

RAFAEL MAURA MIJARES

Departamento de Prehistoria y Arqueología. UNED

MAKING OFF: TÉCNICAS Y AUTORÍA EN EL ARTE PALEOLÍTICO

Todo estudio que se precie sobre cualquier parcela del arte en general y, por ende, del arte rupestre en particular, debe concluir respondiendo a las siguientes ocho preguntas: ¿Qué? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Quién? ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Para qué? y ¿Para quién? Las dos primeras se resuelven de un modo descriptivo: qué se hizo y dónde se hizo. El resto son, por ahora, eminentemente deductivas. Tanto la tercera pregunta, referente a la cronología, como las tres últimas, relacionadas todas ellas con las teorías interpretativas, son cuestiones tradicionales que siempre se abordan. No ocurre lo mismo, sin embargo, con la cuarta y la quinta, es decir, aquellas que indagan en las técnicas de ejecución de las manifestaciones gráficas prehistóricas y tratan de aproximarse a sus autores.

Por supuesto, los estudios sobre el cómo se hizo gozan de una larga tradición en este campo, sobre todo en relación con el arte paleolítico, aunque sólo a partir de los últimos treinta años se han propuesto programas orientados hacia los análisis de laboratorio, la aplicación de ópticas macroscópicas y de alta resolución o la experimentación. Estos trabajos han contribuido a desechar definitivamente antiguos tópicos, como, por ejemplo, que la pintura roja se realizaba con sangre, y han puesto de manifiesto que a través de este tipo de análisis pueden obtenerse interesantes hipótesis e inferencias de

carácter cronológico-cultural y socio-económico: la valoración de un motivo pintado en una cueva varía notablemente de considerar que estuvo hecho con sangre, a saber que fue realizado con pigmentos de óxido de hierro, por más que en nuestro léxico sólo hayamos añadido una «t», trocando los *hematíes* por *hematites*.

Gracias a estos estudios conocemos cada vez mejor los medios empleados en la realización del arte rupestre prehistórico. A grandes rasgos, los óxidos de hierro (gamas de rojo y ocre) y manganeso (negro) se usaron para pintar; bien mediante digitaciones, bien con pinceles, brochas, muñequillas o aerógrafos; fragmentos de hematites y carbones vegetales se emplearon, a modo de lápices, para dibujar; y para grabar se utilizaron instrumentos de piedra y hueso, a través de técnicas incisas, extractivas, de estriado, de raspado...; o se hizo directamente con los dedos, si la dureza del soporte lo permitía. Técnicas sencillas, pero que, en sí mismas, contienen mucha información. Llama la atención su diversidad, que se extiende a los distintos resultados, tanto gráficos como temáticos, que pueden obtenerse con una misma técnica, dándose también en algunos casos procedimientos combinados. Ahora bien, ¿existieron razones que determinaron el empleo de una u otra técnica? Y si es así, ¿cuáles fueron estas causas?

La idea general que se tiene del arte paleolítico es que estuvo centrado en las representaciones de animales. Sin ser esto falso, debe señalarse que las figuras zoomorfas representan

distancia

Making off: técnicas y autoría en el arte paleolítico

solamente un reducido porcentaje del total de motivos. Por el contrario, lo que más abunda son todas aquellas tipologías que se integran en ese «cajón de sastre» que llamamos *signos*. Dentro de este grupo, los hay que están íntimamente relacionados con las figuraciones, dotándolas tal vez de un trasfondo simbólico. Pero los más abundantes serían aquellos que cabría considerar meramente como marcas. Nos referimos a toda esa serie de puntuaciones, trazos y manchas realizadas con pigmentos rojos y negros que aparecen generalmente repartidos por todo lo largo y ancho de las cavidades. Aunque aún no hemos sido capaces de desentrañar de una manera rotunda su significado, parece que estas marcas están íntimamente relacionadas con la topografía de los recintos subterráneos, señalando espacios, lugares singulares y recorridos, y probablemente estén vinculadas con actividades previas de exploración y configuración espacial de los continentes.

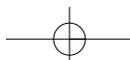
Algunas propuestas en cuanto al modo en que se llevó a cabo esta señalización sugieren que los pigmentos rojos se aplicaron sin diluyentes, bien en polvo, como mucho en pasta, bien directamente con un fragmento de hematites u oligisto, en la variedad que contiene altos porcentajes de arcilla denominada comúnmente *ocre rojo* o *almagre*. La experimentación a este respecto ha demostrado la resistencia a la erosión de estas aplicaciones en seco, favorecida por la propia humedad de la roca soporte en los ambientes subterráneos. También son coherentes desde un punto de vista logístico, ya que su transporte es más práctico y su uso más funcional, sobre todo cuando se trata de introducirse por primera vez en un medio desconocido, tan escabroso e in-

hospito como es el interior oscuro de una gran cueva, plagado de dificultades para la progresión espeleológica. El caso es similar a los signos negros, realizados mediante un simple tizón, sin necesidad de humedecerlo previamente como se ha sugerido en algunos círculos, cuyas propiedades pictóricas podían ser remozadas fácilmente gracias a las llamas producidas por los imprescindibles elementos de iluminación. Entre estos dos grupos (marcas rojas-marcas negras) se establece una dicotomía diferencial, de carácter técnico, cromático y morfológico, que sugiere una distinción también a niveles interpretativos, pudiendo considerarse que sirvieron para transmitir dos conceptos, ya fueran discordes o compatibles, separados palmariamente merced a esta forma de codificación.

La idea general que se tiene del arte paleolítico es que estuvo centrado en las representaciones de animales

El empleo de los dedos en las fases iniciales se completaría con las improntas de manos en positivo y en negativo. Éstas son escasas y se consideran mayoritariamente como pertenecientes a los momentos más antiguos. Ambas morfologías deben entenderse como variantes de una misma temática, aunque desde el punto de vista de los modos de ejecución sus dife-

rencias son notables: en las primeras se aplica directamente la palma de la mano manchada con colorante, mientras que en las segundas el pigmento se proyecta contra la mano apoyada sobre la pared, tal vez mediante un simple aerógrafo. Muy interesantes resultan los gestos que presentan algunas manos negativas, obtenidos a través de diferentes combinaciones de plegamientos de los dedos, aunque en algunos casos ha podido determinarse que se ocultaron con posterioridad mediante repintes. Estas dos tipologías son susceptibles de haber sido realizadas con el co-



distancia

Monográfico

lorante en polvo, pero esta posibilidad no se ha tenido en cuenta en los estudios al respecto que conocemos, ni ha ofrecido buenos resultados en los análisis experimentales realizados por nosotros mismos, al contrario de lo que ocurre con las disoluciones acuosas. Por lo tanto, debe entenderse que se obtuvieron mediante sustancias líquidas.

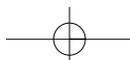
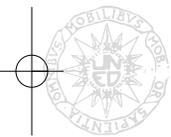
Las diferencias entre vestigios pictóricos conseguidos con el pigmento en seco respecto a los diluidos pueden apreciarse en que los primeros no penetran en las microfisuras del soporte, mientras que los segundos sí. Es evidente que la utilización del pincel también implica *per se* el uso de una disolución. Son numerosos los indicios que nos permiten diferenciar, por ejemplo, trazos realizados con los dedos de los ejecutados a pincel. Destacaremos en primer lugar la capacidad de carga, que en un pincel es mayor y, por lo tanto, puede originar trazos mucho más largos, que no superarían los diez centímetros de haber sido practicados con un dedo. En este sentido, análisis practicados a partir de pigmentos obtenidos en algunas cuevas francesas parecen relacionar la capacidad de carga con las distintas composiciones de las paletas. Un segundo factor de discriminación es el ancho de los trazos, que no sería superior a dos centímetros ni inferior a medio centímetro en el caso de haber sido realizados con un dedo, dependiendo de la presión ejercida y del dedo empleado, mientras que el uso del pincel permite trazos más anchos y más estrechos, en función del grosor del mismo. Finalmente señalaremos las pequeñas salpicaduras que presentan los trazos realizados a pincel en torno a sus bordes, algo que no se detecta en los efectuados con un dedo.

El empleo del pigmento diluido o de instrumentos pictóricos como pueden ser un aerógrafo o un pincel, obedecería a planteamientos más definidos que los necesarios para un marcado de reconocimiento, es decir, a propósitos específicos que implican el transporte hasta el emplazamiento de la obra de determinados elementos, y no otros, lo que sugiere un conocimiento previo

del lugar, de lo que se va a hacer en él y de cómo va a hacerse. Los instrumentos artísticos de hueso o de sílex, materias que no se encuentran de forma natural en el interior de las cuevas, también debieron introducirse en ellas con la exclusiva intención de añadir imágenes a un sustrato artístico previo, ya que, aunque compartirían este mismo carácter exógeno —incluso las connotaciones de practicidad que les atribuimos— con un fragmento mineral o un trozo de carbón, en los grandes conjuntos artísticos no se conocen series de marcas iniciales realizadas mediante técnicas de grabado. El uso de instrumentos artísticos, sin embargo, no supone necesariamente una evidencia *post quem*, y debe valorarse únicamente como un indicio que nos aproxima a casos particulares, nunca desde presupuestos que propongan una evolución de las técnicas de ejecución de las más simples a las más complejas. Pongamos como ejemplo los grabados digitales, considerados generalmente entre los elementos más antiguos y que no necesariamente son anteriores a motivos en cuya realización se emplearon dichos instrumentos, como las manos aerografiadas y las figuras ejecutadas a pincel.

Hechas estas salvedades, puede argumentarse que las marcas rojas y negras conformarían el esquema espacial básico, una configuración inicial concebida como un ordenamiento marco del continente, a partir del cual se desarrollarían los programas iconográficos propiamente dichos, tal vez inaugurados mediante las representaciones de manos. El establecimiento de esta otra separación, ahora entre elementos configurativos y programáticos, supone también la aceptación de, al menos, dos discursos que pueden contraponerse tanto técnica como morfológicamente, que obedecen a intereses informativos distintos y que sugieren lecturas por separado, una de carácter utilitario y estructural (marcas o señalizaciones) y otra de índole cultural e ideológica (programas iconográficos).

Cuando hablamos de programas iconográficos nos referimos a aquellos conjuntos eminentemente compositivos, ya sean figurativos, abs-



distancia

Making off: técnicas y autoría en el arte paleolítico

tractos o combinados, que cuentan con los suficientes parámetros analógicos en común como para constituir, aun en su pluralidad, cuerpos representativos coherentes. Éstos pudieron tener un carácter monofásico, sobre todo en los casos donde el espacio utilizado fue reducido, pero es evidente que en las grandes cavidades no se plasó todo de una vez, sino que el bagaje expresivo se fue acopiando y conformando a lo largo de miles de años por medio de sucesivas incorporaciones. El resultado final de un panel artístico puede ser, pues, la suma de varias agregaciones gráficas de carácter diacrónico. Así, el mensaje se matiza, se complementa, incluso se modifica a través del tiempo. Precisamente, las distintas superposiciones documentadas de motivos realizados mediante diferentes técnicas en un mismo panel han servido en muchos casos para proponer cronologías relativas, ya que suponen la posibilidad de determinar secuencias gráficas, pudiendo establecerse y ordenarse distintos grupos a partir de su interrelación con otros parámetros, tales como las características del soporte, la localización en los diferentes espacios de las cuevas, los repertorios temáticos y tipológicos o las connotaciones estilísticas. Sin embargo, las valoraciones cronológicas de estos grupos en función de los casos de superposiciones diacrónicas registrados, no deben trascender al ámbito de los enclaves concretos, ya que no puede establecerse con carácter general que en todos sitios ciertas técnicas fueran propias de determinadas fases. El empleo de los dedos o las manos, por ejemplo, para la aplicación de la pintura roja no se restringe al pigmento en seco que proponemos para el entramado configurativo inicial, ya que existen numerosas evidencias de motivos programáticos

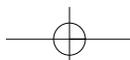
realizados digitalmente con el pigmento diluido. Otro caso sería el de los motivos programáticos realizados directamente con fragmentos de hematites, hecho que indica que este sencillo medio de ejecución no fue exclusivo de las fases iniciales.

No obstante, el hecho de que las grandes cuevas paleolíticas fueran objeto de series sucesivas y diacrónicas de agregaciones gráficas no significa, ni mucho menos, que esta actividad constituyera una práctica habitual. De hecho, entre un programa iconográfico y el siguiente pudieron pasar miles de años. Por lo tanto, no fueron decisiones caprichosas, sino importantes razones sociales o de grupo las que debieron suscitar la necesidad de añadir un nuevo conjunto a lo previamente establecido. Lamentablemente, determinar estas causas no parece estar por ahora a nuestro alcance. Las agregaciones gráficas pudieron tener su origen en la instalación de nuevos grupos propietarios, aunque en algunos casos podrían argumentarse también motivos puramente físicos, como puede ser el deterioro de un programa iconográfico antiguo; en otros se observa una preocupación por ampliar los espacios compositivos; y en

El resultado final de un panel artístico sería la suma de varias agregaciones gráficas de carácter diacrónico

los momentos finales, se reutilizan lienzos rocosos anteriores o se ocupan simplemente los lugares que quedan libres. A veces se aprecia un indudable respeto por todo lo anterior, mientras que en otras ocasiones se detectan figuras aparentemente borradas o superposiciones masivas.

Las atribuciones cronológicas que se derivan de los resultados de los análisis de las técnicas de ejecución en función de sus interrelaciones con otros parámetros y de las secuencias de superposiciones parecen indicar que, en gran



distancia

Monográfico

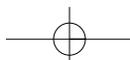
medida, cada nuevo programa iconográfico incorporado trató de distinguirse respecto a los anteriores dotándoles de un sello de peculiaridad. En este orden de cosas, el empleo de unos y otros medios y modos expresivos no se presentaría como una cuestión aleatoria, sino que respondería a una intención consciente, la de establecer diferencias entre cada aportación. Por su parte, el análisis del carácter evolutivo de las formas propuesto por las escuelas estilísticas asociaría cada nueva incorporación al propósito de renovar el programa iconográfico en función de los cambios graduales que fueron experimentando los modos de representación. Pero, frente a la evidencia de corrientes innovadoras, también se contemplan otras involucionistas. Del mismo modo, mientras que ciertas temáticas, tipológicas y recursos técnicos y estilísticos desaparecen o se transforman, otros habrían perdurado en el tiempo trascendiendo más allá de las tendencias que sucesivamente se fueron incorporando, hecho que contribuye clara y decisivamente a dar coherencia al estilo, minimizando las inferencias cronológicas directas que a menudo se conceden a sus variantes, sin tener en cuenta, por ejemplo, los desfases o diacronías que implicaría la simple distancia física que separa los diferentes focos artísticos y que explicaría también las variables de autoría. En efecto, y a pesar de desarrollarse en un contexto cultural homogéneo, cada época, cada región, cada cueva, cada panel, y hasta cada figura es peculiar respecto al resto.

Como hemos visto, diseñar un programa iconográfico requiere cierta planificación. Es necesario tener claro qué se quiere hacer, dónde y cómo se ha de ejecutar, pero también quién va a llevarlo a cabo. Esta última tarea, aunque responde a un interés general y se promueve desde la comunidad, pudo encargarse a un solo individuo, o bien a un grupo reducido. La autoría de grupo no es ni mucho menos una posibilidad incierta, y cada nuevo conjunto incorporado pudo perfectamente haber sido completado por varios artífices, sincrónicamente o durante un

período de tiempo limitado. No obstante, y una vez descartada la fórmula dadaísta *tú dibujas la cabeza, él dibuja el cuerpo y yo dibujo las patas*, debe reconocerse que la ejecución de cualquier motivo es un acto intrínsecamente individual. Los problemas surgen cuando pretendemos asignar más de una figura a la mano de un mismo autor. La técnica, la temática y los resabios estilísticos sirven para establecer paralelismos, aunque es muy difícil discernir, por ejemplo, si un mismo individuo realizó a la par motivos pintados y grabados, o si por el contrario, cada artista estaba especializado en una técnica concreta, o incluso si se vieron condicionados por factores culturales que imponían unos modos de ejecución, un estilo o una temática determinados. Por otro lado, tal vez debido a estos condicionantes, los resultados estéticos indican que no todos los artistas paleolíticos fueron unos virtuosos en las técnicas que emplearon. Este hecho no debió afectar al discurso en sí, pero desde luego los grandes formatos o las representaciones mejor proporcionadas o más detallistas serían capaces, como lo son ahora, de producir un mayor impacto. Pero ¿a quién debían «impactar» estas imágenes?

Las improntas de dedos de niños/as, las huellas de pisadas infantiles, las reducidas dimensiones de algunas manos negativas, nos indican que los púberes y adolescentes no sólo frecuentaban estos lugares, sino que también fueron partícipes de las actividades sociales realizadas en torno a los conjuntos gráficos y que, por lo tanto, estuvieron implicados en su contemplación y aprovechamiento, e incluso en su realización.

Más allá de estas matizaciones, el arte paleolítico es, al cabo, obra de grupos de cazadores-recolectores-pescadores integrados en distintos territorios, cuya economía estaba basada en el aprovechamiento estacional de los recursos que éstos les ofrecían. Gente simple y primitiva, de vida sencilla. No deberíamos presuponer, pues, grandes complejidades a sus esquemas de pensamiento, ni tampoco a sus manifestaciones grá-



distancia

Making off: técnicas y autoría en el arte paleolítico

ficas. Una figura de ciervo representa, ni más ni menos que eso, un ciervo, y en verdad no existe razón alguna para dudar de que una composición donde aparece un ciervo tenga que ver con otra cosa que con los ciervos. Únicamente la asociación con otros elementos da pie a plantearse una dimensión simbólica, aunque siempre en el marco del interés por reflejar y dejar constancia de una realidad, es decir, de unos modos de vida que se desarrollaron y reprodujeron, en función de un estadio concreto del proceso tecnológico, en un entorno natural determinado.

¿Qué? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Quién? ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Para quién? Definamos genéricamente el arte paleolítico como un conjunto de manifestaciones gráficas, realizadas principalmente en espacios subterráneos durante miles de años y en fases sucesivas por sociedades cazadoras-recolectoras-pescadoras mediante una amplia diversidad de técnicas, concebidas como medio para la transmisión generacional de unos modos de vida. ¿No es éste un enfoque mucho más franco, verosímil y razonable que aquellos que pretenden, con marchamo de irrefutable panacea, motivaciones dependientes de las veleidades mentales de un chamán en estado de trance?

BIBLIOGRAFÍA

- BAFFIER, D. y FERUGLIO, V. (1998): «First observations on two panels of dots in the Chauvet Cave (Vallonpont-d'arc, Ardèche, France)», en *International Newsletter on Rock Art*, 21: 1-4.
- BREUIL, H. (1952): *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*. París: Éditions Max Fourny Art et Industrie.
- CANTALEJO, P.; MAURA, R.; ESPEJO, M.; RAMOS, J.; MEDIANERO, J.; ARANDA, A.; MORA, J.; BECERRA, M. y CASTAÑEDA, V. (2003a): «Sobre los temas, las técnicas de ejecución y representación del arte paleolítico conservado en la Cueva de Ardales (Málaga): Avance», en *Actas del II Congreso de Paleontología «Villa de Estepona»*. *Paleoantropología y Prehistoria. Pliocénica*, 3: 54-61.
- CLOT, A.; MENU, M. y WALTER, P. (1995): «Manières de peindre des Mains à Gargas et Tibiran (Hautes-Pyrénées)», en *L'Anthropologie*, XCIX: 221-235.
- CLOTTES, J.; MENU, M. y WALTER, P. (1990): «La préparation des peintures magdaléniennes des cavernes ariégeoises», en *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 87 (6): 170-192.
- COURAUD, C. (1988): «Pigments utilisées en Préhistoire. Provenance préparation, mode d'utilisation», en *L'Anthropologie*, 92: 17-28.
- CRÉMADES, M. (1991): «De l'analyse technologique à la signification de l'art mobilier gravé du Paléolithique supérieur», en *Revue d'Archéométrie*, 15: 5-16.
- (1994): «L'Art mobilier Paléolithique: Analyse des précèdes technologiques», en *Complutum*, 5. *Arte Paleolítico*: 369-384.
- D'ERRICO, F. (1987): «Nouveaux indices et nouvelles techniques microscopiques pour le lecture de l'art mobilier», en *C. R. Académie des Sciences*, 304: 761-764.
- GROENEN, M. (1988): «Les représentations de mains négatives dans les grottes de Gargas et de Tibiran (Hautes-Pyrénées). Approche Méthodologique», en *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et Préhistoire*, 99: 81-113.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965): *Préhistoire de l'art occidental*. París: Mazenod.
- LORBLANCHET, M. (1993): «Pochoir et Soufflé», en *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. Comité des travaux historiques et scientifiques del Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche. Documents préhistoriques, 5: 257-260. París.
- MAS CORNELLÀ, M. (1998): *Las manifestaciones rupestres prehistóricas de la zona gaditana*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla.
- MAURA, R. y CANTALEJO, P. (2003): «La metodología aplicada en la Cueva de Ardales para la documentación del arte prehistórico», en *Actas de las Jornadas Temáticas Andaluzas de Arqueología. Sociedades recolectoras y primeros productores*: 317-331. Ronda (Málaga).
- MÚZQUIZ PÉREZ-SEOANE, M. (1994): «Análisis del proceso artístico del arte rupestre», en *Complutum*, 5. *Arte Paleolítico*: 357-368.
- RIPOLL, S.; RIPOLL, E. y COLLADO, H. (1999): *Maltravieso. El Santuario de las manos*. Cáceres: Memorias del Museo de Cáceres, 1.
- VAQUERO TURCIOS, J. (1995): *Maestros subterráneos. Las técnicas del arte paleolítico*. Madrid: Celeste Ediciones.

