

MINISTERIO DE CULTURA  
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS  
SUBDIRECCION GENERAL DE ARQUEOLOGIA

Departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid  
Instituto Español de Prehistoria del C. S. I. C.

# ALTAMIRA SYMPOSIUM

SEPARATA



1981

# HISTORIA DEL DESCUBRIMIENTO Y VALORACION DEL ARTE RUPESTRE ESPAÑOL

BENITO MADARIAGA DE LA CAMPA

Para comprender de una manera más exacta el significado y la valoración del arte rupestre español, del que se cumpliría este año su centenario, al explorar Sautuola por vez primera Altamira y descubrir las pinturas de la quinta galería en 1876, se precisa que hagamos un estudio del entorno de la prehistoria en aquel momento y de lo que se conocía y admitía entonces en el ámbito de las representaciones prehistóricas (1).

Al analizar el contenido de algunos de los congresos de Antropología y Arqueología que precedieron al descubrimiento de Altamira, se observa la existencia de numerosas comunicaciones sobre paleontología de las cuevas, a la vez que se daba por admitido el arte del grabado en hueso o arte mobiliario (2), y la presencia de grabados e inscripciones parietales en lugares distantes sometidos a la exploración del hombre europeo. La principal relación de los descubrimientos de estas inscripciones, figurativas o no, tuvieron su iniciación en el continente africano: en 1847 en Argelia, en 1850 en Libia, en 1860 las de Tassili en el Sahara y en 1877 en Níger, casi todas ellas sobre rocas. En África del Sur, en 1870, Stow había sacado copia de unas pinturas que ya se conocían desde hacía varios siglos, pero que, igual que ocurría en España, sólo figuraban en libros curiosos o de viajeros, con un carácter más etnográfico que arqueológico.

En Europa, en la gruta de Chabot, Chiron, el año antes de descubrirse Altamira, dio a conocer unos grabados y con anterioridad lo habían hecho también sobre huesos Veyrier en 1846 y en 1869 se exponía en el Congreso Internacional de Antropología de Copenhague un hueso grabado, descubierto por Brouillet entre 1834 y 1845 en la cueva suiza de Chaffaud. Lartet, a su vez, había encontrado en 1860 en la cueva de Massat un hueso de ciervo con el interesante grabado de un oso. Un español, Carlos Cañal, describía en 1894 los grabados en huesos y en conchas de diferentes animales, en las excavaciones del Acebuchal.

Con motivo de los debates que tuvieron lugar en el seno de la Sociedad Española de Historia Natural en 1886, el naturalista Salvador Calderón se refirió, como

(1) La sinonimia de las representaciones prehistóricas (pintura, grabado y escultura) es numerosa: desde la expresión pinturas tecturales empleada por primera vez por el Conde de Moriana en 1880, para las pinturas del techo de Altamira, y hasta la de arte occidental utilizada por Leroi-Gourhan, existe todo un catálogo de términos.

Veamos algunos de ellos: arte primitivo, gráfica, arte glíptico (grabado), arte rupestre Cantábrico, arte Aquitano-Cántabro, arte mueble, arte paleolítico, etc. El término más aceptado parece ser el de arte prehistórico, aunque nos parece más apropiado y completo el de *representaciones prehistóricas*, ya que abarca ambas manifestaciones de expresión paleolítica, sin presuponer una expresión artística intencionada.

(2) El término arte mobiliario (*art mobilier*) está bastante extendido en la nomenclatura española como para prescindir de él en prehistoria. Carballo utilizó el término admitido por la Academia de la Lengua de *glíptica* para el grabado en piedra.

antecedentes del descubrimiento de Altamira, a dos cuevas con pinturas cerca de Key Poort, en la Cafrería inglesa y recogía, a la vez, la bibliografía de Fritsch (1868, 1872), la de J. M. Orpen (1874), la de Wyley (1857-58) y la de Cohen. Allí se habló también, en una de aquellas sesiones, de las figuras de Galicia mencionadas por Barros Silvelo, etc.

En España, en 1868, Góngora y Martínez habían publicado un libro, *Antigüedades prehistóricas de Andalucía*, obra que por su contenido y tipografía fue notable en su época. En ella se refería este autor a las inscripciones de Fuencaliente, a las de la Batanera, que reproduce en el libro, así como a las de las cuevas de los Letreros, Cerro del Sol, etc.

La traducción al español de algunos libros de antropología prehistórica, mirados con recelo entonces desde el punto de vista religioso, dieron una puntual información de lo que se conocía de los precursores y descubrimientos de la arqueología. Así, en 1872, se traduce del belga el libro de H. le Hon, *El hombre fósil*, impreso en la imprenta y librería de Miguel Guijarro, en Madrid. En 1876 se da a conocer también el libro de Víctor Meunier, *Los antepasados de Adán, Historia del hombre fósil*, que encerraba una serie de datos sobre la situación científica de esta materia en ese momento.

Algunas informaciones se conocían en España desde antiguo por escritores, historiadores y viajeros, que como Cervantes, López de Vega, Contador de Argote, López de Cárdenas, etc., habían aludido a su descubrimiento y existencia. Cuando ya bien iniciado el siglo, Cabré, siguiendo a Góngora, explora las estaciones del Sur de España, escribe estas palabras de ratificación de las fuentes literarias de uno de estos escritores: «Y reconozco, ante tan bellísimo conjunto de localidades con pinturas que he expuesto, que el descubridor de este venero filón ha sido Lope de Vega.»

En este ambiente, pobre de momento para España, pese al cometido de la Escuela de Antropología y la acción aislada de algunos hombres como Casiano de Prado, un montañés de esta tierra, «persona muy culta y aficionada a los buenos estudios», como dijo de él Menéndez Pelayo, iba a ser el protagonista del primero y más importante descubrimiento del arte parietal del siglo.

Tal vez convenga recordar que Sautuola era un hombre, en efecto, de una gran preparación, con aficiones muy variadas en relación, gran parte de ellas, con el campo de las ciencias naturales. En una gira de Santander de 1869 de Remigio Salomón, ya se le cita como poseedor de una colección «de petrificaciones rarísimas», lo que denota, como hemos dicho, unas aficiones naturalistas que demostró también al ser el primer importador en Santander del eucalipto. Se podía pensar que su iniciación, como han dicho algunos, se debió a su asistencia a la Exposición Universal de París de 1878, donde, tal como él mismo nos lo cuenta, contempló numerosas colecciones de objetos prehistóricos. Pero está claro que ya para esas fechas mantenía contactos y se interesaba por los estudios de esta nueva ciencia. Nada más descubierta la cueva debió visitarla en repetidas ocasiones, y persuadido de su importancia decide publicar en un folleto la historia e interpretación de sus descubrimientos. A fines del tercer trimestre de 1880 apareció su obra, donde explica detalladamente las fechas de los descubrimientos. «Las de la galería primera —escribe al referirse a las pinturas— no las descubrí hasta el año pasado de 1879, porque realmente la primera vez no examiné con tanto detenimiento su bóveda.» Y más adelante consigna la fecha de esta exploración inicial, cuando dice que fue hace cuatro años cuando la visitó por primera vez. Insistimos en fijar estas fechas, ya que, en tanto no tengamos otras referencias de más garantía, tenemos que seguir a Sautuola y a Alcalde del Río, que dieron el año 1876 como el de la primera exploración de la cueva.

Tampoco quizá se haya explicado suficientemente los motivos que llevaron a los

hombres de su tiempo, salvo bien contadas excepciones, a ser detractores de su descubrimiento. En este caso la anécdota ha desbordado al rigor de la investigación histórica. Hemos preferido echar la culpa a los franceses, cuando los propios españoles no estuvimos a la altura de los acontecimientos. Los científicos de la Sociedad Española de Historia Natural y los expertos enviados por la Institución Libre de Enseñanza no supieron comprender, salvo algunas intuiciones como la de González de Linares, el origen y significado de Altamira. Pero esto no sólo ocurrió con los hombres de ciencia. Los especialistas en arte no fueron más atinados. Así, Eugenio Lemus, director de la Calcografía Nacional, emitió este curioso informe: «Las pinturas yo las juzgo de época moderna, y dando suelta a la aventura *cabría* pensar que se pudieron hacer durante la dominación romana, hasta el decaimiento del imperio, dejando aparte desde el siglo V hasta el Renacimiento. No hay que pensar tampoco en lo egipcio, asirio y persa. Estos son hechos comprobados con los miles de ejemplares —sigue diciendo Lemus— producto de civilizaciones en que lo consignaron centenares de artistas que se dedicaron con empeño a cultivar el arte. Todos tienen un carácter propio con más o menos tratos y relaciones y las pinturas de la cueva (sólo me refiero a las pinturas) tienen un carácter bien determinado.»

En efecto, la belleza y perfección de las pinturas de Altamira no entraban, entonces, dentro del concepto de la capacidad intelectual y artística que se otorgaba al llamado hombre primitivo. Y, dicho de forma más clara, aquellas pinturas, atribuidas a la prehistoria, no tenían precedente e iban en contra de las leyes evolucionistas que entonces imperaban. No olvidemos que en el Congreso Antropológico de París de 1878, una de las primeras figuras de la prehistoria del momento que asistió era Mortillet, de clara filiación evolucionista, quien creía que el hombre prehistórico era un ser intermedio entre los antropoides y el hombre, una especie de precursor del hombre actual. ¿Cómo iban entonces a admitir aquellos sabios especialistas que un hombre incompleto en la escala evolutiva del intelecto pudiera pintar unas figuras de tal perfección y belleza? Y es que Altamira constituía el primer mural artístico de la humanidad donde se daban el contorno, un sentido de las proporciones y del claro oscuro, la policromía, el movimiento y la tercera dimensión, aprovechando sabiamente los relieves que daban sensación de profundidad y del volumen y peso de aquellos bisontes. El abate Breuil nos analiza y describe la técnica seguida, con estas palabras; «Ante todo, se diseñaba el contorno con un trazo fino, grabado o dibujado en negro. Así se obtenía un croquis escueto sobre el cual se realizaba el trabajo pictórico. Cuando la obra estaba casi terminada, se acentuaban generalmente los contornos, grabando en ellos algunos detalles particulares, como los ojos, los cuernos, el morro y las pezuñas. A veces, las figuras también eran lavadas y raspadas, al menos en ciertos puntos, a fin de suavizar los contornos y de lograr efectos de color más armoniosos y más suaves. Los resultados obtenidos —decía Breuil— despiertan todavía hoy nuestra admiración. El artista cuaternario había resuelto la mayoría de los problemas planteados, tanto por los temas como por los medios de que disponía: sabía, por ejemplo, expresar con precisión la forma del cuerpo y plasmar la luz y los valores reales de los tonos, mediante el empleo de delicados contrastes de los diversos colores. Sabía captar los animales en sus diferentes actitudes, a veces, estirados o tumbados; otras, lanzados al galope...».

Por todo esto, Altamira es el primer testimonio pictórico que, por su contenido y leyenda, debe figurar y respetarse como una de las maravillas del arte occidental. Y es curioso comprobar hoy la gran intuición de Sautuola, que alude en su obra citada a la «perfección notable» de las pinturas y a la práctica y maestría del ejecutante, a la vez que fija con gran exactitud la época Paleolítica de la cueva.

Por su parte, Vilanova (1881), adelantándose a los técnicos de la época, ratifica el carácter prehistórico de Altamira y sus pinturas, y pronuncia, en septiembre de 1880, en una conferencia en Santander, estas palabras al referirse a la valoración de la



cueva: «... pues siquiera no sea la primera descubierta, goza del privilegio de ser la más importante, no sólo entre las conocidas en la provincia, sino también entre todas las que hasta la presente se han descubierto en España y quizá en Europa, no conociendo ninguna que, bajo el punto de vista de una de sus más notables particularidades, pueda comparársele».

Años más tarde, Juan Cabré dijo que «Altamira fue el primer descubrimiento, no igualado hasta la fecha por ningún otro». Con Altamira, como afirmó Menéndez Pelayo, nació en esta provincia «la verdadera revelación del arte primitivo».

No voy en esta ocasión a pormenorizar la célebre polémica que siguió al descubrimiento, pero sí quiero dejar constancia que los primeros que testifican y avalan Altamira son españoles y después un francés cuya contribución estaba olvidada en las páginas de un diario. Se trata del historiador Henri Martin, quien, al no poder visitar Altamira, escribe desde Lisboa el 5 de octubre de 1880 a Juan Vilanova, que había invitado a ver Altamira a los asistentes al Congreso celebrado en aquella ciudad. Sirviéndose únicamente del libro de Sautuola y de los dibujos representados en las láminas, Martín deduce que existe cierta analogía entre las figuras de Altamira y las trazadas en otros países de Europa sobre piedras o huesos, sacando la conclusión de que fueron idénticos hombres los autores de las pinturas de Santander, que califica, no obstante, como más adelantadas y perfectas desde el punto de vista artístico.

Sucesor de Sanz de Sautuola fue un palentino afinado desde niño en Torrelavega y profesor de la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad: don Hermilio Alcalde del Río. Estudiante de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, había conocido a Cartailhac y Breuil cuando vinieron comisionados a estudiar Altamira en 1902. Al abandonar estos dos sabios prehistoriadores la cueva, Alcalde del Río inicia por su cuenta la exploración y el estudio de la misma, pero además recorre los montes de la zona Cantábrica, provocando una serie asombrosa de descubrimientos de cuevas con arte parietal: en 1903, Covalanas, la Haza, Hornos de la Peña y el Castillo; en 1905, Santián; la cueva La Clotilde (en colaboración con Breuil), en 1906; el grabado de El Pendo y un dibujo de La Meaza en 1907; el Pindal, Mazaculos, Balmorí y La Loja (esta última en colaboración con Breuil y Mengaud) en 1908; Las Aguas en 1909 y una galería de La Pasiega en 1911. Pero, aparte de estos descubrimientos, que pudiéramos llamar sensacionales por su número e importancia, Alcalde del Río firma en 1906 un contrato con el Príncipe de Mónaco por el que este último se encargaba de la publicación de los trabajos sobre las pinturas rupestres y grabados parietales de las cavernas descubiertas por Alcalde del Río, trabajos que realizó en colaboración con el Abate Breuil. En 1909 acuerda un nuevo contrato, también con el Príncipe de Mónaco, por el que este último, mecenas de los descubrimientos prehistóricos de la cornisa cantábrica, se comprometía a financiar la exploración de las cuevas del Valle (Rasines) y Venta de la Perra (Carranza), descubiertas por el padre Lorenzo Sierra y las de El Castillo y Hornos de la Peña, efectuadas por Alcalde. Igualmente, en estas mismas condiciones, se realizarían las excavaciones en las que podrían solicitar ambos la colaboración de H. Breuil, H. Obermaier y J. Bouyssonie.

Como ustedes saben, las excavaciones sólo se realizaron en El Castillo y Hornos de la Peña, siendo los directores respectivamente Obermaier y Bouyssonie. Respecto a los estudios de arte parietal se publicaron en la monumental obra, *Las cavernas de la región Cantábrica*, imprescindible hoy día para el conocimiento del arte prehistórico.

Pero aún hay otra contribución importante de Alcalde del Río al estudio del arte prehistórico. A él se debe la primera clasificación de las representaciones rupestres, que llevó a cabo en la cueva de Altamira y que, a su juicio, se manifestaban por tres épocas distintas: la primera por líneas indeterminadas, la segunda por

mancha y esbozo y la tercera por trazo concreto y determinado. Advertimos que el Abate Breuil utilizaría, en parte, estas ideas para su clasificación de los dos ciclos de arte parietal, para lo que sirvió de sus experiencias en dos cuevas españolas de Santander: Altamira y El Castillo.

Breuil, como ya saben ustedes, se basaba para esta clasificación en los colores empleados con prioridad, teniendo en cuenta las superposiciones, así como la que él llamó perspectiva torcida, la sencillez o perfección de líneas y del ejecutado, la mono y policromía, etc. Digamos que el sistema Breuil es imperfecto, pero, de momento y hasta época muy reciente, no hemos tenido otro. Quiere ello decir que lo que sabemos con certeza respecto a la cronología, que es el problema más complejo, lo sabemos más por una experiencia comparativa con otras cuevas y por la aproximación entre el arte mueble y el arte parietal, que por el propio sistema clasificatorio de Breuil. Igual que para los útiles hemos creado una nomenclatura convencional, pero necesaria para entendernos, digamos que nos falta todavía un sistema o procedimiento de clasificación de los morfotipos animales representados. Luego hablaremos del futuro de la investigación del arte prehistórico, pero ahora digamos que todos los sistemas de clasificación se basan en lo que hemos denominado estilos. ¿Pero, qué entendemos nosotros por estilo? *El Diccionario de la Lengua Española* en una de sus acepciones de esta palabra la define como el «carácter propio que da a sus obras el artista». Lo que viene a significar tanto como los modos o maneras peculiares y privativas de expresión artística de una persona o grupo e incluso, si admitimos Escuelas, podría aplicarse a una región, en un momento determinado.

Si las pinturas paleolíticas presuponemos que, en algunos casos, fueron realizadas por la misma persona, grupo humano o Escuela (valga la palabra), se caracterizarían, aparte de por una identidad o semejanza en las formas y técnicas, producto de este sello personal o grupal de los ejecutores, por una contemporaneidad en las pinturas y una cronología ordenada según la escala de los artistas que las pintaron en sucesivas generaciones. En efecto, existen pinturas y grabados con una enorme semejanza entre sí, pese a estar separados por la procedencia y la distancia. Tal es el caso, por ejemplo, de las pinturas de ciervas de Covalanas, en esta provincia, y las de Arenaza en Vizcaya, y en el caso de grabados muebles tenemos las ciervas grabadas en Altamira y El Castillo, y que se catalogan por su identidad en el Magdaleniense Inferior. Pero, como dice Nougier (1968), «hay que disipar la confusión nacida del hecho de que expresiones tales como "perigordienne" o "magdaleniense" pueden emplearse en dos sentidos: el estilístico y el cronológico» (3).

Los estilos, a lo que parece, existieron y se caracterizarían: *a*) por su semejanza en el trazado y en la manera de representar las figuras; *b*) por el colorido y modo de señalar ciertos faneros; *c*) por el lugar y forma de colocar las figuras, confirmado si existen piezas glípticas y éstas aparecen en idénticos niveles. Es decir, en suma, los estilos se caracterizarían por la identidad de los métodos y de las técnicas. Ahora bien, el grabado y la pintura deben formar sistemas clasificatorios independientes, aún teniendo en cuenta la existencia de la pintura asociada al grabado.

Ultimamente, Apellaniz (1976) ha estudiado las características de los que llama maestros de Altxerri, «grabadores» y «restauradores» de las figuras de la cueva guipuzcoana. El estudio de las técnicas de ejecutado en una misma cueva y la presencia de uno o varios ejecutantes es siempre más fácil que esta misma apreciación en santuarios alejados geográficamente. En este caso, deberían señalarse siempre las características locales que definen en cada cueva el estilo, ya que al ser relativamente pocos los santuarios paleolíticos, pocas las especies representadas y limitados los materiales plásticos e instrumentos de que se sirvieron, sólo pueden presentarse un número escaso de diversificaciones. Entonces podemos preguntarnos,

(3) Nougier, L. R.: *El arte prehistórico*. Plaza y Janés, Edit. Barcelona, pág. 122 (1968).

¿dos pinturas, por ejemplo, que tengan las cabezas trazadas igualmente o los contornos de línea discontinuos, de punteado, quiere decir que son del mismo estilo y cronología? No podemos asegurarlo. Únicamente podemos afirmar, con criterio objetivo, que pertenecen a un mismo estilo en cuanto a ejecución lineal o plástica. Pudiera también darse el caso de que la colocación de las figuras en ciertos lugares de las cuevas y la elección de los animales representados se debiera, como es muy probable, a imperativos religiosos (de magia o propiciatorios, ritos de fertilidad o de iniciación, etc.). Entonces, estos imperativos al perdurar durante un gran período de tiempo han podido inducirnos a considerar erróneamente que dos animales representados de forma idéntica pertenecen a etapas cronológicas coincidentes.

Por otro lado, Apellaniz encuentra en una misma cueva, como la de Altxerri, enormes dificultades para la comparación de estilos, debido, en algunos casos, al estado de conservación de las figuras, a la utilización de diferentes instrumentos de trazado, a cambios sucesivos o periódicos de las maneras de trabajar, etc. Sin embargo, existen, repetimos, ciertos métodos o modas que, sin dejar de ser naturalistas, confirman el trazado como una manera especial de ver ciertas regiones anatómicas. Tales son, por ejemplo, los animales microcéfalos que se repiten en ciertas cuevas, las cabezas «en embudo» de algunos bisontes de Niaux, de cara alargada, técnica que encontramos también en los bóvidos de Pech-Merle, etc.

En líneas generales, lo que hemos hecho hasta el momento es la descripción subjetiva o individual de las figuras y su comparación con otras análogas, pero sólo morfológicamente. De aquí, que el nuevo sistema de Leroi-Gourhan de tener en cuenta la organización espacial de las figuras en la topografía, sea un elemento interesante que ofrece innumerables posibilidades.

El segundo supuesto en el estudio de la pintura y del grabado rupestres, es que la identidad de las figuras se deba a la reproducción de animales de la misma raza o, si se prefiere, de la misma subespecie o raza geográfica, animales que habitaron durante años las regiones donde aparecen. Entonces pudiéramos estar dando por estilos, es decir, por técnicas convencionales o cánones de Escuelas prehistóricas, lo que no es sino la reproducción naturalista —y, por tanto, coincidente al ser realista— de los animales que poblaron aquellos territorios. En este sentido, es indudable el parecido o semejanza de ciertas figuras, más estudiado en caballos, bóvidos y bisontes, donde se aprecia mejor la individualidad, patente en la señalización de ciertas zonas anatómicas, el marcado de ciertos faneros, la forma de las cornamentas, las posturas de los bisontes, etc. Pero no olvidemos que gran parte de estos detalles morfológicos, más que una impronta personal o de época, son características raciales. De aquí el posible error de dar como animales del mismo estilo y cronología aquéllos que tienen, por ejemplo, idéntica forma de la cornamenta (de carácter hereditario), el perfil de la cabeza o los faneros exterioristas de bragui o bocilavado. Otro tanto ocurre con las posturas debidas a copias de actitudes del natural, tal es el caso de los bisontes en los revolcaderos, las colas erguidas, las cabezas dobladas, etc. Lo mismo diremos para la perspectiva lateral, a la que define Jordá de «impericia técnica». La perspectiva torcida sería la forma progresiva y más fácil de señalar las partes anatómicas. Algo parecido ocurre con la señalización de las extremidades contrarias o de las transparencias. En el niño, por ejemplo, es raro el dibujo de perfil que exige y obliga a una técnica más detallada. Sin embargo, entre los niños de raza negra de Africa se da, según algunos autores, por el contrario, el dibujo siempre de perfil, ya que para ellos los dibujos frontales tienen un significado mítico. Obsérvese, en este sentido, como predomina en el Paleolítico el dibujo de animales de perfil, y sólo excepcionalmente aparecen vistas de frente o de tres cuartos. Sin embargo, en el Mesolítico y Neolítico el dibujo se hace frontal para los ídolos.

Respecto a las superposiciones de pinturas conocemos su existencia y el escalonamiento cromático, pero no tenemos estudios que expliquen con carácter general y



estadísticamente qué especies se superponen a otras e incluso si esta práctica se debía a una necesidad especial o al deseo de reforzar o renovar el valor mágico o propiciatorio de las pinturas. En algunas ocasiones hemos aludido a las correcciones o modificaciones transformatorias de una especie en otra, los animales incompletos o emparejados, cuyo estudio numérico y correlaciones nos daría una visión general del problema.

Otra cuestión, un tanto abandonada, es la de las composiciones y la concepción de los conjuntos pictóricos en techos o paneles. Las asociaciones animales han sido estudiadas por Leroi-Gourhan, pero no abundan los estudios sobre el ritmo y la posible intencionalidad y significación de las localizaciones (4). Habría también que abandonar la teoría que presuponía la falta de composiciones en el arte parietal paleolítico franco-cantábrico.

Se ha dicho, quizá un poco precipitadamente, que el arte franco-cantábrico se caracteriza por la ausencia o mínima representación de composiciones. Más bien debiéramos decir que las composiciones de su pictografía difieren notablemente de las del arte levantino. En el primero no existen, apenas, escenas conjuntas del hombre y de los animales, no se muestran esas bellas composiciones cinegéticas del arte levantino. El hombre aparece como figura aislada en escenas de ritos mágicos, posturas itiofálicas, danzas, etc., pero no es protagonista en secuencias guerreras o de caza. Tal vez la composición más dramática y bella del arte paleolítico la tenemos en Lascaux. Es la tantas veces citada del hombre que yace muerto, alcanzado posiblemente por el bisonte herido y desventrado, que magistralmente ha sido captado en la actitud de dolor, propia de los rumiantes, con la cabeza vuelta.

En general, en el arte franco-español rupestre, las composiciones son de tipo naturalista: manadas de animales, actitudes de movimiento, de reproducción, lucha de machos en la época del celo (bisontes enfrentados), actos fisiológicos (defecación, parto, etc.), signos de dolor, etc.

Merece la pena que nos detengamos en algunas de estas actitudes. Por ejemplo, es bastante expresiva el grabado del Parpalló que recoge el momento en que un caballo se lame o se rasca con la cabeza una de las extremidades.

En Altamira algunos de los bisontes echados reproducen, a nuestro juicio, el momento en que estos animales se revuelcan. Como se sabe es una práctica corriente en los bisontes el echarse en los «revolcaderos». Existe en esta misma cueva otro bisonte con la cabeza vuelta, que sería el único al que podría aplicarse la teoría expuesta por Ortega y Gasset, que se la escuchó a un vaquero, de que recogía uno de los momentos del parto. Esta última interpretación tropezaría con la objeción de que estos rumiantes salvajes paren ocultos, y sería muy difícil que el hombre prehistórico captara ese momento, de no ser en algún animal herido o enfermo. También se ha sugerido de que las colas erguidas de los dibujos se deberían a que representaban a animales muertos (a causa de los estertores y rigidez) o como opina Rodríguez de la Fuente, al momento en que huyen de los insectos cutículas. Sería más lógico pensar en momentos de celo.

Otra composición claramente demostrable es la de Covalanas (Ramales), que representa un grupo de cervatillos guiados por una hembra. Se ha dicho, a mi juicio erróneamente, que el grupo va encabezado por una hembra de reno. Es más lógico suponer que, siguiendo la regla de la sociología animal, el hombre prehistórico que representó la escena colocara a las hembras junto a las crías, ya que los machos forman grupo aparte hasta la época del celo. Obsérvese la maestría con que se ha captado la composición de los animales vigilantes, alertas ante un peligro, con las cabezas levantadas y otra vuelta y al frente una hembra corpulenta, posiblemente vieja.

(4) Véase sobre el particular, los trabajos de F. Soria (1969) y Leroi-Gourhan (1972), que se recogen en la bibliografía.



En Lascaux existen, además de la mencionada, otras secuencias naturalistas que consideramos de interés: el «friso de los caballos a galope», el de los ciervos nadando, el rinoceronte defecando, la vaca cuyo tercio posterior ladeado parece estar perdiendo el equilibrio o estuviera coceando. Algunos autores creen que está representada en el momento de saltar.

Las escenas sexuales son igualmente numerosas. En Altamira hay una que podría representar la cubrición, luchas de bisontes tenemos en Le Portel, el enfrentamiento de dos íbices en Roc de Sers.

Tampoco sabemos mucho sobre los motivos de la ausencia de ciertas especies que debieron abundar y fueron objeto de caza. Los estudios sobre aves, peces y plantas están mucho más abandonados que los de especies superiores, animales estudiados ya.

En el caso de las improntas de manos, positivas o negativas, existen estudios serios y detallados, pero ignoramos los móviles de las supuestas mutilaciones de dedos. Por ejemplo, y lo citamos tan sólo como caso curioso, hemos encontrado una alusión a estas mutilaciones en el explorador del Pacífico, Francisco Antonio Mourelle de la Rúa, en la que anota cómo algunos reyezuelos y edecanos de Vavao tenían el dedo meñique de la mano cortado de raíz, en una o en las dos manos, detalle que observó también el Capitán Cook en la isla de Tongatabu (5).

Los signos, el gran enigma, en muchos casos, del arte parietal exige, por supuesto, otros módulos de estudio diferentes a los de figuras animalistas y se precisa el análisis y diferenciación de los signos de posible significación concreta de otros puramente abstractos o pictogramas, como los llama Cohen. Clasificarlos todos ellos como signos sexuales masculinos o femeninos, puede estar claro, en algunos casos, pero en otros sólo puede admitirse como teoría.

Queremos, aunque sea brevemente, referirnos a las esculturas paleolíticas. Llama la atención la ausencia en nuestro país, al menos por el momento, de las llamadas «Venus paleolíticas». Carballo (1951) atribuía esta ausencia a que el mamut había desaparecido de la región cantábrica «antes de que comenzara el arte paleolítico», ya que el clima era aquí más benigno, lo que dirigió la emigración hacia el norte de las especies como el mamut o el reno, que proporcionaban el marfil y el asta, abundando, por esta razón, en Francia en el Magdaleniense, coincidiendo con el esplendor del arte prehistórico, pero el razonamiento es parcial y poco convincente. Sí tenemos, en cambio, muestras de dibujos y signos sexuales que bien pudieran significar ritos propiciatorios de fertilidad (Vulvas de Tito Bustillo).

Con todo, y pese a la imperfección de esta primera etapa en el estudio del arte prehistórico, etapa que podemos llamar de recopilación y confrontamiento, los descubrimientos realizados en España, sobre todo en las provincias cantábricas, han aportado elementos imprescindibles, no sólo por la calidad y valor de los santuarios paleolíticos (Altamira, El Castillo, Hornos de la Peña, Tito Bustillo, Ekain, Altxerri, etc.), sino también por la contribución que han supuesto piezas o figuras testigo, como las ciervas de Altamira y El Castillo, el grabado del tercio posterior del caballo de Hornos de la Peña, las superposiciones de las figuras de bóvidos de la cueva de San Román de la Peña de Candamo, las asociaciones de pintura y grabado en las cuevas de Altamira, La Pasiéga y Candamo, y las no menos interesantes placas de Parpalló, así como las figuras con punteado en rojo de Covalanas, La Haza, La Pasiéga, El Pindal y los antropomorfos de Altamira, Hornos de la Peña y Candamo, etc.

Estas cuevas van unidas a los nombres de sus descubridores que, en contados casos, fueron profesionales de la prehistoria. La mayoría de las veces se trataba de coleccionistas o aficionados a la búsqueda de tesoros, naturalistas o especialistas en

(5) Landin, A.: *Mourelle de la Rúa. Explorador del Pacífico*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1971.

arte. Salvo los miembros de la Sociedad Española de Antropología y la posterior contribución de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, la Prehistoria en nuestro país no estuvo profesionalizada y todavía no tenemos, pese a las tentativas que se hicieron, una Sociedad Española de Prehistoria. Esto tiene sus inconvenientes, por lo que se refiere al intrusismo y la delimitación de campos con otras actividades afines y Asociaciones colaboradoras, aparte de repercutir en la conservación de las representaciones prehistóricas y de los yacimientos.

En el catálogo de las contribuciones han participado hombres de muy distinta condición que, a partir del descubrimiento de Altamira por Sautuola, pusieron los cimientos y crearon la nueva ciencia del estudio del arte paleolítico. En Asturias hay que recordar los nombres de Alcalde del Río, quien con Lorenzo Sierra, Breuil y Obermaier nos dejaron una importante obra de investigación sistemática en equipo. El naturalista Hernández Pacheco y el conde de la Vega del Sella, abogado, constituyen el segundo turno, que se unen a los participantes en los últimos descubrimientos en esta región: Tito Bustillo, Les Pedroses, etc., cuevas en vías de estudio, desde el punto de vista arqueológico y de sus representaciones.

En Santander, el nombre de Jesús Carballo (1960), continuador de las tareas prehistóricas de Alcalde del Río y de Lorenzo Sierra, va unido a la introducción de la espeleología en España y al estudio de una de las cuevas de mayor interés en el arte gléptico o mueble: El Pendo. Otro personaje, el ingeniero Alfredo García Lorenzo, contribuyó inteligentemente al descubrimiento de las restantes cuevas del Monte Castillo: Las Monedas y Las Chimeneas, importantes por sus demostraciones parietales.

Como último hallazgo en esta región hay que citar el de la cueva del Moro Chufín en Puente Nansa, estudiada por Martín Almagro y cuyo yacimiento ha sido también excavado para su publicación.

Vizcaya tiene entre sus santuarios más destacados, los de la Venta de la Perra, Santimamiñe y Arenaza, este último descubierto en 1973. Los estudios de Lorenzo Sierra, Fernando Salcedo y Alvaro Galiano, Aranzadi, Barandiarán y Eguren, fueron la base inicial para futuras aportaciones sobre el arte parietal, que se continúan en la provincia contigua de Guipúzcoa, hasta hace poco pobremente representada, con los descubrimientos y estudios de las impresionantes cuevas de Altxerri y Ekain, de una gran riqueza ornamental en el grabado y las pinturas parietales. Pero seríamos injustos si silenciáramos otros nombres en los que están representados todos aquellos que han contribuido de una manera abnegada, sencilla o arriesgada, desde los guías de las cuevas, sobre los que Pericot tenía pensado escribir un libro, hombres como Simón Gutiérrez, el célebre guía de Altamira, Felipe Puente, descubridor de nuevas pinturas en La Pasiega, hasta los grupos espeleológicos españoles, cuyos integrantes, en algún caso, como el del joven Celestino Fernández Bustillo, ha dado merecidamente nombre a una de las cuevas descubierta por el Grupo Espeleológico Torreblanca. En esta misma línea de consideración hay que reconocer la labor de los copistas y dibujantes, algunos célebres por la copia de calcos, como en el caso de Francisco Benítez Mellado. Expertos dibujantes fueron también Alcalde del Río y Juan Cabré del que hablaremos a continuación.

Si fue un español quien descubrió el arte paleolítico rupestre en la región Cantábrica, otro español, Juan Cabré Aguiló, estudiante también en Bellas Artes, como Alcalde del Río, llevó a cabo en su provincia natal de Teruel en 1903 el descubrimiento de Calapatá. A partir de este momento, el que había trabajado a las órdenes de H. Breuil, efectúa una serie importante de descubrimientos, parejos por su número y valor, a los realizados en la zona norte por Alcalde del Río, rosario de descubrimientos que colocan a los dos españoles a la cabeza de los arqueólogos prehistoriadores por el valor y número de sus descubrimientos, lo que llevó a

decir a Carballo «que los principales descubrimientos de cuevas prehistóricas y de pinturas rupestres se deben a españoles».

El libro de Cabré, *El arte rupestre en España* (1915), es la primera obra importante española sobre el arte parietal en las regiones meridional y oriental de España.

En el arte prehistórico del Sur y del Levante español se precisa ya de una vez dejar en claro las de origen paleolítico y separarlas de las pinturas en abrigos en las que aparecen ya verdaderos argumentos y composiciones, la figura humana, la utilización de armas, signos de sometimiento de algunas especies, etc. Insistimos en este punto debido a que todavía existen publicaciones recientes que defienden el origen paleolítico o posturas intermedias para estas pinturas de abrigos.

Fue Alcalde del Río el primero posiblemente que puso en duda el carácter cuaternario de las pinturas del levante español, que hoy no pueden dudarse. Carecen de peso, por tanto, las teorías que sustentan el carácter paleolítico basándose en la existencia de una figura de alce (6) o la semejanza de morfotipos equinos que nosotros sólo hemos encontrado entre cuevas todas ellas pertenecientes al paleolítico, lo que no quita para que existan convencionalismos de estilo derivado de una tradición auriñaco-perigordienne.

Aquí debemos reconocer la labor de otro prehistoriador, Paul Wernert, al que Carballo (1924) concede un puesto destacado por sus nuevas orientaciones en la interpretación de las estilizaciones cuaternarias. El prehistoriador alsaciano hizo la primera clasificación biotipológica humana de las figuras que exige nuevos estudios para conocer las posibles migraciones y relaciones antropológicas y raciales.

Otro problema es el de la identidad en el grabado y pintura de piezas entre las provincias Cantábricas y del Este en lo que se refiere a las representaciones paleolíticas y la relación de la primera con los Santuarios del Centro y Sur de España. Tales son los de Atapuerca, Penches, La Hoz, Los Casares, cueva del Reguerillo, La Pileta, Parpalló, etc. y la última, la cueva del Niño, descubierta en 1970 en Albacete. De este tercer núcleo de arte prehistórico, podemos decir que es la cenicienta del arte paleolítico, debido a la menor atención que, hasta el momento, y salvo excepciones, se ha prestado a su estudio.

El camino por recorrer en el futuro radica más en el estudio objetivo y comparativo en conjunto de los santuarios que en el análisis aislado de las figuras desde un punto de vista subjetivo o descriptivo, que es lo que hemos hecho. Hay que aplicar, pues, el *concepto de totalidad* al estudio de las cuevas, que no supone precisamente la suma de factores o componentes, sino sus mutuas y recíprocas relaciones y, en definitiva, el sentido o *finalidad* de las representaciones, que es lo que buscamos. De aquí que el primer paso esté en crear una nomenclatura uniforme y universal, un lenguaje fijo que nos sirva para entendernos. Que quede claro la diferencia, por ejemplo, entre trazo ancho y surco ancho, trazo fino y trazo simple, etc. Este lenguaje nos servirá para conocer e interpretar las diversas técnicas usadas. Otro paso hacia adelante supone el estudio comparativo detallado de ciertas regiones y zonas anatómicas: pezuñas, cornamentas, orejas, colas, etc. De esta manera sería fácil deducir los rasgos estilísticos uniformes y característicos de cada estilo y separarlos de los que provienen de copias de las distintas razas y morfotipos. Tenemos que ir a la creación de una ficha biotipológica o si se prefiere zoomorfológica, lo más completa posible. Por supuesto, esto es más difícil de llevar a cabo en unas especies que en otras, y, además, hay que contar con la existencia de representaciones genéricas, imperfectas o borrosas en las que hay que conformarse tan sólo con la identificación de la especie.

Todos estos datos nos servirán para la creación de matrices matemáticas que hagan posible un análisis comparativo con la ayuda de computadoras. Para ello se

(6) El alce figura entre los restos encontrados en los yacimientos franceses neolíticos.



exige la revisión de prácticamente un número elevado de cuevas. Recuérdese, por ejemplo, que en Combarellas del primero al segundo inventario que se hizo de la cueva, no sólo se elevó el número de figuras identificadas, sino que hubo que eliminar algunos animales e inventariar otros nuevos.

Los estudios de revisión efectuados en los últimos años ponen de relieve la existencia de nuevos animales, no catalogados, e incluso de interesantes composiciones animalísticas.

Con todos estos datos se pueden realizar inventarios numéricos y hallar coeficientes de correlación morfológicos, de agrupaciones y emplazamientos, de frecuencias y concordancias de caracteres y especies, etc. Los valores de una correlación significativa (positiva o negativa) nos indicarán la naturaleza de los caracteres que queremos determinar. De esta manera llegaremos a diferenciar los rasgos estilísticos convencionales de los caracteres étnicos, provenientes de la copia o imitación de los modelos. La comparación con las figuras testigo de reconocida cronología es la mejor forma de valoración de los individuos y de los conjuntos. Aplicando entonces un razonamiento matemático podemos llegar a unas conclusiones más veraces que las basadas únicamente en teorías, aún contando con la experiencia proporcionada por el estudio de algunos santuarios importantes.

Nos parece que ésta es la línea de trabajo más prometedora en el futuro y también la más científica con lo que habremos de contribuir a un mejor conocimiento y valoración no sólo del arte español, sino también de la psicología e historia de las religiones de las llamadas culturas primitivas.

Santander, julio de 1976.  
B. Madariaga

#### BIBLIOGRAFIA

- ALCALDE DEL RÍO, H.: *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander*. Impr. de Blanchard y Arce. Santander, 1906.
- ALCALDE DEL RÍO, H.; BREUIL, H., et SIERRA, L.: *Les cavernes de la Région Cantabrique (Espagne)*. Mónaco, 1911.
- ALMAGRO GORBEA, M.: La cueva del Niño (Albacete) y la cueva de la Griega (Segovia). *Trabajos de Prehistoria*, 28: 3-56 (Separata) (1971).
- ALMAGRO, M.: *Las pinturas y grabados rupestres de la cueva de Chufín, Riclones (Santander)*. Inst. Esp. de Prehist. Madrid, 1973.
- APELLANIZ, J. M.<sup>a</sup>: «Análisis de las representaciones» en las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa). *Munibe* (1-3): 148-158 (1976).
- BELTRÁN, A. y BARANDIARÁN, J.: Avance al estudio de las cuevas paleolíticas de la Hoz y Los Casares (Guadalajara) *Excavaciones Arqueológicas de España*, n.º 64, págs. 3-31 (1968).
- BREUIL, H.; OBERMAIER, H., et WERNERT, P.: *La Pileta à Benaoján (Málaga) Espagne*. Mónaco, 1915.
- CABRÉ, J.: *El arte rupestre en España (Regiones septentrional y oriental)*. I. Comis. de Inv. Paleontol. y Prehistor. Madrid, 1915.
- CABRÉ AGUILÓ, J.: «Las cuevas de Los Casares y de La Hoz». *Arch. Esp. de Arte y Arqueolog.*: 1-30 (1934).
- CARBALLO, J.: *Prehistoria Universal y Especial de España*. Impr. Vda. de L. del Horno. Madrid, 1924.
- CARBALLO, J.: La prehistoria es un capítulo de la Geología, *Minería y metalurgia* (124): 14-15 (1951).
- CARBALLO, J.: Excavaciones en la caverna de «El Pendo» (Santander) en t. 2 de *Investigaciones Prehistóricas*. Diput. Prov. de Santander, págs. 15 y 11. Santander, 1960.

- GÓNGORA y MARTÍNEZ, M.: *Antigüedades Prehistóricas de Andalucía*. Impr. C. Moro. Madrid, 1868.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, E.: *La caverna de la Peña de Candamo*. Memoria 24 de la Comis. de Inv. Paleontolog. y Prehistóricas. Madrid, 1919.
- HON, H. de: *El hombre fósil*. Traducción de Mariano Lerroux. Impr. y Librería de M. Guijarro. Madrid, 1872.
- JORDÁ, F.: Sobre técnicas, temas y etapas del Arte Paleolítico de la Región Cantábrica. *Zephyrus*, 15: 5-25. Salamanca, 1964.
- LEMUS OLMOS, E.: Carta dirigida a don Luis Hoyos Sainz. Véase *El Cantábrico*. Santander, 29 de septiembre de 1902. Reproducida en el libro de B. Madariaga: *Hermilio Alcalde del Río. Una Escuela de Prehistoria en Santander*. Publ. del Patronato de Cuevas Prehistóricas. Santander, 1972. págs. 103-104.
- LEROI-GOURHAN, A.: «Consederations sur l'organisation spatiale des figures animales dans l'art pariétal Paleolithique» en *Santander Symposium*. Santander-Madrid, págs. 281-300 (1972).
- MALLO VIESCA, M. y PÉREZ, M.: Primeras noticias al estudio de la cueva «El Ramu» y su comunicación con «La Lloseta». *Zephyrus*, 19-20: 3-20 (1969).
- MARTÍN, H.: Carta a don Juan Vilanova. *El Eco de la Montaña*. Santander, 31 de octubre, 1880. Pág. 1.
- MEUNIER, N.: *Los antepasados de Adán. Historia del hombre fósil*. Traducción de Alejo García Moreno. Establ. Tipogr. de M. Minuesa. Madrid, 1876.
- NOUGIER, L. R.: *El arte Prehistórico*. Plaza y Janés, Edit. Barcelona (1968).
- RIPOLL, E.: *Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea (Teruel)*. Monogr. de Arte Rupestre, Arte Levantino n.º 1. Barcelona, 1961.
- RIPOLL, E.: *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*. Monogr. de Arte Rupestre. Arte Levantino, n.º 2. Barcelona, 1963.
- SALOMÓN, R.: *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Impr. y Lit. T. Martínez Santander, 1860.
- SANZ DE SAUTUOLA, M.: *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Impr. y Lit. T. Martínez, Santander, 1880.
- SORIA, F.: Análisis estético de las pinturas prehistóricas de «El Ramu» (Ribadesella). *Archivum*. 19: 59-91 (1969).
- VILANOVA, J.: *Conferencias dadas en Santander*. Impr. de B. Rueda. Torrelavega, 1881.