

CONSIDERACIONES SOBRE LOS ORIGENES DEL ARTE PREHISTORICO EN ESPAÑA

por

ANTONIO BELTRAN MARTINEZ

El arte prehistórico parietal, en España, tiene, al menos, tres fases cronológicas, en las que podrían identificarse otras más, culturales. La más antigua es la de la pintura y grabado parietales paleolíticos, a la que deberían añadirse las manifestaciones de arte mueble de la misma época; el arte levantino, esencialmente pinturas con algunos escasos grabados; y el arte esquemático, con pintura, grabado y petroglifos sobre el suelo. Cada una de estas fases cronológicas y culturales tiene problemas propios pero en lo que se refiere al origen podría establecerse una precisión inicial, según la cual las cuestiones ideológicas afectan al principio del arte paleolítico, en tanto que para el arte levantino lo esencial sería determinar la solución de continuidad o bien la conexión cronológica con aquél y para el esquemático establecer si es una fase final de la evolución del arte levantino o si se trata de un fenómeno distinto y separado de él en su origen, significación y evolución.

Digamos de antemano que está generalmente admitido que no hay la menor relación entre el arte levantino y el paleolítico (1); hasta el reciente descubrimiento de la cueva pintada de la Fuente del Trucho, en Colungo (2) ni siquiera había conexión geográfica, pues la proximidad entre los grabados paleolíticos de los Casares y de la Hoz y las pinturas de Albarracín o bien de las pinturas rojas de la cueva del Niño con el grupo levantino de Nerpio era más aparente que real. Solamente el descubrimiento de la Moleta de Cartagena, donde coexistían pinturas de aspecto paleolítico con otras de aire levantino permitían plantear el problema de coincidencia en el espacio, si bien no está clara la sincronidad de unas y otras (3). Las pinturas de la Fuente del Trucho, ca-

ballos y manos en color rojo, indudablemente paleolíticas, están a unos 800 metros de distancia de las levantinas de Arpán, ciervos y arqueros, en el mismo barranco del norte de la provincia de Huesca. Y estas últimas coinciden con repintados y covachos de tipo esquemático. Pero no existe ningún punto de coincidencia ni elementos que justifiquen la transición de la pintura paleolítica a la levantina; a despecho de la proximidad topográfica y de la utilización en el mismo barranco de Villacantal de una cueva relativamente profunda y abrigos prácticamente al aire libre. Podemos concluir, pues que, en el estado actual de nuestros conocimientos, no hay ninguna relación cronológica ni cultural entre el arte paleolítico y el levantino quedando en pie el misterio de las razones de aparición del arte levantino en la zona, geográficamente limitada, en la que se extiende; las semejanzas estilísticas nos llevarían a las comparaciones de los animales realistas, en tintas planas, de color rojo y negro, con convencionalismos como las representaciones de perfil y las «perspectivas torcidas», que no conducen a ninguna solución.

Respecto del arte esquemático tampoco creemos que sea una consecuencia de la evolución estilística del arte levantino, sino que se origina en un fenómeno cultural procedente del Oriente próximo, en el IV milenario, con un cambio de mentalidad que modifica las bases de la creación y de la expresión artística, independientemente de que se aprovechen los abrigos levantinos, bien añadiendo pinturas en los mismos frisos o bien yuxtaponiendo covachos con signos esquemáticos y estilizaciones a los levantinos contiguos (4).

Si se acepta lo que hemos expuesto, a los efectos de la cuestión básica de «los orígenes del arte» nos interesará primordialmente el problema de la aparición del arte parietal paleolítico, entroncado con el general de la cronología absoluta y relativa, sobre el que distan mucho de estar de acuerdo los especialistas; no se trata de criticar o de intentar coordinar los esquemas de Breuil, Leroi-Gourhan o de los demás autores que han intentado síntesis cronológico-culturales de carácter general; sino de exponer algunas ideas como base de discusión que, al menos, puedan aclarar los planteamientos. Es importante pensar que estamos, en el campo del arte prehistórico, en una etapa de análisis más que de síntesis y que un creciente número de nuevos descubrimientos puede hacer cambiar las ideas que parezcan mejor fundadas (5); recuérdese lo que el propio H. Breuil escribía con mucho gracejo en el prólogo del librito de Meroc y Mazet sobre la cueva de Cognac (6); «Más que nadie conocía yo los puntos débiles de mis ensayos, por otra parte más o menos modificados por mí mismo para acomodarlos a los nuevos descubrimientos y he escapado, sin duda, de ser más criticado por el hecho de que muy pocas personas tienen de las cavernas en que yo he trabajado un conocimiento ni siquiera superficial»; y en una

ocasión me explicó las perturbaciones que en su esquema había introducido el descubrimiento de Lascaux que venía a demoler algunas de las más fijas elaboraciones conseguidas partiendo de Altamira y retocadas a medida que cada nuevo hallazgo lo iba aconsejando.

Por otra parte el arte paleolítico aparte de algunas coincidencias básicas, presenta diferencias fundamentales que pueden ser atribuidas a razones cronológicas y de evolución formal, pero también a cambio de ideas, a problemas de imitación en zonas periféricas y a otras que será necesario analizar; de modo que la denominación general «arte parietal paleolítico» puede resultar confusa si no aclaramos de qué época es y en qué zona geográfica se encuentra. Pensemos en los yacimientos del río Angara o de Kapova, respecto de la zona de Europa occidental o bien en Francia la Baume Latronne respecto de la Dordoña o en España en cualquiera de las cuevas dispersas desde Ojo Guareña, en Burgos, hasta La Pileta o bien la portuguesa Escoural. Estamos además convencidos de que los problemas son distintos según que afecten al arte parietal o al mobiliario sin que falten algunos elementos comunes (7).

Las ideas generales expuestas hasta ahora sobre el origen del arte son, por lo menos, muy discutibles, incluso cuando parten de bases razonables como las de A. C. Blanc o de H. Breuil (8), el primero manejando la evolución formal desde el Paleolítico a la Edad del Bronce y el segundo comparando al hombre paleolítico con el niño y el «primitivo» y aceptando repeticiones imitativas de la «impronta» o huella, interpretaciones de piedras-figuras o de manchas y perfiles, las semejanzas mímicas con intervención de máscaras, cuernos, etc. y la sombra del cuerpo humano, bien la general proyectada por la luz solar o lunar o por la hoguera o de parte del cuerpo, como el perfil subrayado de la mano; o bien los esbozos infantiles como explicación de tendencias instintivas o de aprendizajes.

En realidad parece mucho más efectivo analizar los restos más antiguos que conocemos de trazos, líneas o cualquier expresión gráfica con cronología segura, tal como ha hecho P. Leonardi con los materiales del Riparo Tagliente de Verona o de Terra Amata, en Niza; o bien los grabados parietales de diversas cuevas asturianas estudiadas por F. Jordá que aparecieron recubiertas por estratos intactos aurifiacienses (9); esencialmente podemos referirnos a la cueva del Conde, en Tuñón, donde aparecen una serie de trazos profundos, más o menos paralelos junto con otros de posición vertical recubiertos en parte por el nivel aurifiaciense de la cueva, todos con técnica de surco abierto de aspecto biselado que ya fue fechada por Breuil a principios del Paleolítico superior; lo propio podemos decir de otros trazos de Cova Rosa, en Ribadesella. La cuestión estará en añadir a estos trazos grabados los pintados lineares rojos, como hacía Breuil y estudiar las motivaciones por las cuales

fueron grabados o pintados, precisamente, en el interior de las cuevas y, a veces, en lugares difícilmente accesibles.

Pasando a precisiones de tipo general tendremos que aclarar, en cada caso, si nos referimos al origen cronológico en sentido estricto, es decir ¿cuándo aparece el arte prehistórico por primera vez?, o bien al inicio de cada estilo, cada modo de expresión, cada convencionalismo y, de la misma forma del color, de la técnica de las líneas pintadas o grabadas, de la representación aislada y de las composiciones o agrupaciones, etc.

Los sistemas utilizados hasta ahora para la averiguación de la cronología absoluta no son concluyentes; mucho más útiles resultan los criterios de cronología relativa tales como las superposiciones o las imitaciones formales o de contenido; de este modo se podrá establecer una norma evolutiva de cada forma artística, multilinearmente o bien de cada tipo de arte, unilinealmente. Un elemento perturbador de los criterios uniformistas será el que resulte de aislar cada uno de los estímulos que hayan funcionado para provocar la evolución, huyendo del peligro de establecer progresos continuos o una regularidad en el avance, estancamiento o regresión de las formas, que pueden resultar de motivaciones sociales, psicológicas o intelectuales desconocidas; así puede resultar peligroso establecer un progreso continuo de la abstracción a la organicidad, como decía Blanc, pero también de una estilización continua que termina en el esquematismo; en realidad conocemos convencionalismos que aparecen en el Magdaleniense III o IV y que no tienen precedente ninguno, desapareciendo sin cerrar una evolución; piénsese en el triángulo de color en la transición del cuello a la cabeza de los caballos o a la línea inclinada del arranque de la cola al de las patas delanteras de los bisontes; o para otra época los cuernos y las pezuñas de frente en los animales vistos de perfil.

Esto nos llevará a la consideración de un problema que escapa totalmente a las leyes fijas de la evolución técnica y que puede estar basada en los planteamientos individuales; me refiero a la presión moral de la sociedad sobre el artista o, si se quiere, a los condicionamientos según los cuales la obra artística o, simplemente, la plástica, se produce como consecuencia de una exigencia social. Es indudable que se establecerá una interdependencia mediante la cual la sociedad impondrá la creación plástica, pero ésta influirá en la sociedad, incluso provocará que el artista ensaye modos para zafarse de la influencia de ésta. Forzosamente la transmisión de ideas y la comunicación entre las gentes, sean minoritarias o generales, determinarán conductas exteriores y plásticas en las que la religión o la magia, el historicismo y la conmemoración, el afán estético e incluso el lúdico, pueden ser los motores originales o la causa inmediata de cada creación y cada cambio, incorpo-

rándose a los usos sociales, a las modas y a la cultura, independientemente de la participación de los artistas creadores, de las escuelas que aprenden y repiten y de los imitadores que simplifican, idealizan o esquematizan.

Estos factores pueden explicar las diferencias en las pinturas de las diversas zonas geográficas o de las diversas épocas, aunque correspondan a una cultura material común. La diferencia de propósitos producirá distintas expresiones; incluso la selección de las cuevas paleolíticas o de los abrigos y covachos levantinos o esquemáticos.

Por otra parte la invención de técnicas, su aprendizaje y perpetuación puede servir para establecer principios de cronología relativa. Como será también útil el estudio del patinado de la pintura o del surco grabado, la impregnación del pigmento en la roca, las correcciones, las superposiciones o las repeticiones de las mismas formas.

Por estos motivos resulta difícil establecer una teoría unitaria sobre las formas de imitación de la realidad y la aparición del esquema o del símbolo como una mera consecuencia de evolución formal. Es cierto que en el arte paleolítico y en el levantino hay diferencias entre sus diversas obras debidas a la diversa calidad de los artistas que las concibieron o ejecutaron, independientemente de la época a que correspondan o de las influencias regionales; en una misma cueva, Altamira, por ejemplo, no solamente hallamos diferencias entre el techo del gran salón y la sala de las figuras negras, sino que en ésta podemos encontrar animales realizados con gran habilidad y otros muy defectuosos; pero también puede haber diferenciaciones por razones de tipo técnico, materiales utilizados y condiciones del soporte, aprovechamiento de accidentes naturales o algo semejante. No obstante a nuestros efectos nos interesan sobre manera los condicionamientos expresivos que son independientes de todos los aspectos citados (tiempo, espacio, calidad, dificultades técnicas); veamos por ejemplo el caso del llamado «caballo de circo» de Le Portel, cuya silueta y tratamiento es perfecta, mientras que el remate de las patas es sumamente defectuoso desde el punto de vista de repetición del modelo o de los postulados estéticos; no podemos negar al artista aptitud para haber alcanzado en las patas la misma calidad que obtuvo en la cabeza o en el cuello; luego hay razones que intervienen para provocar un convencional modo de expresión; podrá ser un intento propiciatorio o cualquier otro, pero existe y se repite en los animales desprovistos de una parte de su cuerpo (por ejemplo el morro) o defectuosamente representado (como los cuernos filiformes de los bisontes de Altamira). Nos hallamos pues ante una consideración de la realidad a través de su símbolo cuyo significado no podremos alcanzar en muchos casos y que responderá a un proceso creador individual y subjetivo o social y colectivo, claramente comprobable; en el

panel de las vulvas de Tito Bustillo, mientras podemos encontrar un modelo absolutamente realista habrá otras a su alrededor, de la misma época y técnica, en un proceso de esquematización evidente. En general los «tectiformes» o «ideomorfos» cuya interpretación hacemos por comparaciones con objetos modernos conocidos, pueden ser un ejemplo claro de lo que decimos.

Todo esto nos permite concluir que las comparaciones con el arte infantil son peligrosas, pues en primer lugar habría que diferenciar el arte del niño que copia formas ya creadas y el del niño que inventa; y por otra parte el arte prehistórico no sólo no es simple y primitivo, si no, por el contrario, extraordinariamente complicado. Lo propio podemos decir de las realizaciones plásticas de los «primitivos» actuales que pueden resultar ininteligibles para nosotros, pero que son de clara significación y resultado de un complicado proceso mental para sus autores o los miembros de su grupo, capaces de desentrañar el sentido de simples líneas expresadas de un modo preestablecido.

Desde el punto de vista ideológico, al pretender sentar los principios que han originado el arte nos estamos subrogando en la mente del artista creador y en la conciencia de la sociedad que provoca la obra; el resultado es que sólo podemos establecer hipótesis convencionales que no siempre pueden mantenerse frente a análisis objetivos y que dan lugar a ambigüedades como las que se esconden tras los conceptos de «pre-arte», «inicios prefigurativos» o a explicaciones conceptuales, naturalistas, mágicas, religiosas, astronómicas, etc. sin que, en definitiva, podamos ir más allá de conocer los modos de vida de los autores y deducir de ellos los propósitos perseguidos por la expresión artística; baste recordar las hipótesis de «el arte por el arte», la magia, las ideas religiosas y socio-políticas, la oposición sexual, etc.

Será necesario recurrir a cuidadosos análisis de los hechos y situaciones objetivas conocidos, antes de que las grandes síntesis puedan ser afirmativas con más valor que el de meras hipótesis. He aquí algunos de estos principios objetivos válidos:

1. Extensión de las pinturas y grabados, por fenómenos de difusión, más allá de los núcleos mejor integrados, más compactos y, tal vez, más antiguos, como en España la zona cantábrica desde Vascongadas a Asturias.
2. Determinación de «provincias» dentro de los conjuntos generales, como la «mediterránea» planteada por P. Graziosi.
3. Semejanzas y diferencias entre los diversos grupos de pinturas y grabados por razones geográficas, cronológicas o de relación de autores y escuelas.
4. Problemas de contenido y significación, definición de los santuarios interiores, con la oscuridad como elemento primordial y exteriores

Consideraciones sobre los orígenes del arte prehistórico en España

o al aire libre, en Francia con relieves y esculturas, pero en España con grabados e incluso pinturas a las que llega la luz (Fuente del Trucho, El Niño, Atapuerca), y otros en los vestíbulos o acceso de las cuevas (Chufín).

5. Distintas motivaciones del arte parietal y el mobiliario, que no obstante presentan coincidencias formales.

6. Evolución y dinámica interna del arte paleolítico y problemas de estilización y esquematismo, concretamente en España a través del arte levantino y del esquemático.

En síntesis: Los orígenes del arte plástico, en España, remontan cronológicamente al Auriñaciense, se traducen en sus primeras manifestaciones parietales en grabados muy simples, profundos y de bordes biselados que entroncan con figuras pintadas en rojo de trazo linear, grueso o «baboso» y en siluetas simples. Se utilizan las cuevas como «santuarios o lugares de cumplimiento de ritos. Las líneas directrices evolucionan plásticamente en distintos sentidos partiendo de principios intelectuales muy complejos, comienzan a poderse definir en relación con la cultura material y no parece que queden rigurosamente sujetas a normas fijas de dirección precisa, sino que responden a indefinibles principios ideológicos, individuales o sociales que, por hoy, no conocemos bien (10).

BIBLIOGRAFIA

- (1) A. BELTRÁN, *Arte rupestre levantino*, Zaragoza, 1968 y *Adiciones 1968-1978*, «Caesaraugusta» 47-48, Zaragoza, 1979; *Da cacciatori ad allevatori: L'arte rupestre del Levante spagnuolo*, Milán, 1980, y aquí la bibliografía sobre el tema.
- (2) Antonio BELTRÁN y Vicente BALDELLOU, *Avance al estudio de las cuevas pintadas del barranco de Villacantal*, «Symposion de Altamira, Madrid, 1979». Antonio BELTRÁN, *Las pinturas rupestres de Colungo (Huesca): Problemas de extensión y relaciones entre el arte paleolítico y el arte levantino*, «Caesaraugusta» 49-50, 1979, p. 81 y *Sobre los nuevos descubrimientos de arte prehistórico en Colungo (Huesca)*, «Travaux de l'Institut d'art préhistorique», Toulouse, 1980, p. 149.
- (3) Eduardo RIPOLL, *Una pintura de tipo paleolítico en la sierra del Montsíd (Tarragona) y su posible relación con los orígenes del arte levantino*, «Homenaje a Breuil» II, Barcelona, 1965, p. 297 y en «Rivista di Scienze Preistoriche», XIX, 1964.
- (4) A. BELTRÁN, *El problema de la cronología del arte rupestre esquemático español*, «Caesaraugusta» 39-40, 1976, p. 5.
- (5) A. BELTRÁN, «Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte», Roma, 1978. El número de descubrimientos aumenta incesantemente; sobre los citados de Colungo hay que añadir cinco yacimientos con grabados paleolíticos en los alrededores de Oviedo (Las Mestas, Sofoxó, Entrecueves, Los Murciélagos y Picu la Viña).
- (6) J. MEROZ y J. MAZET, *Cognac*, Stuttgart, 1956, 2.^a ed. 1964, prólogo de H. BREUIL, p. 5.
- (7) En el Congreso de la UISPP de Niza expusimos estas ideas generales: *Problemas del arte rupestre paleolítico y mesolítico en la Península Ibérica y Evolución del arte mobiliario cantábrico*, en prensa en sus actas, resumidas en castellano en *Cuestiones sobre el arte cuaternario en la Península Ibérica*, «Sautuola II», Santander, 1976-77, p. 111.
- (8) BLANC, *Dall'astrazione all'organicità*, Roma, 1958 y apéndice de H. BREUIL, *Quelques notes sur les origines de l'art*, p. 87.
- (9) Piero LEONARDI, *Les incisions pré-leptolithiques du Riparo Tagliente (Verone) et de Terra Amata (Nice) en relation au probleme de la naissance de l'Art*, «Memorie dell'Accademia Nazionale dei Licencie», 1976, XIII, fasc. 3, p. 35. Francisco JORDÁ, *Los comienzos del paleolítico superior en Asturias*, «Anuario del Instituto de Estudios Atlánticos», Madrid, 1969, p. 281.
- (10) D. COLLINS, y J. ONIANS, *The origins of art*, «Art History», I, 1, 1978.