

Número 3 - Enero / Junio 2017

CUADERNOS ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719 - 7012

Portada: Felipe Maximiliano Estay Sepúlveda

CENTRO DE ARTE RUPESTRE - AYUNTAMIENTO DE MORATALLA

ESPAÑA



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

CUERPO DIRECTIVO

Director

Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Editor

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

CEPU - ICAT, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Pauline Corthorn Escudero

221 B Web Sciences, Chile

Traductora: Portugués

Elaine Cristina Pereira Menegón

221 B Web Sciences, Chile

Archivo y Documentación

Carolina Cabezas Cáceres

Asesorías 221 B, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

Asesorías 221 B, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Hipólito Collado Giraldo

Dirección General de Patrimonio Cultural de Extremadura, España

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Dr. Juan Antonio Gómez-Barrera

IES Castilla de Soria, España

Dr. José Ignacio Royo Guillén

Dirección General de Patrimonio Cultural de Aragón, España

Dr. José Royo Lasarte

Centro de Arte Rupestre y Parque Cultural del Río Martín, España

Dr. Juan Francisco Ruiz López

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Soria Lerma

Instituto de Estudios Giennenses, España

Dr. Ramón Viñas Vallverdú

Instituto Catalán de Paleoecología Humana y Evolución Social, España



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dra. Primitiva Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Rodrigo de Balbín Berhmann

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Jean Clottes

CAR-ICOMOS, Francia

Dra. Pilar Fatás Monforte

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. Marcos García Díez

Universidad del País Vasco, España

Dr. Mauro Severo Hernández Pérez

Universidad de Alicante, España

+ Dr. José Antonio Lasheras Corruachaga

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. José Luis Lerma García

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Antonio Martinho Baptista

Parque Arqueológico y Museo del Côa,
Portugal

Dr. Mario Menéndez Fernández

Universidad Nacional de Educación a
Distancia, España

Dr. George Nash

Universidad de Bristol, Inglaterra



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:



MIAR 2015
Live





Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

ISSN 0719-7012 / Número 3 / Enero – Junio 2017 pp. 19-38

EL TEMA DEL ESTILO EN EL ESTUDIO DEL ARTE PALEOLÍTICO SUPERIOR

THE QUESTION OF STYLE IN THE STUDY OF THE UPPER PALEOLITHIC ART

Dr. Marc Groenen

Université Libre de Bruxelles, Bélgica
mgroenen@ulb.ac.be

Fecha de Recepción: 21 de diciembre de 2016 – **Fecha de Aceptación:** 02 de enero de 2017

Resumen

Se reflexiona sobre la validez del estilo como medio metodológico para el estudio del arte Paleolítico. La evolución y uso del concepto a lo largo del tiempo, y su utilidad en la investigación actual. La conclusión es que sólo se podrá realmente emprender el estudio del arte prehistórico si se integra también lo que es su objeto, la imagen. Y dicha imagen sólo encontrará su sentido cuando la investigación se vuelva a centrar en el estudio del estilo.

Palabras Claves

Arte paleolítico – Estilo – Imagen – Metodología

Abstract

Reflects on the validity of style as a methodological means for the study of Paleolithic art. The evolution and use of the concept over time, and its utility in current research. The conclusion is that only there can truly undertake the study of prehistoric art if it is also integrated with what is its object, the image. And that image will only find its meaning when the research regain focus on the study of style.

Keywords

Paleolithic art – Design – Picture – Methodology

El estilo: ¿una noción nebulosa perteneciente a tiempos pasados?

Desde hace más de un siglo, los prehistoriadores acumulan los documentos paleolíticos de arte mueble y parietal que todos admiran por su calidad estética. El descubrimiento de unas trescientas cuevas decoradas conocidas, marcado por los extraordinarios sitios de Altamira (1879), de Lascaux (1940), de Chauvet (1994) y de Cussac (2000), llevaron naturalmente a los investigadores a ponerse de acuerdo con que existían unas prácticas gráficas bastante refinadas para poder definir sus características estilísticas. En la historia del arte, el estilo es un instrumento analítico que permite individualizar unos movimientos en el espacio y en el tiempo. En cuanto a los prehistoriadores, más preocupados por la cronología, se dedicaron en primer lugar a precisar la *facies* cultural a la que pertenecían las obras. De la “estratigrafía parietal” de Henri Breuil¹ al enfoque “estilístico” de André Leroi-Gourhan², no faltaron los esfuerzos para proporcionar un marco coherente a los especialistas, hasta el momento en que las fechas C14 AMS realizadas en las obras mismas les forzaron a dominar su entusiasmo. Los debates se cristalizaron en los años 1990, cuando fueron descubiertos los sitios rupestres de la Foz Côa en Portugal y de la cueva Chauvet en Ardèche en Francia. Los defensores de la autenticidad de los sitios portugueses³ habían estimado que estos grabados rupestres podían atribuirse al Solutrense sobre la base de un análisis estilístico. Robert Bednarik⁴, que fue uno de los opositores con Fred Phillips, Ronald Dorn y Alan Watchman, declaraba, sin embargo, que la gran fragilidad de este tipo de soporte (esquisto) impedía geológicamente atribuir a dichos grabados una antigüedad paleolítica. El debate está hoy zanjado para la mayoría de los parietalistas, pero dañó una primera vez la moral de los que aceptaban el principio del análisis estilístico.

En cuanto a la cueva Chauvet, las dataciones muy altas obtenidas para los dibujos hechos con carbón vegetal habían llevado a Jean Clottes a reasignar la decoración al Aurifiaciense⁵ en lugar de considerar los motivos como perteneciendo a la época Solutreo-Magdalenense, como lo había inicialmente pensado basándose en criterios estilísticos⁶. Apenas hay que recordar las reacciones críticas lanzadas contra la antigüedad de Chauvet⁷.

¹ H. Breuil, “L'évolution de l'art pariétal dans les cavernes et abris ornés de France”. Congrès préhistorique de France (11e session, Périgueux) (1934): 102-118. Breuil H. Quatre cents siècles d'art pariétal. (Montignac: Centre d'Études et de Documentation préhistoriques, 1952).

² A. Leroi-Gourhan, Préhistoire de l'art occidental (Paris: Lucien Mazenod 1965) (1971).

³ J. Clottes, “Palaeolithic petroglyphs at Foz Côa, Portugal”. International Newsletter on Rock Art 10 (1995): 2. J. Zilhão, “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 (1995), 883-901.

⁴ R. Bednarik, “The Côa petroglyphs: an obituary to the stylistic dating of Palaeolithic rock-art”. Antiquity 69(266) (1995): 877-883. R. Bednarik, “The age of the Côa valley petroglyphs in Portugal”. Rock Art Research 12 (1995), 86-103.

⁵ J. Clottes, J. M. Chauvet, E. Brunet-Deschamps, C. Hillaire, J. P. Daugas, M. Arnold, H. Cachier, J. Evin, P. Fortin, C. Oberlin, N. Tisnerat et H. Valladas, “Les peintures de la grotte Chauvet Pont d'Arc, à Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche, France): datations directes et indirectes par la méthode du radiocarbène”. Comptes rendus de l'Académie de Sciences 320 (1995), 1133-1140.

⁶ J. Clottes, “Postface”. En J. M. Chauvet, E. Brunel-Deschamps et C. Hillaire (eds.), La Grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc, (Paris: Le Seuil, 1995), 113-114.

⁷ Entre otras cosas: Züchner C. “La grotte Chauvet : radiocarbène contre archéologie”. International Newsletter on Rock Art 13 (1996): 15-27. C. Züchner, “La cueva Chauvet, datada arqueológicamente”. Edades, Revista de Historia (Cantabria) 6 (1999), 167-185. C. Züchner, “Datations archéologiques de l'art rupestre, rien qu'une méthode subjective ?”. International

En particular, puso de manifiesto la fuerza, casi dogmática, que puede tomar un marco conceptual para los investigadores, cuando un documento lo pone en duda. Sea lo que sea, si las críticas se centraron en la validez de los análisis de laboratorio, se referían en realidad ante todo a la pertinencia del planteamiento estilístico mismo⁸. Desde los primeros resultados de laboratorio, Michel Lorblanchet y Paul Bahn⁹ anuncian el inicio de una era post-estilística, gracias a las nuevas tecnologías que deberían suplantar la subjetividad propia de los métodos de análisis tradicionales. Poco después, R. Bednarik radicaliza la conclusión, afirmando que “*‘style’ is an archaeological construct which is impossible to define scientifically*”¹⁰. Por eso, anuncia con bombos y platillos el obituario de la datación estilística (“*obituary to the stylistic dating*”).

Puesto que los métodos de datación actuales se refieren a menos de 5% de las obras rupestres, los prehistoriadores no tuvieron casi ninguna otra opción que seguir trabajando con los conceptos tradicionales. Para superar las críticas sobre la subjetividad del método estilístico, aislaron unas características formales muy generales (perfil absoluto, presencia o ausencia de detalles anatómicos, silueta más o menos completa...), pero la consecuencia fue que en lo sucesivo sólo podían individualizar entidades cronológicas tan amplias como el Auriñaco-Gravetiense (fase arcaica) y el Magdaleniense¹¹. Sin embargo, como lo subrayaron bien Oscar Moro Abadía y Manuel R. González Morales¹², el enfoque siempre se sitúa en el marco conceptual de una evolución lineal yendo desde lo sencillo hasta lo complejo. Pero este esquema evolutivo ha sido debilitado por la antigüedad

Newsletter on Rock Art 35 (2003): 18-24. C. Züchner, “La grotte Chauvet. Un sanctuaire aurignacien ? Les conséquences pour l’art paléolithique”. En H. Floss & N. Rouquerol (eds.), Les chemins de l’Art aurignacien en Europe. Actes du colloque international, Aurignac (2005) (Aurignac: éd. Musée-forum Aurignac, 2012), 409-420. P. Pettitt & P. Bahn, “Current problems in dating Palaeolithic cave art: Candamo and Chauvet”. *Antiquity* 75(295) (2003), 134-41. J. Combier & G. Jouve, “Chauvet cave’s art is not Aurignacian: A new examination of the archaeological evidence and dating procedures”. *Quartär* 59 (2012): 131-152. J. Combier & G. Jouve, “Nouvelles recherches sur l’identité culturelle et stylistique de la grotte Chauvet et sur sa datation par la méthode du 14C”. *L’Anthropologie* 118 (2014), 115-151.

⁸ M. Lorblanchet, “Etude des pigments de grottes ornées paléolithiques du Quercy”. *Bulletin de la Société des Etudes littéraires, scientifiques et artistiques du Lot* 111 (1990): 93-113. M. Lorblanchet, “La datation de l’art pariétal paléolithique”. *Bulletin de la Société des Etudes littéraires, scientifiques et artistiques du Lot* 115 (1994), 161-182.

⁹ M. Lorblanchet & P. Bahn (dir.). *Rock Art Studies: the Post-stylistic Era, or Where do we go from here?* 2nd AURA Congress, Cairns (1992). (Oxford: Oxbow Books, 1993) V-VIII (Oxbow Monograph 35).

¹⁰ “el ‘estilo’ es una construcción arqueológica imposible de sujetar científicamente”. R. Bednarik, “The age of the Côa valley petroglyphs in Portugal”. *Rock Art Research* 12 (1995): 91.

¹¹ C. González Sainz, “Sobre la organización cronológica de las manifestaciones gráficas del Paleolítico superior. Perplejidades y algunos apuntes desde la región cantábrica”. En R. Cacho & N. Gálvez (eds.), 32.000 B.P.: una odisea en el tiempo. Reflexiones sobre la definición cronológica del arte parietal paleolítico. *Edades, Revista de Historia* 6 (1999), 123-144. C. González Sainz, “Representaciones arcaicas de bisonte en la región cantábrica”. *SPAL (Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla)* 9 (2000), 257-277. G. Sauvet, F. J. Fortea Pérez, C. Fritz y G. Toselló, “Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. La contribución del arte para el periodo 20.000-12.000 años BP”. *Zephyrus* 61 (2008), 33-59. M. Lorblanchet, *Art pariétal. Grottes ornées du Quercy*. (Rodez: éd. du Rouergue, 2010). S. Petrognani, *De Chauvet à Lascaux. L’art des cavernes, reflet de sociétés préhistoriques en mutation*. (Paris: Errance, 2013).

¹² O. Moro Abadía & M. R. González Morales, “Thinking about “style” in the “post-stylistic era”: reconstructing the stylistic context of Chauvet”. *Oxford Journal of Archaeology* 26 (2007), 109-125.

Auriñaciense del arte de Chauvet¹³, de Pair-non-Pair¹⁴ o de Aldène¹⁵, y también por unos cuarenta objetos de arte mueble procedentes de los yacimientos del Jura de Suabia¹⁶.

No obstante, el fin de una evolución lineal no implica el fin de un enfoque estilístico, como lo observaron O. Moro y M. R. González¹⁷. Los grandes conjuntos rupestres de Francia y de España exigieron competencias técnicas y gráficas complejas que contradicen una actividad ocasional de diletante¹⁸, si bien pueden existir unas diferencias importantes entre las obras de las redes decoradas, como es el caso, de hecho, para las producciones de época histórica. Pero siempre que una práctica gráfica esté mantenida y que las producciones estéticas se sitúen en un sistema de normas, el tema del estilo debe tenerse en cuenta. Por eso, y antes de dedicarse a buscar una evolución estilística, hace falta examinar de qué modo la noción de estilo ha sido utilizada para estudiar el arte del Paleolítico superior. Aunque el término está ampliamente presente en los trabajos, se le asignaron significados diversos. Es *“la structure et la forme commune à plusieurs représentations”*¹⁹, *“la mise en application de conventions graphiques”*²⁰, *“un élément de différenciation né de l’interaction entre des groupes humains culturellement liés”*²¹ e incluso *“le langage formel conçu par une culture pour représenter le monde”*²².

Pero también muchos investigadores intentaron desbordar el fenómeno estético, abriendo la definición a todo tipo de testimonio arqueológico, sin preocuparse de que se denegaban así los resultados logrados por los historiadores del arte. James Sackett, por ejemplo, considera que el estilo *“concerns a highly specific and characteristic manner of doing something, and that this manner is always peculiar to a specific time and place”*²³.

¹³ J. Clottes & J. M. Geneste, “Twelve Years of Research in Chauvet Cave : Methodology and Main Results”. En *A Companion to Rock Art* editado por J. Mc Donald & P. Veth. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012: 595-599.

¹⁴ M. Martinez & S. Loizeau, “Datation des gravures”. En M. Lenoir (ed.), *La grotte de Pair-non-Pair à Prignac-et-Marcamps (Gironde) (Bordeaux: Société archéologique de Bordeaux, 2013), 97-100.*

¹⁵ P. Ambert et al. “Attribution des gravures paléolithiques de la grotte d’Aldène (Cesseras, Hérault) à l’Aurignacien par la datation des remplissages géologiques”. *Comptes Rendus Palevol* 4 (2005): 275–284.

¹⁶ H. Floss, “L’art mobilier aurignacien du Jura souabe et sa place dans l’art paléolithique”. En H. Floss & N. Rouquerol (eds.), *Les chemins de l’Art aurignacien en Europe. Actes du colloque international, Aurignac (2005) (Aurignac: éd. Musée-forum Aurignac, 2012), 295-316.* N. J. Conard, “De nouvelles sculptures en ivoire aurignaciennes du Jura souabe et la naissance de l’art figuratif”. En H. Floss & N. Rouquerol (eds.), *Les chemins de l’Art aurignacien en Europe. Actes du colloque international, Aurignac (2005) (Aurignac: éd. Musée-forum Aurignac, 2012), 317-330.*

¹⁷ O. Moro Abadía & M. R. González Morales, “Thinking about “style” ...2007, 112.

¹⁸ M. Groenen, *L’art des grottes ornées du Paléolithique supérieur. Voyages dans les espaces-limites.* (Bruxelles: Académie royale de Belgique, 2016).

¹⁹ “la estructura y la forma común a varias representaciones”. D. Vialou, *L’art des grottes en Ariège magdalénienne.* (Paris: C.N.R.S., 1986), 82.

²⁰ “la aplicación de convenciones gráficas”. D. Vialou, *L’art des grottes en Ariège... 1986, 382.*

²¹ “un elemento de diferenciación originado por la interacción entre grupos humanos relacionados culturalmente”. G. Sauvet G. “Préface”. *Préhistoire ariégeoise* 46 (1991), 9.

²² “el lenguaje formal diseñado por una cultura para representar el mundo”. E. Guy, “Sur les transformations de la vision artistique au Paléolithique supérieur”. *Préhistoire Ariégeoise* 51 (1996), 100.

²³ “se refiere a una manera muy específica y característica de hacer algo, y que dicha manera siempre es particular a un tiempo y a un lugar determinados”. J. R. Sackett, “The meaning of style in Archaeology: a general model”. *American Antiquity* 42 (1977), 370.

Del mismo modo, Marcel Otte y Laurence Rémacle consideran que *“loin de se limiter aux domaines artistiques, les styles formels s'expriment tout autant dans l'outillage, dans les plans d'habitat ou dans toute autre manifestation sociale où l'emprise symbolique est perceptible”*²⁴. El ejemplo más significativo de este enfoque globalizador lo encontramos indudablemente en el simposio dedicado a *“The uses of style in archaeology”*²⁵, en el que los participantes trataron de recurrir a las consideraciones de filósofos, de historiadores, de historiadores del arte, de sociólogos y de arqueólogos. Es obvio que cuando uno intenta dar su pertinencia a una noción tan difícil de definir de forma integral, convocando al mismo tiempo el estilo de la tecnología musteriense y el de las cartas de Jackson Pollock, eso sólo puede conducir a conclusiones inquietantes (*no reassuring conclusions*)²⁶.

Ampliada hasta tal punto, la definición toma sin duda alguna una perspectiva exclusivamente conceptual, pero ya no puede aportar ningún instrumento de análisis para abordar la imagen misma. En la medida en que se trata de producción estética, es obviamente ella que debe estar al centro del análisis. Así pues, es sorprendente que los historiadores del arte, que la han convertido en un elemento fundamental de su disciplina, fueron tan poco solicitados por los prehistoriadores. Ese desinterés tuvo sin duda como consecuencia que las respuestas fueron a menudo formuladas antes de que se hubiesen planteado las preguntas. Sin embargo, es interesante recordar los trabajos de los pioneros, porque sus respuestas contienen elementos que las investigaciones de hoy pueden provechosamente volver a poner en el orden del día.

Estilo, artista y escuelas de arte

Frente a la calidad gráfica o plástica de las obras paleolíticas, los prehistoriadores de finales del siglo XIX y del inicio del siglo XX consideraron voluntariamente sus autores como siendo artistas extraordinarios. Édouard Piette, Louis Capitan, Henri Breuil, Henri Bégouën ou Georges-Henri Luquet, por nombrar alguno, apoyaron todos dicha interpretación. Los procedimientos utilizados por los escultores y los grabadores para destacar ciertos elementos anatómicos demuestran para E. Piette *“combien les artistes avaient réfléchi à leur art”*²⁷. Por eso, *“l'on ne peut se refuser à y voir des procédés d'école”*²⁸. Además, Piette extrae las conclusiones lógicas de lo que constata: *“l'existence d'une école propageant ses procédés et les transmettant de génération en génération prouve que les belles gravures et les belles sculptures des temps quaternaires ne sont pas de simples manifestations d'activités individuelles et isolées, mais les productions d'un art véritable, reposant sur des données apprises”*²⁹. Dicha maestría no se logró sin

²⁴ “que los estilos formales no se limitan exclusivamente a los ámbitos artísticos, sino se expresan igualmente en las herramientas, en los planos de viviendas o en cualquier otra manifestación social donde se percibe el dominio simbólico”. M. Otte & L. Rémacle L. “Réhabilitation des styles paléolithiques”. L'Anthropologie 104 (2000), 365.

²⁵ “Los usos del estilo en arqueología”. M. Conkey & C. Hastorf, The uses of style in archaeology. (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

²⁶ D. Whitney, “Style and history in art history”. En M. Conkey & C. Hastorf (eds.), The uses of style in archaeology, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 30.

²⁷ “que los artistas habían estado pensando mucho en su arte”. E. Piette, L'art pendant l'âge du renne (Paris: Masson & Cie, 1907), 71.

²⁸ “no se puede rechazar ver en ello procedimientos de escuela”. E. Piette, L'art pendant l'âge... 1907, 71.

²⁹ “la existencia de una escuela propagando sus procedimientos y transmitiéndolos de generación en generación demuestra que los hermosos grabados y las hermosas esculturas de los tiempos

esfuerzos. La habilidad de estos artistas debe haber necesitado un trabajo regular: *“les graveurs s’entretenaient la main en couvrant de gravures des pierres et des os pour se perfectionner ou simplement pour le plaisir de dessiner”*³⁰, lo que explica estos documentos donde se entremezclan de manera caótica unas representaciones más o menos perfectas. Para Georges-Henri Luquet, *“la haute valeur esthétique de ses chefs-d’œuvres [indique qu’] il existait (...) des hommes qui s’appliquaient avec zèle à la création artistique et même des artistes professionnels”*³¹, un hipótesis compartida también por H. Breuil³².

Entonces no resulta sorprendente descubrir “hojas de estudio”, “cuadernos de bocetos”, pero también “cuadernos de modelo” en las plaquetas grabadas procedentes de talleres de artistas. El análisis de las plaquetas grabadas de Limeuil (Dordoña) por Louis Capitan y Jean Bouyssonie muestra que *“l’un burine d’une main ferme et souple en même temps : la ligne, quoique fortement tracée, n’est pas rigide, mais, au contraire, du premier jet, épouse les sinuosités de la silhouette de l’animal : c’est évidemment l’œuvre d’un ‘maître’. D’autres procèdent par lignes raides, brusques, indiquant une main tout autre”*³³. A veces incluso, unos motivos superpuestos son de elaboración tan diferente que se puede *“imaginer comme un essai de copie, à côté de l’œuvre du maître : c’est le cahier de l’élève”*³⁴. Por lo demás, este tema de la formación se justifica fisiológicamente. La opinión de Capitan es clara al respecto: *“Il est indispensable qu’une éducation compliquée ait dressé les systèmes visuel et moteur afin de les rendre capables de reproduire, avec les nuances infinies, les traits du modèle fixés, puis élaborés dans la mémoire”*³⁵. Por último, la presencia de motivos parietales ampliamente distribuidos en el espacio muestra sobradamente, para Breuil, que esta producción *“n’est plus un fait individuel mais un fait social, collectif (...) supposant l’existence d’une sorte d’institution en régissant le développement par une sélection et un enseignement des mieux doués”*³⁶.

En cuanto a los maestros, deberán disponer de modelos con los que podrán

cuaternarios no son meras manifestaciones de actividades individuales y aisladas, sino producciones de un verdadero arte, basado en datos aprendidos”. E. Piette, *L’art pendant l’âge...* 1907, 72.

³⁰ “los grabadores mantenían la destreza de sus manos recubriendo rocas y huesos de grabados para perfeccionarse o por la alegría de dibujar E. E. Piette, *L’art pendant l’âge...* 1907, 102-103.

³¹ “el valor artístico elevado de estas obras maestras [indica que] existía (...) personas que se aplicaban con celo a la creación artística e incluso artistas profesionales”. Luquet G.H. *L’art et la religion des hommes fossiles*. (Paris: Masson, 1926), 35.

³² H. Breuil, *Quatre cents siècles d’art pariétal...* 1952, 23.

³³ “el uno cincela con mano firme y al mismo tiempo flexible: la línea, aunque trazada con fuerza, no es rígida, sino más bien, en el primer lanzamiento, se adapta perfectamente a la silueta sinuosa del animal: es con toda evidencia la obra de un ‘maestro’. Otros emplean líneas rígidas, bruscas, indicando una mano completamente distinta”. L. Capitan & J. Bouyssonie, *Un atelier d’art préhistorique. Limeuil. Son gisement à gravures sur pierres de l’âge du renne*. (Paris: Émile Nourry, 1924), 33.

³⁴ “imaginar como una tentativa de copia, al lado de la obra del maestro: es el cuaderno del alumno”. L. Capitan & J. Bouyssonie, *Un atelier d’art préhistorique....* 1924, 39.

³⁵ “Es indispensable que una educación complicada haya entrenado los sistemas visual y motriz para permitirles reproducir, con los infinitos matices, los rasgos del modelo fijados y después elaborados en la memoria”. L. Capitan, D. Peyrony & J. Bouyssonie J. “*L’Art des Cavernes. Les dernières découvertes faites en Dordogne*”. *Revue anthropologique* 23 (1913), 164.

³⁶ “ya no es un hecho individual sino un hecho social, colectivo (...) que supone la existencia de un tipo de institución regulando el desarrollo gracias a una selección y a una enseñanza de los más talentosos”. H. Breuil, *Quatre cents siècles d’art pariétal...* 1952, 22.

realizar los grandes frescos parietales que se les están pidiendo. El bisonte grabado del sitio de La Genière fue sin duda alguna considerado como el mejor testimonio de este tipo de modelo³⁷. El abrigo se encuentra en el Ain (Francia), a unos 300 kilómetros de la cueva de Font-de-Gaume, en Dordogne, donde H. Breuil había dibujado el calco de un bisonte policromo idéntico al esbozo grabado. La interpretación del cuaderno de bocetos ha sido un hito. Se encontró en la pluma de autores como Herbert Kühn³⁸ o Hans-Georg Bandi y Johannes Maringer³⁹, hasta el momento en que el trabajo inapelable hecho por Adolf Rieth⁴⁰ demostró que dicho grabado era una falsificación realizado, no según uno de los bisontes de Font-de-Gaume, sino según el calco hecho por Breuil. El tema de los modelos, considerablemente debilitado, desapareció entonces de la literatura científica.

En todo caso, por décadas se impuso la idea de que las obras muebles y parietales habrían sido ejecutadas por artistas que recibieron ellos mismos una formación. Por lo demás, los prehistoriadores en esa época sacaron la implicación lógica de su análisis. La evidencia de una producción estética de calidad debía conducir a poner de manifiesto la existencia de centros artísticos. Desde 1873, E. Piette había identificado dos escuelas artísticas – una originaria de los Pirineos y la otra del Périgord, caracterizadas por unos elementos estilísticos distintos⁴¹. Consideraba además que algunos artistas debían tener una cierta notoriedad: *“il y avait alors des graveurs en renom fiers de leurs œuvres. Les personnes qui voulaient avoir des pièces d'apparat s'adressaient à eux pour avoir des objets d'art remarquables”*⁴². Un renombre sí, pero también un reconocimiento de parte del grupo: *“sans une société considérant leur œuvre comme d'un intérêt capital, l'artiste ne saurait vivre et fonder une école”*⁴³.

Además, dichos centros están distribuidos desigualmente según las regiones, y por ello es legítimo contemplar la existencia de verdaderos focos de producción regionales, como es el caso de este “centro artístico extraordinario” de la región de Les Eyzies⁴⁴. Una vez más, es la idea de una “Escuela de arte” de valor regional que se impone naturalmente a Louis Capitan y a Jean Bouyssonie⁴⁵ para los grabados del yacimiento de Limeuil, cuando observan el talento de la mano, la variedad y la naturalidad en la actitud de los animales figurados. En su opinión, estas obras atestiguan *“un art réaliste, dans lequel observation, élaboration cérébrale et exécution mécanique ont atteint*

³⁷ C. Gaillard, “L’art préhistorique à la Genière, commune de Serrières-sur-Ain”. *IPEK* (Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst) (1928), 1-12.

³⁸ H. Kühn, *Die Felsbilder Europas*. (Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1952), 28-29.

³⁹ H. G. Bandi & J. Maringer, *L’art préhistorique. Les cavernes, le Levant espagnol, les régions arctiques*. (París: Charles Massin & Cie, 1952), 106-107.

⁴⁰ A. Rieth, “Die Bisongravierung von La Genière. Eine Fälschung”. *Germania* 36 (1958), 418-420, pl. 53.

⁴¹ E. Piette, “Sur la grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l’âge du renne et celui de la pierre polie, et sur l’art paléolithique dans ses rapports avec l’art gaulois”. *Bulletin de la Société d’Anthropologie de Paris* 8, 2e série (1873), 417-420.

⁴² “en esa fecha había grabadores de renombre orgullosos de sus obras. Las personas que querían obras de ceremonia se dirigían a ellos para obtener objetos de arte extraordinarios”. E. Piette, *L’art pendant l’âge... 1907*, 94-95.

⁴³ “sin una sociedad que considera que su obra era de interés fundamental, el artista no podría vivir y fundar una escuela”. H. Breuil, *Quatre cents siècles d’art pariétal... 1952*, 23.

⁴⁴ L. Capitan, H. Breuil & D. Peyrony, “Les figures gravées à l’époque paléolithique sur les parois de la grotte de Bernifal (Dordogne)”. *Revue de l’École d’Anthropologie de Paris* 13 (1903), 209.

⁴⁵ L. Capitan & J. Bouyssonie, *Un atelier d’art préhistorique... 1924*, 35-39.

*leur summum*⁴⁶, lo que justifican los estudios que muestran *“les tâtonnements des artistes magdaléniens et les nombreux croquis”*⁴⁷. Hecho interesante, unos procedimientos técnicos idénticos, unos modos de hacer comunes se encuentran en zonas geográficas distintas. Por eso, Breuil puede proponer la conclusión cierta *“qu’il y ait eu des collègues d’artistes, soumis à grande distance, aux mêmes conventions et aux mêmes modes”*⁴⁸.

Por supuesto, con los descubrimientos de arte parietal, el interés de los prehistoriadores se focalizó ante todo en la fecha de dichas obras fuera de contexto. A costa de un trabajo enorme, H. Breuil se dedicó a extraer del análisis estilístico de la imagen unos elementos formales, para resolver la cuestión ardua de la cronología, con el fin de sacar de dicho arte parietal una evolución coherente. Para Émile Cartailhac y Henri Breuil, [il n’est] *“pas douteux qu’il existait des traditions artistiques établies depuis des siècles. Le style adopté et fidèlement suivi s’était transmis de générations en générations”*⁴⁹. De manera que, como todos los demás, admiten la existencia de maestros transmitiendo su saber-hacer a alumnos. Pero en vez de utilizar las características estilísticas para identificar centros de producción en el espacio como lo hicieron sus predecesores, las emplean para situar las obras en el tiempo. Los trabajos ponen frente a frente unas representaciones con segmentos incompletos o con una línea torpe, por la mayoría mal determinables, como las de La Grèze (Dordoña), de Pair-non-Pair (Gironde) o de Chabot (Gard), a las que presentan un trazado flexible, una silueta completa en que aparece la voluntad de dar modelado a la figura, como las encontramos en Font-de-Gaume o en Les Combarelles. Los calcos presentados en el artículo dedicado a la cueva de La Grèze, por ejemplo, siluetean un bisonte y dos animales indeterminables, de los que sólo se nota la línea sumaria de unos segmentos anatómicos incompletos. Para los inventores, el análisis de las figuras de esta cueva *“montre leur rudesse, le manque de souplesse et d’exactitude dans le rendu, l’emploi de lignes courbes ou droites sans détails. Tout cela cadre bien avec leur âge plus ancien”*⁵⁰. Al contrario, a los caballos y a los mamuts de Les Combarelles, con unas *“silhouettes plus étudiées, plus correctes, à traits souvent profonds”*, les parecían que las pudieran situar después de las de Pair-non-Pair⁵¹. En cuanto a las figuras policromas de Font-de-Gaume, la complejidad técnica que combina el grabado y pinturas de colores distintos, la organización de los colores para dar modelado a las representaciones, la exactitud de las proporciones y la precisión de los detalles grabados, todos son tantas características que se refieren al último periodo del Cuaternario. La calidad de algunas de dichas representaciones, como lo subrayan

⁴⁶ “un arte realista en el cual observación, elaboración cerebral y ejecución mecánica alcanzaron un pináculo”. L. Capitan & J. Bouyssonie, Un atelier d’art préhistorique...1924, 31.

⁴⁷ “los tanteos de los artistas magdalenienses y los numerosos bocetos”. L. Capitan & J. Bouyssonie, Un atelier d’art préhistorique...1924, 32.

⁴⁸ “que existieron collegios de artistas, sometidos a gran distancia, a las mismas convenciones y a los mismos modos”. H. Breuil, Quatre cents siècles d’art pariétal... 1952, 23.

⁴⁹ “no hay duda de que existía tradiciones artísticas establecidas desde siglos. El estilo adoptado y seguido fielmente se había transmitido de generaciones en generaciones”. E. Cartailhac & H. Breuil, La caverne d’Altamira à Santillane, près Santander (Espagne), (Monaco: Impr. de Monaco, 1906), 126-127.

⁵⁰ “muestra su rudeza, la falta de flexibilidad y de exactitud en la expresión, el empleo de líneas curvas o derechas sin detalles. Todo eso cuadra bien con su edad más antigua”. L. Capitan, H. Breuil & M. Ampoullange, “Une nouvelle grotte préhistorique à parois gravées. La grotte de la Grèze”. Revue de l’École d’Anthropologie de Paris 14 (1904), 325.

⁵¹ “siluetas más estudiadas, más correctas, con trazados a menudo profundos”. L. Capitan, H. Breuil & D. Peyrony, La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne). (Monaco: Vve A. Chêne, 1910), 113.

además L. Capitan, H. Breuil y D. Peyrony para dos renos afrontados, permite considerarlas como *“les plus belles représentations pariétales de cet animal”*⁵².

Claramente, la apreciación se basa en unas características formales y estilísticas, por lo demás puntuadas de juicios de valor (figuras feas, mediocres o bastante bonitas, hermosas...), pero que los autores intentan cruzar con el orden de las superposiciones⁵³. Desde ahora, el objetivo del prehistoriador es explotar las características de la figura para sacar una evolución. La lectura diacrónica toma claramente el paso sobre el enfoque sincrónico, que había intentado hacer É. Piette para el arte mueble del suroeste francés o Hermilio Alcalde del Río para el arte parietal cantábrico español⁵⁴.

Tipología formal y difusión gráfica

La lectura diacrónica, puesta como norma en el estudio del arte paleolítico, encontró su realización, ya lo sabemos, en el libro extraordinario de André Leroi-Gourhan, dedicado a la *Préhistoire de l'art occidental [Prehistoria del arte occidental]*. Según el autor, el análisis de las obras demuestra *“traditions stables [qui] ont assuré le mûrissement d'une symbolique dont le développement est absolument continu depuis la première manifestation artistique jusqu'à la fin du magdalénien”*⁵⁵. A decir la verdad, esta posición era la sola que pudiese dar cuenta de la permanencia temática y formal, pero también de la constancia de las relaciones entre los motivos parietales durante un periodo tan largo como el Paleolítico superior. Por supuesto, el autor debe constatar que existen variantes en las representaciones. Tras evidenciar las características formales particulares sacadas de los documentos encontrados en contexto arqueológico, puede ordenar los documentos en el tiempo. Como lo podíamos esperar, este trabajo de planificación se hizo basándose en el cañamazo del evolucionismo. Resulta que dos trayectorias evolutivas inversas fueron puestas de manifiesto. La primera conduce gradualmente unas figuras animales esquemáticas hacia el realismo fotográfico. La segunda lleva las representaciones de sexos humanos realistas hacia el mundo desencarnado del signo. Por lo demás, A. Leroi-Gourhan encuentra otra vez dos nociones importantes -la mimesis y la semiosis- que van estructurando el discurso de algunos científicos de esa época.

Pero la continuidad de las formas en el tiempo y su homogeneidad en el espacio -que pone como condición previa (*loc. cit.*)- le condena a ignorar o a rechazar lo que le podría ofrecer el análisis estilístico. Para Leroi-Gourhan, *“la transmission des formes de représentation est certaine et si la diffusion des styles est indiscutable, la théorie des « écoles » est indémontrable”*⁵⁶. Sólo circula en esta época el relato, y sólo el proporciona

⁵² “las representaciones parietales más hermosas de este animal”. L. Capitan, H. Breuil & D. Peyrony, *La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies...* 1910, 75.

⁵³ L. Capitan, H. Breuil & D. Peyrony, *La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies...* 1910, 115-132.

⁵⁴ M. Groenen, “Alcalde del Río y la lectura de la imagen paleolítica”. En M. Pérez Avellaneda (ed.), *Hermilio Alcalde del Río (1866-1947). En el 150 aniversario de su nacimiento.* (Santander: Ed. de Librería Estudio, 2016), 119-135.

⁵⁵ “unas tradiciones estables (que) garantizan la maduración de una simbólica desarrollándose de manera continua desde la primera manifestación artística hasta finales del Magdaleniense”. A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental.* (Paris: Lucien Mazenod, 1971), 28.

⁵⁶ “la transmisión de las formas de representación resulta cierta y si la difusión de los estilos es indiscutible, la teoría de las “escuelas” no se puede demostrar”. A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental...* 1971, 29.

la trama de las representaciones. A su turno, la trama de las representaciones da un modelo al *“chasseur qui, de proche en proche, pouvait voir ce que son voisin savait faire”*⁵⁷. Pues nos encontramos frente a unos cazadores cuyo objetivo es imitar las representaciones de relatos – cuyo contenido hoy está perdido. La imagen paleolítica parece entonces haber perdido el extraordinario potencial estético que había fascinado tanto a los pioneros. No obstante, con el material iconográfico acumulado, A. Leroi-Gourhan habría podido interrogar de nuevo el tema de la formación a través de producciones de imágenes respondiendo a los mismos principios de construcción formal, por ejemplo. Asimismo, habría podido trabajar a partir de recuentos cifrados menos globales, con el fin de enfocar unos particularismos regionales. Pero su voluntad de ordenar los documentos en una serie diacrónica continua le llevó a encerrarse en una tipología formal demasiado rígida, a subestimar la existencia de unos estilos colectivos y, al mismo tiempo, a negar la posibilidad de identificar unos estilos individuales. De hecho, según él, *“il est matériellement impossible, dans la même grotte, de dire si deux peintures voisines sont de la même main”*⁵⁸.

Sabemos cual fue el impulso infundido por Leroi-Gourhan al estudio del arte parietal del Paleolítico superior. La estabilidad de los temas representados, la distribución coherente de los motivos, la importancia de las relaciones significantes o la necesidad de integrar los trazados no figurativos (los “signos”) – incluso los más modestos – son tantas aportaciones fundamentales que han renovado la investigación después de él. Pero también hay que reconocer que su lectura “desencarnada” de las cuevas decoradas ha dejado rastros. Pocas personas se han atrevido a aventurarse después de él en el terreno de la interpretación, y muchas de ellas prefirieron el asiento más seguro de los hechos establecidos teniendo como base los análisis de laboratorio. De la misma forma, es sorprendente constatar hasta que punto se procuró no tomar en cuenta la imagen misma. Entre las redes de relaciones que deberían unir las figuras y la decoración puesta en ecuación, no cabe sitio para la lectura del grafismo de las representaciones.

Pues, A. Leroi-Gourhan ha rechazado deliberadamente el enfoque sincrónico iniciado por los pioneros, y con ello todas las cuestiones centradas en el artista (formación, proyección...). Este enfoque todavía se defenderá de vez en cuando, recibiendo unos ecos particulares de parte de la comunidad científica. Louis-René Nougier, por ejemplo, puso de nuevo en el telar el tema de la formación de los artistas, insistiendo más particularmente en la calidad estética de su producción. Según él, los documentos pintados o grabados no son unas obras de arte por el mero hecho de su alta antigüedad. Aproximadamente, el 85% de las figuras son mediocres. El 15% que queda es el producto de auténticos artistas: *“ce sont ces grands génies anonymes qui font progresser l'image et l'art tout entier, qui créent, entretiennent, expérimentent et développent des courants esthétiques...”*⁵⁹. L. R. Nougier no precisa los criterios que utiliza para su evaluación. Sólo dice que apreció la calidad de las obras *“dans l'attente de règles esthétiques précises que les relevés exhaustifs permettront de définir”*⁶⁰, como si registrar

⁵⁷ “cazador que, progresivamente, podía ver lo que sabía hacer su vecino”. A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental...* 1971, 29.

⁵⁸ “es materialmente imposible, en una misma cueva, decir si dos pinturas vecinas pertenecen a la misma mano”. A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental...* 1971, 29.

⁵⁹ “son estos grandes genios anónimos que hacen progresar la imagen y el arte entero, que crean, mantienen, experimentan y desarrollan unos corrientes estéticos...”. L. R. Nougier, *L'art de la préhistoire*, (Paris: La Pochothèque, 1993), 28.

⁶⁰ “en la espera de reglas estéticas precisas que los censos exhaustivos permitirán definir”. L. R. Nougier, *L'art de la préhistoire...* 1993, 28.

la obra impusiera en sí las reglas del juicio estético.

Para Nougier⁶¹, cada uno posee su manera de realizar la figura y un saber-hacer propio. La calidad extraordinaria de algunos motivos de Lascaux, de Niaux o de Altamira obliga a pensar que fueron ejecutados por artistas que recibieron una formación. El don innato del dibujo no puede en ningún caso, según él, explicar unas obras tan perfectas, y *“les brillantes individualités qui se forment ainsi, deviennent des maîtres et transmettent leur expérience par de véritables ateliers”*⁶². Ellos recibieron los mejores espacios de la red. En cuanto a algunos dibujos incompletos que aprovechan unos relieves rocosos en los mismos sitios, y que se encuentran por lo demás a menudo en las galerías secundarias, apenas se pueden considerar como obras de arte. Para Nougier, más bien son como *“des expériences réalisées par les aides du grand maître... Les apprentis doivent s'exercer, mais loin du célèbre atelier!”*⁶³. Dichos maestros deben haber una cierta proyección. En todo caso, crearon unas verdaderas corrientes estéticas. L. R. Nougier⁶⁴ insistía, a este respecto, en la diferencia que tenemos que hacer entre periodo y “escuela estilística”. La escuela perigordienne, por ejemplo, incluye cuevas como las de La Grèze (Dordoña), de Pair-non-Pair (Gironde) o de Covalanas (Cantabria), pero también de Lascaux – datada no obstante al Magdaleniense antiguo. De hecho, estos sitios distintos están unidos por una continuidad en las convenciones estilísticas (contornos rígidos, esquematismo del trazado, detalles escasos, elementos anatómicos presentados de frente...).

La noción de corriente estética desarrollada por Nougier se dirige a unas maneras de hacer que se encuentran en sitios que pertenecen a zonas geográficas extendidas. Se basa en unos temas y características figurativas comunes evidenciados dentro de lo que se podría considerar como una provincia estética. Tal noción aparece también en lo que Paolo Graziosi⁶⁵ había identificado como “arte paleolítico mediterráneo” o en lo que José Luis Sanchidrián Torti⁶⁶ reagrupa bajo la denominación de “arte de la zona meridional de la península Ibérica”. El enfoque sincrónico, en fin, está propuesto también por Marcel Otte y Laurence Rémacle⁶⁷ que sacan varios “estilos” establecidos sobre la base de unos sitios particularmente extraordinarios (Arcy, Gargas, Lascaux, Niaux). Sin embargo, los autores presentan dichos estilos como entidades de las que piensan que no hace falta reunir ni en el tiempo, ni en el espacio, y en los cuales, entonces, no parece legítimo ver *“une suite d'expériences esthétiques autonomes”*⁶⁸. Pero la existencia de unos estilos distintos atestigua, en cambio, *“l'homogénéité atteinte par certains langages des formes (...), ce qui démontre l'existence d'écoles, comme aux phases récentes des temps*

⁶¹ L. R. Nougier, *L'art préhistorique*. (Paris: PUF, 1966), 21.

⁶² “las individualidades brillantes que se están formando de esta manera, se vuelven en maestros y transmiten su experiencia a través de verdaderos talleres”. L. R. Nougier, *L'art préhistorique*... 1966, 21.

⁶³ “unas experiencias realizadas por los ayudantes del gran maestro... ¡Los aprendices tienen que practicar, pero lejos del taller famoso!”. L. R. Nougier, *L'art de la préhistoire*... 1993, 56.

⁶⁴ L. R. Nougier, *L'art préhistorique*... 1966, 122-146.

⁶⁵ P. Graziosi, *L'arte preistorica in Italia*. (Firenze: Sansoni, 1973).

⁶⁶ J. L. Sanchidrián Torti, “Arte paleolítico de la zona meridional de la Península ibérica”. *Complutum* 5 (1994), 163-195.

⁶⁷ M. Otte & L. Rémacle, “Réhabilitation des styles paléolithiques”. *L'Anthropologie* 104 (2000), 365-371.

⁶⁸ “una serie de experiencias estéticas autónomas”. M. Otte & L. Rémacle, “Réhabilitation des styles paléolithiques...” 2000, 366.

*historiques*⁶⁹. Este enfoque “dividido” de las producciones estéticas no da realmente cuenta de la continuidad sorprendente del arte del Paleolítico superior, pero allana útilmente el camino para la definición de singularidades, dejando atrás los límites de los conocimientos relacionados a un material tan antiguo.

Las condiciones de posibilidad de un análisis estilístico

Identificar unas singularidades es un objetivo fundamental de la historia del arte. Para una mirada no avisada, nada se parece tanto como dos Vírgenes con el niño, para tomar el ejemplo clásico de la historia del arte de los periodos históricos. Sin embargo, el tratamiento de este tema iconográfico por un artista brujeño del siglo XVI es muy diferente del de un artista florentino de la misma época. La identificación de estas singularidades consiste en extraer del tema figurado las características formales y estilísticas que permiten situar la obra en el espacio y en el tiempo y dedicarse a precisar lo que están expresando. *Sensu stricto*, el estilo se puede definir como el estudio de la disposición de las líneas. En el arte del Paleolítico, el análisis se refiere esencialmente al contorno, pero también a los elementos del modelado. Pero la lectura de la imagen concierne de igual forma las proporciones entre la representación y su modelo natural, o entre la figura y los elementos del marco que la contiene. Depende así del análisis formal⁷⁰. Pero la noción de estilo también ha sido utilizada para definir conjuntos individuales o colectivos. Como lo recuerda Meyer Schapiro, “*par ‘style’, on entend la forme constante -et parfois les éléments, les qualités et l’expression constants- dans l’art d’un individu ou d’une société*”⁷¹. Aunque personalizada, la producción de un individuo se sitúa evidentemente en la de una sociedad en una época particular, y esta relación la tiene que evidenciar y justificar el historiador del arte. Como lo señala Jean-Pierre Néraudau, “*le style de Poussin est la manière dont il a interprété ou suscité des formes dont la constance à son époque constitue le style classique*”⁷². Un trabajo de este tipo supone la constitución de un referencial suficientemente preciso, lo que falta evidentemente en Prehistoria. Sin embargo, esa carencia no significa que haya que renunciar al análisis estilístico, con la condición de no querer hacer cronología a partir del estilo. De hecho, esto no quita que se pueda trabajar con las obras y constituer un referencial formal explotando un material suficientemente representativo. El análisis de las imágenes permite entonces sacar unas constantes susceptibles de identificar y de caracterizar unos sistemas formales particulares en uno o varios sitios perteneciendo a una región, fundándose en unos elementos determinados (contorno, proporciones, profundidad) o en la ausencia intencional de detalles particulares (trazados internos), como lo propuso Emmanuel Guy⁷³. La forma “pictórica” se vuelve entonces en un lenguaje cuya sintaxis se manifiesta bajo la forma de unas convenciones formales. Y, por eso, le

⁶⁹ “la homogeneidad lograda por ciertos lenguajes de formas (...), lo que demuestra la existencia de escuelas, tal como en las fases recientes de los tiempos históricos”. M. Otte & L. Remacle, “Réhabilitation des styles paléolithiques...” 2000, 367.

⁷⁰ M. Groenen, *L’art des grottes ornées du Paléolithique supérieur. Voyages dans les espaces-limites*. (Bruxelles: Académie royale de Belgique, 2016).

⁷¹ “hablando de ‘estilo’, entendemos la forma constante – y a veces los elementos, las calidades y la expresión constantes – en el arte de un individuo o de una sociedad”. M. Schapiro, *Style, artiste et société*, (Paris: Gallimard, 1982), 35.

⁷² “el estilo de Poussin es la manera con que interpretó o suscitó unas formas cuya constancia en su época constituye el estilo clásico”. J. P. Néraudau, *Dictionnaire d’histoire de l’art*. (Paris: P.U.F., 1996), 443.

⁷³ E. Guy, “Le style des figurations paléolithiques piquetées de la vallée du Côa (Portugal) : premier essai de caractérisation”. *L’Anthropologie* 104 (2000), 415-426.

corresponde al prehistoriador descifrar *“la construction grammaticale de ces langages afin d'en saisir les motivations internes, la logique de représentation, et d'éclairer ainsi les concepts spécifiques qui en sont à l'origine”*⁷⁴. La aplicación de este principio permitió al autor identificar lo que llama una “escuela”, apuntando, en sitios muy diferentes, unas recurrencias formales que pertenecen a la estructura misma de la figura (figuras construidas a partir de formas geométricas, siluetas de caballos con la línea cervico-dorsal en curvatura triple, cabezas de uros en cuadrángulo...) ⁷⁵. Estas características distintas responden, según el autor, a una concepción global recordando un poco al lenguaje figurado de la heráldica: un arte del que *“l'objectif n'est pas tant de représenter le sujet que de le signifier”*⁷⁶.

Sin embargo, esa lectura de la imagen necesita una condición previa. En historia del arte, uno sólo se puede legítimamente ejercitar el enfoque estilístico cuando uno se encuentra frente a unas producciones de profesionales o, por lo menos, frente a unas obras realizadas por ejecutantes que hacen de sus realizaciones gráficas una práctica regular y mantenida. Como lo habemos visto, los pioneros de la prehistoria fueron impresionados por la maestría gráfica y técnica de las representaciones: las siluetas animales están reproducidas de tal manera que se puedan identificar fácilmente y los elementos esenciales del animal han sido seleccionados con el fin de aportar unas precisiones adicionales al diagnóstico (juvenil, macho, hembra...). Por eso, pensaron que era legítimo considerar que estas obras habían sido realizadas por artistas. Como pone de manifiesto E. Guy para producciones como las de Lascaux, *“le niveau de maîtrise technique et de compétence (...) ne peut être sérieusement envisagé sans le passage par une formation de très longue durée et des exercices maintes et maintes fois répétés”*⁷⁷. Esa conclusión se puede aplicar a numerosos otros sitios, desde el inicio del Paleolítico superior como lo muestra la decoración de la cueva Chauvet. Hay que insistir en ello, las representaciones animales no son “copias conformes” de la realidad. Al contrario, son verdaderas traducciones gráficas de dicha realidad, y estas traducciones gráficas son personalizadas.

Además, las técnicas utilizadas para realizar las obras son frecuentemente complejas. A veces, han exigido un material adaptado, tanto en el arte mueble como en el arte parietal, con el fin de producir un efecto visual preciso. Como lo hemos mostrado, en la mayoría de las veces un saber-hacer técnico complejo ha sido puesto al servicio del proyecto estético, lo que por lo demás permite definir unos sistemas estéticos coherentes. Numerosas figuras animales del arte parietal se construyen, por ejemplo, a partir de unos elementos sugestivos de la pared. Están adaptadas y cuadradas en función de unas particularidades arquitectónicas significantes, que permiten orientarlas en un espacio y camparlas en un suelo. Todos estos elementos contribuyen, de manera coherente, a dar a

⁷⁴ “la construcción gramatical de dichos lenguajes con el fin de captar sus motivaciones internas, la lógica de representación, y aclarar de esta manera los conceptos específicos de los que proceden”. E. Guy, “Sur les transformations de la vision artistique au Paléolithique supérieur”. *Préhistoire Ariégeoise* 51 (1996), 107.

⁷⁵ E. Guy, *Préhistoire du sentiment artistique. L'invention du style il y a 20.000 ans.* (Dijon: Les presses du réel, 2010).

⁷⁶ “el objetivo no es tanto representar el tema sino significarlo”. E. Guy, *Préhistoire du sentiment artistique...*, 2010, 137.

⁷⁷ “el nivel de maestría técnica y de competencia (...) no se puede considerar en serio sin el paso por una formación muy larga y ejercicios repetidos muchas y muchas veces”. E. Guy, *Préhistoire du sentiment artistique...*, 2010, 134.

estas figuras una materialidad y además una presencia hierática⁷⁸. En la medida en que estas características se encuentran en cuevas decoradas ampliamente distribuidas, hay que admitir que numerosos grupos compartían una misma concepción de la imagen.

Estas consideraciones subrayan otro punto importante que concierne la relación entre el artista y el grupo al que pertenece. La producción de obras de arte (catedrales, paneles pintados, esculturas) sólo se puede hacer en el marco de una cultura que acepta el medio de la imagen, y el artista debe someterse – con una libertad más o menos importante en función de las culturas – a las convenciones en uso. Una producción estética, de hecho, sólo se puede constituir si se sitúa en un sistema de valores y de normas compartidos por el grupo. Como lo señala E. Guy, *“toute représentation fait appel à des formes conventionnelles indispensables à l'intelligibilité de l'image pour le milieu social dans lequel elle a été conçue”*⁷⁹. En el Paleolítico, esas formas convencionales cristalizan en una iconografía que, lejos de ser “homogénea y continua” como lo había planteado A. Leroi-Gourhan, varía en el tiempo y en el espacio⁸⁰. En la medida en que estos temas sin embargo no son aleatorios, se refieren necesariamente a unas convenciones aceptadas socialmente y culturalmente. Algunos de estos temas se pueden además considerar como temas iconográficos -en el sentido de representaciones comportando unos atributos determinados idénticos- como lo demuestran las criaturas compuestas animales y humanas distribuidas en espacios geográficos amplios⁸¹.

Por supuesto, el reconocimiento social ha sido conseguido cuando se trata de conjuntos parietales de formato monumental, en particular para la realización de frisos esculpidos como en el abrigo Bourdois (Vienne), en Cap Blanc o en el abrigo Reverdit (Dordoña), por los que evidentemente hay que excluir un trabajo individual. Pero se impone también para unos espacios decorados como los que encontramos en Lascaux (Dordoña), Niaux (Ariège), Altamira (Cantabria) o Tito Bustillo (Asturias). La gestión de algunos de dichos conjuntos sólo se puede hacer gracias a la instalación y al mantenimiento de medios de iluminación adaptados, de dispositivos permitiendo el acceso a las partes más elevadas de la red y a la disponibilidad de los materiales necesarios. Por lo demás, tal establecimiento de medios no es únicamente propio al arte parietal; aparece también en el arte mueble. Las series que nos han llegado de los yacimientos de La Marche o de Les Fadets (Vienne), de Limeuil o de La Madeleine (Dordoña), de Gönnersdorf (Renania) o de Dolní Věstonice (Moravia) implican el establecimiento de sistemas de producción adaptados.

En Dolní Věstonice, la cantidad de estatuillas en terracota -aproximadamente 6.750

⁷⁸ M. Groenen, *L'art des grottes ornées du Paléolithique supérieur...* 2016. M. Groenen, “Le statut de l'animal dans l'art pariétal du Paléolithique supérieur”. En S. Peperstraete, *Animal et religion*. (Bruxelles: Ed. de l'Université Libre de Bruxelles, 2016), 37-51.

⁷⁹ “cada representación recurre a unas formas convencionales indispensables para que la imagen sea inteligible para el medio ambiente en que fue concebida”. E. Guy, “Esthétique et préhistoire. Pour une anthropologie du style”. *L'Homme* 165 (2003), 284.

⁸⁰ G. Sauvet, R. Layton, T. Lenssen-Erz, P. S. C. Taçon et A. Włodarczyk, “La structure iconographique d'un art rupestre est-elle une clef pour son interprétation?”. *Zephyrus* 59 (2006), 97-110. S. Petrognani, *De Chauvet à Lascaux. L'art des cavernes, reflet de sociétés préhistoriques en mutation*. (Paris: Errance, 2013). M. Lorblanchet, *Art pariétal. Grottes ornées du Quercy*. (Rodez: éd. du Rouergue, 2010).

⁸¹ M. Groenen, “Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du Paléolithique supérieur”. En M. Groenen (ed.), *Art du Paléolithique et du Mésolithique (Actes du 14e Congrès mondial de l'UISPP, Liège, 2-8 septembre 2001)* (Oxford: Archaeopress, 2004), 31-40.

piezas para P. Vandiver⁸² y más de 5.760 para A. Verpoorte⁸³ es tan importante que tenemos que considerar que existían talleres produciendo obras excediendo las necesidades del grupo, y que hay que pensar en la organización de intercambios entre grupos. Esa noción, también grata a la historia del arte, fue propuesta a menudo en los trabajos antiguos. Se justifica cuando la producción permite responder a una demanda que sobrepasa las simples necesidades del grupo. Los profesionales trabajando en ello deben haber integrado unas soluciones gráficas y técnicas suficientemente singulares para que seamos capaces de caracterizarlas y situarlas relativamente a una época y a un lugar. La práctica del modelado para la producción de terracota en Dolní Věstonice aporta una ilustración preciosa al nivel técnico. Asimismo, la manera de trazar la oreja “en raqueta” en el prolongamiento de la mandíbula y el naturalismo que raya en la caricatura de las figuras humanas en los numerosos documentos de La Marche procuran un buen ejemplo al nivel de las convenciones gráficas. Como es además el caso para las escuelas, los talleres implican un reconocimiento social. Son entonces indisolubles de una “cultura de la imagen”, es decir de una producción estética ejecutada según unas normas precisas, necesitando un aprendizaje.

Las conclusiones que los prehistoriadores de la primera mitad del siglo XX sacaron del estudio del material iconográfico del Paleolítico superior conservan una actualidad sorprendente. Todos admitieron que la calidad gráfica y plástica de las obras de esta época, los sistemas de convenciones a los que responden y el saber-hacer desplegado para su realización hablan a favor de unas prácticas mantenidas permanentemente. Además, consideraron que esas producciones eran obra de unos artistas suficientemente reconocidos para “hacer escuela”. La distribución amplia de algunos temas iconográficos, la utilización de unas convenciones formales o técnicas particulares en algunos sitios o dentro de unas zonas geográficas más o menos extendidas, argumentan, en todo caso, a favor de sistemas estéticos cuidadosamente elaborados, que debían responder a unas normas determinadas estrictamente. Es verdad que las repuestas proporcionadas por los pioneros fueron entregadas sin que fuesen formuladas verdaderamente las cuestiones. A. Leroi-Gourhan habría podido explotar el material considerable del que disponía para producir este cuestionamiento. Eso no fue el camino privilegiado por el autor de la *Prehistoria del arte occidental*. El análisis de la imagen para sí misma dejó el paso al estudio de las relaciones entre los motivos.

Conocemos la importancia que han tenido sus conclusiones, pero también han “desvitalizado” el contenido de las producciones estéticas del Paleolítico superior. Nos parece a nosotros que sólo se podrá realmente emprender el estudio del arte prehistórico si se integra también lo que es objeto de él -la imagen. Y dicha imagen, a su turno, sólo encontrará su sentido cuando la investigación se vuelva a centrar en el estudio del estilo. Porque el estudio del estilo es el medio metodológico privilegiado para identificar unas singularidades en las producciones de imágenes. La mirada de los historiadores del arte podría, sin duda alguna, aportar a los prehistoriadores unos complementos de información fructuosos.

⁸² P. Vandiver, O. Soffer, B. Klíma & J. Svoboda, “The origins of ceramic technology at Dolní Věstonice, Czechoslovakia”. *Science* 246 (1989), 1002-1003.

⁸³ A. Verpoorte, *Places of art, traces of fire. A contextual approach to anthropomorphic figurines in the Pavlovian (Central Europe, 29-24 kyr B.P.)*. (Leiden: University of Leiden, 2001), 96.

Bibliografía

Ambert, P. et alii. "Attribution des gravures paléolithiques de la grotte d'Aldène (Cesseras, Hérault) à l'Aurignacien par la datation des remplissages géologiques". *Comptes Rendus Palevol* 4 (2005) 275–284.

Bandi, H.-G. & Maringer, J. *L'art préhistorique. Les cavernes, le Levant espagnol, les régions arctiques*. Paris: Charles Massin & Cie. 1952.

Bednarik, R. "The Côa petroglyphs: an obituary to the stylistic dating of Palaeolithic rock-art". *Antiquity* 69(266) (1995a) 877–883.

Bednarik, R. "The age of the Côa valley petroglyphs in Portugal". *Rock Art Research* 12 (1995b) 86-103.

Breuil, H. "L'évolution de l'art pariétal dans les cavernes et abris ornés de France". *Congrès préhistorique de France (11e session, Périgueux) (1934)*: 102-118.

Breuil, H. *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Montignac: Centre d'Études et de Documentation préhistoriques. 1952.

Capitan, L. & Bouyssonie, J. *Un atelier d'art préhistorique. Limeuil. Son gisement à gravures sur pierres de l'âge du renne*. Paris: Émile Nourry. 1924.

Capitan, L. & Breuil, H. "Les gravures sur les parois des grottes préhistoriques. La grotte des Combarelles". *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris* 12 (1902) 33-46.

Capitan, L.; Breuil H. & Ampoulange M. "Une nouvelle grotte préhistorique à parois gravées. La grotte de la Grèze". *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris* 14 (1904) 320-325.

Capitan, L.; Breuil, H. & Peyrony, D. "Les figures gravées à l'époque paléolithique sur les parois de la grotte de Bernifal (Dordogne) ». *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris* 13 (1903) 202-209.

Capitan, L.; Breuil, H. & Peyrony, D. *La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*. Monaco: Vve A. Chêne. 1910.

Capitan, L.; Peyrony D. & Bouyssonie J. "L'Art des Cavernes. Les dernières découvertes faites en Dordogne". *Revue anthropologique* 23 (1913) 164-171.

Cartailhac, É. & Breuil, H. *La caverne d'Altamira à Santillane, près Santander (Espagne)*, Monaco: Impr. de Monaco. 1906.

Clottes, J. "Palaeolithic petroglyphs at Foz Côa, Portugal". *International Newsletter on Rock Art* 10 (1995a) 2.

Clottes, J. "Postface". En J. M. Chauvet, E. Brunel-Deschamps et C. Hillaire (eds.), *La Grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc*. Paris: Le Seuil (1995b) 81-116.

Clottes, J. & Geneste, J.-M. "Twelve Years of Research in Chauvet Cave : Methodology and Main Results". En *A Companion to Rock Art* editado por J. Mc Donald & P. Veth. Chichester: Wiley-Blackwell (2012) 583-604.

Clottes, J.; Chauvet, J. M.; Brunet-Deschamps E.; Hillaire C.; Daugas J. P.; Arnold, M.; Cachier, H.; Evin, J.; Fortin, P.; Oberlin C.; Tisnerat, N. y Valladas, H. "Les peintures de la grotte Chauvet Pont d'Arc, à Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche, France) : datations directes et indirectes par la méthode du radiocarbène". *Comptes rendus de l'Académie de Sciences* 320 (1995) 1133-1140.

Combier, J. & Jouve, G. "Chauvet cave's art is not Aurignacian: A new examination of the archaeological evidence and dating procederes". *Quartär* 59 (2012) 131-152.

Combier, J. & Jouve, G. "Nouvelles recherches sur l'identité culturelle et stylistique de la grotte Chauvet et sur sa datation par la méthode du 14C". *L'Anthropologie* 118 (2014) 115-151.

Conard, N. J. "De nouvelles sculptures en ivoire aurignaciennes du Jura souabe et la naissance de l'art figuratif". En H. Floss & N. Rouquerol (eds.), *Les chemins de l'Art aurignacien en Europe. Actes du colloque international, Aurignac* (2005). Aurignac: éd. Musée-forum Aurignac (2012) 317-330.

Conkey, M. & Hastorf, C. *The uses of style in archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press. 1990.

Floss, H. "L'art mobilier aurignacien du Jura souabe et sa place dans l'art paléolithique". En H. Floss & N. Rouquerol (eds.), *Les chemins de l'Art aurignacien en Europe. Actes du colloque international, Aurignac* (2005). Aurignac: éd. Musée-forum Aurignac (2012) 295-316.

Gaillard, C. "L'art préhistorique à la Genière, commune de Serrières-sur-Ain". *IPEK (Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst)* (1928) 1-12.

González Sainz, C. "Sobre la organización cronológica de las manifestaciones gráficas del Paleolítico superior. Perplejidades y algunos apuntes desde la región cantábrica". En R. Cacho & N. Gálvez (eds.), *32.000 B.P.: una odisea en el tiempo. Reflexiones sobre la definición cronológica del arte parietal paleolítico*. Edades, *Revista de Historia* 6 (1999) 123-144.

González Sainz, C. "Representaciones arcaicas de bisonte en la región cantábrica". *SPAL (Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla)* 9 (2000) 257-277.

Graziosi, P. *L'arte preistorica in Italia*. Firenze: Sansoni. 1973.

Groenen M. "Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du Paléolithique supérieur". En M. Groenen (ed.), *Art du Paléolithique et du Mésolithique (Actes du 14e Congrès mondial de l'UISPP, Liège, 2-8 septembre 2001)*. Oxford: Archaeopress (2004) 31-40.

Groenen M. "Faire parler l'image paléolithique dans la première moitié du XXe siècle". *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 126 (213-14) 48-57.

Groenen M. L'art des grottes ornées du Paléolithique supérieur. Voyages dans les espaces-limites. Bruxelles: Académie royale de Belgique. 2016a.

Groenen, M. "Alcalde del Río y la lectura de la imagen paleolítica". En M. Pérez Avellaneda (ed.), *Hermilio Alcalde del Río (1866-1947). En el 150 aniversario de su nacimiento*. Santander: Ed. de Librería Estudio (2016b) 119-135.

Groenen, M. "Le statut de l'animal dans l'art pariétal du Paléolithique supérieur". En S. Peperstraete (ed.), *Animal et religion*. Bruxelles: Ed. de l'Université Libre de Bruxelles (2016c) 37-51.

Guy, E. "Sur les transformations de la vision artistique au Paléolithique supérieur". *Préhistoire Ariégeoise* 51 (1996) 99-110.

Guy, E. "Le style des figurations paléolithiques piquetées de la vallée du Côa (Portugal) : premier essai de caractérisation". *L'Anthropologie* 104 (2000) 415-426.

Guy, E. "Esthétique et préhistoire. Pour une anthropologie du style". *L'Homme* 165 (2003) 283-290.

Guy, E. *Préhistoire du sentiment artistique. L'invention du style il y a 20.000 ans*. Dijon: Les presses du réel. 2010.

Kühn, H. *Die Felsbilder Europas*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag. 1952.

Leroi-Gourhan, A. *Préhistoire de l'art occidental*. Paris: Lucien Mazenod. 1965 (edición en español de 1971).

Lorblanchet, M. "Etude des pigments de grottes ornées paléolithiques du Quercy". *Bulletin de la Société des Etudes littéraires, scientifiques et artistiques du Lot* 111 (1999) 93-113.

Lorblanchet, M. "La datation de l'art pariétal paléolithique". *Bulletin de la Société des Etudes littéraires, scientifiques et artistiques du Lot* 115 (1994) 161-182.

Lorblanchet, M. *Art pariétal. Grottes ornées du Quercy*. Rodez: éd. du Rouergue. 2010.

Lorblanchet, M. & Bahn, P. (dir.). *Rock Art Studies: the Post-stylistic Era, or Where do we go from here?* 2nd AURA Congress, Cairns (1992). Oxford: Oxbow Books, V-VIII (Oxbow Monograph 35). 1993

Luquet, G.H. *L'art et la religion des hommes fossiles*. Paris: Masson. 1926.

Martinez, M. & Loizeau, S. "Datation des gravures". En M. Lenoir (ed.), *La grotte de Pair-non-Pair à Prignac-et-Marcamps (Gironde)*. Bordeaux: Société archéologique de Bordeaux (2013) 97-100.

Moro, Abadía O. & González Morales, M. R. "Thinking about "style" in the "post-stylistic era": reconstructing the stylistic context of Chauvet". *Oxford Journal of Archaeology* 26 (2007) 109-125.

Néraudeau, J.-P. *Dictionnaire d'histoire de l'art*. Paris: P.U.F. 1996.

Nougier, L.-R. L'art préhistorique. Paris: PUF. 1966.

Nougier, L.-R. L'art de la préhistoire, Paris: La Pochothèque. 1993.

Otte, M. & Remacle, L. "Réhabilitation des styles paléolithiques". L'Anthropologie 104 (2000) 365-371.

Petrognani, S. De Chauvet à Lascaux. L'art des cavernes, reflet de sociétés préhistoriques en mutation. Paris: Errance. 2013.

Pettitt, P. & Bahn, P. "Current problems in dating Palaeolithic cave art: Candamo and Chauvet". Antiquity 75(295) (2003) 134-141.

Piette, E. "Sur la grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l'âge du renne et celui de la pierre polie, et sur l'art paléolithique dans ses rapports avec l'art gaulois". Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris 8, 2e série (1873) 417-420.

Piette, E. L'art pendant l'âge du renne. Paris: Masson & Cie. 1907.

Rieth, A. "Die Bisongravierung von La Genière. Eine Fälschung". Germania 36, 418-420, pl. 53, 1958.

Sackett, J. R. "The meaning of style in Archaeology: a general model". American Antiquity 42, 369-380, 1977.

Sanchidrián, Torti J. L. "Arte paleolítico de la zona meridional de la Península ibérica". Complutum 5 (1994) 163-195.

Sauvet, G. "Préface". Préhistoire ariégeoise 46 (1991) 5-10.

Sauvet, G.; Layton, R.; Lenssen-Erz, T.; Taçon, P. S. C. y Włodarczyk, A. "La structure iconographique d'un art rupestre est-elle une clef pour son interprétation ?". Zephyrus 59 (2006) 97-110.

Sauvet, G.; Fortea Pérez; F. J., Fritz C. y Tosello, G. "Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. La contribución del arte para el periodo 20.000-12.000 años BP". Zephyrus 61 (2008) 33-59.

Schapiro, M. Style, artiste et société. Paris: Gallimard. 1982.

Vandiver, P.; Soffer, O.; Klíma B. y Svoboda, J. "The origins of ceramic technology at Dolní Věstonice, Czechoslovakia". Science 246 (1989) 1002-1008.

Verpoorte, A. Places of art, traces of fire. A contextual approach to anthropomorphic figurines in the Pavlovian (Central Europe, 29-24 kyr B.P.). Leiden: University of Leiden. 2001.

Vialou, D. L'art des grottes en Ariège magdalénienne. Paris: C.N.R.S. 1986.

Whitney, D. "Style and history in art history". En M. Conkey & C. Hastorf (eds.) The uses of style in archaeology. Cambridge: Cambridge University Press (1990) 18-31.

Zilhão, J. "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 (1995) 883-901.

Züchner, C. "La grotte Chauvet : radiocarbone contre archéologie". *International Newsletter on Rock Art* 13 (1996) 15-27.

Züchner, C. "La cueva Chauvet, datada arqueológicamente". *Edades, Revista de Historia (Cantabria)* 6 (1999) 167-185.

Züchner, C. "Datations archéologiques de l'art rupestre, rien qu'une méthode subjective ?". *International Newsletter on Rock Art* 35 (2003) 18-24.

Züchne, C. "La grotte Chauvet. Un sanctuaire aurignacien ? Les conséquences pour l'art paléolithique". En H. Floss & N. Rouquerol (eds.), *Les chemins de l'Art aurignacien en Europe. Actes du colloque international, Aurignac (2005)*. Aurignac: éd. Musée-forum Aurignac, 409-420, 2012.

Para Citar este Artículo:

Groenen, Marc. El tema del estilo en el estudio del arte del paleolítico superior. *Rev. Cuad. De Art. Preh. Num. 3*. Enero – Junio 2017, ISSN 0719-7012, pp. 19-38.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad
y no necesariamente reflejan el pensamiento
de la **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo
debe hacerse con permiso
de **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.