

Blanca Samaniego Bordú

**LENGUAJE VISUAL
PREHISTÓRICO**

Una propuesta metodológica



2016

© LENGUAJE VISUAL PREHISTÓRICO. UNA PROPUESTA METODOLÓGICA

Esta edición es propiedad de EDICIONES DE LA ERGASTULA y no se puede copiar, fotocopiar, reproducir, traducir o convertir a cualquier medio impreso, electrónico o legible por máquina, enteramente o en parte, sin su previo consentimiento. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Todos los derechos reservados.

© de los textos: Blanca Samaniego Bordú

© de las imágenes: sus autores

Ediciones de la Ergástula ha realizado todos los esfuerzos posibles para conocer a los propietarios de los derechos de todas las imágenes que aquí aparecen y por conocer los permisos de reproducción necesarios. Si se ha producido alguna omisión inadvertidamente el propietario de los derechos o su representante puede dirigirse a Ediciones de la Ergástula.

© Ediciones de La Ergástula, S.L.

Calle de Béjar 13, local 8

28028 – Madrid

www.laergastula.com

Diseño y maquetación: Ediciones de la Ergástula

Composición imagen de portada: Blanca Samaniego Bordú

I.S.B.N.: 978-84-16242-16-0

Depósito Legal: M-3806-2016

Impresión: Publiceep

Impreso en España – *Printed in Spain.*

A mis padres, José Antonio y Blanca,

Y a tía Carmen

ÍNDICE

PRÓLOGO a cargo de Alfredo Jimeno Martínez.....	11
PREFACIO	13
AGRADECIMIENTOS	15
INTRODUCCIÓN.....	17
PARTE I: TEORÍA Y MÉTODOS.....	21
Experiencias de análisis semiológico en Arte Prehistórico	21
Modelo semántico toposensible	22
Ostensión e Invención: prácticas en la interpretación de arte rupestre	25
El Sujeto en Arqueología.....	29
Justificación del Método	32
Fundamento ontológico del Acontecimiento Simbólico.....	34
El lenguaje visual: Inferencia Formal.....	37
Presupuesto de Intencionalidad	38
Presupuesto del Lenguaje.....	38
Herramientas para la hipótesis Formal.....	40
Ensayo en Los Letreros	50
1. Definición del Panel lógico.....	50
2. Test de infralógica visual.....	54
3. Hipótesis de esquema en U1	58
4. Interpretaciones del grupo C	60
5. Interpretación del panel.....	66
Método contextual semiótico.....	67
Hipótesis contextual semiótica	69
El saber desde la singularidad	73
Categorías del signo.....	76
Sobre la lógica temporal del signo.....	76
El signo Limite	82

PARTE II: PRUEBAS Y EXAMEN DEL MÉTODO	85
1. Evidencias sígnicas del Paleolítico Medio	87
Eventos sígnicos en la transición al Paleolítico Medio	94
Sapiens Neanderthalensis (130-60 mil años).....	98
Materia sígnica paralela a inhumaciones	106
Signos Neandertales y Humanos modernos (60-40 mil años)	112
La cultura neandertal y el comportamiento sígnico.....	120
2. El inicio del Paleolítico Superior en Europa Occidental	125
Signos y formas icónicas	127
Semiosis del adorno.....	131
Organización y discurso social.....	132
Semiosis del mundo animal.....	133
Génesis de Formas Simbólicas	139
Signos vulvares en Europa occidental.....	141
Manos impresas en Europa occidental.....	156
Reflexiones sobre la génesis de formas simbólicas.....	170
Categorías de signos : el contexto de la experiencia.....	175
3. Esquemas para el Neolítico de la Península Ibérica.....	178
Argumentos formales de continuidad o ruptura.....	182
La Cueva de la Vieja y esquemas levantinos	186
Revisión de los argumentos sobre continuidad cultural.....	203
Argumentos de discontinuidad en el registro funerario	207
Aspectos arquitectónicos.....	221
Aspectos sígnicos	222
Lenguaje visual y cambio cultural.....	227
 CRONOLOGÍA Y NOTAS.....	 229
 LECTURAS RECOMENDADAS	 245
Bibliografía sobre Lenguaje Visual y otras disciplinas	245
Bibliografía de Arqueología y Arte Prehistórico.....	250
Teoría y Métodos.....	250
Evidencias sígnicas del Paleolítico Medio	254
El inicio del Paleolítico Superior en Europa Occidental	263
Esquemas para el Neolítico de la Península Ibérica	278
 ÍNDICE DE FIGURAS.....	 293

PRÓLOGO

Tengo el honor y el placer de prologar este libro sobre “Lenguaje Visual Prehistórico. Una propuesta metodológica”, fruto de una excelente tesis doctoral, en el que la autora refleja perfectamente, en sus planteamientos y contenidos, su posición teórica, la semiótica gráfica, proporcionando otra manera de acercarse al estudio del Arte Prehistórico.

La autora parte del planteamiento de que la comprensión del Arte Prehistórico se desarrolla en tres planos intelectuales, formal, contextual y teórico, que actúan cada uno con mecanismos propios en la elaboración de hipótesis interpretativas.

Para mostrar este planteamiento propone realizar un método de análisis formal basado en las leyes de reconocimiento de la forma (*Gestalt*), fundamentado en principios de la Semiótica Gráfica, en la línea bibliográfica de La Esquemática de Joan Costa (1998), y de la Semiótica Pragmática de Charles Sanders Peirce (1991-1998), que proporcionan una referencia analítica para aplicar los conceptos de iconicidad y esquema sobre el objeto visual prehistórico. Propone observar las evidencias arqueológicas como relaciones sígnicas, ya que el objeto arqueológico, bien sea trazo o imagen, icono o símbolo, requiere ser razonado en un ámbito de experiencia y con una dimensión social, y, siguiendo a Eco (2000), las relaciones sígnicas se comprenden en los órdenes formal y contextual, pero advirtiendo unos límites teóricos tanto en la manifestación como en la interpretación de las mismas.

Destaca la autora la necesidad de comprender que la praxis de producción visual está supeditada a las mismas leyes del reconocimiento, proporcionando una base sobre la que actúa el componente cultural. Por lo que el objetivo que se plantea es articular cómo el proceso de formación del lenguaje visual, en contextos prehistóricos, fue adquiriendo rasgos de lenguaje formalizado, lo que le lleva a ensayar su metodología en un panel bien elegido, como son las representaciones pintadas del abrigo de Los Letreros (Vélez-Blanco, Almería).

Desde el planteamiento metodológico propuesto, la autora desarrolla tres programas, abordando inicialmente el estudio de diferentes manifestaciones artísticas, que se desarrollan a lo largo de la Prehistoria en la Europa occidental, comenzando su estudio desde los primeros eventos sígnicos, atribuidos al *homo heidelbergensis* y *neanderthalensis*, relacionados con el origen del arte y que están en revisión como lenguaje visual. Termina este apartado el debate de la capacidad simbólica en el *homo neanderthalensis* y los humanos modernos a través del análisis de pinturas y grabados de varios yacimientos del Paleolítico Medio.

En un segundo programa aborda el origen del simbolismo de humanos modernos a través del análisis de formas simbólicas en signos vulvares y manos pintadas del Paleolítico Superior.

El tercer programa se centra en el tránsito del Epipaleolítico al Neolítico, planteando la dinámica entre yacimientos de la Península Ibérica, a través del análisis del abrigo de Cueva La Vieja (Alpera, Albacete), en el Levante, y escogiendo, como referencia en la zona occidental, una placa grabada del Dolmen de las Colmenas (Montehermoso, Cáceres). Para fijar el marco cronocultural de los casos de estudio seleccionados, la autora ha elaborado una base de datos de determinaciones radiocarbónicas calibradas, DBIberia.xls, compatible con el programa CalPal 2007.

Sin duda alguna, estamos ante un excelente libro, con un planteamiento novedoso, tanto desde su enfoque metodológico como temático, profundo, con exhaustivo apoyo documental gráfico y completa bibliografía, que muestra por parte de su autora una excelente formación y dominio del tema.

Alfredo Jimeno Martínez
Departamento de Prehistoria
Universidad Complutense

PREFACIO

La observación de arte prehistórico puede parecer una cuestión trivial, todos reconocemos las figuras, mejor si son realistas y están bien conservadas, esta comprensión formal se obtiene por un proceso visual subconsciente y un poco de entrenamiento. Por eso quizá la mayor parte de la investigación del arte prehistórico se ha desarrollado en el plano de la interpretación, dando por hecho que este entrenamiento es suficiente para percibir semejanzas formales significativas, mientras que el verdadero problema se encuentra en el hecho de que ignoramos el discurso original que lo motivó, qué querían decir esas formas. La aportación de la Arqueología es articular el contexto cultural que sustenta esa expresión estética, proporcionar las bases para construir un modelo interpretativo, pero en la mayoría de los casos el arte prehistórico carece de contexto arqueológico, de ahí que la interpretación se construye a partir de una hipótesis teórica que no puede contrastarse, ejemplos de las más conocidas en la cultura paleolítica son el arte por el arte, el arte para la caza o el chamánico. En definitiva todas las propuestas son válidas y ninguna es la verdadera, bien por argumentos estéticos o económicos, por paralelos arqueológicos o etnográficos, o por la proyección de discursos actuales sobre los supuestos valores existenciales en el pasado. En este panorama, el primer paso es asegurar que la manifestación artística en cuestión es prehistórica, confirmar su autenticidad o excluir la imitación.

Si repasamos la sucesión de modelos interpretativos a lo largo de la historiografía podemos observar que en cada uno predomina uno de estos aspectos, el formal, el contextual o el teórico. Nos interesa distinguirlos porque en cada uno actúan mecanismos intelectuales propios y en cada uno se plantean problemas que deben resolverse con métodos específicos. Proponemos el análisis formal orientado por principios del lenguaje

visual, no desde tipologías elaboradas desde la estética; también, articular la argumentación contextual arqueológica con categorías semióticas aplicadas al marco arqueológico y al objeto; y en el plano teórico, planteamos la idoneidad de dos modelos de producción del lenguaje visual, basados en la repetibilidad del signo y en la singularidad del acontecimiento simbólico, sobre los que orbita la interpretación en un orden categorial, no textual pero que pertenecen a estructuras del lenguaje. Conscientes de que es un proyecto muy ambicioso, es necesario primero tratar conceptos y terminología de la semiótica gráfica y fundamentar las categorías y modelos que se van a aplicar. En este sentido se han definido unos presupuestos teóricos que guiarán el proceso de interpretación, es decir, que acotan las condiciones en la construcción de hipótesis. Dicho en abstracto puede parecer una entelequia o una complicación innecesaria, pero lo veremos paso a paso, casi podemos decir que en este proyecto nos interesa más cómo se llega al resultado que el resultado mismo. De hecho, el ensayo del método formal se ha realizado sobre un panel de pintura esquemática muy estudiado y bien conocido, lo que permitía contrastar el modo de inferencia con estudios precedentes.

En la segunda parte se expone su aplicación sobre contextos arqueológicos con problemas diferentes y su discusión interpretativa. El objetivo es conocer cómo el lenguaje visual prehistórico fue adquiriendo rasgos formalizados, y esta manifestación debe integrarse en la definición de la cultura arqueológica como componente principal.

Este libro está basado en el manuscrito de la tesis doctoral “El Esquematismo en el Arte Prehistórico de la Península Ibérica”, defendida en 2013 en la Universidad Complutense de Madrid y dirigida por el doctor Alfredo Jimeno Martínez.

AGRADECIMIENTOS

Toda tesis doctoral es básicamente un proyecto de investigación en solitario. Además de eso, en este caso es fruto de una labor prolongada en el tiempo durante el cual muchas personas me han ayudado desinteresadamente. En especial durante el trabajo de campo desarrollado entre 2001 y 2011. Antes de empezar conocía las cuevas de Tito Bustillo, El Buxu, El Pindal, Altamira, El Castillo, Hornos de la Peña y Covalanas, tal como se mostraban en 1992, la de Niaux en el Pirineo francés y la de Maltravieso en Cáceres. De arte esquemático, además de Cueva La Maja (Soria), conocía los abrigos de la Sierra de las Batuecas y de la dehesa de Valonsadero, pero era necesario conocer Peña Escrita y los abrigos de Sierra Madrona y el trabajo comenzó aquí gracias a Macarena Fernández en 2001. En 2003 y 2004, otra visita obligada fue el abrigo de Los Letreros en Vélez-Rubio, y del Parque de los Alcornocales en Cádiz, aquí con mi hermano José Antonio, El Tajo de las Figuras, Atlanterra; otro proyecto me llevó al abrigo de Laja Alta en Jimena de la Frontera, que visité en 2005 con Eduardo Galán. En 2006, en Murcia y Albacete, fueron los abrigos de El Nerpio, El Milano y el Pozo con Miguel Walker y Miguel San Nicolás, Los Grajos y La Serreta con Joaquín Salmerón, y de vuelta a Madrid, el abrigo de Minateda donde casualmente encontré trabajando a Martí Mas-Cornellà. También tuve la oportunidad de conocer Cerro Canitos, en el Valle de Alcudia, gracias a Sebastián Pintos.

En esos primeros años observaba sólo arte esquemático pero ya sabía de alguna manera que el objetivo iba más allá, se trataba de construir un método que pudiese abordar cualquier soporte, estilo y forma. El ensayo piloto ya estaba preparado sobre Los Letreros y lo apliqué sobre la placa grabada del Dolmen de las Colmenas en Montehermoso, que me permitió definir

mejor el plan de trabajo, gracias a la doctora María Luisa Ruiz-Gálvez.

Pero debía elegir una muestra concreta. Y seleccioné un abrigo muy bien conocido con arte levantino y esquemático: La Cueva de la Vieja en Alpera; y éste me llevó a conocer también el Abric dels Moros de Cogul. Ambas visitas se cumplieron en 2010, gracias a Rafael Jara que me facilitó el acceso a la Cueva de la Vieja, acompañada por Carmen Cacho, y a Jauma Mor, Marta Solé y Ana Garrido por su amable atención en Cogul, allí de nuevo con Eduardo Galán. Más tarde visitamos también juntos el abrigo de los Trepadores del Barranco Mortero en el Parque del Río Martín.

En 2011 intenté visitar la cueva de Micolón sin éxito, pero la visita a El Sidrón sí fue muy satisfactoria y estoy muy agradecida a Marco de la Rasilla y a Lalo por su generosidad facilitándome el acceso a la galería de las vulvas. Para completar la perspectiva que tenía sobre el arte rupestre paleolítico al aire libre, de los grabados en el Parque de Foz Côa y en Domingo García, también fue importante conocer Siega Verde, gracias a José Javier Fernández Moreno y Carlos Vázquez que “me abrieron sus puertas”. El colofón fue conocer la Sala de las Pinturas de Cueva Palomera, en Ojo Guareña, gracias otra vez a José Javier Fernández Moreno y a la ayuda imprescindible de Ana Ortega.

Por la compañía y por todo el apoyo durante este recorrido, desigual pero persistente, agradezco a todos, a los guías anónimos y a los amigos, tanto a los que me ayudaron a subir a los montes o a profundizar en las cuevas como a saber pensar y dialogar. Entre estos amigos quiero citar a Miguel Walker, Sebastián Pintos, Sergio Larriera, Juan José Durán, Maribel Martínez Navarrete, y a mis hermanos José Antonio y Gonzalo. Además, respecto al pensar, he de añadir

otra gran experiencia que sin duda me ha orientado con más finura hacia el pensamiento crítico sobre el ser humano, gracias a poder participar en el Seminario de Eugenio Trías de Madrid. Y ahora sí, insisto en un espacio de agradecimiento al ánimo y consejos que he recibido del doctor Gonzalo Ruíz Zapatero. Y gracias al doctor Alfredo Jimeno, por su maestría y dirección, pero más aún, porque con él descubrí la Prehistoria y Cueva La Maja allá por 1989 y encontré un amigo.

INTRODUCCIÓN

Si recordamos un poco la historia de la investigación del Arte Prehistórico comienza destacando el aspecto estético y resolviendo su aparición por medio del alcance teórico del momento, sin duda por la falta de información arqueológica contextual. La pregunta a resolver era a quién pertenecía ese arte. Se recordará a Lubbock en 1870 por la atribución de “un estilo estético a una raza” y al maestro Obermaier (1925) que amplía y describe esta relación a “un estilo estético: una cultura”, o al abate Breuil por su ingente obra y entrenamiento pero también porque a veces sus calcos de pinturas al aire libre tenían su marca propia de estilo. La pregunta central cambió radicalmente en los años 60, qué querían decir en este arte, en especial gracias a Leroi-Gourhan que resolvió la serie cronológica y cultural de estilos de arte paleolítico, practicada actualmente, aunque su propuesta fue mucho más allá estructurando la función y el significado de imágenes y signos. Y también se recordará la síntesis iconográfica postpaleolítica en la Península Ibérica de Pilar Acosta, aunque con dificultades para la asignación cronológica, pero se basa en la relación “un motivo: un sentido”, y que a través de la repetición refleja un rasgo de identidad cultural; por tanto, conocer su distribución geográfica puede acercarnos al territorio que habitaba esa identidad.

A partir, digamos, de Leroi-Gourhan el tratamiento de las imágenes y los signos está muy próximo a un lenguaje gráfico del que es imposible conocer su gramática pero sí aspectos de su organización a modo de fragmentos de una sintaxis. Pero en su clasificación cronoestilística subyace el principio evolutivo aplicado a la comprensión formal a lo largo de la práctica prehistórica, la secuencia transcurre de lo más sencillo a lo complejo desde el punto de vista técnico, en paralelo a la tecnología, y de lo esquemático a lo naturalista o

realista en lo estético. Esta secuencia ha tenido efectos imperativos, porque integraba materiales estratigráficos que representaban los estadios culturales a través de los yacimientos de referencia. Aunque también se recordará que apareció enseguida un escollo porque precisamente no cuadraba la seriación estilística y estratigráfica de las plaquetas de la Cueva de El Parpalló, excavada por Pericot en 1941, y en la Cueva de Altxerri, estudiada por Barandiarán en 1964 y por Altuna y Apellániz en 1976, fue necesario forzar la clasificación al estilo IV o magdaleniense a pesar de que se operaron técnicas mixtas y se aprecian conjuntos comprensibles en estilos más antiguos. Por tanto, la relación entre estética y cultura alcanzaba su máxima fuerza, si bien es cierto que el concepto de cultura prehistórica se basaba principalmente en la tecnología a partir de ahora se complementaba con las formas artísticas. Así las cosas, la secuencia se aplicará para la clasificación del arte rupestre paleolítico en cuevas sin materiales arqueológicos y, en paralelo, se avanzará en el conocimiento arqueológico cultural que, además, comenzaba a aplicar el método de datación por radiocarbono en las estratigrafías. Pero ambas líneas de investigación no podrán contrastarse entre sí salvo con objetos de arte mueble datados que contengan la misma figuración que el parietal.

La experiencia en Altxerri es interesante también porque advierte del problema crucial de las seriaciones de estilos: sobre la vigencia temporal de cada una y sobre las excepciones particulares. Se llegará a afirmar incluso que no es posible concluir una continuidad estilística evolutiva, de lo simple a lo complejo, lineal o cíclica, del abstracto al naturalista, a lo largo del paleolítico superior; más bien son pocos casos en que las superposiciones producen la secuencia de lo sencillo a lo complejo en avance temporal. Por su parte, las plaquetas de Parpalló explican mejor las

convenciones estéticas desde una perspectiva regional que se propondrá como cultura parpallonense y que advierte de variaciones estéticas parejas a variaciones tecnológicas con carácter territorial. Se puede decir, entonces, que la cronología estilística de Leroi-Gourhan se mantiene más específicamente para el ámbito de cuevas paleolíticas en el marco franco-cantábrico y que caben excepciones si se analizan los procesos de manufactura que afectan al desarrollo cultural al menos a escala subregional. Esta experiencia significa que no se discute la implicación entre estilo y cultura sino los aspectos evolutivos culturales y estéticos acotados territorialmente.

El concepto evolutivo aplicado a la estética formal también fue productivo sobre el arte postpaleolítico, en abrigos y al aire libre de la Península Ibérica. La primera secuencia propuesta procede con una dinámica inversa, desde el naturalismo dinámico del arte levantino al esquematismo estilizado y estático, entre el epipaleolítico y el neolítico. En realidad, estas diferencias estéticas tienen más que ver con la composición de escenas con figuras humanas y de las actitudes de estas figuras, dos caracteres que definen la esencia del cambio practicado en el arte postpaleolítico al aire libre respecto del arte de las cuevas, un cambio en el modo de significar muy luminosamente argumentado en relación al cambio cultural por Criado y Penedo (1989). La secuencia terminaría en los petroglifos gallegos donde las abstracciones y las posibles composiciones se perciben con un orden más complejo que en la pintura levantina y esquemática; en este caso se indagan asociaciones y superposiciones buscando la repetición ya no de un signo aislado sino también en composiciones que pudieran haber “viajado” por el atlántico; en este ámbito se puede mencionar el apunte de Borgna (1973) hacia una estrategia de comprensión formal diferente: la preferencia de la centralidad sobre la periferia en lo representado.

Este proceso de ordenación tipológica será muy revisado a partir de los años 80, especialmente al vincular materiales cerámicos con formas esquemáticas semejantes a las pintadas en los abrigos, lo que ocurrió entre Cueva de l'Or y las pinturas de los abrigos de Pla de Petracos documentados en 1980-1982 por Martí y Hernández; es decir, porque se producen evidencias que dan fuerza a la argumentación contextual arqueológica sobre la estética formal. Así, la discusión se centra en los

cambios culturales y su relación con los estilos acotados territorialmente, problemática que se abordará también desde la Arqueología del Paisaje. Como es sabido, se definieron dos estilos nuevos, lineal-geométrico y macroesquemático, que responden a episodios temporal y espacialmente discretos en comparación con los de mayor alcance, levantino y esquemático. El conocimiento, entonces, se ocupa en averiguar de dónde procedían los habitantes de estos territorios y cuáles fueron los mecanismos de transición cultural entre unos y otros, el proceso de neolitización peninsular. Estas preguntas se responden de diferente manera en cada región peninsular y todas las respuestas son necesarias para la contextualización arqueológica; sin embargo, se alejan de nuestro propósito de comprensión contextual del arte porque no analizan cómo aparecen las formas en el plano de representación, en el soporte, sino que sólo registran qué son, cuáles se asemejan entre sí y qué superposiciones tienen; la centralidad de las pinturas sólo se relaciona con la mejor visibilidad. Es decir, se asume que una misma cosa figurada significa lo mismo esté donde esté representada o, al menos, tiene el mismo valor cultural de significación.

Es probable que la casuística más afortunada para inducir la motivación de un lenguaje visual propio se encuentre en contextos funerarios, particularmente del mundo megalítico y en el arte de la fachada atlántica. En este marco se han aplicado modelos de jerarquización social a partir del mundo simbólico representado y de la domesticación del paisaje en relación con estructuras sociales. Son autores de referencia, con extensa bibliografía, de la Peña, Costas, Fábregas, Criado, Bradley y Santos, entre otros. Sus investigaciones plantean un nuevo lenguaje desde el cual abordar la significación de conceptos tradicionales plasmados espacialmente, como el lugar sagrado, en el espacio de diseño o panel y su articulación en el paisaje, que permitirán deducir facetas del comportamiento y la complejidad de aquellos grupos sociales.

Es oportuno empezar a aclarar la diferencia conceptual que planteamos trabajar aquí. Como decíamos, la contextualización arqueológica del arte se nutrió de las técnicas de datación, trata de articular una asociación consistente, directa o indirecta, entre materiales arqueológicos procedentes de una estratigrafía y el arte parietal o mueble. Estos materiales tienen capacidad para inferir una identidad objetivada con las

formas parietales, pero hay que advertir que se refiere a su presencia paralela por semejanza formal y no se incluyen otros elementos, de asociación o composición, es decir, las formas no adquieren un contexto de significación sino que aparecen en dos soportes distintos y uno, el estratigráfico, permite secuenciar cronológicamente el otro, el parietal, y éste aporta otro contexto de significación que sólo puede articularse con el primero si se contienen ambos en un mismo espacio de acción objetivado arqueológicamente. Tuvimos la oportunidad de esta experiencia arqueológica en Cueva La Maja (Samaniego et al. 2002) pero la circunstancia de encontrar un espacio en el que se pueda vincular una ocupación prehistórica y su expresión artística es muy difícil. De hecho, lo más frecuente es que los mismos lugares eran ocupados reiteradamente con diferentes culturas materiales; ni en la famosa cueva Chauvet se puede asegurar que las etapas temporales deducidas de las dataciones directas efectuadas sobre pinturas incluyen todas las figuras y signos producidos allí.

Con estos pequeños apuntes de introducción también queremos declarar que en este texto, y en el método de trabajo, no existe hipótesis de continuidad histórica en el arte prehistórico en términos lineales, precisamente éste es un aspecto clave que la Arqueología debe poder explicar o argumentar. En cada etapa cultural cabe una hipótesis de origen del arte propio y otra de elementos de continuidad. Por eso el método y las categorías practicadas deben ser idóneos para todas las hipótesis plausibles, y este requisito nos llevó a incluir también aquellos materiales más antiguos sobre los que se debate el origen de la expresión simbólica o artística. Pero, si como decimos, el método de trabajo es productivo, entonces deberá poder corregir la acotación arqueológica de una etapa cultural.

Por último, para facilitar la lectura al final de la obra exponemos, en orden de aparición, la bibliografía a propósito de los autores mencionados y de los temas que se abordan, teóricos en la primera parte, prácticos y de discusión en la segunda con tres capítulos: el sujeto cognitivo y primeros eventos sígnicos, los inicios de la representación en el arte paleolítico y esquemas de constantes y cambios en el arte postpaleolítico y megalítico. Cada capítulo comienza con una breve descripción de la cultura deducida de datos arqueológicos y de la atribución humana responsable de esa cultura. Las evidencias sígnicas se exponen por el

contexto de experiencia conocido, que son, básicamente: los objetos recogidos en el medio habitacional, los que proceden del registro funerario, los objetos de adorno que aparecen en los dos contextos anteriores y el arte parietal. Cada episodio examinado termina con una discusión sobre las hipótesis de interpretación.

