

ALGUNAS NOVEDADES EN ARTE RUPESTRE PREHISTORICO

por

ANTONIO BELTRAN MARTINEZ

Son incesantes los descubrimientos en el campo del arte prehistórico, tanto si se trata del hallazgo de nuevos yacimientos, como de publicaciones sobre otros ya conocidos. De algunos de ellos queremos ofrecer una breve información en esta nota que no pretende agotar la bibliografía o el noticiario, sino referirse a algunos ejemplos que presentan, por una u otra razón, un interés especial.

En primer lugar hemos de aludir a la excelente colección de pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo, en Ribadesella, Asturias, de la que ofrecimos un avance en *L'Anthropologie* (1969, p. 579) en colaboración con Magín Berenguer. Ahora nos llega un opúsculo de J. A. MOURE ROMANILLO, *Las pinturas y grabados de la Cueva de Tito Bustillo (Significado cronológico de las representaciones de animales)*, «*Studia Archaeologica*», 61, Valladolid, 1981, 28 págs., IV láms.), en el que puede confrontarse la bibliografía del yacimiento, con alguna omisión, que no invalida la puesta al día. Entre las hipótesis del autor merece subrayarse la de que «los temas presentes en el arte paleolítico reflejan hechos de la realidad y por tanto las especies pintadas son precisamente los animales que han estado en relación temporal y espacial con el hombre», si bien desconocemos los criterios selectivos de los diferentes animales y el sistema y convencionalismos de la representación, con lo que, como bien dice Moure, «es imposible buscar una correspondencia exacta entre las especies representadas en los santuarios y en los yacimientos, aunque éstos sean de la misma caverna». Por lo tanto el estudio de la fauna de Tito Bustillo corresponde a un conjunto coherente de animales que realmente existían y que, por lo tanto, proporcionan una valiosa información de tipo climático y ecológico; habría, no obstante, que añadir la predilección por la representación de determinados tipos de animales en lugares concretos de las cuevas, tal como puso de relieve Leroi-Gourhan, lo cual nada tiene que ver con principios materialistas, sino con relaciones de tipo intelectual. Es decir que, sin que Moure diga lo contrario, no puede ser la caza y la motivación económica la que

rija, al menos exclusivamente, la representación pintada o grabada de los animales. Otra manifestación interesante de Moure es la de su «convencimiento de que los santuarios rupestres están en relación con lugares de habitación», por lo que en el conjunto cárstico del macizo de Ardines se separan tres yacimientos magdalenenses que son La Cueva, La Lloseta y Tito Bustillo, siendo muy difícil la relación entre estas dos últimas por la difícilísima comunicación entre ambas. Dentro de Tito Bustillo agrupa las pinturas en cuatro sectores, el A o «santuario exterior», con dos bóvidos, uno de trazo baboso rojo y una cabeza de urogallo grabada; la zona B comprende la bifurcación de la galería principal con un caballo violeta en tinta plana y un signo rectangular y la zona C con un panel que llama «polícromo» (realmente bicromo), con dos conjuntos, uno de dos colores y otro de figuras negras y un tercero de grabados de trazo múltiple sobre el panel bicromo, además de una capa de pintura roja que sirve de soporte a muchas de las figuras citadas. La parte esencial del trabajo es el análisis de las figuras animales que han provocado muy diversas identificaciones en los distintos autores (págs. 8-16). Finalmente la zona D comprende aparte de las figuras rojas del camarín de las vulvas y del bloque próximo, cuatro ciervas, tres uros y un caballo, todos grabados.

Las técnicas son pinturas bicromas de la zona C, tintas planas, pinturas negras, pinturas rojas y grabados. La especie más representada es el caballo, el reno propio de ambiente frío y espacios abiertos; el ciervo, el frecuente uro, y un solo bisonte y también un solo cáprido grabado. La repartición de especies en relación con las técnicas empleadas daría el siguiente cuadro: Caballo (bicromos, tintas planas, pinturas negras, pinturas rojas, grabados simples y grabados múltiples); Uro (pinturas negras, pinturas rojas, grabados simples y grabados múltiples); Reno (bicromos, pinturas negras, grabados simples y múltiples); Ciervo (bicromos, pinturas negras grabados simples y múltiples); Cabra (grabado simple); Bisonte (pinturas negras). Resulta de lo expuesto un reducido número de especies, que la más frecuente es el caballo y existe en todos los sectores de la cueva salvo en el santuario exterior; que el *Bos primigenius* falta entre las pinturas y grabados del panel principal aunque aparece asociado al bisonte en las pinturas negras de la misma sala; finalmente el reno aparece en las pinturas y grabados del panel bicromo, en las pinturas negras de la zona C y en los grabados de la galería de los caballos, faltando en el resto de la cueva.

Desde el punto de vista ecológico el panel de los bicromos con la asociación caballo-reno-ciervo (?) representa animales de espacios abiertos y el ciervo que alterna el bosque caducifolio con el abierto alternando con praderas; el clima sería frío. Algo semejante se deduce de las figuras negras de la misma galería con el ambiente frío reflejado por el bisonte y el reno. Los grabados de trazo múltiple superpuestos a los

bicromos, son caballos y renos y fueron ejecutados bajo las mismas condiciones que las pinturas, paisaje deforestado y clima riguroso. Es decir, que todas las pinturas y grabados de la zona C serían realizadas bajo condiciones ambientales semejantes y a lo largo de un espacio de tiempo no demasiado dilatado. En cuanto a la cronología absoluta no se aventura más que la de la sala C que pone en relación con el nivel 1, Magdalenense superior con arpones de una fila de dientes, del yacimiento de la entrada, en el que hay materiales colorantes rojos y negros (oligisto y manganeso, respectivamente). Las muestras de carbón, conchas y yeso han dado cinco fechas entre el 11.570 y el 12.500; en la sala de las pinturas 12.400 ± 320 . Como se ha dicho la asociación caballo-reno permite pensar en espacios abiertos y clima frío. El diagrama polínico indica un enfriamiento a partir del nivel 1, con elevado porcentaje de polen de gramíneas y escasos árboles, es decir el paisaje vegetal que necesitan las especies animales pintadas. La conclusión es que las bicromos y las pinturas negras con líneas de despiece del gran panel «pueden fecharse en los comienzos del Magdalenense Superior, dentro del ambiente climático frío del Würm IV, es decir el Magdalenense V de Breuil; el paralelismo más acusado relacionaría estas figuras con las del Ekain, es decir el estilo IV antiguo o reciente de Leroi-Gourhan. La misma cronología puede aplicarse a los grabados de trazo múltiple de dicho panel». Más compleja sería la datación de las figuras negras de la misma sala C, que serían anteriores a los bicromos; Moure admitiría que fueran del final del Magdalenense inferior cantábrico, es decir el III-IV del sistema clásico.

El breve trabajo de Moure acomete los graves problemas que una cueva tan compleja como Tito Bustillo viene a añadir al planteamiento general de la cronología del arte paleolítico, debatiéndose aún entre la herencia de la pragmática construcción de Breuil que hemos de admitir que no es válida y las soluciones que se le han brindado, especialmente las de Leroi-Gourhan y Ucko, que no terminan de resolver el problema. El sistema utilizado por Moure, con precedentes en González Echegaray y Freeman para otras cuevas, apoyado en las excavaciones arqueológicas, es objetivo y correcto y los resultados que expone sumamente esperanzadores.

Un trabajo monográfico de R. de BALBÍN BEHRMANN y J. A. MOURE ROMANILLO sobre «Pinturas y grabados de la Cueva de Tito Bustillo (Asturias): El Conjunto I» (*Trabajos de Prehistoria*, vol. 37, 1980, pp. 365-379, 2 láms.), que completa otro sobre la galería de los Caballos; se trata de 4 cérvidos, 1 caballo y 3 bóvidos y 1 cáprido además de 4 signos, con escasa pintura y exclusivamente en los signos y abundante grabado, encajando los animales dentro del estilo IV de Leroi-Gourhan y algunos elementos del III en el friso de los ciervos (Cfs. de los mismos

autores «La galería de los caballos de la cueva de Tito Bustillo» en *Symposion Internacional de Arte Prehistórico*, Madrid, 1979).

R. DE BALBÍN BEHRMANN y J. A. MOURE ROMANILLO, en *Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo. El sector oriental* («Studia Archaeologica 66, Valladolid, 1981, 44 págs., VI láms.) tras una reseña histórica y bibliográfica de los diferentes trabajos en este importante yacimiento, se ocupan del sector oriental, dejando aparte la «galería de los caballos» estudiada por los mismos autores en el *Symposion* de Madrid, el santuario exterior y el panel principal. Se trata de siete conjuntos, parte de una serie de señales y referencias, en los que aparecen signos (claviformes, vulvas, parrillas, escutiformes, laciformes y trazos o puntuaciones) respecto de los cuales exponen muy interesantes ideas respecto de su significación y cronología: representaciones zoomorfas, pintadas (bisonte) o grabadas en su mayor parte con *Capra pyrenaica* y *Cervus elaphus*, además de un pez o cetáceo indeterminado. En cuanto a técnicas en el sector oriental se utilizó casi exclusivamente la pintura roja, en trazo continuo o baboso, salvo en una mano en negativo con técnica de «soplado» y un bisonte en tinta plana. La cronología propuesta es la del Magdalenense para el santuario A de pinturas rojas con temas vulvares, mejor que Perigordense y del Magdalenense inferior cantábrico, para el santuario B, de grabados y algunos trazos de color rojo vinoso o violáceo.

Otro trabajo que queremos comentar es el de Lya DAMS, *L'art paléolithique de la caverne de la Pileta* (Graz, 1978), dentro de la serie «Die Europäischen Felsbilder» de la que conocemos los trabajos sobre Pech Merle, Le Combel y Marcenac, siendo la serie pilotada por H. Kühn y este libro, dedicado al matrimonio Robert de Tarascon Ariège, precedido de un breve prólogo de Louis René Nougier. La cueva de la Pileta, sobre la que hace años que el profesor Jordá prepara un profundo trabajo, contaba con la monografía de H. BREUIL (*La Pileta à Benaoján*, Mónaco, 1915). El libro de L. Dams (101 páginas de texto y 105 fotografías en negro y en color, más 96 dibujos de línea) supone una estimable puesta al día en la que el material gráfico es de singular importancia. Digamos, de antemano, que los problemas que la cueva suscita son numerosos y de difícil solución; Graziosi sujetó esta y otras cuevas a lo que llamó la «provincia mediterránea» del arte paleolítico que aceptaría modos de representación absolutamente distintos de los de la zona cantábrica e incluiría en ella comparaciones, muy discutibles, con el arte mobiliario de El Parpalló Romanelli y otros lugares y con el parietal de la zona del Ródano. Pensamos que habría que incorporar a esta «provincia» conjuntos tan poco «mediterráneos» como Ojo Guareña y alguno otro como Escoural, que tal vez nos hicieran pensar en zonas perimetrales del mundo cántabro-aquitano, suscitando cuestiones apasionantes que hasta ahora no hemos sabido resolver.

El libro de Dams incluye unos 400 ejemplares de pinturas o grabados del Paleolítico superior además de numerosos más de tipo esquemático, que no han sido calcados íntegramente, aparte de los grabados muy raros en los muros, pero que cubren íntegramente algunos pilares estalagmíticos. La idea de que la región de la Pileta haya sido uno de los centros de difusión del arte esquemático en la Península es más que discutible, así como las fechas del principio del segundo milenio atribuidas a indeterminadas pinturas de la provincia de Ciudad Real. Volveremos sobre este tema que debe ser analizado cuidadosamente tras el descubrimiento de Porto Badisco y que Pilar Acosta ha sintetizado en relación con materiales fechados del Oriente próximo.

El planteamiento cronológico de Breuil daba una sucesión de pinturas amarillas, rojas y negras, que fechaba de modo excesivamente simplista en el Auriñaciense, Perigordense y Magdaleniense, en tanto que los signos negros esquemáticos se incluirán en el Aziliense; las superposiciones parecen confirmar el esquema relativo, pero difícilmente puede admitirse la cronología absoluta expuesta. L. Dams ha añadido no pocas figuras al repertorio de Breuil, que ya fue aumentado por otros autores y ha utilizado el plano del Grupo Espeleológico de la provincia de Málaga; por razones prácticas que nos parecen convincentes ha conservado la división y numeración en paneles del abate Breuil, añadiendo una letra para sus nuevos hallazgos. A la descripción de las figuras dedica su capítulo II (págs. 15 a 68 y fig. 4 a 72) que comprende la mayor parte del libro y contiene muchas novedades y rectificaciones importantes, sin que entremos en ellas en esta breve reseña. Un breve capítulo (págs. 69-70) se dedica a consideraciones topográficas, es decir la repartición de las figuras de diversos colores por diferentes lugares de la cueva, las amarillas por toda ella, los trazos digitales en el lugar profundo de la sala de las Serpientes, como en la Baume Latronne, pero en forma distinta a como ocurre en Altamira, las pinturas rojas no continúan más allá del lago, quizá con las aguas más altas en el momento de su ejecución; y las negras por toda la cueva, tanto las paleolíticas como las que Dams llama «neolíticas». Las superposiciones son frecuentes y el «santuario central» siguiendo la terminología de Leroi-Gourhan, sería el panel 31. En cualquier caso la complejidad de las representaciones de la Pileta exigirá un estudio profundo de la relación de cada grupo de figuras, naturalistas o signos, con los espacios diferenciados de la cueva. Respecto de la cronología absoluta o las fases evolutivas de las pinturas se exponen las hipótesis de Breuil, Jordá y Ripoll y las ideas generales de Graziosi y Leroi-Gourhan; hipotéticamente la fase más antigua sería solutrense y tres siguientes epigravetienses, de acuerdo con las excavaciones en la zona y, especialmente, en Cueva Ambrosio; en realidad no existen suficientes materiales ni ex-

cavaciones fiables para poder trazar un cuadro cronológico seguro. Lo mismo podemos decir de los análisis de C14 sobre hogares de la galería del Lago, realizados por el Laboratorio Universitario de Heidelberg, en superficie $3,960 \pm 100 = 2010$ y a 7 cm. bajo la capa estalagmítica $10,230 \pm 170 = 8,280$, que para Dams corresponderían a la ejecución de las pinturas esquemáticas y el final de las paleolíticas, respectivamente.

El capítulo V, análisis y cronología relativa de las figuras (págs. 74 a 95) utiliza el método comparativo partiendo para la clasificación cronológica de los trazos de que «un trazo es más antiguo que otro por su posición, usura o su pátina; pero nada permite precisar el lapso de tiempo exacto que ha transcurrido entre las dos ejecuciones», lo cual es cierto. El problema está en el análisis de las figuras comparándolas con otras semejantes a las que se supone una cronología fija. Tal es el caso de los esquemas humanos que, en ningún caso, nos parecen de estilo paleolítico, siendo inútiles las comparaciones de Breuil con la cueva de El Castillo o con los abrigos levantinos de Cogul o Alpera y teniendo escasa validez las semejanzas con formas excesivamente simples. Otra cosa son los «antropomorfos», aunque algunas comparaciones (p. ej. las de la fig. 76) resulten muy peligrosas y poco convincentes. En cuanto a las figuras animales el cuadro estadístico por especies arroja 54 capridos, 36 caballos, 36 cérvidos, 24 bóvidos (cuatro bisontes), 15 peces, 6 indeterminados y 2 proboscídeos retocados, incluyendo los de las diversas técnicas, tanto trazos digitales como pinturas de diversos colores. Finalmente los signos, también en técnicas diversas, comprenden serpentiformes, meandros, espirales, pectiniformes, pisciformes, ovales y parabólicos, «arañas», haces claviformes, tectiformes, puntos, etc. con problemas que expuso en su día en importante libro la doctora P. Casado.

En síntesis el trabajo de L. Dams es una aportación interesante al conocimiento de una de las cuevas pintadas de más difícil estudio entre las paleolíticas y esquemáticas. No solamente se aportan 134 figuras nuevas, sino también fotografías y dibujos de todas ellas. No quiere decir esto que el hermoso libro que comentamos haya resuelto los problemas de la Pileta y del arte perimetral paleolítico, así como la expansión de norte a Sur que dista mucho de obedecer a los simples esquemas que eran válidos hace pocos años. Pensamos que además del grupo de la provincia de Málaga, hay que tener en cuenta el inquietante conjunto de Escoural, el fantástico de Ojo Guareña y el verdaderamente anómalo, por su situación, de Colungo (Huesca), lo que nos hace valorar de otro modo la cueva del Niño en Ayna, los grabados de La Hoz, Los Casares, La Griega y las demás que muestran no una línea unidireccional evolutiva, sino estímulos múltiples y diversos. Lo mismo cabe

decir del numeroso conjunto esquemático, cuyos problemas planteábamos en esta misma revista no hace mucho.

Otro libro de Lya DAMS, ilustrado con fotografías de Jean Vertut y Marcel Dams es *L'art pariétal de la Grotte du Roc Saint-Cirq*, editado en la serie B. A. R. International (Oxford, 1980) (150 páginas, 90 figuras) referente a una cueva de la Dordoña, cerca de Bara-Bahau y La Mouthe, cuyo arte parietal no fue advertido hasta 1952, siendo publicada someramente al siguiente año por Severin Blanc y descrita por Leroi Gourhan en 1965, en su fundamental obra sobre el conjunto del arte paleolítico. Las breves notas hasta ahora publicadas han sido convertidas en un libro con dibujo y fotografía de todos los grabados por L. DAMS, con un total de 59 figuras, haciendo sobre ellas las siguientes advertencias generales: Los artistas paleolíticos prefirieron la pared izquierda, a pesar de las escasas condiciones como soporte del grabado en alguno de sus puntos; el santuario tuvo una parte exterior, con luz natural, que sirvió también de habitat y otro subterráneo de acceso difícil. Los grabados corresponden a tres técnicas, unos finos, otros profundos y finalmente bajo-relieves o grabados realzados. Las representaciones son 38 animales, 18 signos y dos figuras humanas y aquéllos 27 caballos, 5 indeterminados, 3 bisontes, 2 cápridos y un supuesto pájaro. Hay que subrayar el interés del antropomorfo núm. 37 y el perfil 42, sumamente realistas ambos y la cara con notables semejanzas tanto con algunas de la Marche como con la pintura de Fontanet. En cuanto a los signos son notables los reticulados y uno vulvar. Respecto de la cronología Leroi-Gourhan señaló que el friso de caballos en bajo-relieve sería el único de su estilo III en tanto que los grabados de la parte interior corresponderían al estilo IV antiguo, es decir, al Magdaleniense medio. L. DAMS tiene la impresión de que se trata de un solo santuario, aunque los signos reticulares o enrejados podrían ser más recientes y del Magdaleniense final. En síntesis y «sobre la base de comparaciones estilísticas, tenemos en Saint-Cirq un primer santuario del Solutreo-Magdaleniense antiguo, parcialmente reutilizado con añadidura de nuevas figuras en el momento de la decoración del segundo santuario, en el Magdaleniense medio, ambos complejos con enrejados del Magdaleniense final».

Digamos finalmente que la señora DAMS leyó su «tesis de doctorado de Estado» en la Universidad de Toulouse-Mirail, en 1980, sobre «L'art rupestre du Levant espagnol», bajo la dirección del profesor Nougier, cabiéndonos el honor de formar parte del tribunal que la juzgó, siendo una excelente síntesis de los problemas que este arte español plantea.

Un libro excepcional es el editado por Arlette LEROI-GOURHAN y Jacques ALLAIN, *Lascaux inconnu*, como edición del «Centre National de la Recherche Scientifique» (París, 1979, 382 págs., XXVII láms. y 387 figuras), dedicado a la memoria del abbé André Glory, cuyas notas y pla-

nos, los calcos de los grabados y la mayor parte de la industria lítica han sido una base importante para los trabajos que el libro contiene. Por este motivo el libro se inicia con una noticia biográfica de Glory escrita por L. Balout y continúa con un breve resumen de los trabajos de Max Sarradet sobre la conservación de la cueva, cuya «enfermedad» y su tratamiento tanto interés han suscitado, sobre todo al producirse su cierre y el posterior de Altamira.

La primera parte de la obra, bajo el título «Découverte, stratigraphie, environnement», contiene un trabajo de Brigitte y Gilles Delluc sobre «Lascaux, les dix premières années sous la plume des témoins»; sigue el estudio geológico y génesis hidroclástica, por Jean Vouvé y la representación en planta y volumen de la cueva por Claude Bassier. De gran interés es la descripción de las excavaciones y de la estratigrafía por Arlette Leroi-Gourhan partiendo de las quince capas determinadas por A. Glory, analizando los cortes de la entrada, sala de los toros, paso, la nave, el ábside y el pozo y el divertículo axial pudiéndose concluir que los paleolíticos recorrieron el paso y la nave y después descendieron hasta el pozo, dejando sólo algún carbón vegetal; los magdalenenses llegaron con el máximo de temperatura y después de su partida no ha habido otras visitas humanas que hayan dejado la menor huella. Termina esta parte con un estudio de Arlette Leroi-Gourhan y Michel Girard sobre los análisis polínicos, correspondientes a una serie de fluctuaciones climáticas de las que la más importante es el interestadio de Lascaux que corresponde a una ocupación humana datada por el C14 en el Magdaleniense antiguo y otro de la misma Arlette Leroi-Gourhan con Jacques Evin sobre las dataciones, con dos conjuntos de fechas radiocarbónicas de 8380 ± 60 (6430 BC) y 17070 ± 130 (15120 BC), siendo las muestras más antiguas las del pozo y del corredor de paso.

La segunda parte, bajo el título «La presencia humana» se inicia por el estudio de la industria lítica y de hueso, por Jacques Allain, sobre 403 piezas líticas, de ellas 50 indefinibles y 28 de hueso, sin que entre ellos aquí en su clasificación, pero sí en el problema de la cronología que puede de ella deducirse; Breuil asignaba el arte de Lascaux al Perigordense, mientras que el utillaje sería del Magdaleniense antiguo, mientras que Leroi-Gourhan lo situaba en su estilo III, es decir la unión del Solutrense y del Magdaleniense inicial; la industria de Lascaux es muy coherente y atribuible a la fase más antigua del Magdaleniense propiamente dicho. Brigitte y Gilles Delluc se ocupan de la iluminación que permitió realizar las pinturas y grabados de Lascaux, antorchas, fuego o «lámparas», trabajadas o no. Yvette Taborin trata de las conchas y Jean Boschud de la fauna, 133 restos, la mayor parte de *Rengifer tarandus* (118) y los demás de *Cervus elaphus*, *Capreolus capreolus*, *Sus scropha* y *Equus caballus*. Los colorantes son tratados por Claude Cou-

raud y Anette Laming-Empeaire, completando el estudio técnico de los polvos coloreados O. Ballet, A. Bosquet, R. Bouchez, J. M. Coey y A. Cornu. Se hallaron 158 fragmentos de material colorante y una veintena de tubos con polvo de color, con colores negro, rojo, amarillo y blanco y, tal como Glory señalaba, abundancia de hematites y ausencia de bióxido de manganeso en el fondo de la galería axial cubierta de figuras rojas y profusión de manganeso en la nave y principio del paso, donde las figuras son negras. El acceso a las paredes es objeto de un trabajo de los Delluc, que comprueban la posición elevada de las pinturas lo que fuerza a suponer que o bien se utilizaron andamios o tal vez el suelo estaba más elevado y en el primer caso que la zona inferior de los muros no era apta para la realización de la pintura. Arlette Leroi-Gourhan, Fritz H. Schweingruber y Michel Girard se ocupan de la madera.

La tercera parte trata de los grabados, a cargo los del paso y el ábside de Denis Vialou, partiendo del inventario de A. Glory y de André Leroi-Gourhan los de la nave y el divertículo de los felinos, componiendo la parte más extensa del libro entre las páginas 189 y 342. Finalmente André Leroi-Gourhan se ocupa del estudio de los animales y de los signos.

El conjunto de trabajos a los que hemos aludido brevemente es uno de los más interesantes que conocemos sobre arte rupestre, mostrando un método ejemplar y añadiendo, sobre la base de los archivos de Glory, una larga serie de novedades al excepcional conjunto de Lascaux. Las conclusiones son que el millar y medio de grabados y los conjuntos pictóricos forman un todo completo y cerrado, obra de un grupo culturalmente definido y cronológicamente bien situado por la industria en el Magdaleniense más antiguo, sin intervención de culturas más antiguas o más modernas. El análisis polínico comprueba la presencia humana en la segunda mitad del interestadio epónimo; «la distorsión entre la ancha abundancia de reno en la capa arqueológica y la composición exclusivamente templada del bestiario parietal comprueban el carácter simbólico de éste». La abundancia de lámparas de piedra sin trabajar y su débil utilización no se explican sólo por las necesidades de los pintores. Resulta así Lascaux «el conjunto monumental a la vez más rico, más completo y mejor datado del Paleolítico superior».

En 1980 ha aparecido en Madrid el volumen de las Actas del Simposium Internacional sobre arte prehistórico celebrado en conmemoración del primer centenario del descubrimiento de las pinturas de Altamira (1879-1979), tal como nuestra revista «Caesaraugusta» hizo en sus números 49-50, 1979 (*Altamira Symposium*, Madrid-Asturias-Santander, 1980, 702 págs.). Se ha impreso en formato de anteriores reuniones de Santander y Valcamonica y es imposible resumir los 44 trabajos que

contiene agrupados en cuatro secciones de arte paleolítico, arte levantino, arte esquemático y conservación; nos limitaremos a hacer referencias a todos ellos, en conjunto. Respecto del arte paleolítico M. Almagro Basch se ocupó de los grabados de trazo múltiple en el arte cuaternario español, iniciado primero en El Parpalló, con evolución desde el Perigordense superior y el Solutrense inferior hasta el Magdaleniense III y IV; en la zona cantábrica en el Solutrense superior perdurando hasta el Magdaleniense IV, siendo la técnica más tardía en los Pirineos franceses y aún más en la Dordoña. José María Apellániz trató del método de determinación del autor en la zona cantábrica y concretamente respecto de los grabadores de Llonin. Balbín y Moure trataron de la galería de los caballos de Tito Bustillo, que sitúan en el estilo IV reciente de Leroi-Gourhan. Ignacio Barandiarán, Joaquín González Echeagaray y Félix González Cuadra dieron a conocer grabados de la cueva de Cuadra (Samano, Santander), con tres rostros humanos de perfil. A. Beltrán y V. Baldellou presentaron un avance de las cuevas pintadas del barranco de Villacantal en Colungo (Huesca), donde convergen una cueva paleolítica, Fuente del Trucho, con otras levantinas y esquemáticas (esta comunicación ha sido publicada sin las ilustraciones). Victoria Cabrera y F. Bernaldo de Quirós se refirieron a la Cueva del Salitre (Miera, Santander) Robert y Begouen y Jean Clottes estudiaron los elementos mobiliarios de las cuevas de Enlene, les Trois-Frères y el Tuc d'Audoubert, muchos de ellos depósitos voluntarios, seguramente rituales, en relación con los grabados y pinturas. H. Delporte trató de la estructuración y significación del arte paleolítico mobiliario; J. Estévez Escalera de paleoeconomía en relación con el arte prehistórico y Farinha dos Santos, M. Varela y J. Pinto Monteiro, de descubrimientos en la importante cueva de Escoural. Los cantos pintados del Aziliense cantábrico fueron tratados por Fernández Treguerres; la máscara de la cueva del Juyo por González Echeagaray y Freeman; González Morales se ocupó de grabados exteriores de surco profundo en diversas cuevas asturianas. Dentro de su conocido esquema de explicación de los signos, A. Leroi-Gourhan considera su significación como «marcadores» étnicos y Arl. Leroi-Gourhan trató de las aportaciones del análisis polínico al estudio de las cuevas con arte. Madariaga de la Campa presentó una historia del descubrimiento y valoración del arte rupestre español y M. C. Márquez Uría los grabados de la cueva del Conde de Tuñón, cuya datación en el Auriñaciense les otorga una importancia singular. Ann Sieveking presentó una comunicación sobre la continuidad de los motivos esquemáticos desde el Paleolítico a los períodos posteriores. Moure Romanillo volvió sobre el apasionante mundo de los grabados de la cueva de la Peña de Candamo, para los que defiende una cronología entre el Solutrense final y el Magdaleniense medio. Pilar Utrilla expuso al-

gunas contradicciones entre yacimientos y santuarios en el Magdaleniense IV cantábrico, es decir la falta de representatividad e identificación de estaciones con niveles de la época en la que se suponen pintadas la mayor parte de las pinturas cantábricas, avanzando algunas explicaciones muy interesantes, como el que fueran pintadas sólo en verano o por gentes que vivían en campamentos al aire libre o tal vez por gentes que habitaban en el Pirineo francés.

Los trabajos acerca de arte levantino se ocuparon de la figura humana (Concepción Blasco), cronología relativa basada en superposiciones (L. Dams), nuevos descubrimientos en la zona de Bicorp (F. Monzonís y R. Viñas), superposiciones y repintados en las pinturas de Albarracín (F. Piñón), hallazgo de nuevas pinturas en Vall de Gallinera, Benirrama, Alicante (M. D. Asquerino).

La sección de arte esquemático conoció las comunicaciones sobre El Peñatú de Vidago (P. Bueno y M. Fernández Miranda), las pinturas de La Chorrera, Los Yébenes, Toledo (A. Caballero), las de Algodonales, Cádiz (L. y M. Dams), datos para la cronología del arte rupestre canario (Mauro Hernández), pinturas del barranco de Duratón (R. Lucas), un estudio de conjunto sobre los grabados del Noroeste de España (A. de la Peña Santos) y el yacimiento de la Tinaja, Ruidera, Albacete (R. de Balbín y P. Bueno).

El tema de la conservación del arte paleolítico y del rupestre en general de apasionante actualidad fue tratado en una sección en la que intervinieron Pierre Vidal sobre la macrofotografía estereoscópica y el soporte pictórico de Altamira, Antonio Cendrero, acerca de la influencia de la roca soporte en el deterioro de las pinturas de Altamira, Lorenzo Plaza, sobre el control de color durante un año en la repetida cueva, A. Llanos y F. J. García Lázaro, sobre el levantamiento fotogramétrico del techo del gran salón de Altamira, E. Baonza, A. Plata y L. Rodríguez, sobre la datación con tritio de las filtraciones del ya citado yacimiento y José M. Cabrera, expeniendo sus sugerencias para un programa de trabajo en orden a la conservación de la cueva de Altamira. J. Brunet y P. Vidal, añadieron un análisis de la cueva de Gargas y datos climáticos útiles para su conservación y Jean Vertut la contribución de las técnicas fotográficas al estudio y conservación del arte. Finalmente Robert Bégouen trató de la conservación de las cavernas del Volp. Rosario Lucas expuso ideas para la conservación del arte rupestre postpaleolítico.

Una de las más enigmáticas cuevas paleolíticas españolas, la de Ojo Guareña, en Burgos, ha sido objeto de una publicación de Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ editada por la Caja de Ahorros Municipal de dicha ciudad, a la que pusimos un prólogo o introducción que planteaba la dificultad de establecer una línea segura, estilística y cronológica de este conjun-

to, tan próximo geográficamente a los cantábricos y con tanta diversidad en las esquematizaciones y en la misma representación de los cuadrúpedos.

La Universidad de Toulouse le Mirail, ha publicado en el tomo XXII de su Instituto de Arte prehistórico (1980) un número dedicado al *Centenario de la enseñanza de la Prehistoria en Toulouse*, de homenaje al profesor L. R. NOUGIER, jubilado en tal año. Se abre con una noticia sobre Emile Cartailhac, el conde Bégouen y L. R. Nougier, con la bibliografía de este último y siguen 31 artículos de los que queremos nombrar, solamente, los referentes a arte rupestre, como el de B. Barriere sobre la cueva de Combarelles, A. Beltrán, acerca de los nuevos descubrimientos de Colungo, R. Castellón, sobre una representación de pájaro en La Pasiega; figuras inéditas de la galería de las Grajas en La Pileta (L. Dams), el arte paleolítico en Asia (H. Kühn), representaciones de naviformes en el arte rupestre escandinavo (A. Leduc), grabados paleolíticos de Riparo Tagliente (P. Leonardi), cronología de pinturas y grabados del Djebel Quenat, Sahara (A. Müzzolini), nuevos descubrimientos en la cueva de Marsoulas (A. Plenier y Ph. Rouch), la cueva del Roc en Saint-Cirq du Bugue (Max Sarradet) y el arte rupestre de la región centro-occidental de Argentina (J. Schobinger).

Finalmente queremos referirnos a uno de los más importantes libros sobre arte rupestre pospaleolítico entre los aparecidos recientemente. Nos referimos al de Paolo GRAZIOSI, *Le pitture preistoriche della Grotta di Porto Badisco* (Firenze, 1980, 128 págs., 11 figs., XXV cuadros de formas, 128 láminas, mapa y planta). La cueva de Porto Badisco, en Otranto, Italia, ya conocida antes de este libro por otros artículos del mismo autor, viene a aportar una data ante quem para el conjunto de un arte de las comunidades agrícola-pastoriles del sur de Italia, asociándose a las pinturas cerámicas, industria lítica e incluso muros, todo ello cerrado en el Eneolítico, al que corresponden los materiales más modernos. El habitat tiene fases del más antiguo neolítico, con una fecha del 3900 ± 55 para el hogar más viejo. No pensamos que puedan establecerse relaciones con el arte paleolítico ni con el levantino, pero sí con el que llamamos «esquemático» tal como exponemos en el artículo que sigue.