

EL ARTE DE LOS CAZADORES RECOLECTORES COMO FORMA DE EXPRESIÓN DE LOS MODOS DE VIDA. HISTORIOGRAFÍA RECIENTE Y CRÍTICA A LAS POSICIONES ECLECTICAS DE LA POSMODERNIDAD.

THE ART OF HUNTER-GATHERERS AS EXPRESSION OF THEIR LIFE MODE. RECENT AND CRITICAL HISTORIOGRAPHY TO THE ECLECTIC POSITIONS OF THE POSTMODERNISM.

RAMOS MUÑOZ, José (*), CANTALEJO DUARTE, Pedro () y ESPEJO HERRERÍAS, Mar (**).**

(*) Área de Prehistoria. Universidad de Cádiz. C/ Bartolomé Llompart, s.n. 11003. Cádiz.

() Ayuntamiento de Ardales. Ardales. Málaga.**

Fecha recepción artículo (1998-septiembre-1).

Fecha aceptación artículo por la revista (1998-septiembre-30).

(ISSN:1138-9435 (1999),2,pp. 151-177).

Resumen.

Se expone un panorama historiográfico sobre las ideas y conceptos del arte paleolítico. Se valoran los modelos de tipo mágico-religioso, las diferentes perspectivas del Estructuralismo y Procesualismo. Criticamos el eclecticismo de la llamada Era Post-estilística y se propone una alternativa como modelo social.

Palabras Clave: Historiografía, cazadores-recolectores, arte Paleolítico, modos de vida.

Abstract.

This article exposes the historiographical panorama about ideas and concept in the paleolithic art. In this way, we value the magic-religious models, so as the different perspectives of the Structuralism and Procesualism. On the other hand, we also criticise the eclecticism of the Poststylistic era and we propose another alternative as social model.

Key Words: Historiography, hunter-gatherers, Paleolithic art, life mode.

Sumario.

0. Introducción. 1. Modelos idealistas y evolucionistas. 2. El enfoque del Estructuralismo. 3. Modelos del Procesualismo. 4. La Era Post-estilística, como interpretación de la posmodernidad. 5. Hacia la conformación de modelos sociales. 6. Síntesis y perspectivas. 7. Notas. 8. Agradecimientos. 9. Bibliografía.

0. Introducción.

A finales del siglo XX la práctica arqueológica, como la desarrollada en cualquier ciencia social, está vinculada con posiciones teóricas (Gándara, 1993; Bate, 1998) y no está desvinculada de carga ideológica¹.

Resulta evidente que toda posición teórica en Arqueología parte de planteamientos, ideas y bases más amplios (Patterson, 1990:5).

Desde los medios de comunicación se nos pretende ofrecer una imagen de la posmodernidad (Lyotard, 1995) que defiende el eclecticismo, el "todo vale" y el individualismo (Hodder, 1985, 1986).

Resulta evidente que con el desarrollo de los medios de comunicación (Cebrián, 1998) se nos vincula una imagen clara de mundialización con posmodernidad (Vidal-Beneyto, 1998:8).

Tal eclecticismo conlleva confusión, oscurantismo, pérdida de claridad en los análisis, generando actitudes de fatalismo y pasividad (Vattimo, 1994). Pero junto a esto, el modo de producción capitalista sigue generando terribles contradicciones, aunque como claro fenómeno de coerción ideológica, asistimos a "una mundialización que algunos califican de feliz porque indudablemente para ellos lo es" (Vidal-Beneyto, 1998:8).

Estas reflexiones son a considerar en cualquier análisis historiográfico que analice las trayectorias de las tendencias teóricas de cualquier aspecto de la producción arqueológica. Todo esto considerando además la imposible asepsia y neutralidad de la ciencia (Morin, 1984; Bunge, 1996), que como cualquier otra rama de la actividad humana requiere un modelo ético (Abellán, 1994:76).

Una sucinta visión historiográfica nos demuestra que las interpretaciones del arte prioritariamente se han preocupado por la ordenación y sucesión cronológica, desarrollando sobre todo intentos de explicación del significado (Laming-Emperaire, 1962; Delporte, 1979; Roussot, 1994; Barandiarán, 1996).

La construcción teórico-metodológica formulada por Leroi-Gourhan (1962, 1964, 1971, 1983, 1984) se centró en una premisa de sucesión dual de principios masculino y femenino, teniendo

de base teórica el Estructuralismo.

La reacción que acontece en Francia en los últimos años, con la llamada Era Post-estilística (Lorblanchet, 1995) hunde claras raíces en la tradición fenomenológica opuesta al Estructuralismo (Diamond, 1974; Rosen, 1974; Silverman, 1987), y en general conecta con la "condición posmoderna" (Geertz, et al., 1992; Lyotard, 1995). Recordemos lo que claramente sugiere Patterson (1989:8) cuando plantea cómo los cimientos teóricos de las arqueologías postprocesuales se oponen a los del Estructuralismo.

En el análisis del arte de los cazadores-recolectores del Pleistoceno, la crítica posmoderna al Estructuralismo no inventa nada nuevo, pues vuelve a un enfoque idealista y a los grandes ciclos de Breuil (1934, 1952).

Pero esto tampoco es algo novedoso, pues como indica Anderson (1998:12) "...la historia de las ideas se ha convertido en el campo de batalla de enfoques metodológicos que rivalizan entre sí" (Anderson, 1998:12).

Estas críticas parten de un respeto personal a los diferentes autores, estando nuestra disensión en el marco de las ideas, que están sujetas a enfoques teórico-metodológicos y por tanto a concepciones de la vida.

A pesar del auge y apoyo editorial y académico a estas modas, creemos que cabe un desarrollo de la aplicación de las bases teórico-metodológicas de la Arqueología Social, al estudio del arte de los cazadores-recolectores, en el marco del análisis del modo de producción. El arte así entendido se vincula con las formas de expresión de los modos de vida y de la conciencia social de estas sociedades.

1. Modelos idealistas y evolucionistas.

Al igual que ocurrió con las industrias líticas, los enfoques conceptuales de los primeros analistas han estado muy marcados por un determinado modelo evolucionista, con ausencia de conexión entre tecnología y arte.

Ante el aporte crítico, naturalista, como evolución natural que conllevaba el Evolucionismo, la implicación de destacados sectores intelectuales de la Iglesia Católica para controlar dicha corriente, generó una reorientación de los postulados naturalistas.

Durante mucho tiempo predominó una **concepción mágica-religiosa del arte**, como manifestación del psiquismo y espiritualidad del hombre moderno. Estas ideas se imbricaban en las concepciones totémicas. Así Reinach (1913) valoró el arte en relación a prácticas para propiciar la caza, en una especie de "magia simpática" donde si se reproducía una figura de un animal y se implicaban acciones hacia él, éstas repercutirán sobre dicho animal físicamente representado.

Breuil (1934,1952) valoraba la concepción mágica-religiosa del arte y fijó un modelo evolutivo lineal de ciclos asociados a estilos, expresados en la plasmación de técnicas, desde el principio. Su destacado prestigio contribuyó a fijar el modelo, propio del Historicismo Cultural, en claves de un determinado enfoque del Evolucionismo.

La visión de dos grandes ciclos ha perdurado con éxito hasta la revisión de Laming-Emperaire de 1962. El ciclo Auriñaco-Perigordense incluía los trazos macarrónicos y las huellas de manos. En el esquema de Breuil (1934,1952), en el ciclo Solutreo-Magdalenense, se llegaba a la plenitud de los estilos policromos, con Altamira y Font de Gaume.

Hay que tener presente que las ideas del arte como magia de la caza resurgen en diversos autores. **Bahn** (1991), analiza la obsesión por el animal como pieza, dentro de perspectivas de magia simpática. Este autor critica recientemente intentos de resucitar viejas ideas de magia de caza (Bahn,1994:201).

Desde la fijación por el Abate Breuil (1934,1952), dicha concepción mágica gozó de gran predicamento entre autores como Maringer (1962) o Alimen (1969). Resulta llamativa la fijación de estas ideas y su recurrencia por autores del Postprocesualismo, como después veremos.

Desde la perspectiva tradicional e idealista se siguieron viendo magias, hechicerías, sacerdotes de una religión propiciatoria, en casos conocidos del arte paleolítico, como el llamado 'Hechicero de Trois-Frères' o la 'Venus de Laussel'.

Fue significativa la contribución de **Graziosi** (1973), al plantear una provincia Mediterránea, desde Sicilia y Sur de Italia, el arco del Ródano y la costa Mediterránea de la Península Ibérica, conformaban un núcleo diferente al área paleolítica clásica. La gran proyección del arte en numerosos enclaves de Europa, aparte de las áreas clásicas Franco-Cantábrica y Mediterránea, permitió su documentación en Centroeuropa, Sureste e incluso los Urales del Sur (Abramova,1995). Esto relativizaba su extensión, así como la problemática de su cronología (Beltrán,1989).

De nuevo es un autor agudo como Bahn (1994:200) quien señala la ausencia de obras que aborden hallazgos no europeos del Pleistoceno. En dicho sentido la visión tradicional fue completamente eurocéntrica. Lleva razón Bahn (1994) al indicar que su obra (Bahn y Vertut,1988) sigue siendo excepcional al abordar hallazgos fuera de las áreas tradicionales.

2. El enfoque del Estructuralismo.

El **Estructuralismo** encontró en el arte paleolítico un tema inagotable de aplicación a sus planteamientos. En el fondo hizo predominar el pensamiento, las ideas y los símbolos a la realidad material. Así **Laming-Emperaire** (1962) y **Leroi-Gourhan** (1971) desarrollaron ampliamente esta concepción. Cuadraba muy bien a los modelos duales y a las interpretaciones sexuales. La asociación

caballo-bisonte se formuló como expresión del principio masculino y femenino respectivamente. **Laming-Empeaire** (1962) incidió en la división del arte entre santuarios exteriores e interiores, como alternativa estilística a los estudios de Breuil (1952). Profundizaba en dos grupos claros, el grupo interior, con abundantes signos, tectiformes, y complejas asociaciones de animales, a tener en cuenta con los rasgos de oscuridad, y alejamiento dentro de la cavidad. Por otro lado los del grupo exterior, con menor presencia de especies animales, y mayor de figura humana, mujeres especialmente, y lo vinculaba con rasgos de la vida y de lugares de habitación. Conllevaba una visión espacial y doméstica relacionada al sentido del arte y con implicaciones en las ceremonias a las que iría asociado (Laming-Empeaire, 1962).

Leroi-Gourhan (1971) formuló una sucesión evolutiva en cuatro estilos. Profundizó en la interpretación dual de principios sexuales, en aspectos de la técnica, espacio, composiciones. Fijó la expresión de los animales no como un catálogo, sino en relación dual-sexual a principios de la ideología. Su obra es densa y profunda en numerosos aspectos. En su impresionante *Prehistoire de l'art Occidental* (1971), desarrolló ampliamente esta concepción. Por un lado encuadra muy bien los modelos duales y las interpretaciones sexuales. Vinculó la asociación caballo-bisonte, como expresión del principio masculino y femenino respectivamente. Creó una formulación ampliada de los esquemas mentales y los aplicó en perspectiva diacrónica. Desarrolló dicha idea con una convicción implacable, pues indicó que "tan sólo las perspectivas cronológicas permiten afirmar que el arte paleolítico empieza siendo abstracto y tiende hacia un realismo cada vez más confirmado, y que los signos del Magdaleniense sólo pueden descifrarse dentro de una serie continuada de formas que parten del Auriñaciense. De hecho en el trabajo que ha llevado a las actuales conclusiones, la Cronología de las figuras y la estadística topográfica han sido inseparables" (Leroi-Gourhan, 1964:81).

Formuló su visión histórica en cuatro estilos, con indicación de un Periodo Prefigurativo, donde incluía las manifestaciones del Musteriense y del Chatelperroniense y pretendía una asociación del estilo I al auriñaciense, con expresión de imágenes abstractas, con cuartos delanteros de animales, grabados de surco amplio e indicaciones de signos. El estilo II lo asoció al Gravetiense y Solutrense Antiguo. En dicho estilo se produce una gran uniformidad por la curva cérvico-dorsal sinuosa de caballos, bisontes, cabras. Las figuras humanas son estilizadas, con mujeres especialmente esteatopigias. El estilo III lo vinculó al Solutrense Reciente y Magdaleniense Antiguo, con gran dominio técnico y calidad de ejecución, aunque los cánones son parecidos en cuerpos excesivamente grandes para las reducidas cabezas, al igual que las desproporciones en las figuras femeninas. El estilo IV antiguo lo relacionó con el Magdaleniense Medio, con un destacado realismo, mejor proporcionado en los cánones de los animales, con pelajes y detalles, policromos. Las figuras femeninas en estatuillas y grabados suelen ir desprovistas de cabeza, con rasgos sexuales evidentes y

de perfil. En el estilo IV reciente, adscrito al Magdaleniense Reciente hay un predominio de arte mueble, con gran realismo formal y en movimiento de los animales, con un destacado esquematismo en los momentos finales, acompañados incluso de cierta torpeza (Leroi-Gourhan, 1964, 1971).

Pero además profundizó en la propia ontología del arte, incidiendo en el porqué del mismo. En clave estructural abordó la interpretación dual de principios sexuales. Formuló una lectura de ideogramas como asignación de una especie de lenguaje. Ello lo vinculó con la idea del movimiento y con la representación de escenas de animación, las heridas, asociando todo ello con un modelo de expresión.

Leroi-Gourhan (1971, 1984) desarrolló de forma magistral aspectos de la técnica, espacio, composiciones. Estudió con maestría la adecuación de las formas a los soportes, la interpretación de los "conjuntos" como relaciones significativas. Incidió en las técnicas de ejecución artística: grabado, escultura, picado, pintura, profundizando en aspectos que ya Breuil (1952) había tratado, caso de los útiles de pintor (dedo, bastoncillo como pincel, tiza de ocre, lápiz de manganeso, pincel o brocha de cerda).

Vio una dependencia ideológica evolutiva en su ordenación estilística, afirmando que "por lo menos, a partir del Solutrense Superior, la maestría de dos diferentes procedimientos estaba ya lo suficientemente desarrollada como para que los caracteres estilísticos no pudieran haber sido influidos por la técnica" (Leroi-Gourhan, 1984:81). Él veía una primacía del estilo sobre las técnicas, desarrollando una importante tipología de las formas en niveles progresivos, geométrico puro, figurativo geométrico, figurativo sintético y figurativo analítico (Leroi-Gourhan, 1983:511-529). En el fondo consideraba al arte como un modo de expresión. Respecto a los animales, los vinculaba en una clara perspectiva ideológica. No eran la expresión del catálogo de animales cazados, sino que en ellos fijaba la dualidad y principios de la ideología.

Aunque podamos convenir en que su visión del arte de las cuevas fuera en extremo "rígida" y en parte limitada ante el continuo reguero de localizaciones al aire libre, ello no impide valorar como insuperadas muchas de sus afirmaciones sobre la estructuración del arte en las cuevas.

Son numerosas las cavidades con arte que recogen la organización de zonas de entrada con signos, la plasmación también simbólica de los accesos a pasos estrechos y galerías y la ubicación cuidada de las galerías y las salas finales, con presencia de motivos y signos en galerías marginales. En este sentido fueron muy significativas sus reflexiones sobre las superposiciones.

El interés de Leroi-Gourhan (1971) aparte de la datación relativa estribó en la fijación de "hechos estéticos e ideológicos". Orientó a los estudiosos a estructurar los temas figurados para separar la forma de su carga ideológica. Planteaba así el análisis de la organización de las figuras, del estudio de la organización espacial, de las composiciones de los conjuntos, y ello en relación a las técnicas, caso de las perspectivas (Leroi-Gourhan, 1971:86 y ss.). Esto lo vinculaba claramente con la

idea de conjuntos de animales y no de palimpsestos de representaciones añadidas sucesivamente (1971:114 y ss.;1984:174).

En dicho sentido se vinculaba su idea de las cuevas como "santuarios" organizados en zonas de entrada con signos, la plasmación también simbólica de los accesos a pasos estrechos y galerías y la ubicación cuidada de las galerías y las salas finales, con presencia de motivos y signos en galerías marginales (1971:80).

Leroi-Gourhan (1971) veía las cuevas como monumentos, concibiendo que no eran disposiciones anárquicas de figuras en distintas épocas, sino como conjuntos homogéneos en el estilo y en el tiempo. Además en su obra hay un importante potencial explicativo sobre aspectos sociales y productivos, aparte de su concreción en lo ideológico y las inferencias sexuales. Daba un claro ejemplo de su formulación de las sociedades del Paleolítico, no como "hordas inquietas" sino con cierta estabilidad. Indicaba así que "la diversidad étnica se resolvía en grandes unidades culturales que compartían en común un cierto número de opciones a traducir, tanto en la vida material como en el arte" (Leroi-Gourhan,1984:52). Son muy interesantes también sus reflexiones sobre los propios "artistas" garantes de un "oficio", a quien consideraba como "hombre eminentemente de grupo" (Leroi-Gourhan,1984:96).

Su obra merece siempre una relectura crítica por la riqueza de matices y su potencial reflexivo (Leroi-Gourhan,1964, 1971,1983,1984). Se sustenta en una auténtica concepción del arte vinculado a la Historia y a las sociedades autoras del mismo.

Sauvet (1988) ha profundizado en su línea, analizando los "santuarios" en claves topoiconográficas. Aúna desde el Estructuralismo, aspectos topográficos, iconográficos e intentos de interpretación semiológicas, como análisis lingüístico de un sistema de comunicación (Sauvet y Sauvet, 1979; Sauvet y Wlodarczyk, 1977).

Incide en la dificultad real de analizar los signos, que son cuantitativamente más abundantes que las representaciones figurativas. Llega a valorar que "L'art pariétal est un art de signes avant être un art animalier" (Sauvet,1993a:84). También es muy sugerente su noción que el arte prehistórico apenas sobrepasó el estadio "Pre-iconográfico" de Panofsky (1962), es decir el establecimiento de un cómputo de motivos para conformar un contenido temático (Sauvet, 1993a: 85). Ha elaborado una ordenación considerando los signos como símbolos y planteando los problemas de relaciones sintácticas entre signos (Sauvet, 1993b: 224). Sugiere un rigor en la nomenclatura ante la carga de subjetividad de los mismos. Indica así que "Les vocabulaires sont donc tous plus ou moins marqués de la personnalité de leur auteur et de ses options méthodologiques" (Sauvet, 1993b: 224).

Desde posiciones tradicionales surgieron críticas a la obra de Leroi-Gourhan basadas en el escepticismo y eclecticismo. Así **Beltrán** (1989) ha criticado a Leroi-Gourhan y considerado diversas causas y razones al arte, desde la estética, el totemismo, magia, mitos, tradiciones religiosas

o motivos que se nos escapan. Llega a indicar que todavía estamos en época de análisis, y considera peligroso elaborar síntesis, o "que resultará imposible saber cual es el significado estricto de las cuevas... Probablemente todas las hipótesis enunciadas tienen su fundamento y una parte de verdad ..." (Beltrán, 1989:154).

También ha habido planteamientos totalmente escépticos, como **Almagro** (1977), que veía imposible reconstruir una visión histórica del arte y de estas sociedades, indicando que "...estamos lejos de saber lo suficiente sobre la vida individual y social, sobre el alma y la economía de aquellos predecesores nuestros..., pero es ilusorio creer que podemos interpretar con seguridad el espíritu y, por tanto, el significado de tantas obras artísticas como nos legaron aquellos auténticos creadores de arte,..." (Almagro, 1977:83).

3. Modelos del Procesualismo.

Por otro lado son muy significativas las críticas a la visión sexual de Leroi-Gourhan (1971) desde el **Procesualismo**. Así se ha pretendido vincular los signos del arte con actividades cotidianas. **Bahn** (1986) relaciona algunas "vulvas" con pisadas de animales. **Mithen** (1990) considera una visión funcional del arte y los signos son pisadas, vegetación, huellas de animales.

Hay que considerar que las duras críticas que está recibiendo la obra de Leroi-Gourhan lo son a un modelo teórico bien elaborado y cargado de posibilidades explicativas.

Por otro lado hay posiciones críticas, con la visión lineal y descriptiva cargada de subjetividad presente sobre todo en los estudios temáticos, como las de **Ucko** (1989) y de **González Morales** (1994). Este último autor valora la necesidad de profundizar en estudios diacrónicos, pues los cambios que puede manifestar el arte los vincula a las transformaciones de las sociedades de sus autores (González Morales, 1994: 293). Reflexiona también en la relación especies representadas/especies consumidas, trascendiendo de cuantificaciones numéricas.

Evidentemente hay una relación entre las especies cazadas y las representadas. Lo interesante de su propuesta es que pretende aunar el desarrollo tecnológico de la fijación cronológica de las figuras, con su vinculación a las "estrategias de caza y sus requisitos sociales" (González Morales, 1994: 300).

Señalar también la importante reflexión de **González Sainz** (1989a, 1989b, 1992, 1995) que intenta vincular el fin del arte paleolítico con los cambios en las bases económicas de los grupos humanos. Es decir en el cambio del modo de producción, que se concreta en menor grado de interrelación de los grupos, en la reducción de los grandes movimientos y la aparición de modelos de aprovechamiento económico diversificados. Sobre ello reflexiona muy bien **González Morales** (1994: 300), valorando la menor movilidad de los grupos, la reducción de los contactos, en los

cambios inmersos en las estructuras del parentesco. Con ello vincula verdaderas matizaciones regionales, sobre todo en el arte mueble.

De todos modos, los cambios en la movilidad de las bandas fueron variados según las regiones en los momentos finales del Tardiglacial. Son profundas así las reflexiones de González Sáinz (1989a). En línea adaptativa vincula la incidencia del cambio climático y faunístico del final del Pleistoceno en relación a diversos ámbitos de estas comunidades. Así, asocia el descenso de la caza de bóvidos y caballos con la pérdida del valor de composiciones y figuras, tanto en el arte mueble, como en el parietal. González Sáinz (1989a, 1989b, 1995) apunta el contraste entre continuidad tecnológica de comunidades con tecnología Magdaleniense-Aziliense, con una ruptura en lo artístico.

Sobre el final del arte, la perspectiva Procesual, lo enmarca en una tendencia hacia la sedentarización y la complejidad social (Zvelebil, 1986; Neeley y Clark, 1990). La idea de un territorio más restringido en movilidades, más pequeñas y por tanto en comunidades menos gregarias explican para estos autores el fin del arte mueble y rupestre Magdaleniense (Straus, 1995).

La corriente Procesual también desarrollada en Sudamérica ha formulado críticas a la obra de Leroi-Gourhan y en general a la arqueología Estructuralista. Así Llamazares y Slavutsky (1990) inciden en la transformación del concepto estilo en estructuras artísticas. Valoran la aportación metodológica de percepción-cultura-función del arte sobre la realidad social. Es decir "la relación cultura-arte-conocimiento... y la búsqueda de medios descriptivos adecuados para el descubrimiento de las estructuras explicativas a través del análisis riguroso de los datos observables" (Llamazares y Slavutsky, 1990: 35). Valoran la revitalización de la cuestión estilística, pero consideran que alcanza "un modelo descriptivo formalista dejando en general la causalidad social fuera de su discurso" (Llamazares y Slavutsky, 1990: 35).

Como consecuencia de la ya larga tradición de investigaciones de autores norteamericanos en la Comisa Cantábrica de la Península Ibérica (Freeman, 1973; Clark, 1986, 1992; Straus, 1977, 1983, 1990, 1995) se ha llegado a generalizar un modelo Procesual, con evidentes aplicaciones al arte. Junto a los planteamientos mencionados de González Sáinz y González Morales, coherentes con sus planteamientos funcionalistas, queremos mencionar otros trabajos, que adoptan planteamientos enmarcables en el Procesualismo (Moure, 1994; Bernaldo de Quirós y Cabrera, 1994).

Moure (1994) intenta conformar un modelo funcional, analizando aspectos de la movilidad y territorialidad; aunque acude para ello a los paralelismos iconográficos. Su visión al final es un tanto escéptica pues considera que "...el establecimiento de redes locales de yacimientos relacionados (y por tanto contemporáneos) se limita por ahora a hipótesis de trabajo difíciles de sustentar con las evidencias actuales" (Moure, 1994:315).

Moure (1994:320) ha formulado la plasmación de superposiciones en Altamira, contrastadas en el uso de las técnicas y en las dataciones absolutas. Así ha obtenido un encuadre cronológico muy ajustado para los policromos y en general tanto para Altamira, como para Tito Bustillo de la secuencia de superposiciones.

El planteamiento del "adaptacionismo" lo aplica en la visión de movilidad respecto a la obtención de recursos naturales. Analiza así, acorde con el característico modelo Procesual, la sociedad como demografía (Moure, 1994: 321), y la cultura como modelos de comportamiento (1994: 326). Y aunque plantea la "agregación" como posible vía de explicación en relación a la propia ejecución de las pinturas, su conclusión es escéptica "Obviamente no hay pruebas contundentes del empleo como lugar de agregación temporal de ningún yacimiento cantábrico" (Moure, 1994: 322). Se admite una personalidad artística en el tramo cantábrico en el marco de una especialización en la caza de ciervos y cabras con evidencias de territorialidad limitada, pero dichas estrategias en el fondo son adaptativas condicionadas por los recursos. La movilidad es algo etéreo sólo explicada por la adaptación.

Bernaldo de Quirós y Cabrera (1994) han intentado también conformar un modelo Procesual. Han establecido un serio modelo cronológico basado en las dataciones absolutas directas de las figuras mediante Espectrometría de Masas con acelerador con sugerentes resultados en Altamira (Valladas et al., 1992).

Nos resulta extraño de su propuesta la unión de dichas estrategias procesuales con la defensa del modelo de individualidad. De este modo afirman: "Así pues, el Arte Paleolítico se debe ver como el resultado de la interpretación de la ideología social por un individuo particular... Asumimos que en el análisis de los elementos de la 'cultura' humana debe primar esa búsqueda de la individualidad dentro de la variedad, aunque esta sea siempre subjetiva" (Bernaldo de Quirós y Cabrera, 1994: 275).

Es decir unifican estrategias de cultura, con la pretendida subjetividad e individualidad, de los artistas, con el modelo procesual del rigor en las dataciones.

En verdad nos resulta llamativa la defensa de la "individualidad" de los artistas. Sería de necesario contraste con las ideas de Leroi-Gourhan (1984: 96), de los artistas como hombres de grupo.

Este sucinto repaso por modelos procesuales nos lleva a unas reflexiones generales de método. Para Bate (1998), hay un proceso de prioridad de la gnoseología, como teoría del conocimiento, respecto a la lógica, como metodología. Esto exige para conocer las sociedades de cazadores-recolectores unas bases de lo que se investiga. Es decir, tener presente un modelo conceptual de sociedades de bandas. Y en muchas propuestas procesuales hay auténticos vacíos en la formulación social.

Por otro lado celebramos y nos congratula el esfuerzo por dotar de contenido cronológico absoluto a las cavidades (Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique, 1993; Bernaldo de Quirós y Cabrera, 1994; Moure, 1994). Pero creemos necesario enmarcarlos en teorías que expliquen la regularidad del arte con los procesos sociales. La ordenación de las cronologías absolutas en regiones bien analizadas puede ayudar a comprender los procesos de frecuentación y hasta estacionalidad en la ocupación de las cavidades, así como de las diversas actividades en ellas desarrolladas.

4. La Era Postestilística, como modelo de interpretación de la posmodernidad.

En Francia surgen reacciones ante la perspectiva conceptual, teórica y metodológica de Leroi-Gourhan. Es muy significativa al respecto la crítica formulada por Clottes (et al., 1994), quien en unión al etólogo, especialista en bisontes Maury, pretenden desmitificar la asociación bisonte-idea femenina. Por un lado hay un interesante estudio de este bóvido (*Bison priscus*) muy cazado entre el Dryas y el Allerod (11.000 a 9.000 a.n.e.) en Centroeuropa, Sur de Francia, Pirineos y Cornisa Cantábrica. El interés de dicho estudio radica en el reconocimiento de bisontes machos y hembras, y por otro lado en la especificidad de actitudes y aspectos frecuentes de estos animales, como la postura defensiva, la carrera, el celo, el lameteo. Todo ello les lleva a considerar que los artistas no reproducían una imagen estereotipada del bisonte; sino que los reconocen por sexo y edad. Por ello han identificado por corplencia un predominio de bisontes machos; lo cual cree incompatible con la idea inicial de Leroi-Gourhan (1971) de los bóvidos como representación del principio femenino (Clottes et al., 1995).

Lo anteriormente expuesto conecta bien con la "Era Post-estilística" de Lorblanchet (1995; Lorblanchet y Bahn, eds., 1993). Es muy significativa la reacción antiestructuralista que se está produciendo en algunos autores franceses. Lorblanchet (1995) lo plasma decididamente en un ejemplo claro de hibridación conceptual, mezcla de eclecticismo y neopositivismo. Parte de la formulación que los nuevos e impresionantes hallazgos como la Grotte Cosquer y la Grotte Chauvet han conllevado dataciones absolutas antiguas de los motivos pintados. Critica en el caso de la Grotte Chauvet, el enmarque en el Solutrense por considerar los estilos artísticos (Clottes et al., 1995). La antigüedad de dichas dataciones demostraría para Lorblanchet (1995: 280) "l'imprudence de la datation stylistique de l'art pariétal". Pero su propuesta, al menos en el momento actual es neopositivista. Parece que de la datación absoluta saldrá la respuesta, aunque se asocia el "tiempo cronológico", con el "tiempo histórico", faltando obviamente el segundo. Incide en ello, indicando: "C'est dans le domaine particulier de la chronologie, que le progrès est en définitive le plus évident: La datation des peintures passe maintenant par le détour d'une mesure physique, elle sort du champ

des a priori stylistiques liés à une époque et à une école de pensée pour faire momentanément appel à d'autres savoirs, à d'autres théories et cette confrontation est féconde. Comme la médecine des analyses biologiques sans cesser être un art, l'étude de l'art pariétal s'éclaire de l'apport de la physique et de la chimie" (Lorblanchet, 1995: 282).

Esto constituye un claro ejemplo de confusión de técnicas con método -base teórica-. A pesar de toda la esperanza y deseo que podamos tener todos en el avance en las dataciones absolutas, debe interesarnos, si contribuye a avanzar en la formulación del tiempo histórico, respecto a la sociedad autora de dichos motivos artísticos. En la llamada "Era Post-estilística" esta preocupación no existe y se tiende a un **eclecticismo característico de la posmodernidad**, criticando especialmente el "sistema ordenado" de Leroi-Gourhan (1971).

Aunque se admita la visión histórica de Leroi-Gourhan como "Evolucionismo de los estilos", dado que las dataciones establecen la antigüedad de las representaciones de las Grottes Cosquer y Chauvet, no se duda en revalorar el antiguo ciclo Auriñaco-Perigordense de Breuil.

Por otro lado, la datación absoluta de motivos parietales sobre los pigmentos, se proyecta sobre conceptos cronológicos como Auriñaciense, Perigordense, Solutrense, Magdaleniense Antiguo, Magdaleniense Medio, Magdaleniense Superior, para inmediatamente indicar que "Il est clair qu'une base aussi fragile n'autorise pas l'établissement d'une théorie évolutive de l'art paléolithique" (Lorblanchet, 1995: 280). Pero ello ocurre intentando enmarcar en perspectivas del Historicismo Cultural de corte evolucionista. Más aún se cuestiona el autor si "Devons-nous envisager un retour aux deux cycles de l'abbé Breuil?" (Lorblanchet, 1995: 279).

La Era Post-estilística, niega el evolucionismo de los estilos, para volver a la simplicidad idealista de postulados de los dos ciclos de Breuil. Pero el "todo vale posmoderno y post-estilístico" incide en una mezcla empirista, basada en los paralelos y en la falta de conceptos como base teórica, aunque se une todo ello con el uso de las dataciones cronológicas absolutas. Lorblanchet resume así su pensamiento y estrategia de investigación: "Les démarches actuelles retiennent la notion de structure sans le structuralisme, la comparaison sans le comparatisme, l'enquête stylistique sans les chronologies stylistiques globales, et accueillent les analyses physico-chimiques en se gardant du scientisme" (Lorblanchet, 1995: 283).

Hay que recordar respecto a las **superposiciones**, que nos plantean a veces la complejidad en las dataciones, y que desbordan los intentos de adecuación estricta a periodos culturales normativos (Bernaldo de Quirós y Cabrera, 1994). El completo análisis por ejemplo de hasta nueve fases técnicas diferenciadas en Tito Bustillo así lo sugiere (Balbín y Moure, 1982; Balbín, 1989). Igual sucede con el contraste de técnicas con cronologías en Altamira (Moure, 1994) y en los ya numerosos enclaves en Francia (G.R.A.P.P., 1993; Clottes, 1994)

Con esto no negamos la preocupación de Lorblanchet (1990, 1995) en la fijación correcta de las dataciones absolutas de las pinturas parietales.

Desde una perspectiva histórica y social valoramos que la integración de dichos procedimientos sea por dataciones internas de los pigmentos, por el contenido iconográfico, por dataciones externas en base a los recubrimientos estratigráficos, o incluso por las relaciones topográficas con los niveles arqueológicos con los motivos pintados, no deben ser un fin en sí mismo, sino integrarse en la fijación histórica del grado de desarrollo de la formación económico-social de los cazadores-recolectores.

La renovación de los sistemas analíticos de datación es en sí altamente positiva, pues por el sistema de datación de radiocarbono por acelerador (AMS) hay un nuevo replanteamiento cronológico. A partir de ahí sigue el problema en relación al uso normativo de esas dataciones, sea en la sucesión evolutiva de estilos, o en los intentos de adecuación a los modelos normativos. Lo que sí queremos destacar es que aún no se han vinculado con un modelo de proceso histórico en el marco del análisis del modo de producción.

Es indudable que el paso del tiempo y nuevos hallazgos han cuestionado algunos aspectos de la formulación estilística de Leroi-Gourhan (1971), caso de las estatuillas de caballos, mamuts y leones de las cuevas del Sur de Alemania, como Hohlenstein-Stadel, Vogelerd o Geissenklosterle (Hahn, 1977, 1986, 1987), que por cronología absoluta se sitúan en los inicios del arte paleolítico conocido actualmente, pero su morfología tendría que adscribirse al estilo III.

Otro gran problema de la aplicación de los estilos es la imposibilidad de aplicar el estilo IV; pues las condiciones climáticas fueron muy variadas en el Tardiglaciario. Era válido para los caballos lanudos de clima frío del Magdaleniense Cántabro-Pirenaico-Aquitano, pero dichos animales estaban ausentes del Sur de la Península Ibérica, al igual que los bisontes. En el Sur se reproducen bóvidos de clima mucho más suave (Cantalejo y Espejo, 1997). Evidentemente las sorprendentes dataciones, por encima de 30.000 años de la Grotte Chauvet y de 27.000 años de la Grotte Cosquer, pueden cuestionar una fijación estricta de los estilos (Clottes, 1994). Así se vincularon en principio dichas reproducciones, por morfología, como Solutrenses (Clottes y Courtin, 1994).

Por otro lado, los grabados de surco profundo y situación en las paredes del Abrigo de La Viña (Asturias) brillantemente analizados por Fortea (1994), replantean una redefinición del estilo I de Leroi-Gourhan matizándolo, pues mantiene los contenidos gráficos pero no en placas, huesos o piedras, sino en paredes de abrigos.

Pero aparte de detalles cronológicos, o de las sorpresas técnicas y estilísticas de nuevos hallazgos, ahora que se critican con ahínco formulaciones teóricas del arte, que se vuelve al puritanismo de huir de interpretaciones sexuales y hay una evidente reformulación "mágico-religiosa", se olvida la propuesta conceptual de Leroi-Gourhan, que veía cómo "el arte paleolítico,

vinculado durante toda su existencia al mismo fondo simbólico, sigue una curva evolutiva o coherente" (1964: 84). A lo que habría que añadir que esa coherencia se vincula directamente en el modo de producción y de reproducción de la formación social autora del mismo.

En la perspectiva Postestilística de Lorblanchet (1995) no encontramos una teorización tan sólida ni integrada en lo socioeconómico y diacrónico como en Leroi-Gourhan (1971). Esto debe vincularse con una clara perspectiva ecléctica, que une sin rigor la vuelta a los ciclos de Breuil, con las dataciones absolutas y el refugio en los viejos conceptos mágico-religiosos.

Resulta sorprendentemente llamativa esta vuelta a explicaciones mágicas y religiosas. Así Clottes (1996) al preguntar el porqué del arte y valorar una motivación como necesidad de comunicación, nos sorprende con "...communication avec les autres membres du groupe, avec des groupes différents, ou même avec des entités que nous qualifierions de surnaturelles, telles que divinités ou esprits des animaux, des rochers et des bois" (Clottes, 1996: 23).

Hay una clara vuelta a formular las ideas de la magia de la caza y el totemismo. "Le totémisme c'est à dire l'assimilation ou la parenté d'un groupe humain avec un animal particulier, a également été postulé, cette fois sur la base de comparaisons ethnographiques, pour expliquer les multiples représentations animales que font l'originalité de cet art. Le totémisme est lié à la magie sympathique, puisque figurer un animal, c'est agir sur lui afin de résoudre certains problèmes de la vie courante, soit de façon négative pour mieux le tuer, soit de façon positive pour obtenir son appui" (Clottes, 1996:26).

Junto a la vuelta de estos viejos planteamientos, mantiene Clottes (1996) un escepticismo sobre la interpretación de los signos geométricos, "Dans l'ensemble, nous ignorons le pourquoi de ces figurations mystérieuses" (Clottes, 1996: 27).

Esto hay que vincularlo con un debate general de las diversas arqueologías Postprocesuales que "representan posiciones teóricas producidas y refinadas en un diálogo en curso, sobre un terreno en contienda" (Patterson, 1989: 5). Hay que recordar de nuevo el carácter confuso y ecléctico de la posmodernidad (Abellán, 1994; Lyotard, 1995).

En este sentido es también muy significativa la actitud de Jean Clottes (1994: 229), que asume a la vez un mantenimiento de "comparaciones estilísticas", con una crítica a la ordenación de los estilos de Leroi-Gourhan (1994: 231). Y por otro lado se adecua a modelos de distribución espacial, a la relación de los hábitats con los sitios de arte, y al progreso de las técnicas (Clottes, 1993a). Pero junto a ello se asocian objetos colocados, en fisuras o angosturas de las paredes, huellas de fuegos, levantamientos de arcilla, destrucción de concreciones, extensión de ocre, percusión sobre estalagmitas. Clottes (1993b) vincula todo ello con la necesidad de estudios exhaustivos de las cavidades, pero los asocia a "un geste intimement lié au contexte religieux des grottes ornées" (Clottes, 1993b: 58).

Queremos indicar también rasgos sorprendentes que nos prueban el particularismo que nos invade. Por un lado la vuelta al uso de localismos en las adscripciones y presentación de motivos. Así se prefiere formar un grupo de signos de tipo Placard, en lugar de las atribuciones genéricas de tectiformes (Clottes, 1994:225). En el fondo se pierde una visión analítica generalizable, por el particularismo localista. Y por otro lado, la moda de denominar las cuevas con los nombres de los descubridores, que refleja un personalismo fuerte y vanidoso, que no es cuestionado por los estudiosos posteriores de dichos hallazgos.

También comentar que las consideraciones derivadas de la acústica de las cavidades en relación a las salas y la situación de determinados animales (Dauvois y Boutillon, 1990). Probablemente pudieron haber sonidos en los agrupamientos sociales de agregación, pero inferir vinculaciones entre sonidos, y asociaciones de la potencia de los decibelios en relación a los animales representados, nos resulta cuando menos sorprendente.

Comprobamos que todas estas propuestas, a pesar del apoyo editorial y de destacados miembros de la arqueología de Francia generan modelos eclécticos, vuelta manifiesta al pasado, particularismos, localismos y personalismos.

5. Hacia la conformación de modelos sociales.

En el estudio del arte paleolítico tras las diversas tendencias subyace un problema de fondo, pues tras más de un siglo de análisis desde propuestas historicistas, procesuales, estructuralistas o postprocesuales no ha habido una directa explicación completa de la sociedad cazadora-recolectora inferida desde el estudio del arte.

Nuestro trabajo en la posición teórica de la Arqueología Social nos plantea la necesidad de abrir una vía a la concepción del arte de los cazadores-recolectores, como **expresión ideológica de sus modos de vida**, que aúna inferencias del modo de producción con el modo de reproducción de dichas sociedades. El arte ofrece potencialmente gran información de la producción y del consumo de las sociedades cazadoras-recolectoras. Informa de datos referentes a las fuerzas productivas presentes en el bestiario.

Además hay una lectura sexual, que abrió Leroi-Gourhan (1971), y plasma la posibilidad de incidir en aspectos del modo de reproducción de la formación social.

El arte ofrece explicaciones de la biocenosis, en el sentido que estudia Poplin (1986), que hace superar una visión estricta de estilos. Su reflexión entre Biocenosis-Plasticocenosis nos hace comprender que animales típicos del frío no se documentarán en las costas mediterráneas -bisontes-. Ello abre una riqueza de matices y aparte de las inferencias del bestiario como "ideología", genera una realidad de la Plasticocenosis como producto de una selección, de necesario contraste con las

piezas cazadas.

Esto se comprueba muy bien en el arte de las comunidades de tecnología Magdaleniense de Centroeuropa. Tras los estudios de **Bosinski** (1981, 1988, 1991) y **Weniger** (1989, 1990) se comprueba que el predominio de representación de caballos y mamuts no se corresponde con el papel de este último entre las piezas cazadas. Pero como animales estratégicos las posibilidades de recursos que se podrían obtener de los escasos mamuts todavía cazados, puede justificar en criterios económicos su valor cuantitativo en las representaciones.

En dicha línea entendemos la intensa reproducción de caballos y bisontes en el área Cantábrica de la Península Ibérica. Aunque evidentemente son muy reflexivas las ideas de Altuna (1994) entre correspondencia de animales cazados y representados, los recursos variados aportados por caballos y bisontes validarían su importancia en la reproducción artística. A ello habría que indicar la sugerente crítica al cómputo tradicional temático realizado por González Morales (1994). Así indica: "carece de sentido un análisis meramente 'temático' al modo tradicional, es decir de recuento de número de figuras de cada clase, sea de animales, antropomorfos o signos, y la comparación entre conjuntos... Se supone que tratamos con conjuntos significativos, no con figuras y entidades aisladas..." (González Morales, 1994: 292). Su análisis de Altamira es concluyente, ante la necesidad de computar no sólo el número mínimo de individuos, sino el peso de carne. Así, sigue los datos cuantitativos de Straus (1977) y concluye la importancia de la carne consumida de bisontes, ciervos y caballos (1994: 294).

Por otro lado, **el arte da un valor excepcional a la mujer**, como clara expresión del modo de reproducción social. Son mujeres embarazadas o mujeres prominentes en sus formas femeninas, expresión sin duda de fecundidad, pero también de relaciones humanas, de afectividad, donde los grandes valores de los cazadores-recolectores se expresan en un universo femenino, que es continuamente representado.

Por tanto, planteado el campo de actuación y valorando las posibilidades empíricas de información sobre el modo de producción y también sobre el modo de reproducción, queremos deslindar la posición respecto al Estructuralismo.

La crítica del Materialismo Histórico a la Arqueología Estructural es clara. Así **Patterson** (1990) destaca que para esta corriente "la mente es primaria y la cultura consiste en un número de sistemas, como los mitos o el parentesco que se definen en términos de conjuntos de oposiciones" (1990: 14). Desde la posición de la Arqueología Social se cuestiona la prioridad a los estudios sincrónicos y la dificultad de analizar la Historia. "El cambio histórico se analiza desde el análisis de combinaciones de elementos, que espera se combinen de variadas formas" (Patterson, 1990: 15).

Bate (1998) marca la diferencia con el Estructuralismo al afirmar el análisis de cultura y sistema social, desde la Arqueología Social. Indica así "Nuestra diferencia básica con el

estructuralismo reside precisamente en considerar que un sistema de formas (estructura) no puede ser explicado sin considerar su contradictoria unidad con el sistema determinado de contenidos a que las formas corresponden" (Bate, 1998: 70).

Hay una lectura del arte que introdujo Conkey (1980,1984) sobre los lugares de enclaves artísticos de la Cornisa Cantábrica, vinculando las relaciones entre el arte, los territorios y las unidades sociales. En dicha línea ha profundizado Utrilla (1994), al analizar Altamira y Castillo. Estas investigadoras abren una vía de interpretación social del arte como expresión de lugares de agregación de las bandas de cazadores-recolectores en el marco de las intensas actividades sociales que se desarrollaban coincidiendo con las cacerías comunales en frecuentaciones estacionales. Destacar también que Bate (1986) ha profundizado en estas valoraciones incidiendo en las relaciones de exogamia como ampliación de la configuración de las bandas.

Nos referimos por tanto a actividades que se producirían en estas cacerías comunales expresadas en las frecuentaciones a parajes definidos; caso de cacerías de primavera, en los territorios del interior andaluz entre las Cuevas de Pileta y Ardales, en la caza de caballos, cabras y bóvidos, entre 18.000-16.000 B.P. (Cantalejo et al., 1997), o del Jura Suabo en el Sur de Alemania, entre 13.000-11.000 en la caza específica de caballos y renos (Weniger, 1989). Estas cacerías conllevarían la plasmación de numerosas actividades, que expresaban una intensa vida social, posibilitaba la exogamia, como regulación biológica de los grupos, generaba procesos de iniciación de los adolescentes a la caza, aseguraba la transmisión de conocimientos en la tecnología y en los modos de trabajo, permitía la adquisición de diversas materias primas.

El arte como expresión de los modos de vida ofrece por tanto nuevas perspectivas de estudio no muy desarrolladas todavía entre los investigadores, pues han primado enfoques estilísticos e idealistas. En dicho sentido hay aspectos y hechos impresionantes que podemos obtener, como la representación de las costumbres y hasta la etología de los animales. Por ejemplo la representación de animales gregarios, como caballos (Cueva de Ardales) (Cantalejo y Espejo, 1997) y bisontes (Altamira, Trois Frères), que se documentan en manadas, frente a osos por ejemplo, sólo en parejas (Ekain) (Leroi-Gourhan, 1984).

El análisis de las fuerzas productivas, como plasmación de escenas de caza, cobra en los llamados por Leroi-Gourhan (1971, 1984) "pictogramas" una expresión muy significativa. Se representa así a hombres enfrentados a osos y a bisontes, con lanzas, donde el hombre a veces resulta herido. También se expresan los primeros especialistas de la Historia (Bate, 1986), caso de los chamanes y hechiceros, con piernas flexionadas, cuerpos inclinados, que parecen realizar ritos propiciatorios para la caza, llevan cornamentas de bóvidos como el de la Cueva de Le Gabillou o de cérvido como en Les Trois Frères (Street, 1989; Clottes y Lewis-Williams, 1996).

Esto lo expresa muy bien Bosinski (1990) al referirse al sincretismo hombre-animal en el caso de la escultura del hombre-león de Hohlen-Stadel, con expresión de atributos humanos y animales, donde está presente toda la concepción chamánica de los cazadores-recolectores.

En el análisis del arte, ya Leroi-Gourhan (1971) comprobó una evidente preocupación sexual, aparte de la propia concepción sexual de la "cueva" como símbolo femenino. Ordenó los signos de simbología masculina, con bastoncillos o báculos y ramiformes, y de simbología femenina, plenos y llenos y apuntó reflexiones que no han tenido continuidad pues pretendió agrupamientos étnicos de la distribución de algunos, caso de los tectiformes del entorno de Les Eyzies (Leroi-Gourhan, 1984: 212 y ss.).

La realidad es que a partir de interpretaciones sexuales del arte como las formuladas por Leroi-Gourhan (1971) se abren interesantes desarrollos para la profundización en aspectos del **modo de reproducción** de estas sociedades.

Vemos dicha lectura de gran interés y sólo podemos apuntar la idea que en el arte paleolítico hay evidencias de identidad de grupos, aspecto poco desarrollado pero que está abierto a su necesario seguimiento y por otro lado se vincula con la superestructura ideológica y con la reproducción social. La lectura sexual es evidente en los símbolos y la asociación de signos masculinos y femeninos conlleva una idea de apareamiento básica, también muy significativa (Leroi-Gourhan, 1984: 253). El arte mueble, estatuillas y plaquetas con representaciones femeninas, más que un supuesto culto a la fecundidad desarrolla la idea de la mujer, en relación ideológica al importante papel de la "reproducción social".

Por otro lado hay que profundizar en análisis de las **inferencias socioeconómicas**. Según los datos de las manifestaciones artísticas, se desprenden áreas de influencia recíprocas entre diversos territorios, que ocupados por cazadores-recolectores en distintos momentos históricos mantienen vinculaciones tecnológicas y aspectos afines en la conciencia social, en los sistemas de valores y en suma en cuanto a reproducción del sistema social en la superestructura ideológica general. Estas expresiones conceptuales y productivas del arte son reflejo de agrupamientos sociales. Es decir que los modos de producción y de reproducción se plasman en la apropiación de específicos animales en una biocenosis muy peculiar de cada región natural histórica, sea el Sur de la Península Ibérica, Pirineos-Cornisa Cantábrica, o Valle del Rin.

Las bandas de cazadores-recolectores fijan territorios de caza y recolección donde proyectan su tecnología, como expresión empírica de estos modos de vida.

En el marco de las relaciones sociales de las comunidades de cazadores-recolectores se fijan diversos contactos con otros grupos, donde se efectúan agregaciones estacionales en lugares concretos (Utrilla, 1994; Cantalejo y Espejo, 1997; Cantalejo et al., 1997; Ramos et al., en prensa). La base productiva de éstas debió ser la caza específica de animales gregarios como caballos,

bóvidos o cabras, en el Sur de la Península Ibérica, o renos en la Cuenca de París, y caballos y mamuts en el Valle del Rin. En ellas participaban diversos grupos amplios de cazadores -bandas agregadas-. En estas cacerías se desarrollarían intensas relaciones sociales, con integración de hombres y mujeres entre bandas, como modelos de regulación de la endogamia; iniciación de los adolescentes en la caza, transmisión de conocimientos y de tecnología a los jóvenes y a otros miembros de otras bandas, intercambios de materias primas silíceas y de otros tipos, así como de proyectiles o productos de uso doméstico elaborados.

El arte mueble y los objetos de decoración -abalorios-, recurrentes en los asentamientos de cazadores-recolectores demuestran la diversa procedencia de sus portadores y la evidencia de redes de movilidad de productos arqueológicos. En este sentido las técnicas de la Mineralogía y Petrología (Domínguez et al., 1995; Féblot-Augustins, 1997) orientadas con preguntas y estrategias claras, van a permitir comprobar la gran movilidad de dichos productos, evidencia de una intensa vida social.

Hay que profundizar en el conocimiento de los ecosistemas regionales y contrastar la representación faunística del arte con los registros biológicos consumidos y existentes en el entorno. Se debe incidir todavía en la fijación histórica de dichas agregaciones estacionales en relación a la objetivación singular de los modos de trabajo específicos.

Vemos en el momento actual, a las cuevas con destacadas manifestaciones artísticas, como Ardales y Pileta, en el Sur de la Península Ibérica o Altamira y Castillo en la Cornisa Cantábrica, como decisivas en la fijación de estas cacerías colectivas, cuyas manifestaciones artísticas darían valor a expresiones de la conciencia colectiva.

Al igual que ya indicara Leroi-Gourhan (1971), no vemos el arte como palimpsesto amorfo y ecléctico. Las cuevas con arte tienen una organización impresionante en la distribución de los temas y signos. Ello sólo pudo ser producto de una adecuación y planificación muy cuidada, que deben ser abordados en perspectiva histórica, según modelos de formas y motivos².

El arte hoy conocido de las cavidades, documenta las mencionadas relaciones sociales de producción -como agregación- y fija la conciencia colectiva de las bandas de cazadores-recolectores en una ideología común.

Por tanto entendemos a cavidades con arte como Ardales y Pileta en relación a la fijación de los territorios de cacerías de bandas ampliadas o grupos agregados, que en frecuentaciones cíclicas y estacionales aprovecharon los recursos cinegéticos de los valles, lagunas, depresiones y sierras del interior, del Sur de la Península Ibérica, en caza especializada de caballos, cabras y bóvidos (Cantalejo et al., 1997). Después y en otro ciclo estacional cada grupo se dispersaría a otros territorios, en la Bahía de Málaga, tramos fluviales y estuarios del Guadalquivir, Banda Atlántica, donde desarrollarían otras estrategias locales y estacionales de caza, pesca y recolección³.

En las cuevas quedaban indicados códigos iconográficos e ideológicos, vinculados a los

modos de vida y a la conciencia colectiva de estas comunidades de cazadores-recolectores que en el Pleistoceno Superior habitaron el Sur de la Península Ibérica.

6. Síntesis y perspectivas.

Resulta evidente que las tendencias en los estudios del arte de los cazadores-recolectores del Pleistoceno han estado sujetos a posiciones teóricas. Después de la conformación inicial de modelos idealistas y mágico-religiosos unidos a la perspectiva lineal de los dos grandes ciclos, ha sido Leroi-Gourhan el gran sistematizador. Desde el Estructuralismo conformó un modelo serio y riguroso. Salvo excepciones, el Procesualismo hizo escasas aportaciones y hemos de reconocer la limitada dedicación a estos temas del Materialismo Histórico. La posmodernidad como indica Patterson (1989: 5) conforma una antiestética "que se caracteriza por la ausencia de cualquier marco de referencia moral, estético o intelectual " y asume una generalidad del "todo vale".

En los estudios del arte del Pleistoceno sobre todo en Francia y en España, una vez muerto Leroi-Gourhan, vemos en general una gran ausencia de teorías de base y mucha confusión y eclecticismo. Serían dichos planteamientos posmodernos, en la línea de la moda de ausencia de base teórica. No se implican en el rigor conceptual que en sí llevan las diversas arqueologías Post-Procesuales (Patterson, 1989: 6). De ahí la vuelta a las propuestas de Breuil, a la llamada Era Post-Estilística, los particularismos localistas y el escepticismo ante la reconstrucción socioeconómica e histórica.

Desde nuestro compromiso con la teoría social del Materialismo Histórico creemos necesario y posible un análisis del arte como forma de expresión de los modos de vida de estas sociedades cazadoras-recolectoras y la necesaria integración en los territorios y los sitios de hábitats. Dichos registros arqueológicos y artísticos se enmarcan en las formas de producción y de conciencia social de estas sociedades.

7. Notas.

¹ Una primera versión de este texto fue redactada por José Ramos para una monografía general del estudio de los cazadores recolectores del Pleistoceno de Europa (Ramos, en prensa). Fue contrastado en aplicación al caso de Cueva de Ardales posteriormente (Ramos et Al., 1998) y analizado ahora en perspectiva metodológica e historiográfica, por los autores de este trabajo.

² Juan José Durán nos sugiere a este respecto que "sería preciso algo básico, datar absolutamente **todas** las manifestaciones artísticas de una cueva, para ver si responden a un acto único o a un acto repetitivo y planificado a lo largo del periodo de ocupación de una banda".

³ La fijación de la estacionalidad, en relación al registro arqueológico es uno de los retos pendientes de la arqueología de los cazadores-recolectores del Sur peninsular. Debe conjugar una teoría social de esta formación social, en el marco de las movi­lidades como estrategias socioeconómicas. Junto a ello dataciones absolutas, control de la petrología y técnicas de la Paleontología y Tafonomía, directamente relacionadas con el enfoque socioeconómico, pueden ayudar a aclarar estos problemas.

8. Agradecimientos.

Agradecemos a Purificación García Díaz la versión inglesa del resumen. Hicieron comentarios y sugerencias al trabajo, Oswaldo Arteaga, Pilar Utrilla, Gerd Weniger y Juan José Durán. Les agradecemos sus comentarios enriquecedores y constructivos.

9. Bibliografía.

- ABELLÁN, J.L., 1994: Ideas para el siglo XXI. Libertarias/Prodhufi. Madrid.
- ABRAMOVA, Z., 1995: L'art paléolithique d'Europe Orientale et de Sibérie. Millon. Grenoble.
- ALIMEN, H., 1969: "El arte prehistórico: inicios y progresos". En DELAUNAY: La aparición de la vida y del hombre, pp. 204-222. Guadarrama. Madrid.
- ALMAGRO, M., 1977: "Cronología y significación del arte cuaternario". Historia 16, 10, pp. 77-83. Madrid.
- ALTUNA, J., 1994: "La relación fauna consumida-fauna representada en el Paleolítico Superior Cantábrico". Complutum 5, pp. 303-311. Madrid.
- ANDERSON, P., 1998: Campos de batalla. Anagrama. Barcelona.
- BAHN, P., 1986: "No sex, please, we're Aurignacians". Rock Art Research 3 (2), pp. 99-105.
- BAHN, P., 1991: "Where's the Beef?. The Myth of Hunting Magic in Paleolithic Art?". Symposium G. AURA Congress. Oxford.
- BAHN, P., 1994: "Some new developments in ice age art". Complutum 5, pp. 197-202. Madrid.
- BAHN, P. y VERTUT, J., 1988: Images of the Ice Age. Windward, Leicester/Facts on File. Nueva York.
- BALBÍN, R. De, 1989: "L'art de la grotte de Tito Bustillo (Ribadesella, Espagne). Une vision de synthèse". L'Anthropologie 93-3, pp. 435-462. Paris.
- BALBÍN, R. y MOURE, A., 1982: "El panel principal de la cueva de Tito Bustillo". Ars Præhistórica, 1, pp. 47-96.
- BARANDIARAN, N.I., 1996: "El arte prehistórico". Historia del Arte. El mundo Antiguo, 1, pp. 1-40. Alianza Editorial. Barcelona.

- BATE, L.F., 1986: "El modo de producción cazador-recolector o la economía del salvajismo". Boletín de Antropología Americana, nº 13, pp. 5-31. México.
- BATE, L.F., 1998: El proceso de investigación en arqueología. Crítica. Barcelona.
- BELTRAN, N.A., 1989: "Sobre el arte paleolítico: de Marcelino S.Sautuola a la crisis actual de las viejas ideas". En GONZÁLEZ MORALES, M., ed.: Cien Años después de Sautuola, pp. 132-156. Santander.
- BERNALDO DE QUIRÓS, F. y CABRERA, V., 1994: "Cronología del arte paleolítico". Complutum 5, pp. 265-276. Madrid.
- BOSINSKI, G., 1981: Gonnorsdorf Eiszeitjager am Mittelrhein. Landesmuseum Koblenz.
- BOSINSKI, G., 1988: "Upper and Final Paleolithic Settlement Patterns in the Rhineland, West Germany". En DIBBLE, H. y MONTET-WHITE, A., eds.: Upper Pleistocene Prehistory of western Eurasia: 375-386. University Museum 54. Pennsylvania.
- BOSINSKI, G., 1990: Homo Sapiens. L'histoire des chasseurs du Paléolithique Supérieur en Europe (40.000-10.000 avant J.C.). Errance. Paris.
- BOSINSKI, G., 1991: "The Representation of Female Figures in the Rhineland Magdalenian". Proceedings of the Prehistoric Society, 57, pp. 51-64. Londres
- BREUIL, H., 1934: "L'évolution de l'art pariétal dans les cavernes et abris ornés de France". Congrès Préhistorique de la France 11 session, pp. 102-118. Périgeux.
- BREUIL, H., 1952: Quatre cents siècles d'art préhistorique. Montignac.
- BUNGE, M., 1996: Ética, ciencia y técnica. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- CANTALEJO, P. y ESPEJO, M., 1997: "Arte rupestre del sur peninsular: Consideraciones sobre los ciclos artísticos de los grandes santuarios y sus territorios de influencia". Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y arqueología Social, nº1, pp. 77-96. Universidad de Cádiz.
- CANTALEJO, P., ESPEJO, M. y RAMOS, J., 1997: Guía del legado histórico y social de la Cueva de Ardales. Ayuntamiento de Ardales. Málaga.
- CEBRIÁN, J.L., 1998: La red. Cómo cambiarán nuestras vidas los nuevos medios de comunicación. Taurus. Madrid.
- CLARK, G., 1986: "El nicho alimenticio humano en el norte de España desde el Paleolítico hasta la romanización". Trabajos de Prehistoria, nº 43, pp.159-184.
- CLARK, G., 1992: "La migración como una no-explicación en la arqueología paleolítica". En MOURE, A., ed.: Elefantes, ciervos y ovicaprinis, pp. 17-36. Universidad de Cantabria.
- CLOTTE, J., 1993a: "Contexte archéologique externe". En GRAPP: L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude, pp. 27-35. Comité des travaux historiques

et scientifiques. Paris

CLOTTE, J., 1993b: "Contexte archéologique interne". En GRAPP: L'art pariétal paléolithique..., pp. 49-58. Comité des travaux historiques et scientifiques. Paris.

CLOTTE, J., 1994: "L'art pariétal paléolithique en France: derniers découvertes". Complutum 5, pp. 221-233. Madrid.

CLOTTE, J., 1996: "L'art rupestre: pourquoi?". En BRUNET, J. y VOUVL, J., eds.: La conservation des grottes ornées, pp. 23-29. C.N.R.S. Editions. Paris.

CLOTTE, J., GARNER, M. y MAURY, G., 1994: "Magdalenian Bison in the Caves of the Ariège". Rock and Research, vol 11.

CLOTTE, J., CHAUVET, J., BRUNEL-DESCHAMPS, E., HILLAIRE, Ch., DAUGAS, J., ARNALD, M., CACHIER, H., EVIN, J., FORTIN, Ph, OBERLIN, Ch., TISNERAT, N. y VALLADAS, H., 1995: "Les peintures paléolithiques de la grotte Chauvet-Pont d'Arc (Ardèche-France); datations directes et indirectes pour la méthode de radiocarbone". Compte Rendu de l'Académie des Sciences n1 320 (II), pp. 1133-1140. Paris.

CLOTTE y COURTIN, 1994: La Grotte Cosquer. Editions du Seuil. Paris.

CLOTTE, J. y LEWIS-WILLIAMS, D., 1996: Les Chamanes de la Préhistoire. Editions du Seuil. Paris.

CONKEY, M., 1980: "The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case of Altamira". Current Anthropology, n° 21, pp. 609-630.

CONKEY, M., 1984: "To Find Ourselves: Art and Social Geography of Prehistoric Hunter Gatherers". En SCHRIRE, C., ed.: Past and Present in Hunter-Gatherer Studies. Academic Press. Nueva York.

DAUVOIS, M. y BOUTILLON, X., 1990: "Etudes acoustiques au Réseau Clastres: Salle des peintures et lithophones naturels". Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées XLV, pp. 175-186.

DELPORTE, H., 1979: L'image de la femme dans l'art préhistorique. Picard. Paris.

DIAMOND, S., 1974: "The inauthenticity of anthropology: the myth of structuralism". En In Search of primitive: a critique of civilization, pp. 292-331. Transaction Books, New Brunswick y Londres.

DOMÍNGUEZ-BELLA, S., RAMOS, J., GRACIA, J., MORATA, D., CASTAÑEDA, V., PÉREZ, M., MONTAÑÉS, M., MARTÍNEZ, C., LAZARICH, M., HERRERO, N., BLANES, C., REINA, M., ARROQUIA, M.I., PÉREZ, L. y GÓMEZ, M.I., 1995: "Estudio geológico, análisis petrológico y aproximación tecnológica del asentamiento

- del Paleolítico Superior Final del río Palmones (Algeciras, Cádiz)". IX Reunion Nacional del Cuaternario, pp. 423-436. Madrid.
- FEBLOT-AUGUSTINS, J., 1997: La circulation des matières premières au Paléolithique Études et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège 75. Liège.
- FORTEA, J., 1994: "Los 'santuarios' exteriores y 'capillas' monotemáticos en el arte rupestre cantábrico". Estudios dedicados a Carlos Callejo: 1-19. Cáceres.
- FREEMAN, L., 1973: "The significance of mammalian faunas from palaeolithic occupations in Cantabrian Spain". American Antiquity, 38, pp. 3-44. Washington.
- GÁNDARA, M., 1993: "El análisis de posiciones teóricas: aplicaciones a la arqueología social". Boletín de Antropología Americana, nº 27, pp. 5-20. México.
- GEERTZ, C., CLIFFORD, J. y otros, 1992: El surgimiento de la antropología Posmoderna. Gedisa. Antropología.
- GONZÁLEZ MORALES, M., 1994: "Pero... ¿hubo alguna vez once mil bisontes?. Los temas del arte parietal paleolítico de la región Cantábrica". Complutum 5:291-302.
- GONZÁLEZ SAINZ, M., 1989a: "Algunas reflexiones sobre el hecho artístico al final del Paleolítico superior". En GONZÁLEZ MORALES, M., ed.: Cien años después de Sautuola: 229-261. Diputación Regional de Cantabria. Santander.
- GONZÁLEZ SAINZ, C., 1989b: El Magdaleniense Superior Final de la región Cantábrica. Tantín. Santander.
- GONZÁLEZ SAINZ, C., 1992: "Aproximación al aprovechamiento económico de las poblaciones cantábricas durante el Tardiglacial". En MOURE, A., ed.: Elefantes, ciervos y ovcaprinos, pp. 129-148. Universidad de Cantabria. Santander.
- GONZÁLEZ SAINZ, C., 1995: "13.000-11.000 B.P.. El final de la época Magdaleniense en la región Cantábrica". En MOURE, A. y GONZÁLEZ, C., eds.: El Final del Paleolítico Cantábrico, pp. 159-197. Universidad de Cantabria. Santander.
- GRAZIOSI, P., 1973: L'arte preistorica in Italia. Florencia.
- G.R.A.P.P. (GROUPE DE REFLEXION SUR L'ART PARIETAL PALEOLITHIQUE), 1993: L'Art Pariétal Paléolithique. Techniques et méthodes d'étude. Comité des travaux historiques et scientifiques. Paris.
- HAHN, J., 1977: Aurignacien. Das altere éungpalaolithikum in Mittel-und Osteuropa. Fundamenta Monographien zur Urgeschichte. Colonia.
- HAHN, J., 1986: Kraft und Aggression. Die Botschaft der Eiszeitkunst im Aurignacien Shddeutschlands?. Archaeologica Venatoria. Tübingen.
- HAHN, J., 1987: "Die ältesten fighrlichen Darstellungen im aurignacien". En MULLER-BECK,

- H. y ALBRECHT, G., eds.: Die Anfänge..., pp. 9-24. Konrad Theis Verlag. Stuttgart.
- HODDER, I., 1985: "Postprocessual archaeology". En SCHIFFER, M., ed.: Advances in Archaeological Method and Theory vol. 8, pp. 1-26. Academic Press. Orlando.
- HODDER, I., 1986: Reading the past; current approaches to interpretation in archaeology. Cambridge University Press. Cambridge.
- LAMING-EMPERAIRE, A., 1962: La signification de l'art rupestre paléolithique. Paris.
- LEROI-GOURHAN, A., 1964: Les religions de la Préhistoire. Presses Universitaires de la France. Paris.
- LEROI-GOURHAN, A., 1971: Préhistoire de l'Art Occidental. Mazenod. Paris.
- LEROI-GOURHAN, A., 1983: Les chasseurs de la Préhistoire. Métailié. Paris.
- LEROI-GOURHAN, A., 1984: Arte y grafismo en la Europa prehistórica. Istmo. Madrid.
- LYOTARD, J.F., 1995: La Posmodernidad (explicada a los niños). Gedisa. Filosofía. Barcelona.
- LORBLANCHET, M., 1990: "Datation des peintures parietales paleolithiques". En MOHEN, J.P., ed.: Les temps de la Préhistoire, pp. 184-187. Société Préhistorique Française. Paris.
- LORBLANCHET, M., 1995: Les Grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards. Errance. Paris.
- LORBLANCHET, M. y BAHN, P., eds., 1993: Rock Art Studies: The post Stylistic Era Where do we go from here?. 2d AURA Congress. Londres Oxbow.
- LLAMAZARES, A.M. y SLAVUTSKY, R., 1990: "Paradigmas estilísticos en perspectiva histórica: del normativismo-culturalista a las alternativas postsistémicas". Boletín de Antropología Americana, nº 22, pp. 21-45. México.
- MARINGER, J., 1962: Los dioses de la Prehistoria. Editorial Destino, 30 edición. Barcelona.
- MITHEN, S., 1990: Thoughtful Foragers. Cambridge University Press.
- MORIN, E., 1984: Ciencia con consciencia. Editorial Anthropos. Barcelona.
- MOURE, A., 1994: "Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación en el final del Paleolítico Cantábrico". Complutum 5, pp. 313-330. Madrid.
- NEELEY, H. y CLARK, G., 1990: "Measuring social complexity in the European Mesolithic". En VERMEERSEN y VAN PEER, eds.: Contribution to the Mesolithic in Europe, pp. 127-137. Leuven University Press.
- PANOFSKY, E., 1962: Studies in Iconology. Harper and Row. Nueva York.
- PATTERSON, T.C., 1989: "La historia y las arqueologías post-procesuales". Boletín de Antropología Americana, nº 20, pp. 5-18. México.

- PATTERSON, T.C., 1990: "Algunas tendencias teóricas de la posguerra en la arqueología estadounidense". Boletín de Antropología Americana, nº 21, pp. 5-23. México.
- POPLIN, F., 1986: "La relation faune-bestaire à travers le préhistorique et le préhistorien". L'Anthropologie, nº 90, pp. 657-664. Paris.
- RAMOS, J., 1997: "Disputados entre la Antropología y la Historia. Un acercamiento socioeconómico para el estudio de los cazadores-recolectores". Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social, nº 1, pp. 7-31. Universidad de Cádiz.
- RAMOS, J., en prensa: Europa prehistórica. Historia y Antropología de los cazadores-recolectores. Sílex. Madrid.
- RAMOS, J., CANTALEJO, P., ESPEJO, M. y CASTAÑEDA, V., 1998: "El arte de los cazadores-recolectores como expresión de sus modos de vida". Revista de Arqueología, 206, pp.10-19. Madrid.
- RAMOS, J., ESPEJO, M. y CANTALEJO, P., en prensa: "La Cueva de Ardales (Málaga): enmarque histórico regional y aportaciones a la movilidad organizada de las comunidades de cazadores-recolectores especializados". I Simposium Internacional de Prehistoria. Cueva de Nerja. Las Culturas del Pleistoceno Superior en Andalucía. En homenaje al profesor Francisco Jordá Cerdá. Nerja, Abril 1996. Patronato de la Cueva de Nerja.Málaga.
- REINACH, S., 1913: "Répertoire de l'art quaternaire". Leroux-Paris.
- ROSEN, L., 1974: "Language, history, and logic of inquiry in the works of Lévi-Strauss and Sartre (1971)". En ROSI, I, ed.: The unconscious in culture; the structuralism of Claude Lévi-Strauss in perspective, pp. 389-423. Dutton and Company. Nueva York.
- ROUSSOT, A., 1994: L'art préhistorique. Sud Ouest Université. Luçon.
- SAUVET, G., 1988: "La communication graphique paléolithique (de l'analyse quantitative d'un corpus de données à son interprétation sémiologique)". L'Anthropologie, 1, 92 (I), pp. 3-15. Paris.
- SAUVET, G., 1993a: "Introduction. Le problème de la détermination". En GRAPP: L'Art pariétal paléolithique..., pp. 83-86. Comité des travaux historiques et scientifiques. Paris.
- SAUVET, G., 1993b: "Les signes pariétaux". En GRAPP: L'Art pariétal paléolithique..., pp. 219-234. Comité des travaux historiques et scientifiques. Paris.
- SAUVET, G. y SAUVET, S., 1979: "Fonction sémiologique de l'art pariétal franco-cantabrique". Bulletin de la Société Préhistorique Française, 1, 76, 10-12, pp. 340-354. Paris.
- SAUVET, G. y WLODARCZYK, A., 1977: "Essai de sémiologie préhistorique. Pour une

- théorie des premiers signes graphiques de l'homme". Bulletin de la Société Préhistorique Française, 1, 74 (2), pp. 545-558. Paris.
- SILVERMAN, H. J., 1987: Inscriptions: between phenomenology and structuralism. Routledge and Kegan Paul. Nueva York y Londres.
- STRAUS, L. G., 1977: "Of deerslayers and mountain men: Palaeolithic faunal exploitation in Cantabrian Spain". En BINFORD, L., ed.: For Theory Building in Archaeology, pp. 41-76. Academic Press. Nueva York.
- STRAUS, L. G., 1983: El solutrense cantábrico. Una nueva perspectiva. Madrid.
- STRAUS, L. G., 1990: "Human occupation of Euskalerría during the Last Glacial Maximum: the Basque Solutrean". Munibe, nº 42, pp. 33-40. San Sebastián.
- STRAUS, L. G., 1995: "A través de la frontera Pleistoceno-Holoceno en Aquitania y en la Península Ibérica: cambios ambientales y respuestas humanas". En MOURE, A. y GONZÁLEZ, C., eds.: El Final del Paleolítico Cantábrico, pp. 341-363. Universidad de Cantabria. Santander.
- STREET, M., 1989: Jager und Schamanen. Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums. Mainz.
- UCKO, P., 1989: "La subjetividad y el estudio del arte parietal paleolítico". En GONZÁLEZ MORALES, M., ed.: Cien años después de Sautuola, pp. 283-358. Santander.
- UTRILLA, P., 1994: "Campamentos-base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del paleolítico peninsular". Homenaje al Dr. González Echegaray. Museo y Centro de Investigación de Altamira. Madrid.
- VALLADAS, H., CACHIER, H., ARNOLD, M., BERNALDO DE QUIRÓS, F., CLOTTES, J., CABRERA, V., UZQUIANO, P., 1992: "Direct radiocarbon dates for prehistoric painting at the Altamira, Castillo and Niaux caves". Nature 357, 6367:68-69.
- VATTIMO, G., 1994: El fin de la modernidad. Gedisa. Filosofía. Barcelona.
- VIDAL-BENEYTO, J., 1998: "Mundialización y posmodernidad". El País, p. 8. Madrid.
- WENIGER, G., 1989: "The Magdalenian in Western Central Europe: Settlement Pattern and Regionality". Journal of World Prehistory 3, pp. 323-371.
- WENIGER, G., 1990: "Germany at 18.000 B.P.". En SOFFER, O. y GAMBLE, C., eds.: The World at 18.000 B.P., pp. 171-192.
- ZVELEBIL, M., ed., 1986: Hunters in Transition. Mesolithic Societies of Temperate Eurasia and their Transition to Farming. Cambridge University Press.