

estudia un yacimiento eneolítico de Llinars del Vallès, y plantea una serie de agudas consideraciones sobre la cultura coetánea en el resto de Cataluña. M. Tarradell, en *El problema de las diversas áreas culturales de la Península Ibérica en la Edad del Bronce* (págs. 423-430, 1 fig.), explica cómo desde el año 1949 delimitó la cultura de El Argar exclusivamente en el sudeste de la Península, señalando para los territorios no argáricos los siguientes grupos: región valenciana, sur de Portugal y probablemente la Andalucía occidental, estando el resto del territorio ocupado por perduraciones eneolíticas. En último término, Georges Souville, bajo el título *Influences de la Péninsule Ibérique sur les civilisations postneolítiques du Maroc* (págs. 409-422, 7 figs.), y con el apoyo de abundante bibliografía, recopila los datos que demuestran la existencia de una Edad del Bronce marroquí en estrecha relación con nuestro país.

Con estas breves notas de contenido hemos querido subrayar la importancia y calidad científica de los trabajos contenidos en los dos tomos de la *Miscelánea*. Pero estas líneas quieren ser también un testimonio de agradecimiento hacia todos aquellos autores que quisieron participar con sus escritos y a las autoridades que acordaron su alto patrocinio a nuestro proyecto de enaltecer la memoria del gran maestro fallecido. En ocasión de inaugurarla en París la exposición dedicada al Abate Breuil, por la Fondation Singer-Polignac,<sup>10</sup> al mismo tiempo que presentamos la publicación a los amigos y familia del Abate, tuvimos ocasión de dar públicamente las gracias por tan generosa colaboración, y ahora deseamos dejar constancia escrita de este agradecimiento en nombre propio y en el del Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelona, del que *Ampurias* es el órgano de expresión. — E. RIPOLL PERELLÓ.

10. Véase este mismo tomo de *Ampurias*, páginas 33-304.

#### LAS ACTAS DEL SIMPOSIO DE ARTE RUPESTRE DE WARTENSTEIN

La Wenner Gren Foundation for Anthropological Research reunió, durante los días 28 de julio a 2 de agosto de 1960, en el castillo de Wartenstein (Austria), a los más destacados investigadores europeos del arte rupestre prehistórico. Los resultados de esta importante reunión han sido condensados en un volumen, editado en Barcelona por los profesores L. Pericot y E. Ripoll,<sup>1</sup> que forma parte de la serie Viking Fund Publications

in Anthropology. El contenido de esta obra está dividido en tres secciones, correspondientes a la temática del simposio, en las que las ponencias, y un resumen de las mismas en un idioma distinto al del original, se suceden según orden alfabético de los autores.

Las páginas preliminares contienen una presentación del doctor Luis Pericot, en la que expone los antecedentes de este simposio, cuya idea surgió en la primera reunión ce-

1. PERICOT GARCÍA, Luis y RIPOLL PERELLÓ, Eduardo (editores), *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*, Wenner-Gren Foun-

dation for Anthropological Research, Viking Fund Publications in Anthropology, n.º 39, Barcelona, 1964, xiv + 262 págs., con figs. y láms. (25 × 17,5 cm.).

lebrada en el castillo de Wartenstein, al comentar, con el Prof. A. C. Blanc, algunos problemas de arte cuaternario. Poco después, en otra reunión en el mismo castillo, ambos elaboraron el plan oficial del simposio. Fue fácil, dice el autor, seleccionar las personalidades que representaban las diversas tendencias científicas, y se pudo contar aún con la valiosa presencia del Abate Henri Breuil. Pero la reunión se vio ensombrecida por la muerte del Prof. A. C. Blanc, en cuyo recuerdo se conservó vacía su silla durante todas las sesiones de trabajo. Pericot expresa su satisfacción por los resultados obtenidos gracias a la hospitalidad de la Wenner-Gren Foundation y de su director, doctor Fejos. Ni éste ni el Abate Breuil, fallecidos después del simposio, pudieron tener en sus manos este deseado volumen. Por último agradece la confianza demostrada al poner en sus manos la edición de esta obra, cuya tarea, añade, recayó principalmente en el doctor Ripoll.

A continuación el Prof. Eduardo Ripoll (*Acta resumen de las reuniones de Wartenstein*, págs. vi-xii) presenta un esquema de lo tratado en la reunión, a la que concurrieron los señores M. Almagro, H. G. Bandi, J. Blanchard, P. Bosch-Gimpera, H. Breuil, P. Fejos, F. Jordá, R. Lantier, H. Lhote, F. Mori, L. Pericot — en calidad de Presidente — J. B. Porcar, E. Ripoll, H. Schulz y Sol Tax. Los profesores P. Graziosi y S. Donadoni, aunque no pudieron asistir al simposio, enviaron sus comunicaciones.

Se trató, en primer lugar, del arte rupestre hispano-francés, con interesantes intervenciones de Breuil, Ripoll, Blanchard y Jordá. A continuación se dio paso a la discusión sobre arte rupestre levantino español, que fue mucho más interesante y movida que la anterior, y en la que defendieron sus puntos de vista el Abate Breuil y los señores Bosch, Lantier, Almagro, Porcar, Jordá,

Bandi, Lhote, Schulz, Blanchard, Ripoll y Mori. El arte africano fue el objeto de otro animado diálogo, en el que intervinieron en especial: Breuil, Lhote y Mori. En una breve sesión sobre el arte esquemático español tomaron la palabra Breuil, Ripoll y Pericot. Finalmente, una última sesión volvió a ocuparse del arte levantino. En ella el Abate Breuil expuso por última vez públicamente su visión de este arte. Seguidamente Pericot y Ripoll trazaron un gráfico — que se reproduce en el volumen — con el esquema cronológico cultural de la Prehistoria española, a fin de que sirviera para fijar de manera definitiva los diferentes puntos de vista. Por último, cita Ripoll los acuerdos que se tomaron en la sesión de conclusiones.

La primera parte de la obra está dedicada al arte paleolítico franco-cantábrico. En primer lugar, Jacques Blanchard, *Informations recherchées d'après les équides européens figurés* (págs. 3-34, VIII láms.) efectúa un estudio preliminar, que deberá ser seguido, de los caballos representados en el arte rupestre cuaternario del Sudoeste de Europa. El mismo ha permitido distinguir un número de especies y subespecies más numeroso de lo que se había supuesto, y permitirá comparar la antigüedad relativa de diferentes series de representaciones. Deducir que el caballo, durante el período de ocupación de las cuevas, debió de representar en los llanos, montañas, estepas y bosques, un papel similar al de los actuales antílopes de África, y que por ello debieron de ser muy numerosos. Concluye que este estudio realizado sobre las representaciones de caballos, sería útil hacerlo también con otros animales figurados en el arte rupestre hispano-francés.

En el siguiente trabajo, *L'art paleolithique de la «province méditerranéenne» et ses influences dans les temps post-paleolithiques* (págs. 35-46, 3 figs.), Paolo Graziosi, to-

mando como punto de partida Italia, analiza el arte rupestre de la «provincia mediterránea», que cada vez se aísla mejor y que difiere en algunos puntos del arte rupestre paleolítico del oeste de Europa, y sus relaciones con otras manifestaciones más tardías o situadas fuera del centro focal. Una glosa al sistema Breuil, intentando ampliarlo y rectificando algunos puntos a la luz de los nuevos descubrimientos, la ofrece al artículo de Francisco Jordá, *El arte rupestre Paleolítico de la región cantábrica: nueva secuencia cronológico-cultural* (págs. 47-81, 11 cuadros). El autor circunscribe el campo de esta investigación al área cantábrica en el espacio y al Solutrense y Magdalenense inferior en el tiempo. El trabajo se compone de tres partes: introducción sobre el estado actual de nuestros conocimientos del Paleolítico superior cantábrico; total revisión de las estaciones de esta área y su problemática cronológica; y reestructuración de las etapas artísticas de los mencionados períodos, de acuerdo con el resultado de sus investigaciones.

Por último, un artículo de Eduardo Ripoll Perelló, *Problemas cronológicos del arte Paleolítico* (págs. 83-100, 7 figs.), presenta algunos de los problemas cronológicos que tiene planteados hoy día el arte rupestre cuaternario. La perspectiva torcida, que fue una de las bases cronológicas del ciclo auriñacoperigordiense de Breuil, es sometida a revisión, concluyendo que el sistema debió de coexistir con la perspectiva normal durante toda la evolución del arte paleolítico. En segundo lugar presenta un estado del conocimiento del Paleolítico superior de la Península Ibérica, haciendo hincapié en la importancia del Solutrense como encuadre del problema del arte de este período, que expone en un tercer apartado. En él señala las características del arte de este momento y sus yacimientos principales. Un cuarto pro-

blema lo presentan las figuras de proboscídeos de El Castillo y El Pindal. Cree que el del Pindal es con toda seguridad un *Elephas Primigenius*, mientras que el del Castillo, aunque podría tratarse de un mamut joven, no es de atribución tan segura. Por último esboza otros problemas como las figuras humanas esquemáticas y las figuras de tintas planas.

La segunda parte del volumen está consagrada a los estudios concernientes al arte rupestre del Levante español. En el primer trabajo, *El problema de la cronología del arte rupestre levantino español* (págs. 103-111, 3 figs.), Martín Almagro, con la misma tendencia de trabajos anteriores, expone las razones que han inducido a los especialistas a mantener una fecha sincrónica con el arte cuaternario para todo o al menos parte del arte levantino. Sostiene que después de analizar estas razones nada permite mantener una fecha paleolítica para este arte, presentando a continuación las diferencias que pueden apreciarse entre el arte levantino y el hispano-francés. Concluye que este arte no se puede fechar, por el momento, con seguridad, aunque cree que deriva del arte rupestre perigordiense mediterráneo y debió formarse en época postpaleolítica, durante su desarrollo hasta las colonizaciones metalúrgicas y conviviendo en ciertas comarcas con el arte esquemático.

H. G. Bandi, en el trabajo siguiente, *Einige Ueberlegungen zur frage der datierung und des ursprungs der Levantekunst* (págs. 113-117), se ocupa de señalar los puntos principales que sirven para demostrar que el arte levantino no es contemporáneo del paleolítico franco-cantábrico ni del neolítico, sino que pertenece al Mesolítico. Lo sitúa, pues, entre el V-IV milenio y el III-II. No se sabe si la temprana representación de figuras humanas es indígena o de origen extranjero, pero cree que un estudio más

detallado de las industrias mesolíticas en relación con el arte levantino podría arrojar más luz sobre los problemas aun existentes.

A continuación se encuentra el artículo que A. C. Blanc había escrito antes de su fallecimiento, *Sur le problème de l'âge de l'art rupestre du Levant Espagnol, et les moyens à employer pour résoudre ce problème* (págs. 119-124). En él presenta una opinión personal de los debatidos problemas acerca de la cronología del arte levantino español. Cree que los argumentos de la escuela Breuil-Obermaier, que colocan este arte en época pleistocénica, son impecables y prudentes, y comenta la interpretación de ciertas figuras señaladas por Breuil, como bisontes, alces y rinocerontes, que le parece acertada. Seguidamente expone los argumentos de la escuela contraria, que propone una cronología mesolítica y neo-eneolítica para este arte, y que encuentra muy débiles. Por último propone los medios para resolver el problema: ejecutar una revisión total de las faunas de los yacimientos estratificados del Paleolítico superior, Mesolítico, Neolítico y de la Edad de los Metales de la región levantina, e intensificar las prospecciones en dicha región, con la esperanza de que una u otra estación esté asociada a un yacimiento arqueológico que pueda proporcionar una fecha de C 14.

Sin variar sus anteriores opiniones y partiendo de las pinturas de Minateda y de las fases en él establecidas por Breuil, y de las comparaciones con las plaquetas del Parpalló, P. Bosch-Gimpera, en *The chronology of the rock-paintings of the Spanish Levant* (págs. 125-132, 3 figs.), sostiene que las fases clásicas naturalistas del arte levantino deben colocarse en los momentos finales del Magdaleniense; las seminaturalistas, en el Mesolítico y Neolítico; el esquematismo, en el Eneolítico, y el esquematismo más degenerado, con representaciones casi exclusiva-

mente humanas, en el final del Eneolítico y comienzos del Bronce. Finalmente pasa revista al estado de la cuestión del arte africano, indicando algunos de los paralelos que pueden existir con el hispano-francés y el levantino.

La gran figura de esta reunión fue, como es lógico, el Abate H. Breuil, que un año después de la celebración del Simposio, y antes de la publicación de estas actas, murió en París, el 14 de agosto de 1961. Consultado su editor, no dio el necesario permiso para la publicación del trabajo *Les roches peintes leptolithiques de l'Espagne occidental*, que el insigne prehistoriador había presentado a la reunión que comentamos. Por ello, vista la intransigencia anticientífica del editor, se decidió indicar en el volumen este desagradable incidente y omitir del mismo las páginas 133 a 144 que correspondían al trabajo del gran maestro. Sin embargo, el artículo había sido distribuido ciclostilado en la fase previa del simposio, y por ello podemos dar cuenta aquí de su contenido. Corrobora la tesis, tantas veces expuesta por él, de la condición paleolítica del arte levantino. Establece algunas de las afinidades de este arte con el franco-cantábrico, como la perspectiva torcida, y las diferencias principales, que son: la abundancia de representaciones humanas en el arte levantino y sus escenas, en las que ve un parentesco con las pinturas de los cazadores saharianos o sudafricanos, por lo que plantea el interrogante de la influencia africana en Europa o viceversa. La evolución de este arte presenta serias complejidades y diversas fases, de las que se aprecian trece — que expone — en Minateda. Las plaquetas del Parpalló aseguran probablemente un parentesco con el arte de las rocas del Levante, aunque haya una diferencia de temas, que se da también, por otra parte, en el arte franco-cantábrico entre el mobiliar y el parietal. Dice que en la

mayoría de abrigos se han hallado industrias microlíticas mesolíticas y neolíticas, que son la base de la cronología baja de estas pinturas, pero que es muy difícil comprobar en qué momento finaliza el leptolítico epigravetiense y comienza el Mesolítico que de él deriva. Por último recuerda que ya había dicho, en trabajos anteriores, que las últimas fases de Minateda podían considerarse neolíticas, procedentes de un foco esquemático primitivo en relación con el arte de las poblaciones franco-cantábricas de un estadio gravetiense evolucionado. Constituye en cierto modo una rectificación con la extremada posición anterior, y hay que señalar que contrasta por su flexibilidad con las opiniones expuestas por A. C. Blanc, P. Bosch-Gimpera y R. Lantier en la misma reunión.

Raymond Lantier afirma, en su trabajo *Propos sur l'art rupestre de l'Espagne oriental* (págs. 145-150, 2 figs.), que no tiene nada que añadir respecto a lo expuesto en su obra *Les Hommes de la Pierre Ancienne* (2.<sup>a</sup> ed., París, 1959, págs. 242-257), abundando en las mismas opiniones que el Abate Breuil, con el que estuvo en Minateda. Opina que las 13 fases de este abrigo no cubren la totalidad del arte levantino y que las diferencias de representación respecto al franco-cantábrico son debidas a su diferente situación climática, y no bastan para retrasar la fecha de este arte a una época mesolítica y neolítica, aunque las últimas fases de Minateda sean ya de estos períodos. Por último apunta los paralelismos de este arte con el africano, y plantea el problema de las relaciones entre África y España. En el artículo siguiente, *Sobre algunos problemas del arte rupestre del levante español* (págs. 151-158), Luis Pericot presenta la historia de las hipótesis surgidas en torno a la debatida cronología paleolítica o mesolítica y neolítica del arte rupestre levantino, desde su descubrimiento por J. Cabré en 1903 hasta el pre-

sente. A continuación expone las diferencias existentes entre dicho arte y el franco-cantábrico, y sus posibles semejanzas, deduciéndo de ello su hipótesis personal. A partir del Magdalenense medio el Levante español conoce un clima moderado, y en este ambiente se movían unos grupos humanos epigravetienses. Los pintores levantinos serían, pues, descendientes de los gravetosolutrenses, y desarrollarían su arte paralelamente a la última etapa del Magdalenense cantábrico, del Aziliense de la misma zona y de una etapa epipaleolítica o mesolítica tardía, antes de alcanzar con el Protoneolítico un cierto grado de descuido y esquematización, con los que se inicia su decadencia, que llega a su punto culminante en la Edad del Bronce. Como pura hipótesis, ya que no está probado que las diferencias estilísticas correspondan a un carácter cronológico en lugar de a un carácter comarcal geográfico, presenta el siguiente esquema: en una primera época, que corresponde aún al Paleolítico occidental, sitúa los animales más antiguos por su técnica o especie; en una segunda etapa, el desarrollo de la figura humana, en escenas mixtas, mientras que la tercera representaría el apogeo de la movilidad, con el preciosismo de estilos como el caligráfico. La cuarta etapa, protoneolítica, alcanzaría el cuarto milenio, y conduce ya a una cierta estilización, que enlaza con el esquematismo del tercer milenio, que en rápido desarrollo ocupa toda la Península en el segundo milenio, siendo el arte del grabado de la Edad del Bronce — insegururas del Oeste — el que nos proporciona los últimos eslabones hasta la época romana.

La participación de J. B. Porcar consistió en la presentación de dieciocho láminas reproduciendo pinturas rupestres levantinas de los abrigos de La Gasulla y La Valltorta. Por desgracia estas obras no se han podido reproducir en el volumen de actas, por ha-

berse extraviado durante la celebración del simposio, pero sí se ha incluido su trabajo, *Impresiones sobre el arte rupestre existente en el Maestrazgo* (págs. 159-166), en el que expone sugestivos puntos de vista acerca de los antecedentes de estas pinturas, sobre su pátina, colores, trazos, polieromía, fauna exenta, etc., examinados de forma hábil e inteligente gracias a los conocimientos artísticos del gran pintor castellonense.

En el último trabajo de esta sección, *Para una cronología relativa del arte levantino español* (págs. 167-175), Eduardo Ripoll reúne los principales hitos de las teorías sobre la cronología de este arte. Expone los argumentos de H. Breuil y H. Obermaier para la cronología cuaternaria del arte levantino, los puntos que, según E. Hernández-Pacheco y M. Almagro, sirven para diferenciarlo del hispano-francés y la intermedia opinión de L. Pericot, que lo hace comenzar al final del Paleolítico superior. El autor cree que la casi totalidad del desarrollo del arte levantino puede colocarse en época postpaleolítica, con lejanas raíces en el arte del ciclo auriñaco-perigordiense de Breuil — gravetiense de Pericot —, aunque no se puede apreciar el momento en que se produjo la transición ambiental (un dato inseguro de esta etapa tan antigua podría ser la pintura hallada en el Montsiá posteriormente, y que ha sido publicada por el mismo autor). Teniendo en cuenta las investigaciones anteriores, en especial las del Abate Breuil, Ripoll establece el siguiente cuadro general de secuencia evolutiva del arte del Levante: A) fase naturalista, dividida en dos períodos; B) fase estilizada estática; C) fase estilizada dinámica, y D) fase de transición a la pintura esquemática. Enumera luego sus características y estaciones más representativas. Esta evolución tiene su comprobación en las superposiciones de Val del Charco del Agua Amarga, La Sarga,

Santolea, etc. La cronología de estas fases sería: la A) Mesolítica; la B) y C) habrían visto la llegada de los primeros neolíticos, y la D) la plena neolitización.

La tercera y última parte de la obra está destinada a los trabajos referentes al arte sahariano y las relaciones entre los distintos tipos de arte rupestre. Comienza con un estudio de A. C. Blanc, *Sur le facteur fondamental des mouvements des cultures pré et protohistoriques, en Afrique du Nord: la fuite du desert* (págs. 179-184), que trata de un importante hecho, que señala los movimientos de las culturas del norte de África: la huida del desierto. Este fenómeno, dice el autor, debe tenerse en cuenta para interpretar las relaciones eventuales entre culturas saharianas y protoegipcias. Al final del Terciario, comienzos del Cuaternario, Europa, el norte de África y Asia formaban una gran área paleoequatorial, y las regiones intermedias de esta zona jugaron un papel de puente. A raíz de la desertización del Sahara se produce una nueva migración de dirección oeste-este, al mismo tiempo que en las regiones interiores, que también se desertizan, se producen movimientos semejantes, por lo que en este momento la huida del desierto tiene un carácter migratorio centrífugo. Prueba de ello es el traslado de los Peuls, primero al Sahara y después hacia el sur. Finalmente apunta que pudo producirse una nueva emigración de oeste a este, que constituiría el fermento más antiguo de la cultura egipcia.

Esta misma primacía artística en sus relaciones con los orígenes de la civilización egipcia, es tratada por Sergio Donadoni, que en su trabajo *Remarks about Egyptian Convictions of the Sahara Rock Shelter Art* (págs. 185-190) opina que los elementos asiáticos fueron secundarios y formaron la levadura de la rápida evolución cultural del arte egipcio. Los grabados hallados en el

Fezzan son más importantes que los del propio Nilo y recuerdan en algunos motivos : estuche fálico, tocado de plumas, etc., a los egipcios. Estos elementos no comprueban conexiones entre Egipto y el Fezzan, pero parecen vincular ambas culturas. Llama la atención sobre la urgente necesidad de una cronología, puesto que en la actualidad la única base parecen ser las fechas de C<sub>14</sub> del niño momificado de Uan Muhuggiag — 3.500 a. de J. C. — y del carbón del mismo abrigo — 5.500 a. de J. C. —, y ellas sitúan los elementos egipcios en un momento anterior al que se hallan en el propio Nilo. Más adelante, cuando se posean nuevas fechas absolutas, los egiptólogos deberán considerar estos hallazgos para revisar el esquema de la más antigua historia egipcia.

Un importante artículo de Henri Lhote, *Faits nouveaux concernants la chronologie relative et absolue des gravures et peintures pariétales du Sud oranais et du Sahara* (págs. 191-214, 1 cuadro) presenta los datos y evidencias cronológicas adquiridos recientemente en el sur del Orán y en el Tassili-n-Ajjer. En primer lugar resume las teorías cronológicas sobre los grabados del sur del Orán, que estudia en función de los conocimientos adquiridos en el Sahara. Afirma que no es posible, en los grandes grabados de estilo naturalista, hacer distinciones cronológicas según el trazo inciso en V o U, o obtenido por puntillado, ya que ambas técnicas coexisten. Junto a estos grandes grabados se encuentran conjuntos de menor tamaño, que, considerados más tardíos, no podemos en la actualidad asegurar que lo sean ; sí, en cambio, que su área de dispersión es mayor. Un elemento de gran antigüedad es el morueco, lo que hace reconsiderar su cronología. Otro elemento faunístico importante es el caballo. La presencia de representaciones de este animal, asociadas a industrias neolíticas, lleva su aparición al

año 5000 ó 4000 a. de J. C. y no al segundo milenio, como indicaba Vaufrey, que tuvo siempre la tendencia de rebajar la cronología, puesto que opinaba que el arte oranés era un arte colonial egipcio.

Seguidamente Lhote trata de los grabados de época bubaliense hallados en 1959 en Ued Djerat. A grandes rasgos, dice, son idénticos a los del sur del Orán, con variantes locales. En lo que difieren esencialmente es en los temas y en lo que puede relacionarse con prácticas mágicas o religiosas. Son casi inexistentes las asociaciones de personajes y animales, y parece que el bóvido haya jugado en este arte el papel de animal doméstico. El contexto industrial hallado con dichas figuras es poco típico, y si consideramos que estos grabados remontan como mínimo al Neolítico, no pueden tener una influencia predinástica. Entre los grabados del sur oranés es posible distinguir un estadio con la misma fauna que la del bubaliense, pero posterior a él, con grabados de menor talla mediocre estilo y técnica grosera. A continuación hallamos el estadio de los pastores de bóvidos, que está poco desarrollado, pero que permite apreciar cierto paralelismo entre el Sahara y el sur del Orán.

Por último, recuerda el importante centro de arte rupestre del Tassili, en el que las campañas que se han sucedido desde 1956 han permitido intercalar estilos desconocidos entre el estadio bubaliense y el bovidiense. El grupo prebovidiense más importante, dividido en varios subperíodos, es el de las *cabezas redondas*, que corresponde a poblaciones negroides. Presenta a continuación los datos adquiridos en las últimas exploraciones acerca del período bovidiense, deduciendo que debió ser un período de larga duración, correspondiente al Neolítico reciente — los dos yacimientos excavados en Jabbareni han dado fechas por el método del C<sub>14</sub> : 3500 y 2550 a. de J. C. —. Las

pinturas más antiguas serían, pues, el origen del arte predinástico egipcio, y las más modernas, posteriores a las primeras dinastías, estarían quizás influenciadas por el arte del Nilo. Al final presenta un cuadro comparativo de los grandes grabados naturalistas de época bubaliense del sur del Orán y del Ued Djerat.

En un segundo artículo, *Sur les rapports entre les centres d'art préhistorique d'Europe (Province franco-cantabrique et levant espagnol) et celui du Sahara* (págs. 215-223), el mismo H. Lhote expone las relaciones que, en opinión de algunos investigadores, han podido existir entre el arte prehistórico del Sahara y el europeo. En primer lugar, las que existen entre los grabados del sur del Orán y Europa, según Flamand, Boule y Frobenius, que el autor cree imposibles, como había dicho ya Obermaier. En segundo lugar, las relaciones de las pinturas de *cabezas redondas* del Sahara con el arte parietal europeo, que cree también inexistentes. Seguidamente expone las conexiones de las pinturas bovidienses del Sahara con las del Levante español, en las que, aparte del elemento escénico, halla dos puntos comunes: la presencia de toros y el arco, que no bastan para asegurar una relación. Tampoco cree que haya ningún nexo entre la época sahariana del caballo y el arte Levantino español. Por último trata de los contactos entre las pinturas del Sahara y las de África del Sur. Presenta las hipótesis de Breuil, Gautier, Joleaud y Monod, y concluye que ambos artes son propios de sus regiones, aunque debieron recibir influencias extranjeras, y que las conexiones entre ellos son aún muy problemáticas.

Tres trabajos de Fabrizio Mori cierran la parte referente al arte africano. El primero de ellos, *Some aspects of the rock-art of the Acacus (Fezzan-Sahara) and data regarding it* (págs. 225-234, 1 lám.), trata de algunos

aspectos importantes del arte rupestre del Acacus, acerca del cual ha aparecido posteriormente un extenso libro del mismo autor (cf. *Ampurias*, XXVI-XXVII, 1964-65, páginas 365-366). Da unos datos de la excavación del yacimiento de Uan Muhuggiag, en cuyos niveles inferiores se hallaron los restos de un niño de tipo negroide, momificado por desecación, cuyo análisis de C 14 ha dado el año 3500 a. de J. C., y el del carbón del mismo nivel el 5500 a. de J. C. Las pinturas proporcionan evidencias sobre la existencia del tipo mediterráneo, no ocurriendo lo mismo con el tipo negroide, aunque el único hallazgo antropológico tenga estos caracteres. El autor cree que el elemento mediterráneo estuvo diseminado por el Sahara central durante mucho tiempo, y que predominaba sobre el negroide. Divide las pinturas y grabados en dos grupos: el Tagzelt «mediterráneo», que comprende Ti-n-lalan, Uan Amil y Wadi Kessan II, en el que el sexo es un elemento muy importante, y las pinturas de Uan Muhuggiag II y III, que presentan escenas que no tienen paralelos en otras regiones. Trata, finalmente, del nexo entre este arte y el pre y proto-dinástico egipcio, afirmando que faltan aún muchas evidencias para comprobar que existe una relación, aunque para períodos avanzados debemos suponer una influencia directa de las pinturas egipcias en el arte del Sahara.

El segundo artículo del mismo autor, *Appendix to the conclusion, With a preliminary indication of the discoveries of the fifth mission to the Acacus (1960-61) and of the results of study of the relative material* (págs. 235-246), presenta otros datos que tienen importancia para las cuestiones de la cronología absoluta, de la domesticación del ganado vacuno, de las industrias y la cerámica, y de la ecología. Se hallaron enterramientos colectivos cerca del Wadi Tes-huinat, que representan las fases más an-

tiguas de las culturas enlazadas con el arte rupestre, siendo sin duda la momificación de Uan Muhuggiag parte de un desarrollo cultural profundo y extenso de aquella región. En este último yacimiento se excavaron 10 niveles estratificados, que contenían instrumentos óseos, cerámica y escasa industria lítica. Una fecha probable de esta cerámica podría ser el sexto o quinto milenio a. de Jesucristo. La fauna hallada, en la que faltan animales salvajes, puede aportar muchos datos para el conocimiento de la domesticación de animales. El análisis de la flora y del polen muestra la presencia de *typha* en todos los niveles, lo que indica la presencia de un gran lago, que desapareció y se volvió a formar más tarde.

Aconseja reexaminar la cronología del arte sahariano, cuya fase inicial parece situarse cerca del sexto-quinto milenio antes de nuestra Era. Por último, dice que es posible que el arte del Sahara hubiera ejercido influencia en el valle del Nilo, que el conjunto de creencias espirituales de fondo mágico-religioso lo demuestra, y que debemos tener en cuenta el éxodo de los pueblos pastores por causa de la desertización.

El tercer artículo, de F. Mori, *Short conclusions on the discussion of the chronological problem of Sahara rock-art* (págs. 247-251), resume las argumentaciones resultantes del diálogo sostenido en Wartenstein. Lhote cree que las representaciones humanas anteriores al período pastoral pueden ser saharianas y no negroides; que la mayoría de los grabados del Acacus se sitúa en el mejor período pastoral y disiente en cuanto a la forma de vida de las regiones montañosas. Mori relata que hubo mucha discusión sobre la relación de las distintas fases del arte del Sahara con el arte egipcio pre y protodinástico. Por el momento, dice, parece más oportuno admitir como fecha inicial del 3500 a. de J. C. en lugar de la fecha más alta de Uan Muhug-

giag, aunque la primera parece corresponder al período Pastoral. Según el autor, estas relaciones deberán examinarse con prudencia y observar si el contacto se produjo de Este a Oeste o viceversa. No estamos aun en condiciones, dice el articulista, de discutir la posible influencia de «la cultura» en su sentido completo, y aun menos la mezcla o superposición étnica, pues en el Sahara faltan datos arqueológicos y antropológicos de estas épocas.

H. Schulz asistió al Simposio en calidad de consultor zoólogo, y en un breve escrito, *On the Zoomorphic Representations* (página 253), expresa su agradecimiento por la invitación y por los conocimientos adquiridos durante la reunión, y su impresión por la perfección de los dibujos naturalistas de las cuevas. Señala que sólo debieron tener acceso a las cavernas los iniciados y que la presencia de animales preñados es debida a su fácil visión. Expone que la falta de elementos en los animales puede ser debida al sexo, edad o clima, y que la supuesta representación del pelaje puede indicar las variaciones estacionales o simplemente la suciedad del animal. Afirma que es muy difícil hacer un diagnóstico racial, puesto que las variantes de los animales según edad o sexo, o las limitaciones técnicas mediatisan en gran medida este diagnóstico. Por último dice que se debe tener precaución en las conclusiones climáticas basadas en los animales representados, ya que, por ejemplo, los grandes mamíferos pueden adaptarse a diversos climas, hallar su alimento en cualquier estación y acostumbrarse a diferentes tipos de sustento.

En Apéndice (*Appendix, Correspondence between Abbé H. Breuil and Profs. Pericot and Ripoll, previous to the symposium*, páginas 255-262) se presentan tres cartas: dos del Abate Breuil y una de los Profs. Pericot y Ripoll, que constituyen parte de la corres-

pondencia sostenida por estos investigadores con anterioridad al simposio.

La primera carta, del Abate Breuil, fechada en París el 5 de marzo de 1960, presenta una serie de proposiciones sobre el origen del arte levantino; su relación con el subesquemático y el neolítico; su degeneración de norte a sur; su ubicación geográfica y su condicionamiento al clima; la cronología de este arte — que cree pleistocénica —; la fauna representada — mantiene la presencia de bisontes, alces y un rinoceronte —; la relación de esta fauna con los niveles geológicos y arqueológicos; el problema de las pinturas de Addaura y Levanzo, y el valor de las subdivisiones de Minateda.

La respuesta a estas proposiciones formuladas por el Abate Breuil la ofrecen Pericot y Ripoll en una carta fechada en Barcelona el 25 de marzo del mismo año. En ella se muestran de acuerdo con Breuil, en otorgar, directa o indirectamente, al arte levantino unas raíces en el ciclo auriñaco-perigordiense. Creen que algunas estaciones esquemáticas constituyen las últimas fases del arte levantino; que no se debe relacionar el «Neolítico» de los pintores con el «cardial»; que el «descenso» de norte a sur del arte levantino no es suficiente para asegurar un origen septentrional del mismo, y que no hay una influencia masiva del arte del Levante sobre fases antiguas del esquemático, aunque la influencia se observa en las regiones de contacto. Coincidén con Breuil en afirmar que es un arte de *replicés* y hacen referencia a la cronología de estas pinturas, que creen fundamentalmente mesolíticas y neolíticas. Exponen sus dudas sobre la presencia de animales pleistocénicos en el arte levantino, opinando que las figuras de Levanzo no tienen relación con las del Le-

vante español, y admiten por último las subdivisiones de Minateda, a las que dan un valor regional, aunque creen (Ripoll) que podrían reducirse a tres o cuatro.

En la tercera carta que contiene este apéndice, fechada en París el 11 de marzo de 1960, el Abate Breuil resume su posición indicando que no hay «demasiada diferencia entre nuestras posiciones». Dice que es posible que un arte elemental del tipo estilo I de Minateda haya existido en esta u otra parte del Levante; que el arte levantino desciende de norte a sur y coincide cronológicamente con la tercera facies del Paleolítico superior occidental, desarrollándose a lo largo del Magdalenense y quizás del período posterior. Mantiene la presencia de los animales paleolíticos mencionados anteriormente y señala que el nivel del mar se ha elevado unos 40 metros en Levanzo, lo que prueba la época wurmiense de sus representaciones, y que es posible que ello sucediera también en el Levante español, por lo que sería normal que no hubiera pinturas en la costa.

Creemos que los amplios resúmenes que hemos presentado de los artículos contenidos en la obra son suficiente para comprender la importancia que tuvo la reunión de Wartenstein, en la que, sin ponerse de acuerdo en muchas ocasiones, los más célebres investigadores del arte rupestre prehistórico pudieron presentar su visión del mismo e intercambiar sus puntos de vista. No nos queda más que dar las gracias a la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, que ha hecho posible la celebración de este esperado simposio y la publicación del espléndido volumen que hemos comentado y que con tanto cuidado han editado los profesores Pericot y Ripoll. — MIQUEL LLONGUERAS CAMPAÑÁ.