

EL ARTE DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR (II)

ISBN-84-9714-026-5

Dra. María Isabel Rodríguez López

musabel@wanadoo.es

La Escultura

El estudio de la escultura prehistórica ha quedado tradicionalmente algo relegado en relación con la pintura, en un discreto segundo plano con respecto a ella, dada la espectacularidad de los conjuntos pictóricos conocidos. Sin embargo, los que Leroi Gourhan llamara en su día “los primeros artistas de Europa” fueron también diestros escultores cuyas obras ponen ante nuestros ojos todo un repertorio de recursos y técnicas con las que el hombre se aventuró a representar, por primera vez, la tridimensionalidad. No podemos olvidar que la concepción pictórica del Paleolítico estaba muy relacionada con el espacio tridimensional que le sirvió de soporte técnico, ya que, como señalábamos en la primera parte de este trabajo, el volumen dado por muchas de las representaciones pictóricas no era algo fingido, sino real, un volumen aprovechado con sutileza de las oquedades y de los salientes de las rocas.

El grabado fue, en cambio, expresión técnica de un arte concebido como bidimensional, análogo a las siluetas pintadas, con las que tantas veces compartió espacios. En ocasiones, el grabado sirvió como complemento de la escultura, en la que era aplicado para ofrecer detalles de carácter pictórico o decorativo, siempre en aras de un mayor realismo en las figuras. El grabado puede obtenerse con trazos digitales o con incisiones, necesitando en este último caso de instrumentos líticos afilados para tal fin. Como es bien sabido, los tipos de trazo pueden ser simples, múltiples o estriados.

Técnicas escultóricas.

Las técnicas escultóricas empleadas en la época que nos ocupa fueron tanto el relieve (con diferentes variantes) como el modelado y la escultura exenta propiamente dicha. La técnica del [altorrelieve](#) fue muy utilizada por los artistas de las cavernas; gracias a dicha técnica, la realidad y el naturalismo, esos ideales estéticos buscados, se hacían verosímiles. El caprichoso volumen de los bloques pétreos excitaba la



Friso esculpido de Le Chaire á Calvin.

imaginación de los escultores más diestros que, con pocos toques, generalmente desbastando –quitando el material sobrante- podían convertir sus deseos de creatividad en realidad tangible, en verdad tridimensional, con la que compartir su propio espacio vital.

Por lo general, la técnica consiste en ir excavando en el soporte pétreo hasta llegar al plano más rebajado (plano de fondo) sobre el que se destaca la silueta de la figura representada; dicho volumen de se obtiene manteniendo el plano inicial del soporte, que ha sido rebajado por el escultor en función de la forma deseada. Se trata pues, de un trabajo puramente escultórico, salvo en contadas excepciones en las que se acude a la técnica del modelado, también un recurso plástico, pero que está, técnicamente, en las antípodas de la esencia de lo escultórico. No olvidemos que esculpir es siempre quitar material, sacar la figura del interior del bloque, mientras que modelar es agregarlo; la talla resulta siempre ardua en su realización y debe ser precisa, puesto que no es fácil enmendar un error en ella; por el contrario, el trabajo del modelado es susceptible de modificaciones o arrepentimientos de última hora.

La escultura exenta, como veremos, está representada por obras de pequeño tamaño, realizadas en piedra o hueso preferentemente, en los que también el artista primitivo supo sacar los



Friso esculpido de Le Roc de Sers

perfiles y volúmenes buscados con inigualable maestría. En muchos casos, las obras presentan signos de gran uso, por lo que podrían ser interpretadas como manifestaciones de lo sagrado, en relación con el mundo de las creencias arcanas.

Los relieves rupestres

La plenitud de la escultura prehistórica tuvo lugar en el período Magdaleniense; con anterioridad, en el período Solutrense, existen, no obstante, ejemplos que prepararon el camino a tal plenitud formal. Los relieves solutrenses que hoy conocemos son de dimensiones modestas; de ellos, merecen destacarse los abrigos rupestres abiertos de La Chaire à Calvin y Le Roc de Sers, ambos en Charente (Francia). El friso esculpido de La Chaire à Calvin, descubierto y excavado por P.

David, en 1926 bajo los niveles magdalenienses, pone ante nuestros ojos las representaciones de yeguas en estado de gravidez, asunto que nos remite, una vez más, a la fertilidad y a las ceremonias rituales en relación con ello.



Friso en relieve con representación de bóvidos de Le Forneau du diable.

En el abrigo de Le Roc de Sers fue hallado, en 1927, un friso esculpido en un bloque de piedra que ha sido fechada, asimismo, en el período Solutrense; algunos de los relieves pertenecientes al citado friso están actualmente en el Museo de Prehistoria de Saint-Germain-en Laye y son verdaderamente asombrosos. Este abrigo fue, quizás, otro santuario de la fertilidad, en el que abundan las representaciones de caballos y bisontes (asociación que, como se ha visto, fue muy recurrente). Sobresalen, sin embargo, las figuras de dos íbices enfrentados, ejemplo magnífico de simetría primitiva y de fuerza plástica exenta de todo detalle anecdótico.



Friso esculpido de Cap Blanc

En el extremo izquierdo del mismo friso escultórico destaca otra “escena” en la cual merece señalarse el sentido de la composición, también simétrica, aunque algo más compleja que la anterior: dos figuras humanas, desnudas, sirven para enmarcar un espacio en el que han sido representados varios animales; en el flanco izquierdo la figura humana allí situada (vuelta de perfil, hacia su izquierda) parece conducir la pausada marcha de dos caballos, que avanzan tras ella. El espacio central de la citada composición, que plásticamente funciona como eje de simetría, ha quedado vacío; mientras, en el lado derecho, un monumental toro aparece en actitud de embestir a la figura humana sita en la citada margen derecha (vuelta hacia la derecha, y en lógica actitud de huida). La compensación espacial está perfectamente lograda, así como la sensación de movimiento dada por la flexibilidad de algunas figuras.

El extremo derecho del friso que nos ocupa presenta también figuras muy interesantes por su iconografía, nuevamente en relación con la fertilidad; nos referimos a la imagen de una yegua preñada que sigue a un bisonte hembra (con cuerpo de bisonte y cabeza de cerda), hecho para el que, hasta la fecha, no se ha dado una explicación satisfactoria. Sea cual fuere su significado, el friso de Le Roc de Sers es el

más importante de los ejemplos fechados en el período Solutrenses que conocemos hoy; sus figuras destacan poderosas sobre el fondo ondulante, aunque la talla no sobrepase los seis centímetros sobre el fondo. La obtención de efectos lumínicos es muy efectiva y, pese a que el tamaño de los animales es modesto, el resultado es de una soberbia monumentalidad.

De la zona de les Eyzies procede, también (como en el caso de la pintura rupestre), la mayor densidad de ejemplos de escultura prehistórica conocida hasta la fecha. El yacimiento de Le Forneau du Diable (Dordoña) es uno de esos santuarios significativos del que proceden varios bloques pétreos con figuras



Caballo en relieve de la gruta de Comarque

esculpidas en altorrelieve. Entre ellas, sobresalen las representaciones de varios bóvidos esculpidos en un bloque exento, que hoy se conservan en el Museo Nacional de Prehistoria de Les Eyzies. El conjunto fue hallado por Perony (1924) y la estratigrafía concreta de su descubrimiento ha permitido una filiación cronológica bastante exacta, correspondiente al Solutrense final, en torno al –15.000.

Las dos figuras mejor conservadas han sido representadas de perfil, en actitud de marcha hacia el lado izquierdo, donde se sitúan otros bóvidos de menor relieve. La anatomía de los animales es muy correcta, aunque, en plena correspondencia con el Estilo III de Leroi-Gourhan, la cabeza y extremidades resultan algo pequeñas en relación con el poderoso volumen de sus cuerpos, especialmente en la zona ventral de los animales. Algunos autores han interpretado este hecho como una representación de la gravidez del animal, lo cual debe tenerse en cuenta en un posible análisis estilístico.

De estos dos ejemplares, el de la parte inferior presenta una ligera animación en las patas para indicar el movimiento, y su figura oculta las patas del segundo animal situado tras él, en un muy bien conseguido segundo plano. Consideramos ciertamente significativa la consecución de la perspectiva de la representación, en la que debe valorarse este citado logro de dos planos sucesivos, siempre difícil de conseguir en los relieves.

El célebre “friso de los caballos” de Cap Blanc (Dordoña) fue descubierto por casualidad en 1911 y pertenece al período de plenitud del Magdalenense. Es un altorrelieve monumental, esculpido bajo un saledizo de la roca, con la citada técnica del “falso relieve”, es decir, mediante la eliminación de la roca alrededor de las formas,

que resultan excavadas en el soporte. Una vez más, el artista tuvo muy en cuenta la ubicación de las figuras ya que la iluminación cenital que reciben intensifica la plasticidad de los volúmenes. El modelado de los animales, de gran tamaño, es estilizado, somero, y no ofrece detalles de carácter pictórico, sino un conjunto de esencia puramente escultórica, monumental y libre de todo ornato superfluo. Su finalidad última, formalmente hablando, es la de mostrar el movimiento, por lo que podríamos considerar este conjunto como uno de las primeras manifestaciones de un arte de carácter ilusionista.

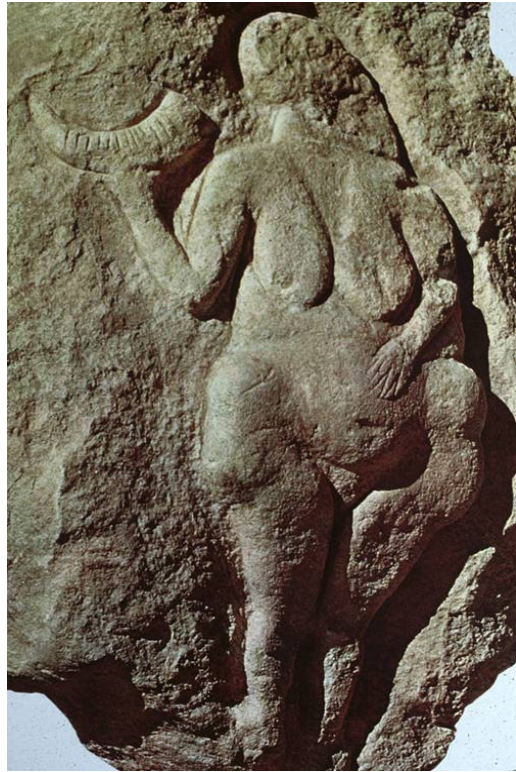
Estos caballos se funden, casi se confunden, con el soporte pétreo del que emergen: *por todos los lados hay vestigios de la roca natural que dio la idea del animal. Las crines se funden de pronto con la piedra: el hombro y una parte del tronco no están redondeados según los cánones de la imagen naturalista, se aproximan a la forma natural de la roca, y ciertamente están determinados por ella...*¹.

En este friso podemos observar una característica constante al arte rupestre primitivo: los animales no han sido representados al mismo nivel, sino que cada uno de ellos ocupa un espacio propio, y la impresión general que ofrecen es la de movimiento constante, ilusión perfectamente conseguida; pese al esquematismo imperante en algunas de sus efigies, la sensación global es de verosimilitud.

La cueva de Comarque (Dordoña) es una cueva pequeña, bifurcada en dos galerías de longitud reducida, altas y angostas. En su decoración rupestre destacan las figuras de caballos que abundan, con calidad y desiguales proporciones, principalmente, en la galería derecha. Entre dichas representaciones sobresale la imagen de un gran caballo realizado en relieve, incrustado en la roca y únicamente visible desde ciertos puntos y bajo una iluminación determinada, como ha indicado muy oportunamente Giedion². Señala el citado autor que es esta una “imagen viva, a la que solo le falta respirar”, dada la poderosa fuerza que de ella se desprende, y el prodigioso aprovechamiento de las irregularidades de la roca. Este caballo es impactante y soberbio, somero y rotundo, en suma, una lección magistral de escultura.

El abrigo rupestre de Laussel (Dordoña), ha sido considerado por Giedion (1981) como un “santuario de la fertilidad” dada la profusión de figuras y signos en relación con este asunto que han sido descubiertos en dicha cueva (figuras itifálicas, la llamada figura doble, signos, y grandes relieves). Entre sus relieves destaca la denominada Venus o dama del cuerno, fechada en el período Solutrense, una figura humana rebosante de vitalidad, de abundancia y de frescor plástico; una vez más, el artista ha sabido aprovechar de forma portentosa el bloque de piedra para conseguir una volumetría llena de eficacia plástica. El doctor Lalanne, que la descubrió en 1911,

la describió con las siguientes palabras: *Es una estatuilla tallada en un bloque de piedra caliza dura; representa una mujer desnuda, que en su mano derecha sostiene un cuerno de bisonte. La figura mide 46 cms. de altura...La cabeza, aunque en gran parte separada, del fondo, no presenta indicios de rostro. A pesar de ello, se observa que fue tallada de perfil...El cuello es alargado y está claramente definido... Del pecho brotan elegantemente dos senos largos y colgantes, de forma oval... El vientre es algo pronunciado, pero bien proporcionado y ligeramente caído... El brazo derecho cae con naturalidad junto al tronco, pero el antebrazo se alza hasta la altura del hombro, donde la mano sostiene un cuerno de bisonte. Todo el cuerpo está pulido, excepto la cabeza... En sus orígenes, la estatua estaba pintada de rojo*³.



Venus de Laussel

Monumentalidad, formato medio y técnica relivaria distinguen a esta figura de las llamadas Venus, figuritas de bulto redondo a las que prestaremos nuestra atención en el apartado referido al arte mueble, aunque en todos los casos se trate de figuras femeninas en relación clara la fecundidad y las ceremonias rituales asociadas con ella..

El relieve de Laussel supone, en nuestra opinión, un hito iconográfico. Aunque la escasez de datos no nos permita considerarla como la primera representación artística de la Tierra Madre, es el punto de partida de una larga cadena de representaciones femeninas que portan un cuerno, por lo que esta idea no deja de ser una sugerencia tentadora en el marco de la cultura de Occidente. Nos inclinamos a pensar, sin embargo, que ese interesante elemento iconográfico, asociado a *posteriori* a la fecundidad, fuera en la *dama de Laussel* un instrumento sonoro, un aerófono, y que pudiera servir como medio de comunicación en la distancia, o bien un mero trofeo cinegético, dadas las muescas de caza que presenta su superficie, detalladas en extremo. Si aceptamos esta última idea, no estamos tan lejos de la idea de abundancia que, tradicionalmente se ha asociado con la iconografía dada al cuerno en el arte mediterráneo.

En el mismo abrigo, el doctor J.G. Lalanne encontró, no muy lejos de la "Venus", un relieve representando a un hombre erguido fechable en el período

Solutrense (Burdeos, Colección Charon). A diferencia de su vecina hembra, esta una figura posee canon esbelto. Su postura, con el cuerpo vuelto hacia la derecha y el hombro izquierdo adelantado, ha dado origen a diversas hipótesis sobre su identificación: arquero, cazador, lanzador de jabalina...



Relieve del arquero de Laussel

Situada en las proximidades de la *dama del Cuerno*, cobijada en un espacio muy estrecho, la cueva de Laussel contenía, asimismo, un relieve ciertamente excepcional que ha sido denominado como “figura doble”. Se trata de un relieve señalado profundamente en la roca mediante un contorno de forma ovalada, del que únicamente sobresalen –en la parte superior y en la inferior-, las cabezas de ambas figuras: *Una de las figuras es una mujer, reconocible por los senos, grandes y colgantes...El vientre está representado por una fuerte proyección central, menos marcada. Los muslos están elevados. Los brazos se extienden a todo lo largo del cuerpo, y las manos*

parecen estar debajo de los miembros inferiores. La segunda figura se encuentra en posición opuesta pero simétrica a la ya descrita. Sólo el pecho está esculpido con esmero; el resto del cuerpo desaparece bajo el de la mujer (Lalanne, 1911, p.258).⁴.

El significado de la representación descrita ha sido objeto de numerosas interpretaciones; algunas de ellas defienden que pudiera tratarse de la escena de un coito o de un parto, posibilidades sugeridas por ilustres personalidades en el marco de la investigación del arte prehistórico (Breuil, Boule, Cartailhac, Lalanne...). Giedion (1981) ha apuntado que pudiera tratarse de la representación de un ser andrógino, en relación con la fertilidad y con la “Venus” del mismo yacimiento.

Algunos ejemplos de modelado

La cueva de Le Tuc D’Adoubert (L’Áriege), yacimiento de muy difícil acceso, fue descubierta en 1911 por los tres hijos del conde de Begouën y, pese a no haber estado nunca abierta al público, goza de gran reputación porque podría decirse que en ella tuvo lugar la “invención del modelado”. En un lugar recóndito, casi inaccesible, estos tres hermanos encontraron cuatro figuras de bisontes modelados en arcilla que

se destacan sobre la pared de la cueva, situados sobre la roca. Dos de estos bisontes, muy bien conservados, representan a una pareja -macho y hembra- cuya postura (con los ollares abiertos) ha sido puesta en relación con el momento previo a la actividad sexual; algunos autores han apuntado que pudiera tratarse de algún ritual iniciático en relación con la fecundidad. Desde el punto de vista formal, estas figuras son obras maestras, cuyo naturalismo las convierte en ejemplares característicos de la más alta cima del arte Magdaleniense; su presencia es monumental, y pese a sus reducidas dimensiones (63 cms. el macho, y 61 cms. la hembra), su fuerza plástica resulta soberbia.



Relieve de la figura doble de Laussel

Una vez más, el artista del Paleolítico Superior dejaba constancia de su búsqueda de realismo, como demuestran los detalles incisos que sirven para indicar el pelaje de los animales. Estos bisontes se han preservado gracias a que su superficie quedó cubierta, con el paso del tiempo, por una fina capa de caliza; su hallazgo, casi portentoso, nos permite suponer que, en el Magdaleniense, fueran habituales las esculturas realizadas en arcilla y que el modelado fuera una de las técnicas escultóricas más usadas entonces. Estas obras se realizarían al aire libre para aprovechar el calor de la luz solar en su acabado; más tarde ocuparían, como en el ejemplo citado, lugares dominantes, convertidos en altares, siendo su presencia signo inequívoco de

sacralidad.

También en la gruta de Montespan (Ariège) se utilizó barro para modelar figuras de osos. Señala Giedion (1981, p.483) que en la citada cueva ha sido hallada, asimismo, una *escultura de un doble de oso con cabezas intercambiables*. Dicho autor aclara que en realidad, se trata de una especie de armazón sobre la que se extendería una piel de oso; en torno a dicha imagen (la primera "[imagen de vestir](#)" de la historia de la escultura, si aceptamos la teoría propuesta por el citado autor) tendrían lugar los ritos relacionados con la actividad cinegética. Estas figuras,

toscamente modeladas, harían la función de servir de dobles de los animales reales, y se les arrojarían jabalinas, según los ritos habituales de magia simpática.

El Arte mueble

El llamado arte mueble o arte mobiliario es el que corresponde a las representaciones pictóricas, grabados y esculturas que fueron realizadas sobre una serie de piezas de pequeño formato, susceptibles de ser transportadas de un lugar a otro. Hueso, marfil y piedra fueron los materiales utilizados como soportes habituales para este tipo de piezas, elaboradas, en la mayoría de los casos, mediante la incisión obtenida con una hoja de sílex o un buril de punta cortante. El arte mueble lleva aparejado un condicionante referido a la conservación de las obras, ya que los objetos pintados no han llegado hasta nosotros, por su localización bajo tierra; tenemos, por tanto, una visión muy parcial del mismo.

La localización topográfica de muchas de estas obras, es decir, el contexto arqueológico en el que han sido encontradas, no deja duda sobre su filiación cronológica. Su estudio ha sido muy útil para establecer, asimismo, las correspondientes similitudes estilísticas entre estos objetos y otras obras que, careciendo de contexto arqueológico, han podido ser fechadas.



Bisontes modelados en arcilla de Le Tuc
DAdoubert

Dentro del arte mueble se incluyen, pues, tanto las pequeñas esculturas femeninas exentas llamadas Venus, como las figuras - también esculturas de bulto redondo- de animales, las placas de hueso o piedra grabadas con representaciones varias (muy recurrentes las de temática zoomorfa) y otros objetos de clara funcionalidad en la vida del hombre primitivo tales como propulsores, arpones, agujas, etc. Asimismo, dentro de este apartado pueden incluirse objetos de funcionalidad no tan clara como los llamados bastones de mando.

Los convencionalismos, la temática y los elementos caracterizadores de las formas artísticas que hemos visto a lo largo de las líneas referidas al arte rupestre, vuelven a hacerse válidos, *grosso modo*, para el arte de pequeño formato al que ahora nos referiremos. El desarrollo del arte mueble tuvo lugar a lo largo de todo el Paleolítico Superior, siendo el Magdalenense, y muy en especial sus fases más avanzadas, el momento de apogeo de dichas manifestaciones.

Las piezas demuestran cómo el naturalismo convive, de forma espontánea, con la estilización y la abstracción, y que las formas se hacen dueñas de los soportes óseos o líticos en los que surgen. Aunque los animales siguen siendo los protagonistas de las representaciones, las numerosas *Venus* convierten a la figura humana en un hecho menos excepcional, y los signos o decoraciones abstractas ocupan, también, un lugar muy relevante, especialmente en objetos de carácter utilitario.

Muchas veces, estos soportes sirven como siluetas básicas en las que el artista tiene que señalar, únicamente, los detalles pictóricos del espacio interior de las representaciones a realizar.

A grandes rasgos, podemos establecer que estas obras de arte mobiliario son susceptibles de ser agrupadas en varios grupos, en función de su utilidad:

- Piezas de funcionalidad religiosa o simbólica.
- Piezas de funcionalidad práctica, en relación con la caza y la vida cotidiana (de uso precario o de uso prolongado).
- Piezas de funcionalidad incierta o sin funcionalidad (de mero adorno).



Venus de Brassempouy. Museo de Saint Germain en Laye

En el marco de la praxis artística consideramos muy interesante el valor estético de las piezas útiles, aquellas concebidas con una funcionalidad concreta, ya que es en ellas donde el hombre manifestó, de forma más clara, su deseo innato de adorno, su inclinación por la belleza y, en definitiva, su sentido artístico, libre de connotaciones simbólicas o religiosas. Es en estas obras donde puede pensarse que surgió, por vez primera, el concepto del arte por el arte, el sentido lúdico inherente a la creación artística, y el concepto mismo de forma de creación, creación consciente del espíritu y de la inteligencia.

Lorblanchet⁵ ha apuntado que los límites entre el arte mobiliario y el arte parietal son imprecisos, ya que ambas manifestaciones artísticas están indisolublemente unidas. Sin embargo, prosigue el citado autor su discurso, señalando que uno de los caracteres esenciales del arte mobiliario que le distinguen del arte parietal es su asociación constante con las actividades domésticas, su asociación con los niveles

estratigráficos de habitación del hombre. Como se ha señalado, esta asociación proporciona datos de enorme interés, y nos sitúa en el ámbito de lo cotidiano, de la vida hace miles de años.

Las llamadas Venus

Las estatuillas femeninas que se conocen genéricamente con el nombre de “Venus paleolíticas” forman uno de los conjuntos de mayor interés entre los vestigios culturales de la Edad de Piedra; esta designación fue dada por algunos arqueólogos, considerando que estas figurillas eran modelos característicos del tipo femenino del hombre de Cro-Magnon, aunque no existen pruebas paleontológicas que apoyen tal aserto; asimismo, esta denominación puede ponerse en relación con el hecho de que fueran consideradas ídolos de la fecundidad, o primitivas representaciones de la gran diosa-madre, aunque su significado y su función han sido objeto de no pocas controversias entre los especialistas.



Venus de Lespugue. París Museo del Hombre

Son figuras de pequeño tamaño, en algunos casos miniaturas, que oscilan entre los tres y los veintidós centímetros. Este tamaño nos hace pensar, *a priori*, en la idea de su movilidad, ya que caben en una mano y son fácilmente transportables. Técnicamente, se trata de figuras de factura muy cuidada, en las que cada detalle, si resulta interesante, ha sido realizado de forma muy escrupulosa.

La mayoría de estas figuritas pueden inscribirse en un esquema compositivo romboidal (es decir, cerrado, y “clásico”) cuyos vértices corresponden a los extremos superior e inferior de las figuras (cabeza y pies, respectivamente), siendo la zona más ancha la coincidente con la anchura de las caderas, siempre muy desarrolladas. El resultado es de una gran plasticidad, y, en muchos casos, de una monumentalidad extraordinaria, a

pesar de sus exiguas dimensiones.

Los atributos sexuales están muy desarrollados en ellas; los senos (grandes y colgantes, como símbolo inequívoco de la maternidad), el vientre y las caderas resultan ser los puntos de mayor interés de las figuras, frente al abocetamiento de rostros y extremidades, apenas señalados. Podría pensarse que esta omisión de los rasgos faciales no responde a una falta de pericia artística, sino que, muy al contrario, pudiera tratarse de un deliberado proceso de abstracción mediante el cual el hombre primitivo fue capaz de plasmar únicamente aquellos aspectos de mayor relevancia para él. Se trata, pues, de la consecución de una idea, de la representación de un concepto concreto, a través de una forma plástica, mediatizada por unas convenciones de carácter religioso o simbólico. La forma era, por tanto, expresión de un hecho cargado de simbología.

Tradicionalmente, desde los primeros trabajos dedicados a este asunto por E. Piette (1895), se ha señalado que son figuras que presentan signos de “esteatopigia” (grasa en las nalgas), hecho que algunos antropólogos han querido ver como un rasgo racial, propio de algunas etnias todavía en la actualidad (los hotentotes y bosquimanos). El problema de la esteatopigia en las mujeres del paleolítico fue planteado, asimismo, por Passemard (1938) quien, después de estudiar las representaciones artísticas a las que nos estamos refiriendo, concluyó afirmando una negación: las mujeres del Paleolítico Superior no padecían de esteatopigia.

Según H. Delporte⁶ pueden distinguirse cinco grupos de figuras, atendiendo a su filiación geográfica: grupo pirenaico-aquitano, grupo italiano, grupo renano-danubiano, grupo ruso, y grupo siberiano. S. Giedion (1981), por su parte, estableció dos categorías de “Venus” en función de su concepción plástica: Venus del tipo de perfil y Venus del tipo frontal, de acuerdo con la máxima efectividad que proporciona su contemplación; es decir, atendiendo al punto de vista que nos ofrece mayor información acerca de la mujer. Junto a los citados prototipos habría que señalar el denominado tipo oriental, concebido para ser contemplado desde todos los puntos de vista posibles, es decir, como escultura de bulto redondo en pleno sentido del término.

Podría pensarse que el material o el soporte empleado, en cada caso, haya determinado de alguna manera, esta concepción escultórica, obligando al artista-escultor primitivo a ceñirse a unos contornos dados de antemano, contornos que, en muchos casos, han sido únicamente retocados, no creados a voluntad. La llamada [ley de adaptación al marco](#), característica del arte de los pueblos primitivos y antiguos, es en el arte Prehistórico más que una ley, una auténtica necesidad, dado lo exiguo de los recursos técnicos utilizados por los artistas en aquel tiempo.



Venus de Grimaldi (Menton).

determinante en todos los casos.

La distribución geográfica de estas figuritas, generalmente halladas en lugares de habitación, es muy amplia. Han llegado a nosotros ejemplos de todos los lugares de Europa: Francia, Italia, Austria Checoslovaquia, Alemania, y hasta de la Europa oriental, aunque no tenemos, por el momento, ejemplos procedentes de la Península Ibérica, hecho sorprendente de todo punto.

Algunas piezas están perfectamente datadas, mientras que otras, carentes de contexto arqueológico resultan ciertamente difíciles de clasificar en el tiempo. En la mayoría de los casos, parece que pueda tratarse de obras pertenecientes al ciclo

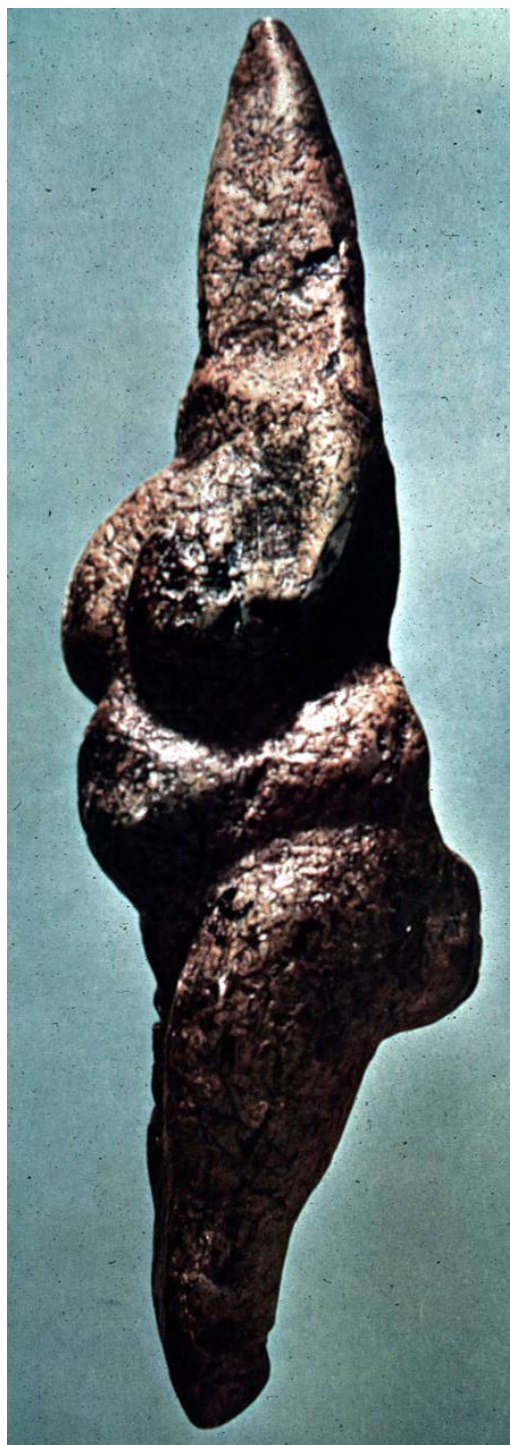
Merece resaltarse, en nuestra opinión, la diversa concepción volumétrica y formal de estas figuras: ora naturalistas, ora convertidas en geniales abstracciones llenas de eficacia, y dotadas del mejor sentido plástico. Predominan las figuras naturalistas que, como ya se ha señalado, presentan un cuidadoso trabajo, un acabado perfecto en aquellos aspectos fundamentales de la figura; sin embargo, el naturalismo deja paso, en no pocas ocasiones, a una simplificación de volúmenes y contornos que son, en efecto, magistrales.

Es bien sabido que un trabajo arduo, como lo es el trabajo escultórico, se ve determinado, en una medida muy importante, por los materiales empleados en él; no es por ello casual que las figuras realizadas en materiales duros, sean, en líneas generales, más simplificadas en sus volúmenes, más sucintas, mientras que aquellas cuyo soporte resulta más fácil de trabajar suelen ser las que presentan un naturalismo más acusado. Algunas figuras de Venus paleolíticas se rigen por este principio, aunque este hecho no es premisa

Auriñaco-perigordense; en la actualidad se incluyen en el Perigordense Superior (Perigordense III ó Gravetiense).

Su significado ha sido objeto de no pocas controversias entre los especialistas. El profesor Ripoll⁷ ha apuntado que son, principalmente, un testimonio del importante papel de la mujer en la sociedad del Paleolítico. Estos testimonios pueden, asimismo, ponerse en relación con la idea de santuarios femeninos, quizás los más arcanos testimonios materiales de la religiosidad humana, quizás exvotos de agradecimiento o petición, o tal vez imágenes en relación con determinados ritos. El diminuto tamaño de algunos ejemplares nos lleva a pensar, incluso, en que pudieran haber servido como amuletos garantes de la fecundidad... Su significado último se escapa a nuestro conocimiento, pero la idea de que las Venus fueran imágenes sagradas en relación con la fecundidad –la de las hembras y la de la tierra- sigue siendo, sin duda, una hipótesis tentadora, para cuantos se acercan al tema.

En territorio francés destacan especialmente los ejemplares de Brassempouy (Landes) y Lespugue (Haute-Garonne), obras realizadas en marfil, a los que habría que sumar la Venus de Sireuil (Dordoña), la de Toursac (Dordoña), la de Laugerie Basse (Dordoña), o la del Abri Pataud (Les Eyzies, Dordoña).



Venus de Savignano. Roma Museo Prehistórico

En 1878, E. Piette encontraba la primera figura femenina de las que nos ocupan en la cueva del Papa de Brassempouy (Landes), parcialmente conservada; es una pequeña representación femenina desnuda -de tan sólo ocho centímetros- que

hoy puede contemplarse en el Museo de Saint-Germain-en-Laye, conocida como la *Poire* de Brassempouy por sus insólitos muslos, piriformes. Es una figura naturalista, bien modelada y de aspecto juvenil, pero que presenta el vientre flácido y las mamas colgantes, acaso como signo fehaciente de la maternidad. Correspondería al tipo de perfil, según Giedion (1981). Del mismo lugar procede la llamada Dama de Brassempouy, una cabeza femenina que, probablemente, corresponda a la figura de una Venus, sorprendente por su factura, los detalles incisos en el cabello y por la estilización de su cuello.

La Venus de Lespugue (Museo de Saint-Germain-en-Laye) fue hallada casualmente, en 1922, por R. de Saint Périer en la cueva de *Les Rideaux*, en un nivel perteneciente al Auriñaciense superior. Mide 14,7 cms. de altura, y está realizada en colmillo de mamut. Giedion (1981) la incluye en las obras del ya citado tipo frontal. Su composición es muy interesante, pudiendo inscribirse su contorno en un rombo perfecto, casi isósceles; los volúmenes de su cuerpo, pese a sus reducidas dimensiones, son extraordinariamente plásticos y rotundos, cercanos a la concepción del [cubismo](#), y la [abstracción](#).

Posee una diminuta cabeza ovoide, sin rasgos definidos, en la que sólo se destaca el cabello, que se prolonga, lacio, hasta la espalda; su cuello cilíndrico, da paso a un tronco muy plano, siendo los hombros y el perfil de los brazos, muy redondeados, en perfecta armonización simétrica con las formas (también redondeadas) de los muslos. Todo el interés de esta figura se centra en su zona central: en los cilindros ovales que parecen representar los senos (tan enormes y tan caídos que forman un todo con el abdomen), el vientre, y las caderas (concebidas éstas como sendos semicírculos situados a los lados del cuerpo). Es sorprendente tan



Venus de Balzi Rossi. Museo de Saint Germain en Laye

magnífico juego de volúmenes, y una concepción tan abstracta de la realidad femenina, y de la fecundidad.



Venus del Abri Pataud

La Venus del *Abri Pataud* (Dordoña) es otra pieza excepcional por tratarse de un pequeño bajorrelieve de 6 cms. de altura, realizado en la roca; fue descubierta en el transcurso de una excavación llevada a cabo por la Universidad de Harvard, en un estrato correspondiente al Perigordense Superior. Giedion (1981) ha señalado que se trata de un ejemplar único, por lo incrustada que se halla en el soporte calizo con el que forma un todo indisoluble. Sus senos, vientre hinchado y el triángulo genital

han sido tallados con todo cuidado, mientras que el resto de sus partes no ha sido objeto de atención.

No podemos olvidar que, al mismo núcleo francés, corresponde el otro relieve conocido como la [dama del cuerno de Laussel](#), obra excepcional a la que hemos hecho referencia en el apartado correspondiente al arte rupestre, y cuyo gran formato la separa de las piezas aquí citadas.

De las figuras conocidas en Italia sobresalen la Venus de Grimaldi, la de Balzi Rossi y la de Savignano, todas ellas obras realizadas en esteatita. La “Venus de Grimaldi” (Museo de Saint-Germain-en Laye) fue descubierta hacia 1890 en las proximidades de Menton, quizás en las cuevas de Grimaldi y carecemos de datos acerca de su contexto arqueológico y de la estratigrafía concreta de su hallazgo. Se conoce popularmente con el nombre de “la Polichinelle”, por el remate puntiagudo del tocado de su cabeza. Mide unos 4,7 cms. de altura y sus formas resultan en extremo peculiares: vista de frente, la figura ofrece un aspecto estilizado, mientras que su perfil nos ofrece una visión completamente distinta a la frontal, ya que, tanto en el vientre como en las nalgas, las formas resultan excesivas, caracterizadas por un abultamiento extremo; los especialistas en la materia han puesto de manifiesto que ello se debe a que fue tallada en un trozo de esteatita tan estrecho que impidió el desarrollo lateral de sus caderas. Se aprovecharía, una vez más, el soporte, que condicionó la representación. Al mismo tipo estilístico que “la polichinela” corresponde la Venus de Savignano (Módena), hoy en el Museo Prehistórico de Roma, es una pieza realizada en serpentina verde, y el ejemplar de mayor tamaño entre los conocidos hasta la fecha (mide 22 cms. de altura). En este caso, la elección de su visión plástica

(estilizada de frente y más carnosa de perfil) no queda justificada por el material utilizado en su realización.

Por su parte, la Venus de Balzi Rossi (Grimaldi, Liguria) (Museo de Saint-Germain-en-Laye) es también una diminuta figura (4,7 cms. de altura) realizada en esteatita ambarina. Recuerda, por la disposición de sus volúmenes (tendientes al cubismo), por la forma oval de su cabeza y por la estrechez de sus redondeados hombros, a la ya citada Venus de Lespugue, aunque al faltarle las pantorrillas, el modelo no resulte tan armonioso desde el punto de vista compositivo.



Venus de Willendorf. Museo de Historia Natural de Viena

La más célebre “Venus” del territorio renano-danubiano, y acaso la representación femenina más famosa de toda la Prehistoria es la pequeña Venus de Willendorf (Austria), que hoy se encuentra en el Museo de Historia Natural de Viena. Su descubrimiento tuvo lugar en 1908 por el profesor Szoborhy, en un estrato correspondiente al Auriñaciense tardío. Mide aproximadamente diez centímetros de altura y está esculpida en piedra caliza eólica, en la que todavía hoy pueden advertirse restos

de policromía roja. Es una figura de aspecto naturalista, que representa a una mujer obesa, dotada de prominentes senos, caderas y vientre, de proporciones muy exageradas en relación con los pequeños brazos que se repliegan sobre sus senos.



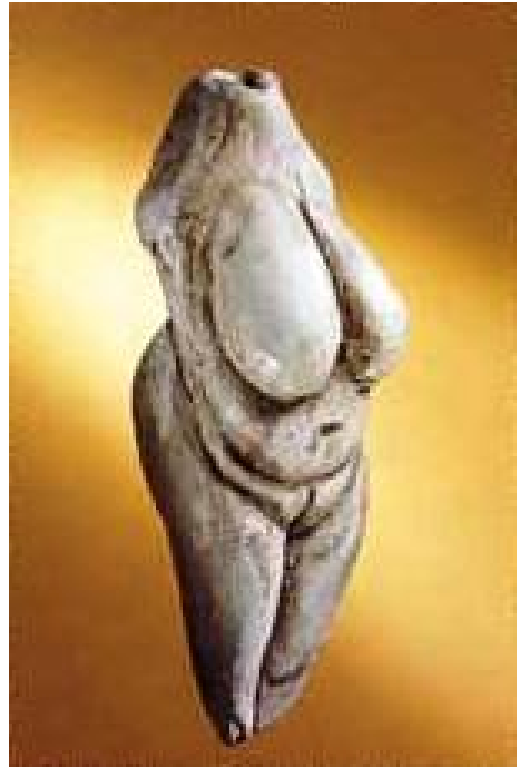
Venus de Vestonice. Chequia Museo de Nitra

La cabeza muestra un curioso tocado, acaso con fines estéticos o simbólicos, y su rostro queda casi oculto, apenas visible, confundido con el cuello; el fruto de todo ello es una figura maciza, rechoncha, de aspecto rotundo que, pese a su pequeño formato es obra maestra de la plástica, y buen ejemplo de la monumentalidad inherente a las esculturas de gran tamaño.

A esta zona de Europa central y oriental corresponden, también, los ejemplares procedentes de Moravany y Vestonice. La Venus de Vestonice (Museo de Nitra, Checoslovaquia) es un pequeño ejemplar de ocho centímetros de altura, tallado

en hueso de mamut. Procede de un matadero de cazadores de mamuts de Dolni Vestonice, y ha sido fechada, gracias al Carbono 14, en torno al –16.000.

La Venus de Moravany (Museo de Bratislava, Checoslovaquia) es un pequeño ejemplar de ocho cms. de altura que fue descubierto en 1938; se encargó de su autenticación el abate Breuil, que no dispuso de datos precisos en torno a su filiación cronológica, por tratarse de una pieza carente de estratigrafía. Es un ejemplar de hermosa factura y formas armoniosas, que coincide estilísticamente con los ejemplares de las Venus de Tursac (Dordoña) y Kostenki⁸. En el territorio oriental y ruso merecen ser citados los ejemplares hallados en Kostenki, Gargarino, Mal'ta, Elissevici.



Venus de Moravany. Chequia Museo de Bratislava

Algunos ejemplos de escultura exenta con representación de animales

Mención especial merecen las representaciones exentas, de animales tallados en diferentes materiales, especialmente en marfil. Su significación sigue siendo enigmática, aunque en la mayoría de los casos, sus reducidas dimensiones nos induce a situarlas en la categoría de talismanes, colgantes o amuletos propiciadores de la caza.



Mammut tallado en marfil de Vogelherd. Universidad de Tübingia.

Ejemplo de ellos es un pequeño mamut de marfil (Universidad de Tübingen) que fue exhumado en las excavaciones realizadas por G. Riek en Vogelherd (Alemania), en 1931. Su volumen se ha conseguido a base de formas redondeadas, y presenta una muy acusada curvatura de la zona cervico-dorsal; en la cabeza se ha

señalado detenidamente el ojo, y el cuerpo presenta una decoración incisa a base de pequeñas líneas cruzadas en aspa. Ha sido fechado en el período Auriñaciense. Del

mismo yacimiento procede una cabeza de león realizada, con mucho detalle, que corresponde al mismo período.



Hombre león tallado en marfil de Stadel.

De las excavaciones de Hohlenstein (Stadel, Alemania) procede una curiosa figura de marfil, de 28 cms. de altura, que representa a un hombre-león. La estratigrafía de su hallazgo sitúa a esta pieza en los niveles Auriñacienses, hecho excepcional por su iconografía. Es una figura estante, con una pierna ligeramente adelantada, en actitud de marcha, y los brazos extendidos, bien separados del tronco; en ellos pueden observarse decoraciones grabadas a base de líneas paralelas. Su estado de conservación es muy deficiente, y han sido necesarias varias reconstrucciones; pese a ello, puede advertirse que es una pieza realizada a base de una talla somera, simplificada, aunque muy correcta en lo que a proporciones se refiere. Por su tamaño y actitud, bien pudiera tratarse de una imagen cultural, en relación con algún rito de zoolatría primitiva.

La imagen del felino en actitud de galope (Museo de Saint-Germain-en-Laye) es buen ejemplo de la conquista del movimiento habida en el arte del período Magdaleniense, que afecta también a la escultura. Es una obra tallada en hueso, sintética en sus contornos y tendente al esquematismo, que posee varios orificios en su interior, y diversas incisiones que bien pudieran interpretarse como flechas.

Bastones de mando

Los denominados bastones de mando, son objetos decorados cuyo significado resulta problemático, aunque parece probable su relación con los ritos de la fertilidad. Aparecieron, por primera vez, en el período Auriñaciense y poseen una forma de acentuada plasticidad: son alargados, a modo de fustes, y poseen un ligero

abultamiento en uno de los extremos, del que surgen dos bifurcaciones cortas. Giedion (1981) ha señalado que podría pensarse que la forma de este objeto estuviera relacionada, en algunos casos, con la androginia.



Felino al galope tallado en hueso. Museo de Saint Germain en Laye

Habitualmente, estos objetos fueron realizados en astas de reno o ciervo, cornamentas bifurcadas que facilitarían la adopción de la morfología descrita. Presentaban perforaciones, y muy variada decoración a lo largo de su superficie: líneas

y círculos son los motivos decorativos preferentes, asociados por algunos autores con el principio de lo masculino y lo femenino, respectivamente. En otras ocasiones, la iconografía de estos bastones muestra imágenes de peces (¿animal relacionado con el falo?), y de otros animales vinculados a algún símbolo sexual (osos asociados a falos y vulvas, o ciervos asociados a colas de pez, por ejemplo). Estas piezas, impregnadas de un simbolismo que se escapa a nuestro conocimiento, ponen de relieve, una vez más, el deseo del hombre por el adorno y la necesidad de decorar las superficies de uso (tanto cotidiano como simbólico).

Del Abri Montastruc (Tarn-et-Garonne) procede una pieza con la figura de un caballo saltando que ha sido tallado en el extremo superior de la misma. Tradicionalmente había sido interpretada como un bastón perforado, aunque hoy se piensa que pudo ser un propulsor de azagayas. La obra ha sido fechada en la fase media del Magdaleniense, y en ella se sigue la curvatura del asta de reno que le sirve de soporte, magistralmente aprovechada. Cada detalle intensifica la sensación de movimiento de este caballo, vigoroso, naturalista y de buen acabado.



Baston de mando.

Todas las partes del animal han sido realizadas con gran atención; pertenece al estilo IV antiguo de Leroi-Gourhan.

Propulsores

De todos los objetos que el arte mobiliario del Paleolítico ha legado, los propulsores son, sin duda, aquellos en los que mejor se combina la idea de funcionalidad y arte. Son muy interesantes las decoraciones que presentan, así como

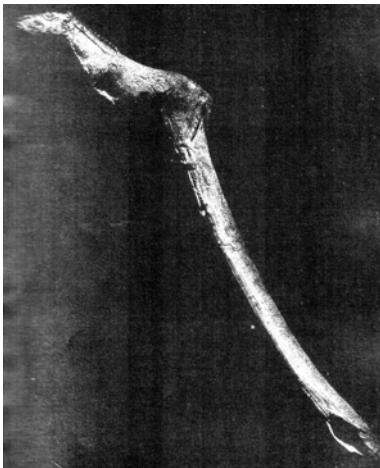
las ideas estéticas que de ellos se desprenden: composiciones, idea del movimiento, decoración, sentido plástico, pictoricismo, etc. Pudieron servir para lanzar armas, de ahí el nombre que los arqueólogos han preferido para estos objetos, relacionados con la actividad cinegética.

La cueva de La Madeleine (Dordoña) ha proporcionado entre sus hallazgos una magnífica figura de bisonce tallado en asta de reno (Museo de Saint-Germain-en-Laye) que pudiera haber sido el remate de un propulsor. Aprovechando la forma del soporte, la figura presenta una marcada curvatura cervico-dorsal y de ella sobresale la cabeza, fuertemente girada hacia el lomo (de forma idéntica a la que presentan



Propulsor con cabezas de caballo de Mas DAzil

algunos de los bisontes pintados de la cueva de [Altamira](#)). Esta cabeza centra todo el interés pictórico del objeto, ya que ha sido acabada minuciosamente: se pueden apreciar en ella la frente abultada, el hocico recubierto de piel, un buen estudio anatómico del ojo, el relieve de planos sucesivos que producen los cuernos, la papada, las crines... no se ha olvidado ningún detalle, y se ha conseguido a la perfección el efecto de la representación de texturas.



Caballo saltando del Abrí Monastruc. Museo de Saint Germain en Laye

Del mismo abrigo de La Madeleine procede la figura de un animal carnívoro (una hiena o félido) tallada sobre asta de reno (Museo de Saint-Germain-en-Laye) que fue, probablemente, el remate de un propulsor. *Lo interesante es la habilidad con que está captado el estado de tensión del animal agazapado antes del salto. El cuerpo entero se estremece: la cabeza se aplana y se adelanta, en el lomo curvado hay un esfuerzo máximo y la tensión de las patas delanteras, estiradas en diagonal prolonga la*

línea de aquel. Todo ello presta mayor relieve a una perforación en forma de ranura que separa del suelo la línea ventral (Giedion, 1981, p.98).

Otra de las más célebres imágenes del arte del Paleolítico Superior corresponde a la base de un propulsor tallado en asta en la que dos animales

afrontados (dos cabras) forman una interesante composición. Nos referimos al propulsor procedente de la cueva de Enlène (Ariège) que hoy se conserva en el Museo de Saint-Germain-en-Laye. Los dos animales afrontados han sido tallados y dispuestos con maestría, formando una composición simétrica, en la que la separación de los cuartos traseros de los animales origina un vacío plástico muy expresivo, y una estructura compositiva de perfil piramidal, cercana a la concepción clasicista. Por otra parte, es de destacar el detallismo con el que se ha representado el pelaje de los animales, capaz de transmitir con intensidad la idea de textura.



Animales afrontados de la cueva de Enlène.

Museo de Saint Germain en Laye

En el abrigo de Mas D'Azil (Ariège), apareció el extremo superior de una propulsor, perteneciente al Magdaleniano medio o superior (Museo de Saint-Germain-en-Laye) decorado con la talla de dos expresivas y no menos bellas cabezas de caballo, junto a las cuales aparece un

cráneo del mismo animal, cuyo significado no ha podido determinarse. Las cabezas han sido dispuestas en diferentes direcciones, aprovechando el soporte de asta de reno.

El panorama del arte mobiliario al que nos hemos tratado de acercar puede completarse con discos perforados y decorados (cuyo uso se nos escapa), placas de piedra o hueso grabadas, arpones y otros útiles decorados, cantos trabajados, grabados o pintados... Todo ello fue la manifestación plástica, simbólica y utilitaria del hombre cuaternario, exteriorización vital que después de miles de años contemplamos hoy, asombrados y que constituye una evidencia irrefutable de esa necesidad de creación y de adorno que tiene el ser humano desde el principio de los tiempos.

¹ GIEDION, S., *El presente eterno, los comienzos del arte*, Madrid, 1981, p. 428.

² Cfr. GIEDION, S., *op. cit.*, p. 187.

³ Cfr. GIEDION, S., *op. cit.*, p.522.

⁴ Cfr. GIEDION, S., *op. cit.*, p. 283.

⁵ LORBLANCHET, M., *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*, París, 1995, p.13.

⁶ DELPORTE, H., *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, París, 1979 (traducción de J.M. Gómez Tabanera, Madrid, Itsmo, 1982).

⁷ RIPOLL PERELLÓ, E., *El arte paleolítico*, Madrid, 1989, p.48.

⁸ Cfr. RIPOLL PERELLÓ, E., *op. cit.*, p.133.

BIBLIOGRAFÍA:

- BARRIÈRE, C. (1982), *L'art pariétal de Rouffignac*, París.
- BÉGOUËN, H./BREUIL, H. (1958), *Les cavernes du Volp. Trois-Frères, Tuc d'Audoubert, à Montesquieu-Avantès (Ariège)*, París.
- BREUIL, H. (1952), *Quatre cens siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'Age du Renne*, París.
- DELPORTE, H. (1979) *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, París.
- DELLUC, B., DELLUC, G. (1984), *Lascaux, art et archéologie*, Périgueux.
- GIEDION, S. (1981), *El presente eterno. Los comienzos del arte*, Madrid.
- GONZÁLEZ S., P. (1996), *Prehistoria y primeras civilizaciones*, Madrid.+
- GRAZIOSI, P. (1956), *L'arte dell'antica età della pietra*, Florencia.
- GRAZIOSI, P. (1973), *L'arte preistorica in Italia*, Florencia.
- LAMING-EMPAIRE, A. (1962), *La signification de l'art rupestre paléolithique, méthodes et applications*, París.
- LARTET, E., CHRISTY, H. (1985), *Reliquiae Aquitanicae*, Londres.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965), *Préhistoire de l'art occidental*, París.
- LEROI-GOURHAN, A. (1984), *Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria*, Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A. (1980), *Introduction à l'art pariétal paléolithique*, Milán.
- LORBLANCHET, M. (1995), *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*, París.
- LUMLEY, H. (1976), *La Préhistoire française*, París.
- MARSHACK, A. (1970), *Notation dans les gravures du Paléolithique supérieur, nouvelles méthodes d'analyse*, Burdeos.
- MOURE, A. (1988), *El hombre paleolítico*, Madrid.
- MOURE, A. (1983), *La Prehistoria*, Madrid.

NOUGIER, L-R, ROBERT., R.((1957), *Rouffignac, ou la guerre des mammoths*, París.

PERICOT , L., / RIPOLL, E. (ed.) (1964), *Prehistoric Art for the Western Mediterranean and the Sahara*, Nueva York.

PIETTE, E. (1907), *L´art pendant l´Age du Renne*, París.

RAPHAEL, M. (1986), *Trois essais sur la isgnification et l´art pariétal paléolithique*, París.

RIPOLL , E. (1986), *Orígenes y significado del arte paleolítico*, Madrid.

RIPOLL , E. (1989), *El arte paleolítico*, Madrid.

SAHLY, A. (1971), *Les mains mutilés dans l´Art préhistorique*, Toulouse.

SIEVEKING, A. (1979), *The cave artists*, Londres.

UCKO, P., ROSENFELD, A. (1967), *Paleolitic Art*, Londres.

VIALOU, D. (1986), *L´art des grottes en Ariège magdalénienne*, París.

VIALOU, D. (1987), *L´art des cavernes. Les sanctuaires de la Préhistoire*, París.