



**HAL**  
open science

# Principios de lectura del arte parietal en las cuevas decoradas del monte del Castillo

Marc Groenen

► **To cite this version:**

Marc Groenen. Principios de lectura del arte parietal en las cuevas decoradas del monte del Castillo. José Manuel Maillo; Enrique Baquedano. Miscelánea en homenaje a Victoria Cabrera, II, pp.42-53, 2006. hal-02864537

**HAL Id: hal-02864537**

**<https://hal.science/hal-02864537>**

Submitted on 11 Jun 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Resumen**

La pared en la que se inscribe el arte rupestre paleolítico no ha tenido siempre la consideración que merece. A través de varios ejemplos de las cuevas del Monte de El Castillo podemos ver como en muchos casos figuras indefinidas encuentran su sentido si las situamos en su espacio, especialmente si consideramos las grietas y relieves sobre las que se sitúan y que en muchos casos dan sentido a la figura. Otro caso son las figuras flotantes, el uso de nuevo de relieves y grietas sitúan estas representaciones en un espacio que en muchos casos actúan como auténtico suelo. Se debe utilizar en los estudios sobre Arte rupestre un criterio amplio y situar las figuras en su contexto rocoso y volumétrico como forma de comprender mejor el mensaje de los artistas paleolíticos.

**Palabras clave:** Arte paleolítico, Uso de relieves, El Castillo, La Pasiega, Arte rupestre.

## **Summary**

*The walls used by paleolithic artists has not be considered enough in the studies on paleolithic art. Using various examples from the caves in the El Castillo mountain we can see that in many cases indetermnable figures were best comprised if we considered the space within, specialy if we look the ridges and volumen on witch they were placed, as a way to understand it. Other case was the "floating" figures, also the use of ridges and volumen take the place of a floor or at least they were placed on a space. This characteristics of the support rock and a open criteria must be used in order to a better undestand the way the paleolithic artist work and also understand its mesages.*

**Keywords:** Paleolithic art, Relief use, El Castillo, La Pasiega, Rock art.

# Principios de lectura del arte parietal en las cuevas decoradas del monte del Castillo

Marc Groenen\*

## Problemática

Si hay una conclusión que se impone a los historiadores del arte, es que las manifestaciones estéticas se realizaron para que fueran vistas. De manera general, en efecto, la imagen tiene como destino final la identificación y la interpretación de los trazados gráficos que la constituyen. Además, los prehistoriadores abordaron el arte del Paleolítico superior, y en particular el arte parietal, basados en esta doble evidencia. Así, los trabajos del abate Breuil, y de numerosos prehistoriadores después de él, se esmeraron en determinar los animales del bestiario y los humanos figurados. También apuntaron los trazados, sencillos (puntos, discos...) o más complejos (tectiformes, aviformes...), cuya significación eran menos evidente, y que se agrupan en una categoría general: los "signos". La interpretación se prosiguió en dos direcciones. Los partidarios de la primera propusieron una explicación de contenido. Sobre todo, mantendremos en esta categoría las teorías del "arte por el arte", de la "magia de la caza" y de la "fecundidad", o también la del chamanismo (Groenen, 1994). Los partidarios de la segunda, más cuidadosos, trabajaron sobre el conteniente. Intentaron obtener una organización coherente en la manera con la cual los motivos estuvieron dispuestos. Ahí también fueron numerosos los sistemas propuestos. M. Raphaël (1986), A. Laming-Emperaire (1962), A. Leroi-Gourhan (1965, 1978, 1995) o D. Vialou (1986, 1987, 1991), por mencionar

sólo algunos autores, pusieron jalones que balizaron esta vía de la investigación (Groenen, 1994; González Sainz, 2005).

Hecho sorprendente, aunque los investigadores reconocieran sin dificultad estar frente a manifestaciones artísticas, poco se atrevieron a trabajar sobre la imagen misma o, para decirlo con más exactitud, sobre la manera de leerla. Los trabajos abordan sin duda las cuestiones de la autoría (Apellániz, 1991; Fernández-Lombera, 2003; Groenen y Martens, e.p.), de la forma (Sauvet y Włodarczyk, 1995; Apellániz y Calvo Gómez, 1999), del estilo (Guy, 2003) o de la iconografía (Groenen, 2004), pero poca atención se concedió a la interacción entre la obra y la pared. Ahora, es llamativo constatar hasta cual punto los motivos dependen del soporte sobre el cual se realizaron (Groenen, 2000). Particularidades de las paredes, como fisuras, aristas o desniveles, etc. a veces están tan conectadas con las figuraciones que puede resultar dificultoso determinar el emplazamiento donde empieza el trazado antrópico. También, representaciones animales trazadas de manera incompleta parecen con mucha frecuencia completas si aceptamos analizarlas sin apartar su contexto. Por lo tanto, nos parece que la lectura de la imagen parietal debe, en todo caso en un primer tiempo, abordar juntos la obra y su soporte.

Es engañosa la evidencia según la cual la imagen se realiza para que sea vista. La fórmula sugiere, en efecto, que la obra se pueda dar al espectador atento a la vez de manera inmediata y también plenamente objetiva. Nada es más falso. Nuestra mirada tiene que cuestionar la imagen, y este cuestionamiento se hace necesariamente al inicio y en función de nuestra "estructura" cognitiva. La mirada llama entonces un verdadero trabajo de interpretación.

---

\* Profesor a la Universidad Libre de Bruselas, C.P. 175, Servicio de los Artes Primeros, Avenida F.-D. Roosevelt 50, B-1050 Bruselas, Bélgica - mgroenen@ulb.ac.be



Fig. 1. Cueva de Las Monedas: caballo negro de la "Sala de Pinturas". El cuello está formado por un relieve natural.



Fig. 2. Cueva de Las Monedas: bisonte vertical negro de la "Sala de Pinturas". El relieve rocoso determinó la línea dorsal y da un modelado fuerte al animal.

Ya hemos intentado mostrar los escollos metodológicos planteados por la lectura de la imagen paleolítica, en particular para la cueva de El Castillo (Groenen, 2006), cuya decoración parietal estamos estudiando en colaboración con J. González Echeagaray, J.M. Ceballos del Moral y M.C. Groenen. Nos gustaría ahora aplicar estos preceptos, ampliando nuestro examen a las cuevas del Monte del Castillo. Como veremos, las ideas de forma y de espacio serán centrales y determinantes dentro de nuestro análisis.

### La puesta en forma de las figuraciones

Hemos que recordar que los calcos se realizaron durante mucho tiempo sin tener en cuenta las particularidades de la pared. Sólo los trazados antrópicos se apuntan en el calco puesto sobre la roca y, en el mejor de los casos, una fotografía acompaña el calco de las figuras en la publicación (Groenen, 1999). Se sabe que el abate Breuil incluso había imaginado un sistema de proyección permitiéndole reproducir los celebres bisontes policromos del Gran Techo de Altamira, eliminando los relieves sobre los cuales se adaptan, sin embargo, perfectamente:

*«Hemos comenzado por hacer un dibujo muy exacto y por medir con precisión los contornos. Después hemos supuesto un aplanamiento regular de toda la giba rocosa. Por este medio hemos obtenido proyecciones planas las más exactas posible (Breuil y Obermaier, [1935] 1984: 27)<sup>1</sup>».*

Esta voluntad de negar las particularidades parietales o de integrarlas muy brevemente falseó completamente la lectura de es-

te arte. Incluso cuando las figuras animales se adaptan fielmente a ciertos relieves, como es el caso de los tres bisontes del Gran Techo de Altamira, por mencionar esos ejemplos bien conocidos, los investigadores no sacaron las conclusiones relativamente a la importancia del volumen en el arte parietal. Ahora bien, es sin duda alguna una de las características más importantes de numerosos motivos figurados.

En principio, el dibujo, el trazo pintado o el grabado son tantas técnicas que se dan a ver sobre un plano y se perciben en términos de superficie. En eso, son distintas del *champlevé* y del relieve, cuyo resultado óptico se presente en términos de volumen. En el arte parietal sin embargo, la integración de relieves cóncavos o convexos añade muy a menudo al trazado del animal representado una fuerte impresión de modelado. La línea dorsal de un caballo negro de la Sala de Pinturas de la cueva de Las Monedas, por ejemplo, se prolonga con la forma del relieve parietal, materializando su cuello, como lo había además apuntado E. Ripoll Perelló (1972: 20-21, n° 30, pl. XXXI-XXXII) (fig. 1). El desnivel de la pared en este sitio da un verdadero modelado escultural a la obra, que aparece además como proyectada en el primer plano. Un proceso similar se utilizó para un bisonte vertical de la misma cueva (Ripoll Perelló, 1972: 16, n° 5, pl. IX-X). Incluye la parte delantera imponente del animal, la línea del vientre, una pata delantera y una pata trasera. Pero la línea dorsal y el muslo están muy incompletos. Tal como se realizó, el calco no podría dar el resultado óptico obtenido por el artista del Paleolítico. Porque, por una parte, el trazado negro se prolonga por una arista de la pared delimitando los cuartos traseros del animal y, por otra parte, éste aparece con toda su potencia muscular gracias a la integración habilidosa de los relieves convexos, en particular a nivel de la espalda y del muslo (fig. 2). El animal figurado aparece entonces no sólo completo, sino también en relieve, y no bajo la forma de un contorno sencillo.

Ya como lo hemos subrayado, a través de esta integración de los relieves, los artistas del Paleolítico superior operaron una verdadera "puesta en forma" de las figuras (Groenen, 2000:

1. Mencionamos el texto publicado en francés por Cartailhac y Breuil en 1906, parte de la frase parece faltar en la traducción española: Nous avons alors pris tout d'abord le dessin très exact et mesuré avec précision les contours de chacun, ensuite, nous avons supposé un aplanissement régulier de toute la bosse qui maintienne chaque partie à une distance constante de la périphérie. Par ce moyen nous avons obtenu des projections planes aussi exactes que possibles (Cartailhac & Breuil, 1906 : 78).



Fig. 3. Cueva de El Castillo: cierva rascada de la "Gran Sala". La cabeza se articula con respecto a unas irregularidades de la roca, cuales evocan el cuello del animal.



Fig. 4. Cueva de La Pasiega A: cierva roja en la entrada de la diaclasa. La barba, el cuello y el pecho están subrayados por una arista de la pared rectificada por el hombre.

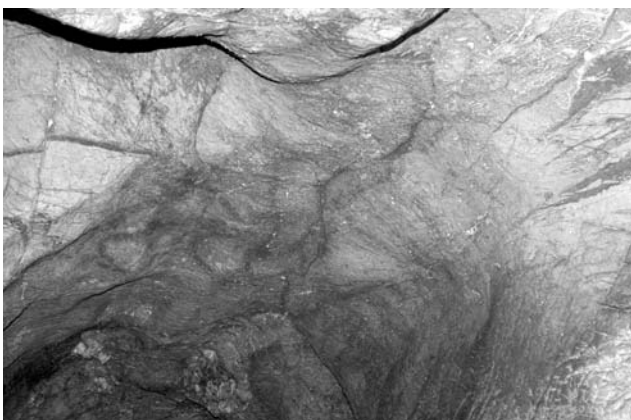


Fig. 5. Cueva de La Pasiega B: ciervo megaceros rojo, cerca de la antigua entrada. El frente, el cuello y la línea dorsal se adaptan a una fisura natural.



Fig. 6. Cueva de El Castillo: mamut grabado de la "Gran Sala". La trompa está reforzada por una fisura de la pared.

80-82). Este proceso contribuyó a dar a estas figuras una presencia que no podrían tener por la sola representación del contorno. Esta voluntad de dar a la representación animal una autonomía con respecto a la pared es frecuente en el arte parietal. Tal vez, el trazado sólo prolonga la forma natural que la anuncia, como lo observamos para una cabeza de cierva rayada en la Gran Sala de El Castillo (Alcalde del Río *et al.*, 1912: fig. 169). El bloque sobre el cual se grabó presenta un relieve que sugiere el cuello del animal; se adaptaron las dimensiones y el eje de la cabeza para articular armoniosamente el relieve natural y el trazado antrópico (fig. 3). A veces aún, la adaptación del motivo a un desnivel de la pared lo contribuye a materializar. La técnica se utilizó con frecuencia, aunque más a menudo no sea mencionada en las publicaciones. Por ejemplo, la pone de relieve una cierva roja de La Pasiega A (Breuil *et al.*, 1913: 13, pl. VIII, entre el n° 29 y el n° 30), cuya barba, cuello y pecho están reforzados por la arista de una escama rocosa – además rectificada por el hombre – (fig. 4) o un caballo vertical, cabeza por abajo, en la entrada de la diaclasa al fondo de la misma red subterránea,

cuya barba y línea anterior del cuello también están subrayados por una escama de la pared.

Se puede obtener el mismo efecto óptico por la integración en el trazado de un animal en una fisura. El objetivo siempre es idéntico: delimitar la representación y sugerir su puesta de relieve con respecto al campo donde se desarrolla. Esta puesta de relieve está además aún reforzada por la línea de sombra producida por las aristas parietales que sobresalen cuando el motivo está iluminado. A poca distancia de la antigua entrada de la cueva de La Pasiega B, hay una sorprendente representación de ciervo megaceros rojo. Considerada antiguamente como un bisonte (Breuil *et al.*, 1913: 18, pl. XIX, n° 53, b-d), el animal se identifica fácilmente gracias a su enorme cornamenta – los autores habían identificado éste como «*un gros cheval sans pattes barbouillé tant bien que mal [un caballo gordo sin patas, más o menos pintarrajeado]*». (*id.*, pl. XIX, n° 53, c) – superando su cabeza, y por la giba impresionante al nivel de la cruz. Una vez más, el calco realizado por H. Breuil no refleja la manera en la que el ciervo aparece en la cueva. En efecto, el frente,



Fig. 7. Cueva de El Castillo: figura del hombre-bisonte de la "Sala B". La criatura compuesta fue pintada en negro y grabada sobre el relieve sugestivo de un pilar estalagmítico. La impresión de volumen está sugerida por unas aristas que forman la línea dorsal, la cola y las dos patas traseras.

el cuello y la línea dorsal se adaptan precisamente a una fisura natural juiciosamente recuperada por el pintor. Esta fisura, aún realzada por el trazado colorado, contribuye a poner al ciervo de relieve y a hacerlo surgir del plano sobre el cual está colocado (fig. 5). Otra vez, los ejemplos no son escasos. Es suficiente mencionar el gran bisonte negro de la cornisa de la Sala B de El Castillo, cuya línea cervico-dorsal entera está materializada por una fisura sugestiva (Alcalde del Río *et al.*, 1912: 143-145, fig. 132, pl. LXXXIII-LXXXIV, nº 55) o el mamut – desconocido por los autores de las *Cavernes de la région cantabrique* – grabado en la entrada del divertículo de la Gran Sala de la misma cueva, cuyo modelado de la trompa parece reforzado por una fisura del soporte calcáreo (fig. 6).

El trazado integra entonces muy a menudo la forma convexa o cóncava natural de la pared, lo que produce una impresión de volumen. Una extraordinario figura compuesta de la cueva de El Castillo, considerada en primer lugar como una representación de bisonte vertical (Alcalde del Río *et al.*, 1912: 149-150, fig. 145, pl. LXXXV-LXXXVI, nº 40), y después como una figura de hombre-bisonte (Ripoll Perelló, 1971-1972), se adapta precisamente a un relieve evocador del pilar estalagmítico sobre el cual se realizó (fig. 7). Este ejemplo es particularmente explícito de la indiferencia de los investigadores con respecto al relieve. Los autores de las *Cavernes* apuntaron la relación entre esta representación y el relieve del soporte. Señalan, en efecto, «*un curieux Bison dont les reins, la queue et le contour externe de la cuisse sont formés par un accident rocheux d'une colonne stalagmitique [un curioso bisonte cuya grupa, cola y contorno externo del muslo están formados por un accidente rocoso de una columna estalagmítica]*» (Alcalde del Río *et al.*, 1912: 149-150). No más que la utilización del relieve, la puesta en color no se les escapó: «*la bosse, le ventre et la partie interne de la cuisse, le poitrail, le fanon et la tête sont en effet barbouillés de larges plages noires soulignées par de la gravure: c'est un noir modelé, qui, par la grossièreté de sa facture, aboutit au noir plat avec épargne centrale... [la giba, el vientre y la parte interna del muslo, el pecho, la barba y la cabeza están en efecto pintarrajeados con largas zonas negras subrayadas por el grabado: es un negro modelado que, por la grosería de su factura, desemboca en un negro plano con una parte central clara]*». (id.). El examen fue minucioso, y las observaciones correctas. Sin embargo, no pensaron en ningún momento que el efecto de modelado producido por el colorante negro podía ser destinado a reforzar la forma particular del relieve natural. La contradicción en los términos es, con este respecto, significativa: el negro modelado desemboca en el negro plano.

La conjunción de los dos resulta evidentemente intencional. Y, contrariamente al juicio de valor fuertemente negativo de los autores (pintarrajeado con zonas negras, grosería de la factura), nos parece que el artista paleolítico quiso poner extraordinariamente de relieve la forma naturalmente sugestiva del pilar, aplicando el colorante para obtener un efecto de desvanecido hacia el interior del cuerpo de la criatura. Es claro que eso nos recuerda

los animales negros del sector de los caballos de la cueva Chauvet en Ardèche, cuyo efecto de modelado se obtuvo por un trabajo de difuminado (Clottes, dir., 2001: 106-117, fig. 107-109). Además, la impresión de volumen están fuertemente sugerida por las aristas naturales del pilar, las cuales forman la línea dorsal, la cola y las dos patas traseras del animal representado. Por fin, el papel de la forma natural también toca el pilar mismo, dado que, como lo hemos enseñado, la sombra que proyecta, cuando correctamente iluminado, reproduce exactamente el motivo del hombre-bisonte pintado y grabado (Groenen, 2000; *id.*, 2004).

Este ejemplo lo muestra: la pared es todo salvo un soporte sencillo. Su papel es determinante para el emplazamiento de ciertas figuras. Una vez más, nos parece que el hecho no se puso mucho de relieve, salvo por unos casos, demasiados flagrantes para que sean ignorados. Así, H. Breuil y H. Obermaier ([1935] 1984: 49) apuntan relativamente al “bisonte que muge” de Altamira: *los contornos superiores están determinados por un saliente brusco del techo* – hecho evocado sin embargo por numerosos autores. S. Giedion (1965: 321) es uno de los únicos quienes empujaron más lejos la conclusión: «[les bisons du grand plafond] *montrent à l'évidence l'aptitude de l'artiste magdalénien à ressusciter des formes dormantes dans des protubérances fortuites du roc. A nos yeux, des excroissances restées sans peinture sont simplement des bosses informes dans la pierre. Les hommes magdaléniens les percevaient d'une manière toute différente [[los bisontes del gran techo] muestran de manera evidente la habilidad del artista magdalenense por resucitar las formas durmientes en los sobresalientes fortuitos de la piedra. De nuestro punto de vista, excrescencias quedadas sin pintura son sencillamente protuberancias informes en la piedra. Los hombres magdalenenses las percibían de una manera completamente diferente]*». Para ellos, en ciertos casos, la forma del animal ya está presente en la pared, y el artista no hace más que completarla. Si el hombre-bisonte en el pilar estalagmítico de la cueva de El Castillo aún no es claro a este respecto, el ejemplo de un caballo colocado en una diaclasa de la Sala D de la misma cueva nos permitirá demostrarlo. Este motivo incluye el trazado negro del muslo, de la pata trasera y del vientre de un caballo. Fue publicado por los autores de las *Cavernes de la région cantabrique* (Alcalde del Río *et al.*, 1912: 139, fig. 126, nº 65) como una figura incompleta de *técnica rudimentaria*. De hecho, contrariamente a lo que fue avanzado, hemos descubierto una figura completa (fig. 8). La grupa se inscribe, en efecto, en la prolongación de la arista del diedro rocoso que evoca la línea dorsal –magníficamente encajada–, el cuello y la cabeza del animal. Además, la barbada y la línea anterior del cuello también están constituidas por una diferencia en el relieve de la pared. Por fin, los volúmenes mismos aparecen gracias a los juegos de sombra y de luz, que acentúan aún más las formas naturales de la roca. El artista claramente no hizo más que completar la silueta ya presente del animal en la pared.

En realidad, esta recuperación de particularidades parietales sugestivas no es rara en el arte parietal. Es aún frecuente para



Fig. 8. Cueva de El Castillo: caballo de la "Sala D". La grupa, la pata trasera y la línea del vientre, dibujadas en negro, se prolongan por una arista que evoca la línea dorsal, el cuello y la cabeza del animal.





Fig. 9. Cueva de La Pasiega B: pájaro formado por una escama rocosa. Las patas y el ojo fueron pintados en rojo.



Fig. 10. Cueva de El Castillo: uro negro de la "Gran Sala". El animal se dibujó en función de una arista que materializa la línea de suelo y está integrada en un campo delimitado por fisuras que enmarcan la figura.

representar un segmento anatómico o una parte de un animal. Un pendiente calcáreo en un rincón de la Sala B en El Castillo se utilizó para representar una cabeza de bisonte. Claramente, no se pueden separar los trazados negros que figuran el ojo y la nariz de la “escama” rocosa que los lleva, y los autores de las *Cavernes* dieron un dibujo a mano alzada (Alcalde del Río *et al.*, 1912: 150, fig. 144, n° 62). Sin embargo, el acento no se puso en la adecuación perfecta de la forma de la roca con la figura representada. Primero, la forma convexa del pendiente calcáreo devuelve mucho mejor que una pared plana el modelado de esta cabeza animal, aún reforzado, cuando está iluminado, por la línea de sombra que la rodea. Sobre todo, hay que subrayar la exactitud formal de la arista rocosa: hasta la protuberancia del frente, el redondeo del morro y la forma de la barba de este bóvido se devuelven naturalmente. Podríamos poner de relieve ejemplos similares en otras cuevas decoradas de Cantabria, como en La Garma o –para las “máscaras” antropomorfas– en Altamira. Asimismo, un animal –bóvido o cérvido, según los autores– de la cueva de Covalanas presenta un relieve rocoso que producen, con mucho volumen, los cuartos traseros (García Díez, Eguizabal Torre & Saura Ramos, 2003: fig. 8, pl. 22-23, n° 20).

Estos ejemplos muestran hasta qué punto estos artistas estaban atentos a las formas evocadoras de los relieves parietales. Lo atestigua, sobre todo, el hecho de que la finalidad del trazado era actualizar el animal ya presente en las irregularidades de la pared. Es interesante, a este respecto, constatar que la exactitud del resultado fue a veces acentuada retocando un poco la forma natural. Los ejemplos, aunque sean a menudo discretos, no faltan. Daremos tres. Podemos, primero, recordar la cierva roja, ya mencionada, situada en la entrada de la diaclasa de La Pasiiega A, cuyo trazado de la barba se adapta con precisión a una escama rocosa. La línea no debía convenir perfectamente al artista, ya que retocó el borde (fig. 4). Asimismo, la cima del pilar de la Sala B de El Castillo, donde se encuentra la figura del hombre-bisonte, fue rectificado, para que la pequeña estalagmítica tuviera la curva de un cuerno de bóvido (fig. 7). El pájaro colocado en una vuelta de La Pasiiega B, descubierto antiguamente por Felipe Puente García, publicado y determinado por el abate Glory (1965) como perdiz de nieves, está toda entera formada por una escama de la pared. El animal está completo –con la cabeza redondea, el pico corto y el cuerpo fino bastante enderezado– a excepción de las patas y del ojo del pájaro. Estos dos elementos se añadieron con pintura roja. Una vez más, la línea del contorno no debía satisfacer plenamente al artista, retocó entonces un poco el borde izquierdo de la escama parietal, quitando pequeñas películas calcáreas (fig. 9).

Lo vemos, no se puede disociar la pared de los motivos. Su papel es entonces fundamental con este respecto. En primer lugar, por el relieve que le da, la pared pone en forma la figura trazada. Le otorga así un modelado casi escultural que proporciona a la figuración una presencia hierática. Sobre todo, las formas naturales sugestivas, completadas o brevemente retocadas, constituyen a menudo más que un sencillo punto de partida para el

artista. Se dan inmediatamente como resultado, que el relieve, simplemente, contribuye, mediante su presencia, a revelar. Es importante entonces examinar la base de los sistemas según los cuales los motivos se organizaron sobre las paredes de las cuevas en función de estructuras universales, de un plan preestablecido o de principios que podrían ser transcritos mediante una ecuación: en breve, en función de las exigencias conceptuales establecidas *a priori*, al margen de la cueva misma. Al contrario, el papel de la pared es tal como lo vemos, obligándonos a creer que las figuras han sido organizadas a partir de esta. Entonces, puede ser que fuera determinante no sólo en la elección del tema iconográfico (el pájaro de La Pasiiega B, por ejemplo), sino también del sitio del motivo. Es decir que la pared fue por fin determinante en la constitución del dispositivo parietal mismo.

### El espacio en el arte del Paleolítico

Pero nuestra búsqueda de los principios de lectura del arte parietal no detiene en con la figura misma. La pared sirve de “soprote” a la representación, pero constituye también un campo dentro del cual se coloca. Por tanto, tenemos que prolongar nuestra interrogación y preguntarnos si este campo interviene en activo para situar la representación. Dicho de manera diferente, ¿sirve la pared sólo de campo operativo inerte al motivo, o contribuye a colocarlo en un espacio particular? Si tal es el caso, tenemos que esperar descubrir ejes privilegiados en relación directa con la figura. Para decir la verdad, éstos existen: han sido materializados bajo la forma de una línea de suelo, pero también bajo la forma de elementos de la pared que rodean la figura y definen el marco dentro del cual se introduce.

Si la línea de suelo nunca fue verdaderamente representada, está sin embargo sugerida. El proceso es constante: un desnivel, una fisura o una arista materializan una línea de apoyo con respecto a la cual la representación está puesta. Así, un uro negro del divertículo de la Gran Sala de El Castillo, situado en una bóveda en forma de techo, parece moverse hacia adelante. Con respecto al eje del suelo, estuvo dispuesto inclinado hacia arriba, lo que además no aparece en el calco del abate Breuil (Alcalde del Río *et al.*, 1912: 145, fig. 134 n° 3, n° 6). Cuando estamos en la cueva, aparece que esta inclinación no resulta de una disposición aleatoria del animal. En efecto, sus pezuñas se apoyan exactamente sobre una arista de una escama rocosa, cuya oblicuidad determinó su posición (fig. 10). No hay ninguna duda entonces de que esta arista materialice la línea de suelo sobre la cual el uro se mueve. Esta interpretación permite, por sí misma, justificar la fuerte inclinación de algunas representaciones. Un animal de la cueva de Las Monedas, interpretado por E. Ripoll Perelló (1972: 16, pl. XI-XII, n° 10) como un carnívoro o un caballo, presente una pendiente de 45° con respecto al eje del suelo. El calco del dibujo aislado de su contexto no autoriza explicar esta posición particular. Sin indicación de las líneas de fuerza de la pared, el animal parece “flotar” fuera de un espacio definido. Integrado dentro de la estructura parietal que le recibe, parece, por otra parte, plan-



Fig. 11. Cueva de Las Monedas: animal indeterminado negro de la "Sala de pinturas". El animal estuvo dispuesto con respecto a unas aristas de la pared formando una línea de suelo y un marco para la figura.

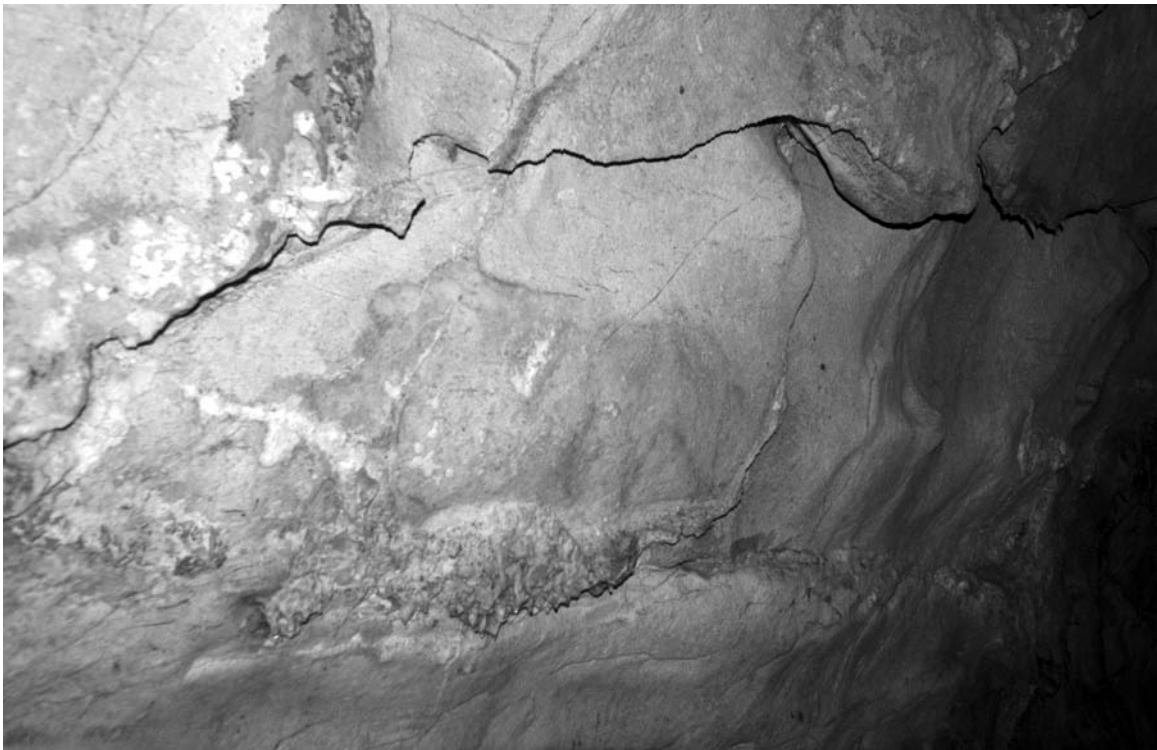


Fig. 12. Cueva de El Castillo: mamut rojo de la "Galería de los discos". El animal estuvo colocado con respecto a unas aristas de la pared formando una línea de suelo y un marco para la figura.

tado de manera coherente con respecto al suelo sobre el cual se mueve (fig. 11). El proceso es más frecuente de lo que podríamos pensar. De nuevo en Las Monedas, se utilizó, por ejemplo, para un caballo (Ripoll Perelló, 1972: 18, pl. XIX-XXI et XXIII, nº 20) y para dos renos (Ripoll Perelló, 1972: 14-15, pl. VII-VIII, nº 2 et 3). En ambos casos, la posición muy oblicua de los animales se adapta precisamente a la arista fuertemente inclinada de un diedro rocoso.

La línea de suelo pone el animal en un espacio determinado, al mismo tiempo que le da un centro de gravedad, una materialidad y una orientación. Este espacio no es además ilimitado o indefinido. La figura se desarrolla, en efecto, en un campo claramente estructurado, circunscrito por particularidades de la pared que determina sus límites. Una cabeza de cierva rascada se inscribe precisamente en un pequeño bloque de forma triangular en la entrada del divertículo de la gran sala de El Castillo (Cabrera-Valdés & Ceballos del Moral, 2005: 65, fig. 2). En este caso, el campo presenta la forma general del motivo, al mismo tiempo que constituye su "eco formal". El límite espacial, es verdad, está siempre menos claro. Pero a pesar de su carácter discreto, contribuye siempre a dar un campo limitado a la representación y a ponerla de relieve. Es el caso para una cabeza de ciervo pintado en rojo, situada bajo del gran caballo flechado del inicio del Panel de los Policromos en la cueva de El Castillo (Alcalde del Río *et al.*, 1912: fig. 121, nº 16). Se inscribe precisamente en una red de fisuras naturales que se articulan en un ángulo agudo. Estas fisuras sirven evidentemente de marco al motivo y suelen aislarla del resto de la pared. El resultado se impone: a pesar de su gran proximidad, los dos animales parecen dispuestos en espacios distintos, y no de manera aleatoria sobre un mismo plano, como sugerido por el calco realizado por el abate Breuil (Groenen, 2006).

En realidad, línea de suelo y marco van a menudo parejo en el arte parietal, lo que no nos sorprenderá si la meta es efectivamente integrar la figura en un espacio propio. Así, el mamut colocado en la Galería de los Discos en El Castillo no se puede separar de la pared sobre la cual está, como lo hicieron los autores de las *Cavernes* (Alcalde del Río *et al.*, 1912: 129, fig. 117, nº 76, pl. LXXIII). Por una parte, en efecto, sus dos patas se pusieron sobre una línea de suelo formada por el borde de una concreción de calcita. Por otra parte, límites constituidos por aristas rocosas circunscriben el campo donde está colocado el animal (fig. 12). También, las dimensiones del probable caballo de la cueva de Las Monedas, ya mencionado (Ripoll Perelló, 1972: 16, nº 10), estuvieron muy precisamente adaptadas para que el animal se integrara armoniosamente en el campo parietal determinado por las aristas naturales de escamas rocosas (fig. 11). El espacio se puede, además, delimitar por un elemento de la pared que viene a ponerse al primer plano de la figura. Un animal incompleto, finamente grabado de la cueva de Las Chimeneas (González Echegaray, 1974: 14, fig. 3, nº 2) se puso en un marco constituido por un saliente que forma un arco (Groenen, 2000: 84, fig. 30). Esta particularidad juega un pa-

pel indudable como límite espacial, ya que este arco circunscribe exactamente la figura. En todos estos casos, la pared interviene activamente como elemento estructurador de la figuración, y no como soporte inerte exterior a ella. La repetición o la multiplicación de fisuras o aristas pueden, en ocasiones, movilizar y orientar la mirada del espectador hacia el animal representado, como lo podemos constatar con el pequeño uro negro de El Castillo, ya mencionado (Alcalde del Río *et al.*, 1912: 145, nº 6). Una vez más, el animal no se podría analizar independientemente de los elementos de la pared, a los cuales está íntimamente unido. El campo en el cual se coloca está claramente circunscrito por numerosas fisuras más o menos paralelas entre ellas, que dirigen progresivamente la atención del espectador en su dirección (fig. 10).

### Para concluir

Al final de nuestro recorrido, nos aparece que la pared no se podría en ningún caso considerar como un soporte inerte. Como lo hemos visto, se revela, a la vez determinante y estructurante para las representaciones. Determinante, ya que está susceptible de ordenar el tema iconográfico y su emplazamiento. Estructurante, porque sitúa la figura en un espacio a menudo circunscrito por una línea de suelo y por límites tangibles. Estos dos elementos cargan evidentemente la "representación" de una materialidad, al mismo tiempo que le dan una orientación particular con respecto a la red subterránea. Naturalmente, es imposible afirmar que estas características se buscaran sistemáticamente durante todo el período del Paleolítico superior. Algunas representaciones parecen escapar a esta lógica: atestiguan verosimilmente concepciones estéticas diferentes. No obstante, los criterios puestos de relieve nos parecen suficientemente frecuentes para que los tengamos en cuenta al momento de estudiar una cueva decorada.

---

### Bibliografía

- ALCALDE DEL RÍO H., BREUIL H. & SIERRA L. (1912): *Les cavernes de la région cantabrique (Espagne)*, Monaco, A. Chêne, 265 p., 258 fig., 100 pl.
- APELLÁNIZ J.M. (1991): *Modelo de análisis de la autoría en el arte figurativo del Paleolítico*, Bilbao, Universidad de Deusto, 189 p., 56 fig.
- y CALVO GÓMEZ F. (1999): *La forma del arte paleolítico y la estadística. Análisis de la forma del arte paleolítico y su tratamiento estadístico*, Bilbao, Universidad de Deusto, 380 p., 189 fig.
- BREUIL H., OBERMAIER H. Y ALCALDE DEL RÍO H. (1913): *La Pasiéga à Puente Viesgo (Santander, Espagne)*, 63 p., 25 fig., 2 fig. h.-t., 29 pl.
- y OBERMAIER H. (1984): *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*, Madrid, Ediciones El Viso, 293 p.
- CABRERA VALDÉS V. & CEBALLOS DEL MORAL J.M. (2005): "La Cueva del Castillo", en: J.A. Lasheras Correchaga & J. González Echegaray (dir.), *El significado del arte paleolítico*, Santander, Ministerio de Cultura, pp. 63-75. (Escuela de Cultura y Patrimonio "Marcelino Sanz de Sautuola").
- CLOTTES J. DIR. (2003): *La grotte Chauvet. L'art des origines*, Paris, Seuil, 224 p., 206 fig.
- FERNÁNDEZ-LOMBERA J.A. (2003): "Proporción y Autoría. Arte mueble paleolítico. Figuras de los omóplatos de 'El Castillo' (Puente Viesgo, Cantabria, España)", en: *Munibe*, 55, 213 p.

- GARCÍA DIEZ M., EGUIZABAL TORRE J. & SAURA RAMOS P.A. (2003): *La cueva de Covalanas. El grifismo rupestre y la definición de territorios gráficos en el Paleolítico cantábrico*, Santander, Gobierno de Cantabria, 126 p., 22 fig., 36 pl.
- GLORY A. (1965): "L'oiseau de La Pasiega (Espagne) », en: *Congrès préhistorique de France*, XVIe session, Monaco, 1959, Paris, Société préhistorique française, pp. 596-607, 4 fig.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY J. (1974): *Pinturas y grabados de la cueva de Las Chimeneas (Puente Viesgo, Santander)*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona/Instituto de Prehistoria y Arqueología, 42 p., 22 fig., 23 pl. ("Monografías de arte rupestre", n° 2).
- GONZÁLEZ SAINZ C. (2005): "El punto de vista de los autores estructuralistas: a la búsqueda de un orden en las cuevas decoradas del Paleolítico Superior", en: J.A. Lasheras Corruchaga & J. González Echeagaray (dir.), *El significado del arte paleolítico*, Santander, Ministerio de Cultura, pp. 181-209. (Escuela de Cultura y Patrimonio "Marcelino Sanz de Sautuola").
- GROENEN, M. (1994): *Pour une histoire de la préhistoire. Le Paléolithique*, Grenoble, Jérôme Millon, 603 p., 99 ill., 24 tabl. (coll. "L'Homme des Origines").
- (1999): "Du relevé de la représentation à la lecture du dispositif pariétal", en: *Anthropologie et préhistoire*, 110, pp. 3-23.
  - (2000): *Sombra y luz en el arte paleolítico*, Barcelona, Ariel, 135 p.
  - (2004): "Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du Paléolithique supérieur", en: M. GROENEN (dir.), *Art du Paléolithique supérieur et du Mésolithique*. Actes du XIVe Congrès U.I.S.P.P., 8<sup>e</sup> section, Université de Liège, Belgique, 2-8 septembre 2001, pp. 31-40, 20 fig. (B.A.R. International Series, n° 1311).
  - (en prensa): "Voir l'image préhistorique : bilan des travaux dans la grotte ornée d'El Castillo (Cantabrie, Espagne) », en: *Congrès préhistorique de France*, XXVIe session, Avignon-Bonnieux, 2004, Paris, Société préhistorique française.
  - Y MARTENS D. (e.p.): "Essai d'attribution de figures animales dans des grottes du Monte d'El Castillo (Cantabrie, Espagne) », dans *Goya*.
- GUY E. (2003): "Esthétique et préhistoire : pour une anthropologie du style », en: *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 165, pp. 283-290.
- LAMING-EMPERAIRE A. (1962): *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*, Paris, Picard, 424 p.
- LEROI-GOURHAN A. (1965, 1978?): *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 621 p.
- ; DELLUC B. & G. (1995): *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Citadelles & Mazenod, 621 p., ill.
- RAPHAËL M. (1986): *Trois essais sur la signification de l'art pariétal*, s.l., Kronos, 228 p.
- RIPOLL PERELLÓ E. (1971-1972). "Una figura de 'hombre-bisonte' de la cueva del Castillo", en: *Ampurias*, XXXIII-XXXIV, pp. 93-110.
- RIPOLL PERELLÓ E. (1972): *La cueva de Las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona/Instituto de Prehistoria y Arqueología, 67 p., 30 fig., 35 pl. ("Monografías de arte rupestre", n° 1).
- SAUVET G. & WŁODARCZYK A. (1995): "Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique", en: *L'Anthropologie*, 99, pp. 193-211.
- VIALOU D. (1986): *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*, Paris, C.N.R.S., 425 p. (XXIIe suppl. à Gallia Préhistoire).
- (1987): *L'art des cavernes. Les sanctuaires de la préhistoire*, Monaco, Le Rocher, 117 p.
  - (1991): *La préhistoire*, Paris, Gallimard, 431 p. (coll. "L'Univers des Formes")