

INTERPRETACIÓN DEL ARTE MUEBLE PALEOLÍTICO

REVISIÓN CRÍTICA

© Rafael Montes Gutiérrez
Profesor de Geografía e Historia

RESUMEN (Abstract)

En este trabajo de investigación estudiaremos las diferentes interpretaciones del arte mueble en el Paleolítico. El enfoque se realiza desde tres puntos de vista: primero una interpretación que obedece a la clasificación previa de los distintos tipos de objetos mobiliarios; segundo una interpretación general de la temática que encontramos en estas obras; y tercero una imbricación de la crítica en las teorías generales que se encargan de interpretar el arte paleolítico. El resultado es todavía muy subjetivo, la mayor parte de las interpretaciones alcanzan la categoría de hipótesis pero no de tesis objetivas, la razón deriva de la imposibilidad de conocer los mecanismos de pensamiento simbólico de las sociedades paleolíticas. El futuro de la investigación pasa por el estudio analítico de los contextos en los cuales son encontrados los objetos de arte mueble.

INTRODUCCIÓN

Desde el descubrimiento del arte paleolítico en el siglo XIX, **interpretar la función y significado** de las primeras expresiones artísticas de la Humanidad, ha preocupado más que profundizar en las razones de las obras de arte de cualquier otra época histórica.

Adentrarnos en el mundo de la interpretación del arte mueble paleolítico, recuerda a la afirmación que en su día hiciera Descartes con su célebre **sólo sé que no sé nada**, los principales investigadores reconocen que la función y significado de este arte son totalmente desconocidas. Al principio, se pensó que estas obras se hacían sólo por motivos estéticos (el arte por el arte), y aunque nadie niega que las sociedades paleolíticas debieron sentir satisfacción por la belleza, probablemente esto sería secundario, y sin duda este arte disfrutaba de un carácter más práctico que estético. Lo cual tampoco es ajeno a la belleza, pues esta favorece la trascendencia a lo sagrado. Así, sus interpretaciones son múltiples, estas obras, pudieron servir para comunicar aspectos religiosos, mágicos, favorecer la cohesión del grupo, su integración con el territorio y al final su supervivencia, y porqué no, responder también al placer estético (Acanfora, 1960; Sanchidrián, 2001). No se puede ser más general, sí podemos precisar, pero estas precisiones formuladas en forma de hipótesis carecen, habitualmente, de pruebas sólidas.

Hoy en día existen numerosos **intentos de interpretar** estas manifestaciones artísticas, casi todo ha sido ya propuesto, pero la mayoría de las deducciones sobre el significado de estos objetos deben todavía ser contrastadas y sólo alcanzan la categoría de hipótesis de trabajo, por lo que resultan poco convincentes. Esto es así porque interpretar el arte paleolítico resulta una tarea absolutamente subjetiva y generalmente indemostrable, podemos averiguar parcialmente las funciones de

algunas piezas mediante estudios avanzados de traceología y aplicación de técnicas de microscopía, pero nunca podremos conocer las motivaciones que empujaron al hombre paleolítico a crear este arte, cualquier valoración del mismo será sesgada por connotaciones culturales de las cuales somos herederos. A estas dificultades debemos sumar la limitación del registro arqueológico, que nunca será completo y por lo que nos faltarán piezas clave que nos permitan reconstruir la variedad del arte mueble, algunas fundamentales para averiguar su significado.

Afortunadamente la investigación del arte paleolítico, está de acuerdo en aceptar el arte mueble como parte de la cultura que los creó, con el sentido y funcionalidad propia para las sociedades a las que iban dirigidos; el arte mobiliario lleva consigo parte del saber y de las creencias de la sociedad a la que pertenece (Taborin, 1996). En otras palabras, debemos interpretar el arte mueble como el **producto más elaborado de la sociedad que lo crea.**

COORDENADAS ESPACIO-TEMPORALES

Coordenadas temporales. Paleolítico es un término histórico, que surge en relación con el tipo de tecnología lítica manufacturada por el hombre durante la Prehistoria. El periodo que a nosotros nos interesa dentro del Paleolítico, desde en punto de vista del arte mueble, es el Paleolítico superior datado entre 35.000 y 9.000 años BP (antes del presente), ya que es en este periodo cuando se produce una mayor explosión de manifestaciones artísticas de carácter mobiliario. Los objetos de arte mueble con fechas más antiguas son los de la cueva de Vogelherd (Stetten, valle del río Lones, Baden-Wurtemberg), pertenecen al Auriñaciense (31.000-27.000 BP).

Coordenadas espaciales. El arte mueble Paleolítico se extiende por un amplio marco espacial que ocupa la mayor parte de Europa, sin embargo, existen unas zonas fundamentales que son Europa Oriental-Central, zona franco-cantábrica y zona sur del Ebro, estas son las que tendré como referencia por ser las más significativas.

¿QUÉ ES EL ARTE MUEBLE PALEOLÍTICO?

Se ha aceptado de común acuerdo que los objetos, utilitarios o no, de arte mueble o también llamado mobiliario, arte miniatura, arte de los objetos transportables o arte portátil, son aquellos que mantienen al menos una grafía o representación de origen humano. Su principal característica es su carácter portable o móvil, ya que es realizado sobre pequeños soportes manejables y portátiles, frente al arte rupestre que se plasma sobre roca y que por lo tanto no puede ser transportado. En esta **definición** cabe un sinfín de piezas fabricadas, transformadas o usadas, de desigual tamaño, naturaleza, complejidad figurativa y funcionalidad, que van desde útiles decorados a esculturas en bulto redondo, pasando por adornos personales y otros objetos naturales, que debido a sus peculiaridades fueron coleccionados por el hombre. Lorblanchet en 1995, cifró el arte mueble del paleolítico en 25.000 piezas, pero su cuantificación verdadera desborda este número.

No obstante, existe una gran **controversia** en torno a determinar lo que es arte mueble y no lo es, la principal causa de la misma se debe a que algunas de las

obras del arte mobiliario son portadoras de contenidos de carácter simbólico, y otras obras simples objetos funcionales pero decorados. En líneas generales, los investigadores están de acuerdo en introducir dentro del conjunto arte mueble a los primeros y a los segundos, es decir, a los que no son utilitarios y a los que sí lo son.

Antes de continuar quisiera comentar que el conocimiento actual que tenemos del arte portátil parte del encontrado en el **registro arqueológico**, que no es más que una porción ínfima de la riqueza del arte mueble paleolítico. Si las sociedades paleolíticas consiguieron sobrevivir en un medio tan agresivo, fue sin duda por el conocimiento tan profundo que tenían de su hábitat, lo cual implica que tuvieron que utilizar diversos tipos de materias primas tanto en sus objetos cotidianos como en los artísticos. Lamentablemente, no se pueden conservar aquellos realizados sobre materias orgánicas perecederas, como son la madera y el cuero, pero con toda seguridad el arte mueble realizado con ellas tuvo que constituir un amplio repertorio, del cual nunca tendremos conocimiento.

INTERPRETACIÓN CLASIFICADA

Para interpretar el arte mueble paleolítico es necesario clasificarlo previamente. A lo largo de la historiografía prehistórica se han propuesto diversas clasificaciones, sirvan de ejemplo las de A. Leroi Gourham, Reinach, Breuil, Lantier, A. Marshack, I. Barandiarán, S. Corchón, etc. En este trabajo seguiré la propuesta en 1965 de A. Leroi-Gourhan por considerarla la más operativa de todas:

🪵 **Arte de los útiles y de las armas:**

1. De uso precario (azagayas y arpones)
2. De uso prolongado (bastones perforados, propulsores, espátulas, varillas, flautas, tubos y otros)

🪵 **Arte de los objetos para colgar:** colgantes, contornos recortados, rodetes y bramaderas.

🪵 **Arte de los objetos religiosos:** esculturas de animales, hombres y mujeres; plaquetas y cantos decorados; y huesos grabados.

En este apartado se realiza una visión crítica de las más importantes interpretaciones existentes de cada una de estas obras, la mayor parte de las mismas disfrutaban de un carácter funcional, aunque debemos recordar que seguramente cada objeto de arte mueble tuvo que tener más de un destino y más de una función, con lo cual es conveniente mantener una visión lo más amplia posible en lo que respecta a su interpretación.

ARTE DE LOS ÚTILES Y ARMAS (OBJETOS PRÁCTICOS)

El arte en los útiles y armas suele reducirse a motivos funcionales, decorativos o simbólicos, de carácter figurativo o abstracto, más o menos complejos, esta complejidad depende en buena medida del tiempo de uso de estos objetos, por eso Leroi Gourham los dividió en objetos de uso precario y de uso prolongado.

AZAGAYAS

🪵 **Materia prima:** Fabricadas en asta, hueso o marfil.

🪵 **Decoración:** El arte de las azagayas se reduce, generalmente, a una decoración con motivos abstractos muy simples (zigzags, aspás, series de trazos cortos, series de “V”...), sólo en raras ocasiones su decoración puede hacerse algo más compleja al albergar figuraciones (casi siempre serpentiformes, una azagaya de Isturitz mostró la figura de un caballo), o combinar trazos longitudinales con otros transversales (elipses, rombos...) dando lugar a la denominada decoración longitudinal-geométrica (Corchón, 1987). Su estructura alargada favorece que los temas adquieran un desarrollo longitudinal.

🪵 **Interpretación:** La azagaya ha sido interpretada como un arma arrojadiza que se lanzaba con la mano o con la ayuda de un propulsor, en su origen estaba compuesta por una punta de asta, un astil de madera y posiblemente también un penacho de plumas en la base para facilitar la puntería. La principal causa de la simplicidad de su decoración es su carácter precario, el hecho de que se perdieran durante las actividades de caza no motivaba a sus creadores a extenderse en su decoración, pues su finalidad era más funcional que cualquier otra. No obstante, el carácter artesanal de estas piezas hace inevitable que sus creadores quisieran finalizar su obra con alguna marca decorativa, en ocasiones personalizada que las hacía individuales. Quién sabe si estas marcas identificaban después la propiedad de la pieza del cazador, o del artista que la manufacturó, es posible que en algunos contextos culturales se diera esta posibilidad (E. Passemard, 1947); E. Piette (1894) sostuvo que la marca del bastón de Lortet era una marca de propiedad de su dueño. Pero estas marcas también pudieron tener un carácter meramente funcional, como es apurar la muerte del animal introduciendo veneno en sus ranuras, posibilitar la entrada de aire en la herida, encajar pequeñas piezas de sílex, facilitar el desangrado del mismo, o bien simplemente facilitar su adherencia al mástil, en definitiva dotar de más eficacia al arma (Allain y Rigaud, 1986). Un tipo concreto de azagaya, la monobiselada corta, debido a su forma y a su escaso tamaño, ha sido interpretada, no como punta arrojadiza, sino como el gancho de un propulsor o base donde se apoyaba el venablo (Bidon *et al.* 1987).

Estas últimas interpretaciones nos hacen plantearnos la consideración de obra de arte de las azagayas, algo que se extiende también a los arpones. No obstante, mantener estos útiles dentro del inventario artístico del paleolítico, creo sigue siendo lo acertado, pues sea cual fuere el uso, práctico, decorativo o simbólico de una obra en su origen, es el tiempo el que se encarga de convertirla en obra de arte, desvirtuando su función original, tal y como sucede con una Iglesia del Románico. No debemos perder el rumbo con la idea de que estos no sean realmente objetos artísticos por su carácter utilitario, porque todo el arte paleolítico es utilitario, lo cual no niega su dimensión artística.

ARPONES

🪵 **Materia prima:** Fabricados en asta o hueso.

櫛 **Decoración:** La característica primordial que separa a los arpones del resto de útiles y armas es la presencia de dientes o ganchos. Al igual que ocurriera en el caso de las azagayas, el arte de los arpones es muy reducido, limitándose a unas decoraciones de carácter abstracto y sencillo (aspas, ángulos, zig-zags...), H. Breuil (1905b, 1907) quiso ver en estas figuras abstractas esquematizaciones de figuras de peces. Sólo en pocas ocasiones aparecen figuraciones (un oso en El Castillo, una cabra en Rascaño), probablemente por un uso impermanente del arma. Al igual que ocurre con las azagayas la disposición de esta decoración es longitudinal a lo largo del fuste, en los espacios interdentarios o en la base de la pieza.

櫛 **Interpretación:** Los arpones son interpretados como la cabeza de un arma arrojadiza que se utilizaba para cazar o pescar, esta interpretación está basada en comparaciones etnográficas, las cuales buscan en las actuaciones y mentalidad de sociedades primitivas actuales, explicación a las formas y significado del arte paleolítico. Se han propuesto varias reconstrucciones de su uso, el más significativo es el que situaba el arpón a la cabeza de un mástil de madera y un cordel que permitiría la recuperación de la pieza una vez lanzada el arma. La interpretación de sus marcas decorativas puede realizarse, tal y como sucede con las azagayas, desde un punto de vista funcional y desde otro de carácter artístico. Funcionalmente las marcas podrían identificar al propietario del arma y por lo tanto la pertenencia de la pieza cazada, interpretación -como las demás- meramente subjetiva pues nunca podremos saber con exactitud la finalidad de esta decoración, también podrían haber servido para acelerar la muerte del animal con veneno en sus ranuras o facilitar su desangrado, proporcionando una mayor dinamicidad y poder de penetración al arma. Desde un punto de vista artístico las marcas pudieron ser la seña de identidad del artista que las creaba, que satisfecho de su obra quiso finalmente decorarlas e imprimir en ellas su sello personal, posiblemente la calidad del arpón estaría vinculada a su realización por parte de uno u otro tallador de mayor prestigio dentro del grupo, constituyendo su decoración un emblema de calidad de la pieza.

BASTONES PERFORADOS

櫛 **Materia prima:** Fabricados sobre fragmentos de asta de cérvido.

櫛 **Decoración:** Los bastones perforados presentan decoración en la zona de bifurcación de las cuernas, o percha, con carácter figurativo, generalmente animales grabados e incluso tallados en tres dimensiones. En varias ocasiones estas figuras constituyen auténticas escenas, en las que intervienen hombres (Noiret, 1990) y en las que se ha querido ver representaciones de ceremonias o de ritos. En el resto de la pieza podemos encontrar decoración abstracta y geométrica (puntos, líneas, curvas...) que se suele considerar secundaria, en ocasiones los temas son de carácter esquemático pero representando animales y hombres.

櫛 **Interpretación:** El uso de los bastones perforados ha sido muy debatido a lo largo de la historiografía. Tradicionalmente se les ha llamado *bastones de mando*, término acuñado por E. Lartet en 1866 y popularizado por G. de

Mortillet, en la creencia que eran distintivos de autoridad, poder o jerarquía dentro del grupo, esta interpretación se ha apoyado en la comparación con los chamanes siberianos que sí poseen elementos de poder de este tipo (S. Reinach, O. Menghin, M. Bernardin). Actualmente superada, no debemos descartarla, ya que como ocurre en la mayor parte del arte mueble cualquier interpretación es subjetiva, este caso particular adolece de unas bases científicas firmes.

Hoy en día los bastones perforados tienen muchas otras explicaciones, casi todas ellas funcionales. Análisis de huellas de microdesgaste han venido a demostrar que la zona activa era la perforación, lo que nos ha permitido interpretarlos como herramientas con distintas funciones como enderezar azagayas, u otras piezas de asta o madera ayudándose del calentamiento previo de la pieza con el fuego; o haber sido utilizada en la fabricación de cordajes que atravesarían la perforación del bastón. M. Menéndez propuso en 1994 una sugestiva hipótesis en la que se realizaba una fusión de propulsor y bastón perforado, por la cual el bastón sería una herramienta de apoyo y punto de mira de la jabalina en el lanzamiento con el propulsor. Hay quienes lo vinculan a prácticas de iniciación o brujería (S. Reinach, R. de Saint Périer), en concreto aquellos bastones que contienen escenas que recrearían un rito, constituyendo no sólo su representación, sino además el objeto sacro en la ceremonia sagrada. Podemos encontrar interpretaciones muy variopintas, como aquellas que los asocian a emblemas sociales como trofeo de caza, decoración personal o colgante, baqueta de tambor (P. Jones, P. Girod, E. Peters), piqueta para montar tiendas, prender pieles y ropa (E. Piette), etc.

No hay nada científicamente demostrado, el análisis de las huellas de microdesgaste nos ayudan en las interpretaciones más utilitarias, sería conveniente seguir este hilo conductor, no obstante, con toda seguridad tanto los bastones perforados como cualquier otro objeto del paleolítico, tuvieron que servir a varias funciones.

PROPULSORES

Materia prima: Fabricados en asta (suele ser de cérvido), en pocas ocasiones hemos encontrado propulsores en hueso.

Decoración: Los propulsores presentan decoración en uno de los extremos de la pieza donde se apoya el arma arrojadiza, realizada en bulto redondo posee un carácter figurativo y zoomorfo, animales como ciervos, caballos, bisontes y urogallos. En el resto del propulsor podemos encontrar motivos abstractos.

Interpretación: La primera apreciación funcionalista de los propulsores vino de A. de Mortillet en 1891, hoy en día existe un acuerdo tácito con respecto al uso de los propulsores basado en las comparaciones etnográficas de abundantes pueblos amerindios y australianos. Los propulsores o estolitas se utilizaban para imprimir más fuerza y alcanzar mayor distancia en el lanzamiento de un arma arrojadiza, como podían ser las azagayas, que la que podía realizarse con el brazo. Algunos propulsores muestran signos

complejos grabados, que también aparecen en múltiples objetos óseos, podrían ser una especie de "distintivo étnico" y servir como demarcador territorial del radio de acción de grupo en cuestión (Sanchidrián, 2001). La escultura de bulto redondo que adorna muchos de estos propulsores tenía, además de la función decorativa, otra práctica, con el aumento de peso se proporcionaba un mayor impulso al proyectil.

ESPÁTULAS

Materia prima: Fabricadas en hueso (costillas) o asta.

Decoración: Se realiza a lo largo de la pieza con motivos geométricos (signos bastante sencillos) y también zoomorfos en series regulares y simétricas. Algunas de ellas tienen un recorte en la parte proximal proporcionando la forma de cola de pez y trazos sobre el plano longitudinal que asemejan escamas (ejemplo, Isturitz).

Interpretación: Se desconoce la función exacta de las espátulas, también denominadas alisadores o paletas. Sabemos que podían ser colgadas por el estrangulamiento de la aleta caudal del pisciforme (posiblemente su mango). Se especula sobre su uso en distintas labores domésticas de cocina, pero también es extendida la tesis que presupone un uso en la preparación de pieles, concretamente el curtido, de ahí que sean conocidas como alisadores. Como ocurre con el resto del arte mueble paleolítico, estas hipótesis carecen del valor de la convicción, un análisis microscópico de las huellas de desgaste podrían proporcionarnos mayor seguridad en las afirmaciones sobre su uso.

VARILLAS SEMICILÍNDRICAS

Materia prima: Fabricadas en hueso o asta, generalmente de cérvido.

Decoración: Estas piezas poseen dos caras, una convexa y otra plana, la decoración se concentra en la primera de ellas y tiene formas geométricas (series de puntos, líneas, aspas...) a veces bastante complejas (incluyendo figuras como las de La Madeleine con un oso) dispuestas simétricamente con respecto al eje central longitudinal de la pieza. La cara plana acoge solamente estrías oblicuas, interpretadas como retículas o marcas de empuje que posibilitaban el mejor ajuste entre varillas.

Interpretación: Es realmente desconocida, pudieron tener muchas funciones. Posiblemente sirvieron como instrumental arrojado, en concreto las semicilíndricas que podían usarse de par en par, lo que les dotaba de mayor elasticidad, las fortalecía y así se dificultaba su rotura, además de mayor capacidad aerodinámica y de penetración que una azagaya normal. También han sido interpretadas como piezas intermedias de engarce.

FLAUTAS Y SILBATOS

Materia prima: Fabricadas en huesos largos, normalmente de ave o liebre y en ocasiones metatarsianos de cápridos y cérvidos.

🪵 **Decoración:** Es muy escasa, reduciéndose a simples trazos entre las perforaciones circulares localizadas a lo largo del hueso, sus mejores ejemplares han sido encontrados en el yacimiento de Isturitz.

🪵 **Interpretación:** Estos objetos fueron considerados por primera vez como flautas por parte de E. Piette, su hipótesis fue completada por K. Absolon en 1934.

TUBOS

🪵 **Materia prima:** Fabricados en hueso, suelen ser huesos largos (húmeros, cúbitos y radios) de ave grande o mediana, por ser huecos.

🪵 **Decoración:** Estas piezas poseen una decoración geométrica (más o menos compleja), en forma de bandas paralelas o retículas, en ocasiones solamente líneas cortas a lo largo de toda la superficie en composiciones pericirculares o anulares.

🪵 **Interpretación:** Su forma nos hace pensar que pudieron ser utilizados como pajitas para ingerir o expulsar líquidos, aunque también se discute la posibilidad de que fueran estuches de agujas o de ocre, piezas de adorno personal u objetos de algún tipo de ritual.

OTROS

Existen muchas otras piezas con funciones más evidentes, veámoslas:

🪵 **Agujas:** Realizadas a partir del Solutrense en hueso, asta y marfil. Ponen en relieve la calidad de la vestimenta de los hombres del paleolítico superior.

🪵 **Lámparas:** Realizadas en piedra, podían ser de circuito abierto y de circuito cerrado. En ocasiones decoradas con formas geométricas simples o figuraciones animalísticas de pobre factura.

🪵 **Lápices de ocre:** También llamados pintaderas, su materia prima era el ocre, hematites roja en su mayoría. Son lápices alargados, placas o discos que acogen figuras de animales y signos.

🪵 **Compresores o retocadores:** Realizados en piedra (esquisto, pizarra, caliza), hueso (diáfisis y otros huesos cortos) y marfil (dientes macizos). Ofrecen combinaciones de animales, humanos y signos. Suelen presentar las huellas del trabajo desarrollado, gracias a lo cual sabemos que eran usados en la cadena operativa de elaboración del instrumental lítico, tanto en el lascado como en el retoque.

🪵 **Bisutería paleolítica:** Brazaletes, pectorales, pulseras, discos, medallones, cuentas de collar y diademas de evidente significación vinculada al ornato personal. Se realizaron en piedras de litologías muy diversificadas, hallándose piezas en areniscas, calizas, pizarras y hasta ámbares negros y amarillos,

pero también en marfil cuyas láminas fueron incurvadas con vapor. Su decoración incluye distintos motivos, tanto lisos como geométricos bastante elaborados.

ARTE DE LOS OBJETOS PARA COLGAR (OBJETOS DE CARÁCTER SOCIAL)

Leroi Gourham incluía en este apartado los objetos con algún tipo de perforación, rebaje o protuberancia que posibilitaba que fueran colgados de un hilo.

COLGANTES

- 🪄 **Materia prima:** Es muy variada, piedra, hueso, marfil, concha y dientes (en especial caninos atrofiados de ciervo y colmillos de oso, lobo, zorro, etc.)
- 🪄 **Decoración:** Estas piezas presentan decoración de todo tipo, tanto geométricos, como zoomorfos. Algunos caninos eran tallados y adquirían la forma de un animal.
- 🪄 **Interpretación:** Los colgantes poseen un carácter ornamental, bien como piezas individuales, como piezas de collares o como piezas que se cosían a la ropa y gorros, tal y como documentan los enterramientos de Europa del este. Su interpretación se realiza en tres frentes: ostentación (señal personalizada diferenciadora entre el individuo y los miembros de su grupo); ornato (señal de identificación e integración del individuo en el grupo); jerarquía (como factor diferenciador del status de su portador dentro de un mismo grupo). Taborin (1996) realizó un interesante estudio sobre la relación territorio/adorno, llegando a importantes conclusiones, primero diferenció adornos singulares dentro de un clan, y en segundo lugar limitó el área de expansión de esos mismos clanes.

CONTORNOS RECORTADOS

- 🪄 **Materia prima:** Fabricados en hueso de tipo plano. Era habitual partir del hueso hioide de caballos y bovinos, que recuerda a la anatomía de las cabezas equinas (Buisson *et al.*, 1996; Fritz, 1999)
- 🪄 **Decoración:** Los contornos recortados son figurillas en bulto redondo obtenidas sobre el recorte del hueso, que dan lugar a cabecitas realistas de animales, básicamente équidos, cápridos, ciervas, íbices, etc.
- 🪄 **Interpretación:** Al tener una o dos perforaciones (cerca de las orejas o de los orificios nasales) se cree que iban cosidos a la ropa, su sencillez y esmerado trabajo han sido interpretados con un carácter ornamental en la vestimenta, probablemente a modo de insignias que distinguían grupos o clanes entre sí. Algunos de ellos han aparecido con líneas entre los belfos y las mandíbulas, que hicieron pensar en una domesticación de animales por parte de los hombres del paleolítico superior. También se han recogido piezas con restos de color rojo, probablemente estuvieran pintadas en su origen.

RODETES

🪵 **Materia prima:** Fabricados en hueso plano, principalmente escápulas.

🪵 **Decoración:** Estas piezas presentan decoración de carácter geométrico o zoomorfo, en una o en las dos caras, muchos muestran dientes en los bordes.

🪵 **Interpretación:** Los rodetes poseen una perforación, motivo por el cual se les ha atribuido la función de botones en las prendas de vestir, esta hipótesis tiene su origen en el descubrimiento de las sepulturas de Trou de Cro-Magnon en las cuales estos objetos estaban asociados a los restos humanos como si formaran parte de su ornato personal, bien como botón o sarta de collar. Otra interpretación es aquella que considera que los rodetes eran piezas de una sonaja o sistro a modo de platillos, que ensartadas en un vástago producirían sonidos rítmicos al chocar unos contra otros (Otte, 1999). Su tamaño, el hecho de que algunos fueran círculos perfectos y algunas muescas en la periferia de estas piezas, ponen en relieve el hipotético uso de transportadores de ángulos.

BRAMADERAS

🪵 **Materia prima:** Fabricadas en hueso, algunas son de marfil y asta.

🪵 **Decoración:** Las bramaderas, también llamadas rombos, son porciones óseas aplanadas, casi romboidales con una perforación o estrangulamiento en una de las extremidades. La decoración, cuya técnica es el grabado, se concentra en una de las dos superficies con motivos geométricos simples y complejos, o figuraciones que constituyen escenas de discutida interpretación.

🪵 **Interpretación:** Estos objetos han sido relacionados con la “música” o con efectos sonoros, como si una churinga o zumbador se tratara, ya que provocan un zumbido o sonido sordo al atarse un cordel en el agujero y al hacerlas girar de manera continuada sobre la cabeza o rotándolas paralelas al cuerpo. Es probable que estos sonidos se realizaran en ceremonias o ritos, tal como demuestran algunos pueblos primitivos actuales, por lo que las bramaderas tuvieron a la vez un significado ceremonial o religioso. No obstante, tal y como vengo comentando a lo largo del presente documento, cualquier objeto diseñado para una función concreta pudo haber sido cambiada en un contexto social determinado, así, el rombo del Magdaleniense superior de La Roche ha sido interpretado como un amuleto (Ferrier, 1971).

ARTE DE LOS OBJETOS RELIGIOSOS

Leroi Gourham incluyó dentro de este apartado al resto de las obras y objetos que no se podían meter en ninguno de los grupos anteriores, muchos de ellos fueron encontrados en lugares especiales lo que les proporciona un carácter, a priori, sagrado.

ESCULTURAS

🪵 **Materia prima:** Fabricadas en piedra, asta, marfil, hueso, ámbar y arcilla cocida.

🪵 **Decoración:** Se trata de esculturas en bulto redondo. La mayoría representan a las *Venus paleolíticas*, las cuales son mujeres desnudas, gruesas, de formas prominentes, con el centro geométrico en el vientre y los atributos sexuales muy pronunciados, están aparentemente embarazadas (algunos autores sostienen que son mujeres embarazadas o multíparas –Duhard, 1993-, otros consideran que su morfología nada tiene que ver con el hecho de ser madre o estar embarazada –Russel, 1999-), y poseen una intencional abreviación o supresión de las extremidades y de la cabeza (carecen de rostro aunque en ocasiones exhiben complejos peinados). Otras esculturas, más escasas, representan cabezas de varones muy diferentes entre sí, también podemos encontrar representaciones de animales generalmente de gran sencillez, antropomorfos e híbridos animal-hombre. En líneas generales estas esculturas poseen una estética naturalista con tendencias hacia la abstracción.

🪵 **Interpretación:** Las *Venus esteatopigias* son, sin duda, las obras de arte mueble del paleolítico más populares. El término fue aplicado por primera vez por el marqués de Vibraye en 1864, y se mantiene debido a comparaciones etnográficas con comunidades actuales primitivas como los hotentotes, en cuyas sociedades hay mujeres que acumulan grasa de manera voluntaria. Su repartición geográfica se extiende por Francia e Italia, Europa central y oriental, a lo largo de todo el paleolítico superior pero alcanzando un gran desarrollo en el periodo Gravetiense, es curioso, pero en la Península Ibérica no hay Venus. Tradicionalmente se agrupan en tres paquetes (occidentales, orientales o rusas y siberianas), en función de sus morfologías y repartición geográfica. Por lo general han sido halladas en lugares de habitación.

Su interpretación es muy subjetiva (condicionada por preocupaciones personales y por el grado de preparación del que la emite), y depende básicamente de la escuela o ideología que la propone. La literatura que podemos encontrar al respecto es muy abundante, lo que nos hace pensar que sobre estas figurillas se haya elucubrado demasiado, aunque sin resultado claro. Uno de los principales errores en torno a la interpretación de estas Venus es meterlas todas en un mismo saco, cuando entre ellas saltan a la vista las diferencias existentes. En su interpretación encontramos un poco de todo: retratos, diosas madre, santuarios femeninos, exvotos de fecundidad, sacerdotisas, recordatorios, prendas de acuerdos o intercambios, funciones pedagógicas con el descubrimiento del cuerpo femenino etc.

Una de las primeras interpretaciones se realizó en el siglo XIX y consideraba que las Venus representaban personajes reales, como si de retratos se tratara, por lo que su motivación no sería otra que el arte por el arte. Hoy por hoy, esta idea está superada, las Venus están repletas de convencionalismos, lo que indica que son representación de algo pero no de alguien (Sanchidrián, 2001).

Relacionada con la hipótesis anterior, hay quienes han visto en ellas un ideal estético de la época (E. Cartailhac). En contra de esta tesis se puede decir que las obras escultóricas de la época que sea, no tienen porqué ser ideales estéticos de belleza, porque no hay ningún motivo para ello, que lo sea o no es sólo una opción, en este caso esa opción no es demostrable.

Popularmente son reconocidas como diosas madre, símbolos de la fertilidad empleados en ritos chamánicos o encarnación de algún tipo de divinidad vinculada a la fecundidad (Madre Tierra), que atraerían a la abundancia (por eso se las representaría obesas). En contra de esta hipótesis, hay que argumentar que las Venus nunca van acompañadas de niños como es habitual en sociedades que han rendido culto a la fecundidad, como es el caso de las neolíticas (Sanchidrián, 2001).

La consideración de las Venus como sacerdotisas parte de los relieves de Laussel, que mantienen una posición orante y portan un cuerno en la mano para intervenir en algún tipo de ritual. El problema que presenta esta hipótesis es que el conjunto de Laussel es único, el resto de figuras mantienen una posición hierática que cuestiona que representen a sacerdotisas.

Una de las interpretaciones más criticadas es la que las considera un mecanismo en los ritos de iniciación, hipótesis orientada hacia la funcionalidad de las figuras. Inclusive se especula con el rapto de mujeres de otros clanes como mecanismo de prevención de la endogamia. Bien es cierto que todo el arte paleolítico es funcional, pero esta última interpretación adolece de cualquier base documental, siendo una de las más subjetivas.

Sí debemos señalar la apreciación que hiciera Engels en su día, las Venus ponen en evidencia la importancia que se daba a la mujer en la sociedad del paleolítico, partiendo de aquí se defiende que los clanes del paleolítico fueran matriarcales, hipótesis que surge de la supremacía de imágenes femeninas sobre las masculinas en el imaginario paleolítico. Lamentablemente, tampoco es demostrable.

Analizando algunas Venus siberianas que disfrutaban de una perforación en sus pies, White (1997) especula con la posibilidad de que estas figuras fueran colgadas como objetos de adorno o prendidas en la ropa en calidad de amuletos, propiciatorios de la buena suerte o para favorecer el alumbramiento.

Y por último señalar otras múltiples consideraciones, igualmente subjetivas, como aquella que considera que representaban a personajes legendarios, antepasados, Madre del Fuego, fetiches o la materialización de una línea maternal. Al igual que la anterior hipótesis carecen de bases documentales en el registro arqueológico que actualmente manejamos.

Las *figuras masculinas* son realmente escasas, suelen ser cabezas, en ocasiones consideradas retratos, tal y como sucediera con las Venus.

Las *figuras de animales* han venido acompañadas de signos, como es el caso de las centroeuropeas del Auriñaciense (Vogelherd con leones, bisontes...), estos signos se han interpretado como una manera de remarcar la anatomía interna (Hahn), aunque otros autores consideran que son señales de reutilización del objeto, de manera que cada vez que se utilizaba se le hacía una marca, lo cual ha llevado a pensar que fueran elementos materiales de algún tipo de ritual (Marshack).

Los *híbridos animal-hombre* son igualmente escasos, pudieron ser figuras de chamanes en rituales en los que adquirirían la forma de un animal. Cierto es que la relación hombre-animal en sociedades cazadoras es muy habitual porque constituye la clave de su supervivencia, de ahí que estén presentes a lo largo de todo su arte, no obstante, su significado real se nos escapa de las manos.

PLAQUETAS Y CANTOS APLANADOS

Materia prima: Fabricados en piedra, generalmente se trata de piedras locales, sirviendo areniscas, esquistos arenosos, esquistos calcitas, margas duras y cuarcitas.

Decoración: Era realizada en grabado o pintura, E. Piette (1904) sostenía que las pinturas era más abundantes que los grabados pero que la humedad las había hecho desaparecer. Incluye formas animales, humanas o abstractas con todo tipo de combinaciones, a veces abigarradas y complejas, e incluso tachadas bajo una maraña de trazos como sucede en el arte rupestre (en ocasiones reproducen fielmente el arte parietal de la cueva en las que son encontradas), en ellas se pueden deducir escenas, como es el caso de una de las placas de piedra de La Marche que representa una especie de danza.

Interpretación: Uno de los investigadores que con más detenimiento han estudiado a las plaquetas es Davidson, el cual sostiene que la complejidad de la interpretación de estas obras surge de la dificultosa visualización de las figuras que contienen, en parte debido a que sus trazos son bastante finos y se superponen en abundante cantidad a modo de tachaduras. El hecho de que estas piezas se encuentren tachadas y que en ocasiones reproduzcan el arte rupestre de sus cuevas, ha sido interpretado de manera que las plaquetas fueran una especie de bocetos o pizarrines donde los artistas aprenderían su oficio. Esta hipótesis se refuerza mediante el estudio del contexto en que son encontradas, entre los restos de habitación en la entrada de las cuevas con y sin arte parietal, o en basureros, en asentamientos al aire libre se localizaban también en el piso de las cabañas, conservando en ocasiones marcas de haber estado colgadas. Sin embargo, en raras ocasiones también han sido encontradas en lo más profundo de la cueva (Altamira, El Castillo), lo que enfatiza su posible carácter sagrado, tesis que se acrecienta porque se sabe que muchas de estas piezas fueran transportadas en bolsas de cuero por mucho tiempo, algo que revelan las huellas de desgaste, sin olvidar que también han sido encontradas fragmentadas dentro de los hogares de las cabañas como si hubieran servido en una especie de ritual o sacrificio simbólico (Mons, 1986). Lorblanchet

defiende que las placas son una especie de “paredes movibles”, donde se plasmaba el arte que debía ir destinado a las paredes, su mejor ejemplo es la cueva de El Parpalló (Gandía, Valencia). Para el que suscribe, la diversidad de plaquetas, su temática, así como los lugares en que han sido encontradas nos hace pensar en funciones muy variadas.

Existe un tipo de placas decoradas con puntos y rayas, que han sido consideradas sistemas de notación, tanto de cálculos como del tiempo (calendarios). Esta interpretación perteneciente a Marshack y D’Errico, está basada en que los puntos y rayas fueron realizados en diferentes momentos, algo que está probado por las diferencias existentes entre las marcas realizadas con objetos distintos. Un ejemplo es el calendario lunar del Abrigo Blanchard, perteneciente al Auriñaciense.

HUESOS GRABADOS

Materia prima: Realizados sobre hueso de animales muy variados, generalmente escápulas, tibias o costillas.

Decoración: Encontramos todo tipo de representaciones grabadas sobre hueso, tanto signos, como animales, inclusive representaciones humanas. En ocasiones el grabado es sustituido o acompañado de pintura. Es habitual aprovechar el contorno del hueso para enfatizar la figura representada.

Interpretación: Los huesos grabados disfrutaban de la misma interpretación que las plaquetas, porque son encontrados asociados a las anteriores en basureros y habitaciones, como si se trataran de objetos cotidianos y probablemente bocetos donde los artistas ensayarían su oficio. Sin embargo, su desgaste en sacos de cuero y su localización en otros lugares profundos de la cueva también nos hace pensar en su carácter sagrado. Quisiera mencionar la idea planteada por I. G. Pidoplitshki en 1976 de interpretar la placa de marfil de Mejritchi como un mapa, interpretación comúnmente aceptada.

INTERPRETACIÓN GENERAL DE LOS TEMAS

Después de haber visto una interpretación clasificada de los diferentes objetos que constituyen el arte mueble, vamos a realizar un estudio de la interpretación general del mismo en su conjunto desde la perspectiva de la **temática**, otro aspecto interesante que demuestra las dificultades que se nos presentan a la hora de abordar el arte paleolítico.

Cuando nosotros vemos un signo, un animal o un hombre, lo analizamos desde nuestra **perspectiva**, considerando que ese animal es sólo un animal, ese hombre sólo un hombre, y ese signo sólo un signo, cuando realmente pueden significar muchas otras cosas diferentes que escapan a nuestra comprensión. Por ejemplo, en nuestra cultura una esvástica es un signo figurativo, pero también es el símbolo de una idea y fenómeno histórico que todos conocemos perfectamente, de igual manera, y tal y como interpretó Leroi-Gourham, un bisonte podría ser un símbolo de lo femenino y un caballo de lo masculino. Esta situación se debe a que

los temas responden a la representación de principios, símbolos o conceptos más que a su forma inmediata, y que en estas obras prima más el significado que la forma, aunque también es probable que sólo tuvieran un afán decorativo, esto nunca podremos saberlo.

No obstante, algo sí podemos aclarar, el grafismo supone una **marca diferenciadora**, un objeto adquiere un significado diferente por el simple hecho de estar decorado al que tuviera de no estarlo. Esta decoración se realizará en dos planos, y en dos planos debe ser interpretado, uno se refiere a la forma del objeto, otro a su función y significado. Este es el problema que se nos presenta al interpretar cualquier obra de arte, la forma podemos analizarla, pero su significado, lo que quería decir realmente el artista, a nivel sociológico, iconográfico, psicológico e iconológico, hoy por hoy, es imposible conocer, siempre estaremos en la desazón de la duda, tomando la sospecha como certidumbre y la certidumbre como sospecha.

Los motivos decorativos del arte mueble paleolítico son de tres **tipos**: figuras animales, humanas y signos. Muchas de estas figuras se mezclan entre sí y dan como resultado auténticos híbridos.

El estudio de los **animales** representados demuestra que estos son los que tenían un valor económico en las sociedades de cazadores-recolectores, son aquellos que constituían parte de su dieta, como el ciervo, el reno, el bisonte y el caballo. Aunque, en menor proporción, también aparecen otros animales poderosos a los que seguramente temían, tales como los elefantes, mamuts, osos, felinos etc.

Las figuras **humanas** no son muy abundantes en el arte mueble, se dividen en masculinas, femeninas y antropomorfas. Hombres y mujeres suelen aparecer desnudos, con el sexo marcado. Los antropomorfos, no siempre bien diferenciados, tienden a perseguir, acosar o rodear a animales, hay autores que utilizan estas representaciones para establecer la división sexual del trabajo y los roles paleolíticos.

Son los **signos** las figuras más abundantes del arte móvil paleolítico, cerca del 80% en algunas regiones como la cantábrica. En líneas generales suele pensarse que los signos más complicados disfrutaban de un carácter decorativo, mientras que los más sencillos son producto de motivos ergonómicos. Muchos de ellos tuvieron que tener una causa técnica en su elaboración, como es el caso de las estrías de las varillas, o las ranuras y surcos de azagayas y arpones que pudieron ser bultos para ataduras o surcos para impregnar veneno. Sauvet (1990) ha proporcionado una interpretación semiológica de estos signos, en opinión de este autor podían articularse en sistemas para que cumplan una función de comunicación, para comprender esos sistemas debemos conocer sus códigos, algo que resulta imposible en el caso del arte paleolítico. Davidson sostiene que la existencia de signos supone un entendimiento convencional por parte de la sociedad paleolítica que los creó, desde este punto de vista los signos pueden significar no sólo elementos abstractos, sino también figuraciones (humanas o animales), u objetos esquematizados, con fines decorativos o con significados más amplios.

En el arte mueble paleolítico no son frecuentes las **escenas**, en líneas generales podemos decir que estas no existen, pero sí podemos observar asociaciones de imágenes de diferente tipo, como animales entre sí, signos y animales, animales y hombres y hombres y signos, las más frecuentes son las de signos y animales. Estas combinaciones refuerzan la complejidad del arte paleolítico. Algunos investigadores sostienen que estas escenas disfrutaban de un carácter narrativo e iniciático a modo de mito, cuento o leyenda (Delporte, 1995). Es el caso del candil de cérvido de La Vache interpretado en 1976 por Nougier y Robert de manera simbólica. Para Sieveking (1978) y Bahn (1987) el cuento del lobo feroz y el ciervo aparece en algunos soportes óseos de manera reiterativa, se trata de un lobo atacando a un ciervo, a modo de acontecimiento narrativo transmitido en la cultura oral y plasmado en algunas obras de arte. Desde esta última perspectiva podemos encontrar otros mitos, como son de los cazadores de bisontes o uros, de caballos y de osos (Mons, 1979), interpretación que deriva de la repetición de escenas de caza donde figuras humanas se mezclan con las de estos animales en actividades cinegéticas (placa ósea de Raymoden, Isturitz, Lascaux...). En contra de esta hipótesis se puede argumentar la escasez de escenas de este tipo, o que en lugar de contar relatos codificados se limitarían a narrar anécdotas de acontecimientos vividos (Sonneville-Bordes, 1986). Realmente es imposible comprobar tales afirmaciones, hay que tener en cuenta que es bastante problemático para nosotros alcanzar su conocimiento pleno, porque nunca llegaremos a conocer los significados de los motivos que formarían parte del universo ideológico de sus creadores.

IMBRICACIÓN DE LA CRÍTICA EN LAS TEORÍAS INTERPRETATIVAS GENERALES DEL ARTE PALEOLÍTICO

Una vez estudiada la interpretación de cada objeto de arte mobiliario y de su temática, sólo queda contrastar estas interpretaciones y la crítica con las teorías generales interpretativas del arte paleolítico.

Antes de empezar quisiera mencionar que el principal **inconveniente** que nos encontraremos es el hecho que el arte mueble ha sido considerado por la historiografía tradicional una especie de *hermano menor* del arte rupestre o bien reflejo de este. Por esto, muchas de las teorías generales que se encargan de la interpretación del arte paleolítico parten del análisis del arte parietal, a excepción de la realizada por A. Leroi Gourham cuya clasificación de estilos y teoría estructuralista integraba arte mueble y arte rupestre. Afortunadamente hoy en día es valorado en sí mismo, y sus últimas interpretaciones tienden a ser individualizadas.

Veamos, sin más preámbulo, cómo responden las teorías generales a la interpretación del arte mueble.

EL ARTE POR EL ARTE

Las primeras explicaciones sobre arte paleolítico parten del análisis exclusivo del arte mobiliario, y sostienen que estas manifestaciones artísticas no tenían otro objeto que decorar las armas y los utensilios por puro placer, como actividad lúdica (E. Lartet, H. Christy). Después del descubrimiento del arte parietal y su reconocimiento, el *arte por el arte* fue abandonada como teoría interpretativa, porque

estas ideas no podían explicar las pinturas y grabados situados en galerías profundas, como tampoco era capaz de explicar la totalidad del arte mueble. No obstante, esta teoría debe ser tenida en cuenta, porque el hombre del paleolítico tuvo que sentir emociones estéticas al contemplar su arte, la cual pudo ser una de sus motivaciones.

EL TOTEMISMO

El totemismo tiene su origen en las comparaciones etnográficas, e implica una correlación estrecha entre un grupo humano y una especie animal o vegetal particular. Según esto, cada grupo o individuo estaría caracterizado por un tótem al cual venerarían, de ahí su aparición en las obras de arte mueble.

Las **críticas** a esta explicación han señalado que algunos animales aparecen atacados por armas arrojadas, lo cual es incompatible con el respeto que se merece un tótem. Además, ¿por qué los tótems serían tan poco diversificados, poniendo en escena siempre a los mismos animales, cuando la fauna disponible ofrece tantas posibilidades? Los defensores del totemismo refutan todas y cada una de estas críticas, sostienen que muchos animales-tótem también son cazados por pueblos primitivos actuales, y que los principales tótems serían aquellos más presentes en sus vidas como son el bisonte o el caballo.

LA MAGIA

Otra teoría explicativa de las manifestaciones artísticas del paleolítico es aquella que vincula este arte con ciertas actividades mágicas relacionadas con la caza, la destrucción o la fecundidad fundamentalmente.

Esta teoría se fundamenta en la relación o la identidad establecida entre la **imagen y el sujeto**, de manera que actuando sobre la imagen se actúa también sobre la persona o el animal figurado, así se considera que los hombres primitivos creían que al representar un animal, éste quedaba, de alguna manera, bajo su dominio. Son muchas las comparaciones etnográficas que confirman esta teoría.

La **magia de la caza** fue adoptada, completada y popularizada por el abate Breuil y el conde Bégouen, hasta el punto que cristalizó en una especie de dogma que se mantuvo hasta finales de los años cincuenta, muchos investigadores contemporáneos siguen defendiéndola como P. Leonardo, Z. A. Abramova y otros. Esta teoría negaría la del *arte por el arte*, porque estas manifestaciones artísticas tendrían un valor práctico, ya que contribuiría a la supervivencia del grupo. La finalidad del arte, rupestre y mobiliario, sería el de permitir unas cazas satisfactorias, gracias a la apropiación de la imagen del animal, esta idea se refuerza mediante la inclusión en algunos animales de signos en forma de flechas o de heridas. De ahí también la predominancia de grandes herbívoros como caballos, bisontes, uros, cabras salvajes, renos y ciervos.

La **magia de la destrucción** estaba destinada a aquellos animales que serían peligrosos para el hombre como felinos y osos, se trataría de destruir depredadores y competidores de la especie humana.

La **magia de la fertilidad** tenía como finalidad la reproducción de las especies que eran cazadas, representando animales de sexo opuesto en escenas previas a la cópula con la intención de aumentar el número de animales en la hora de la caza (Z. A. Abramova 1967, 1995).

Como se observa, se trata de una teoría sencilla capaz de explicar casi todas las representaciones figuradas del arte prehistórico. Sin embargo, algunas imágenes como los signos se escapan de la aplicación de la magia simpática.

CHAMANISMO

Jean Clottes y David Lewis-Williams son los autores de la teoría chamánica, esta parte de la **premisa** de la existencia de ciertas formas de chamanismo durante el paleolítico, premisa que fundamentan en el propio sistema nervioso humano capaz de generar estados de conciencia alterada y alucinaciones, y en la ubicuidad del chamanismo entre las comunidades de cazadores-recolectores.

Su teoría está orientada a explicar el arte parietal del paleolítico, sosteniendo que las imágenes que ahí encontramos se realizaban en el contexto de actividades chamánicas. En cuanto al **arte mueble**, esta teoría sostiene que se trataban sin duda de objetos rituales, cuyo uso se limitaba a circunstancias especiales. La principal crítica que podemos hacer de esta interpretación, es que no consigue dar sentido a todos los objetos de arte mueble, en concreto a los de carácter práctico o social, y sólo explica los de componente religioso.

TEORÍAS ESTRUCTURALISTAS

Estas teorías sostienen, que las representaciones figuradas del arte paleolítico, no tenían una repartición aleatoria ni respecto a su ubicación ni respecto a la relación de unas con otras. Serían bisontes y caballos las imágenes de mayor contenido simbólico, y las demás especies actuarían de simples acompañantes. Para establecer sus relaciones firmemente había que poner en relación estos parámetros y apelar a la estadística a partir de recuentos. Esto es lo que hizo **Leroi-Gourham**, según él bisontes, uros, mamuts y caballos constituían la base del bestiario. Otros animales complementarios, frecuentemente en posición secundaria (cabras y ciervos), les acompañaban, mientras que fieras, como el león, los osos y los rinocerontes, estaban relegados a un tercer plano. Los signos se combinaban con el bestiario y constituían asociaciones complejas. Para este autor, su teoría es aplicable tanto al arte mueble como al rupestre, es más, partió del análisis del arte mueble para aplicarlo al parietal.

El **sistema** era binario, es decir, que algunos animales estaban siempre asociados a otros. El binomio estaba formado por el bisonte (o el uro) y el caballo, tratándose de la representación de una simbología donde los animales y los signos tenían el valor de lo masculino y lo femenino, bisontes y uros serían símbolos femeninos, el caballo de lo masculino.

La **crítica** a esta teoría se puede enfocar desde distintos puntos de vista. Para empezar los esquemas propuestos no son aplicables ni a todas las cuevas ni a la totalidad del arte mueble. Además estas teorías no explican el porqué fueron

realizadas las obras, ni tampoco la importancia del número de animales representados, o porqué se trataba de representaciones naturalistas pudiendo haber sido esquemáticas. En fin, se trata de un conjunto de teorías de carácter subjetivo y no excluyente, quiero decir, no excluyen la existencia de otras hipótesis capaces de explicar sus carencias, pudiendo vincularse a la totémica, chamánica o mágica, pues la representación de estas imágenes realizadas con fines totémicos o mágicos, y cuya realización pudiera haber sido ejecutada por un artista-chamán, pudo haber gozado además del carácter simbólico que esta teoría sostiene.

MEDIO DE COMUNICACIÓN

Otra teoría, poco mencionada, es aquella que considera el arte como un **medio de comunicación** de motivación variada: económica, social, religiosa, simbólica, etc... de modo que el contexto condicione al arte, sus autores originarios son Ucko y Rosenfeld en 1967. Su aplicación más estricta al arte móvil parte de Sauvet (1988), que considera el grafismo paleolítico un complejo mensaje que puede ser sometido a una especie de análisis sintáctico hasta alcanzar el sentido de fase, elevar esta interpretación ha partido de una revisión realizada con una nueva metodología informatizada de la distribución estadística y espacial de las figuras para establecer nuevas asociaciones temáticas. Las últimas aportaciones a esta hipótesis proceden de Balbín y Alcolea (1999-2003), que parten del estudio de la contextualización de grafías y del análisis del marco arqueológico mediante la relación Hombre-territorio.

Las **críticas** a estas teorías, muy válidas para analizar las representaciones de signos como medio de comunicación, se realizan sobre el amplio conjunto de imágenes incapaces de interpretar.

CONCLUSIONES

En este documento hemos criticado las distintas interpretaciones existentes en la actualidad de arte mueble paleolítico. Empezado por una interpretación clasificada, obedeciendo a la clasificación de A. Leroi Gourham, dando explicaciones del uso de los objetos que constituyen el imaginario mobiliario. Luego hemos realizado un estudio de los temas humanos, animales y signos que encontramos en estas obras. Y finalmente hemos criticado las principales teorías interpretativas del arte paleolítico en su manera de atender al arte mobiliario. Sin embargo, el auténtico significado del arte móvil sigue escapándose de nuestras manos.

Interpretación. Pese a esta dificultad, podemos realizar algunas cuantas aclaraciones. Para empezar parece fuera de duda que este arte, que persistió 25.000 años, no es una mera manifestación estética, en él hay unos contenidos de fondo que no son más que el reflejo que ha llegado hasta nosotros de una concepción o idea social seguramente religiosa.

Al mismo tiempo que es un arte religioso, también es un arte esencialmente práctico y utilitario. La correlación entre el instrumental óseo y el arte mueble apunta a que el arte mobiliario estaba totalmente integrado en la vida cotidiana. Tan cierto es esto como que muchas piezas de arte mueble se vinculan a espacios de habitación identificados como simbólicos, por lo que a su vez tuvieron que tener un cierto

significado sagrado. Y es que el grado de separación entre lo sagrado y lo profano, para las comunidades de cazadores recolectores del paleolítico, tuvo que ser bastante estrecho.

El carácter práctico y a la vez religioso sólo puede explicarse por su vinculación en fenómenos de tipo cultural, económico y social pertenecientes a los grupos del paleolítico. Por lo tanto el arte se convierte en el producto más elaborado de esta sociedad de cazadores-recolectores, de sus formas económicas, sociales y culturales, en las que anida un significado profundamente religioso, que se manifiesta con una dimensión totalmente práctica. Por todo esto, se nos hace muy difícil saber qué obras tienen un uso habitual (cotidiano, doméstico, práctico, funcional...) y cuáles un destino simbólico (prestigio, ceremonial, ornato...), y si uno excluye al otro.

Errores. Uno de los principales errores a la hora de interpretar el arte mueble paleolítico es considerarlo un todo homogéneo, error que hunde sus raíces en las tesis estructuralistas de los años 60, creo que el estudio del mismo debe individualizarse sin caer en la atomización, pero lo que sí definiendo es abandonar generalizaciones de un arte que dura cerca de 25.000 años y que se extiende desde las estepas rusas a la Península Ibérica, lugares alejados tanto en el espacio como en el tiempo.

Soluciones. Por otra parte, al contrario que las teorías generales (que van de lo general a lo particular) existen numerosas teorías, recientes, que intentan partir del estudio independiente de cada yacimiento, incorporando no sólo elementos mágico-religiosos o estructurales, sino también otros coyunturales como el simbolismo o la comunicación ideográfica, con la esperanza de llegar, en el futuro, a una explicación general. Ciertamente es que las excavaciones avanzan con rapidez y nuevos objetos son sacados a la luz, pero seguimos en un desconcierto general en torno a su interpretación, quizá la respuesta radique en emplear nuevos sistemas de análisis de manera sistemática.

Para el autor del presente, tal y como apuntan Arias Cabal y Ontañón Peredo, el análisis de los contextos en que son encontrados los objetos de arte mueble paleolítico, pueden darnos abundante información que nos sirva para interpretar más correctamente este arte, idea que parte de E. Cartailhac en 1889 al hablar de la relación de las obras de arte con el ajuar funerario, partiendo del cual podrían adquirir un significado. En general, las nuevas investigaciones, se centran más que en la significación, en el conocimiento del contexto arqueológico de las representaciones, en la revisión de conjuntos antiguos, en los nuevos trabajos de documentación, así como en el estudio de las manifestaciones al aire libre y su disposición territorial. En el ámbito peninsular, durante la última década se han desarrollado trabajos de este tipo, orientados al estudio y a la integración del fenómeno gráfico paleolítico, dentro de la reconstrucción histórica de los grupos humanos del pasado (Moure A. 1999; Moure A. y González Morales M. 1992; González Sainz y González Morales M. 1986).

La ciencia avanza rápidamente y tiene una aplicación directa en la investigación del paleolítico, como demuestran estudios de microdesgaste que nos permiten saber en qué fueron empleados algunos objetos, e inclusive que algunas

piezas eran colgadas o transportadas en sacos de cuero. Este fenómeno nos garantiza que de seguir con el rigor con que deben realizarse estos exámenes sobre ejemplos de arte mueble paleolítico, estaremos pronto en la certeza de las funciones que tuvieron en este periodo de la historia del hombre, otra cosa distinta será conocer las motivaciones que llevaron a su fabricación, algo que nunca estará en nuestras manos.

Final. En este trabajo hemos visto muchas de las interpretaciones del arte mueble paleolítico, no obstante, ninguna interpretación es suficiente para explicar todo el arte mobiliario en su conjunto. La principal causa de esta dificultad puede ser que el arte mueble tuviera significaciones muy diversas tanto en el tiempo como en el espacio. Por ello la única manera de interpretarlo correctamente pasa por adoptar cierta tolerancia, abandonar generalidades y optar por lo particular de cada caso. Es posible que todas las teorías tengan algo de verdad, y que sólo cogiéndolas todas juntas se pueda interpretar su verdadero significado, significado que todavía constituye un misterio para el hombre.

BIBLIOGRAFÍA

ALMAGRO, M., ARTEAGA, O., BLECH, M., RUIZ MATA, D. y SCHUBART, H., 2001: *Protohistoria de la Península Ibérica*. Editorial Ariel (Ariel Prehistoria), Barcelona.

ARIAS CABAL P. y ONTAÑÓN PEREDO R. 2006: *El contexto del arte mobiliario paleolítico en la región Cantábrica*. Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria.

BAHN, PAUL G. (2001): "Líbrenme del último trance: Una valoración del mal uso del chamanismo en los estudios de arte rupestre"

BALBÍN R. de y BUENO, P., 2000: "El análisis del contexto en el arte prehistórico de la Península Ibérica. La diversidad de asociaciones". *Arkeos* 10, pp. 97-127.

BALBÍN R. de; BUENO, P.; ALCOLEA J.J. 2003: "Prehistoria del lenguaje en las sociedades cazadoras y productoras del sur de Europa." En R. Balbín y P. Bueno (eds): *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*.

BARANDIARÁN, I (1973a). *Arte mueble del paleolítico cantábrico*. Zaragoza.

BARANDIARÁN, I (1976a). *El arte mobiliario cantábrico*. En *la Prehistoria de la Cornisa cantábrica*. 123-174. Institución Cultural de Cantabria, Santander.

BARANDIARÁN, I (1994). *Arte mueble del paleolítico cantábrico: una visión de síntesis en 1994*. *Complutum*, 5. 45-79.

BARANDIARÁN, I (2006). *Imágenes y adornos en el arte portátil paleolítico*. Ed. Ariel.

BARANDIARÁN, I; B. MATI, M^a A DEL RINCÓN y J. L. MAYA (1998). Prehistoria de la Península Ibérica. Barcelona. Ariel.

BOSH-GIMPERA, Pedro. *Prehistoria de Europa*. Ediciones Istmo. Madrid, 1975.

CHAPA T. *Nuevas tendencias en el estudio del arte prehistórico*. Universidad Complutense de Madrid.

CLOTTESS, J. y LEWIS WILLIAM, D. 1996: Los chamanes de la prehistoria, tránsito y magia en las cuevas decoradas. Ariel, Barcelona.

CORCHÓN, M^a. S. (1981): El arte mueble paleolítico en la región cantábrica. Ediciones de la Universidad de Salamanca, Serie Resúmenes de Tesis Doctorales.

CORCHÓN, M^a. S. (1986): El arte mueble paleolítico cantábrico: contexto y análisis interno. Centro de Investigación y Museo de Altamira. Mon. N^o 16. Madrid.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (director), 1990: Historia de España. I: Desde la Prehistoria a la conquista romana. Editorial Planeta, Madrid.

GONZÁLEZ SÁINZ, C. y GONZÁLEZ MORALES, M. 1986: La Prehistoria en Cantabria. Ed. Tantin, Santander.

GAMBLE, C. 2001: Las sociedades paleolíticas de Europa. Ariel.

LEROY-GOURHAM, André. *Prehistoria del arte occidental*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1968.

MENÉNDEZ, M. (1997). Historiografía y novedades del arte mueble paleolítico en la Península Ibérica. Espacio, tiempo y forma. Serie I. prehistoria y Arqueología. T. 10. págs. 129-173.

MENÉNDEZ, M.; MAS, M. y MINGO, A., (2005): Prehistoria y Protohistoria de la Península Ibérica. UNED, Madrid.

MENÉNDEZ, M. El medio es el mensaje. UNED

MITHEN, S. 1991: "El arte de los Cazadores Paleolíticos" Mundo Científico 117-11. Madrid, pp. 972-979

MITHEN, S. 1998: Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia. Ed. Crítica, Barcelona.

MOURE, A. 1999: Arqueología del arte prehistórico en la Península Ibérica. Ed. Síntesis, Madrid.

MOURE A. y GONZÁLEZ MORALES A. 1992: La expansión de los cazadores. Paleolítico Superior y Mesolítico en el Viejo Mundo. Ed. Síntesis, Madrid.

MUÑOZ AMILIBIA, A. M^a (ed) (2001). Prehistoria. Tomo I. Paleolítico y Mesolítico. Madrid. UNED

PASCUA TURRIÓN, JUAN F.: "El arte paleolítico: historia de la investigación, escuelas interpretativas y problemática sobre su significado". Área de Prehistoria, Universidad de Alcalá.

RIPOLL LÓPEZ, S. y MUÑOZ IBAÑEZ, F .J.: Economía, sociedad e ideología de los cazadores-recolectores. Unidad Didáctica. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid 2002.

SANCHIDRIÁN, J.L. (2001). Manual de arte prehistórico. Ariel Prehistoria.

SIEVEKING, A. G. (1978): La significación de las distribuciones en el arte paleolítico. Trabajos de Prehistoria 35: 61-80.

UCKO, P. y ROSENFELD, A. 1967: Arte Paleolítico. Ed. Guadarrama, Madrid.

UCKO, P. 1989 " La subjetividad y el estudio del arte parietal paleolítico". En: "Cien años después de Sautuola". Diputación Regional de Cantabria. Conserjería de Cultura, Educación y Deportes. Santander.