

## EL SIMBOLISMO TAURINO Y SUS IMPLICACIONES EN EL ARTE PALEOLITICO

PEDRO MARTINEZ PARDO

Cuando en 1880 los investigadores Gabriel de Mortillet, Cartailhac y Piette demostraban la existencia de grabados paleolíticos en asta de reno y marfil, predominaba el criterio de que el hombre primitivo carecía de ideas religiosas organizadas y como tal de religión, aunque tendría finos sentimientos artísticos. El problema de la interpretación del arte paleolítico estaba planteado y la pregunta central era: ¿Qué intentaron expresar los artistas paleolíticos si no es posible atribuirles nociones de orden religioso?

Allá por el 1865, el etnólogo inglés E. B. Tylor insinuaba la posible relación del arte prehistórico con las ideas y prácticas mágicas, (como lo anota Mme. Laming-Emperaire en su libro "La signification de l'art Paleolitique") pero no fue sino hasta 1903 cuando Salomón Reinach aplicó dicho criterio que habría de imponer el abate Henri Breuil y actualmente utilizan la generalidad de los prehistoriadores (1).

El abate Breuil se tomó la molestia de visitar, calcar y analizar casi la totalidad de las cuevas con pinturas, y a él debemos las grandes reconstrucciones e hipótesis acerca de la vida y el pensamiento de los cazadores prehistóricos. Breuil planteó que las pinturas representaban ritos de encantamiento mágico, y en tal sentido hablaba de propiciaciones mágicas de la caza y de la fecundidad de los animales y hombres: Magia imitativa plasmada por las imágenes de animales heridos en unos casos y, en otros, por las hembras preñadas, figurillas y relieves de "venus" desnudas símbolos de fertilidad, así como los llamados brujos disfrazados en actitud de baile ritual (2). De acuerdo con la misma línea de interpretación, se aceptó la hipótesis de que los jóvenes cazadores debían cumplir ciertos ritos de iniciación en el interior de las cuevas-santuarios, según las huellas de pequeños talones que aparecen marcadas en el barro del piso cerca de una imagen de bisonte y la representación de un pene humano, todo ello encontrado en la cueva de Tuc d'Audoubert (Ariège, Francia) (3).

La interpretación puede ser discutible pero hay un hecho objetivo que es la asociación entre la figura de un bisonte y de un pene. ¿Representan símbolos? Si lo son, ¿qué significan? He aquí las primeras interrogantes a las cuáles no contestan las reconstrucciones del abate Breuil.

En base a la cuantificación de las figuras pintadas que aparecen en 66 cuevas-santuarios, dice Leroi-Gourhan que solo menos del 15% presentan señales de heridas y de armas clavadas. Luego, ¿qué significado darle al 85% restante? (4). De hecho, las interpretaciones del abate Breuil se han revelado como insuficientes para aclarar el auténtico significado del arte paleolítico, aunque muchas de sus teorías son perfectamente válidas y sirven de fundamento a los más recientes trabajos.

Otra objeción es la crítica hecha al método comparativo empleado por el abate Breuil para reconstruir el cuadro de vida de los cazadores que resulta demasiado generalizador y en ocasiones hasta forzado según Leroi-Gourhan, puesto que tomó como modelo retazos de australianos, pigmeos, japones, etc., para deducir el comportamiento del hombre paleolítico (5).

Por su parte el profesor Leroi-Gourhan intenta demostrar que toda la complejidad del arte paleolítico se fundamenta en un sistema de concepción dualista mediante el cual, el primitivo clasificaría el conjunto de las figuras representadas en dos grandes grupos complementarios: los de signo femenino y los de signo masculino. De manera complementaria las especies de signo masculino se aparean con las de signo contrario, bien sea por parejas o por grupos distribuidos por las paredes de las cavernas. Por ejemplo, la pareja bisonte-caballo como asociación muy frecuente o los conjuntos de bisontes y caballos separados dentro de la misma cueva. Los bisontes son de signo femenino y los caballos de signo masculino según el autor.

Para justificar dicho criterio, el citado autor establece una asimilación de significados entre los objetos del arte; mueble de forma alargada como los bastones de mando, las varillas y las armas arrojadizas (propulsores y azagayas), con las figuras de caballo, ciervo, cabra, peces, etc., que aparecen decorándoles persistentemente. Por su parte los animales asociados persistentemente a las representaciones femeninas serán de signo femenino, como el bisonte, mamut, reno y toro. En resumen, dicho presupuesto considera que en base a los datos disponibles y para ser objetivos, habrá que considerar de signo masculino a los animales que persistentemente decoran los objetos y armas que por su forma alargada tienen connotaciones fálicas; en

tanto que serán de signo femenino aquellos otros especímenes que aparecen con frecuencia asociados a figuras de mujer y símbolos femeninos.

A partir de las citadas asimilaciones simbólicas entre significantes masculino-masculino y femenino-femenino, los grupos de figuras resultantes serán en todos los casos complementarios bien por asociaciones y superposiciones directas, bien por grupos distribuidos a tal fin en el interior de cada cueva. Es decir, que a costa de querer ser objetivo el autor establece dos tipos de categorías, las de identificación con signos iguales y las de distribución u organización de las figuras en composiciones pictóricas que son de signos complementarios. El resultado es una contradicción en el propio método interpretativo que difícilmente puede pasar desapercibido.

Resulta evidente que Leroi-Gourhan intenta demostrar que las manifestaciones del arte paleolítico no son muestras esporádicas y simplistas de formas de pensamiento incipiente, sino complejos sistemas de figuras organizadas en base a cierta complementariedad (masculino-femenino) que es precisamente el punto débil de sus razonamientos. Las objeciones resultantes pueden resumirse en los siguientes aspectos:

1) De aceptarse que los artistas primitivos se orientaron por patrones de complementariedad para organizar sus representaciones, parece improbable que en unos casos los cumplieran y en otros se contradijeran a sí mismo. De hecho, hay que aceptar el principio de complementariedad hasta sus últimas consecuencias y ver si realmente opera o descartarlo por ilusorio.

2) En el supuesto de que el arte paleolítico sea la resultante de complementariedades simbólicas organizadas, no se ve la razón para limitar dicha complejidad a la sola configuración simbólica masculino-femenino. Se trata de una limitación arbitraria, como arbitrario es suponer que se trata de una opinión científicamente objetiva y no de un subjetivismo interpretativo.

Sentadas las anteriores premisas pasaremos a exponer nuestros propios puntos de vista, que en ningún caso pretenden ser la última palabra sobre problema tan intrincado. Por otra parte, restringidos en el presente estudio al simbolismo taurino (extensible a los animales cornudos y con fuertes defensas) como temática central, tendremos ocasión de discutir los restantes símbolos a ellos asociados.

## Hipótesis de trabajo

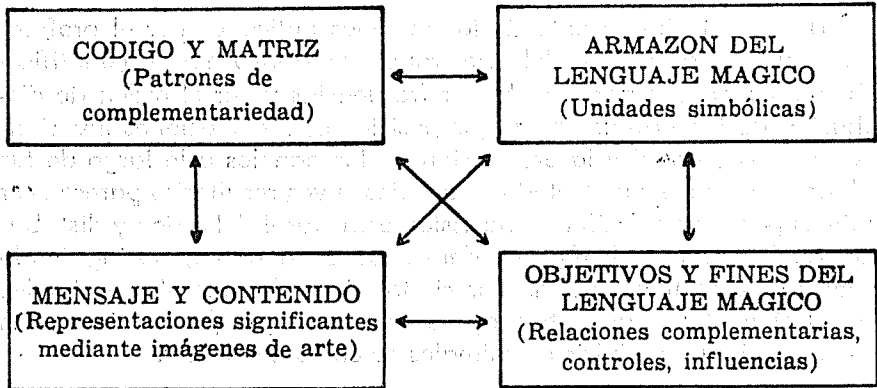
El análisis minucioso del arte rupestre y mobiliario primitivo, lleva a las siguientes consideraciones: Aparentemente las composiciones constituyen sistemas intencionalmente organizados según ciertos criterios estructurales y relaciones de funcionalidad correspondientes. Posiblemente, se trató de representar cosmovisiones bastante complejas en contenidos y significados simbólicos, y no de simples imitaciones de animales y figuras humanas con fines mágicos. La articulación de los distintos aspectos en dichas cosmovisiones, pudo lograrse por criterios de complementariedad mágica. Complementariedades de varios tipos como el simbolismo de vida-muerte, debilidad-protección, protección-agresión, masculino-femenino, etc.

Dichos **complementos mágicos de carácter simbólico**, serían una forma de código orientador expresado por técnicas apropiadas como la pintura y escultura, la música y la danza, los exorcismos y conjuros, las exposiciones de ciertas partes corporales y los contactos e influjos de otras como los cuernos. Desde este punto de vista las orientaciones mágicas pudieron disponer de los medios de comunicación que han seguido siendo tradicionales en estas formas de ritos. Los criterios de complementariedad simbólica serían el aspecto teórico de la magia, en tanto que las distintas formas de manifestación ritual anotadas el aspecto práctico. Teoría y práctica articuladas para expresar algo más que ideas: para mantener y controlar el equilibrio ecológico en el cual estaba inmerso el propio cazador; finalidad que hace de la magia tanto un idioma como un medio técnico en consecución de ciertos fines concretos y perentorios de la existencia.

Consideramos la magia como un idioma con su propio código de comunicación y sus técnicas para manifestarse mediante relaciones complementarias, controles de influencia, áreas de distribución de las figuras. En consecuencia, el arte al servicio de la magia parece supe-  
ditado a ser un medio técnico de plasmar ese lenguaje. Por tanto, la magia pictórica, como toda forma de lenguaje, dispondrá de elementos estructurales relacionados funcionalmente:

a) **Noción de estructura.** — Entendemos por estructura en este caso, el conjunto objetivo (tangible) y conceptual (intangibile), compuesto de partes interrelacionadas entre sí para formar un todo dinámico (idioma mágico). La estructura formada por subestructuras o partes relacionadas entre sí (según patrones de complementariedad o código), forman un conjunto en estrecha correlación unas con otras (armazón estructural del idioma mágico), de tal manera que si se quitan o aña-

den algunas partes se modifica el todo dando origen a una nueva estructura. El código o matriz contiene un mensaje (contenido) y éste es finalístico en cuanto constituye los objetivos y fines del mismo (relaciones, controles e influencias).



b) **Noción de funcionalidad.** — Entendiéndose como la estrecha interrelación de las subestructuras o partes con la estructura total, en un proceso continuo de acomodación que hace a las estructuras operativas.

El citado enfoque del arte rupestre como manifestación técnica del primitivo idioma mágico, vendría a ampliar en esencia el criterio tradicional que desde Comte han seguido algunos etnólogos como Frazer, Hubert y Mauss (6), puesto que a la sombra de la magia y más aún en el seno de la misma parece haberse gestado no solo los rudimentos de la ciencia sino también de las artes y el pensamiento organizado. Los criterios estrechos en interpretación del arte paleolítico se han revelado demasiado simplicistas y parcializados como para explicar el **complejo simbolismo** de la mentalidad mágica primitiva. Formular la idea de que el cazador representaba figuras de animales con el fin mágico de apoderarse de ellos antes de salir al monte, o para estimular la fertilidad y proliferación en tiempos de escasez de alimentos, e ideas semejantes presentadas por Breuil y sus seguidores, es subestimar de antemano las positivas capacidades de raciocinio del hombre primitivo.

De hecho, las interpretaciones dadas a las actividades artísticas de los hombres ancestrales no pasan de ser verdades a medias o "medias verdades" (como dice Leroi-Gourhan), que parcializan una serie de temas como si estuviesen aislados unos de otros o simplemente su-

perpuestos, yuxtapuestos y amontonados. El enfoque de las parcialidades inconexas es el que criticamos tanto como la suposición de que todo el arte estuvo orientado por un único patrón simbólico.

### **Distribución estructural en las composiciones del arte paleolítico**

Un aspecto interesante de los métodos aplicados por el profesor Leroi-Gourhan al estudio del arte franco-cantábrico, fue la cuantificación de las figuras para establecer frecuencias y ver el orden de distribución de las figuras en las composiciones, las relaciones invariantes de éstas entre sí y la ordenación de los paneles a lo largo de las galerías en las cuevas. Método estadístico cuyos resultados parecen ser óptimos por cuanto facilitan una visión estructural del orden y distribución de los grupos de figuras dentro de cada panel, distinguiendo zonas centrales frecuentadas por ciertos tipos de animales (animales centrales) en tanto que otros aparecen con mayor frecuencia en las zonas marginales periféricas (animales de enmarcamiento).

Hay, pues, cierta organización jerárquica en lo que se revela como "composiciones" pictóricas y no simples amontonamientos de figuras sin orden ni concierto. Resultados que se obtuvieron de un material constituido por 2.188 figuras procedentes de 66 cuevas. Las tipologías por orden de frecuencias son: 610 caballos, 510 bisontes, 205 mamuts, 176 cabras, 137 toros, 135 ciervas, 112 ciervos, 84 renos, 36 osos, 29 leones, 16 rinocerontes, 9 monstruos no identificados, 8 gamos magaceros, 8 peces, 6 pájaros, 3 carniceros imprecisos, 2 jabalíes, y 2 gamuzas (7).

La cuantificación estadística indica claros porcentajes en cuanto a los actores principales y secundarios, resultando que los animales más numerosos son los caballos seguidos de los bisontes y posteriormente de los mamuts, cabras, toros, ciervas y ciervos. Nótese que dicha frecuencia en los porcentajes totales parece apuntar hacia un ordenamiento de significado económico. Pero en dicha economía de los cazadores han debido intervenir otros factores además del cuantitativo; al binomio cantidad-calidad posiblemente habría que añadirle el complementario de esfuerzo-peligro.

Cantidad-Calidad  $\longleftrightarrow$  Esfuerzo-Peligro

Relacionando dicha ecuación notaremos que los caballos arrojan beneficios equivalentes al 100%, porque son animales voluminosos de exquisita carne, que ofrecían grandes ventajas para ser cazados en grupos numerosos con relativo poco esfuerzo, cercándoles o conduciéndoles hacia un despenadero. El peligro de tales operaciones sería muy

escaso para los cazadores en comparación con otros tipos de caza. Condiciones tan favorables no ofrecen sus inmediatos seguidores los bisontes más voluminosos pero mejor equipados para la defensa. Por dicho orden los mamuts serían las grandes despensas de carne, pieles y colmillos, pero las dificultades y peligros para cazarles también se elevaban al máximo. A partir de los mamuts que representan los máximos de tamaño y dificultades, comienza una gama de especímenes cuyo valor económico debió fluctuar entre: menor tamaño con bastante dificultad como la ágil cabra bastante numerosa; mayor tamaño y gran peligrosidad como el toro; relativo gran tamaño y dificultades como los veloces ciervos. A partir de los ciervos habría que tener presente otros factores ecológicos como la escasez del reno en los períodos que abundaron los caballos y bisontes; las dificultades técnicas para la caza de pájaros y la pesca por carencia de armas adecuadas como el arco y flecha y otras; el reducido número de osos para el grandísimo peligro que representaban; las desproporciones entre la escasa utilidad de los leones y rinocerontes en relación al peligro que supondría cazarles.

En cuanto al orden de distribución topográfica de los grupos de figuras, Leroi-Gourhan ha podido constatar ciertas características invariantes tanto para pinturas ubicadas en el interior de las galerías de unas cuevas como si se pintó en las entradas de éstas. De manera que la organización de los paneles con pinturas parece ser siempre la misma, siguiendo una secuencia similar con: Paneles de entrada; algunas figuras y signos en los pasos estrechos de las galerías; paneles centrales; paneles subsidiarios o subordinados directamente a los centrales; y paneles de fondo al fondo de las cavernas (8). Todos ellos presentan composiciones de figuras con formas generalmente naturalistas y signos esquemáticos, predominando las frecuencias tipológicas antes reseñadas pero incluídas además las figuras de mujer y de hombre en muy escaso número.

Aunque el orden general de distribución de las diferentes especies animales representadas parece coincidir con las frecuencias numéricas y el posible valor económico que ellas implican, se aprecian ciertas irregularidades que vienen a complicar dichas relaciones. Por ejemplo, los toros arrojan el más alto índice de aparición en las zonas centrales de los paneles centrales y todas las figuras de mujeres se encuentran allí ubicadas, en tanto que los porcentajes de bisontes y caballos son menores.

La diferencia entre el orden de los porcentajes con posible significado económico y el orden real de distribución de las figuras radicalaría, en que el reparto por las distintas zonas de los paneles no sigue

un criterio netamente económico en los términos antes analizados, y aunque éste pudiera ser el primordial interés es predecible que entran en juego otras consideraciones de vital importancia que inciden en la orientación de los repartos:

### ESQUEMA DE DISTRIBUCION DE LOS PORCENTAJES DE FIGURAS

|                              | ESPECIES                | PANELES DE ENTRADA | PASOS ESTRECHOS | PANELES CENTRALES | CONTORNO DE PANELES CENTRALES | PANELES DE FONDO |
|------------------------------|-------------------------|--------------------|-----------------|-------------------|-------------------------------|------------------|
| FIGS. GRP. 1º                | CABRAS                  | 9%                 |                 |                   | 65%                           | 21%              |
|                              | CIERVOS                 | 22%                |                 |                   | 29%                           | 37%              |
| FIGS. GRUPO 2º               | TOROS                   |                    |                 | 92%               |                               |                  |
|                              | BISONTES                |                    |                 | 91%               |                               |                  |
|                              | CABALLOS                |                    |                 | 86%               |                               |                  |
|                              | MAMUTS                  |                    |                 | 58%               |                               |                  |
| FIGS. GRP. 3º                | OSOS                    | ? %                | 70% ← →         | 70%               |                               | 17%              |
|                              | LEONES                  | ? %                |                 |                   | ? %                           | 71%              |
| ASOCIACIONES COMPLEMENTARIAS | CIERVOS CABALLOS        | 33% ← →            |                 |                   |                               | 33%              |
|                              | CABRAS CABALLOS         | 40% ← →            |                 |                   |                               | 40%              |
|                              | TOROS CABALLOS          |                    |                 | 49%               |                               |                  |
|                              | BISONTES CABALLOS       |                    |                 | 64%               |                               |                  |
|                              | CABALLOS BISONTES       |                    |                 | 53%               |                               |                  |
|                              | MUJERES BISONTES        |                    |                 | 100%              |                               |                  |
|                              | HOMBRES BISONTES Y OSOS | ? %                |                 |                   |                               | ? %              |
|                              |                         |                    |                 |                   |                               | ? %              |



En el gráfico podemos apreciar algunas regularidades en cuanto a la distribución de los porcentajes para cada especie, lo que permite configurar tres grupos de figuras perfectamente diferenciables. Grupos de figuras que relacionándoles entre sí, constituyen un sistema de representaciones complementarias en cuanto a las ubicaciones, puesto que las figuras del grupo 1º predominan en los paneles de entrada y del fondo así como en los contornos de los paneles centrales; las figuras del grupo 2º dominan los paneles centrales, y las del grupo 3º los pasos estrechos, los paneles del fondo y los contornos de los paneles centrales.

### **Figuras del grupo 1º**

Es el grupo de los herbívoros menores como la cabra, el ciervo e incluso un porcentaje pequeño de caballos y de renos. La distribución de dichos especímenes en las zonas de enmarcamiento y en los paneles más alejados de las composiciones centrales, parece estar de acuerdo con la secundaria importancia económica que tendrían las cabras y ciervos para los grandes cazadores, pero sobre todo para la organización de los universos ecológicos con fines mágicos. En tal sentido, el caballo que sí era vital desde el punto de vista económico está representado aunque en pequeñas proporciones en los lugares marginales, pero en compensación también las cabras y ciervos se encuentran representados en escaso número en el centro de los paneles centrales. De hecho, parece haber un peculiar interés en que algunas especies predominen en ciertos paneles pero que al mismo tiempo estén representadas en los restantes, al menos en los pequeños porcentajes que faltan en el gráfico para obtener el 100% en cada caso.

### **Figuras del grupo 2º**

Es el grupo de los grandes herbívoros como los bisontes, toros, mamuts y caballos, que aparecen repartidos por los paneles centrales ocupando el centro de las composiciones. Nótese que son las especies de mayor contextura física y valoración económica, al mismo tiempo dotados de potentes defensas como cuernos y colmillos bien dispuestos para la defensa y el ataque a excepción del caballo. Hacemos énfasis en que, desde el punto de vista de las facultades físicas en relación con el valor económico, parece haber cierta correlación complementaria, presentándose francas analogías entre los animales que componen cada grupo. El hecho tiene interés a efectos de la posterior interpretación simbólica.

Se observa en base a los datos obtenidos por Leroi-Gourhan, que los paneles centrales contienen el 92% de los toros totales, el 91% de los bisontes, el 86% de los caballos y el 58% de los mamuts (9). Resulta sorprendente que sean los toros los animales que en mayor número ocupan los lugares centrales preferenciales, seguidos de los bisontes y ambos tipos de animales predominan en las asociaciones con los caballos. Por su parte las mujeres aparecen siempre en las composiciones centrales asociadas con bisontes, en tanto que los hombres están excluidos y se distribuyen entre los paneles del fondo y la entrada y por los contornos de las composiciones centrales, generalmente asociados también a bisontes.

El hecho de que el más alto porcentaje de caballos aparezca en los lugares centrales parece destacar la enorme importancia económica de esa especie, al igual que los toros, bisontes y mamuts. ¿Pero por qué agrupar al indefenso caballo con otros animales de fuertes defensas? ¿Será porque el caballo representa el simbolismo masculino y los otros animales el femenino, o será antes bien un planteamiento de tipo ecológico, (más acorde con la realidad) pues para organizar y controlar mágicamente su universo ecológico el cazador necesitó proteger al caballo, su principal fuente de proteínas?

Contra la posición de Leroi-Gourhan, la distribución estructural de las figuras que estamos tratando parece indicar, que se trató de destacar como tema clave de todo el sistema de representación, la importancia económica de dichas especies y el control mágico que habría que ejercer sobre ellas respecto de la complementariedad simbólica debilidad-protección, para regular el equilibrio ecológico de las mismas. Relaciones funcionales, las citadas, que parecen reforzadas por las asociaciones entre las figuras de mujer y los bisontes y mamuts. Asociaciones que por estar ubicadas en los lugares centrales preferenciales hacen destacar la importancia económica de la feminidad en cuanto a sus dotes de fertilidad, defendida con los símbolos adecuados.

### **Figuras del grupo 3º**

Es el grupo de los animales peligrosos como los leones, osos y rinocerontes, cuyo papel económico es muy escaso en proporción al peligro amenazante que representarían tanto para el hombre como para el resto de especies. Por ello, aparecen repartidos por todos los paneles como infundiendo la sensación de peligro y acechanza, situación que se acrecienta hacia el fondo y en los pasos estrechos de las

galerías así como en los contornos de las composiciones centrales. La distribución del predador más contundente es significativa: El león se encuentra en un 71% en los paneles del fondo, pero pueden hallarse también en las composiciones centrales lo que justificaría la necesidad de proteger por un lado al caballo y por otro a la mujer fundamentalmente. El oso se encuentra en un 70% en los pasos donde las galerías se estrechan, por los contornos de las composiciones centrales y solo en un 17% en los paneles del fondo, según los datos estadísticos (10). Por lo anterior, parece claro que la distribución y ubicación estratégica de las especies amenazantes responde a un premeditado plan de influencias mágicas maléficas, que hace operante todo el mecanismo defensivo complementario. Resultando una gama de complementariedades simbólicas que fluctúan entre la amenaza y agresividad por un lado (muerte), hasta el polo contrario de la protección a la fertilidad (vida).

### **Asociaciones complementarias**

Los porcentajes de asociación entre animales parecen estar orientados por patrones de complementariedad desde el punto de vista de las facultades físicas y la utilidad económica dentro del universo ecológico construido pictóricamente. Ciervos y cabras deben complementar con su velocidad y agilidad el tropel más torpe de los caballos. Las asociaciones de toros y bisontes con caballos se relacionan en el sentido de protección de éstos últimos.

En cuanto a las figuras humanas son las representaciones más escasas. Las imágenes de mujer y de hombre aparecen en lugares diferentes de manera sistemática; las mujeres en las composiciones centrales asociadas con los animales de fuertes defensas; los hombres ubicados en los paneles del fondo y en las zonas circundantes de los paneles centrales, suelen estar asociados a bisontes y en tales casos aparecen desnudos o aparecen disfrazados con pieles y cabezas de animales cornudos, en especial de bisonte.

En general el análisis de las composiciones revela que se ha evitado representar el dimorfismo sexual de las especies animales a excepción de las figuras humanas que por el contrario intensifican tal diferencia para destacar las vulvas y los falos como atributos de la femineidad fertilizante y la masculinidad fecundante. Parece que se ha separado independientemente cada sexo, para utilizarlo en beneficio del universo ecológico y del manejo mágico de las fuerzas sexuales.

## La interpretación del arte paleolítico y sus consecuencias

El método estadístico resulta de gran utilidad en el análisis estructural de los conjuntos pictóricos y, hasta cierto punto, revela ciertas regularidades invariantes que pudieran reflejar la intención que guió y orientó a los pintores para ordenar sus composiciones de determinadas maneras. Es precisamente al llegar a éste punto, cuando observamos ciertas deficiencias en el manejo de los datos estadísticos por parte de Leroi-Gourhan por cuanto no parece haber sacado el suficiente partido de sus propias cuantificaciones, según vimos en el análisis anterior.

Observando detenidamente cada una de las grandes agrupaciones de figuras, pronto se advierten algunos rasgos constantes que no pueden ser fortuitos, como los reseñados al analizar las relaciones estructurales en las pinturas rupestres. Dichos rasgos constantes debemos considerarlos como patrones que guiaron la actividad de los pintores. Patrones de suma importancia porque debieron constituir el código de comunicación del simbolismo mágico.

En la práctica, el código de comunicación que pudo orientar al arte paleolítico, parecería estar formado no por un patrón configuracional único como propone el profesor Gourhan, sino por un haz de patrones que configuran símbolos organizados y articulados por intermedio de la magia:



La constelación de patrones resultante, formarían una amplia gama de posibilidades complementarias que pudieron orientar al pintor para organizar los grandes conjuntos murales y los trabajos del arte mueble. En el gráfico se plantean dos grandes ejes que polarizan los principios complementarios básicos: El patrón macho-hembra

o masculino-femenino, y el patrón vida-muerte o muerte-revitalización. En torno a dichos patrones y bajo el control de la comunicación mágica se organizan los restantes patrones complementarios, que aparecen en el gráfico dispuestos en sentido de complementariedades horizontales, verticales y radiales respecto del epicentro mágico.

Naturalmente, para obtener beneficios mágicos positivos no le bastaría al cazador pintar figuras en función de propiciar y estimular la reproducción sexual mágica y la muerte mágica de la caza. Habría también que protegerla de las acechanzas de los predadores estableciendo asociaciones y distinciones en las categorías de valores económicos. Es más, todo el complejo citado necesitaba de regulaciones y controles entre las influencias mágicas positivas benéficas y las negativas maléficas.

El conocimiento profundo de los hábitos y facultades de cada especie, permitiría al hombre paleolítico establecer asociaciones mentales y gráficas entre unas y otras, conformando un sistema de pensamiento mágico en el que entraban en juego muchas funciones complementarias para asegurarse la subsistencia, bienestar y proliferación de su grupo social y de las especies útiles. Por ejemplo, evitar la competencia de los predadores como el león; proteger a los caballos mediante los toros, bisontes y otros rumiantes; circundar las áreas mágicas donde se ubicaban dichos animales centrales por su importancia económica mediante otros de menor valoración dispuestos como animales de enmarcamiento, cuyas funciones simbólicas pudieron ser popular al amparo de los grandes bóvidos al mismo tiempo que alertar a éstos de la inminencia de amenazas y peligros. Un sistema complejo del tipo propuesto, albergaría una serie de ideas simbólicas identificadas con las figuras representadas.

Según el código de patrones de configuración esbozado, cada figura representada deberá tener su propia imagen-símbolo estereotipada. De esta forma, podríamos considerar cada figura como una unidad estructural con un aspecto figurante objetivo y otro significante subjetivo, que para ser analizados pueden abrirse del siguiente modo:

| IMAGEN   | SIMBOLO  |
|--|--|
| Aspecto formal gráfico, esquemático, cromático y posicional de cada unidad estructural invariante. | Aspecto significante y atributos (valores) adjudicados culturalmente y cada unidad estructural invariante. |

Si tomamos cada imagen-símbolo recurrente, como una unidad estructural con aspecto formal y significado preciso, podremos considerar que las frecuencias de asociación entre figuras y las frecuencias de distribución de éstas, representan conjuntos organizados del idioma pictórico. El hecho de que cada figura representa la mitad complementaria de un patrón configuracional simbólico, hace posible una extensa variedad de combinaciones de las figuras entre sí tanto si están directamente asociadas como si se trata de grupos separados dentro de una cueva.

Por el citado sistema, cada especie simboliza alguna facultad mágica y todas se asocian, combinan y complementan entre sí: las que amenazan y las que defienden, las fértiles y las de alto valor económico además de defensivo, etc. La autonomía simbólica de cada figura hizo posible que al combinarlas resultara un medio de comunicación. Veamos cada autonomía simbólica mediante gráficos apropiados:

### CABALLO

|                  |                       |
|------------------|-----------------------|
| Imagen indefensa | Símbolo de gregarismo |
|------------------|-----------------------|

El caballo que es un animal de la serie central arroja una alta proporción de asociaciones con el bisonte, pues de un recuento de 2.151 figuras en 66 cuevas aparecen 659 casos de asociación, hecho que se explica porque un bisonte puede estar acompañado por varios caballos o viceversa (11). Datos que junto con los aportados por las ya citadas asociaciones de caballos y ciervos, caballos y cabras, y caballos y toros, permiten deducir que fueron considerados como los animales más indefensos y valiosos económicamente, y en consecuencia era necesario salvaguardarles mediante asociaciones mágicas. Si el caballo era una de las presas menos difíciles de capturar, es lógico que los cazadores se preocuparan por defenderles con ritos mágicos; de ahí el asociarles a bestias vigorosas y difíciles de cazar por sus grandes dotes de defensa y ataque frente a los predadores.

### BISONTE Y TORO

|  |   |
|--|---|
| Imagen de bóvidos con potentes defensas. | Símbolo de fortaleza física poderes defensivos-agresivos. Defensa femenina. Ataque masculino. |
|--|---|

### MAMUT

|                                     |  |
|-------------------------------------|--|
| Imagen de paquidermo con colmillos. | Símbolo de potencia, fuerza y vigor. Defensa femenina. Ataque masculino. |
|-------------------------------------|--|

Es conocida la ambivalencia en el comportamiento de los bóvidos, pacíficos e incluso uhdizos cuando se encuentran libres y en manada, se transforman en fieras de acometida peligrosa cuando se sienten amenazados por algún predador o cuando apartados de la manada encuentran ostigamiento (dicho comportamiento es característico de los búfalos, bisontes y animales del género Bos en general). El autor de éstas líneas, ha podido comprobar en repetidas ocasiones el comportamiento contradictorio del toro de lidia (toro bravo). Pacífico, indiferente y hasta uhdizo en manada se transforma en la fiera más codiciosa y temible cuando está apartado de ella, de forma muy especial cuando se siente acosado y amenazado, pero igualmente abochornado luego de haber perdido una pelea con un congénere y obligado a huír, y cuando está en celo deambulando solitario. En las cortijadas de Sierra Moreña (España), las vacadas defienden la amenaza de los lobos hacia sus crías, becerrillos de menos de un año, organizándose los individuos adultos machos y hembras en un corro con las cabezas y cornamentas hacia fuera para proteger a la prole que queda ubicada dentro del círculo. También es digno de observarse la tremenda agresividad que desarrollan las vacas paridas para defender y proteger su maternidad. Las citadas formas de comportamiento se observan tanto para las especies del género Bos salvajes y domésticas. Pruebas que permiten sustentar la idea del por qué el hombre primitivo debió asociar los bóvidos hembras a la mujer para formar el patrón fertilidad-protección, y así mismo los bóvidos machos al hombre para formar el patrón de fecundidad-fuerza agresiva.

## LEON

|                           |  |
|---------------------------|--|
| Imagen de animal predador | Símbolo de amenaza, peligro y acechanza. |
|---------------------------|--|

## OSO

|                        |  |
|------------------------|--|
| Imagen de animal feroz | Símbolo de poderío, fuerza y temeridad |
|------------------------|--|

Constituyen los leones y osos los poderes amenazantes del sistema mágico. Leroi-Gourhan ha constatado que de 15 leones tomados como más evidentes, 6 aparecen asociados a caballos (12) y ello parece atestiguar la amenaza que representaban para dicha especie, sobre todo cuando las asociaciones de ese tipo son más frecuentes en los paneles del fondo donde los caballos no aparecen protegidos por los grandes bóvidos. Los osos parecen simbolizar el peligro y la amenaza que representaban principalmente para el hombre por los lugares marginales y frágiles en que aparecen.

## MACHO (HOMBRE)

|              |  |
|--------------|--|
| Imagen viril | Símbolo fecundante.<br>Dominio y competencia |
|--------------|--|

## HEMBRA (MUJER)

|                  |   |
|------------------|---|
| Imagen receptiva | Símbolo fertilizante.<br>Maternidad, subordinación, cooperación |
|------------------|---|

## OBJETOS Y SIGNOS (MASCULINOS)

|   |  |
|---|--|
| Imagen fálica de varillas, azagayas, espátulas y bastones | Símbolos de penetración y agresión que mata y revitaliza |
|---|--|

## OBJETOS Y SIGNOS (FEMENINOS)

|  |   |
|--|---|
| Imagen de vulvas, conchas agujeros, puntos y heridas | Símbolos de receptividad, vida y muerte |
|--|---|

Los máximos atributos generadores aparecen relacionados con los personajes masculinos y femeninos de la especie humana representados por esquemas naturalistas y por signos más o menos abstractos. Ello es evidente, puesto que de manera general ninguna especie animal ostenta diferencias sexuales visibles a pesar de que los ciervos y ciervas se distinguen por las cornamentas.

La mujer y los signos femeninos como vulvas, triángulos y quizás heridas y puntuaciones (las puntuaciones aparecen en ocasiones emparejadas con bastoncillos), deben representar símbolos de fertilidad y maternidad o proliferación. La mujer-símbolo presenta los atributos correspondientes a su fertilidad materna. En ella reside la multiplicación y continuidad de la especie humana y por influjo mágico parece difundir sus poderes prolíferos al resto de especies útiles. Por la dominancia de las figuras femeninas en las zonas centrales de las composiciones es predecible, que en el arte franco-cantábrico se iniciara la idea de la Madre de los Animales "Gran Madre o Madre de la Naturaleza", que habría de ser luego elaborada por los mitos y cultos de fertilidad.

El hombre y los signos fálicos más o menos abstractos, constituyen las representaciones complementarias de los principios femeninos. El hombre-símbolo, aparece generalmente con los atributos propios de sus capacidades genésicas fecundantes. Potencial, al parecer, extensible más allá de la especie humana puesto que las virtudes mágicas del falo y de los signos fálicos aparecen asociadas a todas las especies útiles. De hecho, no sería sorprendente que los llamados brujos o hechiceros en actitud danzante itifálica, representaran las ideas iniciales de lo que se conoce en la literatura antropológica como los



"Dueños de los animales y Ancestros generadores". Ideas que se justificarían porque los disfraces debieron comunicar a dichos personajes fálicos, el tipo de virilidad específico para influenciar sexualmente sobre cada especie. Luego, mediante un equipo de disfraces apropiados los chamanes primitivos estarían en capacidad de propagar sus influjos viriles a todas las especies del sistema mágico controlado. El disfraz de bisonte por ejemplo, permitiría la posibilidad de influenciar en la fertilidad de las hembras además de infundirle al chaman las dotes de vigor y fuerza agresiva dimanentes de la piel pero sobre todo de los cuernos del animal.

Por lo anterior, resulta lógico que el hombre primitivo hubiere identificado los símbolos masculinos y femeninos con las representaciones de falos y vulvas, pero ilógico suponer que dichos símbolos son aplicables al resto de las especies formando las de signo masculino y las de signo femenino, como pretende Leroi-Gourhan. Lo razonable sería que conjuntamente con la identificación de los símbolos sexuales en los personajes humanos, los demás personajes sean identificados por sus atributos destacados como los cuernos, las garras, la agilidad, etc.

### **El carácter simbólico del bisonte en las pinturas franco-cantábricas**

Centraremos la atención en la temática del simbolismo de los animales cornudos del género Bos, que justifican el presente estudio. Tema que, como tuvimos ocasión de destacar, pone la nota destacada y curiosa cuando miramos analíticamente el arte paleolítico. Volviendo al papel polifacético, casi de vedette, que representa el bisonte en las más importantes composiciones rupestres, lo realmente sorprendente es la insistencia en asimilarlo al simbolismo femenino por un lado y al masculino por otro. Ello al menos, es tan obvio como las insistentes asociaciones a las figuras de caballos.

Las connotaciones del simbolismo defensivo y ofensivo de los cuernos dentro de la esfera mágica, debe ser uno de los símbolos que se desarrollaron más tempranamente.

En una raza de homo sapiens tan arcaica como la neanderthaloides, se ha comprobado la presencia intencional de objetos que parecen tener función de fetiches o amuletos asociados intencionalmente en los entierros. Entre dichos objetos, destaca la presencia de cuernos de animales como los de capra siberica colocados en torno a la cabeza del difunto de Samarcanda, y fémures de bisonte junto a la cabeza del difunto de la Chapelle aux Saints, La Ferrassie, La Quina, Combe-

renal, Es-Sukul, Kiik Kova, etc.; cabe suponer que se trata de cuernos de animales portadores de cargas mágicas de protección para la vida de ultratumba y de huesos con el mismo fin. También hay restos arqueológicos con ofrendas de comida y evidencias de haber sido puesto el cadáver bajo la protección de cornamentas y de grandes colmillos de mamut (13).

En el arte parietal encontramos el mismo simbolismo de protección pero destinado a salvaguardar la proliferación de los animales que servían de base a la dieta alimenticia. Veremos en primer lugar algunos casos de asimilación del simbolismo de protección de los cuernos al simbolismo de fecundidad masculino.

En un muro de la Gruta de los Trois-Freres (Ariège, Francia), se ve representado un hombre disfrazado con la piel y cabeza de un bisonte tras dos hembras, una de reno y otra de bisonte. Hay varios componentes en ésta escena que merecen destacarse en sus relaciones funcionales:

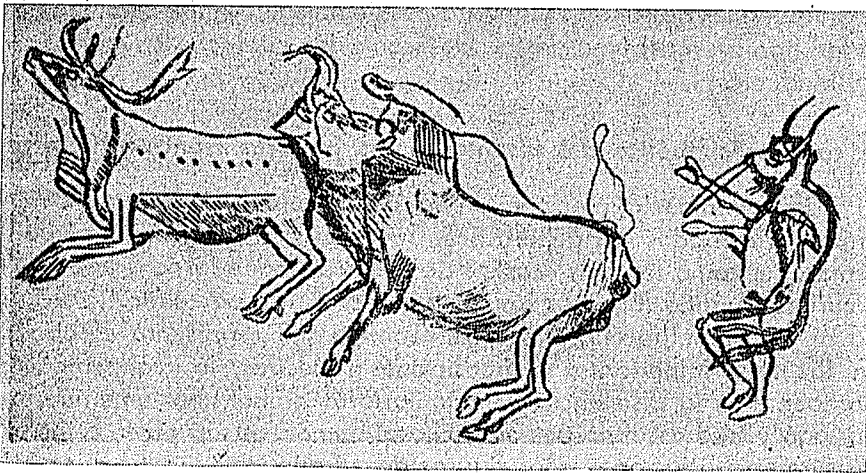


FIG I

a) La actitud itifálica del hombre-bisonte (disfrazado) en relación con la posición receptiva de las hembras de bóvido, sugiere que el hombre mediante el disfraz asumía los poderes sexuales de la especie. El hombre al disfrazarse, tomaría posesión por recuperación simbólica y contagio de las virtudes mágicas atribuidas a ese animal. La escena sugiere que se quiso establecer una corriente mágica de influjo sexual entre el disfrazado y las bestias. Se evidencia que entre el mundo social y el zoológico y entre ambos sexos, existiría para el cazador una complementariedad biológica recuperable simbólicamente.

b) El gesto de danza del personaje que parece un chamán y el pequeño instrumento que lleva sujeto, formarían parte del mismo ritual de encantamiento. ¿Nos preguntamos si serían manifestaciones rítmicas tendientes a excitar el erotismo sexual? El ritmo manifestado en patrones de arte como los pasos de danza, los gritos y compases musicales e incluso los grafismos lineales, han debido servir como medios de comunicación mágica y quizás formaron el sustrato del lenguaje hablado. Algunos autores han supuesto que el instrumento que maneja el hombre disfrazado, es uno de esos primitivos instrumentos musicales "arco musical" que aún hoy en día son usados por los bosquimanos para incitar al erotismo sexual (14).

c) La disposición de las hembras animales una tras la otra, sugiere la característica fila ritual de animales que es característica en el arte parietal. Dichas filas rituales tienen el mismo sentido rítmico y pudieran ser una manera práctica de economizar los influjos sexuales del falo humano, creando así una corriente mágica que actuaría sobre el mayor número de bestias a modo de flujo continuo.

Resulta bastante claro que el papel de los cuernos en los disfraces era de importancia como símbolos de protección y por ello beneficiarios de las relaciones mágicas de fecundidad y proliferación. Quizás por ello, predominaron los disfraces cornudos como las llamadas figuras híbridas del "hechicero disfrazado" y el "pequeño brujo" en la Gruta de Ariège. Ahora bien, no siempre los personajes humanos se representaron disfrazados: desnudos parecen cumplir el mismo cometido de "Padres generadores", como en un grabado de Laugerie-Basse (Dordoña) aparece un personaje itifálico tras un bisonte que presenta en un costado un signo o una herida (¿símbolo de feminidad?) En Saint-Cirq (Dordoña), en el panel del fondo se ha representado un personaje itifálico en actitud de exponerse ante un bisonte, e igual ocurre en Villars (Dordoña) y en las célebres pinturas parietales de Lascaux (Dordoña). Llama la atención que las representaciones de hombres en los "santuarios" de Dordoña aparezcan generalmente desnudos sin disfraz en contraste de los de Ariège que están disfrazados.

Al respecto, Mme. Laming-Emperaire en su libro "La signification de l'art Paleolithique", asumió que las representaciones de hombres desnudos frente a bisontes son escenas de carácter trágico: se trataría de individuos vencidos en su lucha con los bisontes. Por su parte Leroi-Gourhan, acepta tal suposición y concede que dichos con-

juntos son las únicas escenas, diríase narrativas, conocidas del arte paleolítico. Al respecto puntualiza: "El carácter abstracto de las figuras no tiene más que esta excepción del hombre desarmado y vencido" (15). El argumento debería tener validez de no ser porque los personajes pretendidamente desarmados y vencidos aparecen en actitud itifálica. Sorprende, que se tratara de narrar historias reales, presentando actitudes tan contradictorias e insólitas como individuos vencidos y al mismo tiempo itifálicos.

Sin extendernos más en el análisis de las asociaciones hombre-bisonte, pasaremos a tratar el tema de las asociaciones mujer-bisonte. Hay pruebas estadísticas de que la situación de las figuras masculinas predominan en los paneles del fondo y por los contornos de las composiciones centrales, en contraposición de las figuras de mujer que aparecen en el centro de las composiciones más importantes: destacándose así que en algún "santuario" la totalidad de la temática de su universo ecológico, estaba orientada a la protección de la fertilidad simbolizada en grado máximo en la mujer, que difunde los influjos mágicos de su sexualidad hacia los animales más codiciados de la dieta.

Mientras que el simbolismo femenino tiene su máxima expresión y concentración en las áreas mágicas centrales, el simbolismo masculino queda en el contorno y en otras áreas mágicas secundarias como revitalizador de los principios femeninos. No obstante son múltiples los signos esquemáticos de ambos sexos que se reparten por doquier siguiendo patrones de complementariedad con las figuras naturalistas.

Las asociaciones entre mujer y bisonte (tal vez hembra) y en especial con los cuernos de éstos animales, donde debían concentrarse los atributos de protección benéfica del animal, constituyeron un patrón mágico persistente como lo atestiguan múltiples ejemplos. Cabe anotar que éste tipo de asociaciones fue el punto de partida en el trabajo de Mme. Laming-Emperaire. Curiosamente y sin que ello suponga ningún mérito, nosotros por vías muy diferentes buscando el simbolismo taurino, llegamos al mismo convencimiento mediante el análisis de las reproducciones fotográficas. Coincidencias independientes que podrían ser reveladoras para ratificar el patrón que discutimos.

En la cueva de la Magdelaine, sobre el muro izquierdo se aprecia una figura de mujer reclinada y desnuda en la que destaca los se-

nos, el triángulo sexual y la vulva. Junto a ella, aparece una figura de bisonte. Dice Leroi-Gourhan, que la mujer está extendida sobre una cornisa de la roca en que aparece esculpido el bisonte (16).

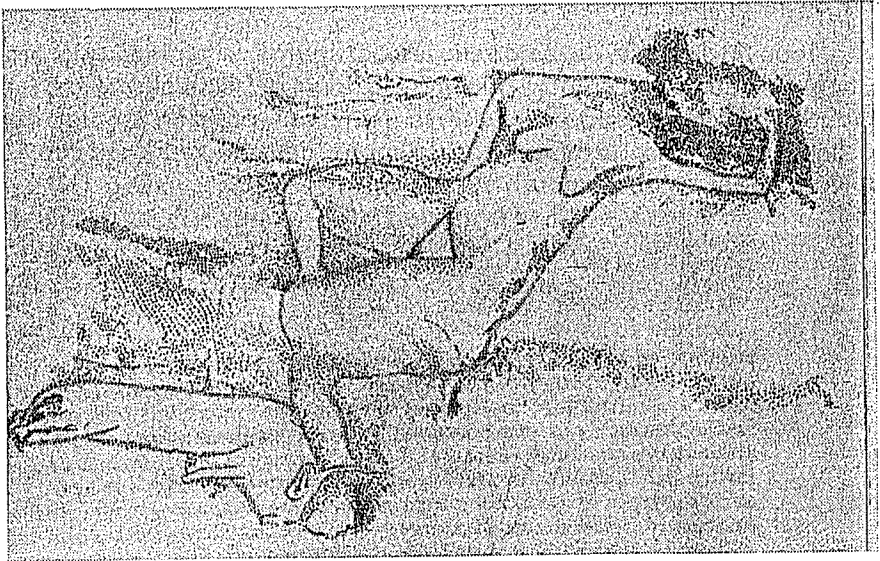


FIG II

En Angles sur l' Anglin, aparecen tres torsos de mujer trazados desde la cintura a los tobillos y asociados a un bisonte. En Bédeilhac, se ven bisontes y vulvas repetidos y totalmente aislados de las otras figuras; y el mismo tema se halla en El Castillo.

Transcribimos una descripción y deducción de Leroi-Bourhan, refiriéndose a las asociaciones de Pech-Merle: "En un rincón de la cueva, existen cinco figuras que muestran todas las transiciones entre los bisontes con la cola levantada, que decoran las paredes vecinas, y las mujeres inclinadas que están grabadas sobre el plafón de encima. Se ve, de una figura a la otra, cómo, insensiblemente, la cola en forma de cuello de cisne se convierte en un cuello y una cabeza, cómo las patas se despegan del suelo para representar los senos colgantes, y cómo la gibosidad de la cruz se convierte en un anca rolliza. No se puede imaginar una ilustración más sugestiva de la tesis (de que el bisonte es un animal de signo femenino) que esta estrecha asimilación de los dos símbolos de la serie femenina" (17). En otros términos, según el autor, lo que se prueba es la identidad de los símbolos femenino-femenino de ambas figuras. Pero precisamente esta prueba que debería poder sustentar su tesis central, es un arma de doble

filo pues se vuelve contra ella. De hecho, con la asimilación y fusión señalada, lo que se prueba es que tanto la mujer como el bisonte a ésta asimilado, se complementan para formar la configuración fertilidad-protección. El error es de fondo y por ello la totalidad del sistema de reconstrucción e interpretación falla.

Todavía la serie de bajorrelieves de figuras femeninas que proceden de Laussel, acentúan aún más la idea del simbolismo de fertilidad-protección, pues observese la mujer en posición frontal que sostiene un cuerno de bisonte en la mano derecha reposando la izquierda sobre su abultado abdomen.

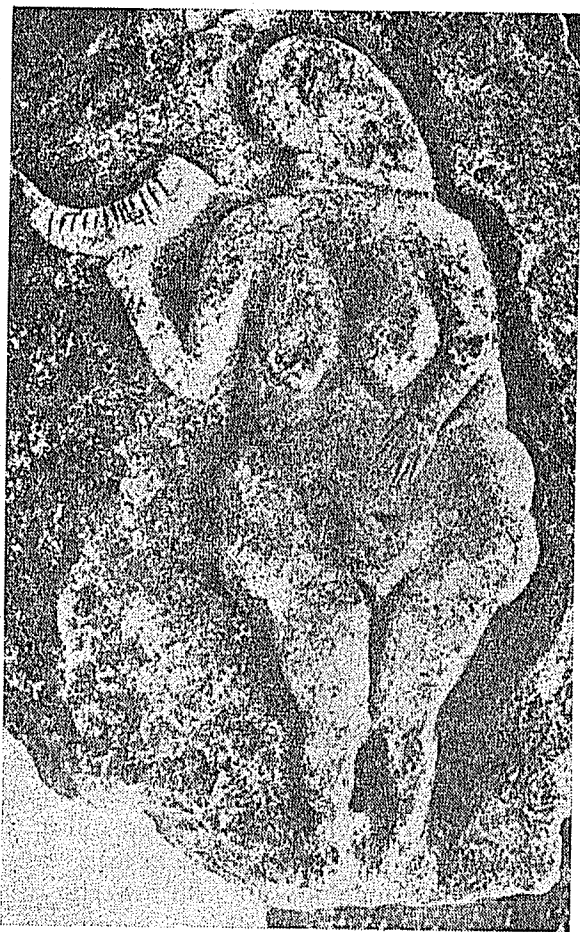


FIG III

Es la más completa de la serie, pero también otras similares tienen el ademán de sujetar objetos que parecen cuernos. En general

las figuras femeninas de Laussel, concuerdan plenamente con las series de figurillas exentas llamadas "venus", tanto en el diseño general como en los detalles según los gráficos obtenidos por el profesor Gourhan (18). Comparando las figurillas y los relieves, se aprecia que todas tienen un sentido frontal y encajan en un patrón estilístico o prototipo, que geoméricamente consistiría en un rombo con uno de sus vértices coincidiendo en la cabeza y otro en los pies. La estilización simplificadora, se acentúa sistemáticamente hacia la cabeza y pies, en tanto que hacia el círculo correspondiente a las amplias caderas y voluminoso abdomen, aumenta el naturalismo en especial de los rasgos sexuales. Dicho patrón es suficientemente significativo y explícito:

a) Las figurillas y relieves femeninos combinan la abstracción esquemática y el naturalismo artístico, en el sentido de destacar las virtudes de fertilidad y maternidad de la mujer. Los rasgos que no sirven para destacar dichas cualidades se simplifican o eliminan.

b) El patrón estructural debe implicar el mismo simbolismo significante. Y puesto que en los relieves aparece la asociación mujer-cuerno, es obvio que todas las representaciones con el mismo patrón estructural simbolizarán la asimilación entre mujer y bisonte fieles a la configuración fertilidad-protección.

c) El hecho de que la mayoría de estas figurillas provengan de niveles de habitación (19) en los fondos de cabañas, permite considerarlas como amuletos domésticos del hogar, para propiciar e infundir mágicamente los atributos femeninos. Amuletos importantes para el sedentarismo estacional de los pueblos cazadores y la valoración económica que se le daría al simbolismo de fertilidad. Curiosamente, parecida utilidad y significado análogo tendrían durante el Neolítico las figurillas femeninas en los ajuares caseros, entre gentes agrícolas y ganaderas.

Consecuentemente, la perspectiva que se pueda tener sobre el arte primitivo cambia radicalmente cuando nos damos cuenta de que el sistema de símbolos complementarios que servían de guía al pintor paleolítico, descartaba la asociación de símbolos semejantes, por ejemplo femenino-femenino y masculino-masculino, pues operaba con un tipo de lógica más congruente y positiva. Incluso raras veces interesó asociar complementariedades de la misma categoría como macho-hembra, agresividad-defensa, etc. Las asociaciones por lo general se observan entre categorías diferentes pero complementarias, según se ha visto. En buena lógica de complementariedad se asociarían categorías de símbolos diferentes, como los representados por las fi-

guras de ciervos, cabras, caballos e incluso peces en relación con los objetos y armas que decoraban. Los símbolos de agilidad y rapidez que significaban dichas figuras vendrían a complementar los atributos fálicos y de agresión de los útiles que decoraban; asociación de propiedades mágicas que les harían más efectivos, mortíferos y veloces.

### **El carácter simbólico del toro en las pinturas ibero-africanas.**

La gran novedad del arte del Levante español radica, según entendemos, más que en su peculiar grafismo estilístico en el hecho de que las figuras se presentan organizadas en amplios conjuntos, donde se reúnen e integran las configuraciones simbólicas que en el arte franco-cantábrico vimos dispersas. El cambio de orientación compositiva eliminó la dispersión estructural, pues desapareció la distribución de paneles o áreas mágicas complementarias. En consecuencia, las distintas configuraciones simbólicas confluyeron y se asociaron en composiciones únicas, relacionándose las partes entre sí directamente.

La proposición básica sigue siendo el dominio y control mágico sobre el universo ecológico en términos que la vida social y natural forman un todo interdependiente. De hecho, lo que ha cambiado en relación con el arte franco-cantábrico, es el medio ambiente natural bioclimático y ello se refleja en la forma de vida social, más social y extrovertida. Valdría la pena señalar, que se trata de grupos adaptados a un medio ambiente más benigno, menos riguroso climáticamente y con una fauna y flora del tipo mediterráneo moderno. Escenas de recolección son frecuentes, como los hombres que recolectan miel mediante una escalera de cuerda en la Cueva de la Araña (Bicorp); uno de ellos ha trepado hasta un nido en lo alto de una peña y recoge la miel con su cesto. En otras pinturas hay mujeres con cestos y algunos grupos parecen cavar y recolectar plantas. Son también numerosísimas las escenas de caza, de guerra y las reuniones de tipo mágico.

Las evidencias pictóricas nos muestran que se trataba de grupos cazadores recolectadores; hecho que no está suficientemente estudiado por los especialistas en la materia, pero que entendemos es muy significativo para comprender la mayor cooperación comunitaria que requería dicho régimen de vida y la necesidad de una organización social y guerrera más sólida para proveerse, defenderse e incluso arrebatar territorios y otros bienes a los grupos vecinos. ¿Cabe preguntar si existiría alguna correlación entre la mayor complejidad de organización social y las composiciones pictóricas?



Entendemos que los fenómenos no son tan simplistas como para deducir de un hecho social una manifestación artística en correlación de causa efecto. Hay una confluencia de factores que inciden como el ecológico (cambio de fauna y flora); el climatérico (temperatura benigna que permitía la vida al aire libre); la ubicación de las pinturas en abrigos y covachas poco profundas (obligó a la concentración temática en áreas mágicas únicas); el social que demandaba mayor cooperación y organización para subsistir y defenderse (acusó el sentimiento bélico y agresivo, con aumento del drama que enfatiza la vida y la muerte); por último el económico derivado del nuevo régimen de cazadores-recolectores, como actividades que se distribuían entre hombres y mujeres, (de ahí el interés social de la mujer en la vida pública).

Desafortunadamente, la literatura al respecto del arte y la vida del Levante español y del Norte de Africa debida a H. Obermaier, García Bellido, Luis Pericot, Martín Almagro y Juan Cabré, se encuentra en la fase descriptiva. Los trabajos arqueológicos de M. Almagro son muy interesantes por los aportes a la ubicación cronológica de éstas pinturas rupestres asociados a industrias de microlitos, como desarrollos tardíos del arte paleolítico que alcanzan su esplendor durante el Mesolítico. En el campo de las reconstrucciones e interpretación se nota la influencia acusada y decisiva del abate Breuil, y su discípulo H. Obermaier.

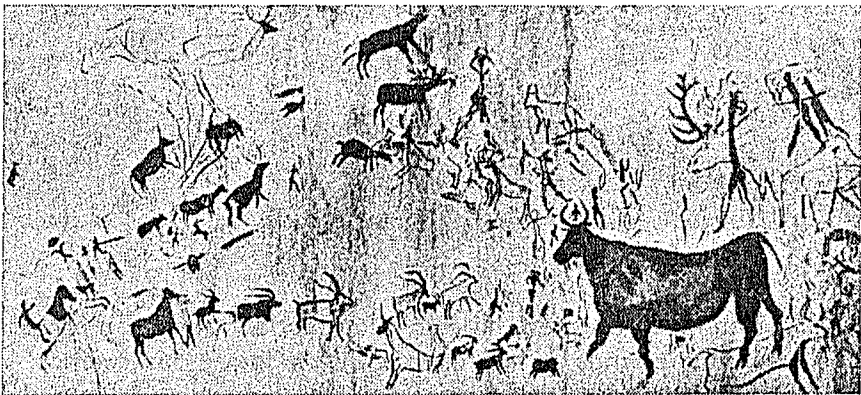


FIG. IV.

Consecuentemente con lo dicho, el arte ibero-africano aunque emparentado con el franco-cantábrico no es una manifestación marginal de él; antes bien, posee orientaciones estructurales y temáticas que difieren lo suficiente como para dar por resultado un lenguaje original con su propia problemática.

### Conjunto de la Cueva de la Vieja. (Albacete).

El conjunto está formado por un friso con decenas de animales y de figuras humanas que, como en la generalidad de los abrigos, fueron acumulándose durante largos milenios y sucesivas etapas estilísticas. Destacan, indudablemente, tanto por los tamaños como por la prioridad y sentido de la composición, la fila de tres grandes toros que marchan de izquierda a derecha y un cuarto toro que lo hace en sentido contrario, también, en dirección al gran personaje central que ha sido denominado como "un mago desnudo visto de frente", portando en su mano derecha objetos que pueden ser ramos o flechas mientras en la izquierda alza lo que pudiera ser un arco.



FIG. V

El personaje en cuestión, ha sido relacionado y puesto en contacto mediante sus piernas con la cabeza de un toro y sus cuernos, y con los cuartos traseros del que está inmediatamente delante del anterior. Por medio del instrumento que parece un arco alzado está en contacto con una cabra montés la que, a su vez, permanece expectante junto a un segundo personaje, idéntico al anterior aunque de menor tamaño y que como él, va tocado de un gorro de plumas y está en contacto con una cierva por medio del arco que alza en su mano izquierda.

Se trata pues, de dos personajes en la misma actitud, uno de gran tamaño en primer término de la composición que parece influir sobre la fila de toros en procesión ritual, y que además participa del influjo mágico del segundo personaje con cabras monteses.

Otros elementos compositivos intencionalmente relacionados con el primer personaje son, una fila procesional de cabras monteses de pequeño tamaño y en color rojo claro que confluye hacia él, así como otra fila de tres ciervos el primero de los cuales, está situado exactamente detrás del citado personaje y simplemente ha sido trazado en leves líneas, mientras el segundo presenta mayor definición de trazos, y el tercero fue completado y relleno de rojo oscuro casi pardo como los personajes y los toros. Las figuras rellenas de rojo claro fueron refocadas en época posterior con rojo oscuro según M. Almagro, lo que indica una continuidad temporal de las mismas creencias y prácticas rituales (20).

Finalmente, observamos otro elemento compositivo que evidencia participar de toda la escena descrita: es un grupo de dos mujeres vestidas con largas faldas y mostrando los senos. Una de las cua-



FIG. VI.

les mira hacia los personajes citados, que a su vez lo hacen hacia ellas, en tanto que la otra parece llevar en su mano derecha un objeto parecido a una figurilla. Por la posición de los pies, podrían estar danzando suavemente en círculo.

Los personajes masculinos y femeninos son de gran tamaño en comparación con los toros. Sus actitudes ritualizadas no demuestran ningún temor ante los animales. Estos aparecen en filas ritualizadas. Los personajes masculinos ostentan una clara actitud genésica y las mujeres parecen danzar y recibir los influjos fecundantes del hombre y la protección y beneficio de los toros (simbolizado en sus cuernos).

Estructuralmente, podemos apreciar en el conjunto de la Cueva de la Vieja algunas novedades de interés:

1) Los toros han remplazado por completo a los bisontes asumiendo también el papel de animales de la serie central, ubicados en el lugar preferencial de la composición y destacando por el tamaño y por ocupar el primer plano de la escena;

2) Los personajes masculinos han pasado al centro de la composición en clara actitud de "generadores", "padres de los animales" suplantando prácticamente a las mujeres en la asociación directa con los animales cornudos;

3) El grupo de mujeres aparece en actitud receptiva entre la fila de toros y los grandes personajes viriles.

4) La distribución de los temas sugiere que el ordenamiento se ha concebido en términos de profundidad: de delante hacia atrás o fondo (en relación al espectador) como si existieran varios **planos mágicos** que remplazan a las áreas mágicas dispersas en el arte franco-cantábrico.

La organización, en consecuencia, aparece en el arte ibero-africano dispuesta por planos mágicos superpuestos en sentido antero-posterior por temas. El tema principal en primer término y los secundarios más atrás.

Claramente incorporado al plano mágico principal, el hombre muestra visiblemente sus atributos sexuales y la exagerada grandeza de su figura frontal con los brazos y piernas separados en posición ritual. El segundo personaje que parece la proyección del primero, ocupa un segundo plano y está asociado con una cabra y una cierva. Ambos personajes son portadores de flechas y arcos, quizás

rituales, mediante los cuales el primero está en contacto con la cabra y el segundo con la cierva y la cabra, así como en proximidad con las mujeres.

Ante el personaje principal y en contacto con él, desfilan los toros que curiosamente aparecen con las cornamentas metamorfoseadas en cuernos de reno. Se trata aparentemente de una apropiación mágica de los atributos de poder y fuerza defensiva y ofensiva, con lo cual los animales quedan degradados o otra especie de bóvidos menos importantes al tiempo que el personaje asume dichos poderes y fuerzas. Desde este punto de vista, habría que reconocer que dicha configuración pretende destacar al "padre de los animales" en el cual confluyen los atributos fálicos de "generador" y los poderes y fuerzas defensivas y ofensivas del toro.

En torno al pretendido "padre de los animales", se polariza la vida y la muerte. Obsérvese que la fila de cabras y de renos que confluyen hacia él, pretenden representar la proliferación numérica de tales animales al amparo de sus poderes de protección y de reproducción, pero al mismo tiempo y también a su amparo, vemos cómo un arquero, situado bajo el gran personaje y disfrazado con cuernos, dispara sobre uno de los toros-reno, en tanto que otros arqueros situados en el plano de los renos (plano posterior), intentan matar dichos animales.

Por último, se observa que otros predadores aparecen diseminados y amenazantes entre las filas de animales útiles. Otro detalle es, la orientación fálica de la composición; orientación que encontraremos como dominante en el arte ibero-africano en general, muy al contrario de la orientación uterina que vimos predominar en la zona franco-cantábrica.

### **Analogías de un grabado norteafricano con las pinturas de la Cueva de la Vieja.**

Viene a ratificar las relaciones conceptuales y temáticas entre la Península y el Norte de Africa, el grabado que muestra un personaje ritualizado en actitud de "generador" similar a los personajes ritualizados de la Cueva de la Vieja, y como éstos, se muestran ante una fila procesional de vacunos (al parecer una vaca y un toro).

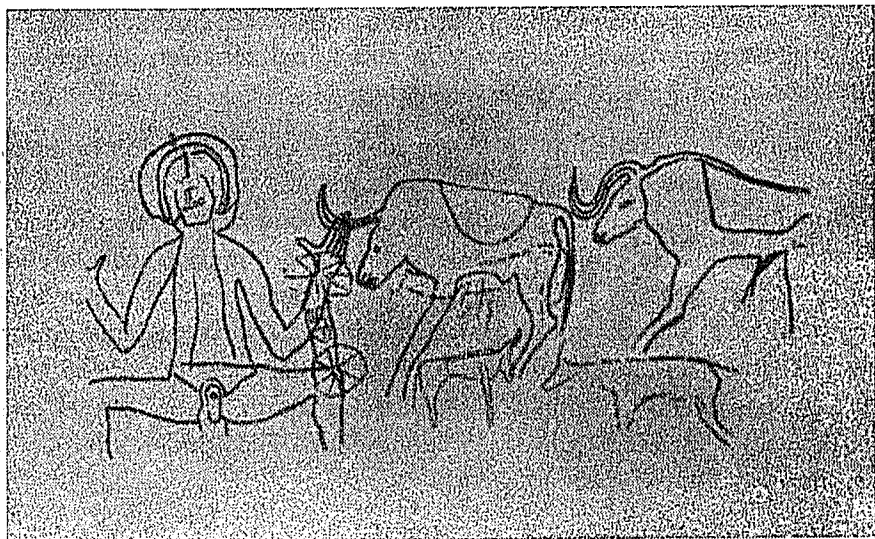


FIG. VII

Observamos, cómo el artista ha establecido intencionalmente uno de esos contactos mágicos entre el personaje viril y los cuernos de la que parece una vaca. La fila procesional formada por una vaca y un toro tras ella, también ha sido representada con nitidez; de hecho, los animales parecen dirigirse hacia el personaje para recibir sus influjos viriles. Los resultados fueron también representados por las imágenes de unas crías que retozan al pie de los padres.

Sobre la vaca se alcanza a percibir la silueta incompleta de otro animal, y es de los pocos casos en que se insinuaría la superposición de dos figuras, pues contrariamente a lo que vimos en el arte franco-cantábrico donde eran frecuentísimas las asociaciones superpuestas, en el arte ibero-africano la pauta general parece ser las asociaciones sin montajes de figuras; y aunque hay montajes se observa que el énfasis ha sido puesto en las filas rituales de animales que confluyen hacia personajes masculinos.

### Otras analogías con las pinturas de las Cuevas de la Vieja

Se trata de una pintura en la cual destaca la composición en extremo curiosa de un personaje itifálico muy estilizado y de gran tamaño en relación a un toro, al cuál le esta poniendo una ramificación en los cuernos, artificiosa o añadida.

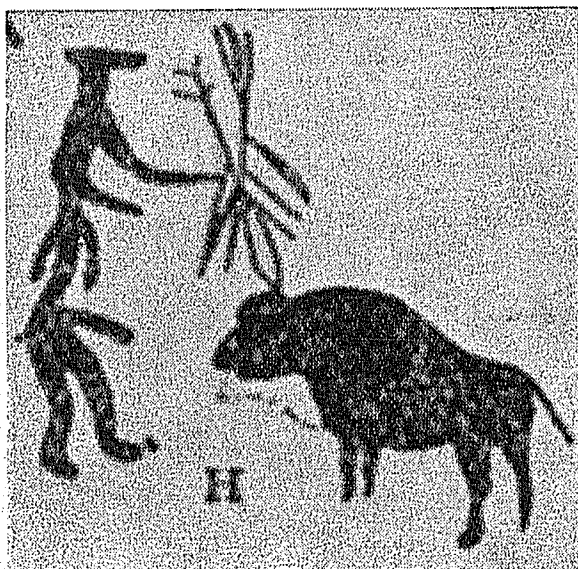


FIG VIII

El caso merece especial atención pues se trata de la repetición de la misma concepción de metamorfosear la figura de un toro, como en el caso de la Cueva de la Vieja. Significativamente, parece que se trata de apropiarse mágicamente de los atributos de la bestia, que pasarían al hombre fálico a la vez que el animal queda degradado y transformado en un toro-reno.

En relación con el célebre personaje fálico de la Cueva de la Vieja, al cual venimos denominando tentativamente como el "padre de los animales", se desarrollaron series, esquemáticas de dichos personajes frontales y fálicos. La dispersión de esta tradición de pinturas esquemáticas ocurrió, predominantemente, hacia el Sureste español, y en especial por las provincias del sur y este andaluz. No obstante que el foco de esquematización se ubica en España hacia el sur, el profesor H. Obermaier ha presentado significativas correlaciones tipológicas entre las series esquemáticas españolas y los cantos pintados del sur de Francia en Mas d'Azil (21).

Llama poderosamente la atención, cómo las series esquemáticas de personajes fálicos son similares a las imágenes naturalistas de la Cueva de la Vieja. Similitud, que no debe inducir al error de pretender que las imágenes naturalistas sean los modelos originales, de los cuales se derivan las esquematizaciones, porque como

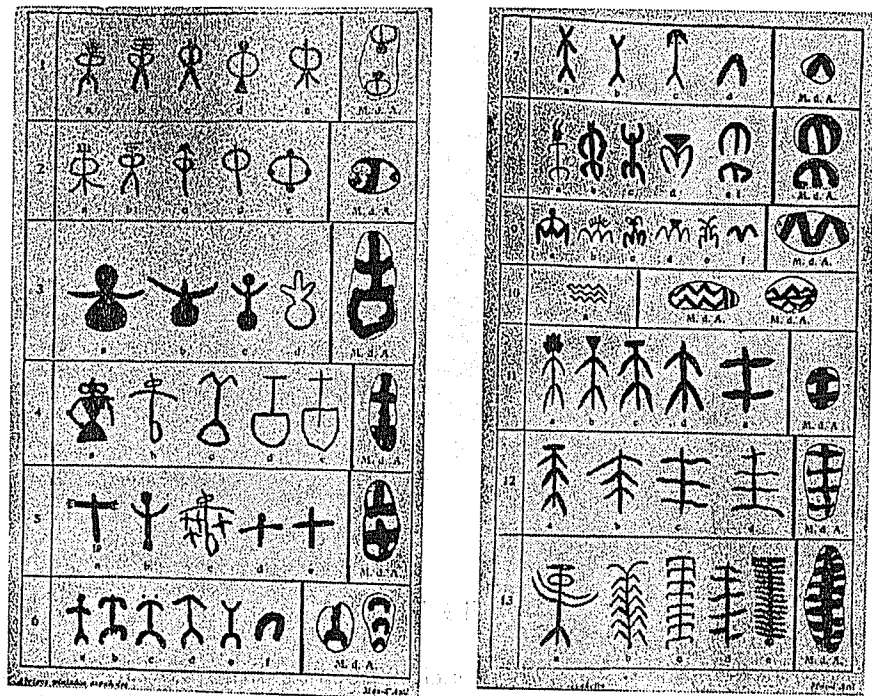


FIG IX

vimos en el arte franco-cantábrico, los signos abstractos esquemáticos aparecieron simultáneamente a las figuras de tipo naturalista.

Dichas series tienen interés por cuanto se asocian a los animales con cuernos, como la figura 7 a, la 8 a, la 9c y 9e. Vemos que también las figuras 12 a, y 11 c, de los cuadros tipológicos de Obermaier, son esquematizaciones del personaje fálico idénticas, sobre todo la 12 a, al personaje que metamorfosea un toro (Cogul).

No vamos a decir que todas las esquematizaciones del personaje masculino tengan simbolismo taurino, pero al menos muchas muestras correlaciones claras con los personajes frontales de piernas abiertas y brazos en alto de la Cueva de la Vieja; otras aparecen con cuernecillos e incluso segmentos del disco solar radiado sobre la cabeza (a los cultos del Neolítico, estuvo asociado persistentemente el toro y la vaca); las esquematizaciones de personajes fálicos que semejan plantas parecen derivarse de la figura 12 a, que en Cogul se asocia a un toro (los dioses de la vegetación fueron espíritus con



simbolismo taurino, y el toro fue considerado desde el Neolítico como el espíritu del grano siendo innumerables los ritos agrarios en los cuales el toro y la vaca son los personajes principales).

Durante el Mesolítico y dentro de las tradiciones de los pueblos capsioses ibero-africanos, las grandes construcciones del **Universo Ecológico**, empiezan a conceder bastante importancia al mundo vegetal, parte importante de la economía de cazadores-recolectores. Ello se hace evidente en las pinturas parietales.

### Conjunto rupestre en la Roca de los Moros (Cogul)

En la Roca de los Moros, Cogul (Lérida), notamos que el énfasis no recae en el influjo de un personaje varón sobre las filas procesionales de animales. En realidad, aparecen varias parejas femeninas mostrando los senos y siempre con faldas acampanadas, rodeando a un hombre "fauno", en tanto que otras se muestran ante unos toros e incluso aparecen superpuestas a dichos animales.

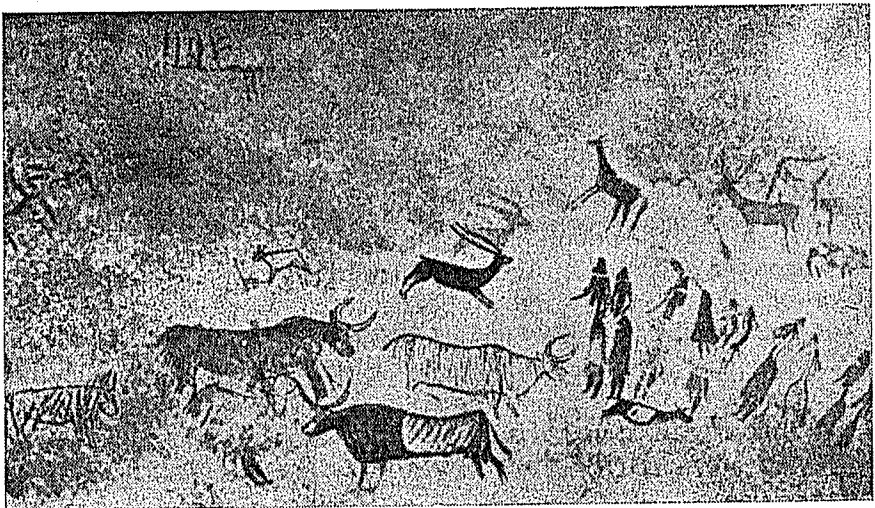


FIG. X

Sorprendentemente, en la literatura sobre las pinturas rupestres del Levante español, no aparecen alusiones a la asociación intencional entre las parejas femeninas y los toros de éste conjunto pictórico. Los autores describen anécdotas. M. Almagro, señala que la escena se debe considerar como de dos mujeres frente a un hombre aunque el sucesivo culto a tal rito fuera complicándose por agregar nuevos grupos de parejas femeninas que, para dicho autor, son

más antiguas que los toros de estilo más avanzado. Suposiciones que parecen sustentadas, en el hecho de que las sombras desvaídas de dos mujeres en color rojo, se vean aparecer debajo del toro negro de la izquierda, Según dicha interpretación, se trata de una escena mágico-ritual, especie de corro de parejas femeninas en torno a un personaje sexualizado, como expresión de un culto a la fecundidad (22).

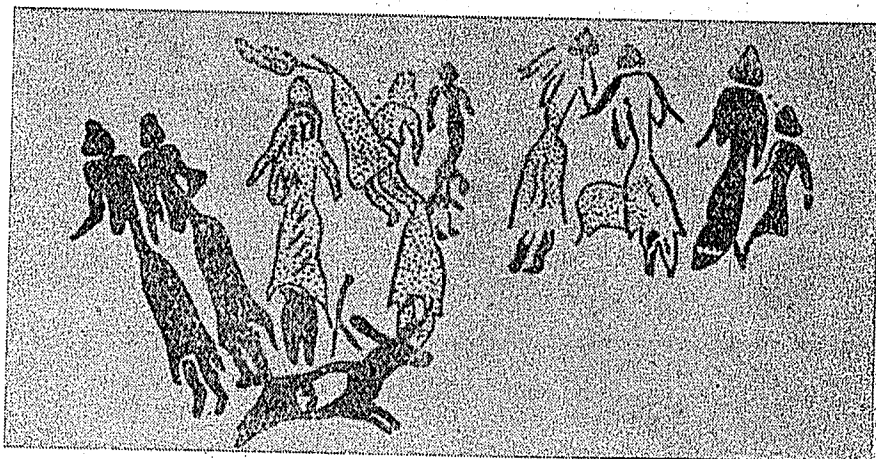


FIG. XI

Hay un hecho evidente en cuanto a la posición focal y ritualizada del personaje fálico y es, que centraliza la atención y distribución de los grupos de mujeres y del grupo de los toros en el primer plano mágico de la composición. En este lenguaje pictórico de los pueblos capsenses mesolíticos, contrasta la desnudez de los personajes masculinos ritualizados con el atuendo femenino de largas y acampanadas faldas que dejan al aire solo los senos.

En el segundo plano mágico, complementario y relacionado con el principal, aparecen una pareja de cabras, ciervas y ciervos pululando en torno a los personajes principales. Se observa que tanto los animales secundarios como la mayor parte del grupo de mujeres se muestran atentos al hombre, espectantes y propiciando los influjos de fecundidad mágica de éste, en tanto que otras parejas de mujeres parecen propiciar también a los toros y vacas.

El conjunto se integra y articula más allá de las relaciones estructurales y funcionales que pueda observar la mirada fría y descriptiva del investigador, limitado a descubrir la distribución de al-

gunos planos de articulación mágica y los significados simbólicos de cada unidad estructural. Pero no olvidamos que venimos tratando el arte como un medio de comunicación que trasmite expresiones, actitudes, valores y sentimientos imposibles de ser captados por los profanos al código simbólico y a las dimensiones existenciales y vivenciales que se agitan intangibles en él. Son esas dimensiones extracientíficas las que notamos, por primera vez, en el arte rupestre del Levante español.

Puede ser coincidencial que la citada complejidad la observemos en los pueblos del mediterráneo español, sin embargo no es ni mucho menos un caso aislado, prueba de ello, son las pinturas Norteafricanas y nilóticas con temas y patrones culturales de atuendo femenino similares.

### **El grabado rupestre de Tiout, en el Norte de Africa**

Procede del departamento de Orán y representa una composición en la cual se han integrado los principales intereses y aspiraciones del hombre prehistórico. Pudiera decirse que en él, se sintetizan y resumen los conjuntos temáticos del arte ibero-africano, como el gusto e interés por las figuras humanas relacionadas social y mágicamente con los animales.

En cuanto a la distribución de las figuras en la composición se aprecian, las figuras organizadas en planos mágicos superpuestos y complementarios, dándole prioridad valorativa al anterior.

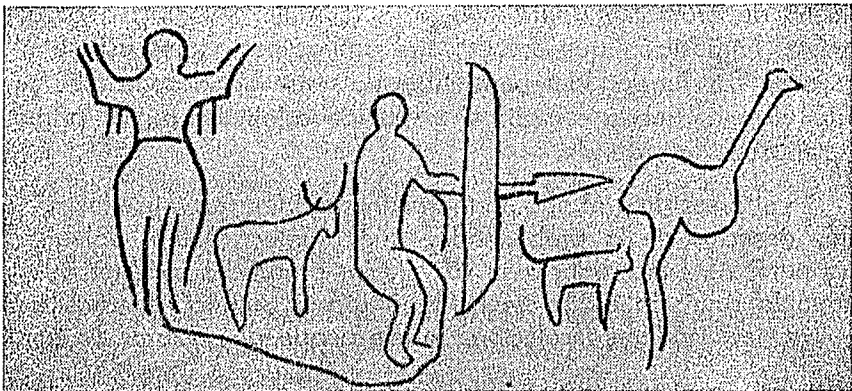


FIG XII

La mujer, el cazador y el avestruz pueden estar situados en el plano mágico anterior, en tanto que el toro y el perro quedarían en un

segundo plano complementario. Cada personaje parece atento a cumplir un doble papel complementario, formando el conjunto de todos ellos una trama riquísima en contenidos simbólicos:

a) La mujer en actitud ritual con larga falda acampanada parece invocar la ayuda de alguna entidad ideal de acuerdo con la actitud invocante y el gesto de súplica religiosa que manifiesta. Además del gesto ritual que puede tener un significado de vinculación psicológica, se aprecia un trazo que de forma gráfica indica la conexión entre los sexos de los personajes. Diríase, que el pintor ha tratado de sugerir una doble corriente de influjos, que tienden a favorecer la cooperación psico-sexual en procura del éxito cinegético.

b) El cazador atento a su cometido trata de lanzar el disparo que mágicamente le permita posesionarse de la pieza a fin de satisfacer las expectativas socio-económicas que le vinculan con la mujer. Puede simbolizar la vida social que necesita del mundo zoológico.

c) El avestruz como víctima sacrificial participa en la continuidad del equilibrio ecológico que mediante la magia pictórica el hombre primitivo creía controlar. Entre la mujer, el cazador y la víctima, quedaría constituido el plano mágico anterior de la composición, complementado por otro plano posterior formado por el bóvido y el perro.

d) La gestión simbólica del bóvido puede estar beneficiando tanto a la mujer como al cazador por la doble función de su simbolismo de protección, defensiva para la mujer y agresiva para el hombre; la posición que ocupa entre ambos personajes así permite suponerlo. La función del perro ubicado entre el cazador y su presunta víctima, puede cumplir el papel de colaborar con el primero y amenazar a la segunda.

En el presente grabado norteafricano podrían resumirse los principales aspectos de la problemática que plantea el arte paleolítico. Pero parece ser indicador a su vez, de los profundos cambios que en cuanto la sumisión a las creencias religiosas, implicó el tránsito de la vida de cazadores-recolectores al de pequeños pastores de ganados.

### **Consideraciones Generales**

Las anteriores descripciones y análisis llevan a la consideración general de los aspectos tratados: Una somera revisión de los datos

estadísticos en relación con el hecho objetivo que son las pinturas rupestres y los objetos del arte mueble, parece demostrar importantes fallas en los métodos de interpretación utilizados para descifrar los contenidos simbólicos y conceptuales que animan y dan vida al arte paleolítico.

En base a la citada dialéctica de contraponer las explicaciones teóricas al respecto y los documentos reales, resultan evidentes no solo las contradicciones existentes sino que en la medida que se profundiza en el problema de la interpretación, aparecen nuevas perspectivas que nos muestran al arte primitivo rico en contenidos ideológicos y en matices tanto técnicos como expresivos.

El presente estudio hace resaltar la pluralidad de patrones configuracionales que sirven de orientación a lo que se revela como plenas composiciones de comunicación mágica. Por consiguiente, se ha discutido el que un único patrón pueda haber orientado el simbolismo documental que observamos. Por su parte, tomadas las manifestaciones del arte paleolítico como formas de expresión o la manifestación de un idioma de conceptualizaciones mágicas, la magia sería el núcleo central esencialmente conceptual y el arte, la danza, las invocaciones, etc., sus exteriorizaciones tecnificadas y regladas mediante pautas y patrones culturalmente determinados por aquellas sociedades.

Dos de los citados patrones configuracionales debieron tener importancia inusitada para la orientación y organización de los sistemas representados: los símbolos complementarios fertilidad-protección y fecundidad-defensa, como polos focales de las cosmovisiones. Por hacer énfasis cada una de las tradiciones artísticas estudiadas en uno de dichos patrones, en la zona francocantábrica se enaltece más el simbolismo femenino en tanto que en la zona ibero-afri-cana es el simbolismo masculino el más altamente idealizado, ambos en relación con los símbolos taurinos.

En cuanto a los planes de distribución de las composiciones en relación con las áreas mágicas que ocupan los "santuarios", se ha observado que mientras en la primera tradición están repartidos secuencialmente a lo largo de las galerías en las cuevas formando paneles complementarios, en la segunda tradición las composiciones se han concentrado para convertirse en escenográficas mediante planos mágicos superpuestos.

Históricamente, la tradición franco-cantábrica vinculada a la tradición de las "venus", estuvo difundida por Europa y Asia de manera que es predecible que entre ambas deben haber servido de base a las representaciones y cultos a la Madre de la Naturaleza o Gran Madre Universal, asociados al agro y la ganadería en épocas neolíticas. Parece que dicha diosa, portadora de múltiples atributos dio origen, mediante diversificaciones locales de su personalidad, a las grandes diosas asiáticas, muchas de las cuales se representaron por imágenes teriomorfas de vaca.

En cambio la tradición ibero-africana que parece haber aportado la idealización de los personajes fálicos "Padres generadores", pudo inspirar la creación de los grandes dioses creadores de las antiguas mitologías egipcias y mesopotámicas. De hecho, éstas grandes divinidades tuvieron destacados atributos del toro, pero ese es ya otro tema.

### NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1,2,3,4,5,6) Leroi-Gourhan, *Prehistoria del arte occidental*. Edit. Gustavo Gili, S. A. Barcelona 1968; págs. 6 a 9.
- (6) Frazer, J., *La rama dorada*, Fondo Cultura Económica, Méjico 1969.
- Hubert y Mauss, M., *Magia y sacrificio*, Buenos Aires.
- (7, 8) Leroi-Gourhan, *Prehistoria del arte occidental*. Edit. Gustavo Gili, S. A. Barcelona 1968; págs. 8 a 10.
- (9, 10,) Op. cit.; págs. 60 a 67 y 82 a 83.
- (11, 12) Op. cit.; págs. 66-67.
- (13) Cencillo, Luis, *Mito semántica y realidad*, Biblioteca de Autores cristianos, Madrid 1970; pág. 67.
- (14) Mauduit J. A., *40.000 años de arte moderno*. Edit. Tauro, Madrid 1969; pág. 116.
- (15, 16, 17, 18) Leroi-Gourhan, *Prehistoria del arte occidental*, Edit. Gustavo Gili, S. A. Barcelona 1968; págs. 72 a 77 y 78.
- (19) Cencillo, Luis, *Mito semántica y realidad*; pág. 73.
- (20) M. Almagro, *Historia de España*, Edit. Espasa Calpe, S. A. págs. 445 a 446.
- (21) M. Almagro, Op. cit.; págs. 404 a 407.
- (22) M. Almagro, Op. cit.; 446.

## BIBLIOGRAFIA

- Alvarez de Miranda, *Ritos y juegos del toro*. Edit. Taurus, Madrid, 1962.
- Breuil H., *Les Peintures Rupestres Skemâtiques de la Peninsule Iberique* vol. IV, Sud-Est et Est de L'Espagne, Lagni, 1935.
- Breuil H., *Quatre cents siècles d' art pariétal*. Montignac, Centre d'études et de documentation préhistorique, 1952.
- Breuil H., *Bas-reliefs féminins de la Magdelaine*. (Penne, Tarn) près Montauban (Tarn-e-t Garonne). *Quaternaria*, t. I, 1954, p. 49-53.
- Bogouen H., Breuil H., *Les cavernes du Volp, Trois-Frères, Tuc d'Audoubert*. Arts et metiers graphiques, 1958.
- Betirac B., *Les vénus de La Magdelaine*. Bull. de la Soc. Préhistorique Francaise, t. 51, 1954.
- Bosch Gimpera P., Colominas J., *Pintures i gravats rupestres. Pintures rupestres de la Roca dels Moros, de Gogul*. (Anuari de l'Institut de Estudis Catalans, 1921-26.
- Cabré J., *El arte rupestre en España*. (Com. de Inv. Pal. y Prehist. mem. núm. 1, Madrid, 1915.
- Cencillo L., *Mito semántica y realidad*. Biblio. de Autores Cristianos, Madrid, 1970.
- Essertier, *Les formes inferieures de L'explication*. Paris, 1927.
- Frazer J., *La rama dorada*. Fondo Cultura Económica, Méjico, 1969.
- Hubert y Mauss M., *Magia y sacrificio*. Buenos Aires.
- Hernández Pacheco E., *Las pinturas prehistóricas de la Cueva de la Araña (Valencia)*. Evolución del arte rupestre en España. (Com. de Inv. Pal. y Prehist. mem. 34, Madrid, 1924.
- Laming-Emperaire A., *La signification de l'art paléolithique*. Paris, A. et J. Picard, 1962.
- Lalanne J. G., Bonyssonie J., *Le gisement paléolithique de Laussel. L'Anthropologie*, 1941, t. 50, p. 1-163.
- Lemozi A., *La grotte temple de Pech-Merle. Un nouveau sanctuaire paléolithique*. Paris, Picard, 1929.
- Martín Almagro, *El Paleolítico español*; en "Historia de España", vol. I, por Menéndez Pidal R., Edit. Espasa Calpe S. A., Madrid, 1963.
- Obermaier H., *El hombre fósil*. Madrid, 1925.
- Raymond Veufrey, *L'Art Rupestre Nord-Africain*. Paris, 1939. Archives de L'hist. de Paléonth. Hum. mem. núm. 20.