

ArkeoGazte

Revista de Arqueología - Arkeologia aldizkaria



Monográfico:
*Arqueología y medio ambiente,
una historia de una ida y una vuelta*

Monografikoa:
*Arkeologia eta igurumena,
ida eta etorri baten istorioa*

REVISTA ARKEOGAZTE/ARKEOGAZTE ALDIZKARIA

N.º 3, año 2013. urtea 3.zbk.

Monográfico: Arqueología y medio ambiente, una historia de una ida y una vuelta

Monografikoa: Arkeologia eta igurumena, joan eta etorri baten istorioa

Monographic: Archaeology and environment, there and back again

COMITÉ EDITORIAL/ERREDAKZIO BATZORDEA

Carlos Duarte Simões (*Universidad de Cantabria*)
Marta Fernández Corral (*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*)
Maite Iris García Collado (*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*)
Begoña Hernandez Beloqui (*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*)
Clara Hernando Álvarez (*Universidad de Salamanca*)
Blanca Ochoa Fraile (*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*)
Alejandro Prieto de Dios (*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*)
Aitor Sánchez López de Lafuente (*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*)
Carlos Tejerizo García (*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*)

COMITÉ CIENTÍFICO/BATZORDE ZIENTIFIKOA

Xurxo Ayán Vila (*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*)
Belén Bengoetxea Rementeria (*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*)
Margarita Díaz-Andreu (*ICREA, Universitat de Barcelona*)
Javier Fernández Eraso (*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*)
Margarita Fernández Mier (*Universidad de León*)
Alfredo González Ruibal (*CSIC-Incipient*)
Juan Antonio Quirós Castillo (*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*)
Manuel Santonja Gómez (*CENIEH Burgos*)
Alfonso Vigil-Escalera Guirado (*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*)
Lydia Zapata Peña (*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*)

TRADUCCIÓN/ITZULPENEA

Marta Fernández Corral; Maite Iris García Collado; Begoña Hernández Beloqui; Blanca Ochoa Fraile

MAQUETACIÓN, WEB Y DISEÑO/MAKETAZIOA, WEB ETA DISEINUA

Begoña Hernandez Beloqui; Clara Hernando Álvarez; Idoia Grau Sologestoa; Blanca Ochoa Fraile; Aitor Sánchez López de Lafuente; Alain Sanz Pascal; Carlos Tejerizo García

EDITADO POR



ARGITARATUA

REVISTA ARKEOGAZTE es una revista científica de ARQUEOLOGÍA, editada por ARKEOGAZTE: ASOCIACIÓN DE JÓVENES INVESTIGADORES EN ARQUEOLOGÍA PREHISTÓRICA E HISTÓRICA con periodicidad anual y en la que los originales recibidos son evaluados por revisores externos mediante el sistema conocido como el de doble ciego. Se compone de las siguientes secciones: MONOGRÁFICO, VARIA, ENTREVISTA, RECENSIONES y publica trabajos originales de investigación en torno a una temática definida, trabajos originales de temática arqueológica libre, notas críticas de trabajos arqueológicos actuales o entrevistas a personalidades científicas de la Arqueología. Los originales se publican en castellano, euskera e inglés. El Consejo de Redacción puede admitir originales remitidos en italiano, portugués, francés, gallego y catalán.

ARKEOGAZTE ALDIZKARIA, ARKEOLOGIA aldizkari zientifikoa da, ARKEOGAZTE: HISTORIAURREKO ETA GARAI HISTORIKOKO ARKEOLOGIA IKERTZAILE GAZTEEN ELKARTEAK argitaratua eta urtean behin kaleratzen dena. Jasotako originalak kanpoko zuzentzaileen bidez ebaluatzen dira bikun itsua deritzon sistemari jarraituz. Aldizkaria hurrengo atalek osatzen dute: MONOGRAFIKOA, VARIA, ELKARRIZKETA, AIPAMENAK, hau da, zehaztutako gai baten inguruko ikerketa lan originalak, edozein gai arkeologikoari buruzko lan originalak, egungo lan arkeologikoen nota kritikoak edo Arkeologiaren munduko pertsona zientifikoei egindako elkarrizketak argitaratuko dira. Originalak gazteleraz, euskaraz eta ingelesez argitaratuko dira. Erredakzio Batzordeak italieraz, portugaldarrez, frantsesez, galizieraz eta katalunieraz idatzitako originalak onar ditzake.

DIRECCIÓN/HELBIDEA

Taller y depósito de materiales de arqueología (UPV/EHU), c/Fco. Tomás y Valiente, s/n, 01006 Vitoria-Gasteiz. arkeogazterevista@gmail.com.

PÁGINA WEB/WEB ORRIALDEA

www.arkeogazte.org



[Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Monográfico:
Arqueología y medio ambiente,
una historia de una ida y una vuelta

Monografikoa:
Arkeologia eta ingurumena,
joan eta etorri baten istorioa



Revista Arkeogazte

Nº3, pp. 243-270, año 2013

Recepción: 15-IV-2013; Revisión: 29-VI-2013; Aceptación: 17-VII-2013

ISSN: 2174-856X

EL CONCEPTO DE CARICATURA EN EL ARTE PALEOLÍTICO Y LOS GRAFFITI ACTUALES

The caricature concept in Paleolithic art and current graffiti

Karikatura kontzeptua Paleolitoko artean eta egungo graffitiak

Alberto Lombo Montañés (*)

Resumen:

El presente estudio nace de la acumulación y análisis de más doscientas cincuenta cabezas de graffiti de la ciudad de Zaragoza, cuyo parecido con las cabezas humanas del arte paleolítico suscitó una reflexión acerca de la naturaleza de estas representaciones. Todo parece indicar que las semejanzas formales no son casuales sino que responden a una forma de expresión de las emociones humanas que aparece en todas las épocas de manera clandestina y extraoficial. El concepto de caricatura es una construcción teórica de época moderna que discrimina un gran número de representaciones que no entran en los cánones establecidos por la estética, pero usan un mismo procedimiento. La definición actual de este término impide estudiar y comprender los orígenes de un fenómeno que parece en gran medida consustancial al ser humano. La Arqueología necesita pensar el concepto de caricatura para ser consciente de ciertos prejuicios y admitir nuevos interrogantes acerca de estas representaciones de cabezas humanas paleolíticas.

Palabras clave:

Caricatura, Arte Paleolítico, Graffiti, Emociones.

Summary:

This paper has its origin in the accumulation and analysis of more than 250 graffiti heads in the city of Saragossa (Spain). Their resemblance to those humans heads from the Palaeolithic rock-art brought about us a thought about the nature of this kind of representations. Everything seems to point out that the formal similarities are not casual. On the contrary, these motives seem to be a way for the expression of human emotions, something that appears in every epoch in an underground and extraofficial way. The concept of "caricature" is a modern theoretical construction that discerns a large number of representations that are not considered in the aesthetic established canons, but they use the same proceeding. The current definition for this term appears as a real handicap for the study and comprehension of a phenomenon which origins seems to be intrinsecal to Human being. The Archaeology needs to think about a new concept for "caricature", trying to be aware of some prejudices and admitting new questions about the Palaeolithic rock-art human heads.

* Universidad de Zaragoza. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Prehistoria.

Key words:

Caricature, Palaeolithic Art, Graffiti, Emotion.

Laburpena:

Lan honen jatorria Zaragozako hirian egindako berrehun eta berrogeita hamar graffiti buru baino gehiagoren pilaketa eta ikerketa da. Paleolitoko labar artean agertzen diren buruekin duten antzak irudikapen hauen izaeraren inguruko hausnarketa sortu du. Ematen duenez, antzekotasun formal hauek ez dira ustekabekoak. Aitzitik, gizakiek garai guztietan zehar modu extraofizial eta klandestinoan bere emozioak adierazteko izan duen era izan daiteke. Karikatura kontzeptua egungo eraketa teorikoa da, estetika kanon ofizialetik kanpo geratzen diren irudikapen asko baztertzan dituena, prozedura berdina erabiltzen badute ere. Termino honen egungo definizioak, gizakiaren berezko nolakotasuna dela ematen duen fenomeno honen jatorriaren ikerketa eta ulermena galarazten du. Arkeologiak karikatura kontzeptua birpentsatu behar du, zenbait aurreiritzi daudela ohartzeko eta Paleolitoko labar artearen giza buruen irudikapenen inguruan galdera berriak egin ahal izateko.

Hitz Gakoak:

Karikatura, Paleolitoko artea, Graffiti, Emozioak.

1. Introducción

Los orígenes epistemológicos del concepto de caricatura se construyen en el siglo XVII, momento en el que la *caricatura*, como fenómeno artístico, se hace visible para el arte oficial. Este fenómeno artístico ha sido siempre un medio de expresión de las emociones humanas. Experimentar con los rasgos fisiológicos era un campo vedado para el artista oficial. No sólo se consideraba contrario a la ortodoxia académica y a los cánones estéticos establecidos (GOMBRICH, 1997: 295-297) sino que, como expresión de las emociones, fue considerado siempre un arte menor. Las emociones, las pasiones como se las denominaba antes, eran más propias de los “pueblos salvajes” o, como pensaba Kant, enfermedades del alma (VIGOTSKY, 2004: 130 y 131). Estas ideas influyeron también en los prehistoriadores del siglo XIX que consideraban el “arte lúdico” como inferior, torpe, inocente, imitativo, simple (RICHARD, 1993). Se acuñaron conceptos inadecuados, como el de “Arte por el Arte” (MORO y GONZÁLEZ, 2005), que se asociaron inevitablemente al concepto de caricatura. Resulta esclarecedor considerar el contexto que dio origen al término de caricatura, quizá así podremos entender la utilización de este concepto por parte de los prehistoriadores.

2. Terminología**2.1. La definición de caricatura actual: crítica y propuesta**

La definición actual de caricatura tiene sus orígenes a finales del siglo XVI (GOMBRICH, 1997:289), y ha sido objeto de una revisión conceptual para el siglo XIX (PELÁEZ, 2012). El diccionario de Fatás y Borrás la define como “representación de una figura en la que de intento se han exagerado determinados rasgos dominantes para producir un efecto generalmente cómico o crítico, de acuerdo con la interpretación del artista que quiere poner de relieve ciertos aspectos especialmente interesantes de la figura caricaturizada. Se llama así por *recargarse* (*caricare* en italiano) en ella los defectos o rasgos salientes del personaje” (FATÁS y BORRÁS, 1997: 56).

La palabra viene del verbo *caricare* del latín *carricare* que significa cargar, recargar, exagerar. Las fuentes¹ atribuyen a Carracci, la invención

1 Las fuentes son críticos de arte como Giovan Pietro Bellori (1613-1696) amigo personal de Annibale Carracci (1560-1609) al que consideraba “restaurador y príncipe del arte”

del retrato “cargado” (GOMBRICH, 1998: 134) y a su escuela, quienes para divertirse inventaron la broma de “transformar la cabeza de una de sus víctimas en la de un animal, o incluso en un utensilio sin vida, que los caricaturistas han practicado desde entonces” (GOMBRICH, 1997: 290). Aunque éste es el “sentido más restringido” del término (CHILVERS, 1995: 182), ya “que la idea de exagerar los rasgos de una persona para poner en evidencia las características de su personalidad es, en realidad, muy antigua, e inseparable quizá de la propia actividad retratista” (MURRAY y MURRAY, 1978: 100).

Es pues a partir de finales del siglo XVI cuando la caricatura sale de las calles y entra en el gabinete del artista, aunque ya antes las caricaturas existían como un medio de expresión efímero y anónimo en los muros de las calles y edificios de todas las épocas históricas. Lo que hace Carracci es someter la caricatura a una “perfecta deformidad” (BELLORI, 2005: 93, cita 89), dando origen a la caricatura académica de dibujo refinado. Son estos dibujos, junto a los de Bernini, los que están definiendo los teóricos del siglo XVII. Artistas como Le Brun, Hoguard, Cozens, Grosse, Töpffer, Daumier idearán métodos experimentales sobre el papel. Pero, como ya se ha apuntado, las caricaturas no son un fenómeno moderno. El concepto actual de caricatura es un producto epistemológico por el cual se reduce una realidad fenomenológica a un determinado campo de estudio. Así, por ejemplo, el término aparece en los diccionarios de Historia del Arte, pero no en los de Arqueología. Es un concepto construido por teóricos del arte del siglo XVII, como Aguchi, Bellori o Baldinucci que creían estar ante un fenómeno nuevo, y así se ha mantenido oficialmente a pesar de las fragrantísimas semejanzas con los *graffiti* de la Antigüedad². Es

un hecho sorprendente, afirman Gombrich y Kris (KRIS, 1964: 33) que el retrato caricaturesco no se practicara jamás antes de la época de los hermanos Carracci. Para estos autores las caricaturas anteriores no son tales porque no son artísticas. Así, refiriéndose al famoso *graffiti* de *Alexamernos* escriben: “La torpeza del dibujo revela falta de habilidad, no una simplificación deliberada; es un garabato insultante, no una caricatura” (KRIS, 1964: 39)³. Pero, ¿bajo qué criterios juzgar una obra como “torpe” o “inhábil” y establecer lo que es y no es arte? *A priori*, que las caricaturas sean o no artísticas, es intrascendente para un investigador que trata de reconstruir y comprender al sujeto o agente social que produjo dicho fenómeno de expresión. Igualmente es grave admitir, sin crítica ni método, la denominación reduccionista actual, que supone infravalorar formas de expresión humana anteriores, relegándolas a la invisibilidad, la indefinición y el olvido. Supone “inventar” el concepto *caricatura* en función de un juicio de valor cuyos parámetros, habitualmente estéticos, pertenecen a la cultura oficial.

No fueron los caricaturistas del siglo XVI quienes utilizaron esta forma de expresión por primera vez. La caricatura “oficial” se hace consciente y se estandariza en el siglo XVII. Pero la caricatura es mucho más, carece de una intencionalidad clara y su significado profundo se nos escapa. El propio Gombrich reconocía⁴ en las caricaturas “metáforas emocionales básicas” que están insertas en nuestro mecanismo mental (GOMBRICH, 1998: 139). Todo ser humano, dice Hamy, posee

del concepto moderno de caricatura Langner utiliza el término *Spottbilder* (LANGNER, 2001: 36), o *mocking pictures, immagini ridicolizzanti*.

3 Torpeza e inhabilidad son los mismos prejuicios que luego veremos en los prehistoriadores de principios de siglo XX. También la creencia en los ciclos evolutivos: Kris y Gombrich establecieron tres etapas, sólo en la tercera aparece “gracias al poder del artista” la caricatura como arte (KRIS, 1964: 54).

4 Basándose en los experimentos de Charles Osgood.

por ser el prototipo de artista que cumplía con los ideales estéticos de belleza clásica (BELLORI, 2005: 98).

2 Obsérvense las cabezas de Pompeya, Roma, Atenas, Samos... (LANGNER, 2001: Tafel 10-35). Para diferenciarlas

un instinto artístico que le permite reproducir a su manera, más o menos grosera, las cosas de la naturaleza y de su propia figura en particular (HAMY, 1908: 395-396). Todo el mundo puede practicar “el experimento de la caricatura”, “el garabatear a ver qué pasa” (GOMBRICH, 1997: 301). El hecho de que todo el mundo sea capaz de hacer una caricatura no revela torpeza, sino la naturaleza universal de esta forma de arte. En esta línea, creo que existen argumentos para considerar que la caricatura es un fenómeno universal inserto en las capacidades artísticas del género humano.

Existen dos elementos etimológicos que definen la caricatura como fenómeno universal, en primer lugar la exageración en la que insisten todas las definiciones, sobre todo de los rasgos anatómicos faciales, pues la otra de sus características elementales es que la caricatura se centra, casi siempre, en el rostro. Entendemos pues la caricatura como una forma gráfica universal para expresar emociones mediante la exageración de los rasgos anatómicos faciales y la experimentación libre de las formas. Esto justificaría –y explicaría- el uso de este término en expresiones gráficas de todas las edades y todas las épocas desde el nacimiento del arte hasta los *graffiti* de nuestras ciudades modernas.

2.2. El concepto de caricatura paleolítica

Ciertos grabados –y algunas pinturas- de cabezas humanas –y también cuerpos enteros- con rasgos anatómicos exagerados del arte parietal y mueble paleolítico han sido denominados por algunos prehistoriadores como caricaturas (HAMY, 1908: 394; LUQUET, 1910: 413; HERNÁNDEZ-PACHECO, 1919: 222; CAPITAN *et al.*, 1924: 53, 95 y 113; SAINT-PÉRIER, 1936: 15; CABRÉ, 1940-41: 95; RIPOLL, 1957-58: 167; PALES y TASSIN DE SAINT PÉREUSE, 1976: 7 y 50; GAILLI, 1980: 33; VIALOU, 1986: 344; CLOTTE, 1986-87: 45; BAHN y VERTUT, 1989: 136; OLINS,

1992: 231; TYMULA, 1995: 224; DUHARD, 1996: 19, 43, 57 y 139; PLASSARD, 1999: 73; AIRVAUX, 2001: 92; SANCHIDRIÁN, 2001: 223; DELLUC y DELLUC, 2009: 659; FUENTES, 2010: 385 y 390).

El término caricatura ha sido utilizado con connotaciones diversas. Algunos autores aplicaron el término de manera peyorativa, así se explicaba que el aspecto caricatural de algunas representaciones del arte paleolítico era debido a la torpeza o inexperiencia (LUQUET, 1910: 413), inhabilidad (CAPITÁN *et al.*, 1924: 76, 98 y 107) o ingenuidad (DEONNA, 1914: 108) de sus autores. A principios del siglo XX el uso del término caricatura se convierte en sinónimo de torpeza, “*silhouettes maladroites ou caricaturales*” (SAINT-PÉRIER, 1936: 15).

El término “caricatura” aparecía normalmente adjetivado, sin contenido real, y cuando se reflexionaba acerca de su significado semántico y su aplicación a las grafías rupestres se hacía bajo la influencia de tres ideas preconcebidas: las comparaciones etnográficas, la creencia en los ciclos evolutivos del arte y la caricatura como arte menor. Esta situación llevó al concepto de caricatura paleolítica a una curiosa paradoja. Por un lado se admitía la existencia de las caricaturas paleolíticas porque encajaban bien con la tosquedad de una supuesta fase artística primitiva propia de los “salvajes” y niños (HAMY, 1908), y por otro, se negaba la existencia de las caricaturas precisamente por ser consideradas obras de “simple pasatiempo”, infantiles, elementales (HERNÁNDEZ-PACHECO, 1919: 222) o una explicación demasiado simplista (DEONNA, 1914: 108). En un contexto análogo el término caricatura aparece formando parte de la teoría de las máscaras (CAPITAN *et al.*, 1924: 53, 95 y 113) para describir el supuesto aspecto tosco de éstas.

La mácula de la torpeza que la caricatura llevaba consigo ha ido limándose al son de las críticas a la supuesta incapacidad del artista pa-

leolítico (CABRÉ, 1940-41: 95; SACCASYN, 1947: 177; CLOTTE, 1986-87: 45; DUHARD, 1996: 134). Pero el término, desprovisto de antiguos prejuicios, se ha quedado en la bibliografía prehistórica como un concepto de nulo contenido semántico, una palabra *light*, un término neutro y pasivo que dormita normalmente en el apartado descriptivo de las figuras antropomorfas (RIPOLL, 1957-58: 167; VIALOU, 1986: 344; AIRVAUX, 2001: 92; DELLUC y DELLUC, 2009: 659). El término es utilizado sin mucha fe y siempre referido a representaciones humanas, nunca a las animales, sin muchas reflexiones al respecto, quizás por temor a despertar viejos prejuicios. En algunas ocasiones se admiten pequeñas concesiones a su contenido semántico (TYMULA, 1995: 224; BAHN y VERTUT, 1988: 136) o se le reconoce una auténtica voluntad caricatural (DUHARD, 1996: 139), incluso un talante humorístico en momentos puntuales (GAILLI, 1980: 33; CAPITAN *et al.*, 1924: 92) o más generales (HAMY, 1908: 394; PALES y TASSIN DE SAINT PÉREUSE, 1976: 50; OLINS, 1992: 231; VAQUERO, 1995: 202; PLASSARD, 1999: 71 y 73).

Otros autores no utilizan el término caricatura en sus trabajos sobre figuraciones humanas (LADIER y WELTÉ, 1995; TOSELLO Y FRITZ, 2005), aplicando una terminología más descriptiva (ARCHAMBEAU y ARCHAMBEAU, 1991), o se emplean términos como *realismo* en las clasificaciones, aunque reconociendo que se trata de un realismo imperfecto (FUENTES, 2010: 387).

3. Metodología

3.1. Justificación del análisis y método

El *graffiti* de cualquier época ha sido y es básicamente, como la caricatura, un arte extraoficial y así se ha mantenido mucho tiempo marginado e incomprensido. La palabra *graffiti* apareció por primera vez a mediados del siglo XIX, coincidiendo con el descubrimiento de las

inscripciones en los muros de Pompeya. Ya desde sus comienzos arqueólogos como Garucci separaron con absoluta claridad los *graffiti* del arte oficial (STAHL, 2009: 6-7).

El término *graffiti* sirve igualmente para denominar los dibujos que surgen en nuestras ciudades (VIGARA y REYES, 1996-97). Este arte "callejero" es un arte al aire libre, en el que los diversos elementos constructivos forman variados soportes que despiertan la percepción humana y son un magnífico campo de estudio para el investigador. El soporte racionalizado, blanco y plano de una hoja de papel no sugiere nada a la percepción, pero los muros inspiran formas a la mente que retrotraen el *graffiti* callejero a los orígenes del arte (BRASSAÏ, 2002: 42-44). Esa misma predisposición se constata en el arte paleolítico en donde algunas representaciones vienen evocadas por las formas rocosas (MARTÍNEZ BEA, 2002; LEJEUNE, 2004) entre las que se encuentran algunos perfiles como por ejemplo en Mas d'Azil (TOSELLO Y FRITZ, 2005: 14, figura 4) y frontales como pueden ser las de caras de Altamira (LEROI-GOURHAN, 1965: 359, figs. 398, 399 y 400). Las cabezas *graffiti* son un buen medio para observar una forma de expresión lo más alejada posible de cualquier acondicionamiento estético o técnico. Esto es debido a que se realizan en la calle, es decir, en un medio que no fue concebido para tales propósitos, es, por tanto, un impulso básicamente espontáneo el que lleva a realizarlas y eso se refleja en la improvisación técnica. Nuestras cabezas se realizan con cualquier material disponible: el dedo sobre una ventana polvorienta, la tiza del colegio, el rotulador, la pintura, el lápiz o el spray multicolor. Además los autores de las cabezas *graffiti* son mayoritariamente de edad infantil o adolescente y realizan sus dibujos fuera de las obligaciones escolares o institucionales. Quiere esto decir que lo hacen libremente porque surge de ellos una necesidad expresiva o comunicativa pero, sobre todo, divertida y al margen del mundo serio de los adultos.

Al realizar un análisis en conjunto tan arriesgado uno tiene la sensación de estar resucitando “viejos fantasmas” metodológicos (HERNANDO, 2010). Pero nuestro estudio sólo pretende comprender cuál es la naturaleza de la aparente analogía formal entre las cabezas del arte callejero y algunas representaciones paleolíticas, y si ambas pueden responder a un concepto de caricatura asimilable. No pretendo comparar el significado ni explicar el sentido del arte paleolítico a través de los *graffiti* actuales, sino denunciar la existencia histórica de los mismos procedimientos gráficos fuera de los cánones oficiales artísticos. Además, cabe recordar que la mente humana no ha variado desde el origen de nuestra especie y esto justifica un estudio en conjunto no menos lícito que las comparaciones etnográficas. Las concepciones de los pueblos ágrafos no están tan alejadas de nosotros como se pretende (LÉVI-STRAUSS, 1964: 305) y no es lógico pensar que hayamos perdido todo nexo de unión con nuestros antepasados paleolíticos. En mi opinión es el prejuicio de creernos demasiado civilizados lo que nos aleja artificialmente de nuestro pasado artístico.

Las cabezas *graffiti* seleccionadas se distinguían de las clásicas firmas (*tags*) y de otras cabezas demasiado deudoras del cómic, el manga o los dibujos animados. Aunque todos ellos cuentan con una larga tradición caricaturista (DE DIEGO, 2000: 197 y 202)⁵ me interesaban más los *graffiti* de cabezas que no parecían un producto directo de la caricatura estandarizada y difundida en soporte en papel, dibujos animados o internet.

3.2. Las emociones

Las emociones son uno de los componentes semánticos más importantes del concepto de ca-

ricatura propuesto. Los autores de los *graffiti* callejeros y las *têtes isolées* paleolíticas escogieron, no por casualidad, la parte de la anatomía humana más expresiva. Podemos reconocer en las caras callejeras expresiones de emociones básicas que pueden compararse con las paleolíticas. El rostro es uno de los puntos de referencia más importantes en la comunicación interpersonal (EIBL-EIBESFELDT, 1993: 494), por eso nuestro mecanismo perceptivo está hipersensibilizado a las variaciones expresivas del rostro humano (GOMBRICH, 1998: 6). Saber si un rostro es amistoso o amenazador es de vital importancia para la supervivencia de cualquier organismo (GOMBRICH, 1998: 48). Como ya adelantó Darwin (1872) la expresión y el reconocimiento de emociones básicas como la alegría o el asombro son universales e innatas en el ser humano (DARWIN, 1984: 47-51). Emociones como la alegría, la ira, el desagrado, la tristeza y el miedo o la sorpresa tienen expresiones faciales universales (EKMAN y OSTER, 1981: 120; CORRAZE, 1986: 108; DAVIDS, 2006: 99). Hemos detectado esas expresiones faciales en las cabezas *graffiti* mediante la elaboración de una tipología de los rasgos anatómicos más relevantes. No podemos extendernos ni profundizar en los múltiples aspectos del análisis de las cabezas *graffiti* ni en la aplicación de las expresiones emocionales en las cabezas paleolíticas, ya que excedería en gran medida los límites de este artículo; pero debemos acercarnos a este campo ya que, como ya hemos mencionado, las caricaturas son un medio de expresión de las emociones del rostro humano. La identificación de las expresiones artísticas está basada en las investigaciones de Hortsjö, Ekman y Fresen sucintamente explicadas en el manual de Eibl-Eibesfeldt (1993) y son expresiones no sólo universales a la especie humana sino incluso adaptaciones filogenéticas (Ver EIBL-EIBESFELDT, 1993: 475-600) y por lo tanto válidas para identificar expresiones en todo tipo de grafías

⁵ Además los pioneros de los dibujos animados también eran caricaturistas como el olvidado Emil Cohl (CRAFTON, 1990).

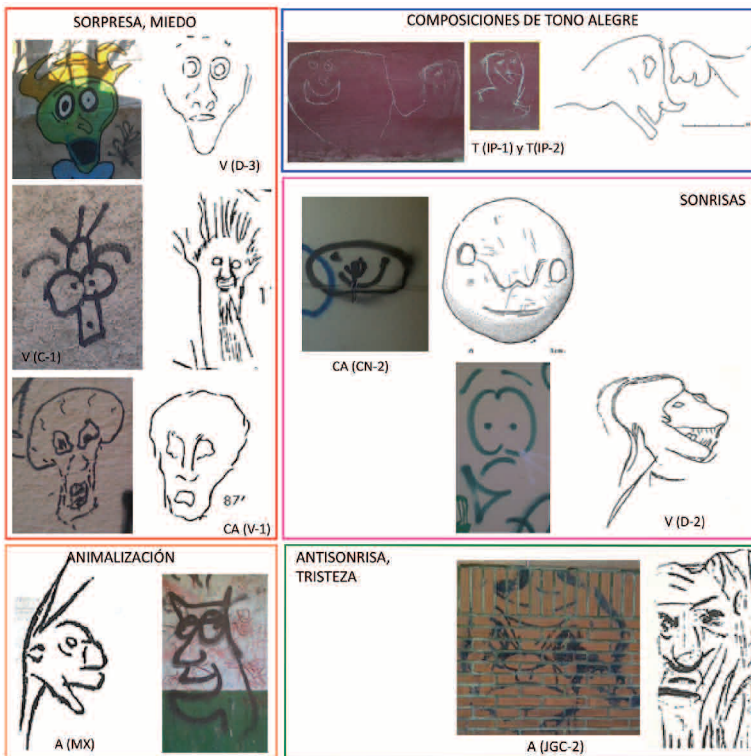


Figura 1. Expresiones. No se han respetado las escalas (las siglas pertenecen siempre a los graffiti). Graffiti V (D-3) junto con grabado parietal de Labastide (OMNES, 1984: 22, pl. 3). Graffiti V (C-1) y grabado parietal Trois-Frères (BÉGOÛEN Y BREUIL, 1958: 72, figs. 75-77). Graffiti CA (V-1) y grabado parietal de Marsoulas (VIALOU, 1986: 212, fig. 165). Graffiti A (MX) y grabado parietal de Gabillou (GAUSSEN, 1964: pl. 34. 1). Graffiti T (IP-1) y T (IP-2) y grabados parietales de Rouffignac (BARRIERE, 1982: 142, fig. 43). Graffiti CA (CN-2) y arte mobiliario de Laugerie-Basse (ROUSSOT, 1971-1972: 280, fig. 1). Graffiti V (D-2) y grabado parietal de Ker de Massat (BARRIÈRE, 1990: 35, fig. 15). Graffiti A (JGC-2) y arte mobiliario de Pechialet (DUHARD, 1996: 59, fig. 37).

3.3. La interpretación excluyente

Una de las razones por las que el concepto de caricatura paleolítica carece de un contenido semántico pleno es porque su significado se oponía al religioso. Con la interpretación unívoca, las grafías trascendieron al plano de lo religioso, de lo serio, en donde, no tenían cabida las caricaturas⁶.

6 En mi opinión esta estricta y artificial separación entre lo cómico y lo religioso es propia de la mentalidad occidental y los prejuicios acerca del estudio del humor en Antropología (DRIESSEN, 1999: 245). Sobre las relaciones del humor y la religión, por ejemplo (HUIZINGA, 1994; VV.AA.,

Las cuevas fueron a menudo comparadas con catedrales, las salas recibieron el nombre de santuarios y los animales el calificativo de sagrados, así Gideon escribió: “No parece probable que en un santuario se pusieran caricaturas” (GIEDION, 2003: 542). El concepto de la cueva como santuario transmitido, entre otros, por Breuil y Leroi-Gourhan se ha ido difuminando en los últimos años con el descubrimiento de grabados y pinturas en lugares de habitación (GONZÁLEZ SAINZ, 2004: 405) y el arte al aire libre (SACCHI, 2002; BALBÍN, 2005: 33; HERNANDO, 2011). Incluso dentro de una misma caverna el registro rupestre integra figuras de muy distinto carácter, probablemente correspondientes a distintas motivaciones (GONZÁLEZ SAINZ, 2005: 194). Y es que, el arte paleolítico guarda una gran variedad de significados y significantes (GONZÁLEZ SAINZ, 2005: 193), siendo necesario no asumir ideas unívocas. Algunos autores han insistido sobre este tema (BALBÍN y ALCOLEA, 1999), en sus reflexiones se ha planteado una lícita pregunta: “¿es sagrado el arte rupestre?” (BALBÍN, 2005: 36). Parece que actualmente ya “no es sostenible la interpretación de las cuevas pintadas como auténticos santuarios paleolíticos” (WUNN, 2012: 152).

Además el arte paleolítico casi siempre se ha estudiado desde el punto de vista racional, y el arte es capaz de expresarse sin técnica pero no sin sentimiento⁷. Las imágenes pueden asociarse

2000). La gravedad religiosa no excluye ni el entusiasmo ni la alegría (DURKHEIM, 1982: 363).

7 “Sentimiento y pensamiento mueven la creación humana” (VIGOTSKY, 1982: 25), “Todo sentimiento, toda emoción tiende a manifestarse en determinadas imágenes concordantes con ella...imágenes congruentes con el es-

por tener un mismo tono afectivo. Un mismo signo emocional como la alegría, puede establecer asociaciones entre representaciones que responden a un mismo signo emocional, es lo que los psicólogos llaman *ley del signo emocional común* (VIGOTSKY, 1982: 22). Es posible que algunas composiciones gráficas de las cuevas estén organizadas de manera intuitiva y emocional (figura 1, arriba derecha).

3.4. Fundamentos biológicos

Existen unos fundamentos biológicos que avallan la utilización del concepto de caricatura paleolítica. El ser humano posee de nacimiento ciertas capacidades, como la sonrisa y la risa (EIBL-EIBESFELDT, 1993: 46), que permiten hacernos pensar que ambas debieron existir en el Paleolítico⁸ como expresiones visuales de emociones alegres o en los contactos intergrupales⁹, y parece que esta circunstancia se reflejó gráficamente en el arte parietal y mueble paleolítico. Como veremos más adelante, tenemos evidencias gráficas de la existencia de la sonrisa en el arte paleolítico. Se trata de unos trazos ascendentes que se repiten en los rostros y no pueden ser un hecho fortuito. La sonrisa es una de esas expresiones transculturales que compartimos con los chimpancés, es decir, tiene una raíz biológica (EIBL-EIBESFELDT, 1993: 157-158).

tado de ánimo que nos dominase en aquel instante. Bien sabido es que cuando estamos alegres vemos con ojos totalmente distintos de cuando estamos tristes" (VIGOTSKY, 1982: 21).

8 R. Dunbar remonta los orígenes de la risa al *Homo Erectus*. Los chimpancés viven en grupos pequeños y entablan relaciones entre ellos mediante la liberación de endorfinas producida durante el acicalamiento. Dunbar piensa que al aumentar su tamaño éstos homínidos sustituyeron las caricias por la risa, que igualmente libera endorfinas (DUNBAR, 2007).

9 Los antropólogos saben que el humor y la risa resuelve ambivalencias en los encontronazos con otras culturas: "El humor y la risa dan soltura a la comunicación, facilitan el contacto, reducen la hostilidad, liberan la tensión y generan diversión" (DRIESEN, 1999: 240).

Otro de los componentes semióticos que define el concepto de caricatura propuesto es el de las exageraciones anatómicas. Dichas exageraciones pueden ser interpretadas de diversas formas, una de las interpretaciones más plausible es la cómica. Existen pruebas empíricas de que los niños interpretan las exageraciones gráficas como cómicas¹⁰. De hecho los niños son capaces de reconocer las caricaturas a edades sorprendentemente tempranas sin ningún tipo de aprendizaje (PUCHE y LOZANO, 2002: 112). Una actividad cognitiva tan precoz tiene que ser universal al género humano¹¹. Y es que parece que uno de los componentes biológicos del arte es lúdico. Los chimpancés pintan y perciben esta actividad como un juego (WUNN, 2012: 147), los niños dibujan para divertirse (CHATEAU, 1973: 65) de forma espontánea (LUQUET, 1978: 175). Luquet relata un caso muy curioso que no me resisto a reproducir íntegro: "Un pequeño de 5 años y 8 meses, al haber dado en el dibujo de una señora unas dimensiones desmesuradas al sombrero con plumas, lo interpreta como: "una señora con un abeto que le ha crecido en la cabeza"; y esta interpretación le gustó tanto que, a continuación, se puso a dibujar al lado "el muñeco (es decir, el marido de la señora) con un abeto que le ha crecido sobre la cabeza" (LUQUET, 1978: 26). En mi opinión, este es un ejemplo paradigmático. Este niño, jugando con las formas de manera improvisada, ha descubierto el humor gráfico interpretando de manera optimista su exageración. Según Vigotsky, los niños tienen un afán de exagerar y suele estar ligado a sobresaltar un sentimiento: "Exageramos porque queríamos ver las cosas aumentadas cuando esto corresponde a nuestra necesidad, a nuestro ánimo interno" (VIGOTSKY, 1982: 33). Uno de los rasgos anatómicos que más se exageran en las cabezas *graffiti* y paleolíticas es

10 Un estudio de la Universidad de Colombia con niños de la ciudad de Cali demuestra que los niños de 3 años reconocen en un alto porcentaje la exageración cómica de los chistes gráficos (PUCHE Y LOZANO, 2002: 94-95).

11 La imitación mímica ("poner caras") causa risa incluso en los aborígenes australianos (DARWIN, 1984: 224).

la nariz. La nariz humana es el órgano más risible del cuerpo (MORRIS, 2009: 95) y los caricaturistas exageran siempre el tamaño y la forma de la nariz para darle un aspecto cómico.

4. Las Cabezas Paleolíticas

Las figuras humanas del arte paleolítico parecen “creaciones espontáneas” (MÜLLER-KARPE, 1982: 187) con “preponderancia neta de la caricatura” (DELPORTE, 1989: 156). Duhard ha advertido que la expresión de diversas emociones se puede detectar en los rostros humanos del arte paleolítico, encontrando sonrisas en cinco plaquetas de La Marche, una cornamenta de reno de Laugerie Basse, el itifálico de Le Portel, en un bastón de Gourdan y quizás en una plaqueta de Enlène, así como risas en La Marche, Isturitz, Rouffignac y Font Bargeix¹² (DUHARD, 1996: 208). Se pueden añadir a su lista otras representaciones de cabezas sonrientes: el perfil de Abri Bourdois con una larga nariz exagerada y una boca sonriente según la describen los autores (IAKOVLEVA y PINÇON, 1997: 82), una cabeza con hocico animal en Ker de Massat (Figura 4.8) descrita por Vialou como “tête de bison-homme riant” (VIALOU, 1986: 255), una cabeza en Rouffignac (PLASSARD, 1999: 86, figura 95) pintada en negro de nariz ganchuda y un trazo ascendente en la boca que podría ser una sonrisa y en una costilla con cabezas humanas “grotesques par l'exagération des formes” de Isturitz (SAINT PÉRIER, 1936: 113, figura 65). E incluso también se ha representado la antisonrisa en un

rostro “dépourvu d'aménité” de un fragmento óseo de Péchialet (figura 1).

También nos encontramos cabezas humanas juntas que en palabras de Duhard: “Nous pensons que le face-à-face chez les humains est, généralement, une nécessité ou une occasion pour communiquer, en échangeant des idées ou des informations ou en manifestant des sentiments” (DUHARD, 1996: 112). Estas cabezas parecen asociarse en composiciones de un mismo tono emocional alegre. Al final de la Galería Breuil, en la cueva de Rouffignac, dos cabezas “plutôt hilares” (PLASSARD, 1999: 65) y en Fontanet (CLOTTE, 1973: 491, figura 12) otras dos cabezas pintadas en negro podrían sonreír.

También hallamos caras frontales circulares en una pieza de arte mueble de Laugerie-Basse (figura 1), en el Panel del Mamut de Trois-Frères tenemos «un curieux visage circulaire» (BÉGOUËN y BREUIL, 1958: 35) a la manera de «pleines lunes» como las que dibujan los niños hoy (BÉGOUËN y BREUIL, 1958: 36), en Combarelles (CAPITÁN *et al.*, 1924: 63, figura 62) y Ker de Massat (GAILLI, 1980: 34). Caras frontales sin contorno y con cejas en Bernifal (DELLUC y DELLUC, 2009: 654: figs. 16. 9 y 16.10) y Gabillou (GAUSSEN, 1964: pl. 8, figura 3). Cabezas con forma de pera en Labastide (figura 1) y Marsoulas (CARTAILHAC y BREUIL, 1905: 437, figura 5). Cabezas calvas en por ejemplo las pequeñas cabezas de Marsoulas (FRITZ y TOSELLO, 2007: 22), con pelo largo en Ker de Massat (GAILLI, 1980: 32) o con el pelo en punta en Trois-Frères (figura 1) incluso con flequillo en una plaqueta de La Marche (MÉLARD, 2008: 240, pl. 28). Se representan las orbitas de los ojos en Marsoulas (CARTAILHAC y BREUIL, 1905: 437, figs. 5 y 7) y las cejas en las cabezas ya citadas de Bernifal, Mas d'Azil (TOSELLO y FRITZ, 2005: 14, figura 4) e incluso también una especie de gafas en la cabeza “Aux Lunettes” de Combarelles (GAILLI, 1980: 34). Las narices tienen formas muy variadas, en pico, respingonas en una de las cabezas de Rouffignac (figura 1), redondeadas en Rouffignac

12 Se trata, respectivamente de sonrisas en La Marche (PALES y TASSIN DE SAINT PÉREUSE, 1976: obs. nº 3, 8, 9, 30-I y 33-I); Laugerie-Basse (DUHARD, 1996: 102, figura 67.b); Le Portel (BELTRÁN *et al.*, 1966: 83, lám. XXXVII); Gourdan (DUHARD, 1996: 55, figura 32) y Enlène (DUHARD, 1996: 122, figura 81). Y las risas en La Marche (PALES y TASSIN DE SAINT PÉREUSE, 1976: obs. nº 29-II), Isturitz (DUHARD, 1996: 70, figura 44), Rouffignac (BARRIÈRE, 1982: 142, figura 439) y Font Bargeix (DELLUC y DELLUC, 2009: 634, figura 1.7).

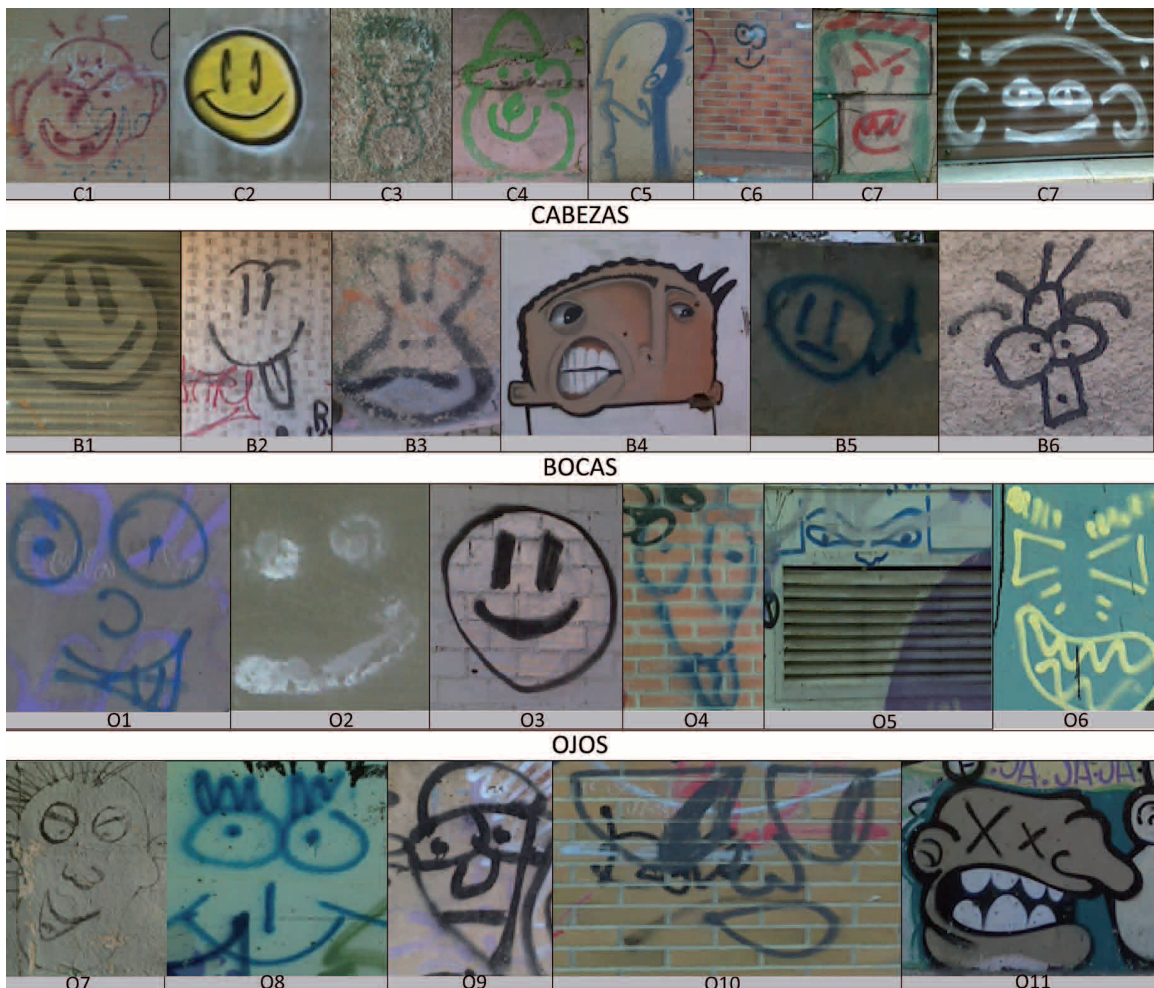


Figura 2. Tipos de graffiti. Cabezas (C). C 1 más o menos esférica (73 casos). C2 "cara de luna" (39 casos). C3 forma de ocho (9 casos). C4 forma de pera (18 casos). C5 alargada (21 casos). C6 sin contorno (58 casos). C7 rectangular (14 casos). C8 oval (6 casos). Bocas (B). B1 sonrisa (114 casos). B2 sonrisa que saca la lengua (17 casos). B3 antisonrisa (14 casos). B4 boca abierta (55 casos). B5 más o menos horizontal (35 casos). B 6 punto (9 casos). Ojos (O). O1 más o menos circular (98 casos). O2 punto/s (56 casos). O3 trazos verticales (26 casos) O4 elipses verticales (7 casos). O5 elipses horizontales (11 casos). O6 triangulares (14 casos). O7 párpados (8 casos). O8 pestañas (6 casos). O9 cuadrangulares (5 casos). O10 semiesféricos (14 casos). O11 cerrados (7 casos).

nac (PLASSARD, 1999: 86, figura 95) y ganchudas en las mencionadas cabezas de Fontanet, Isturitz y Marsoulas. Se representan también las fosas nasales en la mencionada cabeza de Labastide, los dientes en la cabeza citada de Ker de Massat y las orejas puntiagudas en una cabeza animalizada de Gabillou (figura 1).

5. Cabezas Graffiti

5.1. Introducción y tipos

Los *graffiti* de caras de la ciudad de Zaragoza en los que hemos centrado nuestro estudio, son retratos individuales o abstractos. En algunas

ocasiones forman parte de la letra firmada¹³ o van acompañadas de nombres (THOR, DONDE), son ciertamente una especie de autorretratos. “Me pinto a mí mismo como un personaje cómico” dice un *graffitero* (DE DIEGO, 2000: 203). El escritor de *graffiti* se retrata a sí mismo (o a un individuo en abstracto) de manera caricaturizada, encubierta bajo una máscara deformante, como esconde también su verdadero nombre mediante el *tag*.

Las abreviaturas del cuadro (anexo) hacen referencia a la forma de las partes anatómicas principales. En cuanto al tamaño, las cabezas superan normalmente los veinte centímetros y no suelen rebasar el metro. Señalamos las que no superan los veinte centímetros como pequeñas (P) y las cabezas que superan el metro como grandes (G). Se indica también el tamaño de las distintas partes anatómicas cuando éstas contrastan con el resto, es decir, se exageran sus dimensiones. La perspectiva frontal es usada en 208 casos por 46 de perfil. La nariz presenta una gran variación formal que hemos intentado reducir en tipos artificiales. Las orejas normalmente no se representan (185 casos); los ojos se representan siempre salvo en dos ocasiones, y las cejas no suelen representarse (186 casos).

5.2. Ubicación, formas, tamaños y algunas expresiones

Las cabezas *graffiti* suelen aparecer juntas y tener un mismo sentido emocional. Su asociación es más emocional que racional; una cara alegre llama a otra cara alegre. En la calle Inés de Poitiers fotografíe una cabeza sonriente T (IP-1) en diciembre del 2011 y en mayo del 2012 el dibujo

borroso aún se conservaba pero le habían añadido un segundo rostro T (IP-2) aún más sonriente (figura 1). El autor de esta segunda caricatura entendió y compartió el tono alegre de la primera, uniéndolas con una línea.

Un motivo vinculado a una expresión alegre es el tipo C2. Estas caras esquemáticas circulares o “caras de luna” han sido vistas como una especie de “expresión artística filogenética” espontánea y de tendencia universal (WUNN, 2012: 147-148) una forma simplificada de rostro sonriente innata a la percepción humana y al arte de la caricatura (EIBL-EIBESFELDT, 1993: 80).

Predominan las sonrisas y las risas B1 a las que habría que sumar las del tipo B2 que juntas hacen 131 representaciones en total. No todas son expresiones de un estado emocional alegre. En realidad la fórmula perfecta de la expresión alegre es B1+O1+Ce1; es decir, la combinación con ojos grandes y cejas convexas elevadas (Ver EIBL-EIBESFELDT, 1993: 77 y 138) que se documenta en A (AC-3), C (MA-4), D (DS), P (VP-5), T (SR-4), V (D-2), L (TC-3) y L (TC-1). Sin embargo basta, a veces, la sonrisa para reconocer un rostro alegre, esto ocurre en 25 de las 36 cabezas tipo C2 y en otros tipos en los que sin la presencia de las cejas se observa una expresión alegre. Por lo demás la sonrisa y la risa se combinan con otros elementos como cejas fruncidas o narices altas otorgando a los rostros expresiones de risa malévolas A (AC-4), A (RC-1), AR (CA-2), CAS (CI-3), P (ML-1) y V (C-6) y en otras ocasiones se combinan con dientes proyectados hacia delante, ojos bizcos, narices y orejas exageradas CAS (VI-1), A (FF-3), A (MX), D (C) y L (TC-1) que pueden expresar una risa tonta. El resto de sonrisas son expresiones de alegría y son la expresión preferida del conjunto total de las cabezas callejeras.

La sorpresa se expresa con la boca abierta, la cara alargada, las cejas convexas, los ojos abiertos, el pelo en punta (ver GOMBRICH, 1987:

13 Muchas veces la letra O de una firma es una cara redonda sonriente: A (P-2), AL (PA-3), D (PML-2), D (PML-3), D (PML-4) o un ojo D (DR) e incluso una E puede ser un perfil T (P-6), V (C-6), LJ (F-2).

118, figura 109) la fórmula ideal para esto sería C5+B4+O1+Ce1+P1 sin existir ningún caso, encontramos algunos de estos elementos en A (AC-5), CA(V-1), CA (MC-2), CA (PA), CO (PC-1), LF (EC-3), LF (EC-7), LF (EC-2), P (VP-4), V (C-4), V (C-1), V (C-2) y V (D-3).

La nariz presenta una gran variedad formal que denota una gran libertad para experimen-

tar con todas las formas imaginables. El tamaño de algunas de ellas nos permiten identificar auténticos narigudos A (JBG-4), A (AC-3), C (TJ), CA (CA), D (DS), P (FE-4), V (D-1), V (D-3), L (M-3), C (CI-3), CAS (VI-1), T (SR-9), T (SR-10), CO (PC-2).

Las formas de ciertas narices-hocicos del tipo N9 y las orejas Or2 dan a los rostros un aspecto animalizado A (JBG-2), AR (AC-1), AR (AC-2), C



Figura 3. Tipos de graffiti. Narices (N). N1 larga-redondeada (18 casos). N2 larga estrecha (6 casos). N3 aguilieña (8 casos). N4 recta (32 casos). N5 pene (6 casos). N6 forma de ω (4 casos). N7 oval o paréntesis (3 casos). N8 elipse vertical y horizontal (2 casos). N9 círculo o triángulo, hocico (23 casos). N10 trazos verticales paralelos (6 casos). N11 trazo vertical (13 casos). N12 punto/s (15 casos). N13 respingona (12 casos). N14 gancho (9 casos). N15 horizontal recto u oblicuo (6 casos). Orejas (Or). Or1 redondas (55 casos). Or2 enhiestas más o menos puntiagudas (12 casos). Cejas (Ce). Ce1 convexas (25 casos). Ce2 cóncavas (1 caso). Ce3 ceño fruncido (19 casos). C4 horizontales (11 casos). Ce5 sinuosas horizontales (7 casos). Ce6 inclinadas tristes (5 casos).



Figura 4. Tipos de graffiti. Pelos (P). P1 en punta (41 casos). P2 calvo (32 casos). P3 no se aprecia (108 casos). P4 lineal u ondulado (9 casos). P5 trazo (6 casos). P6 dos o tres pelos (11 casos). P7 flequillo (8 casos). P8 moño o tupé (5 casos). P9 pelo rapado (1 caso). P10 pelo largo (4 casos). De T (RS-10) a D (R-A) graffiti de narigudos y/o orejudos. De V (C-6) a L (CV-4) diversas bromas y juegos gráficos.

(JL), CO (D-1), LF (A-1), O (CV-1), O (CV-6), O (PA-2), O (TL-1), LF (SB-2), CA (JB).

Por último, descúbranse algunos de los numerosos ejemplos de bromas y juegos gráficos en los que intervienen los *graffiti* de cabezas callejeras (figura 4). El más sorprendente (CV-4) es una cara sonriente con grandes ojos que miran permanente durante el día al sol, en una pared de un puente orientado en dirección este-oeste.

6. Conclusiones

Existen diferentes denominaciones para un mismo fenómeno artístico, una forma de expresión casi instintiva que tiene, como quiera que se llame y en la época en la que aparezca, las mismas características. Antes de inventar una nueva denominación para estas cabezas paleolíticas prefiero creer que estamos ante el origen de la caricatura. No importa tanto como denominemos a estas expresiones, siempre y cuando

seamos conscientes de cómo el uso de ciertos términos ha influido a la hora entender un mismo fenómeno gráfico. Los que definieron el término nunca consideraron como arte los dibujos callejeros. Estas caricaturas pasaron desapercibidas en el ámbito académico durante mucho tiempo por su aparente tosquedad técnica, su naturaleza espontánea y grosera, su soporte oportunista, callejero y clandestino. Quienes definieron el término únicamente definían las caricaturas dibujadas en papel, el medio por el cual la caricatura se domestica y promociona, es pues una definición elitista y anticuada.

Las exageraciones se centran en dos aspectos: el tamaño y/o la forma. El tamaño de cualquier rasgo del rostro puede ser desmesuradamente grande o ridículamente pequeño y tiene como función ofrecer contrastes llamativos. Estos contrastes se pueden combinar con variadas formas, ofreciendo resultados inesperados y, la mayoría de las veces, incongruentes. No hay reglas, es espontáneo. Dibujar es un juego y se puede combinar y experimentar con los tamaños y las formas y esperar el resultado con insospechado placer. Estas formas, que encontramos igualmente en todas las épocas y lugares, parecen pertenecer al acervo común de la especie humana. Un arte, dominio de todos, que escapa de los cánones estéticos y técnicos preestablecidos por la cultura, una verdadera expresión instintiva del arte que nace fundamentalmente de la sensación de alegría y es fruto de la necesidad de la humanidad por expresar y transmitir un sentimiento básico para la supervivencia de los grupos humanos.

Esta es, en mi opinión, la esencia de la caricatura y el motivo por el cual se mantiene indefinible, este es el pasado remoto del concepto actual de caricatura que continua hoy vivo en nuestras calles.

Agradecimientos

A los inconformistas, paleolíticos, niños y *graffiteros* que colorean las calles. Al apoyo de Pilar Utrilla y de Manuel Bea, a Chema Martínez, Mónica Castro y Úrsula Villazón por iniciarme en el campo de la psicología emocional, a David Capapey por ayudarme con las fotos y, sobre todo, a Clara Hernando por la revisión de este texto y su colaboración en la sombra.

Bibliografía

- AIRVAUX, J. (2001): *L'art préhistorique du Poitou-Charentes. Sculptures et gravures des temps glaciaires*. La maison des roches. Paris.
- ARCHAMBEAU, M. y ARCHAMBEAU, C. (1991): "Les figurations humaines pariétales de la grotte des Combarelles". *Gallia Préhistoire*, 33: 53-81.
- BAHN, P. G. y VERTUT, J. (1988): *Images of the Ice Age*. Windward. London.
- BALBÍN BEHRMANN, R. (2005): "Los cazadores de la Cantabria glacial y su expresión gráfica". En ARIAS CABAL, P y ONTAÑÓN PEREDO, R. (Eds.), *El arte mueble paleolítico de Cantabria en su contexto*. Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria. Oviedo: 23-36.
- BALBÍN BEHRMANN, R. y ALCOLEA GONZÁLEZ, J. J. (1999): "Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans l'art paléolithique". *L'Anthropologie*, 103 (1): 23-49.
- BARRIÈRE, C. (1982): *L'art pariétal de Rouffignac. La grotte aux cents mammouths. Mémoire IV de l'Institut d'Art Préhistorique de Toulouse/Fondation Singer-Polignac*. Éd. Picard. Paris.
- BARRIÈRE, C. (1990): *L'art pariétal du Ker de Massat*. Presses Universitaires du Mirail. Toulouse.

- BÉGOUËN, R. y BREUIL, H. (1958): *Les cavernes du Volp. Trois-Frères. Tuc d'Audoubert*. Arts et Métiers Graphiques. Paris.
- BELTRÁN, A, ROBERT, R y VEZIAN, J. (1966): *La cueva de Le Portel*. Monografías Arqueológicas, 1. Zaragoza.
- BELLORI, G. P. (2005, ed. Original 1672): *Vidas de pintores*. Ediciones Akal. Madrid.
- BRASSAÏ (2002): *Graffiti*. Flammarion. Paris.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1940-1941): "Figuras antropomorfas de la cueva de los Casares (Gudalajara)". *Archivo Español de Arqueología*, 14: 81-97.
- CARTAILHAC, E. y BREUIL, H. (1905): "Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes". *L' Anthropologie*, 16: 431-444.
- CAPITAN, L; BREUIL, H y PEYRONY, D. (1924): *Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne)*. Masson et Cie. Paris.
- CHATEAU, J. (1973): *Psicología de los juegos infantiles*. Kapelusz. Buenos Aires.
- CHILVERS, I. (1995, ed. Original 1990): *Diccionario de arte*. Alianza. Madrid.
- CLOTTESS, J. (1973): "Circonscription de Midi-Pyrénées". *Gallia Préhistoire*, 16 (2): 481-523.
- CLOTTESS, J. (1986-1987): "La determinación de las representaciones humanas y animales en el arte paleolítico europeo". *Bajo Aragón, Prehistoria*, 7-8: 41-68.
- CORRAZE, J. (1986, ed. Original 1980): *Las comunicaciones no verbales*. G. Nuñez editor. Madrid.
- CRAFTON, D. (1990): *Emile Cohl, caricature, and film*. Princeton University Press. Princeton.
- DARWIN, C. (1984, ed. Original 1872): *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Alianza Editorial. Madrid.
- DAVIDS, F. (2006, ed. Original 1976): *La comunicación no verbal*. Alianza. Madrid.
- DE DIEGO, J. (2000): *Graffiti. La palabra y la imagen. Un estudio de la expresión en las culturas urbanas en el fin de siglo XX*. Los Libros de la Frontera. Barcelona.
- DELPORTE, H. (1989): "L'homme et son image". En MOHEN, J-P. (Coord.), *Le temps de la Préhistoire*. Tomo 2. Société Préhistorique française. Dijon: 152-160.
- DELLUC, B ; DELLUC, G. (2009) Art paléolithique en Périgord. Les représentations humaines pariétales. *L' Anthropologie*, 113: 629-661
- DEONNA, W. (1914) : "Les masques quaternaires". *L' Anthropologie*, 25: 107-113.
- DUHARD, J-P. (1996): *Réalisme de l'image masculine paléolithique*. Jérôme Millon. Grenoble.
- DUNBAR, R. (2007, ed. Original 2004): *La odisea de la humanidad. Una nueva historia de la evolución del hombre*. Crítica. Barcelona.
- DURKHEIM, E (1982, ed. Original 1912): *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*. Akal editor. Madrid.
- DRIESSEN, H. (1999, ed. Original 1997): "Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología". En BREMMER, J. y ROODENBURG, H. (Coord.), *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Ediciones Sequitur. Madrid: 227-246.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1993): *Biología del comportamiento humano. Manual de etología humana*. Alianza Editorial. Madrid.
- EKMAN, P. y OSTER, H. (1981): "Expresiones faciales de la emoción". *Estudios de Psicología*, 7: 116-144.
- FATÁS, G. y BORRÁS M, G. (1997, ed. Original 1988): *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Alianza Editorial. Madrid.
- FUENTES, O. (2010): "Les représentations humaines au magdalénien en Poitou-Charentes". En BUISSON-CATIL, J y PRIMAULT, J. (Coord.), *Préhistoire entre Vienne et Charente. Hommes et sociétés du Paléolithique*. Association des Publications Chauvinoises. Mémoire XXXVIII: 383-396.

- GAILLI, R. (1980): "Anthropomorphes extraordinaires de la grotte du Ker de Massat Ariège". *Caesaraugusta*, 51-52: 23-37.
- GAUSSEN, J. (1964): *La grotte ornée de Gabillou (Près Mussidan, Dordogne)*. Delmas. Bordeaux.
- GIEDION, S (2003, ed. Original 1964): *El presente eterno, los comienzos del arte: una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Alianza. Madrid.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. (2004): "Arte parietal en la región cantábrica: centros y peculiaridades regionales". En FANO, M. A. (Ed.). *Las sociedades del Paleolítico en la región Cantábrica. De los orígenes del poblamiento en el Pleistoceno medio al inicio del Neolítico en el V milenio*. Anejo de *Kobie* nº 8. Bilbao: 403-424.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. (2005): "El punto de vista de los autores estructuralistas: a la búsqueda de un orden en las cuevas decoradas del Paleolítico Superior". En J. A. LASHERAS CORRUCHAGA, J. A. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (Coord.), *El significado del Arte Paleolítico*. Ministerio de Cultura. Madrid: 181-209.
- GOMBRICH, E.H. (1987, ed. Original: 1982): *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza. Madrid.
- GOMBRICH, E.H. (1997, ed. Original 1959): *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate. Madrid.
- GOMBRICH, E.H. (1998, ed. Original 1963): *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Editorial Debate. Madrid.
- HAMY, E-T. (1908): "La figure humaine chez le sauvage et chez l'enfant" *L'Anthropologie*, 19: 385-407.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, E. (1919): *La caverna de Peña Candamo (Asturias)*. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid.
- HERNANDO, C. (2010): "Estudio del arte parietal paleolítico desde la perspectiva arqueológica: viejos fantasmas/nuevos enfoques". *El Futuro del Pasado*, 1: 125-141.
- HERNANDO, C. (2011): "Más allá de la técnica: símbolo y lenguaje del arte paleolítico". *El Futuro del Pasado*, 2: 29-47.
- HUIZINGA, J. (1994, ed. Original 1954): *Homo ludens*. Alianza. Madrid.
- IAKOVLEVA, L. Y PINÇON, G. (1997): *La frise sculptée du Roc-aux-Sorciers, Réunion des musées nationaux*. Comité des Travaux. Paris.
- KRIS, E. (1964, ed. Original 1955): *Psicoanálisis de lo cómico, y psicología de los procesos creadores*. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- 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.
- LANGNER, M. (2001): *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung*. Reichert. Wiesbaden.
- LEJEUNE, M. (2004): *L'art pariétal paléolithique dans son contexte naturel. Actes du colloque 8.2, Congrès de l'UISPP, Liège, 2-8 septembre 2001*. ERAUL 107. Liège.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965): *Préhistoire de l'Art Occidental*. Éditions d'Art Lucien Mazenod. Paris
- LÉVI-SATRAUSS, C. (1964, ed. original: 1962): *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica. Mexico.
- LUQUET, G. H. (1910): "Sur les caractères des figures humaines dans l'art paléolithique". *L'Anthropologie*, 21: 409-423.
- LUQUET, G. H. (1978): *El dibujo infantil*. Editorial Médica y Técnica. Barcelona.
- MARTÍNEZ BEA, M (2002): *El acondicionamiento del soporte en el arte rupestre paleolítico*. Trabajo para la obtención del DEA. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.
- MÉLARD, N. (2008): "Pierres gravées de la Marche à Lussac-Les-Châteaux (Vienne). Techniques, technologie et interprétations". *Gallia Préhistoire*, 50: 143-268.

- MORO ABADÍA, O y GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2005): "El Arte por el Arte: Revisión de una teoría historiográfica". *Munibe*, 57: 179-188.
- MORRIS, D. (2009): *El hombre desnudo*, Planeta, Barcelona.
- MÜLLER-KARPE, H. (1982, segunda ed. 1976): *Historia de la Edad de Piedra*. Gredos. Madrid.
- MURRAY, P y MURRAY, L. (1978, ed. Original 1959): *Diccionario de arte y artistas*. Instituto Parramón. Barcelona.
- OLINS ALPERT, B (1992): "Des preuves de sens ludique dans l'art au Pléistocène Supérieur". *L' Anthropologie*, 96 (2-3): 219-244.
- OMNES J. (1984): "Le sanctuaire magdalénien de la grotte de Labastide (Hautes-Pyrénées. France)". *Munibe*, 36: 19-26.
- PALES, L. y TASSIN DE SAINT PÉREUSE, M. (1976): *Les gravures de La Marche. II. Les Humains*. Éditions Ophrys. Paris.
- PELÁEZ MALAGÓN, J. E. (Primavera 2012): "El concepto de caricatura como arte en el siglo XIX". Sincronía. (URL: www.sincronid.cucsh.udg.mx/spring02.htm). Fecha de consulta: 22/03/2013).
- PLASSARD, J. (1999): *Rouffignac. Le sanctuaire des mammoths*. Éditions du Seuil. Paris.
- PUCHE NAVARRO, R; LOZANO HORMAZA H. (2002): *El sentido del humor en el niño: estudio empírico*. Siglo del Hombre Editores. Bogotá.
- RICHARD, N. (1993): "De l'art ludique a l'art magique. Interprétations de l'art pariétal au XIX^{ème} siècle". *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 90 (1-2): 60-68.
- RIPOLL, E. (1957-1958): "Las representaciones antropomorfas en el arte paleolítico español". *Ampurias*, 19-20: 167-192.
- ROUSSOT, A. (1971-1972): "El desconocido de Laugerie-Basse". *Ampurias*, 33-34: 279-281.
- SACCASYN DELLA SANTA, E. (1947) : *Les figures humaines du Paléolithique supérieur eu-roasiatique*. De Sikkel. Anvers.
- SACCHI, D. (2002), «Considérations sur le caractère ubiquiste de l'art rupestre paléolithique d'Europe Occidentale. Une nouvelle manière d'envisager le phénomène à partir des données archéologiques récentes». En PIAZZOLA, A. (Ed. 2002), *Manières de faire, manière de voir: l'objet à l'interprétation*. XI Rencontres Culturelles Interdisciplinaires organisées par le Musée de l'Alta Rocca à Levie 21-22 juillet 2001. Levie, Corse-du-Sud: 63-75.
- 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. Paris
- SANCHIDRIÁN, J. M. (2001): *Manual de Arte Prehistórico*. Ariel Prehistoria. Barcelona.
- STAHL, J. (2009): *Street Art*. Tandem Verlag Gmb. China.
- TOSELLO, G. y FRITZ, C. (2005): "La Vénus et le Sorcier». Les figurations humaines pariétales au Magdalénien". *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège-Pyrénées*, 60: 7-24.
- TYMULA, S. (1995) : "Figures composites de l'art paléolithique européen". *Páleo*, 7: 211-227.
- VAQUERO TURCIOS, J. (1995): *Maestros subterráneos*. Celeste Ediciones. Madrid.
- VIALOU, D. (1986): *L'art des grottes en Ariège magdalénien*. XXIIe supplément à Gallia Préhistoire. Éditions du C.N.R.S. Paris.
- VIGARA TAUSTE, A. y REYES SÁNCHEZ, P. (1996-1997): "Graffiti y pintadas en Madrid: arte, lenguaje, comunicación". *Especulos: Revista de Estudios Literarios*, 4. (URL: www.ucm.es/info/especulo/numero4/graffiti.htm). Fecha de consulta: 22/03/2013).

- VIGOTSKY, L. (1982): *La imaginación y el arte en la infancia*. Akal. Madrid.
- VIGOTSKY, L. (2004): *Teoría de las emociones. Estudio histórico-psicológico*. Akal. Madrid.
- VV.AA. (2000): *Humour et religions*. Humoresques. Paris.
- WUNN, I. (2012, ed. Original 2005): *Las religiones en la Prehistoria*. Akal. Madrid.

ANEXO

BARRIO	CALLE	COD.	C.	B.	N.	Or.	O.	CE	P.
ACTUR	Julio García Condoy	A (JGC-2)	C 1 (G)	B 3	N 7		O 1		P 4
ACTUR	Margarita Xirgu	A (MX)	C 1	B 1 (G)	N 4	Or 2	O 7		
ACTUR	Rosalía de Castro	A (RC)	C 2	B 1			O 3		
ACTUR	Francisco Ferrer	A (FF-1)	C 6	B 2	N 14		O 1	Ce 1	
ACTUR	Francisco Ferrer	A (FF-2)	C 2	B 1			O 2		P 1
ACTUR	Francisco Ferrer	A (FF-3)	C 7	B 1	N 5	Or 1	O 1		P 1
ACTUR	Francisco Ferrer	A (FF-4)	C 6	B 4	N 10		O 6	Ce 3	
ACTUR	Descampado Autopista A-2	A (D-1)	C 1	B 1	N 4	Or 1 (G)	O 5		P 2
ACTUR	Descampado Autopista A-2	A (D-2)	C 4	B 5			O 2		P 6
ACTUR	Descampado Autopista A-2	A (D-3)	C 8 (MG)	B 1 (G)	N 4	Or 1 (P)	O 7	Ce 5	P 2
ACTUR	Puente Descampado	A (PD)	C 4	B 3	N 15		O 1 (G)	Ce 6	
ACTUR	Victoria Ocampo	A (VO)	C 1	B 1	N 4	Or 1	O 4 (G)		P 4
ACTUR	Alejandro Casona	A (AC-1)	C 6	B 1			O 2	Ce 5	
ACTUR	Alejandro Casona	A (AC-2)	C 6	B 4			O 6	Ce 3	
ACTUR	Alejandro Casona	A (AC-3)	C 1	B 1	N 2 (G)	Or 1	O 1	Ce 1	P 1
ACTUR	Alejandro Casona	A (AC-4)	C 1	B 1	N 11	Or 1	O 2	Ce 3	P 6
ACTUR	Alejandro Casona	A (AC-5)	C 5	B 4 (G)	N 2		O 1 (G)		P 1
ACTUR	Alejandro Casona	A (AC-6)	C 6	B 1			O 1 (G)		P 8
ACTUR	Alejandro Casona	A (AC-7)	Estrella	B 5	N 12		O 2		
ACTUR	Alejandro Casona	A (AC-8)	C 6	B 5	N 9		O 1 (G)		
ACTUR	Pilar Cuartero	A(PC-1)	C 1 (P)	B 5	N 5		O 1		P 1
ACTUR	Pilar Cuartero	A (PC-2)	C 4 (P)	B 5	N 9	Or 2	O 1	Ce 3	
ACTUR	Parque Che Guevara	A (CG-1)	C 4	B 1	N 9		O 4		
ACTUR	Parque Che Guevara	A (CG-2)	C 4	B 1	N 9	Or 1 (G)	O 4		P 1
ACTUR	Parque Che Guevara	A (CG-3)	C 6 (P)	B 2			O 3		

ACTUR	Parque Che Guevara	A (CG-4)	C 1	B 1	N 4		O 5		P 7
ACTUR	Parque Che Guevara	A (CG-5)	C 8	B 3			O 2		P 1
ACTUR	Parque Che Guevara	A (CG-6)	C 2	B 1			O 2		
ACTUR	Parque Che Guevara	A (CG-7)	C 8	B 4 (G)	N 3 (G)		O 7		P 2
ACTUR	Rosa Chacel	A (RC-1)	C 4	B 1	N 9 (G)		O 5 (G)		
ACTUR	Rosa Chacel	A (RC-2)	C 4	B 1	N 9		O 1 (G)		P 6
ACTUR	María de Echarri	A (ME-1)	C 6	B 2	N 10		O 1		P 7
ACTUR	María de Echarri	A (ME-2)	C 6	B 2	N 10		O 1		P 7
ACTUR	Vargas Llosa	A (VL)	C 6	B 1			O 3		
ACTUR	Sor Juana de la Cruz	A (SJ)	C 2	B 1			O 2		
ACTUR.	Polideportivo Municipal	A (PM-1)	C 7	B 4			O 2	Ce 3	P 1
ACTUR.	Blas de Otero	A (BO)	C 1 (G)	B 5	N 4		O 6	Ce 1	
ACTUR.	José Borobia González	A (JBG-4)	C 5	B 5	N 1 (G)	Or 1 (G)	O 1	Ce 4	P 9
ACTUR.	José Borobia González	A (JBG-1)	C 1 (G)	B 1	N 9	Or 2 (G)	O 1 (G)		
ACTUR.	José Borobia González	A (JBG-3)	C 6 (G)	B 4	N 6		O 10 (MG)		
ACTUR.	Julio García Condoy	A (JGC-1)	C 2	B 1			O 3		
ACTUR.	León Felipe	A (LF)	C 6	B 4 (G)			O 6 (G)	Ce 3	
ACTUR.	Pablo Ruíz Picasso	A (PRP)	C 6	B 1	N 11		O 1 (G)		
ACTUR.	Segundo de Chomón	A (SC)	C 3	B 3		Or 3	O 10		P 7
ACTUR.	José Borobia González	A (JBG-2)	C 7	B 5		Or 1 (MG)	O 1	Ce 1	P 1
ACTUR.	Polideportivo Municipal	A (PM-2)	C 4		N 1	Or 1	O 1 (G)		P 8
ACTUR.	Puente	A (P-1)	Estrella	B 1			O 2		
ACTUR.	Puente	A (P-2)	C 1	B 1			O 2		
ALMOZARA.	Puente de la Almozara	AL (PA-1)	C 1		N 1		O 1		
ALMOZARA.	Puente de la Almozara	AL (PA-2)	C 1	B 6	N 1		O 1		
ALMOZARA.	Puente de la Almozara	AL (PA-3)	C 2	B 1			O 3		

ALMOZARA.	Puente de la Almozara	AL (PA-4)	C 7 (G)	B 5	N 1	Or 3	O 10 (G)		
ALMOZARA.	Avenida Almozara Edificio Balboa	AL (AA)	C 5 (G)		N 1 (G)	Or 1	O 1	Ce 5	P 2
ARRABAL	Cañon de Añisclo	AR (CA-1)	C 2	B 1	N 11	Or 1	O 1		
ARRABAL	Cañon de Añisclo	AR (CA-2)	Corazón	B 1			O 1	Ce 3	
ARRABAL	Cañon de Añisclo	AR (CA-3)	Corazón	B 1 (MP)	N 12	Or 1	O 2		
ARRABAL	Cañon de Añisclo	AR (CA-4)	C 2	B 1	N 14		O 2		P 10
ARRABAL	Cañon de Añisclo	AR (CA-5)	C 2	B 5			O 2		
ARRABAL	San Juan de la Peña	AR (SJ)	C 5	B 1 (MP)	N 4		O 2		P 1
ARRABAL	Avenida Cataluña. Edificio 35.	AR (AC-6)	C 1	B 1	N 1 (G)		O 1		P 1
ARRABAL	Matilde Sanguesa Columna 1	AR (MS-1)	C 6 (P)	B 2			O 3		
ARRABAL	Parque tío jorge	AR (TJ)	C 4	B 1			O 1 (G)		
ARRABAL	Avenida Cataluña. Edificio 35	AR (AC-5)	C 6	B 1	N 12		O 2		
ARRABAL	Avenida Cataluña. Edificio 35.	AR (AC-1)	C 1	B 1	N 8		O 8		P 4
ARRABAL	Avenida Cataluña. Edificio 35.	AR (AC-2)	C 1	B 1	N 8	Or 2 (G)	O 8		P 2
ARRABAL	Avenida Cataluña. Edificio 35.	AR (AC-3)	C 1	B 1			O 1		P 6
ARRABAL	Avenida Cataluña. Edificio 35.	AR (AC-4)	C 1	B 1	N 1	Or 1	O 1		P 1
ARRABAL	Avenida Cataluña. Edificio 35.	AR (AC-7)	C 1	B 5			O 1		P 2
ARRABAL	Matilde Sanguesa	AR (MS-2)	C 1	B 1			O 2		P 2
CASABLANCA	Canal Imperial	CAS (CI-1)	C 4	B 4	N 4		O 1		P 1
CASABLANCA	Canal Imperial	CAS (CI-2)	C 6	B 1	N 4		O 8 (G)		
CASABLANCA	Canal Imperial	CAS (CI-3)	C 1	B 4	N 1 (G)	Or 1	O 1 (G)		
CASCO	Santa Cruz	CA (SC)	C 1	B 4	N 4	Or 1 (G)	O 6		P 1
CASCO	Avenida César Augusto	CA (CA)	C 1	B 4	N 3 (G)		O 1		

CASCO	Calle de la Noria	CA (CN-1)	C 2	B 1	N 4	Or 1 (MG)	O 2		
CASCO	Calle de la Noria	CA (CN-2)	C 2	B 1	N 14		O 2		
CASCO	Calle de la Noria	CA (CN-3)	C 2	B 5	N 4	Or 1 (MG)	O 2		
CASCO	La Torre	CA (T)	C 6	B 1			O 2		
CASCO	Los Viejos	CA (V-1)	C 4 (P)	B 4	N 7		O 1		
CASCO	Los Viejos	CA (V-2)	C 2 (P)	B 3			O 11		
CASCO	San Pablo	CA (SP-1)	C 1	B 6	N 1		O 1		
CASCO	San Pablo	CA (SP-2)	C 6	B 2			O 3		
CASCO	San Pablo	CA (SP-3)	C 6	B 1	N 12		O 2		
CASCO	San Pablo	CA (SP-4)	C 2	B 1	N 11		O 1		P 4
CASCO	San Pablo	CA (SP-5)	C 1	B 5	N 14		O 1		P 7
CASCO	Alto Aragón	CA (AA-1)	C 2	B 1			O 1		
CASCO	Alto Aragón	CA (AA-2)	C 1		N 1	Or 1	O 1		P 1
CASCO	Calle del Río	CA (DR)	C 6	B 1	N 12		O 2		P 6
CASCO	Virgenes	CA (VI-1)	C 4	B 1	N 4 (G)	Or 1 (G)	O 1		P 6
CASCO	Virgenes	CA (VI-2)	C 2	B 3	N 11		O 2	Ce 3	
CASCO	Virgenes	CA (VI-3)	C 2	B 2	N 14		O 11		P 6
CASCO	Virgenes	CA (VI-4)	C 5	B 3	N 1	Or 1	O 1	Ce 3	P 1
CASCO	Virgenes	CA (VI-5)	C 5	B 1	N 4		O 5	Ce 1	P 10
CASCO	Pedro Liñan	CA (PL)	C 6	B 1			O 2		
CASCO	Santa Isabel	CA (SI)	C 6 (P)	B 2			O 1		P 6
CASCO	Mariano Cerezo	CA (MC-1)	C 6	B 1	N 12		O 2		
CASCO	Mariano Cerezo	CA (MC-2)	C 6	B 1	N 4		O 1		
CASCO	Pedro Atares	CA (PA)	C 6	B 4	N 14		O 5		P 1
CASCO	Calle Mayor	CA (CM)	Octaedro	B 1			O 3		
CASCO	Callejón el Sacramento	CA (CS)	C 2	B 1			O 2		
CASCO	Calle de las Cortesías	CA (C)	C 6	B 4	N 4		O 1		
CASCO	San Juan Bautista	CA (JB)	C 1 (P)		N 1	Or 2	O 1		
CASCO	San Cristóbal	CA (SC)	C 1	B 1	N 9	Or 1 (G)	O 1		
CENTRO	Paseo María Agustín 39	C (MA-4)	C 6	B 1	N11		O 1	Ce 1	
CENTRO	Paseo María Agustín 45-53	C (MA-1)	C 6	B 1			O 2		
CENTRO	Paseo María Agustín 45-53	C (MA-2)	C 6	B 1			O 2		
CENTRO	Paseo María Agustín 45-53	C (MA -3)	C 6	B 1			O 2		

CENTRO	Santa Teresa de Jesús	C (TJ)	C 1	B 5	N 1 (G)	Or 1 (MG)	O 2		P 2
CENTRO	Avenida Anselmo Clavé	C (AC)	C 6 (P)	B 2	N 11		O 3	Ce 6	
CENTRO	Juan José Lorente	C (JL)	C 1			Or 2 (G)	O 6		
CENTRO	Calle Moncayo	C (M)	C 6	B 2			O 3		
CENTRO	Manuel Lasala (río Huerva)	C (ML-1)	C 7	B 1			O 2		
CENTRO	Manuel Lasala (río Huerva)	C (ML-2)	C 1	B 4	N 12		O 2		P 6
CENTRO	Manuel Lasala (Polideportivo)	C (ML-3)	C 1	B 1	N 5 (G)		O 1		P 2
COLON	Emilio Arce	CO (EA-3)	C 6	B 4	N 14		O 1		
COLON	Descampado	CO (D-2)	C 4	B 1	N 1	Or 1	O 2		P 2
COLON	Larache	CO (L)	C 2	B 5			O 3		
COLON	Paseo del Canal (descampado)	CO (PC-2)	C 5	B 4	N 13 (G)		O 1	Ce 4	P 2
COLON	Paseo del Canal (descampado)	CO (PC-4)	C 5	B 4	N 4	Or 1	O 1	Ce 4	P 4
COLON	Santa Gema	CO (SG)	Corazón	B 2	N 4		O 1		
COLON	Emilio arce	CO (EA-2)	C 7	Rejilla (MG)	N 6		O 1	Ce 5	
COLON	Emilio Arce	CO (EA-1)	C 6	B 1	N 11		O 8		
COLON	Descampado	CO (D-1)	C 7	B 4		Or 2 (G)	O 6		
COLON	Paseo del Canal (descampado)	CO (PC-1)	C 1	B 4	N 9		O 6	Ce 1	P 2
COLON	Paseo del Canal (descampado)	CO (PC-3)	Corazón	B 1			O 2		
COLÓN.	Dos de mayo	CO (DM)	C 7	B 4	N 4		O 1	Ce 3	P 7
DELICIAS	Parque	D (P-5)	C 2	B 1					
DELICIAS	Edificio 24		C 2	B 1	N 12		O 2		
DELICIAS	Miguel Labor-deta	D (ML-1)	C 6	B 4 (G)	N 12		O 6		P 1
DELICIAS	Miguel Labor-deta	D (ML-2)	C 1 (G)	B 4 (MG)			O 1 (MG)		
DELICIAS	Miguel Labor-deta	D (ML-3)	C 3	B 3	N 6	Or 1(G)	O 1		P 6
DELICIAS	Ramiro I de Aragón	D (RA)	C 1	B 4	N 9	Or 1 (G)	O 4		P 1
DELICIAS	Ciudadela	D (C)	C 1	B 1			O 1 (G)		P 8
DELICIAS	Plaza Miguel Labordeta	D (PML-1)	C 6	B 5	N 9		O 6	Ce 3	
DELICIAS	Plaza Miguel Labordeta	D (PML-2)	C 2	B 3			O 3		

DELICIAS	Palza Miguel Labordeta	D (PML-3)	C 2	B 5			O 3		
DELICIAS	Plaza Miguel Labordeta	D (PML-4)	C 2	B 6			O 3		
DELICIAS	Batalla de Clavijo	D (BC-1)	C 8 (P)	B 5	N 12	Or 1 (G)	O 2	Ce 5	P 1
DELICIAS	Batalla de Clavijo	D (BC-2)	C 8 (P)	B 5	N 12		O 2	Ce 4	P 1
DELICIAS	Batalla de Clavijo	D (BC-3)	C 1 (P)	B 5	N 15		O 2	Ce 3	P 1
DELICIAS	Escosura	D (E)	C 1	B 1	N 6	Or 1 (G)	O 7		P 1
DELICIAS	Domingo Ram	D (DR)	C 6	B 1	N 11		O 1		
DELICIAS	Parque	D (P-2)	C 1 (G)	B 3		Or 1 (G)	O 11		P 2
DELICIAS	Parque	D (P-3)	C 6	B 2			O 1	Ce 4	
DELICIAS	Parque	D (P-4)	C 4	B 5	N 9		O 9		P 2
DELICIAS	Parque	D (P-1)	C 2	B 1		Or 1 (MG)	O 3		
DELICIAS	Plaza domingo savio	D (DS)	C 3 (G)	B 1	N 10 (G)		O 1	Ce 1	P 2
DELICIAS.	Franco y López	D (FL)	C 2	B 1	N 11		O 2		
LA JOTA	Ferrocarril	LJ (F-1)	C 5	B 4	N 15		O 10	Ce 6	
LA JOTA	Ferrocarril	LJ (F-2)	Letra	B 4	N 13		O 10	Ce 5	
LA PAZ	Alarife M De-marguan	LP (AD)	C 6	B 1			O 2		
LA PAZ	Parque	LP (P)	C 2	B 1			O 3		
LA PAZ	Andador Pesca- cara	LP (AP)	C 6	B 1	Hueco		O 2	Ce 3	
LABOEDETA	Puente Tercer Cinturón	L (TC-3)	C 1	B 1			O 1	Ce 1	
LABORDETA	Puente Tercer Cinturón	L (TC- 2)	C 3	B 1 (G)	N 2	Or 2	O 7		
LABORDETA	Puente Tercer Cinturón	L (TC-1)	C 6	B 1	N 5		O 1	Ce 1	
LABORDETA	Marianistas	L (M-1)	C 3	B 1		Or 1	O 11		
LABORDETA	Marianistas	L (M-2)	C 5	B 1			O 4	Ce 6	
LABORDETA	Marianistas	L (M-3)	C 1	B 5	N 13 (G)	Or 1 (G)	O 1	Ce 3	P 8
LAS FUEN- TES	A García Abril	LF (AGA-1)	C 2	B 1	N 1		O 1		P 4
LAS FUEN- TES	Emilio Castelar	LF (EC-1)	C 7	B 5	N 12		O 9		
LAS FUEN- TES	Emilio Castelar	LF (EC-2)	C 3 (P)	B 4	N 4		O 1 (G)		P 1
LAS FUEN- TES	Emilio Castelar	LF (EC-3)	C 5	B 4	N 13		O 1		P 4

LAS FUENTES	Emilio Castelar	LF (EC-4)	C 5 (P)	B 3			O 1 (G)		P 2
LAS FUENTES	Emilio Castelar	LF (EC-5)	C 1	Morritos	N 13	Or 1 (G)	O 1		P 1
LAS FUENTES	Emilio Castelar	LF (EC-6)	C 7	B 4	N 13		O 9		P 1
LAS FUENTES	Emilio Castelar	LF (EC-7)	C 5	B 4	N 14		O 5		P 1
LAS FUENTES	Plaza Angel Sanz Britz	LF (SB-1)	C 5 (P)	B 5	N 11	Or 1 (G)	O 1	Ce 3	P 1
LAS FUENTES	Plaza Angel Sanz Britz	LF (SB-2)	C 1 (P)	B 5		Or 2	O 4		
LAS FUENTES	Plaza Angel Sanz Britz	LF (SB-3)	C 6 (P)	B 2			O 3		
LAS FUENTES	Alberto Maestro (río Huerva)	LF (AM-1)	C 5	B 5	N 9		O 11		
LAS FUENTES	Alberto Maestro (río Huerva)	LF (AM-2)	C 6	B 1	N 12		Corazón		
LAS FUENTES	Alberto Maestro (río Huerva)	LF (AM-3)	C 6	B 5	N 9		O 11		
LAS FUENTES	Alberto Maestro (río Huerva)	LF (AM-4)	C 1	B 1	N 4		O 1	Ce 1	P 2
LAS FUENTES	Alberto Maestro (río Huerva)	LF (AM-5)	C 5	B 5	N 15		O 1		P 2
LAS FUENTES	Alberto Maestro (río Huerva)	LF (AM-6)	C 2	B 1			O 2	Ce 1	P 1
LAS FUENTES	A. García Abril	LF (AGA-2)	C 1	B 4	N 4		O 1		P 5
LAS FUENTES	Fray Luis Urbano	LF (FLU)	C 6	B 1			O 2		
LAS FUENTES.	Monasterio de la Oliva	LF (MO)	C 1 (P)	B 1	N 1 (G)	Or 1	O 1		P 1
LAS FUENTES.	Plaza Albeta	LF (A-1)	C 1 (P)		N 9	Or 2 (G)	O 1		
LAS FUENTES.	Plaza Albeta	LF (A-2)	C 5 (P)	B 5	N 2 (G)		O 1 (G)		P 1
LAS FUENTES.	Plaza Monasterio de San Victorian	LF (MSV)	C 1	B 1			O 1	Ce 4	P 5
OLIVER.	Corredor Verde	O (CV-1)	C 2	B 1	N 9	Or 2	O 2		
OLIVER.	Corredor Verde	O (CV-2)	C 6	B 2			O 3	Ce 1	
OLIVER.	Corredor Verde	O (CV-3)	C 3	B 4	N 9		O 1	Ce 5	
OLIVER.	Corredor Verde	O (CV-4)	C 6	B 1 (G)			O 10 (G)		
OLIVER.	Corredor Verde	O (CV-5)	C 3	B 6			O 8 (G)		
OLIVER.	Corredor Verde	O (CV-6)	C 1	B 1	N 9	Or 2	O 2		
OLIVER.	Pilar Aranda	O (PA-1)	C 4	B 1	N 5	Or 1	O 1		P 1

OLIVER.	Pilar Aranda	O (PA-2)	C 1		N 9		O 10		P 1
OLIVER.	Carmen Soldevilla	O (CS)	C 6	B 4	N 7		O 6	Ce 3	
OLIVER.	Plaza Teodora Lamadrid	O (TL-1)	C 1		N 12		O 2		P 5
OLIVER.	Plaza Teodora Lamadrid	O (TL-2)	C 1	B 5	N 4		O 1		P 10
OLIVER.	Plaza Teodora Lamadrid	O (TL-3)	C 2	B 1	N 11	Or 1 (G)	O 2		
OLIVER.	Plaza Teodora Lamadrid	O (TL-4)	C 2	B 1	N 4	Or 1 (G)	O 1		P 5
OLIVER.	Plaza Teodora Lamadrid	O (TL-5)	C 6	B 1	N 11		O 2		
PICARRAL	Violeta Parra	P (VP-3)	C 2	B 1			O 2		
PICARRAL	Violeta Parra	P (VP-4)	C 7	B 4	N 15		O 6		
PICARRAL	Violeta Parra	P (VP-5)	C 1	B 1 (G)			O 1 (G)	Ce 1	
PICARRAL	Augusto Bebel	P (AB)	C 2	B 1			O 3		
PICARRAL	Federico Engels	P (FE-4)	C 5	B 1	N 2 (G)		O 1		P 10
PICARRAL,	Federico Engels	P (FE-2)	C 6	B 1			O 3		
PICARRAL.	Violeta Parra	P (VP-1)	C 4	B 1			O 4 (G)		
PICARRAL.	Violeta Parra	P (VP-2)	C 2	B 1			O 3		
PICARRAL.	Federico Engels	P (FE-1)	C 1	B 4	N 5		O 7		
PICARRAL.	Federico Engels	P (FE-3)	C 2	B 3			O 7	Ce 2	
PICARRAL.	Parque	P (P)	C 5	B 4	N 1	Or 1	O 7 (G)	Ce 1	P 2
SAN JOSÉ	Parque	SJ (P-1)	C 6	B 2			O 3		
SAN JOSÉ	Parque	SJ (P-2)	C 2	B 1			O 3		
SAN JOSÉ	Paseo de los Rosales	SJ (PR)	C 6	B 1					
SAN JOSÉ	Camino Miraflores	SJ (CM)	C 3	B 1 (G)	N 9		O 1		P 1
SAN JOSÉ	Descampado Pabellón Prin. Felipe	SJ (D-1)	C 7 (G)	B 4	N 10		O 5	Ce 1	P 5
SAN JOSÉ	Descampado Pabellón Prin. Felipe	SJ (D-2)	C 5	B 4 (G)	N 4	Or 1	O 1		P 2
SAN JOSÉ	Descampado Pabellón Prin. Felipe	SJ (D-3)	C 5	B 4	N 4	Or 1	O 1		P 2
SAN JOSÉ	Descampado Pabellón Prin. Felipe	SJ (D-4)	C 5 (G)	B 4 (G)	N 4 (MP)		O 10 (G)		P 2
SAN JOSÉ	Descampado Pabellón Prin. Felipe	SJ (D-5)	C 5 (G)	B 4 (G)	N 4		O 1 (MG)	Ce 1	

SAN JOSÉ	Avenida Tenor Fleta	SJ (TF)	C 2	B 1			O 1		P 1
SAN JOSÉ	Calle Lapuyade	SJ (L)	C 8	B 1		Or 1(G)	O 1		P 2
SAN JOSÉ	Framcisco Pradilla	SJ (FP)	C 6	B 1			O 3		
SAN JOSÉ	Cesario Alierta	SJ (CA)	C 4	B 5	N 10		O 6	Ce 6	P 4
SAN JOSÉ	Parque de la Memoria	SJ (PM-2)	C 6	B 1	N 9		O 1		
SAN JOSÉ	Descampado Pabellón Prin. Felipe	SJ (D-6)	C 1	B 4 (G)	N 4 (P)	Or 1	O 10		P 7
SAN JOSÉ.	Parque de la Memoria	SJ (PM-1)	C 1	B 4	N 4	Or 1(P)	O 10	Ce 4	P 1
TORRERO	Inés de Poitiers	T (IP-1)	C 1		N 2		O 2		P 2
TORRERO	Inés de Poitiers	T (IP-2)	C 1 (G)	B 1	N 9		O 1		P 2
TORRERO	Parque Pignatelli	T (P-2)	C 6	B 2			O 3		
TORRERO	Parque Pignatelli	T (P-3)	C 1		N 1		O 1		
TORRERO	Parque Pignatelli	T (P-5)	C 5	B 5	N 14		O 2		P 1
TORRERO	Sancho Ramírez	T (SR-2)	C 1	B 4	N 13	Or 1	O 10	Ce 4	P 2
TORRERO	Sancho Ramírez	T (SR-3)	C 1	B 1	N 3	Or 1	O 10	Ce 4	P 2
TORRERO	Sancho Ramírez	T (SR-4)	C 1	B 1	N 13	Or 1	O 1	Ce 1	P 2
TORRERO	Sancho Ramírez	T (SR-5)	C 1	B 4	N 3	Or 1	O 9		P 1
TORRERO	Sancho Ramírez	T (SR-8)	C 2	B 2			O 1		P 4
TORRERO	Sancho Ramírez	T (SR-9)	C 1	B 4	N 3 (G)	Or 1	O 11		P 2
TORRERO	Sancho Ramírez	T (SR-10)	C 1	B 4	N 3 (G)	Or 1	O 3	Ce 1	P 2
TORRERO	Sancho Ramírez	T (SR-11)	C 1 (P)	B 1	N 3		O 1		P 1
TORRERO	Parque Pignatelli	T (P-6)	C 1	B 3			O 2	Ce 3	
TORRERO	Parque Pignatelli	T (P-1)	C 5 (G)	B 5	N 4	Or 1	O 2	Ce 1	P 2
TORRERO	Parque Pignatelli	T (P-4)	C 1	B 4 (G)	N 4 (P)	Or 1	O 10		P 7
TORRERO	Parque Pignatelli	T (P-8)	C 6	B 5	N 9		O 1	Ce 1	
TORRERO.	Sancho Ramírez	T (SR-1)	C 5	B 1		Or 1	O 5	Ce 1	P 2
TORRERO.	Ave. America	T (AA)	C 5	B 4 (G)	N 13		O 1		P 1
TORRERO.	Parque Pignatelli	T (P-7)	C 1 (G)	B 3	N 3 (G)		O 5		P 5
VALDEFIERRO	Descampado	V (D-1)	C 1	B 4	N 13 (G)		O 1	Ce 4	P 8
VALDEFIERRO	Descampado	V (D-2)	C 6	B 1	N 15		O 1 (G)	Ce 1	

VALDEFIE- RRO	Canal	V (C-1)	C 7	B 6			O 1 (G)		P 1
VALDEFIE- RRO	Canal	V (C-2)	C 7 (MG)	B 4 (G)	N 12		O 8		
VALDEFIE- RRO	Canal	V (C-3)	C 6	B 1 (G)			O 2		
VALDEFIE- RRO	Canal	V (C-4)	C 1	B 6			O 10	Ce 1	P 6
VALDEFIE- RRO	Canal	V (C-5)	C 5	B 4			O 2		
VALDEFIE- RRO	Canal	V (C-6)	C 1	B 4			O 5	Ce 3	
VALDEFIE- RRO	Canal	V (C-7)	C 1	B 5			O 6	Ce 3	
VALDEFIE- RRO	Descampado	V (D-3)	C 4 (G)	B 4	N 13 (G)		O 1	Ce 1	
VALDEFIE- RRO	Descampado	V (D-4)	C 1	B 4	N 13 (G)	Or 1	O 9	Ce 4	