

Grotescos, máscaras y *fantômes* en el arte paleolítico. Análisis conceptual y revisión crítica

Grotesque, masks and *fantômes* in Palaeolithic rock art. Conceptual analysis and critical review

ALBERTO LOMBO MONTAÑÉS

Área de Prehistoria. Dpto. Ciencias de la Antigüedad. Universidad de Zaragoza. Facultad de Filosofía y Letras.
C/ Pedro Cerbuna, 12, E-50009 Zaragoza
albertolommon@hotmail.com

En el presente artículo investigamos la validez de tres conceptos que han influido en el estudio de los antropomorfos del arte paleolítico. Mediante el análisis histórico conceptual descubrimos los pros y los contras del uso de los términos grotesco, máscara y *fantôme*. En consecuencia, advertimos: *a*) que el vocabulario prehistórico omite el componente humorístico de lo grotesco y *b*) que máscaras y *fantômes* describen más bien cabezas humanas sin contorno gráfico y cabezas humanas esquemáticas con contorno gráfico.

PALABRAS CLAVE

PALEOLÍTICO, ANTROPOMORFOS, GROTESCOS, *FANTÔMES*, MÁSCARAS, LENGUAJE, CONCEPTOS

This paper analyzes the validity of three concepts that have influenced the study of Palaeolithic anthropomorphic figures. Through an historical overview on the use of these concepts we discover the “pros” and “cons” of using the terms grotesque, mask and *fantôme*. Accordingly, we point out that: *a*) prehistoric vocabulary omits the humoristic component of the grotesque and *b*) masks and *fantômes* describe human heads without graphic outline and schematic human heads with a graphic outline.

KEY WORDS

PALAEOLITHIC, ANTHROPOMORPHIC FIGURES, GROTESQUE, *FANTÔMES*, MASKS, LANGUAGE, CONCEPTS

1. Introducción

El objeto de estudio de la Prehistoria son vestigios materiales de denominación desconocida. Los nombres con los que un arqueólogo designa estos restos son una de las primeras complicaciones que presenta la investigación de los materiales prehistóricos. Dar nombre a un objeto (o una grafía) significa subsumirlo a un cierto concepto de clase o clasificación (Cassirer, [1944] 1993: 201). Esta labor debería ir acompañada de una reflexión crítica que permitiera valorar mejor los usos del lenguaje con el que accedemos a esa realidad material. Encerrados en nuestro propio lenguaje (en el que todos parecemos entendernos), no somos conscientes de las influencias que los conceptos ejercen sobre el estudio de los documentos, en este caso gráficos.

En la historia del arte paleolítico hay tres conceptos que han influido en la percepción y catalogación de las grafías de temática humana o antropomorfa. Los conceptos de *grotesco*, *fantôme* y *máscara* han sido utilizados para describir, distinguir e incluso clasificar un conjunto de grafías del período paleolítico.

Estos términos, que fueron introducidos en la bibliografía a lo largo del siglo xx, siguen utilizándose sin que ningún estudio haya abordado de manera sistemática la relación exacta que existe entre esas denominaciones y la realidad material que describen.

2. Objetivos y método

Nuestro objetivo es comprobar los pros y los contras del uso de estos conceptos; es decir, la validez de su aplicación a las grafías paleolíticas. Para ello hemos indagado en el origen, desarrollo y definición de los mencionados términos. El tratamiento semántico e histórico de los conceptos está inspirado en los análisis de la filosofía del lenguaje (Wittgenstein, 1957) en relación con la ciencia (Hempel, 1952) y, más concretamente, con los objetos (Cassirer, 1933) e incluso con los procedimientos de la historia conceptual (*Begriffsgeschichte*) promovida especialmente por la obra de Koselleck (Brunner *et al.*, 1972-1997).

El primer paso es conocer el origen de las palabras que, como lo grotesco, nacen en un contexto determinado y sufren cambios semánticos a lo largo del tiempo. En segundo lugar, hemos investigado el proceso de introducción de estas palabras en el vocabulario prehistórico, indicando:

- a) Cuándo y quién las utilizó por primera vez y para definir qué tipo de representaciones.
- b) Las características esenciales que definen los conceptos; es decir, el contenido semántico que los prehistoriadores les concedieron.
- c) El significado que conlleva el uso del concepto.

En tercer lugar, y siempre dentro del presente estudio, debemos apuntar unas ideas básicas acerca de lo que se entiende por concepto.

2.1. Definición de concepto

Un aspecto fundamental que debemos tener en cuenta es que el nombre de un objeto no encierra pretensión acerca de su naturaleza (Cassirer, [1944] 1993: 202). Esta noción, que Eco (1981: 325-326) denomina como «ingenua», es necesario tenerla muy clara.

Los conceptos que utilizamos para designar y clasificar objetos, o diversos conjuntos de grafías paleolíticas, son categorías mentales (Denis, 1984: 328).¹ Los conceptos «son aspectos mentales de las imágenes sensoriales, que, a su vez, son una respuesta determinada por la cultura a objetos y acontecimientos del mundo exterior» (Leach, 1989: 51). El concepto «se emplea para designar la representación mental de algo que es comprendido, conocido como el resultado de un proceso de reflexión» (Marcuse, 1968: 125).

Además, los conceptos nacen en un contexto histórico, esto quiere decir que están influidos por el paradigma en el que surgen y se desarrollan. En nuestro caso debemos mencionar que los tres conceptos estudiados nacen dentro de lo que algunos autores denominan paradigma funcionalista-sagrado (Palacio-Pérez, 2010a, 2010b, 2012-13, 2013; Hernando Álvarez, 2013: 42), que se impuso durante el siglo xx (1903-1990). Este modelo discursivo utilizó un léxico sagrado, procedente del vocabulario cristiano y etnográfico, para denominar lugares, objetos y grafías paleolíticas (Lombo, 2015).

Así pues, teniendo en cuenta todos estos aspectos, entendemos por conceptos las categorías mentales con las que los prehistoriadores han accedido a los materiales arqueológicos, y en concreto a las grafías paleolíticas, mediante la transmisión de palabras e ideas que han sobrevivido y se han adaptado a los nuevos tiempos, no por ser las más aptas, sino por ser las que menos se oponían al paradigma explicativo.

3. Estado de la cuestión y justificación

En los años noventa la historia irrumpe en la disciplina arqueológica (Moro-Abadía y González Morales, 2008: 124) dejando una puerta abierta para la reflexión y el análisis conceptual. Los estudios son muy numerosos y hacen hincapié en la importancia del lenguaje que utilizamos para explicar el pasado prehistórico (Coye, 1997). A este respecto, se ha señalado la existencia de un auténtico «patrimonio conceptual» que determina la construcción de los conocimientos arqueológicos (Stoczkowski, 2011: 228).

En el ámbito prehistórico es cada vez más frecuente el análisis de conceptos, tales como la noción de la Prehistoria (Daniel, 1962; Stoczkowski, 1993), el concepto de «útil» (Serrallonga, 1994), el concepto de arte paleolítico (Fiore, 1996; Moro-Abadía y González, 2007; Mingo, 2009), los términos de diseño, dibujo y pintura prehistóricos (García y Gárate, 2003), los conceptos de «arte parietal» y «arte mobiliario» (Moro-Abadía y González,

1. El diccionario María Moliner (1988: 705) define 'concepto' como «representación mental de un objeto».

2008), el concepto de estilo (Gárate y Moro-Abadía, 2012; Domingo y Fiore, 2014), el concepto de «provincia artística mediterránea» (Villaverde, 1994b, 2005), los conceptos de ciervas trilineales y cabezas *bec de canard* (Hernando Álvarez, 2013) o la dialéctica entre forma y función en el caso de los útiles (Calvo, 1999) o, en el caso de las «bramaderas», (Barandiarán, 2012), revelando las inconveniencias de atribuir nociones funcionales a los objetos arqueológicos.

El vocabulario científico adopta del lenguaje común palabras que incitan a creer que los hechos están de acuerdo con la imagen que describen en nuestra lengua (Wittgenstein, 1965: 89). Los conceptos que son objeto de este análisis histórico han condicionado nuestra manera de pensar las grafías de temática humana y se han instalado en el vocabulario paleolítico sin una reflexión crítica; es decir, sin un conocimiento preciso de lo que quieren decir.

Los conceptos con los que estudiamos el arte paleolítico no son inocuos, en el sentido de que encierran un significado «oculto» y han de ser sometidos a un análisis y una crítica constantes. «Cuando estos conceptos reducidos gobiernan el análisis de la realidad humana, individual o social, mental o material, llegan a una falsa concreción: una concreción separada de las condiciones que constituyen su realidad» (Marcuse, 1968: 126).

4. Conceptualización y uso de los términos *fantôme*, máscara y grotesco

4.1. *Fantôme*

El término *fantôme* fue utilizado por primera vez por Leroi-Gourhan (1971: 96) y hace alusión a las cabezas en forma de globo con que los humoristas dibujaban los fantasmas; es decir, la clásica imagen del fantasma cubierto con una sábana y grilletes en los tobillos. Esta analogía sirvió para describir un conjunto de grafías parietales de cabezas humanas globulares, frontales y de ojos redondos (Leroi-Gourhan, 1971: 96). En su repertorio, el autor recogía las cabezas de lechuza de Trois-Frères y Le Portel, junto a otras cabezas de dudosa asignación, como por ejemplo el *fantôme* de Lascaux, que parece ser más bien la crinera de un caballo (Aujoulat, 2004: 213, figs. 157 y 158). Este tipo de cabezas frontales fue documentado posteriormente en Marsoulas por Vialou (1986: 216), que distinguía estas cabezas de otras de la misma cueva por su pequeño tamaño, su escasa visibilidad y su homogeneidad técnico-estilística. Además, resaltaba la distribución de este tipo de cabezas humanoides o *fantômes*, que suelen aparecer agrupadas y asociadas a grandes zoomorfos. El término ha sido bastante usado, incluso para referirse a cabezas humanas del arte pleistoceno de la península de Dampier en Australia occidental (Lorblanchet, 1999: 101), y permite englobar un tipo de grafías de cabezas esquemáticas en un mismo concepto coherente. No obstante, existen determinados matices que conviene destacar.

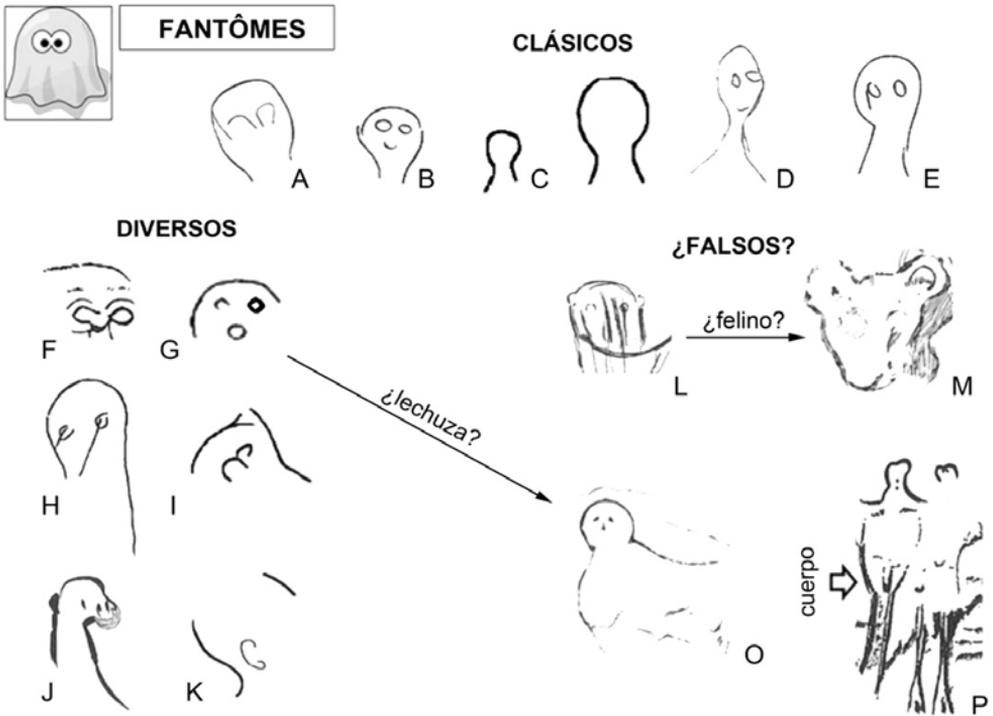


Fig. 1. *Fantômes* clásicos: A. Marsoulas (Vialou, 1986: 215, fig. 178). B. Marsoulas (Vialou, 1986: 215, fig. 177). C. Marsoulas (Fritz y Tosello, 2007a: 22). D. Combarelles (Barrière, 1997: 249, fig. 223). E. Marsoulas (Vialou, 1986: 213, fig. 169). *Fantômes* diversos: F. Trois-Frères (Bégouën y Breuil 1958: 56, fig. 61). G. Trois-Frères (Bégouën y Breuil, 1958: 56, fig. 61). H. Marsoulas (Fritz y Tosello, 2007a: 27). I. Taillebourg (Fuentes, 2010: 389, fig. 7). J. Le Portel (Leroi-Gourhan, 1971: 472, fig. 778. 2). K. Taillebourg (Fuentes, 2010: 389, fig. 7). *¿Fantômes falsos?:* L. Comparación «fantasma» de Trois-Frères (Vialou, 1986: 141, fig. 93) con cabeza de felino de la misma cueva. M. (Vialou, 1986: 110, fig. 20). O. Lechuza de Le Portel (Breuil y Jeannel, 1955, pl. IV.2). P. Cabezas pintadas en negro tradicionalmente recogidas como «fantasmas»; sin embargo, evocan un cuerpo mediante el aprovechamiento del relieve natural de la cueva de Cougnac (Duhard, 1996: 89, fig. 59).

En primer lugar, la forma básica del fantasma (cabeza globular, dos ojos, cuello estrecho y hombros) no se repite con la suficiente uniformidad esperada. Además, ni el formato (fig. 1. P), ni la frontalidad (fig. 1. H-K) se respetan siempre y, si bien estas cabezas se asocian a zoomorfos, lo hacen de forma semejante al resto de cabezas humanas. El pequeño tamaño parece caracterizarlas, pero hay que tener en cuenta que encontramos cabezas de tamaño mayor con idéntica factura gráfica, por ejemplo en Taillebourg (fig. 1. I). Otras cabezas de la caverna de Trois-Frères presentan ojos y orejas redondas como los felinos de la misma cueva (figs. 1. L y M) o podrían ser cabezas de lechuza (figs. 1. G y O).

Por último, cabe señalar que el fenómeno no se restringe, como lo definió en un principio Leroi-Gourhan (1971: 96), al ámbito parietal (tabla 1).

Tabla 1. *Fantômes* del arte mobiliar. Fontalès 1: Canto pétreo (Ladier y Welté, 1995: 59, fig. 1). Fontalès 2: Plaqueta (Ladier y Welté, 1995: 63, fig. 4). Fontalès 3: Losa (Ladier y Welté, 1995: 61, fig. 2). Bruniquel-Gandil: Bloque (Ladier y Welté, 1995: 67, fig. 7). Gönnersdorf 1: Plaqueta (Bosinski, 2006: 14, fig. 1). Gönnersdorf 2 y 3: Plaqueta (Bosinski, 2011: 37). La Garna: Hueso (Arias *et al.*, 2007-2008: 107, fig. 9). Enlène 1: Bloque calcáreo (Bégouën y Clottes, 2008: 85, fig. 7). Enlène 2: Canto (Bégouën y Clottes, 2008: 83, fig. 6). La Marche (Pales y Tassin de Saint Péreuse, 1976, ob. 13, pl. 26).

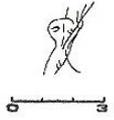
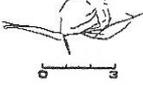
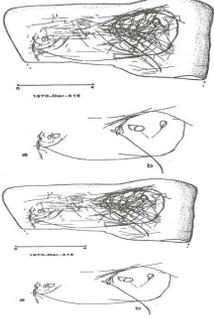
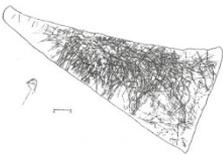
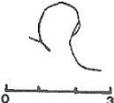
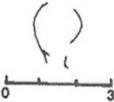
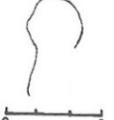
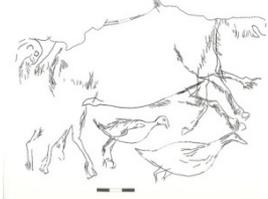
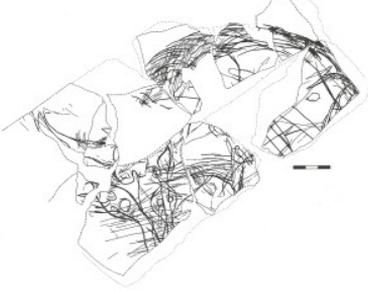
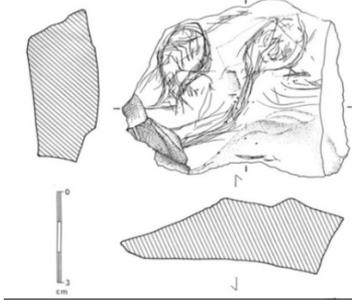
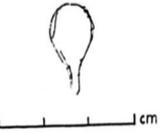
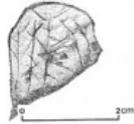
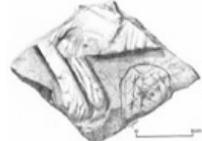
| Lugar | Unidad | Posición | Asociación |
|------------------|---|----------|---|
| Fontalès 1 |  | Frontal |  |
| |  | Frontal | |
| |  | Perfil | |
| Fontalès 2 |  | Frontal |  |
| |  | 3/4 | |
| Fontalès 3 |  | Frontal |  |
| Bruniquel-Gandil |  | 3/4 |  |
| |  | Frontal | |
| |  | | |

Tabla 1 (continuación)

| Lugar | Unidad | Posición | Asociación |
|---------------|---|----------|---|
| Gönnersdorf 1 |  | Frontal |  |
| Gönnersdorf 2 |  | Frontal |  |
| Gönnersdorf 3 |  | Frontal | |
| La Garma |  | Frontal |  |
| Enlène 1 |  | Frontal |  |
| |  | Frontal | |
| Enlène 2 |  | Frontal |  |
| La Marche |  | Perfil |  |

Estas pequeñas cabezas del arte mobiliario no se diferencian en nada de las conocidas representaciones de *fantômes* parietales. Su reducido tamaño llama la atención, pero hay cabezas de mayor envergadura y similar carácter en el arte paleolítico. Su tamaño las determina, pero no las define; no puede ponerse en relación significativa con su escasa integridad gráfica.

En resumen, las cabezas tradicionalmente conocidas como *fantômes*:

- No tienen una forma estable.
- No son sólo un fenómeno parietal.
- No son un fenómeno exclusivamente frontal.
- Su escasa integridad gráfica no es exclusiva de su tamaño.
- Ni sus asociaciones son particulares.

Estas cabezas humanas, hechas con pocos trazos, no muestran ninguna particularidad esencial fuera de su propia expresión gráfica simplificada.

4.2. Grotescos

El concepto de lo grotesco merece un estudio más detenido, ya que, aunque frecuentemente utilizado, jamás ha sido definido por los prehistoriadores.

4.2.1. Breve historia del término

La palabra italiana *grottesco* aparece por primera vez en un ensayo anónimo de pintura milanés redactado entre 1496 y 1498 (Zamperini, 2007: 9). Desde su significado primigenio hasta la actualidad, el término ha ido sufriendo una serie de cambios semánticos. En un principio designaba las recién descubiertas pinturas romanas de la *Domus Aurea* de Nerón excavadas en una auténtica « grotte ». Estas pinturas, criaturas metamórficas, monstruosas, mitad humanas mitad animales, resultaron tan « extrañas » al arte naturalista clásico que recibieron en principio ese nombre arbitrario, que no designaba otra cosa que el lugar en el que se encontraban (Dacos, 1969; Rousseau, 2004). Era un término, pues, vacío de contenido descriptivo, que fue llenándose de sentido durante los cinco siglos posteriores. Ya en el siglo xvi el término es aceptado en el resto de países europeos como sustantivo (Kayser, 1957: 23).

En el siglo xix el término grotesco sufre un proceso de degradación en lo estético y científico. Los estéticos de la segunda mitad del siglo xx, con Vischer a la cabeza, convierten o definen lo grotesco como subclase de lo cómico, lo cómico burdo, bajo, burlesco, de mal gusto (Kayser, 1957: 15 y 125). Esta definición abunda en la mayoría de diccionarios actuales. De esta manera, lo grotesco pierde su categoría como término científico y se emplea de manera vaga e imprecisa (Kayser, 1957: 125).

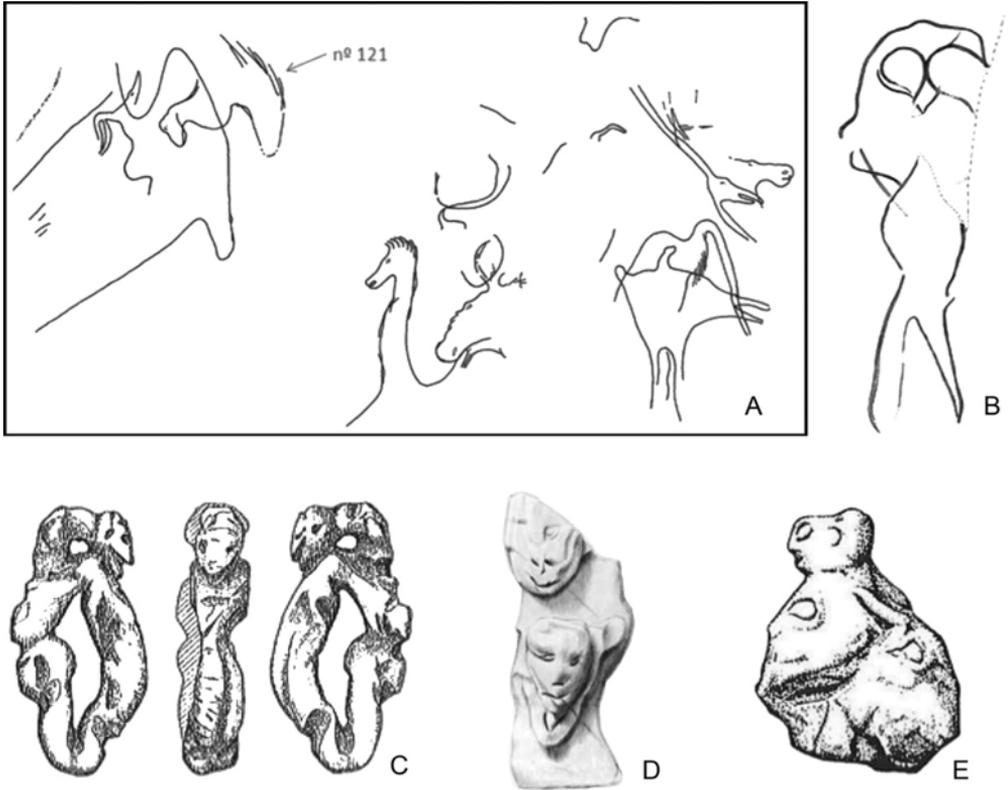


Fig. 2. A. Salle des Monstres de Pergouset (Lorblanchet, 2001: 11, fig. 92). B. Antropomorfo con posible cabeza de lechuza de Cobrantes, calco de M.L. Serna (Resines del Río, 2002: 249). C. Le Doublet de Balzi Rossi, en esteatita amarilla-verdosa (Bolduc *et al.*, 1996: 25, fig. 4). D. Estatuilla en arenisca de Bédeilhac (Sauvet, 2004: 174, fig. 20). E. Estatuilla de arenisca de Isturitz (Mons, 1988: 69, fig. 7.b).

4.2.2. Características esenciales que definen lo grotesco

Lo que importa no es el término, sino el hecho gráfico que trata de definir, ya que el fenómeno del término puede ser más antiguo que su nombre (Kayser, 1957: 17, n. 1). De hecho, esta «ornamentación sin nombre» (Chastel, 1988) ha recibido muchas denominaciones, pero siempre se ha insistido más o menos en lo mismo (fig. 2): lo compuesto, híbrido, metamórfico, feo, extraño, quimérico, visionario, cómico, ridículo, extravagante, anticlásico, fantástico, burlón, etc. Y son esas cualidades las que en realidad dan vida a un término que en sí mismo no dice nada.

Varios autores han realizado distintas apreciaciones de lo grotesco y han encontrado algunos puntos en común (tabla 2). En primer lugar, el contenido gráfico guarda una

Tabla 2. Cuadro de las diferentes definiciones de lo grotesco (subrayamos los aspectos cómicos que se atribuyen a la definición de lo grotesco).

| Apreciaciones | Contenido | Teóricos y artistas |
|-----------------------|--------------------------|---|
| Gusto depravado | Monstruos (compuestos) | Vitruvio, <i>De Architectura</i> VII,5 |
| Risa | Monstruos ridículos | Horacio, <i>Ars Poetica</i> , 1-13 |
| Variedad y extrañeza | Cuerpos monstruosos | Montaigne (en Chastel, 1988:9) |
| Fantasia extravagante | Deformidades monstruosas | Vasari (en Chastel, 1988: 12 y 31) |
| Pintura onírica | Quimeras | Barbaro (en Chastel, 1988: 12, 47 y 48) |
| Pintura extravagante | Monstruosa | Ligorio (en Chastel: 1988) |
| Divertimento | Monstruos. Lo imposible | Miguel Ángel (en Chastel, 1988: 35) |
| Monstruosidades | Monstruos | Cellini (en Chastel, 1988: 39) |
| Pintura quimérica | Formas ineditas | Armenini (en Chastel, 1988: 48) |
| Risa | Hibridación | Chastel, 1988: 55 |
| Caricatura fantástica | Creaciones monstruosas | Wieland (en Kayser 1957: 31) |
| Comedia del arte | Lo feo | Moser (Kayser, 1957: 41) |
| Cómico y horroroso | Lo feo. Monstruos. | Victor Hugo (en Kayser 1957: 65-66) |
| Falta de medida | Cabezas... múltiples | Hegel (en Kayser, 1957: 123) |
| Humor fantástico | Mezcla animal/humano | Vischer (en Kayser, 1957: 124) |
| Artocavernario | Visiones | Kubin (en Kayser, 1957: 215) |
| Sátira | Animales nocturnos | Kayser, 1957: 221 |
| Cómico y siniestro | | Rodríguez, 2007: 10 |
| Lo anti-clásico | La media figura | Morel (en Rousseau, 2004: 57) |
| | Monstruos | Zamperini, 2007: 6 |
| Risa | Creaciones fabulosas | Baudelaire, [1855] 1988: 34 |

estrecha relación con lo monstruoso;² es decir, formas inventadas, híbridas o compuestas (de animales y humanos). Esta definición se emparenta y confunde con otros términos usados por los prehistoriadores, como el de monstruos (Leroi-Gourhan, 1983: 251), irreal-es (Bégouën, 1993; Clottes, 1993) o imaginarios (Groenen, 2005: 268), que beneficiados por el paradigma sagrado han acabado desplazando lo grotesco en su explicación de este tipo de grafías. Pero, si en lo grotesco se halla mezclado lo cómico con lo monstruoso (Rodríguez, 2007: 10), los otros términos usados no contemplan la posibilidad de lo cómico en lo monstruoso.

Lo grotesco también tiende a invertir los temas clásicos (Chastel, 1988: 47) y el orden natural de la realidad física. Éste es uno de los elementos estructurales de lo grotesco; es decir, esas figuras monstruosas nacen —y generalmente portan muchos de sus elementos— de animales cuyos biotopos son, por así decirlo, ajenos al hombre. Criaturas de hábitats inaccesibles y extraños a la especie humana, como las profundidades de lagos, mares y océanos; son el caldo de cultivo en que opera la imaginación humana, que crea a partir de lo desconocido.

2. Tanto es así, que Benvenuto Cellini quiso reemplazar el término grotesco por el de monstruosidades (Kayser, 1957: 221).

4.2.3. La utilización del término grotesco en el arte paleolítico

El término grotesco ha sido empleado por algunos autores para describir el aspecto de ciertas grafías de temática antropomorfa, casi nunca zoomorfa (Buisson, 2003: 73).³ La palabra grotesco aparece de manera adjetivada para describir cabezas y fisionomías grotescas (Hernández-Pacheco, 1919: 220) o máscaras de aspecto grotesco (Capitan *et al.*, 1926: 91; Nougier y Robert, 1968: 49; Saint-Périer, 1930: 80 y 93; 1936: 113 y 114; Lwoff, 1941: 160). El concepto de lo grotesco se aplica en éstas y otras ocasiones de manera gratuita, en su concepción degradada, o más bien como sinónimo de una grafía mal ejecutada.

Otros autores (Saccasyn, 1947; Ripoll, 1957-1958) le han otorgado mayor importancia a lo grotesco al conferirle un lugar en sus clasificaciones de antropomorfos. Saccasyn realiza un intento de clasificación a partir del aspecto de las cabezas, estableciendo varias categorías de personajes: híbridos (59 casos), grotescos (86), realistas (35) e incompletos (69). Los personajes grotescos eran aquellos que mostraban rostros humanos desproporcionados, y diferencia entre grotescos de trazos estirados y grotescos de trazos planos (Saccasyn, 1947). Esta clasificación será adoptada y adaptada por Ripoll en su inventario español de antropomorfos paleolíticos, con 22 personajes grotescos (Ripoll, 1957-1958). Estos autores utilizan el término como criterio de clasificación de grafías antropomorfas sin ninguna connotación significativa. Lo grotesco se aplica sin consistencia como un adjetivo que describe el extraño aspecto de las figuras humanas, algo que como hemos visto no tiene mucho que ver con la historia y el sentido del término.

4.2.4. ¿Un concepto de lo grotesco aplicado al arte paleolítico?

¿Es posible que las sociedades paleolíticas tuvieran su propia concepción de lo grotesco? Toda cultura tiene su estética, su idea de la belleza (Otte, 2012), basada en los principios de armonía y proporción. Sin la desarmonía, sin lo feo, lo bello no puede existir, no puede expresarse. Las manifestaciones gráficas del período paleolítico muestran cierta homogeneidad tanto en la elección de los temas como en el estilo de sus grafías. El arte paleolítico se sirve de un repertorio básico de imágenes y convenciones (Clottes, 1986-1987: 43) que lo hacen reconocible y le dan cierto aire de familia. Lo normal es representar lo conocido, los animales que se pueden ver y oír a la luz del día, las especies que se cazan y son familiares. Se trata de animales diurnos, terrestres, de hábitos semejantes a los del hombre y que son habitualmente representados.

Por el contrario, es posible que los animales que viven en biotopos distintos al del hombre, tales como aves o anfibios,⁴ pudieran ser, quizá, el campo donde lograría desa-

3. Una figura animal de La Vache «Le port de la queue suggère un capridé ou un cervidé ; en revanche, la tête d'allure grotesque ne permet pas de conclure» (Buisson, 2003 : 73).

4. Insectos, reptiles y animales nocturnos voladores, como murciélagos y búhos, siempre han sido los preferidos por la estética grotesca (Kayser, 1957: 221).

rollarse la imaginación de lo grotesco. De esta manera, lo grotesco actuará mejor sobre esas especies animales (si es que se pueden reconocer); es decir, hibridaciones monstruosas poco habituales, como por ejemplo «el antropomorfo con cabeza de rapaz nocturna» (Resines del Río, 2002: 249) de Cobrante o la estatuilla bicéfala de Balzi Rossi, que «évoque un reptile de par la tête triangulaire, et le corps allongé, orné de motifs transversaux qui pourraient représenter les anneaux colorés d'une peau de serpent» (Bolduc, *et al.*, 1996: 36).

Por lo tanto, es condición indispensable de lo grotesco el carácter monstruoso de la figura representada, así como el modo en que ha sido representada:

— Temática insólita. Figuras imaginarias, compuestas (con componentes de especies animales raramente representadas) o híbridas.

Otro aspecto que ayuda a clasificar una figura grotesca es la ausencia de cualquier tipo de convencionalismo, cronológico, regional, estilístico o técnico:

— Materia prima poco habitual o extraña.

— Soportes raros o que acogen una temática poco habitual a ese soporte.

— Técnica desacostumbrada.

— La posición o modo de representación excepcional. Posiciones contorsionadas, raras, imposibles, poco habituales, fuera de toda regla natural.

En la caverna de Tuc d'Audoubert, en el llamado Passage des Monstres, se encuentra una serie de representaciones que parecen «pure création de l'imaginaire magdalénien» (Bégouën *et al.*, 2009: 226). También en la cueva de Pergouset existe una sala, la IV, en cuyas paredes se grabó un grupo de cabezas monstruosas (Lorblanchet, 2001: 110) que pueden ser concebidas como grotescas. Este tipo de representaciones monstruosas presenta en ocasiones varias cabezas, por ejemplo la figura n.º 121 del panel VII de Pergouset, con una supuesta cabeza humana y una supuesta cabeza de caballo, que «constituent réellement une figure double» (Lorblanchet, 2001: 121). También se encuentran estas cabezas acopladas en raras estatuillas descritas como no-clásicas (Sauvet, 2004) de Bédeilhac; en concreto, una estatuilla en arenisca que tiene dos cabezas frontales y otras dos laterales aprovechando los relieves naturales de la pieza (Sauvet y Tosello, 1999: 84). Igualmente en la Gran Sala de Isturitz se encontró una escultura en arenisca en la que se grabó una cabeza humana con una cara animal en el tórax y una cabeza de bisonte detrás (Saint-Périer, 1936: 131), que ha sido interpretada como una figura humana de carácter compuesto (Mons, 1988: 69) y que, en realidad, parece una criatura fantástica tricéfala.⁵

5. Estas representaciones de monstruos definidos por combinaciones de cabezas y caras sobre diferentes partes del cuerpo son universalmente conocidas desde la Antigüedad (Baltrušaitis, 1983: 27) con el nombre de *gryllas*.

4.2.5. Valoración crítica

Una definición de lo grotesco debe intentar recuperar su esencia como categoría estética y evitar el uso adjetivado y peyorativo del término. Como ya hemos visto, lo grotesco es básicamente lo monstruoso. En el arte paleolítico la terminología usada para describir ese tipo de representaciones debe tener en cuenta el carácter extravagante de lo monstruoso; si no, estamos desposeyendo las grafías monstruosas de su componente cómico. Este elemento humorístico ha sido percibido en una de las cabezas monstruosas de Tuc d'Audoubert: « Cette tête privée d'oeil possède une expression presque humoristique » (Bégouën *et al.*, 2009: 232). Otra cosa es si este concepto, como otros tantos utilizados en la historia de las significaciones, logra definir alguna realidad material en la actividad gráfica del período paleolítico. A su favor, el concepto de lo grotesco, tal y como lo hemos definido aquí, tiene la virtud de resaltar la faceta cómica de lo monstruoso. Esta ambigüedad de lo monstruoso, esta ambivalencia que señala la estrecha barrera que existe entre la risa y el miedo, sólo es percibida por este concepto.

4.3. Máscara

Las enciclopedias, por ejemplo el Dictionaire des arts (1979: 854) o la Encyclopedia of World Art (1960: 519), insisten en la diversidad de funciones (lúdica, religiosa, etc.) y de significados de las máscaras. Sin embargo, el concepto de «máscara paleolítica» se fundamenta en una falsa analogía con un arte considerado como «primitivo-prehistórico» y reducido a lo ritual y sagrado.

Fue E. Piette (Breuil, 1914: 420) quien sugirió la idea de que las figuras humanas pudieran estar disfrazadas y enmascaradas, en relación con una pieza de arte mueble de Gourdan, y otra, según cuenta el mismo Breuil, de Mas d'Azil (Capitan *et al.*, 1924: 112). La idea, que los autores atribuyen a Piette, fue expuesta por primera vez por Cartailhac y Breuil (1906) para explicar el aspecto de las figuras antropomorfas de Altamira, que compararon con las de los pueblos bosquimanos, esquimales, australianos e indios de Norteamérica. Comienza entonces el imparable fenómeno terminológico de las máscaras. Estos mismos autores interpretan las cabezas humanas de Marsoulas como «máscaras salvajes» (Cartailhac y Breuil, 1905: 442). Y en 1912 Capitan dice haber encontrado el hallazgo que constata la hipótesis de las máscaras (citado en Deonna, 1914a: 107); se trata de un canto pétreo de La Madeleine que presenta en una de sus caras un antropomorfo con una «máscara grotesca indudable» (Breuil, 1914: 422) delante de su cara.

El significado de *máscara*, definido como mera analogía con las máscaras de las poblaciones erróneamente consideradas «primitivas», empezó a caer en desuso a mediados del siglo xx tras la crítica al método comparativo etnográfico (Laming-Empeaire, 1962). Sin embargo, el término continuó siendo utilizado para describir una serie de representaciones de rostros que tienen unas características comunes:

- La utilización de relieves naturales.
- La presencia de trazos que recuerdan lo humano, ya sea un humano animalizado o un animal humanizado (Moure, 1995: 156).

Este autor ha revisado el concepto de máscara e incluye en tal concepción el bloque transportado de El Juyo (González Echegaray y Freeman, 1981: 261, fig. 2), señalando con ello la dificultad que entraña sistematizar conceptualmente la variabilidad estilística del repertorio gráfico paleolítico (Moure, 1995: 157). Efectivamente, hay piezas de arte mueble que han sido denominadas como máscaras (Bolduc *et al.*, 1996: 27) y no parecen ser muy diferentes de sus homólogos parietales. Es evidente que existe un agujero conceptual a la hora de intentar clasificar este tipo de cabezas, ya que el fenómeno no se reduce sólo a lo parietal, ni a una temática concreta. Por ejemplo, los rasgos humanos percibidos en tres máscaras de la Galería Final de Altamira resultan muy difíciles de analizar desde el punto de vista gráfico. En todo caso, el único rasgo que se puede aducir como humano es la aparente frontalidad de los ojos, pues las cejas (que aparecen en una de las máscaras) se pintan también en los bisontes de la misma cueva. Todo parece indicar que la humanidad de tales máscaras se aprecia a través de un fenómeno de percepción óptica: «una figura híbrida que desde un punto de vista es un bisonte, pero se vuelve humana al verla desde una perspectiva diferente» (Freeman, 2005: 254). Esto es posible gracias a la utilización de las formas naturales del soporte parietal, lo cual nos lleva a la primera y gran característica definitoria del nuevo concepto de máscara.

4.3.1. Un fenómeno producto de la percepción

La pared evoca y condiciona este tipo de representaciones. Este aspecto es de vital importancia, pues nos permite considerar la obra desde su concepción, desde la mente del creador (Martínez Bea, 2002: 3). Este fenómeno no está relacionado con las máscaras de los pueblos ágrafos, sino con la percepción humana: «...puede darse un condicionamiento biológico para la disposición mental que nos induce a ver caras en manchas, rocas o papeles de la pared» (Gombrich, 1997: 288). Por consiguiente, el ojo busca una forma determinada (reconocible) o bien hay una forma determinada que provoca por su estructura un reconocimiento como «cara» (Sartre, 1964: 52). Estamos, pues, ante un fenómeno perceptivo que se define por el rostro (ojos, nariz y boca principalmente), más que por la cabeza, en el sentido de que nunca se representa gráficamente su contorno. Esta característica es la que une todo este conjunto de grafías y es, a nuestro parecer, un término adecuado para definir este fenómeno. El concepto *cabezas sin contorno gráfico* establece una relación entre el proceso gráfico de elaboración y el fenómeno de la percepción de rostros, que creemos que es más útil que el término de máscara, por diversas razones.

4.3.2. Crítica al concepto de máscara

En primer lugar, el concepto de máscara ha perdido la amplitud original que le concedió Breuil. Además, el uso del término puede implicar aceptar la asimilación con el referente al que alude; es decir, admitir que esas representaciones son, como sugería Breuil (1914), verdaderas máscaras similares a las de los pueblos ágrafos. Salvo excepciones (Otte, 2003), esto último no suele ser asumido por los investigadores, que utilizan el término como una etiqueta sin significado concreto. La palabra máscara es, por tanto, un término-vestigio que sirve de excusa para describir un tipo de representación de cabezas cuyas características hemos visto. Además, es necesario añadir a esta definición ciertos aspectos que aparecen con relativa frecuencia en esas cabezas sin contorno gráfico:

- La frontalidad (casi siempre apreciable).
- La técnica pictórica.
- La escasa integridad gráfica (en la que los ojos son un elemento primordial).

No obstante, estas características no establecen una categoría rigurosa de cabezas, sino que son más bien aspectos de una variedad gráfica que se centra en el proceso perceptivo de rostros que se realizan sin contorno gráfico, ya que hay casos de rostros de perfil (fig. 3. F), grabados (Juan Gómez, Colombière) y en soporte mobilar (figs. 3. A-D). La única característica que tienen en común es que fueron realizadas sin contorno gráfico. Se trata de rostros, más que de cabezas, realizados con un mínimo de elementos gráficos, entre los que se cuentan casi siempre dos ojos frontales. Entender así este tipo de representación permite centrarnos en los distintos aspectos de elaboración gráfica con que la comunidad humana se ha expresado siempre, y no tanto en las cerradas clasificaciones que el uso de los términos, como el de máscaras, conlleva consigo.

5. Síntesis

Los tres conceptos analizados en este trabajo, grotescos, *fantômes* y máscaras han seguido trayectorias diferentes: mientras que los términos de *fantôme* y máscara siguen utilizándose para describir determinadas cabezas humanas, el concepto de grotesco ha caído en desuso y ha sido sustituido por el de monstruo o imaginario.

Los dos primeros conceptos han tenido un origen basado en la analogía, ya sea con los fantasmas o con las máscaras de los pueblos mal considerados «primitivos» y han sido redefinidos por Vialou y Moure, que les han otorgado un carácter descriptivo, aunque el término *fantôme* siempre tuvo mucho más contenido semántico que el de máscara, que era una simple comparación formal con las máscaras ceremoniales de las poblaciones indígenas actuales.

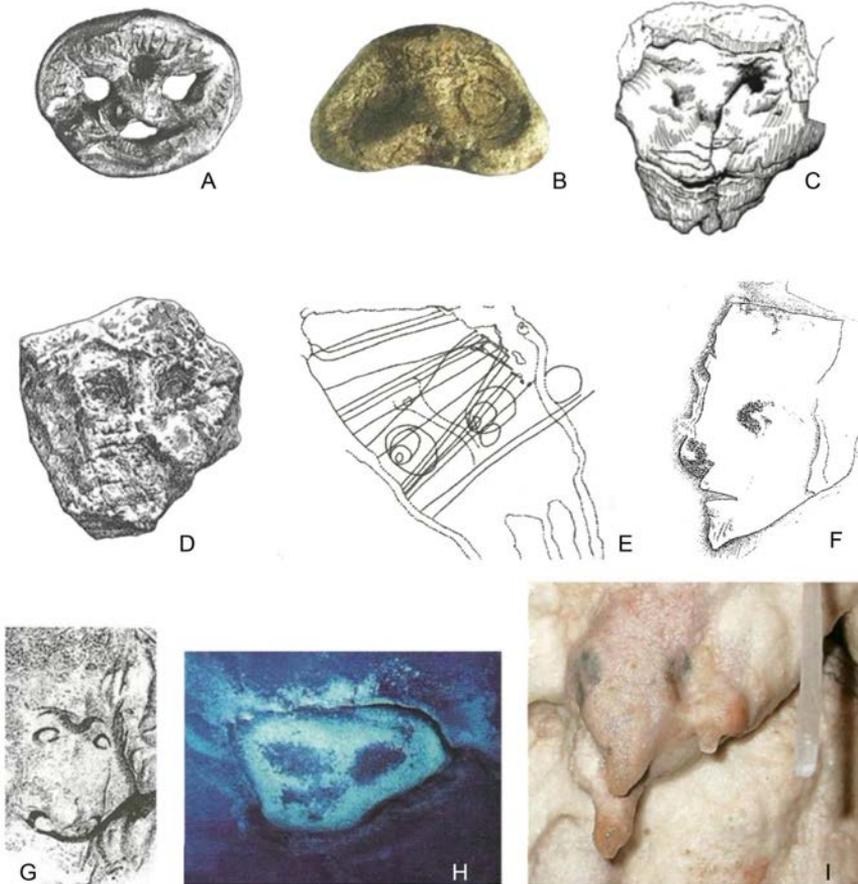


Fig. 3. Diversos tipos de caras sin contorno gráfico incluidos en la denominación de «máscara»: A. Le Masque de Balzi Rossi (Bolduc *et al.*, 1996: 27, fig. 6). B. Máscara de Laugerie Haute sobre falange de caballo (Rosendahl y Rosendahl, 2004: 156, fig. 2. 5). C. La máscara del Juyo, calco de Casado (González Echegaray y Freeman, 1981: 261, fig. 2). D. Cabeza esculpida en un bloque calcáreo de la cueva de Romanelli, calco de Stella (Leonardi, 1988: 173, fig. 66). E. «Masque» de la cueva Margot, calco de Bonin (Bosinski, 2011: 204). F. Máscara de Mas d'Azil (Castillon, 2004: 17, fig. 4). G. Máscara de Altamira (Sanchidrián, 2001: 222, fig. 81.9). H. Curioso rostro captado con imagen infrarroja en Le Portel (Castillon, 2006: 56, fig. 9). I. Uno de los siete pequeños rostros pintados en negro en la cueva de Froissac, cuyas narices son formas naturales de la calcita (Le Guillou *et al.*, 2006: 170, fig. 4).

El concepto de lo grotesco tiene un origen incierto en los albores del siglo xx. Se usa principalmente de manera adjetivada, en su acepción peyorativa, para describir el aspecto de ciertas grafías de cabezas humanas o para indicar la falta de habilidad en la factura de las mismas. A pesar de que ha sustentado algunas clasificaciones tipológicas, no fue definido nunca. Un estudio del término demuestra que los elementos cómicos y monstruosos

estructuran la definición de lo grotesco. No obstante el significado cómico, que no se ajusta demasiado bien al paradigma de lo sagrado, ha sido eclipsado del vocabulario paleolítico por el componente monstruoso.

6. Conclusiones

Los términos que se han utilizado para designar las grafías de cabezas humanas del período paleolítico son nociones espontáneas y arbitrarias que dan lugar a confusiones. Es necesario emplear nombres que se ajusten más a las características gráficas que describen.

Los *fantômes* son más bien cabezas esquemáticas con contorno gráfico, siendo muy difícil concretar los límites del mencionado esquematismo.

El concepto de grotesco prehistórico jamás ha sido definido. La historia del término señala el humor como uno de los componentes básicos; sin embargo, en el arte paleolítico el uso de esta palabra ha excluido el componente cómico en favor de un significado religioso más acorde con el paradigma dominante.

El concepto de máscara es, en principio, una mera trasposición de significados con las máscaras ceremoniales consideradas «prehistórico-primitivas». En un segundo momento, el concepto de máscara adquiere un contenido más descriptivo, pero incapaz de designar un grupo de cabezas concretas. Estas grafías parecen definirse mejor con el concepto de cabezas sin contorno gráfico.

Por lo tanto, proponemos una nueva denominación y clasificación de las grafías de cabezas humanas en cabezas con contorno gráfico y sin contorno gráfico. El contorno delimita las cabezas y las separa del fondo, algo que las diferencia netamente de las cabezas, o más bien rostros, en las que no se figuró el contorno. Quizás así nos acerquemos un poco más a las intenciones de los autores que realizaron tales cabezas y podamos aproximarnos mejor, a través de los conceptos, a los significados que encierra el material gráfico conservado.

Agradecimientos

A Pilar Utrilla, catedrática de Prehistoria de la Universidad de Zaragoza, por su soporte bibliográfico; a Valentín Villaverde, catedrático de Prehistoria de la Universidad de Valencia, por sus valiosos comentarios; a Manuel Bea, doctor en Prehistoria de la Universidad de Zaragoza, por su ayuda técnica con las imágenes; a Clara Hernando, doctora en Prehistoria de la Universidad de Salamanca, por la revisión atenta del manuscrito y sus sugerencias, y a Paloma Lanau, investigadora predoctoral de la Universidad de Zaragoza, por la traducción al francés del resumen extenso. Quisiera dedicar este trabajo a todos mis amigos de la Universidad de Zaragoza; en concreto, a Pilar Utrilla, Manuel Bea y Paloma Lanau.

Bibliografía

- ARIAS, P., ONTAÑÓN, P., ÁLVAREZ, E., CUETO, M., GARCÍA, C. y TEIRA, L. C., 2007-2008, Falange grabada de la Galería Inferior de La Garma: aportación al estudio del arte mobiliario del Magdaleniense Medio, *Veleia* 24-25, 97-129.
- AUJOULAT, N., 2004, *Lascaux. Le geste, l'espace et le temps*, Éditions du Seuil, París.
- BALTRUŠAITIS, J., 1983, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Cátedra, Madrid.
- BARANDIARÁN, I., 2012, Forma vs. función en tipología prehistórica: el caso de las bramaderas óseas magdalenienses, *Veleia* 29, 307-334.
- BARANDIARÁN, I., GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. y GONZÁLEZ CUADRA, F., 1981, Grabados de la cueva de La Hoz (Sámano, prov. Santander), en *Altamira Symposium: actas del Symposium Internacional sobre Arte Prehistórico celebrado en conmemoración del primer centenario del descubrimiento de las pinturas de Altamira (1879-1979)*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Arqueología, Madrid, 119-128.
- BARRIÈRE, C., CARAYON, M., ABADIE, M. y GALOFRE, M., 1986, Lexique d'art préhistorique. Premières propositions, *Travaux de l'Institut d'Art Préhistorique* 28, 163-208.
- BAUDELAIRE, C., 1976, De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques, en C. BAUDELAIRE, *Ouvres complètes* (tomo II), Gallimard, Dijon, 525-543.
- BEAUNE de S., 2007, La préhistoire est-elle toujours une science humaine?, en J. ÉVIN (dir.), *Un siècle de construction du discours scientifique en Préhistoire*, vol. III « ...Aux conceptions d'aujourd'hui », Actes du Congrès Préhistorique de France, Congrès du Centenaire, Avignon, 21-25 septembre, 2004, Mémoires de la Société préhistorique française, París, 13-21.
- BÉGOUËN, R., 1993, Les Animaux composites, en GROUPE DE RÉFLEXION SUR L'ART PALÉOLITHIQUE (ed.), *L'art pariétal paléolithique: Techniques et méthodes d'étude*, CTHS, París, 201-205.
- BÉGOUËN, R. y BREUIL, H., 1958, *Les cavernes du Volp. Trois-Frères. Tuc d'Audoubert*, Arts et Métiers Graphiques, París.
- BÉGOUËN, R. y CLOTTES, J., 2008, Douze nouvelles plaquettes gravées d'Enlène, *Espacio, Tiempo y Forma* I (1), 77-92.
- BÉGOUËN, R., FRITZ, C., TOSELLO, G., CLOTTES, J., FAIST, F., PASTOORS, A., FOSSE, P., LANGLAIS, M. y LACOMBE, S., 2009, L'art et la vie des Magdaléniens au Tuc d'Audoubert, en R. BÉGOUËN, C. FRITZ, G. TOSELLO, J. CLOTTES, J.A. PASTOORS y F. FAIST, *Le Sanctuaire secret des Bisons. Il y a 14000 ans, dans la caverne de Tuc d'Audoubert...*, Somogy éditions et Association Louis Béguouën, París, 59-308.
- BOLDUC, P., CINQ-MARS, J. y MUSSI, M., 1996, Les figures des Balzi Rossi (Italie): une collection perdue et retrouvée, *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège-Pyrénées* LI, 15-53.
- BOSINSKI, G., 2006, Le Grand Chasseur: Réflexion sur une scène gravée de Gönnersdorf (Rhénanie, Allemagne), en J.M. MAILLO y E. BAQUEDANO (eds.), *Miscelánea en homenaje a Victoria Cabrera* (vol. II), Museo Arqueológico Regional, Zona Arqueológica 7, Alcalá de Henares, 12-23.
- BOSINSKI, G., 2011, *Femmes sans têtes: une icône culturelle dans l'Europe de la fin de l'ère glaciaire*, Éditions Errance, París.
- BREUIL, H., 1914, À propos des masques quaternaires, *L'Anthropologie* 25, 420-422.
- BREUIL, H., 1952, *Quatre Cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*, Centre d'Etudes et de Documentation Préhistoriques, Montignac, Dordogne, París.
- BRUNNER, O., CONZE, W. y KOSELLECK, R. (eds.), 1972-1997, *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zu politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Klett-Cotta, Stuttgart.

- BUISSON, D., 2003, Galet compresseur et percuteur, en J. CLOTTES y H. DELPORTE (eds.), *La grotte de La Vache (Ariège). Fouilles Romain Robert. II. L'art mobilier*, Musée des Antiquités Nationales, París, 73.
- CABANNE, P., 1979, *Dictionnaire international des arts* (tomo I), Bordas, París.
- CALVO TRÍAS, M., 1999, Reflexiones en torno al concepto de «útil», forma y función y su relación con los análisis funcionales, *Pyrenae* 30, 17-38.
- CAPITAN, L., BREUIL, H. y PEYRONY, D., 1910, *La caverne de Font de Gaume aux Eyzies (Dordogne)*, Imprimerie de Monaco.
- CAPITAN, L., BREUIL, H. y PEYRONY, D., 1924, *Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne)*, Masson et Cie., París.
- CARRERAS MONFORT, C., 2002-2003, Reflexiones en torno a la cultura material. Nuevas aproximaciones, *Pyrenae* 33-34, 65-80.
- CARTAILHAC, E. y BREUIL, H., 1905, Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes, *L'Anthropologie* 16, 431-444.
- CARTAILHAC, E. y BREUIL, H., 1906, *La caverne d'Altamira à Santillane, près Santander (Espagne)*, Imprimerie de Monaco.
- CASSIRER, E., 1933, Le langage et la construction du monde des objets, *Journal de psychologie normale et pathologique* XXX, 18-44.
- CASSIRER, E., 1993 [1944], *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, México.
- CASTILLON, R., 2004, Quelques figures à la grotte du Portel, *Bulletin Préhistoire du Sud-Ouest* 11 (1), 5-21.
- CASTILLON, R., 2006, À propos des radiations infrarouges et ultraviolettes : leur application dans l'étude de l'art de la grotte du Portel à Loubens (Ariège), *Bulletin Préhistoire du Sud-Ouest* 13 (1), 49-60.
- CHASTEL, A., 1988, *La grottesque. Essai sur « l'ornement sans nom »*, Le Promeneur, París.
- CLOTTES, J., 1986-1987, La determinación de las representaciones humanas y animales en el arte paleolítico europeo, *Bajo Aragón Prehistoria* 7-8, 41-68.
- CLOTTES, J., 1993, Les créatures composites anthropomorphes, en GROUPE DE RÉFLEXION SUR L'ART PALÉOLITHIQUE (ed.), *L'art pariétal paléolithique : Techniques et méthodes d'étude*, CTHS, París, 197-199.
- COMBA E., 2012, Mixed human-animal representations in Palaeolithic art: an anthropological perspective, en J. CLOTTES (dir.), *L'art pléistocène dans le monde*. Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, 2010, *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* LXV-LXVI, 1853-1863.
- COYE, N., 1997, *La préhistoire en parole et en acte. Méthodes et enjeux de la pratique archéologique (1830-1950)*, L'Harmattan, París.
- DACOS, N., 1969, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Warburg Institute, Londres.
- DANIEL, G., 1962, *The idea of Prehistory*, C.A. Watts & Co Ltd, Londres.
- DENIS, M., 1984, Propriétés figuratives et non figuratives dans l'analyse de concepts, *L'année psychologique* 84 (3), 327-345.
- DEONNA, W., 1914a, Les masques quaternaires, *L'Anthropologie* 25, 107-113.
- DEONNA, W., 1914b, À propos des masques quaternaires, *L'Anthropologie* 25, 597-598.
- DOMINGO, I. y FIORE, D., 2014, Style: Its Role in the Archaeology of Art, en C. SMITH (ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology*, Springer, Heidelberg, 7104-7111.
- DUHARD, J-P., 1996, *Réalisme de l'image masculine paléolithique*, Jérôme Million, Grenoble.
- ECO, U., 1981, *Tratado de semiótica general*, Editorial Lumen, Barcelona.
- ENCYCLOPEDIA OF WORLD ART, 1960, vol. III. McGraw-Hill Book Company, Londres.
- FIORE, D., 1996, El arte rupestre como producto complejo de procesos ideológicos y económicos: una propuesta de análisis, *Espacio, Tiempo y Forma* I (9), 239-259.

- FREEMAN, L.G., 2005, Cuevas y arte: Ritos de iniciación y trascendencia, en J.A. LASHERAS CORRUCHAGA y J. GONZÁLEZ ECHEGARAY (coords.), *El significado del Arte Paleolítico*, Ministerio de Cultura, Madrid, 247-262.
- FRITZ, C. y TOSELLO, G., 2007, La grotte de Marsoulas. Grands bisons et petit humains, *Les dossiers d'archéologie* 324, 20-29.
- FUENTES, O., 2010, Les représentations humaines au magdalénien en Poitou-Charentes, en J. BUISSON-CATIL y J. PRIMAULT (coord.), *Préhistoire entre Vienne et Charente. Hommes et sociétés du Paléolithique*, Association des Publications Chauvinoises, Mémoire XXXVIII, 383-396.
- GÁRATE, D. y MORO-ABADÍA, O., 2012, Faut-il renoncer au « style I » de Leroi-Gourhan? Une révision critique des débuts de l'art paléolithique, *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* LXVII, 67-79.
- GARCÍA DIEZ, M. y GÁRATE, D., 2003, Terminología del grafismo prehistórico: una propuesta desde los dibujos y las pinturas parietales del Paleolítico, *Krei* 7, 5-19.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. y FREEMAN, L.G., 1981, La máscara del santuario de la cueva del Juyo, en *Altamira Symposium: Actas del Symposium Internacional sobre Arte Prehistórico celebrado en conmemoración del primer centenario del descubrimiento de las pinturas de Altamira (1879-1979)*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Arqueología, Madrid, 251-265.
- GOMBRICH, E.H., 1997, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid.
- GROENEN, M., 2005, De la oscuridad a la luz, en J.A. LASHERAS CORRUCHAGA, y J. GONZÁLEZ ECHEGARAY (coord.), *El significado del Arte Paleolítico*, Ministerio de Cultura, Madrid, 263-276.
- HEMPEL, C.G., 1952, *Fundamentals of Concept Formation in Empirical Research*, University of Chicago Press, Chicago-Londres.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, E., 1919, *La caverna de Peña Candamo (Asturias)*, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.
- HERNANDO ÁLVAREZ, C., 2013, El sonido de Altamira y los silencios del Còa, *Complutum* 24 (1), 41-58.
- HERNANDO ÁLVAREZ, C., 2013, Ciervas «trilineales» y caballos en «bec de canard»: una historia genealógica de los conceptos en el arte paleolítico, *Revista Atlántica Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social* 15, 13-37.
- HORACIO FLACO, Q., 2008, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Editorial Gredos, Madrid.
- IAKOVLEVA, L. y PINÇON, G., 1997, *La frise sculptée du Roc-aux-Sorciers, Réunion des musées nationaux*, Réunion des musées nationaux, París.
- JORDAN, M.A., 1993, Le masque comme processus ironique. Les makishi du nord-ouest de la Zambie, *Anthropologie et Société* 17 (3), 41-61.
- KAYSER, W., 1957, *Lo Grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Editorial Nova, Buenos Aires.
- KROEBER, A.L. y KLUCKHOHN, C., 1952, *Culture: a critical review of concepts and definitions*, Peabody Museum, Cambridge.
- LADIER, E. y WELTÉ, A.C., 1995, Les figures anthropomorphes de la vallée de l'Aveyron, *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* 50, 57-83.
- LAMING-EMPERAIRE, A., 1962, *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Éditions A. et J. Picard et Cie., París.
- LEACH, E., 1989, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una aproximación al uso del análisis estructuralista en la antropología social*, Siglo XXI de España Editores, Madrid.
- LE GUILLOU, Y., FAYER DE LA TOUR, A. DU., FAYET DE LA TOUR, S. DU. y MAKSUD, F., 2006, La salle François Rouzaud de Foissac (Aveyron). Une nouvelle grotte ornée en Quercy, *Préhistoire du Sud-ouest* 13 (2), 167-172.
- LEONARDI, P., 1988, Art paléolithique mobilier et pariétal en Italie, *L'Anthropologie* 92 (1), 139-202.
- LEONARDI, P., 1989, *Sacralità, arte e grafia paleolitiche: splendori e problemi*, Museo civico di storia naturale di Trieste, Calliano.

- LEROI-GOURHAN, A., 1971, *Préhistoire de l'Art Occidental*, Éditions d'Art Lucien Mazenod, París.
- LEROI-GOURHAN, A., 1983, Les Entités imaginaires. Esquisse d'une recherche sur les monstres pariétaux paléolithiques, en *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch* (vol. I), Ministerio de Cultura, Madrid, 251-263.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1975, *La voie des masques. Les sentiers de la création*, Éditions Albert Skira, Ginebra.
- LOMBO MONTAÑÉS, A. 2015, *Risas, sonrisas y caricaturas en las manifestaciones gráficas paleolíticas*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza (tesis doctoral inédita).
- LORBLANCHET, M., 1986, De l'Homme aux animaux et aux signes dans les arts paléolithiques et australiens, en T. INGOLD y M. MALTBY (ed.), *Cultural Attitudes to Animals Including Birds, Fish and Invertebrates*, The World Archaeological Congress, Southampton and London, 1986, Department of Southampton in association with Alle & Unwin, 3, 1-50.
- LORBLANCHET, M., 1988, De l'art pariétal de chasseurs de rennes a l'art rupestre des chasseurs de kangourous, *L'Anthropologie* 92 (1), 271-316.
- LORBLANCHET, M., 1989, From man to animal and sign in Palaeolithic art, en H. MORPHY (ed.), *Animals into art*, Unwin Hyman, Londres, 109-143.
- LORBLANCHET, M., 2001, *La grotte ornée de Pergouset (Saint-Géry, Lot). Un sanctuaire secret paléolithique*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, París.
- LWOLFF, S., 1941, Gravures à représentations d'humains du Magdalénien III. Fouilles de La Marche, commune de Lussac-les-Château (Vienne), *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 38, 145-161.
- MARCUSE, H., 1968, *El hombre unidireccional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Editorial Joaquín Mortiz, México.
- MARTÍNEZ BEA, M., 2002, *El acondicionamiento del soporte en el arte rupestre paleolítico*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza (trabajo para la obtención del DEA).
- MOLINER, M., 1988, *Diccionario del uso del español*, Gredos, Madrid.
- MONS, L., 1988, Analyse et étude du caractère composite de quelques statuettes e grès de la grotte d'Isturitz (Pyrénées-Atlantiques), *L'Anthropologie* 92 (1), 65-72.
- MORO-ABADÍA, O., 2005, Pour une nouvelle histoire des sciences humaines : Lartet, Mortillet, Piette et le temps de la Préhistoire, *Bulletin de la Société préhistorique française* 102 (4), 715-720.
- MORO-ABADÍA, O. y GONZÁLEZ MORALES, M.R., 2005a, El arte por el arte: Revisión de una teoría historiográfica, *Munibe* 57, 179-188.
- MORO-ABADÍA, O. y GONZÁLEZ MORALES, M.R., 2005b, L'analogie et la représentation de l'art primitif à la fin du XIX^e siècle, *L'Anthropologie* 109, 703-721.
- MORO-ABADÍA, O. y GONZÁLEZ MORALES, M.R., 2006, La idea de progreso en el estudio del arte parietal paleolítico: pasado, presente y... ¿futuro?, *Zephyrus* 59, 155-162.
- MORO-ABADÍA, O. y GONZÁLEZ MORALES, M.R., 2007, L'art Paleolithique est-il un « art »? Réflexions autour d'une question d'actualité, *L'Anthropologie* 111 (4), 687-704.
- MORO-ABADÍA, O. y GONZÁLEZ MORALES, M.R., 2008, Hacía una historia crítica del arte paleolítico: la historia social de las ciencias sociales como paradigma, *Espacio, Tiempo y Forma I* (1), 123-134.
- MOURE ROMANILLO, A., 1995, Les représentations humaines dans l'art paléolithique de l'Espagne cantabrique, en H. DELPORTE (ed.), *La Dame de Brassempouy*, Actes du Colloque de Brassempouy, Lieja, 1994, ERAUL, 74, 149-167.
- NOUGIER, L.R. y ROBERT, R., 1968, Scène d'initiation de la grotte de la Vache a Alliat (Ariège), *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège-Pyrénées* XXIII, 13-98.
- OTTE, M., 2003, Les masques et les hommes, en E. ANNATI (ed.), *40.000 ans d'art contemporain. Aux origines de l'Europe*, Catalogue de l'exposition du Parlement européen à Bruxelles, Centre Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte, 212-221.

- OTTE, M., 2012, La beauté comme élément sémiotique, en J. CLOTTES (dir.), *L'art pléistocène dans le monde*, Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, 2010, *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* LXV-LXVI, 1707-1711.
- PALACIO-PÉREZ, E., 2010a, Salomon Reinach and the religious interpretation of Paleolithic art, *Antiquity* 84, 853-863.
- PALACIO-PÉREZ, E., 2010b, Cave art and the theory of art: the origins of the religious interpretation of Palaeolithic graphic expression, *Oxford Journal of Archaeology* 29 (1), 1-14.
- PALACIO-PÉREZ, E., 2012-1013, Génesis, consolidación y crisis del concepto de arte paleolítico, *Krei* 12, 83-117.
- PALACIO-PÉREZ, E., 2013, Science and Belief in the construction on the concept of Paleolithic Religion, *Complutum* 24 (2), 51-61.
- PALACIO-PÉREZ, E. y RUIZ-REDONDO, A., 2014, Imaginary creatures in Palaeolithic art: prehistoric dreams or prehistorians' dreams?, *Antiquity* 88, 259-266.
- PALES, L. y TASSIN DE SAINT PÉREUSE, M., 1976, *Les gravures de La Marche. II. Les Humains*, Éditions Ophrys, París.
- RESINES DEL RÍO, P., 2002, Cobrante, en M.L. SERNA GANCEDO, A. VALLE GÓMEZ y P. SMITH (coords.), *Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria*. Asociación Cántabra para la Defensa del Patrimonio Subterráneo (ACDPS), Santander, 247-252.
- RIPOLL, E., 1957-1958, Las representaciones antropomorfas en el arte paleolítico español, *Ampurias* 19-20, 167-192.
- RIPOLL, E. y RIPOLL, S., 1992, *El arte paleolítico en la Península Ibérica*, Historia 16, Madrid.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, S., 2007, *Las varias caras de lo grotesco*, en A. SAN JUAN OTERO (ed.), *Antología del cuento grotesco*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 9-40.
- ROSENDAHL, G. y ROSENDAHL, W., 2004, Art mobilier du Paléolithique supérieur dans les collections des Reiss-Engelhorn-Museen de Mannheim (Allemagne) : un aperçu, en M. OTTE (dir.), *La spiritualité*, Actes de l'UISPP, Lieja, 2003, ERAULT 106, 153-161.
- ROUSSEAU, J., 2004, Grotte, *grotta*, excavation, *grottesca*, grotesque, en I. OST, P. PIRET y L. VAN EYNDE (dir.), *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Publications de Facultés universitaires Saint-Louis, Bruselas, 45-62.
- SACCASYN DELLA SANTA, E., 1947, *Les figures humaines du Paléolithique supérieur euroasiatique*, De Sikkel, Amberes.
- SAINT-PÉRIER, R. DE, 1930, *La grotte d'Isturitz I. Le magdalénien de la salle de Saint-Martin*, Archives de l'Institut Paléontologie Humaine, Mémoire 7, Masson et Cie. Éditeurs, París.
- SAINT-PÉRIER, R. DE, 1936, *La grotte d'Isturitz II. Le Magdalénien de la Grande Salle*, Archives de l'Institut Paléontologie Humaine, Mémoire 17, Masson et Cie. Éditeurs, París.
- SANCHIDRIÁN, J.M., 2001, *Manual de Arte Prehistórico*, Ariel Prehistoria, Barcelona.
- SARTRE, J.P., 1964, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, Losada, Buenos Aires.
- SAUVET, G., 2004, L'art mobilier non classique de la grotte magdalénienne de Bédailhac (Ariège), en A.C. WELTE y E. LADIER (dir.), *Art mobilier paléolithique supérieur en Europe occidentale*, Actes du Congrès de l'UISPP, Lieja, 2001, ERAUL 107, 167-176.
- SAUVET G. y TOSELLO G., 1999, Le mythe paléolithique de la caverne, en F. SACCI y G. SAUVET (dir.), *Le Propre de l'Homme. Psychanalyse et préhistoire*, Delachaux et Niestlé, Lausana, 55-90.
- SERRALLONGA I ATSET, J., 1994, *Homo faber*, el fin de un mito. Etología y Prehistoria, una aproximación al Presente para reconstruir el Pasado del «útil», *Pyrenae* 25, 31-49.
- STOCZKOWSKI, W., 1993, La Préhistoire : les origines du concept, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 90 (1-2), 13- 21.
- STOCZKOWSKI, W., 2011, L'histoire de l'archéologie peut-elle être utile aux archéologues?, *Le Genre Humaine* 50, 221- 234.

THOMSON, P., 1972, *The Grotesque*, Methuen, Londres.

VIALOU, D., 1986, *L'art des grottes en Ariège magdalénien*. XXIIe supplément à Gallia Préhistoire, Éditions du C.N.R.S., París.

VIALOU, D., 1998, *L'art des grottes*, Éditions Scala, París.

VILLAVERDE, V., 1994a, *Arte paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*, Servei d'Investigació Prehistòrica, Valencia.

VILLAVERDE, V., 1994b, Arte mueble de la España mediterránea: breve síntesis y algunas consideraciones teóricas, *Complutum* 5, 139-162.

VILLAVERDE, V., 2005, Art paléolithique de la Méditerranée espagnole : arguments contre son rattachement à une « province artistique méditerranéenne », en D. VIALOU, J. RENAULT-

MISKOVSKY y M. PATOU-MATHIS (dir.), *Comportements des hommes du Paléolithique moyen et supérieur en Europe : territoires et milieux*, París, 2003, ERAULT 111: 163-176.

VITRUVIO POLIÓN, M., 2008, *De architectura*, Albatros, Valencia.

WELTE, A-C., 1988, Note sur une baguette gravée de l'abri de Fontalès (T. & G.) de la collection Darasse du Museum d' Histoire Naturelle de Toulouse, *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège-Pyrénées* XLIII, 117-141.

WITTGENSTEIN, L., 1957, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Revista de Occidente, Madrid.

WITTGENSTEIN, L., 1965, *Le cahier bleu et le cahier brun*, Gallimard, París.

ZAMPERINI, A., 2007, *Les Grotesques*, Citadelles et Mazenod, París.