento de un animal de largo e hirsuto pelo; la pelambrera está vertida sobre la faz, impidiendo el reconocimiento de su especie; sin embargo, pudiera recordar las características de un jabalí (fig. 54). Bajo él, hay una cabeza de caballo pintada con las mismas fórmulas que el jabalí primeramente reseñado (fig. 52), y, frente al caballo, está representado otro bisonte grabado y pintado, en cuyo cuerpo hay figurada, en color rojo, lo que parece una punta de lanza. Bajo esta figura hay seis formas alargadas pintadas en rojo, cinco de las cuales tienen una protuberancia a los dos tercios de altura; la sexta se representa disminuyendo paulatinamente hacia abajo el grosor del trazo, que concluye con base puntiaguda (fig. 55). A continuación, hay una nutrida serie de puntos en color también rojo. Hacia arriba, se representa en grabado la figura de un équido —parece una yegua— que tiene tres puntos pintados en negro bajo la zona del hocico y diversas manchas de color rojo en la su-

perficie del cuerpo; una de ellas tiene forma alargada y sale del pecho hacia afuera, con aspecto de indicar una especie de venablo clavado; bajo el vientre hay una mano impresa con pintura roja, en positivo (fig. 56). A la misma altura y unos centímetros hacia la izquierda, está el grabado de una cabeza de caballo que tiene el hocico prendido por unas ligaduras y, bajo él, unas rayitas a modo de pequeños tallos de yerba, lo que parece sugerir que el equino está cogido en una trampa (fig. 57). Hacia abajo, otra figura de bisonte grabada, con manchas de color rojo en la superficie del cuerpo y grupos de puntuaciones, también rojas, bajo el vientre y de una de las patas traseras. A la izquierda de esta figura, hay pintados dos claviformes y otras rayas, y, un poco a la izquierda, dos figuras de bisonte muy incompletas; en una de ellas se incluyen dos series de puntos y, bajo el vientre, unos signos claviformes. Seguido a la izquierda, viene la figura incompleta de un caballo —le faltan las cuatro patas y el vientre— que tiene el eje longitudinal perpendicular al suelo (fig. 58).

Un poco hacia la izquierda hay, pintada en color rojo, la magnífica figura de una cierva y en línea vertical con ella, pero a menor altura, la representación de un bisonte de buen tamaño, grabado y con toques de color, que también tiene tres manchas rojas en el cuerpo y bajo la mandíbula inferior el grabado de dos puntas en forma de hojas de lau-



rel, típicas del solutrense inicial (figs. 59, 60). Siempre siguiendo hacia la izquierda, se encuentra el grabado de dos bisontes enfrentados, uno de ellos con una hilada de puntos en la superficie de su cuerpo y el otro sobre la línea exterior del morrillo. Siguiendo, a nivel más bajo, otra pequeña figura grabada pero muy incompleta; parece tratarse de un bóvido. A su izquierda rayas sueltas grabadas, probablemente restos de otras figuras. Continúa una superficie de pared, como de unos cinco metros, sin figura alguna y, después, está representado otro bisonte pintado en línea roja de trazo parecido al de las figuras del jabalí y la cabeza de caballo a que nos hemos referido anteriormente. Sigue otra superficie del parietal sin decorar, como de unos dos metros, al cabo de los cuales, aparece aislada una cabecita de caballo grabada y entintada, en parte, de rojo (fig. 61). Después, unos dos metros y medio sin decoración y, nueva figura de bisonte de gran tamaño, al que le falta la cabeza y el cuello; en la paletilla tiene pintada en color rojo, una especie de hacha que parece hundida en su cuerpo (fig. 62). Inmediatamente encima de esta figura, hay grabada la de un pez con tres manchas uniformes de color rojo en la zona del vientre, que pudieran haber sido hechas por imprimación de las yemas de los dedos de una mano de hombre (fig. 63). Por encima, a más altura, hay otra serie de manchas rojas también de formas virguladas.

Hasta después de treinta y cinco metros no hay nuevas figuras. Al cabo de aquellos, aparece la representación de un elefante pintada en trazo rojo que, encima de la paletilla izquierda, tiene una mancha roja de forma acorazonada (fig. 64). Más a la izquierda del elefante hay dos haces de rayas pintadas y, finalmente, tres puntos.

Todo el parietal queda bajo una visera de roca, consecuencia, sin duda, de la erosión producida bajo ella por las aguas, ciertamente antes de que el panel fuera decorado. Es como una especie de dosel natural, cuyos crestones también fueron marcados con la impresión de la pintura roja en forma de manchas, la mayoría de formas alargadas, distinguiéndose entre ellas, al principio de la decoración, otro signo en forma de cayado. Esta visera de roca, bajo la que se cobijan las pinturas, parece preparada para realzar la importancia del panel, disponiéndose como una fórmula de embocadura teatral (figs. 65 y 49).

De la decoración que acabamos de describir, conviene fijar la atención sobre algunos de sus detalles. Uno de ellos es que gran número de las figuras naturalistas representadas, tienen manchas en su cuerpo como si se tratara de señalar heridas; otras se definen como armas. Particular atención merecen los tres puntos, bien en el cuerpo del animal dibujado, o bien cerca del mismo. También destacaríamos las dos puntas en forma de hoja de laurel, lo que, en el supuesto de que hayan sido he-

chas conjuntamente con el bisonte, nos daría una data aproximada para dicha figura: la de un Solutrense inicial, al que también responde el concepto y la técnica dibujística.

Hay también las series de puntuaciones. En un solo caso estas puntuaciones forman grupo aparte muy numeroso (fig. 65); ¿qué quieren significar? Esta es la pregunta que cualquier contemplador se formula inmediatamente. Hoy por hoy, es imposible dar una respuesta medianamente razonable.

Tampoco la hay para los claviformes; podría pensarse en una estilización de figuras femeninas, así como lo podrían ser, también, cinco de los seis trazos en rojo que tienen una protuberancia a la altura del pecho y hasta se podría aventurar que el sexto trazo, que no tiene este ensanchamiento (fig. 55), acaso representa la figura de un hombre y, en el camino de las hipótesis, suponer la posibilidad de que se trate de representar una danza ritual. Otros supuestos apuntan hacia la figuración de mazas, bumerangs o bastones-escudo.

Hemos de destacar la pintura de la cierva realizada con mancha muy ágil y resumida, con un resultado sumamente expresivo.

Nos referiremos ahora a la figura del elefante, tan poco representada en el arte cantábrico, pues sólo conocemos un ejemplar en la cueva de *El Castillo* (Cantabria) y éste de *El Pindal*. La particularidad del de *El Pindal*, es que su forma es coincidente con



el *Elephas antiquus*, según reconstrucción hecha en la Universidad de Londres por Miss M. Maitland Howard bajo la dirección del Prof. Zeuner. Esta coincidencia le da una data anterior al Solutrense, quizá al Auriñaciense final si, además, tenemos en cuenta la simplicidad del dibujo, en el que se representa una sola pata por cada par. Llevaríamos quizá a una etapa próxima, auriñaco-solutrense, aquellas figuras que representan en el panel con pintura roja —jabalí, cabeza de caballo y bisonte— al juzgar su tosquedad y el que se dibujan con solo dos patas. Quizá la mayoría de los *ideoformos* sean, también, trabajo auriñaciense.

Los grabados, sin duda, son obras comprendidas dentro del Solutrense medio y de la etapa de transición solútreamagdaleniense.

A la izquierda de la galería —según nuestra marcha hacia el interior— aún hay, en un gran bloque de piedra exento, casi enfrente de la zona del elefante, unas pinturas en línea negra y unos grabados. Se trata de dos figuras de cierva incompletas y de dos caballos, también incompletos. Creo que, tanto las pinturas como los grabados, corresponden a una etapa del Magdaleniense reciente (fig. 66).

Pasando a la pared de la izquierda, en unos divertículos situados más o menos frente al bloque donde se inscriben las figuras anteriores, hay una formulación ramiforme y una corta línea sinuosa que atraviesan perpendicu-

larmente varias líneas. Ambos motivos están pintados en línea negra. El ramiforme es muy semejante a otro pintado en la cueva de *El Castillo* (Cantabria). Estas dos pinturas creo que corresponden a los *ideomorfos* realizados en las postrimerías del Magdaleniense, quizá, ya dentro del Aziliense (figs. 67 y 68).

Como en tantas otras ocasiones, observamos que las decoraciones parietales se desplazan del panel principal hacia otros lugares recónditos, quizá buscados en etapas diferentes.

La cabecita de caballo pintada con trazo lineal rojo (fig. 48), ubicada a pocos metros de la entrada actual, puede haber formado parte de un *santuario* exterior. Si fuera así, nos estaría indicando que en sus proximidades pueda hallarse sepultado el primitivo acceso y, por tanto, el yacimiento que hasta hoy no ha sido localizado.

Acompañan a las figuras zoomórficas, varios signos que considero preciso subrayar: Manchas rojas amorfas en la superficie de los cuerpos de algunos animales representados, que pudieran interpretarse como heridas. Manchas rojas con formas que recuerdan armas, pintadas en relación directa con la superficie de los cuerpos de los animales representados: punta de lanza enfrentada a la cabeza del jabalí (fig. 52); punta de lanza clavada en un bisonte; hacha hincada a la altura de la paletilla izquierda del gran bisonte grabado (fig. 62); mancha roja de forma acorazonada sobre

la paletilla izquierda del elefante (fig. 64).

La intención de manifestar que los animales están heridos, queda explícitamente representada. El ejemplo de esta cueva no es único y lo veremos expuesto en los parietales de otras cavernas. Sin duda, forma parte de una de las fórmulas rituales del ceremonial mágico-religioso prehistórico, mucho más complicado y rico de lo que frecuentemente se supone.

Ahora bien; uno se pregunta si, efectivamente, se trata de manifestar de una manera directa el hecho de una acción de caza, o si, tras de esta apariencia, se disfraza o expresa indirectamente un más sutil mensaje, aunque relacionado también con la *magia de la caza*.

En cuanto a las puntuaciones, nos encontramos con las compuestas por tres unidades: Una representada en color rojo en el cuerpo de un bisonte; otra en las proximidades del hocico de una yegua; otra sobre el cuerpo del pez, y aún hay otra en que aparecen grabadas.

Las tres manchas o puntos formando unidad aislada, los hallamos, también, en otra cueva asturiana, pero no inscritas sobre, o próximas a, figuras zoomórficas. Su intención es absolutamente ignorada, como lo es la serie de puntuaciones múltiples que, inscritas sobre el cuerpo de los animales, o bien aisladamente, se representan en el panel de esta cueva y en muchas otras. ¿Podría ser la relación del número de cap-



turas efectuadas, o del que se *pide* realizar?

Queda, por último, la impresión en positivo de la supuesta mano. Muchas veces consideré la posibilidad de que este tipo de manifestación —relativamente frecuente, ya en positivo o en negativo, se utilizan los dos sistemas— fuera una expresión de lo que personalmente di en llamar «yoísmo», que es algo como el egoísmo, pero que no significa lo mismo. El «yoísmo» no encierra el sentido práctico materialista del egoísmo. Es, por el contrario, una especie de *grandonismo* infantil: dejar patente el recuerdo de una presencia en actos o hechos ilusionadamente importantes, que no entrañan recompensas materiales.

Quédese en la nebulosa la nómina de preguntas sin respuesta que esta muestra artística nos plantea. La aventura del hombre está allí, rodeada de ese silencio cósmico y antiguo. Está en sus manifestaciones artísticas, que logran traernos, a través de los milenios, la realidad de su presencia viva.

El arte de *El Pindal* acoge, en

lo dibujístico, magníficas muestras de las mejores etapas del ciclo Solutrense, pero, hasta el momento, sólo nos entrega su gran arte parietal. Esperemos que algún día quede disipada la incógnita del yacimiento y tengamos ocasión de ver rescatadas muestras de su arte mueble.

### Una cueva en

### Peñamellera Baja: La Loja

En el lugar de El Mazo, perteneciente al concejo de Peñamellera Baja, está ubicada la cueva de *La Loja*. Pese a que reserva sólo una muestra de relativo interés artístico, considero obligada su cita.

También fue Hermilio A. del Río quien dio conocimiento de ella en 1908 y la publicó, años después, en obra conjunta ya citada con el abate Breuil y L. Sierra (*Les cavernes de la region cantabrique*; Mónaco 1911). Desde entonces, diversas publicaciones se ocuparon del grupo de grabados de esta cueva. Hemos de hacer referencia al trabajo de Manuel Pérez Pérez (Revista Ensi-

desa n.º 132, Avilés, 1969) en el que, entre otras cosas, se aclara que una de las figuras interpretadas generalmente como un bóvido, corresponde realmente a un équido.

Posteriormente, este grupo de grabados fue objeto de otro estudio llevado a cabo por J.M. Gómez Tabanera (BIDEA n.º 93-94, Oviedo, 1978) en el que establece relaciones con el conjunto de Alt-xerri (Guipúzcoa) y con otras cuevas francesas.

Los grabados representan a cuatro bóvidos, un caballo y otro cuadrúpedo de dudosa clasificación. El dibujo de este conjunto es torpe, con evidentes desproporciones, y de técnica en la incisión poco característica y con diverso tratamiento aún dentro de una misma figura (fig. 69). Su ubicación está a unos 50 metros de la entrada y a seis de altura, en la pared de la derecha según nuestra dirección de ingreso. Las figuras miden entre los cincuenta y los ochenta centímetros de longitud.

Tampoco su yacimiento ha entregado piezas mobiliarias con arte.



## CAPITULO VI

### CUEVAS DEL CONCEJO DE LLANES

---

Aun cuando han proporcionado valiosísimos materiales para el estudio de la Prehistoria asturiana, en lo que se refiere a su Arte, —en lo que tiene en sí de oficio y de ambición creativa— las aportaciones de este numeroso grupo de cuevas del subsuelo llanisco son realmente pobres.

Sin embargo, a fin de no restar al lector el conocimiento de lo más destacado, que sobre el particular se ha llegado a descubrir hasta el momento, entresaco de ese numeroso y científicamente valioso grupo de cuevas llanisco, aquéllas que proporcionaron el material artístico más interesante.

#### El abrigo

##### de Cueto de la Mina

Fue descubierto y excavado en el año 1914 por el Conde de la Vega del Sella, a quien tanto debe el mundo científico en el saber sobre la Prehistoria asturiana. Es, quizá, la cueva que más arte mobiliario entregó a la paciente búsqueda de los excavadores: azagayas y huesos magdalenenses con dibujos *ideomórficos* grabados, a veces con técnica de estrías profundas (fig. 70). Damos muestra de la belleza de unas puntas solutrenses que, sin pretenderlo —dada su utilización funcional como arma— acusan una evidente

sensibilidad en el tratamiento escultórico (fig. 34).

#### Cueva de Quintanal

Hermilio A. del Río en aquel estupendo año de prospecciones arqueológicas —1908— en el que descubriría las cuevas de *El Pindal*, *La Loja*, y otras, tuvo también en su haber de descubrimientos la cueva de *El Quintanal*. Sobre un fondo arcilloso de la pared, sumamente plástico en su tiempo paleolítico, pero hoy totalmente calcitado, el hombre prehistórico trazó, con los dedos, un dibujo de porte ambiguo que fue interpretado, en principio, como la figura de un jabalí. La confusa descripción sobre la ubicación de esta cueva, motivó un trabajo aclaratorio de M. González Morales y M.<sup>a</sup> Carmen Márquez Uría (Bol. 81 I.D.E.A.), cuya lectura recomendamos al posible visitante de esta caverna. Asimismo, en dicho trabajo, se inclinan por identificar como un bisonte a la confusa figuración y dan cuenta de algún otro grabado, realizado también con la técnica digital.

#### La cueva de La Riera

Puesta de manifiesto por el Conde de la Vega del Sella en 1915, la excavó entre los años 1917 y 18. Mil novecientos

quince fue un año de magníficos logros para el Conde, sobre todo con la aportación de la cueva de *El Buxu*, de la que más adelante daré cuenta. Excavaciones en La Riera durante la década de 1970, proporcionaron materiales que plantearon ciertas controversias respecto a las vivencias culturales y su cronología en la prehistoria de la costa cantábrica. No es ese nuestro tema y, por ello, hemos de referirnos a su arte mobiliario, en el que, como piezas más destacadas, se recogen muestras de azagayas magdalenenses con grabados lineales de trasfondo *ideomórfico* (fig. 71).

#### La cueva de Balmori

También conocida como de *La Ería*. Esta cueva, que ha proporcionado piezas de gran interés científico, tiene poco o casi nada que entregar a la hora de valoraciones artísticas. Muestras de este menguado valor son las azagayas y punzones que de su suelo se han podido rescatar. Esta cueva es otro descubrimiento del Conde de la Vega del Sella.

#### Cueva de Las Coberizas

*Las Coberizas* fue estudiada en 1920 por Hugo Obermaier; otro nombre con timbres de gloria en la investigación prehistó-



rica. Alemán que formó triunvirato con el francés Henri Breuil y el español Hermilio Alcalde del Río, en el primer decenio del siglo que se nos va. A este trío de campeones en busca de las huellas del hombre primitivo se le conoció, y pasó con carácter legendario a la pequeña historia de la investigación arqueológica, bajo el nombre de *Los tres Hache*.

Hugo Obermaier murió en España en la década de los cincuenta, en San Sebastián de Guipúzcoa, donde residía en los últimos años de su vida.

En la cueva de *Las Coberizas* se localizó en la pared una figura grabada de poco clara identificación, pero que pudiera representar un cérvido.

### **Cueva de Las Herrerías** **o del Bolao**

Como último ejemplo del conjunto de cavernas llanisco, hemos de mencionar el grupo de *ideomorfos* pintados con trazos rojos, que recuerdan el dibujo de una parrilla, atribuidos a un magdalenense medio.