

Estética del Arte paleolítico*

POR ALBERTO DEL CASTILLO

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El esquema que el insigne abate Henri Breuil¹ ha establecido para el arte franco-cantábrico con sus siete períodos aurinienses y otros tantos magdalenienses, aceptado por la inmensa mayoría de los especialistas, aparece hoy día incompleto en algunos aspectos. Las excavaciones del Parpalló² demostraron la existencia de arte en épocaolutrense; posteriormente las nuevas visiones del Paleolítico Superior han tenido forzosamente que influir en el sistema breuiliano, señalando nuevas lagunas. Ni la épocaolutrense es carente de arte, sino todo lo contrario, ni es posible admitir, sin pasarla por el cedazo de la crítica, a la luz de los conocimientos actuales, la sucesión cronológica y estilística propuesta por el admirado maestro. Tampoco parece que debamos considerar paleolítico, en su mayor parte como mínimo, el arte levantino. La revisión se impone, y a ella hay que ir. Los resultados que se obtengan no desmerecerán sin embargo, el mérito de la labor de la figura señera por excelencia de los estudios paleolíticos de nuestro tiempo, hacia el cual los estudiosos de todos los países sienten gratitud y respeto.

El sistema de Breuil debe ser revisado, no borrado ni desechado mientras no tengamos otro que le substituya con ventaja. Sabemos que no es exacto, pero si poseemos razones más que suficientes para dudar de su eficacia, no disponemos de bastantes elementos para presentar otro completo en su lugar que le reemplace con ventaja. A tal futuro esquema llegaremos el día que nuevas excavaciones nos suministren, cual la cueva del Parpalló, datos comparativos estratigráficos, que fijen lo que hoy está en el aire. Mas también y paralelamente el día que se estudie con espíritu crítico estético el arte en sí, que no es ni puede ser exclusivamente considerado como mero producto de la cultura pa-

* Este trabajo constituye, en su parte esencial, el texto de la conferencia pronunciada en el Museo de San Telmo, de San Sebastián, el 4 de septiembre de 1951, en ocasión del V Curso Internacional de Prehistoria y Arqueología, y que fué en parte repetida en lengua francesa en sesión celebrada el día 8 del mismo mes en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander. Ha sido completado a la luz de la bibliografía y los descubrimientos más recientes.

1. ABBÉ H. BREUIL, *L'état actuel de nos connaissances sur l'évolution de la peinture pariétale de l'âge du Renne*, en *Proc. Ist. Internat. Congr. Prehist. and Protohist. Sciences*, Londres, 1932 (publicado en 1934). — Id., *Quatre cents siècles d'Art Pariétal*, Montignac, 1952.

2. LUIS PERICOT GARCÍA, *La Cueva del Parpalló (Gandia)*, Madrid, 1942.

leolítica, sino que debe ser tenido como manifestación del espíritu humano, aparte y por encima de un progreso de orden evolutivo que no reza con el desarrollo espiritual. Tal delicada tarea está en realidad por hacer, y debe ser emprendida por arqueólogos capacitados para el caso, no confiada a estetas desligados de la Prehistoria y por tanto del ambiente y de los problemas de aquellas épocas.

Algo se ha hecho ya en este sentido. Kühn,³ Baldwin Brown,⁴ Raphael⁵ han orientado sus estudios en este sentido, si bien no con el criterio que la importancia de la materia requiere.

LA ESCUELA DE ALTAMIRA

El peligro de que esta labor sea llevada a cabo por estetas puros queda patentizado por la actuación de la llamada Escuela de Altamira, fundada en 1948 por el pintor alemán Mathías Goeritz, representante del abstraccionismo, estéticamente emparentado con Klee y Miró. Sintióndose, a raíz de su estancia en Santillana de Mar, en aquella fecha, «más hermano de la aurora del ayer que de la oscura tarde gris», como dijo en su carta-manifiesto fundacional de la Escuela; constituyó el grupo cuyos componentes se reunieron en Santillana en 1949 y 1950, en la segunda quincena de septiembre. Entre sus miembros, más o menos activos, se cuentan los críticos y escritores españoles Sebastián Gasch, Eduardo Westerdahl, Rafael Santos Torroella, Luis Felipe Vivanco y Eugenio d'Ors; el historiador del Arte Enrique Lafuente, los pintores Francisco G. Cossío y Juan Miró, los escultores Ángel Ferrant y Eudaldo Serra y el ceramista José Llorens Artigas. Entre los adscritos de otros países figuran el pintor inglés Ben Nicholson y su esposa la escultora Bárbara Hepworth, el pintor mexicano Alejandro Rangel, el arquitecto y crítico italiano Alberto Sartoris, el pintor inglés Tony Stubbing, el escultor sueco Ted Byrssen y el artista alemán Willi Baumeister. Fruto de estas reuniones han sido cuatro publicaciones⁶ con escritos de gran interés desde el punto de vista estético. Todavía en el otoño de 1951, con ocasión de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, los altamiranos celebraron sesiones en Madrid, continuando su labor en un centro geográfico tan paleolítico como las orillas del Manzanares.

Mas no nos engañemos. Estos componentes de la Escuela de Altamira, de indudable valía en su especialidad respectiva, paladines, salvo alguna excepción, del abstraccionismo, no se reunieron en Altamira para estudiar el arte paleolítico, sino para apoyar en los frescos altamirenses la tendencia que defienden. Ven en las pinturas de su techo y sus paredes un ideal de pureza artística, cuando se trata de pintura con una aplicación tan específica como la magia, y creen el arte de aquellas remotas épocas desprovisto

3. HERBERT KÜHN, *Die Kunst der Primitiven*, Munich, 1923. — Id., *Kunst und Kultur der Vorzeit Europas*, Berlin-Leipzig, 1929. — Id., *Auf den Spuren des Eiszeitmenschen*, Wiesbaden, 1950. — Id., *Die Felsbilder Europas*, Stuttgart, 1952.

4. G. BALDWIN BROWN, *The Art of the Cave Dweller*, Londres, 1932.

5. MAX RAPHAEL, *Prehistoric Caves Paintings*, Washington, 1945.

6. *Escuela de Altamira, Primera semana de arte en Santillana de Mar, 1949. Textos y Conferencias*, Santander, 1950. — Id., *Segunda semana, 1950*, Santander, 1951. — EUGENIO D'ORS, *No hay tal Prehistoria*, Santander, 1950.

de elementos extrapictóricos, siendo así que, como veremos, existe en él una ideología mágicototémica. Pero lo más sorprendente del caso es que Altamira, aunque parezca que ellos no lo sepan, representa, dentro de la pintura paleolítica, el triunfo del academicismo sobre la libertad expresiva premagdalenense. En verdad que en sus trabajos, de gran interés para la dialéctica estética, apenas si se estudia el arte paleolítico. Hay escritos de interés para el mismo, pero la mayoría se refieren al abstraccionismo, y aun aquellos que enfocan la pintura cuaternaria lo hacen en general con la deformación lógica en toda obra de tesis y con el desconocimiento natural de su ambiente propio.

Por eso, y aun reconociendo lo aprovechable que esporádicamente haya en la obra de los escritores y artistas de la Escuela de Altamira, opino que el estudio de la estética del arte rupestre debe quedar vinculado a arqueólogos idóneos para tal cometido. En tal orden de cosas el presente ensayo quiere ser una modesta aportación en este sentido, sin pretensiones de mayor trascendencia.

EL ARTE PALEOLÍTICO ¿ES ARTE O ARTESANÍA?

La primera pregunta que cabe hacer : Esos grabados, esas pinturas, esos relieves y esas esculturas, ¿son arte? Y si contestamos afirmativamente, ¿qué clase de arte es?

Se ha llegado a decir que no era arte porque no sigue los principios del arte por la belleza, sino que responde en su origen e intención a un fin práctico o utilitario, a la magia a cuyo servicio se halla y, por tanto, sujeto a su dictado y exigencias. Pero la teoría del arte libre, ahora además pasada de moda, no tiene aquí aplicación. La cuestión está hoy superada. El arte de los pueblos primitivos tiene condición de utilitario, está siempre al servicio de un fin práctico, como dice Adam.⁷ La vida en aquella etapa cultural es unitaria, y lo bello y lo útil, en nuestro caso el arte y la magia, forman un todo. Al fin y al cabo Sergi, recogiendo el parecer de Spencer, afirma que los sentimientos estéticos no se diferencian de los sentimientos útiles de la vida y se producen por las mismas vías, derivándose también de los mismos órganos.⁸ Y si aplicásemos un criterio rigorista en el arte en general, quedaría eliminado todo el arte religioso y el retrato.

Sería injusto decir, sin embargo, que gracias a la magia tenemos arte paleolítico. Porque aparte de la actividad mágica, que a mi modo de ver tiene más de ciencia que de religión, no podríamos negar a nuestros antecesores del Paleolítico el sentido de lo bello, esto es, la facultad de percibir la belleza y el deseo innato de expresarla plásticamente. Que este deseo se derive del imperativo artístico del espíritu de imitación, no tiene aquí importancia alguna, ya que es detalle que pertenece al psicoanálisis y no al arte propiamente tal. Tiene que quedar, en cambio, bien clara la existencia del sentimiento artístico, independiente de cualquier aplicación práctica, ya que sin él no solamente no tendríamos arte prehistórico, sino que el arte no habría nacido nunca, porque el arte no puede ser producto de voluntades y de elaboraciones más o menos algebraicas o alquimistas, ni tampoco de la mera habilidad, sino de la facultad que posee el hombre de sentir y repre-

7. LEONHARD ADAM, *Arte Primitivo*, Buenos Aires, 1947, pág. 33.

8. G. SERGI, *Dolore e piacere*, Milán, 1933.

sentar la belleza, es decir, de crearla. El arte no nació de la magia, sino para la magia, del mismo modo que la primera danza, la primera mímica y la primera música pudieron ser animadas en su primera aparición por la magia, pero no originadas en su esencia por ella. Nacieron en potencia con el hombre mismo, formando parte de la humana necesidad creadora de belleza, y permanecieron en su alma esperando la ocasión de manifestarse. Lo hicieron requeridos por la magia. Pero el hombre no fué artista por ser mago, sino por ser hombre. En consecuencia, la magia obraría como fuerza impulsora para la puesta en marcha de aquella misma facultad creadora. Gracias a ella el hombre del Paleolítico Superior convirtió la realidad tangible y la intangible, esto es, los seres vivos y los nacidos en su fantasía, en realidad artística, que es, repitiendo una frase de Vivanco, el sublime y mejor medio que poseen los humanos para compenetrarse con la misma realidad. El arte, ha dicho Stittes,⁹ tiene su motivación en sí mismo.

¿Cuándo empezó a manifestarse la facultad artística humana? En realidad no lo sabemos. Tampoco sabemos, como dice Gombrich,¹⁰ cuando empezó el lenguaje. Se ha hablado del adorno personal, del sentido del trofeo, de la cuidadosa manufactura de las armas. Pero estos precedentes sobre los que han discurrido muchos autores, sobre todo Grosse y Baldwin Brown, aparte de ser meras hipótesis, no hacen a nuestro caso. De todos modos debemos desechar por inaceptable la frase ovidiana *Prolem sine mater Creatam* que Salomón Reinach aplicó al primer arte humano conocido.

Lo que es seguro es que el primer arte conocido no es infantil, aunque tenga ciertas características infantiles de expresión, o mejor de ejecución. Es un arte de juventud. La Humanidad no estaba entonces en su infancia. Lo estaba materialmente en su industria, pero tenía ya una larguísima historia espiritual. Por eso no sé hasta qué punto puede ser cierta la frase de Faure: «La verdadera infancia de la Humanidad no nos ha legado nada, porque, igual que la infancia del hombre, era incapaz de un esfuerzo continuado».¹¹

El arte paleolítico reúne las condiciones necesarias para ser considerado como a tal. Lafuente Ferrari ha hablado del «clasicismo» de Altamira en cuanto es arte perfecto.¹² Yo diría completo, mejor que perfecto. Precisamente por ser arte maduro y no infantil, cuando, en 1879, Marcelino de Santuola descubrió los bisontes de Altamira, no se creyó que pudieran ser de tiempo tan remoto. ¿Qué habría sucedido si no se hubiesen repetido los descubrimientos? ¿Continuarían siendo tenidos por falsos? ¿Por modernos? Y, sin embargo, aun siendo las más perfectas pinturas magdalenenses, están llenas de imperfecciones técnicas. Desde al punto de vista de la ejecución no puede hablarse de perfección en el arte paleolítico; el contrario, tenemos que excusar los fallos facturales de perspectiva, escorzo y otros. No debemos aplicar en el juicio un criterio academista, sino otro más espiritual, menos epidérmico. Tales incorrecciones son, unas, individuales, producto de la menor habilidad de un artista; otras, fruto de la solución o falta de solución colectiva de los problemas facturales. Pero lo interesante no es el procedimiento, sino el resultado, la consecución de la intención artística buscada. Y ésta hay que confesar que fué plenamente lograda.

9. R. S. STITTES, *Las Artes y el Hombre*, vol. I, Barcelona, 1950, pág. 56.

10. E. H. GOMBRICH, *Historia del Arte*, Barcelona, 1951, pág. 21.

11. ELIE FAURE, *Historia del arte antiguo*, Buenos Aires, 1943, pág. 48.

12. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, *Clasicismo de Altamira*, en *Escuela de Altamira. Primera semana*, cit., págs. 45 y ss.

Precisamente, y refiriéndome exclusivamente a la pintura, cabe preguntar si las pinturas rupestres paleolíticas son bocetos u obras acabadas. El problema lo planteó Luis Felipe Vivanco, en sus *Preguntas sobre bocetos* a propósito de las pinturas de Altamira. «Son y están acabadas — dice —, siquiera el frescor y el ímpetu que le son propios pueda recabar esta perfección, que, por otra parte, cuando se exhibe demasiado, empieza ya a dejar de serlo». Tampoco creo que, no ya en Altamira, sino en cueva alguna tengamos bocetos, esto es, obras inacabadas o a medio hacer. Todas las pinturas rupestres que conocemos pueden ser consideradas como obras definitivas y como a tal juzgadas. El aspecto más o menos abocetado de esta pintura procede de su misma intención estética, es decir, de que el artista dejó la obra en aquel punto por estimar que había dicho lo que se proponía decir. Pero de esto trataremos más adelante, como de la posibilidad de que existan ejercicios o apuntes en otra clase de obras paleolíticas que las pinturas rupestres.

Hay, pues, que colocar en el primer capítulo de la Historia del Arte al franco-cantábrico, por tener condición y categoría artísticas y por conseguir las finalidades estéticas propuestas, tan plena y absolutamente como el de cualquier otro capítulo. El arte paleolítico es la demostración más palpable de que no podemos aplicar al Arte la medida de lo que denominamos progreso, que es un concepto que va ligado a lo que llamamos civilización, pero que no siempre concuerda con la superación del espíritu humano, al que pertenece la esencia del arte. La experiencia servirá para enmendar las incorrecciones a que nos referíamos hace un momento, no para elevar aquella esencia en sí. Por eso creemos, con Pericot,¹³ que no es exacta la inclusión por sistema del primer arte humano entre el de los pueblos primitivos modernos. Primitivos por su manera de vivir tan cerca de la del comienzo de la Humanidad, pero en realidad más viejos que nosotros. Como tampoco creemos que tenga aplicación adecuada el verso ovidiano *mater sine prole defunctam*, que sacó a relucir Salomón Reinach para indicar que desaparecía sin dejar rastro. Por su posición en el tiempo y por lo que en sí representa, forma parte del patrimonio artístico de la Humanidad y lo admiramos y utilizamos como arte magistral todavía, estando más próximo a nosotros que el de tiempos infinitamente posteriores, porque está también más cercano a la verdad artística, que es uno de los aspectos de la verdad total, sin que compartamos la opinión de Juan Miró, de que a partir de Altamira empieza la decadencia de la pintura, afirmación que parece correcta dentro de la evolución del Arte Paleolítico, pero que resulta una frase sin mayor sentido cuando se refiere al arte en general.

EL ARTISTA

Si existe un arte y si éste es acabado, debieron existir artistas que lo crearon. ¿Cómo eran? Eran personas que poseían vocación y facultades de artista. De otra manera no se concebiría su existencia. Como tampoco podemos admitir que todos los individuos de la tribu fuesen capaces de ser artistas. Hemos quedado en que el arte prehistórico tiene espiritualidad propia, no es mera artesanía. Serían hombres poseídos de ese espíritu que

13. LUIS PERICOT, *Arte Rupestre*, Barcelona, 1950.

llamamos inspiración, del *ginn* del mundo beduino preislámico que dictaba a los poetas las maravillosas estrofas de sus luminosas poesías.

Ahora bien, el pintor o el escultor paleolítico no era un artista solitario. Ya hemos dicho que el arte por el arte no es concepto aplicable a este momento de la Humanidad. Era un hombre que tenía que poner sus cualidades excepcionales al servicio de la comunidad. No es admisible una voluntad individual, sino la necesidad colectiva. Pero esta función social del artista no excluye la primordial de gozarse íntimamente en la creación artística al grabar, al esculpir o al pintar. La finalidad social o utilitaria queda en segundo lugar, en el primero está su condición de artista y en resultado mismo de la obra.

Prueba de ello es que sentimos sus creaciones como obras exclusivamente de arte. Yo me imagino al artista paleolítico un pintor-mago, mago por pintor, no pintor por mago. Como mago no le entenderíamos. La magia entra dentro de lo primitivo. Como pintor, le consideramos, con Faure, el primero de los civilizados.

Windels¹⁴ recuerda la película que se filmó en Australia, de un jefe de tribu pintando una cueva. Le parece un mago y no un artista. Cada gesto del pintor se acompaña de cantos y danzas, de tal manera, que la acción de pintar parece menos importante que el rito. Opino yo que lo que se deduce de la escena es que el pintor por su arte se identifica íntimamente con la tribu, llenando una función social que no es requisito del Arte, pero que cuando se da tiene la ventaja de interpretar un sentimiento colectivo, que es lo que sucedió con el arte de aquellas épocas, por lo que los artistas debían gozar de estimación y admiración generales.

El artista se identifica con la colectividad a través de su arte. Dependiendo de la vida de la tribu del mundo animal circundante y siendo la magia necesaria a la biología colectiva, nadie podía suministrar un elemento de magia simpática, un objeto de eficacia tan poderosa, tanto para los ritos de la reproducción como para los de conservación o caza, como el artista que representaba al animal o la escena adecuada e indispensable para la economía.

EXISTENCIA DE ESCUELAS

Ahora bien : si el artista no fué un solitario, socialmente hablando, tampoco fué un autodidacta. El arte paleolítico es un arte maduro y reflexivos por una parte, y progresivo y animado, por otra, dentro de la lentitud de la evolución y los cambios en etapas culturales tan primitivas. Recoge, transformándolas, enseñanzas precedentes. Todo ello no sería posible sin la existencia de unas escuelas que guardasen, transmitiesen y perfeccionasen unas enseñanzas y unos procedimientos que facilitarían la perpetuación de las experiencias conseguidas. Arreat transcribe la frase de Millaïs : «La más elevada inteligencia es inútil si el hombre no puede repetir con sus manos lo que ve con sus ojos, y estas cosas vistas deben ser como una especie de destilación de la mente al extremo de sus pinceles».¹⁵ No quiero decir con ello, ni mucho menos, que el arte sea cosa meramente téc-

14. FERNAND WINDELS, *Lascaux*. Montignac, 1948, págs. 50-51.

15. J. ARREAT, *Mémoire et imagination*, París, 1935.

nica, pero hay algo que es el oficio en el cual la tradición tiene valor insustituible, pues evita su constante redescubrimiento.

Fruto de estas escuelas es la similitud del arte por períodos y por regiones. El Conde de Saint Périer¹⁶ observa que en el Périgord la pintura es distinta que en la zona pirenaica, dentro de una misma época y con ritos idénticos.¹⁷ Con la transmisión del rito se transmitiría la escolástica artística. Las fórmulas de arte formarían parte del formulario de la magia, pero únicamente para los dotados para la práctica artística puesto que en los demás hubieran resultado inoperantes.

Hay, pues, que pensar en una organización de lo que hoy llamaríamos enseñanza artística. Tal organización debió tener extraordinaria importancia en la tribu. Windels¹⁸ hace notar, refiriéndose a una obra del volumen y la complejidad de Lascaux, que no es presumible que un solo individuo pudiese realizar la decoración de cada período o fase. Hay que imaginar varios pintores trabajando a un tiempo. La obscuridad de la cueva complicaba el trabajo. Se requería un verdadero equipo de auxiliares. La tribu entera ayudaría, alimentaría y protegería a los artistas. Y de Saint-Perier¹⁹ sospecha que en Altamira intervinieron varios artistas, ya que pueden diferenciarse diversas maneras y perfeccionamientos sucesivos.

La enseñanza artística iría unida a la magia, pero así como las fórmulas mágicas, una vez halladas y probada su eficacia, se hacían inalterables, el arte variaba, porque no era únicamente resultado de la aplicación de unos formularios, sino fruto en último término de la personalidad de los artistas.

Pijoan²⁰ ha traído a colación la ley primitiva de los tipos, observando que el repertorio de las siluetas de los renos se reduce a un corto número de tipos. Esta ley podría extenderse a cualquier otro de los animales abundantemente representados. Fijar estos tipos es una interesante labor que queda por hacer. El mismo historiador del arte apunta que a la individualidad de cada representación contribuyen las condiciones locales, que varían en cada cueva y hasta en cada pedazo de roca. Pero las diferencias emanan, como no escapa al mismo Pijoán, de la personalidad del artista. Por la calidad de las pinturas adivinamos que hubo artistas mediocres y artistas excelentes. Tenemos que admitir, ante algunas sorprendentes pinturas, que hubo pintores geniales, que con su extraordinaria personalidad superaron las fórmulas y con su temperamento dieron nueva vida a las formas o patrones en uso. Consideramos acertada la comparación que hace el mismo Pijoán,²¹ de los renos de Thayngen y Limeuil. El patrón es el mismo. La interpretación es distinta. Ambos se deben a grandes artistas.

De aquí que deba hablarse de arte vivo. Por serlo, la Humanidad lo sentirá siempre como suyo, y el tiempo no hará mella en él. La seguridad del trazo presupone un ejercicio constante. ¿Dónde aprendían y ejercitaban la mano para obtener aquella seguri-

16. R. DE SAINT-PÉRIER, *L'Art Préhistorique*, París, 1932.

17. Sabemos que los colegas franceses G. MALVESIN FABRE, L. R. NOUGIER y ROMAIN ROBERT han trabajado en individualizar una escuela de arte magdalenense pirenaico, pero no conocemos hayan publicado ningún trabajo a este propósito.

18. WINDELS, *Lascaux*, cit., págs. 49 y ss.

19. R. DE SAINT-PÉRIER, ob. cit., pág. 45.

20. JOSÉ PIJOÁN, *Summa Artis*, vol. VI, Madrid, 1934, págs. 69.

21. PIJOÁN, lugar y página citados.

dad? Tal vez en el mismo suelo arcilloso. Tal vez en maderas. En todo caso estos bocetos no han podido llegar hasta nosotros. Pero yo me pregunto, con el Conde de Saint-Périer y con Pijoán y otros autores, si los cantos rodados, las losetas de caliza o pizarra no fueron campo de aquellos indispensables ejercicios. Cuando vemos en aquellos objetos tantos trazos sin interpretación adecuada, extraños todos ellos a la figura o figuras completas que contiene la pieza, estamos tentados de creer que aquellas superficies fueron las hojas del cuaderno de croquis de nuestros artistas, con las que presentan analogías externas cuando menos. Se ha hablado, en efecto, del «taller» de La Colombière, que ha suministrado algunos cantos rodados grabados, aunque Movius no crea en su existencia, que ha sido admitida por Koppers.²² Pericot²³ recogió en el Parpalló, mezclados con los restos más humildes, hasta 4,983 placas de caliza, que representan 5,968 caras grabadas o pintadas. 1,430 tienen muestras de pintura. 4,538 únicamente grabados. Las pinturas tienen sólo manchas de color, sin que pueda apreciarse motivo. Sólo 161 ofrecen motivo más o menos claro. Los grabados ofrecen las mismas características generales: una multitud de trazos y figuras más o menos completos y superpuestos. Repito que la explicación más lógica de la mayoría de estas piezas sería la de croquis y ejercicios de dibujo y pintura.²⁴

Asimismo, podría conjeturarse que esas superficies repletas, frecuentes en algunas cuevas, por ejemplo, en Lascaux, en el Castillo, en Candamo, con trazos y símbolos diversos, pudieran haber servido para ejercicios o entrenamiento previo, aunque tal versión me parece menos probable, dada la falta de luz natural en tales lugares. No obstante, es curioso que en los conjuntos de grabados haya, como apunta Windels,²⁵ mayor desorden que en los pintados. ¿A qué se debe tal diferencia?

La existencia de escuelas viene confirmada por el hecho de la dificultad de la técnica, máxime habida cuenta de que el artista tenía que preparar él mismo los materiales y aun fabricárselos y preparar asimismo las paredes de las cuevas y útiles necesarios. El estudio de estas escuelas está por hacer, y es labor que, a despecho de su complicación, no habrá más remedio que intentar algún día. Por Westerdahl he sabido que el pintor alemán Baumeister ha estudiado, con destino a ciertas fábricas de colorantes de su país, los procedimientos técnicos empleados por el hombre de Altamira, discrepando de los juicios de Breuil y Obermaier y en general de los propuestos por los arqueólogos. Este estudio consta en un libro publicado durante la última guerra mundial, que no he podido llegar a ver.

UNIDAD DEL ARTE

Prescindiendo de detalles técnicos, hay que confesar que los útiles y los procedimientos son, en esencia, siempre los mismos. Esta igualdad es uno de los elementos de

22. HALLAM L. MOVIOUS JR., *El arte mobiliario del Perigordense Superior de La Colombière (Ain) y su relación con el desarrollo contemporáneo en la región francocantábrica*, en *Ampurias*, XIV, 1952, páginas 1-36. En este trabajo se discute la mencionada teoría que fue expuesta por WILHELM KOPPERS, *The sketch Books of an Aurignacian artist*, en *Man.*, t. 50 (1950), págs. 85-86, lám. G (art. n.º 132).

23. PERICOT, *Arte Rupestre*, cit., pág. 26.

24. PERICOT, *Parpalló*, cit., págs. 104, y ss.

25. WINDELS, cit., págs. 101 y ss.

unidad del arte rupestre, sin que ello quiera decir que se sujetasen a un técnica determinada, esto es, a un mismo sistema de dicción. Ya veremos más adelante cuán grande es la variedad del lenguaje en el mensaje artístico. Hay también una unidad de asuntos. Lo general son los animales que sirven de sustento a la tribu, objeto, por tanto, de la actividad venatoria de aquellas gentes. Esta unidad en la zona francocantábrica viene reforzada, como indica Windels,²⁶ por la existencia de signos, que son aproximadamente los mismos en todas las cuevas. Y esta unidad de arriba abajo haría por sí sola inaceptable la idea de un *hiatus* en el solutrense, si los resultados del Parpalló no la hubieran desmentido a la luz de la extraordinaria abundancia de su arte.

La unidad puede hacerse extensiva a la totalidad del arte. No existe una frontera marcada, una separación neta entre dibujo y pintura, ni aun entre grabado, pintura y escultura. Con frecuencia se graba para pintar. Grabado y pintura van íntimamente unidos. El grabado no solamente da en aquellos casos el contorno en las pinturas, sino también los detalles. El dibujo, manda de tal manera, que pinturas propiamente tales podrían considerarse dibujos o grabados en color.

Por otra parte, del grabado se pasa insensiblemente al bajo y al alto relieve. Y de éste a la escultura bidimensional. Y si tenemos en cuenta la suposición del Conde de Saint-Périer (confirmada por los hallazgos de Anglés-sur-l'Anglin) de que la escultura pudo policromarse o por lo menos colorearse,²⁷ acabaremos de completar el enlace sin solución de continuidad de la línea respectivamente al volumen y al color.

EL IMPERIO DE LA LÍNEA

Lo que manda, no obstante, es el dibujo, la línea. La pintura no solamente no prescinde nunca de él, sino que en ningún caso le domina y menos le destruye. Ni en la policromía. De tal modo, que los bisontes de Altamira pueden reducirse a dibujo. En tal caso, ha dicho Vivanco, resultaría una línea sensible y seguida, sin puntos muertos, fuerte y delicada a la par, como en tantos dibujos de Picasso. Vivanco no admite la idea de Mathías Goeritz, de la posible *mise en pièces* del dibujo altamirano. En esto el clasicismo del arte paleolítico francocantábrico es absoluto.

En general, el trazo es continuo. Pero puede no serlo. Puede interrumpirse, puntillarse o utilizarse, sobre todo para los detalles, rayitas paralelas finas y juntas, o puntos yuxtapuestos. No importa. El resultado será siempre el mismo. Lo normal, no obstante, es el trazo continuo, sin enmiendas, con la estupenda y elegante seguridad que le caracteriza. Lo admirable en este arte, en efecto, es la línea con su ritmo y su expresividad. Es el elemento esencial de dicción, tanto más viva y exacta cuanto más simple. En las pinturas podréis suprimir el color y el modelado. Las dejaréis sin brazos. Suprimidlas el dibujo y las habréis cortado la cabeza. La línea, con su finura y su vaporosidad, tanto si el trazo es inciso como si es pintado. Por eso cuando decimos que hubo

26. WINDELS, ob. cit., pág. 123.

27. SAINT-PÉRIER, ob. cit., pág. 21. Acerca de los hallazgos de Anglés-sur-l'Anglin, no existe todavía una publicación monográfica. Véase la noticia en L. PERICOT y E. RIPOLL, *Un retrato humano del Magdaleniense medio*, en *Ampurias*, XIII, 1951, págs. 169-172.

grandes pintores en el Paleolítico, debemos entender que hubo sobre todo dibujantes magistrales. En la pintura el progreso desde entonces ha sido enorme. Lo fué ya en el Magdaleniense. Mas ninguna época posterior ha superado a los paleolíticos en el dibujo.

De la línea se pasa al modelado. De éste a la policromía. Aunque el proceso conduzca, pues, al color, no existe una preocupación por el color. Es un concepto para mí prácticamente inexistente : no sólo por la limitación de los colores, sino por la falta de preocupación por la armonía cromática. En este punto nos hallamos enormemente distanciados de nuestros primeros pintores. Cuando hablamos de policromía entendemos yuxtaposición de colores, no armonía cromática. La policromía, con su matizado, sirvió para reforzar la ilusión de la forma iniciada por la línea y continuada por el modelado. Lo importante no es el logro de armonías cromáticas, sino el acoplamiento de línea y color. Precisamente porque la cópula de la línea pura y del color puro es perfecta, sentimos la belleza de estas obras pictóricas.

¿Y no es la escultura, sobre todo la auriñaciense, línea hecha plástica? Mas este concepto será desgranado en páginas sucesivas.

I. ARTE REPRESENTATIVO

TEMARIO

Dada la identificación de la caza y la pesca con la sociedad paleolítica, y dadas las exigencias de la magia de la procreación y de la protección, ningún asunto más vivo, más sentido para el artista y los suyos que aquel que le ofrecía el medio en que vivía. De aquí que sea un arte eminentemente animalístico. Máximo temario de su necesidad vital. Pasemos de largo si, como quería el conde de Bégouen, la magia de la fecundidad predomina durante el Auriñaciense y el Solutrense y la de la caza es poco menos que exclusiva del Magdaleniense. La verdad es que se trata casi siempre de animales generalmente aislados o sueltos, representados de perfil. Sabido es que en las cuevas existe también cierto número de figuras antropomorfas, manos pintadas y signos geométricos. No vamos a enumerar aquí las especies animales representadas. Baste consignar que eran las que aquellos hombres cazaban y en menor proporción pescaban para su sustento, o, en mucha menor proporción, fieras y animales dañinos que podían causarles daño a ellos o a la caza, más otros, como aves, etc., ocasionalmente figurados. Lo que nos interesa es salir al paso de una afirmación que viene repitiéndose machaconamente, y de la que discrepamos. Nos referimos a la tesis sustentada por tantos autores, de que el temario de las pinturas se reduce exclusivamente a animales aislados, sin formar escenas.²⁸ Esto no es exacto. En las cuevas francocantábricas, en Lascaux, verbigracia, se representan series de un mismo animal en fila. No es nuestra intención discutir la finalidad de tales repeticiones, probablemente relacionadas con la magia de la reproducción. El caso es que forman escena, por embrionaria que sea. Pero hay ejemplos más claros, sin contar las representaciones en que interviene el hombre y de las que hablaremos en seguida.

28. PERICOT, *Arte Rupestre*, cit., pág. 12.

Tales escenas existen pintadas o grabadas en cuevas francesas y españolas, como el rebaño de bóvidos, quizá perseguido por un lobo, grabado en La Loja, en Panes;²⁹ el magnífico grupo pintado de cérvidos, al parecer también perseguidos, de Covalanas

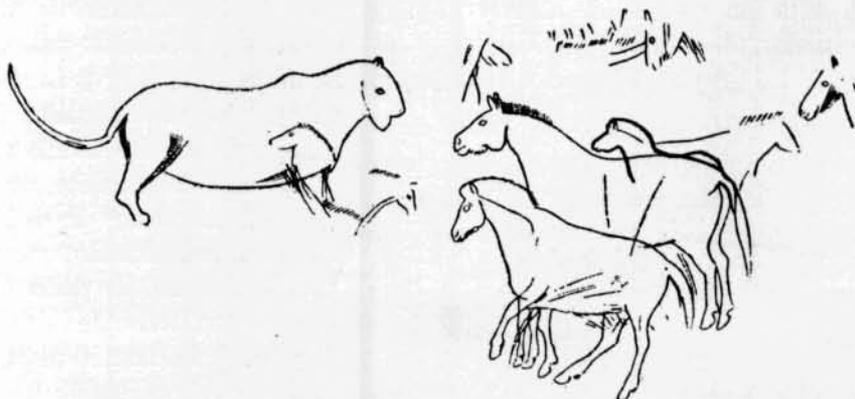


Fig. 1. — Manada de caballos atacada por un felino. Cueva de Font-de-Gaume (Eyzies, Dordoña). (Según Breuil.)

(lám. I, fig. 1);³⁰ la manada de caballos atacada por un felino, grabada en Font-de-Gaume (figura 1);³¹ los tres ciervos de Lascaux atravesando un río, el primero de los cuales está parado observando el agua;³² la manada de ciervos corriendo, también de Lascaux (lám. I,



Fig. 2. — Reno macho persiguiendo a una hembra. Laugerie-Basse (Dordoña).

figura 2);¹¹ la manada de mamuts en movimiento, pintada en negro en la cueva David en Cabrerets;³³ la vaca seguida de un toro, de Teyjat, y la rítmica y famosa pareja de renos afrontados, pintados en la citada cueva de Font-de-Gaume (lám. II, fig. 1).³⁴

29. A. ALCALDE DEL RÍO, H. BREUIL y L. SIENA, *Les Cavernes de la région cantabrique (Espagne)*, Mónaco, 1912, págs. 53-59, láms. XLVIII y XLIX.

30. Id., *Les cavernes de la région cantabrique*, cit., lám. IX.

31. L. CAPITAN, HENRI BREUIL y D. PEYRONY, *La Caverne de Font de Gaume aux Eyzies (Bordogne)*, Mónaco, 1910, pág. 128, fig. 94.

32. WINDELS, *Lescaux*, cit., págs. 91-92.

33. A. LEMOZI, *La grotte-temple du Pech-Merle*, París, 1929.

34. *Font de Gaume*, citado, lám. XXVIII.

Si de las cuevas pasamos al arte mobiliario, tropezaremos con escenas más numerosas e interesantes todavía. Así la del reno macho siguiendo a una hembra, en una plaquita de pizarra de Laugerie-Basse (fig. 2);³⁵ la de una corza y dos ciervos cruzando un río, en el bastón de asta de ciervo, de Lortet (fig. 3);³⁶ la de la manada de caballos en movimiento circular, de Limeuil (fig. 4); el grupo de renos parado, de otra plaquita de Limeuil (fig. 5);³⁷ los grupos de équidos también, de Bruniquel (fig. 6)³⁸ y Lespugue (figura 7);³⁹ las dos manadas de caballos galopando de Le Chaffaud⁴⁰ (fig. 8; el rebaño de bóvidos de paso cansino, de Limeuil;⁴¹ la delicada de la cierva amamantando su cervatillo, en una loseta del Parpalló (fig. 9); los ciervos corriendo, de la misma cueva (fig. 10);⁴² la de más tosca factura en una placa de caliza de La Madeleine, con un reno bramando, acompañado de su cría, a la que parece proteger entre sus patas (lám. II, fig. 2), y la de la plaquita de hueso del Pendo, en la que un ciervo huye para no ser devorado por las fauces de un monstruo cuya cabeza surge amenazadora del agua (lám. III, I).⁴³



Fig. 3. — Corza y dos ciervos cruzando un río, grabados en un bastón de asta de ciervo. Lortet (Hautes-Pyrénées).

Sin salirnos del temario exclusivamente animalístico, los ejemplos podrían acrecentarse. Citemos la pelea de dos mamuts, grabada en un hueso de reno de Laugerie-Haute, conservada en el Museo de Saint Germain (lám. III, 2).⁴⁴ Y se aumentarían más si incluyésemos el relieve y la escultura, con escenas de interés de la lucha de dos machos cabríos, en alto relieve, de Roc de Sers, en Charente,⁴⁵ o la del reno macho persiguiendo a la hembra, del admirable propulsor de Bruniquel, que atesora el Museo Británico,⁴⁶ pariente del más tosco bastón de mando de Mas d'Azil, en el Museo de Saint-Germain.⁴⁷

Tales escenas se reducen a los motivos siguientes:

35. SAINT-PÉRIER, ob. cit., lám. XXXIII, fig. 2.
36. EDOUARD PIETTE, *L'Art pendant l'âge du Renne*, París, 1907, lám. XL, n.º 4.
37. L. CAPITAN y J. BOUYSSONIE, *Limeuil un gisement a gravures sur pierres de l'âge du Renne*, París, 1934, n.º 58 (lám. xv).
38. SAINT-PÉRIER, ob. cit., lám. XIX, n.º 1.
39. SAINT-PÉRIER, ob. cit., lám. XIX, n.º 3.
40. SAINT-PÉRIER, ob. cit., lám. XX, n.º 3.
41. E. CAPITAN y BOUYSSONIE, ob. cit., n.º 6 (lám. iv).
42. PERICOT, *Parpalló*, cit., pág. 151, fig. 125.
43. Semi inédita. Referencias en HUGO OBERMAIER, *Œuvres d'art du Magdalénien final de la grotte du «Pendo», près Santander (Espagne)*, en *Préhistoire*, I, 1932, págs. 9-18, y J. CARBALLO y J. GONZÁLEZ ECHEGARAY, *Algunos objetos inéditos de la cueva de El Pendo*, en *Ampurias*, XIV (1952), págs. 37-48.
44. PIJOÁN, ob. cit., pág. 39, fig. 52.
45. HENRI MARTIN, *La frise sculptée et l'atelier solutréen du Roc (Charente)*. *Archives de l'Institut de Paléont. Humaine*, mem. 5 (1928).
46. PIJOÁN, ob. cit., pág. 67, fig. 101.
47. PIJOÁN, ob. y lugar citados, fig. 102.

A) *De defensa común.*

- I. — Animales huyendo de un peligro.
- II. — Animales reunidos dispuestos a la defensa.

B) *De reproducción.*

- I. — Macho con hembra.
- II. Macho persiguiendo a la hembra.
- III. — Lucha de machos.
- IV. — Hembras amamantando o protegiendo a sus crías.

Si incluimos entre estos tercero y cuarto grupos las múltiples imágenes de hembras preñadas, tendremos completo el ciclo de la reproducción.

COMPOSICIÓN Y PERSPECTIVA

La existencia de tales escenas planteó a sus autores el problema de la composición y el de la perspectiva. Ambos los trataron de acuerdo con el carácter eminentemente mental y expresivo que veremos tiene el arte paleolítico. La intención compositiva es evidente en todas las escenas. Los planos están ordenados con mayor o menor habilidad, según los casos. Peor en La Loja y en Font-de-Gaume que en Limeuil o en Le Chaffaud, donde el primer bóvido es de tamaño menor que los otros dos, como es también el caso en parte de Bruniquel. La composición, lejos de ser infantil, aparece

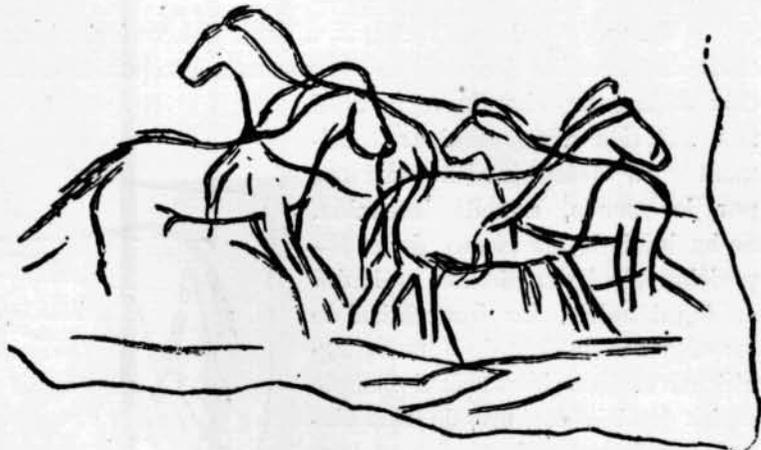


Fig. 4. — Grupo de caballos en movimiento circular. Limeuil (Dordoña). (Museo de Saint-Germain.)

madura, sin que podamos establecer una evolución. En Lascaux, por ejemplo, se da por un igual en todas las fases de la decoración. Y en la plaquita de Le Chaffaud, la perspectiva, de tres cuartos o esquinada, tiene solución perfecta.

Tampoco es cierto que prescindiesen en absoluto del paisaje, siquiera esté expresado en sus trazos más simplistas o bien simbólicamente. El primer caso lo observamos en las líneas que indican el nivel del suelo en las manadas de caballos de Limeuil y Le Chaffaud. El segundo, en Lortet, en los salmones que parecen simbolizar el río saturado de ellos y que saltan por todas partes al cruzar el curso de agua los cérvidos perseguidos. En otras ocasiones el elemento paisaje está totalmente sobreentendido. Así el agua en la citada escena de Lascaux, que observa parado el primero de los tres ciervos. Pero, en cambio, hay

algunas otras escenas con el agua gráficamente explicada como en la de pesca de Los Casares⁴⁸ o en la mencionada plaquita del Pendo.

Así, pues, si lo general es la superposición y confusión de las figuras o la diseminación



Fig. 5. — Grupo de renos parados, grabados en una plaquita de Limeuil (Dordoña). (Según Capitan y Bouyssonie.)

de las mismas sin preocupación compositiva, los ejemplos aducidos y otros que completarían la serie, son lo suficientemente elocuentes para que no debamos negar en justicia a nuestros antepasados paleolíticos intención de composición ni el sentido de la

perspectiva. Y digo el sentido, porque, hablando con propiedad, hay que reconocer que la perspectiva la crearon en realidad Ucello y Massaccio en el siglo xv.

EL SENTIDO DECORATIVO

Tampoco podemos rechazar, a pesar del confusionismo reinante en la mayoría de los casos, la intención decorativa. Se presenta excepcionalmente, es cierto. Mas si la excepción suele comprobar la regla, aquí nos autoriza a no eliminar totalmente, en determinadas ocasiones por lo menos, aquella intención. Se ha hablado, en efecto, de la disposición simétrica de los grabados en Combarelles. La frontalidad de los cápridos de Roc de Sers es significativa. Aun lo es más el ejemplo de los dos bóvidos, uno de ellos pintado en blanco, enfrentados en Lascaux. Windels asegura que el uno es posterior al otro, por lo que hay que suponer que sólo por razones de simetría decorativa fué pintado el segundo. El conde de Saint-Périer dice, refiriéndose a Altamira, que la disposición armoniosa de las figuras permite suponer que se ejecutaron según un plan preestablecido.⁴⁹ En el caso del famoso techo altamirense es evidente la falta de improvisación en la decoración. Se debió estudiar la superficie a decorar, teniendo en cuenta

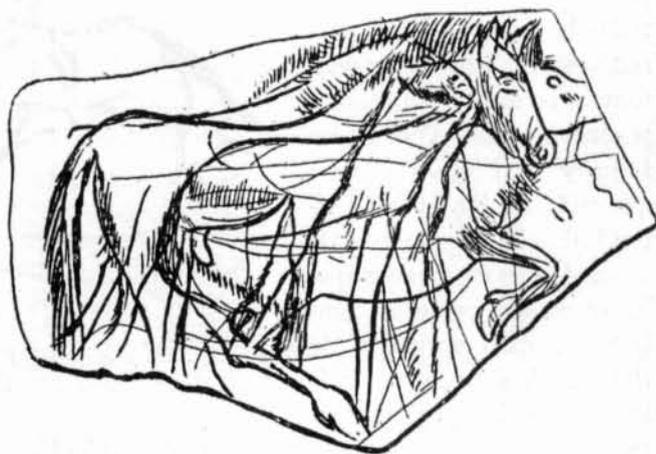


Fig. 6. — Grupo de équidos de una plaquita de Bruniquel (Tarn-et-Garonne). (British Museum.)

48. JUAN CABRÉ AGUILÓ, *Las cuevas de los Casares y la Hoz*, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. x, 1934, págs. 225 y ss., lám. IX.

49. SAINT-PÉRIER, ob. cit., pág. 45.

su relieve. Se trazaría un plan para el cual los bocetos serían indispensables, tanto para el conjunto como para cada una de las figuras. Que haya un caballo superpuesto a una cierva, no significa nada más que hubo figuras pintadas antes de la gran decoración, que es a la que nos referimos. También parece responder a este mismo criterio el grupo de tres animales, caballos dos de ellos, grabado en el techo de la pequeña cueva de Gontran, cerca de Les Eyzies, cuya intención composicional puso de manifiesto Baldwin Brown.⁵⁰ Ciertamente que los pintores cavernarios superponían las figuras en los lugares donde las ceremonias mágicas se practicaban de generación en generación, pero ello no excluye la posibilidad de la existencia del sentido decorativo presumible en determinadas ocasiones, de modo parecido a que del amontonamiento y desorden de los exvotos de un santuario moderno no podríamos deducir la falta de aquel mismo sentido entre nosotros. Todo ello sin contar con el propósito decorativo de propulsores y bastones de mando esculpidos.



Fig. 7. — Figuras de caballos superpuestas.
Lespugue (Dordoña).

Por otra parte, también creemos no se puede negar la intención efectista en la situa-

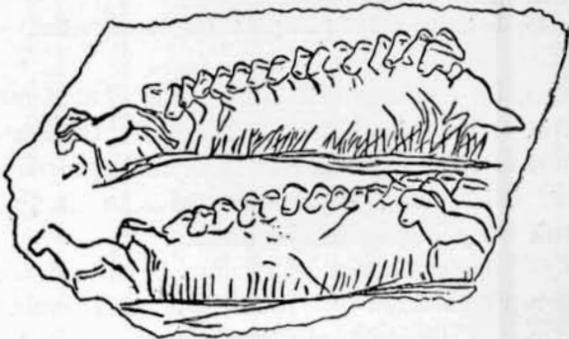


Fig. 8. — Escena de una manada de caballos salvajes galopando, grabada en una plaquita de Chaffaud. (Según Cartailhac.)

ción del célebre mago de Trois-Frères (lám. IV, 1).⁵¹ Ni menos en el caballo magdalenense superpuesto a otro, tal vez de época solutrense, del impresionante camarín de la cueva de San Román de Candamo (lám. IV, 2).⁵² El camarín está en lo alto de la sala. El caballo en cuestión se pintó aprovechando el relieve de la pared, con lo que la ilusión de la forma es perfecta, puesto que se marcan el cuello y la panza reforzadas por el modelado en negro. Se eligió para esta figura el boquete de entrada a la cámara. Desde la gran sala el efecto

es fantástico, máxime si nos la imaginamos en la penumbra, con la tribu en ella y el mago en lo alto actuando de cerca sobre la imagen del équido.

50. BALDWIN BROWN, *Cave Dweller*, cit., págs. 245-246.

51. BREUIL, *Quatre cents siècles*, cit., fig. 130, pág. 166.

52. E. HERNÁNDEZ-PACHECO, *La caverna de la Peña de Candamo (Asturias)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, mem. 24, Madrid, 1919.

EL ESCORZO

Las figuras se representan de perfil. La representación de frente, cuando se emplea, como en las cabezas de ciervo grabadas en el bastón de Teyjat, o en uno del Pendo, son

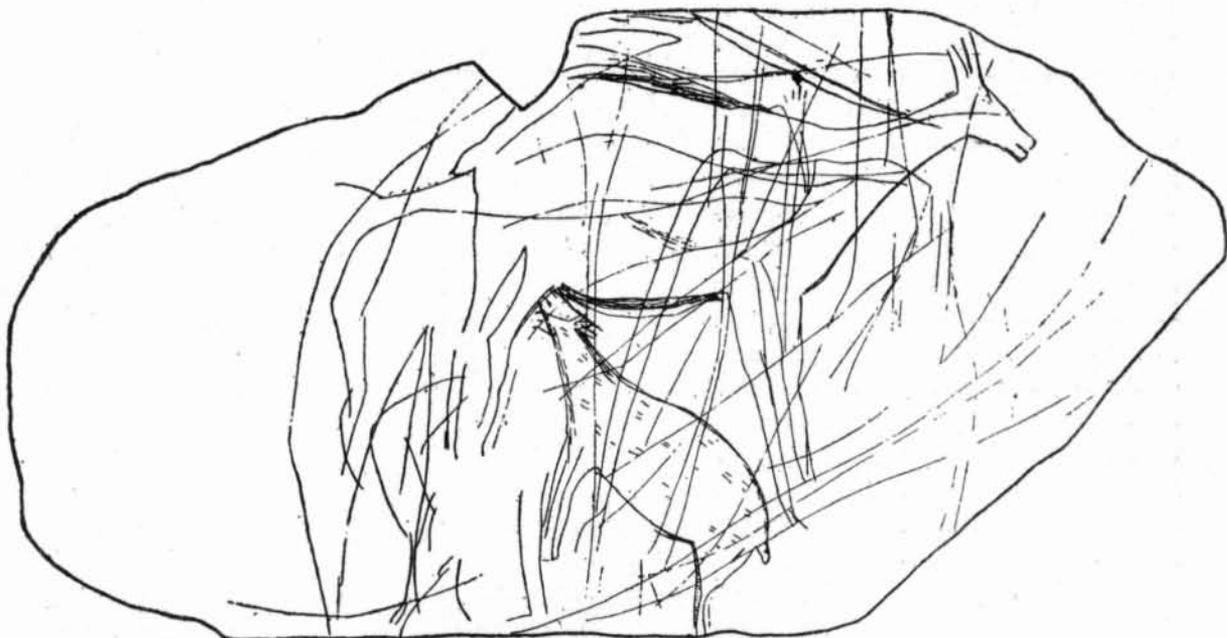


Fig. 9. — Escena representando un cervatillo mamando, de la cueva de El Parpalló. (Según L. Pericot.)

muy inferiores a la maestría a que se llega en los contornos de perfil, prueba evidente de lo que pesaba la educación escolástica con su conservadurismo. No obstante, tenemos el ejemplo de la cabeza de cabra en relieve, del Pendo, cuya representación frontal está magistralmente ejecutada.

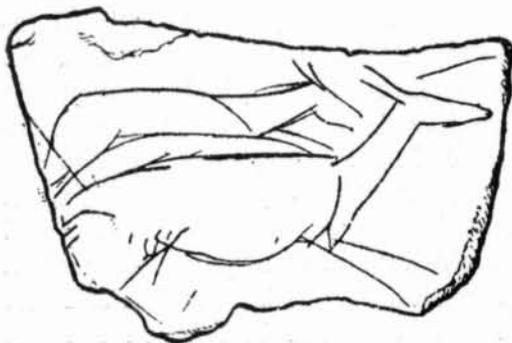


Fig. 10. — Ciervos corriendo, de una plaqueta de la cueva de El Parpalló. (Según L. Pericot.)

La evolución del escorzo es lenta desde la representación que Breuil denomina torcida y por él atribuida al Auriñaciense con la cabeza de perfil y los cuernos de frente, lo mismo que las pezuñas en esta misma posición, hasta la correcta con perfil absoluto de la época de máxima madurez en el Magdaleniense.

La evolución del escorzo es lenta desde la representación que Breuil denomina torcida y por él atribuida al Auriñaciense con la cabeza de perfil y los cuernos de frente, lo mismo que las pezuñas en esta misma posición, hasta la correcta con perfil absoluto de la época de máxima madurez en el Magdaleniense.

La lentitud de la evolución demuestra también la escasa importancia que los artistas concedían a lo que nosotros consideramos perfección técnica, ya que, como veremos, no era ésta sino la máxima expresión lo que siempre buscaron. Si esta última y primordial finalidad se lograba, se daban por satisfechos. Nuestro arte moderno ha roto y prescindido de las normas escolásticas del escorzo.

Lo que el artista paleolítico se proponía representar eran las facultades de los animales. Su carácter. Y creyó que como mejor lo lograría sería por la actitud y el movimiento. Para ello le bastaba su escorzo. La prueba es que si en alguna ocasión puede dudarse de la especie exacta del animal representado, nunca dudamos de su actitud. Animales en reposo o en un movimiento determinado: lento, acelerado o veloz. Animales en una postura inconfundible: al acecho, mugiendo, pauciendo, abrevando. Animales que atacan o huyen. Animales heridos o que se despeñan en una última pirueta en el vacío. Todo ello por medio de la línea, elemento básico que desde un principio sirvió para expresar aquel propósito, desde las graciosas ciervas de Covalanas (lám. I, 1) y La Pasiega, el sorprendente *Cervus megaceros* de Cabrerets (fig. 11) o el siluetado bisonte de La Grèze (figura 12), hasta la pareja de renos y el caballo galopando de Font-de-Gaume, el soberbio macho cabrío de El Castillo (fig. 13), las cabras modeladas en negro de Niaux (lámina v, 1), el oso de Santimamiñe y el jabalí y los sencillos (fig. 14) o los fastuosos bisontes de Altamira. Y lo hizo imprimiendo a la línea un ritmo del que emana la elegancia de la expresión y la delicadeza, en los mejores momentos, como en Font-de-Gaume, en Cándamo y en Altamira, que es al mismo tiempo la primera música y la más antigua poesía, plásticamente manifestadas.

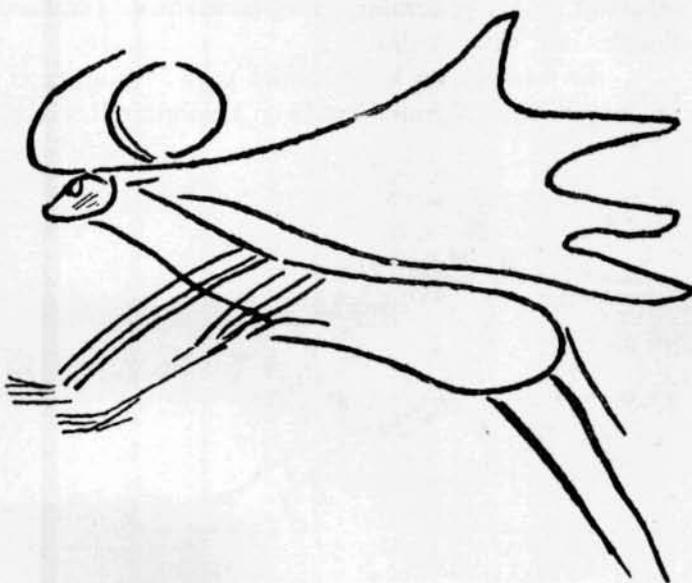


Fig. 11. — *Cervus Megaceros*, de la cueva de Pech-Merle, en Cabrerets (Lot).

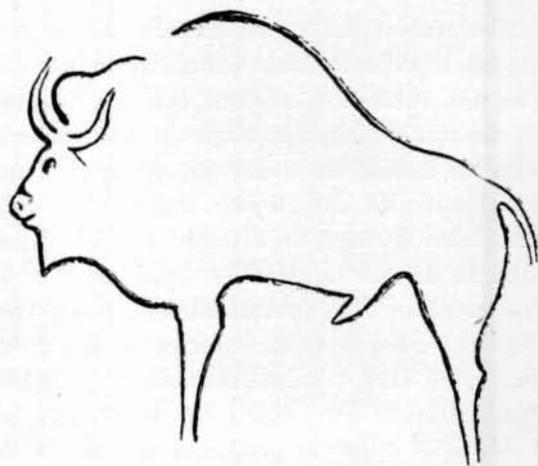


Fig. 12. — Grabado parietal de la cueva de la Grèze (Dordoña).

LA REPRESENTACIÓN HUMANA

Con razón se ha dicho que el arte paleolítico es un arte animalístico. No sólo predominan los animales en proporción aplastante en las figuraciones lineales y pictóricas, sino que son seres reales plasmados con sorprendente propiedad en su específica idiosincrasia. La desproporción se aminora en el relieve y la escultura, donde la forma continúa expresándose en ritmo, con evidente ten-

dencia hacia la abstracción, a pesar de las grasientas carnaciones de las Venus auriñacienses (fig. 15).⁵³ Los volúmenes se reducen a líneas que fundiéndose producen el ritmo o unidad suprema y final. Es un proceso y un resultado idéntico al que hemos señalado en las policromías magdalenenses. También las figuraciones humanas tridimensionales son seres reales.

En cambio, en los grabados y en la pintura la representación humana tiene carácter muy distinto. Aun estando en absoluta minoría respecto a la de los animales, posemos



Fig. 13. — Grabado rupestre de la cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander).



Fig. 14. — Ciervo bramando. Grabado rupestre de la cueva de Altamira (Santillana, Santander). (Según Breuil.)

más de un centenar de figuras de hombre.⁵⁴ Y digo hombres, porque, a diferencia de lo que sucede en la plástica volumétrica, es el hombre y no la mujer el que está, por lo general, reproducido.

Si prescindiésemos de nuestros conocimientos etnológicos y pensásemos sólo iconográficamente, llegaríamos a la conclusión de que las representaciones humanas tienen carácter grotesco. Sin embargo, no hay nada que nos autorice a afirmar que los artistas paleolíticos se sintieron caricaturistas cuando de dibujar o pintar la efigie de sus semejantes se trataba. No todo son hombres disfrazados de bestia, no todo son antropomorfos, no todo son magos en traje de ceremonia. De todos modos, las mejores imágenes de este género corresponden al hombre con disfraz animal, tales el mago de Trois-Frères, con figuración de «rayos X» (lám. IV, 1), más clara que la de ciertos detalles anatómicos subepidérmicos animales y en otros ejemplares que emplean este procedimiento, y los tres «diablillos» danzantes del bastón de Teyjat (fig. 16). Estas representaciones tienen su continuación en el estilo rupestre levantino (fig. 17). Hay hombres cazadores y pescadores, y hasta enamorados. Y hay mujeres con síntomas inconfundibles de preñez, tal en Laugerie-Basse (fig. 18). O con detalles anatómicos, como la pilosidad abundante de la hembra grabada en hueso de Isturitz (lám. V, 2), preocupación detallista que se observa asimismo en el busto humano grabado en el inciso de caballo de Mas d'Azil.

53. LUCE PASSEMARD, *Les statuettes féminines paléolithiques dites Venus stéatopyques*. Nimes, 1938.

54. E. SACCASYN DELLA SANTA, *Les figures humaines du Paléolithique Supérieur Eurasiatique*. Amberes, año 1947.

Conforme en que la vaguedad predominante en la caracterización, en cuanto a humanidad, se deba al temor primitivo de que pudiesen realizarse sobre las imágenes ritos perjudiciales a los individuos. Ciertamente en virtud de la magia negativa de protección, la figura humana, de imagen real, como hubiera podido ser, se convirtió en un símbolo traducido a veces a un auténtico esquema. Porque no me parece aceptable la versión de una involuntaria imperfección por falta de costumbre en la figuración humana. Verdad que lo más difícil de dibujar o pintar es la mano humana. Pero no podemos lógicamente suponer que los artistas que plasmaron las maravillas animalísticas del arte parietal y mobiliario, maestros auténticos, ya que magistrales son sus mejores creaciones, fuesen incapaces, por ineptitud, de representar la figura humana más que en unos trazos torpes y grotescos. Los hombres no son, no quieren ser, imágenes reales, sintetización de la especie y de sus facultades, cual ocurre en cualquier animal, sino meros símbolos. Junto a la magnífica

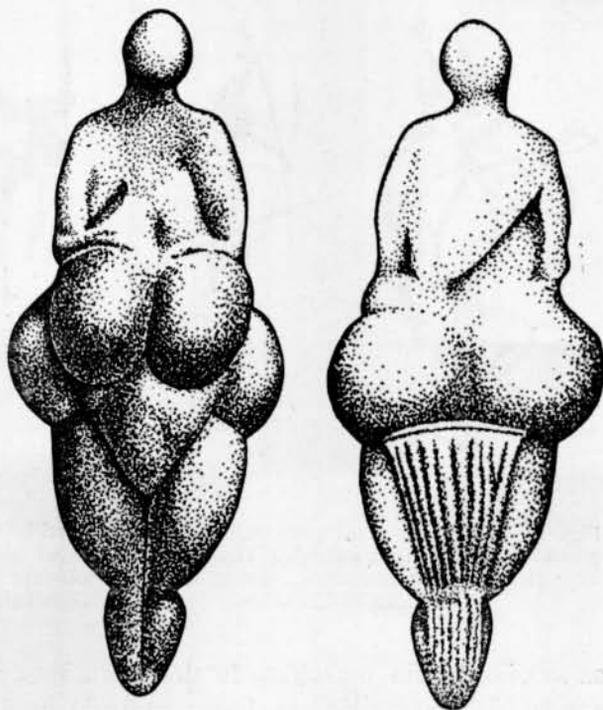


Fig. 15. — La Venus ariñaciense de Lespugne, con su faldellín en la parte posterior. (Según Almagro.)

cabeza de ciervo del bastón de mando de la Cueva del Valle, en Rasines, hay unos hombres que no pasan de esquema (fig. 19). Y lo mismo sucede en la escena del pozo de Lascaux, donde, al lado de un bisonte pariente de los altamirenses, su probable cazador es una silueta grotesca que no parece ejecutada por la misma mano. Y, sin embargo, no se ha puesto en duda la paternidad común de ambas figuras, junto con la del rinoceronte que marcha hacia la izquierda (lám. VI).

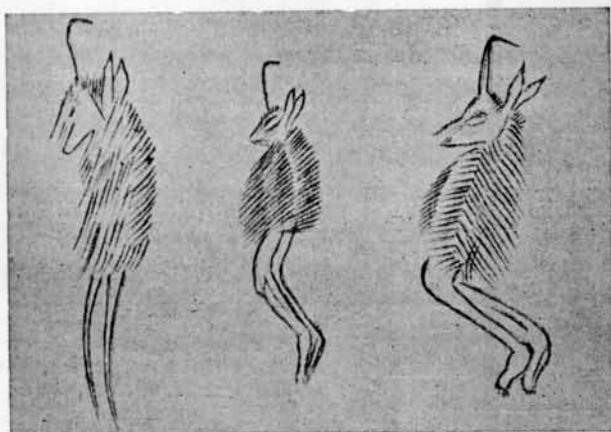


Fig. 16. — Representaciones de hombres disfrazados, grabados en un bastón de asta, de Teyjat. (Según Breuil.)

¿A qué se debe el fenómeno? Yo creo que, aparte las razones de magia negativa de protección, existen otras que podríamos reducir a una sola palabra: el ambiente. Pero antes de tratar este punto, será conveniente que revisemos algunas escenas en las que interviene el hombre como cazador y pescador. En la citada de Lascaux, un hombre armado con una lanza ha

herido mortalmente a un bisonte cuyas tripas le salen del vientre en dibujo concéntrico. Pero él a su vez ha sucumbido en la lucha contra la fiera. Una ave, simple silueta como el cazador, está posada en el extremo superior de una vara vertical con funciones de pedestal. Ciertamente no puede descartarse la posibilidad de que las heridas mortales del bisonte fuesen producto del ataque del bisonte citado, pero de todos modos, el cazador está en evidente conexión con el bisonte. En una plaqueta de pizarra de Le Pechialet, en Dordoña, un oso hiere de muerte a un hombre, de un zarpa-

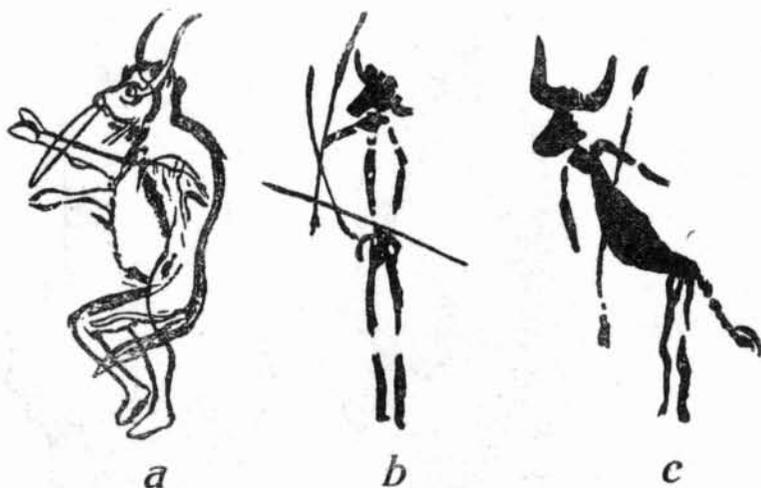


Fig. 17. — Figuras antropomorfas: a) figura híbrida (hombre-bisonte), grabado rupestre de la cueva de Trois Frères (Ariège) (Según H. Breuil); b y c) ídem (hombres-toro), pinturas en rojo oscuro del Barranco de la Gasulla (Castellón). (Según H. Obermaier.)

zapo en la cabeza, mientras otro acude presuroso en su auxilio, dando muestras de desesperación, como indicando ayuda (fig. 20).⁵⁵ En un hueso grabado de La Madeleine, además de varios ciervos, se aprecia un hombre con la lanza al hombro, que huye perseguido por una serpiente (lámina VII, 1).⁵⁶ Posición de huida casi idéntica, con el arma al hombro y orientado hacia la derecha, ofrece el hombre perseguido por un toro, del alto relieve de Roc.⁵⁷ Lo general, pues, en las escenas venatorias, es la inferioridad del hombre ante el animal, del que huye o que le causa la muerte. Ciertamente que en la ya citada escena grabada de la cueva de Los Casares, en Ribas de Saelices (Guadalajara), un pescador se lanza al agua para pescar los peces que nadan en abundancia en el río o lago (fig. 21). Recordemos, al citar este ejemplo, que el paisaje está indicado por las líneas que señalan, respectivamente, la superficie y el fondo del río o lago. El artista no narra las incidencias de la pesca, sino el momento inicial, aunque no es de esperar que los salmones, truchas o barbos pudiesen ocasionar grave daño al pescador.

En el arte francocantábrico, pues, no solamente el animal domina numéricamente en las representaciones, sino

que va a ser inútil toda



Fig. 18. — Representación femenina en una plaqueta de Langerie-Basse (Dordoña).

55. SAINT-PÉRIER, ob. cit., lám. VI, n.º 2.

56. PIJOÁN, ob. cit., pág. 60, fig. 89.

57. HENRI MARTIN, *La frise sculptée*, citado, fig. 37 y lám. IV.

que es más fuerte que el hombre, y éste no posee armas suficientemente poderosas para vencerle sin riesgo de su vida. El hombre convertido en mago se disfraza de animal para igualarle en virtud de los ritos mágicototémicos, suprema esperanza y máxima seguridad de éxito. Al ser el arte de esta zona eminentemente animalístico, no hace sino reflejar



Fig. 19. — Bastón de mando de la cueva de El Valle (Rasines, Santander); en la parte central, posibles figuras humanas esquemáticas, y a la derecha, cabeza de cierva de estilo naturalista. (Según H. Obermaier.)

fielmente el ambiente de su época. La bestia y su poder; he aquí el tema obsesionante. No hay escenas de guerra, en absoluto.

En la zona levantina, en cambio, el hombre tiene más importancia numérica, y su representación no sólo iguala, sino que supera en bondad a la de los animales. Son escasos los antropomorfos e incontables los cazadores (fig. 22). Éstos ni huyen de los animales ni

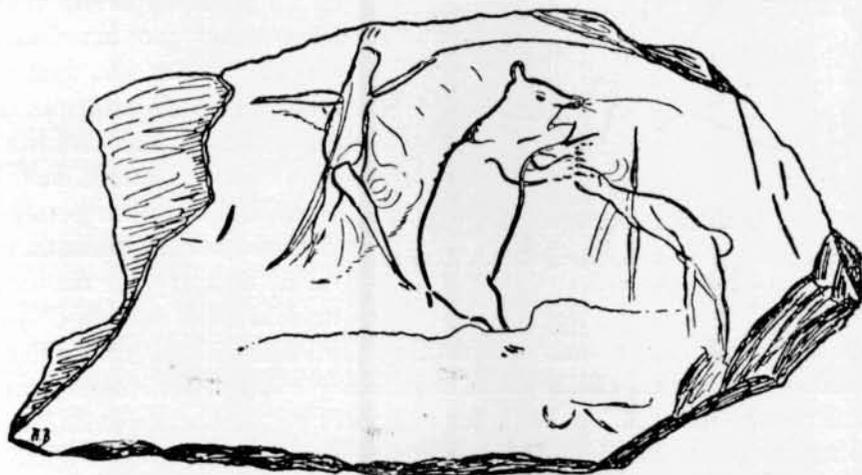


Fig. 20. — Placa grabada con la escena de lucha de dos hombres contra un oso. hallada en Pécchialet (Dordoña). (Según H. Breuil.)

salen malparados en la lucha contra las bestias. Tan sólo el hombre hiere o mata al hombre. Porque no se diga que se trata normalmente de cérvidos. Hay caballos y bóvidos. El cazador del relieve de Roc huía ante un toro. El hombre ha dejado de temer al animal. Ha perdido aquel complejo de inferioridad ante la fiera. Al instinto y a la fuerza bruta de los animales opone su inteligencia, sus facultades físicas que igualan si no sobrepasan a las de sus víctimas, su superioridad numérica y sus mortíferas armas a distancia. Se diría que el mundo está más poblado y que el orden de los factores se ha invertido de tal manera, que el hombre se atreve a cazar con lazo, como en las escenas venatorias de

La Cenia y de Villar del Humo. Si estas observaciones nuestras fuesen ciertas, la diferencia cronológica entre ambas zonas quedaría establecida iconográficamente, con el punto de enlace de Lascaux, a condición, claro está, de que su conjunto pictórico no fuese todo auriñaciense, como se ha venido sosteniendo, sino también magdaleniense,



Fig. 21. — Escena de pesca, de la cueva de los Casares. (Según J. Cabré.)

como las azagayas halladas en su suelo y tantos caracteres de muchas de sus imágenes inducen a suponer.

Prescindiendo de la escena, quizá erótica, con dos figuras humanas, grabada en una loseta de Limeuil, y en la que una de las figuras se abalanza sobre otra en actitud poco clara, poseemos dos escenas francamente eróticas. Una es el hombre siguiendo a una mujer, de la cueva de Combarelles, ambos de aspecto grotesco. La segunda, la grabada en hueso, de Isturitz (lám. v, 2), en la que una mujer, la llamada «Dama de la flecha», situada en un plano superior, aparece herida en el muslo por una flecha que lleva clavada. Por su abundante carnosidad recuerda las adiposidades de las Venus auriñacienses. Abundante es también su pilosidad, marcada hasta en el pecho. Debajo, aparece su perseguidor. Tiene cara mogólica, terminada en una especie de morro, y las manos plegadas en actitud no se sabe si de perdón por el

mal causado o de admiración como enamorado y pretendiente. La mujer lleva adornos o joyas en la muñeca y piernas. El hombre, brazaletes y collares. En ambas escenas la figura humana tiene un aire más real que la de los cazadores y pescadores citados, no obstante lo imperfecto, aunque no inexpresivo, de la representación, que bien pudiere tener, como opina Mac Curdy, alguna relación con la magia de la fecundidad.

Resumiendo lo que antecede, señalaremos los grupos de escenas siguientes:

I. *De caza.* — El hombre, por lo general, huye de los animales o sale malparado. Los teme.

II. *De pesca.* — El hombre no manifiesta temor. Al contrario, parece seguro de su superioridad.

III. *Escenas eróticas.* — El hombre, de perseguido por los animales se convierte aquí en perseguidor de la hembra humana, a la cual incluso llega a atacar para obtenerla. Si el hombre parece más débil en general, que los animales, la mujer es más débil que el hombre.

¿MITOLOGÍA?

Pero, aparte de estas disquisiciones, las escenas con figuraciones humanas plantean el problema de la posible existencia de un mito paleolítico. Si en las representaciones animalísticas sueltas la expresión de la finalidad buscada y cada figura es una obra en sí y de por sí, sin adulteraciones de orden que podríamos denominar extrapictórico, en cambio



Fig. 22. — Representación de cazador armado de arco, de estilo levantino. Abrigo de Mas d'en Josep (Castellón).

en las escenas señaladas está presente una intención narrativa. ¿Narran episodios corrientes de la caza, de la pesca y de la procreación humana o implican mayor trascendencia, concretamente la existencia de un mito? Pericot conjetura en la pintura levantina una mitología animal con creencias semejantes a las de los pueblos totémicos actuales. De la concepción mágicomitológica formarían parte las figuras antropomorfas. Las representaciones de arañas pertenecerían a aquel mundo mítico, como símbolo de habilidad en la caza por medio de trampas.⁵⁸ Si así fuese — y no es descabellado que lo sea — los antropomorfos francocantábricos tendrían idéntico alcance. Mas, aparte de estas representaciones fuera de la realidad humana, tangible y vulnerable, quedan las escenas descritas, por lo menos algunas de ellas, que bien pudieran referirse a héroes y no a simples mortales. No sé hasta qué punto puede tener verosimilitud la idea

de algunos autores, Pijoán por ejemplo, de que las Venus auriñacienses sean símbolos o imágenes de la fecundidad, precedentes de las diosas posteriores. Es muy probable que, como quiere Mac Curdy, existiese una adoración de la fuerza sexual en el Paleolítico.

Yo me pregunto si esa mitología animal no se da en la zona francocantábrica, en pueblos eminentemente cazadores, cuando el hombre tenía que ver en los animales seres dotados de facultades extraordinarias que el miedo y el medio ambiente de la naturaleza tenían que rodear de misterio, en relación con las hazañas a que la caza daría lugar, convirtiendo en héroes a los más conspicuos cazadores y creando el mito. ¿No habría, al regresar de la peligrosa y difícil cacería, narraciones que la imaginación de los mismos cazadores tendería a aumentar? ¿No se forjaría el mito mientras la tribu despedazaría y se comería las reses cobradas, con acompañamiento quizá de cantos y de ceremonias? ¿Cómo explicarse la magia totémica misma, el brujo de Trois-Frères, por ejemplo, con sus secretos y su misterio, con su aire sobrenatural, sin la existencia del mito? ¿No será un monstruo esa enorme serpiente de la que huye el hombre en el hueso grabado de La Madeleine?

58. PERICOT, *Arte Rupestre*, cit., pág. 40.

¿Esa escena del pozo de Lascaux, con el cazador de cabeza de pájaro pagando con su vida la proeza de haber herido mortalmente a la fiera, y esa enigmática ave plantada en la punta del palo, tal vez un propulsor, como opina Eduardo Ripoll, no parece tener un sentido de mayor trascendencia que el de un episodio cinegético cotidiano y vulgar? ¿No podría ser una especie de Minotauro paleolítico ese toro que embiste al cazador en el relieve de Roc de Sers? ¿Y no parece incluso fuera de lo normal en una escena erótica, esa alhajada «Dama de la flecha» con el dardo clavado en el muslo y su galante perseguidor suplicante debajo? ¿Cómo explicarse, sin la existencia de una mitología, ese monstruo que emerge del agua dispuesto a devorar al ciervo, de la escena grabada en un hueso de la cueva del Pendo?

No me atrevo a exponer estas cuestiones sin interrogante. Pero bien podría suceder que el miro en el arte comenzase en la zona francocantábrica, continuase y se desarrollase en la levantina y se completase en las pinturas africanas, en las cuales su presencia no puede ponerse en duda.

Pero lo seguro es que, junto a la pureza artística sin aditamentos extrapictóricos de las figuraciones animalísticas sueltas, hay en el arte paleolítico un elemento narrativo, descriptivo, literario en suma, en las escenas en que con las bestias toma parte el hombre.

CRÍTICA Y ESTÉTICA

¿Qué opinaron los paleolíticos de su arte? ¿Cómo midieron las gentes de la tribu las creaciones de sus artistas? No lo sabemos ni lo sabremos nunca, pero es posible que lo interesante para aquella sociedad fuese más que la belleza de las obras en sí, que éstas fuesen aptas para las finalidades mágicas. Es posible, pero no es seguro. Lo único cierto es que los artistas no grabaron, pintaron o esculpieron pensando en la crítica. No la necesitaron. Ni artistas ni público. La crítica es producto de la cultura, es decir, del tiempo, y para dar con ella por primera vez tenemos que llegar hasta Grecia. Si a pesar de ello el artista paleolítico se superó constantemente y el arte se desarrolló hasta alcanzar la madurez magdalenense, fué por el poder del genio, que no necesita de alicientes para manifestarse, bastándole con su propia e íntima satisfacción. Las necesidades de la magia hubieran quedado suficientemente cubiertas con simples esquemas, como sucedió posteriormente, con signos como más adelante empleará. Con inscripciones se contentó en las runas.

Otro tanto ocurre con la Estética, fruto cultural tardío. Si no estoy conforme con la opinión de Lafuente Ferrari, de que el Paleolítico careció de reglas, modelos y tradiciones, en cambio creo que no se desarrolló al calor de principios estéticos, sino inconsciente y espontáneamente. Y es esta espontaneidad la que le libró de caer en un automatismo cerrado, ofreciéndole posibilidades de múltiple expresión.

Tales formas de expresión coinciden con maneras del arte de nuestro tiempo, y a base del lenguaje artístico actual podemos hablar de ellas con un criterio, pues, a posteriori. Al cabo de los milenios poseemos unos principios estéticos que no tuvieron los paleolíticos, pero que sabemos que rigieron inconscientemente su arte, del mismo modo que hoy operamos con una crítica, desconocida entonces, pero cuyo juicio, a pesar de ello, resiste y resistirá ya siempre, puesto que ha pasado por el tupido y seguro cedazo que es la

lejanía del tiempo, de los siglos y siglos transcurridos. Así llegamos a la conclusión de que lo que nos separa del arte de aquella época no es la dicción, sino la finalidad mágica. Los milenios han dado al traste con la magia y nos han dejado al arte paleolítico desnudo ante nosotros. La magia la comprendemos por la Etnología, pero no la sentimos. El arte le entendemos y lo sentimos como parte de nuestro patrimonio espiritual. Veamos, pues, cuáles fueron sus formas de expresión.

*

Se ha dicho y repetido que el arte en la zona francocantábrica fué realista, se estilizó en la levantina y acabó en el geometrismo del Neolítico y el Bronce. Esto, además de ser de un simplismo absoluto, no me parece cierto. El arte, por lo menos el conocido, no empezó realista, sino abstracto. Al aparecer en seguida el arte figurativo se dan dos tendencias que coexisten. A mi manera de ver la evolución francocantábrica no es unilateral, como quieren Breuil y sus seguidores, sino bilateral: el mundo de la abstracción y el de la realidad. Ambos se dan al mismo tiempo, con predominio del uno o del otro, según los momentos.

En ambos casos se trata de creaciones artísticas en las que lo intuitivo puede pesar más o menos, pero que son siempre de orden intelectual, también en las figuraciones. Es un arte de dentro a fuera, no a la inversa. Es la llamada expresión directa. Las imágenes no son nunca copia del natural, sino sugeridas de la realidad, con mayor o menor fidelidad a la forma real. La verdad es artística, no óptica ni sensorial. Por eso cuando se habla del realismo francocantábrico debemos entender la expresión de la realidad tal como el artista la veía o quería verla, no como es física y vulgarmente hablando. Ello aparte de que, como dice Piazzzi, «el artista, si es verdaderamente tal, ve bastante mejor que todos sus enemigos y admiradores». ⁵⁹ Realidad artística, no esclavitud al natural. Es, quede bien entendido, realismo intelectual, no de intención fotográfica. Como ha dicho Luquet, el artista paleolítico no se preocupa de lo que ve, sino de lo que sabe del tema. ⁶⁰ Y tanto es así, que recurre al procedimiento de la transparencia llamado de los «Rayos X», culminante en el brujo de Trois Frères. De aquí que no le preocupe con exceso observar las leyes de la perspectiva, ya que, según indica Windels, ello hubiera querido decir representar las cosas tal como las veía. ⁶¹ Al ignorarlas las representaba tal como las sabía. Realismo en cuanto a punto de partida. La ejecución es siempre intelectual y, por tanto, convencional. Si lo estima conveniente, no duda, por ejemplo, en añadir un par de patas más a un animal o en alargar los cuernos a las cabras, como en los grabados de la Cueva de Penches (Burgos). ⁶² En vez de arte realista yo le calificaría sencillamente de arte representativo. El término no es más concreto, pero quizá más exacto en su misma vaguedad y le distingue de la corriente abstracta o no representativa.

59. G. PIAZZI, *El arte en la muchedumbre*, Buenos Aires, 1945.

60. G. H. LUQUET, *Le réalisme dans l'Art Paléolithique*, en *L'Anthropologie*, t. XXXIII, 1923, páginas 17-48.

61. WINDELS, *Loscaux*, cit., págs. 71 y ss.

62. E. HERNÁNDEZ PACHECO, *Los grabados de la cueva de Penches*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, mem. 17. Madrid, 1917.

SINETISMO

Una pintura como el bisonte de Altamira — ha escrito Kühn — puede originarse sólo por el profundo estudio de la naturaleza.⁶³ Para ello es posible que se ayudase — como quiere Stittes⁶⁴ — del *eidetismo*, facultad que han perdido la mayor parte de los hombres



Fig. 23. — Representación sintética de la cabeza de una cabra, del salón de la cueva de San Román de Candamo (Asturias).

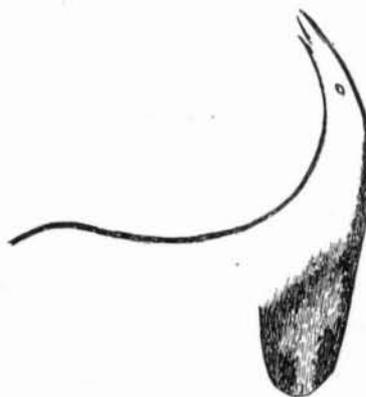


Fig. 24. — Representación de foca. Grabado del gran salón de la cueva de San Román de Candamo (Asturias).

de hoy, y que consiste en retener la imagen en la retina largo tiempo después de haber cesado la excitación exterior originaria. En todo caso la observación atenta, constante y profunda de la naturaleza no la usó para copiarla, sino para dominarla, utilizando luego la forma, según frase de Baldwin Brown, en el sentido y medida que le interesaba. Por eso es inútil ir a buscar detalles anatómicos o fijarse, al revés, en ciertas apreciaciones factuales que muchas veces son meras imperfecciones técnicas.

El artista paleolítico, como los primitivos en general, no consideró esencial reproducir correctamente el natural desde el punto de vista del realismo académico. Tiende a la economía de la dicción, a la enumeración de lo que cree absolutamente indispensable, con omisión de todo pormenor innecesario. En una palabra, opta por la síntesis, empleando unos medios sencillos pero enormemente elocuentes. Pocas frases me parecen tan acertadas como la de Lafuente Ferrari, al hablar del «admirable dibujo sintético» franco-cantábrico. En efecto, si la línea es el elemento expresivo por excelencia de este arte, es naturalmente lógico que la síntesis se concentre en él. Síntesis de realidades que puede fácilmente adoptar una dicción mucho más intelectual, esto es, decantarse hacia la abstracción.

Por sintético, a este arte le repugnó el retrato, la representación individual. Las imágenes que la mente del artista elabora con las referencias retenidas del natural no son

63. KÜHN, *Die Kunst der Primitiven*, cit., pág. 27.

64. STITTES, ob. cit., págs. 48-49.

las de un animal determinado, sino las de un ejemplar representativo de la especie. Y ello tanto menos cuanto más antiguo es el arte, mejor en el premagdalenense que en el de la fase de máxima madurez. Por eso precisamente contiene más referencias de la verdad. Son imágenes de especies-tipo, síntesis de individuos. Son como definiciones, de una exactitud abrumadora por su misma sencillez. Y como consecuencia natural de esta dicción abreviada se desprende su meridiana claridad. Podríamos aducir ejemplos en abundancia, pero nos limitaremos a citar las simplísimas figuras que se superponen en forma de «palimpsesto» en un muro del gran salón de la cueva de San Román de Candamo (figuras 23 y 24).

EXPRESIONISMO

Tomando como elemento de juicio la intención del arte representativo francocantábrico, lo clasificaremos con facilidad de expresionista. Es más, veríamos que el expresionismo es su principal característica. Todo en este arte tiene valor de expresión. La línea, máximo exponente formal, posee con su ritmo la mágica virtud de la elocuencia expresiva de una actitud inconfundible en la que, conforme hemos indicado, se condensan de manera realmente insuperable, el carácter y las facultades del animal e incluso el deseo, la emoción y hasta el destino de los humanos. El mismo arte en sí, con su temario y su ejecución, es expresión de los problemas vitales, siquiera sean de orden primario, que preocupaban a aquellos hombres: la subsistencia y la reproducción.

En aras de este objetivo supremo, encarnado en la actitud, se omiten o descuidan detalles anatómicos. Windels observa que con frecuencia faltan o se indican apenas las pezuñas.⁶⁵ Tal es el caso de la tosca y sobria, pero rotunda, silueta de bisonte grabada en La Grèze, de la que Pijoán ha dicho, con frase feliz, que «un dibujo más detallado y menos feroz hubiera parecido una profanación de la dignidad de la piedra».⁶⁶ Está ausente también o vagamente indicada, en otras ocasiones, la línea del vientre, como en el rinoceronte del pozo de Lascaux. El ojo, que el arte considerará luego indispensable, no figura ni mucho menos en todas las imágenes. Falta, a pesar de ser de época tardía, en las de Levanzo.⁶⁷ Tampoco las extremidades se representan siempre completas. Refuerza todo lo dicho la falta, algunas veces, intencionales sin duda, de un elemento tan importante como la cabeza; véanse a este respecto algunas de las figuras de la Cueva de las Monedas, recientemente descubierta, que contiene no menos de seis representaciones animalísticas acéfalas (lám. VII, 2).⁶⁸

Otras veces, por el contrario, se recurre al aditamento de miembros para reforzar la actitud o mejor el movimiento, como las patas suplementarias del bisonte macho de Altamira. O a detalles significativos, como las rayas grabadas o pintadas que salen del morro

65. WINDELS, cit., pág. 71 y ss.

66. PIJOÁN, ob. cit., pág. 45.

67. PAOLO GRAZIOSI, *Levanzo*, en BREUIL, *Quatre cents siècles...*, cit., págs. 400-402. — Id., *Les peintures et les gravures préhistoriques de la Grotte de Levanzo (Archipel des Egadi, Sicile)*, en *Actes Congr. Inst. C. Préhist. et Protohist.*, Zurich, 1950, Zurich, 1952, págs. 139-142.

68. E. RIPOLL PERELLÓ, *Una nueva cueva con pinturas en el Monte del Castillo (Puente Viesgo, Santander)*, en *Ampurias*, XIV, 1952, págs. 179-183, 2 láms.

de algunos animales heridos, interpretadas como el vómito mortal o el último suspiro. Las mismas flechas y las trampas, aun perteneciendo a otro clima estético, pueden incluirse en este repertorio. Y si no, echa mano de deformaciones o exageraciones anatómicas, con

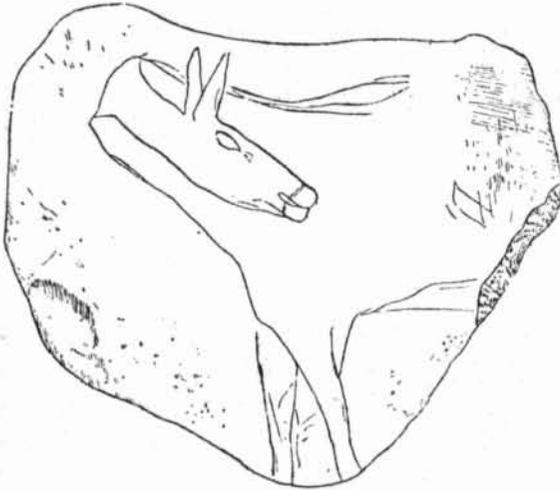


Fig. 25. — Cierva volviendo la cabeza.
Plaqueta del Abri Murat (Lot). (Col. Lemozi.)

una audacia y una seguridad pasmosas, de la que nos da ya idea el sorprendente *Cervus megaceros* de la cueva de Pech-Merle de Cabrerets (fig. 11), con su descomunal cornamenta, expresiva a un tiempo de la fuerza y de la ligereza de la especie. El escorzo es otro de los elementos que sirven a esta finalidad. Y la sirven a maravilla, a pesar de su infantilismo y su incorrección tan prolongados. Esas cabezas en escorzo, vueltas hacia atrás, gesto de alerta, como en la elegante cierva grabada en un canto del Abri Murat (fig. 25), mientras otras indican que en su huida no pierde de vista a su perseguidor, o incluso, como en el caso de la citada escena del hueso grabado de Lortet, la esperanza de la bestia de haber escapado al peligro poniendo agua de por medio (fig. 3).

No se podía, por otra parte, expresar mejor el miedo del reno perseguido, de la loseta de Saint-Marcel, que por su vertiginosa y alocada carrera, y sobre todo, por su ojo abierto y redondo, cuando en general, como dice muy bien el conde de Saint-Périer,⁶⁹ se

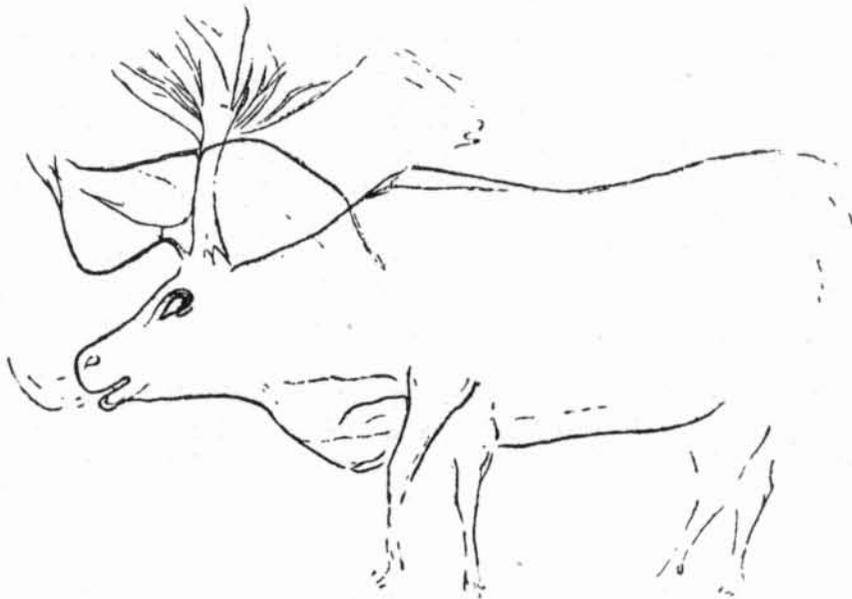


Fig. 26. — Representación de reno bramando. Cueva de Sainte-Eulalie (Lot).

69. SAINT-PÉRIER, ob. cit., pág. 48.

representaban amigdaloides. La vida de los animales está expresada en toda su plenitud, ya sea bramado, como en Sainte-Eulalie o en Limeuil (figs. 26 y 27) o paciendo, como un reno de esta última estación (fig. 28). ¿Cómo superar la expresión del salto mortal plasmado en la pirueta de los caballos cayendo en el vacío, de las cuevas Pindal y Ebbon? ¿O el dolor del ciervo mortalmente herido, como los del Gran Salón de Cándamo, que, como dice Almagro,⁷⁰ presienten su muerte? Los ejemplos podrían multiplicarse. ¡Con qué sencillez, por los trazos que marcan los brazos en cruz, el grabador de la placa de pizarra de Le Péchialet (fig. 20) ha expresado la emoción y la desesperación del cazador que acude presuroso en socorro de su compañero!

Más clara todavía es la intención expresionista en la escultura que, por encima de la armonía de volumen y luz, busca el máximo de expresión en el juego de la masa, prescindiendo de los detalles anatómicos que no interesan y exagerando otros para el mejor logro de aquel propósito. Tal en las famosas Venus auriñacienses que, para mí, dejando de lado el turbio problema de la esteatopigia y de la posible mitología como símbolos de fecundidad que puedan implicar, son expresión volumétrica de la femineidad vista desde el deseo sexual de mentes masculinas primitivas, con querida y extraordinaria acentuación de senos, caderas y vientre y omisión de cualquier otro detalle anatómico (fig. 15). Tal en las escuetas figuras de hombre de la misma época, cuya esbeltez contrasta con aquella obesidad, plasmando la viril agilidad y la potencia de una musculatura fina y acerada, ideal de fuerza masculina.

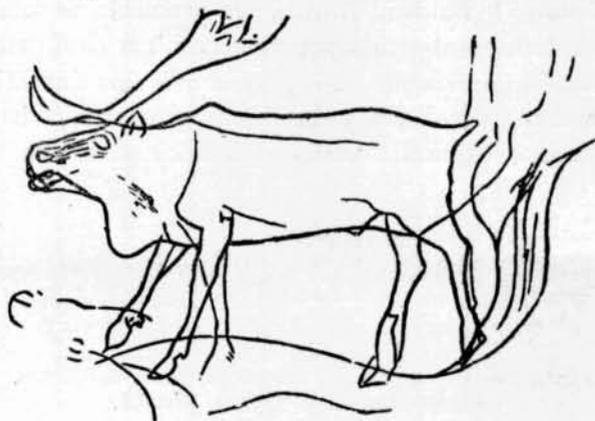


Fig. 27. — Reno bramando, de una plaqueta procedente de Limeuil (Dordoña). (Museo de Saint-Germain.)



Fig. 28.—Reno paciendo. Plaqueta de Limeuil (Dordoña), (Museo de Saint-Germain.)

Tal también la expresión de la masa en movimiento del mamut, en el bastón de Bruniquel; de la fiera de la hiena, del propulsor de la Madeleine, que guarda el Museo de Les Eyzies; del caballo relinchando, del Mas d'Azil, con la anatomía indispensable, pero justa, para indicar la actitud del relincho; por no sacar a relucir más que unos cuantos ejemplos elegidos un poco al azar. Con su ejecución, más mental todavía que el grabado y la pintura, la escultura ratifica el carácter expresionista del arte representativo francocantábrico.

70. M. ALMAGRO, *El Arte cuaternario en España*, en *Historia de España*, de Menéndez Pidal, t. 1, pág. 363.

IMPRESIONISMO

Hace ya bastantes años que se ha hecho notar, por autores tan prestigiosos como Kühn⁷¹ y Baldwin Brown,⁷² la presencia de una tendencia impresionista en el arte francocantábrico, repetida por muchos otros desde entonces. No estoy conforme con la comparación en bloque del primero de los investigadores citados entre los problemas del artista paleolítico y la de nuestros impresionistas. El impresionismo, como es harto sabido, es una corriente pictórica con una estética basada en los efectos de la luz



Fig. 29. — Escena de una manada de renos desfilando. Teyjat (Dordoña). (Según Breuil.)

sobre los cuerpos, productora de los colores, y en el estudio de la atmósfera física, y no puede tener parangón con la de la época que nos ocupa. No veo preocupación de luz y atmósfera en el arte paleolítico. Ni tampoco carácter fugaz en sus pinturas. El impresionismo existe, pero reducido a la dicción de ciertas escenas en relación

con la representación del movimiento, problema único a mi manera de ver, en el que coinciden. Los ejemplos quedan limitados al grabado. Se trata de producir con unos pocos trazos, a la manera de apuntes, la impresión de una masa o conjunto en movimiento. Así en las escasas curvas del grupo de équidos de Lespugue (fig. 7) y en la manada de caballos en movimiento circular en la plaquita de Limeuil, del Museo de Saint-Germain (figura 4). Con mayor motivo en el famoso rebaño de renos grabado en un hueso de águila de Teyjat, del mismo Museo. La factura es francamente impresionista: tres renos de contorno completo en cabeza y uno al final, mientras el resto del conjunto está evocado únicamente por los cuernos y las patas en nerviosos toques o trazos (fig. 29). Procedimiento similar, que podemos sin escrúpulo calificar de impresionista, empleó el artista que grabó en la plaquita de piedra de Le Chaffaud dos manadas de caballos superpuestas, con indicación del nivel del suelo, galopando en perspectiva esquinada (fig. 8). Representó la silueta del primero y último caballo de cada fila, indicándose los demás, —hasta 15 y 16, respectivamente—, por las cabezas y las patas en forma de simples rayas inclinadas, consiguiendo perfectamente con tan escasos medios darnos la impresión de ambos conjuntos en movimiento acelerado. Mas, fuera de éstos y algún otro caso, no acierto a ver impresionismo, sino expresionismo, en el arte representativo francocantábrico.

PUNTILLISMO

También en el arte francocantábrico hay muestras de puntillismo. Ciertamente que tiene que ser por fuerza distinto de la tendencia divisionista o puntillista de nuestra época que, como es sabido, siguiendo las teorías de Helmholtz y Chevreul sobre la descomposición de

71. KUHNS, *Die Kunst der Primitiven*, cit., pág. 27.

72. BALDWIN BROWN, *Cave Dweller*, cit., págs. 247-248.

los rayos luminosos y los experimentos de las mezclas ópticas, redujo la paleta a los tonos puros del prisma, yuxtaponiendo los colores en la tela en pequeñas manchas o puntos, aspirando los combinase o mezclase la retina del espectador. Aquí no puede darse este procedimiento propiamente tal, puesto que prácticamente no se da la policromía, y hemos quedado que el color es un factor que no juega como elemento primordial en esta pintura. De todos modos, el puntillismo existe en el sentido del trazo interrumpido en el grabado y sobre todo en el puntillado en pintura en determinados ejemplos en los cuales la intención parece ser, en efecto, dejar a la retina el cuidado de completar líneas y aun superficies. El primer caso se da en las ciervas de trazo puntillado en rojo de La Pasiega y Covalanas (lámina 1, 1). El segundo, en el bisonte de la Grotte Marsoulas, de cuerpo puntillado también en rojo, cabeza en tinta plana rojo oscuro y cuernos grabados.

SIMBOLISMO

Mayor importancia, sobre todo desde el punto de vista del contenido, tiene el simbolismo. Ya hemos dicho que la representación humana parece tener carácter simbólico más que real, desde el momento en que se la reduce a un esquema, a diferencia de lo que sucede con la animal. Símbolos son los signos de distintos tipos que aparecen junto a las imágenes o con ellas mismas, interpretados comúnmente como trampas y otros. La misma mentalidad que convierte la figura humana en un trazo simplista parece haber producido esta simbología. Porque tampoco es presumible que el artista, que tan maravillosamente pintó los animales que cazaba, fuese incapaz de representar correctamente una trampa. Pero le bastaba un esquema de valor simbólico o ideológico. Prefirió en este caso una dicción abstracta.

Pero dentro del arte representativo puede abogarse por una simbología figurada. Me refiero a los salmones que aparecen entre las patas de la corza y los ciervos del otras veces citado grabado de Lortet. Estoy de acuerdo con aquellos investigadores que los han interpretado como simbolización de un río o lago. Para mí no solamente pueden tener este significado simbólico, sino la superpoblación del agua. Al pasar los rumiantes en su veloz y ruinosa carrera, saltan los salmones por doquier en número tan crecido relativamente, que ha hecho pensar a algún autor en el *horror vacui*, en mi opinión sin suficiente fundamento. Asimismo, la también mencionada escena grabada en la Cueva de los Casares, con sus numerosos peces, da idea de abundancia de pesca, viniendo a confirmarnos la sospecha del simbolismo de los salmones de Lortet como imagen simbólica de un curso de agua. Y la serpiente bajo la cabeza de cabra de un propulsor del Pendo debe tener una probable simbología.

SURREALISMO

Que yo sepa, no se ha hablado nunca de surrealismo en relación con el arte franco-cantábrico o en general con el de estas épocas. No obstante, hay elementos surrealistas. En primer lugar el ambiente mismo, la magia. No concibo nada más por encima de la

realidad que una ceremonia mágica en el lóbrego y sobrecogedor escenario del fondo de una caverna, a centenares de metros de la luz natural, iluminado por antorchas fumantes o lámparas de aceite pestilente, decorado con las imágenes que los artistas de la tribu habían grabado o pintado en el techo o en las paredes del antro profundo. El mago con su disfraz de bestia, imitando su voz y sus movimientos. Los demás iniciados danzando con él o acompañándole con mugidos o gritos. Todo ello con una gesticulación de frenesí que acabaría de dar a la escena aspecto verdaderamente infernal. ¿Qué más fuera de la realidad que aquella comunión con la bestia, siquiera fuese para procurarse una realidad tan material y prosaica como el cotidiano sustento? Sin duda el aislamiento no debía ser ajeno al deseo de desaparecer del mundo, penetrando en las entrañas de la tierra en busca de un ambiente de recogimiento y misterio propicio para el éxito de los ritos magicototémicos. Sin duda también los iniciados se sentían fuera del mundo tangible, más allá de la vida humana, en aquellos momentos de embriaguez de magia y de magnetismo. ¿Cómo explicarse, si no, el poder sobrenatural del rito espeluznante?

Pero además de esta atmósfera auténticamente surrealista, más profundamente surrealista que las similares ceremonias al aire libre en los canchales levantinos, podemos incluir como formando parte del surrealismo ciertos caracteres de las obras de arte. Me refiero a la adaptación de las figuras al relieve de las cuevas, como en Castillo, Lascaux, Candamo, Altamira, Cabrerets, Las Monedas y otras. Si aquellos pintores recibieron la inspiración para las imágenes de las protuberancias, concavidades o de las grietas de la roca, siguieron un proceso mental y emplearon una ejecución genuinamente surrealista. Que las imágenes sean hermanas gemelas de otras pintadas en superficies planas, cual objeto Pijoán con respecto a los bisontes de Altamira y Castillo,⁷³ no destruye nuestro aserto ratificado al pasar de las figuras altamiranas, verdaderos relieves policromados, a la escultura propiamente tal, concretamente a los propulsores y bastones de mando con el animal o animales esculpidos adaptados y quizá inspirados en la forma del cuerno o asta, y la tendencia a transformar en cabeza de ave la rama del cuerno o asta.⁷⁴ Recuérdese a este respecto, la mencionada cabeza frontal de cabra del Pendo y el grabado de un pez procedente de esta misma cueva santanderina, inspirado directamente en la forma del hueso.

II. ARTE NO REPRESENTATIVO

No todo el arte francocantábrico es representativo, no todo tiende a la representación de los objetos percibidos por los sentidos y retenidos en la mente del artista. Prescindiendo de la tendencia a la abstracción que hemos señalado en el arte representativo, perceptible especialmente en la escultura por su acentuado sintetismo, hay también en el Paleolítico un arte no representativo, esto es, que nace no ya del deseo de reproducir objetos, sino de expresar ideas. En este tipo de arte, recordando las palabras de Gombrich,⁷⁵ los signos de los que se echa mano para expresar una idea traen a nuestra inteligencia formas naturales que pueden ser reconocidas; pero con mayor frecuencia aun tienden a pro-

73. PIJOÁN, ob. cit., págs. 118-119.

74. PIJOÁN, ob. cit., figs. 130, 132 y 163.

75. GOMBRICH, ob. cit.

curarnos el tanto de forma natural reconocible necesario para que sean susceptibles aquellas obras de comunicarnos su mensaje.

Los trazos geométricos hechos con el dedo en el suelo o en las paredes arcillosas de algunas cuevas consideradas auriñacienses, sin representación figurada, anteriores al parecer a las verdaderas imágenes representativas, pertenecerían al mundo de la abstracción, aunque no podamos adivinar, si la tenían, su finalidad transcendente. Es posible, como se presume corrientemente, que de estas irrealidades prácticas saliesen los primeros contornos animalísticos

concretos, que algunos quieren ver ya entre sus trazos (fig. 30). Pero independientemente al desarrollo del arte figurado y coexistente con él, como demuestra de modo irrefutable el Parpalló, vive grabada, pintada o esculpida una decoración abstracta formada por elementos geométricos sumarios de diversa índole, no con la fuerza que adquieren en la Europa Central y Oriental, más lo suficiente para que no deba de ser eliminada del patrimonio artístico de las primeras páginas de la Historia del Arte de la Humanidad y con fuerza suficiente para truncar al final del Magdaleniense el camino triunfal del expresionismo representativo, desembocando con el tiempo en la total irrealidad de los cantos azilienses, en los cuales el color es el único factor emocional, último punto de un desarrollo que revierte irremisiblemente a través de los milenios al irrealismo inicial de los *macaronis* auriñacienses.

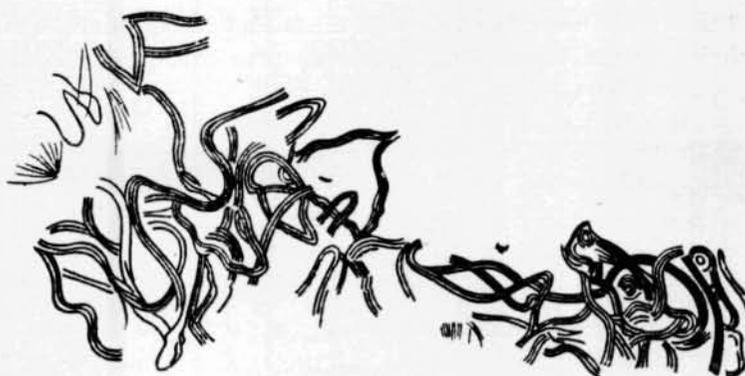


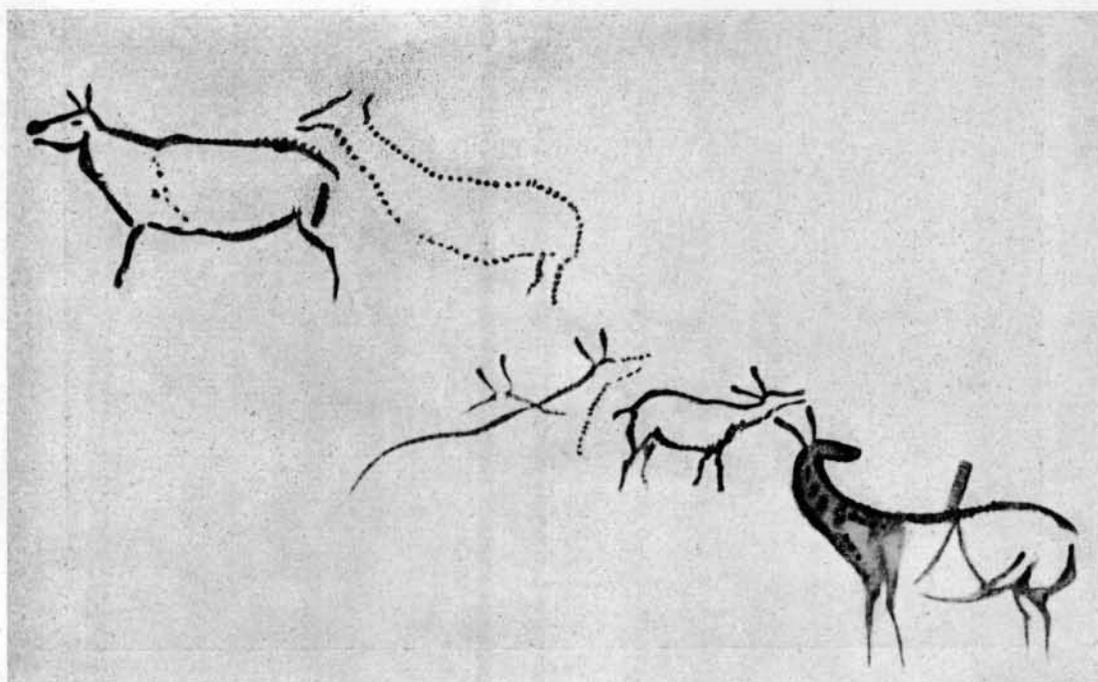
Fig. 30. — *Macaronis* de la cueva de Altamira (Santillana de Mar, Santander).

Ciertos de estos elementos pueden haber salido de la naturaleza animal o vegetal, bien directamente, bien indirectamente a través de la degeneración de formas figuradas, hasta acabar en un momento en el que se pierde la noción de su posible origen. En todo caso, la evolución obedece inconscientemente al principio de disolución de la forma, esencia del abstraccionismo.

Otras responden a la tendencia del arte ideoplástico, no representativo o abstracto anteriormente definido, esto es, a la intención de evocar una idea por medio de motivos geométricos, renunciando con ello abiertamente a la imitación del objeto. A este grupo pertenecerían los signos de mazas, tectiformes y otros. Emparentada con ellos estaría la representación humana en general, esquematizada en mayor o menor grado.

Por último, un tercer grupo, independiente en absoluto del natural, fuera de todo servicio a cualquier función objetiva y, por tanto, dentro plenamente del campo de la abstracción, lo integran numerosos elementos geométricos consistentes en puntos agrupados, líneas rectas u onduladas, zigzags, líneas entrecruzadas, triángulos, rectángulos, rombos, círculos, círculos con líneas radiales, otros concéntricos, espirales, tableros de damas, etc. La significación de tales motivos, si la tuvieron, nos escapa totalmente. El temario viene

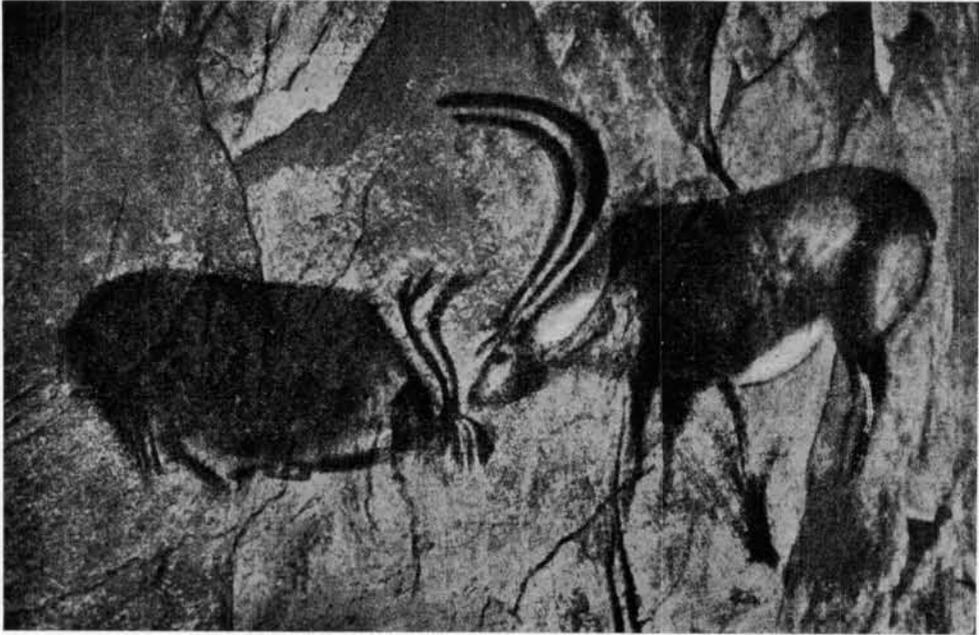
a coincidir con el del suprematismo de Kasimir Malevich, uno de los máximos paladines de la pintura abstracta de nuestro tiempo. No obstante, aquí cabe preguntarse, con mayor motivo que en buena parte del abstraccionismo actual, si todo ello entra en la cósmica esfera de la preformación o se reduce sencillamente a un ornamentalismo geométrico, decorativo, sin mayor trascendencia estética. Sea como fuere, el Paleolítico nos da la pauta de la posibilidad de convivencia entre el arte representativo y el abstracto, al mismo tiempo que la magnífica lección de humildad para el orgullo del envanecido hombre moderno de que en arte no tiene aplicación, como hemos dicho, las leyes del progreso material. Sin crítica y sin estética, pero con un auténtico sentido artístico, nuestros antecesores cavernarios transmitieron un mensaje de arte con dicción de hecho idéntica a la de nuestros propios días.



1. Grupo de ciervos de Covalanas (Ramales, Santander). (Según Breuil, Alcalde del Río y Sierra.)



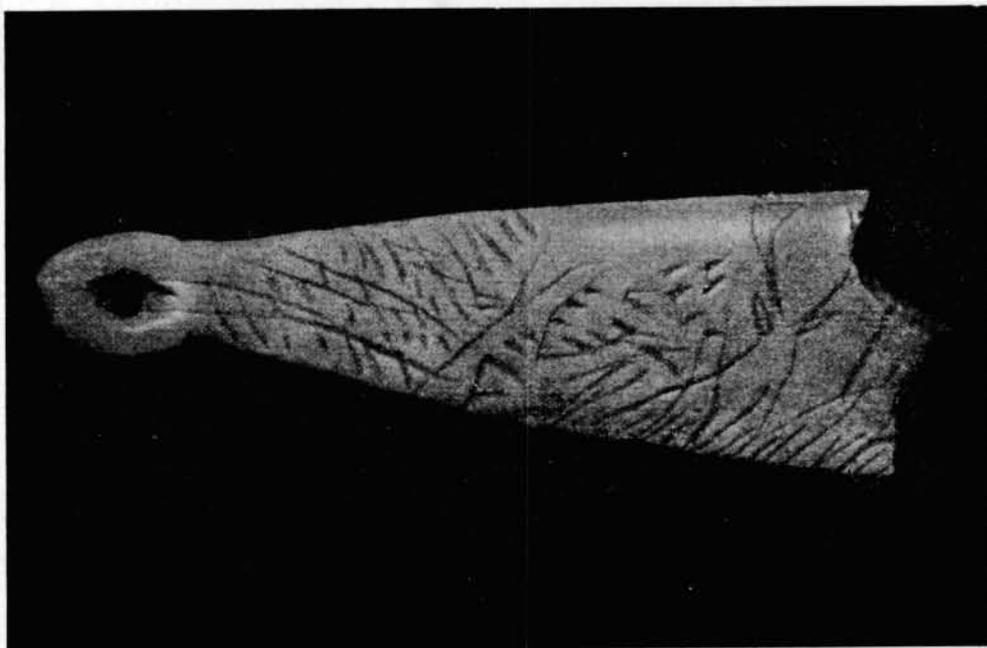
2. Ciervos corriendo en manada, de la cueva de Lascaux, en Montignac (Dordoña).



1. Pareja de renos afrontados, de la cueva de Font-de-Gaume (Eyzies, Dordoña).



2. Reno bramando, con su cría, en una plaqueta de la Madeleine (Dordoña).



1. Plaquita de hueso de El Pendo (Santander), que representa un ciervo huyendo de un monstruo con las fauces abiertas. (Museo de Santander.)



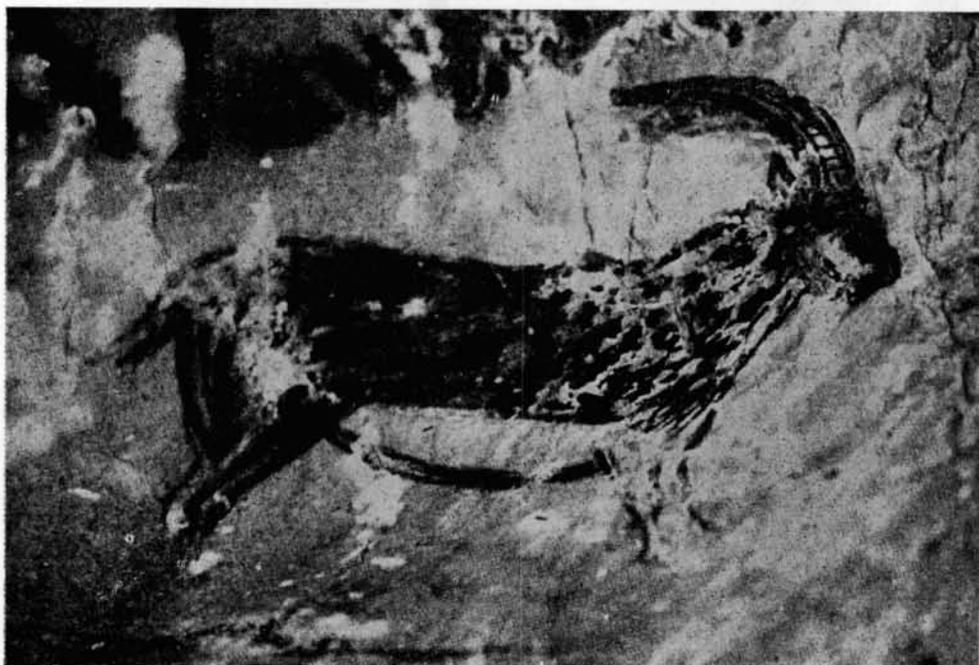
2. Pelea de mamuts grabada en un hueso de Laugerie-Haute (Dordoña).
(Museo de Saint-Germain.)



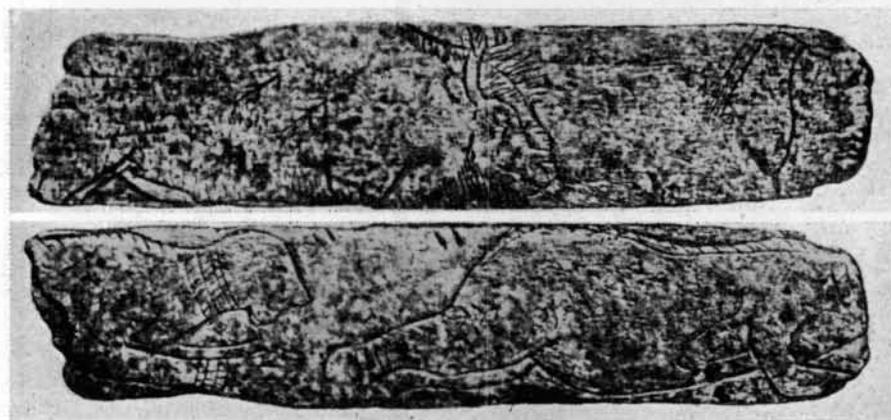
1. Representación de mago, de la cueva de Trois-Frères (Ariège).
A la izquierda, fotografía directa. A la derecha, interpretación según H. Breuil.



2. Pinturas en negro del «camarín» de la cueva de San Román de Candamo (Asturias).



1. Pintura rupestre en negro, de la cueva de Niaux (Ariège). (Fotografía directa.)



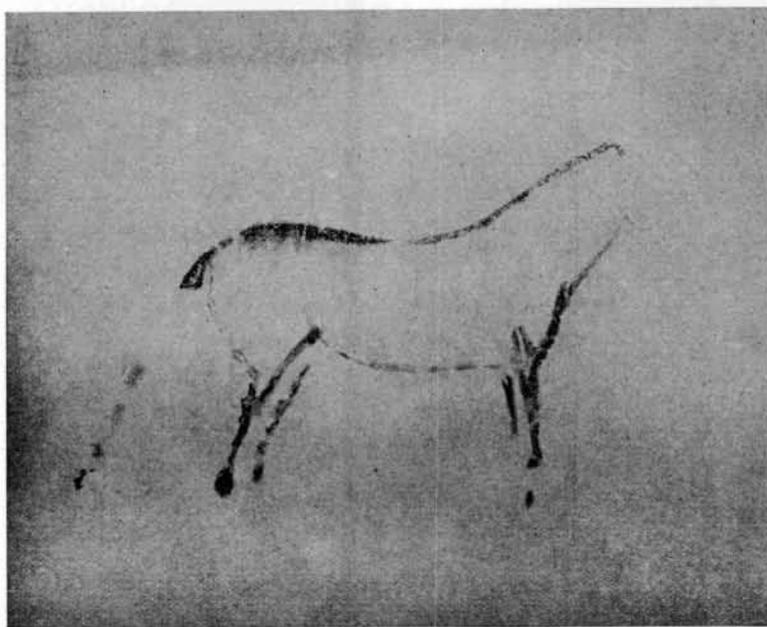
2. Hueso grabado, con representación de un bisonte y dos figuras humanas, de la cueva de Isturitz. (Col. Saint-Périer.)



Escena del pozo de la cueva de Lascaux (Dordoña). (Fotografía directa de F. Windels.)



1. Hueso grabado de la Madéleine (Dordoña), representando un hombre huyendo de una serpiente. (Museo de Saint-Germain.)



2. Figura de caballo acéfalo, en color negro, de la cueva de las Monedas (Puente Viesgo, Santander). (Según E. Ripoll.)