

I
PALEOLITHIQUE

ICONOGRAPHIE ET INTERPRÉTATION

Leroi-Gourhan, André, Paris, France.

Sur la foi des arts historiques, l'art préhistorique, paléolithique et plus récent, est considéré depuis trois générations comme le témoin privilégié d'une pensée religieuse. Si dans le principe il est difficile de mettre en doute sur ce point la valeur du témoignage iconographique, l'accord est bien loin d'être fait sur le niveau d'abstraction idéologique que ses représentations permettent d'atteindre. Sans prétendre à autre chose qu'à développer un certain nombre d'idées générales, empruntées pour une large part à l'expérience ethnologique, il a semblé souhaitable d'aborder un sujet aussi fondamental, moins pour apporter des solutions que pour exposer certains points qui ont commencé à me préoccuper il y a maintenant plus de trente-cinq ans.

Il est presque inutile de dire que le mot « religion » caractérise un domaine de la pensée dans lequel on peut faire entrer les concepts les plus imprécis, presque inutile aussi de dire que le mot « image » ne désigne qu'une entité figurative capable de tolérer les contenus idéologiques les plus variés. A la base, l'art n'apporte rien de plus au préhistorien que la certitude d'une activité symbolique et ce n'est qu'à travers une reconstitution de contexte qu'il est possible de parler, par exemple de mythes ou de rites. Il ne faut donc pas perdre de vue que toute la valeur de l'interprétation repose sur la valeur de la reconstitution. Pour notre malheur en effet, le témoignage brut est normalement ambigu, sa signification évidente est le plus couramment d'un degré de généralité tel qu'il n'offre qu'un profit intellectuel limité: parler de « déesse-mère » n'apporte aucune précision réelle dans un monde iconographique où les figures féminines sont le symbole naturel de la fécondité et où la divinité est le produit universel de la symbolique religieuse. Il serait d'ailleurs à définir ce qu'on peut entendre par « divinité » autrement que par référence à un système connu, en l'occurrence celui du milieu dans lequel est plongé l'investigateur ou les systèmes socio-religieux exotiques tels qu'il pense les appréhender. Or s'il est déjà impossible de se représenter la véritable nature de la pensée religieuse des Australiens sans s'être profondément dépaysé par la connaissance approfondie de leur langue et de leur comportement culturel global,

à plus forte raison est-il illusoire de prétendre serrer d'un peu près la pensée préhistorique alors que l'autre terme de la comparaison, celui que fournirait une connaissance substantielle de la culture préhistorique sous ses différents aspects, fait défaut. Il n'est peut-être pas inutile de redire qu'hormis une information, d'ailleurs fragmentaire, sur les techniques, ce que nous savons de l'homme préhistorique se limite pratiquement à des virtualités. Tout au plus, pourrait-on inférer que les religions de la préhistoire la plus récente sont en quelque sorte éclairées par le reflet de celles que nous révèlent les plus anciens textes. Cette position est certainement défendable sur les grandes lignes, à condition de ne pas oublier: 1° que la connaissance écrite est, elle aussi, limitée et ambiguë, 2° que dans les sociétés vivantes le fait religieux est loin d'offrir une structure monolithique. Il suffit de considérer, chez les érudits de l'Europe chrétienne, les concepts sur la divinité, le principe du mal, les anges, les démons, la cosmologie dans ses rapports avec le ciel et l'enfer, au IX, au XVI, au XIX et au XX siècles pour entrevoir la situation dans laquelle se trouverait le préhistorien d'un futur où tout témoignage écrit aurait par hasard disparu, ou tout au moins dont il ne resterait que des bribes. Ce problème de l'évolution ou plutôt de la variabilité des concepts dans le temps ne paraît pas devoir être exclu pour le Paléolithique. Il y a peu d'éléments pour l'étayer, mais Lascaux et Teyjat, aux antipodes du Magdalénien pris au sens le plus large, pour une même formule figurative ne matérialisent pas forcément d'identiques métaphysiques.

D'autres modes de variation interviennent qui sont de caractère ethnique. Pour conserver un exemple du même ordre que celui qui a été précédemment formulé, il est évident que l'iconographie de l'Europe chrétienne, d'une apparente uniformité de sujets dans les grandes lignes, couvre des traditions populaires dont le substrat est différent d'une extrémité à l'autre. Il y a peu de raisons pour refuser à l'iconographie préhistorique la même propriété. Il a été depuis longtemps noté que dans leur technique, les arts pré et protohistoriques offraient des caractères régionaux sensibles: sur le plan des concepts, la même personnalisation ethnique est légitimement défendable. Cette considération entraîne une autre remarque: dans une même société les niveaux de connaissance sont normalement variables suivant les divisions sociales et suivant le degré de réflexion individuelle. Ce qui est exprimé par le mot « initiation » de l'historien des religions correspond à une réalité qui n'est pas seulement de toutes les époques et de toutes les sociétés, mais qui englobe l'ensemble des connaissances techniques, sociales et religieuses: « révélation » et « invention » relèvent de processus mentaux immédiatement voisins et entraînent sur le plan qui nous préoccupe des considérations importantes. L'expérience ethnologique montre que le niveau de développement abstrait d'un système symbolique déterminé, peut dans des ethnies proches connaître des écarts considérables, qu'au sein d'une même société un groupe restreint d'individus peut posséder dans le domaine religieux comme dans celui des techniques, un appareil de notions explicatives qui sont étrangères à la masse. Fait qui est peut-être encore plus significatif, des individus peuvent s'y trouver qui, partant du capital intellectuel de leur groupe ou se fondant

sur des notions tirées de l'extérieur, repensent le système explicatif et créent, sans sortir du réseau de références symboliques, une métaphysique rénovée.

Ces réflexions peuvent passer pour décourageantes à l'égard des matériaux préhistoriques qui ne réunissent jamais les conditions d'une pleine information, mais je crois sincèrement qu'il est utile de les formuler, non pas pour nier la possibilité du concours de l'iconographie à l'investigation religieuse, mais pour voir plus clairement où sont les impasses et quelles sont les voies les moins incertaines. Il est évident par exemple, qu'on court de sérieux risques scientifiques à chercher si l'iconographie paléolithique recèle le témoignage de la croyance en un ou plusieurs dieux ou déesses créateurs, ou si les entités surnaturelles présumées étaient considérées comme les esprits des ancêtres, ceux d'êtres indépendants de la parenté ou les « maîtres des animaux », ou encore si le « chamane » conçu par hypothèse, pouvait capter les faveurs de l'une ou l'autre des catégories précédentes. Si de telles précisions étaient accessibles la recherche serait devenue majeure, mais les admettre sans preuves suffisantes immobilise la pensée scientifique pendant un temps souvent très long. On ne possède aucun élément pour considérer que les religions préhistoriques offraient des systèmes moins compliqués que ceux qui sont attestés aux temps historiques ou qu'elles étaient foncièrement différentes de religions beaucoup mieux connues; mais cela admis dans le principe, l'éventail des virtualités est si largement ouvert qu'on voit mal les éléments d'un choix catégorique.

La question peut être prise sous une autre incidence: on peut se demander ce que signifie l'iconographie en dehors du religieux. Le surnaturel n'est pas le seul moteur de l'art et les préhistoriens, depuis l'origine des recherches, ont invoqué des mobiles qui ne sont pas tous directement religieux. Il n'est pas utile pour notre propos de faire l'histoire des théories. Chacun sait qu'au début de la découverte de l'art paléolithique, la plupart des préhistoriens y ont vu une manifestation purement esthétique: ce point de vue a été rapidement dépassé et l'on ne peut plus guère soutenir le fait que l'art paléolithique soit un art gratuit. Mais la part de l'esthétique y est très importante et l'on ne saurait sous-estimer la place qu'y tenait la technicité artistique. Pourtant, quelle qu'ait été la maîtrise des artistes, elle n'a pas pu les entraîner hors de leur sujet plus que ne sortaient du leur les peintres égyptiens ou les sculpteurs grecs. La haute qualité du métier des exécutants des grands sanctuaires laisse entrevoir que l'artiste pouvait, comme dans d'assez nombreuses sociétés primitives plus récentes, recevoir une compensation pour ses services ou à tout le moins qu'il devait jouir de l'approbation religieuse de ses contemporains. Sa production devait donc serrer de près ce qu'on attendait de lui. Si la perspective restait ouverte à l'innovation dans la technique artistique (suffisamment de cavernes ornées en font foi), cette innovation se tenait dans les limites de la sollicitation sociale.

Mais le symbolisme n'est évidemment pas limité aux seules valeurs esthétiques. Quoique très fréquemment greffé sur la symbolique religieuse, un autre mobile intervient dont la complexité est bien attestée dans toutes les sociétés plus récentes pour peu qu'on les connaisse de

manière suffisante: c'est le symbolisme social. Les préhistoriens depuis trois quarts de siècle y ont assez régulièrement eu recours, sous différentes formes: exaltation de la puissance ou du prestige d'un individu ou d'un groupe dans la société, expression d'un système de parenté, commémoration d'un évènement marquant, signe de présence ou d'appropriation, voire indication topographique ou tableau cynégétique destiné à l'éducation des futurs chasseurs. Les hypothèses sont nombreuses et toutes ne comportent pas un appareil critique très étoffé. Dans l'art paléolithique comme dans l'art post-glaciaire, il est difficile de savoir si les figures de « sorciers » ou de « dieux » ne prétendent pas perpétuer le portrait d'un adorateur de marque, l'exaltation des grands consistant souvent à leur donner l'aspect d'un dieu. N'a-t-on pas pensé que la scène du puits de Lascaux commémorait un accident de chasse et ne peut-on pas imaginer qu'elle porte le souvenir de l'épisode principal d'un mythe? Les animaux associés ont pu passer pour les symboles de groupes sociaux complémentaires ou pour des totems de clans, les signes dispersés aux étroitures ou dans les tournants des cavernes ont du être assimilés au rôle de poteaux indicateurs et les oeuvres gravées ou peintes dans leur généralité n'ont elles pas parfois passé pour avoir eu une valeur éducative puisque tant d'empreintes de pieds juvéniles ont été découvertes dans le voisinage de certaines d'entre elles. Mais une fois l'hypothèse formulée, sa signification devient en quelque sorte accessoire. L'extraordinaire homogénéité figurative de chacun des différents arts de la préhistoire fait que pour que l'une des hypothèses soit capitale, il faudrait que toutes les oeuvres de chacune des classes chronologiques ou géographiques s'éclaircissent à sa lumière afin d'éliminer le caractère accidentel des matériaux, même si ceux-ci, dans des cas précis, peuvent avoir joué le rôle qui leur est prêté. L'homme frappé par le bovidé constitue bien un thème pictographique auquel la répétition à Lascaux, au Roc de Sers et à Villars confère plutôt le caractère d'un épisode mythique que celui de la commémoration d'une chasse malheureuse. Il s'insérerait donc comme élément dans un système symbolique. Le rôle des signes comme points de repère topographique est si évident que nous-mêmes y avons souvent recours pour nous situer dans les cavernes, mais ici encore le rôle qui leur est attribué est secondaire parce que les points qu'ils marquent sont des points significatifs dans un ensemble figuratif dont le rôle principal n'était évidemment pas le balisage d'un parcours touristique.

Un autre aspect important pour la recherche de la signification de l'art préhistorique en général est que les assemblages de figures relèvent de deux formes d'expression qui peuvent se combiner mais qui répondent à des modes figuratifs distincts; le mode mythographique et le mode pictographique. Le premier ne fait pas référence au temps, du moins de manière explicite: les figures assemblées n'ont d'autre lien entre elles que le rythme de la composition et d'autre animation que celle qui leur était conférée par un récit dont le contenu s'est perdu avec ceux qui le prononçaient. Il y a quelques années déjà j'ai proposé de nommer « mythographique » ce mode d'expression, parce qu'il offre des rapports avec les représentations mythiques où le temps est en quelque sorte suspendu hors de la représentation. Le mode d'expression

pictographique, à l'inverse, introduit entre les figures la trame d'une action, il suggère un passé et un futur en-deçà et au-delà de l'action figurée et inscrit par conséquent la dimension du temps réel. Il est possible que la représentation mythographique ait précédé la représentation pictographique, c'est du moins ce que suggèrent les oeuvres mobilières les plus anciennes comme les blocs gravés de la Ferrassie, de l'abri Castanet ou de l'abri Cellier, mais la pictographie a dû malgré tout apparaître de manière relativement précoce, comme en témoigne entre autres le bloc sculpté solutréen du Roc de Sers sur lequel on voit un homme chargé par un bovidé. Dans son ensemble toutefois, l'art paléolithique offre beaucoup plus d'assemblages de figures en ordre mythographique qu'en disposition pictographique. C'est à cette raison que tient la majeure partie des difficultés qu'on éprouve à l'interpréter. Tel est par exemple le grand plafond peint d'Altamira où seuls quatre des bisons ont une figuration narrative; ce sont ceux qui sont représentés se roulant dans la poussière et trois d'entre eux mettent d'ailleurs à profit des bosses naturelles du plafond. Par contre l'art protohistorique (sans que le mode mythographique soit absent) montre de nombreux assemblages de caractère narratif comme les chasses au cerf ou au bouquetin, les batailles, les scènes agricoles etc... L'un et l'autre mode d'expression posent des problèmes d'interprétation.

Le mythogramme est d'apparence le plus difficile à interpréter car sa composition ne peut que rarement être établie par l'examen direct: il n'apparaît pas à première vue que l'assemblage des bisons, des chevaux et des biches d'Altamira corresponde à un thème cohérent. Ce n'est que par la répétition, sur de nombreux autres exemples, des mêmes liaisons entre les mêmes animaux qu'on peut imaginer l'existence d'un thème mythographique, évidemment sans préjudice de sa signification autre qu'externe. Avec le pictogramme la situation est un peu différente, mais les difficultés ne sont pas moindres. Si l'on prend par exemple les scènes de chasse au cerf, deux faits seulement sont évidents dès l'abord: l'existence d'un thème de la chasse au cerf et sa constance sur un vaste espace eurasiatique tout au long de plusieurs millénaires depuis les gravures du Valcamonica ou les peintures du Levant espagnol jusqu'à la conversion de St. Hubert ou au thème de la chasse infernale dans la littérature populaire européenne. Hormis cette assurance iconographique l'interprétation se heurte au même obstacle que pour les matériaux paléolithiques, à savoir la nature exacte du contenu idéologique non pas de l'ensemble mais de chaque groupe régional dans le temps. Exprimé sous forme de mythogramme ou de pictogramme le même thème iconographique a pu, (on pourrait même dire a dû) offrir un contenu de caractère varié, mais la confrontation ethnologique montre que les choses peuvent aller encore plus loin et qu'à l'inverse, des contenants figuratifs différents peuvent recouvrir une même représentation idéologique. Malheureusement pour la connaissance de la pensée préhistorique on ne voit pas par quelle voie la démonstration pourrait se faire.

De ces considérations très générales il ne découle pas que toute recherche de la signification des ensembles soit vouée à l'insuccès, mais il ressort peut-être que les questions posées par l'art et par la religion

ne peuvent être éclairées ni par un comparatisme anarchique, ni en les considérant sous une seule des dimensions de la pensée qui les a conçus. Quelles que soient les méthodes appliquées dans l'analyse iconographique ou dans l'interprétation, la recherche ne peut se passer du recours aux documents ethnologiques: le vivant est une base de référence nécessaire et depuis Taylor ou Breuil directement ou implicitement, cette référence a été uniformément utilisée par les auteurs. Mais il ne faut pas perdre de vue que la comparaison ne peut pas consister à assimiler le document préhistorique à des matériaux cueillis au hasard de lectures ethnographiques. Une double condition doit être remplie: l'identification détaillée du document préhistorique et celle des matériaux ethnographiques qui lui sont comparés. C'est à dire, pour prendre l'exemple simple quoiqu'un peu usé des animaux gravides, il faut du côté de la préhistoire comme de celui du monde vivant avoir un dossier complet sur toutes les incidences qui peuvent jouer pour et surtout contre l'hypothèse de départ, afin de ne pas s'apercevoir un peu tard que les bouquetins mâles du Roc de Sers ou de Lascaux sont plus « gravides » que les chevrettes de Cougnac ou de Las Monedas. S'il est un point qui ne soit pas discutable, c'est le caractère complexe du figuré et cela dès le Paléolithique: il n'y a aucune raison pour ne pas considérer que toute figuration est le reflet d'une situation idéologique dans laquelle le religieux, le social et l'esthétique sont intimement liés ou plus précisément encore où la distinction entre ces valeurs ne peut pas être établie sans démonstration. La recherche du contenu sociologique est une voie ouverte au même titre que la voie religieuse; elle comporte d'ailleurs autant d'embûches.

Etant donné d'une part la somme des matériaux iconographiques dont dispose la recherche préhistorique et d'autre part le capital de connaissances pondérées que l'ethnologie a rassemblé au cours de ce dernier demi-siècle, l'interprétation pourrait revêtir un caractère expérimental, c'est à dire suivre une procédure d'investigation hiérarchisée qui ne mette pas prématurément matériaux et hypothèses en court-circuit.

La première démarche, dans laquelle d'ailleurs différents chercheurs se sont engagés, mais dont les étapes sont encore loin d'avoir été toutes parcourues consiste dans la réalisation d'un inventaire raisonné des sujets et des thèmes, du strict point de vue iconographique, c'est à dire non seulement un vocabulaire précis et de convention générale, mais aussi une analyse des rapports spatiaux entre les sujets et par conséquent la détermination des thèmes et des variantes sur le plan strictement figuratif. Un tel travail assurerait déjà une fructueuse vue générale du stock figuratif et de son organisation chronologique et géographique. Il aboutirait à une définition des contenants figuratifs indépendante des hypothèses explicatives en imposant la distinction primordiale entre figuré et signifié.

La seconde démarche (qui peut être simultanée) consisterait à aborder les matériaux iconographiques par l'extérieur, c'est à dire à entreprendre une mise en état des hypothèses. Il est pensera-t-on, plus efficace de traiter systématiquement l'apport de l'ethnologie que d'en faire emploi avec réticence, dès l'instant que les matériaux préhistoriques sont traités eux aussi de manière à établir la confrontation sur un pied d'égalité

documentaire. L'inventaire des situations iconographiques dans lesquelles telle interprétation d'un contenant figuré a été faite par tel groupe dont le témoignage vivant a été fixé limiterait le caractère catégorique de l'hypothèse en lui ouvrant une marge d'interprétation contrôlée. La confrontation, sur des exemples précis, du contenant figuratif et des divers contenus idéologiques qui y correspondent assurerait en tout cas une appréciation efficace de la mesure dans laquelle l'iconographie préhistorique peut prêter à interprétation.

RIASSUNTO

Vengono posti alcuni problemi intorno all'utilizzazione dei documenti iconografici preistorici come fonte per l'indagine religiosa, in particolare per quanto riguarda l'uso dei dati etnologici come uno dei fondamenti dell'elaborazione di ipotesi. Dopo aver esaminato qualche aspetto dei rapporti tra « religione » e « immagine » nelle società recenti e affrontato il problema della variabilità, per la stessa espressione figurativa dei dati ideologici in funzione del tempo e dello spazio, ci si domanda quale sia il valore religioso, sociale ed estetico dei simboli. Viene in seguito esaminato un secondo aspetto, più precisamente iconografico, quello del modo dell'espressione figurativa in rapporto alle difficoltà che caratterizzano l'interpretazione degli insiemi non narrativi (mitogrammi) e narrativi (pictogrammi), avendo potuto corrispondere uno stesso tema iconografico a dei contenuti ideologici differenti. Al contrario, l'esperienza etnologica è in grado di dimostrare che lo stesso contenuto ideologico può insinuarsi entro simboli figurativi differenti.

Queste difficoltà interpretative potrebbero essere ridotte, se non superate, da una standardizzazione del procedimento della ricerca, arrivando da una parte all'inventario cronologico e geografico dei soggetti e dei temi, dall'altra all'analisi sistematica dei materiali etnologici di cui esista tanto l'iconografia quanto l'interpretazione ad essi attribuita originariamente.

SUMMARY

This paper raises a number of questions about the use of prehistoric iconographic documents as a source for religious investigation, and in particular about the use of present-day ethnological data as one of the bases for the formation of hypotheses. Having considered some aspects of the relationship between « religion » and « representation » in recent societies and tackled the problem of the variability of ideological data for the same figurative expression, as a function of time and space, we question the religious, social and aesthetic value of symbols. We then consider a second, and genuinely iconographic aspect: that of the mode of figurative expression, in conjunction with the problems of interpreting non-narrative (mythogrammic) and narrative (pictogrammic) complexes, where the same iconographic theme may have corresponded to different ideological contents. Conversely, ethnological experience shows that the same ideological content may be expressed in different figurative symbols. These problems of interpretation could be simplified, if not solved, by a standardisation of research procedures, leading on the one hand to a chronological and geographical inventory of subjects and themes, and on the other to a systematic analysis of ethnological materials for which both an iconography and an ascriptive interpretation exist.

L'IMPORTANCE DU CHOIX DANS L'EXPLICATION RELIGIEUSE DE L'ART QUATERNAIRE

Nougier, Louis-René, Toulouse, France.

Une oeuvre rupestre reste fonction de la roche sur laquelle elle s'inscrit. Intégrée dans le cadre naturel qui l'entoure, ce cadre participe étroitement à sa signification profonde. Son inscription résulte de choix multiples, du plus étendu au plus localisé, de la région même qui est élue jusqu'à la micro-localisation la plus étroite.

L'art quaternaire, dans son ensemble, obéit aux lois géographiques et économiques qui suggèrent des territoires privilégiés. Le triangle aquitain, le triangle de la Vézère entre Montignac, Rouffignac et Les Eyzies sont des cadres favorables à l'épanouissement des civilisations chasseresses, entre 30.000 et 10.000. Un cadre plus réduit, comme la vallée de la Beune, semble élu par les chasseurs de chevaux, ceux-ci représentant 30 à 50% des figures animalières, contre une moyenne de l'ordre de 30%. Le fait que Rouffignac possède 65% des représentations magdaléniennes de mammoths et 78% des rhinocéros implique également un choix et doit avoir une signification particulière. S'il existe actuellement, dans le domaine franco-hispanique, quelque 120 grottes ornées, les grottes naturelles sont innombrables. Toutes les cavités ne furent donc pas élues à la dignité de sanctuaire. Là aussi, des critères économiques ont dû jouer, mais aussi des raisons moins matérielles. On est volontiers frappé de l'opposition fréquente entre le monde souterrain retenu pour supporter les représentations rupestres et les immenses horizons qui se déploient devant ces grottes. Ces panoramas sont visibles dès le porche même, comme au Castillo, à la Pasiega, à Pindal ouverte sur l'Atlantique, ou visibles à quelques centaines de mètres seulement. Sur les plateaux qui dominent les ouvertures de Lascaux ou de Rouffignac, les vues sont merveilleusement étendues.

L'analyse interne d'une grotte, au moins d'une grotte importante, se révèle complexe. Le choix s'y manifeste également, du plus étendu au plus localisé. Depuis longtemps, on a été frappé de l'utilisation du moindre accident naturel, pour « accrocher » en quelque sorte une oeuvre rupestre, comme si cet accident avait une valeur bénéfique particulière. Le bison dressé du Castillo, tel mammoth de Rouffignac ou l'antilope saïga, le petit cheval rouge du Portel, le cheval à « l'échi-

quier » du Pech Merle de Cabrerets, sont classiques. L'accident peut être « négatif », un relief « en creux », comme pour le bison aux cupules naturelles de Niaux, gravé à partir d'une cupule devenu le globe oculaire de l'animal. Le cerf « en creux » du Salon Noir, une cavité flanquée de ramures peintes pour donner un cervidé, résulte du même processus mental.

Celui-ci, ne se borne d'ailleurs pas à l'aire occidentale. Le grand élan de Vågan, entre Fauske et Bodo, au nord du Cercle polaire arctique utilise, pour la patte postérieure droite, une coulée de concrétions, précise et limitée. Il ne se limite pas davantage à l'animal, et les anthropomorphes du Portel ou de Cougnac utilisent également des accidents naturels, pour prendre leur pleine signification.

L'environnement immédiat d'une oeuvre rupestre résulte souvent d'un choix. Le renne buvant des Combarelles, le renne de Bola, se dirigeant vers la cascade acquièrent une valeur vivante, de cet environnement des eaux. Le cervidé « au hublot » de la Pileta bénéficie d'un encadrement naturel qui témoigne d'une recherche élaborée.

On reste frappé de l'association fréquente de fosses, de cavités profondes, de « bouches d'ombre », avec des figures rupestres. Le « Solitaire », l'ultime mammoth de la harde de gauche de la grande frise de Rouffignac, sort d'une fosse, et cette situation précise se retrouve fréquemment. La frise des mammoths gravés au-dessus de la Grande Fosse, dans l'ultime secteur de la Voie Sacrée est encore plus suggestive. L'immensité même de la grotte de Rouffignac se prête précisément à l'étude de ces choix, ceux-ci étant innombrables. Une grotte réduite n'offre que des possibilités limitées.

Pourtant, pour une catégorie bien particulière d'oeuvres rupestres, pour les tracés digités, le choix, si choix il y a, est difficile à cerner. Ces tracés sont d'une répartition extrêmement diffuse, jusque dans les galeries les plus lointaines, à 1.000 et 1.200 mètres du Porche, selon les directions. Leur nombre est pratiquement impossible à recenser. En comptabilisant les panneaux de digités les plus importants, prenant pour « unité » un ensemble de l'ordre de 2 mètres carrés, on atteint 205 unités, soit plus de 400 mètres carrés de digités denses. Mais les éléments inférieurs à l'unité, par leur nombre, représentent une surface beaucoup plus importante. Le plafond rouge aux serpentins représente entre 100 et 150 mètres carrés de digités blancs sur fond rouge d'argile de décalcification. Ces digités expriment comme une frénésie, une horreur du vide, du blanc vierge de la paroi. Lors d'un Colloque récent (Mai 1972) sur l'enfance psychotique et la créativité chez l'enfant malade mental, un rapporteur évoquait chez certains enfants, la nécessité de se barricader, de se protéger contre autrui. Des enfants angoissés « bourrent le vide » et remplissent leur feuille de grands traits circulaires ou de pointillés. Les tracés digités de nos cavernes n'expriment-ils pas une certaine angoisse? Lors de ce colloque, Jean Rouch notait qu'« en Afrique, ces enfants artistiques auraient été des oracles ou des prophètes, on les aurait honoré sur la place publique... ».

Le plafond rouge aux serpentins reste bien particulier cependant. Dans le désordre extrême des tracés les plus divers, rectilignes, ondulés, simples ou multiples, encerclant des rognons de silex, de toute orientation,

on ne reconnaît aucune figure naturaliste animalière, contrairement par exemple aux plafonds de Gargas... par contre, des serpentins sont nettement des serpents. Dans l'axe d'entrée du plafond, un serpent est figuré, sortant de l'ancre sa grosse tête globuleuse, la langue dardée en avant. Ce plafond rouge aux serpents possède vraisemblablement quelque profonde signification, magique ou... religieuse.

Nous insisterons plus particulièrement sur le « Grand Plafond » de Rouffignac dont l'élection est évidente, d'une signification considérable. Nombreux seraient les plafonds, à Rouffignac, aptes à supporter peintures ou gravures. Sur un développement total de galeries, s'étendant sur trois niveaux et quelque dix kilomètres de longueur, les possibilités de choix ne manquent pas. Or, un seul plafond porte, systématiquement, un magnifique et riche bestiaire: 51 animaux, dont 39% de mammoths. Le quart des oeuvres rupestres de la grotte s'y trouve concentré.

Les figures du plafond appartiennent au même style, représentent les mêmes espèces, que les figures des galeries, mais leur organisation est nettement différente. Les figures des galeries sont volontiers ordonnées en frises (frise des 3 rhinocéros, des 11 mammoths, des mammoths de la Grande Fosse...), usant fréquemment du thème de l'affrontement qui se décompte neuf fois. Par contre, les figures du plafond offrent le désordre le plus complet, surcharges, superpositions qui ne se retrouvent jamais dans les galeries. Les animaux du plafond sont des « images-réalités », correspondant beaucoup plus à des actions, à des créations réelles de gibier, qu'à des réalisations esthétiques. Ce qui ne signifie nullement que l'art y soit absent! Des chevaux (certains de deux mètres quarante), des bisons, des bouquetins, des mammoths comme celui baptisé le « Grand-père », sont parmi les plus intéressants de la grotte et les plus beaux de l'art quaternaire.

La première impression du public, débarquant sous le grand Plafond est certainement très mêlée: étonnement, déception, indignation... sont les émotions dominantes. Les dessins animaliers du Magdalénien disparaissent sous une chappe compacte d'inscriptions modernes. Les spéléologues, les visiteurs dominicaux du XIXième et du XXième siècles, retour de l'exploration difficile du second et du troisième niveaux, fiers de leur exploit d'avoir sans doute atteint le ruisseau des profondeurs, consacrent l'évènement par un millésime et leur glorieux patronyme, par des inscriptions fuligineuses, en lettres d'un mètre de hauteur!

Les Magdaléniens crurent-ils nécessaires de marquer également le souvenir de leurs visites profondes par quelque mammoth, quelque bison ou quelque bouquetin? Quelle étonnante pérennité du geste et de la psychologie créatrice aurions-nous à constater alors, et quel argument en faveur de la signification totémique des signatures animalières! Nous pensons plus profondes, plus religieuses, les raisons de l'élection de ce grand plafond par les Magdaléniens, le transformant en un admirable bestiaire, dans un désordre tumultueux évoquant une apocalypse ou une genèse.

Malgré l'étendue de la grotte, ce choix est aisé à expliquer. Ce plafond se développe au dessus d'un grand aven souterrain, le plus grand de Rouffignac, le seul qui donne accès aux étages inférieurs, notamment

Fig. 17
L'entonnoir de l'Aven souterrain, sous le Grand Plafond de Rouffignac. Accès à la diaclase du Second niveau.



au troisième niveau qui est celui du Ruisseau des Profondeurs. La liaison est évidente, entre le plafond et ses peintures et l'aven. Les figures animalières surplombent les lèvres de l'entonnoir. Elles s'échappent des profondeurs de l'aven, des profondeurs de la Terre pour venir s'inscrire juste au-dessus, sur les marges du plafond. Les preuves de ce choix sont évidentes. Dévalons le dangereux entonnoir de l'aven, pour atteindre le second niveau de la Grotte. On circule dans une étroite diaclase, serpentant entre des parois d'un calcaire étincelant de blancheur. Les parois sont, au plus, écartées de deux à trois mètres, mais les « étroits » mesurent un mètre à peine, et après une quinzaine de mètres de parcours, les parois se rapprochent et le passage y devient impossible. On notera le caractère « serpentiforme » de ce parcours que l'on pourra aisément rapprocher des thèmes du Plafond rouge aux serpents. A un méandre accusé de la diaclase, au ras du sol, sous un net surplomb de la paroi de droite, s'ouvre une étroite fissure. Deux lèvres rocheuses laissent deviner un laminoir vertical, une « cheminée », tout juste large pour un passage d'homme. Or, cet accès, difficile, se révèle vite impraticable et toute progression doit arrêter après quelques mètres. En poursuivant le cheminement dans l'étroite diaclase, on découvre, plus avant, une seconde fissure, identique d'aspect à la précédente. On peut l'emprunter, et par un « ramonage » pénible et vertigineux, on accède au ruisseau des Profondeurs, le ruisseau des légendes, dont l'histoire nous conte l'existence depuis le XVII^e siècle. Cette « cheminée » est le seul accès au troisième niveau. Examinons de près l'environnement de la fissure qui l'annonce.

Cette fissure est entourée d'un important et intéressant échantillonnage animalier: 4 bisons noirs, 1 bison rouge, 3 mammouths noirs,

1 chanfrein de cheval rouge, un mammoth gravé et une gravure assez médiocre, peu déterminable. Toutes ces figures sont ordonnées en fonction du pilier naturel qui surmonte la fissure d'accès au ruisseau. Au centre du pilier, à hauteur « noble », à 1 mètre 70 du sol, encadré entre deux bisons noirs, prend place la plus belle figure anthropomorphe de Rouffignac, non pas une caricature, un grotesque, comme Adam et Eve, dans les Galeries L.-R. Nougier, prolongements de la Galerie Breuil, mais un excellent profil humain, tourné à gauche, avec le front bombé, l'oeil rond, la narine soulignée, la bouche et le menton correctement marqué. Ce « Grand Etre » de Rouffignac, trônant au centre du bestiaire, au milieu même du pilier qu'il annonce, qu'il indique, bénéficie d'une situation exceptionnelle, rappelant celle du « Dieu Cornu » de la Grotte des Trois Frères. « Telle est évidemment, pensait l'Abbé Breuil, la figure que les Magdaléniens considéraient comme la plus importante de la caverne et qui nous paraît, à la réflexion, celle de l'Esprit régissant la multiplication du gibier et les expéditions de chasse ».

Le « Grand Etre » est également la figure la plus importante de Rouffignac non par son caractère propre, sa valeur esthétique, mais par sa situation topographique précise.

Le « Grand Etre » précise, de « sa marque », la fissure conduisant au ruisseau, avec son entourage animalier. La fissure impasse ne porte aucune figure rupestre. Les fosses nombreuses de la grotte, d'où s'échap-

Fig. 18-19
Le « Grand Etre » de
Rouffignac. Pilier central
du second niveau.



pent des hardes de mamouths, le ruisseau des Profondeurs, le second Etage et sa diaclase serpentiforme, le « Grand Etre » au centre du pilier, l'aven souterrain qui s'ouvre sous le Grand Plafond, le Grand Plafond lui-même, tout prend alors une force et une signification nouvelles. De même que Delphes naquit d'une fente matricielle dans les rochers rouges des Phédriades, le temple de Rouffignac naquit, voici quatorze mille ans, d'un aven souterrain, lové dans les profondeurs de la Terre, d'une Terre qui est, déjà, la Terre-Mère, créatrice des mamouths, des bisons et des Hommes.

Le plafond rouge des serpents, le tracé onduleux de la Voie Sacrée, celui de la diaclase du second niveau ne peuvent qu'évoquer les divinités chthoniennes. Dans cet art quaternaire, débute une pensée dont nous suivrons très loin, les lointaines traditions, celles de l'ancre du serpent Python à Delphes, de l'ancre de Déméter sur la terrasse d'Eleusis, de la grotte consacrée à Gè, la Terre, sous l'Acropole, aux pieds du temple d'Athéna Niké...

L'accord entre les bestiaires quaternaires et les profondeurs de la Terre, l'intime communion avec les ruisseaux souterrains se révèlent en de nombreuses grottes. Sous la galerie de Pindal, court un ruisseau souterrain. La longue galerie de Marsoulas se poursuit jusqu'au ruisseau. Au Tuc d'Audoubert, à Montespan se marquent d'autres liaisons. Ces faits sont significatifs, sans avoir la portée de Rouffignac, où le choix apparaît indéniable, en un véritable faisceau d'élections successives: la grotte elle-même et son importance exceptionnelle, la Voie Sacrée, le Grand Plafond, le second Etage, le pilier dominant la fissure accédant au ruisseau, le « Grand Etre » au centre de ce pilier. Tout converge vers la figure exceptionnelle.

La grotte récente de Tito Bustillo n'est pas sans mériter rapprochement avec Rouffignac. La même orchestration symbolique, le même accord étroit entre le cadre naturel et les figures rupestres s'y manifestent. Dans le grand panneau terminal de Tito Bustillo, où s'enchevêtrent les animaux, entre les pattes avant d'un grand renne femelle (la figure 19 du relevé du Prof. Jordà-Cerdà), un mètre au-dessous de la tête du grand renne mâle, (la figure 13), s'ouvre une haute et étroite « bouche d'ombre ». Sa base est à même le sol. Sa concavité supérieure épouse l'avant-train du premier renne (ou mieux, le renne épouse la cavité naturelle...). Cette cavité est bien le secteur central de la monumentale composition. Un demi-cercle, d'un rayon de six à sept mètres, enfermerait toute la composition. Cette cavité, ainsi entourée, cernée par les peintures, résulte, elle aussi, d'un CHOIX. Elle permet d'accéder, par une longue cheminée verticale, de 18 à 20 mètres, à la forte rivière souterraine dont on entend distinctement le flot rapide. Les peintures profondes des lointaines galeries de Niaux, au-delà du Lac Vert, les nouvelles peintures de la Salle René Clastres impliquent des liaisons psychologiques avec la circulation souterraine des eaux et les lacs successifs qu'il convenait de franchir, même si leur niveau était diminué par rapport à aujourd'hui.

Sans doute, toutes les grottes ornées ne peuvent offrir les mêmes suggestions, ne peuvent étayer les mêmes pensées magiques et religieuses. Seules, les plus riches et les plus complexes, par leur complexité

même offrant des solutions très diverses, permettent de définir concrètement les choix de ces civilisations chasseresses. Du nodule de silex, qui accroche une gravure rupestre, jusqu'au « Grand Etre » de Rouffignac, présidant à la communion entre les profondeurs de la Terre et le bestiaire du Grand plafond, le choix est éclatant.

Le choix des premiers matériaux caractérise l'homo faber, le choix des emplacements rupestres caractérise l'homo religiosus.

RIASSUNTO

Un'opera d'arte rupestre o parietale è in funzione della roccia sulla quale viene collocata. La cornice naturale che la circonda partecipa strettamente al significato più profondo dell'opera d'arte. Esiste una gerarchia nelle scelte della collocazione, dalla scelta della regione (per es. Périgord), di una valle (La Beune), a quella di una grotta (in funzione del suo ambiente, del panorama, delle sue gallerie, ecc.), e infine di una determinata galleria. Per la collocazione delle immagini viene scelto un accidente naturale: noduli, rilievi, o anche un rilievo con una cavità, coppelle, fenditure, « bouche d'ombre ». La grotta di Rouffignac, scoperta nel 1956, offre qualche esempio in proposito. I punti scelti sono innumerevoli, tranne che per gli insiemi delle impronte digitali, che conoscono una ripartizione assai diffusa. Il soffitto rosso a serpentine evoca le divinità ctonie. Il Grande Soffitto è sovraccarico di immagini realistiche, un quarto delle raffigurazioni di animali di tutta la grotta, e l'Autore ne ricerca il motivo. Sotto il Grande Soffitto una vasta dolina sotterranea conduce a una stretta diaclasi, con andamento serpeggiante, nel secondo livello. Una prima fenditura è un vicolo cieco, una seconda conduce invece al terzo livello e al Ruscello delle Profondità. Al di sopra di questa fenditura un pilastro naturale reca dieci animali dipinti, che circondano una figura antropomorfa, il « Grande Essere » di Rouffignac. E' la figura più importante della grotta, paragonabile al « Dio Cornuto » di Trois Frères. L'insieme del Grande Soffitto prende allora un valore nuovo, suggerendo il mondo delle divinità ctonie, il culto della Madre-Terra, che presiede alla genesi dei cavalli, dei mammoth e degli uomini. La grotta di Tito Bustillo offre anch'essa uno stretto legame tra il suo grande pannello rupestre e una « bouche d'ombre », che conduce ugualmente a un Ruscello delle Profondità. La scelta dell'ubicazione dell'arte rupestre e parietale caratterizza quindi l'*Homo religiosus*.

SUMMARY

The author takes the view that a work of rock art is a function of the rock on which it is inscribed. The natural framework which surrounds it is an integral part of its deeper meaning. A hierarchy of choices has been ascertained, from choice of region (Périgord, for example), valley (La Beune), cave (as a function of its environment, outlook, galleries, etc.) to that of a particular gallery. The works themselves are attached to chosen natural accidents: relief or even « bas relief », cup-mark, fissure or « bouche d'ombre ». The author gives some examples from the cave at Rouffignac which he discovered in 1956. Here the choices are innumerable, except in the case of the digitate figures' which have a diffuse distribution. The Red Snake Ceiling shows snake figures and evokes the chthonic gods. The Great Ceiling is crowded with representations of real objects, including a quarter of the cave's bestia, and the author seeks the reason for this. Under this Great Ceiling, a vast underground dolina leads to a narrow diaclyse which winds up to the second level. One fissure leads to a total impasse; while a second leads through a chimney to the third level, and to the « Ruisseau des Profondeurs ». Above this fissure, a natural pillar bears ten painted animals, surrounding an anthropomorphic figure of noble dimensions, the « Great Being » of Rouffignac. This is the most important figure in the cave, and is compared to the « Horned God » in the Trois Frères cave. This gives a new meaning to the

Great Ceiling, suggesting the world of chthonic deities, the cult of the Earth Mother, presiding over the origin of horses, mammoths and men. The Tito Bustillo cave presents an analogous phenomenon: a close link between a large rock panel and a « bouche d'ombre » which also leads to a « ruisseau des profondeurs ». The choice of position in cave art characterises *homo religiosus*.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BREUIL, H., BEGOUEN, H.

1958 *Les cavernes du Volp. Trois-Frères-Tuc d'Audoubert*, Paris (Arts et Métiers Graphiques), 124 pp., 115 figs, XXXII pls.

CARALP, E., NOUGIER, L. R., ROBERT, R.

1970 L'intérêt archéologique du nouveau réseau « René Clastres » dans la caverne de Niaux, *Préhistoire Ariégeoise*, t. 25, pp. 145-168, 12 figs.

GAILLI, R., NOUGIER, L. R., ROBERT, R.

1969 L'art de la caverne de Niaux (Compléments iconographiques), *Préhistoire Ariégeoise*, t. 24, pp. 11-37, 17 figs.

NOUGIER, L. R.

1963 *La Préhistoire*, dans « Religions du Monde », Paris (Bloud et Gay), 144 pp., 54 figs.

1966 *L'art préhistorique*, Paris (P.U.F.), 186 pp., 40 figs., XXXIX pls.

1967 *Le « Grand Etre » de Rouffignac et la signification de l'art quaternaire*, Lisbonne (Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras), Revista de Faculdade de Letras, 21 pp., 1 fig.

1970 A propos de Tito Bustillo, *Préhistoire Ariégeoise*, t. 25, p. 170.

1973 *Rouffignac*, Périgueux (Editions du Périgord Noir), 64 pp., 42 figs. (Sous presse)

NOUGIER, L. R., BARRIERE, Cl.

1963 Les peintures du Second Etage de Rouffignac et la signification de l'art préhistorique, *A Pedro Bosch-Gimpera en el septuagesimo aniversario de su nacimiento*, Mexico (Universidad Nacional Autónoma de Mexico), pp. 345-352, 12 figs.

NOUGIER, L. R., ROBERT, R.

1957 *Rouffignac*, Paris (La Table Ronde), 320 pp., 35 figs.

PLENIER, A.

1970 *L'art de la grotte de Marsoulas*, Mémoires de l'Institut d'Art Préhistorique de Toulouse, vol. I, 296 pp., 181 relevés et photographies.

SIGNIFICACION RELIGIOSA Y FUNCION SEMIOLOGICA EN EL ARTE RUPESTRE ASTUR - CANTABRICO

Gomez - Tabanera, José Manuel, Oviedo, España.

Partiendo del significado místico que diversos tratadistas han asignado al arte rupestre cuaternario, junto a determinados valores mágicos, así como al escenario sagrado (la caverna), en que aparece el mismo, el autor se enfrenta al análisis estructural bajo un enfoque semeiológico del mito que ha podido intentar, tras representarse en las figuraciones partiendo a) de la estructura semiológica del mito en los pueblos cazadores actuales, cuyo comportamiento conocemos por la Etnología; b) el mecanismo mitificador a que obedecen los sistemas de comunicación en dichos pueblos (es decir, el estudio del proceso por el que aparece la estructura mítica dentro del sistema de comunicación de los cazadores cuaternarios); c) diferenciación dentro de los procesos mitificadores, de aquellos que hayan podido dar lugar a estructuras binarias, ternarias o más complejas, extrayendo aquellos que puedan presentar resultados ambiguos; d) posible origen individual de los procesos mitificantes en el arte rupestre y mobiliario cuaternario y finalmente; e) el origen comunitario de los procesos mitificantes.

El autor, para su exposición, ha tenido en cuenta puntos de vista de R. Barthes, G. Dorflès, G. Dumézil, U. Eco, C. G. Jung, A. Leroi-Gourhan, C. Lévi-Strauss, C. Maltese, L. Paramio, L. B. Pereverzev, y A. Varagnac, cuyos estudios en torno al mito le han sido útiles a la hora de enfocar su semiología expresada en lenguajes visuales, y de intentar un abordamiento estructuralista del arte prehistórico.

Como punto de partida adopta la hipótesis de trabajo de que dicho arte aparece en el alba del Paleolítico Superior Euroasiático, como elaboración particular de una forma progresiva del *H. S. Sapiens Fossilis*: el hombre de Cromagnon, a su juicio ancestro de la subespecie caucásica (leucomorfa), del género *Homo*. Tal elaboración será conseguida posteriormente por otras subespecies y concretamente por la pre-khoisanida mediterránea (capoides de Carleton S. Coon), más o menos emparentados con el hombre de Grimaldi. De la fusión de los ideales estéticos de ambas especies surgirá la « provincia artística del Paleolítico Superior Mediterráneo », diferenciada por P. Graziosi y otros.

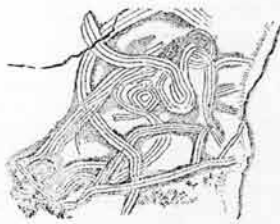


Fig. 20
Bovido figurado trazado digitalmente con macaroni figurativos. Altamira, Santander.

No se descarta el hecho de que el primer arte apareciese en el horizonte auriniense aunque con una gama cromática muy limitada en lo que se refiere a pintura, y determinada por la torpeza o en el grabado y un cierto infantilismo en las expresiones de bulto redondo. La idea de la pintura y del grabado nacerán de la experiencia de los trazos en « macarroni ». La utilización de un útil que prolongando la mano diera a ésta su máxima eficacia constituyó una adquisición secundaria que se irá perfeccionando en el transcurso de todo el Leptolítico: de todas formas y en el ámbito asturcántabro-aquitano, se logrará cierto virtuosismo en la adquisición de la policromía con el empleo de pigmentos ya usados en las impresiones de manos y en determinados pictogramas.

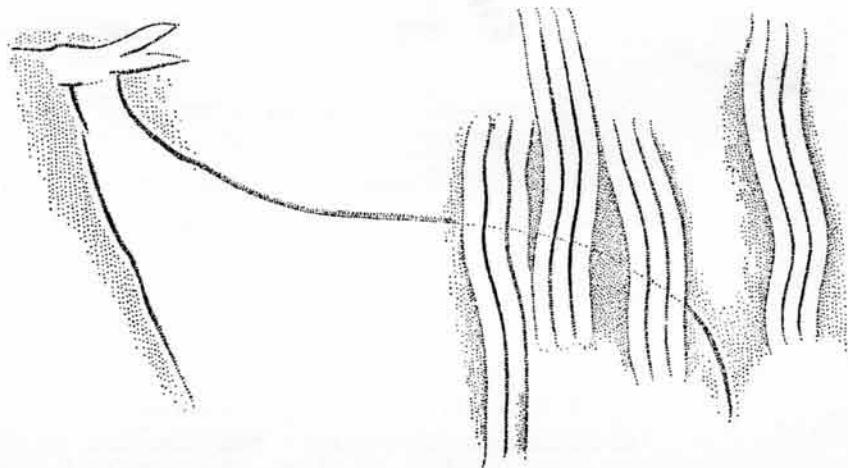


Fig. 21
Cierva auriniense. Grabado sobre arcilla y escarificado con líneas onduladas por trazos digitales. Altamira, Santander.

En la evolución de los estilos hay que subrayar ciertas etapas o fases que no coinciden necesariamente con las dadas por la escuela de Breuil, ni siquiera por Leroi-Gourhan, Laming-Emperaire en Francia, ni tampoco Ripoll, Jordá o Barandiarán en España, ya que hay que tener en cuenta, entre otras cosas, determinados procesos de aculturación y las mismas tendencias personales del artista. Esto por lo que se refiere a Asturias donde las primeras siluetas animalistas se presentan rígidas, torponas, sin patas o con la representación de una sola así como de una sola defensa o cuerno (como ocurre con un cáprido que aparece en la Cueva del Buxu, en « perfil absoluto », que parece coexistir en el horizonte auriniaco-perigordienne con la forma de representación que Breuil y otros han denominado « perspective tordue ». Defensas o astas, así como pezuñas se representarán de frente de acuerdo con tal principio en un animal visto de perfil. Esto en Asturias, además de la Cueva del Buxu podemos verlo también en Candamo. Los artistas del período nos representarán asimismo a los animales, aunque hayan sido trazados en una misma evocación mística, ya unos encima de otros, ya unos al lado de otros. De esta forma en la Cueva del Buxu y en su galería B encontramos dos caballos, uno sobre otro, en sentido contrario.

Por otro lado es interesante asimismo señalar en un momento determinado del Paleolítico Superior, - posiblemente el auriniaco - perigordienne - el paso de Los trazos lineales y de los colores planos, a la bicromía, - que se dará no sólo en el horizonte recién aludido, sino

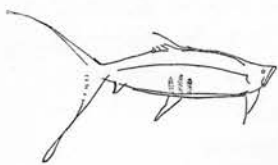


Fig. 22
Ictiomorfo figurado en la Cueva de Pindal (Pimian-go, Asturias) y de discutida taxonomía.

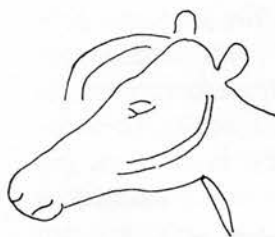
también en el solutrense, como hemos podido comprobar en diversas figuraciones de Candamo, aunque sin olvidar las conquistas monocromáticas utilizadas para determinadas partes, consiguiendo así una primera expresión de modelado.

En el Magdaleniense V, volveremos a encontrarnos con los diseños monocromáticos que anteceden a los polícromos (magdalenienses) aun cuando los colores planos y los trazos lineales no desaparezcan totalmente. En realidad tales representaciones de modelado en la pintura, repetidas veces se acompañan de grabados, realizados con finura, detallando determinados aspectos del tema. De aquí que ambas técnicas resuelvan magníficamente los problemas de la perspectiva.

De todas formas la elección de los temas se presenta harto reducida en todo el Leptolítico, siendo representados casi exclusivamente animales, e incluso, cabría añadir animales cazados conseguidos, más que animales por cazar. Así en la Cueva de Candamo veremos representado un *Cervus*, bramando, como presintiendo su agonía, tras haber recibido varios venablos en su cuerpo. En la Cueva de Pindal encontraremos asimismo gran cantidad de representaciones de animales heridos.

Las especies dominantes, entonces abundantes en el paisaje astur, son las siguientes:

Fig. 23
Diversas formas de figuración de cornamentas de bovidos en la Cueva de la Loja (Peñamerlera Baja, Asturias).



- Caballos, en las cuevas del Buxu, Cueto de Lledias, Candamo.
- Bisontes, en gran número de cuevas.
- Cápridos, en la discutida de Cueto de Lledias y la del Buxu.
- Bóvidos (toros), en Candamo.
- Vacas, en La Loja.
- Un presunto sirénido en Candamo, que parece indicar un clima ártico incluso en el Magdaleniense final.
- Un paleta o gamo en la Cueva del Buxu, que constituye la primera representación de dicho animal, identificada en la región cantábrica.
- El proboscideo de Pindal, con la trompa colgante y en actitud de pastar.
- Un pez, quizá un escómbrido (?) identificado también en la Cueva de Pindal y en el que aparece figurada la llamada « línea de la vida », que empieza en el Magdaleniense Medio.
- Un jabalí cuya representación es realmente frecuente en el norte.
- Renos, escasísimos, si es que han sido bien identificados.

En la interpretación más primaria, se nos presenta perfectamente delineada la idea de la fecundidad siendo muy frecuente la representación de hembras grávidas, como ocurre en la posible yegua preñada de Candamo. Encontramos asimismo y posiblemente dentro del Magdaleniense, bajorrelieves, grabados y pinturas figurando hombres y mujeres, a veces enmascarados y a los que se clasifica con la elusiva y nada comprometedora denominación de « antropomorfos » o « diablillos », no olvidando los autores sugerir cuando los mientan la existencia de ritos mágicos; uno de aquéllos en negro, se puede admirar en Candamo, fechándose ya en el Magdaleniense Antiguo, ya en el Solutrense. Sin embargo, con todo, este excepcional arte paleolítico, no dejará de figurar escenas salvo en tímidos ensayos. Ni siquiera en la reproducción de un me-

dio que rodease al tema; en la Cueva de La Loja podemos apreciar otro grupo, conocido por el nombre de « las vaquillas », perteneciendo al Magdaleniense Superior, siendo media docena de vacas las que con sus trazos y posible conformación recuerdan a las actuales del norte de España y que en Santander reciben el nombre de « tudancas ».

Al margen de este arte de representación animalista y claramente naturalista, no están, ni mucho menos, ausentes las representaciones esquemáticas. Así, las grutas astur cántabro-aquitanas, y particularmente las asturianas, que son a las que nos referimos y que muestran numerosos signos ya del tipo llamado « claviformes », que encontramos por ejemplo en la caverna de Pindal (ejecutados en rojo); ya « tectiformes » signos de forma rectangular que hacen su aparición en el horizonte auriñaco-perigordense, quizás coincidiendo con la ejecución de pinturas lineales monocromáticas. Estos tectiformes son, en nuestra opinión, coetáneos a los « claviformes ». Su significado resulta un tanto problemático, pues, desde los inicios de su estudio, los autores los han interpretado, ya como trampas, ya como esquemas de cabañas, ya como lugares de residencia de los espíritus de los antepasados, o incluso narrias (especie de trineos) o como almadías o « coracles » de pieles del tipo aún utilizado a nivel etnográfico por gentes árticas e hiperboreas. Además de los tectiformes que cabe ver en la cueva de Pindal, quizá fuera interesante aludir aquí a los que aparecen en la Cuevas de Las Herrería, Llanes, Asturias, y que bajo la denominación de « ideomorfos » han sido recientemente estudiados por F. Jordá Cerdá y M. Mallo Viesca, atribuyéndoles a un horizonte magdaleniense tardío. Por lo que se refiere a los que aparecen en la Cueva del Buxu, no tienen paralelo directo en ninguna de las grutas astur-cantábricas, ya que están grabados, siendo la forma predominante un rectángulo dividido horizontalmente por una o varias rayas, apareciendo rellenas estas subdivisiones de pequeños trazos verticales; la parte inferior del rectángulo queda por lo general abierta y estos trazos continúan hacia abajo entrecruzándose. Representaciones éstas que quizá puedan, semiológicamente (si no referidas al mismo campo conceptual de los famosos blasones de Lascaux) interpretarse como contadores visuales del tiempo, es decir con un valor de calendario gráfico.

Concluyendo nuestros presupuestos, nos preguntamos si cabe prever algún vínculo entre la representación semiológica y las artes visuales y los factores determinantes de la vida o existencia cotidiana del hombre leptolítico. En alguna ocasión y como se recordará, el finado H. Breuil, subrayó una posible relación entre el gran arte rupestre naturalista y la caza mayor, basándose en la correspondencia de la repartición en el mundo del gran arte y el de la gran caza en el cuaternario. Por otro lado, algún tratadista lanzó la hipótesis de un nexo entre el arte y el ocio. Nos preguntamos no obstante, qué es lo que pueda ser definido como ocio entre las comunidades prehistóricas y decidimos en consecuencia que aunque constituya una situación de inactividad voluntaria o forzosa, la definición lograda no tiene nada que ver con la que utilizamos para definir el ocio en una cultura tecnológico-consumista como la nuestra. No creemos que el gran arte rupestre paleolítico fuera dictado por momentos de exención de preocupaciones económicas, antes todo lo contrario sin

que ello sea obstáculo para reconocer un posible período de inactividad en determinadas estaciones cuando los rigores climáticos les confinaban a refugios, ya artificiales ya naturales. Período que a niveles etnográficos, quizá podríamos parangonar con los que atraviesan contemporáneos primitivos que viven aún en una Edad de Piedra. No se puede desechar por otra parte el hecho de que el arte prehistórico fuera ejecutado como receptáculo visual o rememorativo de técnicas, pero también como apuntó hace ya bastantes años L. Levy-Bruhl, de mitos tribales comunitarios, o ejecutado en función de determinadas necesidades existenciales, fueran económicas o no. Sea lo que fuere y como presupuestos previos, habrá de admitir que la aparición del arte señala un despliegue más de la psiché del tipo humano que lo elabora, despliegue que exigirá largas y lentas evoluciones morfológicas e intelectuales, y que cristalizan en el tipo humano, que en el umbral de una edad sabe crear tras previas actitudes relaciones a las que da vida en ese metalenguaje que constituirá la pintura rupestre.

Partiendo de la hipótesis de trabajo de que las representaciones gráficas, (lenguaje visual) legadas por el hombre cuaternario pueden agruparse en tres tipos: 1) gratuitas; 2) informales y; 3) formales, podemos quizá ver en el tercer tipo, ya aquellas motivadas por la necesidad ritual de la *magia*, ya aquellas que son expresión de un *mito* tribal, o comunitario, que pertenece al patrimonio cultural del círculo de sus detentadores, sin olvidar que, al surgir el mito en función del rito, algunas de las representaciones que se nos presentan en lenguaje visual, dentro de los antros cavernarios, pertenecen a contextos de pueblos cazadores, si no al mismo nivel de otros contemporáneos primitivos, por lo menos a un nivel de participación de su mismo mundo místico.

Son los palimpsestos rupestres, un registro en lenguaje visual de mitos tradicionales o consustanciales al grupo que les ha dado vida? De admitirlo habría que recordar lo que hace ya algunos años M. Eliade dijo refiriéndose a los mitos tradicionales: « Personalmente la definición que me parece menos imperfecta, por ser la más amplia es la siguiente: el mito relata una historia sagrada; narra un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos ». Se advierte fácilmente en esta « definición », que no es tal, al remitirnos a categorías claramente « lotantes », tales como « tiempo primordial » o « relato sagrado ». Sin embargo, el texto de Eliade, nos da un término significativo: el mito *relata* una historia sagrada. Pero aún hay más: por ello, el mito constituye una forma de comunicación. Y como tal podremos edificar sobre él un método de estudio. En resumen, que cabe admitir la afirmación que sobre el mito ha hecho E. Barthes: « El mito es un sistema de comunicación, un mensaje ». De aquí que partiendo de esta base y de la presunción de que un elevado porcentaje del arte rupestre cuaternario de tipo formal constituye la expresión de un particular sistema de comunicación y es receptáculo de un mensaje, que posiblemente jamás lleguemos a conocer, puede iniciarse una investigación en torno a la función semiológica del arte rupestre cuaternario, que sería imposible partiendo únicamente de las nociones de sacralidad y primordialidad.

Este es un hecho que prácticamente ha dominado el estudio del arte rupestre, hasta la desaparición del Abate H. Breuil, y que en virtud de los trabajos de A. Laming-Emperaire y A. Leroi-Gourhan por un lado, y la antropología estructural, aplicada al estudio de la arqueología y arte prehistórico por otro, han permitido dar un nuevo enfoque al mismo. De todas formas, el que habremos de intentar, partirá de una definición de mito que nos permita darnos cuenta de las pretensiones que el mito tiene a propósito de su propio significado. El rechazar apriorísticamente tales pretensiones, quizá sea la fórmula más simple para evitar la pérdida de todo contacto con la realidad tangible, de evitar sumergirnos, - como ocurrió con H. Breuil y sus epígonos - en un piélago de terminología « magísta » que anula prácticamente toda posibilidad de conclusiones verificables. Esto lo tuvo en cuenta Leroi-Gourhan, a la hora de sacar las que configurarían la tesis, - discutible por otros conceptos -, de su obra ya clásica « *Prehistoire de l'Art Occidentale* », fruto casi total del *excursus* del autor por los campos de la mitología primitiva, mejor diríamos de las religiones prehistóricas, y que quizá le sirvió para intentar forjarse una noción operativa del mito en la Edad de Piedra, partiendo de la reconstrucción de un presunto ideario binario, en el que se imponían Lo Masculino y Lo Femenino descuidando quizá, en sus análisis, que la validez de la noción de mito parte de la capacidad de explicar lo que el pensar mítico entiende por el « tiempo fabuloso de los comienzos », es decir de la dimensión que Eliade evoca con la expresión « *in illo tempore* ». Como también lo que entendemos por « historia sagrada », ya que ambos conceptos « flotantes » cobran muy concreto significado a la hora de estudiar semióticamente el arte rupestre cuaternario, una vez se logra especificar la *estructura* en que aparecen.

Por otro lado, nuestro enfoque quizá nos permita acceder a las motivaciones del proceso mitificador que, damos por sentado, existió en las civilizaciones paleolíticas; motivaciones que existirían a dos niveles: el individual y el comunitario. Por otra parte nos permitirá intentar determinar la positividad, negatividad o ambigüedad de lo que admitimos como mito (en nuestro caso sistemas de comunicación, mensaje gráfico), hallando el mecanismo exacto por el que se opera la mitificación, en virtud de un mecanismo que a su vez deberá ser lingüístico y comunitario. Cualquier historiador de las religiones tiene conciencia de la naturaleza comunicativa del mito. Hecho éste que hoy nos permite afirmar que su estudio científico puede llevarse a cabo por métodos utilizados en la Lingüística. Ahora bien; en nuestro caso, el problema excede de los límites de la Lingüística por varios motivos, entre los que cabría señalar el hecho de que el sistema de comunicación que llamamos mítico, no tiene porqué descansar exclusivamente sobre la palabra, al poderlo hacer sobre cualquier « undad o síntesis significativa, ya verbal o visual ». Hecho éste que se compagina con la naturaleza de nuestro estudio en torno a la función semiológica del arte rupestre considerado como síntesis visual y desde luego como sistema de comunicación.

C. Levi-Strauss ha notado hace ya años que el mito pertenece al orden del lenguaje del que forma parte integrante, y que el lenguaje, tal como

se utiliza en el mito, manifiesta propiedades específicas. Siendo la mitología « un fragmento de esa vasta ciencia de los signos que Saussure postuló... bajo el nombre de semiología » y corriendo a cargo de la semiología el « estudio de todos los procedimientos o sistemas de comunicación », no vemos porqué siendo el arte rupestre un sistema de comunicación, no haya de incluirse su estudio semiótico, dentro de la Semiología. Únicamente y sólo de esta forma, el prehistoriador y el estudioso del arte cuaternario podrá intentar decirnos coherentemente en qué consisten los signos y cuáles son las leyes o principios que los gobiernan.

De aquí que nuestra comunicación, postulando la significación religiosa (mítica), que cabe dar al arte cuaternario, intente penetrar en la estructura semiológica del mismo, con vistas a un replanteamiento, dentro de la Antropología Estructural, de su problemática, y que pueda ser útil no sólo en el campo de la Arqueología Prehistórica y de la Estética, sino también en la Historia de las Religiones, entendidas tales disciplinas como Ciencias Humanas.

RIASSUNTO

L'Autore propone un'analisi strutturale basata su una messa a fuoco semiologica dei miti che possono essere stati intenzionalmente rappresentati nell'arte parietale paleolitica, partendo da:

- 1) la struttura semiologica del mito presso i popoli cacciatori attuali, il cui comportamento conosciamo attraverso la documentazione etnografica.
- 2) il meccanismo mitopoieico a cui obbediscono i sistemi di comunicazione dei popoli cacciatori.
- 3) la differenziazione all'interno di questi processi mitopoieici di quelli che corrispondono a strutture binarie, ternarie o multitudinarie, con esclusione di quelli che possono presentare risultati ambigui.
- 4) la possibile origine particolare dei processi mitopoieici nell'arte parietale e mobiliare paleolitica.
- 5) L'origine comune dei processi mitopoieici.

RÉSUMÉ

L'Auteur propose une analyse structurale centrée sur la sémiologie, des mythes qui ont pu être représentés dans l'art pariétal, en partant:

- a) de la structure sémiologique du mythe chez les peuples chasseurs actuels.
- b) des mécanismes mythificateurs auxquels obéissent les systèmes de communication de ces peuples.
- c) de la différenciation dans ces mécanismes mythificateurs de ceux qui répondent à des structures binaires, ternaires ou multitudinaires, à l'exclusion de ceux qui peuvent donner des résultats ambigus.
- d) de l'origine des processus mythificateurs particuliers dans l'art rupestre et mobilier paléolithique.
- e) de l'origine des processus mythificateurs en général.

SUMMARY

The author presents a semiology-based structural analysis of myths which may have been represented in parietal art, taking as his starting point:

- a) the semiological structure of myth among the presentday hunting peoples;
- b) the mythopoetic mechanisms governing these peoples' communication systems;

- c) differentiation within these mythopoetic mechanisms of those with binary, ternary or multiple structures, excluding those which might give ambiguous results;
- d) the origin of the mythopoetic processes specific to Palaeolithic rock and mobiliary art;
- e) the origin of mythopoetic processes in general.

BIBLIOGRAFIA

Dada la complejidad del tema se dan unicamente algunas referencias para orientación general:

- BREUIL, H., ALCALDE DEL RIO, H., SIERRA, L.
1911 *Les Cavernes de la région Cantabrique*. Monaco.
- CABRÉ, J.
1915 *El arte rupestre en España*. Madrid.
- GRAZIOSI, P.
1956 *L'arte dell'antica età della pietra*. Firenze (Sansoni).
- GOMEZ-TABANERA, J. M.
1973 *El arte prehistórico de la Península Ibérica y su estudio a la luz de la Semiótica*. Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada.
1973 *Semeiología y Arte Prehistórico*. Actas de las I Jornadas de Metodología Histórica (I). Santiago de Compostela, marzo 1973.
1973 *Prehistoria del solar astur* (II) « Arquivum » XXIII, Oviedo.
- HERNANDEZ PACHECO, E.
1919 *La caverna de la Peña de Candamo* (Asturias). Madrid.
- JORDA CERDA, F.
1954 *El arte rupestre cantábrico*. Madrid.
- LAMING-EMPERAIRE, A.
1962 *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Paris (Picard), 424 pp., 50 figg., XXIV tavv.
- LEROI-GOURHAN, A.
1965 *Préhistoire de l'art occidental*, Paris (Mazenod), 477 pp.
1971 *Les religions de la Préhistoire*, Mythes et Religions, n. 51, Paris (Presses Universitaires de France), 154 pp., 16 figg.
- LEVY-BRUHL, L.
1935 *La Mythologie primitive; Le monde mythique des Australiens et des papous*, Paris.
- OBERMAIER, H. y CONDE DE LA VEGA DEL SELLA.
1918 *La cueva del Buxu* (Asturias), Madrid.
- RIPOLL, E.
1957-1958 Las representaciones antropomorfas en el arte paleolítico español, *Ampurias*, XIX, XX, pp. 167-192, 19 figg., VIII tavv.
- SANTANDER SIMPOSIO
1973 *Actas del Symposium Internacional de Arte Rupestre*, 1970 Santander-Madrid (Patronato de las cuevas Prehistoricas de Santander), 645 pp., figg., tavv.

SOBRE IDEOMORFOS DE HACES DE LINEAS Y ANIMALES SIN CABEZA

Jordà Cerdà, Francisco, Salamanca, España.

Dentro de los conjuntos rupestres paleolíticos de Asturias nos encontramos con que la utilización de los tres temas (animales, antropomorfos e ideomorfos) se hace de un modo distinto a como sucede en el resto de las cuevas de la región cantábrica. Existe en esta región una cierta tendencia a representar escasamente los elementos ideomorfos. En la Pena de Candamo, por ejemplo, apenas si podemos señalar en el Muro de los Grabados un signo ideomorfo en rojo de tipo lineal y unas puntuaciones en negro, que deben corresponder a los momentos finales de la cueva, en tanto que un pequeño grupo de ideomorfos se encuentra en una pequeña « capilla », totalmente aislado del gran conjunto de la cueva. Existe además una cierta tendencia a la decoración de « capillas » con un solo tema, como ocurre en el mismo Candamo, como la que acabamos de citar, o bien con el llamado « Camarín », con solo figuras de animales. Algo semejante encontramos en el Pozo del Ramu en donde existen una serie de « capillas » destinadas exclusivamente para los ideomorfos, cosa que a mayor escala se puede ver en La Pileta.

Existe, pues, como una tendencia a formar « santuarios » o « capillas » especializados en uno de los tres temas del arte paleolítico. Tal tendencia se observa plenamente en dos cuevas de Asturias, la de Las Herrerías (Llanes) y la de Les Pedroses (Ribadesella). En la de Las Herrerías nos encontramos con la representación de un sólo tipo ideomorfo, con diversas variantes, caracterizado por dibujos de series de líneas rectas asociadas en haces. Les Pedroses, por el contrario, contiene un friso de animales sin cabeza, como tema único, que creo que es la composición rupestre cuaternaria de mayor interés encontrada en estos últimos años.

Su mismo tipo de « santuarios » especializados hace que su interpretación sea difícil dentro de la actual teoría de Leroi-Gourhan basada en las « composiciones dualísticas » basadas en la oposición de los sexos. Sin rechazar totalmente la posibilidad de que en muchas representaciones rupestres exista la tendencia a expresar aspectos vitales en relación con el sexo, creemos que en otras esta relación es más difícil de

comprobar. Las representaciones rupestres de Las Herrerías y de Les Pedroses, como vamos a ver, nos muestran dos tipos de santuarios distintos en concepción y en contenido.

Como hemos apuntado, Las Herrerías ofrecen una composición monotemática, a base de ideomorfos formados por trazos paralelos, que dibujan figuras más o menos rectangulares, que hemos denominado por su aspecto « parrillas », la cuales se pueden agrupar dentro de los siguientes tipo:

- a) series de líneas paralelas en haces rectangulares;
- b) series de líneas paralelas en haces rectangulares asociadas a puntos;
- c) series de líneas paralelas en haces rectangulares asociadas a trazos curvos o semicirculares;
- d) series de puntos.

Estos cuatro tipos de representaciones ideomorfas de Las Herrerías aparecen mezclados entre sí y aunque aparentemente carecen de una adecuada ordenación compositiva, no quiere decir que no la tuviesen para el hombre paleolítico.

Estas parrillas en rectángulo presentan los haces de líneas dispuestos unas veces sobre el lado mayor, mientras que en otras lo hacen sobre el lado menor. En un caso, una de las « parrillas » se estrecha por su parte central, señalándose además con un trazo transversal. En otro caso uno de los lados del rectángulo es curvo.

Dentro de la tipología establecida por Leroi-Gourhan, quedarían englobados dentro de los tipos C (*batonnets simples et doubles*) y D (*points et lignes de points simples et doubles*) de los signos masculinos. Las parrillas de nuestro tipo c podrían corresponder a signos apareados (*signes couplés*) aunque no aparece recogido por Leroi-Gourhan un tipo semejante.

Por su disposición rectangular podrían considerarse como pertenecientes a tipo D-1, del mismo autor, pero la deliberada ausencia de limitación en los cuatro lados, hace que nos inclinemos más a considerarlos mejor dentro de los llamados « signos masculinos ». Encontraríamos en esta cueva una composición predominantemente masculina, lo que no parece muy viable dentro de las composiciones dualísticas supuestas por Leroi-Gourhan, en las que la oposición masculino-femenino es el elemento básico.

En un estudio que hemos realizado acerca de la distribución de estos tipos de ideomorfos, hemos comprobado que pueden agruparse sus variantes en tres zonas. Una delimitada en el Pirineo francés, con el grupo de líneas paralelas terminadas con puntuaciones de Marsoulas y algunos otros elementos de Niaux. El segundo grupo quedaría delimitado dentro del País Vasco, con Altxerri y el grabado sobre piedra de Sordes, que se caracterizan por tener la serie de trazos paralelos un contorno protector abierto por una de sus partes. Al tercer tipo pertenecen las « parrillas » de Las Herrerías, con asociaciones semejantes encontradas en El

CUEVA DE LAS HERRERIAS

composición zona "b"

0 0.5 1 15 m

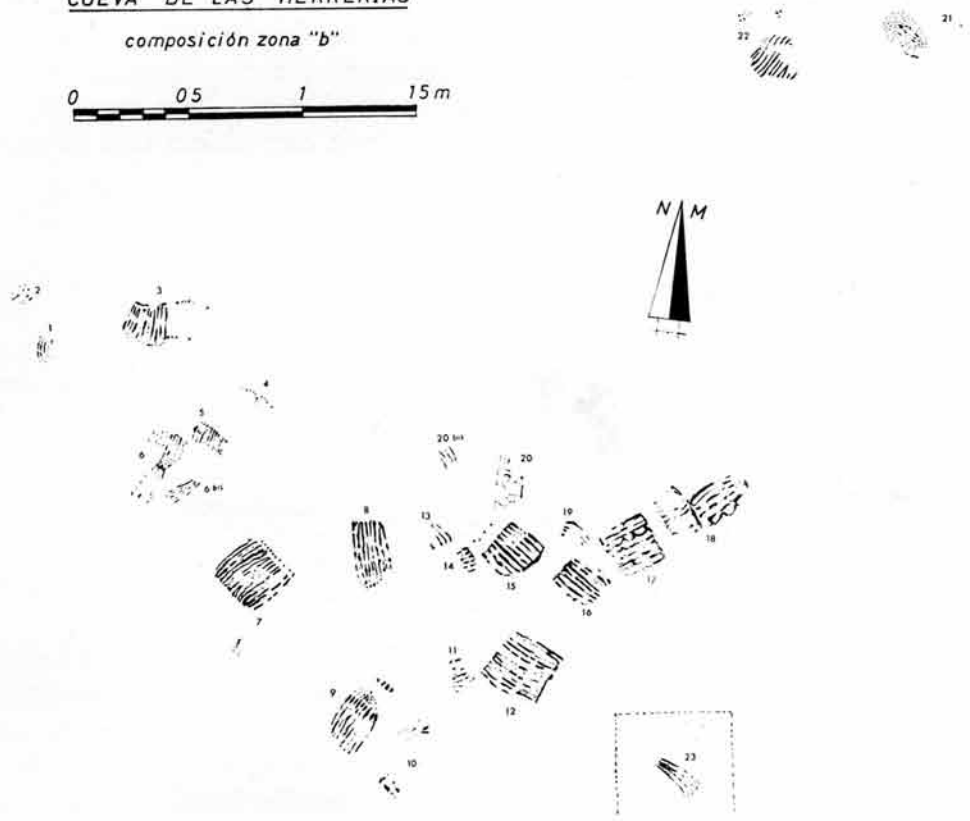


Fig. 24
Disposición general de los ideomorfos de La Cueva de Las Herrerías (Asturias).

Pindal, La Loja, Pozo del Ramu y en Concha la Cova (recientemente descubierta), además de representaciones grabadas en hueso de Cueto de la Mina y de la Chora, por lo que este grupo sería el más occidental y se encuentra situado entre Asturias y Santander.

La gran semejanza entre una de las parrillas con puntos de Herrerías y el ideomorfo citado de Marsoulas, supone una cierta relación entre ellos, sobre todo si tenemos en cuenta que todos ellos se encuentran dispuestos sobre la región montañosa cantabro-pirenaica. Este parentesco entre ideomorfos es posible que responda a un parentesco real entre las gentes que los llevaron a cabo. Si hemos descartado su posible significado sexual, de acuerdo con lo establecido por Leroi-Gourhan, ha sido precisamente por que más que un signo o símbolo en relación con un « culto a la fecundidad », creemos que nos encontramos con un signo de relación familiar, es decir, con el signo distintivo de una colectividad humana. Su delimitación dentro de un determinado territorio de estas « parrillas » de Herrerías, propugnan una interpretación más de tipo socio-económico que enlazaría al grupo social, cuyo emblema son las « parrillas » y el territorio dentro de las cuales se hallan repartidas, que podría ser considerado como « territorio de caza » propio del grupo social. No se nos oculta lo complicado de esta interpretación. Pero si con arreglo a las nuevas tendencias no es posible considerar la magia sea uno de los elementos básicos en la interpretación del arte rupestre cuaternario, tampoco ha de ser el culto a la fecundidad con la oposición

de lo masculino a lo femenino el único motivo que guiase en sus manifestaciones artísticas a aquellos hombres del Paleolítico superior, sobre todo cuando nos encontramos con uno « santuario » como el de Las Herrerías que parece no coincidir con las « composiciones » que se han señalado como modélicas, para este último tipo de interpretación.

*Los animales sin cabeza
de Les Pedroses*

La cueva de Les Pedroses, situada junto a la aldea de El Carmen (Ribadesella), fue descubierta por mi hace algunos años y sobre ella preparo una monografía. Se trata de un panel de pequeñas dimensiones (2 m X 1 m) en el que se hallan pintas y grabadas una serie de figuras que pueden disponerse según tres fases distintas de ejecución.

Fase A: Varios contornos de animales (un bovido, un caballo, y cuatro ciervas), todos ellos incompletos, que podrían incluirse en lo que Leroi-Gourhan ha llamado « *contours inachevés* », pues realmente todas las figuras están incabadas, salvo la del bóvido que representa un animal sin cabeza.

Fase B: Tres figuras de animales, dos de ellas seguramente ciervas, la tercera es de interpretación dudosa, ya que los rasgos que la definen son muy escasos, aunque por la excesiva anchura de su cuello podemos considerar como un posible caballo, pero la falta de la cola hace que su interpretación sea poco aceptable (también podría interpretarse como una cierva). Las tres figuras ofrecen su contorno grabado a trazo múltiple y después se ha pintado el interior de la figura con una tinta plana roja. Las tres carecen de cabeza y sus extremidades son incompletas, defectuosas de ejecución y, en algún caso, están simplemente iniciadas. Aunque el tipo de ejecución recuerda al de las figuras del Gran Techo de Altamira, en Les Pedroses se grabó primero el contorno de los animales para después rellenar el espacio interno de color, mientras que la técnica de Altamira es al revés se pintó primero y se grabaron los contornos de la figura después. Es este un aspecto que conviene dejar bien sentado.

Fase C: En un momento inmediatamente posterior se añadió al bovido grabado de la Fase A la cabeza, que se grabó con un trazo distinto como se comprueba por la patina y por el tipo de trazón único en esas partes y doble en otras, parece, además, como si se hubieran dibujado dos cabezas, una más pequeña y otra mayor envolviendo a la pequeña. También pertenece a esta fase un ideomorfo en doble oreja, cuya parte inferior tiene forma angular, que podría considerarse como una cabeza esquematizada de animal.

Las tres fases debieron de sucederse una a otra, siendo más antigua la primera, o Fase A; la Fase B de animales a tinta plana debió de realizarse poco después de la A, siendo la tercera o Fase C, la que al introducir modificaciones en las anteriores, especialmente el dotar de cabeza al bovido antiguo, revela un cambio de estructura religiosa.

Las figuras de animales sin cabeza no son muy frecuentes en el arte paleolítico y se encuentran representadas tanto en obras de arte mueble como del rupestre. En el arte mueble las encontramos sobre placas de

piedra con grabados del Parpallo, ya en el Solutrense inferior y medio, aparece algun ejemplo en el Magdalenense I, y otros mas en el Magdalenense III. En el Tuc- d'Audoubert hay una placa de grés con un caballo sin cabeza. Conocemos, ademas, tres propulsores decorados, De Arudy (Basses-Pyrénées), Trois Frères y Enlène (Ariège) con la representacion de ibices, cuya posicion cronologica parece situarse en el Magdalenense IV. El posible mamut de Kostienki, tallado sobre piedra y sin cabeza, es el ejemplar mas oriental de este tipo de representacion en arte mueble. Las representaciones rupestres de animales sin cabeza se concentran, salvo la figura de Lascaux, en Dordona, y la de la Addaura (Sicilia), en yacimientos cantabropirenaicos, en el Ariège, existen representaciones de animales sin cabeza en Bedeilhac, Trois Frères y Tuc- d'Audoubert. Otro yacimiento pirenaico es Montespan (Haute-Garonne), con la representacion de un oso sin cabeza, en escultura exenta. Otro grupo de yacimientos se localiza en la zona cantabrica, con las representaciones ya conocidas de Altamira y Las Monedas, en Santander, a las que hay que agregar los posibles ejemplos de Castillo y Hornos de la Peña, sin cabeza pero con cuernos. En Asturias, se encuentran estos animales sin cabeza en Pindal, con la figura de un gran bisonte grabado acéfalo. En el Pozo del Ramu, existen dos figuras de ciervo, una de ellas sin cabeza pero con cuernos, la otra, parece que primeramente se pinto sin cabeza, que se añadió con posterioridad, pero dejando una separación en la zona del cuello, que recuerda la figura de bovido grabado de Les Pedroses.

Fig. 25
Composición con animales sin cabeza, grabados y pintados en rojo, de la Cueva de Les Pedroses (Asturias).

De los ejemplos citados es facil deducir que las figuras mas antiguas sin cabeza aparecen durante el Solutrense, se continuaron durante el Magdalenense, siendo los propulsores, atribuidos al Magdalenense IV y V, con la representacion escultorica de Montespan, los que señalan la etapa final.

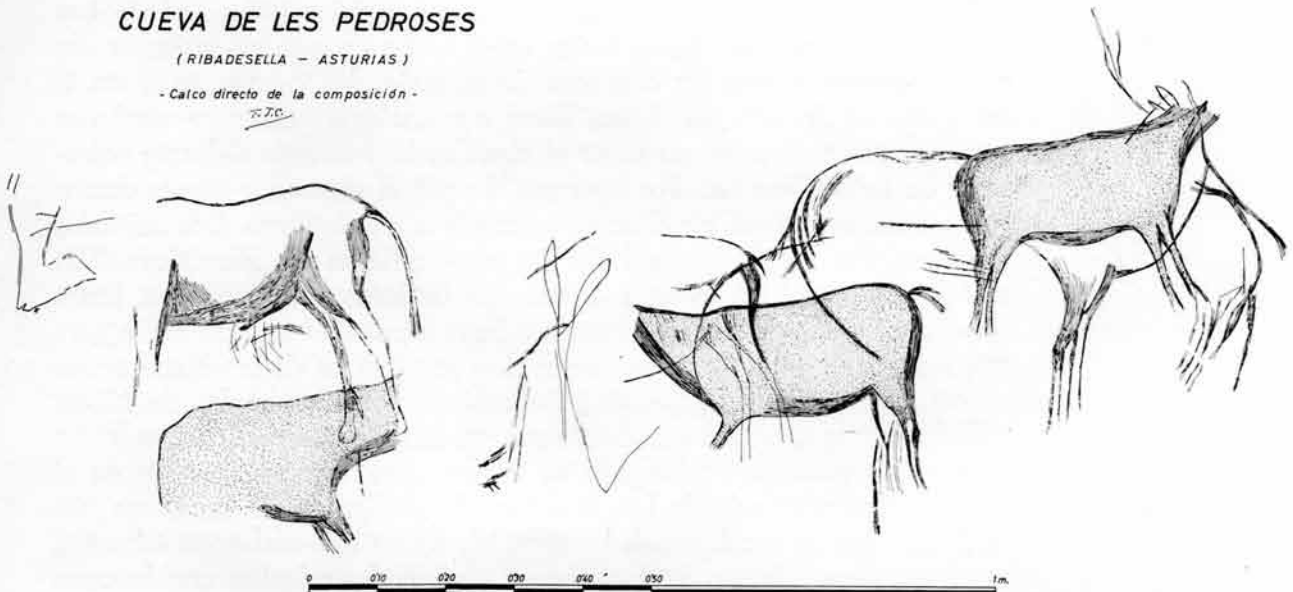
Respecto a la posible fecha de Les Pedroses, es posible que la Fase

CUEVA DE LES PEDROSES

(RIBADESELLA - ASTURIAS)

- Calco directo de la composición -

776



A, se grabase durante el Solutrense superior o Magdalenense inferior cantábrico, ya que el tipo de técnica, grabado de trazo múltiple, parece ser propio de estas épocas. Las figuras pintadas de la Fase B han de atribuirse quizás, al Magdalenense inferior o al medio cantábrico (Mgd. IV francés), pues ya hemos señalado que su técnica es parecida a la de Altamira, solo que al revés. La Fase C ha de ser necesariamente algo más tardía, ya que la incorporación al bovino de una cabeza de distinta técnica así lo exige.

El panel de Les Pedroses nos ofrece una composición de animales sin cabeza, la única conocida hasta la fecha. Si tenemos en cuenta que la mayoría de sus representaciones pueden interpretarse como ciervas, aunque no deja de ser problemático, debido a la falta de cabeza, nos encontraríamos con que este « santuario » estaría muy cercano al de Covalanas (Santander), considerado por Leroi-Gourhan como santuario periférico, con la cierva como animal dominante, con la diferencia de que el « animal de entrada », supuesto un ciervo por Leroi-Gourhan, es un bovino y se encuentra al final de la composición, bovino, que por otra parte tiene bien señalado su carácter masculino. En la Fase A tendríamos una figura incompleta de caballo, alrededor de la cual se disponen las figuras grabadas de varias ciervas incompletas, en tanto que el bovino ocupa una posición marginal respecto a dicha composición. Esta no encaja adecuadamente dentro de los esquemas compositivos del prehistoriador francés.

La Fase B se superpuso a la A con tres figuras grabadas y pintadas en rojo y a tinta plana, que pueden interpretarse como tres ciervas, o quizás considerar como un posible caballo la figura en rojo de la derecha del panel, y como ciervas las otras dos. También se nos presenta aquí el caballo en posición marginal y como figura final de la composición, en tanto que la figura de cierva central, que aparece frontada al caballo, aparece como la figura dominante, superponiéndose a la figura de otra cierva grabada, en la misma posición, de la Fase A. Tampoco este tipo de composición parece responder a los moldes de las « composiciones dualísticas ».

Más dejando aparte el posible sentido compositivo del panel de Les Pedroses, creo que su interés reside en el hecho de que por primera vez nos encontramos ante un conjunto de animales sin cabeza, caso único en la historia del arte paleolítico. Estos « animales sin cabeza » quedaron sin explicación en la teoría sobre el significado y sentido del arte paleolítico de Leroi-Gourhan. No creo posible por el momento que podamos llegar a encontrar una explicación adecuada a tal conjunto. Los animales representados son la mayoría de las veces difíciles de identificar. Tan solo los bisontes, los ibices y el oso son fácilmente reconocibles, junto con algún caballo (Parpallò). Esto nos lleva a postular que no había para este tipo de representación la adscripción previa a un determinado grupo sexual, dentro de la oposición caballo-bisonte. Los animales de Niaux y Bedeilhac se caracterizan además por carecer de patas delanteras y por tener excesivamente prolongado su cuello, como ocurre también en el posible caballo en rojo de Les Pedroses. Estas figuras nos muestran, sin duda, un tipo de « religiosidad » especial, acerca del cual poco sabemos, pero que seguramente tiene que estar en estrecha relación con la caza.

Lo unico claro que podemos ver es que en ciertos santuarios o en ciertos objetos de arte mueble a determinados animales se les priva de su cabeza al ser representados, hecho que en el « santuario » de Les Pedroses se generaliza a todas las figuras. Pienso, por mi parte, si en Les Pedroses no estaremos ante un « santuario » exclusivo de un grupo social-familiar o más amplio - para el cual era un « tabu » la representación del animal « mítico » con cabeza. Pero también habría otra explicación relacionada con la magia, aunque me inclino menos por estos aspectos.

De todos modos, como en el caso de Las Herrerías, nos encontramos en Les Pedroses con elementos nuevos acerca de la religiosidad del hombre del Paleolítico superior, religiosidad que, como hemos visto, reviste formas extrañas y complejas difíciles de encajar dentro de las teorías o interpretaciones al uso. Creo que sería muy conveniente tratar de estudiar esta religiosidad en sus aspectos comarcales, y tratar de fijar sus distintos aspectos con objeto de llegar mejor a una comprensión de su significado.

RIASSUNTO

Senza voler negare che molte delle figurazioni dell'arte delle caverne del Paleolitico superiore abbiano una relazione con la magia o con il sesso, bisogna ammettere che non è sempre così. A Las Herrerías e Les Pedroses (Asturia), troviamo due « santuari » completamente differenti quanto a concezione e contenuto. A Las Herrerías abbiamo un unico tema: associazioni di linee parallele e di punti, che testimoniano un santuario specializzato nella rappresentazione di ideomorfi con assenza di animali e di antropomorfi. Al contrario, a Les Pedroses abbiamo un santuario specializzato nella rappresentazione di animali senza testa, tema poco frequente nell'arte rupestre. Questi due casi richiedono una spiegazione al di fuori della magia o del sesso. L'evidente opposizione che vi è tra il contenuto di Les Pedroses è un argomento che invalida ogni teoria fondata sulle « composizioni » di elementi sessualmente opposti. Gli « insiemi a linee parallele » si incontrano ugualmente in altre grotte della regione cantabrica (Pindal, La Loja, Concha la Cova), in relazione con altre figure animali. Ciò permette di formulare l'ipotesi che siamo di fronte ad un elemento simbolico proprio di un certo gruppo etnico, isolato a Las Herrerías, e associato all'animale fonte del cibo nelle altre grotte. Per quanto riguarda le figurazioni di animali senza testa di Les Pedroses, esse devono venir poste in relazione con un culto di carattere totemico. Bisogna tener presente che ad Altamira il bisonte è l'animale dominante e che proprio un bisonte è l'unico animale senza testa del Gran Techo. Las Herrerías e Les Pedroses mostrano la necessità di studiare l'arte rupestre paleolitica da un più ampio punto di vista socio-religioso e non entro i ristretti limiti della magia e della sessualità.

RÉSUMÉ

Sans nier que bien des figures pariétales paléolithiques puissent avoir des relations avec la magie ou la sexualité, il faut admettre que ce n'est pas toujours le cas. A Las Herrerías et Les Pedroses (Asturies), on trouve deux « sanctuaires » différents quant à la conception et au contenu. A Las Herrerías, la décoration appartient à un thème unique: les associations de lignes parallèles et de points définissent un « sanctuaire » spécialisé dans la représentation d'idéomorphes, où n'existent ni figures animales, ni anthropomorphes. Au contraire, à Les Pedroses, il s'agit d'un sanctuaire spécialisé dans la représentation d'animaux sans tête. Ces deux cas appellent une explication en dehors de la magie ou du sexe. L'opposition évidente qu'il y a entre les contenus de Las Herrerías et de Les Pedroses est un argument qui invalide toute théorie fondée sur les « compositions » d'éléments sexuellement opposés. Les « ensembles à lignes parallèles » se rencontrent également dans d'autres grottes de la région cantabrique (Pindal, La Loja, Concha la Cova), en relation avec d'autres figures animales. Cela permet de poser l'hypothèse

qu'il s'agit d'un élément symbolique propre à un certain groupe humain isolé à Las Herrerías et associé à un animal nourricier dans d'autres grottes. Quant aux figurations d'animaux sans tête de Les Pedroses, elles doivent être mises en relation avec un culte de caractère totémique. On se souviendra de ce qu'à Altamira le bison est l'animal dominant et de ce qu'au Gran Techo, celui-ci est également l'animal sans tête. Las Herrerías et Les Pedroses montrent la nécessité d'étudier l'art rupestre paléolithique de points de vue socio-religieux larges et non dans les limites étroites de la magie ou de la sexualité.

SUMMARY

While it is true that many Palaeolithic parietal figures may be related to magic or sexuality, it must be granted that this is not always the case. At Las Herrerías and Les Pedroses (Asturia) there are two « sanctuaries » which differ by conception and content. At Las Herrerías the decorations relate to a single theme: the combination of parallel lines and points distinguishes a sanctuary specialised in the representation of ideomorphs, with a complete absence of zomorphic and anthropomorphic figures. On the other hand, Les Pedroses is a sanctuary specialising in the representation of headless animals. These two examples call for an explanation which is neither magic nor sexual. The obvious opposition which exists between the contents of Las Herrerías and Les Pedroses is an argument which invalidates any theory based on « compositions » of sexually opposed elements. The « parallel line ensembles » are also found in other caves in the Cantabrian region (Pindal, La Loja, Concha la Cova), where they are related to other animal figures. We can therefore advance the hypothesis that we are dealing with a symbolic element specific to a certain human group, seen in isolation at Las Herrerías and associated with a lifegiving animal in other caves. As regards the headless animals of Les Pedroses, these must be seen in relation to a totemic cult. It will be recalled that at Altamira the bison is the predominant animal, and that the headless animal at Gran Techo is also the bison. Las Herrerías and Les Pedroses show the necessity of studying Palaeolithic rock art from a wide socio-religious view-point, and not within the narrow confines of magic or sexuality.

BIBLIOGRAFIA

- BOULE, M., BREUIL, H., OBERMAIER, H.
1914 Institut de Paléontologie Humaine. Travaux de l'année 1913, *L'Anthropologie*, 25.
- BREUIL, H.
1952 *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Montignac (Centre d'études et de documentation préhistoriques), 417 pp., 531 figs et pls.
- JORDÀ CERDÀ, F.
1952 (En preparacion) - *La cueva de Les Pedroses (Asturias)*.
- JORDÀ CERDÀ, F., MALLO VIESCA, M.
1972 *Las pinturas de la cueva de las Herrerías (Llanes, Asturias)*, Salamanca (Seminario de Prehistoria y Arqueología).
- LEROI-GOURHAN, A.
1964 *Les religions de la préhistoire*, Mythes et Religions, n. 51, Paris (Presses Universitaires de France), 155 pp., 16 figs.
1965 *Préhistoire de l'art occidental*, L'art et les grandes civilisations, Paris (Lucien Mazenod), 482 pp., 804 figs et planches.
- UCKO, P. J., ROSENFELD, A.
1967 *Arte paleolitico*, Madrid.

DEBAT SUR LES RELIGIONS DU PALEOLITHIQUE

- BELTRAN: Abbiamo ascoltato quattro conferenze su l'interpretazione dei dati riguardanti le manifestazioni religiose del Paleolitico. Queste conferenze non ci hanno presentato una sintesi bensì vari aspetti e vari punti di vista. Il dibattito che si apre ora potrà portare ulteriori dati e ulteriori idee.
- RADMILLI: Ho ascoltato con grande interesse la conferenza del Prof. Nougier e sono d'accordo che la grotta di Rouffignac rappresenti un santuario dell'epoca e che sia strettamente legata con concezioni di carattere religioso. Le dieci figure che circondano l'Essere Supremo sul plafond di Rouffignac hanno un significato ben preciso: l'esaltazione dell'Essere Supremo o il porre sotto la protezione dell'Essere Supremo gli animali. Non possiamo prescindere dai dati etnologici per interpretare le religioni del passato.
- Non mi consta che sia esistito un culto della Dea Madre presso i popoli cacciatori. Presso i Paleolitici non c'è evidenza per ora di culto della Dea Madre che pare svilupparsi solo quando si ha la produzione del cibo, con il Neolitico.
- GOMEZ-TABANERA: La comunicazione del Prof. Nougier ha interessato il carattere funzionale delle grotte e delle pareti su cui sono state fatte le pitture. Si può forse dedurre, da quanto si è discusso, che l'arte paleolitica riflette una concezione matrilineare, non matriarcale, come erroneamente detto da qualcuno. Nella mentalità dell'uomo paleolitico, le bocche delle grotte dovevano avere carattere di sesso femminile, apertura di una gran matrice, di un delphos: molti popoli cacciatori credono nella « terra madre ». E' il modo naturale di uscire al mondo. In Spagna c'è una espressione popolare, « il parto delle montagne ». Si può dire che le grotte preistoriche riflettono un'idea matrilineare che si sintetizza nel concetto della derivazione dell'uomo dalla madre terra. Per questo, alcuni anni fa ho fatto una osservazione al Prof. Leroi-Gourhan: come possiamo avere un sistema binario, se manca l'idea di paternità fisiologica? Non si può parlare di sesso maschile e di sesso femminile.
- ANATI: Non è possibile attualmente stabilire se l'uomo del Paleolitico Superiore avesse o meno la nozione di paternità fisiologica. Da certe figurazioni di accoppiamento, sembrerebbe che associasse la procreazione all'atto sessuale. Non vi sono però prove sicure. Malgrado ciò, anche l'*Homo Sapiens* fossile, come tutti gli animali, aveva una vita sessuale. Non credo che Gomez-Tabanera abbia dubbi in proposito. Il sistema « binario » esiste nella natura stessa dell'unione tra uomo e donna e può essere facilmente generalizzato ad altri aspetti della vita: relazione tra mondo animale e mondo umano, contrapposizione della luce alle tenebre, della grotta buia alla prateria illuminata dal sole, della vita alla morte e così via. Come Leroi-Gourhan ha mostrato nelle sue pubblicazioni, sembra effettivamente che l'arte paleolitica rifletta una concezione cosmologica « binaria » da parte

degli artisti della grotte-santuario. L'interpretazione della valenza di ogni figura, negli accoppiamenti e nelle contrapposizioni, è un problema più specifico che indubbiamente richiede ancora molti sforzi per essere risolto in modo determinante.

Per le statuette femminili che cosa si può dire? Il fatto che numerose di esse seguano una stessa formula figurativa e concettuale a distanza di migliaia di chilometri e durante diversi millenni, indica la presenza di un fenomeno diffuso e persistente che andrebbe spiegato meglio.

GRAZIOSI:

Radmilli nega l'esistenza di una concezione della Dea Madre nel Paleolitico. Ma credo che la fecondità umana e quella della terra si sovrappongano e si confondano. C'è una quantità enorme di statuette che esaltano la maternità. Si può parlare di espressione materna delle statuette paleolitiche. Le cosiddette « Veneri » di Busoné... in tombe dell'Eneolitico, in Sicilia. La famosa « Venere » di Chiozza, ha tutte le caratteristiche paleolitiche ma proviene da una stazione di età neolitica, della cultura con vasi a bocca quadrata. La morfologia delle veneri paleolitiche persiste quindi in periodi successivi. Se Radmilli accetta che quelle neolitiche rappresentano la Dea Madre, perchè quelle paleolitiche non potrebbero fare altrettanto.

BELTRAN:

Me référant à la conférence de M. Nougier, je suis d'accord sur le fait qu'il existe une relation entre les peintures des grottes et les endroits choisis pour les placer. Les gravures ou peintures suivent un certain sens, se situent souvent après des passages difficiles, en des lieux probablement réservés à certains rites. Et l'on peut se poser la question: y a-t-il ou non des lois générales, valables pour toutes les grottes? Mais en cas de réponse affirmative, on se trouverait aussitôt confronté avec un très grand nombre d'exceptions!

Parfois la présence de certaines gravures en certains endroits s'explique de façon évidente et simple: les jeux de doigts, par exemple, dans la grotte d'Altamira, se trouvent aux endroits de la paroi les plus favorables à ce genre de jeux. Ici donc, l'angoisse théorique ne suffit pas à expliquer la manifestation artistique, il y a aussi une autre raison de caractère simplement matériel. Dans la grotte de Tito Bustillo, la répartition des peintures semble obéir à des critères tout à fait différents de ceux évoqués par M. Nougier. Tous les signes en rouge marquent les extrémités de la grotte, et n'ont absolument rien à voir avec les plafonds, bouches d'ombre, etc... Il s'agit là d'une répartition particulière et spécifique. L'idée d'élaborer des lois apparaît aussitôt comme dangereuse et en tous cas me semble très risquée. En outre, il y a un aspect capital à ne pas négliger: celui de la chronologie. Il est évident que les rapports chronologiques entre les représentations sont au moins aussi importants que les rapports géographiques.

NOUGIER:

Effectivement, il n'existe pas de lois générales. Chaque grotte présente ses caractères propres, et il n'y a pas *un* système mais *plusieurs* systèmes qui changent et se développent différemment selon les zones et selon les activités des exécutants. La même diversité, profondément humaine, qui se retrouve tout au long de l'histoire de la religion chrétienne, caractérise également les 15000 ans d'histoire de l'art pariétal.

Cependant, il existe un certain nombre de constantes qui prévalent: c'est à des secteurs privilégiés des grottes que s'accrochent les peintures, et surtout aux grands plafonds, aux points de liaison entre plusieurs étages, aux lieux de jaillissement de ruisseaux. Je citerai les exemples de Pindal, Tito Bustillo, Marsoulas, etc... Et le choix de ces endroits correspond au désir de marquer certains écarts. A Rouffignac, des bouches d'ombre semble parfois sortir tel ou tel élément d'une harde. Certains accidents déterminent certaines figurations, et sont le lieu idéal pour exprimer les rapports qui unissent le monde animal et le monde des profondeurs.

ANATI:

Les trois éléments principaux de la figuration paléolithique sont les animaux, les symboles et les anthropomorphes. On dirait que l'endroit, ou même la surface de la roche, qui n'a pas été figurée mais qui se trouve autour des figures, forme un quatrième élément, aussi important que les autres.

BELTRAN:

Au sujet de la conférence de Jordà-Cerdà il faut dire que le cas des animaux sans tête de Les Pedroses se rattache au très vaste et important phénomène des animaux incomplets. Souvent c'est la bouche qui manque, ou les extrémités des pattes: peut-être a-t-on voulu supprimer dans ces cas les parties du corps qui permettent aux animaux de se défendre. Les trois animaux sans tête, de couleur rouge, tournés vers l'entrée de la grotte, à Les Pedroses constituent un exemple de grand intérêt: à mon avis, ils montrent que l'idée religieuse qui se manifeste dans les animaux sans tête n'est pas à mettre en rapport avec le totémisme. Il s'agit du problème de l'animal représenté délibérément incomplet et, dans ce cas-ci, tourné vers la porte et accompagné d'autres éléments. C'est un problème très complexe et très important.

NOUGIER:

La grotte de Rouffignac qui se répartit sur trois niveaux, se caractérise par son étonnante complexité. Elle a été parcourue dans sa totalité, et, partout, ont été retrouvés des traces d'activité humaine, malgré la très grande difficulté de certains passages. La répartition des tracés au doigt est instructive: là où cela est possible il y en a, mais, à l'intérieur des zones qui s'y prêtent, certains secteurs ont été privilégiés. Un choix est donc manifeste. Toute la grotte se prête aux tracés digitaux mais une prédilection exceptionnelle se marque pour certains secteurs, dont surtout le plafond rouge. Dans de nombreuses parties de la grotte, les thèmes majeurs sont celui de la frise d'animaux et celui de l'affrontement. En un seul endroit ces deux thèmes cèdent le pas à l'accumulation d'images-réalités: dans ce cas, seule importait l'exécution du dessin en tant qu'action, et les peintures s'accumulent en tumultueuses superpositions. Cet endroit, c'est précisément le Grand Plafond (il s'y trouve même des adjonctions modernes). A proximité se trouve la seule fissure donnant accès au troisième niveau de la grotte. Là, un pilier naturel porte toute une série de dessins: un anthropomorphe (« Le Grand Être »), situé à 1,70 m. du sol, encadré de mammoths et de bisons.

BELTRAN:

Il faut conclure que dans l'art paléolithique nous remarquons de nombreux phénomènes à caractère répétitif. Derrière ces figures se cache, sans doute, une série de conceptions bien précises, mais il faut avouer que nous ne sommes pas toujours capables d'en comprendre la signification.