



LAS PINTADERAS Y LA PINTURA CORPORAL ENTRE LOS ANTIGUOS CANARIOS

THE PINTADERAS AND THE CORPORAL PAINTING AMONG ANCIENT PEOPLES OF THE CANARY ISLANDS

José Molina González* ; Fayna Molina Reyes y Patricia Prieto Angulo*****

Cómo citar este artículo/Citation: Molina González, J.; Molina Reyes, F. y Prieto Angulo, P. (2017). Las pintaderas y la pintura corporal entre los antiguos canarios. *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2016), XXII-138. <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10075>

Resumen: Una de las hipótesis sobre la funcionalidad y uso de las pintaderas es que eran unos utensilios usados por los antiguos canarios para la pintura corporal. Hemos intentando contrastar la validez de esta hipótesis mediante la arqueología experimental.

Hemos hecho un análisis de las posibilidades de uso (*affordances*) y limitaciones de las pintaderas para dejar su impronta y un análisis documental y arqueológico en torno al uso de la pintura corporal por los antiguos canarios. Siguiendo estos análisis hemos elaborado un conjunto de pintaderas y de materias colorantes. Finalmente las hemos usado para imprimir sus improntas sobre la piel, para comprobar experimentalmente su viabilidad como utensilio para la pintura corporal.

Palabras clave: pintaderas, pintura corporal, ídolos, antiguos canarios, arqueología experimental, colorantes, pigmentos, medios de elaboración

Abstract: One of the hypothesis about the functionality and use of "pintaderas" is that they were tools used by ancient peoples in the Canary Islands as corporal painting. We have tried to contrast the validity of this hypothesis using the experimental archaeology.

We have analyzed the affordances and limitations of "pintaderas" to be stamped and an archaeological and documentary analysis of the use of corporal painting by ancient peoples in the Canary Islands. Following these analysis we have made some "pintaderas" and colouring substances. Finally, we have used them to print on leather, to prove their viability as a tool for corporal painting.

Keywords: Pintaderas, corporal painting, idols, ancient peoples in the Canary Islands, experimental archaeology, colourants, pigments and means of production

INTRODUCCIÓN

Las pintaderas canarias tienen forma de sellos, están compuestas principalmente por una superficie plana decorada y un apéndice. Son objetos de cerámica cocida de pequeño tamaño. No obstante, dentro de sus dimensiones observamos que, entre las recuperadas hasta el momento y que podemos medir el ancho del polígono exterior, existe una variedad desde los 13cm de la más grande a los 13mm de la más pequeña (fig. 1). La variación en el largo de dicho perímetro es menor, siendo la media de 30,8mm (con una desviación típica de 1,4).

* Doctor por el Departamento de Ciencias Históricas. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. C/ Pérez del Toro, 1. 35003. Las Palmas de Gran Canaria. España. Correo electrónico: jmolgon@gmail.com

** Graduada en Enfermería por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y estudiante de Antropología Social y Cultural en la UNED Correo electrónico: fenyx7@yahoo.es

*** Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna y Técnico Superior en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, especialidad Arqueología. Correo electrónico: patiprian78@gmail.com



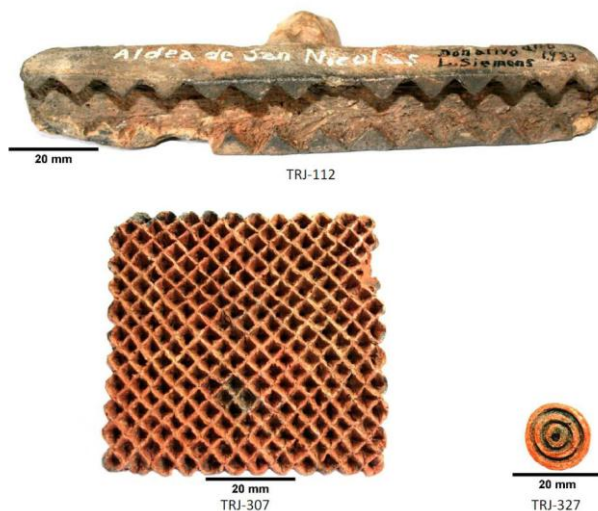


Figura 1. Comparativa de las dimensiones de las pintaderas.

Todas ellas tienen grabada una composición geométrica en la superficie plana. Para llegar a su acabado final, en el modelado de las piezas se pueden distinguir tres fases: en la primera se modela la forma de la superficie plana y el apéndice posterior. En la segunda se dibujan en dicha superficie unas zonas o campos y se extrae el material de unos, para rehundirlos, dejando los otros resaltados. Por último, en la tercera fase, en los campos resaltados se graban las composiciones geométricas, que suelen ser unas series formadas por la repetición de una o varias formas geométricas básicas.

Para qué fueron usados estos objetos sigue siendo una de las cuestiones más debatidas en su estudio. La hipótesis sobre su uso para la pintura corporal fue propuesta por Verneau en 1883, inspirada en el uso que algunos pueblos americanos hacían de unos objetos similares.

La pintura corporal es una costumbre ampliamente usada por grupos humanos en distintas partes del mundo y a través de los tiempos. En las fuentes documentales se hace referencia a esta costumbre por los antiguos canarios. Considerando a los ídolos como representación esquemática del cuerpo humano, la existencia de algunos con su superficie pintada podría ser una prueba arqueológica de esta costumbre. Algunos tienen amplias zonas del cuerpo pintadas y otros composiciones geométricas en zonas concretas (fig. 2).



Figura 2. Detalle de ídolo pintado.

En los ídolos, además de en las cerámicas pintadas y pinturas de cuevas artificiales, hemos comprobado que los antiguos canarios usaban rojo, negro y blanco, siendo habitual encontrar restos de almagre en cerámicas y en algunos ídolos. En la Cueva Pintada, por ejemplo, están

presente los tres colores en el mismo panel. Es por ello que hemos elegido estos tres colores para nuestra experimentación.

LA GEOMETRÍA EN LA DECORACIÓN CORPORAL

Como hemos mencionado, existen numerosas referencias en las fuentes etnohistóricas a la costumbre que tenían los antiguos canarios de adornarse el cuerpo, con pinturas de colores y con otras técnicas. El que estas referencias solo aparezcan para los habitantes de Gran Canaria y el hecho de que solo en esta isla se hayan encontrado las pintaderas fue la base de la hipótesis de que las pintaderas se usaban para pintarse el cuerpo.

En las crónicas se han usado distintos términos para la costumbre de adornarse el cuerpo. No siempre el término pintarse o pintura han tenido el mismo significado. Así Cadamosto habla de que tenían la costumbre de pintarse CADAMOSTO¹; Bontier y Le Verrier, refiriéndose a los habitantes de Gran Canaria, hablan de que tenían figuras talladas en el cuerpo BONTIER y LE VERRIER²; Marín dice que se labraban el cuerpo a fuego MARÍN³ y Viera en su crónica dice que tenían figuras impresas en el cutis VIERA⁴.

Las acepciones “grababan” o “labraban”, se han interpretado en algún caso como tatuajes o escarificaciones, como hizo Marcy con el fin de rebatir a Verneau basándose en que el término tatuaje es muy posterior y eran esas las expresiones de uso en la época para denominarlos. En cuanto a la descripción de las pinturas, Viera describe la forma de los elementos decorativos como “diferentes dibujos, y figuras impresas” y Bontier y Le Verrier hablan de “blasones de distintas formas”. El resto hace referencia solo al hecho de pintarse el cuerpo.

Se ha considerado por algunos autores que algunos ídolos de terracota son representaciones de la figura humana ARCO, JIMÉNEZ y NAVARRO⁵; ONRUBIA⁶. Como algunas de estas estatuillas están pintadas, el estudio de estos motivos pintados nos puede orientar sobre esta costumbre de la pintura corporal en los antiguos canarios. Entre los ídolos hay ejemplos que están decorados con marcas que bien podrían identificarse con escarificaciones. Otros aparecen con grandes zonas del cuerpo pintado, como embadurnados, como resalta Zeuner para el mal llamado ídolo de Tara ZEUNER⁷, expuesto en El Museo Canario (fig. 3).



Ídolo decorado con marcas

Ídolo de Chil-Tara

Figura 3. Ídolos de terracota (Onrubia et alii 2000).

¹ CADAMOSTO (1977 [1455]), p. 79.

² BONTIER y LE VERRIER (2003 [1420]), p. 34r.

³ MARÍN (1986 [1694]), pp. 114 y 258.

⁴ VIERA (1777), p. 149.

⁵ ARCO, JIMÉNEZ y NAVARRO (1992).

⁶ ONRUBIA *et al.* (2000), p. 35.

⁷ ZEUNER (1960), p. 34.

También hay otros ídolos que tienen figuras geométricas pintadas en su cuerpo, con motivos similares a los usados en las decoraciones de las pintaderas (fig. 4).



Figura 4. Fragmentos de ídolos pintados (Onrubia et alii 2000).

Mención aparte merece el ídolo decorado de Tara. Algunos autores han interpretado que los dibujos han sido pintados sobre la piel y se toma como principal argumento demostrativo del uso de pintaderas para pintarse el cuerpo, sin embargo, otros interpretan que los dibujos están pintados sobre una especie de vestimenta Hernández⁸.

Las dimensiones de los dibujos, en proporción al tamaño del cuerpo, no coinciden con las dimensiones reales de las pintaderas. De este hecho podría interpretarse que en el caso de un cuerpo humano este tipo de pinturas corporales representadas en los ídolos no se harían con pintaderas, sino pintadas con otros medios, aunque estén hechas con los mismos elementos básicos.

Como ocurre en otras culturas, incluso aún hoy en día, es posible que las pintaderas sí pudieron usarse para pintarse el cuerpo, pero debido a su tamaño solo en pequeñas zonas determinadas como el rostro. Las composiciones geométricas de las pintaderas también pudieron servir como el modelo, quizás a modo de emblema o marca clánica, que luego se reproducía en la decoración corporal.

Los principales museos de Gran Canaria han mostrado la costumbre de la pintura corporal. El Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada ha incluido en sus audiovisuales a personajes con pinturas corporales y El Museo Canario ilustra además la hipótesis de que las pintaderas se usaban para pintarse el cuerpo en un mural en el que se ve a una persona pintándose el cuerpo con pintaderas. Otros aspectos técnicos como los aglutinantes que pudieran emplearse o el tipo de pigmento han sido tratados con menos detalle.

USO DE LAS PINTADERAS

Para las comunidades prehistóricas es más difícil obtener el significado simbólico de la cultura material que ha sobrevivido hasta nuestros días, pues no conocemos la cultura y el lenguaje de la época. Este es el caso de las pintaderas ya que no hay referencias sobre ellas ni escritas en las fuentes etnohistóricas ni iconográficas en las fuentes arqueológicas. El silencio de los antiguos canarios ante los conquistadores es patente también para otras manifestaciones culturales como los ídolos y los grabados rupestres⁹.

⁸ HERNÁNDEZ (1996), p. 25.

⁹ MARTÍN (1997), p. 194.

En los principales estudios sobre las pintaderas se han formulado hipótesis sobre su funcionalidad y su significado, en unos casos atendiendo principalmente a sus posibilidades de uso y en otros proponiendo alguna interpretación de su significado.

Verneau (1883) y Marcy (1940) fundamentaron sus hipótesis de uso en la morfología de las piezas, que recuerdan a un sello y en la posibilidad que tienen las pintaderas de dejar su impronta al presionarla sobre una superficie, bien en positivo o bien en negativo. Para rebatir estas hipótesis otros autores han argumentado algunas limitaciones, como por ejemplo que cuando el grabado de las decoraciones no es muy profundo no deja una marca reconocible al imprimir sobre barro fresco.

Para hacer nuestro propio análisis sobre las posibilidades de uso y las limitaciones de las pintaderas, hemos utilizado el método propuesto por Knappett (2005) estudiando los rasgos principales encontrados en las 500 pintaderas de terracota que componen nuestra base de datos. Para este trabajo nos hemos centrado en el eje vertical descrito en este método que sigue el siguiente esquema (fig. 5):

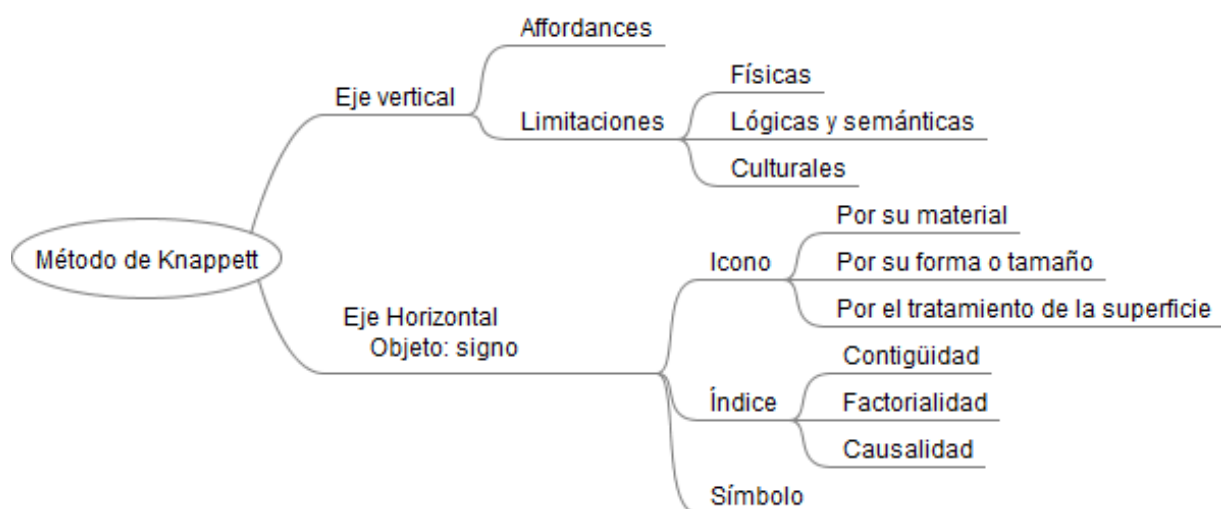


Figura 5. Mapa conceptual del Método de Knappett.

Comenzando con las posibilidades de uso, o *affordance*, podemos afirmar que por sus dimensiones el uso individual de la pintadera es el más adecuado y que, como hemos dicho, tienen forma de sello con dos partes bien diferenciadas: una base plana, con una decoración grabada, y un apéndice posterior.

Hasta el momento no se han encontrado pintaderas con sus motivos pintados, como sí ocurre en algunas cerámicas o ídolos. Todas ellas tienen sus decoraciones en relieve. En las pintaderas la profundidad y la longitud de las extracciones, impresiones e incisiones dejan una grabación que permite en muchos casos dejar una impronta reconocible.

Por un lado, si se unta la base plana decorada de algunas pintaderas con una materia colorante y se presiona sobre una base plana se queda su impronta pintada en la superficie formada por planos sin superposiciones ni graduaciones o degradados en las líneas. Si se imprime sobre la piel humana se puede usar para componer pinturas corporales. Por otro lado, si se presiona con algunas pintaderas sobre una superficie blanda deja su impronta grabada en relieve. La permanencia de la impronta depende de la consistencia de la superficie. Sobre barro fresco, por ejemplo, la impronta es permanente. En ambos casos, el motivo impreso (la impronta) es el mismo que en la decoración de la base plana pero invertido (fig. 6).

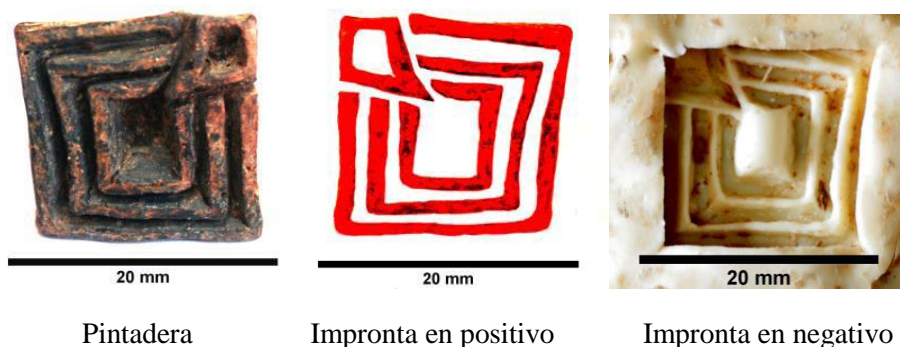


Figura 6. Pintadera y sus improntas.

Pasando a analizar las limitaciones describimos en primer lugar las físicas. La impresión con materia colorante sobre superficies duras irregulares y sobre tejidos de fibras vegetales rígidas suele dejar una imagen incompleta de la decoración de la pintadera. No se imprime en las zonas de la superficie dura que no entran en contacto con la base de la pintadera (fig. 7).



Figura 7. Impresión sobre tejido de juncos.

Además, las pintaderas con superficies muy pulidas, como las almagradas, pueden tener problemas para la impresión con colorante ya que éste no se fija bien a la base decorada y no se transferirían bien sus formas.

En cuanto a las limitaciones lógicas encontramos que por sus dimensiones las pintaderas dejan unas improntas pequeñas con lo que para decorar una zona grande se deben hacer varias impresiones. Por ejemplo, para pintar completamente la frente de una persona se necesitarían varias impresiones. También se observa que, cuando se imprime sobre barro fresco con pintaderas que tienen las zonas extraídas no regularizadas, en las zonas en resalte del barro que se corresponden con las zonas extraídas en la pintadera, se imprimirían las marcas de la extracción de la pasta.

Dentro de las limitaciones semánticas incluimos que las decoraciones que están grabadas con poca profundidad en las impresiones e incisiones, así como las de pequeñas dimensiones,

aunque son visibles sobre la base decorada producen impresiones planas, sin los detalles de la decoración. No serían adecuadas para dejar su impronta.

Y por último, entre las limitaciones culturales está que la gran mayoría de las pintaderas recuperadas hasta el momento se han encontrado en entornos domésticos, aunque su tamaño permite el transporte o uso en otros contextos. Las pintaderas podrían estar limitadas a estos otros entornos. Y dentro de la hipótesis de la utilización de las pintaderas en la pintura corporal, dicho uso podría estar limitado por el ritual de la decoración de los cuerpos: cuándo se realiza, quiénes podrían participar o quién lleva a cabo la estampación de las improntas.

EXPERIMENTACIONES SOBRE SU USO

Para conocer mejor el alcance de las *affordance* y limitaciones analizadas realizamos varios experimentos con posibles materiales que sabemos se han podido utilizar. Como hemos mencionado, los colores que encontramos en la cerámica en general (recipientes, ídolos y pintaderas) son el almagre, el blanco y el negro.

De las pintaderas estudiadas en el Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada, un total de 222, hemos podido observar algunos restos de almagre en 15 pintaderas y de negro en 3. Es por ello que los criterios de restauración de este tipo de piezas han cambiado con respecto a lo hecho en épocas anteriores.

Los trabajos de limpieza son muy puntuales y siempre bajo microscopio. Son piezas que no suelen tener concreciones calcáreas ni tienen problemas de sales solubles por lo que se evita su inmersión en líquidos y las limpiezas se hacen siempre en seco. Han aparecido, tras la retirada de sedimentos en la superficie negativa de la pieza, restos de almagre. Si la consistencia de la pasta es buena, no es necesario darle ningún acabado de fijación o consolidación, proceso muy generalizado y que solo provoca cambios de color o la imposibilidad de poder hacer futuros análisis de la cerámica o de los posibles restos de uso.

Después de escoger pintaderas con varios tipos de composiciones geométricas, procurando cierta representatividad, hemos elegido los pigmentos por un lado y los medios o vehículos posibles que sirvieran de aglutinante para aplicar sobre la piel por otro. Así, por un lado tenemos como pigmentos:

- Almagre.
- Negro (pruebas con madera y semillas carbonizadas).
- Blanco (caliche).

Y por otro lado, hemos experimentado con varios medios de origen natural:

- Agua.
- Leche.
- Sabia de tabaiba.
- Yema de huevo.

Cada soluto ha seguido el mismo proceso: se ha machacado sobre bol de cerámica y después se pasa por tamiz. Aunque el conjunto lo veamos como polvo, un pigmento machacado manualmente siempre tendrá una granulometría heterogénea en comparación con los tratados actualmente mediante otro tipo de tratamientos mecánicos. El soluto se mezcla con el medio y obtenemos una dispersión más o menos cubriente.

En el caso de los elementos que utilizamos como pigmentos hay que hacer un par de aclaraciones que nos ayudarán a entender su comportamiento con los vehículos elegidos. A dife-

rencia de un tinte, un pigmento es insoluble con el medio, por lo que forma una suspensión pero no una disolución. A nivel microscópico estas partículas contienen más de 10^9 átomos y su diámetro es mayor de 200nm^{10} .

Un pigmento debe ser cubriente, es decir, cuanto mayor sea su índice de refracción, será más reflexiva y menos transparente. De los tres colores, el blanco, se obtiene de triturar el caliche, cuya composición básica es calcárea pero en realidad no se puede considerar un pigmento en sí, sino más bien una carga inerte de la que obtenemos un blanco nítido gracias a capas muy gruesas pero en películas finas es bastante transparente (fig. 8).



Figura 8. Muestrario de pintaderas utilizadas.

El soporte sobre el que hemos aplicado las pruebas es la piel humana pues queríamos determinar hasta qué punto sería factible el uso de las pintaderas para pintar alguna parte del cuerpo, pues no es lo mismo utilizarlas sobre cuero de animal que está tratada y es más absorbente o como sello para crear un relieve sobre barro o mortero, que sobre la piel humana. El tamaño y el tipo de dibujo de la superficie también son determinantes, puesto que, como hemos visto, no todas son aptas para lo mismo.

El almagre es un pigmento mineral y natural que puede presentar una gran variedad de tonalidades y matices dependiendo de su variedad de composición. Los estudios realizados en los paneles policromos de la Cueva Pintada de Gáldar confirman la presencia de óxidos e hidróxidos de Fe y Fe-Ti con morfologías grumelares¹¹ y arcillas intermezcladas procedentes de la misma toba volcánica.

Se puede conseguir un nivel de granulometría muy fino e incluso las arcillas en su composición puede otorgarle un componente de plasticidad que mejora su aplicación por capas y su mezcla con los medios que hemos preparados.

Tanto la leche, como la sabia de tabaiba y la yema de huevo sirven como aglutinantes para los pigmentos por sus características de composición, como son la caseína, el látex o la albúmina, que al secar la capa aplicada, los granos de pigmento se quedan unidos a estas sustancias en dispersión proporcionando una capa más o menos homogénea. Sin embargo, el agua sólo lo podemos considerar como un vehículo, pues no tiene poder adherente y al evaporarse, desaparece. En

¹⁰ GÓMEZ (2000).

¹¹ ONRUBIA; SAÉNZ y RODRÍGUEZ (2007).

estos casos, el pigmento se mantiene dependiendo de la finura de su grano (a más fino, más poder de penetración) y la rugosidad del soporte (a más rugoso, más capacidad de permanencia).

Sobre la piel humana tenemos un añadido más, la grasa natural que emana por sus poros. No es lo mismo hacer pruebas sobre una piel seca o recién limpia que sobre una cubierta o protegida con grasa bien natural o añadida. En este último caso, una mezcla de pigmento y agua queda más nítido y al evaporar el agua, el pigmento se queda ligado a la grasa. Es el mismo efecto que la utilización en algunas culturas de polvos de khol para pintar el contorno de ojos.

Por otro lado, el almagre es un pigmento apto para cualquiera de nuestros aglutinantes pero tienen demasiada tensión superficial y forman capas muy gomosas en la superficie de la pintadera. El registro no queda claro y al secar tiende a cuartearse, en especial la yema de huevo que tiende a formar capas inflexibles. Es por ello que antiguamente, la pintura al temple sólo se hacía sobre tablas rígidas, nunca sobre telas. Esto nos dice también que es muy poco probable que se utilizara sobre vestimentas, pues ocurriría el mismo problema.

Después de las pruebas realizadas podemos determinar que la mezcla de almagre y agua aplicado sobre una piel grasa es como mejor registro da, aunque depende también del tipo de dibujo de la pintadera. Una pieza muy pequeña y de contornos muy bruñidos no será nunca apta para una buena impronta (fig. 9).



Figura 9. En las pruebas se puede observar como las líneas de impresión quedan más irregulares con el temple, la leche o la sabia, dejando muchos residuos que la piel no es capaz de absorber.

En el caso de los negros se probó con semillas y maderas carbonizadas. De las primeras no se consiguió un buen grano fino apto como pigmento, y en consecuencia, las dispersiones resultantes eran muy heterogéneas y no formaban una buena capa cubriente, es decir, las semillas podrían servir como carga inerte pero no como pigmento. Sin embargo de la madera sí da unos resultados mejores con el agua y la yema de huevo, no así con la sabia de tabaiba que acababa coagulándose con mucha facilidad (más rápido en condiciones de temperaturas altas) (fig. 10).



Figura 10. El proceso de machaque lo han seguido todos los pigmentos, en este caso, es un ejemplo del machacado de madera carbonizada.

Otra característica que debemos añadir, en general, es el secado. Las sustancias colorantes pueden cambiar la tonalidad de color debido al vehículo. Cuando seca el agua, la saturación del color se pierde, la mezcla con leche y sabia, modifica sus características incluso después de seco, y con la yema de huevo no existe prácticamente la cuarta función o función óptica del medio¹² (fig. 11).



Figura 11. Mientras que las semillas carbonizadas no sirven como pigmento en ningún aglutinante, el carbón de madera tiene mucho más poder cubriente, en especial con el agua y el temple al huevo.

Para la obtención de blancos utilizamos el caliche de procedencia natural. Al tener componentes calcáreos que pueden dar variedades de sulfatos o carbonatos, tienen cierta solubilidad al agua. Una vez machacado y tamizado, se puede obtener un grano fino aunque no de la calidad del almagre. Como hemos dicho anteriormente, no tiene características pigmentantes, es decir, no puede formar capas finas de color blanco. Las disoluciones que forma son un poco transparentes por lo que la mezcla hay que saturarla mucho de soluto para obtener la capa blanca. La yema de huevo actúa como emulsionante por lo que, junto con el agua, son los mejores vehículos.

¹² MAYER (1985).

Sin embargo, sobre la piel vuelve a ser con el agua el mejor registro que disponemos. Por otro lado, a medida que fuimos haciendo pruebas nos dimos cuenta que la tonalidad de la piel también puede ser un factor a tener en cuenta. A una piel morena por el sol, pintarse de almagra casi no dejará contraste, pero el color blanco sería una manera muy adecuada para llamar la atención de los dibujos de pintaderas sobre la piel (fig. 12).



Figura 12. Los blancos con aglutinante de huevo, leche o sabia, cambian bastante su color, además que se cuartean en cuanto pierden la humedad. Con el agua mantiene su saturación y tonalidad. A esto hay que añadir, que el dibujo de la pintadera influye su tamaño y detalle, dejando huellas no bien visibles.

CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta las limitaciones expresadas y basándonos en nuestros análisis, afirmamos que la función principal de las pintaderas no pudo ser la pintura corporal. Según nuestras experimentaciones, cierto número de pintaderas sobre la piel dejan una impronta identificable, no obstante, las formas de las piezas y las materias colorantes hacen variar el resultado, de tal forma que aunque la mayor parte permite este uso no podemos hacerlo extensible al conjunto de las pintaderas.

Dada la diversidad de composiciones geométricas y las depuradas técnicas de elaboración de estas piezas, suponemos que las pintaderas tenían un significado simbólico para los antiguos canarios, siendo su función principal ser portadoras de una composición geométrica. Este valor simbólico podría presentarse tanto por el diseño y producción de la pieza como por su uso. De la comparación de estos motivos geométricos con los existentes en otros soportes, en este caso fundamentalmente los ídolos, desvelamos que estas composiciones daban un mensaje que aquellas gentes sabían descifrar.

No descartamos que las pintaderas se utilizasen también para pintarse el cuerpo, en pequeñas extensiones, como hemos referido, dotando en ese caso de simbolismo no solo la composición geométrica sino el motivo por el que se pintaban el cuerpo, el color que se pudo usar, las zonas del cuerpo donde se imprimía, etc., simbología que aún se nos muestra como una incógnita por descubrir.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCO AGUILAR, M. C.; JIMÉNEZ GÓMEZ, M. y NAVARRO MEDEROS, J. F. (1992). *La arqueología en Canarias: del mito a la ciencia*. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular / Ediciones Canarias (Biblioteca Canaria de Ciencias Sociales).
- BONTIER, P. & LE VERRIER, L. (2003 [1420]). *Le Canarien. Manuscritos, transcripción y traducción*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.

- CADAMOSTO, A. D. (1977 [1455]). "Navigatio ad terras ignotas". En S. Berthelot, & P. B. Webb, *Etnografía y anales de las Islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, pp. 76-79.
- GÓMEZ, M. L. (2000). *La Restauración: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HERNÁNDEZ RODRIGUEZ, N. (1996). *El color de las manifestaciones de los antiguos habitantes de las Islas Canarias: las cuevas pintadas de la isla de Gran Canaria*. La Laguna: Servicio de publicaciones de la Universidad de La Laguna (Serie Tesis Doctorales).
- KNAPPETT, C. (2005). *Thinking through material culture. An interdisciplinary perspective*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MARCY, G. (1940). « La vraie destination des "pintaderas" des îles Canaries ». *Journal de la Société des Africanistes*, 10, pp. 163-180.
- MARÍN de CUBAS, T. A. (1986 [1694]). *Historia de las siete islas de Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, E. (1997). "Afinidades africanas de las manifestaciones rupestres prehistóricas de la isla de La Palma". *El Museo Canario*, 52, pp.193-218.
- MAYER, R. (1985). *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*. Madrid: Editorial Herman Blume.
- MOLINA GONZÁLEZ, J. (En prensa). *Las pintaderas de terracota de Gran Canaria. Análisis morfofuncional y funcional*, Tesis doctoral. Las Palmas de Gran Canaria: Departamento de Ciencias Históricas. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- ONRUBIA PINTADO, J.; RODRÍGUEZ FLEÍTA, A.; RODRÍGUEZ SANTANA, C. y SÁENZ SAGASTI, J. (2000). *Ídolos canarios. Catálogo de terracotas prehistóricas de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.
- ONRUBIA PINTADO, J.; SÁENZ SAGASTI, J. y RODRÍGUEZ SANTANA, C. (2007). *La conservación en la musealización de la Cueva Pintada. De la investigación a la intervención*. Cuadernos de Patrimonio Histórico 7. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- VERNEAU, R. (1883). "Las pintaderas de Gran Canaria". *Anales de la Sociedad Española de Historia Natural*, 12, pp. 319-339 y 4 lám.
- VIERA y CLAVIJO, J. (1777). *Noticias de la historia general de las Islas de Canaria*. Madrid: Imprenta de Blas Román, Plazuela de Santa Catalina de los Donados.