LA *GROTTE CHAUVET* Y LA DIVISIÓN "ARTE MOBILIAR" – "ARTE PARIETAL" (*)

THE *GROTTE CHAUVET* AND THE DIVISION BETWEEN "MOBILIARY ART" – "PARIETAL ART"

Óscar MORO ABADIA (**) y Manuel R. GONZÁLEZ MORALES (***)

**** Becario de la Fundación Marcelino Botín. Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria. Co-Coordinador del proyecto AREA (*Archives for European Archaeology*). Maison de l'Archéologie et de l'Ethnologie-Réné Ginouvès (UMS 844) 21, allée de l'Université, Nanterre F- 92023.**

***** Catedrático de Prehistoria. Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria. Edificio Interfacultativo. Avenida de los Castros S/N, 39005 Santander (Cantabria).**

BIBLID [1138-9435 (2004-2005) 7, 1-282]

Resumen.

En recientes trabajos hemos analizado la formación histórica y el significado de la dicotomía "arte parietal"- "arte mobiliar", división que, en nuestra opinión, ha estructurado nuestra comprensión del arte paleolítico. Tomando como ejemplo la controversia a propósito de la *Grotte Chauvet- Pont- d'Arc*, nos proponemos mostrar en este artículo la importancia que dicha dicotomía ejerce sobre la percepción occidental del arte paleolítico. Las dataciones de ^{14}C AMS que asignaban una antigüedad a las pinturas de Chauvet de entre 33000 y 30000 BP provocaron que la mayoría de especialistas considerasen esta cueva como un conjunto único y extraordinario. Esta idea está relacionada con el hecho de que las pinturas se compararon principalmente con el arte parietal y no con el arte mobiliar, a pesar de su paralelismo con las pequeñas estatuillas auriñacienses encontradas en el sur de Alemania. La polémica a propósito de Chauvet ilustra el peso que la dicotomía mobiliar-parietal tiene sobre nuestra manera de comprender el arte paleolítico.

Palabras Clave: Arte parietal, arte mobiliar, controversia de dataciones, cronología estilística.

Abstract.

In recent works, we have analyzed the meaning and the historical genesis of the

(*) Fecha de recepción del artículo: 13-X-2005. Fecha de aceptación: 20-XII-2005.

concepts “parietal art” (or “rock art”) and “mobiliary art” (or “portable art”), two categories which have both structured the discipline´s understanding of paleolithic art. Taking the recent controversy of the dating of the Chauvet paintings into account, we want to demonstrate in this paper the influence of the aforementioned dichotomy on the Western perception of paleolithic art. In 1995, a team of researchers led by Dr Helene Valladas at the National Centre for Scientific Research used carbon dating to confirm the age of the Chauvet paintings at between 30000 and 33000 B.P. As a consequence of this dating, Chauvet is generally considered as a unique and incomparable example of Aurignacian art. However, this perception is clearly related to the fact that the Chauvet paintings have been compared primarily with “parietal art”, and not with “mobiliary art” (even if the paintings have several resemblances with the Aurignacian art from the South of Germany). In our view, this example illustrates the importance of the division between “parietal” and “mobiliary” in our understanding of paleolithic art.

Key Words: Parietal art, mobiliary art, controversy of the dating, stylist chronology.

Sumario:

1. Arte mobiliar *versus* arte parietal: ¿una división superada? 2. Arte mobiliar *versus* arte parietal: historia y significado de una distinción. 3. La división arte mobiliar- arte parietal y la polémica en torno a la *Grotte Chauvet*. 3.1. La posibilidad de una contaminación. 3.2. La contradicción entre las dataciones absolutas y la cronología estilística. 3.3. El carácter excepcional de la *Grotte Chauvet*. 4. La Grotte Chauvet: paralelismos con el arte del Jura Suabo. 4.1. El arte mobiliar del Jura Suabo. 4.2. Paralelismos entre la Grotte Chauvet y el arte del Jura Suabo. 4.2.1. Cronológico. 4.2.2. Temático. 4.2.3. Estilístico. 5. Conclusiones. 6. Agradecimientos.

1. Arte mobiliar *versus* arte parietal: ¿una división superada?

En algunos trabajos recientes (Moro Abadía y González Morales, 2003, 2004) hemos defendido que la distinción entre “arte parietal” y “arte mobiliar” ha estructurado, y continúa estructurando, la interpretación occidental del arte paleolítico,

> Habiendo leído los trabajos fundamentales de la disciplina, escritos por Leroi- Gourhan, Ucko y Rosenfeld, Delporte, Lorblanchet, Vialou, etc., es evidente que la mayoría de estos estudios están construidos sobre un estrecho paradigma formado por los conceptos “arte parietal” (o “rock art”) y “arte mobiliar” (o “portable art”) […] Nos sorprende lo que podría llamarse la paradoja de lo estudios de arte paleolítico o, en otras palabras, el hecho de que esta división sea incuestionable. Encontramos igualmente sorprendente que no existan más trabajos que interroguen el significado de los conceptos “arte parietal” y “arte mobiliar”. En

> realidad, no existe ningún trabajo importante que haya analizado esta cuestión en profundidad. Esta ausencia es significativa y constituye el mejor ejemplo de la paradoja: el poder del mencionado paradigma queda demostrado por el hecho de que no necesita justificación. Así, la división entre "arte parietal" y "arte mobiliar" se impone como neutral y los prehistoriadores no se ven obligados a legitimarla. De este modo, lo culturalmente arbitrario se transforma en pretendidamente natural (Moro Abadia y González Morales, 2004: 334).

Aunque estas provocativas palabras no han provocado un gran revuelo entre los especialistas, algunos colegas se pusieron en contacto con nosotros para hacernos llegar su opinión. En líneas generales, las críticas que hemos recibido pueden resumirse en dos. En primer lugar, algunos arqueólogos consideran dudosa nuestra afirmación según la cual la investigación actual continúa estando condicionada por la amplia aceptación de la dicotomía mobiliar/parietal. Según ellos, dicha dicotomía no es incuestionable hoy en día. En segundo lugar, algunos compañeros consideran que la dicotomía parietal/mobiliar no remite en modo alguno a la distinción entre arte y artesanía. En resumen, la mayoría de los críticos señalaban que los conceptos "arte mobiliar" y "arte parietal" (o "arte rupestre") son categorías puramente técnicas que seguimos utilizando debido a su funcionalidad pero que no determinan nuestra interpretación del arte paleolítico.

Frente a esta idea, nuestra opinión es que estos conceptos constituyen una dicotomía fundamental para comprender la interpretación occidental del arte paleolítico a comienzos del siglo XXI. Sin embargo, en lugar de obviar las críticas de nuestros colegas consideramos necesario trabajar sobre ellas. En otras palabras, es conveniente demostrar cómo y de qué manera esta dicotomía ejerce una influencia fundamental sobre nuestra percepción del arte paleolítico.

Con ese objetivo vamos a repasar aquí la reciente controversia a propósito de la antigüedad de las pinturas de la *Grotte Chauvet- Pont- d'Arc*. En nuestra opinión, dicho debate puso de manifiesto la importancia que la mencionada dicotomía ejerce sobre nuestra manera de comprender el arte paleolítico. Para desarrollar esta hipótesis hemos dividido el presente artículo en dos partes: en primer lugar, expondremos las líneas generales de nuestra teoría a propósito de la formación histórica y del significado de la división "arte parietal"-"arte mobiliar". En segundo lugar, repasaremos la polémica en torno a la antigüedad de Chauvet concediendo una especial atención a los argumentos utilizados por unos y por otros a propósito de la antigüedad auriñaciense de las pinturas. Mostraremos como la mayoría de los investigadores coincidieron en señalar el carácter excepcional de este conjunto pictórico, supuestamente sin precedentes ni paralelos en el arte Auriñaciense encontrado en Europa. La idea de Chauvet como un conjunto artístico excepcional era la interpretación resultante de tomar

una parte (el arte rupestre o parietal) por el todo (el arte paleolítico). Nuestra hipótesis es que el carácter determinante que la fractura mobiliar- parietal ejerce sobre nuestra comprensión del arte paleolítico provocó que las pinturas de la cueva fueran comparadas casi exclusivamente con el arte parietal y no con el conjunto del arte paleolítico. Este hecho tuvo como consecuencia que los expertos pasasen por alto (o no examinasen con detenimiento) el paralelismo evidente entre las pinturas de dicha cueva y el arte mobiliar hallado en el Jura suabo. Dicho examen hubiera permitido comprobar como ya desde el mismo momento de su descubrimiento Chauvet no era un conjunto artístico tan excepcional.

A través de este análisis esperamos demostrar que quienes afirman que los conceptos "arte mobiliar" y "arte rupestre" (o "parietal") no implican ninguna interpretación del arte paleolítico se equivocan: dichos términos suponen, *de facto*, una manera de comprender la realidad y, por tanto, una interpretación de la misma que condiciona decisivamente nuestros debates, polémicas y teorías a propósito del arte parietal.

2. Arte mobiliar *versus* arte parietal: historia y significado de una distinción.

Hace ahora casi cinco años comenzamos a estudiar un episodio fundamental para la historia de la arqueología en nuestra región: el reconocimiento del arte parietal paleolítico a finales del siglo XIX. Aunque dicho tema ha sido objeto de numerosas publicaciones, pensábamos que era necesario examinar muchas ideas a propósito del reconocimiento de Altamira. Ese trabajo nos obligó a profundizar en dos conceptos más utilizados que interrogados: el "arte mobiliar" y el "arte parietal". Así, según una opinión muy extendida, "el arte rupestre [o parietal] se sitúa en las paredes (en latín *paries*) de las cuevas y abrigos, extendiéndose la noción de paredes a los suelos y techos. Por el contrario, el arte mobiliar, móvil por definición, está representado por objetos portátiles o más exactamente, que no están fijos o sujetos de manera alguna a una estructura inmobiliaria definida" (Delporte, 1990: 32). De acuerdo con Ann Sieveking, "el arte paleolítico […] ha sido clasificado por los escritores del siglo XX en dos categorías; arte mural y arte de las pequeñas piezas portátiles encontradas en lugares de habitación. Esta segunda categoría se denomina en francés "art mobilier". Es dudoso que sus creadores reconocieran tal diferencia […] pero es una división conveniente para el estudio" (Sieveking, 1979: 7- 8). No insistiremos más: es suficiente con echar un vistazo a las obras de referencia de la disciplina para constatar que la distinción entre "arte mobiliar" y "arte parietal" ("rock art", "art rupestre", etc.) es el punto de partida de la mayoría de las interpretaciones a propósito del arte paleolítico (Laming-Emperaire, 1962: 21; Ucko and Rosenfeld, 1967: 8; Brézillon, 1969: 35; Bray y Trump, 1970: 51; Barandiarán, 1972; Delporte, 1981: 14; Whitehouse, 1983: 331-332; Leroi-Gourhan, 1988: 70; Delporte, 1990: 32; Bahn, 1992: 378, Lorblanchet, 1995: 13 y 21; Vialou, 2004: 244- 246).

En definitiva, la división entre "arte mobiliar" y "arte parietal" se ha inscrito en el

inconsciente disciplinar a través de un largo proceso. En primer lugar, su utilización recurrente ha provocado que haya pasado a considerarse una distinción evidente y que los arqueólogos no se vean obligados a justificar su uso. Cuando un prehistoriador analiza la tecnología del "arte mobiliar" (D'Errico, 1988), la arquitectura del "arte parietal paleolítico" (Vialou, 2001) o la gramática del "arte parietal" (Sauvet y Wlodarcyk, 1995) no comienza su investigación con una explicación metodológica que justifique el empleo de dichas categorías: se da por sentado que se trata de un procedimiento perfectamente adecuado. La división entre "lo parietal" y "lo mobiliar" forma parte del *habitus* del prehistoriador: no se trata de un procedimiento consciente conforme a las reglas del razonamiento científico y el método experimental, sino de un "sentido práctico", un *modus operandi* compartido por todos los miembros del campo. En segundo lugar, el uso prolongado de esta clasificación ha tenido como consecuencia lo que Bourdieu denomina "el olvido de la historia" (Bourdieu, 1997: 54): pese a tratarse de los dos conceptos más utilizados de la disciplina, no existe ningún trabajo sobre su formación histórica. En otras palabras, nadie se ha visto en la obligación de recordar que se trata de dos conceptos históricos. Esto ha provocado la *naturalización* de la división que los dos conceptos instauran, descrita a menudo como una división objetiva y lógica de las obras de arte según el soporte en el que fueron realizadas: "Las diferentes manifestaciones de lo que llamamos arte aparecen por primera vez en el Paleolítico superior. Se dividen, para su estudio, según el soporte sobre que fueron realizadas. Se denomina arte rupestre o parietal al realizado sobre las paredes de cuevas o abrigos, y arte mueble o mobiliar a los pequeños objetos transportables realizados sobre piedra, asta, hueso o marfil". (Menéndez, Jimeno y Fernández, 1997: 40). Parafraseando a Bourdieu, recordar que lo que, en la práctica científica, aparece como natural es sólo el producto de un prolongado trabajo de naturalización, significa reinsertar en la historia aquellas ideas que han estructurado la ciencia y, por tanto, comprender mejor su significado. Es por esta razón que iniciamos una investigación a propósito de la historia de estas dos categorías.

Para comprender la formación histórica de ambas categorías es necesario situarse en el período comprendido entre 1864 y 1902. Como es conocido, la antigüedad paleolítica del "arte mobiliar" fue aceptada por la comunidad científica internacional hacia 1864, año de publicación del famoso artículo de Lartet y de Christy. Por otro lado, aunque las primeras manifestaciones del arte parietal fueron publicadas durante los años ochenta (Sautuola, 1880; Chiron, 1889), su gran antigüedad no fue aceptada hasta inicios del siglo XX (Cartailhac, 1902). El *décalage* entre los dos momentos de reconocimiento del arte paleolítico (1864 y 1902) es la clave para comprender la formación histórica de la dicotomía que estamos analizando. Para interpretar este proceso es fundamental retener dos ideas:

En primer lugar, los conceptos "arte mobiliar" y "arte parietal" no existían antes de 1900. Los arqueólogos de finales del siglo XIX no utilizaron dichos términos para describir el arte prehistórico. De hecho, "sólo hacia 1900, se aceptó entre los prehistoriadores la distinción

entre el arte parietal y el mueble" (Delporte 1990: 32).

En segundo lugar, entre 1860 y 1900 los prehistoriadores elaboraron una definición del arte paleolítico que coincide con lo que hoy en día llamamos "arte mobiliar" y que excluía lo que definimos como "arte parietal".

Teniendo en cuenta estos dos datos, nuestra hipótesis es que lo que durante el siglo XX se ha llamado "arte mobiliar" se corresponde con lo que a finales del siglo XIX se denominaba "arte paleolítico" y que, por consiguiente, para conocer el significado de dicho concepto es necesario examinar la representación del arte paleolítico entre 1860 y 1900.

En 1864, el descubrimiento de piezas con animales grabados procedentes del Paleolítico en las cuevas de la Vézère provocó una contradicción en el seno de la sociedad europea de finales del siglo XIX. En efecto, la aparición de objetos artísticos encajaba muy mal con la imagen, por aquel entonces dominante, de los hombres prehistóricos como salvajes recién salidos de la animalidad: "Si verdaderamente el hombre hizo tales progresos en la concepción del arte sin conocer ni siquiera los metales, es un fenómeno antropológico tan curioso como los son los propios objetos artísticos, que expresan un grado de lujo engendrado por el ocio y el bienestar" (Falconer, 1864: 630). En realidad, es lógico que la sociedad decimonónica tuviera enormes dificultades para aceptar un arte de esta naturaleza. El último tercio del siglo XIX estuvo dominado por lo que Nathalie Richard ha llamado "el paradigma de la simplicidad" (Richard, 1993: 60). Es decir, por un evolucionismo simple de carácter estrictamente unilineal. Un buen ejemplo son las obras de antropología de esta época que describen la historia de la humanidad como una sucesión unilineal de estadios desde el salvajismo hasta la civilización: *Primitive Culture* (Tylor, 1871), *Ancient Society* (Morgan, 1877), *Ancient Law* (Maine, 1861), *Primitive Marriage* (McLennan, 1865), *The Origin of Civilisation* (Lubbock, 1870). En este horizonte de pensamiento, el arte era considerado un símbolo de civilización y, por consiguiente, un elemento exclusivo de las últimas etapas. Nada tiene de extraño, por tanto, que la aparición de pequeños objetos grabados y esculpidos en un contexto paleolítico provocase una contradicción en la sociedad occidental.

En su intento por hacer compatible lo supuestamente incompatible (el arte y lo primitivo), y como no podía ser de otro modo, los arqueólogos utilizaron las categorías que estructuraban su propia visión del arte para construir una representación del arte paleolítico. Dicha visión se corresponde con lo que Kristeller denominó el "sistema moderno del arte" (Kristeller, 1950). Efectivamente, como ha mostrado Larry Shiner, nuestra experiencia artística es una invención reciente, un fenómeno que no tiene ni tres siglos (Shiner, 2001: 3). A partir del siglo XVIII, la moderna definición del arte se consolidó sobre una fractura que se había ido formando lentamente desde el Renacimiento: la separación entre el Arte con mayúsculas ("*fine arts*", "*Beaux- Arts*") y la artesanía ("*the crafs and popular arts*"). En esta época, el Arte (la poesía, la pintura, la arquitectura, la escultura, la música) fue asociado a la inspiración y la

genialidad, la trascendencia, la originalidad, la invención, la creación y la inspiración. Por oposición, la artesanía fue asimilada al savoir- faire, la imitación y la reproducción mecánica de un modelo, el trabajo repetitivo, la habilidad técnica desprovista de genialidad y el placer utilitario y ordinario. Este sistema ha estructurado la percepción occidental del fenómeno artístico desde el siglo XVIII hasta nuestros días y es la clave para comprender la definición del arte paleolítico entre 1860 y 1900.

La aparición del arte paleolítico planteó inmediatamente el problema de su clasificación: ¿En qué categoría clasificar las pequeñas estatuillas descubiertas por los arqueólogos? La cuestión no era sencilla. Por un lado, los europeos tenían que aceptar, por sorprendente que pudiera parecer, que el hombre paleolítico poseía un cierto "amor por el arte, por mínimo que sea" (Lubbock, 1865: 306) En este sentido, era innegable que los prehistóricos poseían un cierto "*instinct de luxe*" (Lartet y Christy, 1864: 280; Mortillet, 1897: 241). Por otro lado, era impensable conceder el título de artistas a unos "salvajes" que vivían en un estado de civilización tan poco desarrollado. Simplemente, era imposible colocar en el mismo nivel a un Miguel Ángel o a un David que a un paleolítico anónimo que desconocía los metales, la domesticación de animales o la agricultura. Para superar esa paradoja, entre 1860 y 1900 los europeos definieron el arte paleolítico (y el arte primitivo en general) a partir de algunos de los valores y de las connotaciones ligados a la artesanía. Es decir, como un arte menor, ingenuo (Dreyfus 1888: 224), ligado a los pequeños objetos de decoración personal (Lartet y Christy, 1864: 280, Dupont, 1872: 155, Dreyfus, 1888: 225), ornamental (Lubbock, 1870 : 51; Evans, 1872 : 448; Wilson, 1862: 289; Mortillet, 1897: 241), producto de un cierto *savoir- faire* y reflejo de una gran incapacidad técnica (Dreyfus, 1888: 225).

En este contexto, no es casualidad que la antigüedad paleolítica de las pinturas encontradas en Chabot o en Altamira fuese rechazada hasta los inicios del siglo XX. Las pinturas parietales eran incompatibles con la idea del hombre prehistórico dominante en ese momento: "Entre la vida a oscuras en las cavernas sobre restos de cocina corrompidos y la aspiración a decorar la estancia existe una contradicción tan grande, que explica bien no se haya encontrado hasta ahora en aquellas nada parecido a lo que nos ocupa" (Quiroga y Torres, 1880: 266). Solo a finales del siglo XIX, gracias al debilitamiento del evolucionismo como paradigma dominante y al reconocimiento de un mayor grado de complejidad de las sociedades primitivas, fue posible la aceptación de dichas pinturas como paleolíticas.

Este análisis histórico es fundamental para comprender el significado de nuestra moderna definición de los conceptos "arte mobiliar" y "arte parietal". Dado, y esto es esencial, que el conjunto de objetos que hoy llamamos "arte mobiliar" coincide con lo que los prehistoriadores de finales entre 1860 y 1900 llamaron "arte paleolítico", es evidente que dicho concepto nos remite a la división entre "arte" y "artesanía" que dichos arqueólogos utilizaron para definir el arte paleolítico. En otras palabras, la *historización* del "arte mobiliar" y del "arte

parietal" nos permite comprender que la definición normativa de dichos conceptos es una *ilusión escolástica* parcialmente falsa: lo que dichos conceptos reproducen en realidad es nuestra moderna distinción entre "arte" y "artesanía". Tal y como hemos señalado en otro lugar, "la división entre arte parietal y arte mobiliar ha prevalecido como neutral porque está ligada a una idea que ha estructurado la interpretación occidental del fenómeno artístico desde el siglo XVIII: la distinción entre arte y artesanía. Esta división está tan arraigada en nuestras mentes que somos incapaces de verla" (Moro Abadía y González Morales, 2004: 334).

3. La división arte mobiliar- arte parietal y la polémica en torno a la *Grotte Chauvet*.

La crítica más importante dirigida contra nuestra teoría es que los conceptos "arte parietal" y "arte mobiliar" son de uso exclusivamente técnico y que, por consiguiente, no determinan nuestra interpretación del arte paleolítico. Para demostrar que estas categorías estructuran nuestra percepción del arte paleolítico, vamos a repasar la reciente polémica en torno a la Grotte Chauvet.

La *Grotte Chauvet- Pont- d'Arc* está situada en el garganta del Ardèche, a sólo unos pocos metros del Pont d'Arc, un extraordinario puente natural que cruza el río y que probablemente ya existía en el paleolítico (Clottes, 2001: 16). El 18 de diciembre de 1994, tres espeleólogos (Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel-Deschamps y Christian Hillaire) descubrieron las primeras pinturas de la cavidad. El hallazgo se hizo público el 18 de enero de 1995 y la cueva fue calificada como monumento histórico el 13 de octubre de 1995. Ante la importancia del yacimiento, el Ministerio de Cultura francés propuso un concurso (*appel d'offre*) para su estudio científico. Dos equipos se presentaron al mismo: uno dirigido por Denis Vialou y otro por Jean Clottes. Los proyectos fueron defendidos ante un jurado de nueve especialistas que votó a favor del segundo. A los pocos meses del descubrimiento se publicó un libro ilustrado con fotos de la cueva y donde Jean Clottes escribió un largo epílogo en el que se decantaba por una antigüedad de entre 17000 y 21000 BP para las pinturas (Chauvet *et al*., 1995: 113- 114). El mismo año, en la edición de *Préhistoire de l'art occidental* preparada por Brigitte y Gilles Delluc, Clottes se reafirmaba en sus palabras: "A título provisional, una atribución al solutrense, incluso a una época anterior, es aconsejable, en una horquilla cronológica bastante amplia entre 17000 y 21000 BP o incluso más" (Leroi-Gourhan, 1965: 564). El estilo, la complejidad de las composiciones y la comparación con otros conjuntos parietales franco-españoles parecían indicar una cronología solutrense- magdaleniense. Sin embargo, todo cambió con la publicación de las primeras fechas de ^{14}C AMS que permitieron adscribir dos rinocerontes y un bisonte al Auriñaciense (*ca*. 32000- 30000 B.P) y dos manchas negras de antorcha al Gravetiense (*ca*. 26000 BP) (Clottes *et al.*, 1995). La gran antigüedad de estas fechas derivó en una interesante polémica cuyos ecos se han prolongado hasta hoy en día.

Para comprender el debate en toda su magnitud hay que repasar el momento histórico

en el que se produjo. Así, la década de los noventa estuvo marcada por la discusión a propósito de la antigüedad de Cosquer y de Foz Côa. La cueva de Cosquer está situada cerca de Marsella y fue descubierta en 1991. El trabajo de Clottes, Courtin y Collina-Girad permitió identificar cerca de 150 figuras (entre las que destacan caballos, cápridos, bóvidos, animales marinos, cérvidos y un felino) así como medio centenar de manos en negativo, un número sólo superado por Gargas. Las dataciones de ^{14}C AMS hablan de dos ciclos distintos: Uno muy antiguo entre el 27000 y 24000 (Gravetiense) al que corresponden las manos en negativo y otro más reciente entre el 19500 y el 18000 BP (Solutrense-Magdaleniense Antiguo) en el que se incluyen las representaciones de animales y los grabados. La polémica estalló cuando algunos investigadores hicieron públicas sus dudas a propósito de la autenticidad de las pinturas (Bourdial, 1992; Delluc y Delluc, 1991) y encontraron respuesta en los arqueólogos responsables de la investigación (Clottes y Courtin, 1994: 23- 26). Hoy en día la autenticidad parece confirmada.

En 1994 se hizo público el descubrimiento de un conjunto de grabados en el lugar de construcción de la presa de Foz Côa (Portugal). Después de una gran polémica a propósito de la antigüedad de los grabados, los resultados de la cronología absoluta, defendidos por Bednarik (1995), databan los grabados en el Holoceno y no en el Pleistoceno. Sin embargo, tanto la *Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia* (Jorge, 1995) como algunos conocidos especialistas continuaron defendiendo la antigüedad paleolítica del conjunto a partir de criterios estilísticos (Zilhão, 1995; Clottes *et al.,* 1995b). La publicación de nuevas dataciones absolutas dirigidas por dos de los antiguos miembros del proyecto de *Electricidade de Portugal* apunta hacia la antigüedad paleolítica (Phillips *et al*., 1997; Dorn, 1997). Sin embargo, serán necesarios nuevos y más completos exámenes para confirmar (o rechazar) dicha antigüedad.

En este contexto, las dataciones de Chauvet no hicieron sino amplificar los ecos de la polémica a propósito de la validez de las dataciones absolutas. Aunque fueron muy pocos los que rechazaron abiertamente los resultados del ^{14}C AMS (Züchner, 1999), muchos reaccionaron con escepticismo ante la gran antigüedad de estas fechas (e. g. Combier, 1995; Delluc y Delluc, 1999; Lorblanchet y Bahn, 1999; González Sainz, 1999). Estos autores justificaban su desconfianza invocando tres argumentos que quisiéramos repasar ahora con detenimiento.

3.1. La posibilidad de una contaminación.

Sin afirmarlo directamente, algunos arqueólogos sugirieron la posibilidad de una contaminación de las muestras datadas por ^{14}C AMS en Chauvet. Así por ejemplo, Lorblanchet y Bahn afirmaban: "Es de esperar que futuras dataciones de Chauvet, junto a un cuidadoso estudio que asegure que estas fechas son fiables y no están sometidas a ningún tipo de contaminación o distorsión natural, ayude a decidir si la verdad en este caso está del lado del radiocarbono o de las afirmaciones más tradicionales de Züchner sobre el estilo y el contenido de esta cueva. Sólo entonces podremos realmente determinar el impacto real de la datación

directa en los estudios de arte rupestre paleolítico" (Lorblanchet y Bahn, 1999: 120). La hipótesis de la contaminación también fue sugerida por Pettitt y Bahn (2003), quienes mostraron los problemas del método ^{14}C AMS tomando como ejemplo el caso de la Peña de Candamo (ejemplo también analizado por Georges Sauvet, si bien este último nunca ha puesto en duda la antigüedad de Chauvet. Sobre Candamo ver: Fortea, 2002). En dicha cueva se dataron puntuaciones negras superpuestas a representaciones de animales. Las primeras dataciones hablaban de una antigüedad de entre 33910 ± 840 y 32310 ± 690 BP. Sin embargo, las mismas puntuaciones fueron datadas en otro laboratorio y los resultados se situaron en torno al 15000 BP. Aunque dado el tamaño microscópico de la muestra no es imposible que ambas dataciones sean correctas y que se trate de dos momentos distintos, también es posible que estemos ante un caso de fuerte contaminación que no haya sido eliminada por los tratamientos químicos correspondientes. La comparaciones entre la Peña de Candamo y Chauvet encontraron la contundente réplica en los investigadores responsables de las dataciones (Valladas y Clottes, 2003).

3.2. La contradicción entre las dataciones absolutas y la cronología estilística.

Esta línea argumental fue defendida por Christian Züchner en un artículo titulado "La cueva Chauvet datada arqueológicamente" (Züchner, 1999). En opinión de este autor, las dataciones de Chauvet son contradictorias con la cronología estilística tradicional y, por consiguiente, deben ser rechazadas,

> Como consecuencia de estas antiquísimas fechas, la cueva de Chauvet es considerada ahora un santuario Auriñaciense. Sería, por tanto, más antiguo que cualquier otra cueva decorada, opinión admitida por diferentes investigadores. Estas fechas aparecen en publicaciones actuales a pesar de que son absolutamente contradictorias con la historia del arte paleolítico general y tradicionalmente admitida. Esta cronología "clásica" no es una simple hipótesis, sino que se basa en criterios arqueológicos tomados de observaciones estratigráficas en yacimientos prehistóricos, de superposiciones de pinturas y grabados, y de la comparación con el arte mueble exhumado de niveles de ocupación (Züchner, 1999: 167).

A lo largo de varios artículos, Züchner (1995, 1996 y 1999) intentó demostrar que las pinturas de Chauvet correspondían en realidad al Solutrense y Magdaleniense Antigüo y que, por tanto, no se trataba del santuario más antiguo de Europa sino de un segundo Lascaux. En su opinión, una de las posibles explicaciones para los resultados del ^{14}C AMS era la posibilidad de que los autores de las pinturas hubiesen utilizado carbones de ocupaciones humanas auriñacienses bien conservados.

3.3. El carácter excepcional de la *Grotte Chauvet.*

Llegamos ahora a la idea en la que coincidieron tanto los detractores como los defensores de las dataciones de ^{14}C AMS: el carácter excepcional de la *Grotte Chauvet*. Así, en su memoria para la obtención de una plaza de catedrático (documento que, amablemente, el autor nos ha facilitado), Cesar González Sainz resumía la extendida creencia en la excepcionalidad de Chauvet,

> Chauvet parecía como un conjunto único, por la complejidad en la construcción de algunos paneles, por la distribución iconográfica, o por la presencia de algunas clases de signos, y de convenciones de representación, no conocidas en otros centros. Aunque esto no permitía discutir su atribución al Paleolítico Superior (la discusión inicial sobre su autenticidad se solventó con rapidez) parecía conveniente esperar a conocer otros conjuntos similares, y a obtener fechaciones igualmente antiguas, para aceptar unos resultados que contrastaban tan fuertemente con muchos de los postulados comúnmente admitidos para el desarrollo artístico del paleolítico superior (González Sainz, 2005: 10).

Este fue, sin duda, un sentimiento compartido por muchos especialistas durante los últimos años. Así por ejemplo, Gilles y Brigitte Delluc consideraban que "el estudio de la cueva de Chauvet no ha hecho más que empezar. En nuestra opinión, aún cuando se confirme su antigüedad, todo lo que conocemos hasta ahora seguirá siendo válido porque ha sido establecido arqueológicamente. Por lo tanto, habrá que concluir que Chauvet es verdaderamente excepcional y que, como decía A. Leroi-Gourhan, 'nadie está a salvo de un ataque de genialidad'" (Delluc y Delluc, 1999: 146). El mismo año, Züchner criticaba la extendida creencia en el carácter excepcional de la cueva: "La hipótesis de que las pinturas de la cueva Chauvet pueden ser la creación de destacados artistas auriñaciense que se adelantan en el tiempo a todo el arte conocido ha sido aceptada en la literatura actual y se ha divulgado por todo el mundo a través de los medio de comunicación" (Züchner, 1999: 169). Como resumía con ironía Georges Sauvet, también los convencidos de la antigüedad auriñaciense de las pinturas defendieron el carácter único y extraordinario de la cueva: "Aquellos que rechazan el modelo de evolución lineal de André Leroi-Gourhan a favor de una evolución "buissonante" estuvieron pronto tentados de ver en la cueva Chauvet- Pont- d'Arc un estallido genial, una obra maestra única y sin mañana" (Sauvet 2004, 256). El propio Clottes, que desde el inicio de la polémica fue consciente de que Chauvet formaba parte de un "verdadero contexto cultural" (Clottes, 1995: 31), interpretó las pinturas en términos similares: "El descubrimiento ha causado una conmoción, por la importancia y la originalidad de la cueva, incluso a los no especialistas […] Es un caso único" (Chauvet *et al.*, 1994: 116). "El descubrimiento de la cueva de Chauvet parecería a priori inscribirse en ese tipo de figura, y por otra parte quizá es cierto que se trata de un estallido de genialidad, ya que tanto la calidad técnica y estética de este arte es excepcional"

(Clottes 1995: 30).

Ahora bien, ¿eran las pinturas de la *Grotte Chauvet* tan "excepcionales", "únicas" y "diferentes de todo los demás"? La respuesta es doble: a) Sí, si se las comparaba con el resto del arte parietal conocido en Francia y en España o si nos referimos en exclusiva a valores estéticos que, *a priori*, consideramos ligados a una cronología concreta, y b) No, si se las comparaba con el conjunto del arte paleolítico conocido en Europa. En otras palabras, la percepción de Chauvet como una "obra maestra" única del Auriñaciense está en relación con el hecho de que sus pinturas se compararon principalmente con el arte parietal y no con el arte mobiliar. Esto demostraría que el arte paleolítico no se considera un conjunto homogéneo sino que es percibido a través de la fractura mobiliar/parietal. Como veremos a continuación, si las representaciones de Chauvet hubieran sido puestas en relación desde el primer momento con el arte mobiliar hallado en el Jura suabo, los especialistas habrían podido, ya entre 1995 y 2000, llegar a la conclusión con la que Clottes cierra el libro *La Grotte Chauvet. L'art des origines*, en 2001,

> Por último, las fechas más antiguas están próximas a los descubrimientos de arte mobiliar en el Jura suabo […] este arte mobiliar remarcable había suscitado una gran sorpresa por la perfección de las técnicas empleadas así como por su alta calidad estética. El descubrimiento y la datación del arte parietal de Chauvet rompe su aislamiento (Clottes, 2001: 214)

4. La *Grotte Chauvet*: paralelismos con el arte del Jura Suabo.

Aunque algunos especialistas se dieron cuenta pronto del paralelismo entre las pinturas de la Chauvet y el arte mobiliar hallado en el Jura suabo (Clottes, 1998: 122; Züchner, 1999: 169), sólo Jean Clottes analizó dicha semejanza con cierta profundidad (especialmente en un artículo publicado primero en francés y traducido al inglés un año más tarde: Clottes, 1995 y 1996). En la mayoría de los casos los comentarios se limitaron a unas cuantas líneas: "No nos atrevemos a dar por sentada durante el Auriñaciense la posibilidad de realizar unas composiciones tan diferentes de las que mediante criterios estratigráficos se atribuyen a esta época en la Dordoña o en la región cantábrica (a pesar de la realmente sorprendente semejanza con el diseño de algunas estatuillas animales de yacimientos auriñacienses centroeuropeos)" (González Sainz, 1999: 125).

Si, como demostraremos, la cronología, la temática y el estilo de las obras encontradas en el sur de Alemania es muy similar al de Chauvet, ¿Por qué dicho paralelismo no ha sido más que sugerido? ¿Por qué no se ha examinado a fondo dicha semejanza? ¿Por qué se sigue pensando en Chauvet como un conjunto único y extraordinario? Desde luego, no será porque el arte auriñaciense del sur de Alemania sea un desconocido, pues ha sido objeto de numerosas publicaciones desde los primeros descubrimientos de Gustav Riek en 1931 (por citar alguna de

las más conocidas: Riek, 1934; Hahn, 1986; Kozlowski, 1992: 40; White, 1992: 546- 558). En nuestra opinión, la razón de esta situación estriba en que los especialistas de arte paleolítico siguen concentrando su atención en el arte parietal y conceden una importancia menor al arte mobiliar. Antes de desarrollar esta hipótesis, quisiéramos presentar el arte auriñaciense hallado en Alemania y mostrar su paralelismo con las pinturas de Chauvet.

4.1. El arte mobiliar del Jura Suabo.

Los principales yacimientos del sur de Alemania con arte auriñaciense de pequeñas estatuillas son los sitios de Vogelherd, Hohlenstein- Stadel, Geissenklösterle y Hohle-Fels. Los cuatro están situados en dos afluentes próximos del Danubio y están separados entre sí por apenas unos kilómetros. Vogelherd y Hohlenstein-Stadel se encuentran en el valle del Lone mientras que Geissenklösterle y Hohle-Fels están en el valle del Ach.

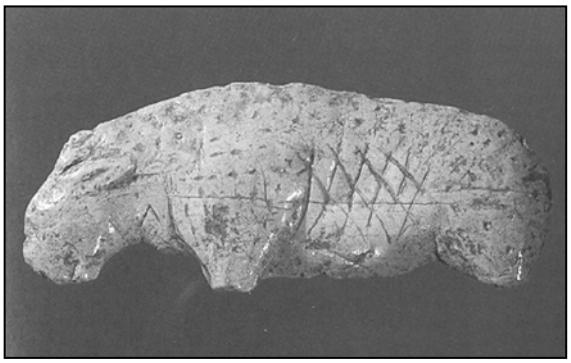


Figura 1. Felino de 8'8 cms. de largo hallado en el horizonte IV de Vogelherd. Procedencia: Hahn, 1986.

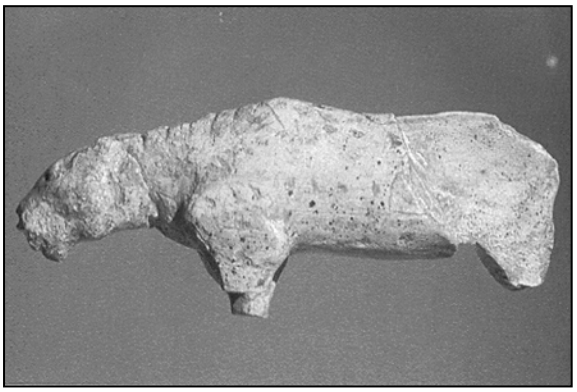


Figura 2. Felino de 6'8 cms. de largo hallado en el horizonte V de Vogelherd. Procedencia: Hahn, 1986.

El yacimiento de Vogelherd, descubierto en 1930 y excavado por Gustav Riek a partir de 1931, es, por el momento, el lugar donde se han encontrado más estatuillas auriñacienses. En el nivel V se hallaron dos mamuts, un caballo, un felino, dos animales que no han podido ser identificados con claridad (el primero es probablemente un felino y el segundo, más confuso, podría ser un rinoceronte) y un hueso con grabados (Hahn, 1986: 73-87). En el nivel IV se encontró un mamut, un bisonte, un felino y un antropomorfo (Hahn, 1986: 88-98). Lo que más destaca de estas figuras es su realismo y su perfección formal, algo especialmente evidente en las estatuas de los felinos (Figura 1 y Figura 2).

Más tarde, durante las décadas de los sesenta y de los ochenta, Joachim Hahn descubrió varias estatuillas similares en la cueva de Geissenklösterle. En este caso, se identificaron cuatro estatuas representando temas muy similares a los de Vogelherd: un bisonte (Figura 3), un mamut, un oso y un antropomorfo. A partir de 1969, el propio Hahn redescubre los fragmentos de un antropomorfo hallados en Hohlenstein-Stadel (fragmentos que hasta ese momento no habían sido estudiados) e inicia la

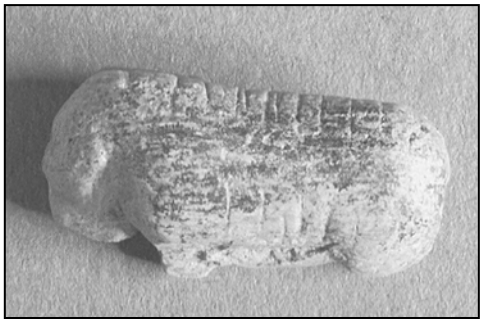


Figura 3. Bisonte 2'5 cms. de largo hallado en Geissenkösterle IIb. Procedencia: Hahn, 1986.



Figura 4. Hombre-león de 28'1 cms. de alto procedente de Hohlenstein-Stadel IV. Procedencia: Hahn, 1986.

reconstrucción de la pieza. Dicha reconstrucción fue concluida en 1988 por Elisabeth Schmid dando lugar al famoso "hombre- león" de Hohlenstein (Figura 4).

Más recientemente, el equipo de Nicholas Conard de la Universidad de Tübingen ha descubierto tres estatuillas (un caballo, un pájaro y lo que podría ser un antropomorfo) en la cueva de Hohle-Fels (Conard, 2003).

Estos ejemplos demuestran que poblaciones instaladas en el sur de Alemania crearon entre 35000 y 30000 años un arte naturalista muy sofisticado de pequeñas estatuillas de marfil. Lo que nos interesa mostrar ahora son las similitudes que dicho arte presenta con las pinturas de Chauvet y que demuestran que, en el mismo momento de su descubrimiento, estas no constituían un conjunto tan excepcional como se ha pretendido.

4.2. Paralelismos entre la Grotte Chauvet y el arte del Jura Suabo.

Los paralelismos que pueden establecerse entre las pinturas de Chauvet y el arte mobiliar del Jura Suabo son de tres tipos: cronológico, temático y estilístico.

4.2.1. Cronológico.

La primera semejanza entre las pinturas negras de Chauvet y el arte mobiliar hallado en el sur de Alemania es cronológica: en los dos casos hablamos de horizontes bien datados entre 33000 y 30000 BP. En el caso de Chauvet, la coherencia de las 46 dataciones de ^{14}C AMS realizadas en la cueva (Valladas *et al.,* 2005) indica la existencia de dos momentos de actividad artística distintos separados por algunos miles de años: un período muy antiguo (33 dataciones entre 33000 y 29000 BP) que se corresponde con el Auriñaciense y un período más moderno (13 dataciones entre 27000-24500 BP) que se sitúa en el Gravetiense antiguo-medio. En el caso de Vogelherd, Hohlenstein- Stadel, Geissenklösterle tanto la estratigrafía como las dataciones

absolutas coinciden en señalar la antigüedad auriñaciense de las estatuas de marfil. Con respecto al radiocarbono, las fechas obtenidas en los tres yacimientos van desde el 34000 hasta el 27000 BP, si bien la mayoría de las estatuillas se concentran claramente entre el 33000 y el 30000 BP (Hahn, 1986: 130- 131).

4.2.2. Temático.

Como bien ha señalado Jean Clottes: "En el Jura suabo, las estatuas en marfil encontradas en los niveles auriñacienses representan sujetos idénticos a los de Chauvet: Mamuts, felinos, bisontes, osos, caballos, rinocerontes y seres compuestos" (Clottes, 2001: 214). Efectivamente, los temas animales representados en los dos casos son muy similares. En el estudio publicado en 2001, Clottes proporcionaba los siguientes datos para Chauvet: 72 felinos (Figura 5), 66 mamuts, 65 rinocerontes, 40 caballos, 31 bisontes, 25 cérvidos (renos y ciervos) 20 cabras, 15 osos, 10 uros y 2 *ovibos*. En Vogelherd, Hohlenstein- Stadel, Geissenklösterle y Hohle Fels se han hallado 4 mamuts, 4 antropomorfos, 3 felinos (uno de ellos dudoso), 3 bisontes, 2 caballos, 1 oso, 1 pájaro y una figura difícil de identificar pero que podría ser un rinoceronte. Aunque el escaso número de piezas halladas en el sur de Alemania no permite extraer grandes conclusiones, si que podemos destacar que en ambos casos existe una tendencia a representar lo que Hahn denomina "animales peligrosos". Siempre a partir de los datos que aportaba Clottes en la obra de 2001, los felinos, rinocerontes y mamuts suponen el 58% de los animales representados en Chauvet. Con respecto al sur de Alemania, aunque tanto la fauna "normal" representada en Vogelherd, Hohlenstein- Stadel, Geissenklösterle como la reciente aparición de un pájaro en Hohle Fels ponen en duda que el *leitmotiv* del arte auriñaciense sea el "*Kraft und agression*" (Hahn, 1986), sí que se constata una tendencia a representar "animales peligrosos" como el mamut o el felino. En este sentido, y teniendo en cuenta el estado actual de nuestros conocimientos, podría hablarse de un contraste entre los temas mayoritariamente representados en Chauvet y en el sur de Alemania (felino, mamut, rinoceronte) y los dominantes durante el Paleolítico Superior Final (bisontes y caballos).

4.2.3. Estilístico.

Por último, habría que hablar de una cierta comunidad de estilo entre la manera de representar algunos temas en Chauvet y en los yacimientos del sur de Alemania. Así, por ejemplo, es interesante comparar las representaciones de los felinos. En el caso de Chauvet se trata de figuras vistas de perfil, muy estilizadas y alargadas. Los casos de representaciones completas de felinos son extraños (seis) y casi siempre se representa la cabeza (que es la que recibe un tratamiento muy naturalista, especialmente con la representación de las orejas y de las fauces ver Figura 5) y la línea de la espalda (que en muchas ocasiones se prolonga hasta la cola y las extremidades inferiores). Con respecto al sur de Alemania, las dos estatuillas que

conocemos también se caracterizan por un tratamiento muy realista de la cabeza (Figura 1 y Figura 2), con especial dedicación a las orejas y las fauces.

De la misma manera, se puede comparar el modo de representar la cabeza de algunos caballos en Chauvet con los dos caballos conocidos de Vogelherd y de Hohle Fels. Las similitudes son notables: en los dos casos se representa la crin, los ojos, y el hocico y en ambos casos la curva que sirve para representar la mandíbula inferior tiene una forma muy similar.



Figura 5. Leones en la *Salle du Fond* de Chauvet. Procedencia: Clottes, 2001.

5. Conclusiones.

Este breve análisis tenía como objetivo demostrar que, ya en el mismo momento de su descubrimiento, la cueva de Chauvet presentaba similitudes muy notables con el arte auriñaciense del sur de Alemania que, con excepción de Jean Clottes, fueron obviadas u objeto de simples comentarios en la discusión a propósito de la antigüedad de las pinturas. Esta omisión (parcial o total) puede explicarse por la importancia que todavía hoy tiene la división parietal-mobiliar. De manera completamente natural, los especialistas compararon el nuevo descubrimiento con el arte parietal conocido en Francia y en Europa y lo pusieron en relación con la cronología evolucionista lineal de André Leroi-Gourhan. Resultado de dicha comparación, Chauvet fue interpretado (tanto por quienes permanecieron fieles a la cronología de Leroi- Gourhan como por los partidarios de las dataciones absolutas) como la obra de unos genios que, 15000 años antes de Altamira, habrían conseguido un dominio de la perspectiva y de la tercera dimensión desconocidos en un período tan antiguo. Sin embargo, la comparación de las pinturas de Chauvet y del arte auriñaciense hallado en el sur de Alemania indica que Chauvet no era un conjunto tan extraordinario como parecía. Por otro lado, los nuevos exámenes de la grotte de l'Aldène (Ambert, 2005) no hacen sino confirmar esta hipótesis. Desde nuestro punto de vista, sólo el peso de la fractura parietal-mobiliar y la mayor importancia que

tradicionalmente se ha concedido al primero explican que no se haya comparado en profundidad las estatuillas de marfil encontradas en Vogelherd, Hohlenstein-Stadel y Geissenklösterle con las pinturas de Chauvet.

6. Agradecimientos.

Este texto se ha beneficiado notablemente de las conversaciones con nuestros colegas del Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria. En este sentido, nos gustaría hacer una mención especial a César González Sainz, cuyas interesantes ideas nos han permitido mejorar nuestro trabajo. También nos gustaría agradecer la generosidad de quienes han leído nuestros artículos y los han enriquecido con sus comentarios: Juan Vicent (CSIC), José Ramos (Universidad de Cádiz), Víctor M. Fernández (Universidad Complutense de Madrid), Marcel Otte (Université de Liège), Katina Lillios (University of Iowa), Lawrence G. Straus (University of New Mexico), Randall White (University of New York), Bruce G. Trigger (McGill University), George Sauvet (Institut Galilée-Paris XIII) y Richard Bradley (University of Reading).

7. Bibliografía.

AMBERT, P., GUENDON, J.-L., GALANT, P., QUINIF, Y., GRUNEISEN, A., COLOMER, A., DAINAT, D., BEAUMES, B. y REQUIRAND, C., 2005 : "Attribution des gravures paléolithiques de la grotte d'Aldène (Cesseras, Hérault) à l'Aurignacien par la datation des remplissages géologiques". *Comptes Rendus Palevol* 4 (3), pp. 275-284.

BAHN, P., 1992: *Dictionary of Archaeology*. Harpers Collins Publishers. Glasgow.

BARANDIARÁN, I., 1972: *Arte mueble del Paleolítico Cantábrico*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.

BEDNARIK, R., 1995: "The Côa petroglyphs: an obituary to the stylistic dating of Palaeolithic rock- art". *Antiquity* 69, pp. 877-883.

BOURDIAL, I., 1992: "Une grotte bien ténébreuse". *Science et Vie* 894, pp. 74- 79.

BOURDIEU, P., 1997: *Méditations pascaliennes*. Seuil (Collection Liber). Paris.

BRAY W. y TRUMP D., 1970: *A dictionary of Archaeology*. Penguin. London.

BRÉZILLON, M., 1969: *Dictionnaire de la préhistoire*. Larousse. Paris.

CARTAILHAC, E., 1902: "Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne". *Mea culpa* d'un sceptique. *L'Anthropologie* XIII, pp. 348- 354.

CHAUVET, J. –M., BRUNEL- DESCHAMPS, E. y HILLAIRE, C., 1995: *La Grotte Chauvet à Vallon- Pont- d'Árc.* Seuil. Paris.

CHIRON, L., 1889: "La grotte Chabot, commune d'Aiguèze, Gard". *Bulletin de la Société d'anthropologie de Lyon* 8, pp. 96-97.

CLOTTES, J., 1995: "Changement thématique dans l'art du Paléolithique Supérieur". *Bulletin*

de la Société de l'Ariège Pyrenées 50, pp. 13- 34.

CLOTTES, J., 1996: "Thematic changes in Upper Palaeolithic art: a view from the Grotte Chauvet". *Antiquity* 70 (268), pp. 276-288.

CLOTTES, J., Dir., 2001: *La grotte Chauvet. L'art des origines*. Seuil. Paris.

CLOTTES, J. y COURTIN, J., 1994: *La Grotte Cosquer : peintures et gravures de la caverne engloutie*. Seuil. Paris.

CLOTTES, J., CHAUVET, J.–M., BRUNEL- DESCHAMPS, E., HILLAIRE, C., DAUGAS, J.–P., ARNOLD, M., CACHIER, C., EVIN, J., FORTIN, P., OBERLIN, C., TISNÉRAT, N. y VALLADAS, H., 1995: "Les peinturesde la Grotte Chauvet- Pont d'Arc, à Vallon- Pont d'Arc (Ardèche, France) : datations directes et indirectes par la méthode du radiocarbone". *Compte Rendu de la Académie de Sciences* 320 (IIa), pp. 1130-1140.

CLOTTES, J., LORBLANCHET, M. y BELTRAN, A., 1995b: "Are the Foz Côa engravings actually Holocene?". *International Newslettre On Rock Art* 12, pp. 19- 21.

COMBIER, J., 1995: "Les grottes ornées de l'Ardèche". *L'art préhistorique. Dossiers d'Archéologie* 209, pp. 66- 85.

CONARD, N. J., 2003: "Palaeolithic ivory sculptures from southwestern Germany and the origins of figurative art". *Nature* 426 (Dec. 18/25), pp. 830-832.

DELLUC, B. y DELLUC, G., 1991: "A propos de la découverte de la grotte de Sormiou à Cassis, dite Grotte Cosquer". *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord* 108 (4), pp. 516- 517.

DELLUC, B. y DELLUC, G., 1999: "El arte paleolítico arcaico en Aquitania. De los Orígenes a Lascaux". *Edades. Revista de Historia* 6, pp. 145- 165.

DELPORTE, H., 1981: *L'objet d'art préhistorique*. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux. Paris.

DELPORTE, H., 1990: *La imagen de los animales en el arte prehistórico*. Compañía Literaria. Madrid. 1995.

D'ERRICO, F., 1988: "Lecture technologique de l'art mobilier gravé. Nouvelles méthodes et premiers résultats sur les galets gravés de Rochedane". *L'Anthropologie* 92 (1), pp. 101. 122.

DORN, R. I., 1997: "Contrasting the age of the Côa valley (Portugal) engravings with radiocarbon dating". *Antiquity* 71, pp. 105-115.

DREYFUS, C., 1888: *L'évolution des mondes et des sociétés*. Félix Alcan Éditeur. Paris.

DUPONT, E., 1872: *L'Homme pendant les ages de la pierre dans les environs de Dinant- sur-Meuse.* C. Muquardt Éditeur. Bruxelles.

EVANS, J., 1872: *Les Ages de la Pierre. Instruments, armes et ornements de la Grande-Bretagne.* Germer Baillière. Paris. 1878.

FALCONER, H., 1864: "Works of art by primeval man in Europe". En MURCHINSON, C., Ed., 1868: *Palaentological memoirs and notes of the late Hugh Falconer.* Vol II. *Mastodon, Elephant, Rhinoceros, Ossiferous Caves, Primeval Man and his contemporaries*, pp. 626- 631. Robert Hardwicke. London.

FORTEA, J., 2002: "Trente- neuf dates C14- SMA pour l'art paléolithique des Asturies". *Préhistoire, arts et sociétés* LVII, pp. 7-28.

GONZÁLEZ SAINZ, C., 1999: "Sobre la organización cronológica de las manifestaciones gráficas del Paleolítico Superior. Perplejidades y algunos apuntes desde la región cantábrica". *Edades. Revista de Historia* 6, pp. 123-144.

GONZÁLEZ SAINZ, C., 2005: *La Galería Inferior de La Garma y otras cuevas decoradas del centro de la región Cantábrica. Su incidencia en el conocimiento de la actividad gráfica paleolítica cronología y comportamientos.* Proyecto docente y/o investigador para la obtención de una plaza de catedrático (documento inédito).

HAHN, J., 1986: *Kraft und Agression. Die Botschaft der Eiszeitkunst im Autignacien Süddeutschlands?* Institut für Urgeschichte der Universität Tübingen. Tübingen.

JORGE, V. O., Coord. 1995: *Dossier Côa*. Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Porto.

KOZLOWSKI, J. K., 1992: *L'art de la préhistoire en Europe Orientale.* CNRS Editions. Paris.

KRISTELLER, P. O., 1950: *Il sistema moderno delle arti*. Uniedit. Firenze. 1977.

LAMING- EMPERAIRE, A., 1962: *La signification de l'art rupestre paléolithique.* Picard. Paris.

LARTET, E. y CHRISTY, H., 1864: "Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine". En RICHARD, N., Dir., 1992: *L'invention de la préhistoire. Une anthologie.*, pp. 245- 285. Pocket. Anglaterre.

LEROI- GOURHAN, A., 1965 : *Préhistorie de l'art occidental*. Mazenod. Paris. 1995 (Edición revisada y corregida por Gilles y Brigitte Delluc).

LÉROI- GOURHAN, A., 1988: *Dictionnaire de la Préhistoire*. Presse Universitaires de France. Paris.

LORBLANCHET, M., 1995: *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*. Édition Errance. Paris.

LORBLANCHET, M. y BAHN, P., 1999: "Diez años después de la "Era post- estilística": ¿Dónde estamos ahora?". *Edades. Revista de Historia* 6, pp. 115-121.

LUBBOCK, J., 1865: *L'Homme préhistorique. Étudié d'après les monuments retrouvés dans les différentes parties du monde suivi d'une description comparée des mœurs des sauvages modernes.* Librairie Germer Baillière. Paris. 1876.

LUBBOCK, J., 1870: *The Origin of Civilization and the Primitive Condition of Man.* Longman.

London.

MAINE, H., 1861: *Ancien Law.* J. Murray. London.

McLENNAN, J. M., 1865: *Primitive Marriage: an Inquiry into the Origin of the Form of Capture in Marriage Ceremonies.* Black. Edinburgh.

MENÉNDEZ, M., JIMENO, A. y FERNÁNDEZ, VICTOR M., 1997: *Diccionario de la Prehistoria*. Alianza Editorial. Madrid.

MORGAN, L.H., 1877: Ancient Society: Researches in the Lines of Human Progress from Savagery trough Barbarism to Civilization. Holt. New York

MORO ABADÍA, O. y GONZÁLEZ MORALES, M. R., 2003: "L'art bourgeois de la fin du XIX^{e} siècle face à l'art mobilier Paléolithique". *L'Anthropologie* 107, pp. 455-470.

MORO ABADÍA, O. y GONZÁLEZ MORALES, M. R., 2004: "Towards a Genealogy of the Concept of 'Paleolithic Mobiliary Art'". *Journal of Anthropological Research* 60 (3), pp. 321- 339.

MORTILLET, G., 1897: *Formation de la Nation Française. Textes-Linguistique-Palethnologie- Anthropologie.* Félix Alcan. Paris.

PETTITT, P. y BAHN, P., 2003: "Current problems in dating Palaeolithic cave art : Candamo and Chauvet", *Antiquity* 75 (295), pp. 134-141.

PHILLIPS, F. M. , FLINSCH, M. , ELMORE, D. y SHARMA, P., 1997: "Maximum ages of the Côa valley (Portugal) engravings measured with Chlorine- 36". *Antiquity* 71, pp. 100-104.

QUIROGA, F. y TORRES CAMPOS, D., 1880: "La cueva de Altamira". *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 90, pp. 161-163.

RICHARD, N., 1993: "De l'art ludique a l'art magique. Interprétations de l'art parietal su XIX siècle". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 90 (1-2), pp. 60-68.

RIEK, G., 1934: *Die Eiszeitjägerstation am Vogelherd im Lontal*. Akademische Buchhandlung Franz F. Heine. Tübingen.

SAUTUOLA, M. S., 1880: *Breves apuntes sobre algunos objetos históricos de la provincia de Santander.* Tefesforo Martínez. Santander.

SAUVET, G. y WLODARCZYK, A. 1995: "Élements d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique". *L'Anthropologie* 99 2-3, pp. 193-211.

SAUVET, G., 2004: "Langage préhistorique, langages de préhistoriens". En SCHLANGER, N. y ADOUZE, F., Dirs.: *Autour de l'homme. Contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan*, pp. 249- 270. Éditions APDCA, Antibes

SHINER, L., 2001: *The Invention of Art. A Cultural History.* The University of Chicago Press. Chicago.

SIEVEKING, A., 1979: *The Cave Artist.* Thames and Hudson. London.

TYLOR, E. B., 1871: *Primitive Culture. Researches into the development of mythology,*

philosophy, religion, language, art, and custom. John Murray. London.

UCKO P. J. y ROSENFELD A., 1967: *Paleolithic Cave Art.* World University Library. London.

VALLADAS, H. y CLOTTES, J., 2003: "Style, Chauvet and radiocarbon". *Antiquity* 75, pp. 142- 145.

VALLADAS, H., TISNÉRAT- LABORDE, N., CACHIER, H., KALTNECKER, E., ARNOLD, M., OBERLI, C. y ÉVIN, J., 2005: "Bilan des datations carbone 14 effectuées sur des charbons de bois de la grotte Chauvet". *Bulletin de la Société Préhistorique française* 102 (1), pp. 109-113.

VIALOU, D., 2001 : "Architecture de l'art pariétal paléolithique". *Actes du colloque 8. 2. Congrès de l'UISPP*, Liège 2001, pp. 7- 14. Liège.

VIALOU, D., Dir., 2004: *La préhistoire. Historie et dictionnaire.* Robert Laffont. Paris.

WHITE, R., 1992: "Beyond Art: Toward an Understanding of the Origins of Material Representation in Europe". *Ann. Rev. Anthropo.* 21, pp. 537-564.

WHITEHOUSE, R. D., 1983: *The Macmillan dictionary of archaeology.* MaCmillan Press. London.

WILSON, D., 1862: *Prehistoric Man. Researches into the Origin of civilization in the Old and the New World.* MacMillan and Co.. London.

ZILHÃO, J., 1995: "The age of the Côa valley (Portugal) rock- art: validation of archaeological dating to the Palaeolithic and refutation of "scientific" dating historic or proto- historic times". *Antiquity* 69, pp. 883-901.

ZÜCHNER, C., 1995: "Grotte Chauvet (Ardèche, Frankreich)- oder- Muss die Kuntsgeschichte wirklich neu geschrieben werden?". *Quartär* 45/ 46, pp. 221-226.

ZÜCHNER, C., 1996: "The Chauvet cave: radiocarbon versus archaeology". *International Newslettre On Rock Art* 13, pp. 25-27.

ZÜCHNER, C., 1999: "La Cueva de Chauvet, datada arqueológicamente". *Edades*. *Revista de Historia* 6, pp. 167-185.