

LA SUPERPOSICIÓN ENTRE FIGURAS EN EL ARTE PARIETAL PALEOLÍTICO. CAMBIOS TEMPORALES EN LA REGIÓN CANTÁBRICA

César GONZÁLEZ SAINZ¹
Aitor RUIZ REDONDO

RESUMEN: El fenómeno de la superposición entre figuras en el arte parietal paleolítico ha interesado a los investigadores desde su descubrimiento. Sin embargo, en la actualidad coexisten dos líneas interpretativas antagónicas. Para los primeros investigadores, representados por H. Breuil, las superposiciones constituían auténticas estratigrafías parietales, en las cuales se podía estudiar la evolución estilística del Arte Paleolítico. Para los estructuralistas –encabezados por A. Laming-Emperaire y A. Leroi-Gourhan, por el contrario, las superposiciones se explicaban como un recurso de composición sincrónica. En este trabajo queremos proponer una tendencia de cambio temporal en el uso de las superposiciones observable, al menos, en el registro de la región Cantábrica.

SUMMARY: The phenomenon of the overlapping among figures in Palaeolithic rock art has interested the researchers since its discovery. Nevertheless, at present there are still in force two antagonistic interpretative lines. For the first researchers, represented for H. Breuil, the overlappings constituted genuine parietal stratigraphies, where the stylistic evolution of the Palaeolithic Art could be analysed. Structuralists headed for A. Laming-Emperaire and A. Leroi-Gourhan, on the other hand, explained the overlappings as a synchronic composition resource. In this paper we want to propose a trend of temporary change in the use of the overlappings. This change is observable, at least, in the record of Cantabrian region.

PALABRAS CLAVE: Arte parietal paleolítico, región Cantábrica, composición, superposiciones, cambio estilístico.

KEYWORDS: Palaeolithic rock art, Cantabrian region, composition, overlappings, stylistic change.

¹ Dpto. Ciencias Históricas e IIIPC, Universidad de Cantabria. Dirección electrónica: gonzalec@unican.es y aruizredondo@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El solapamiento de distintas representaciones animales, realizadas sobre un mismo espacio, es uno de los rasgos más característicos del arte paleolítico, tanto en su vertiente parietal como mobiliario. Se trata de uno de los aspectos que más llamaron la atención de los primeros investigadores, en cuanto que chocaba con la percepción vigente del hecho gráfico, ordenada y clasicista. Resultaba sorprendente que las figuras se amontonaran unas sobre otras en un mismo lienzo, y que, al mismo tiempo, mostraran una factura naturalista, no exenta de sabiduría gráfica en muchos casos.

La superposición de figuras animales sobre un mismo plano es algo bien conocido en centros rupestres de todos los momentos del Paleolítico superior, afectando a las distintas variantes estilísticas que se van sucediendo, desde el arte figurativo de los periodos Auriñaciense y Gravetiense hasta el del Magdaleniense reciente. Sin embargo, en el registro parietal de la región Cantábrica creemos apreciar algunos cambios temporales en las reglas de composición de grupos sincrónicos de figuras. En este trabajo discutiremos una posible tendencia de cambio, regresiva, en la frecuencia de figuras animales implicadas en superposición. En realidad, el cambio temporal que defendemos hace compatibles los dos enfoques interpretativos más importantes que sobre este fenómeno de las superposiciones se han producido a lo largo de la historia de la investigación, defendidos por H. Breuil y por A. Leroi-Gourhan, que revisaremos brevemente en el siguiente epígrafe.

Desde otro punto de vista, este pequeño ensayo trata de enfrentar el déficit de investigaciones de conjunto sobre el arte rupestre de la región Cantábrica. Fenómeno que, entre otros motivos, se debe a la abundancia de centros parietales, cuya documentación y primera evaluación acapara buena parte de los esfuerzos de los investigadores. Consideramos de interés interrogarnos sobre esta u otras cuestiones referidas a la ordenación de los cambios temporales en el estilo paleolítico, especialmente en la actual situación de verificación y discriminación entre lo supuesto y lo efectivamente sabido que se ha abierto, entre otros factores, con la datación en época Auriñaciense de los lienzos más complejos de la cueva Chauvet (Valladas et al., 2001: 33). Con esa finalidad, trataremos de evaluar las modificaciones en el papel jugado por las superposiciones a partir de criterios de ordenación temporal de los conjuntos rupestres no meramente estilísticos; esto es, utilizando la correlación con estratigrafías, la datación de costras asociadas, y desde luego la fechación directa de pigmento orgánico por C14Ams.

EL ANÁLISIS DE LAS SUPERPOSICIONES EN EL ARTE PARIETAL PALEOLÍTICO

Como apuntábamos más arriba, el fenómeno de las superposiciones se ha interpretado desde dos puntos de vista que entre sí son contradictorios:

a) La investigación desarrollada por H. Breuil, y buena parte de los autores de la primera mitad del siglo XX, centraba su interés en la ordenación temporal de los conjuntos parietales a lo largo del Paleolítico superior. De manera que los paneles más complejos, con superposiciones de series de figuras realizadas con distinto procedimiento técnico, formato y rasgos estilísticos (y por tanto, previsiblemente, de épocas diferentes) fueron uno de los elementos para establecer esa ordenación, junto a otros criterios como la analogía con lo mobiliario, ya desde los primeros trabajos (así, Cartailhac y Breuil, 1906: 68, 112 y ss.). Al tiempo, algunas ideas como entender la tendencia al progreso como algo consustancial a los grupos humanos, conducían a los investigadores a considerar el desarrollo temporal del arte a lo largo del Paleolítico superior como un proceso de consecución de la maestría en la representación naturalista. Una idea que sería mantenida por A. Leroi-Gourhan, enfatizando los sucesivos avances en la representación del volumen y de la tercera dimensión, y que hoy está en entredicho, al menos como explicación esencial, y frecuentemente única, de los cambios estilísticos que se producen a lo largo de aquel periodo.

A su vez, Breuil y buena parte de los autores de la primera mitad del siglo XX tendían a dar un sentido casi utilitario a las representaciones, vinculándolas a operaciones y rituales de magia simpática y propiciación cinegética. Ello llevaba a entender las superposiciones como un accidente fruto del desinterés compositivo de los paleolíticos, tan solo preocupados por la forma de cada figura y por los beneficios de su representación.

En la región Cantábrica es especialmente alta la frecuencia de paneles complejos (los denominados palimpsestos, con series de representaciones superpuestas diferentes en lo técnico, en el formato y en los rasgos estilísticos), como evaluábamos recientemente en un intento de precisar algunos rasgos diferenciales del arte regional (González Sainz, 2004). De manera que Breuil encontró aquí muchas de las principales secuencias gráficas, base de sus ideas sobre cronología (en conjuntos rupestres como Altamira, El Castillo, La Pasiega, Candamo –utilizando en este caso la documentación de Hernández Pacheco y otros sitios con superposiciones más puntuales). De igual forma, esos conjuntos le permitieron ensayar una ordenación de fases –definidas por procedimientos técnicos característicos de cada una de ellas, y secundariamente por otros rasgos estilísticos en el desarrollo artístico del Paleolítico superior, ensayada con añadidos y matizaciones sucesivas en diferentes trabajos (en Cartailhac y Breuil, 1906: 113; Alcalde, Breuil y Sierra, 1911: 205-216; Breuil, Obermaier y Alcalde,

1913: 49-54, Breuil y Obermaier, 1935: VII-VIII; y Breuil, 1952: 405-407).

Con posterioridad, la investigación cantábrica ha asumido el análisis de las superposiciones como uno de los mecanismos para la ordenación temporal del arte rupestre (en trabajos en las cuevas de Tito Bustillo, Llonín, La Pasiega, etc.), aunque resaltando la dificultad de cuantificar el tiempo transcurrido entre la realización de figuras superpuestas, algo que entraña una cierta subjetividad y que puede acabar respondiendo a ideas preconcebidas sobre esa ordenación temporal. Cabe añadir, entre otras limitaciones, la dificultad de establecer con precisión el orden de superposición en muchos paneles, se han detectado errores con cierta frecuencia, el salto a veces excesivo entre la constatación de una o varias superposiciones ciertas, y la definición de fases decorativas en una cueva determinada, o sobre todo, el hecho de que el paralelismo entre series de superposiciones de distintas cuevas facilita una imagen del desarrollo artístico excesivamente pautada, que apenas tiene en cuenta la variabilidad artística sincrónica (es decir, implícitamente se interpreta en ocasiones que en las “fases” de pinturas tamponadas en rojo, o en la de los “polícromos”, solo se utilizaron esos procedimientos técnicos en la región, y no otros).

b) A. Leroi-Gourhan cambió radicalmente el punto de vista. Su interés principal se desplazó de la cronología a la ordenación de los contenidos de los conjuntos parietales, a las correspondencias entre los distintos temas, o entre estos y las distintas partes topográficas de las cavidades. De manera que acentuó la sincronía supuesta de muchos conjuntos, criticando la idea de estratigrafía parietal como elemento de datación relativa. En síntesis, vino a considerar la superposición como una forma de composición utilizada por los paleolíticos.

Este planteamiento es razonable en muchos casos (como discutiremos aquí, especialmente en el arte más antiguo de la región Cantábrica), pero llevó sin embargo a este autor en las décadas de 1950 y 1960 a notables exageraciones de esa sincronía, como en algún panel complejo de la cueva del Castillo, cuyas series de figuras consideró poco menos que sincrónicas (Leroi-Gourhan, 1971: 485-488).

En sus trabajos posteriores rebajó éste y otros planteamientos acaso demasiado rigurosos. Especialmente en su última síntesis acepta la existencia de superposiciones diacrónicas aunque resaltando su carácter excepcional (Leroi-Gourhan, 1983: 20). Al tiempo, dedica un mayor esfuerzo a precisar algunos elementos de análisis, definiendo la relación entre las figuras animales de un panel (en yuxtaposición amplia, estrecha, o superpuestas) y distintas formas de composición sincrónica más o menos características (“recubrimiento parcial”, “superposiciones simultáneas”, “simetría en espejo, de masas y oblicua”, etc.) (Leroi-Gourhan, 1983: 20-26).

NUESTRA PROPUESTA Y ELEMENTOS DE VERIFICACIÓN

Los enfoques de Breuil y de Leroi-Gourhan sobre las superposiciones parietales son en principio antagónicos, como ha destacado M. Lorblanchet (1995: 262), en un análisis muy matizado de esa problemática. En la práctica, casi todos los investigadores aceptamos ambos puntos de vista, dependiendo de conjuntos concretos, pero sin mayor discusión o reflexión al respecto.

Asumiendo que el análisis de las superposiciones debe apoyarse hoy en una documentación y calcos sistemáticos del conjunto de los trazos (Lorblanchet 1995: 264), consideramos también que es posible hacer compatibles, sobre el plano temporal, aquellas dos propuestas sobre las superposiciones. Simplificando, creemos que el uso de las superposiciones tiende a variar durante el Paleolítico superior. El registro cantábrico apunta a que se pasa de un uso frecuente y plenamente integrado de la superposición sincrónica en el arte parietal más antiguo, a un uso más esporádico, e incluso a intentos de evitar ese tipo de superposición entre figuras, en la gráfica de las fases centrales y avanzadas del periodo Magdaleniense.

Por tanto, discutiremos aquí la idea tradicional, casi siempre implícita, que supone que los comportamientos compositivos son los mismos o muy similares a lo largo de todo el Paleolítico superior. Esa idea se apoya en que, efectivamente, hay superposiciones entre figuras en conjuntos parietales de todos los horizontes del Paleolítico superior, y además, en que muchos subconjuntos parietales de época Magdaleniense se han realizado sobre otros más antiguos, que quedan infrapuestos. Por ello, al considerar la dinámica temporal, tiende a suponerse que la frecuencia de superposiciones puede ser algo mayor en las fases más recientes, cuyas composiciones se acumulan sobre otras anteriores en algunas cuevas.

En realidad, la consideración de las modificaciones producidas en un conjunto parietal concreto a lo largo del Paleolítico superior genera una cierta confusión. Parece necesario diferenciar las superposiciones sincrónicas, o entre figuras de una misma serie, de las superposiciones entre series de figuras de distinta cronología. Sabemos que los artistas de fases paleolíticas recientes superponen sus composiciones a otras anteriores en unos mismos lienzos con frecuencia. Los paleolíticos no han evitado esa superposición entre series de figuras, sino que más bien parece que han considerado importante utilizar el mismo espacio. La coincidencia espacial de las principales composiciones de distintas épocas sobre unos mismos muros de varias cuevas cantábricas ("Muro de los grabados" de Peña Candamo, la gran composición del interior de Llonín, paredes e inicio de techos del sector X de Tito Bustillo, la gran sala de Altamira, paneles de "polícromos" y de "las manos" de El Castillo...) no parece por tanto casual. De hecho, en cuevas con composiciones parietales de distintas épocas,

no es usual que las de estilo magdaleniense se realicen en un espacio particular, sino que en muchos casos se superponen a las anteriores. Por tanto, los magdalenienses no han evitado cubrir otras composiciones anteriores, sino que más bien han fomentado o buscado este fenómeno. Paradójicamente, y como discutiremos luego, la frecuencia de superposiciones entre figuras de la misma composición magdaleniense es muy inferior a la de composiciones de estilo anterior, y con frecuencia se aprecian intentos de evitar la superposición entre figuras sincrónicas.

Para contrastar ese posible cambio temporal, y siguiendo los procedimientos de análisis del trabajo de investigación de doctorado de uno de nosotros (ARR), nos hemos centrado en la evaluación de conjuntos rupestres, o subconjuntos topográficos en algún caso (Galería A de La Pasiega) que consideramos internamente sincrónicos. Esto es, conjuntos rupestres en los que la totalidad del registro muestra una homogeneidad estilística, de formato, técnica, etc., lo suficientemente amplia como para que la hipótesis de su datación poco más o menos sincrónica sea la más probable. Por el contrario, hemos tratado de evitar los conjuntos cantábricos más complejos que indicábamos más arriba, en los que la discriminación de figuras correspondientes a distintos horizontes temporales es factible en alguno de los paneles bien estudiados, pero más complicada en el caso de composiciones simples presentes en esas mismas cuevas (sea en Peña de Candamo, Tito Bustillo, Llonín, Altamira, Castillo, Pasiega o La Garma).

Por tanto, hemos diferenciado tres grupos de conjuntos rupestres de cronología a priori diferente. Su contraste nos permitirá examinar si hay diferencias en el papel de la superposición, si los valores resultantes se ordenan temporalmente (o por el contrario muestran altibajos), y si son suficientemente grandes como para considerarlos relevantes y expresivos de modificaciones en la idea compositiva de los paleolíticos. Los tres grupos de conjuntos parietales considerados, y la documentación utilizada para cada uno de ellos, son los siguientes:

Grupo 1: Conjuntos rupestres de Los Torneiros (Fortea et al., 1999), Santo Adriano (Fortea y Quintanal, 1995; Fortea, 2005), Chufín (Almagro, 1973; Almagro et al., 1977; González Sainz, 2000 y 2010); y el subconjunto exterior de Hornos de La Peña (Alcalde del Río et al., 1911: 86; González Sainz, 2000).

Grupo 2: Galería A de La Pasiega (Breuil, Obermaier y Alcalde, 1913; documentación inédita de R. de Balbín Behrmann y C. González Sainz entre 1982 y 1990, y Garate, 2006); Covalanas (Alcalde et al., 1911; Moure et al., 1991; García Díez y Eguizabal, 2003), Pondra (González Sainz y San Miguel, 2001), y Arenaza (Garate et al., 2000; Garate, 2004 y 2006).

Grupo 3: Covaciella (Fortea et al., 1995; Fortea y Rodríguez Otero, 2007; Ríos González et al., 2007); Urdiales (Montes et al., 2005), Santimamiñe (Aranzadi et al., 1925; Gorrotxategi, 2000; González Sainz y Ruiz Idarraga, 2010 en prensa) y Ekain (Altuna y Apellániz, 1978; González Sainz et al., 1999; Altuna y Mariezkurrena, 2008).

Se trata de tres grupos de conjuntos parietales internamente homogéneos desde un punto de vista formal (y también en lo referido a la estructuración temática o al papel jugado por las superposiciones) y para los que disponemos de suficientes elementos de datación no estilística como para considerarlos de épocas diferenciadas. De hecho, se trata de los tres grupos de conjuntos más frecuentemente utilizados en una visión diacrónica del arte parietal cantábrico: 1) conjuntos con grabados profundos exteriores y de estilo arcaico, 2) conjuntos esencialmente con figuras animales y signos pintados en rojo e incluyendo frecuentemente el trazo tamponado, y 3) conjuntos parietales de estilo netamente magdaleniense (figura 1).

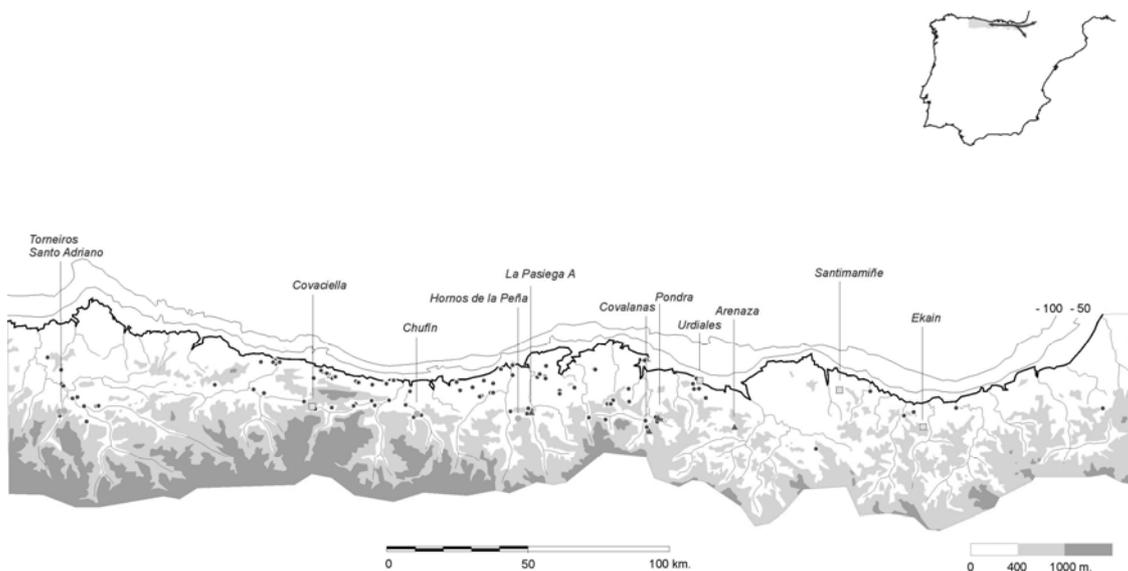


Figura 1. Distribución de conjuntos rupestres paleolíticos en la región Cantábrica. Se indican los centros de cronología corta seleccionados para cada uno de los tres grupos temporales.

Aunque no sea objeto de este trabajo, es importante precisar mínimamente las bases cronológicas disponibles para considerar estos tres grupos como excluyentes temporalmente. En breve síntesis:

Grupo 1: Las dos dataciones de costras estalagmíticas superpuestas a los grabados de Venta de La Perra aseguran una cronología anterior a unos 22.000 años de radiocarbono para esos grabados (Arias et al., 1998-1999). A su vez, es

esencial la datación estratigráfica de los grabados del segundo horizonte gráfico del Nalón en el abrigo de La Viña. Aunque inicialmente se atribuyeron al Gravetiense avanzado y Solutrense antiguo, en línea con la cronología del Estilo II de Leroi-Gourhan (Fortea, 1994: 212), los datos aportados por J. Fortea en distintos trabajos (el principal es de 1992: 27) indican que en época Gravetiense ya se habían realizado algunos o todos los grabados figurativos. En nuestra opinión es posible defender una datación de esos grabados figurativos centrada en el periodo Gravetiense y/o fases anteriores, y una cronología más larga para esa tradición gráfica. La presencia frecuente de depósitos arqueológicos de época Auriñaciense en los sitios implicados (en La Viña, Hornos de la Peña, quizá Venta de La Perra y con seguridad en la cueva inmediata y más habitable de El Polvorín) sugiere que ya desde esa época se realizan en la región no sólo grabados lineales no figurativos y exteriores (Horizonte gráfico 1 del Nalón), sino también estos conjuntos de grabados de animales tan característicos, continuados luego durante el periodo Gravetiense y quizá el Solutrense antiguo. Defendemos por tanto una cronología larga para este fenómeno de los grabados exteriores, y su contemporaneidad con otras manifestaciones parietales, pintadas o grabadas en el interior de las cuevas cantábricas.

Grupo 2: Sabemos que el procedimiento del tamponado en rojo para la definición del contorno de animales esta ya presente en conjuntos datados en el Gravetiense antiguo o un momento anterior (panel del sector IV de Garma A) en función de la datación por TL y por series de uranio de una costra superpuesta a una figura de cierva de ese panel (González Sainz, 2003). A su vez, la datación por TL de costras superpuestas e infrapuestas a la cabeza de ciervo de Pondra se realizó en una cronología Gravetiense o Solutrense inicial (González Sainz y San Miguel, 2001: 172). Estos dos elementos aseguran que el procedimiento del tamponado está ya en uso en época Gravetiense, pero no que todo el tamponado cantábrico sea necesariamente de ese periodo. Otros argumentos sugieren que podría ser incluso más abundante durante el Solutrense.

La homogeneidad estilística de Arenaza, Covalanas y Pasiega A es grande, como se ha destacado tradicionalmente, y deben corresponder a un mismo o muy cercano horizonte temporal. La infraposición de esas figuras a otras de estilo y procedimiento técnico característico del Magdaleniense es clara en diferentes lugares de la cueva de La Pasiega, en Llonín y en Tito Bustillo. Aunque no tenemos datos demasiado precisos sobre la edad de este Grupo 2, es claro que es anterior al Magdaleniense inferior-medio, situándose en un periodo amplio entre el Gravetiense y el Magdaleniense inicial. La posterioridad de este Grupo 2 respecto al de los grabados exteriores nos parece especialmente probable en cuanto que existen otros conjuntos o subconjuntos interiores de pinturas con rasgos estilísticos más cercanos a los del Grupo 1 (como son los de

Micolón, Panel de las Manos de El Castillo, sector D5 de La Pasiega, fase 1 de Llonín, horizontes más antiguos de Tito Bustillo, La Lloseta y Candamo) en aspectos como el grado de acabado de las figuras (número de extremidades), organización interior, perspectiva más frecuente, etc.

Grupo 3: Es el menos problemático cronológicamente, dada la sincronía o, más frecuentemente, la inmediata posterioridad de estas pinturas respecto a horizontes bien definidos por su analogía con el arte mobiliario como el de las ciervas con grabados estriados (en Llonín, Tito Bustillo e incluso Altamira, Pasiega C, Castillo, La Garma, etc.). De otro lado, las dataciones directas de Covaciella, centradas en el 14.000 BP (Fortea et al., 1995: 268), de un bisonte muy similar de la Garma (González Sainz, 2003) o de figuras sueltas de La Pasiega C y de Candamo (Moure y González Sainz, 2000; Fortea, 2002) aseguran una cronología para este tercer grupo situada entre horizontes tardíos del Magdaleniense inferior y el final del Magdaleniense, y especialmente centrada en el Magdaleniense medio y superior (entre hace unos 14.500 y 12.500 BP).

Consideramos por tanto que los tres grupos de conjuntos parietales seleccionados tienen una cronología diferente, no solapada entre sí. Tan solo en el caso de la cueva de Pandra creemos posible la contemporaneidad de algunos de sus contenidos con conjuntos parietales del Grupo 1. Ahora bien, esa cronología diferenciada no supone que el grado de representatividad de cada grupo respecto del arte parietal realizado en la región en cada una de esas tres épocas sea el mismo. Dicho de otra forma, los grupos definidos no son igualmente representativos de la variabilidad gráfica de cada una de esas tres épocas. Particularmente el Grupo 1 –esencialmente conjuntos de grabados exteriores, salvo el caso de la cueva de Chufín, también con grabados y pinturas en el interior debió coexistir con conjuntos pintados en el interior de algunas cuevas (como las que referíamos más arriba).

LOS DATOS. EVALUACIÓN

Tras una revisión crítica de la documentación disponible, tratando de homogeneizar los criterios de identificación de especies, y la definición de superposiciones, resumimos la información en la Tabla 1, indicando para cada conjunto y para cada grupo el número de representaciones según temas animales y, entre paréntesis, las implicadas en superposición.

Cabe una evaluación de dos aspectos: la frecuencia de los diferentes temas animales en orden de superposición, y las variaciones temporales de ésta en las composiciones del Paleolítico superior cantábrico.

1) En el primer aspecto, los datos obtenidos reafirman las modificaciones temporales en la temática animal dominante en distintos estadios del Paleolítico

superior, que ya han sido propuestas en distintas ocasiones anteriores (Cacho, 1999; Sauvet y Włodarczyk, 2000-2001; o para el arte magdalenense, González Sainz, 2005; y González Sainz y Ruiz Idarraga, en prensa 2010). Destacaríamos como el caballo es el tema con una presencia más constante, y con un papel importante en las composiciones a lo largo de todo el Paleolítico superior. Por el contrario, otros temas como las ciervas, ciervos y uros son especialmente frecuentes en las fases premagdalenenses, mientras que en los conjuntos del Magdalenense se multiplican las representaciones de bisonte, cabra, y son más frecuentes los temas raros como osos, peces etc.

Tabla 1. Representaciones animales en superposición

	Caballo	Ciervo	Cierva	Uro	Bisonte	Bov. Indet.	Cabra	Reno	Oso	Peces	Cuad. Indet.	Suma
Torneiros	5 (5)	0	4 (4)	1 (1)	0	0	0	0	0	0	2 (1)	12 (11)
Sto. Adriano	0	1 (0)	24 (9)	0	4 (1)	0	2 (1)	0	0	0	1 (1)	32 (12)
Chufin	1 (1)	0	15 (9)	1 (1)	3 (0)	0	0	0	0	0	0	20 (11)
Hornos de La Peña	1 (0)	0	1 (1)	0	1 (1)	0	0	0	0	0	0	3 (2)
GRUPO 1	7 (6)	1 (0)	44 (23)	2 (2)	8 (2)	0	2 (1)	0	0	0	3 (2)	67 (36)
% sup.	85,71	0	52,27	100	25	0	50	0	0	0	66,67	53,73
Pasiega A	27 (3)	15 (3)	33 (6)	4 (1)	5 (3)	0	1 (1)	1 (0)	0	0	0	86 (17)
Covalanas	2 (0)	1 (0)	17 (3)	2 (0)	0	0	0	0	0	0	0	22 (3)
Pondra	3 (0)	1 (0)	2 (0)	0	0	0	0	0	0	0	0	6 (0)
Arenaza	0 (0)	1 (0)	12 (2)	1 (0)	0	0	0	0	0	0	0	14 (2)
GRUPO 2	32 (3)	18 (3)	64 (11)	7 (1)	5 (3)	0	1 (1)	1 (0)	0	0	0	128 (22)
% sup.	9,38	16,67	17,19	14,29	60	0	100	0	0	0	0	17,19
Covaciella	1 (0)	1 (0)	0	0	9 (3)	0	0	1 (0)	0	0	0	12 (3)
Urdiales	2 (0)	0	0	0	17 (1)	0	2 (0)	0	0	0	2 (1)	23 (2)
Santimamiñe	4 (0)	1 (0)	1 (0)	0	29 (6)	1 (0)	5 (0)	0	1 (0)	0	5 (2)	47 (8)
Ekain	32 (2)	1 (1)	2 (1)	0	11 (1)	0	4 (0)	0	2 (0)	2 (0)	4 (0)	58 (5)
GRUPO 3	39 (2)	3 (1)	3 (1)	0	66 (11)	1 (0)	11 (0)	1 (0)	3 (0)	2 (0)	11 (3)	140 (18)
% sup.	5,13	33,33	33,33	0	16,67	0	0	0	0	0	27,27	12,86

Resulta evidente que cada grupo de conjuntos muestra una cierta preferencia cuantitativa hacia unas determinadas especies animales. En la región Cantábrica, tanto el Grupo 1 –los denominados “santuarios exteriores”-

como el Grupo 2 -conjuntos con representaciones animales realizadas con tamponado rojo- se caracterizan por una absoluta predominancia de la cierva como tema animal, si bien ésta es más acusada en el primero de los casos. La abundancia de ciervas es muy característica del arte Cantábrico, de manera que, mejor que enfatizar el carácter ibérico y solutrense de ese tema (Fortea, 1994: 212), preferimos entender un papel esencial en las composiciones parietales de buena parte del Paleolítico superior regional (con seguridad desde el Gravetiense, y probablemente desde el Auriñaciense), coincidiendo luego, durante el Máximo frío, con otros elementos parietales característicos de la región como los signos cuadriláteros. Ese papel cambia a partir de hace unos 14.500 años, en que las representaciones de cierva se reducen de manera drástica. Un rasgo que reafirma ese papel particular de la cierva en las composiciones cantábricas anteriores al Magdaleniense medio radica en la proporción de ciervas frente a ciervos (con astas). Esta proporción es bastante más favorable a la cierva en el Cantábrico que en otras regiones peninsulares, y se vincula más con diferencias regionales en los valores expresados en el arte parietal que no con diferencias en la composición de los rebaños o en el comportamiento de esa especie según regiones. Como apuntábamos, en los yacimientos incluidos en el Grupo 3 –de estilo típicamente magdaleniense-, las representaciones de ciervas pierden importancia cuantitativa hasta quedar relegadas a un tema casi marginal. En estos conjuntos, el mayor número de representaciones zoomorfas corresponden sobre todo a bisontes, aunque también son relevantes caballos y cabras (figura 2).

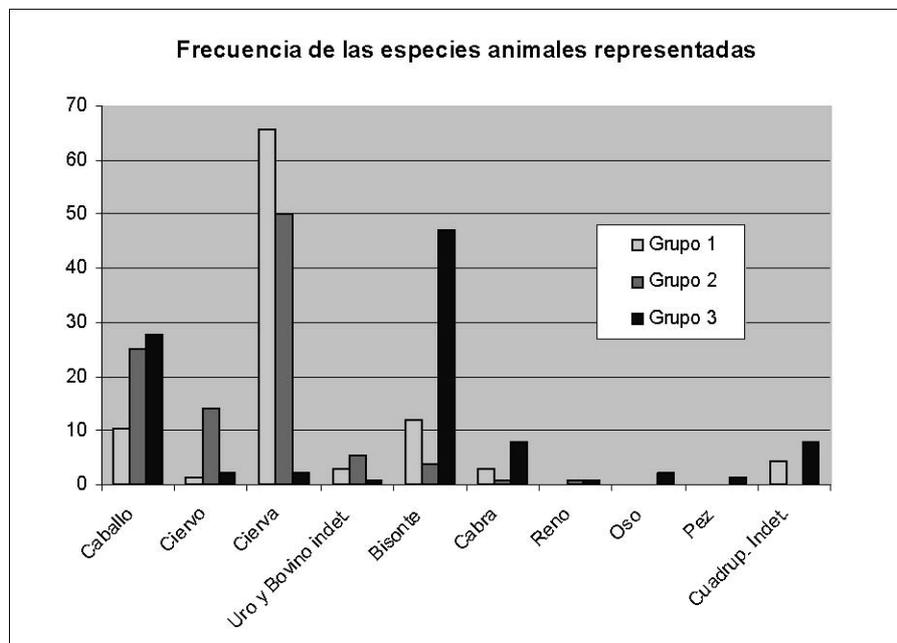


Figura 2. Modificaciones en la frecuencia de las especies animales representadas en los tres grupos de conjuntos parietales de cronología corta seleccionados.

Por su parte, el análisis de las superposiciones según temas animales en los diferentes grupos de conjuntos no ha resultado muy expresivo. A pesar de ello, creemos conveniente detallar algunos aspectos, que en todo caso deberán ser tomados con cautela dado que la cantidad de representaciones analizadas - un total de 335, procedentes de 12 conjuntos parietales- no es demasiado alta.

A un nivel más general (o considerando todo el Paleolítico superior) no hay diferencias expresivas entre los temas animales implicados en superposición. Tan solo los animales más raros (o infrecuentes) como renos, peces y osos, son los que parecen mejor individualizados en los conjuntos y los que se superponen en menos ocasiones, en tanto que los animales más abundantes, tienden a estar implicados en superposiciones con mayor frecuencia.

Sin embargo, sí parece que diacrónicamente el grado de superposición de los animales varía, contraponiéndose los comportamientos más usuales en los dos extremos temporales (o en los Grupos 1 y 3). En el primero, los temas más abundantes se superponen también con mayor frecuencia (ciervas y caballos), mientras que en el Grupo 3, con índices de superposición en general más bajos, tiende a suceder lo contrario: los temas más abundantes -en este caso bisontes, caballos e incluso cabras- tienden a estar mejor individualizados y menos implicados en superposición que otros temas marginales en esas composiciones magdalenienses como ciervas y ciervos.

2) La evaluación de cambios en el porcentaje global de superposiciones sugiere una tendencia regresiva en el uso de superposiciones sincrónicas (en cuanto que ordenada temporalmente). Lo más claro son las diferencias entre el Grupo 1 (53,7 % de las figuras animales están en superposición) y el resto (17,2 % en el Grupo 2 y 12,9 % en el Grupo 3), que son más parecidos entre sí, aunque con valores ordenados temporalmente.

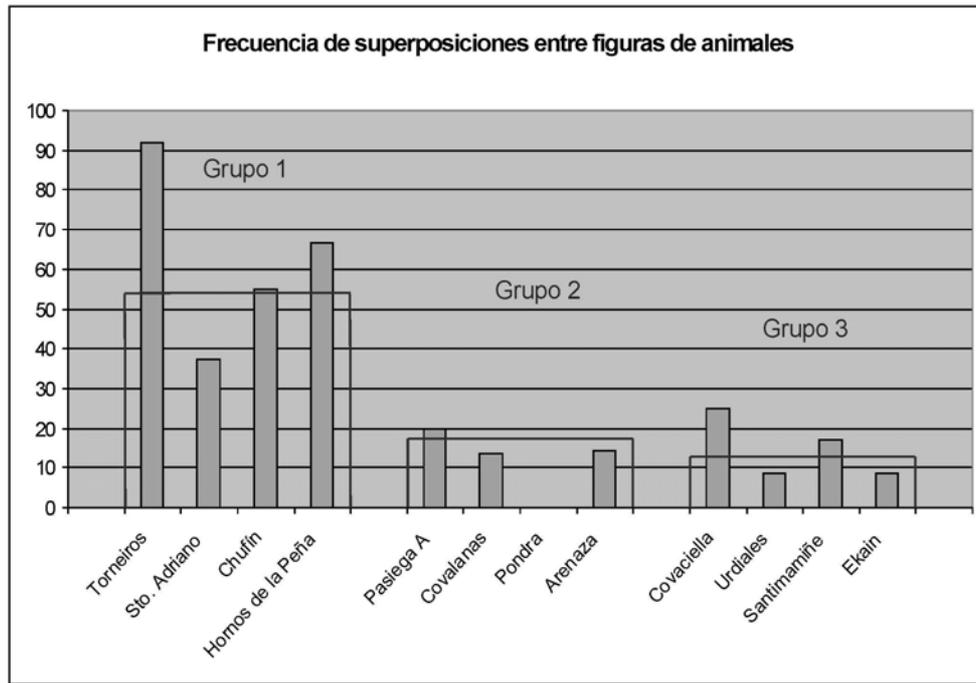


Figura 3. Frecuencia de los animales implicados en superposición en cada uno de los grupos y centros rupestres seleccionados.

Como se aprecia en el gráfico de la figura 3, más de la mitad de las figuras animales del Grupo 1 están implicadas en superposición, y aunque hay diferencias según yacimientos, todos ellos marcan valores superiores a cualquiera de los conjuntos considerados en los Grupos 2 y 3. Por el contrario, en épocas posteriores (desde el Gravetiense avanzado y muy especialmente en el arte magdalenense) la frecuencia de uso de las superposiciones como forma de composición sincrónica es netamente inferior, y como trataremos de exponer, su carácter es también distinto.

En los conjuntos del Grupo 1 son especialmente frecuentes las superposiciones múltiples, implicando a más de dos figuras. Son superposiciones que afectan a una superficie amplia de los animales interesados, que además suelen mostrar un similar formato y un mismo procedimiento técnico. Son frecuentes las imbricaciones (aprovechamiento de determinadas líneas para el contorno de más de una figura). La superposición entre figuras es por tanto un elemento usual en la composición de los paneles. No solo no se evita (como a veces sucede en etapas posteriores) sino que parece un mecanismo bien establecido y generalizado para aglutinar y dar coherencia a esas composiciones.

En los conjuntos del Grupo 2, las superposiciones presentes tienden a afectar a un área menor del cuerpo de los animales, o a ser más marginales. El número de figuras animales implicadas tiende a ser menor (esto es, son raras las superposiciones múltiples), y la imbricación es mucho más rara (se indica un posible caso en el panel más complejo de Covalanas entre figuras U6 y U8 de García Diez y Eguizabal, 2003: 43). En materia de composición, tienden a disminuir las superposiciones de animales afrontados en espejo, incrementándose notablemente la tendencia a organizar los paneles según parejas de animales no superpuestos, y entre sí afrontados, dándose la espalda o dispuestos en dos planos paralelos (González Sainz y San Miguel, 2001: 154 y ss.; Garate, 2006).

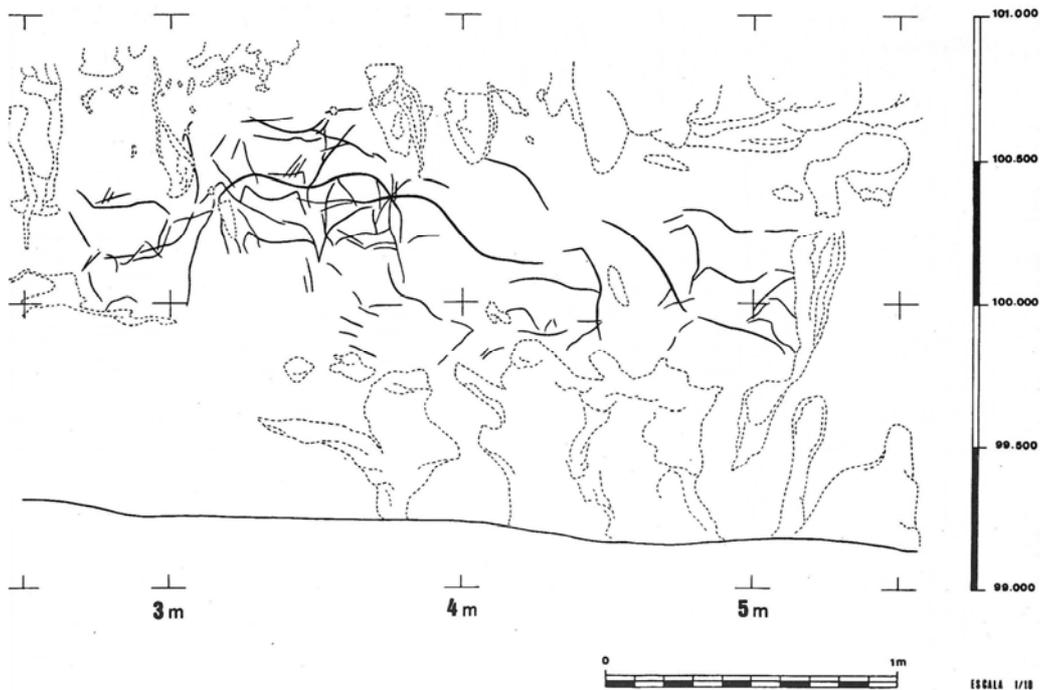


Figura 4. Conjunto parietal de la cueva de Los Torneiros, según Fortea et al., 1999. Un buen ejemplo de las composiciones del Grupo 1.

Por su parte, en el caso de los conjuntos de estilo magdalenense (Grupo 3), es bastante frecuente un hecho esporádico en el Grupo 2 e impensable en el Grupo 1: el intento de evitar la superposición entre animales inmediatos, eludiendo la representación de algunas partes anatómicas (sobre todo patas) para evitar el solapamiento con figuras realizadas inmediatamente antes. Entre los conjuntos que hemos seleccionado en este Grupo 3 destacan los ejemplos de Ekain (señalados ya por Altuna y Apellániz, 1978: 46, 56 y 60-61), pero también de Santimamiñe (paneles 4.2 y 4.6 de la Cámara según la revisión de González Sainz y Ruiz Idarraga, en prensa 2010; González Sainz, 2009), y que podemos

encontrar en la misma cueva de Urdiales (panel con figuras 2021 de Montes et al., 2005: 65). Este fenómeno se aprecia también entre los bisontes polícromos de Altamira, o incluso entre series de animales grabados de pequeña dimensión como en Sovilla (González Sainz, Montes y Muñoz, 1993: 25 y 31), entre los ejemplos que hemos indicado en trabajos anteriores.

A su vez, en los conjuntos del Grupo 3 las escasas superposiciones son muy parciales, afectando a una superficie de los animales más limitada, y suelen implicar a representaciones de distinto formato o distinto procedimiento técnico (así el bisonte de contorno raspado de Ekain realizado sobre los caballos anteriores; o el pequeño bisonte grabado en Covaciella sobre uno de los pintados y grabados antes), por lo que la sincronía estricta de estas composiciones es menos evidente que en los conjuntos del Grupo 1, con figuras más homogéneas en diferentes aspectos.

Por tanto, las superposiciones presentes en los conjuntos magdalenienses seleccionados suelen responder a la reutilización de lienzos de extensión limitada en momentos distintos, aunque muy próximos en el tiempo, frente a lo que parece más usual en el Grupo 1, donde la sincronía estricta parece más probable. Un buen ejemplo es el de las dos series de bisontes realizadas sobre el mismo pilón estalagmítico de la Cámara de Santimamiñe (grupo 4.2), con dos bisontes pintados y grabados primero, y luego otros cuatro sólo grabados que se superponen a los anteriores. Sin embargo, en cada una de esas dos series se evita la superposición entre figuras (González Sainz y Ruiz Idarraga, 2010 en prensa). Pero también responden esas escasas superposiciones a accidentes y rectificaciones en la composición de determinados paneles, como hemos descrito en Ekain, donde parece que se intentó borrar un esbozo inicial de caballo en negro con los raspados superpuestos de un bisonte (González Sainz, Cacho y Altuna, 1999), o bien a añadidos puntuales a la composición preexistente, como en Covaciella.

El comportamiento magdaleniense es por tanto paradójico: evita la superposición entre figuras de una misma serie sincrónica, pero no muestra ningún recato frente a series preexistentes, sean muy anteriores (en el caso de los conjuntos complejos de cronología más larga, que no hemos utilizado en este trabajo) o solo ligeramente más antiguas (casos apuntados de Covaciella, Ekain y Santimamiñe).

VALORACIÓN FINAL

Los resultados que hemos obtenido cuantificando los casos de superposición sincrónica se ajustan bien al esquema interpretativo clásico en cuanto que marcan cambios temporales relativamente ordenados. Estas

variaciones son especialmente fuertes entre los conjuntos de grabados exteriores que suponemos de edad Auriñaciense y Gravetiense, y el arte posterior, especialmente el Magdaleniense. Esos cambios en el uso de las superposiciones, o en las reglas de composición de los lienzos, parecen vinculados, no tanto a un progreso en la capacidad de reproducir fielmente los animales, cuanto a una modificación importante de la concepción de la figura animal y de la ordenación del espacio decorado. Aquí, querríamos marcar la correspondencia entre ese uso variable de las superposiciones (o al menos del número de figuras implicadas) y la concepción más generalizada de la figura animal, con cambios llamativos entre esas épocas. Reduciendo mucho el asunto, parecen diferenciarse bien en la región:

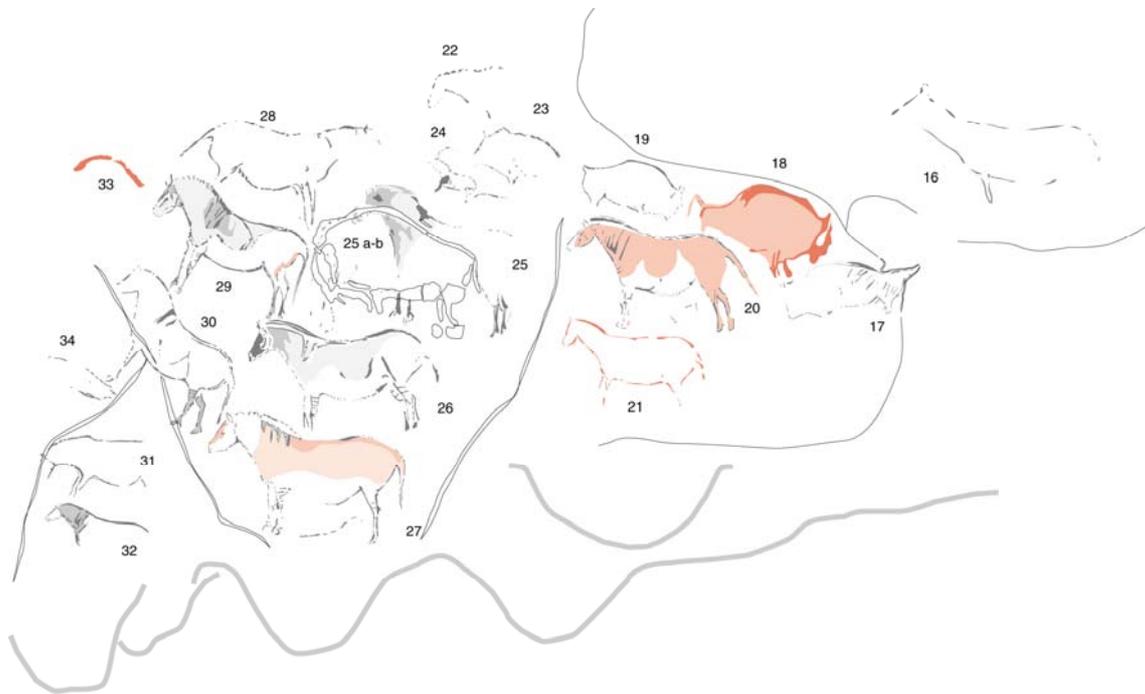


Figura 5. Croquis de las representaciones parietales de la Galería de los Caballos de la cueva de Ekain. El interés por evitar la superposición entre figuras se aprecia en varios lugares de la composición inicial. A ella se añadió un bisonte raspado, superpuesto a dos figuras de caballo.

- a) una concepción sumaria, casi minimalista de la figura animal, que se corresponde con una situación en perfil absoluto o con perspectivas biangulares, y con figuras únicamente expresadas en su contorno, sin rellenos ni apenas líneas de articulación interior.
- b) una concepción más atenta a los detalles anatómicos, que enfatiza las perspectivas uniangulares y la profundidad, y que incorpora con frecuencia las líneas de “despiece” y los rellenos interiores en un intento de generar corporeidad y volumen.

Tal modificación no se explica tanto por un progreso en la capacidad de

reproducir la realidad, cuanto por modificaciones en el papel jugado por los conjuntos rupestres en el contexto social y cultural paleolítico, como apunta M. Lorblanchet (2007: 228). Un campo en el que hemos tratado de indagar al comparar la situación topográfica y la “puesta en escena” de las composiciones arcaicas y de las magdalenenses dentro de un conjunto parietal complejo como el de La Garma (González Sainz, 2003: 219 y ss.).

Es lógico que las superposiciones sincrónicas sean más frecuentes en la concepción más antigua (al menos en el Grupo 1), en donde con frecuencia pueden considerarse una forma de composición (superposiciones en espejo como más características), no interfiriendo en la legibilidad de las representaciones ni, apenas, en la del conjunto de la composición. Antes bien, la superposición entre figuras reducidas a sus líneas de contorno, de similar formato y procedimiento técnico, parece un mecanismo muy extendido para aglutinar y dar coherencia gráfica al conjunto. Por el contrario, las figuras de fases posteriores, esencialmente las magdalenenses (Grupo 3), aparecen menos veces implicadas en unas superposiciones que habrían dificultado su legibilidad. Es por el contrario bastante frecuente la omisión de partes anatómicas para no interferir con figuras inmediatas, un comportamiento inexistente o extremadamente raro en la época más antigua. Al tiempo, y frente a lo que sucede en el Grupo 1, son los temas animales más importantes y frecuentes en época Magdaleniense –bisontes, caballos...– los que suelen presentar un formato mayor y un tratamiento técnico más complejo y, coherentemente, los menos implicados en superposición sincrónica.

Al mismo tiempo, los artistas magdalenenses han superpuesto sus composiciones sobre otras más antiguas en muchos conjuntos complejos sin ningún recato, manteniendo un uso que viene de las fases más antiguas del Paleolítico superior y que, en términos relativos, parece especialmente repetido en la región Cantábrica, donde la frecuencia de “palimpsestos” es mayor que en otras regiones, como comentábamos más arriba. Pero además, aunque más ocasionalmente, en centros rupestres más acotados temporalmente, los magdalenenses han realizado series sucesivas de representaciones superpuestas sobre lienzos de límites reducidos, pero incorporando esa norma de respeto entre las distintas figuras de una misma serie, como indicábamos en Santimamiñe.

La idea de una tendencia innata al progreso en la representación de los animales cada vez más naturalista a lo largo de los 25.000 años que dura el Paleolítico superior, no goza hoy de buena salud (especialmente tras la datación de los paneles más complejos de la cueva Chauvet), al menos como explicación preferente y frecuentemente única de los cambios en la representación gráfica de animales durante aquel periodo. Resulta obvio que los grupos humanos del

Paleolítico superior, que ya muestran una alta competencia gráfica al realizar esos lienzos más complejos del valle de L´Ardèche, o modelar esas figurillas de los yacimientos auriñacienses de Centroeuropa, no han necesitado 25.000 años de experiencias acumuladas para definir el panel principal de Altamira u otros grandes centros de época Magdaleniense.

Sin embargo, el registro gráfico disponible en la región Cantábrica se ordena cronológicamente bastante bien según la vieja idea “de lo simple a lo complejo”, que consideraba una expresión cada vez más naturalista de la figura animal. Esto no quiere decir que tal proceso fuese inevitable: podría haber sido el contrario o, lo que es más probable, más que un proceso lineal pudieron darse notables altibajos, de la misma manera que hoy sabemos que el grado de interacción y síntesis artística con los grupos humanos de otras regiones cercanas a la Cantábrica ha sido variable en el tiempo, sucediéndose épocas de ensimismamiento artístico y desarrollo de especificidades gráficas, con épocas de más fuerte interacción y repetición de imágenes estereotipadas (Sauvet y Włodarczyk, 20002001; Sauvet et al., 2008).

En esa línea interpretativa, que modifica la idea clásica sobre el desarrollo del fenómeno gráfico en el Paleolítico superior europeo, queríamos por último precisar un apunte sobre el ámbito territorial elegido para el análisis, en la medida en que afecta al valor de los resultados. Si hemos elegido la región Cantábrica es porque conocemos algo mejor su registro parietal, pero también porque ese registro muestra variaciones temporales que nos parecen más acusadas que en otras regiones del S.O. europeo, especialmente otras regiones de la Península Ibérica, con unas manifestaciones gráficas aparentemente algo más homogéneas durante todo el Paleolítico superior. Si la interacción entre regiones es variable a lo largo del tiempo, no podemos esperar unos cambios estilísticos exactamente paralelos en todas ellas durante todo ese Paleolítico superior, ni que la tendencia de cambio que proponemos en las composiciones sincrónicas de la región Cantábrica se repita de la misma manera en los conjuntos parietales de otros ámbitos territoriales (donde, por ejemplo, es menor la frecuencia de conjuntos complejos, o de palimpsestos de cronología larga).

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE DEL RÍO, H.; BREUIL, H.; SIERRA, L. (1911): *Les cavernes de la région cantabrique (Espagne)*. Imprimerie Vve. A. Chéne. Monaco.
- ALMAGRO BASCH, M. (1973): "Las pinturas y grabados rupestres de la cueva de Chufín. Riclones (Santander)". *Trabajos de Prehistoria* 30, 9-67.
- ALMAGRO, M.; CABRERA, V.; BERNALDO DE QUIRÓS, F. (1977): "Nuevos hallazgos de arte rupestre en Cueva Chufín. Riclones (Santander)". *Trabajos de Prehistoria*, 34, 9-29.
- ALTUNA, J.; APELLÁNIZ, J.M. (1978): Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Ekain (Deva, Guipúzcoa). *Munibe* 30. San Sebastián.
- ALTUNA, J.; MARIEZKURRENA, K. (2008): Nuevos hallazgos en la cueva de Ekain (Gipuzkoa, País Vasco). *Zephyrus* LXI, 17-32.
- ARANZADI, T.; BARANDIARAN, J.M. y EGUREN, E. (1925): *Exploraciones de la caverna de Santimamiñe (Basondo Cortézubi)*. I. Figuras rupestres. Bilbao. (Reed. en J.M. de Barandiaran, Obras completas IX, pp.1389. Bilbao 1976).
- ARIAS, P.; CALDERÓN, T.; GONZÁLEZ SAINZ, C.; MILLÁN, A.; MOURE, A.; ONTAÑÓN, R. y RUIZ IDARRAGA, R., (1998-1999): "Dataciones absolutas para el arte rupestre paleolítico de Venta de la Perra (Carranza, Bizkaia)". *Kobie* XXV, 85-92.
- BREUIL, H. (1952): *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*. Centre d'études de documentation préhistoriques, Montignac (reimp. Max Fourny, Paris 1974).
- BREUIL, H.; OBERMAIER, H.; ALCALDE DEL RÍO, H. (1913): *La Pasiega à PuenteViesgo (Santander)*. Institut de Paléontologie Humaine. Mónaco.
- BREUIL, H.; OBERMAIER, H. (1935): *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Tipografía de Archivos, Madrid (reimpresión Ed. El Viso, Madrid, 1984).
- CACHO TOCA, R. (1999): *Las representaciones animales en el arte rupestre paleolítico de la región cantábrica. Un acercamiento a su estructuración y variabilidad*. Trabajo de Investigación de III ciclo. Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Cantabria.
- CARTAILHAC y BREUIL, (1906): *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*. Imprimerie de Monaco.
- FORTEA, J. (1992): Abrigo de La Viña. Informe de las campañas 1987 a 1990. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-1990*, 19-28. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias. Oviedo.
- FORTEA, F.J., (1994): "Los santuarios exteriores en el Paleolítico cantábrico". *Complutum* nº 5, 203-220.
- FORTEA, F.J. (2002): "Trente-neuf dates C14SMA pour l'art parétal paléolithique des Asturies". *Bulletin de la Société Préhistorique AriègePyrénées* LVII, 7-28.
- FORTEA, F.J., (2005): "Los grabados exteriores de Santo Adriano (Tuñón. Sto. Adriano. Asturias)". *Munibe* 57, Tomo III, 23-52.
- FORTEA, J.; QUINTANAL, J.M., (1995): Santo Adriano. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1991-94*, 3. Principado de Asturias, Consejería de Cultura, Oviedo, 275-276.
- FORTEA, J.; RODRÍGUEZ ASENSIO, J.A.; RÍOS GONZÁLEZ, S., (1999): "La grotte de Los Torneiros (Castañedo del Monte, Tuñón, Asturias, Espagne)". *INORA* 24, 8-11.
- FORTEA, J.; RODRÍGUEZ OTERO, V.; HOYOS GÓMEZ, M.; Federación Asturiana de

- Espeleología; Valladas, H.; Torres, T.de, (1995): Covaciella. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1991-1994*, 258-270. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias. Oviedo.
- FORTEA PÉREZ, J.; RODRÍGUEZ OTERO, V. (2007): Las cuevas de Covaciella y El Bosque. *La Prehistoria en Asturias. Cuevas con arte*, 141-166. La Nueva España, Oviedo.
- GARATE, D. (2004): "Nuevas investigaciones sobre el arte paleolítico de la cueva de Arenaza (Galdames, Bizkaia)". *Munibe* 56, 3-17.
- GARATE MAIDAGAN, D. (2006): *Análisis y caracterización de los conjuntos parietales con grafías zoomorfas punteadas. Una expresión pictórica propia del Paleolítico superior cantábrico*. Tesis doctoral. Depto. de Ciencias Históricas, Universidad de Cantabria, Santander.
- GARATE, D.; JIMÉNEZ, J.J.; ORTIZ, J. (2000): "El Arte rupestre paleolítico de la cueva de Arenaza (Galdames, Bizkaia)". *Kobie* XXVI, 5-64.
- GARCÍA DÍEZ, M. y EGUIZABAL TORRE, J., (2003): La cueva de Covalanas. *El grafismo rupestre y la definición de territorios gráficos en el paleolítico cantábrico*. Ayuntamiento de Ramales de la Victoria y Gobierno de Cantabria.
- GONZÁLEZ SÁINZ, C. (2000): "Representaciones arcaicas de bisonte en la región Cantábrica". *SPAL. Revista de Prehistoria y Arqueología*, 9. Homenaje al Profesor Vallespi, 257-277.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. (2003): "El conjunto parietal de la galería inferior de La Garma (Omoño, Cantabria). Avance a su organización interna". En: R. de Balbín y P. Bueno Ramírez (eds.), *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI. Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. (Octubre, 2002), 201-222.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. (2004): "Arte parietal en la región Cantábrica: centros y peculiaridades regionales". En M.A. Fano (coord.), *Las sociedades del Paleolítico en la región Cantábrica, Anejos de Kobie nº 8*, 403-424. Bilbao.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. (2005): Sobre la actividad gráfica magdaleniense en la región cantábrica. Datación y modificaciones iconográficas En N. Ferreira Bicho (edit.), 2005, O Paleolítico. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular (Faro, 2004), 157-181. Universidade do Algarve, Faro.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. (2009): "Des peintures et des gravures pariétales sur une formation stalagmitique de la Cámara de Santimamiñe (Biscaye). De l'étude au comportement graphique magdalénien". *L'Anthropologie* 113, 795-819.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. 2010. Chufín. En VVAA, *Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria* (2ª edición). ACDPS-Cantabria en imagen, Santander.
- GONZÁLEZ SAINZ, C.; CACHO TOCA, R.; ALTUNA, J. (1999): "Una nueva representación de bisonte en la cueva de Ekain (País Vasco)". *Munibe* 51, 153-159.
- GONZÁLEZ SAINZ, C.; MONTES BARQUÍN, R.; MUÑOZ FERNÁNDEZ, E. (1993): "La Cueva de Sovilla (San Felices de Buelna, Cantabria)". *Zephyrus* XLVI, 7-36.
- GONZÁLEZ SAINZ, C.; SAN MIGUEL, C., (2001): *Las cuevas del desfiladero. Arte rupestre paleolítico en el valle del río Carranza (Cantabria-Vizcaya)*. Universidad de Cantabria. Santander.
- GONZÁLEZ SAINZ, C.; RUIZ IDARRAGA, R. (2010, en prensa): *Una nueva visita a Santimamiñe. Precisiones en el conocimiento del conjunto parietal paleolítico*. Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao.
- GORROTXATEGI, X. (2000): "Arte paleolítico parietal de Bizkaia". *Anejos de Kobie nº 2*. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965): (2ª ed: 1971) *Préhistoire de l'art occidental*. Lucien Mazenod, Paris.

- LEROI-GOURHAN, A. (1983): *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*. Encuentro, Madrid.
- LORBLANCHET, M. (1995): *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Errance, Paris.
- LORBLANCHET, M. (2007): "The Horse in the Palaeolithic Parietal Art of the Quercy: Outline of a Stylistic Study". En Pettitt, P.; Bahn, P. y S. Ripoll (eds), *Palaeolithic Cave Art at Creswell*, 207-228. Oxford.
- MONTES, R.; MUÑOZ FERNÁNDEZ, E.; MORLOTE, J.M. (2005): *Cueva Urdiales (Castro Urdiales, Cantabria): Estudio Geoarqueológico y Arte Rupestre Paleolítico*. Ayuntamiento de Castro Urdiales.
- MOURE, A.; GONZÁLEZ SAINZ, C.; GONZÁLEZ MORALES, M.R. (1991): *Las cuevas de Ramales de la Victoria (Cantabria). Arte rupestre paleolítico en las cuevas de Covalanas y La Haza*. Universidad de Cantabria, Santander.
- MOURE ROMANILLO, A. y GONZÁLEZ SAINZ, C. (2000): *Cronología del arte paleolítico cantábrico: últimas aportaciones y estado actual de la cuestión*. Actas do 3º Congresso de Arqueologia Peninsular (Vila Real, 1999). Vol. II: *Paleolítico da Península Ibérica*, 461-473. Porto.
- RÍOS GONZÁLEZ, S.; GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, C.; RASILLA VIVES, M. de la; FORTEA PÉREZ, J. (2007): *Arte rupestre prehistórico del Oriente de Asturias*. Consorcio para el desarrollo rural del Oriente de Asturias.
- SAUVET, G.; WLODARCZYK, A. (2000-2001): "L'Art Pariétal, miroir des sociétés paléolithiques". *Zephyrus* 53-54, 217-240.
- SAUVET, G.; FORTEA PÉREZ, J.; FRITZ, C.; TOSELLO, G. (2008): "Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. La contribución del arte para el periodo 20000-12000 años BP". *Zephyrus* LXI, 33-59.
- VALLADAS, H., TISNERAT, N., ARNOLD, M., EVIN, J. y OBERLIN, C., (2001): "Les dates de fréquentation". En J. Clottes (dir.): *La Grotte Chauvet. L'art des origines*. Seuil, París, 32-33.