

HIPÓTESIS SINTÉTICA SOBRE EL SIMBOLISMO DEL ARTE DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR EUROPEO, ARGUMENTADA EN UN ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO Y FUNDAMENTADA EN SU ANÁLISIS SIMBÓLICO

SYNTHETIC HYPOTHESIS ON THE SYMBOLISM OF UPPER PALEOLITHIC EUROPEAN ART, ARGUED THROUGH A HISTORIOGRAPHICAL ANALYSIS AND GROUNDED IN ITS SYMBOLIC ANALYSIS

José Luis García de Aguinaga García
Universidad Católica San Antonio de Murcia
ORCID: 0000-0002-9977-4887
garciaeaguinaga@hotmail.com

Resumen

En este trabajo se empieza definiendo el símbolo como metáfora de una idea conceptual y por tanto su relación consustancial con el pensamiento abstracto como capacidad cognitiva, surgiendo ambos en plenitud por vez primera con el Paleolítico Superior europeo. Se resumen brevemente los planteamientos historiográficos sobre el significado del arte Paleolítico, y se propone una hipótesis interpretativa basada en el minucioso trabajo de corte estructuralista de André Leroi-Gourhan junto con las investigaciones posteriores de Raquel Lacalle, exponiendo su compatibilidad con otras teorías ya desarrolladas.

Se concluye que la propuesta argumentada conformaría un marco interpretativo lógico y coherente, mostrando por tanto una hipótesis teórica que sintetiza planteamientos previos y que podría aportar un buen punto de partida para futuras investigaciones.

Palabras clave: arte rupestre, arte parietal, homo sapiens, cosmovisión prehistórica, dualidad de opuestos, binario.

Abstract

In this paper, we begin by defining the symbol as a metaphor for a conceptual idea, and therefore its inherent relationship with abstract thinking as a cognitive capacity, both emerging in fullness for the first time with the European Upper Palaeolithic. The historiographical approaches to the meaning of Palaeolithic art are briefly summarised, and then an interpretative hypothesis is proposed based on the meticulous structuralist work of André Leroi-Gourhan along with the latest research of Raquel Lacalle, exposing its compatibility with other theories already developed.

It is concluded that the argued proposal would constitute a reasonable and coherent interpretative framework, thus presenting a theoretical hypothesis that synthesizes previous approaches and could provide a good starting point for future research.

Keywords: cave art, parietal art, Homo sapiens, prehistoric worldview, duality of opposites, binary.

“Hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz, y al hombre, y hay un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer” (frase apócrifa de Pitágoras, citada en el epígrafe de El segundo sexo de Simone de Beauvoir).

1. CONCEPTOS PREVIOS: EL PENSAMIENTO SIMBÓLICO

1.1. **El símbolo.** Puesto que este artículo pretende analizar significados simbólicos, primero resulta preciso definir el concepto de símbolo empleado.

Aunque pueda haber tantas definiciones del símbolo como autores han tratado el tema, la gran mayoría pueden agruparse dentro de las dos grandes escuelas de pensamiento que entienden dicho término de forma muy diferente. De esta manera, el historiador de arte Ernst Gombrich diferencia dos acepciones distintas para el símbolo: la que denomina como “*tradición aristotélica*” con el símbolo como metáfora¹, y la que llama “*tradición neoplatónica*” con el símbolo como misterio religioso de la escuela tomista, viniendo a ser esta última una interpretación asimilable al símbolo arquetípico de la escuela jungiana.

“La que he llamado tradición aristotélica, a la que pertenecen tanto Caro como Ripa, se basa en realidad en la teoría de la metáfora y se propone, con ayuda de ésta, llegar a lo que pudiéramos llamar un método de definición visual (...). La otra tradición, que he llamado interpretación neoplatónica o mística del simbolismo, se opone más radicalmente todavía a la idea de un lenguaje-signo convencional, pues en ella el significado de un signo no es algo que provenga de un convenio, sino que está ahí, oculto, para los que sepan buscarlo. En esta concepción, cuyo origen está más en la religión que en la comunicación humana, el símbolo aparece como idioma misterioso de la divinidad (...) consideraban que el símbolo era un misterio que sólo en parte podía ser desentrañado” (Gombrich 1983: 24).

En el presente trabajo se va a interpretar el símbolo en su acepción según la “*tradición aristotélica*”, definiendo entonces símbolo como “*la asociación mediante un proceso de metáfora de una imagen a un concepto abstracto para representarlo*”².

Ciertamente, diversos especialistas en lingüística cognitiva coinciden en que la metáfora es un mecanismo mental de entendimiento que rebasa el ámbito del lenguaje. Entonces, si el “*símbolo es la representación metafórica de un concepto*”, el pensamiento simbólico se encuadraría en las capacidades cognitivas del hombre:

¹ La metáfora sustituye el significado de un término o entidad (pudiendo ser realidad material o concepto) por otro término o entidad diferente perteneciente a un campo conceptual o dominio cognitivo distinto del primer término o entidad, estando relacionados ambos por un nexo de analogía o semejanza (si fuesen términos del mismo campo conceptual o dominio cognitivo, entonces sería metonimia y no metáfora). Cuando es una metáfora entre todo un dominio cognitivo y otro, entonces se denomina “metáfora conceptual”. Para George Lakoff y Mark Johnson, la esencia de la metáfora es: “*The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another*” (Lakoff y Johnson 1980: 5).

² Definición del autor, donde el símbolo está motivado al haber una relación de metáfora (estaría inmotivado si la relación entre significante y significado fuese arbitraria por convenio cultural y no existiera metáfora, como sucede con el signo). Hay otros autores que secundando el trabajo de Charles S. Peirce emplean una acepción tan amplia del símbolo que igualmente los signos por convenio entrarían dentro de dicho concepto (algunos incluso incluyen las categorizaciones dentro del pensamiento simbólico), considerando así el propio lenguaje como símbolo: Rivera (2009: 79), enfoque que resulta divergente respecto al criterio aquí desarrollado.

“Human thought processes are largely metaphorical. This is what we mean when we say that the human conceptual system is metaphorically structured and defined. Metaphors as linguistic expressions are possible precisely because there are metaphors in a person’s conceptual system” (Lakoff y Johnson 1980: 6).

“La metáfora —e igualmente la metonimia— no es exclusiva del lenguaje, sino que, más bien, se trata de un fenómeno que reside en nuestro sistema conceptual (...) La metáfora y la metonimia no son sólo (ni básicamente) recursos retóricos especiales, sino destrezas cognitivas fundamentales” (Cuenca y Hilferty 1999: 24).

“Las metáforas conceptuales son esquemas abstractos de pensamiento que se manifiesta de muchas formas, entre ellas el lenguaje” (Soriano-Salinas 2012: cap. 2.3, introducción).

Al materializar un concepto abstracto o una idea, el empleo de símbolos resulta consustancial al pensamiento abstracto de la mente humana: cuando hay un pensamiento abstracto mínimamente complejo, éste se expresa mediante símbolos, y viceversa (si hay símbolos, son materialización de un pensamiento abstracto).

Así, puede afirmarse con propiedad que el pensamiento simbólico es lo que nos hace humanos, tal y como ya postulaba en 1949 el antropólogo norteamericano Leslie Alvin White.

“Para [Leslie Alvin] White (1975; 1988), el símbolo constituye la unidad básica de la conducta humana. Considera la cultura una actividad propiamente humana, en la medida en que el hombre es el único ser viviente con la capacidad de elaborar símbolos, comunicarse mediante ellos y plasmarlos en objetos” (Vallverdú 2008: 16).

“El rasgo más específico del hombre es su capacidad de raciocinio y formulación de abstracciones” (Sagan 2003: s.p.).

1.2. El Paleolítico Superior como el origen del pleno pensamiento simbólico. Habría un cierto consenso en afirmar que el pensamiento simbólico humano surgió con plenitud al inicio del Paleolítico Superior³, manifestándose tanto en el arte rupestre como en el arte mueble⁴. Esto ya se planteó por el psicólogo y filósofo Théodule-Armand Ribot⁵ a principios del siglo XX, y desde entonces ha sido una constante en el estudio del Paleolítico Superior europeo⁶:

“La edad de oro del símbolo fue la época prehistórica, dijo el psicólogo francés Théodule Ribot. «Desde entonces ha sido arrollado por la presión hostil del pensamiento racional, que, reforzado por la experiencia y por la razón

³ Sobre las características materiales distintivas del Paleolítico Superior, ver Bar-Yosef (2002: 365-369). Evidentemente han de existir trazas dispersas de grafismos primitivos anteriores, que sin desmerecer de su relevancia precursora no constituyen propiamente una “revolución simbólica”, siendo antecedentes previos (y necesarios) que avanzan un primer control de las herramientas gráficas que sintomáticamente apuntarían hacia dicha eclosión simbólica posterior; sirva de ejemplo la lasca de piedra marcada con varias líneas de ocre y datada hace unos 73.000 años procedente de la cueva de Blombos en la costa del cabo sur de Sudáfrica, ver Henshilwood *et al.* (2018).

⁴ Sobre la dicotomía entre el arte mueble y el parietal, ver: Moro y González (2013).

⁵ Ribot (1915: 385).

⁶ Este trabajo se enfocará en el arte del Paleolítico Superior europeo, que es el primer momento cultural donde el arte alcanzó un desarrollo pleno: *“Su manifestación arqueológica se produce con un paulatino aumento hasta alcanzar, de una forma aparentemente rápida (Paleolítico Superior), un desarrollo lo suficientemente importante como para generar una conducta moderna o simbólica”* (Rivera 2009: 80).

misma, ha ido ganando terreno constantemente...La razón de ser del símbolo radica en la voluntad humana de expresar lo que es intrínsecamente inexpresable» (1915, págs. 385-387)” (Giedion 1981: 120).

“Otro rasgo que parece establecido, es el carácter altamente simbólico de las representaciones” (Leroi-Gourhan 1958: 396).

Steven Mithen denomina el comienzo del Paleolítico Superior como «el big bang de la cultura humana», designada en términos de Dan Sperber⁷ como «explosión cultural», antes llamada por John Pfeiffer⁸ «explosión creativa»:

“Las dos transformaciones verdaderamente espectaculares de la conducta humana tuvieron lugar mucho después de que el tamaño del cerebro alcanzara su tamaño moderno. Y ambas aparecen asociadas exclusivamente a Homo sapiens sapiens. La primera fue una explosión cultural ocurrida hace entre 60.000 y 30.000 años, cuando surgieron las primeras manifestaciones de arte, de tecnología avanzada y de religión. La segunda se asocia a la emergencia de la agricultura hace 10.000 años, cuando por primera vez se empiezan a sembrar cosechas y a domesticar animales” (Mithen 1998: 17).

El arqueólogo Bar-Yosef resume así los principales logros de la “revolución del Paleolítico Superior”, donde la expresión simbólica es uno de ellos:

“Among these the aspects of communication, symbolic expressions for information storage, self awareness and group identity, new hunting tools, and a clearer daily and seasonal spatial organization of activities that reflects an accepted social organization would be the prime components or antecedents to ethno-historically known foraging societies. These were the elementary achievements of the Upper Paleolithic revolution gleaned through the archaeological perspective” (Bar-Yosef 2002: 383).

Y como no podía ser de otra manera, el nuevo pensamiento simbólico del Paleolítico Superior aparece intrínsecamente vinculado al mecanismo cognitivo de la metáfora. Randall White relaciona directamente la mentalidad simbólico-metafórica (pensamiento no verbal, o pensar con imágenes) con la creatividad técnica, y en consecuencia con la expansión demográfica del ser humano en el Paleolítico Superior:

“The objectivation of metaphorically grounded representation also has powerful implications for technological innovation. Nonverbal thought (i.e. thinking in images) appears essential to any significant degree of invention and innovation, and the ability to externalize, communicate, and share such images may have had powerful implications for the demographic expansion of Upper Paleolithic human populations” (White 2003: 560).

En cualquier caso, el Paleolítico Superior europeo supondrá el nacimiento del hombre como “animal simbólico” gracias al lenguaje, el mito, el arte y la religión, en palabras de Ernst Cassirer:

“El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el

⁷ Sperber (1994).

⁸ Pfeiffer (1982).

arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. (Cassirer 1968: 26).

“Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico” (Cassirer 1968: 27).

Julien Ries resume perfectamente las conclusiones del arqueólogo italiano Emmanuel Anati⁹ sobre las nuevas capacidades cognitivas del hombre del Paleolítico Superior, plenamente coincidentes con la exposición que estamos desarrollando:

“E. Anati ve en el arte rupestre el origen de la conceptualización en la formación de la inteligencia humana y el testimonio de sus facultades de abstracción, síntesis y asociación” (Ries 2013: 30).

Alberto Lombo explica que la imagen simbólica es necesaria para expresar el imaginario (que de otra manera sería inefable), y que esto sucedió con la narrativa visual del Paleolítico:

“Y es que prácticamente nada en el ser humano puede ser expresado sin imaginarse previamente. Por eso, cabe entender el lenguaje visual, y por supuesto las narraciones, como un medio de conservación del imaginario. La narrativa paleolítica, la más antigua de la que tenemos constancia, cumple sin duda alguna este papel” (Lombo 2021: 47).

1.3. Asociación del pensamiento simbólico con el arte. El arte surge así mostrando la imperiosa necesidad por materializar y transmitir los símbolos, a la par del nuevo pensamiento simbólico.

“Lo mismo que en el lenguaje, en el arte se manifiesta nuestra humana disposición a la experiencia simbólica, que es lo que nos separa de la animalidad y constituye la cultura en todas sus manifestaciones” (Lynch 2020: 73-74).

De este modo, nos acercamos a la concepción simbólica del arte de Ernst Cassirer y de Hans-Georg Gadamer¹⁰.

“La independencia del arte como parte de la red simbólica sostenida por Gadamer es compartida por Cassirer, para quien el arte —al igual que el lenguaje, el mito y la religión— «no es la mera reproducción de una realidad acabada, dada. Constituye una de las vías que nos conducen a una visión objetiva de las cosas y de la vida humana. No es una imitación sino un descubrimiento de la realidad» (Cassirer 1967: 130)” (Montero 2005: s.p.).

García Leal formula de una manera directa y contundente la simbolización como condición esencial del arte:

⁹ Anati (1995: 183-214).

¹⁰ Cassirer y Gadamer entendían el símbolo más bien desde un punto de vista jungiano o hermenéutico, pero sus conclusiones serían extrapolables al símbolo lingüístico o aristotélico que aquí empleamos (entendemos el símbolo como representación de una idea o concepto abstracto, siendo la capacidad de abstracción con sus representaciones metafóricas una característica exclusivamente humana).

“La simbolización es la condición esencial del arte. Algo es arte cuando simboliza y porque simboliza. El simbolizar es una condición necesaria: como diría Nelson Goodman, no hay obra de arte que no sea ella misma un símbolo” (García Leal 2007: 133-124).

Es decir, el arte entendido como consecuencia matérica de la simbolización, constituyendo así la representación artística una materialización física (lo simbolizante) que representa por metáfora un concepto abstracto (lo simbolizado, esto es, una idea incorpórea).

“El arte paleolítico debió de formar parte del relato explicativo simbólico y profundamente metafórico que permitió consensuar su cuerpo doctrinal y de valores, como seguramente lo fueron otros medios de comunicación que no han dejado huella material, como la literatura oral, la música o la danza” (Menéndez 2019: 147).

Aunque no exista plena unanimidad al respecto, sí que hay una mayoría de autores que entienden que el arte (y consecuentemente, *“la plena capacidad moderna para la cultura”*)¹¹ solo aparecería de forma completa desde hace 50.000-40.000 años, es decir, coincidiendo con el inicio del Paleolítico Superior.

“Is It Really True That Modern Behavioral Markers Appeared Widely Only About 50,000 to 40,000 Years Ago? With regard to art, for example, virtually all specialists agree that it becomes commonplace only after this time and that earlier examples are both rare and crude” (Klein 2001: 127).

1.4. Asociación del pensamiento simbólico a la conciencia religiosa. A su vez, la mentalidad simbólica se vincula de forma indisoluble con las creencias religiosas; ahora que el ser humano es capaz de procesar pensamientos abstractos, se asoma a un nuevo abismo existencial. Para poder alcanzar un mínimo de tranquilidad vital necesita urgentemente ordenar esas nociones conceptuales de una forma congruente, estructurar una idea que explique coherentemente la integridad de lo existente en su universo, interpretar el conjunto de lo que le rodea (sean realidades materiales o realidades inmateriales) construyendo un mundo de sentido para la vida y la muerte en el que todo sea concordante y donde poder ubicarse.

“Thus, about 40,000 years ago, an idea slowly took hold that human spirits continue to live after the human body died. The development of this idea occurred over thousands of years as brains evolved an introspective and temporal self and modern Homo sapiens became increasingly uneasy at the prospect of their own death. (...) we discovered an afterlife in which we continue to exist in other forms, as spirit or soul in an afterworld, or are reincarnated in another body or form. Humans became, for the first time, immortal” (Torrey 2017: 120).

“Desde el paleolítico superior hay huellas claras de prácticas religiosas que se pueden correlacionar con fenómenos religiosos documentados” (Burkert 2009: 33).

“El hombre es capaz de alzarse a postular una totalidad de sentido dentro de su universo” (Burkert 2009: 281).

“Resulta evidente que durante el Gravetiense culmina y se generaliza un comportamiento simbólico bien protocolizado en rituales complejos y bien definidos, repetidos durante generaciones y con un consenso social

¹¹ Así lo resume Richard G. Klein: *“To others -for example, Chase and Dibble (1992, 1987), Davidson and Noble (1989), Mellars (1998), and me- it suggests that the fully modern capacity for culture may have appeared only about this time”* (Klein 2001: 127).

generalizado. Es decir, constatamos la existencia de un comportamiento religioso como práctica de una religión primaria, en el sentido en que la hemos descrito, que pudo aparecer regionalmente durante el Auriñaciense pero que solo en el Gravetiense adquiere el grado de interiorización necesario para obligar de forma generalizada a un modo de vida. (...) La capacidad de simbolización de los seres humanos es un proceso evolutivo de naturaleza biológica y cultural que pasa por diferentes fases en su construcción hasta culminar en el Paleolítico superior inicial con los comportamientos religiosos” (Rivera y Menéndez 2011: 36).

Esto supone algo nuevo para el hombre, un pensamiento religioso asociado a una concepción global de la totalidad de lo existente (integrando las esferas de lo material y lo espiritual).

“Le corresponde al espíritu la tarea de crear sistemas, de organizar experiencias diversas para intentar comprender el universo” (Bachelard 1997: 30).

Los procesos mentales que llevan a construir una cosmovisión, la concepción intelectual de un universo estructurado, es decir, un mundo de coherencia donde el ser humano tiene su lugar, implican considerar en la ecuación las dimensiones tanto materiales y físicamente perceptibles como las inmateriales o espirituales: nace lo sagrado, siendo aquello relacionado con lo sobrenatural (evidentemente, antes de haber desarrollado la capacidad del pensamiento abstracto no existía lo sobrenatural, precisamente por ser concepto abstracto).

“Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente del de las realidades «naturales»” (Eliade 1999: 10).

“El momento religioso lleva ya en sí el «momento cosmogónico»: lo sagrado revela la realidad absoluta y con ello posibilita una orientación; y también funda el mundo, pues derriba fronteras y de este modo establece un orden del mundo” (Eliade 1999: 27).

La relación directa entre pensamiento simbólico y lo sagrado/religión la han puesto de relieve muchos autores, como el profesor Enrique Lynch hablando de Durheim, escribiendo que:

“Lo sagrado es también el signo de la presencia de una consciencia capaz de simbolizar, lo mismo que las figuras pintadas en el fondo de una caverna oscura” (Lynch 2020: 61).

Sería un planteamiento bastante similar al de Clifford Geertz, desde la “antropología simbólica”.

“De acuerdo a Geertz, el mundo vivido y el mundo imaginado (real e ideal) se fusionan a través del protagonismo de las formas simbólicas” (Vallverdú 2008: 114).

De este modo, para Geertz una religión se definiría como:

“1) Un sistema de símbolos que obra para 2) establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres 3) formulando concepciones de un orden general de existencia y 4) revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que 5) los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único” (Geertz 2003: 89).

Sobre qué supuso el arte del Paleolítico, Julien Ries lo resume desde su pensamiento hermenéutico de la siguiente forma¹²:

“El arte de las cavernas es el primer signo de una humanidad capaz de organizar el mundo, de comprender el cosmos y de vivir en él la experiencia de lo sagrado” (Ries 2013: 49).

Hayamon, tratando sobre el chamanismo, explicaba que, aunque en realidad son simbólicas, para los creyentes las representaciones se identificaban con los mismos espíritus representados:

“In this regard it is critical to note that representations only represent; that is to say, they make present what is not —and cannot be— really present, as for instance, a ‘spirit,’ which can only symbolically be made present. Although they may have the force of reality for those who adhere to them; therefore they are likely to have social effects such that they may induce behaviors, practices and feelings” (Hayamon 1998: 171).

El arte rupestre no solo es consecuencia de un pensamiento simbólico, sino también el resultado concreto de determinados ritos religiosos.

“La religión no solamente proporciona explicaciones confortables a los grandes interrogantes que generan inseguridad y angustia, sino que obliga también a observar determinados comportamientos, dando cohesión a sus fieles (...) cohesionadas bajo conceptos, símbolos y modelos de comportamiento unificadores e intransigentes con la disidencia y la heterodoxia” (Menéndez 2019: 146).

Desmond Morris explicaba desde una perspectiva etológica la razón de los rituales asociados a la religión¹³:

“Las actividades religiosas consisten en la reunión de grandes grupos de personas para realizar reiterados y prolongados actos de sumisión, al objeto de apaciguar a un individuo dominante (...) Generalmente, pero no siempre, se identifica el sujeto dominante con un dios” (Morris 2016: 196-197).

En las cuevas hay marcas de pigmento rojo que podrían ser fortuitas, causadas involuntariamente por roces y posiblemente debidas a un uso ceremonial de la pintura corporal ocre durante algún tipo de rituales celebrados en el interior de la cueva:

“The red marks that do not correspond to figurative forms, signs, or defined lines in the caves containing Palaeolithic art elected for this study (Etxeberri, Lumentxa, Morron and Nerja) represent an important percentage respect to the total of Paleolithic figures (between 47% and 24,4%). In addition, these evidences are remarkably ubiquitous, heterogeneous and include different types. The detailed examination that we have developed on the intrinsic and extrinsic characteristics of the evidences allows us to distinguish clearly two types: deliberate red marks (as any other artistic figure) and the fortuitous red marks (tie with the visitor rubbing of the body due to the possible impregnating with ocre of different parts from its bodies)” (Medina-Alcaide et al. 2017: 12).

¹² Que igualmente sería válida para la concepción aristotélica del símbolo aquí aplicada.

¹³ Ver “rituales de sumisión” en Burkert (2009: 155-165) y “rituales de alabanza” en Burkert (2009: 165-169).

1.5. **Causas de la aparición del pensamiento simbólico.** Aquí nos encontramos con varias interpretaciones, que para simplificar referiremos como teoría biológico-cultural y como teoría cultural.

“Only around 50,000-45,000 years ago did the Upper Paleolithic revolution begin. The cause remains a highly debatable subject” (Bar-Yosef 2002: 376).

Según la primera teoría, y conforme a determinadas investigaciones realizadas desde el ámbito de la neurociencia¹⁴, la explosión creativa con función simbólica acaecida hace unos 40.000 años en el Paleolítico Superior europeo¹⁵ que supuso la aparición sistemática del arte y de la religión, se debería a una mejora de conexiones cerebrales dentro del proceso de evolución biológica del cerebro¹⁶ («fluidez cognitiva», como la denomina Mithen desde el modelo del procesualismo cognitivo):

“El origen del arte sólo fue posible tras un considerable aumento de las conexiones entre las distintas áreas cognitivas” (Mithen 1998: 173).

“Los tres procesos cognitivos fundamentales para crear arte —concepción mental de una imagen, comunicación deliberada y atribución de significado— estaban los tres presentes en la mente del humano primitivo. Se encontraban en las áreas de la inteligencia técnica, social y de la historia natural, respectivamente. Pero la creación y uso de símbolos visuales requiere un funcionamiento conjunto «armonioso y sin fisuras» (para usar las palabras de Gardner), lo cual exige «una transversalidad de los vínculos entre las distintas áreas» (para citar a Karmiloff-Smith). Y el resultado sería una «explosión cultural» (para citar a Sperber)” (Mithen 1998: 175).

Varios autores vinculan el avance en el lenguaje como resultado de estas mejoras neuronales:

¹⁴ Desde algunos sectores de la neurociencia, en cierto modo se ha retomado la antigua teoría biológica de la recapitulación (teoría que empezaría siendo planteada por John Hunter, Charles Bonnet, Carl Friedrich Kiemeyer, Edward Stuart Russell, y finalmente sistematizada por Ernst Haeckel: “*la ontogenia recapitula la filogenia*”). Actualmente y según las investigaciones moleculares el enunciado original de Haeckel no es sostenible. Desde 1994 se reformuló con el modelo de desarrollo del “reloj de arena”, que por el momento sigue considerándose una hipótesis biológica válida. Tenemos que, mientras los biólogos insisten en la necesidad de seguir investigando con las nuevas herramientas genéticas, conceptualmente esta “recapitulación” continúa suponiendo un planteamiento controvertido y muy presente en el debate de la cognición evolutiva, donde psicólogos y neurólogos constatan que de alguna manera el desarrollo cerebral de cada humano repite las fases anteriores de su evolución (Mithen 1998: 165-166; Torrey 2017).

¹⁵ Es bien sabido que el arte rupestre actualmente preservado se concentra mayoritariamente en las áreas calizas de Francia y España, con otros puntos aislados como en Italia, Centroeuropa y Balcanes (el norte de Europa se encontraba bajo los hielos), mientras que el arte mueble del Paleolítico Superior presenta una difusión mucho más amplia. La conjunción de condiciones climáticas, poblacionales, geográficas y cársticas parece ser la causante de la concentración del arte rupestre conservado en la zona franco-ibérica, posiblemente junto con otros factores no menos relevantes que seguro que irá desbrozando la investigación. En este artículo se designará de forma genérica como arte Paleolítico europeo. Sobre las poblaciones paleolíticas, el panorama es complejo: “El análisis global de los genomas paleolíticos revelaba, pues, un panorama complejo de sustituciones poblacionales a la par de afinidades complejas entre algunos individuos. Había continuidad a largo plazo en algunos casos que representaban culturas diferentes (como el individuo aurignaciense de GoyetQ116 con la mujer magdaleniense de El Mirón), pero también había señales de que la expansión de algunas culturas arqueológicas podían corresponder a migraciones de grupos relativamente homogéneos como la gravetiense (representada por el grupo Dolní Věstonice) o el conjunto epigravetiense-aziliense del sur de Europa y del oeste de Europa, respectivamente (representado por el grupo Villabruna)” (Lalueza-Fox 2018: 145).

¹⁶ Que se daría casi simultáneamente en el *Homo sapiens* en diversas partes del mundo, «destellos culturales» como los ha designado Mithen (1998: 164).

“It is certainly more economical to attribute the origin of modern human behavior to a selectively advantageous neural change such as those that must partly underlie earlier behavioral advances. Arguably the last key neural change promoted the modern capacity for rapidly spoken phonemic speech, that is, for “a fully vocal language, phonemicized, syntactical, and infinitely open and productive” (Milo and Quiatt, 1994: 321)” (Klein 2001: 122).

Las nuevas capacidades intelectuales ahora desarrolladas responderían a la culminación de una optimización de las sinapsis o conectividad cerebral localizadas en el cortex inferior parietal¹⁷ y en el cortex prefrontal¹⁸. Esta mejora de nuevas conexiones neuronales generaría nuevas funciones cognitivas, como la “*memoria autobiográfica*”¹⁹:

“Studies of the development of autobiographical memory in children have shown that the past and future dimensions develop simultaneously and are cognitively integrated. Together, they form the temporal self, enabling the person to use the past to master the future” (Torrey 2017: 106).

Y como consecuencia de dicha evolución de las sinapsis cerebrales, parece ser que igualmente se potenciarían tanto las capacidades de abstracción necesarias para un pensamiento simbólico²⁰ como las capacidades espaciales necesarias para una representación artística.

“A lo que parece, el lóbulo parietal interviene en todo lo relacionado con el lenguaje simbólico del hombre” (Sagan 2003: s.p.).

“Algunas partes de nuestro cerebro, como ciertas regiones prefrontales, los lóbulos parietales o los temporales, parecen haber aumentado de tamaño notablemente más que otras” (Martín-Loeches et al. 2008: 731).

Evidentemente, para poder prosperar el desarrollo biológico cognitivo ha de encontrar respaldo en un desarrollo sociocultural que lo acompañe²¹; de este modo estaríamos ante una causalidad conjunta biológica y cultural²²:

“Hemos visto cómo las conductas simbólicas son el resultado del desarrollo evolutivo, cognitivo y cultural de sus autores; y que los avances hacia una mayor simbolización dentro de cada especie humana se producen solamente

¹⁷ Los neandertales tendrían menos desarrollado el lóbulo parietal: *“Although they had a similar or even larger brain volume than modern humans, they [Neanderthals] did not have large parietal lobes” (Bruner 2018: 143).*

¹⁸ Weaver (2005) incidirá en el desarrollo del cerebelo como causa principal de la evolución del neocortex cerebral: *“Son varios los autores que piensan que en el cerebro de nuestra especie se produjo un cambio importante en los últimos 100.000 años, que dio lugar al cerebro del ser humano actual, con su mente y su comportamiento tan peculiares. Para Weaver, el antes y el después de nuestro cerebro vendría determinado por lo que ocurrió con el cerebelo” (Martín-Loeches et al. 2008: 733-734).*

¹⁹ Sobre la memoria autobiográfica: *“Porque es a través de los recuerdos autobiográficos como percibimos nuestro «yo». Y es que este tipo de memoria [autobiográfica], a diferencia de las demás memorias, constituye el punto crítico en el que convergen los sentimientos, las motivaciones y los deseos, las metas y los logros, los valores, las creencias y los significados de cualquier persona” (Ruiz-Vargas 2004: 183).* Sobre la consciencia del propio yo necesaria para el pensamiento simbólico, ver lo que ya apuntaba Herman Weyl en 1929: *“Of myself, of my own acts of perception, thought, volition, feeling and doing, I have a direct knowledge entirely different from the theoretical knowledge that represents the “parallel” cerebral processes in symbols” (Weyl 1949).*

²⁰ Sería el planteamiento que desde la “arqueología cognitiva” defienden Mario Menéndez y Ángel Rivera.

²¹ Rivera (2009: 78-79).

²² Y por ello hemos denominado a dicha hipótesis como “teoría biológico-cultural”.

cuando hay condiciones socioculturales y medioambientales suficientes. Por tanto, su explicación es biológica y cultural, con carácter progresivo y acumulativo” (Rivera y Menéndez 2011: 33).

“Although it is impossible to say whether earlier humans were capable of producing these hierarchical, compound technologies, Late Upper Paleolithic humans appear to have encountered increasing cognitive demands as social and cultural complexity increased (...) The secondary expansion of the cerebellum observed in Holocene humans would have streamlined neocortical networking by providing the infrastructure for rule-based, procedural organization of sequential operations across many cognitive domains in response to cultural pressures” (Weaver 2005: 3579).

“If visuospatial functions have a major role in extending our “prosthetic” capacity in terms of space, time, technology, body cognition, and social perception, we should once more consider that brain evolution is basically a matter of anatomy, while cognitive evolution must deal with additional components (body and culture) that go beyond the neuronal content of a braincase” (Bruner 2018: 145).

Sin embargo, sobre las razones de esta “explosión cultural” otros autores descartan la evolución biológica defendiendo únicamente una evolución cultural, como sostiene Colin Renfrew²³, reconociendo la importancia del pensamiento simbólico pero considerando la aparición del simbolismo metafórico como algo enteramente cultural (es decir, el simbolismo como una función cognitiva aprehensible y transmisible) muy posiblemente vinculado al desarrollo del lenguaje²⁴, y no como consecuencia de nuevas conexiones cerebrales que generaron un novedoso mecanismo de representación conceptual unido a una nueva capacidad de pensamiento abstracto.

Lawrence Guy Straus atribuye este “*desarrollo espectacular en los reinos del arte y la ideología*” al particular contexto biogeográfico, social y económico:

“Spectacular developments in the realms of art and ideology may be understood in the special biogeographical, social, and economic conditions of Europe at the height of the Last Ice Age” (Straus 1995: 4).

El caso es que ambas teorías tienen sus defensores y detractores.

“Proponents of this model view the cultural revolution as triggered either by a biological change or by technological and socio-economic circumstances” (Bar-Yosef 2002: 377).

Evidentemente los símbolos son constructos²⁵ culturales, pero para producirlos, aprenderlos y comunicarlos es necesario disponer biológicamente de una mentalidad metafórica capaz de entenderlos²⁶; la discusión radicaría en si esa capacidad mental ya estaba

²³ Renfrew (2009: 86-113), quien sigue el planteamiento de Donald (1991) que divide en tres fases la evolución cognitiva basada en nuevos sistemas de representación.

²⁴ En cualquier caso, para el pensamiento simbólico el desarrollo del lenguaje es indispensable, pues: “*La aparición del lenguaje significa nada menos que el advenimiento de un mundo mental común*” (Burkert 2009: 53). Y para llegar a un pensamiento con conceptos abstractos, es necesario disponer antes de un lenguaje previo sin ellos: “*It has been suggested that rudimentary language could be older than symbolic thought* (Barnard 2012)” (Peoples et al. 2016: 263).

²⁵ Término empleado en su acepción filosófica, como concepto abstracto, siendo un objeto que depende de la mente o del pensamiento, es decir, una entidad conceptual o de construcción mental.

²⁶ Posiblemente estas interpretaciones de Renfrew desde la arqueología cognitiva provengan de un entendimiento generalista del concepto de símbolo según postulaba Charles S. Peirce (en el marco del pragmatismo o utilitarismo norteamericano), quien asimilaba el símbolo a las categorizaciones: “*Initially symbols were used for things that are evidently there in the nature, like birds or the sun*”

latente desde mucho antes (con la aparición del *Homo sapiens* u hombre moderno) y en un periodo dado se activó por los avances en el contexto socioeconómico (teoría cultural), o si fue consecuencia directa de cambios evolutivos biológico-cerebrales que pudieron madurar y consolidarse gracias a un desarrollo sociocultural paralelo (teoría biológico-cultural).

2. RESUMEN HISTORIOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE SIMBOLISMO PREHISTÓRICO

Se han escrito numerosos trabajos tratando la historiografía del arte del Paleolítico Superior y su simbolismo, textos en los que se puede encontrar una abundante bibliografía que no repetiremos. Seguidamente se hará un breve resumen historiográfico y se citarán solo algunos de los estudios. La mayoría de los autores vienen a coincidir en las tres fases o etapas que resume sinópticamente Alberto Lombo Montañés para el significado del arte Paleolítico (donde “la ausencia de significado” se refiere a lo que se denominaría como el “arte por el arte”, como luego se desarrolla):

“Tres fases que señalan tres significados distintos: la ausencia de significado (segunda mitad del siglo XIX), el significado único y sagrado (1903-1990) y la pluralidad de significados (siglo XXI)” (Lombo 2015: 4).

2.1. **Paradigma²⁷ del evolucionismo lineal.** En la fase inicial, tras establecerse el sistema de las Tres Edades²⁸ y la teoría evolucionista de Charles Darwin, el reconocimiento del arte prehistórico estaba todavía dando sus primeros y balbuceantes pasos, donde desde un incipiente evolucionismo lineal costaba admitir la capacidad artística de unos “salvajes”.

“La primera explicación que se ofreció, durante la segunda mitad del siglo XIX, fue la del arte por el arte” (Baffier 2009: 432).

“Se ha venido aceptando que la interpretación del significado del arte paleolítico se vio modificada hacia 1902-1903, cuando la comunidad científica pasó de defender unánimemente la hipótesis del arte por el arte a sostener una interpretación mágica del arte paleolítico” (Moro y González 2004: 134).

Efectivamente, hasta el artículo de Salomon Reinach (1903) sobre el arte y la magia, prevaleció la interpretación del primitivismo simple y anterior a la religión del hombre prehistórico:

(Renfrew 2009: 92). Peirce entendía el símbolo como signo que no posee relación de semejanza directa con lo representado, estando basado en la convención, y refiriéndose sobre todo al “signo lingüístico” (que por tanto es arbitrario e inmotivado). Dicho planteamiento de símbolo arbitrario y por convenio, que para Durand (1971: 11) no es símbolo sino signo, sería justo lo contrario al pensamiento metafórico sobre el que hemos definido el símbolo; pues como indica el lingüista estructuralista Ferdinand De Saussure, hay una relación que genera la metáfora: “Hay un rudimento de lazo natural entre el significante y el significado” (De Saussure 1993: 105).

²⁷ Thomas Samuel Kuhn define lo que sería un paradigma científico: “*Their achievement was sufficiently unprecedented to attract an enduring group of adherents away from competing modes of scientific activity. Simultaneously, it was sufficiently open-ended to leave all sorts of problems for the redefined group of practitioners to resolve. Achievements that share these two characteristics I shall henceforth refer to as «paradigms», a term that relates closely to «normal science»*” (Kuhn 1970: 10).

²⁸ Desarrollado por los nórdicos Suhm, Vedel Simonnsen, Nyerup, Juegensen, Thomsen y Asmussen Worsaae, ver su historia en: Daniel (1974: 90-108).

“El arte fue concebido como algo puramente decorativo y fruto del carácter ocioso de sus autores. De esta reflexión surgió la hipótesis del “arte por el arte”, protagonista del un período que abarcaría desde el descubrimiento del arte mueble paleolítico en 1864, hasta la publicación del artículo de S. Reinach «L’art et la magie»” (Hernando Álvarez 2011: 32).

Oscar Moro Abadía y Manuel González Morales (2005) matizan esta interpretación del “arte por el arte”, mostrando una concepción a finales del XIX de las representaciones paleolíticas como un arte decorativo menor, y no como la obra de verdaderos artistas:

“La representación del arte prehistórico dominante a finales del siglo XIX no se corresponde en ningún caso con los postulados defendidos por la teoría del Arte por el Arte. Mientras esta teoría remite a muchas de las ideas que han servido para definir la Estética contemporánea (genialidad, creatividad, imaginación, etc), la representación del arte paleolítico reproduce la imagen de un arte menor, ligado a la decoración y la ornamentación” (Moro y González 2005: 186).

Palacio-Pérez apunta que a finales del XIX el arte paleolítico se asociaba a un “arte primitivo”:

“The traditional conception of ‘Palaeolithic art’ is a particular case of the wider idea of ‘primitive art’, a category that was born as an attempt to harmonise the notion of ‘primitive society’ and the nineteenth-century bourgeois concept of art” (Palacio-Pérez 2013: 682).

2.2. Paradigma religioso-etnográfico. No sería hasta el cambio de siglo cuando oficialmente se asumió la antigüedad de las pinturas de Altamira²⁹ y paralelamente se empezase a plantear el arte Paleolítico como resultado de una actividad mágico-religiosa, con la subsecuente concepción de la cueva como santuario (que de una forma u otra pervive hasta nuestros días)³⁰. Durante la primera mitad del siglo XX e influenciadas por los trabajos etnográficos de Edward Burnett Tylor³¹ y de James George Frazer³², tomaron forma tanto las “teorías totémicas” como las “teorías de magia simpática” de Salomon Reinach que igualmente defendería el abate Henri Breouil como rituales de magia propiciatoria para la caza y la fertilidad.

“A new way of looking at primitive art, which ceased to see it as merely aesthetic and began to understand it functionally as related to magic and religion, was essential in the turning point of Stone Age rock art studies. The

²⁹ Véase el artículo “La grotte d’Altamira (Espagne). *Mea culpa* d’un sceptique”, del prehistoriador francés Emile Cartailhac tras haber visitado las pinturas rupestres de Altamira yendo acompañado por Eduardo Pérez del Molino Rosillo y Marcelino Menéndez Pelayo, texto publicado en 1902 en la revista *L’Anthropologie* n.º 13.

³⁰ Palacio-Pérez (2010: 10-11).

³¹ Véase Tylor (1977). Se corresponde con la traducción de *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, obra publicada en el año 1871. Mircea Eliade lo resume de la siguiente forma: “En 1871 comenzó una nueva fase con la obra *Primitive Culture* de E. B. Tylor, que fundó el animismo. A su parecer, para los primitivos todo está dotado de alma y a partir de esta creencia fundamental y universal se explican tanto el culto a los muertos y a los antepasados como el nacimiento de los dioses” (Eliade 1999: 166).

³² Véase Frazer (1965). Se corresponde con la traducción de *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, obra publicada inicialmente 1890, ampliada en 1900 y de nuevo ampliada en 1907-1915, que para hacerla abaricable fue resumida en 1922 en un solo volumen.

change was represented in France by the scholar Salomon Reinach and followed by Henri Breuil” (Díaz-Andreu y Fernández 2016: 4).

“It was Salomon Reinach who promoted and explained in most detail the magic-religious view of Palaeolithic art” (Palacio-Pérez 2016: 11).

“Leading archaeologists and art historians, including Reinach (1912), Bégouën (1929, p. 8), and Breuil (1949, p. 79), proposed hunting-magic explanations during the first half of the 20th century; these theories suggested that Paleolithic images were part of sympathetic rituals designed to guarantee success in the hunt” (Moro y González 2013: 280).

“Mais la découverte des peintures rupestres de France et d’Espagne, complétant celle des objets sculptés et gravés recueillis dans les cavernes, paraît démontrer que le grand essor de l’art, à l’âge du Renne, est lié au développement de la magie, telle qu’elle s’offre encore à notre élude dans les tribus de chasseurs et de pêcheurs” (Reinach 1903: 266).

En la actualidad³³ hay autores que siguen formulando el sentido de la pintura parietal como un sistema de recogida de información relacionado directamente con la caza³⁴ (migraciones de especies cinegéticas, ciclo reproductivo de presas de caza mayor, etc.), y determinadas representaciones que se habían considerado por los estructuralistas como vulvas son reinterpretadas como huellas de animales³⁵, encontrando también lecturas que traducen los signos cuadrangulares como trampas³⁶ para la caza³⁷.

2.3. Paradigma estructuralista. La segunda mitad del siglo XX ha estado marcada por la influencia metodológica del estructuralismo, cuyo principal exponente sería el antropólogo Claude Lévi-Strauss³⁸ quien a su vez partiría del trabajo semiológico del lingüista Ferdinand De Saussure. Por así decirlo, se gramaticaliza el objeto de conocimiento³⁹.

“Es menester «objetivar» ese pensamiento; estimar que la inteligibilidad última se asocia al código de transformaciones que aseguran las correspondencias entre contrastes significativos y ordenamientos pertenecientes a distintos niveles de la naturaleza y de la cultura. «Para mí —nos dice [Lévi-Strauss]— la significación es siempre fenoménica». El sentido «correcto», el sentido real, ha de ser ubicado en las estructuras” (Corvez 2000: 82-83).

Este planteamiento estructuralista está fundamentado en el pensamiento simbólico humano:

³³ Véase la exposición que sobre todo esto hace González (1994: 296-297).

³⁴ Mithen (1988; 1990).

³⁵ Bourdier (1967: 272); Bahn (1986).

³⁶ Kehoe (1990).

³⁷ Muy cierto es que los episodios más intensos de la vida del hombre del Paleolítico giraban en torno a la caza mayor, y precisamente por ello sus símbolos más importantes se materializaron en animales de caza, pero la explicación que fundamente el arte rupestre ha de venir del propio significado simbólico y de su cosmovisión subyacente, y no puede limitarse a representar escenas informativas o didácticas sobre la caza.

“El método estructuralista de Lévi-Strauss parte del concepto de que la conducta humana es simbólica. Las culturas son sistemas de símbolos compartidos, y todas las acciones humanas en contextos sociales están diseñadas para comunicar significados a los demás” (Vallverdú 2008: 101).

En el estructuralismo será recurrente la búsqueda de categorías binarias (opuestas antagónicamente) en las distintas estructuras subyacentes:

“Al tiempo, [los estructuralistas] incorporaron la idea de que esa mentalidad tiende a organizarse mediante oposiciones binarias tipo masculino/femenino, luz/oscuridad, vida/muerte, etc.” (Palacio-Pérez 2017: 77).

“El trabajo de Lévi-Strauss se basa en la idea de que las oposiciones binarias y las mediaciones de esas oposiciones constituyen un hilo unificador, una lógica oculta, que atraviesa todo el pensamiento humano” (Lewis-Williams 2016: 60).

Sin embargo, el estudio sistemático del arte del Paleolítico influenciado desde el pensamiento estructuralista se lo debemos a Annette Laming-Emperaire⁴⁰ y especialmente a André Leroi-Gourhan⁴¹ (que, aunque no se hayan autodefinido propiamente como estructuralistas, junto a otras influencias incorporaron en su trabajo toda una serie de elementos característicos de dicha metodología)⁴².

“Todo el arte rupestre se basaba en la oposición entre dos principios en los que lo masculino y lo femenino desempeñaban, como en la naturaleza, un papel esencial y tal vez alternante” (Laming-Emperaire 1969: 1261).

³⁸ Claude Lévi-Strauss estableció un sistema metodológico, sobre el que podemos mencionar los siguientes elementos:

— Una sociedad como un sistema analizable, donde a través del estudio de las elecciones significativas que ha hecho la sociedad se formulan hipótesis que son sometidas a examen, para encontrar las leyes generales, patrones o estructuras ocultas recurrentes, significados profundos que son responsables de los pensamientos, creencias y valores de cada cultura (Lévi-Strauss 1976), siendo estructuras que parten de la unidad básica de la estructura mental humana (*invarianza* como universalidad de la naturaleza humana).

— Las oposiciones binarias (dualismo estructural) serían la forma humana más directa de entender el mundo, por lo que estas oposiciones forman parte de las estructuras ocultas subyacentes.

— Los mitos constituyen narrativas simbólicas que expresan los valores culturales de una sociedad y sus estructuras latentes, en los que también pueden detectarse esas oposiciones binarias.

— El uso del lenguaje y de las imágenes como transmisores de significado, siendo así considerados desde el punto de vista lingüístico (recordemos los inicios del estructuralismo de Saussure, que luego se extrapolará a otros ámbitos del conocimiento y de la actividad humana).

— El contexto del cual depende el significado. Por un lado, se parte de un principio “universalista” de la estructura mental humana (lo que nos permite llegar a los significados), pero a su vez el resultado de la acción mental del hombre se contextualiza mediante lo que denomina como “bricolaje cultural”, donde en situaciones de cambio una recombinación creativa de distintas ideas ya existentes sirve para expresar la nueva identidad cultural del grupo humano.

— Un análisis riguroso y sistemático es necesario para poder descubrir las estructuras invisibles que ordenan y dan significado al pensamiento humano de cada cultura. Para ello, es precisa una “*formulación lógica (ordenada) como necesidad de establecer criterios de contrastabilidad*” (Domínguez 1997: 14).

³⁹ Domínguez (1997: 14). En cierto modo, el análisis mediante un simbolismo aristotélico o lingüístico que ahora se propone entronca con esos postulados “gramaticales” del estructuralismo.

⁴⁰ Laming-Emperaire (1962). Sobre la probable influencia estructuralista de Laming-Emperaire sobre Leroi-Gourhan, véase: Palacio-Pérez (2017: 125-125).

⁴¹ Aunque la mayoría de sus investigaciones siguen considerándose válidas, las modernas dataciones han demostrado que ya desde el principio coexistió un arte “sofisticado” y un arte “primitivo”, desarmando parcialmente el evolucionismo estilístico que proponía Leroi-Gourhan en su taxonomía del arte Paleolítico (Moro y Gárate 2010).

⁴² Palacio-Pérez (2017: 78, 122).

“La visión estructuralista, expresada en los trabajos de A. Laming-Emperaire y sobre todo en los de A. Leroi-Gourhan, representó un cambio. La concepción de la cueva como un todo, en el que las figuras no se distribuyen al azar sino siguiendo un orden, permite entender el arte como un mensaje, con un código expresado mediante figuras cuya clave se encuentra en el que lo explica” (Bernaldo y Cabrera 1994: 274).

“El tema central del arte Paleolítico es, pues, indiscutiblemente, un tema binario que asocia el caballo al bisonte o al buey salvaje” (Leroi-Gourhan 1994: 95).

El catedrático Mario Menéndez hace un buen resumen de la lectura de Leroi-Gourhan para el mundo Paleolítico, donde incide en la complementariedad de los dos grandes principios caballo=masculino y bisonte-toro=femenino como explicación de la totalidad del mundo material y espiritual:

“Suponía Leroi que el arte rupestre paleolítico respondía a una representación de la realidad, del universo conceptual paleolítico y su interpretación del mundo, vista a través de los «universales» del modelo de conocimiento humano, que responden a estructuras innatas e inconscientes, y se expresan de forma dual, mediante opuestos (bueno/malo; frío/caliente; vivo/muerto...). Así, la humanidad paleolítica también entendió el mundo gobernado por dos grandes principios: el masculino y el femenino. En la complementariedad de ambos principios estaba el origen y la explicación de todos los seres vivos y del mundo habitable. Incluso del submundo solo accesible a los espíritus al que la cueva muestra su entrada. Y el arte rupestre, a través de los ritos adecuados, estaba encargado de plasmar esa concepción dual del mundo atribuyendo, de forma simbólica, la representación de lo femenino al bisonte y de lo masculino al caballo, los dos animales más frecuentemente representados en este sistema binario” (Menéndez 2019: 144-145).

Así lo resume José Luis Sandridrián, quien igualmente incide en el antagonismo, alternancia y complementariedad de los dos grandes principios básicos formulados por Leroi-Gourhan:

“Como hipótesis [Leroi-Gourhan] plantea que, si la estructura de los santuarios se cimienta sobre el antagonismo, alternancia y complementariedad de los factores masculinos y femeninos, esa dualidad básica dominaría el mundo de las comunidades paleolíticas como opuestos (luz-oscuridad, vida-muerte, bien-mal) y su concepción estaría estructurada en función de esa bipolaridad quizás con un trasfondo de fecundidad” (Sandridrián 2010: 345).

Aunque Laming-Emperaire terminaría aceptando la validez de la comparación etnográfica para establecer ciertas generalidades⁴³, es de reseñar la negativa de Leroi-Gourhan a admitir las comparaciones etnográficas directas como método válido para interpretar el pasado⁴⁴.

“Leroi tenía una extensa formación etnológica, pero pese a ello criticaba el contraste etnológico como base interpretativa para el estudio del arte paleolítico, debido a su carácter «presentista»” (Pascua 2005: s.p.).

⁴³ Palacio-Pérez (2017: 101).

⁴⁴ Palacio-Pérez (2017: 124).

“[Leroi-Gourhan] *Propuso un examen interno de las representaciones artísticas, sin recurrir a analogías etnográficas directas (Leroi-Gourhan 1958a, 307), pero sí a las grandes construcciones comparativas que la etnología había hecho sobre la mente humana (Perlès 1992). Así, a mediados de la década de 1960 Leroi-Gourhan había creado una interpretación del arte prehistórico que mantuvo hasta el final de su vida y en la que se reconoce el eco del pensamiento de Mauss*” (Palacio-Pérez y Moro 2020: 146).

“[Leroi-Gourhan] *Negaba la posibilidad de aproximación al conocimiento del arte a través de los utópicos etnógrafos; la interpretación debía basarse en el arte mismo, en el registro arqueológico, mediante el análisis de contenidos (estructuración iconográfica) y del contexto (estructuración espacial)*” (Hernando Álvarez 2011: 38).

Efectivamente, cuando André Leroi-Gourhan descarta posibles evidencias arqueológicas de la hipótesis del culto a las mandíbulas, escribe con fina ironía que:

“Las bondades de la etnografía permiten (dado que toda cosa se ha hecho alguna vez en alguna parte) apuntalar esta hipótesis que, en sí misma, nada tiene de inverosímil” (Leroi-Gourhan 1994: 40).

Sin embargo, el trabajo de Leroi-Gourhan sería rápidamente criticado desde el ámbito anglosajón por Ucko y Rosenfeld (1967):

*“Una parte importante de esta obra [Ucko y Rosenfeld (1967) *Arte paleolítico*] criticó con precisión las bases metodológicas de las propuestas del autor francés [Leroi-Gourhan], tales como la dificultad para delimitar las áreas topográficas de la cueva, el carácter arbitrario de las asociaciones de motivos, la debilidad estadística de la frecuencia numérica de las representaciones y la deficiente comprensión de los signos (Ucko & Rosenfeld 1967, 195-213). A esto se sumó un rechazo a la identificación simplista de un simbolismo dual de carácter sexual que, de existir, «sería un sistema complejo de interrelaciones» (Ucko & Rosenfeld 1967, 234)”* (Palacio-Pérez y Moro 2020: 150).

Sus teorías sobre la evolución estilística del arte rupestre serán las que van a recibir mayor contestación a través de las distintas dataciones, llegando a los descubrimientos de nuevas cuevas-santuario como Chauvet, Cosquer, Cussac, y del arte parietal al aire libre del Valle del Côa y de Siega Verde, que terminarán por quebrar la idea de una linealidad evolutiva globalista en el arte primevo.

A pesar de todo, Leroi-Gourhan crearía escuela, especialmente en el entorno de la investigación francesa, y sus continuadores han seguido matizando y completando sus planteamientos teóricos.

“Entre muchos de los investigadores franceses que han liderado el estudio del arte rupestre desde los años setenta del siglo xx, pueden contarse algunos de sus alumnos y seguidores. Entre ellos cabría citar a Gilles y Brigitte Delluc, Jean Plassard, Robert Bégüen, Denis Vialou o Georges Sauvet. Estos autores han mantenido los principios esenciales de la interpretación que Leroi-Gourhan hizo del arte paleolítico, aunque, al mismo tiempo, han sido críticos con algunas de sus afirmaciones” (Palacio-Pérez y Moro 2020: 147).

2.4. Paradigma arquetípico jungiano. No obstante, casi en paralelo al estructuralismo se desarrolló la interpretación jungiana del símbolo (símbolos arquetípicos y universales por fundamentos neurobiológicos de la mente humana, que conformarían el inconsciente colectivo), y existe toda una rica literatura de los llamados simbolistas y mitólogos⁴⁵ que habitualmente es soslayada en la historiografía arqueológica por considerarse más propia del campo del pensamiento y la filosofía⁴⁶.

En las Venus paleolíticas⁴⁷ los mitólogos encuentran justificación arqueológica de un culto ancestral a la Gran Diosa Madre⁴⁸, algo que desde la investigación actual se cuestiona⁴⁹ e incluso desde determinados sectores se califican de especulaciones sin mucho fundamento⁵⁰. Refiriéndose a los mitólogos, Lévi-Strauss decía que:

“Los psicoanalistas, por otra parte, así como también ciertos etnólogos, quieren reemplazar las interpretaciones cosmológicas y naturalistas por otras tomadas de la sociología y la psicología. Pero entonces las cosas se vuelven demasiado fáciles” (Lévi-Strauss 1987: 230).

Encontramos por tanto que, en arqueología e historia antigua y a pesar de mencionarse constantemente el significado simbólico, se han omitido sistemáticamente los estudios de interpretación simbólica (por relacionarlos de alguna manera con los simbolistas/mitólogos jungianos). Sin embargo, en trabajos de historia del arte sobre épocas posteriores sigue siendo común encontrar el método iconológico de Panofsky (sobre el significado simbólico de la obra tratada) al poderse contextualizar mucho mejor el significado simbólico.

⁴⁵ A finales del siglo XIX y principios del XX, Sigmund Freud desarrolla sus teorías psicoanalíticas sobre el inconsciente individual. El suizo Carl Gustav Jung (padre de la psicología analítica), primero colaborador de Freud y luego detractor suyo desde su ruptura en 1913, se interesa por el simbolismo, la arqueología, las culturas primitivas, la alquimia, las religiones y el misticismo, desarrollando la idea del inconsciente colectivo que se sustentaba en los símbolos arquetípicos (como universales y propios de la especie humana). Desde 1933 se convocan conferencias anuales en el Círculo de Eranos (promocionado por Olga Fröbe-Kapteyn, Rudolf Otto y el propio Jung), por donde han pasado muchos de los eruditos, académicos e intelectuales más relevantes del siglo XX. Dentro de este grupo destacan los denominados como mitólogos, ideológicamente influenciados por Jung y entre los que encontramos a Erich Neumann, Joseph Campbell, Mircea Eliade, Walter Friedrich Otto, Károly Kerényi, Heinrich Zimmer, Gilbert Durand y otros, que estudian los mitos antiguos desde la base de los símbolos arquetípicos. El gran problema es que directamente dotan de universalidad al propio efecto (los símbolos arquetípicos) en lugar de a su causa (el mecanismo cognitivo de la metáfora aplicada a las ideas o conceptos abstractos), por lo que en muchos de estos autores termina diluyéndose el contexto y no sienten necesidad de justificar la continuidad espacio-temporal para los significados simbólicos ni su pervivencia o sus cambios por razones culturales. Kerényi (filólogo especializado en religión y mitología griegas) destaca como una de las excepciones por la rigurosidad de su trabajo, siendo un autor de referencia ampliamente citado en la investigación actual.

⁴⁶ Aunque divergen del estructuralismo en la propia concepción universalista y mística que hacen del símbolo, coinciden en otros planteamientos como el estudio de los mitos a modo de narraciones con una estructura subyacente, y coinciden en la relevancia de las dualidades de opuestos. En su último gran trabajo, Jung (1970) analiza la simbología de la “conjunción de los opuestos” y termina postulando el “*unus mundus*” como realidad última de Todo, realidad subyacente unificada (de lo que todo surge y a la que todo vuelve) con la que el hombre ha de conjugarse. Será tema recurrente entre los simbolistas, como por ejemplo en la “coimplicación de los opuestos” desarrollada por el filósofo Ortiz-Osés.

⁴⁷ En la Península Ibérica no ha aparecido ninguna figurilla de Venus como las de Francia, norte de Italia y centro de Europa: “*Even if the “Venus” figurine phenomenon does not seem to have crossed the Pyrenees*” (Straus 2018: 40); “*No han aparecido, sin embargo, hasta el presente, esculturas de Venus gravetienses en la Península Ibérica*” (Rivera y Menéndez 2011: 35).

⁴⁸ Campbell (1983; 2017); Baring y Cashford (2014). Muy posiblemente se trate de una herencia del pensamiento freudiano.

⁴⁹ Tringham y Conkey (1998).

⁵⁰ Amador (2020). Sobre la Diosa Madre en el mundo megalítico, Andrew Fleming escribía: “*The mother-goddess has detained us for too long; let us disengage ourselves from her embrace*” (Fleming 1969: 259).

Anne Baring (psicóloga analítica) y Jules Cashford (mitóloga) refieren que en el Paleolítico se encuentran trazas de dos mitos, el mito de la diosa madre (venus paleolíticas) y el mito del cazador (arte rupestre con animales):

“Las figuras gestantes de las esculturas hacen pensar que el mito de la diosa madre tenía que ver con la idea de fertilidad y la naturaleza sagrada de la vida en todos sus aspectos, y por tanto con la de transformación y renacimiento. Por contraste, el mito del cazador estaba relacionado sobre todo con el drama de la supervivencia: la acción de matar como un acto ritual llevado a cabo para vivir” (Baring y Cashford 2014: 59).

2.5. Paradigma neopositivista o procesual. Es una de las corrientes actuales de pensamiento en la investigación arqueológica, oriunda de los ámbitos académicos anglosajones (también conocida como Nueva Arqueología, entre cuyos principales referentes cuenta con Lewis Roberts Binford, Colin Renfrew y David Leonard Clarke⁵¹), donde se invoca la rigurosidad científica del estudio arqueológico y para ello se recurre transversalmente a diversos campos como la estadística, la comunicación entendida a través de las ciencias de la información, la geografía, la etnografía comparada, etc.

Postulan la aplicación del método científico “hipotético-deductivo”, para lo que se requiere de una idea previa (inducción) basada en la observación del fenómeno a estudiar, deducir las consecuencias (deducción) para que finalmente se compruebe o refute de forma científica (inducción) al confrontar empíricamente la hipótesis y sus implicaciones elementales con la realidad arqueológica (método que será matizado y corregido por Hempel y Oppenheim, denominándolo como “nomológico-deductivo”)⁵². Pero luego el procesualismo ha resultado ser excesivamente prudente, optando por no pronunciarse sobre una teoría general que explique el significado simbólico del arte del Paleolítico; considerándolo como “significados de construcción de una memoria colectiva” se publican estudios enfocados a analizar aspectos específicos como territorialidad, grupos regionales, comunicación de información, ambientalismo, relación con el entorno, y otros (que no dejan de tener gran interés, pero que solo abordan facetas muy parciales del significado simbólico del arte, sin haber propuesto antes una hipótesis general de partida).

“Debemos apartarnos de aquellos argumentos que, como a principios de siglo, manifiestan un carácter rígido, aunque indefinido, al unir conceptos dispares como santuario, totemismo, chamanismo, magia, o religión, sin tener en cuenta el dato empírico que proporciona la arqueología, ya que no podemos aislar el hecho gráfico del hombre que lo creó” (Pascua 2005: s.p.).

Dentro de este paradigma se encontrarían tanto las interpretaciones semióticas (que entienden el arte Paleolítico como medio de comunicación, hipótesis promovida por P. Ucko y A. Rosenfield), pero que no consiguen ofrecer una teoría completa que justifique esta actividad artística, así como las interpretaciones territorialistas (el arte como marcadores territoriales de los grupos que habitaban determinadas áreas) que solo serían atribuibles a

⁵¹ Clarke proponía como el objetivo final de la arqueología el desarrollo de hipótesis que sintetizaran la evidencia arqueológica y tuvieran un alto valor predictivo (Clarke 1968).

⁵² Hempel y Oppenheim (1948).

determinadas marcas y tampoco explican la continuidad y extensión del conjunto de las representaciones parietales durante más de 25.000 años.

“Así, encontramos actualmente propuestas que identifican el grafismo paleolítico como un medio de expresión o hecho comunicativo, que incardina el hombre del pasado con el espacio dentro del que se mueve y actúa” (Hernando 2011: 45).

Igualmente se han desarrollado una serie de interpretaciones puntuales de determinados grafismos (solo aplicables a algunos casos de arte mueble y rupestre) y que no serían extrapolables a todo el arte Paleolítico, como la de registros temporales a modo de almanaque o calendario. Marshack⁵³ apuntaba a que algunas marcas paleolíticas (muecas en huesos) podrían ser calendarios lunares y/o representar el ciclo menstrual femenino. Posteriormente en un libro coordinado por Bahn⁵⁴ se le rindió homenaje, destacando sus diversas aportaciones (búsqueda de patrones, arqueoastronomía, análisis de micro-desgaste, precisión en descripciones anatómicas), con algún autor (Francesco d’Errico) que igualmente retomaba la interpretación de Marshack de los calendarios lunares.

“Se constata en el Paleolítico Superior la existencia de calendarios, lo que implica el conocimiento de las pautas de comportamiento de los cuerpos celestes” (Lacalle 2011: 97).

Bernie Taylor⁵⁵ propone una lectura de los calendarios lunares relacionándolos con los ciclos vitales de los animales.

“This study investigated whether such marks and geometric forms on the walls of Upper Paleolithic caves have lunar biological-timed correlations with the ungulates and other animals accompanying them” (Tylor 2021: 215).

En una línea parecida se han publicado otros trabajos, como el de Bennett Bacon⁵⁶ sobre registros de notaciones referidas al ciclo de gestación animal.

Un trabajo interesante es el de Vicente Moreno García-Mansilla sobre distintos mapas pintados sobre la roca, lo que implicaría tanto la posibilidad de una lectura actual para algunas representaciones parietales del Paleolítico, como un desarrollo suficiente de las capacidades cognitivas humanas necesarias para conceptualizar el espacio y poder llegar a trazar dichos mapas como esquemas topológicos del entorno físico:

“The six Palaeolithic paintings in Estrellas, Palomas, La Pileta and Altamira—all of which are based on red, multi-branching, dotted or continuous double lines—reflect their surrounding topography and are interpreted as Palaeolithic maps or croquis” (Moreno 2024: 188).

⁵³ Marshack (1972).

⁵⁴ Bahn (2009).

⁵⁵ Taylor (2021).

⁵⁶ Bacon *et al.* (2023).

2.6. Paradigma postmoderno o postprocesual. Con el relativismo postmoderno o *French theory* de Jacques Derrida, Michel Foucault y Gilles Deleuze se produjo una clara confrontación respecto a las líneas anteriores de pensamiento, generando un rupturismo que en el ámbito arqueológico se traduciría en una posición de escepticismo metódico a través de la arqueología postprocesual (que, defendiendo el relativismo científico, es otra de las actuales corrientes de pensamiento en el campo de la arqueología). Se traduce en un cierto antiesencialismo cognitivo, considerando incontrastables las hipótesis formuladas, y donde elevando el escepticismo a criterio global, finalmente se descarta que se pueda llegar a conocer el significado del arte prehistórico. Este pesimismo intelectual ha calado hondo y se ha extendido a distintos ámbitos de la investigación, que no necesariamente serían de tendencia postprocesual.

“Escepticismo frente a la inmutabilidad de la esencia, frente a la solidez de la sustancia, frente al prestigio de una presunta racionalidad general y, asimismo, frente a los derechos y deberes que a ellas se asocian y de ellas se derivan presentándose como verdad inmediata e intemporal del sujeto” (Terol 2013: 299)

“Por todo ello manifestamos nuestro más despegado escepticismo ante tales interpretaciones y más, hacia aquellas que pretendan imponernos una fórmula resolutoria global a toda una serie de ideogramas, símbolos y glifos que encontramos en el arte paleolítico y que, desengañémonos, jamás lograremos penetrar aun cuando las consideremos aisladamente por mucho que su morfología nos recuerde otras que en el contexto de nuestra civilización, —quizá doscientos cincuenta siglos después— nos son más o menos familiares” (Gómez-Tabanera 1971: 87).

“Given the coexistence of a considerable number of styles and techniques, as well the existence of “primitive” and “sophisticated” representations at different times in different regions, it is probably naive to assume that the beginnings of European Upper-Paleolithic art can be explained by appealing to a single model” (Moro y Gárate 2010: 12).

Desde el postmodernismo, se plantea incluso la imposibilidad epistemológica de alcanzar el conocimiento. Domínguez expone que, para Jacques Derrida:

“No existen axiomas (proposiciones universales y autoevidentes), sino que la reflexión puede alterar los principios establecidos, puesto que cualquier entendimiento está lastrado por el autoentendimiento, y cambios en éste afectan a aqué” (Domínguez 1997: 19).

Y asumiendo los planteamientos teóricos postmodernos, ese mismo autor termina concluyendo que:

“La «Verdad» ha muerto. Desde este presupuesto epistemológico básico se comprenderá que está totalmente fuera de nuestros objetivos el plantear una alternativa” (Domínguez 1997: 20).

Se renuncia expresamente a la posibilidad de encontrar una teoría única:

“Ninguna teoría puede explicar todo el arte paleolítico” (Freeman 1992: 99).

A conclusiones parecidas llegan algunos etnoarqueólogos, abrumados por su incapacidad de entender sociedades primitivas actuales, si no es gracias a un intérprete/guía indígena:

“En nuestra opinión queda más que demostrado que el tema de la interpretación del arte rupestre antiguo se encuentra en la esfera de la especulación, y que la etnoarqueología poco puede contribuir al respecto, excepto para de-mostrar que el significado es inalcanzable sin la ayuda de informantes” (Domingo et al. 2017: 301).

El arqueólogo Timothy Insoll, especializado en religiones africanas, renuncia con una cierta prudencia a que se pueda llegar a conocer la religión del Paleolítico Superior:

“Hence the archaeology has no defined benchmark with which we can state that study can begin, and assertions to the contrary that claim to have identified the original «shaman», «ritual», «religion», «animist», «totemic emblem», «anthropomorphic manifestation» or the like, should be treated with suspicion” (Insoll 2004: 32).

2.7. Paradigma del chamanismo etnoarqueológico. Es otra de las actuales corrientes de pensamiento, donde se defienden las teorías universalistas sobre chamanismo basadas en las comparaciones antropológicas. Trata sobre la hipótesis del chamanismo⁵⁷ de la arqueología cognitiva, postulada por el surafricano David Lewis-Williams⁵⁸ junto con Thomas Dowson y con el arqueólogo francés Jean Clottes⁵⁹. Inicialmente fue una teoría que estuvo proscrita como una ocurrencia de antropólogos anglosajones ajenos a la realidad de la arqueología europea⁶⁰, pero poco a poco se ha ido haciendo presente en el panorama académico, y actualmente en los tratados generalistas se suele incluir la interpretación chamanística y los estados alterados de consciencia como posible origen del arte del Paleolítico⁶¹.

“À l’heure actuelle, tout ce qu’il est possible d’affirmer, c’est que c’est l’hypothèse chamanique qui, bénéficiant des acquis antérieurs, rend le mieux compte des faits établis concernant l’art des cavernes et des objets au paléolithique supérieur” (Clottes 2003: 11).

Previamente, algunos mitólogos como Mircea Eliade⁶² y Joseph Campbell⁶³ ya habían estudiado el fenómeno del chamanismo y apuntaban a ideas similares de tipo globalizador, aunque Leroi-Gourhan era renuente a una comparación etnográfica directa:

“La propuesta de Eliade puede entenderse como un “modelo neuropsicológico” (Martínez González, 2007), pues supone que las experiencias relacionadas al trance son una predisposición universal de la mente humana que el chamán manipula, en tanto especialista religioso, a través de las técnicas del éxtasis. (...) El modelo ‘universal’

⁵⁷ Sustentada en comparaciones antropológicas, pero arqueológicamente basada en las representaciones paleolíticas de teriántropos o teriomorfos ya desde el mismo Auriniaciense, que en su conjunto resultan bastante escasas y algunas con dudas sobre su atribución a este grupo, donde mostrarían cuerpos humanos con cabeza de animal (a veces también con torso animal). Entre otros ejemplos, tenemos la pintura en una estalactita del hombre-bisonte de Chauvet (junto a vulva y león, donde algunos han querido ver una mujer-bisonte), ubicación en una estalactita que se repite en Tito Bustillo ahora como hombre-león, el hombre-mamut de Pech-Merle, la figura de hombre-león de Höhlenstein-Stadel, la talla de hombre-felino de Hohle Fells, el grabado de hombre-bisonte itifálico de Gabillou, las pinturas de hombre-ciervo y varios hombres-bisonte itifálicos de Trois-Frères, el hombre-pájaro itifálico de Lascaux (en la escena del pozo, frente a un bisonte y junto a vara coronada con pájaro), el hombre-bisonte embebido en una estalagmita de la cueva del Castillo, etc.

⁵⁸ Lewis-Williams y Dowson (1988); Lewis-Williams (2016).

⁵⁹ Clottes y Lewis-Williams (1996).

⁶⁰ Todavía es una teoría que no se menciona en algunos trabajos generalistas, como Palacio-Pérez (2017).

⁶¹ Santos (2017: 252-255); Arenas (2013: 163-164); Menéndez (2019: 146); Sanchidrián (2010: 346-350); Barandiarán et al. (2017: 119).

⁶² Eliade (1951).

⁶³ Campbell (2017:317-385).

de Eliade, permitió especular sobre la presencia del chamanismo en todo tiempo y lugar. Esto llevó a que algunos investigadores comenzaran a interpretar al arte rupestre prehistórico como expresiones del trance chamánico” (Apud-Peláez 2017: 42-43).

“En lo que respecta al chamanismo, podría haber razones para pensar que si pudieron existir curanderos que recobraban las almas de los enfermos con la ayuda de espíritus protectores que les servían de guías en el mundo de los muertos; sin embargo, aunque estuviéramos convencidos de eso, no sabríamos en qué documentos podríamos basar un comienzo de prueba” (Leroi-Gourhan 1994: 129).

Derek Hodgson apuntalará inicialmente algunas carencias del modelo de Lewis-Williams y Dowson mediante la atribución de los elementos abstractos a los fosfenos:

“The fact that the primary visual cortex plays a central role in the initial processing of visual information concerned with line, its obvious connection with the process of making and viewing simple geometric marks, its evolutionary significance, its maturity at birth, and the functional characteristics which can explain the experience of phosphenes and phosphenelike marks confirm that it is fundamental for determining both the proto-art of early humans and subsequent geometric motifs (...) and it is the structural and operational nature of this mechanism which ultimately accounts for the graphic features and instances which could not be accommodated in Lewis-Williams and Dowson’s model” (Hodgson 2000: 871).

Más adelante parece que ese mismo autor, aunque sigue insistiendo en el origen universal de los fosfenos⁶⁴, toma distancia respecto a las tesis sobre el chamanismo en el Paleolítico Superior:

“Taking all the evidence presented in this debate, it seems that shamanism and ASC are unable to provide a coherent and consistent explanation for palaeoart. More seriously, it fails even in those examples that might lend themselves to such an interpretation, such as Pech Merle. This article presents a possible alternative explanation based upon how geometrics are intimately connected with the early visual brain’s preferences relating to its functional organization and how the higher brain is particularly primed to be sensitive to animal forms” (Hodgson 2006: 35).

En cualquier caso, el brujo, curandero o chamán era un especialista cuya mediación espiritual estaba enfocada a la sanación, y donde su contacto de interlocución con el mundo de los espíritus resultaba necesario para erradicar la enfermedad, dolencias que a su vez tenían su origen en fuerzas inmateriales (lo que igualmente podía extrapolarse a la caza). Es un modelo bastante extendido, que podemos rastrear en las comparaciones etnográficas.

“Los poderes del inframundo permitían a la gente matar animales, a condición de que (en algunas expresiones del chamanismo del Paleolítico superior) las personas respondieran de determinadas maneras rituales” (Lewis-Williams 2016: 258).

El prehistoriador Robert Sala apunta que las labores de cura y sanación probablemente estuviesen reservadas a hombres:

⁶⁴ Manchas y patrones luminosos percibidos durante los trastornos somatopsíquicos en los estados alterados de consciencia.

“El cuidado médico es una actividad altamente especializada y socialmente valorada. Según los estudios antropológicos que se han hecho en sociedades de cazadores-recolectores, es probable que fuera una tarea muy prestigiosa y reservada a hombres” (Corbella et al. 2018: 140).

Entre los detractores de la tesis chamánica están arqueólogos como Bahn⁶⁵, Lorblanchet⁶⁶, Helveston⁶⁷, Francfort y Hamayon⁶⁸ que han criticado las propuestas de Lewis-Williams. Las críticas más suaves se limitan a decir que es algo indemostrable:

“Sans doute l'idée du chamanisme au paléolithique est-elle séduisante puisqu'il est lié, en tout cas au départ, à une économie de chasse (Hamayon 1990). Rien donc d'aberrant à supposer qu'il en a été ainsi au paléolithique. Mais cela est actuellement totalement indémontrable et risque de le rester puisque, comme l'a bien dit Etienne Patte avec lequel je conclurai, «l'essentiel du chamanisme consiste en des voyages de l'esprit du chamane, entré en transe, soit à la recherche d'âmes, soit en vue d'obtenir des renseignements et la faveur du maître ou de la maîtresse des animaux pour le succès de la chasse ou de la pêche ou la venue de la pluie; et il lui faut l'aide d'un esprit. Or, de tout cela, on ne peut rien savoir» (Patte 1960: 172-173)” (Beaune 1998: 216).

Algunos estudiosos del chamanismo también han cuestionado que dichas prácticas justifiquen por sí mismas el arte del Paleolítico:

“Some artefacts produced by shamanic practices might have been made based on traditional knowledge rather than on subjective vision. This demonstrates that there is no universal rule for explanations regarding prehistoric art. Although the trance theory may help identify subject visions, it is generally not reliable when used to interpret prehistoric art” (Qu 2017: 61).

2.8. Paradigma astral. En este apartado no sería posible dejar de citar las relativamente recientes investigaciones de Raquel Lacalle sobre simbología paleolítica astral⁶⁹, de gran agudeza y en las que casi se coincidiría en un 90%⁷⁰ con la hipótesis teórica aquí propuesta, pero de las que curiosamente no se encuentra mención en los tratados generalistas ni parece que, a pesar de su manifiesto interés, hayan sido retomadas/desarrolladas por otros autores.

⁶⁵ Bahn (1997; 2003).

⁶⁶ Lorblanchet et al. (2006).

⁶⁷ Helveston y Bahn (2004).

⁶⁸ Francfort y Hamayon (2001).

⁶⁹ Véase Lacalle (2011).

⁷⁰ Personalmente disiento con Lacalle de la consideración del sol y la luna como deidades astrales, cuando entiendo que serían materialización de principios constitutivos sagrados (pues hasta el Neolítico no existían propiamente dioses, pero sí lo sagrado y numinoso). Por ello coincido con Julien Ries cuando expone que: *“El arte franco-cantábrico revela un hombre en plena posesión de su conciencia estética, el homo religiosus que tiene ya una conciencia de su situación en el cosmos. Una vez sedentarizado, tomará conciencia de la presencia de lo divino, representará a las divinidades y, en el cuarto milenio, en el «creciente fértil», nacerán las primeras grandes religiones”* (Ries 2013: 80). Lacalle considera la Luna como andrógina (Lacalle 2008: 82), y el toro/bisonte como elemento masculino (Lacalle 2008: 86) en contraposición con las conclusiones de Leroi-Gourhan. Posteriormente asimilaría la luna a lo masculino al asimilar el cuerno curvo a lo fálico (Lacalle 2010: 31), coincidiendo con la atribución que hacía Laming-Emperaire de bisonte masculino y caballo femenino. Sin embargo, Lacalle en las conclusiones de su libro y refiriéndose a la simbología del megalitismo del neolítico parece que invierte las relaciones y considera femenina a la luna y masculino al sol: *“Se mantienen unas creencias que presentan conexiones con tradiciones previas: una Diosa Madre, cuyo aspecto femenino está especialmente relacionado en este momento con la Tierra y la luna, y el dios solar, vinculado al Cielo. El ciervo sería un símbolo solar opuesto a la serpiente, aludiendo ésta a la Diosa en su faceta ctónica y lunar. El toro y el bache estarían asociados al culto a la Diosa”* (Lacalle 2011: 619).

“Las relaciones que se establecen entre el bóvido y el caballo o entre animales equivalentes por su significado, pueden definirse como de oposición y de superposición. Aparecen en los paneles asociados, frecuentemente en direcciones opuestas, acudiendo incluso a la superposición. De estos hechos se desprende una relación dialéctica entre ambos principios. La dualidad caballo-bisonte puede expresarse mediante dualidades equivalentes de similar significado, tales como caballo-pezu, ciervo-pezu, reno-bisonte..., utilizando tanto la asociación como la superposición, o la disposición de los temas en sendas caras de los objetos mobiliarios. El caballo, ciervo y reno, por un lado, y el bóvido, cáprido, mamut, rinoceronte, oso, por otro, desempeñarían funciones similares, dentro de cada grupo. Los principios que representan y las relaciones de oposición que se establecen entre ambos aludirían a la dualidad sol-luna, a hechos tan cotidianos, tales como la sucesión de días y noches, del verano e invierno, reproducidas miméticamente en el santuario” (Lacalle 2010: 38).

3. HIPÓTESIS SINTÉTICA, PROPUESTA A TRAVÉS DE LA RELECTURA DE LEROI-GOURHAN

3.1. **Las teorías binarias.** Las hipótesis dualistas, entre las que se encuadraría la que propuso Leroi-Gourhan, han tenido siempre un gran predicamento no solo desde el estructuralismo sino también desde otras escuelas de pensamiento:

“The universal presence of binary opposition in cultural studies has long intrigued anthropologists. Sheets-Johnstone discusses the perception of similarities as a prerequisite to abstraction and classification, and “matching” as a pre-human prerequisite to the human exploitation of similarities. Perception of differences must follow closely” (Foster y Botscharow 2019: 11).

“Cuando una clasificación se reduce a dos géneros, éstos son casi necesariamente concebidos bajo la forma de antítesis” (Durkheim 2007: 136).

Walter Burkert, reputado filólogo alemán especializado en el estudio de la religión griega y filosofía de la religión⁷¹, nos explica que:

“La religión siempre ha estado ahí, transmitida de generación en generación desde tiempos inmemoriales” (Burkert 2009: 16).

“La religión ofrece «un cosmos con significado frente a la complejidad infinita». (...) Una manera de conseguir una radical reducción de la complejidad es concebir un sistema dualístico: postular dos contenedores en los que depositar experiencias o fenómenos” (Burkert 2009: 57).

Evidentemente, la reducción a conceptos opuestos binarios es uno de los referentes del estructuralismo:

“Lévi-Strauss discutió el carácter binario del pensamiento humano de manera consistente” (Ortega, 2013: 146).

Es un planteamiento que denostativamente simplifican los detractores del estructuralismo, como el antropólogo Marvin Harris desde la escuela del “materialismo cultural”:

⁷¹ Y que al igual que el erudito en filología clásica y mitología griega Karl Kerényi estuvo relacionado con el Círculo de Eranos.

“Siempre es posible reducir símbolos complejos y sutiles a otros que lo son menos, para acabar finalmente con oposiciones tan insípidas como cultura frente a naturaleza o masculino frente a femenino” (Harris 2017: 442).

Joseph Campbell, erudito y mitólogo, escribía que:

“De ahí que una polaridad de luz y sombra, arriba y abajo, dirección y pérdida de orientación, confianza y miedo (...) se deba considerar inevitable como principio estructurador del pensamiento humano” (Campbell 2017: 96).

3.2. La teoría de Leroi-Gourhan. A pesar de las singularidades y diferencias regionales y temporales, Leroi-Gourhan entendió que durante el Paleolítico Superior se mantuvo una evolución cultural que tuvo continuidad en gran parte de Europa⁷², lo que implica compartir una cosmovisión común (con todos sus matices y particularidades propias de su gran extensión y prolongada duración en el tiempo, evidentemente)⁷³:

1.-Básicamente se mantiene una misma iconografía (y ahora postulamos que básicamente una misma iconología), que se ha conservado tanto en el arte mueble como en el arte parietal, con variantes estilísticas locales y temporales, en vigor durante más de veinticinco mil años (y donde las especies de “tercer animal” de la megafauna que desaparecieron serían sustituidas simbólicamente por otras)⁷⁴.

2.-Básicamente se compartió un mismo modo de vida (cazadores-recolectores) con un horizonte cultural que evidentemente ha evolucionado, desarrollándose y pasando por distintas fases (Auriñaciense, Gravetienese, Solutrense, Magdalenense)⁷⁵, pero que no ha cambiado drásticamente en todo el Paleolítico Superior del *Homo sapiens* o cromañón.

Quedan fuera de toda duda las influencias estilísticas y temáticas regionales que responden a subgrupos culturales con particularidades compartidas y limitadas en el tiempo y el espacio, pero más allá de todos los localismos y analizándolo en su conjunto, podríamos decir que durante el Paleolítico Superior se habría mantenido una tradición de continuidad simbólica y por ende cosmológica, que sería precisamente la que generó y desarrolló en Europa el arte prehistórico tanto figurativo como no figurativo o abstracto.

“Su extraordinaria pervivencia en el tiempo y el respeto hacia el mismo de las diferentes culturas arqueológicas que frecuentaron los santuarios nos muestran la trascendencia, la permanencia y la operatividad del simbolismo que lo hizo emerger e instalarse en los más profundo del pensamiento humano” (Menéndez 2019: 147).

⁷² Leroi-Gourhan (1982).

⁷³ Hay autores que, aunque admiten una convergencia estilística, niegan una unidad cultural común subyacente y defienden un estudio regionalista y diacrónico del arte prehistórico del Paleolítico Superior (González 1994: 298-299; Sanchidrián 2010: 298).

⁷⁴ Aquí nos referimos al “tercer animal” complementario que se incorpora a la pareja de opuestos bisonte/caballo según los estudios de Leroi-Gourhan (1994: 98-103).

⁷⁵ Terminología de periodos que proviene del nombre de distintas localidades/cuevas francesas estudiadas por el abate Henri Breuil: Aurignac, La Gravette, Solutré y La Madeleine. Según autores, la clasificación de estilos que se hace del arte del Paleolítico Superior puede ser algo diferente, ver Arenas (2013: 144 cuadro 1).

“This thematic-stylistic analysis applied to a sample of 2,000 representations in nearly 110 caves provides some partial answers to these questions and reveals continuity in the “artistic traditions” of early Upper Paleolithic groups” (Petrognani 2015: 222).

“Solo una creencia común puede unirnos y mantenernos bajo control” (Morris 2016: 199).

Leroi-Gourhan compartía la idea del *“gran conjunto cultural del Occidente Paleolítico”*, con *“unidades regionales sólidas y estables durante muchos siglos”*:

“Se corresponde adecuadamente con los datos actuales sobre la existencia de grupos regionales relativamente estables dentro del gran conjunto cultural constituido por el Occidente paleolítico” (Leroi-Gourhan 1994:68).

“La Europa de entonces constituía ya una extensión cultural muy vasta, variada en los detalles, pero homogénea en su conjunto. La impregnación por un sistema único de referencias simbólicas da testimonio de esta relativa unidad” (Leroi-Gourhan 1994: 75).

Tras analizar la continuidad y variaciones de los enterramientos del Paleolítico Superior europeo, Roberto Martínez González y Larissa Mendoza Straffon concluyen que responderían a una cierta unidad ideológico-conceptual vigente durante todo este periodo:

“Reconociendo constantes, se concluye que las concepciones paleolíticas de la muerte conformaron un fenómeno de larga duración en el que, pese a la existencia de modificaciones superficiales, pudieron mantenerse una serie de elementos más centrales” (Martínez y Mendoza 2017: 37).

“Lo que sí podemos sostener —y eso de manera hipotética— es que los procesos de creación de imágenes y contextos mortuorios en ambos casos parecen remitir a valores análogos sobre las personas” (Martínez y Mendoza 2017: 58).

Una investigación reciente sobre la evolución temporal en la cueva de El Castillo coincidiría en esa continuidad de significados simbólicos, como exponen Izzy Wisher y Eduardo Palacio-Pérez:

“Focusing on the case study of El Castillo, we argue that these engagements across time may tentatively indicate aspects of long-term continuity in the ontology of Upper Palaeolithic hunter-gatherers, reflected in cave art palimpsests” (Wisher y Palacio-Pérez 2025: 1).

“The presence of existing motifs on a cave wall appears to have been conceptualised by Palaeolithic artists in a way that these active engagements thus imply a persistence of certain ideas within the ontological meanings associated with producing cave art depictions” (Wisher y Palacio-Pérez 2025: 31).

Parece que André Leroi-Gourhan rehuía de comparaciones etnográficas directas, y vemos que termina su artículo sobre *“El simbolismo de los grandes signos en el arte rupestre paleolítico”* con la siguiente declaración:

“Sería muy fácil dejarse tentar por las comparaciones y evocar ejemplos extraídos de la protohistoria o de pueblos lejanos y cercanos; pero dos razones me lo impiden. La primera, es una razón metodológica: era conveniente interrogar a los documentos del Paleolítico y sólo a ellos, para no arriesgarse a dar las respuestas al mismo tiempo que las preguntas. La segunda, es una razón de sentido común: es probable que un simbolismo basado en la representación de los órganos de la reproducción no sea prerrogativa exclusiva del Paleolítico Superior; a una

expresión tan banal de la realidad, ¿se le pueden pedir pruebas significativas? Lo significativo para el Paleolítico Superior no es la existencia de figuras de origen sexual; es su integración en un complejo sistema representativo que aún comprendemos muy mal; precisamente porque no vamos más allá de la realidad de los documentos. No podemos tomar prestada nuestra interpretación de los australianos y de los dogones, pues sería perder la originalidad y la riqueza de los hechos, pero podemos percibir muy bien en qué orden de pensamiento se sitúa el pensamiento magdaleniense porque tenemos, en el mundo vivo, testimonios de pensamiento religioso que ofrecen los mismos rasgos complejos de confrontación, intercambiabilidad y complementariedad entre los sexos, los seres humanos y los animales” (Leroi-Gourhan 1958: 396).

El recurso a las comparaciones etnográficas sería un tema controvertido, sobre el que en su día otros autores no dudaron en posicionarse en el mismo sentido, como Desmond Morris desde la etología cuando en 1967 escribió que:

“Las características que los primeros antropólogos estudiaron en estas tribus pueden ser muy bien los mismos rasgos que impidieron el progreso de los grupos afectados. Por consiguiente, es peligroso emplear esta información como base de cualquier estudio general de nuestro comportamiento como especie” (Morris 2016: 9).

Estudios actuales revelan que no es fácil hacer comparaciones etnográficas con el arte del Paleolítico, precisamente por falta de paralelos válidos:

“While the failure of the ethnographic cases which we have available, other than perhaps the Columbia Plateau, to match the Upper Palaeolithic closely is disappointing, it is not entirely surprising to find that the cultural context of Upper Palaeolithic animal art has little or no exact modern parallel” (Sauvet et al. 2009: 15).

Leroi-Gourhan fue claro sobre el alcance de sus planteamientos en cuanto a la significación del arte paleolítico:

“Es difícil ir más lejos, al menos por ahora, ya que solo podemos comprender, y muy confusamente, una parte de los aspectos simbólicos del sistema de representación: la equivalencia de los signos y de la pareja bisonte-caballo es el vínculo probable entre los símbolos sexuales y los signos cinéticos azagaya-herida. La valoración de la misma caverna como símbolo hembra queda muy clara” (Leroi-Gourhan 1994: 131).

“Para Leroi-Gourhan «el arte paleolítico era la expresión [...] de concepciones acerca de la organización natural y sobrenatural del mundo» (Leroi-Gourhan 1965 [1970], 120)” (Palacio-Pérez y Moro 2020: 146).

Desde un estudio sistemático del arte del Paleolítico europeo, Leroi-Gourhan ha propuesto la existencia de un sistema eminentemente simbólico, coherente y consistente, donde en composiciones coreografiadas coexistían e incluso se superponían determinados animales que representaban el principio femenino (básicamente bisontes/uros⁷⁶, al igual que animales complementarios o terceros⁷⁷ que también serían simbólicamente femeninos como mamuts, ciervas, felinos, rinocerontes, osos, cabras, peces, y serpientes) junto con otros animales que representaban el principio contrapuesto o masculino (esencialmente caballos, pero también podían ser símbolos masculinos animales terceros como ciervos astados, renos, y aves); que determinados signos abstractos representaban los mismos principios

⁷⁶ El uro (*Bos primigenius Taurus*) es una subespecie bovina salvaje previa a la domesticación.

⁷⁷ Sobre el “tercer animal”, ver Leroi-Gourhan (1994: 98-103).

contrapuestos (símbolos vulvares, y símbolos claviformes), y que la propia cueva (es decir: roca, oscuridad, hendidura) asimismo representaba lo femenino. Estaríamos así delante de una cosmovisión binaria, donde todo se integra entre dos grandes principios opuestos que necesariamente habrían de ser complementarios.

3.3. Ampliación de la teoría de Leroi-Gourhan con la teoría de Lacalle. Si se hace el ejercicio de combinar las teorías de Leroi-Gourhan aportando las hipótesis astrales de Raquel Lacalle (que justificaba como animal lunar el bisonte/toro y como animal solar el caballo), se amplía el alcance del dualismo masculino y femenino inicialmente considerado a un nuevo dualismo mucho más complejo de bisonte=femenino=lunar y de caballo=masculino=solar, dejando de limitarse la dualidad de opuestos complementarios a la contraposición de género, y pasando esta nueva dicotomía a abarcar por extrapolación la totalidad de los dualismos agrupados en dos grandes principios antagónicos e ineludiblemente complementarios (opuestos que no compiten en confrontación excluyente, pues han de reconciliarse).

3.4. Hipótesis sintética para el simbolismo del arte del Paleolítico Superior europeo. El ser humano en los albores del pensamiento abstracto (y por tanto, simbólico) necesita dotar de sentido al universo en el que se desarrolla su existencia, construir un modelo mental que explique la razón de ser de las cosas y su ciclo de vida-muerte, y encajar lo existente en dicho modelo. Si no funciona, se generará en el hombre inquietud y angustia vital ante la inevitabilidad de la muerte. Para elaborar esta concepción del mundo, la opción dualista⁷⁸ es una de las más inmediatas, pues la mente clasificatoria del ser humano discrimina perfectamente los pares de opuestos binarios que le rodean (luna/sol, noche/día, oscuridad/luz, frío/calor, abajo/arriba, femenino/masculino, interior/exterior, frío/calor, invierno/verano, pasivo/activo, muerte/vida, agua/aire, húmedo/seco, nadar/volar, etc.), que en el inicio del Paleolítico Superior pasan a unificarse mediante analogías en dos grandes principios, antagónicos y complementarios a la vez (que se necesitan el uno del otro para poder existir). Esta nueva dualidad se dividirá entre lo femenino=lunar=bisonte⁷⁹ y lo masculino=solar=caballo⁸⁰, cuya convergencia generará por combinación la totalidad de los seres que conforman el mundo (tanto de lo físico/tangible como de lo inmaterial/incorpóreo) en un universo animista⁸¹ y cíclico⁸² donde lo espiritual aparece tan imbricado que no puede

⁷⁸ En rigor, no se trataría de un dualismo puro de conceptos excluyentes (como el bien y el mal), sino un monismo con dos principios opuestos pero complementarios que interaccionan entre sí generando la totalidad de lo existente.

⁷⁹ Y el resto de cualidades asociadas, ver punto 5.1.

⁸⁰ Y el resto de cualidades asociadas, ver punto 5.2, lógicamente antagónicas con las anteriores.

⁸¹ Concepto antropológico desarrollado en 1871 desde un evolucionismo lineal por Edward Burnett Tylor (1977) resignificando el término acuñado por Georg Ernst Stahl en 1708. Nótese que el 100% de las 33 sociedades de cazadores-recolectores estudiadas por Peoples *et al.* (2016: 266, 267 fig. 2) eran animistas (como creencia en una “fuerza vital” que poseían los distintos elementos de la naturaleza y que podía influenciar en las vidas humanas).

⁸² La muerte, el mundo espiritual y lo cíclico jugarán un papel fundamental en toda esta nueva conceptualización de la existencia, renovación cíclica que se infiere del simbolismo astral de los dos grandes principios duales. En las sociedades de cazadores-recolectores, tras el animismo (que se encontraría en el 100% de los casos estudiados), el siguiente paso es la creencia en la inmortalidad del alma, y ya luego aparecería el chamanismo (Peoples *et al.* 2016).

separarse del mundo material, con unas creencias no teístas o sin dios (o sin dioses mayores)⁸³. Nace así la primera cosmovisión de la que tendríamos constancia, con una concepción del mundo que resulta fácil de entender, asumir y transmitir por estos pequeños grupos de cazadores-recolectores que ya disponían de una cierta organización social y que contaban con incipientes redes de intercambio a larga distancia.

El plasmar gráficamente tales símbolos constituye un solemne acto ritual y necesario de sumisión y alabanza (sea de encuentro, sometimiento, reconocimiento y/o reconciliación) con esos dos grandes principios generadores que se consideran superiores, sagrados, omnipresentes, eternos...y de los que el propio hombre forma parte. A partir de aquí y a pesar del posterior ocaso y desaparición de la cultura del Paleolítico Superior, esa integración de dos grandes esencias opuestas será un tema recurrente en las filosofías y religiones.

Al existir lo sagrado (lo divino ya acontecería posteriormente tras el advenimiento del Neolítico)⁸⁴ se ha de considerar como religión no teísta, que incluye: creencias con ideas y convicciones, cultos y rituales de devoción hacia lo sagrado (como los que generaron la gran mayoría del arte paleolítico), y principios o códigos morales con valores éticos⁸⁵ que guiaron el comportamiento del hombre Paleolítico. El hombre desde que es hombre ha necesitado crear una construcción de sentido en la que ubicarse y proyectarse.

“El hombre es capaz de alzarse a postular una totalidad de sentido dentro de su universo” (Burkert 2009: 281).

“Integrados en la naturaleza, interpretando mensajes que llegan de fuera, los humanos construyeron su kósmos de sentido, que apunta a lo divino” (Burkert 2009: 282).

El arte del Paleolítico nos mostraría la primera vez que el ser humano lo consiguió.

⁸³ Como taoísmo, confucionismo, y religiones “násticas” derivadas del hinduismo (budismo y jainismo, de donde procede el budismo zen japonés), religiones todas ellas que no obstante aceptan la creencia en realidades y seres espirituales. Estas religiones no teístas entrarían dentro de las definiciones de religión en el ámbito de las ideas y de los símbolos formuladas por Jan van Baal y Clifford Geertz (Burkert 2009: 21).

⁸⁴ En esta misma apreciación coinciden plenamente otros estudios: *“Ancestor spirits or high gods who are active in human affairs were absent in early humans”* (Peoples et al. 2016: 261).

⁸⁵ Con reglas de parentesco específicas y con tabús como el incesto que definiría un sistema exogámico, lo que ya desarrollaba Tylor (1889: 245-256, 261-269) y posteriormente Claude Lévi-Strauss (1949) como hecho social: *“La exogamia, sería consecuencia de la evitación del tabú del incesto, y conduciría a la alianza con otros grupos, generando solidaridad y cohesión social”* (Rodríguez-García 2018: 154-160). Sobre las estructuras de parentesco y sobre el tabú del incesto y la consiguiente exogamia como cohesionadora de los pequeños grupos de cazadores recolectores del Paleolítico Superior, puede extrapolarse lo que escribe Marvin Harris: *“Se sabe que las sociedades organizadas en bandas dependen de intercambios matrimoniales para establecer redes de parientes a lo largo de grandes distancias”* (Harris 2017: 230); *“Las sociedades cazadoras y recolectoras tienden a tener grupos de filiación cognaticia y/ o residencia bifocal porque su ajuste ecológico básico exige que los grupos locales sean abiertos, flexibles y no territoriales”* (Harris 2017:254). Parece que otros autores difieren sobre el sistema de residencia convivencial, apuntando a un sistema patrilocal como el arqueólogo y profesor de prehistoria Robert Sala cuando comentaba que: *“En muchas sociedades humanas arcaicas, así como en las sociedades de grandes simios como los chimpancés, los machos suelen quedarse en la familia de origen mientras que las hembras suelen cambiar de grupo cuando llegan a la edad de la reproducción”* (Corbella et al. 2018: 119). Algunos estudios genómicos proponen que muy probablemente el modelo reproductivo sería poliginico hasta el advenimiento del Neolítico (Dupanloup et al. 2003).

4. JUSTIFICACIÓN DE LAS METÁFORAS CON ANIMALES SEGÚN LA HIPÓTESIS PROPUESTA

En cuanto a su representación, de un modo ritual el humano prehistórico manifestaría gráficamente estos dos grandes principios opuestos y complementarios en el arte parietal y mueble mediante figuras animales, asociando conceptos abstractos con imágenes a través de una relación de analogía o metáfora. Es decir, nace el símbolo.

En la semiótica de Charles Sanders Peirce, para el signo, además del significante y del significado, aparece un tercer componente de intersubjetividad que se produce en la mente del intérprete (el proceso mental de interpretación del significado) y al que denomina como “interpretante”; pero tanto Peirce en su semiótica pragmática como Algirdas Julius Greimas en su semiótica estructuralista reducen el símbolo a signo (arbitrario e inmotivado), por lo que soslayaremos estas relaciones triádicas⁸⁶ y seguidamente nos centraremos en la interpretación del símbolo desde los postulados de la lingüística cognitiva⁸⁷.

Siguiendo la teoría (ya considerada como clásica)⁸⁸ de la lingüística cognitiva de Lakoff y Johnson⁸⁹, en el caso que estamos analizando encontramos tanto una “metáfora conceptual” general como distintas “metáforas de imagen”. La estructura de nuestra “metáfora conceptual” (es decir, los animales representan/son los principios de la dualidad) se desarrollaría de forma diádica entre el “dominio origen” o “dominio fuente” que presta sus conceptos (en este caso, los animales) y el “dominio destino” o “dominio meta” sobre el que se superponen los conceptos prestados (en este caso, el dominio destino serían los dos grandes principios opuestos y complementarios)⁹⁰. En las metáforas resultantes (expresiones metafóricas) que ahora se van a justificar veremos que:

“Se proyectan facetas del dominio origen [en nuestro caso, de los animales] al dominio destino [en nuestro caso, de la dualidad]. Esto significa que estas expresiones metafóricas convencionales forman parte de un sistema coherente y, por tanto, no son expresiones arbitrarias, sin motivación alguna” (Cuenca y Hilferty 1999: 101).

⁸⁶ Colin Renfrew (2009: 93,99) hablando de la arqueología cognitiva, expresa la relación simbólica como correlación entre tres términos: X (símbolo o significante) representa Y (significado) en el contexto C. Pero en nuestro caso (es decir, estudiando el significado simbólico del arte del Paleolítico Superior) el contexto no varía, por lo que perfectamente podemos obviar el tercer término C de la ecuación. Ya se había comentado que al secundar la lingüística de Peirce, Renfrew hace una simplificación excesiva del símbolo, pues para definirlo ni considera la relación de metáfora ni que el significado es un concepto abstracto, reduciendo el símbolo a un mero signo (arbitrario e inmotivado).

⁸⁷ Para las bases teóricas de la lingüística cognitiva y la principal bibliografía comentada, ver el capítulo 1.1 de: Ibarretxe-Antuñano y Valenzuela (2012).

⁸⁸ Se ha seguido la teoría “clásica” de Lakoff y Johnson en lingüística cognitiva, aunque ya Cuenca y Hilferty apostillaban que: “Gilles Fauconnier y Mark Turner (cfr. Fauconnier & Turner 1994, 1998; Turner & Fauconnier 1995) han propuesto una alternativa interesante desde la teoría de los espacios mentales (cfr. también Ruiz de Mendoza 1998). Con todo, el enfoque de Fauconnier y Turner y el que aquí presentamos no son incompatibles” (Cuenca y Hilferty 1999: 101 nota 2).

⁸⁹ Lakoff y Johnson (1980).

⁹⁰ Para relacionar el dominio origen con el dominio destino hacen falta unas relaciones de analogía entre cada dominio (“correspondencias ontológicas”, que conectan o vinculan las subestructuras de ambos dominios) o bien extraer determinados aspectos comunes o compartidos entre ambos dominios que generen una analogía (“correspondencias epistémicas”).

Junto a la “metáfora conceptual”⁹¹ entre dominios cognitivos que establece un marco metafórico general donde los dos grandes principios se representan a través de distintos animales, vemos que también se han incorporado “metáforas de imagen” como metáforas únicas que proyectan determinados aspectos de la estructura de una imagen, en nuestra hipótesis relacionando mediante analogía (principalmente visual) un animal específico (significante) con cada uno de los dos principios duales (significado).

4.1. Metáfora en los animales femenino-lunares. El bisonte y el uro o toro salvaje⁹²: animales-símbolo que representarían el principio lunar, femenino, vulva, pasivo, herida, nocturno, oculto, subterráneo, oscuro, abajo, frío, agua, ondas, curvas, tierra, roca, interior, profundidades, muerte, invierno.

En esta agrupación de categorías (donde distintas características y atributos dispares procedentes de diferentes dominios conceptuales se han reunido en dos grandes principios antagónicos) encontramos igualmente relaciones de analogías metafóricas entre sus distintos términos, que así se terminan identificando como pertenecientes al mismo principio. La asociación de la luna con la noche, la oscuridad y el frío es obvia, y por extensión con las cuevas, las profundidades y la roca. Metonimias directas como femenino=vulva resultan patentes. A su vez, el agua estaría relacionada con la luna (como luego se justifica). La asociación de lo lunar con lo femenino también es diáfana (lo que más abajo se explica), y el nexo entre lo lunar con los animales con cuernos en forma de medialuna sería una clara metáfora de imagen. La luna queda también en relación con la muerte cíclica solar, pues aparece cuando “muere” el sol, y se retira tras su “renacer” (en términos igualmente metafóricos).

— **El bisonte y el toro.** La metáfora conceptual es siempre la misma: “los principios de la dualidad son animales”, donde para este principio bisonte-femenino-lunar se recurre a las “correspondencias” de carácter (el bisonte o el toro son animales de carácter o temperamento tranquilo, sosegado, pasivo)⁹³. Asimismo, se incorpora una metáfora de imagen que será decisiva, a través de la analogía entre la forma de los cuernos del bisonte (o bien del toro salvaje o uro) y la luna creciente.

⁹¹Las “metáforas conceptuales” serían: “Plantillas cognitivas que proporcionan campos semánticos enteros de expresiones metafóricas” (Cuenca y Hilferty 1999: 104).

⁹² Simbólicamente serían animales sustituibles o intercambiables el uno por el otro. Refiriéndose a las pinturas rojas de la cornisa cantábrica, Diego Gárate Maidagan expone que: “En aquellas cuevas en las que el uro no está presente si lo está el bisonte y viceversa” (Gárate 2010: 420).

⁹³ Incluso más cercano que el recientemente recreado “uro de Heck” por los hermanos Heck en la Alemania de entreguerras, parece que el toro bravo o de lidia sería el animal existente cuyo carácter y comportamiento más se parecería al del extinto uro o toro salvaje (*Bos taurus primigenius*) según el criterio de expertos como el holandés van Vuure (2005: 94-95, 97, 134, 153, 262, 329, 334, 362); el toro bravo español es un animal peligroso y embiste de forma arrolladora si se siente amenazado, estresado o con ganas de revancha, pero habitualmente cuando se encuentra en su propio ambiente y acompañado de otras reses parece tranquilo y manso en engañosa apariencia. Los datos genéticos parecen avalar esta mayor relación entre el ganado de lidia actual y el toro salvaje: “Our study, in addition to northwestern European breeds, also include various breeds from the Iberian Peninsula and report a high frequency of aurochs-specific-derived alleles in the Iberian cattle compared with the central European and Balkan-Italian cattle” (Upadhyay 2017: 175).

— **Otros animales**⁹⁴ simbólicamente femenino-lunares comparten entre ambos dominios origen y destino algunas características como temperamento pausado, nocturnidad, o son cavernícolas, e igualmente encontramos las metáforas de imagen relacionadas con sus defensas en forma de medialuna.

Tras el máximo glacial que tuvo su pico de frío hace 20.000 años desaparecerían⁹⁵ del registro arqueológico los grandes animales de megafauna con cuernos, colmillos o defensas en forma de medialuna: leones de las cavernas⁹⁶ (que además son depredadores nocturnos), mamuts lanudos, rinocerontes, e incluso el oso de las cavernas (que en invierno entra en hibernación), todos ellos animales femenino-lunares.

De la misma manera serían símbolos femenino-lunares la cabra montés (con grandes cuernos con anillos o medrones, en forma de medialuna), los peces (por ser animales que viven en el medio acuático) y la serpiente (tiene curvas, muda cíclicamente de piel, vive en las oquedades de las rocas, se asocia a veneno y muerte). Al no disponer del atributo solar de la cornamenta anual, posiblemente la cierva se asociaría a animal femenino-lunar por oposición al ciervo astado (único caso en el que animales de una misma especie serían símbolos opuestos según su género)⁹⁷.

“La luna se plasmaría en su forma animal mediante el toro-bisonte-cabra-mamut-rinoceronte, cuyo atributo principal es su cuerno o colmillo en forma de medialuna. Se añadiría a este grupo, el oso, animal que hiberna en cuevas, cuya desaparición se vincula con el invierno y el proceso de ocultación de la luna, o el pez cuyo medio es acuático, relacionándose el agua con la luna” (Lacalle 2010: 32).

— **El agua y la luna.** La relación del agua con la luna es evidente en las mareas, siendo algo que no podía pasar desapercibido, y más cuando las mareas vivas se producían precisamente con la luna llena⁹⁸.

⁹⁴ ¿Por qué no limitarse a un único animal para representar cada principio? Es un poco como los sinónimos en cualquier lengua, a veces son intercambiables, a veces en un determinado contexto es más apropiada una palabra que otra debido a sutiles matices. En un mundo simbólico donde la combinatoria entre los dos polos es la generadora del equilibrio de lo real, el contar con “sinónimos” simbólicos supone una ventaja expresiva, e incluso lírica podríamos decir. Quizás se deba a una redundancia simbólica de refuerzo de significados (como sabemos que será frecuente en épocas posteriores), o quizás los principios más “puros” estén simbolizados por el bisonte/uro y por el caballo (por ser los más repetidos), y entonces el resto de animales representarían gradaciones algo diferentes que sirvan para conformar más adecuadamente los equilibrios (tal y como pudiera ser el caso de la cierva, siendo animal masculino-solar que ha perdido ambos atributos pues ni es masculino ni tiene los distintivos solares del ciervo, convirtiéndose así por descarte en animal femenino-lunar secundario).

⁹⁵ Las importantes variaciones climáticas coincidieron en el ámbito europeo tanto con la sustitución de diversos linajes humanos como con la desaparición de determinadas especies ampliamente cazadas por el hombre: “Con posterioridad al máximo glacial, hace entre 19.500 y 14.500 años (...) El periodo crítico posterior al máximo glacial coincidía no solo con la desaparición de diversos linajes mitocondriales, sino también con la desaparición de la megafauna europea, como los mamuts. Es posible que hubiera un reemplazamiento de poblaciones —y no solo humanas— relacionadas con la adaptación a las nuevas condiciones climáticas, mucho más cálidas” (Lalueza-Fox 2018: 140).

⁹⁶ La propia gruta o caverna ha sido identificada por Leroi-Gourhan como símbolo femenino, por lo tanto, los animales que allí habitasen lo serían igualmente (oso de las cavernas, león de las cavernas).

⁹⁷ En realidad, esto sería aplicable a los distintos cérvidos con hembras sin astar, como ciervos o venados, gamos, corzos, alces (muy raros casos de vacas-alce con cuernos, por problemas hormonales), e incluso megaloceros (extintos parientes de los gamos), todos ellos con los machos más fácilmente identificables por sus defensas, pero siendo las hembras de muy difícil diferenciación en una pintura paleolítica (atribuyéndose de forma genérica como ciervas).

⁹⁸ Pues en luna llena se sumaba el efecto gravitatorio de la luna por un lado de la tierra y del sol por el otro, haciendo que la marea fuese más intensa (mareas vivas), aunque el hombre primitivo solo podía percibir el resultado, que era de asociación luna=agua.

— **Lo femenino y la luna.** La duración del ciclo lunar de 29,53 días (mes sinódico) puede asociarse metafóricamente con la duración del ciclo menstrual femenino⁹⁹, aspecto que ya recordaba Joseph Campbell:

“La coincidencia del ciclo menstrual con el de la luna es una realidad física que estructura la vida humana y una curiosidad que se ha observado con asombro” (Campbell 2017: 97).

“For the phases of the moon were the same for Old Stone Age man as they are for us; so also were the processes in the womb. (...) an accord between these two «time-factored» orders: the celestial order of the waxing moon and the earthly order of the womb” (Campbell 1983: 68).

Un ejemplo iconológico. La Venus de Laussel aparece sujetando un cuerno¹⁰⁰ (generalmente atribuido a bisonte, pero que otros autores señalan como de bucardo o cabra montés del Pirineo)¹⁰¹, en una triple redundancia simbólica de lo femenino junto con el cuerno y su semejanza a la forma lunar. Esta imagen esteatopígica tallada sobre la roca de la cueva respondería probablemente a un rito de fertilidad invocando el principio bisonte (o cabra) = femenino = luna.

“[Las venus] son una expresión simbólica obvia del deseo de perpetuación de la especie” (Giedion 1981: 211).

— **La identificación de femenino=herida** reseñada por Leroi-Gourhan procedería de una metáfora por la menstruación femenina (habitualmente tema tabú en las sociedades primitivas estudiadas por la antropología).

“La equivalencia signo femenino-herida nos abre una red de correspondencias sumamente interesante” (Leroi-Gourhan 1994: 131).

“El miedo a la sangre menstrual y el aislamiento de las mujeres durante el período, los ritos del nacimiento y todo el saber mágico asociado a la fecundidad humana ponen de manifiesto que nos hallamos en el campo de uno de los mayores centros de interés de la imaginación humana” (Campbell 2017: 99).

4.2. **Metáfora en los animales masculino-solares.** El caballo: animal-símbolo que representaría el principio solar, masculino, fálico, activo, azagaya, diurno, visible, arriba, luminoso, caliente, fuego, rayo de luz, recta, cielo, aire, viento, exterior, vida, verano.

Se han agrupado términos que, además de ser directamente antagónicos a los del principio opuesto, presentan entre sí una serie de analogías metafóricas que permite

Por otra parte, en los equinoccios, cuando el sol está en el plano ecuatorial, se producen las mayores mareas del año. Visto desde la perspectiva de un dualismo integrador, se interpretaría como la interacción de los dos polos o principios.

⁹⁹ Con frecuencia promedio de 28 o 29 días, aunque en la mayoría de las mujeres el ciclo menstrual puede oscilar entre los 24 y 36 días.

¹⁰⁰ Curiosamente, en el poema *The Courtship of Inanna and Dumuzi*, Inanna identifica su vulva como *“un cuerno, el barco de los cielos, llena de afán como la joven luna”* (o luna creciente), ver Wolkstein & Kramer (1983: 36-37). La asimilación entre la deidad femenina, el toro y lo lunar será una constante en toda la Antigüedad (Baring y Cashford 2014), y según la hipótesis aquí planteada la asociación toro=femenino=lunar se habría originado en el Paleolítico Superior europeo.

¹⁰¹ Basándose en que los cuernos de cabra presentan anillos o medrones: *“Le cas de la célèbre Dame de Laussel pourrait en être une illustration forte: elle tient à la main une corne généralement attribuée à un bison mais dont les marques transversales pourraient bien faire allusion aux anneaux d’une corne de bouquetin”* (Sauvet et al. 2021:257). En cualquier caso, hemos visto que simbólicamente bisonte y cabra montés serían ambos animales del tipo femenino-lunar, y en cierto modo equivalentes.

relacionarlos: la asociación del sol con lo diurno, lo visible y lo luminoso, el calor, el rayo recto de luz, y el fuego son evidentes. También resulta obvia la correspondencia estacional de lo solar con el verano, así como la identificación del sol con la vida y sus ciclos de periodicidad (ciclos solares que son tanto diarios como anuales).

— **El caballo.** De nuevo, la metáfora conceptual es siempre la misma: “los principios de la dualidad son animales”, donde para este principio caballo-masculino-solar se vuelve a recurrir a las “correspondencias” de carácter (el caballo es un animal de temperamento inquieto, impaciente, atento, activo, presto a salir corriendo). Como metáfora de imagen tenemos la analogía de las crines y la cola del caballo al viento, que en cierto modo asemejan rayos solares y/o llamas ardientes.

— **Otros animales** simbólicamente masculino-solares: los machos de ciervo (o venado), corzo, gamo, alce, megalocero (extinto), y reno o caribú (donde machos y hembras son astados) comparten características específicas entre ambos dominios origen y destino, no solo son animales de temperamento inquieto y activo (los cérvidos más gráciles serían especialmente intranquilos, agitados y huidizos, como el corzo, el gamo, e incluso el ciervo), sino que en este caso resulta definitivo simbólicamente el poseer unas astas que se renuevan anualmente¹⁰² (al igual que el ciclo solar), y además con una metáfora de imagen añadida al presentar estas cuernas múltiples puntas e incluso palmeados que recuerdan con su forma irregular y casi caprichosa a las llamaradas del fuego.

“El tema del sol en el arte paleolítico se manifestaría a través de animales como el caballo o el ciervo y el reno. (...) La renovación anual de la cornamenta del reno o el ciervo les conecta con el sol y su ciclo anual.” (Lacalle 2010: 31).

Del mismo modo, las aves serían animales masculino-solares (pues se trata de animales voladores con alas, relacionados con la ascensión y con el cielo-aire).

— **La azagaya** (venablo o lanza) supone una asociación evidente con lo masculino (cazador), como ya indicaba Leroy-Gourhan y de lo que se han hecho eco otros autores ampliando la relación simbólica de la flecha con el rayo de sol:

“El sol es el cazador, el rayo de sol es la flecha” (Campbell 1983: 407).

— **La relación de lo masculino con lo solar.** Por una parte, se infiere que es la inversión especular de términos frente a lo femenino-lunar, y por otra parte el hombre es cazador diurno. Además, se podría aludir a que, tal y como sucede con todos los grandes simios en los que encontramos un marcado dimorfismo sexual, en la especie humana los machos son

¹⁰² Astas que se pierden en el desmogue según el ciclo reproductivo de cada especie (ciervo, reno, gamo, corzo, alce, megalocero) donde también influyen factores como el peso corporal. Es seguido por un proceso de renovación generándose unas cuernas que suelen ser de mayor tamaño que las anteriores, estando la nueva cornamenta lista para competir durante el celo. En ciervos, gamos, corzos, alces y megaloceros solo los machos son astados, mientras en el reno o caribú las defensas las encontramos en ambos sexos (aunque suelen ser mayores en los machos; en los renos escandinavos los machos pierden las astas entre diciembre y primavera según sean viejos o jóvenes, y las hembras en verano).

dominantes respecto a las hembras (entendiendo por dominante la prioridad para acceder a un recurso)¹⁰³, y seguramente por ello se asociase el género masculino con lo más “positivo” (sol, día, luz, calor, arriba, realidad, activo, vida), quedando sus antónimos vinculados al género femenino.

5. CARACTERÍSTICAS MATERIALES DEL ARTE PALEOLÍTICO, JUSTIFICADAS SEGÚN LA HIPÓTESIS PROPUESTA

5.1. El soporte pétreo y su interacción con la obra gráfica. En las cuevas, el soporte es cárstico, aunque en otros lugares se hayan encontrado grabados al aire libre, y grabados sobre plaquetas de piedra¹⁰⁴.

Siempre hay una primera superposición, que es precisamente la de la figura-símbolo sobre el propio material pétreo (donde la cueva tiene carácter lunar=femenino); así, las posteriores superposiciones entre distintas figuras supondrían continuar de una forma natural con el mismo proceso que se inició con la pintura y/o grabado de la primera imagen sobre la superficie de la cueva.

“Para la gente del Paleolítico superior, la entrada a una cueva era la entrada a parte del mundo de los espíritus” (Lewis-Williams 2016: 214).

“In the animistic consciousness of prehistoric man it was part of the complex essence of spiritualized nature. Moreover, the cave had special significance because it was recreating most figuratively the human-nature interactions and originated the illusion of passing into another dimension related to ancestors” (Genov 2017: 2859).

Se trata de un soporte irregular y siempre distinto, donde encontramos que en ocasiones las imágenes se adaptan a las características del soporte¹⁰⁵, y en otras se altera el soporte para acoger a las imágenes¹⁰⁶.

“El soporte, además de funcionar materialmente como tal, se integra ocasionalmente en las figuras o forma en sí mismo, con algunas modificaciones añadidas, un tema de composición en sentido estricto, como signo o elemento de paisaje” (González 1994: 298).

Igualmente, para su análisis e interpretación resulta fundamental la ubicación de la figura en el conjunto de la cueva y sus posibilidades de iluminación (y por tanto, de visualización), sea en una pequeña cámara casi impracticable, o sea una gran sala accesible a los miembros del grupo para ceremonias y fines rituales, o bien junto a zonas habitables.

Las cuevas como lugar sagrado (santuario) donde en el ritual del arte rupestre confluyen y se integran los dos principios en sus fases más puras: por una parte, las entrañas de la tierra,

¹⁰³ Hrdy (1981).

¹⁰⁴ En la cueva de Parpalló, evidentemente las plaquetas son también calizas. Algunos autores (Jean Clottes 2008) inciden en que posiblemente el grabado en las plaquetas fuese parte del proceso de formación antes de pasar a pintar sobre las paredes de las cuevas.

¹⁰⁵ Como algunos bisontes de Altamira que se integran con las formas naturales del techo de la cueva.

¹⁰⁶ Como el raspado previo de las paredes en la cueva de Chauvet para obtener un fondo blanco.

la roca fría y el agua de los ríos subterráneos, y por otra la luz y el calor del fuego (iluminación necesaria tanto para poder pintarlas como luego para alumbrar y poder ver las imágenes pintadas).

“La iluminación es la condición sin la cual el arte parietal profundo no existiría” (Sanchidrián 2010: 205).

La cueva es también el lugar de hibernación del oso de las cavernas, animal femenino-lunar.

La roca tenía un carácter especialmente mágico, era material origen de valiosas herramientas (y a su vez fuente de chispas, su elemento opuesto-complementario). Por otra parte, en el interior de las cavernas se producían misteriosos fenómenos que eran propiciados por los seres espirituales: las pinturas de carbón y ocre realizadas a la luz de fogatas, antorchas y lamparillas de sebo, si eran “bendecidas” por los espíritus, se conservaban durante siglos y siglos. En las geologías cársticas el carbonato cálcico de la roca caliza era atacado por el agua algo acidulada (ligeramente ácida tras pasar por el manto vegetal) y se convertía en bicarbonato cálcico, soluble al agua, que finalmente circulaba disuelto en el agua por paredes y pisos de la cueva. Si durante el proceso pictórico el pigmento en polvo¹⁰⁷ se amasaba con agua de la propia cueva, o bien con saliva, pero luego ya en la pared era empapado por el agua de la cueva, el bicarbonato disuelto concrecionaba y de nuevo se convertía en carbonato cálcico o calcita, fijando las pinturas. Pero para el hombre del paleolítico, eran los espíritus los que de forma mágica conservaban lo pintado, en señal de aceptación de la ofrenda de pinturas realizada.

“Antiguamente se pensaba que la pintura se mezclaba con aglutinante graso o con sangre, teoría rechazada por los análisis químicos realizados que demuestran que, generalmente, el pigmento se aplicó bien mezclándolo con agua o mojando la propia roca” (Arenas 2013: 150).

Los retoques y añadidos diacrónicos sobre pinturas anteriores, fenómeno más frecuente de lo que inicialmente parecía, confirmarían ese carácter mágico¹⁰⁸ de las pinturas fijadas indeleblemente sobre la roca (la persistencia de las imágenes), así como nos transmiten una interpretación simbólica compartida.

“The proposition was that simply marking a place in the landscape changed the values associated with that place because of the persistence of the images” (Davidson, y Nowell 2021: 12).

5.2. Colores y pigmentos. En el arte rupestre del Paleolítico se emplearon sobre todo las técnicas pictóricas y de grabado de línea, materializándose la pintura mediante dos pigmentos básicos: el ocre (con rango cromático de ocre y amarillo a marrón rojizo y violeta) y el negro (bien carbón vegetal o bien pigmento mineral, en ocasiones hueso quemado), aunque ocasionalmente pueda encontrarse el color blanco.

¹⁰⁷ Polvo de carbón o de minerales triturados (manganeso, grafito, magnetita) para el pigmento negro, siendo el ocre de hematites de óxido férrico u oligisto terroso también triturado.

¹⁰⁸ Además del propio arte rupestre, hay indicios materiales de determinados rituales mágicos celebrados en el interior de dichas cuevas, ver Sanchidrián (2010: 283).

Al parecer, no se han detectado unas afinidades especiales entre temas y colores:

“En la pintura parietal, no está nada claro que el ocre se emplease más especialmente, por ejemplo, para las heridas de animales, o en signos del grupo α o del grupo β , o que en los emparejamientos de signos $\alpha\beta$, el uno sea rojo y el otro negro. Nos encontramos con todos los casos posibles sin que se den frecuencias diferenciadas” (Leroi-Gourhan 1994: 65).

En determinadas áreas se ha asociado el empleo mayoritario de colores característicos a los distintos momentos cronológicos¹⁰⁹:

“En la pintura paleolítica parece que hay dos tradiciones: una inicial, en la que se empleaba mayoritariamente el color rojo y sus variantes, y otra posterior, desde el Auriñaciense, en la que se utilizaba sobre todo el negro (en España, desde el Solutrense). La policromía (que en realidad es más bien bicromía) aparece al final del ciclo paleolítico: en Altamira aparece el último estilo, que está superpuesto a los demás, en la culminación del arte magdalenense” (Eiroa et al. 2011: 332).

“Tanto en la zona de Altamira como en paneles de Castillo y La Pasiega, el orden de pintura de más antiguo a más reciente es el de figuras amarillas, las rojas y las negras; fórmula que parece repetirse en bastantes otros casos” (Barandiarán et al. 2017: 114).

— **El ocre rojo.** Es una variedad del óxido férrico Fe_2O_3 llamado hematitas/hematita/oligisto en forma terrosa o arcillosa¹¹⁰. Es posible alterar el tono del pigmento mediante calcinación. Si queda expuesto a los elementos climáticos, con el transcurso del tiempo el rojo podría virar a negro o a blanco¹¹¹. La hematita parda o limonita es una de sus variedades, en color pardo o amarillento, compuesta por óxidos e hidróxidos de hierro sin cristales visibles.

“Comme toujours, un seul pigment rouge pour la période préhistorique: l’oxyde de fer et l’hématite (Pomiès et al., 1999). Trois faciès principaux ont été mis en évidence. Ils permettent de répartir l’ensemble des échantillons rouges en trois catégories” (Arias, et al., 2011: 439).

El ocre rojo fue abundantemente empleado, y simbolizaría la sangre, el aliento vital y la regeneración de la vida:

“De ahí a que asimilar el ocre con el aliento vital o con el verbo no hay más que un paso, tanto más tentador cuanto que diversos animales, en el arte magdalenense, tienen trazos que les salen de hocico y que se interpretan como figuración del aliento. El principal símbolo paleolítico, por su color, debió de asimilarse a la sangre y a la vida, pero es difícil decir más” (Leroi-Gourhan 1994: 65).

¹⁰⁹ Sin embargo, la cueva de Chauvet-Pont d’Arc parece que mostraría dataciones de entre hace 33.000 y 39.000 años para una serie de dibujos en negro (ocupación Auriñaciense), y de hace 29.000 a 33.000 años una segunda fase (ocupación Gravetiense, datada por restos de carbones), mostrando esta cueva una gran variedad tanto de técnicas como de colores (rojo de ocre que no es datable por ^{14}C , negro de carboncillo, e incluso el blanco del fondo de la roca raspada que tampoco es datable por ^{14}C), véase Fritz y Tosello (2015: 281-286). Otros investigadores ponen en duda estas fechas y por cuestiones estilísticas y de entono sitúan estas pinturas en el Gravetiense y Solutrense (Pettitt et al. 2009: 253-278; Pettitt y Bahn 2015; Cârciumaru et al. 2019: 26-27).

¹¹⁰ <https://www.mindat.org/min-1856.html>

¹¹¹ Sanchidrián (2010: 57).

“Tenía a su alrededor el típico pigmento ocre de los enterramientos del paleolítico superior, cuyo significado simbólico se ha asociado a la sangre y a la vida en el más allá” (Lalueza-Fox 2018: 82).

Una de las técnicas más singulares empleadas para aplicar el ocre era mediante soplado, lo que de nuevo relaciona el ocre con su significado simbólico de aliento vital. Por ejemplo, en Chauvet tenemos que:

“The rarest of these techniques is spraying of the colorant in powder form, either directly from the mouth or with the use of a tube, as exemplified in the large dots and on the panel of negative handprints and the negative handprints themselves” (Fritz y Tosello 2015: 292).

“El método de escupir pintura parece haber tenido una excepcional importancia simbólica por sí mismo para las gentes primitivas. El aliento humano, la más profunda expresión de un ser humano, literalmente insufla vida sobre la pared de una cueva. El pintor proyectaba su ser sobre la roca” (Lorblanchet 1991: 30)¹¹².

— **El negro de carboncillo**, o carbón vegetal. En Chauvet se empleó madera de pino silvestre variedad *lapponica*:

“Black pigment is almost exclusively composed of wood charcoal from the single species of Scots pine (Pinus sylvestris L.), selected for its lighting properties in caves (Théry-Parisot, Thiébault, 2005). The charcoal found in the cave derives either from torches or from hearths lit on the cave floor in the deeper areas of the cave” (Fritz y Tosello 2015: 298).

También era corriente el uso de pigmentos minerales para el color negro, mediante óxidos de manganeso, carbón mineral, grafito y magnetita¹¹³.

— **El blanco**. Muestra un empleo casi anecdótico, y se emplearían pigmentos orgánicos como caolín y mica. Resulta interesante que en Chauvet (Auriñaciense), una de las grutas donde más aparece el color blanco, éste no sea un pigmento sino el propio substrato de la roca caliza al ser raspada retirando el fino recubrimiento arcilloso ya existente sobre las paredes, empleándose tanto para fondos (raspando toda la pared y luego pintando encima con carboncillo) o bien para perfilar figuras en línea blanca sobre el color *beige* arcilloso:

“In contrast to the reds and blacks, the white images in the cave are not the product of pigments applied to the cave walls; they are achieved through the removal of material from the walls” (Fritz y Tosello 2015: 287).

Al descartarse el blanco (muy raramente empleado, y que en Chauvet no es pintura sino el propio material raspado de la roca caliza) nos quedan como pigmentos empleados el ocre rojo y el negro, que resultan en sí elementos simbólicos contrapuestos: el ocre rojo del aliento vital, y el negro asociado al carbón que ya ha ardido consumido por el fuego.

— **El uso del color**. Hasta el magdaleniense no se empleará la policromía (bicromía, para ser más exactos), pero en ocasiones se combinan figuras blaquinegristas con figuras en ocre y figuras bícromas, como sucede en la “rotonda de los toros” de Lascaux, donde los cuatro toros

¹¹² Citado en: Lewis-Williams 2016: 224).

¹¹³ Baffier (2009: 419); Sanchidrian (2010: 56).

de gran tamaño (uno incompleto hacia la derecha, y los tres restantes mirando hacia la izquierda) aparecen enteramente en negro sobre fondo claro, mientras los pequeños cérvidos (situados abajo entre los toros afrontados) son ocre, y las figuras de caballos, el extraño “bicornio” de la izquierda y dos búfalos (todos ellos hacia la derecha) son ocre o bicolores. Esto permite yuxtaponer parcialmente lo animales pequeños en color sobre los grandes toros perfilados en negro sin perder la nitidez del relato, pero a su vez la elección no es aleatoria y supone un recurso gráfico para diferenciar simbólicamente a los cuatro toros del resto de animales.

6. CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS DEL ARTE PALEOLÍTICO, JUSTIFICADAS SEGÚN LA HIPÓTESIS PROPUESTA

Seguidamente se justificará que la hipótesis propuesta explica con coherencia las distintas características de forma y composición (idiosincrasia estilística) que definen el arte del Paleolítico Superior, rasgos distintivos que se desarrollan principalmente en el arte parietal pero que análogamente se trasponen al arte mueble. Veremos también que estas cualidades propias del lenguaje artístico del Paleolítico se basan en los principios organizativos perceptuales de la mente humana (estudiados y definidos por la Gestalt), por lo que puede afirmarse que ya desde su inicio el arte ha respondido a unas plenas capacidades psico-perceptivas.

Dejando aparte la aparición puntual de figuras humanas y de antropomorfos, las temáticas que más se repiten en el arte parietal son la de animales, las impresiones de manos¹¹⁴, y los símbolos y signos abstractos¹¹⁵, centrándonos en este trabajo en las imágenes figurativas (animales-símbolo).

¹¹⁴ Las impresiones de manos (manos completas, palmas, impresiones solo de dedos, tanto en positivo como en negativo) supondrían la huella pictórica de una interacción ritual con el principio femenino=cueva a la luz del principio masculino=fuego. Es muy probable que estas impresiones fuesen el resultado de ritos ceremoniales de iniciación o de cambio de estatus, donde se interactuaba ritualmente con la propia pared de la cueva dejando constancia pictórica (la roca de la caverna simboliza el principio bisonte=lunar=femenino). El propio acto de pulverizar la pintura de ocre para realizar el estarcido incidía en su simbolismo como aliento vital. A pesar de los estudios que inciden en determinar la edad y sexo de las huellas (como en los trabajos del antropólogo norteamericano Dean R. Snow, así como en las publicaciones de Marc Groenen, profesor en Bruselas), la investigación más reciente demanda mayor prudencia, señalando la incertidumbre sobre los datos de dichos análisis morfotipológicos al no haberse tenido en cuenta las deformaciones por el aerografiado (Collado 2018: 350), aunque también estarían influidas por tradiciones regionales pues reseñan que en la Península Ibérica hay una mayor concentración de manos infantiles fuera del ámbito cantábrico, y mayor concentración de manos de adultos en la zona septentrional peninsular (Collado 2018: 350).

¹¹⁵ Se ha insistido en la capacidad de abstracción conceptual como generadora del símbolo. Así, resulta fácil de explicar la doble deriva que ha sufrido el propio símbolo, la figurativa o primaria (metáfora pura y directa) y la abstracta o secundaria (donde la imagen figurativa simbólica es reelaborada mediante su simplificación geométrica convirtiéndose en símbolo abstracto). Esto seguirá siendo una constante en el Mundo Antiguo, donde coexisten tanto los símbolos figurativos como los abstractos, y en algunos casos combinados en una misma representación (en una especie de “Piedra de Rosetta” simbólica); se analizan varios ejemplos en otros artículos de este autor. Sobre los símbolos abstractos, Leroi-Gourhan escribía: “*En sí mismos, los símbolos tienen un origen bastante trivial; las representaciones más antiguas dejan pocas dudas sobre su naturaleza anatómica y los retornos al realismo muestran que su significado no se perdió de ninguna manera. Sin embargo, no hay que equivocarse: durante el periodo de los santuarios parietales, los documentos realistas son muy escasos y ninguno de ellos muestra un acto, sino sólo atributos. Ahora bien, estos atributos, en la gran mayoría de los casos, se ocultan en formas abstractas hasta el punto de ser incomprensibles de forma aislada*” (Leroi-Gourhan 1958: 396). Eduardo Palacio-Pérez extracta así el planteamiento evolutivo de Leroi-Gourhan sobre los símbolos abstractos: “*Mientras “los símbolos más antiguos no dejan dudas sobre su*

Las representaciones de animales son increíblemente realistas, y su razón de ser quedaría justificada mediante la presente hipótesis sintética: simbolizar los dos grandes principios binarios mediante determinados animales a través de una serie de metáforas.

En un mundo animista de cazadores, donde los grandes trofeos a celebrar eran las piezas de caza mayor y los grandes peligros otros poderosos depredadores, resultará inevitable que su universo cosmológico se simbolice a través de estos animales.

“La quasi-totalité des arts rupestres préhistoriques comporte une composante animalière, car le monde animal est une source de symboles et de métaphores très importante pour les sociétés vivant de la chasse ou de l'élevage” (Sauvet et al. 2012: 1775).

La composición es la organización del conjunto, comprendiendo el diseño y la distribución relativa de los diferentes elementos en una obra creativa (es decir, las relaciones entre sus partes). El arte rupestre del Paleolítico superior presenta composiciones complejas, mostrando paneles en los que se combinan y superponen multitud de imágenes tanto figurativas como abstractas, interaccionado intencionalmente con la propia morfología de la cueva (que no olvidemos, también representa lo femenino=lunar), formando escenas de sentido (donde en algunos casos han ido suplementándose con el tiempo mediante la adición de nuevas figuras).

“To create a composition, a physical concept-space must be recognized that is independent of the specific concepts displayed. The recognition of this independent concept-space allows a combination of separate images in a single unitary whole” (Steinberg 1997: 219).

“Si la disposition des figures dans les grottes est porteuse de sens, l'unité sémique —analogue à ce qu'est la phrase pour un énoncé linguistique— doit être ce que le préhistorien appelle un «panneau»” (Sauvet y Włodarczyk 1995: 195).

Por lo general, en los distintos emplazamientos-santuarios la proporción global entre animales masculino-solares y femenino-lunares tiende ser equilibrada¹¹⁶, siendo usualmente la

naturaleza anatómica” (Leroi-Gourhan, 1958b: 396), este elemento figurativo “se disolvió gradualmente en figuras geométricas carentes de cualquier significado” (Gourhan [1965] 1970: 233). Así, “los signos no fueron nada más que símbolos liberados de las limitaciones de la representación realista” (Leroi-Gourhan 1958a: 318)” (Palacio-Pérez 2017: 120). Este evolucionismo de la abstracción desde formas figurativas progresivamente simplificadas también lo comparte Sigfried Giedion: “En su forma típica, esta abstracción se obtiene encerrando un animal, o una parte de él, dentro de un contorno firme. El proceso de abstracción ocupa una larga serie de gradaciones, desde formas fáciles de reconocer hasta otras totalmente incomprensibles para los no iniciados” (Giedion 1981: 34). Cuando el símbolo abstracto evoluciona y pierde su relación metafórica, se convierte en signo, inmotivado y dotado de significado únicamente por convenio. Tras analizarse regionalmente determinados signos (como los de tipo cuadrangular) parece que éstos serían más específicos y de carácter identificativo, estando relacionados con las ocupaciones territoriales por los grupos humanos: “Parece así que los signos podrían ser interpretados como elementos o referentes identificativos de un grupo determinado que se está moviendo por un territorio concreto” (Pascua 2005: s.p.); “En ciertos sitios se dan familias o estilos de signos: o son propios de una sola cueva, o tienen una reducida expansión territorial y una vigencia temporal limitada” (Barandiarán et al. 2017: 109). Algunos signos marcados en el exterior de las cuevas señalarían la presencia de los propios santuarios, pues en el ámbito cantábrico encontramos que: “Destaca la existencia de pequeños conjuntos en zonas próximas a la entrada sin continuidad interior como es el caso de La Haza o de Cualventi y de otros, también junto a la entrada, que parecen un preludio del contenido interior —Salitre y Llonín— o que parecen indicar mediante signos específicos, la presencia de un conjunto interior —El Pendo y Arco A—” (Gárate 2010: 422).

¹¹⁶ Equilibrada no significa que tenga que haber el mismo número de animales masculino-solares que femenino-lunares (un claro ejemplo sería el único caballo del nicho de Chauvet en la “sala del fondo” pintado en un espacio rehundido y singular, formando una pequeña cripta natural que queda rodeada de un panel con leones y rinocerontes situado a su izquierda, y de otro panel de

especie principal de un tipo y la secundaria del tipo opuesto, con un tercer animal femenino-lunar¹¹⁷. Entre los animales masculino-solares, el que más se repite con gran diferencia es el caballo, mientras que entre los femenino-solares este papel sería del bisonte y del uro (toro salvaje), seguidos por el mamut en los yacimientos franceses de época premagdalenense y por la cabra montés en el resto¹¹⁸.

Como ha desarrollado Petrognani, las representaciones del Auriñaciense cubren un amplio abanico experimental, en el Gravetiense se percibe una tensión entre la continuidad estilística de afinidades con el periodo anterior y la originalidad expresiva, el Solutrense dominado por el último máximo glacial supone una regionalización que contribuirá a la rigidez gráfica de cada zona, y finalmente en el Magdalenense encontramos que se globaliza una mayor normalización de los motivos figurativos¹¹⁹:

“The study of art from “early” periods shows to what extent prehistoric society becomes increasingly “normative” until the advent of Magdalenian art. Collective images are ever more important and leave less and less leeway for the individuals responsible for portraying symbolic imagery on cave walls, representing the group to which they belong” (Petrognani 2015: 232).

Pero, aunque regionalmente en las imágenes puedan variar más o menos los estilos pictóricos reconocibles, a lo largo de todos estos periodos se comparte un simbolismo que

leones, bisontes y tres mamuts a su derecha; es evidente la intencionalidad de situar un único animal masculino-solar en la cripta o nicho central, flanqueado por ambos lados de un gran número de animales femenino-lunares de varias especies diferentes, y donde casi todos los animales-símbolo quedan mirando hacia la izquierda), pero generalmente se suele diseñar una cierta compensación compositiva (aunque evidentemente, las figuraciones aisladas no componen una escena ni pretenden buscar ese equilibrio). Estadísticamente resultará lógico que dentro de las cifras globales del arte rupestre del Paleolítico Superior terminen sumando un número similar de animales femenino-lunares que masculino-solares. Como ejemplo de ese equilibrio compensado en una escena compleja, en el Panel Principal de la cueva de La Covaciella (Asturias), en torno a una fisura vertical central los animales de la izquierda miran a los de la derecha y viceversa, en cada extremos hay un ciervo y un reno respectivamente, en la zona central 4 bisontes (uno a la izquierda, y tres a la derecha de la fisura), y abajo un pequeño prótomo de caballo, con otros animales incompletos y/o indefinidos alrededor; los animales de la izquierda son algo más grandes que los de la derecha (en un equilibrio de masas), y los animales femenino-lunares (4 bisontes) se sitúan en el centro y quedan rodeados por animales masculino-solares (ciervo y reno flanqueando los extremos, y abajo una cabeza pequeña de caballo) mostrando un patrón simbólico-compositivo bastante equilibrado (García-Díez *et al.* 2018: 50 fig.3).

¹¹⁷ Sobre las estadísticas de representaciones animales, es interesante el cuadro de la figura 7 en Sauvet (2018: 56) donde, por regiones y etapas cronológicas, se lista el animal principal, el animal secundario y el tercer animal: en 9 casos de los 14 analizados en el esquema, el animal principal es el caballo (masculino-solar), y de esos 9 casos en 7 ocasiones el secundario es un animal femenino-lunar (mamut 4 veces, bisonte 2 veces, y cierva). Los cinco casos restantes donde el caballo no es animal principal, lo es un animal femenino-lunar (mamut, bisonte, cabra, cierva, y bisonte de nuevo) y el caballo es el animal secundario, siendo la tercera especie un animal femenino-lunar (rinoceronte, y cabra en tres de los ámbitos, con otro caso sin tercer animal). El tercer animal es siempre femenino-lunar, o no es: en 12 ocasiones encontramos especies femenino-lunares (rinoceronte, uro dos veces, bisonte 3 veces, cabra 5 veces, y león), no estando definido tercer animal en los dos ejemplos restantes. Solo en dos de los casos las especies principales y secundarias eran masculino-solares (caballo-reno, y caballo-ciervo), con el tercer animal femenino-lunar.

¹¹⁸ Según Sauvet (2018: 56 fig.7). Sobre la importancia gráfica y numérica de la cierva en los yacimientos premagdalenenses del Cantábrico, ver Gárate (2010).

¹¹⁹ Este sucesivo proceso de mayor rigidez formal en las figuraciones simbólicas zoomorfas es básicamente coincidente con lo que concluye Gárate en su estudio sobre las pinturas rojas figurativas del cantábrico (que en el Magdalenense pasarán a ser figuras negras y/o policromas): *“En el caso que nos ocupa -el de las pinturas zoomorfas en rojo, frecuentemente con trazo punteado-, se mantiene un progresivo control de los códigos gráficos -cada vez más riguroso y recurrente- que culmina en época Solutrense (...) Todo esto parece desaparecer en el Magdalenense reciente con la implantación de nuevas fórmulas iconográficas que se abren a una vinculación extraregional, sobre todo con los grupos pirenaicos”* (Gárate 2010: 427-428).

responde a una misma cosmovisión, y donde es la intencionalidad común del mensaje lo que da su forma final al conjunto de la escena o panel representado. De manera general, en las obras complejas del arte parietal puede observarse la tendencia a establecer una cierta intencionalidad compositiva resaltando las interacciones de los dos principios de la dualidad generadora¹²⁰, pues recordemos que todo estaría integrado mediante una combinación de ambos principios, que interactúan entre sí. El sistema complejo de interacciones complementarias y equilibrios entre los términos opuestos del bipolo binario será el fundamento del pensamiento cosmológico del Paleolítico Superior, y en sus rituales religiosos el ser humano se esforzará en plasmar simbólicamente que es conocedor de tal secreto.

Este equilibrio compensado representa la realidad (física y espiritual) modulada por una mezcla en distintas dosis de los términos binarios, pero eso no supone necesariamente la equidistancia numérica de ambos motivos simbólicos, sino que únicamente se pretenderá mostrar una interacción entre las dos partes de la dicotomía conceptual en la que ambas se implican.

Estamos ante el amanecer de las artes plásticas, donde prácticamente todo es nuevo y necesita experimentarse, pero encontramos que para mostrar ese equilibrio compensado que emerge del orden conceptual dual se emplearán los mecanismos psico-perceptivos¹²¹ que a partir de entonces van a definir el canon del equilibrio proporcionado estético y visual, relacionando las partes entre sí de una manera en la que las oposiciones gráficas se contrarrestan y que hoy calificaríamos como armoniosa.

Lo habitual será simultanear varios de estos mecanismos compositivos que buscan representar el equilibrio de lo real, haciendo de cada panel una obra compleja, pero a la vez bien proporcionada para los estándares estético-perceptivos del ser humano.

A la postre, la elección de animales-símbolo y sus combinaciones concretas, junto con los tipos de composiciones y sus mil matices estilísticos, resultarán un poco a sentimiento del mediador espiritual que los pinte y/o grabe¹²², pudiéndose rastrear y establecer interesantes correspondencias de influencias regionales según todos estos conceptos, que siempre se

¹²⁰ Evidentemente esto no es aplicable a las figuras exentas (que solo representan uno de los dos principios y que han de contextualizarse en su situación particular dentro del conjunto de la cueva) ni a las situadas en posiciones incómodas o aisladas. Por ello hay que considerar la visibilidad dentro de la cueva, pinturas que se ven en una posición extraña y de complicado acceso estarían más relacionadas con las necesidades propias y espirituales del brujo que con el resto del grupo. Como ejemplo, en La Covaciella tenemos la representación de un bisonte exento grabada parcialmente y aprovechando el relieve de la roca para la cabeza situado en la Rampa Ascendente: “*El único que no se ajustaría fielmente a ello sería la Rampa Ascendente, dado que la figura se sitúa en la rampa e implicaría una posición incómoda que, junto con su relativa estrechez, podría llevar a considerarlo como espacio restringido, y por ello limitado a la visualización por una o dos personas simultáneamente. Además, la figura únicamente se ve con proporciones correctas, en relación a la forma del soporte, desde un único punto*” (Marcos et al. 2018: 55).

¹²¹ En este arte primevo, y a falta de una mayor geometrización hacia figuras más pregnantes, ya se van definiendo los principios perceptivos psicológicos que milenios después serán estudiados por la escuela de la Gestalt (psicología de la forma o de la configuración, iniciada en Graz y Berlín por Max Wertheimer, Kurt Koffka y Wolfgang Köhler). Para visualizar la realidad, los sistemas sensoriales o perceptivos interaccionan con la mente, que de forma automática procesa la información visual siguiendo una serie de reglas comunes a la neurología de todos los humanos, principios psico-perceptivos que fueron lo que estudió la psicología de la Gestalt.

¹²² Se pinta lo que se conoce, influenciado por lo que se ha visto y vivido. Es evidente que en la zona cantábrica no será muy significativa la presencia del mamut, representándose una fauna local compuesta básicamente por cérvidos, équidos, bóvidos y caprinos (Gárate 2010: 420).

terminan solapando con el factor de la impredecibilidad individual. La búsqueda estadística de patrones y modelos gráficos proporcionará valiosas pistas si sabemos interpretarla, pero aislada y sin una teoría como la ahora propuesta no nos ofrecerá soluciones.

6.1. Concepción espacial. Según la hipótesis propuesta, la cosmovisión Paleolítica resultante de una dualidad universal de principios opuestos y complementarios, encuadrada dentro de un pensamiento animista, supone un *continuum* o unidad conceptual entre todos los elementos, animados e inanimados, vegetales, animales o personas, que es precisamente lo que determinaría la multidireccionalidad espacial de la prehistoria. En una sociedad de cazadores-recolectores en la que el hombre depende de la naturaleza, éste se considera como parte integrante de la misma, y lo vertical es únicamente otra propiedad tangible de lo material.

“La concepción espacial del arte primevo es tal vez el rasgo más revelador de la concepción de la unidad del mundo: un mundo de interrelación ininterrumpida, donde todo está asociado, donde lo sagrado es inseparable de lo profano” (Giedion 1981: 31).

La falta de línea de apoyo a los pies de las figuras es congruente con la interpretación dada, son símbolos ritualizados sobre la roca sagrada de un santuario y no meras reses componiendo una escena naturalista; aunque en sus expresiones, movimientos y agrupaciones estas imágenes se inspiren fielmente en los animales reales.

“Additionally, they were also never drawn in context (e.g. standing on the ground) and are portrayed as being totally isolated from their surrounding environment, almost floating in space” (Gray 2010: 18).

Esta concepción espacial de un fondo continuo e ininterrumpido sobre el que se sitúan los distintos animales-símbolo se correspondería con los principios perceptivos de la Gestalt de la “ley de figura-fondo” (siendo el fondo el soporte de la cueva y la figura las imágenes pintadas y/o grabadas, donde la atención se centra en la figura y se disipa en el fondo) y la “ley del contraste” (cuanto mayor sea el contraste entre la figura y el fondo, mejor y más rápidamente se percibe la imagen).

6.2. Perfiles o contornos y lateralidad. Los perfilados de la vista lateral son fundamentales en las representaciones figurativas del Paleolítico Superior; a veces estos contornos perimetrales se rellenan de color en parte o incluso en su totalidad; pero el perfil es el elemento definitorio fundamental que identifica al animal, y siempre que sea mínimamente reconocible, resulta suficiente una silueta parcial para dotar a esa imagen de su significado simbólico.

“Nuestro análisis del arte primevo se basa en el tratamiento del contorno. Creemos que la búsqueda continua del dominio del contorno es el denominador común del arte primevo, desde sus inicios hasta el final de la era magdaleniense” (Giedion 1981: 29).

La generalidad de las imágenes figurativas de este arte rupestre¹²³ son directamente perfiles lateralizados¹²⁴ (sean pintados, o grabados, o ambos).

“La mayoría de las figuras animales (casi todas las del arte parietal, muchas del mueble) se representaron de perfil” (Barandirán et al. 2017: 105).

“Another interesting observation is that the images were always drawn in side profile rather than in front or rear view” (Gray 2010: 18).

Para la cueva de Chauvet, Fritz y Tosello nos cuentan que:

“The most frequent technique employed in the creation of red animal figures is the simple outline, usually fairly broad” (Fritz y Tosello 105: 295).

El empleo del perfil permitirá tanto una identificación nítida como una superposición limpia de figuras, que como luego veremos va a suponer un argumento conceptual de relevancia para la interpretación propuesta.

Precisamente el principio de pregnancia o buena forma de la Gestalt es coherente con una simplificación formal, reduciendo la imagen a un perfil fácilmente reconocible, que ni siquiera ha de estar completo (por la “ley del cierre” y la “ley de continuidad” de la Gestalt, si un patrón pregnante se rompe o carece de continuidad, la mente tiende a automáticamente a completarlo). Por la “ley de la memoria”, cuantas más veces se repite un patrón, más fácilmente es reconocible¹²⁵. Igualmente, a las figuras de perfil se puede atribuir el “principio de simplicidad”, que indica que cuanto más sencilla es una forma, mejor se percibe.

¹²³ Por ejemplo, ver otros casos en Lombo (2021).

¹²⁴ Sobre la orientación de los perfiles, según Sauvet (2018) hay estadísticamente una mayoría de caballos que miran a derechas, mientras que la mayoría de las figuras del resto de animales miran a izquierdas. Es posible que esto pueda justificarse por la adscripción solar del caballo frente al simbolismo lunar de muchos de los otros animales: mirando hacia el sur el sol diurno gira a derechas, mientras que el giro a izquierdas se ha asociado al “sol negro” recorriendo el camino inverso durante la noche. Dado que los porcentajes no son apabullantes sino solo de mayorías simples, esto tampoco debió de ser muy determinante en el Paleolítico, aunque luego en el Mundo Antiguo y con la nueva cosmovisión desarrollada desde el Neolítico sí que adquiriría una importancia simbólica especial, ver García de Aguinaga (2023-2024: 27-88; 2024: 58-60).

¹²⁵ De ahí la progresiva “normalización” de las imágenes figurativas que tuvo su culminación en el magdaleniense (Petrognani 2015).

6.3. **Perspectiva torcida** (*perspective tordue*, según Breuil)¹²⁶. Es una de las características recurrentes del arte paleolítico, animales vistos de perfil, pero mostrando ambos cuernos.

Este tipo de representación gráfica se explica desde el significado simbólico de dichos animales, donde sus cuernos curvos conforman la metáfora lunar que los identifica con el principio lunar-femenino, por lo que es muy conveniente que aparezcan pintados ambos cuernos (o ambos colmillos, como en el caso de los mamuts), generando así este tipo de imagen característica.

“Cabe afirmar que [el modelo de la perspectiva torcida] era, en principio, mucho más directo e inmediato que la perspectiva, puesto que retrataba los aspectos más esenciales de la totalidad del objeto” (Giedion 1981: 43).

“Con la perspectiva torcida se combina un cuerpo dibujado naturalmente, desde su vista lateral, y una posición por parte de la cabeza que no concuerda con la realidad. El hombre se aparta de la imagen natural del animal en favor del simbolismo. Con la colocación frontal de los cuernos logra indicar las fases creciente y menguante de la luna. La fase circular de la luna, la luna llena, se consigue recrearla mediante la colocación entre los cuernos de otra forma, igualmente redondeada, el ojo. Un ojo, situado entre los cuernos, indica el decurso cuarto creciente-luna llena-cuarto algunas composiciones del arte paleolítico menguante. Únicamente con la vista lateral de la cabeza en perfil se consigue dejar ver un sólo ojo. Esto explica que se coloquen los cuernos en visión frontal sobre una cabeza de perfil” (Lacalle 1998: 270).

En ocasiones han aparecido imágenes frontales, pero resulta infrecuente¹²⁷.

En las representaciones más tempranas se puede apreciar un intento de perspectiva naturalista¹²⁸, pero ésta se irá normalizando en perspectiva lateral torcida o en lateralidad plena sin perspectiva alguna: los animales sin cuernos (caballo, cierva, oso, león) presentarán lateralidad sin perspectiva (denominado “perfil absoluto”), lo que de nuevo refuerza el argumento de que al grafarse con perspectiva torcida las dos defensas simétricas, sean cuernos (bisonte, toro, cabra), colmillos (mamut) o astas (cérvidos), resultan importantes atributos simbólicos (lunares los dos primeros, o solar el tercero).

“Los resultados muestran una relación estrecha entre la perspectiva seleccionada para los apéndices superiores —orejas/cuernos— y la importancia de éstos para reconocer la especie representada” (Gárate 2010: 421).

¹²⁶ Según la posición de los cuernos (y a veces también de las patas) Leroi-Gourhan (1983: 33) ha diferenciado entre las perspectivas biangular opuesta, biangular recta, biangular oblicua, y uniangular, siendo matices estilísticos válidos para detallados estudios regionales comparativos; pero en todos estos casos se ven los dos cuernos y el cuerpo de perfil lateral, por lo que en el presente trabajo y a efectos simbólicos hemos generalizado con el ya conocido término de “perspectiva torcida”.

¹²⁷ Imágenes frontales de animales que según las cifras de Sauvet suponen un escaso 0,72% del total: “En nuestro corpus global (teniendo en cuenta todas las especies y cualesquiera que sean las partes del cuerpo representadas), los resultados no son estadísticamente significativos: 2397 figuras orientadas a la derecha frente a 2443 figuras orientadas a la izquierda (excluyendo treinta y cinco figuras en visión frontal)” (Sauvet 2018: 47).

¹²⁸ Se habría denominado perspectiva biangular recta. En Chauvet lo vemos, por ejemplo, en las dos orejas de las cabezas de los leones, o incluso parece que hay leones con ambos ojos representados, y también algún rinoceronte muestra ambas orejas e incluso el pecho y ambas patas delanteras en perspectiva.

6.4. Superposición de figuras (que sería un tipo de transparencia)¹²⁹.

“No se destruyen pinturas anteriores para producir otras nuevas, sino que las que ya están existen para siempre y las nuevas se añaden y superponen, como sucede en la mayor parte de las pinturas rupestres” (Múzquiz 1994: 364).

Es una de las características distintivas del arte paleolítico, que cobra más sentido si aplicamos la hipótesis de interpretación ahora planteada: no serían entonces meros animales que se solapan unos sobre otros, sino símbolos de los dos principios antitéticos cuya integración compone el conjunto de los seres/elementos constituyentes de la totalidad indisoluble del mundo material y espiritual.

Diversos investigadores ya apuntaban que estas yuxtaposiciones, oposiciones y superposiciones no eran aleatorias sino plenamente intencionadas, estando directamente relacionadas con el significado de las escenas:

“También escribía [Laming-Emperaire] que las asociaciones deliberadas de imágenes «que han sido interpretadas hasta ahora como yuxtaposiciones o superposiciones deberían, en realidad, considerarse como composiciones deliberadamente planificadas» (Laming-Emperaire 1962, pp 118, traducción de J. Clottes)” (Lewis-Williams 2016: 58-59).

“Las diferentes maneras de presentar las figuras en el arte del Paleolítico superior, por yuxtaposición, oposición y superposición no son aleatorias. Hay un código que se utiliza para registrar información. Podemos entender su significado, conociendo la función de las figuras animales” (Lacalle 2010: 29).

Al igual que cuando en la naturaleza vemos a un animal delante de otro tapándolo parcialmente, y no por ello el animal de detrás deja de existir en plenitud, la superposición de siluetas nos lleva a su coexistencia en el ámbito simbólico sin perder sus cualidades respectivas, pero incorporando una nueva intención conceptual de combinación (o bien de refuerzo) de principios. Esta superposición de figuras sería, en su acepción profunda, una especie de alquimia espiritual: tomar dos esencias opuestas (o bien similares, en el caso de refuerzo simbólico) y mezclarlas parcialmente (sobreponer sus perfiles simbólicos) para dejar constancia mágica de que conoce, acepta y asume el mecanismo sagrado de interacción entre ambos principios binarios, complementarios y universales, que de manera conjunta conformarían el todo. Ya desde sus inicios más tempranos, el hombre nunca ha dejado de jugar a ser “aprendiz de brujo”¹³⁰.

“Las relaciones que se establecen entre el bóvido y el caballo o entre animales equivalentes por su significado, pueden definirse como de oposición y de superposición. Aparecen en los paneles asociados, frecuentemente en direcciones opuestas, acudiendo incluso a la superposición. De estos hechos se desprende una relación dialéctica entre ambos principios” (Lacalle 2010: 38).

¹²⁹ Giedion define dos formas de usar la transparencia: la “superposición de diferentes configuraciones” (común en el arte Paleolítico) y el “hacer el cuerpo transparente mostrando así simultáneamente su interior y su exterior”, esto último más infrecuente pero también documentado en el arte Paleolítico (Giedion 1981: 75-91).

¹³⁰ Véase el cuento *El aprendiz de brujo* de Johann Wolfgang von Goethe.

Aplicando la nueva hipótesis, podrían definirse dos clases diferentes de superposición: la redundante o de refuerzo (se da cuando coinciden solapados dos símbolos del mismo principio, sean dos figuras, sea figuración y elemento abstracto, o sea una imagen correspondiente al principio femenino=lunar representada sobre la propia cueva), y la complementaria o dual (con sobreposición de símbolos del principio contrario, interactuando entre sí).

Según la “ley de enmascaramiento” de la Gestalt, si una figura es suficientemente pregnante, se reconoce, aunque se someta a perturbaciones como puede ser la superposición parcial de figuras.

6.5. Jerarquía de escala o tamaño. El tamaño relativo de las distintas figuras marca una jerarquía simbólica, que igualmente habría de considerarse en el análisis de una superposición dada.

Gradación jerárquica de escala. El tamaño establece una relación jerárquica entre figuras. Una figura grande se ha de compensar con otra figura grande del principio opuesto, o bien con varias figuras pequeñas. Responde a la “ley de jerarquización” de la Gestalt, donde una figura más grande es mejor percibida que varias pequeñas.

El tamaño de los animales-símbolo es conceptual, no representa la realidad biológica:

“La tipometría refleja poco o nada el natural. Los bisontes y uros mantienen una tipometría poco mayor que los cérvidos y los cápridos, los caballos abarcan todo el arco de dimensiones reflejado, y las ciervas y los ciervos mantienen tamaños similares sin que se indique el característico dimorfismo de género” (Gárate 2010: 420).

6.6. Animación. En determinadas representaciones figurativas parece hacerse alusión al movimiento de los animales, bien por mostrar una postura dinámica de patas y/o cabeza, bien mediante el empleo de contornos múltiples que sugieren desplazamiento, bien mediante el uso de escenas narrativas en las que se entienden desplazamientos colectivos o enfrentamientos entre animales afrontados.

“La représentation du mouvement participe à la signification de cet art originel. Les thèmes comportementaux reconnus et leurs combinaisons au sein des assemblages constituaient sans doute les termes d’une grammaire balbutiante annonciatrice des premiers pictogrammes” (Azéma 2006: 479).

El dinamismo o movimiento de las figuras sería congruente con un pensamiento dualista de dos grandes principios opuestos que necesariamente han de interaccionar entre sí.

“It can be seen that Palaeolithic artists designed a system of graphic narrative that depicted a number of events befalling the same animal, or groups of animals, so transmitting an educational or allegorical message. They also invented the principle of sequential animation, based on the properties of retinal persistence. This was achieved by showing a series of juxtaposed or superimposed images of the same animal” (Azéma y Rivère 2012: 323).

Sobre las figuras del Gran Panel de la cueva de Cussac, Valérie Feruglio escribe que:

“The animation rendering is as remarkable as the variability in the rendering of the animals. The intention to express specific positions is obvious, but the result was not always fortunate; in several cases, one senses that the artist did not succeed at this task and the anatomical segments do not articulate together as they should” (Feruglio et al. 2019: 6).

El dinamismo de algunas de estas figuras donde se duplican las patas en señal de desplazamiento activo estaría relacionado con el “movimiento estroboscópico” estudiado por Max Wertheimer dentro del movimiento de la Gestalt.

Es de esperar que los animales masculino-solares sean más dinámicos que los femenino-lunares, por ser el movimiento y lo activo características simbólicas de los primeros, siendo lo estático y lo pasivo propios del principio femenino-lunar:

“Los caballos y ciervos indican el dinamismo en sus extremidades inferiores, en porcentajes relevantes. Destaca sobre todo el caso de los caballos con las patas inclinadas a modo de galope. Los temas restantes son mayoritariamente estáticos” (Gárate 2010: 421).

6.7. Intensidad como definición o detalle. Animales bien definidos, más completos y con mejor detalle ofrecen un mayor “peso” simbólico-compositivo que otros apenas esbozados. Cuando una parte de un animal ya es identificable, tiene valor simbólico, pero es distinto un cuarto trasero o un dorso (peor reconocible) que una cabeza o prótomo (donde aparecen definidos los atributos que generaron las metáforas de imagen), e incluso una cabeza muy detallada (como la de megalocero con lomo junto a pequeño rectángulo de Lascaux) puede tener más relevancia simbólica que un perfil completo pero muy simple.

“La tendencia principal es la ausencia de recursos de representación más allá de la estructura básica del taxón representado. Es decir, destaca la simplificación o parquedad de detalles como norma general” (Gárate 2010: 421).

6.8. Orientación y equilibrio por oposición. Figuras lateralizadas mirando a derechas o a izquierdas, equilibrio que se culmina en los animales afrontados (es decir, directamente enfrentados entre sí). Las siluetas representadas en un sentido tienden a compensarse con las posicionadas en el sentido contrario. Como ejemplo más radical, en el panel principal de La Covaciella vemos que hay dos grupos de figuras separados por un pliegue vertical en la roca, las de la izquierda miran hacia la derecha y las de la parte derecha miran hacia la izquierda. Ya se ha comentado que algún autor¹³¹ ha detectado estadísticamente que un mayor número de caballos miran a derechas mientras que un mayor número del resto de animales miran a izquierdas, lo que podemos interpretar como una incipiente relación dextrógira-solar y levógira-lunar; pero este simbolismo no se desarrollará plenamente hasta la nueva cosmovisión que se originará desde el Neolítico. Sin embargo, otros autores no han encontrado esa relación, pues Gárate hablando de las figuras rojas cantábricas expone que:

¹³¹ Sauvet (2018).

“La lateralización de las grafías mantiene un equilibrio entre las orientadas a izquierda y las orientadas a derecha. Las horizontales, que son las más numerosas, presentan cantidades muy similares aunque con una ligera tendencia a la izquierda. No hemos detectado ningún patrón específico” (Gárate 2010: 421).

“Ley de simetría”, donde los elementos aislados, pero con cierta simetría o afrontados, se leen en conjunto como un único grupo.

6.9. Refuerzo de significados por su posición relativa: arriba (masculino-solar) y abajo (femenino-lunar). En el Gran Panel de la cueva de Cussac¹³² los animales principales (por tamaño, definición y profundidad del grabado) son arriba un gran caballo (grupo A, rodeado de muchos otros caballos y bisontes tanto contiguos como afrontados y yuxtapuestos) y abajo un gran bisonte (Grupo B, igualmente rodeado y solapado con otros animales como bisontes, mamuts y caballos). Parece que la ejecución física de estos grabados siguió dicha composición, primero las figuras principales y de mayor tamaño y definición, luego otras complementarias tanto solapadas como afrontadas, y finalmente se rellenaron los huecos¹³³. Así, en plena coherencia simbólica, el principio caballo-masculino-solar está representado arriba (convenientemente complementado y equilibrado por otras figuras de ambos signos), y abajo el principio bisonte-femenino-lunar (también equilibrado por otras figuras)¹³⁴.

¹³² Feruglio *et al.* (2019).

¹³³ El propio proceso pictórico o de ejecución de una escena desvela también la jerarquía simbólica: *“The meaning of this scene is to be found in its construction, its fabrication, as much as, if not more than, in its final state”* (Lorblanchet, 2010: 358).

¹³⁴ En este panel se ha estudiado el orden de elaboración de las distintas superposiciones en los dos grupos, el superior y el inferior: *“This study of the superimpositions demonstrates that the additions of different animal taxa were intentional and that the two groups were constructed in opposite orders”* (Feruglio *et al.* 2019: 10). El Gran Panel de la cueva de Cussac estaría entonces ejecutado de forma homogénea, pero con varias fases sucesivas en un corto lapso temporal:

— Grupo A: en la parte superior izquierda, dos grandes caballos mirando hacia lados opuestos con una cabeza de bisonte afrontado al caballo de la derecha, que se van completando con caballos menores sobrepuestos, bisontes menores sobrepuestos, encima del todo un bisonte parcialmente sobrepuesto a los caballos, e incluso parece que arriba a la izquierda habría un símbolo en forma de luna nueva o creciente.

— Grupo B: en la parte central, un gran bisonte que se va completando con pequeñas figuras sobrepuestas de bisontes, una cabeza de caballo y un caballo vertical, y varios mamuts, incluso un pequeño perfil femenino solapado en los cuartos del bisonte principal. En la esquina inferior derecha aparece aislado un pequeño conjunto (grupo C) con motivos menores y peor definidos. No solo muchas de las figuras tienen poses dinámicas, es el propio proceso de elaboración del grabado de las figuras el que le da sentido a esta composición: la ejecución de estas escenas nos está contando una historia. La interpretación de este panel, a la luz de las investigaciones sobre el orden de ejecución sucesiva de las distintas figuras (Feruglio *et al.* 2019) y aplicando la teoría interpretativa propuesta, sería la interacción y complementariedad de los dos grandes principios (es decir: bisonte=luna=femenino y caballo=sol=masculino) para componer el todo unificado (“coimplicación de los opuestos”, en terminología de Andrés Ortiz-Osés). Así, supone un ejercicio representativo de la cosmovisión del Paleolítico Superior, ejercicio que indudablemente tenía fines espirituales/rituales/religiosos. La parte superior se empieza mediante un caballo de grandes dimensiones y con grabado bien perfilado (la jerarquía que establecen el tamaño del animal y la relevancia del grabado de línea es importante), al que se añade otro caballo mirando en el sentido opuesto (quizás representando juntos el día), a la derecha afrontado un prótomo de bisonte (como indicando el inicio de la noche), y enseguida multitud de figuras superpuestas rellenando todos los espacios, tanto caballos como bisontes (es decir, lo existente como resultado de la interacción entre los dos grandes principios). Debajo se repite algo similar, pero al revés, se empieza con el principio opuesto (un bisonte dinámico de grandes dimensiones y con grabado muy marcado) sobre el que se sobreponen figuras de menor tamaño como caballos, bisontes y mamuts (éstos últimos animales, con largos colmillos curvos, serían una variedad del simbolismo del principio lunar=femenino), y como refuerzo también aparece sobrepuesto un pequeño perfil de mujer. Resumiendo, tenemos “arriba” lo masculino=solar que interacciona y se combina con lo femenino=lunar, y “abajo” lo femenino=lunar que interacciona y se conjunta con lo masculino=solar.

“This dynamic study of the Grand Panel composition yields evidence of an intentional and multiple palimpsest in which “addition is made selectively, close to the one which they wish to support or respond to, so art makers pay close attention to the position of their image” (Sapwell, 2017: 362) It shows that it is an accumulation of interacting images which make sense through their association and chronology of realization. We assume that such rules of composition underlie a narrative (in the sense of illustrating a speech)” (Feruglio et al. 2019: 10).

Equilibrio por delimitación del grupo. Especies que se corresponden con un principio dual rodean a las especies del otro principio. Así lo vemos en el panel principal de la cueva de La Covaciella, donde cuatro bisontes quedan rodeados de un ciervo a la izquierda y un reno a la derecha, con un pequeño prótomo de caballo abajo¹³⁵.

6.10. Refuerzo por serialización o repetición. Es muy frecuente, creando el efecto natural de manada, e incluso con una repetición sobrepuesta como en el caso de Chauvet con leones, rinocerontes y caballos.

“Principio de dirección común” o “ley del movimiento común”, donde los animales que están en la misma dirección se perciben de forma grupal.

6.11. Combinación de símbolos primarios y símbolos secundarios. Los símbolos primarios son los figurativos y los secundarios los abstractos (con cierta semejanza a las formas que los originaron, pues si no serían signos inmotivados)¹³⁶. Esta combinación puede ser bien redundante (símbolos del mismo principio), o bien complementaria buscando un equilibrio entre términos simbólicos (símbolos de géneros opuestos).

6.12. Inclínación, giro e inversión de figuras. Figuras giradas ven modulado su significado simbólico, y directamente invertidas podrían expresar el simbolismo contrario.

Animales de simbología más “híbrida” como las ciervas aparecerían con más frecuencia inclinados que en horizontal, como puede verse con las figuras rojas cantábricas:

“La nivelación viene marcada por la tendencia a representar las grafías animales dispuestas en horizontal. El resto de las modalidades diferenciadas —vertical, inclinada hacia arriba e inclinada hacia abajo— tienen una presencia muy escasa, tanto en el conjunto como en cada una de las cuevas. Ni siquiera por temas tienen especial relevancia. Solamente se puede destacar la preferencia por ciervas inclinadas más que por ciervas verticales, al contrario de lo que sucede con los caballos” (Gárate 2010: 421).

¹³⁵ También aparecen dos “casetas” de bisonte en la mitad izquierda, así como otros bisontes incompletos o solo parcialmente esbozados en la mitad derecha.

¹³⁶ El lenguaje simbólico es curioso, a veces sucede que un signo inmotivado pasa a convertirse en símbolo secundario, para el que se construye la metáfora a posteriori. Así ha sucedido con el símbolo de la paz (círculo con diámetro vertical y dos radios inferiores y simétricos a 45° de la vertical, que inicialmente era el emblema de la campaña “British Campaign for Nuclear Disarmament” compuesto de la superposición de las letras ND según el alfabeto-semáforo de banderas, pero que el imaginario popular ha convertido en esquematización de la pata de la paloma blanca de la paz (a su vez, símbolo de la paz figurativo o primario).

6.13. **La parte representa al todo**, por metonimia. En las representaciones simbólicas, un prótomo representa al animal entero (y a su significado simbólico) aunque formalmente solo sea la parte de la cabeza, así como una vulva triangular sustituye a lo femenino al completo.

7. COMPATIBILIDAD DE LA HIPÓTESIS PROPUESTA CON OTRAS TEORÍAS

Resulta interesante constatar que la interpretación que ahora se ha propuesto, no solo sería compatible con otras teorías ya formuladas, sino que las unifica dentro de una teoría común no excluyente; por ello, en el título del presente artículo se la ha denominado como “hipótesis sintética”, por constituir una síntesis convergente de diversas interpretaciones ya desarrolladas por otros autores a lo largo de la historiografía de la investigación.

7.1. **Investigaciones de Leroi-Gourhan.** Sus extensas investigaciones, sistemáticas y rigurosas, motivan el fundamento arqueológico de la hipótesis simbólica ahora planteada, y por tanto de la consiguiente cosmovisión paleolítica dualista que de forma directa se deduce. En esta nueva hipótesis aquí formulada se mantienen las propuestas de Leroi-Gourhan, pero ahora se va un poco más allá, donde también se incorporan las propuestas astrales de Lacalle, planteando así una teoría conceptual de la cosmovisión paleolítica.

7.2. **Teorías astrales de Raquel Lacalle.** En cierto modo, se trata de una reformulación moderna de las tesis de la escuela del mito natural:

“La escuela del mito natural (...) su tesis era que los dioses de la Antigüedad, y por implicación los dioses de cualquier lugar y época, no eran más que fenómenos de la naturaleza personificados: el sol, la luna, las estrellas, el alba, la renovación primaveral, los ríos violentos, etc. El representante más destacado de esta escuela fue Max Müller” (Evans-Pritchard 1991: 42).

“Herbert Spencer (...) decía que el hombre primitivo era racional y que, dado lo escaso de sus conocimientos, sus inferencias eran razonables, aunque deficientes. Veía éste que algunos fenómenos, como el sol y la luna, las nubes y las estrellas, aparecen y desaparecen, lo que le proporcionó la noción de dualidad, de las condiciones de visible e invisible” (Evans-Pritchard 1991: 46).

Efectivamente, Lacalle argumenta que en el arte Paleolítico la dualidad simbólica bisonte-caballo es una oposición lunar-solar:

“La importancia del cuerno como elemento simbólico que mejor representa al astro nocturno ha hecho que aquellos animales con cornamentas en forma de medialuna hayan sido empleados como símbolos de la divinidad lunar.

La dualidad caballo/ bóvido, tema nuclear del arte paleolítico, aludiría al mitograma elemental de la religiosidad paleolítica, al dualismo sol-luna, pareja central en la cosmovisión del hombre paleolítico” (Lacalle 1998: 266).

Modificando algunas cuestiones concretas ya reseñadas con anterioridad, el planteamiento general desarrollado por Raquel Lacalle sería compatible con la nueva propuesta sintética ahora formulada.

7.3. Teoría chamánica de Lewis-Williams y Clottes. Los escasos teriomorfos representados (con cuerpo de humano y cabeza de animal: sería el hechicero transformándose en su animal de referencia) apoyarían la existencia de prácticas chamánicas. Algunas obras en lugares recónditos y poco accesibles de las cavernas-santuarios pueden revelar patrones de comportamiento individualizado de recogimiento místico (explicables dentro de la teoría chamánica). Los estudios etnográficos comparativos sobre sociedades de cazadores-recolectores reforzarían la tesis de que en el Paleolítico Superior existieron chamanes, hechiceros, curanderos o brujos.

El chamanismo no conforma en sí una religión¹³⁷, sino que supone una intermediación por especialista entre el mundo espiritual y el material generalmente enfocado a la sanación, siendo consecuencia posterior a una mentalidad animista y desarrollándose tras la creencia en una vida en el Más Allá; éste sería el caso más frecuente en las sociedades de cazadores-recolectores¹³⁸.

Los trabajos de corte generalista de Lewis-Williams sobre el chamanismo no terminan de explicar la complejidad del arte parietal del Paleolítico Superior¹³⁹, pero serían compatibles con la cosmovisión en la que se fundamenta la nueva teoría sintética ahora propuesta. Nos encontraríamos así con una visión conceptual del mundo no teísta donde todo está generado por dos principios fundamentales binarios, opuestos y complementarios; y en donde los “profesionales” de la sanación serían los chamanes o brujos, dotados de la capacidad de contactar con el mundo intangible de los espíritus, y probablemente serían los oficiantes principales en los ritos prehistóricos que involucran el arte simbólico de las cavernas.

“Sin duda, la experiencia chamánica es específicamente humana, ya que implica, al igual que el trance, la supremacía del mundo del significado sobre la interacción pragmática efectiva. (...) El chamanismo es un desarrollo especial del programa general de la búsqueda, con un refinamiento o excedente característico que tiene sus repercusiones en la narrativa prelitteraria” (Burkert 2009: 127).

Por otra parte, Lewis Williams bien podría subscribir la hipótesis aquí presentada, pues ya en su momento escribió que:

“Las primeras gentes del Paleolítico superior creían que un conjunto de especies animales poseía ciertas propiedades o significados que las hacían especiales” (Lewis-Williams 2016: 204).

¹³⁷ Así lo puntualizan Hervey Peoples, Pavel Duda y Frank Marlowe: *“Although shamanism has been described as the universal religion of Paleolithic hunter-gatherers (Eliade 1964; Winkelman 1990), it is not a religion per se, but a complex of beliefs and behaviors that focus on communication with the ancestral spirits, as well as the general world of spirits in the realm of the afterlife. Shamans are healers, ritual leaders, and influential members of society whose keen insight and success in solving social problems (Rossano 2007; Winkelman 1990) can lead to wealth, power, and access to mates”* (Peoples et al. 2016: 274).

¹³⁸ Tras el estudio de las 33 sociedades de cazadores-recolectores comparadas por Peoples et al. (2016: 266, 267 fig.2) se cuantificó que un porcentaje del 79% de estas sociedades creían en la vida del alma con personalidad propia en el Más Allá, y en igual porcentaje se trataba de sociedades donde se practicaba el chamanismo: *“Belief in an afterlife and shamanism emerge in the presence of the fundamental trait of animism. (...) belief in an afterlife is likely to have emerged first from the base of animistic beliefs, and later shamanism evolved in the presence of belief in an afterlife”* (Peoples et al. 2016: 272).

¹³⁹ Son obras elaboradas y complejas, que no pueden hacerse durante los estados alterados de consciencia, como se ha sugerido.

“Parece probable que durante el Paleolítico superior la gran metáfora binaria se convirtiera en un vehículo de múltiples significados que puede haber incluido ideas de vida y muerte, bueno y malo, aunque en formulaciones probablemente distintas a aquellas que han atravesado la tradición occidental hasta la actualidad” (Lewis-Williams 2016: 227).

7.4. Desarrollos teóricos de simbolistas jungianos. Evidentemente el nuevo marco teórico aquí propuesto no sería muy compatible con una gran diosa-madre prehistórica, pero resulta significativo que estos simbolistas teorizan la existencia de un doble mito prehistórico: el mito de la diosa madre (simbolizada por la luna) y el mito del cazador, relatos que en cierto modo nos remitirían a los principios contrapuestos femenino=lunar y masculino=solar.

“Parecen, entonces, [el mito de la diosa-madre y el mito del cazador] contar historias diferentes e incluso mutuamente excluyentes” (Baring y Cashford 2014: 59).

Entre mitólogos y simbolistas hay unanimidad al atribuir a la luna un carácter femenino y al sol un carácter masculino. Y también tendrían bastante asumidas las oposiciones binarias:

“La triste verdad es que la auténtica vida del hombre consiste en un complejo de oposiciones inexorables: día y noche, nacimiento y muerte, felicidad y desgracia, bueno y malo” (Jung 1995: 85).

Ya se ha indicado antes que tanto Mircea Eliade¹⁴⁰ como Campbell¹⁴¹ se han pronunciado favorablemente sobre la existencia de chamanes prehistóricos; Baring y Cashford parece que identifican al artista del Paleolítico con el brujo o chamán (lo que a la vista de la hipótesis sintética que se está proponiendo, resultaría bastante congruente):

“El artista y el chamán eran probablemente la misma persona” (Baring y Cashford 2014: 58).

Sobre la propuesta interpretativa que ahora se hace, tendría buen encaje con ciertos desarrollos teórico-filosóficos jungianos sobre la búsqueda de una integración de principios antagónicos en la tradición occidental. Aquí sería apropiada la locución neoplatónica *coincidentia oppositorum*¹⁴², empleada por los eruditos vinculados al Círculo de Eranos como Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, Henri Corbin, etc., expresando la unicidad de la conciliación en lo que aparentemente eran términos opuestos excluyentes¹⁴³. Hoy en día esta línea de pensamiento se sigue desarrollando en determinados planteamientos filosóficos hermenéuticos, como en la “coimplicación de los opuestos” de Ortiz-Osés¹⁴⁴ (que supone una “dualéctica o dialéctica implicativa”)¹⁴⁵.

¹⁴⁰ Eliade (1951).

¹⁴¹ Campbell (2017:317-385).

¹⁴² Coincidencia de opuestos, término acuñado por Nicolás de Cusa en *De docta ignorantia* (1440).

¹⁴³ Concepto que igualmente encontramos en una serie de tradiciones religiosas como el hinduismo tántrico, budismo, zoroastrismo, taoísmo, zen y sufismo.

¹⁴⁴ Ortiz-Osés (2003).

¹⁴⁵ Fernando José Vergara Henríquez explica que: “La dualéctica trata de coimplicar los contrarios manteniéndolos en su relacionalidad y ambivalencia mutua, correlatividad y complicidad, no para “superarlos”, sino para “superarlos” en un sentido transversal de mediación simbólica” (Vergara 2011: 31).

7.5. **Neopositivismo.** Pueden restablecerse interesantes correlaciones entre la hipótesis que se propone y las tesis de la arqueología procesualista o neopositivista.

- Existiría una convergencia con el ideal procesualista de la cultura como modelo sistémico (análisis funcional mediante la teoría general de sistemas aplicada al hecho cultural), desvelando por inferencia los fundamentos del “subsistema ideológico” al constituir el arte Paleolítico “artefactos ideotécnicos” relacionados con la ideología religiosa y reflejando la cosmovisión resultante¹⁴⁶.
- Conforme al método científico hipotético-deductivo, se plantea ahora una teoría general (basada en los estudios previos de las evidencias arqueológicas) que serviría como hipótesis teórica de trabajo desde donde abordar el estudio pormenorizado del arte del Paleolítico.
- La presente hipótesis no entra en contradicción con muchos de los estudios de tendencia procesualista, como los relacionados con marcadores de territorialidad, grupos regionales, comunicación de información, adaptación al entorno ambiental geoclimático, gestión de recursos, ejemplos de representaciones topográficas, ejemplos de calendarios, etcétera, cuyas propuestas teóricas seguirían siendo compatibles.
- En esta teoría se incorporan una serie de conclusiones que se refuerzan a través de estudios estadísticos o cuantitativos de corte procesualista sobre comparaciones etnográficas, como que las sociedades de cazadores-recolectores son básicamente animistas, donde luego en una gran mayoría de estas sociedades se pasó a creer en la inmortalidad del alma, y que finalmente adoptaron un sistema chamánico de especialistas en curación a través del contacto con los espíritus; todo ello por ese orden, tanto cronológico como de prelación¹⁴⁷.

8. CONCLUSIONES

Se ha partido de la acepción de símbolo de la “escuela aristotélica”, con el símbolo definido como concepto abstracto (significado) asociado a una imagen (significante) mediante una metáfora. Es decir, el símbolo como metáfora de un concepto¹⁴⁸. Esto nos lleva a que el pensamiento simbólico responde básicamente a la capacidad de abstracción humana, y sirve para materializar las ideas representándolas mediante imágenes.

¹⁴⁶ Lewis Roberts Binford escribe: “*An approach is offered in which culture is not reduced to normative ideas about the proper ways of doing things but is viewed as the system of the total extrasomatic means of adaptation. Such a system involves a complex sets of relationships among people, places, and things whose matrix may be understood in multivariate terms*” (Binford 1965: 209).

¹⁴⁷ Peoples *et al.* (2016).

¹⁴⁸ Nótese que es diferente “metáfora de un concepto” (o concepto expresado mediante metáfora, que sería la definición del símbolo) de “metáfora conceptual” (designación por la que se conoce a una metáfora general entre dominios cognitivos, originando así un modelo o plantilla para toda una serie de expresiones metafóricas).

En el Paleolítico Superior aparece el arte de forma sistemática y plena, estando el arte asociado directamente al pensamiento simbólico y por tanto a la capacidad cognitiva del pensamiento abstracto de la mente humana. Las representaciones simbólicas conforman el arte Paleolítico¹⁴⁹. Igualmente, el acontecer del pensamiento simbólico irá vinculado a la aparición del pensamiento religioso (pues llegados a este punto de poder manejar y comunicar los grandes conceptos abstractos, el hombre necesita crear un mundo de sentido, donde ubicarse y que justifique su paso por esta vida). La religión genera cohesión social, orden y estabilidad, y ofrece una explicación del propósito de la vida y la muerte suficiente para garantizar una continuidad (que en el caso del Paleolítico Superior sería de más de 25.000 años).

“Hay que admitir que la religión tiene relación con la aptitud para la supervivencia” (Burkert 2009: 35).

“Se podría incluso afirmar que las ilusiones religiosas son biológicamente ventajosas” (Burkert 2009: 36).

“En The Function of Religion, Niklas Luhmann afirmaba que el principal proceso de creación de sentido en las interacciones de un sistema con su ambiente es la «reducción de la complejidad», y consideraba que ése es en particular el logro de la religión” (Burkert 2009: 57).

Esta «explosión cultural» ha sido vinculada por una serie de investigadores al resultado de mejoras en la conectividad cerebral que se han ido afianzando gracias al desarrollo cultural (interesante tesis “biológico-cultural” que seguro se seguirá desarrollando)¹⁵⁰, mientras que otros teóricos lo atribuyen a un progreso meramente “cultural” y no biológico.

En cualquier caso, en el presente artículo se sostiene que a través de un entendimiento del símbolo como metáfora de una idea o concepto se pueden llegar a encontrar y comprender las metáforas fundamentales del simbolismo en el arte rupestre del Paleolítico Superior europeo, lo que consecuentemente nos permitirá formular la siguiente hipótesis: se propone que este arte primevo respondería a una cosmovisión animista¹⁵¹ que giraba en torno a un dualismo complementario, polarizado entre el bisonte=luna=femenino y su opuesto el caballo=sol=masculino, y donde la interacción entre estos dos grandes principios vitales conformaba la totalidad el mundo conocido, material y espiritual.

Además, en este modelo existiría el chamanismo, y por tanto previamente ha de darse la creencia en la inmortalidad del alma.

¹⁴⁹ Cuestión muy interesante en la actual discusión en el ámbito de la estética sobre el esencialismo o no esencialismo del arte.

¹⁵⁰ El etólogo Desmond Morris (2016: 146) describía la capacidad de dibujo figurativo que surge “de forma natural” en los niños a los 3½-4 años al pintar sus primeros “monigotes”, algo que ningún chimpancé podría llegar a hacer. Y a los 4½ años los niños ya han “aprendido” a dibujar no solo letras como la M para representar “mamá” (signos) sino también corazones rojos (símbolos) para expresar que quieren a su madre y a su padre. Todo ello resulta coherente con las reflexiones que hace Edwin Fuller Torrey (2017) sobre el desarrollo progresivo de las capacidades cognitivas en los niños, que seguirían secuencialmente las mismas fases del desarrollo evolutivo del cerebro humano.

¹⁵¹ Existiría una cierta conformidad entre los autores que han estudiado el tema sobre el carácter netamente animista de las sociedades primitivas: “En este sentido, la propuesta de Lakoff y Johnson (1980) puede ser un fértil camino para la exploración sobre las concepciones animistas entendidas como metáforas para la comprensión del mundo” (Quintanilla y Sarriá 2003: 331).

“Animistic thinking would have been present in early hominins, certainly earlier than language (Coward 2015; Dunbar 2003)” (Peoples et al. 2016: 274).

“Shamanism significantly correlates with belief in an afterlife, which emerged first. Shamanism then evolved in the presence of belief in a realm of spirits of the dead. If belief in an afterlife is lost, shamanism is also likely to be lost” (Peoples et al. 2016: 274).

Con esta hipótesis formulada desde el realismo epistemológico¹⁵² frente al instrumentalismo, se pretende integrar teorías interpretativas ya establecidas, proporcionando un modelo o marco teórico unificado para estudiar el simbolismo del Paleolítico Superior y su mundo de significación; hipótesis que se entiende suficientemente razonable, coherente y justificada, y perfectamente compatible con una mayoría de teorías ya desarrolladas que indudablemente pueden enriquecer la visión del conjunto. Este marco conceptual quedaría cimentado en los completos estudios arqueológicos ya realizados por investigadores como Leroi-Gourhan y Raquel Lacalle, y sería compatible con la teoría chamánica de Lewis-Williams y Clottes, así como con determinados planteamientos neopositivistas de la Nueva Arquitectura (procesualismo) pues propone una hipótesis generalista de partida que ir contrastando con la realidad arqueológica, y que además puede compaginarse con otras interpretaciones más localistas o puntuales (territorialidad, grupos regionales, comunicación de información, ambientalismo y relación con el entorno, ejemplos de calendarios y de mapas, etc.). Al partir de un concepto diferente de símbolo, solo ofrecería una concordancia parcial con la hermenéutica jungiana.

Vista desde el punto de vista filosófico¹⁵³, la hipótesis planteada para la cosmovisión subyacente en el arte del Paleolítico Superior entroncaría con determinados razonamientos del idealismo hegeliano, quien hablando de las antinomias kantianas expone que:

“That true and positive meaning of the antinomies is this: that every actual thing involves a coexistence of opposed elements. Consequently to know, or, in other words, to comprehend an object is equivalent to being conscious of it as a concrete unity of opposed determinations” (Hegel, EPS, §48).

A su vez, sabemos que el arte es el mayor estimulante de la creatividad, pero no su único objeto. La nueva creatividad humana catalizada por el arte (y debida al innovador pensamiento metafórico que, por primera vez, aparecería plenamente en el Paleolítico Superior) se desarrollará en todos los ámbitos de la actividad del homo sapiens, incluido el tecnológico¹⁵⁴, siendo en cualquier caso importante motor del avance humano. La evolución cultural y técnica durante el Paleolítico Superior europeo se produjo a un ritmo hasta entonces nunca visto.

“La creatividad en tal sentido hace referencia, fundamentalmente, a la imaginación y capacidad mental de los individuos que, bajo el estímulo de descubrir oportunidades e idear el modo de aprovecharlas o encontrar problemas y resolverlos, utilizando un proceso flexible de pensamiento, y condicionados por determinados elementos circunstanciales, les permite captar ideas de cualquier situación, incluso ajena al problema, proporcionando, como

¹⁵² Cassini (1992: 6-10); Lombardi (1998: 73).

¹⁵³ No obstante, en este artículo no se ha pretendido desarrollar una teorización filosófico-religiosa sobre cómo pudo ser este dualismo integrador de opuestos a la luz de los indicios arqueológicos conservados; únicamente se ha intentado argumentar razonadamente un modelo interpretativo de referencia para el arte prehistórico del Paleolítico Superior, que podría ser válido como punto teórico de partida para el desarrollo de futuros trabajos.

¹⁵⁴ White (2003: 560).

consecuencia, soluciones que satisfacen originalmente la necesidad planteada” (Fernández et al. 2019: 480-481).

Se ha podido determinar que una serie de composiciones rupestres fueron retocadas y/o ampliadas con gran respeto tras pasar siglos desde que inicialmente se pintaron/grabaron, por lo que básicamente eran entendibles en su significado simbólico global después de muchas generaciones, y para alcanzar al menos ese mismo grado de comprensión general es para lo que ahora se propone el presente modelo conceptual de interpretación¹⁵⁵.

Y aunque tras la crisis ideológica del Aziliense¹⁵⁶ esta cosmovisión fuese superada por otros esquemas de pensamiento más complejos motivados por el advenimiento el Neolítico y su nuevo modo de vida, una cierta pervivencia latente de las antiguas ideas explicaría muchas influencias simbólicas posteriores¹⁵⁷:

“El movimiento progresivo de reorganización característico de una época no implica el derrumbe total del antiguo sistema, cuyos valores, cuando son genuinos, vuelven a aparecer integrados en el nuevo” (Corvez 2000: 44).

El arte del Paleolítico Superior es enormemente complejo, con múltiples variantes sincrónicas y diacrónicas, llegándonos solo una mínima parte de lo que pudo haber existido; pero en estos tiempos se está haciendo más y mejor investigación que nunca, por lo que cada vez deberíamos estar un poco más cerca de irlo entendiendo, y a ello está enfocado este estudio.

No queda más que concluir el presente texto en la confianza de que la interpretación simbólica ahora propuesta sirva de punto de partida para nuevos trabajos que nos aporten un mejor conocimiento de ese periodo inaugural del pensamiento simbólico, gracias al cual somos ahora lo que somos. Y saber de dónde venimos es esencial para poder elegir hacia dónde queremos ir.

¹⁵⁵ Maurice Corvez, hablando de Lévi-Strauss y la etnología: *“No se propone alcanzar un conocimiento exhaustivo de tales sociedades sino solamente comprender ciertos niveles claves de su complejidad”* (Corvez 2000: 59).

¹⁵⁶ El Aziliense sería el resultado de una grave crisis de identidad colectiva en el mundo Paleolítico, donde en poco tiempo se cuestiona su lógica de pensamiento, es decir, se agota el paradigma cosmológico (la forma compartida de entender y explicar su propio universo) que se ha mantenido durante 25.000 años, haciendo aguas para terminar desapareciendo en un súbito hundimiento: *“Parece que todo el mundo simbólico del Paleolítico superior salta en pedazos y, en un periodo de tiempo muy breve, no queda prácticamente nada de él. Si observamos la enorme simplificación de signos azilienses parece claro que muy poco tiene que ver con aquel mundo simbólico del Paleolítico”* (Fernández-Tresguerres 1994: 92).

¹⁵⁷ Respecto a posibles pervivencias simbólicas latentes, basta leer los trabajos de mitólogos y simbolistas para encontrar de forma recurrente en distintas culturas posteriores múltiples referencias a esa conjunción de dos grandes principios opuestos, aunque arguyen que se trataría de símbolos arquetípicos y por tanto universales. Desde su inicio se ha establecido que el presente trabajo se fundamenta en una definición del símbolo como metáfora de un concepto abstracto, y por tanto los símbolos no serían universales (lo que hoy por hoy sí que es universal en la especie humana es la mentalidad metafórico-conceptual, necesaria para crear, entender y transmitir cualquier símbolo).

BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR BECH, J. (2020): *La diosa-madre: un mito moderno de la edad de oro* (preprint), [https://www.researchgate.net/publication/342961693_LA_DIOSA-MADRE_UN_MITO_MODERNO_DE_LA_EDAD_DE_ORO].
- ANATI, E. (1995): “Simbolización, pensamiento conceptual y ritualismo del homo sapiens”, en *Tratado de antropología de lo sagrado, Vol. 1. Los orígenes del homo religiosus*, Editorial Trotta, Madrid, pp. 183-214.
- APUD-PELÁEZ, I. E. (2017): “Antropología, psicología y estados alterados de conciencia. Una revisión crítica desde una perspectiva interdisciplinaria”, *Revista Cultura y Droga*, 22 (24), pp. 34-58.
- ARENAS ESTEBAN, J. A. (2013): *Nociones básicas de Prehistoria universal*, Centro de Estudios Financieros, Madrid.
- ARIAS, P.; LAVAL, E.; MENU, M.; GONZÁLEZ SAINZ, C.; ONTAÑÓN, R. (2011): “Les colorants dans l’art pariétal et mobilier paléolithique de La Garma (Cantabrie, Espagne)”, *L’Anthropologie* 115, pp. 425-445.
- AZÉMA, M. (2006): “La représentation du mouvement au Paléolithique supérieur. Apport du comparatisme éthographique à l’interprétation de l’art pariétal”, *Bulletin de la Société préhistorique française* 103(3), pp. 479-505.
- AZÉMA, M.; RIVÈRE, F. (2012): “Animation in Palaeolithic art: a pre-echo of cinema”, *Antiquity* 86, pp. 316-324.
- BACHELARD, G. (1997): *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- BACON, B.; KHATIRI, A.; PALMER, J.; FREETH, T.; PETTIT, P.; KENTRIDGE, R. (2023): “An Upper Palaeolithic Proto-writing System and Phenological Calendar”, *Cambridge Archaeological Journal* 33:3, pp. 371-389.
- BAFFIER, D. (2009): “El arte Paleolítico Superior europeo”, en *La Prehistoria en el mundo*, coord. André Lerói-Gourhan, 404-438, RBA Coleccionables SA, Barcelona.
- BAHN, P. G. (1986): “No sex, please: we are Aurignacians”, *Rock Art Research* 3(2), pp. 99-105.
- BAHN, P. G. (1994): “Some new developments in ice age art”, *Complutum*, 5, pp. 197-202.
- BAHN, P. G. (1997): “Membrane and Numb Brain: A Close Look at a Recent Claim for Shamanism in Palaeolithic Art. Review of Les chamanes de la préhistoire: Transe et magie dans les grottes ornées, by J. Clottes and D. Lewis-Williams”, *Rock Art Research* 14 (1), pp. 62-68.
- BAHN, P. G. (2003): “Librenme del último trance: una valoración del mal uso del chamanismo en los estudios de arte rupestre”, en *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI: Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*, Asociación Cultural Amigos de Ribadesella, pp. 53-74.
- BAHN, P. G. (2009): *An Enquiring Mind: Studies in Honor of Alexander Marshack*, American School of Prehistoric Research Monograph, Oxbow Books, Oxford.
- BAHN, P. G. (2010): *Prehistoric Rock Art. Polemics and Progress*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BARANDIARÁN, I.; MARTÍ, B.; RINCÓN, M.ª Á. DEL; MAYA, J. L. (2017): *Prehistoria de la Península Ibérica*, Planeta, Barcelona.
- BARING, A.; CASHFORD, J. (2014): *El mito de la diosa*, Siruela, Madrid.
- BAR-YOSEF, O. (2002): “The Upper Paleolithic Revolution”, *Annual Review of Anthropology* 31, pp. 363-393.
- BEAUNE, S. DE (1988): “Chamanisme et préhistoire. Un feuilleton à épisodes”, *L’Homme* 38(147), pp. 203-219.
- BERNALDO DE QUIRÓS GUIDOLTÍ, F.; CABRERA VALDÉS, V. (1994): “Cronología del arte Paleolítico”, *Complutum* 5, pp. 265-276.

- BINFORD, L. R. (1965): "Archaeological Systematics and the Study of Culture Process", *American Antiquity* 31 (2), pp. 203-210.
- BOURDIER, F. (1967): *Préhistoire de France*, Flammarion, París.
- BRUNER, E. (2018): "Human Paleoneurology and the Evolution of the Parietal Cortex", *Brain, Behavior and Evolution* 91, pp. 136-147.
- BURKERT, W. (2009): *La creación de lo sagrado. La huella de la biología en las religiones antiguas*, Acantilado, Barcelona.
- CAMPBELL, J. (1983): *Historical Atlas of World Mythology, Vol. 1. The Way of the Animal Powers*, Alfred van der Marck Editions, Londres.
- CAMPBELL, J. (2017): *Las Máscaras de Dios, Vol. 1. Mitología primitiva*, Atalanta, Gerona.
- CASSINI, A. (1992): "Realismo epistemológico, referencia y verosimilitud", *Crítica: Revista Hispanoamericana de Filosofía* 24 (71), pp. 3-33.
- CASSIRER, E. (1968): *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, quinta edición, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- CÂRCIUMARU, M.; NIȚU, E.-C.; BAHN, P. G. (2019): "Coliboaia is not Chauvet", *L'Anthropologie* 123, pp. 19-38.
- CLARKE, D. L. (1968): *Analytical Archaeology*, Methuen & Co. Ltd., Londres.
- CLOTTES, J. (2003): "De «l'art pour l'art» au chamanisme: l'interprétation de l'art préhistorique", *La revue pour l'histoire du CNRS* 8, pp. 1-14.
- CLOTTES, J. (2008): *Cave art*, Phaidon Press, Londres y Nueva York.
- CLOTTES, J.; LEWIS-WILLIAMS, D. (1996): *Los chamanes de la prehistoria, tránsito y magia en las cuevas decoradas*, Ariel, Barcelona.
- COLLADO GIRALDO, H. (coord.) (2018): *Handpas. Manos del pasado. Catálogo de representaciones de manos en el arte rupestre paleolítico de la península ibérica*, Junta de Extremadura.
- CORBELLA, J.; CARBONELL, E.; MOYÀ, S.; SALA, R. (2018): *Sapiens. El largo camino de los homínidos hacia la inteligencia*, Ediciones Península, Barcelona.
- CORVEZ, M. (2000): *Los estructuralistas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- CUENCA, M.^a J.; HILFERTY, J. (1999): *Introducción a la lingüística cognitiva*, Editorial Ariel, Barcelona.
- DANIEL, G. (1974): *Historia de la arqueología, de los anticuarios a V. Gordon Childe*, Alianza Editorial, Madrid.
- DAVIDSON, I.; NOWELL, A. (2021): "Introduction. Behind the Scenes. Did Scenes in Rock Art Create New Ways of Seeing the World?", en *Making Scenes. Global Perspectives on Scenes in Rock Art*, Berghahn Books, Nueva York, pp. 1-15.
- DE SAUSSURE, F. (1993): *Curso de lingüística general*, Barcelona, Planeta-De Agostini.
- DÍAZ-ANDREU, M.; FERNÁNDEZ, V. M. (2016): "Introduction: International relations in the history of archaeology", en *History of Archaeology: International Perspectives* (Proceedings of the XVII UISPP World Congress, 1-7 September 2014, Burgos, Spain), 3-7, Archaeopress Publishing Ltd, Oxford.
- DOMINGO, I.; SMITH, C.; MAY, S. K. (2017): "Etnoarqueología y arte rupestre: potencial, perspectivas y ética", *Complutum* 28(2), pp. 285-305.
- DOMÍNGUEZ BERENJENO, E. L. (1997): "La verdad inexistente: arqueología y reflexión filosófica", *SPAL* 6, pp. 9-22.
- DONALD, M. (1991): *Origins of the modern mind. Three stages in the evolution of culture and cognition*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- DUPANLOUP, I.; PEREIRA, L.; BERTORELLE, G.; CALAFELL, F.; PRATA, M.^a J.; AMORIM, A.; BARBUJANI, G. (2003): "A Recent Shift from Polygyny to Monogamy in Humans Is Suggested by the Analysis of Worldwide Y-Chromosome Diversity", *Journal of Molecular Evolution* 57, pp. 85-97.

- DURAND, G. (1971): *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Barcelona.
- DURKHEIM, É. (2007): *Las formas elementales de la vida religiosa*, Akal, Madrid.
- EIROA, J. J.; BACHILLER GIL, J. A.; CASTRO PÉREZ, L.; LOMBA MAURANDI, J. (2010): *Nociones de tecnología y tipología en Prehistoria*, Editorial Ariel, Barcelona.
- ELIADE, M. (1951): *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Paris.
- ELIADE, M. (1999): *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. (1991): *Las teorías de la religión primitiva*, octava edición, Siglo XXI de España Editores, Madrid.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, J. R.; LLAMAS SALGUERO, F.; GUTIÉRREZ-ORTEGA, M. (2019): "Creatividad: Revisión del concepto", *Reidocrea* 8, pp. 467-483.
- FERNÁNDEZ-TRESGUERRES VELASCO, J. A. (1994): "El arte Aziliense", *Complutum* 5, pp. 81-95.
- FERUGLIO, V.; BOURDIER, C.; DELLUC, M.; MORA, P.; AUJOLAT, N.; JAUBERT, J. (2019): "Rock art, performance and Palaeolithic cognitive systems. The example of the Grand Panel palimpsest of Cussac Cave, Dordogne, France", *Journal of Anthropological Archaeology* 56, pp. 1-13.
- FLEMING, A. (1969): "The Myth of the Mother-Goddess", *World Archaeology* 1(2), pp. 247-261.
- FOSTER, M. L.; BOTSCHAROW, L. J. (2019): "Beginnings", en *The life of Symbols*, 9-13, Routledge, Londres.
- FRANCFORT, H.-P.; HAMAYON, R. (dir.); P. G. BAHN (col.) (2001): *The concept of shamanism: uses and abuses*, Akadémiai Kiadó VII, Budapest.
- FRAZER, J. G. (1965): *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- FREEMAN, L. G. (1992): "Seres, signos y sueños: la interpretación del arte paleolítico", *Espacio, Tiempo y Forma* 1 (5), pp. 87-106.
- FRITZ, C.; TOSELLO, G. (2015): "From gesture to myth: Artists' techniques on the walls of Chauvet Cave", *Palethnology Review* 7, Proceedings of the International Symposium, April 08-10 2013, New York University, pp. 280-314.
- GÁRATE MAIDAGAN, D. (2010): *Las cierras punteadas en las cuevas del paleolítico. Una expresión pictórica propia de la cornisa cantábrica*, suplemento 33 de la revista Munibe, Aranzadi Zientzia Elkartea, San Sebastián.
- GARCÍA DE AGUINAGA GARCÍA, J. L. (2023-2024): "Iconología de la flor cuatripétala en la cerámica ibérica estilo Elche-Archena. Origen y evolución de la simbología funeraria cardinal/solsticial hasta llegar a la flor cuatripétala ibérica", *Yakka* 25, pp. 27-88.
- GARCÍA DE AGUINAGA GARCÍA, J. L. (2024): "Simbolismo funerario de las aves en el mundo ibérico. Análisis iconológico del fragmento de cerámica ibérica pintada de las dos palomas, procedente de Begastri, municipio de Cehegín (Murcia)" *Alquipir* 19, pp. 53-76.
- GARCÍA LEAL, J. (2007): "La condición simbólica del arte", *Contrastes* Vol. XII, pp. 133-149.
- GEERTZ, C. (2003): *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.
- GENOV, A. (2017): "The symbolism of caves as a border between worlds in the conceptions of ancient societies", *Knowledge. International Journal* 20(6), pp. 2859-2864.
- GIEDION, S. (1981): *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Alianza Editorial, Madrid.
- GOMBRICH, E. H. J. (1983): *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid (1972 Phaidon Press Ltd, Londres).
- GÓMEZ-TABANERA, J. M. (1971): "Simbolismo y ritual en el arte rupestre paleolítico de la isola caucasoide", *Zephyrus* 21-22, pp. 73-87.
- GONZÁLEZ MORALES, M. R. (1994): "Pero... ¿hubo alguna vez oncemil bisontes? Los temas del arte parietal paleolítico de la región cantábrica", *Complutum* 5, pp. 291-302.
- GRAY, M. P. (2010): *Cave Art and the Evolution of the Human Mind*, tesis en: Victoria University of Wellington (Nueva Zelanda).

- HAMAYON, R. N. (1997): “La transe d’un préhistorien: à propos du livre de Jean Clottes et David Lewis Willians”, *Les Nouvelles de l’Archéologie* 67, pp. 65-67.
- HAMAYON, R. N. (1998): “«Ecstasy» or the West- Dreamt Siberian Shaman”, en *Tribal Epistemologies: Essays in the Philosophy of Anthropology*, capítulo 8, Routledge, Londres, pp. 175-187.
- HARRIS, M. (2017): *Antropología cultural*, Alianza Editorial, Madrid.
- HEGEL, G. W. F. (1975): *Encyclopaedia of the Philosophical Sciences Part One*, Oxford University Press, Oxford.
- HELVENSTON, P. A.; BAHN, P. G. (2004): “Waking the Trance Fixed”, *Cambridge Archaeological Journal* 14(1), pp. 90-100.
- HEMPEL, C. G.; OPPENHEIM, P. (1948): “Studies in the logic of explanation”, *Philosophy of Science* 15, pp. 135-175.
- HENDERSON, J. L. (1995): “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, en *El hombre y sus símbolos*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, pp. 104-157.
- HENSHILWOOD, C. S.; D’ERRICO, F.; VAN NIEKERK, K. L.; DAYET, L.; QUEFFELEC A.; POLLAROLO, L. (2018). “An abstract drawing from the 73,000-year-old levels at Blombos Cave, South Africa”, *Nature* 562, pp. 115-118.
- HERNANDO ALVAREZ, C. (2011): “Más allá de la técnica: símbolo y lenguaje del arte paleolítico”, *El Futuro del Pasado* 2, pp. 29-47.
- HODGSON, D. (2000): “Shamanism, Phosphenes, and Early Art: An Alternative Synthesis”, *Current Anthropology* 41(5), pp. 866-873.
- HODGSON, D. (2006): “Altered States of Consciousness and Palaeoart: an Alternative Neurovisual Explanation”, *Cambridge Archaeological Journal* 16(1), pp. 27-37.
- HRDY, S. B. (1981): *The woman that never evolved*, Harvard University Press, Cambridge.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, I.; VALENZUELA, J. (2012): *Lingüística cognitiva*, Anthropos, Barcelona.
- INSOLI, T. (2004): *Archaeology, Ritual, Religion*, Routledge, Londres.
- JUNG, C. G. (1970), *Mysterium Coniunctionis*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 2ª edición.
- JUNG, C. G. (1995): “Acercamiento al Inconsciente”, en *El hombre y sus símbolos*, 18-103, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- KEHOE, T. F. (1990): “Corralling Life”, *The Life of Symbols*, 175-193, Wetsview, Boulder.
- KLEIN, R. G. (2001): “Fully Modern Humans”, en *Archaeology at the Millennium: A Sourcebook*, Kluwer Academic/Plenum Publishers, Nueva York, pp. 109-135.
- KUHN, T. S. (1970): *The Structure of Scientific Revolutions* (2ª edición), University of Chicago Press, Chicago.
- LACALLE RODRÍGUEZ, R. (1998): “Sobre el significado de algunas composiciones del arte paleolítico”, *Zephyrus* 51, pp. 265-276.
- LACALLE RODRÍGUEZ, R. (2008): “La codificación del relato mítico en el arte del Paleolítico Superior”, *SPAL* 17, pp. 79-95.
- LACALLE RODRÍGUEZ, R. (2010): “La temática animal del arte paleolítico: su articulación y sentido de las representaciones”, *Gallaecia* 29: pp. 29-44.
- LACALLE RODRÍGUEZ, R. (2011): *Los símbolos de la prehistoria*, Almuzara.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. (1980): *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago.
- LALUEZA-FOX, C. (2018): *La forja genética de Europa*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1962): *La signification de l’art rupestre paléolithique*, Ed. Picard, París.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1969): “Pour une nouvelle approche des sociétés préhistoriques”, *Annales. Economies, sociétés, civilisations* 24(5), pp. 1261-1269.
- LEROI-GOURHAN, A. (1958): “Le symbolisme des grands signes dans l’art pariétal paléolithique”, *Bulletin de la Société préhistorique de France* 55 (7-8), pp. 384-398.

- LEROI-GOURHAN, A. (1982): *The Dawn of European Art. An Introduction to Palaeolithic Cave Painting*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LEROI-GOURHAN, A. (1983): *Los primeros artistas de Europa*, Encuentro Ediciones, Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A. (1994): *Las religiones de la Prehistoria*, Editorial Laertes, Barcelona (edición original en francés en 1964).
- LÉVI-STRAUSS, C. (1949): *Les structures élémentaires de la parenté*, Presses Universitaires de France, París.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1976): *Elogio de la antropología*, Ediciones Caldén, Buenos Aires.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1987): *Antropología estructural*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- LEWIS-WILLIAMS, D.; DOWSON, T. (1988): "The Signs of all Times. Entopic Phenomena in Upper Palaeolithic Art", *Current Anthropology* 29 (2), pp. 201-245.
- LEWIS-WILLIAMS, D.; DOWSON, T. (2016): *La mente en la caverna*, Ediciones Akal, Madrid.
- LOMBARDI, O. (1998): "Prigogine: ciencia y realidad", *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía* XXX (90), pp. 47-75.
- LOMBO MONTAÑÉS, A. (2015): "Los significados del arte paleolítico: Una revisión historiográfica y crítica", *Arqueoweb* 16, pp. 4-20.
- LOMBO MONTAÑÉS, A. (2021): "Narrativas paleolíticas: aspectos poco comunes de la puesta en escena", *Veleia* 38, pp. 31-53.
- LORBLANCHET, M. (1991): "Spitting images: replicating the spotted horses of Pech Merle", *Archaeology* 44(6), pp. 25-31.
- LORBLANCHET, M. (2010): *Art pariétal, grottes ornées du Quercy*, Ed. du Rouergue, Vézère.
- LORBLANCHET, M.; LE QUELLEC, J.-L.; BAHN, P. G. (2006): *Chamanismes et arts préhistoriques: Vision critique*, Ed. Errance. París.
- LYNCH, E. (2020): *Ensayo sobre lo que no se ve*, Abada Editores, Madrid.
- MALINOWSKI, B. (1975): "La cultura", en *El concepto de cultura: textos fundamentales*, Anagrama, Barcelona, pp. 85-128.
- MARSHACK, A. (1972): *The Roots of Civilization*, McGraw-Hill Book Company.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R.; MENDOZA STRAFFON, L. (2017): "El arte de morir: una aproximación a las concepciones del deceso humano en el Paleolítico Superior europeo", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I (Prehistoria y Arqueología)* 10, pp. 37-75.
- MARTÍN LOECHES, M.; CASADO, P.; SEL, A. (2008): "La evolución del cerebro en el género Homo la neurobiología que nos hace diferentes", *Revista de Neurología* 46 (12), pp. 731-741.
- MEDINA-ALCAIDE, M^a Á.; GARATE MAIDAGAN, D.; SANCHIDRIÁN TORTI, J. L. (2017): "Painted in red: In search of alternative explanations for European Palaeolithic cave art", *Quaternary International* XXX, pp. 1-13.
- MENÉNDEZ, M. (2019): *Prehistoria de la Península Ibérica*, Alianza Editorial, Madrid.
- MITHEN, S. (1988): "Looking and learning: Upper Palaeolithic art and information gathering", *World Archaeology* 19(3), pp. 297-327.
- MITHEN, S. (1990): *Thoughtful Foragers*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MITHEN, S. (1998): *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*, Crítica (Grijalbo Mondadori SA), Barcelona.
- MONTERO PACHANO, P. C. (2005): "Cassirer y Gadamer: El arte como símbolo", *Revista de Filosofía* 51, pp. 58-69.
- MORENO GARCÍA-MANSILLA, V. (2024): "Space and land representation during the Upper Palaeolithic: six rock art croquis in Spanish caves", *Rock Art Research* 41 (2), pp. 171-193.

- MORO ABADÍA, Ó.; GÁRATE MAIDAGÁN, D. (2010): "The beginnings of European Upper-Paleolithic art: a critical review", *North Atlantic Archaeology* 2, pp. 1-17.
- MORO ABADÍA, Ó.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2004): "1864-1902: El reconocimiento del arte paleolítico", *Zephyrus* 57, pp. 119-135.
- MORO ABADÍA, Ó.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2005): "El Arte por el Arte: revisión de una teoría historiográfica", *Munibe* 57, pp. 179-188.
- MORO ABADÍA, Ó.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2013): "Paleolithic Art: A Cultural History", *Journal of Archaeological Research* 21, pp. 269-306.
- MORRIS, D. (2016): *El mono desnudo*, Grupo Editorial Penguin Random House, Barcelona.
- MÚZQUIZ PÉREZ-SEOANE, M. (1994): "Análisis del proceso artístico del arte rupestre", *Complutum*, 5, pp. 357-368.
- ORTEGA OLIVARES, M. (2013): "El método estructuralista de Lévi-Strauss", *Entreciencias* 1(1), pp. 136-166.
- ORTIZ-OSÉS, A. (2003): *Co-Razón. El sentido simbólico*, MRA Kalamos Libros, Madrid.
- PALACIO-PÉREZ, E. (2010): "Cave art and the theory of art: the origins of the religious interpretation of Palaeolithic graphic expression", *Oxford Journal of Archaeology* 29(1), pp. 1-14.
- PALACIO-PÉREZ, E. (2013): "The Origins of the Concept of Palaeolithic Art: Theoretical Roots of an Idea", *Journal of Archaeol Method Theory* 20, pp. 682-714.
- PALACIO-PÉREZ, E. (2016): "British ideas in a French World. Victorian anthropologists and the creation of the concept of Palaeolithic Art (1890-1906)", en *History of Archaeology: International Perspectives (Proceedings of the XVII UISPP World Congress, 1-7 September 2014, Burgos, Spain)*, Oxford, Archaeopress Publishing Ltd, pp. 9-16.
- PALACIO-PÉREZ, E. (2017): *El arte Paleolítico: historia de una idea*, Nadir Ediciones, Santander.
- PALACIO-PÉREZ, E.; MORO ABADÍA, Ó. (2020): "Influencia del pensamiento etnológico en la interpretación de Leroi-Gourhan del arte paleolítico", *Veleia* 37, pp. 141-156.
- PASCUA TURRIÓN, J. F. (2005): "El arte paleolítico: historia de la investigación, escuelas interpretativas, y problemática sobre su significado", *Arqueoweb* Vol. 7-2, s.p.
- PEOPLES, H.; DUDA P.; MARLOWE, F. (2016): "Hunter-Gatherers and the Origins of Religion", *Human Nature* 27, pp. 261-282.
- PETROGNANI, S. (2015): "Early Upper Paleolithic Parietal Art: Shared Characteristics and Diferent Symbolic Traditions", *Aurignacian Genius: Art, Technology and Society of the First Modern Humans in Europe*, Proceedings of the International Symposium, April 08-10 2013, New York University, *Palethnology* 7, pp. 221-235.
- PETITIT, P.; BAHN, P. G. (2015): "An alternative chronology for the art of Chauvet cave", *Antiquity* 89 (345), pp. 542-553.
- PETITIT, P.; BAHN, P. G.; ZUCHNER, C. (2009): "The Chauvet Conundrum: Are Claims for the Birthplace of Art Premature?", en *An Enquiring Mind: Studies in Honor of Alexander Marshack*, American School of Prehistoric Research Monograph, Oxbow Books, Oxford, pp. 253-278.
- PFEIFFER, J. E. (1982): *The creative explosion: an inquiry into the origins of art and religion*, Harper & Row, NuevaYork.
- QU, F. (2017): "Rethinking the Neuropsychological Model: Shamanism, Prehistoric Eskimo Art, and Animist Ontology", en *Archaeological Approaches to Shamanism: Mind-Body, Nature, and Culture*, capítulo 2, Cambridge Scholars Publishing, pp. 42-67.
- QUINTANILLA, L.; SARRIÁ, E. (2003): "Realismo, Animismo y Teoría de la Mente: características culturales y universales del conocimiento mental", *Estudios de Psicología* 24 (3), pp. 313-335.

- REINACH, S. (1903): “L’art et la magie. À propos des peintures et des gravures de l’âge du Renne”, *L’Anthropologie* 5(14), pp. 257-266.
- RENFREW, C. A. (2009): *Prehistory. The making of the human mind*, The Modern Library, Nueva York.
- RIBOT, T.-A. (1915): “La pensée symbolique”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger* 79, pp. 385-401.
- RIES, J. (2013): *El símbolo sagrado*, Kairós, Barcelona.
- RIVER ARRIZABALAGA, Á. (2009): “La conducta moderna en el Paleolítico superior inicial”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Nueva época. Prehistoria y Arqueología*, t. 2, pp. 75-92.
- RIVERA, Á.; MENÉNDEZ M. (2011): “Las conductas simbólicas en el paleolítico. Un intento de comprensión y análisis desde el estructuralismo funcional”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Nueva época. Prehistoria y Arqueología* T. 4, pp. 11-42.
- RODRÍGUEZ-GARCÍA, D. (2018): “Endogamia/exogamia”, en *Diccionario Temático de Antropología Cultural*, 154-160, Delta, Madrid.
- RUIZ-VARGAS, J. M.¹ (2004): “Claves de la memoria autobiográfica”, en *Autobiografía en España: Un balance*, Visor, Madrid, pp. 183-220.
- SAGAN, C. (2003): *Los dragones del Edén. Especulaciones sobre la evolución de la inteligencia humana*, Editorial Planeta DeAgostini.
- SANCHIDRIÁN, J. L. (2010): *Manual de arte prehistórico*, Ariel-Planeta, Barcelona.
- SANTOS ESTÉVEZ, M. (2017): “Arte rupestre en España”, en *La prehistoria en la Península Ibérica*, Ediciones Akal, Madrid, pp. 223-293.
- SAUVET, G. (2018): “La superior posición jerárquica del caballo en la iconografía parietal paleolítica”, *NAILOS Estudios Interdisciplinarios de Arqueología* 5, pp. 43-64.
- SAUVET, G.; WŁODARCZYK, A. (1995): “Eléments d’une grammaire formelle de l’art pariétal paléolithique”, *L’Anthropologie* 99(2/3), pp. 193-211.
- SAUVET, G. S.; LAYTON, R.; LENNSEN-ERZ, T.; LÓPEZ-MONTALVO, E.; TAÇON, P.; WOLDARCZYK, A. (2012): “De l’iconographie d’un art rupestre à son interprétation anthropologique”, *L’art pléistocène dans le monde, Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, Symposium «Signes, symboles, mythes et idéologie...»*. N.º spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées LXV-LXVI, pp. 1763-1776.
- SAUVET, G.; LAYTON, R.; LENNSEN-ERZ, T.; TAÇON, P.; WŁODARCZYK, A. (2009): “Thinking with Animals in Upper Palaeolithic Rock Art”, *Cambridge Archaeological Journal* 19 (3), pp. 319-336.
- SAUVET, G.; FERUGLIO V.; PLASSARD F. (2021): “Le bouquetin dans l’art paléolithique”, en *Bouquetins et Pyrénées I. De la Préhistoire à nos jours*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence (Francia), pp. 249-258.
- SORIANO-SALINAS, C. (2012): “La metáfora conceptual”, en *Lingüística Cognitiva*, capítulo 2.3, Anthropos Editorial, Barcelona, pp. 98-121.
- SPERBER, D. (1994): “The modularity of thought and the epidemiology of representations”, en *Mapping the Mind: Domain Specificity in Cognition and Culture*, 39-67, Cambridge University Press, Cambridge.
- STEINBERG, D. A. (1997): “Paleolithic Age «Art» and Mental Evolution”, en *Brain, Mind and Physics*, IOS Press, Amsterdam, pp. 211-233.
- STRAUS, L. G. (1995): “The upper paleolithic of Europe: An overview”, *Evolutionary Anthropology* 4(1), 4-16.
- STRAUS, L. G. (2018): “The Upper Paleolithic of Iberia”, *Trabajos de Prehistoria* 75(1), pp. 9-51.
- TEROL ROJO, G. (2013): “Lecturas de la crítica foucaultiana a la subjetivación”, *Thémata. Revista de Filosofía* 47, pp. 273-300.
- TORREY, E. F. (1917): *Evolving brains, emerging gods. Early humans and the origins of religion*, Columbia University Press, Nueva York.

- TRINGHAM, R.; CONKEY M. (1998): "Rethinking Figurines: a critical analysis of Archaeology, Feminism and Popular Culture", en *Ancient Goddesses: The Myths and the Evidence*, British Museum Press, Londres, pp. 22-45.
- TYLOR, B. (2021): "Lunar timekeeping in Upper Paleolithic cave art", *Præhistoria* New Series Vol. 3 (13), pp. 215-232.
- TYLOR, E. B. (1889): "On a method of investigating the development of institutions; applied to laws of marriage and descent", *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 118, pp. 245-272.
- TYLOR, E. B. (1977): *Cultura primitiva*, Ayuso, Madrid.
- UCKO, P. J.; ROSENFELD, A. (1967): *Arte paleolítico*, Ediciones Guadarrama, Madrid.
- UPADHYAY, M. R.; CHEN, W.; LENSTRA, J. A.; GODERIE, C. R. J.; MACHUGH, D. E.; PARK, S. D. E.; MAGEE, D. A.; MATASSINO, D.; CIANI, F.; MEGENS, H.-J.; VAN ARENDONK, J. A. M.; GROENEN, M. A. M.; EUROPEAN CATTLE GENETIC DIVERSITY CONSORTIUM; CROOIJMANS, R. P. M. A. (2017): "Genetic origin, admixture and population history of aurochs (*Bos primigenius*) and primitive European cattle", *Heredity* 118, pp. 169-176.
- VALLVERDÚ VALLVERDÚ, J. (2008): *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*, Editorial UOC, Barcelona.
- VAN VUURE, C. (2005): *Retracing the Aurochs, History, Morphology and Ecology of an Extinct Wild Ox*, Pensoft Publishers, Sofía y Moscú.
- VERGARA HENRÍQUEZ, F. J. (2011): "Avatares de(l) sentido. Notas en torno a la hermenéutica simbólica de Andrés Ortiz-Osés", *Hermes Analógica* 2, pp. 16-34.
- WEAVER, A. H. (2005): "Reciprocal evolution of the cerebellum and neocortex in fossil humans", *PNAS* 102(10), pp. 3576-3580.
- WEYL, H. (1949): *Philosophy of Mathematics and Natural Science*, Princeton University Press, Princeton (N. J.).
- WHITE, R. (2003): "Beyond Art: Toward an Understanding of the Origins of Material Representation in Europe", *Annual Review of Anthropology* 21, pp. 537-564.
- WISHER, I.; PALACIO-PÉREZ, E. (2025): "Dialogues Across Time? Conceptualising the Temporal Relationships of Palimpsests in the Upper Palaeolithic Cave Art of El Castillo (Cantabria, Spain)", *Journal of Archaeological Method and Theory* 32 (article number 49), pp. 1-37.
- WOLKSTEIN, D.; NOAH KRAMER S. (1983): *Inanna. Queen of Heaven and Earth. Her Stories and Hymns from Summer*, Harper & Row Publishers, Nueva York.