

Número 7 - Enero/Junio 2019

CUADERNOS DE ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719-7012

CENTRO DE ARTE RUPESTRE—AYUNTAMIENTO DE MORATALLA

ESPAÑA



Ayuntamiento
de Moratalla



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

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



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

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. Marc Groenen

Université Libre de Bruxelles, Bélgica

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



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:



MIAR 2015
Live



CENTRO DE INFORMACION TECNOLÓGICA



Ayuntamiento
de Moratalla



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

ISSN 0719-7012 / Número 7 / Enero – Junio 2019 pp. 09-47

**¿EVOCACIÓN O ILUSIÓN ÓPTICA?
LA POSIBLE BALLENA DE LA CUEVA DE MORO CHUFÍN (CANTABRIA, ESPAÑA)**

**¿EVOCATION OR OPTICAL ILLUSION?
THE POSIBLE WHALE FROM THE CAVE OF MORO CHUFÍN (CANTABRIA, SPAIN)**

Dr. D. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', España
jordanmontes@regmurcia.com

Lic. Aurora Jordán de la Peña

Universidad de Murcia, España
aurorajordan@regmurcia.com

Fecha de Recepción: 10 de octubre de 2018 – **Fecha de Revisión:** 06 de noviembre de 2018

Fecha de Aceptación: 20 de noviembre 2018 – **Fecha de Publicación:** 01 de enero de 2019

Resumen

Hallazgo de una posible ballena pintada en el interior de la cueva de Chufín (Cantabria, España) y que aprovecha relieves de roca y una vulva natural. Sería el segundo ejemplar en Europa, después del cetáceo grabado de Tito Bustillo (Asturias). En el contexto cultural del Paleolítico y entre los mamíferos marinos hay que mencionar las focas de Cosquer (Marsella, Francia) o las de Nerja (Málaga, España).

Palabras Claves

Ballena – Arte rupestre – Paleolítico – Relieves – Luz – Signos – Puntos rojos – Vulvas

Abstract

Finding a possible whale painted inside the cave of Chufín (Cantabria, Spain) and taking advantage of rock reliefs and a natural vulva. It would be the second copy in Europe, after the recorded cetacean of Tito Bustillo (Asturias). In the Paleolithic cultural context and among marine mammals, we should mention the Seals of Cosquer (Marseille, France) or those of Nerja (Malaga, Spain).

Keywords

Whale – Rock art – Paleolithic – Reliefs – Light – Signs – Red dots – Vulvas

Para Citar este Artículo:

Jordán Montés, Juan Francisco y Jordán de La Peña, Aurora. ¿Evocación o ilusión óptica? La posible ballena de la Cueva de Moro Chufín (Cantabria, España). Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, num 7 (2018): 09-47.

Introducción: “¡Papá, aquí hay una ballena!”

La inocencia y la ausencia de ideas rigoristas en los jóvenes a menudo les permite ver y distinguir aquello que los viejos o los de mente fosilizada no somos ya capaces de captar, por prejuicios culturales, por inercia intelectual o por simple ignorancia. Tras una visita a la réplica de Altamira en agosto de 2018, una de nuestras hijas, contemplando y admirando después, que no viendo, láminas de arte rupestre y fotografías en Internet, exclamó ante la visión de una de las pinturas de la cueva de la cueva del Moro Chufín: “¡Papá, aquí hay pintada una ballena!”.

Incrédulos inicialmente, sin poder fijarnos en la imagen porque conducíamos, afirmamos con displicencia que “en el arte paleolítico no hay ballenas pintadas”. Pero observamos más tarde, en su compañía, de modo detenido las fotografías y fuimos capaces de percibir lo que nuestras hijas habían observado desde el inicio con toda la inocencia primordial de los jóvenes. Consultamos inicialmente de oficio los voluminosos trabajos, exhaustivos y rigurosos, de arte rupestre paleolítico en España, como el de J. L. Sanchidrián¹, o bien tesis y aportaciones del arte rupestre en Cantabria² o en el País Vasco³, por si alguien antes que “nosotros” había visto semejante animal en alguna cueva de la Península Ibérica. El resultado fue negativo. Lo mismo ocurrió revisando la bibliografía de las grutas francesas. En principio, y salvo el caso del cetáceo de Tito Bustillo, nadie había visto una bendita ballena en los paneles rocosos de toda Europa; y tal circunstancia no presagiaba la viabilidad de la hipótesis de trabajo que ya iniciábamos. Pero tampoco nadie había visto antes, por ejemplo, el caballo pintado de El Castillo y que aprovechaba para su anatomía, casi completamente, la conjunción de relieves y volúmenes de la roca, fisuras y concreciones, situado junto a unas vulvas/escutiformes y a un ramiforme. La nueva figura de équido de esa cueva fue descubierta por F. Bayo y publicada por M. Martínez Bea⁴. Este sutil precedente nos anima a presentar nuestra propuesta.

1.- La cueva del Moro Chufín. Localización, estructura de la gruta e historia de la investigación

La cueva del Moro Chufín, descubierta por M. de Cos Borbolla en 1972, fue estudiada inicialmente por M. Almagro Basch⁵. Posteriormente fue excavada por el equipo

¹ J. L. Sanchidrián Torti, Manual de arte prehistórico (Barcelona: Ariel, 2010).

² Por orden cronológico: J. León (Coord.), Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria (Santander, ACDPS, 1989); J. González Echegaray y C. González Sainz, “Conjuntos rupestres paleolíticos de la cornisa cantábrica”. Complutum 5 (1994), 21-43; J. Altuna, “Los animales representados en el arte rupestre de la Península Ibérica. Frecuencia de los mismos”. Munibe 54 (2002), 21-33; C. González Sainz, R. Cacho Toca y T. Fukazawa, Arte paleolítico en la región cantábrica (Santander: Universidad de Cantabria, 2003); R. Lacalle Rodríguez, “La temática animal del arte paleolítico: su articulación y sentido de las representaciones”. Gallaecia 29 (2010), 29-44; N. Gálvez Lavín, La reconstrucción de la figura animal en el arte rupestre paleolítico de la región Cantábrica (Santander: Tesis Doctoral, Universidad de Cantabria, 2016).

³ J. Altuna et alii, L'art des cavernes en Pays Basque. Ekain et Altxerri (París: Seuil, 1997).

⁴ M. Martínez Bea, “El aprovechamiento de accidentes naturales en el arte rupestre paleolítico. Un nuevo caso en la cueva del Castillo (Puente Viesgo)”. Saldvie 2 (2001-02), 27-44.

⁵ M. Almagro Basch, “Las pinturas y grabados de la cueva del Moro Chufín. Riclones (Santander)”. Trabajos de Prehistoria 30 (1973), 9-67. M. Almagro Basch, Las pinturas y grabados de la cueva del Moro Chufín (Riclones, Santander) (Madrid: Instituto Español de Prehistoria, CSIC, 1973).

integrado por Almagro, Cabrera y Bernaldo de Quirós⁶, detectando un nivel de ocupación del Solutrense superior, en el que mediante el C14 se ofrecían algunas cronologías, como una del 17.420 BP. Otros autores, a los que remitimos para su lectura⁷, trataron el enclave y sus inmediaciones, y describieron los rasgos y la ubicación de los grabados y pinturas de Chufín⁸.

El emplazamiento de la cueva es idóneo, ya que controlaba la confluencia de los valles de los ríos Nansa y Lamasón, en la Cantabria occidental. Su distancia al mar Cantábrico, en línea recta, y nos interesa especialmente el dato por la posible presencia del cetáceo, es de apenas 10/12 km hasta la ría de Tina Menor (en la actualidad y en el nivel del mar del presente).

El conjunto de la gruta consta de un amplio vestíbulo o abrigo exterior, donde la fauna está representada, mediante profundos grabados, por unas catorce ciervas, bóvidos y caballos, incluyendo un bisonte acéfalo y un posible pez, con una cronología del período gravetiense y del solutrense antiguo.

El interior de la gruta, apenas explorada unos 50 m. de desarrollo por causa de los acuíferos, lo constituye una larga galería. Allí surgen, en la pared de la derecha, pinturas de color rojo, las cuales se concentran al final del espacio transitable, donde destacan un ave singular, acaso una zancuda grabada, caballo y uro pintados en rojo, un cáprido y bisontes acéfalos grabados⁹. En la pared izquierda, al fondo y arriba de una gran superficie inclinada, a modo de escalón, resaltan los enjambres o nubes de puntos rojos dispuestos en líneas paralelas levemente onduladas, incluyendo un extraño ser realizado también con digitalizaciones, y que son los motivos sobre los que vamos a centrar nuestra atención.

En ninguno de los casos anteriormente citados se habla de la existencia de una ballena¹⁰. No es extraño, porque el estudio de los efectos y juegos de luces y sombras

⁶ M. Almagro Basch, V. Cabrera Valdés y F. Bernaldo de Quirós, "La Cueva de Chufín". XL Aniversario del Centro de Estudios Montañeses, (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1976), 351-364. M. Almagro Basch, V. Cabrera Valdés y F. Bernaldo de Quirós, "Nuevos hallazgos de arte rupestre en Cueva Chufín. Riclones (Santander)". Trabajos de Prehistoria 34 (1977), 9-29.

⁷ V. Cabrera Valdés, "El yacimiento solutrense de Cueva Chufín (Ciclones, Santander)", en XIV Congreso Nacional de Arqueología (Vitoria 1975), 1977, 157-164; V. Cabrera Valdés y F. Bernaldo de Quirós, "The solutrean site of Cueva Chufín (Santander, Spain)". Current Anthropology 18 (1977), 780-781.

⁸ Por orden cronológico: M. R. Gonzáles Morales, "Chufín. Riclones. Cantabria". El nacimiento del arte en Europa, Unión Latina (París-Dijon: 1992), 219-221; Y. Díaz Casado, "Estudios de arte rupestre en la zona del Nansa-Lamasón: cuevas de Chufín, Micolón y Los Marranos". Actuaciones Arqueológicas en Cantabria, 1984-1999. (Santander: Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria 2000), 173-174; C. González Sáiz, "Chufín". Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria, ACDPS, Asociación Cantábrica para la Defensa del Patrimonio Subterráneo (Torrelavega: Gobierno de Cantabria, 2010), 72-76; J. Angulo Cuesta, M. García Díez y A. Gómez, Conoce Chufín. (Santander: Sociedad Regional de Cultura y Deporte, 2011).

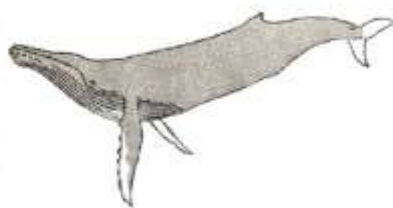
⁹ Para detalles de ubicación, distribución de los motivos y cronologías, ver C. González Sáinz, R. Cacho Toca y T. Fukazawa, Arte paleolítico en la región cantábrica... 81-84; C. González Sáinz, El magdalenense superior-final de la región cantábrica (Santander: Universidad de Cantabria, 2011).

¹⁰ En el catálogo de especies que se abordan en diferentes artículos de amplias perspectivas temáticas no aparece citada ninguna ballena en Peña del Moro Chufín: C. González Sáinz, "Arte parietal en la región cantábrica: centros y peculiaridades regionales", Kobie 8 (2004), 403-424; J. González Echegaray, "Los temas del arte paleolítico". El significado del arte paleolítico (Madrid:

comenzó a desarrollarse posteriormente¹¹. Y la supuesta ballena solo es visible desde una determinada perspectiva, subido a una plataforma, y con una singular iluminación¹². Desde otro ángulo permanece “sumergida” para la vista humana del visitante (Figuras 1 y 2).



2



3

Figura 1

1. Pinturas de Chufín. Fotografía © de la Sociedad Regional de Educación, Cultura y Deporte, S.L. de Cantabria; 2. Dibujo de ballena yubarta, según ilustración de Casado Soto (1981. Pág. 11); 3. Ballena. La fotografía ha sido girada 90° hacia la izquierda para situarla horizontalmente y poder comparar ambas siluetas. Fotografía de Karim Iliya

Ministerio de Cultura, 2005), 109-126; C. González Sainz, “Una introducción al arte parietal paleolítico de la región Cantábrica”. Arte sin artistas. Una mirada al Paleolítico, (Madrid: Museo Arqueológico Regional, 2010), 155-183.

¹¹ Un muy interesante libro en M. Groenen, Sombra y luz en el arte paleolítico (Barcelona: Ariel, 2000). También M. Groenen, L'art des grottes ornées du Paléolithique supérieur. Voyages dans les espaces-limites (Bruselas: Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 2016).

¹² En efecto, la visita virtual que es posible en <http://cuevas.culturadecantabria.com/chufin/visita-virtual/>, extremadamente útil, no permite apreciar la existencia del cetáceo, salvo que el viajero se sitúe en un ángulo muy oportuno. Únicamente la fotografía de conjunto de C. González Sáinz, torna visible con plenitud a la ballena y es la imagen ideal para sostener nuestra hipótesis de trabajo.



Figura 2

Ballena. La fotografía ha sido volteada horizontalmente para que coincida con la perspectiva de la posible ballena de Chufín. Fotografía de Karim Iliya

Hay que destacar también los rasgos de la bóveda que cubren la ballena: unas peculiares estalactitas a modo de ondas irregulares, como un mar encrespado o como plumas de una enorme ave que despliega sus alas.

2.- Otras especies marinas o fluviales en cuevas del Paleolítico Superior.

La existencia de peces y mamíferos marinos, y también su vinculación a los asentamientos humanos y a las cuevas que ellos ocuparon, está ampliamente constatada en el arte rupestre paleolítico europeo y se referencia exhaustivamente en la bibliografía científica¹³. Aquellos cazadores, además de recorrer las montañas y valles, merodeaban igualmente por las costas, en este nuestro de Chufín en el mar Cantábrico español, ya fuera mariscando o carroñeando sobre animales varados.

¹³ Una breve selección, por orden cronológico, de varios autores galos: H. Breuil H. y R. de Saint Périer, *Les poissons, les batraciens et les reptiles dans l'Art Quaternaire*. Archives de l'Institut de Paléontologie Humaine, Mémoire 2 (1927); E. Caralp, L. R. Nougier y R. Robert, "Le thème du «Mammifère au poisson» dans l'art magdalénien". *Préhistoire Ariégeoise* XXVIII (1973), 11-24 ; J. J. Cleyet-Merle, "A propos de la pêche au Paléolithique supérieur en France apport des représentations réalistes de poissons dans l'Art mobilier, premiers résultats". *Antiquités Nationales* 16/17 (1984-85), 49-63 ; J. J. Cleyet-Merle, "Les figurations de poissons dans l'art paléolithique". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* tome 84 n°10-12 Études et Travaux / Hommage de la SPF à André Leroi-Gourhan (1987), 394-402 ; L. Dams, "Poissons et contours de type pisciforme dans l'art pariétal paléolithique". *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et Préhistoire* 98 (1987), 81-132 ; J. J. Cleyet-Merle, "Histoire de pêcheurs". *Les chasseurs de la Préhistoire* (París: Errance, 1994), 57-66 ; M. Crémadès, "Les relations entre les hommes préhistoriques et la mer d'après les représentations d'animaux marins au Paléolithique supérieur". *L'homme préhistorique et la mer* (1998), Actes du 120e congrès national des sociétés historiques et scientifiques (Aix-en-Provence, 1995), 141-150; P. Citerne, *Les poissons dans l'art paléolithique. Un thème au cœur de l'iconographie magdalénienne* (Toulouse: Thèse Doctoral en Préhistoire, 2003).

Hay que destacar la íntima vinculación de algunos salmones con ciertos animales mamíferos en territorio francés. Así, ciervos y renos establecen una singular simbiosis con salmones y signos romboidales en Lortet (Haute-Garonne)¹⁴ (Figura 3). Igualmente, el gran pez horizontal de Pech Merle (Cabrerets, Lot)¹⁵, de casi un metro y medio de longitud, pintado en rojo y grabado, asociado a un círculo rojo y a los caballos con manos, del período de transición entre el Solutrense y el Magdaleniense. O bien el pez pintado en rojo, del Perigordien superior, del Abri du Poisson (Les Eyzies, Dordogne)¹⁶, próximo a un bisonte. Semejante alianza simbólica nos resulta extraña y su significado para nosotros, perdidas las claves de interpretación, es difícil de establecer.

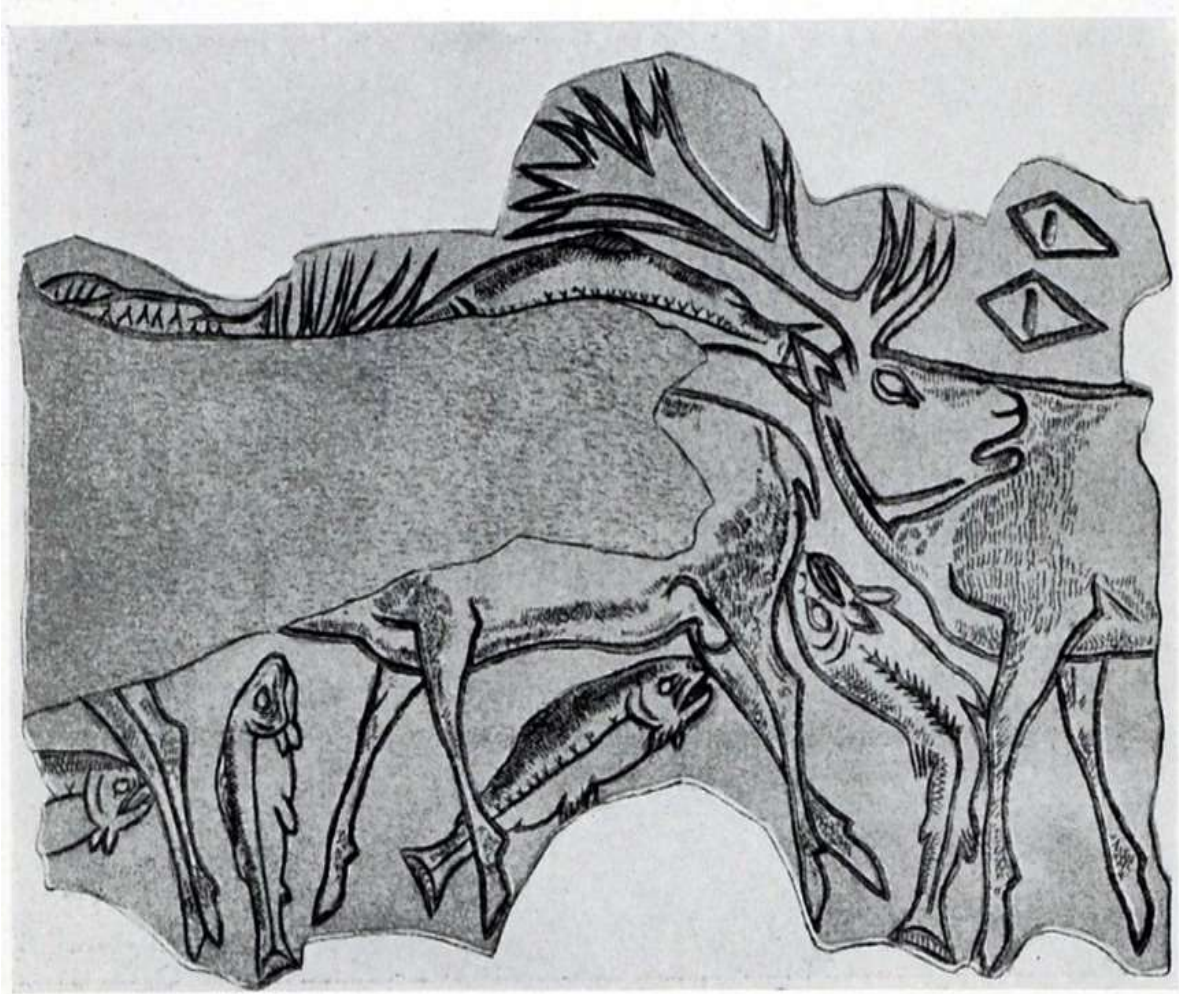


Figura 3
Ciervos y salmones en Lortet (Francia). Museo de Sain-Germain. Colección Piette
Según Breuil y Saint-Périer, 1927

¹⁴ H. Breuil, y R. de Saint Périer, Les poissons, les batraciens et les reptiles...

¹⁵ A. Lemozi, La grotte temple de Perch Merle, un nouveau sanctuaire préhistorique (París: Picard, 1929) ; M. Lorblanchet, "Grotte du Peche-Merle", en L'art des cavernes, (París: Ministère de la Culture, 1984), 467-474.

¹⁶ A. Roussot, "Peintures, gravures et sculptures de l'abri du Poisson aux Eyzies". Bulletin de la Société Préhistorique de Ariège 39 (1984), 11-25.

En España, dicha conjunción de especies también se observa, como es el caso de El Pindal (Ribadedeva, Asturias)¹⁷ (Figura 4), cueva situada a ojos vista del mar, donde un salmón (hay autores que le consideran un atún, o una trucha, o un esturión), grabado, con tres trazos rojos verticales, se vincula con un bisonte, todo ello del Magdalenense antiguo. En La Pasiega (Puente Viesgo, Santander)¹⁸ un pez grabado se sitúa próximo a un águila, según J. González Echegaray, cuyo ojo fue pintado en rojo, y con semejante cronología. Igualmente, un salmón pintado en negro, asociado a un caballo, encontrado en la cueva de Ekain¹⁹ (Deba, Guipúzcoa); o en Altxerri (Guipúzcoa), donde una dorada y un salmón grabados se sitúan delante de un bisonte en posición vertical; o bien un pez que aparece en la parte posterior de un caballo en El Castillo (Puente Viesgo, Santander); o un posible cetáceo vinculado a un ciervo grabado en Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)²⁰ (Figura 5); o en la mismas cueva de Chufín donde un pez se vincula a un équido del aurifiaciense..., etc.

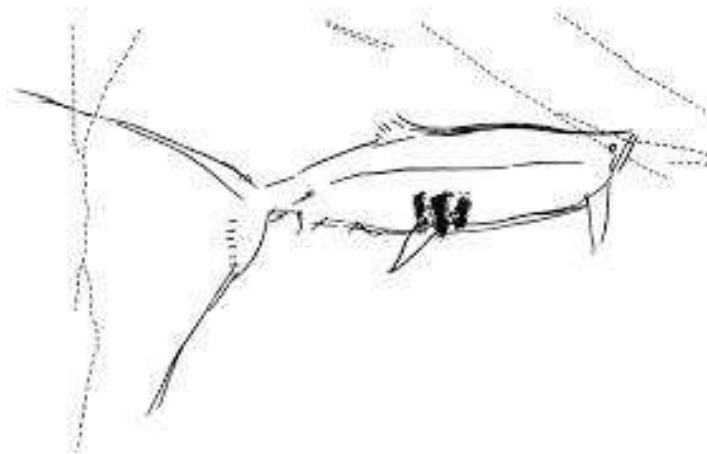


Figura 4
Imagen del pez de El Pindal. Según F. J. Fortea

¹⁷ F. Jordá Cerdá y M. Berenguer Alonso, "La cueva de El Pindal (Asturias). Nuevas aportaciones". Boletín del Instituto de Estudios Asturianos 23 (1954), 337-364; B. Madariaga de la Campa, "Estudio zootécnico de las pinturas rupestres en la región cantábrica". Zephyrus 14 (1963), 29-45; A. Morales Muñiz y E. Roselló Izquierdo, "Algunas consideraciones de índole zoológica en torno al pez representado en la cueva del Pindal". Ars Praehistorica 3-4 (1983-84), 247-251; R. de Balbín Behrmann, J. J. Alcolea González y M. A. González Pereda, "Une vision nouvelle de la grotte de El Pindal, Pimiango, Ribadedeva, Asturias". L'Anthropologie 103 (1999), 51-92; M. González-Pumarega Solís, La cueva de El Pindal 1911-2011. Estudio de su arte rupestre cien años después de Les cavernes de la région cantabrique (Oviedo: Ménsula Ediciones, 2011).

¹⁸ H. Breuil, H. Obermaier y H. Alcalde del Brío, La Pasiega à Puente Viesgo (Santander, Espagne) (Mónaco: Institut de Paléontologie Humaine, 1913); J. González Echegaray, "Nuevos grabados y pinturas en las cuevas del monte del Castillo". Zephyrus 15 (1964), 27-35.

¹⁹ J. M. Barandiarán y J. Altuna, "La cueva de Ekaín y sus figuras rupestres". Munibe 21 (1969), 331-385; J. Altuna y J. M. Apellániz, "Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Ekain (Deba, Guipúzcoa)". Munibe 30 (1978), 1-151; J. Altuna y J. M. Merino, El yacimiento prehistórico de la cueva de Ekain (Deba, Guipúzcoa) (Donostia: Sociedad de Estudios Vascos, 1984); J. Altuna, Ekain y Altxerri. Dos santuarios paleolíticos en el País Vasco (San Sebastián: Haranburu Editor, 1997).

²⁰ J. A. Moure Romanillo, Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Valladolid, Universidad, 1980). M. Berenguer Alonso, El arte prehistórico en la cueva de Tito Bustillo (Madrid: Everest, 1985); M. Polledo González, El arte Paleolítico de Tito Bustillo: cazadores y artistas en la cueva del Pozu'l Ramu (Pola Siero, Ménsula, 2011).

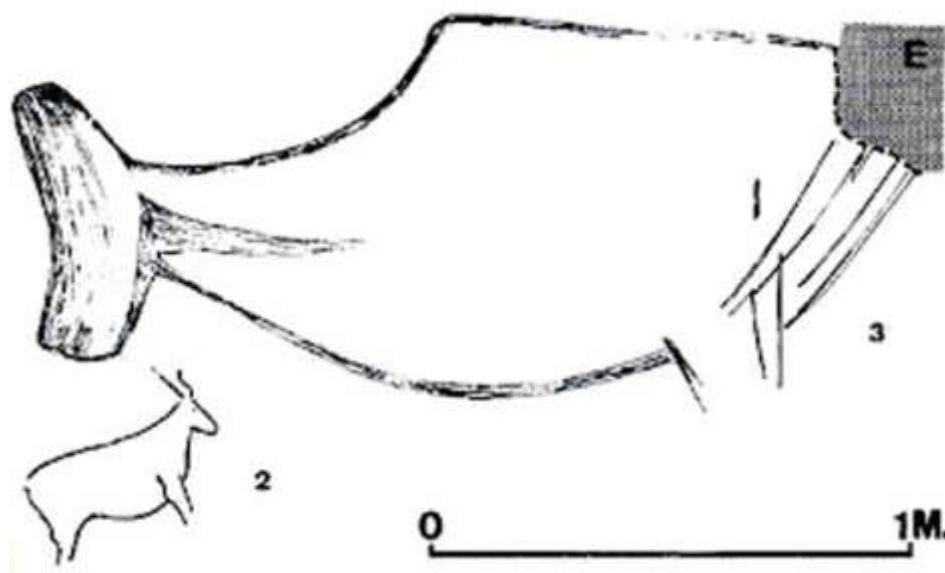


Figura 5

Probable cetáceo en Tito Bustillo. Según ilustración procedente de <http://terradesomnis.blogspot.com/2011/04/arte-rupestre-en-asturies-2.html>

Así, además de otros casos que en Francia mencionan Jean-Jacques Cleyet-Merle, Pierre Citerne, o Lya Dams, como un salmón grabado sobre arcilla en Niaux (Ariège), del Magdaleniense III-IV, en España es posible citar varios ejemplos de peces en el arte paleolítico, siguiendo las contribuciones de Jesús Altuna²¹, de F. J. González y E. Aura Tortosa²², o de L. Dams²³. Así, los peces planos (acaso lenguados o platijas o doradas) afrontados y grabados de Altxerri (Guipúzcoa)²⁴, del Magdaleniense IV; un relieve que recuerda a otro pez en Las Chimeneas (Puente Viesgo, Cantabria)²⁵..., sin olvidar los ictiomorfos en pintura negra o grabados de La Pileta (Benaoján, Málaga)²⁶,

²¹ J. Altuna, "Representaciones de peces en el arte rupestre de la Región Cantábrica". *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco* 7 (2012), 363-371.

²² F. J. González-Tablas Sastre y E. Aura Tortosa, "Los motivos pisciformes en el Arte Paleolítico de la Península Ibérica". *Saguntum* 17 (1982), 65-76.

²³ L. Dams, "Poissons et contours de type pisciforme dans l'art pariétal paléolithique..."

²⁴ J. M. Barandiarán, "La cueva de Altxerri y sus figuras rupestres". *Munibe* 16 (1964), 91-141; J. Altuna y J. M. Apellániz, "Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa)". *Munibe* 28 (1976), 1-242.

²⁵ J. González Echegaray, *Pinturas y grabados de la Cueva de Las Chimeneas (Puente Viesgo, Santander)* (Barcelona: Instituto de Prehistoria y Arqueología, 1974), 12.

²⁶ H. Breuil, H. Obermaier, y W. Vernert, *La Pileta a Benaojan* (París: Institut de Paleontologie Humaine, Fundación Príncipe Alberto de Mónaco, 1915). S. Giménez Reyna, "La cueva de La Pileta". *Gibraltar* 1 (1951), 57-112; E. Ripoll Perelló, "La cronología relativa del santuario de la cueva de La Pileta y el arte solutrense". *Homenaje a Cayetano de Mergelina*, Universidad de Murcia (1962), 739-751; M. Dams y L. Dams, "L'art de la Cueva de la Pileta essai sur l'école d'art paléolithique méditerranéenne". *Travaux de l'Institut d'Archeologie Préhistorique de l'Université de Toulouse XIX* (1977), 39-92; F. J. Fortea, "Arte Paleolítico del Mediterráneo Español". *Trabajos de Prehistoria* 35 (1978), 99-149; L. Dams, *L'art paléolithique de la caverne de la Pileta (Die europäischen Felsbilder)* (Graz: Akadem. Druck-u. Verlagsanst., 1978); A. Álvarez Rubiera, "En torno a las pinturas parietales de la cueva de la Pileta". *Mainake* 15-16 (1994), 279-282; J. L. Sanchidrián Torti, "Propuesta de la secuencia figurativa en la Cueva de la Pileta". *El Món mediterrani després del Pleniglacial (18000-12000 BP)*, (1997), 411-430; F. Peralto Vicario, *Descubrimiento y estudio de*

algunos de enormes dimensiones, como un pez pintado en negro en el Divertículo del Salón, de hasta dos metros de longitud, considerado como un atún y que está asociado a un cáprido, y fechado en el solutrense medio (Figura 6).

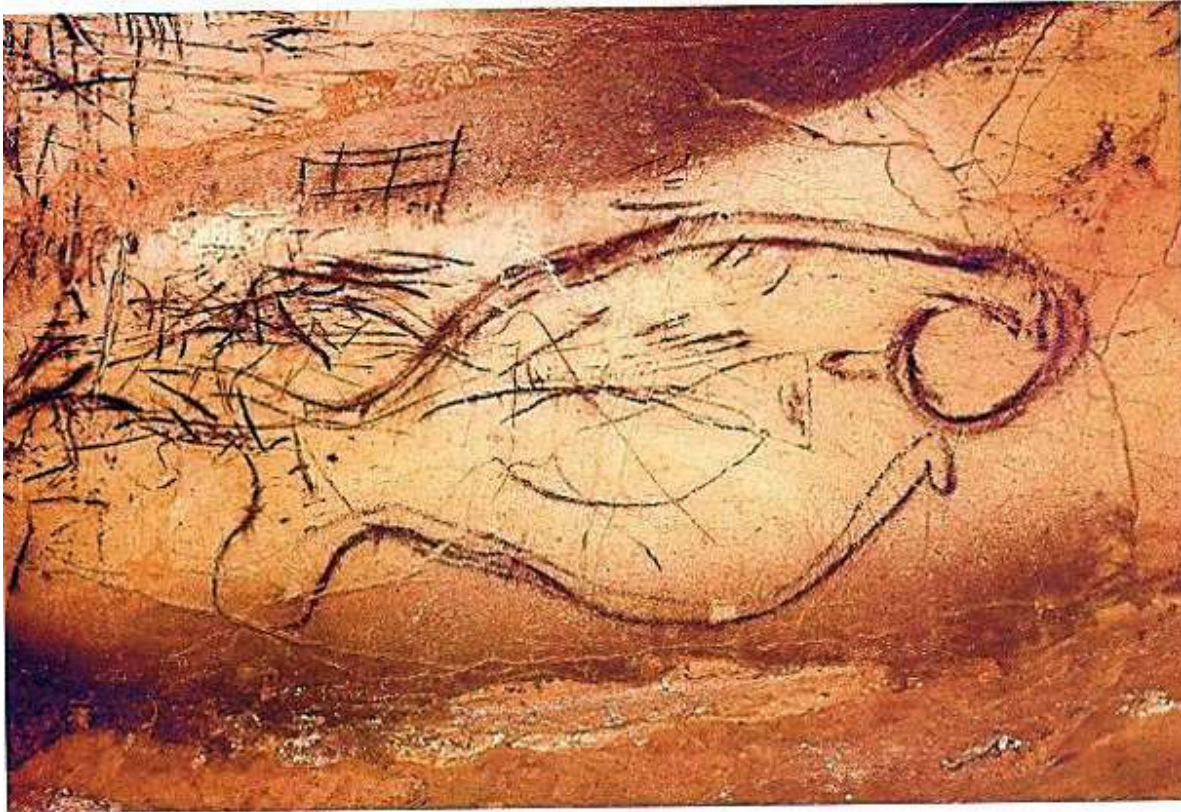


Figura 6
Pez de La Pileta, según fotografía de J. L. Sanchidrián Torti

Para Francia, en el espacio geográfico entre el río Ródano y los Pirineos, hay que mencionar los estudios de O. Le Gall²⁷, quien destaca la enorme movilidad de los productos de la pesca durante el período magdaleniense y aziliense, ya fuera por actividad directa o intercambio entre grupos humanos²⁸. Olivier resalta la presencia de restos de ictiofauna marina en yacimientos muy lejanos de las costas, e incluso el traslado de salmones atlánticos hasta yacimientos magdalenienses de la vertiente mediterránea francesa²⁹.

la Cueva de la Pileta (Málaga: Ed. Corona del Sur, Col. Analecta malaginense histórica y legendaria 27, 2008).

²⁷ O. Le Gall, "Éléments de réflexion sur la pêche dans le bassin méditerranéen nord-occidental pendant le développement des faciès leptolithiques". XXIVe Congrès Préhistoriques de France: Les faciès leptolithiques du Nord-Ouest méditerranéen: milieux naturels et culturelle -1994- (Carcassonne: Société Préhistorique Française, 1999), 251-265.

²⁸ Sobre la movilidad de los grupos humanos o acerca del trueque practicado entre ellos, G. Sauvet et alii, "Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. La contribución del arte para el período 20000-12000 años BP". Zephyrus 61 (1) (2008), 35-61.

²⁹ O. Le Gall, "Les magdaléniens et l'ichtyofaune dulçaquicole". Le peuplement magdalénien, paléogéographie physique et humaine (París: CTHS, 1992), 277-285 ; O. Le Gall, "Présence de vestiges de saumon atlantique dans un site épipaléolithique et mésolithique du bassin versant méditerranéen". Bulletin de la Société Anthropologique du Sud-Ouest XVIII (1) (1983), 52-55.

Para los detalles de especies de moluscos y crustáceos consumidos o usados en el ámbito cantábrico español, es necesario consultar la monumental aportación de F. I. Gutiérrez Zugasti³⁰ y la aportación de B. Madariaga³¹. Ambos autores coinciden en afirmar que los moluscos (almejas, bígamos o caracolillos marinos, lapas, mejillones, percebes, *Cardium*, *Pecten*...) que aparecen en las excavaciones de las cuevas con pinturas, ya sea de época solutrense o de la etapa magdaleniense, pudieron presentar múltiples causas: alimentación tras marisqueo litoral, adorno personal, objetos de prestigio, piezas funerarias, símbolos de fecundidad y erotismo...etc., siendo las estaciones de recolección de esa fuente de nutrición preferentemente los meses más fríos de otoño e invierno. F. I. Gutiérrez Zugasti destaca que la distancia al mar de los yacimientos con estos restos de fauna, oscila en el MSF entre los 7'5 y los 15 km, abanico en el cual se inserta nuestra cueva de Chufín (10-12 km, respecto a la costa actual).

Recordamos además la representación de mamíferos marinos, como las ocho focas, además de pingüinos y medusas, en Cosquer³² (Marsella, Francia); o las focas de La Marche³³; o las seis focas del Solutrense final o medio (acaso delfines, según autores, como S. Giménez Reyna) pintadas en rojo de la cueva de Nerja (Málaga, España), las cuales aprovechan unas estalactitas, como si se hubieran encaramados a las formaciones calizas³⁴ (Figura 7); u otras posibles focas de la cueva de la Peña de Candamo (Asturias, España)³⁵.

³⁰ F. I. Gutiérrez Zugasti, La explotación de moluscos y otros recursos litorales de la región cantábrica durante el Pleistoceno final y el Holoceno inicial (Santander: Universidad de Cantabria, 2009).

³¹ B. Madariaga de la Campa, "Consideraciones sobre la fauna malacológica en el Paleolítico cántabro". Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray, (Madrid: Ministerio de Cultura. Museo y Centro de Investigación de Altamira, monografías 17, 1994), 131-139.

³² J. Clottes, A. Beltrán, J. Courtin y H. Cosquer, "La Grotte Cosquer (Cap Morgiou, Marseille)", Bulletin de la Société Préhistorique Française 89 (4) (1992), 98-128; J. Clottes y J. Courtin, La grotte Cosquer (París: Seuil, 1994); J. Clottes, J. Courtin y L. Vanrell, Cosquer redécouvert (París: Seuil, 2005).

³³ J. Airvaux y N. Mélard, "Regard sur les représentations paléolithiques de pinnipèdes: les phoques de La Marche et du réseau Guy-Martin (Lussac-les-Châteaux, Vienne)". Préhistoire du Sud-Ouest 13/2 (2006), 135-150.

³⁴ S. Giménez Reyna, La Cueva de Nerja (Málaga: Patronato de la cueva de Nerja, 1962); L. Dams, L'art paléolithique de la grotte de Nerja et l'art symbolique méditerranéen (BAR International Series 395, 1987); J. L. Sanchidrián Torti, Arte rupestre de la cueva de Nerja, (Málaga: Patronato de la cueva de Nerja, 1994); E. Aura et alii, "Treinta años de investigación sobre el Paleolítico Superior en Andalucía: la cueva de Nerja (Málaga, España)". El Paleolítico superior peninsular. Novedades del siglo XXI, (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2010), 149-172.

³⁵ E. Hernández Pacheco, La caverna de la Peña de Candamo (Asturias) (Madrid: Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1919). 118-120; E. Ripoll Perelló, "Notes sur certaines représentations d'animaux dans l'art paléolithique de la Péninsule Ibérique". La contribution de la zoologie et de l'éthologie a l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques, (Friburgo: Société Suisse de Sciences Humaines, 1979), 263-282; M^a S. Corchón y D. Garate, "Nuevos hallazgos de arte parietal paleolítico en la cueva de La Peña (San Román, Candamo)". Zephyrus 65 (2010), 75-102; M^a S. Corchón, D. Garate y Tidop Groupe, "Nouveaux regards sur la grotte de La Peña (San Román de Candamo, Asturias)". L'Anthropologie 113 (nº 4) (2011), 384-424; M^a S. Corchón et alii, "Arte parietal paleolítico de la cueva de La Peña: Cien años después de Eduardo Hernández-Pacheco". Cien años de arte rupestre paleolítico, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014), 31-51.



Figura 7

Focas de Nerja (Málaga, España), según J. L. Sanchidrián Torti

Todo ello demuestra una actividad y presencia humana real en las costas. Así, plantear la aparición de una posible ballena en Chufín, no sería un despropósito, aunque realmente en la práctica constituiría un hápax iconográfico.

Rememoremos por ello que ya está constatada la presencia de otro probable cetáceo de dos metros de longitud, grabado muy cerca del mar, en Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)³⁶, en el conjunto VII, acaso una orca o delfín, según I. Barandiarán y A. Moure. Pero este ejemplar es mucho más esquemático y desgarrado que el nuestro, carente de esa elegancia estilizada que muestra la ballena de Chufín.

Las causas de la presencia de fauna marina serían varias. Es posible que pintar peces o mamíferos marinos en los paneles de piedra de las grutas paleolíticas reflejara una actividad pesquera en los ríos o de carroñeo en las playas cotidiana. Pero hay algo inquietante, por ejemplo, en la simple contemplación de la enigmática escena grabada del

³⁶ Por orden cronológico: R. de Balbín Behrmann y A. Moure Romanillo, Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias): el conjunto I". Trabajos de Prehistoria 37 (1980), 365-382; R. de Balbín Behrmann y A. Moure Romanillo, "Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo: el Sector Oriental". Studia Archaeologica 66 (1981), 1-50; R. de Balbín Behrmann y A. Moure Romanillo, "Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias). Conjuntos II a VII". Boletín del Seminario de Estudio de Arte y Arqueología 47 (1981), 23, fig. 6; R. de Balbín Behrmann y A. Moure Romanillo, "El panel principal de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)". Ars Praehistorica I (1982), 47-97; R. de Balbín Behrmann, "L'art de la grotte de Tito Bustillo (Ribadesella, Espagne). Une vision de synthèse". L'Anthropologie, 93 (2) (1989), 435-462; M. Polledo González, El arte paleolítico de Tito Bustillo (Oviedo: Ménsula Ediciones, 2011).

“pescador”, personaje del Magdaleniense medio que se zambulle entre seres marinos y peces, en Los Casares (Guadalajara, España)³⁷. Su significado sin duda es alegórico y se realza su valor porque se encuentra en medio de la Meseta castellana, totalmente alejada del océano Atlántico o del Mediterráneo. Lo insondable y oscuro de las aguas primordiales sin duda actuaron como estímulo para generar un relato mítico o legendario en el Paleolítico Superior. Ya L. Dams advirtió de la peculiar ubicación de las focas rojas dentro de la cueva de Nerja y cómo muchos peces fueron pintados o grabados en galerías de difícil acceso, estrechas y tortuosas (Altamira, por ejemplo), además de resaltar su vinculación topográfica con animales terrestres. Por ello hablaba de verdaderos santuarios “consagrados al mundo marino”.

3.- El poder de las sombras... y de la luz. La alianza con las rocas

Como hemos recordado previamente, M. Groenen fue uno de los que destacó el valor trascendente de los juegos de luces y sombras. En efecto, los relieves naturales y los volúmenes de las rocas y de los lienzos en el interior de las grutas generan en ocasiones sensaciones de movimiento y apariencias inusitadas de siluetas de animales o de seres sobrenaturales. Es un fenómeno que los senderistas que caminamos de noche por las montañas percibimos en múltiples ocasiones, situados tras el haz de luz led: plantas o rocas se mueven en medio de la oscuridad, moldean su fisionomía y hasta parecen avanzar hacia el intruso que se adentra en las sombras. En consecuencia, en el interior de una galería en las entrañas de una montaña, las oscilaciones o movimientos de la luz portátil, manejada por el ser humano, así como los cambios de perspectivas y posiciones, tuvieron que generar la aparición de seres vivos, únicamente visibles en sus emplazamientos a tenor de la proyección de la luz, de su intensidad y de la orientación del foco. Así, en las grutas paleolíticas, los animales serían evidentes cuando dichas condiciones, en las que eran inmersos los neófitos en sus rituales, eran reiteradas intencionadamente. Como escribía M. Groenen: “la dialéctica de la sombra y de la luz no pasó desapercibida a los hombres del Paleolítico”³⁸.

En las últimas décadas se ha demostrado que el asunto de los lances entre la luz y la oscuridad sobre los volúmenes de las rocas resulta esencial para el estudio del arte rupestre. Lo evidencian numerosos y extensos trabajos, como los de J. Brot³⁹, los de Lejeune⁴⁰ o los de E. Robert⁴¹, además de M. Martínez Bea⁴². Todos ellos hablan en

³⁷ J. Cabré Aguiló y E. Cabré Herreros, Las cuevas de Los Casares y de La Hoz (Madrid: Archivo Español de Arte y Arqueología, Memoria 30, 1934); A. Beltrán Martínez e I. Barandiarán Maestu, Avance al estudio de las cuevas paleolíticas de La Hoz y Los Casares (Guadalajara) (Madrid: Excavaciones Arqueológicas en España, Memoria 64. Ministerio de Educación y Ciencia, 1968); R. de Balbín Behrmann y J. J. Alcolea González, “La grotte de Los Casares et l’art paléolithique de la Meseta Espagnole”. *L’Anthropologie* 96 2/3 (1992), 397-452.

³⁸ M. Groenen, Sombra y luz en el arte paleolítico... 105 y 107; M. Groenen, “De la oscuridad a la luz”. *El significado del arte paleolítico* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2005), 263-276.

³⁹ J. Brot, *L’utilisation des reliefs naturels dans l’art gravé et sculpté pariétal du Paléolithique Supérieure française*. (Dijon: Université de Bourgogne, L’École Pratique des Hautes Études, 2005).

⁴⁰ M. Lejeune, *L’utilisation des accidents naturels dans le tracé des figurations pariétales du Paléolithique Supérieure franco-cantabrique* (Liège: Mémoire de Fin d’Études, 1981); M. Lejeune, “Quelques réflexions sur le rôle de la paroi rocheuse dans l’art du Paléolithique supérieure”. *L’art du Paléolithique supérieure*, XIVe Congrès de l’UISPP -2001- (Liège: ERAUL, 2004), 15-19.

⁴¹ R. Eric, “L’utilisation des reliefs pariétaux dans la réalisation des signes au Paléolithique supérieure”. *L’Anthropologie* 111 (2007), 467-500; Su tesis doctoral fue R. Eric, *Les signes et leurs supports pariétaux. Analyse comparée des rapports entre les représentations abstraites et les reliefs naturels dans les grottes ornées du Paléolithique supérieure au sein de l’espace franco-*

mayor o menor grado de la arquitectura del espacio. Y todos ellos destacan la relevancia y el protagonismo de los relieves y soportes naturales de roca en la localización de las pinturas dentro de las grutas con arte paleolítico. Del mismo modo, resaltan la existencia de modelos iconográficos repetidos en la distribución de las figuras y de los signos pintados.

Jean Brot expone un completo catálogo de los yacimientos con pinturas, esculturas y grabados en los que los paleolíticos al norte de los Pirineos aprovecharon los volúmenes naturales de las rocas y de los paneles para sugerir imágenes de animales o de personas. J. Brot se centra especialmente y con sumo detalle en Le Roc-aux-Sorciers, donde existe un friso de una veintena de metros de longitud, en el cual caballos, cabras, leones y mujeres con vulvas marcadas fueron creados parcialmente mediante la hábil utilización de las sinuosidades, de las grietas en la piedra (31 ss. y fig. 4 de Brot; 76-103 de Brot). Un friso semejante con caballos grabados y tallados fue trazado en Cap Blanc (34 y fig. 7 de Brot; 144 ss. y fig. 122 de Brot) y otro caballo en Les Combarelles (125 ss. y fig. 97b de Brot).

De modo parecido, en el Salón Noir de Niaux se añadieron unas cuernas a una oquedad natural existente entre rocas, con la intención de imitar una cabeza emergente de ciervo⁴³. En esta misma gruta, y en la misma sala, el conveniente juego de luz y sombra permite la aparición del dorso de un bisonte, cuya silueta, piernas y cabeza, fue completada mediante pintura tradicional⁴⁴.

En Pech Merle (Figura 8) uno de los caballos pintados, decorados con punteados negros, el de la derecha en concreto, aprovecha el contorno natural de la roca donde fue recreado, para situar la cabeza del animal con precisión. La propia sombra que proyecta el peculiar saliente rocoso curvo, a modo de cráneo de caballo, evoca por el relieve la presencia de un équido vivo, allí mismo, manifestando todo su vigor⁴⁵. Precisamente B. Olins y M. Lorblanchet destacan además en estas figuras que gracias a la presencia de los enjambres de las salpicaduras de puntos sobre el panel de los caballos, se alcanza un significado singular, bien sea por el simple hecho de los efectos visuales, casi místicos, que generan en el cerebro del ser humano.

cantabrique (París: Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2006); R. Eric, "Signes, parois, espaces. Modalités d'expression dans le Paléolithique supérieure ouest-européen". *L'art pléistocène dans le monde* (Tarascon-sur-Ariège, IFRAO, 2012), CD 1941-1958.

⁴² M. Martínez Bea, "El aprovechamiento de accidentes naturales..."

⁴³ D. Lewis-Williams, *La mente en la caverna* (Madrid: Akal, 2005), 217, fig. 50; A. Beltrán, R. Gailli y R. Robert, *La cueva de Niaux* (Zaragoza: Monografías arqueológicas, Universidad de Zaragoza, 1973); D. Vialou, "Niaux, une construction symbolique magdalénienne exemplaire". *Ars Praehistorica* 1 (1982), 19-45. J. Clottes, *Les cavernes de Niaux: art préhistorique en Ariège* (París: Seuil, 1995).

⁴⁴ D. Lewis-Williams, *La mente en la caverna...* láminas 17 y 18.

⁴⁵ A. Lemozi, *La grotte temple de Pech Merle, un nouveau sanctuaire préhistorique* (París: Picard, 1929); D. Lewis-Williams, *La mente en la caverna...*, lámina 19; M. Lorblanchet, "Spotting images: replicating the spotted horses of Pech Merle". *Archaeology* 44 (6) (1991), 25-31; M. Lorblanchet, "Rencontres avec le chamanisme". *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision Critique*, (París: Errance, 2006), 105-136; M. Lorblanchet, *Les grottes ornées de la Préhistoire* (París: Errance, 1995), 213; B. Olins Alpert, "The meaning of the dots on the horses of Pech Merle". *Arts* 2 (2013), 476-490.

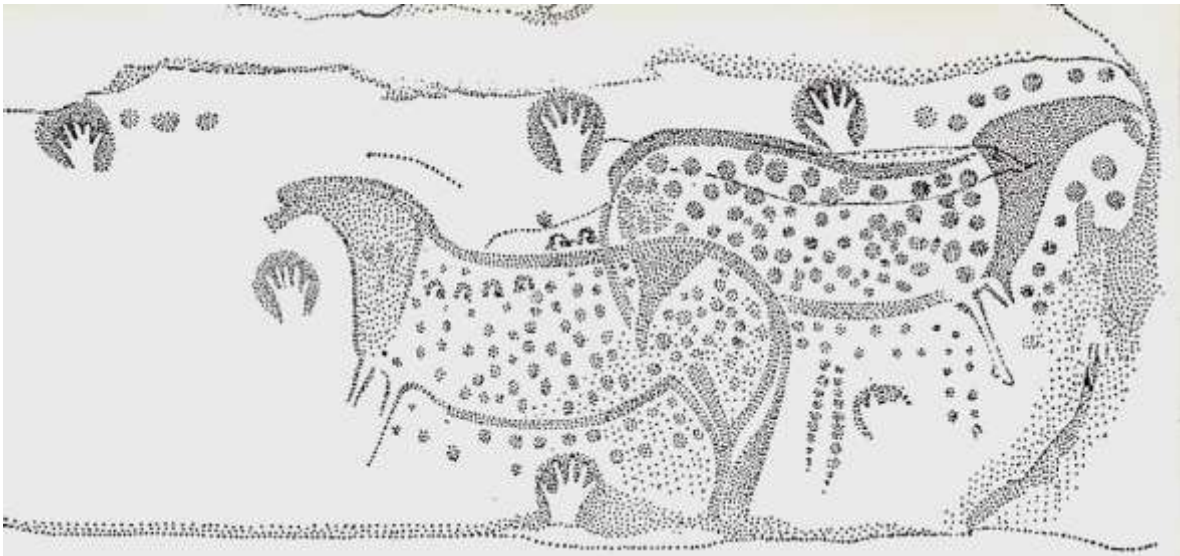


Figura 8

Caballos de Pech Merle. Obsérvese apenas insinuado el pez alargado sobre el dorso del caballo de la derecha, el que aprovecha el relieve y perfil natural de la roca
Dibujo de S. Giedion

En Font-de-Gaume⁴⁶ (Figura 9) se aprovecharon igualmente unos relieves naturales de la roca para pintar un caballo en color negro. El caballo fue proyectado parcial y mentalmente sobre una colada de estalactitas, especialmente las ancas, la cola y las patas, creando además una serie de sombras que definen y delimitan al équido.



Figura 9

Caballo de Font-de-Gaume. Tomado de <http://www.lascaux-dordogne.com/fr/patrimoine-culturel/site-monument-grotte-et-gouffre-avec-art-parietal/grotte-de-font-de-gaume>

⁴⁶ H. Delporte, La imagen de los animales en el arte prehistórico (Madrid: Compañía Literaria, 1995), 77, dibujo 42.

En la gruta de Fieux (Lot)⁴⁷ (Figura 10), se aprovechó una enorme estructura estalagmítica de más de dos metros de altura y anchura, para evocar la presencia de un mamut, con sus patas peludas, gruesa cabeza y cuartos traseros más bajos que los delanteros. Algo semejante sucedió con el mamut de Domme (Dordoña) (35 y fig. 8 de Brot; 128 ss. y fig. 102 de Brot); o con el mamut de Arcy-sur-Cure.

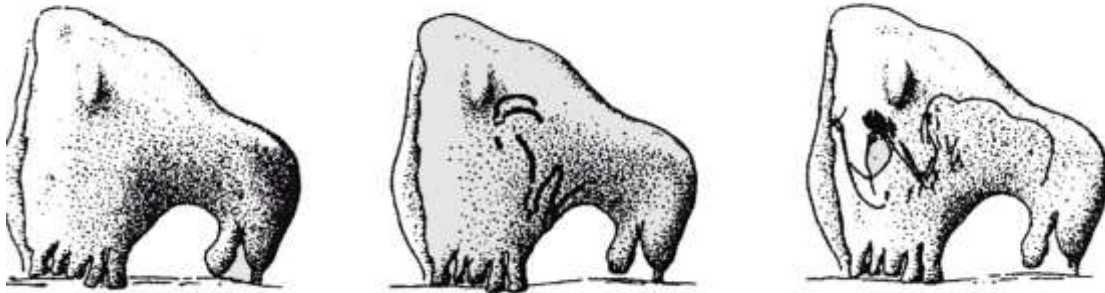


Figura 10

Mamut que aprovecha un bloque calcítico natural con la propia apariencia del animal en Les Fieux (Lot, Francia). Según dibujos de M. Otte

Pero el volumen sin la proyección de la luz sigue siendo oscuridad. Por ello son necesarios los estudios sobre la utilización de lámparas en las entrañas de las grutas durante el Paleolítico, mientras los artistas creaban y plasmaban los mitos en las rocas. Recordemos los estudios de Beaune⁴⁸.

En España el asunto de la iluminación ha sido abordado en diferentes ocasiones por M^a. S. Corchón⁴⁹, M^a. A. Medina-Alcaide⁵⁰ y críticamente por S. Reynaldo González⁵¹. Medina-Alcaide realiza un pormenorizado y curioso análisis de los diferentes puntos o focos de luz emplazados por los habitantes del Paleolítico Superior en diferentes sectores de la cueva de Nerja. La investigadora observó detenidamente determinadas oquedades y concavidades en estalagmitas, algunas parcialmente truncadas o retocadas artificialmente por la mano del hombre, que muy probablemente sirvieron como lámparas fijas, a modo de farolitos, ya que eran susceptibles de servir como recipientes para la grasa animal. Dichos focos de luz coinciden reiteradamente, en los espacios y en la topografía de la gruta, con los paneles que contienen las pinturas paleolíticas y delatan su imprescindible presencia para ejecutar las figuras de los animales.

⁴⁷ M. Lorblanchet, *Les grottes ornées de la Préhistoire...* 172.

⁴⁸ S. A de Beaune, *Les lampes et godets au Paléolithique* (Paris: Éditions du CNRS, 1987) ; S. A de Beaune, "Palaeolithic Lamps and Their Specialization: A Hypothesis". *Current Anthropology* 28 (4) (1987), 569-577 ; S. A de Beaune, "Les techniques d'éclairage paléolithiques: un bilan". *Paléo* 12 (2000), 19-27; S. A de Beaune y R. White, "Ice Age lamps". *Scientific American* 266 (3) (1993), 108-113.

⁴⁹ M^a S. Corchón Rodríguez, "Los relieves en el arte mueble paleolítico cantábrico". *Ars Praehistorica* V/VI (1986-87), 31-47.

⁵⁰ M^a A. Medina-Alcaide et alii, "Otro punto de luz. Iluminación estática en los santuarios paleolíticos. El ejemplo de la cueva de Nerja (Málaga, España)". *L'art pléistocène dans le monde, actes du Symposium Art Pléistocène en Europe -2010-* (Tarascon-sur-Ariège, IFRAO, 2012), CD 105-121.

⁵¹ R. González. *Art et espace dans les grottes paléolithiques cantabriques* (Grenoble: Jérôme Million, 2001).

Sabemos cómo los bisontes de Altamira adaptaron sus cuerpos a los volúmenes naturales y a los contornos de las convexidades de la bóveda de la gran sala⁵². Pero lo mismo sucede con este animal en otros casos: El Castillo (Cantabria)⁵³; Bernifal (Dordña)⁵⁴; Pech Merlé...⁵⁵. En Altamira, en la llamada Cola de Caballo, igualmente unos relieves naturales con arista central imitan hocicos de bisontes o bien evocan rostros humanos⁵⁶.

En El Castillo, una gran estalagmita central de la segunda sala, fue retocada de modo intencionado por las gentes del Paleolítico, y proyecta una sombra en forma de hombre-bisonte en la pared del fondo mediante una adecuada iluminación (Figura 11). La misma estalagmita, como muy atinadamente observó en su día Ripoll Perelló, presentaba forma de cabeza de bisonte, y fue además decorada con la pintura de un bisonte rampante, que muestra también trazos grabados⁵⁷. Ya hemos comentado el trabajo de M. Martínez Bea relativo a un caballo en El Castillo realizado con pintura y recurriendo a sinuosidades y diversas fracturas en la piedra.

En suma, la vida de los animales, pintados o grabados, era otorgada por la luz, en armonía y conjugación con los volúmenes de la roca, en una sabia e intencionada combinación de efectos ópticos. Con todo ello accedemos a los planteamientos de J. D. Lewis-Williams⁵⁸ y J. Clottes⁵⁹ y su interesante teoría sobre la roca como membrana viva y ondulante en el mundo de los chamanes, a partir de la cual entraban y salían, procedentes del más allá, animales guía, psicopompos o mensajeros de las voluntades de las divinidades. Igualmente, M. Groenen considera que la pared sostiene una “relación íntima con el mensaje figurativo”, no siendo un simple y burdo “soporte estático”⁶⁰.

En definitiva, la selección y elección del emplazamiento concreto de los animales y su plasmación en la sinuosa topografía vertical u horizontal de las cuevas, no era una cuestión de anárquicas voluntades o de caprichos personales de los artistas, sino que

⁵² Destacado especialmente por J. Maringer, Los dioses de la prehistoria. Las regiones de Europa durante el Paleolítico (Barcelona: Destino, 1989), 135; H. Breuil y H. Obermaier, The cave of Altamira at Santillana del Mar (Madrid: Hispanic Society of America y Academia de la Historia, 1935); L. G. Freeman *et alii*, Altamira revisited (Santander: Instituto para las Investigaciones Prehistóricas, 1987); M. Muzquiz Pérez-Seoane *et alii*, The cave of Altamira (Nueva York: Harry Abrams, 1999); L. Freeman y J. González Echegaray, La grotte d'Altamira (París: La Maison des Roches, 2001).

⁵³ M. Groenen, Sombra y luz en el arte paleolítico... 108; V. Cabrera Valdés, El yacimiento de la Cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Santander) (Madrid: CSIC, 1984); V. Cabrera Valdés y J. M. Ceballos del Moral, “La cueva del Castillo”. El significado del arte paleolítico. (Madrid: Ministerio de Cultura. Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, 2005), 63-76.

⁵⁴ M. Groenen, Sombra y luz en el arte paleolítico... 80.

⁵⁵ M. Lorblanchet, Les grottes ornées de la Préhistoire... 6-7.

⁵⁶ L. G. Freeman, “Seres, signos y sueños: la interpretación del arte paleolítico”. Espacio, Tiempo y Forma 5 (1992), 87-106.

⁵⁷ E. Ripoll Perelló, “Una figura de hombre bisonte de la cueva del Castillo”, Ampurias 33-34 (1971-72), 93-110; D. Lewis-Williams, La mente en la caverna..., 2005, 217, fig. 49; El tema fue tratado también por E. Ripoll Perelló, Orígenes y significado del arte paleolítico (Madrid: Sílex Ediciones, 1986), 150 ss.

⁵⁸ D. Lewis-Williams, La mente en la caverna..., 2005.

⁵⁹ J. Clottes y D. Lewis-Williams, Les chamanes de la Préhistoire (París: Seuil, 1996).

⁶⁰ M. Groenen, “De la oscuridad a la luz...”, 2005, 267.

dependía de las cualidades táctiles, visuales y hasta sonoras de la piedra⁶¹, algunos de cuyos lienzos, tapices y columnas actúan como verdaderos litófonos⁶². La luz, en suma, y también los volúmenes de la roca, se convertirían en fuerzas creadoras; y eran capaces de transformar las dos dimensiones del dibujo en las tres dimensiones de la vida; o en las cuatro del espíritu. La monumentalidad de los escenarios, con telones de estalactitas, los trampantojos de las luces y sombras, los recovecos y vericuetos de la topografía de las grutas... todo ello alteraba la percepción de los sentidos por la proyección de los temores atávicos o las creencias del alma, y permitía evocar o hasta invocar seres sobrenaturales, espíritus, divinidades...



Figura 11
Bisonte grabado de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria),
aprovechando un relieve natural. Según Ripoll; dibujo de Bregante

⁶¹ I. Reznikoff, "Sur la dimension sonore des grottes à peintures du Paléolithique". *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences* 304/305 (1987), 53-156 ; 307-310 ; I. Reznikoff y M. Dauvois, "La dimension sonores des grottes ornées". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 85 (1988), 238-246 ; M. Dauvois, "Homo musicus palaeolithicus et palaeoacustica", *Munibe* 57 (2005-06), 225-241 ; M. Skłodowska, Tommaso Mattioli et alii, "Echoing landscapes: Echolocation and the placement of rock art in the Central Mediterranean". *Journal of Archaeological Science* 83 (2017), 12-25.

⁶² En España hay que destacar los estudios que sobre ecos, resonancias y reverberaciones han realizado M. Díaz-Andreu, C. García Benito y M. Lazarich, "The Sound of Rock Art. The Acoustics of the Rock Art of Southern Andalusia (Spain)". *Oxford Journal of Archaeology* 33(1) (2014), 1-18; M. Díaz-Andreu y C. García Benito, "Acoustics and Levantine rock art: Auditory perceptions in La Valltorta Gorge (Spain)". *Journal of Archaeological Science* 39 (12) (2012), 3591-3599.

J. D. Lewis-Williams escribía: “El creador controla la imagen. (...). Si el creador o el posterior espectador desea que la imagen siga siendo visible, éste está obligado a mantener una postura que sostenga la fuente luminosa en una posición determinada. Si el espectador se cansa y como consecuencia baja la luz, la imagen parece retirarse al reino que se halla detrás de la membrana”⁶³.

4.- De signos abstractos y vulvas

4.1. Los signos o ideomorfos y los conjuntos de puntos

La presencia de signos abstractos y esquemáticos, en solitario o en composiciones más o menos complejas, ha sido interpretada por diferentes investigadores de muy diversas formas y a veces de manera subjetiva: símbolos, armas, trampas cinegéticas o para capturar malos espíritus⁶⁴, chozas...

La existencia de signos abstractos en Chufín, en concreto de líneas de puntos, en la imagen que consideramos ballena, tanto en torno a su hipotético ojo como en su dorso, podría representar un inconveniente para dicha adscripción taxonómica. Los signos en general han sido analizados con sumo detalle y cuidado. Fueron clasificados, descritos y enumerados con precisión (si bien con revisiones sucesivas) y por primera vez, indicando incluso su distribución dentro de las grutas, por A. Leroi-Gourhan⁶⁵. Escutiformes y cuadrangulares, tectiformes, claviformes, aviformes, arboriformes, círculos y óvalos, bastoncillos y ramiformes, ángulos, punteados... son múltiples motivos en el arte del paleolítico superior.

Pero salvo alguna muy rara excepción (un bisonte en Chauvet; un mamut de Pech Merle), nunca fueron utilizados en el arte Paleolítico para generar siluetas inconfundibles de animales. Esto nos plantea un serio contratiempo en nuestra propuesta de ballena para Chufín.

Por los mismos años que A. Leroi-Gourhan, los Sauvet y A. Włodarczyk⁶⁶ abordaron también el tema de los signos y aportaron una tabla de clasificación más extensa, a la vez que rebasaron la teoría binaria del primer investigador. Propusieron que cada conjunto y combinación de signos poseía su propio significado a tenor de su localización topográfica e incluso geográfica. También detectaron unas reiteradas e inmutables combinaciones de signos, binarias, en tríadas y en tétradas, coincidentes en

⁶³ D. Lewis-Williams, *La mente en la caverna...* 226 ; S. A. De Beaune, “Les techniques d’éclairage paléolithiques: un bilan”. *Paléo, Revue d’Archéologie Préhistorique* 12 (2000), 19-27.

⁶⁴ H. Obermaier, “Trampas cuaternarias para espíritus malignos”. *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural* XVIII (1918), 162-169.

⁶⁵ Ver los diferentes artículos basados en una clasificación que incide en el simbolismo sexual, en la morfología y en la localización topográfica de A. Leroi Gourhan, “La función de los signos en los santuarios paleolíticos”. *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria* (Madrid: Istmo, 1984), 351-372; A. Leroi Gourhan, “El simbolismo de los grandes signos en el arte parietal paleolítico”. *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria* (Madrid: Istmo, 1984), 373-390; A. Leroi Gourhan, “Los signos parietales del paleolítico superior francocantábrico”. *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria* (Madrid: Istmo, 1984), 437-449.

⁶⁶ G. Sauvet, S. Sauvet y A. Włodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique. Pour une théorie des premiers signes graphiques de l’homme”. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 74 (2) (1977), 545-558 ; Ver una historia de la investigación comentada en G. Sauvet, “Les signes pariétaux”. *L’art Pariétal, techniques et méthodes d’étude*, (París: Éditions CTHS, 1994), 219-234.

numerosos yacimientos, homogéneas sus composiciones. Al mismo tiempo, observaron que existían combinaciones imposibles, inéditas, es decir, signos que se mostraban incompatibles entre sí. De este modo cada signo poseía un significado por sí; pero también por sus múltiples vínculos o combinaciones, Y añadían que las familias de signos solían relacionarse, también de manera reiterada y no azarosa, con determinados animales, hasta en un 60% de los casos. Y de dichas combinaciones se desprenderían significados singulares, según un código y una gramática del grupo humano que operaba en una determinada zona o cueva, y cuyos significados específicos ignoramos. Lo cierto es que existió un “sistema fuertemente estructurado” y un real intento de comunicación previo a la escritura mediante signos.

Por los mismos años D. Vialou⁶⁷ abordó también la cuestión de los signos y los dividió en punteados, lineales y de trazos complejos. E. Robert⁶⁸ incidió en el reparto topográfico de los signos en esquemas o familias uniformes, que suelen en exclusividad ocupar o distribuirse en espacios fijos: accesos o finales de galerías, cruces de galerías, paneles...

Pero nos centramos en las series de punteados, porque son los que aparecen en Chufín (Figura 12). Según A. Leroi-Gourhan, los punteados se situaron con preferencia en el comienzo y en el final de los santuarios rupestres, o bien en las zonas de tránsito de unas salas a otras, o bien sirvieron para advertir de la presencia de un divertículo parcialmente oculto a la vista.



Figura 12

Serie de puntos en Chufín, próximos a la supuesta ballena

Fotografía © de la Sociedad Regional de Educación, Cultura y Deporte, S.L., de Cantabria

⁶⁷ D. Vialou, *L'art des grottes en Ariège magdalénienne* (Paris: CNRS, XXIIème supplément à *Gallia Préhistoire*, 1986).

⁶⁸ R. Eric, “Signes, parois, espaces. Modalités d'expression dans le Paléolithique supérieure ouest-européen”. *L'art pleistocène dans le monde* (Tarascon-sur-Ariège, IFRAO, 2012), CD 1941-1958.

Siguiendo siempre a A. Leroi-Gourhan en los artículos antes aludidos, los principales ejemplos de líneas de punteados se situarían en las siguientes estaciones y circunstancias:

- Una suerte de enjambres de puntos en Gargas, en Bernifal, en Le Portel o en Pech Merle. En esta última estación un mamut fue cubierto de un enjambre de puntos, en el llamado Friso Negro. En Chauvet otro enjambre de puntos rojos fue realizado de tal manera que simulaba el perfil y cuerpo de un bisonte⁶⁹. Y en Peña de Candamo (Asturias, España), un conjunto de puntos negros sirvió parcialmente para delimitar el dorso y el cuerpo de un corpulento toro.
- Varios enjambres de puntos junto a un bisonte rampante en Niaux (Ariège, Francia),
- Enjambre de puntos asociados a claviformes y a una hendidura pintada en rojo en Niaux.
- Línea sencilla de puntos bajo un caballo de Lascaux, en el Divertículo, que en realidad reemplaza a las patas del équido. Otra línea semejante de puntos negros se asocia en varios casos a ciervos negros⁷⁰.
- Línea de puntos en el lago terminal de Niaux o en las columnas de Candamo, por ejemplo.
- Bandas paralelas de puntos rojos en la bóveda de Pech Merle.
- Doble línea de puntos negros vinculada a manos negras y rojas en Pech Merle.
- Doble línea de puntos asociada a claviformes en el Salón Negro de Niaux.
- Doble línea de puntos asociadas a un signo hemiesférico en Oulen. Otro ejemplo semejante en El Portel, pero aquí asociados a caballos y bisontes.
- Tres líneas paralelas de puntos asociadas a un bóvido en la gruta de Gouy (Seine-Maritime), situada sobre su cuerpo, mientras que otra más sencilla, doble, fue colocada dentro de su silueta.
- Varias líneas de puntos, cuatro en total, en Pech Merle, pero también en El Castillo, aquí asociados a cuadrangulares.
- Quíntuples líneas de puntos asociadas a escutiformes en El Castillo.

Es necesario recurrir a los citados Sauvet y Wlodarczyk⁷¹, quienes trabajaron sobre la sintaxis de los signos y, lógicamente, sobre los puntos. Para estos investigadores, los puntos y los bastoncitos suelen ir en mutua compañía (pág. 553); a su vez, los puntos están muy frecuentemente asociados a los animales, ya sea en la periferia del cuerpo o en los flancos de los mismos (pág. 555).

I. Reznikoff⁷², por su parte, observó una correlación significativa entre el emplazamiento de las imágenes y la sonoridad de determinados paneles rocosos de las grutas e indicó que los puntos rojos parecían mostrar un significado puramente sonoro, ya que fueron colocados a menudo en aquellos espacios de las cuevas con mayor y mejor resonancia (págs. 1742 y 1743).

⁶⁹ J. M. Sauvet, Eliette Brunel Deschamps y Christian Hillaire. *La grotte Chauvet* (París: Seuil, 1996), 17, fig. 8.

⁷⁰ D. Vialou, "Les cervides de Lascaux". *La contribution de la zoologie et de l'éthologie a l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*, Société Suisse de Sciences Humaines (Friburgo: Universidad, 1979), 202, fig. 3.

⁷¹ G. Sauvet, Suzanne Sauvet y A. Wlodarczyk, "Essai de sémiologie préhistorique..."

⁷² I. Reznikoff, "L'existence de signes sonores et leurs significations dans les grottes paléolithiques". *L'art pléistocène dans le monde IFRAO*, 2010 (Tarascon-sur-Ariège: Société préhistorique Ariège-Pyrénées, 2012), CD-1741-1747. I. Reznikoff y M. Dauvois, "La dimension sonores des grottes ornées..." 238-246.

En definitiva, los conjuntos de puntos son relativamente frecuentes y aparecen asociados tanto a animales como a otros signos abstractos⁷³. Así, su presencia en Chufín no sería una circunstancia extraña, especialmente si atendemos a lo que se ha denominado “vulva”.

4.2. La vulva que es un ojo.

Hablemos ahora de las vulvas o figuras que se asemejan a esa zona de la anatomía femenina. Se ha considerado, de manera generalizada y sin divergencias entre los autores, que la oquedad ovalada de Chufín, en torno a la cual se trazaron las tramas de los puntos rojos, es una vulva. Esto nos coloca en una posición extraordinariamente difícil, porque somos los únicos que pensamos que podría tratarse del ojo de una ballena.

Conocemos bien las formas con las que los cazadores del magdalenense representaban las vulvas (y los triángulos púbicos) desde la cordillera Cantábrica hasta el mundo francés de la Dordogne⁷⁴, pasando por los Pirineos. Siempre se muestran en posición vertical y con una apariencia inconfundible. Son paradigmáticas las de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)⁷⁵ (Figura 13), en el denominado Camarín de las vulvas rojas. Es cierto que en Asturias las vulvas aparecen junto a puntuaciones rojas; pero lo que nosotros consideramos el ojo de la ballena de Chufín presenta una posición horizontal y creemos que está asociado a la cabeza de un cetáceo.



Figura 13
Vulvas de Tito Bustillo (Asturias). Según R. de Balbín y J. J. Alcolea

⁷³ Para la Península Ibérica, M. P. Casado López, *Los signos en el arte paleolítico de la Península Ibérica* (Zaragoza: Monografías Arqueológicas, 20, 1977).

⁷⁴ G. Sauvet, Suzanne Sauvet y A. Wlodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique...”, 1977, 546, tabla I; H. Delporte, *La imagen de la mujer en el arte prehistórico* (Madrid: Istmo, 1982); J. P. Duhard, “Le corps féminin et son langage dans l’art paléolithique”. *Oxford Journal of Archaeology* 9 (3) (1990), 241-255.

⁷⁵ B. Carmona González, *La representación de la mujer en el paleolítico de la Península Ibérica* (Barcelona: Universitat de Barcelona, Trabajo Final de Grado de Antropología, 2013/2014), 27 ss.; fig. 7. 39; fig. 14; R. de Balbín Behrmann y A. Moure Romanillo, “El panel principal de la cueva de Tito Bustillo...”, 1982; M. Berenguer Alonso, *El arte prehistórico en la cueva de Tito Bustillo* (Madrid: Everest, 1985); M. Polledo González, *El arte Paleolítico de Tito Bustillo: cazadores y artistas en la cueva del Pozu'l Ramu* (Pola Siero, Ménsula, 2011).

De hecho, existe otra “vulva” natural en Chufin, en posición vertical, situada encima y a la izquierda de la que nosotros estimamos “ojo” horizontal. Y aquella, precisamente, que sí podría ser vista como una vulva femenina, fue desdeñada por los artistas y carece de pintura difuminada, de puntos rojos y de cualquier protagonismo aparente en la composición. Esta circunstancia juega a favor en el planteamiento de nuestra propuesta.

La existencia en las grutas de Francia de vulvas, torna innecesario insistir en el asunto: Chauvet, Les Combarelles, Pergouset, El Castillo... (Figura 14)⁷⁶.



Figura 14

Vulvas de El Castillo (Cantabria, España). Fotografía de E. Robert
Obtenida en <http://historsex.blogspot.com/2015/03/la-representacion-de-vulvas-en-la.html>

5.- Y la ballena emergió...

Lo primero que destaca de la posible ballena de Chufín es la penetrante mirada de su ojo (Figuras 15 y 16), óculo que otros autores, ya lo hemos indicado, destacan como vulva. No negamos, empero, esa posibilidad porque existen evidentes casos, ya referidos, en el arte del mundo magdaleniense o del solutrense y que ya hemos citado. Pero entendemos que las vulvas aparecen en posición vertical, como sucede en la anatomía de la mujer. Mas esta oquedad ovalada de Chufín muestra una disposición casi horizontal, y se adapta bien a la singular mirada de los cetáceos.

⁷⁶ A. Testart, *Art et religion de Chauvet à Lascaux* (París: Gallimard, 2016), 149-159; H. Delporte, *La imagen de la mujer en el arte prehistórico...*



Figura 15

Izquierda. Detalle de la llamada “vulva” y que nosotros estimamos “ojo”
Fotografía © de la Sociedad Regional de Educación, Cultura y Deporte, S.L.; 2. Ojo y cabeza de ballena jorobada o yubarta. La fotografía ha sido volteada horizontalmente para que coincida con la perspectiva y dirección del ojo de la posible ballena de Chufín
Fotografía de Karim Iliya.



Figura 16

Fotografía de la posible ballena de Chufín. La pintura, la “vulva”/ojo, el relieve y el volumen de las rocas... Todo contribuye a la sensación de un descomunal cetáceo Sin duda esta es la mejor fotografía, por posición topográfica y luz, para “descubrir” la ballena. Fotografía de J. Herrera Rovira, tomada de *Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria*, Torrelavega, 2010. Artículo de César González Sainz: “Chufín”, pp. 72-76

Tras el ojo que usamos como referencia, captamos inmediatamente, aprovechando la ayuda prestada por las sinuosidades de la roca, el perfil de un largo cetáceo. Si a ello añadimos enseguida el efecto que causa la pintura difuminada, mediante el soplo humano, y el frotamiento posterior con la mano, se configura la cabeza y boca del mamífero. El efecto es sorprendente. En verdad, la gran mancha roja que se desarrolla ante el óculo, carece de sentido si no proporciona volumen y existencia a una cabeza.

La serie de punteados podría corresponder a las características protuberancias que las yubartas presentan adheridas a su piel, y que son unos crustáceos del género *Balanus* también llamados Bellotas del mar, con caparazón calcáreo, de hasta 10 cm de diámetro, los cuales se fijan a los cetáceos en la cabeza, sobre la espalda y sobre las aletas pectorales o extremidades anteriores. Pero dichas verrugas podrían simplemente indicar, la parte dorsal de la supuesta ballena de Chufín, el perfil de su espalda, la parte visible cuando flota sobre la superficie del mar. Recordemos la existencia en Chauvet de un enjambre de puntos rojos, el cual fue realizado de tal manera que simulaba el perfil y cuerpo de un bisonte completo. Por tanto, en Chauvet y en Chufín se recurrió a un idéntico sistema de creación artística: el punteado, como un Seurat o un Signac de hace miles de años. Una de las aletas pectorales del animal podría estar construida a partir de una quintuple formación de puntos paralelos y curvos. Para todo ello es necesario comparar las fotografías. Pero también es cierto que una de las aletas del cetáceo podría ser una formación de estalactita, inclinada en diagonal, que se desarrolla bajo la pintura, en la zona ventral de la supuesta ballena. Por ello, y sin merma de nuestros intereses, hemos propuesto dos interpretaciones o reconstrucciones del perfil de la hipotética ballena (Figura 17).

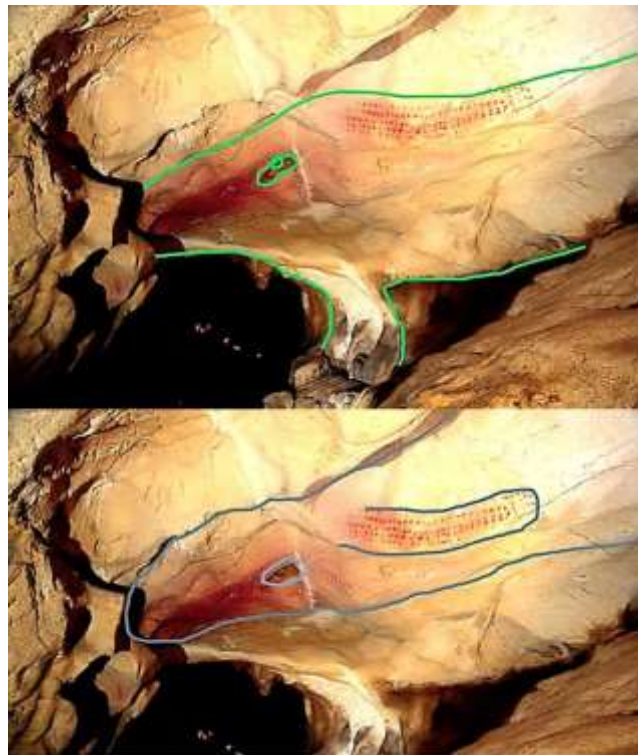


Figura 17

1. Propuesta A de reconstrucción de la posible ballena de Chufín;
2. Propuesta B de reconstrucción de la posible ballena de Chufín

Las líneas ondulantes de los pliegues o surcos ventrales tan característicos de la ballena y que desarrollan en torno a sus ojos y bajo su cabeza y en el vientre, también aparecen en el panel rocoso donde se pintó, no sabemos si de forma natural o por trazos humanos.

El biólogo F. Jordán Montés⁷⁷ nos indicó, al ver la imagen pintada, que lo que él observaba era un rorcual o balenoptérico, en concreto una yubarta o ballena jorobada (*Megaptera novaeangliae*)⁷⁸. Se trata de uno de los rorcuales de mayor tamaño del mundo (hasta 15 m de longitud) y es posible encontrar ejemplares de hasta 40 toneladas (8 veces más que el mayor de los elefantes). Pese a esa corpulencia están capacitadas para realizar piruetas en espiral y acrobacias fuera del agua y caer produciendo un ruido que se escucha con nitidez a varios km a la redonda.

En efecto, los biólogos nos recuerdan los espectaculares saltos y acrobacias que realizan los machos de las yubartas fuera del agua, bien durante el cortejo, ocurrido durante el invierno en aguas cántabras, en el que demuestran su fuerza, agilidad y salud, bien dirimiendo sus luchas entre ellos, ya que son capaces de erguirse fuera del mar, en posición vertical: “La maniobra más espectacular se produce cuando el macho propulsa sus 50 toneladas de peso por encima del agua y en el preciso instante en que ya solo queda la cola por salir a la superficie, gira sobre sí mismo y cae de espaldas sobre el agua, provocando un estruendo del ruido y espuma (pág. 23 de Fernando Jordán). Del mismo modo, la expulsión del agua ingerida en su alimentación, produce un gran bufido a través de las barbas o láminas córneas que le permiten filtrar al exterior el líquido, para retener el plancton, los peces y el krill. Por último, a través de los espiráculos u orificios nasales, emplazados en la parte superior de la cabeza, tras 30 minutos de inmersión, se genera un gran chorro de aire que forma una nube de vapor de agua de hasta 3 metros de altura. Todas estas portentosas manifestaciones, vistas desde los acantilados de la costa por los magdalenenses o por los solutrenses, debieron impresionar la mente y espíritu de aquellos humanos, y considerar que se trataba de un ser fabuloso, nutricional, enigmático, digno de figurar en el catálogo de especies pintadas.

Es cierto que a la ballena le falta el océano Atlántico. Es bien sabido que el paisaje no aparece en el arte paleolítico europeo; y casi jamás el mundo vegetal⁷⁹. Y, es cierto, hay también una elipsis⁸⁰ parcial e intencionada del cuerpo del animal, que de todos modos parece lógica en nuestro caso de Chufín, ya que lo que capta la atención de la ballena es siempre la cabeza, además de su descomunal tamaño.

En este sentido hay que resaltar la tendencia hacia la abstracción de la pintura paleolítica, como estudió J. M. Apellániz⁸¹, quien destaca dicha abstracción, la síntesis de rasgos y las elusiones intencionadas de los artistas (o de las artistas) que realizaron las pinturas solutrenses y magdalenenses. La espontaneidad y la oportunidad no son

⁷⁷ F. Jordán Montés, “Colosos del mar”. Historias Naturales 6 (2017), 9-30; Otros biólogos, ante la visión de la fotografía y de manera independiente, sugerían la presencia de un calamar.

⁷⁸ J. L. Casado Soto, Ballenas y delfines del Cantábrico (Santander: Museo Marítimo del Cantábrico, 1981), 11 ss.

⁷⁹ A. Testart, Art et religion de Chauvet à Lascaux (París: Gallimard, 2016), 43.

⁸⁰ A. Lombo Montañés, “Reflexiones sobre la elipsis en el arte paleolítico”. Saldvie 15 (2015), 23-33.

⁸¹ J. María Apellániz, La abstracción en el arte figurativo del Paleolítico (Bilbao: Universidad de Deusto, 2001).

contrarias ni adversarias de la reflexión racional del ser humano ni a la ejecución inteligente de la iconografía mítica paleolítica en diferentes superficies⁸².

En efecto, en el caso de la supuesta ballena de Chufín, se advierte que su anatomía está sugerida y el neófito u observador debía intuir con los sentimientos, más que con los sentidos, el perfil y la silueta del cetáceo. Lo más llamativo del animal, la cabeza, los ojos y las protuberancias, está pintado; las aletas, los surcos pectorales y la cola están sugeridas por los relieves naturales de la roca. Pero en conjunto todo contribuye a la evocación de la ballena. Unos pocos fragmentos u órganos de la anatomía del animal han sido suficientes para identificar y definir la especie concreta. La existencia de la ballena grabada de Tito Bustillo es una gran aliada de nuestra suposición y marca un importante precedente. No es exactamente igual; son evidentes y notorias las diferencias técnicas, de dimensiones y de trazado. Pero el artista (o la artista) que diseñó la ballena de Chufín fue sin duda un genio, ya que recurrió a la evocación a través de signos abstractos, elementos y relieves naturales de la roca y pintura difuminada.

En definitiva, la posible presencia de la ballena en Chufín convertiría a esta gruta, además de un yacimiento excepcional, en un verdadero santuario⁸³ de admiración o veneración hacia ese ser descomunal, y al que el mar depositaba ocasionalmente en las playas; o que los habitantes del Paleolítico Superior contemplaban emerger de las aguas, desde los acantilados, maravillados. De aquel seno insondable e infinito para ellos, el Atlántico, brotaba una criatura descomunal, elegante, capaz de volar en el aire y caer de nuevo al agua con estrépito, pletórica de carne y grasa y huesos, nutricia en todos los sentidos, porque se entregaba a sí misma como ofrenda.

Recordemos, empero, los aspectos más cotidianos y materiales de la situación. Los últimos descubrimientos fósiles en la cueva de Nerja (Málaga, España), según los trabajos del equipo de E. Álvarez-Fernández⁸⁴, han permitido demostrar que los cazadores y merodeadores del magdaleniense superior, en torno al 15.000 BP, del sur de la Península Ibérica, ya consumían carne asada de ballena, en concreto de *Eubalaena australis*, a tenor de los cientos de balanos encontrados en la cueva, aquellos crustáceos que se adherían a la piel de los cetáceos; y además delfines y focas.

La íntima vinculación entre seres humanos cazadores y animales está perfectamente descrita y demostrada por L. G. Freeman⁸⁵, cuando aborda el asunto de las máscaras de hombres-bisontes en la llamada Galería Final de Altamira y su programa

⁸² R. Pigeaud, "Un art des traces? Spontanéités et préméditations sur les parois des grottes ornées paléolithiques", en *Comportements des hommes du Paléolithique moyen et supérieure en Europe*, Actes du Colloque du GDR (París: CNRS, 2003), 177-191.

⁸³ Sobre la cueva como santuario A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidentale* (París: Picard, 1962); M. Lorblanchet, "Le mode d'utilisation des sanctuaires paléolithiques". Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray (Madrid: Ministerio de Cultura. Museo y Centro de Investigación de Altamira, monografías 17, 1994), 235-251; L. G. Freeman, "La cueva como santuario paleolítico...", 2005, 163-179; En la misma línea, S. Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte...* 589.

⁸⁴ E. Álvarez-Fernández et alii, "Occurrence of whale barnacles in Nerja (Málaga, southern Spain): indirect evidence of whale consumption by humans in the Upper Magdalenian". *Quaternary International* 337 (2014), 163-169.

⁸⁵ L. G. Freeman, "Seres, signos y sueños: la interpretación del arte paleolítico". *Espacio, Tiempo y Forma* 5 (1992), 87-106; L. G. Freeman, "Cuevas y arte: ritos de iniciación y trascendencia". *El significado del arte paleolítico* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2005), 247-262.

iconográfico simbólico para iniciados, en el que intervienen ciervos y bisontes. Si L. R. Nougier⁸⁶ hablaba de las grutas como espacios de iniciación, aprovechando unas gradas naturales en los atrios de cuevas como Rouffignac o Lauscel, por ejemplo, M. Lorblanchet ha planteado la complejidad funcional de los diferentes espacios interiores y salas de los yacimientos con pinturas paleolíticas, analizando los diferentes motivos y su distribución interior⁸⁷. Lo que importa en realidad, según Lorblanchet, es el emplazamiento concreto de la pintura, ya que la topografía adquiere así su sentido, a la vez que confiere una función o un significado a cada figura.

Del mismo modo, B. Olins habló del espacio interior de las grutas, refiriéndose a Niaux, como sitios de dramatización de ceremonias, donde el silencio, la oscuridad, el sonido del agua que percola, las resonancias y los ecos, la ambigüedad de las sombras proyectadas, las ilusiones ópticas de movimientos aparentes a causa de la proyección de tenue luz difusa... constituían elementos esenciales de la propia representación⁸⁸.

En fin, numerosas contribuciones, como las de R. Pigeaud⁸⁹, continúan la estela abierta por A. Leroi-Gourhan⁹⁰, cuando hablaba de la “caverna participante”.

Es cierto que toda esta defensa planteada podría ser fruto de nuestra sugestión, y de una errónea interpretación de los volúmenes naturales de la roca, junto a una extraña jugada de la luz. Pero si a nosotros, habitantes del interior de la costa mediterránea, que nunca hemos visto ni en vivo ni en directo una hermosa ballena en su hábitat, la contemplación de una simple fotografía nos sugirió la existencia del cetáceo, ¿no les sucedió algo semejante a aquellos cazadores del solutrense de Chufín, tan próximos al mar Cantábrico, donde pululaban los cetáceos⁹¹, y que seguramente vieron varados en la costa durante sus desplazamientos estacionales hasta el mar?

Es verdad, como recordaba J. Brot⁹², que sería ideal iluminar el interior de las grutas con los sistemas primordiales que usaron los magdalenienses o los solutrenses, con su misma intensidad y con su orientación, para conocer con precisión los motivos por los que eligieron un determinado sector o punto de la cueva para pintar, esculpir o grabar, con el fin de captar los juegos de sombras que ellos ya hallaron, y para recuperar las perspectivas y los emplazamientos que nuestros ancestros eligieron para aprehender todo lo que emanaba de la piedra y de las figuras allí plasmadas. Con nuestros actuales y modernos sistemas de alumbrado, o con la luz led de las linternas, con nuestras risas, voces y conversaciones profanas, o con nuestra mentalidad, en efecto, se distorsionan las

⁸⁶ L. R. Nougier, *Premiers éveils de l'homme. Art, magie, sexualité, dans la préhistoire* (París: Lieu Commun, 1984), 226.

⁸⁷ M. Lorblanchet, “Le mode d'utilisation des sanctuaires paléolithiques...”; Igualmente, M. Lorblanchet, *Les grottes ornées de la préhistoire...* 167 ss.

⁸⁸ B. Olins Alpert, “La grotte de Niaux, théâtre des illusions”. *L'Anthropologie* 116 (2012), 680-693.

⁸⁹ R. Pigeaud, *Les rituels des grottes ornées. Rêves de préhistoriens, réalités archéologiques* (París: Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société, 2006).

⁹⁰ A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la Préhistoire* (París : PUF, 1964), 66.

⁹¹ Por orden cronológico, M. Ciriquiáin Gaiztarro, *Los vascos en la pesca de la ballena* (San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1960); J. L. Casado Soto, *Ballenas y delfines del Cantábrico...*; J. A. Azpiazu, “Los balleneros vascos en Cantabria, Asturias y Galicia”. *Itsas, Revista de Estudios Marítimos del País Vasco* 3 (2000), 77-97; J. A. Azpiazu, *Balleneros Vascos en el Cantábrico* (Donostia: Tartalo Argitaletxea, 2000).

⁹² J. Brot, *L'utilisation des reliefs naturels dans l'art gravé...* 40 ss.

realidades originales del espacio oscuro y subterráneo, así como las evocaciones y figuras que pudieron emanar de las entrañas de las rocas.

Queremos ser extremadamente cautos. En efecto, hay que realizar una serie de comprobaciones, para añadir pruebas que validen nuestras argumentaciones. En primer lugar hay que comprobar *in situ* por expertos, en la propia cueva de Chufín, si las líneas que aparecen en la roca, bajo la supuesta ballena, son naturales o fueron trazadas por la mano humana. Esto iría en apoyo de la presencia de los surcos o pliegues ventrales del cetáceo. En segundo lugar habría que explorar la parte sumergida del lago inmediato a la ballena, lago cuyas aguas proceden de un embalse reciente, por si hubiera más pinturas ocultas que nos ayudaran a esclarecer la sugerencia. En tercer lugar habría que medir la longitud total del conjunto iconográfico junto con los relieves que supuestamente permiten definir todo el contorno de la “ballena”.

Por singularidad nada es imposible. Recordemos la extraordinaria presencia de pingüinos cuaternarios en Cosquer, en el Mediterráneo francés. Es cierto que son figuras que no recurren a la abstracción, sino al naturalismo (Figura 18). Mas el problema que planteamos es otro. Es el de la evocación mental por sugestión en el cerebro humano.



Figura 18

Uno de los pingüinos de Cosquer (Marsella, Francia). Fotografía procedente de http://apuntes.santanderlasalle.es/arte/prehistoria/franco_%20cantabrica/francia/la_cosquer.htm

En suma, si fuera cierto lo que hemos defendido, estaríamos ante un hápax indudable, por composición, por su abstracción, por su ejecución, por su concepción y, en la práctica, por la propia iconografía. Quede por tanto esta sencilla aportación como una hipótesis de trabajo, a la espera de que los etólogos⁹³ determinen la posibilidad de la presencia de un cetáceo; y de que los verdaderos especialistas en arte paleolítico corroboren o desestimen la sugerencia de la presencia una ballena completa en la cueva de la peña de Moro Chufín, aprovechando los volúmenes de la roca, la luz proyectada y unos sencillos pero estudiados elementos pictóricos.

Nos acogemos, por ello, a la comprensión de los auténticos especialistas en arte paleolítico, siendo nosotros conscientes de nuestra extrema ignorancia y de la intromisión (confiamos que no demasiado impertinente) en un ámbito cronológico lejano y ajeno al que habitualmente nos movemos en nuestros trabajos.

Agradecimientos

A la Sociedad Regional de Educación, Cultura y Deporte, S.L., de Cantabria, por la cesión y permiso para la utilización de las imágenes de la Cueva de Chufín (excepto la número 16).

A Karim Iliya, por autorizarnos el uso de sus fotografías, agradeciéndole aquí su generosidad y su colaboración en esta investigación.

A José L. Sanchidrián Torti, por su gentileza y ayuda.

Bibliografía

Airvaux, J. y Mélard, N. "Regard sur les représentations paléolithiques de pinnipèdes: les phoques de La Marche et du réseau Guy-Martin (Lussac-les-Châteaux, Vienne)". *Préhistoire du Sud-Ouest* 13/2 (2006): 135–150.

Almagro Gorbea, M. "Las pinturas y grabados de la cueva del Moro Chufín". *Trabajos de Prehistoria* 30 (1973): 9-67.

Almagro Gorbea, M. *Las pinturas y grabados rupestres de la Cueva de Chufin, Riclones (Santander)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Prehistoria. 1973.

Almagro Basch, M., Cabrera Valdés, V. y Bernaldo de Quirós, F. "La Cueva de Chufín". En *XL Aniversario del Centro de Estudios Montañeses*. Santander: Diputación Provincial de Santander. 1976. 351-364.

Almagro Basch, M., Cabrera Valdés, V. y Bernaldo de Quirós, F. "Nuevos hallazgos de arte rupestre en Cueva Chufín. Riclones (Santander)". *Trabajos de Prehistoria* 34 (1977): 9-29.

Altuna, J. "Representaciones de peces en el arte rupestre de la Región Cantábrica". *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco* 7 (2012): 363-371.

⁹³ R. Dale Guthrie, "Ethological observations from Palaeolithic art". *La contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*, 3^e Colloque de la Société Suisse des Sciences Humaines (Friburgo, 1984), 35-74.

Altuna, J. Ekain y Altxerri. Dos santuarios paleolíticos en el País Vasco. San Sebastián: Haranburu Editor. 1997.

Altuna, J. "Los animales representados en el arte rupestre de la Península Ibérica. Frecuencia de los mismos". *Munibe* 54 (2002): 21-33.

Altuna, J. y Apellániz, J. M. "Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa)". *Munibe* XXVIII (1976): 1-242.

Altuna, J., y Apellániz, J. M. "Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Ekain (Deba, Guipúzcoa)". *Munibe* XXX (1978): 1-151.

Altuna, J. y Merino, J. M. El yacimiento prehistórico de la cueva de Ekain (Deba, Guipúzcoa). Donostia: Sociedad de Estudios Vascos. 1984.

Altuna, J. et alii. *L'art des cavernes en Pays Basque. Ekain et Altxerri*. París: Seuil. 1997.

Álvarez-Fernández, E. et alii. "Occurrence of whale barnacles in Nerja (Málaga, southern Spani): indirect evidence of whale consumption by humans in the Upper Magdalenian". *Quaternary International* 337 (2014): 163-169.

Álvarez Rubiera, A. "En torno a las pinturas parietales de la cueva de La Pileta". *Mainake* 15-16 (1994): 279-282.

Angulo Cuesta, J. García Díez, M. y Gómez, A., *Conoce Chufín*. Santander: Sociedad Regional de Cultura y Deporte. 2011.

Apellániz, J. M. *La abstracción en el arte figurativo del Paleolítico*. Bilbao: Universidad de Deusto. 2001.

Aura, E. et alii. "Treinta años de investigación sobre el Paleolítico Superior en Andalucía: la cueva de Nerja (Málaga, España)". En *El Paleolítico superior peninsular. Novedades del siglo XXI*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2010. 149-172.

Azpiazu, J. A. "Los balleneros vascos en Cantabria, Asturias y Galicia". *Itsas, Revista de Estudios Marítimos del País Vasco* 3 (2000): 77-97.

Azpiazu, J. A. *Balleneros Vascos en el Cantábrico*. Donostia: Tarttalo Argitaletxea. 2000.

Balbín Behrmann, R. de. "L'art de la grotte de Tito Bustillo (Ribadesella, Espagne). Une vision de synthèse", *L'Anthropologie* 93 (2) (1989): 435-462.

Balbín Behrmann, R. de y Alcolea González, J. J. "La grotte de Los Casares et l'art paléolithique de la Meseta Espagnole". *L'Anthropologie* 96 2/3 (1992): 397-452.

Balbín Behrmann, R. de y Alcolea González, J. J., y González Pereda, M. A. "Une vision nouvelle de la grotte de El Pindal, Pimiango, Ribadedeva, Asturias". *L'Anthropologie* 103 (1999): 51-92.

Balbín Behrmann, R. de y Moure Romanillo, A. *Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias): el conjunto I*, *Trabajos de Prehistoria* 37 (1980): 365-382.

Balbín Behrmann R. de y Moure Romanillo, A. "Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias). Conjuntos II a VII". BSAA Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología 47 (1981): 5-43.

Balbín Behrmann, R. de y Moure Romanillo, A. "Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo: el Sector Oriental". Studia Archaeologica 66 (1981): 1-50.

Balbín Behrmann, R. de y Moure Romanillo, A. "El panel principal de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)". Ars Praehistorica I (1982): 47-97.

Barandiarán, J. M. "La cueva de Altxerri y sus figuras rupestres". Munibe 16 (1964): 91-141.

Barandiarán, J. M. y Altuna, J. "La cueva de Ekain y sus figuras rupestres". Munibe 21 (1969): 331-383.

Beaune, S. A de, Les lampes et godets au Paléolithique. Paris: Éditions du CNRS. 1987.

Beaune, S. A de. "Palaeolithic Lamps and Their Specialization: A Hypothesis". Current Anthropology 28 (4) (1987): 569-577.

Beaune, S. A de. "Les techniques d'éclairage paléolithiques: un bilan". Paléo 12 (2000): 19-27.

Beltrán Martínez, A. y Barandiarán Maestu, I. Avance al estudio de las cuevas paleolíticas de La Hoz y Los Casares (Guadalajara). Excavaciones Arqueológicas en España, Memoria 64. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. 1968.

Beltrán, A., Gailli, R. y Romain, R. La cueva de Niaux. Monografías arqueológicas. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. 1973.

Berenguer Alonso, M. El arte prehistórico en la cueva de Tito Bustillo. Madrid: Everest. 1985.

Breuil, H. y Obermaier, H. The cave of Altamira at Santillana del Mar. Madrid: Hispanic Society of America y Academia de la Historia. 1935.

Breuil, H. y Obermaier, H., y Alcalde del Brío, H. La Pasiega à Puente Viesgo (Santander, Espagne). Múnaco: Institut de Paléontologie Humaine. 1913.

Breuil, H., Obermaier, H. y Vernert, W. La Pileta a Benaolan. París: Institut de Paleontologie Humaine, Fundación Príncipe Alberto de Múnaco. 1915.

Breuil, H. y de Saint Périer, R. Les poissons, les batraciens et les reptiles dans l'Art Quaternaire. En Archives de l'Institut de Paléontologie Humaine, Mémoire 2, (1927).

Brot, J. L'utilisation des reliefs naturels dans l'art gravé et sculpté pariétal du Paléolithique Supérieure française. Mémoire présenté par Jean Brot. Dijon: Université de Bourgogne, L'École Pratique des Hautes Études. 2005.

Cabré Aguiló, J. y Cabré Herreros, E. Las cuevas de Los Casares y de La Hoz. (Madrid: Archivo Español de Arte y Arqueología, Memoria 30. 1934.

Cabrera Valdés, V. "El yacimiento solutrense de Cueva Chufín (Ciclones, Santander)". En XIV Congreso Nacional de Arqueología (Vitoria 1975). 1977. 157-164.

Cabrera Valdés, V. El yacimiento de la Cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Santander). Madrid: CSIC. 1984.

Cabrera Valdés, V. y Bernaldo de Quirós, F. "The solutrean site of Cueva Chufín (Santander, Spain)". *Current Anthropology* 18 (4) (1977): 780-781.

Cabrera Valdés, V. y Ceballos del Moral, J. M. "La cueva del Castillo". En *El significado del arte paleolítico*, 63-76. Madrid: Ministerio de Cultura. 2005.

Caralp, E., Nougier, Louis-René y Romain, R. "Le thème du «Mammifère au poisson» dans l'art magdalénien". *Préhistoire Ariégeoise* XXVIII (1973): 11-24.

Carmona González, B. La representación de la mujer en el paleolítico de la Península Ibérica. (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013/2014). Trabajo Final de Grado de Antropología.

Casado López, M. P. Los signos en el arte paleolítico de la Península Ibérica. Zaragoza: Monografías Arqueológicas. 20. 1977.

Casado Soto, J. L. Ballenas y delfines del Cantábrico. Santander: Diputación Provincial. Museo Marítimo del Cantábrico. 1981.

Ciriquiain Gaiztarro, M. Los vascos en la pesca de la ballena. San Sebastián: Biblioteca Vascongada de Amigos del País 1960.

Citerne, P. Les poissons dans l'art paléolithique. Un thème au cœur de l'iconographie magdalénienne. (Toulouse: Tesis Doctoral, 2003).

Cleyet-Merle, J. J. "A propos de la pêche au Paléolithique supérieur en France apport des représentations réalistes de poissons dans l'Art mobilier, premiers résultats". *Antiquités Nationales* 16/17 (1984-85) : 49-63.

Cleyet-Merle, J. J. "Les figurations de poissons dans l'art paléolithique". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* tome 84 n°10-12 Études et Travaux / Hommage de la SPF à André Leroi-Gourhan (1987) : 394-402.

Cleyet-Merle, J. J. "Histoire de pêcheurs". *Les chasseurs de la Préhistoire*, 57-66. París: Errance. 1994.

Clottes, J. Les cavernes de Niaux: art préhistorique en Ariège. París: Seuil. 1995.

Clottes, J. y Courtin, J. La grotte Cosquer. París: Seuil. 1994.

Clottes, J., Beltrán, A., Courtin, J. y Cosquer, H. "La Grotte Cosquer (Cap Morgiou, Marseille)". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 89 (4) (1992): 98-128.

Clottes, J., Courtin, J. y Vanrell, L. Cosquer redécouvert. París: Seuil. 2005.

Clottes, J. y Lewis-Williams, D. Les chamanes de la Préhistoire. París: Seuil. 1996.

Corchón Rodríguez, M^a S. "Los relieves en el arte mueble paleolítico cantábrico". *Ars Praehistorica* V/VI (1986-87): 31-47.

Corchón, M.^a S. y Garate, D. "Nuevos hallazgos de arte parietal paleolítico en la cueva de La Peña (San Román, Candamo)". *Zephyrus* 65 (2010) : 75-102.

Corchón, M.^a S., Garate, D. y Tidop Groupe, "Nouveaux regards sur la grotte de La Peña (San Román de Candamo, Asturias)". *L'Anthropologie* 113 (nº 4) (2011): 384-424.

M^a S. Corchón, M^a S. et alii. "Arte parietal paleolítico de la cueva de La Peña: Cien años después de Eduardo Hernández-Pacheco". *Cien años de arte rupestre paleolítico*. 2014. 31-51.

Crémadès, M. "Les relations entre les hommes préhistoriques et la mer d'après les représentations d'animaux marins au Paléolithique supérieur". *L'homme préhistorique et la mer* (1998). Actes du 120e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Aix-en-Provence, 1995, 141-150.

Dams, L. *L'art paléolithique de la caverne de la Pileta (Die europäischen Felsbilder)*. Graz: Akadem. Druck-u. Verlagsanst. 1978.

Dams, L. "Poissons et contours de type pisciforme dans l'art pariétal paléolithique". *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et Préhistoire* 98 (1987): 81-132.

Dams, L. *L'art paléolithique de la grotte de Nerja et l'art symbolique méditerranéen*. BAR International Series 395. 1987.

Dams, M. y Dams, L. "L'art de la Cueva de la Pileta essai sur l'école d'art paléolithique méditerranéenne". *Travaux de l'Institut d'Archeologie Préhistorique de l'Université de Toulouse* nº XIX (1977): 39-92.

Dauvois, M. "Homo musicus palaeolithicus et palaeoacustica". *Munibe* 57 (2005-06): 225-241.

De Barandiarán, J. M. y Altuna, J. "La cueva de Ekaín y sus pinturas rupestres". *Munibe* 21 (1969): 331-385.

De Baune, S. A. "Palaeolithic lamps and their specialization: a hypothesis". *Current Anthropology* 28 (4) (1987): 569-577.

De Baune, S. A. "Les techniques d'éclairage paléolithiques: un bilan". *Paléo, Revue d'Archéologie Préhistorique* 12 (2000): 19-27.

De Baune, S. A. y White, R. "Ice Age lamps". *Scientific American* 266 (3) (1993): 108-113.

Delporte, H. *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*. Madrid: Ediciones Istmo. 1982.

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

Díaz-Andreu, M. y García Benito, C. "Acoustics and Levantine rock art: Auditory perceptions in La Valltorta Gorge (Spain)". *Journal of Archaeological Science* 39 (12) (2012): 3591-3599.

Díaz-Andreu, M., García Benito, C. y Lazarich, M. "The Sound of Rock Art. The Acoustics of the Rock Art of Southern Andalusia (Spain)". *Oxford Journal of Archaeology* 33(1) (2014):1-18.

Díaz Casado, Y. "Estudios de arte rupestre en la zona del Nansa-Lamasón: cuevas de Chufín, Micolón y Los Marranos". *Actuaciones Arqueológicas en Cantabria, 1984-1999* Santander: Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria. 2000. 173-174.

Duhard, J. P. "Le corps féminin et son langage dans l'art paléolithique". *Oxford Journal of Archaeology* 9 (3) (1990): 241-255.

Forte, F. J. "Arte Paleolítico del Mediterráneo Español". *Trabajos de Prehistoria* 35 (1978): 99-149.

Freeman, L. G. "Seres, signos y sueños: la interpretación del arte paleolítico". *Espacio, Tiempo y Forma* 5 (1992): 87-106.

Freeman, L. G. "La cueva como santuario paleolítico". El significado del arte paleolítico, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, 163-179. Madrid: Ministerio de Cultura. 2005.

Freeman, L. G. y González Echegaray, J. *La grotte d'Altamira*. París: La Maison des Roches. 2001.

Freeman, D. et alii. *Altamira revisited*. Santander: Instituto para las Investigaciones Prehistóricas. 1987.

Gálvez Lavín, N. *La reconstrucción de la figura animal en el arte rupestre paleolítico de la región Cantábrica*. Santander: Tesis Doctoral, Universidad de Cantabria. 2016.

Giedion, S. *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza. 1981.

Giménez Reyna, S. "La cueva de La Pileta". *Gibralfar* 1 Málaga. 1951. 57-112

Giménez Reyna, S. *La Cueva de Nerja*. Málaga: Patronato de la cueva de Nerja. 1962.

González, Reynaldo. *Art et espace dans les grottes paléolithiques cantabriques*. Grenoble: Jérôme Million. 2001.

González Echegaray, J. "Nuevos grabados y pinturas en las cuevas del monte del Castillo". *Zephyrus* 15 (1964): 27-35.

González Echegaray, J. *Pinturas y grabados de la Cueva de Las Chimeneas (Puente Viesgo, Santander)*. Barcelona: Instituto de Prehistoria y Arqueología. 1974.

González Echegaray, J. "Los temas del arte paleolítico". El significado del arte paleolítico. Madrid: Ministerio de Cultura, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola. 2005. 109-126.

González Echegaray, J. y González Saiz, C., "Conjuntos rupestres paleolíticos de la cornisa cantábrica". *Complutum* 5 (1994): 21-43.

González Morales, M. R. "Chufín. Riclones. Cantabria". El nacimiento del arte en Europa. París: Unión Latina. 1992. 219-221.

González Sainz, C. "Arte parietal en la región cantábrica: centros y peculiaridades regionales". *Kobie* 8 (2004): 403-424.

González Sáinz, C. "Chufín". En Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria, ACDPS. Torrelavega: Asociación Cántabra para la Defensa del Patrimonio Subterráneo. 2010. 72-76.

González Sainz, C. "Una introducción al arte parietal paleolítico de la región Cantábrica". Arte sin artistas. Una mirada al Paleolítico. Madrid: Museo Arqueológico Regional. 2010., 155-183.

González Sáinz, C. El magdaleniense superior-final de la región cantábrica. Santander: Universidad de Cantabria. 2011.

González Sáinz, C. Cacho Toca, R. y Fukazawa, T., Arte paleolítico en la región cantábrica. Santander: Universidad de Cantabria. 2003.

González-Tablas Sastre, F. J. y Aura Tortosa, E. "Los motivos pisciformes en el Arte Paleolítico de la Península Ibérica". Saguntum 17 (1982): 65-76.

Groenen, M. Sombra y luz en el arte paleolítico. Barcelona: Ariel. 2000.

Groenen, M. "De la oscuridad a la luz". El significado del arte paleolítico Madrid: Ministerio de Cultura. Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola. 2005. 263-276.

Groenen, M. L'art des grottes ornées du Paléolithique supérieur. Voyages dans les espaces-limites. Bruselas: Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. 2016.

Guthrie, R. D. "Ethological observations from Palaeolithic art". La contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques, 3e Colloque de la Société Suisse des Sciences Humaines, (1984) : 35-74.

Gutierrez Zugasti, F. I. La explotación de moluscos y otros recursos litorales de la región cantábrica durante el Pleistoceno final y el Holoceno inicial. Santander: Universidad de Cantabria. 2009.

Hernández Pacheco, E. La caverna de la Peña de Candamo (Asturias). Madrid: Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. 1919.

Jordá Cerdá, F. y Berenguer Alonso, M. "La cueva de El Pindal (Asturias). Nuevas aportaciones". Boletín del Instituto de Estudios Asturianos 23 (1954): 337-364.

Jordán Montés, F. "Colosos del mar". Historias Naturales 6 (2017): 9-30.

Lacalle Rodríguez, R. "La temática animal del arte paleolítico: su articulación y sentido de las representaciones". Gallaecia 29 (2010) : 29-44.

Le Gall, O. "Présence de vestiges de saumon atlantique dans un site épipaléolithique et mésolithique du bassin versant méditerranéen". Bulletin de la Société Anthropologique du Sud-Ouest XVIII (1) (1983) : 52-55.

Le Gall, O. "Les magdaléniens et l'ichtyofaune dulçaquicole". En Le peuplement magdalénien, paléogéographie physique et humaine, 277-285. París: CTHS. 1992.

Le Gall, O. "Éléments de réflexion sur la pêche dans le bassin méditerranéen nord-occidental pendant le développement des faciès leptolithiques". XXIVe Congrès Préhistoriques de France: Les faciès leptolithiques du Nord-Ouest méditerranéen: milieux naturels et culturelle Carcassonne: Société Préhistorique Française, 1999. (1994): 251-265.

Lejeune, M. L'utilisation des accidents naturels dans le tracé des figurations pariétales du Paléolithique Supérieure franco-cantabrique. Liège: Mémoire de Fin d'Études. 1981.

Lejeune, M. "Quelques réflexions sur le rôle de la paroi rocheuse dans l'art du Paléolithique supérieure". En L'art du Paléolithique supérieure, XIVE Congrès de l'UISPP (2001). Liège: ERAUL 2004. 15-19.

Lemozi, A. La grotte temple de Perch Merle, un nouveau sanctuaire préhistorique. Paris: Picard 1929.

León, J. (Coord.). Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria. Santander, ACDPS. 1989.

Leroi-Gourhan, A. Les religions de la Préhistoire. Paris: PUF. 1964.

Leroi-Gourhan, A. Préhistoire de l'art occidentale. Paris: Picard. 1962.

Leroi-Gourhan, A. "La función de los signos en los santuarios paleolíticos". Símbolos, artes y creencias de la prehistoria. Madrid: Istmo. 1984. 351-372.

Leroi-Gourhan, A. "El simbolismo de los grandes signos en el arte parietal paleolítico". En Símbolos, artes y creencias de la prehistoria. Madrid: Istmo. 1984. 373-390.

Leroi-Gourhan, A. "Los signos parietales del paleolítico superior francocantábrico". En Símbolos, artes y creencias de la prehistoria. Madrid: Istmo. 1984. 437-449.

Lewis-Williams, D. La mente en la caverna. Madrid: Akal. 2005.

Lombo Montañés, A. "Reflexiones sobre la elipsis en el arte paleolítico". Salduie 15 (2015) : 23-33.

Lorblanchet, M. "Grotte du Pêche-Merle". L'art des cavernes. Paris: Ministère de la Culture. 1984. 467-474.

Lorblanchet, M. "Spitting images: replicating the spotted horses of Pech Merle". Archaeology 44 (6) (1991): 25-31.

Lorblanchet, M. "Le mode d'utilisation des sanctuaires Paléolithiques". Museo y Centro de Investigación de Altamira, Monografías 17 (1994): 235-251.

Lorblanchet, M. Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards. Paris: Errance. 1995.

Lorblanchet, M. "Rencontres avec le chamanisme". Chamanisme et arts préhistoriques. Vision Critique. Paris: Errance. 2006. 105-136.

Madariaga de la Campa, B. "Estudio zootécnico de las pinturas rupestres en la región cantábrica". Zephyrus 14 (1963): 29-45.

Madariaga de la Campa, B. "Consideraciones sobre la fauna malacológica en el Paleolítico cántabro". Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray. Madrid: Ministerio de Cultura. Museo y Centro de Investigación de Altamira, monografías 17. 1994. 131-139.

Maringer, J. Los dioses de la prehistoria. Las regiones de Europa durante el Paleolítico. Barcelona: Destino. 1989.

Martínez Bea, M. "El aprovechamiento de accidentes naturales en el arte rupestre paleolítico. Un nuevo caso en la cueva del Castillo (Puente Viesgo)". *Saldue II* (2001-02): 27-44.

Medina-Alcaide, M^a A. et alii. "Otro punto de luz. Iluminación estática en los santuarios paleolíticos. El ejemplo de la cueva de Nerja (Málaga, España)". *L'art pléistocène dans le monde, Actes du Symposium Art Pléistocène en Europe -2010-*, CD 105-121. Tarascon-sur-Ariège. IFRAO. 2012.

Morales Muñiz, A. y Roselló Izquierdo, E. "Algunas consideraciones de índole zoológica en torno al pez representado en la cueva del Pindal". *Ars Praehistorica* 3-4 (1983-84): 247-251.

Moure Romanillo, J. A. Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo. Valladolid. Universidad 1980.

Muzquiz Pérez-Seoane, M. et alii. *The cave of Altamira*. Nueva York: Harry Abrams. 1999.

Nougier, L. R. *Premiers éveils de l'homme. Art, magie, sexualité, dans la préhistoire*. París: Lieu Commun. 1984.

Obermaier, H. "Trampas cuaternarias para espíritus malignos". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural* XVIII (1918): 162-169.

Olins Alpert, B. "La grotte de Niaux, théâtre des illusions". *L'Anthropologie* 116 (2012): 680-693.

Olins Alpert, B. "The meaning of the dots on the horses of Pech Merle". *Arts* 2 (2013): 476-490.

Peralto Vicario, F. *Descubrimiento y estudio de la Cueva de la Pileta*. Málaga: Ed. Corona del Sur, Col. *Analecta malaginense histórica y legendaria* 27. 2008.

Pigeaud, R. "Un art des traces? Spontanéités et préméditations sur les parois des grottes ornées paléolithiques". *Comportements des hommes du Paléolithique moyen et supérieure en Europe, Actes du Colloque du GDR*, 177-191. París: CNRS. 2003.

Pigeaud, R. *Les rituels des grottes ornées. Rêves de préhistoriens, réalités archéologiques*. París: Archive Ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société. 2006.

Polledo González, M. *El arte Paleolítico de Tito Bustillo: cazadores y artistas en la cueva del Pozu'l Ramu*. Pola Siero: Ménsula. 2011.

Reznikoff, I. "Sur la dimension sonore des grottes à peintures du Paléolithique". *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences* 304/305 (1987): 53-156. 307-310.

Reznikoff, I. "L'existence de signes sonores et leurs significations dans les grottes paléolithiques". En *L'art pléistocène dans le monde*, IFRAO -2010-, CD 1741-1747. Tarascon-sur-Ariège: Société Préhistorique Ariège-Pyrénées. 2012.

Reznikoff, I. y Dauvois, M. "La dimension sonores des grottes ornées". Bulletin de la Société Préhistorique Française 85 (1988): 238-246.

Ripoll Perelló, E. "La cronología relativa del santuario de la cueva de La Pileta y el arte solutrense". Homenaje a Cayetano de Mergelina. Murcia: Universidad de Murcia. 1962. 739-751.

Ripoll Perelló, E. "Una figura de hombre bisonte de la cueva del Castillo". Ampurias 33-34 (1971-72): 93-110.

Ripoll Perelló, E. "Notes sur certaines représentations d'animaux dans l'art paléolithique de la Péninsule Ibérique". La contribution de la zoologie et de l'éthologie a l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques, Société Suisse de Sciences Humaines. Friburgo: Universidad. 1979. 263-282.

Ripoll Perelló, E. Orígenes y significado del arte paleolítico. Madrid: Sílex Ediciones. 1986.

Roussot, A. "Peintures, gravures et sculptures de l'abri du Poisson aux Eyzies". Bulletin de la Société Préhistorique de Ariège 39 (1984): 11-25.

Robert, E. "L'utilisation des reliefs pariétaux dans la réalisation des signes au Paléolithique supérieure". L'Anthropologie 111 (2007): 467-500.

Robert, E. "Signes, parois, espaces. Modalités d'expression dans le Paléolithique supérieure ouest-européen". L'art pléistocène dans le monde, Tarascon-sur-Ariège, IFRAO, 2012, CD, 1941-1958

Sanchidrián Torti, J. L. Arte rupestre de la cueva de Nerja. Málaga: Patronato de la cueva de Nerja. 1994.

Sanchidrián Torti, J. L. "Propuesta de la secuencia figurativa en la Cueva de la Pileta". En El Món mediterrani després del Pleniglacial (18000-12000 BP), (1997): 411-430.

Sanchidrián Torti, J. L. Manual de arte prehistórico. Barcelona: Ariel. 2010.

Sauvet, G. "Les signes pariétaux". L'art Pariétal, techniques et méthodes d'étude, 219-234. París: Éditions CTHS. 1994.

Sauvet, J. M. Deschamps, E. B. e Hillaire, Ch., La grotte Chauvet. París: Seuil. 1996.

Sauvet, G.; Sauvet, S. y Włodarczyk, A. "Essai de sémiologie préhistorique. Pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme". Bulletin de la Société Préhistorique Française 74 (2) (1977) : 545-558.

Sauvet, G. et alii. "Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. La contribución del arte para el período 20000-12000 años BP". Zephyrus 61 (1) (2008): 35-61.

Testart, A. Art et religion de Chauvet à Lascaux. París: Gallimard. 2016.

Tommaso M., Skłodowska, M. et alii. "Echoing landscapes: Echolocation and the placement of rock art in the Central Mediterranean". Journal of Archaeological Science 83 (2017) : 12-25.

Evocación o ilusión óptica? La posible ballena de la Cueva de Moro Chufín (Cantabria, España) pág. 47

Vialou, D. "Niaux, une construction symbolique magdalénienne exemplaire". *Ars Praehistorica* 1 (1982): 19-45.

Vialou, D. *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*. Paris: CNRS, XXIIème supplément à *Gallia Préhistoire*. 1986.

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**.