

LA COMPOSICION Y LAS FIGURAS DE ANIMALES EN EL ARTE PALEOLITICO *

por

MARIA DEL PILAR CASADO LOPEZ

Tradicionalmente se ha considerado el arte paleolítico como un arte realista y verista, al menos si atendemos a las representaciones de fauna, en las que se puede observar claramente que la copia de algunas especies animales es fiel a la realidad existente, parece claro que la realidad en la representación de fauna para el arte parietal es un hecho. Excluimos en esta ocasión la contemplación de las figuras de signos ya que se nos hace difícil advertir una identificación con realidad material alguna. Tampoco queremos adentrar en intenciones más complejas por parte del hombre paleolítico a la hora de plasmar las distintas manifestaciones artísticas, ya que nuestra intención es analizar las figuras de fauna desde el punto de vista de la acción y animación en el arte paleolítico, tanto por la disposición individual, analizando las distintas partes del cuerpo del animal y su comportamiento, como por la disposición de los grupos de figuras, llegando a la conclusión que parte de las representaciones no responden a una simple exposición de animales a modo de catálogo, sino que en ellas se advierte diálogo, acción, animación y vida.

Las representaciones de fauna en el arte parietal paleolítico constituyen un apartado muy importante dentro de la temática artística del momento, el animal es parte fundamental de la subsistencia cotidiana a la que van dedicada una parte importante del esfuerzo y de las actividades realizadas por el hombre; el arte paleolítico es la expresión fiel en imágenes de una religión zoolátrica, ligada estrechamente a formas de vida en las que domina una economía de caza¹, no hay que

* Este trabajo es una adaptación de la comunicación presentada en el Altamira Symposium, que se celebró en Madrid del 15 al 21 de octubre de 1979.

¹ JORDÁ, F., *Los estilos en el arte parietal del Magdaleniense Cantábrico*. Curso de Arte rupestre Paleolítico. Santander, 1978, p. 82.

desestimar la posibilidad de entroncar otro tipo de figuras como los signos con esta misma interpretación, sin embargo ya aludimos a su exclusión en este trabajo².

Los artistas paleolíticos utilizaron varios estilos y técnicas, todo ello para obtener a priori un grado elevado de realismo, realismo no sólo aplicado a las representaciones de individuos, sino a los conjuntos; la extrema rareza de lo que entendemos como escena, nos lleva en el panorama de los estudios del arte a una revisión de toda la documentación, que tal vez conduzca a una visión distinta de los problemas, aunque hablamos de rareza deben de admitirse como composiciones excepcionales, el friso de caballos o de ciervos de Lascaux entre otros.

El artista tiene conocimientos animalistas y memoria visual, para sin poseer el modelo manifestar lo necesario de cada especie, puede dibujar un animal o cuando es copia directa de la naturaleza, copia «ese» animal, es decir, puede dibujar realmente un animal mediante la impresión visual fijada, o puede dibujar arquetipos exentos de realismo académico mediante un realismo intelectual³, en muchas ocasiones la convención empleada supera al realismo; el realismo se da como punto de partida, rompe los cánones de este realismo la clara ausencia de cualquier intento de representación de paisaje o vegetación, aunque se quiera incluir en este epígrafe cierto tipo de signos, los denominados «arboriformes» o «ramiformes», que poco tienen que ver con la realidad vegetal, signos de este tipo los hallamos en las cuevas de El Castillo, Altamira, Pindal, Altxerri y Los Casares⁴.

La acción y animación se limita en muchos casos al individuo, los criterios de animación y los tipos de la misma, hace que tomemos en cuenta todos los detalles de la figura, pudiendo llegar a conseguir movimiento y alcanzar la categoría de pictograma según terminología de Leroi Gourhan⁵.

2 CASADO, M. P., *Los signos en el arte Paleolítico de la Peninsula Ibérica*. Monografías Arqueológicas, XX. Zaragoza, 1977, p. 257.

3 LUQUET, G. H., *Le réalisme intellectuel dans l'art primitif*. Journal de Psychologie normal et pathologique. Paris, 1927, pp. 764-927.

Le réalisme dans l'art figure paléolithique. L'Anthropologie, 33. Paris, 1923, pp. 17-48.

Les origines de l'art figure. Jahrbuch für Präh und Ethnogr. Berlin, 1926, pp. 2-29.

4 ZERVOS, Ch., *L'art de l'époque du renne en France*. Paris, 1959, p. 81. CASADO, M. P., *Los signos en el arte Paleolítico de la Peninsula Ibérica*. Monografías Arqueológicas, XX. Zaragoza, 1977, p. 250.

5 LEROI GOURHAN, A., *Assemblage et composition des ensembles parietaux paleolithiques*. Extrait de l'annuaire du college de France. Résumé des cours de 1974-75. Paris, 1975, p. 388. Donde el autor señala los diversos tipos de animación nula, simétrica, segmentada o coordinada; para este autor los elementos de animación llevan a las figuras a la pictografía, entendida ésta como la figura o grupos de figuras ordenadas en una red espacial que evocan el tiempo y la acción por la figuración de movimientos significativos que da consistencia gráfica a la acción, a diferencia de lo que denomina mitograma como figura o grupos de figuras donde los elementos están simplemente yuxtapuestos sin referencia al tiempo y al espacio o al ideograma como la figura o grupo de figuras reducidas a algunos trazos o trazos geométricos, dándose escasamente en las figuras de animales y más abundante en los signos.

Atendiendo a la animación de las figuras de fauna, consideradas individualmente, se puede distinguir⁶: la falta de animación, en la que se incluyen las figuras con miembros en posición rígida y poco sensibles al movimiento, como algunos bisontes de Altamira, caballos estáticos de Ekain o bóvidos de Lascaux y Niaux. En segundo lugar, distinguiríamos la animación parcial, la que afecta a un número determinado y limitado de partes del cuerpo del animal, expresando con ellas movimiento y dinamismo, el análisis lo ordenamos según la disposición de las patas, a la que corresponden figuras con los cuatro miembros en extensión, produciendo actitudes de galope, como bisonte y jabalí de Altamira, équido de Lascaux, caballo de El Castillo o bisonte del Salon Noir de Niaux; pata flexionada en actitud de «al paso», animales replegados en agonía, ejemplos los hallamos en los caballos de Le Portel.

Atendiendo a la disposición de la cabeza, pueden obtenerse actitudes de escucha o figuras retrospectivas, como la cierva de Covalanas o reno de La Madeleine. En este mismo apartado deben incluirse las emisiones corporales a la altura del morro, representadas por haces de líneas que divergen del hocico y que algunos autores lo han interpretado como el «souffle» del animal, expiración en el caballo, lengua saliente en los bóvidos y cérvidos o trompa levantada de los proboscídeos⁷.

Por el comportamiento general del cuerpo se advierten varias actitudes, los posibles animales heridos, si consideramos como válidas las representaciones de líneas por puntas o heridas, figuras sobre las que se ha asentado la teoría que interpreta el arte paleolítico como un arte mágico en función de la caza, sin embargo el número de figuras que presentan estas características no son muchas, los ejemplos hallados en la Costa Cantábrica pueden ser indicativos, existen en Atxerri, Ekain, Castillo, Pasiega, Monedas, Altamira, Pindal y Candamo⁸. La línea de abultamiento del vientre puede ser interpretado como signo de gravedad, aunque también puede tratarse de figuras defectuosas.

Por la disposición de la cola, lo más significativo es la posición enhiesta, generalmente en los bisontes, así lo identificamos en Venta de Laperra, Niaux o Gabillou, algo más extraño son las emisiones corporales.

6 LEROI GOURIHAN, A., *L'espace et le temps dans l'art pariétal Paléolithique*. Extrait de l'annuaire du collège de France. Résumé des cours de 1973-74. Paris, 1974, p. 385.

L'espace dans l'art pariétal Paléolithique et postglaciaire. Annuaire du collège de France. Paris, 1972, pp. 407-416.

7 BARANDIARÁN MAESTU, I., *Signos asociados al hocico de animales en el arte Paleolítico*. Ampurias. Barcelona (en prensa).

8 CASADO, M. P., *Figuras de animales «heridos» en el arte pariétal Paleolítico de la Costa Cantábrica*. XL Aniversario del Centro de Estudios Montañeses. Tomo III. Santander, 1976, pp. 373-384.

El tercer tipo de animación lo constituye la acción conjunta, en la que la totalidad de la figura se conjuga en una actitud bien identificada y donde el comportamiento global del animal presenta un alto grado de naturalidad y expresividad como el bisonte de Altamira que curva el lomo, levanta la cabeza en actitud de mugir o el ciervo de Candamo con la cabeza retrospectiva y la boca abierta en actitud de herido.

En todo ello juegan un papel importante las convenciones artísticas; las formas de interpretar la perspectiva (perspectiva torcida, ordenación de planos, efectos de transparencia, sin confundir elemento artístico con caracteres raciales), los modos de realización de despiece, selección u omisión de detalles, el aislamiento de alguna parte llegando a tomar la parte por el todo⁹, la exageración de rasgos produciendo visibles desproporciones¹⁰, y la combinación de técnicas y raspados de la pared, todos elementos que tienden a un mayor grado de realismo llegando incluso a formar verdaderas pinturas escultóricas.

El realismo se da con más frecuencia en la representación del individuo, pero en algunos conjuntos, las figuras guardan conexión, y la acción está presente como hemos visto en el caso de figuras individuales. A la hora de tratar los conjuntos de figuras, es necesario considerar que el paso del tiempo ha ido acumulando figuras en un mismo panel, repintándolas o rectificándolas, llegando a casos extremos de superposición; la acumulación de figuras no implica en todos los casos que se haya realizado con la intención de asociarlas, interpretación basada en la creencia de que los artistas no se preocupaban de los trabajos anteriores y que cada figura tenía significado propio¹¹, pero la superposición puede ser la evidencia de una asociación constante entre dos o más representaciones, utilizándose como un medio de expresar la asociación consciente de las figuras, siempre con la premisa del paso del tiempo transcurrido desde la realización de una y otra y la observación de las figuras bajo el prisma de la unión y el conjunto¹², para lo que requiere que las figuras tengan o hayan tenido una ligazón significativa, sin embargo ciertas exposiciones parecen un inventario zoológico, compuesto por elementos inanimados y sostenidos únicamente por el ritmo de su disposición espacial; es difícil establecer de manera certera que dos o más figuras han sido ejecutadas simultáneamente y

9 BARANDIARÁN MAESTU, I., *Algunas convenciones de representaciones de las figuras animales del arte Paleolítico*. Simposio Internacional de Arte Paleolítico. Santander, 1972, pp. 345-381.

10 GRAZIOSI, P., *Paleolithic Art*. Londres, 1960, pp. 23-26.

11 LEROI GOURHAN, A., *Assemblage et composition des ensembles parietaux paleolithiques*. Extrait de l'annuaire du collège de France. Résumé des cours 1974-75. Paris, 1975, p. 393. «La animación no aparece antes del Solutrense y las manifestaciones artísticas más numerosas se dan en el Magdaleniense evolucionado.»

12 LEROI GOURHAN, A., *Assemblage et composition des ensembles parietaux paleolithiques*. Extrait de l'annuaire de college de France. Paris, 1975, p. 387.

para los mismos fines, si bien se puede observar una repetición sistemática de las mismas en relaciones similares, debidas tal vez a modas locales, tendencias artísticas, escuelas determinadas¹³; así el mamut predomina en Rouffignac, el bisonte en Font de Gaume o los bóvidos y équidos en Lascaux, o a una representación veraz del comportamiento animal.

Cuando se habla de relación entre figuras, casi siempre se hace referencia a animales de la misma especie, sin embargo señalaremos más adelante cómo la conexión llega a animales de distinta especie; hay que tener en cuenta que el número de especies representadas es inferior al que componen la fauna de la época¹⁴, lo mismo que la presencia de restos paleontológicos y las manifestaciones artísticas de la fauna en una cueva no siempre son coincidentes, en ocasiones las especies halladas en yacimientos arqueológicos no están presentes entre los animales representados en la pared o viceversa¹⁵.

La relación entre las figuras da lugar a actitudes diversas, de defensa, enfrentamiento, actitud reproductora, así la figura de un animal macho siguiendo a una hembra, lucha de animales, hembras amamantando o protegiendo a sus crías o en otros posibles momentos de acción¹⁶.

Se puede establecer una división básica entre la asociación de figuras de la misma especie y animales de distinta especie. Para el primer apartado distinguimos: 1) Dos figuras de la misma especie, una tras otra en actitud de seguimiento, a veces macho y hembra en escena de celo, como bisontes en Le Portel, Altamira, Lascaux, Font de Gaume; mamuts en Rouffignac, y renos en Les Combarelles, Altamira o La Pasiega. 2) Dos figuras de la misma especie que se oponen según determinadas partes del cuerpo, por el dorso como los bisontes de Santimamiñe; por la cola, bisontes en Lascaux y équidos en Pech Merle; afrontados, vacas en Lascaux, renos en Les Combarelles, ibices en Roc de Sers, bisontes en Le Portel, Trois Frères y Font de Gaume, tal vez expresan actitudes de lucha. Figuras en actitud de cópula, en la que

13 Para cuestiones de estilos, escuelas y tendencias artísticas en JORDÁ, F., *Los estilos en el arte parietal del Magdaleniense Cantábrico*. Curso de arte rupestre Paleolítico. Santander, 1978, p. 79 y ss.

14 LEROI GOURHAN, A., *Prehistoire de l'art Occidental* París, 1965, pp. 86-88. *Religiones de la Prehistoria*. París, 1964, p. 105. LAMING EMPERAIRE, A., *La signification de l'art rupestre paleolithique*. París, 1962.

15 MADARIAGA, B., *Reflexiones sobre la aportación de la fauna al estudio del arte rupestre paleolítico Cantábrico*. Curso de arte rupestre Paleolítico. Santander, 1978, p. 142. ALTUNA, J., *Fauna de mamíferos de los yacimientos prehistóricos de Guipúzcoa*. Munibe 1-4, San Sebastián, 1972.

16 LEROI GOURHAN, A., *Considerations sur l'organisation spatiale des figures animales dans l'art parietal paleolithique*. Simposio Internacional de arte rupestre. Santander, 1972, pp. 281-300. *Repartition et groupement des animaux dans l'art parietal prehistorique*. Bull. S. P. F., 55. París, 1958, p. 515 y ss. CASTILLO, A. del, *Estética del arte Paleolítico*. Ampurias, XV-XVI. Barcelona, 1953-54, p. 13.

pueda incluirse la reinterpretación de Freeman de dos figuras de la Galería Final de Altamira¹⁷; es difícil clasificar sexualmente a los animales en las representaciones paleolíticas, pues para una gran mayoría falta la indicación de los caracteres sexuales primarios, aunque puede llegar a advertirse por los caracteres secundarios, como la presencia o ausencia de cornamenta, mayor o menor tamaño en las figuras, forma del cuerpo, morrillo, crin o cola; la idea de reproducción se halla latente en la representación de figuras unidas¹⁸; lo mismo que en la presencia de animales adultos y jóvenes de la misma composición, la de crías entre las patas, o seres de menor tamaño con manchas de distinta coloración en el interior del cuerpo, como las ciervas en Covalanas, rinocerontes en Rouffignac o úrsidos en Ekain.

Otros conjuntos lo forman animales de distinta especie, tendiendo a representar manadas, posiblemente válida la interpretación para algunas especies como los bisontes, mamuts o cérvidos, sin embargo también es lógica la intencionalidad de representar a ciertos animales aisladamente, ya que coincide con el comportamiento natural de los mismos, atendiendo a estos puntos de vista podrían interpretarse el conjunto de bisontes de Altamira, la hilera de ciervos de Lascaux o las ciervas de Covalanas.

El segundo caso lo componen las acumulaciones de animales de distinta especie, así los conjuntos de bóvidos y équidos que en la realidad y en convivencia natural cada uno vive separadamente con su propia manada, solamente tienen en común el ser herbívoros o la complejidad que se observa en las combinaciones de bóvido, équido y proboscideo, todo ello es difícil hoy de interpretar si atendemos únicamente a consideraciones de comportamiento animal, por lo que habrá que buscar interpretaciones de otro tipo dentro de la concepción general del arte paleolítico, como ya ha expuesto de forma amplia Leroi Gourhan. La asociación puede llegar a incluir figuras de antropomorfos como en Los Casares, donde representaciones de peces se unen a figuras de este tipo en la que se advierte cierta escenificación.

Otros aspectos que afectan a la animación de las figuras animales son los correspondientes al espacio y al soporte donde se efectúa la manifestación artística; la pared es el soporte esencial en el arte parietal, cualquier elemento natural de formación de la cueva es decisivo a la hora de plasmar las manifestaciones, la misma atención merece la consistencia, forma, coloración y aspecto de la roca. El artista paleolítico no definió claramente dónde comienza y finaliza cada composición,

17 FREEMAN, L. G., *Mamut, jabalí y bisonte en Altamira; reinterpretaciones sugeridas por la Historia natural*. Curso de arte rupestre Paleolítico. Santander, 1977. Zaragoza, 1978, p. 174, figura 4.

18 LEROI GOURHAN, A., *Les religions de la Préhistoire*. París, 1971, p. 105.

en principio una composición se da si las figuras son adyacentes y separadas a su vez de otras, la proximidad espacial y material puede ser indicativa, pero para ello debe tenerse en cuenta el tipo de figura representada, los elementos técnicos (color, tamaño, estilo, etc.) y la posición que pudiera a primera vista distinguir una asociación o unión de figuras para un mismo fin, de una simple yuxtaposición fortuita.

La colocación de las figuras está íntimamente ligada con los efectos visuales, la utilización de determinadas superficies rocosas y el aprovechamiento de formas naturales deben ser considerados como elementos sugeridores, así los salientes del techo de Altamira que cobijan las figuras de bisontes replegados, o el bisonte en una caída estalagmítica de El Castillo, el aprovechamiento de protuberancias formadas por la caída de gotas como elemento inicial a la hora de hacer una figura, las gotas utilizadas para la figuración de ojo de animal en Niaux, los huecos oblongos para la posible representación de figuras vulvares como en Los Casares, Pasiega o Chufin; en otros casos estos efectos naturales constituirían elementos complementarios de realización de figuras, protuberancias parciales para representar o ayudar a la representación de dorsos de las figuras o cuartos traseros, como en Venta de Laperra o Niaux que inciden en el volumen del animal. Asimismo, debemos señalar partes especiales de las cuevas donde se cobijan una o varias figuras aprovechando la forma natural, camarines, hornacinas, etc., el camarín de Candamo, hornacina de la Cullalvera, entre otros¹⁹.

El campo de actuación del hombre se ve limitado por el propio campo manual o espacio accesible al artista sin cambiar de posición, que por término medio llega a ocupar unos 80 cm. de diámetro, medida en la que se incluyen una buena parte de las figuras de fauna, aunque existen ejemplares casi del tamaño natural del animal; atendiendo a ello podemos distinguir figuras dibujadas aisladamente y las insertas en distintos campos, yuxtapuestas, dentro del mismo campo con una distancia mínima entre ellas o superpuestas, que se cortan en parte o en todo.

El campo visual es el que refiere a la zona en la que el artista alcanza a ver sin cambiar de foco lumínico. La defectuosa visibilidad ha podido ser la causa de la desproporción de algunas figuras y figuras inacabadas o imperfectas.

Todo indica que las asociaciones de figuras corresponden a un hecho real, ya que se puede comprobar la relación entre las distintas figuras y lo apoya la veracidad en el comportamiento y dibujo de las mismas, sin embargo, existen muchas figuras donde esta explicación se advierte con dificultad, figuras aisladas, torpemente realizadas en conjuntos

¹⁹ NOUGIER, L. R.; ROBERT, R., *Utilisation de reliefs stalagmitiques dans les peintures quaternaires d'anthropomorphes*. Rev. Scienze Preistoriche, X, fasc., 1-4. Florencia, 1955, pp. 12-18.

donde la realización técnica y estilística alcanzan altos grados de perfección, líneas inconexas entre las figuras, etc., lo que permite también afirmar que el artista paleolítico ha tenido intenciones muy concretas y complejas para la representación artística, tanto la realista como la simbólica y abstracta. Se ha querido dar un valor simbólico a las representaciones de animales, que independientemente de ser una teoría certera, es importante también considerarlas como tales, como una representación de fauna que el hombre del paleolítico vio y que reprodujo con cierto grado de realidad, y con ello las actitudes propias de cada especie, hecho al que no podemos sustraernos. La abstracción, el simbolismo o el servicio utilitario que pudiera tener este arte no impide que se observe desde la perspectiva de ser un reflejo de lo que al hombre rodeó, obteniendo en una buena parte de las figuras altas cotas de realidad y expresividad.