

LA PINTURA EN ALTAMIRA Y PARPALLO

UN CENTENARIO Y UN CINCUENTENARIO *



Conjunto de la parte izquierda del techo de la sala de entrada de la cueva de Altamira en unos 14 metros aproximadamente.

Docta Corporación, amigos asistentes:

Si fuera mínimamente versado en la ciencia de la Cábala sería este un momento oportuno para ponerla a contribución. ¿No os parece que resulta por demás esotérico el que en un mismo año se celebren el centenario y el cincuentenario de dos hallazgos artísticos peninsulares, trascendentales uno y otro para la historia de nuestro arte? Y tanto más si pensamos en las profundas raíces simbólicas, místicas e iniciáticas que multitud de autores brindan y atribuyen a la pintura paleolítica.

Por desgracia no es así y no podré abrir esta disertación con las inquietantes relaciones numéricas de uno y otro aniversario, unidas a la fecha de hoy, día 5 del mes oncenso, la más cercana hábil para celebrar la conmemoración de San Carlos Borromeo, celestial Patrono de la Academia.

De ahí que, antes de entrar en materia, me sea permitido el agradecer a la Corporación el haber pensado en el Correspondiente que os habla para honrarle trayéndolo acá, a exponer un tema de su especialidad, en esta conmemoración patronal. Y con este motivo traer a la memoria común los nombres del profesor Juan Vilanova y Piera, ilustre geólogo valenciano, que tanta importancia y trascendencia tuvo en la formación del futuro descubridor de Altamira; el del profesor Luis Pericot García, valenciano de adopción, que excavara el Parpalló y publicara sus pinturas, junto con el de otro valenciano poco recordado, el fundador del Servicio de Investigación Prehistórica, don Isidro Ballester Tormo, que puso los medios para el desarrollo de la arqueología valenciana ha tenido en los últimos diez lustros. Que todos ellos sigan brillando en el horizonte

de nuestras ciencias y que no ceda nunca la admiración a que se hicieron acreedores.

* * *

La pintura en las cuevas de Altamira y del Parpalló es el tema de nuestra exposición, precisamente porque este año se cumple el siglo del descubrimiento de la primera, pionera europea de las cuevas paleolíticas con pinturas, y también este mismo año del Señor de mil novecientos setenta y nueve se ha cumplido el cincuenta aniversario del comienzo de las excavaciones arqueológicas del Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación valenciana en la Cova del Parpalló. Por ello nuestra atención se va a centrar, en una primera parte, en el análisis de una y otra cavidad y de sus hallazgos artísticos, para posteriormente encajar estas muestras pictóricas de tan señalado interés que una y otra tributaron dentro del marco del ciclo que hoy denominamos pintura rupestre, señalando su especificidad y sus diferencias de todo orden con la pintura rupestre levantina, para concluir, en un último apartado, exponiendo los males físicos y biológicos que acechan y que desgraciadamente afectan a las pinturas antiguas.

Comencemos con la cueva de Altamira. Aunque la historia de su descubrimiento es sobradamente conocida, no estará de más el narrarla sucintamente en esta conmemoración.

En 1868 un cazador descubrió la existencia de la cueva al desaparecer su perro en un boquete oculto por

* Texto de la disertación de su autor en el acto académico celebrado con motivo de la festividad del santo titular de la Corporación.

unas brozas mientras perseguía a un zorro. Apartando el matorral dio con la boca de la caverna, que se mostraba de grandes dimensiones. No será hasta 1875 cuando se enterará don Marcelino Sanz de Sautuola, hidalgo montañés aficionado a las ciencias naturales, que estaba en contacto con las gentes de la zona, en la que solía pasar temporadas, de la existencia de la cueva. Preparó de inmediato su visita, y en ella recogió varias muestras y huesos, que mostró a su regreso a Madrid al profesor Vilanova y Piera, quien los clasificó como restos de bisonte, caballo primitivo y ciervo megacero. Tres años más tarde, en 1878, Sautuola visitaba en París la Exposición Universal en la que tuvo ocasión de contemplar ricos conjuntos de objetos y restos de época paleolítica. Esto le picó la curiosidad y a su regreso reemprendió sus exploraciones en la cueva, que duraron hasta el año siguiente. En 1879 practicaba excavaciones en el zaguán de la caverna, preocupado por la obtención de restos y utensilios. En una de sus visitas le acompañaba su hija María, a la sazón de corta edad, siete u ocho años; mientras él en postura prona se afanaba por el suelo, la niña a la escasa luz de las lámparas empleadas se paseaba por el antro mirándolo todo con la lógica curiosidad infantil. La frase: "¡Papá, mira, toros pintados!" quedará desde entonces grabada como liminar en la historia de la pintura prehistórica. Volvió su padre la vista a donde la niña le señalaba y se dio de bruces contra el gran techo pintado que aún hoy maravilla al contemplador. Ahorro los comentarios y la imaginativa reconstrucción de cuán encontrados sentimientos albergaría en aquella hora su pecho devoto de la ciencia. Sautuola comenzó entonces una exploración de aquella bajísima bóveda y en 1880 publicó un folleto descriptivo, en cuya redacción fue asesorado por Vilanova.

Aquí nació el drama. El mismo año el catedrático de prehistoria de la Universidad de Burdeos, Emile Cartailhac, que había publicado un volumen, *Les Âges Préhistoriques de l'Espagne et du Portugal*, niega la autenticidad del hallazgo con violencia. Era el primer jarro de agua fría y el primer paso en un largo viacrucis de incomprensiones que ni Sautuola ni Vilanova vieron concluir felizmente. G. Mortillet, el otro gran prehistoriador francés del momento adhirió sus manifestaciones a las de Cartailhac. Era el descrédito científico. Sólo el profesor Piette estuvo de parte de los descubridores.

En 1895, sin embargo, muertos ya Sautuola y Vilanova, Rivière decidió llegarse a la cueva e investigar directamente las controvertidas pinturas. A su regreso a Francia, dio en hallar las pinturas rupestres de la Mouthe (Tayac) en la Dordoña. Se abría un camino que culminaría en 1902, cuando Cartailhac publicó en "L'Anthropologie", la revista de prehistoria más importante del momento, su *Mea culpa d'un sceptique*, reconociendo su error y excusándolo con frases pueriles: que le habían dicho cuando vino a España a preparar su obra que desconfiase de los clericales porque le engañarían, y otras argucias de parecido jaez. Había hecho falta la aparición en Francia de las pinturas de Font de Gaume y de Les Combarelles, para que se bajase del burro. Pero por entonces hacía ya catorce años que había fallecido Sautuola.

Tras esta confirmación definitiva vinieron los grandes descubrimientos que esclarecerían la edad relativa de las pinturas, ya aventurada con acierto por Sautuola y Vilanova. En 1902 Hermilio Alcalde del Río identificaba en la cueva los niveles arqueológicos pertenecientes al solutrense y al magdalenense, y descubría los omoplatos grabados con motivos semejantes a los pintados en la bóveda. A partir de 1924 y 1925, dos famosísimos prehistoriadores que con el tiempo serían, Henri Breuil y Hugo Obermaier, investigaban la cueva, se publicaba un nuevo estudio y

quedaba definitivamente consagrada la publicación que hicieran en 1906, a expensas del príncipe de Mónaco, Cartailhac y Breuil.

La apelación de "capilla sixtina del arte cuaternario" que aplicara Déchelette a las pinturas se convertía en tópicica y se mantendría aún después del descubrimiento de la cueva de Lascaux, en 1940.

LA CUEVA

Su figura en conjunto puede ser asimilada a una Z, con dos corredores paralelos unidos por uno transversal más estrecho y prolongado. Dentro de ella se distingue una serie de divertículos laterales, de los que el más conspicuo se halla inmediatamente después del zaguán de entrada a la izquierda, y que es una sala oblonga y absidal, de techo muy bajo, que oscila entre 1'15 metros y 2'65 metros. En la actualidad esta sala tiene mayor altura, obtenida rebajando el suelo natural en torno a la pared, mientras al centro queda un testigo de los niveles primitivos. Esta cámara mide dieciocho metros de longitud por nueve de anchura, mientras que la cueva, en su conjunto, alcanza hasta 270 metros de profundidad. Por todas sus paredes se dan pinturas y, sobre todo grabados, pero la máxima acumulación se da en la cámara mencionada, que sólo dista de la entrada unos treinta metros. En ella se alcanza a advertir hasta ciento cincuenta figuras pintadas, algunas grabadas o con el contorno pintado, aprovechando las protuberancias de la roca. En efecto, el techo de la gruta se halla abombado en diferentes lugares, formando huecos y plenos, valles y colinas redondeadas que fueron hábilmente aprovechadas por el pintor prehistórico para realzar el volumen, y que debieron de resultar luminosamente expresivas bajo la iluminación de época, mientras que hoy la claridad que las inunda priva de la visión de sombras inquietantes y sugeridoras de otros mundos, por más que nos muestra el conjunto con mucha mayor claridad. No entra en mis planes el describir el aspecto de esta impresionante bóveda y la compleja interconexión de unas y otras bestias. Por muy elevado que fuera el rango de mi pluma, y tristemente no lo es, sería incapaz de transmitir al oyente la vibración que se produce en los nervios ante aquella visión, y descender al ínfimo detalle de anotar pieza a pieza no parece compararse con el decoro y cualidad de un discurso académico.

LAS PINTURAS

Como ha sido señalado hay en torno a las 150 figuras representadas, todas ellas de animales: caballos, ciervos, cabra montés, bisonte, toro salvaje, jabalíes, lobos... En general, las dimensiones son menores que las naturales: bisontes de una longitud de 1'60 m. Un caso, sin embargo, sobrepasa las dimensiones naturales, la gran cierva que flanquea una de las extremidades del friso y que mide en torno a los 2'20 metros.

Los colores empleados son óxidos de hierro, que dadas sus distintas condiciones alcanzan desde el amarillo y el ocre, pasando por el castaño y el rojo, hasta el violado. El negro se obtiene mediante el carbón vegetal y el óxido de manganeso. Son colores que se aplican, en opinión de Pietsch, "mediante el empaste, el frote o el soplado de trozos, puntas, y polvo de color sobre la pared de piedra". Parece que el color, al ser aplicado sobre paredes húmedas, se disolvía y hacía manejable, deviniendo con el tiempo y la humedad un compuesto químico de la calcita y el hierro o el manganeso, en forma de sal estable. Calificado de "fresco natural", quizá podría realmente hablarse de ello en puridad, toda vez que la pintura aplicada llega con el tiempo a formar parte integrante, hasta químicamente, de la pared. Muy otro es el caso de la pintura rupestre levantina, efectuada en zonas al aire libre y secas, que exigió el empleo de vehículos grasos como albúmina o caseína.

Además de la aplicación directa encontramos también conchas como recipiente que indican a pensar en colores triturados o pulverizados, bien para ser proyectados mediante primitivos métodos de aerógrafo, bien para pintar con los dedos o con rudimentarios pinceles de hierbas o raíces machacadas.

La técnica aplicada es el trazo simple, o discontinuo, o el obtenido a veces mediante tampones, que se emplea para los contornos. El interior de las figuras se rellena con tintas planas, utilizándose lavados y raspados para enmarcar el relieve. En contra de lo que se suele leer, Altamira no conoce la policromía, a lo sumo puede hablarse de bicromía, empleando una tinta para el contorno y otra para el interior de la figura. Hay además, los grabados, hechos con los dedos sobre la roca húmeda o paredes húmedas y tiernas, dejando un surco de sección en U, mientras que los hay también efectuados mediante buriles de sílice, que dejan una huella de trazo con sección en V.

LA CRONOLOGÍA DE LAS PINTURAS

Por lo que hace referencia a la cronología relativa y cultural, ya se ha señalado que Vilanova y Sanz de Sautuola acertaron al asignarles una edad magdalenense. Modernamente ha sido posible obtener una fechación en cifras absolutas mediante un método altamente sofisticado como es el del carbono radiactivo (C 14), en base al cual se puede afirmar que las pinturas fueron realizadas hacia el 13.450 antes de nuestra era. La fuente de la que extraigo esta datación no menciona la formulación original de la fecha, que se da en años BP (antes del presente, cifrado en 1950 d. J. C. por comodidad). La fechación por el carbono radiactivo presenta un porcentaje de error apreciable que permite establecer un cálculo de probabilidades de curva bastante amplia para la fechación definitiva. Quiérese poner de relieve con esta digresión que la cifra indicada para la fecha es sólo una de las posibles dentro de un margen discreto superior e inferior, que sólo puede ser calculado mediante la referencia a la cifra BP y al margen de confianza que con ella se indica habitualmente. No obstante, y a los efectos de esta aproximación genérica a la cronología de las pinturas, nos basta con saber que pueden emplazarse dentro del decimo-cuarto milenio antes de Jesucristo.

LA COVA DEL PARPALLÓ

En la ladera sur del macizo del Mondúver, en La Safor, hay un barranco que se abre al llano de la Marxuquera por el que discurre la carretera de Gandía a Barx. Muy cerca del poblado de La Drova, en un peñón sobre la ladera de un barranquito, se encuentra la Cova del Parpalló, a 450 m. sobre el nivel del mar.

Ya a finales del pasado siglo, Vilanova y Piera, a quien hemos visto ligado a las excavaciones y descubrimientos de Altamira, había llevado a cabo exploraciones en la cueva, de las que dio noticia en alguna de sus publicaciones. En la primera decena del siglo la visitó el abate Henri Breuil, que solicitó permiso para excavarla, lo que no pudo llevar a efecto, pues la Gran Guerra lo impidió.

Así la situación, en 1927-28, recién creado el Servicio de Investigación Prehistórica por don Isidro Ballester Tormo, conocedor de la cueva, recabó para sí el permiso de excavaciones encargando de llevarlas a cabo al joven y recién llegado profesor de historia de la Facultad de Letras, Luís Pericot García. Entre el mes de junio de 1929 y el de julio de 1931 se llevaron a cabo tres campañas de excavaciones, con un total de 107 días de trabajos de campo, según señala puntualmente Fletcher. Mucho tiempo después, en 1959, se realizaría una pequeña campaña de comprobación en la zona de la entrada.



Caballo pintado en rojo sobre placa caliza, procedente de la cueva del Parpalló.

La caverna no es muy profunda, alcanza en línea recta desde la boca al divertículo más lejano no más de veinticuatro metros, y su anchura máxima con dificultad alcanza los doce metros. La planta se compone de una cámara de entrada, en sentido norte-sur, que se ensancha levemente hacia el norte, y de cuyo lateral noroeste nacen dos cámaras poco separadas. No obstante es mucho mayor la profundidad y espesor de los estratos arqueológicamente fértiles, que alcanzan una profundidad de ocho metros y medio. Espesor que no es de sorprender si pensamos en los treinta mil años aproximados que perduró la habitación humana del antro.

El arte del Parpalló es un fenómeno peculiar y punto menos que único, dentro del mundo del arte primitivo europeo. Frente a la pintura parietal, frente al grabado parietal, que son la norma, aquí nos encontramos, valga la frase, con cuadros de caballete. Efectivamente, la pintura de Parpalló se desarrolla sobre lajas de caliza, exfoliadas del suelo, que aún pueden encontrarse por todo el macizo en la actualidad. El hombre del Paleolítico Superior las recogió y empleó como cuaderno de dibujo, como soporte pictórico o de grabado. Porque en Parpalló hay pinturas, muy importantes, pero sobre todo, y especialmente en cuanto al número, hay grabados de notabilísimo interés.

El grabado en el Parpalló se realiza mediante un buril de sílice sobre la superficie de la laja de caliza. Los tamaños de las plaquetas son variados y miden entre cuatro y cuarenta y dos centímetros de dimensión máxima, siendo su grueso oscilante entre tres y quince milímetros. En general, las plaquetas están rotas.

La cantidad de piezas halladas es realmente elevada: hasta 4.983 pueden contarse, pero como algunas de ellas tienen grabadas ambas caras, se puede hablar de 5.968 caras con huellas de pintura o grabados. De este conjunto hay 874 plaquetas con sólo pinturas, 556 plaquetas con pinturas y grabados, y, en fin, 4.538 lajas con solamente grabados. Esta mezcla de pinacoteca y gliptoteca es realmente inusual, y requiere análisis peculiares.

¿Cuál es la temática decorativa de las plaquetas? De menor a mayor complejidad hemos de destacar en primer lugar los motivos geométricos, rectilíneos, curvilíneos, a los que hay que añadir los que se ejecutan en combinación con animales e incluso algunos raros o curiosos.

Pero donde el genio de los pintores parpallonenses se muestra más agudo es en la representación de animales. No hay que esperar, sin embargo, las proezas del arte

hispanoaquitano. Pericot, al publicar las plaquetas ya advierte que se trata de "representaciones muy sencillas, con frecuencia toscas, ... que raras veces pueden compararse con las piezas análogas de estaciones francesas contemporáneas". Pero esto no impide que algunas de las plaquetas muestren un trazado asombroso en su visión sintética del volumen y del movimiento obtenido con una simple línea. Es el caso de la cierva pintada y grabada, o el del caballo pintado en rojo, por citar dos de los más conocidos y que pueden verse expuestos en la vitrina del Museo de Prehistoria.

Del conjunto de plaquetas decoradas hay que separar las 263 en que se puede identificar un animal o parte de él. Su tamaño es variable y se establece entre un mínimo de 3 centímetros y un máximo de 40 centímetros. Se ve representación de cérvidos, cápridos, sobre todo macho montés y cabra, gamuzas, caballos, toros, representados con astas de frente y con astas de perfil según los casos, jabalíes y perros, lince y félidos. No se ven aves y las representaciones humanas son inseguras.

La evolución estilística del grabado y de la pintura no es pareja. En el grabado encontramos una falta completa de evolución formal. Es una técnica que llega a la cueva completamente establecida y que no sufre modificaciones ni enriquecimiento mediante la experiencia. Se advierte, de otra parte, la existencia de distintas manos grabadoras, y de no ser por la estratigrafía de la cueva que unifica los grupos habría que atribuir grabados coetáneos a diferentes épocas por su distinta tipología. Este es un toque de atención importante para las seriaciones llevadas a cabo tan sólo por elementos tipológicos, como son, en general, las propugnadas por el abate Breuil. Desde el Solutrense antiguo hasta el Magdaleniense III la evolución es mínima.

En la pintura son sólo 161 caras de plaqueta las que ofrecen algún motivo destacable. Se emplea nada más que tres colores: el negro, el menos usado (73 ocasiones); el ocre o amarillo, que se utiliza en 147 casos, y el más corriente, el rojo, que aparece en 1.295 casos. La pintura parpallonense se centra en el período Solutrense, y la mayor cantidad de animales pintados se encuentra en los niveles que van del Auriñaciense superior al Solutrense medio.

En cuanto a la técnica, a veces hay pintura y posteriormente un subrayado efectuado mediante grabado. Se sigue una fórmula pictórica de tinta plana, llenando por completo la figura, o delineando tan sólo el contorno,



Cierva pintada en rojo, con el contorno grabado, procedente de la cueva del Parpalló.

incluso a veces la silueta es delineada y la cabeza rellenada. Nunca hay intención de modelado, y normalmente se emplea una sola tinta, salvo contadas ocasiones en que puede hablarse de una bicromía roja y ocre. El negro, muy escaso, puede a veces atribuirse a quemaduras.

El paralelo más marcado que puede establecerse entre grabados y pinturas es que cuando en los primeros aparecen los motivos geométricos, también lo hacen en las pinturas. Por lo demás no hay una evolución estilística precisa en la pintura y la preferencia por contornos pintados o por la totalidad de la figura coloreada se alterna sin seguir criterios cronológicos o evolutivos; son dos técnicas coexistentes.

Con la aparición del Magdaleniense —precisamente el período rico de Altamira— se acaba súbitamente el arte pintado parpallonense. No se ha dado una explicación válida para ello y el hecho sigue en pie, desafiando la imaginación de los investigadores. Hay una distonía entre el arte parpallonense y el hispanoaquitano: mientras el primero ve su florecimiento en el Auriñaciense-Solutrense, el segundo lo tiene en la etapa ulterior, el Magdaleniense.

Para la Cova del Parpalló disponemos de una serie de fechaciones mediante el radiocarbono. De ellas hay que destacar la obtenida para el comienzo del Solutrense, que se cifra en el 18.540 a. J. C., y la del *floruit* del período Solutreo-Gravetiense, el momento de las pinturas, que ronda el 15.950 a. J. C. El comentario a efectuar es el mismo que el que se ha indicado en la crítica de las fechaciones de Altamira. No obstante, importa menos la precisión del cifrado exacto del año, que es accidental, como el aroma de conjunto que presentan estas fechaciones. La pintura de Parpalló es más vieja, sensiblemente más vieja que la de Altamira, y esto, en un caso de arte mueble como el presente, es tanto más de señalar.

Hasta aquí un comentario sencillo de los hallazgos artísticos de Altamira y Parpalló. Pero quedarnos en esa mera enunciación sería acientífico. Hay que ir más lejos, ahondar en el mundo del Paleolítico Superior para intentar enmarcar el fenómeno de la pintura parietal de Altamira y la pintura mueble del Parpalló en un campo más amplio, capaz de matizaciones y de análisis, aunque sean en muchos casos altamente especulativos e hipotéticos.

EL FENÓMENO DEL ARTE RUPESTRE EN SU MARCO ECOLÓGICO Y SOCIAL

Las variaciones climáticas de los distintos estadios del Paleolítico Superior nos interesan en función de poder comprender mejor la vida de las comunidades que elaboraron las pinturas. En una época en que el ser humano depende por completo de la naturaleza circundante, hasta el extremo que aún no ha llegado a dominar ninguna de sus facetas y se mueve dentro del estrecho margen de una economía depredadora, aprovechándose de lo que natura pone al alcance de su mano o de su dardo, pero siendo todavía incapaz de fomentar la naturaleza mediante el cultivo o la domesticación, el análisis de las condiciones climáticas y de vegetación es esencial en un intento de aproximación a la realidad que circundaba y a menudo oprimía a los componentes de las comunidades que pintaron en las cuevas. Al comienzo del período, en la etapa arqueológica denominada Chatelperroniense-Auriñaciense I, el ambiente climático es semejante al actual, con vegetación de hoja caduca, pero al iniciarse el Paleolítico Superior el bosque de hoja caduca va siendo substituido por especies de ambiente más frío: pinos y abetos, mientras comienza a aparecer alguna especie de fauna que hoy es ártica: el reno. Junto a él pastan caballos, uros, ciervos y osos. Es el comienzo de la glaciación, que irá progresivamente avanzando con el período Auriñaciense-Perigordense, en el que el ciervo y el uro, animales

de bosque, van desapareciendo, mientras se multiplica el animal de tundra o estepa gélida: reno, mamut o caballo. La siguiente pulsación de la glaciación se da en el período Solutreo-Magdalenense, ocupando el piso último del primero y los inicios del segundo: la época de la pintura parpallonense y del comienzo de la de Altamira. El clima deviene menos extremado, se advierte un aumento relativo de pinos y abetos. En Parpalló la fauna encontrada es: cabra pirenaica, ciervo del tipo *elaphus*, gamuza, sarrio, toro primitivo, que es escaso, frente a la abundancia del caballo, pocas ovejas y cerdos, una zorra y varios linceos y gran cantidad de conejo. A partir del Magdalenense I comienza la fase final de la glaciación, con un ambiente más árido y deforestado, desapareciendo el animal con hábitat de bosque: jabalíes y uros, mientras se advierte el acentuado dominio del reno, el caballo y animales de vida en estepa; rinoceronte lanudo, mamut, bisonte, que vamos a ver en la pintura altamirense.

Junto a este panorama de la vida en la montaña, la costa nos muestra dos tipos diferenciables por su fauna y por su estructura: las costas rocosas ofrecen la presencia de conchas de mejillones, lapas y bigarros; en cambio, las costas arenosas o limosas ofrecen restos de ostras, almejas y berberechos. Pero hay que señalar que estos moluscos empleados en la dieta no son nunca utilizados en el adorno personal, que se hace con conchas de otras especies, probablemente recogidas en la playa, procedentes de arrastres marinos.

La cronología de conjunto de la etapa según la establecida por Leroi Gourhan vendría a dar en cifras redondas entre el 25.000 y el 15.000 a. J. C. para el período Solutrense, y entre el 13.000 y el 8.000 a. J. C. para el período Magdalenense en su facies atlántica.

La sociedad es el gran punto de dificultad si queremos analizarla a fondo. Entonces surgen interpretaciones de poderoso soporte ideológico, pero nula confirmación arqueológica. No hay que entrar hasta ese detalle. Baste con señalar someramente, a través de lo que conocemos de las excavaciones, unos rasgos genéricos que permitan identificarla. Se trata de comunidades no muy numerosas, de actividad económica cazadora y recolectora, que habitan en cuevas y entierran en ellas —Parpalló proporcionó un enterramiento— y dentro de las cuevas se acomodan con paravientos y otras suertes de abrigos que las excavaciones meticulosísimas más recientes han permitido mostrar siquiera en forma de huellas. Con todo lo que el momento nos pueda parecer de primitivo, y evidentemente su status económico lo es en alto grado, hay un dato de interés: el utillaje que emplean, obtenido por diferentes procedimientos a partir de una materia prima: el sílice, tallándolo o desbastándolo a presión, por medio de calor y con toda una amplia gama de refinamientos tecnológicos, es de una especialización y sofisticación elevadas: sus buriles, hendidores y otros utensilios están perfectamente adecuados a su función y podrían hoy todavía ser utilizados con éxito. Algunas de las piezas incluso, la punta de flecha de aletas y pedúnculo de tipo "parpallonense", pueden tener hasta una calidad estética desusada, y un trabajo de labra realmente meticuloso y con excelente resultado. Pero no hay que extrañarse. A pesar del estadio económico arcaico, étnicamente nos hallamos ante hombres de Cro-Magnon, o sea, el hombre actual, contemporáneo.

En este marco geográfico y ecológico, con esa agrupación social, mediante un utillaje rico y matizado, el hombre de hoy que vivía ya en el momento que comentamos, trazó las pinturas. ¿Cómo lo hizo, qué evolución estilística general tienen? Y además, ¿qué trasciende de esas pinturas, qué motivo le indujo a realizarlas? Esas son las dos grandes preguntas que nos hemos de plantear ahora.

LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DEL ARTE PALEOLÍTICO

En primer lugar, y esto vale fundamentalmente para el arte hispano-aquitano, las pinturas se llevan a cabo en lugares recónditos, a donde generalmente no llega la luz solar. Esto ya ha presentado ciertas dificultades a muchos investigadores que se han planteado el problema de la iluminación, tanto para pintarlas como para contemplarlas. Las pinturas, y esto dicese también por vía de generalización, representan animales aislados, de buen tamaño, y sólo secundariamente algunas figuras de carácter antropomorfo, así como motivos geométricos.

En general para la clasificación estilística se sigue el sistema propugnado por el abate H. Breuil. Es un sistema puramente formal, basado en análisis exclusivamente formales, y ya hemos visto con el ejemplo de Parpalló a donde nos puede conducir el sistema por la pendiente de los errores encadenados. Pero Breuil no era en modo alguno un descuidado, su investigación tiene raíces sólidas, y aunque el sistema está siendo muy criticado, todavía desde una perspectiva clasificatoria de formas y motivos tiene su interés.



Cabra y otro animal, en plaqueta grabada, procedente de la cueva del Parpalló.

Distingue Breuil tres ciclos: el aurriñaco-perigordienso, el solutreo-magdalenense, sin pinturas, salvo la excepción del arte mueble del Parpalló, y el magdalenense, al que pertenece Altamira.

Del primero la evolución se establece pintando inicialmente manos, bien en negativo, bien en positivo; de ellas se pasa a diseños lineales y tectiformes sencillos, a los que substituyen los amplios trazados sinuosos y los tectiformes complicados, para llegar a la figura de tintas planas rojas, y luego a la bicromía rojo-negra en que desaparece la perspectiva torcida.

En época magdaleniense se inicia con dibujos lineales negros, muy sencillos y amplios trazados sinuosos, para pasar a modelados difuminados en negro, y luego figuras de buen estilo en color sepia o rellenos en forma de pastillas en negro o rojo, a veces delimitados por contornos en negro.

He ahí una serie de posibilidades de evolución estilística, que es difícil coherencia con la realidad estratigráfica, salvo en los casos en que las pinturas se hallaban recubiertas por los niveles sedimentarios de origen humano, en los que la excavación arqueológica puede determinar una cronología relativa.

LAS MOTIVACIONES DE LA PINTURA RUPESTRE

Aquí está el caballo de batalla, aquí es donde las lanzas y las espadas se mellan frecuentemente. No hay autor que no haya metido baza en este complicadísimo problema, y ciertamente sigue sin ser resuelto. Los primeros tratadistas del tema, Lartet y Christy, estimaban que era el arte por el arte mismo el motivo de la pintura. No hay que sorprenderse: es una actitud bien clara del mundo de fines del XIX, y dependen en esto mucho más del espíritu de la época que del análisis estricto de los testimonios. Fue mérito de Salomón Reinach el proponer una explicación relacionada con la magia simpática y el totemismo, explicación que nunca ha dejado de valer, incluso ahora. Tiempo después, Martínez Santaolalla propondría eliminar el término paleolítico superior y sustituirlo por el de época de los cazadores mágicos, con un criterio más sociológico y antropológico que no arqueológico. El mismo Reinach, el abate Breuil y el Conde Begouën acuñaron posteriormente una explicación semejante a la anterior y algo más matizada: se trataría de magia de la fertilidad. Realmente las explicaciones posteriores han visto el tema casi siempre desde la óptica de la fertilidad por la hipertrofia que ha tomado la explicación sexualizada de las representaciones pictóricas. Es quizá también el reflejo de un *Weltgeist* de raíz freudiana lo que se trasluce en estas interpretaciones.

Pero la novedad más interesante aportada por los trabajos modernos, especialmente los de Leroi-Gourhan, o los de Annette Laming-Emperaire, es el rechazo sistemático de los paralelos etnográficos, que había sido muy frecuente ver usados en épocas anteriores. En realidad el paralelo etnográfico, o el recurso a los llamados primitivos actuales, no resuelve en ninguna modo los problemas.



Cierva grabada magdaleniense, procedente de la cueva del Parpalló.

No hay que olvidar que las circunstancias de todo orden son diversas, incluso, como señalara agudamente Levi-Strauss, muchos de los "primitivos actuales" lo son por hallarse en un estadio depauperado y regresivo después de haber alcanzado mayores y más altas cotas de civilización en etapas anteriores. El aislamiento de un "primitivo puro" incontaminado y sin retrocesos en su desarrollo cultural es prácticamente tan imposible como el aislar una "raza pura". Son conceptos metodológica y científicamente superados, que no son ya de recibo en el medio estudioso e investigador.

Frente a esta búsqueda de paralelos modernos, Leroi propone el análisis de la pintura en sí misma, en su propia evidencia. Nunca estará bastante alabada esta vuelta a las fórmulas investigadoras genuinas, a nuestro juicio. Sólo cuando se ha agotado lo que el análisis del objeto a estudiar da de sí, es lícito pasar a consideraciones englobadoras de otros asuntos, pero esto sólo en la medida en que se ha llegado al fondo en el buceo reconecedor del objeto a investigar.

Leroi analiza la caverna con pinturas como una totalidad, no las pinturas aisladas y solas, sin contexto, sino en su conjunto: esto le ha conducido a descubrir una serie de ordenaciones sistemáticas de los temas parietales, únicos en los que se basa, ya que el arte mueble es, por su propia esencia, transportable. Así se plantea la frecuencia y distribución espacial de los animales representados en las cuevas, y llega a distinguir la oposición entre dos grandes grupos, el de los bisontes y el de los caballos, mientras que las demás representaciones animales que los acompañan tienen un papel secundario. Señala igualmente las áreas de la cueva que reciben pinturas, de forma sistemática, llegando a proponer que el conjunto de la pintura responde a la creación de "un santuario sistemático organizado". Bisontes y caballos serían las representaciones de los principios masculino y femenino en su dualidad y oposición, y muchas veces los rectiformes y otros símbolos más o menos extraños responderían a figuraciones de órganos sexuales: líneas o puntos los masculinos y triángulos u óvalos los femeninos. Deduce que la decoración de la cueva se lleva a cabo de forma que reconstruya la composición ideal del mundo organizado del hombre paleolítico. Sería la imagen de su cosmovisión, y de toda una mitología basada en la oposición y complementariedad de los sexos. Laming complementó la teoría haciendo hincapié en las zonas de la cueva a las que llega o no la luz solar, presentando distintas agrupaciones de animales, siempre con la idea de que la composición compleja es voluntaria y no se procedía a través de la pintura de animales aislados.

En cualquier caso, nos encontramos siempre ante un arte utilitario y funcional, trazado con una meta claramente definida por parte de los pintores paleolíticos, meta que no alcanzamos a interpretar, pero que está en él. No estaría de más el destacar el paralelo conceptual que puede establecerse entre el diseño industrial de nuestro siglo y la pintura rupestre: ambos son adecuados a su función, ambos bellos en su pureza de líneas, en el desnudamiento de cuanto no es estrictamente indispensable. La belleza de lo funcional está en la raíz de la belleza de los grandes frisos paleolíticos, por más que nosotros, apartados de la vida del espíritu, olvidados del numen, seamos incapaces de penetrar, ni siquiera de llegar, a los umbrales de la utilización de ese arte que se nos manifiesta rotundo, completo, lleno de belleza y majestad, que se nos impone con su *exousia* y ante el que no somos capaces más que de humillar la cabeza, o dedicarnos a analizarlo cuadrícula a cuadrícula, aterrados por una magnitud que nos supera desde la altura de unos centenares de siglos.

Ya el abate Breuil en sus análisis de la pintura rupestre hizo hincapié en las sensibles diferencias que se podían establecer entre la pintura del Parpalló y la que se ve en los abrigos rupestres calificados habitualmente de arte levantino. La calificación cultural y cronológica del arte rupestre de los abrigos, ha sido y es muy controvertida, en buena parte por cierta tendencia muy común entre los arqueólogos a arrastrar por largo tiempo las opiniones recibidas aunque sea contra las evidencias, que en este caso concreto creo que son paladinas.

En efecto, la primera demostración de que algo no marchaba bien en la vieja costumbre de hacer unas en tiempo y cultura las pinturas de los abrigos y las de las cuevas de tipo hispano-aquitano, fue la excavación de los sedimentos que se hallaban en las bases de los abrigos, y que, en general, proporcionó materiales arqueológicos de carácter mesolítico. Por ahí discurre una de las fechaciones: la pintura de los abrigos respondería al momento epipaleolítico, en un esfuerzo por no separarla demasiado de la que se consideraba su igual, y ahora su inspiradora. Pero el primer paso ya había sido dado y pronto comenzaron las posturas que propugnaban un sensible descenso de la cronología: en favor de ello militaban argumentos extraídos de la fauna representada, que es en líneas generales la holocena; en segundo lugar, la existencia de escenas que no se compadecía con las figuras sueltas del mundo de las cuevas; también las fuertes diferencias de tamaño, el cromatismo que aquí desaparece en aras de unas siluetas sin matices, monocromas. Incluso se llegó a hacer valer el testimonio de los primitivos actuales; es famoso el caso de las figuras que labran la tierra con palos cavadores con un contrapeso de piedra cerca de la extremidad aguda. Uno de esos contrapesos fue encontrado en el yacimiento neolítico de la Cova de la Sarsa.

Con todo, el análisis no había sido llevado hasta su extremo, y ha sido en fechas relativamente recientes el profesor Jordà quien ha puesto, a mi juicio, el dedo en la llaga, propiciando una interpretación muy afinada, en la que tiene cabida tanto el análisis arqueológico como el histórico y cultural. Si vale la expresión he de decir que soy un converso a la escuela interpretativa del profesor Jordà por ser la que allana más caminos y convierte en más comprensible el fenómeno de la pintura de los abrigos.

Su análisis parte de la investigación uno a uno de los elementos ergológicos que pueden ser manifiestos en las pinturas, a la busca de su paralelo cultural hallado en las excavaciones. Baste con un ejemplo muy elemental: las pinturas nos muestran un extraordinario predominio de arqueros, que además van enjorjados y adornados con abalorios y plumeros o penachos. Si pasamos revista a los materiales arqueológicos, la abundancia de puntas de flecha de sílice sólo se da en el epipaleolítico: los microlitos geométricos, medias lunas, triángulos y trapezios, o en el calcolítico, varios milenios más tarde, con excelentes piezas de talla bifacial, y numerosos tipos. Pero adornos corporales en abundancia no se dan sino en el calcolítico: collares, agujones para el caballo, colgantes, pendientes, cuentas variadas, peinetillas... Parece que a un observador ajeno a la querrela cronológica que los arqueólogos mantienen no le será difícil inclinarse por la época más verosímil. Siguiendo ese camino y muchos otros análisis que sería prolijo citar, así como la evidencia demostrada de que las pinturas geométricas abstractas son anteriores a las grandes escenas del mundo de la pintura de los abrigos, llega a postular una fechación claramente postpaleolítica, e incluso postneolítica para estos frisos, que en algunos casos alcanzarían hasta la edad del bronce,



Parte posterior de un animal, grabada, magdaleniense, procedente de la cueva del Parpalló.

y salvando ciertas figuras como el jinete con tricornio, que habría que atribuir, aunque sea de forma bufa, a fechas casi coetáneas.

¿Cuál es la vida de las comunidades valencianas en el momento en que se efectúan estas pinturas en los abrigos rocosos de las sierras? Estamos en los períodos calcolítico y del bronce, para cuya extensión he propuesto una cronología que abarca desde el 3.000 al 1.000 a. J.C. Probablemente las pinturas hay que ponerlas dentro del segundo y tercer milenios precristianos. Las gentes conocen ya desde hace un par de milenios o más los rudimentos de la agricultura cerealista de secano, han domesticado ya algunas especies animales, probablemente cánidos y óvidos, es posible que también ganado mayor. El entorno ecológico, al menos durante el período calcolítico, es bastante parejo al actual, y los grupos habitan en la llanura, en conjuntos de pequeñas cabañas de planta circular u oval, semienterradas, con cubiertas de ramas impermeabilizadas con barro tierno. Cosechan con hoces enterizas, de forma arriñonada, de sílice laminar, a la que se ha labrado un borde aserrado. Y cazan con arcos y flechas de punta sílicea, bien trabajadas, a todo animal que se pone a tiro: cérvidos, bóvidos, perseguidos a toda carrera, como muestran muchas de las pinturas con su expresionista posición de piernas totalmente abiertas. Seguramente los distintos grupos tienen roces, que resuelven en combate a flechazos, incluso hay quien ve una ejecución (un fusilamiento a flechazos) en algo que podría ser más pronto una ceremonia funeraria o un planto. El enterramiento, en covachas, con muertos acompañados por abundoso ajuar, es el que mejor nos informa sobre los objetos de la vida ordinaria que permiten acercarse a una reconstrucción de la vida cotidiana, y al tiempo ponerla en relación con el mundo de las pinturas. En la edad del Bronce, más seca y fría que la época actual y que su predecesora, las comunidades se refugian en la cima de las muelas y cerros abruptos, fácilmente defendibles. El pobladillo queda, además, protegido por fuertes murallas de piedra seca de mediano tamaño. Sus casas son cuadrangulares, pequeñas, con techumbre de ramas revestidas de barro. Las paredes de piedra a seco en el zócalo y de tapial o adobes en la parte superior. Han desaparecido ya las puntas de flecha de sílice, substituidas por las de cobre en forma lanceolada; tampoco hay hoces enterizas, sino de madera provista de una serie de dientecillos de sílice con un borde aserrado. Se aprovecha algún frutal silvestre: olivos, cepas de viña, almendros...; la fauna es recesiva por mor de la sequedad. Pero de esta etapa parece que son menos frecuentes los testimonios pintados.

¿Son estas pinturas un fenómeno mágico, como en el caso de las paleolíticas? No lo parece, y posiblemente podríamos inclinarnos por una interpretación que tiende a ver en ellas frescos históricos, recuerdo de gestas, documentación analítica o conceptos semejantes. No otro fue el origen de los frisos pintados o en relieve del mundo egipcio y mesopotámico en las respectivas edades del cobre, parejas culturalmente a la de estas tierras.

Pero si algo debe de quedar claro en estas pinceladas apresuradas es que el arte rupestre de los abrigos valencianos y aragoneses, catalanes y murcianos, no tiene nada que ver ni cronológica ni culturalmente con el de Altamira y Parpalló, y este concepto, que no es nuevo pero sí poco difundido, conviene que se extienda sobre todo en los medios exclusivamente dedicados a la historia del arte y que por ello no están al tanto, lógicamente, de las novedades de carácter arqueológico y que se conocen sobre todo por congresos de la especialidad.

No quiero cerrar esta disertación sin un ruego a la Academia. La cueva de Lascaux, descubierta en 1940, diez años después había recibido la cantidad de 125.000 visitantes anuales. En 1960 un investigador denunció el empaldecimiento de las pinturas y su cubrición por un moho verduoso. Se cerró la cueva preventivamente por tres meses, y la falta de luz y la temperatura constante hicieron proliferar el moho. En 1966 fue preciso llevar a cabo un cierre definitivo. El análisis que los biólogos hicieron fue tajante: un alga transportada por los pies de los visitantes ataca las pinturas, el aire acondicionado, más el calor de la iluminación, más la humedad ambiente y las sales minerales y el anhídrido carbónico desprendido conspiran para su proliferación. Se procedió a la fumigación con antibióticos del tipo de la penicilina o la estreptomycinina, y luego con formaldehídos. El mal parece en parte haber sido atajado, y en la actualidad son contados los visitantes que penetran en el antro no sin antes haber sumergido sus pies, con calzado adecuado, en cubos con soluciones antisépticas. Una vigilancia constante se mantiene.

En Altamira no ha sido esta la enfermedad, pero también ha sido preciso cerrar las cuevas al público por las evidentes lesiones que las pinturas están sufriendo. La gran cierva iba empaldecido, y poco a poco el conjunto se marchitaba por el grave deterioro que su microclima

recibe de las oleadas de visitantes. De ahí que en 1977 se tomase la prudente medida de cerrar la cueva al público. No hay que decir las quejas de los habitantes de Santillana y de su ayuntamiento, que ven en el aire el gran negocio turístico y hotelero que la presencia de la cueva constituye. Pero las graves alteraciones que los informes técnicos denuncian, la presencia de microorganismos, las neoformaciones calcáreas y una amplia serie de problemas de ese tipo hacen imprescindible para la conservación de tan importante monumento su cierre al público. El país dispone de una excelente reproducción parcial, efectuada con mineral artificial idéntico a la pared de la cueva, y pintada con exquisito cuidado, réplica de otra pareja que posee el Deutsches Museum que llevó a cabo ambas a sus expensas. Con este precedente no sería complicada la realización de una copia integral, que podría ser instalada con todas las garantías de ambientación semejante en la cercanía de la cueva auténtica, y que podría mostrar al público sus bellezas con toda precisión, y sin peligro, de la caverna primitiva. ¡Cuántos no son los museos que exponen perfectas reproducciones de sus tesoros más preciados, mientras los originales se conservan en cajas fuertes por mor de los constantes robos y destrucciones!

Por suerte las lajas del Parpalló, conservadas con garantías en el Museo de Prehistoria, y protegidas de la luz directa, mantienen su lozanía, ojalá por muchos años.

Y este es mi ruego, con el que quiero concluir la disertación: Lascaux, Altamira, son el testimonio peligroso de una cultura que está devorando sus antepasados con mayor crueldad que lo hiciera Cronos con sus descendientes. Las instituciones encargadas de velar por el mantenimiento de las obras artísticas con su peso moral y con su formidable asesoramiento, tal es el caso de la docta Corporación que hoy me invita a dirigirle la palabra, no pueden estar ajenas a los esfuerzos de defensa. Me atrevo, pues, como Correspondiente de la Academia, a sugerirle que arbitre la fórmula de hacer llegar a las autoridades competentes el deseo de que se ponga remedio con la mayor urgencia a los males que aquejan a las pinturas de la cueva de Altamira, y que de este modo el siglo que han sobrevivido a la luz pública pueda prolongarse por muchos más, sin deterioro.

ENRIQUE A. LLOBREGAT