

El arte prehistórico aragonés en el año 2000: problemas de significación y su actualización. Industrias y arte parietal

Antonio Beltrán

PLANTEAMIENTO

En los albores de un nuevo milenio ha podido bautizarse una exposición internacional como *40 000 años de arte contemporáneo*, aunque sea con el subtítulo explicativo de «materiales para una exposición de arte prehistórico europeo»¹, y tratar de hallar las bases comunes de una cultura que, a partir del Paleolítico superior y hasta la época histórica, ha podido expresar gráficamente las ideas por medio de figuras o signos pintados, grabados y modelados o esculpidos. Produjo estupefacción en su tiempo el que un «primitivo» pudiera alcanzar las cumbres del arte que significaba Altamira, tanto que se negó su autenticidad, y tras la aceptación de la autenticidad añadió datos imprevisibles al debate, que aún no se ha cerrado, sobre la calidad mental del hombre paleolítico.

La península Ibérica ha sido fundamental para el planteamiento de los problemas que atañen al llamado «arte» prehistórico (llegó a decirse que el arte paleolítico era el único gran hallazgo de la Humanidad

que no venía de Oriente) porque el descubrimiento de Altamira en 1879 (aunque haya noticias anteriores de cuevas pintadas francesas de las que nadie hizo caso) abrió las investigaciones de lo que se supuso entonces patrimonio exclusivo hispano-francés (aunque luego se haya extendido por los cinco continentes) y porque el hallazgo pocos años después del que se llamó «levantino» en la Roca dels Moros de Calapatá multiplicó los «estilos» y dio lugar a estudios que se centraron, primordialmente, sobre la cronología absoluta y relativa de las pinturas y grabados conocidos y trataron de delimitar la significación de los frisos pintados o grabados².

Queremos en esta breve comunicación actualizar las cuestiones y mostrar la complejidad de la operación intelectual de trasladar las ideas a gráficos visibles y tangibles, dentro de una seriación de ideas que pueden tener que ver con el proceso de pensamiento, ejecución e incorporación a la sociedad, como la cosmología y cosmogonía, la religión, la comunicación social y el esquema mental de concreción de lo abstracto y de la sacralización de lugares y figuras dentro de una secuencia de cambio cultural

¹ Con dicho título y un voluminoso catálogo copiosamente ilustrado se inauguró esta exposición el día 12 de septiembre del 2000, organizada por el Centro Camuno di Studi Preistorici de Capo de Ponte y bajo los auspicios de un comité científico internacional compuesto por E. Anati (Italia), A. Beltrán (España), U. Bertilsson (Suecia), J. Clottes (Francia), M. Varela (Portugal), J. Kozłowski (Polonia), J. P. Mohen (Francia) y M. Otte (Bélgica) y artículos sobre estructura del arte (Anati), arte rupestre de Portugal (Varela), España (Beltrán), Francia (Clottes), megalitismo (Mohen), Monte Bego (Dufrenne), Italia (Anati), Europa central y oriental (Otte y Kozłowski), máscaras y hombres (Otte), Escandinavia (Bertilsson), Gobustan en Azebaidjan (Anati) y la presentación al público (Riddi).

² Cfr. los antecedentes y bibliografía en nuestro *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico*, Universidad de Zaragoza, 1989, que nos ahorra el insistir sobre lo expuesto en tal monografía. Las síntesis relativas a Aragón, en nuestro libro *Arte prehistórico en Aragón*, Zaragoza, 1993, y las posiciones de datación neolítica del arte «levantino», en Pilar UTRILLA, *El arte rupestre en Aragón*, Zaragoza, «CAI-100», 2000. Antonio BELTRÁN, «Algo sobre el 'arte levantino' del sudeste de España y el Cantábrico», en *Homenaje al prof. García Guinea. Sautuola*, VI, Santander, 1999, pp. 207-210; «L'arte rupestre preistorica», en *La grotta preistorica di Altamira*, Milán, 1998, pp. 184-216.

que se conoce relativamente bien a través de los análisis arqueológicos.

La realidad es que, desde el descubrimiento de las pinturas de la cueva de Altamira en 1897 y la valoración de los hallazgos franceses anteriores, la atención de los científicos trató de establecer síntesis en las que la cronología y la significación eran los puntos de inflexión fuera de los análisis objetivos de las figuras, llegando a conclusiones generales que partían de escasísimos datos que se han multiplicado asombrosamente sin que las ordenaciones rígidas de los grandes maestros, por ejemplo Breuil y Leroi-Gourhan, se modificasen sensiblemente. Para España la tesis de Breuil establecía un *hiatus* tras el fin de los polícromos magdalenienses hasta la aparición de los elementales signos de los cantos rodados azilienses y el esquematismo eneolítico. En realidad lo que quedó claro tras muchos años de discusiones y aportaciones es la gran complejidad del movimiento intelectual que produce la expresión gráfica de las ideas y lo inadecuado de aceptar explicaciones monolíticas de los estímulos que movieron a los artistas y a la sociedad que los mediatizaba. Resulta, por lo tanto, muy útil revisar el estado de la cuestión y la definición de los problemas, aunque no se resuelvan, ya que su simple planteamiento es un atinado camino para encontrar soluciones.

También es evidente que la consideración aislada del «arte», olvidando la cultura material de la que forma parte y las industrias que le acompañaban, resulta parcial y, por consiguiente, inexacta³. Y podemos situar las cuestiones, personalmente, según el proceso que nos ha sido permitido contemplar directamente, conforme se iba desarrollando.

LA REUNIÓN DE BARBASTRO EN NOVIEMBRE DE 1987

Puede servir de antecedente tal reunión, que trató de los problemas de terminología del arte rupestre pospaleolítico partiendo de la necesidad de unificar denominaciones, aunque tal vez sin percibir que la variedad o ambigüedad de los términos traducía la confusión existente sobre los contenidos, y aceptando como punto de partida el convencionalismo de los nombres aplicados y conservados de común acuerdo. Como era de prever los acuerdos no se convirtieron en realidades prácticas, pero al menos se estableció

serena crítica de la situación y lo actuado fue de gran utilidad independientemente de su aceptación en la práctica.

La aplicación del método arqueológico permitía una fácil ordenación sometida a las industrias, lo que llevaba aparejada la obtención de una cronología absoluta más o menos discutible y otra relativa más segura. Pronto se cayó en la cuenta de que podía ser más efectiva la relación de las manifestaciones culturales⁴ con el género de vida de los autores, esencialmente el económico, considerándolos como depredadores, cazadores, cazadores-recolectores, productores de sus propios alimentos, pastores, agricultores e incluso complementar este planteamiento con la aplicación de la idea de primitivismo, evolución o complejidad, como ha postulado recientemente Emmanuel Anati. Pero la evidente universalidad de las manifestaciones gráficas en el Paleolítico superior de todo el mundo se corrigió con los atisbos de regionalismo cada vez más patentes y la existencia de problemas especiales en África, América y Australia, de acuerdo con los conocimientos de cada momento, dando lugar al nacimiento de términos de valor local como, por ejemplo, el de preagro-alfareros, de los americanos.

No contribuyó a aclarar la situación la implantación de los conceptos «arte de pueblos indígenas», sin determinación cronológica ni de influencia cultural extraña, «arte popular», «de pastores» y otros semejantes de época histórica que siguen utilizándose con escasa precisión y nula corrección. El método comparativo llevó a valoraciones del arte prehistórico o protohistórico de comunidades conocidas, por ejemplo del maya, y los historiadores del arte, que trataron de aplicar los medios de trabajo de la «teoría de las formas» a época prehistórica sin conocer la mentalidad de sus sujetos, produjeron un límite cronológico, al menos a efectos de denominación, que tomó como tope las que podríamos llamar culturas «clásicas». De nuevo las hipótesis rara vez tomaban

⁴Queda fuera de propósito la definición de *cultura* entre el concepto germánico de *kultur* y el francés de *civilisation*, la opinión de que es cuanto el hombre añade a la naturaleza o el sentido arqueológico de características intelectuales de una época y su traducción a lo material. Aquí utilizamos el término según la Academia Española como sinónimo de cultivo y «mejoramiento de las facultades físicas, intelectuales y morales del hombre» y el resultado de este mejoramiento en el individuo y la sociedad. Nunca en la acepción vulgar que confunde cultura con «sociedad», «espectáculos» o ambigüedades semejantes, como acostumbran a presentar los medios de difusión y lamentablemente se repite en medios científicos.

³ Antonio BELTRÁN, «Las industrias líticas y el arte rupestre levantino», *Bajo Aragón. Prehistoria*, V, 1985, p. 37.

en consideración los «hechos negativos», es decir, lo no conocido, y se fraguaban síntesis partiendo de análisis incompletos, a veces con escasísimo número de datos, que ponían en evidencia los repetidos descubrimientos con grandes novedades y que anulaban todas las posibilidades de las investigaciones estadísticas.

El mismo problema, con la consiguiente confusión, se produjo en relación con las áreas geográficas culturales que escapaban de criterios de cronología absoluta y postulaban una «cronología cultural», como podría sentarse respecto de lo prehispanico en Canarias o en América. El arte rupestre «popular» en América, en los siglos XVI a XVIII, o el actual de los «pieles rojas» pueden compaginarse con el de los aborígenes australianos actuales, que siguen pintando como sus antepasados o que «avivan» las viejas pinturas para conservar su «efecto».

Entorpeció la serena investigación la aplicación casi excluyente de criterios estilísticos y «artísticos», que provocaron que se hablase de arte naturalista, impresionista, esquemático, geométrico y abstracto y, como ejemplo de ambigüedad, la inclusión de pinturas, grabados, modelados o esculturas en estadios bautizados con los prefijos *pre-*, *proto-*, *sub-* o *epi-* de cuanto no cabía en las denominaciones preestablecidas, ocultándose así la falta de precisión y la ausencia de suficientes conocimientos.

Las bases de contenido cultural se mostraron especialmente útiles, sobre todo tras los estudios de Fabrizio Mori, en el caso sahariano, en el que los períodos se definieron partiendo de situaciones culturales como de grandes animales salvajes o del búbalo, cabezas redondas, fase bovidiana, del caballo y el carro, y etapa del camello. Pero los más acreditados especialistas se negaron a establecer paralelismos entre lo que ocurría en la zona mediterránea del levante y sudeste de España y lo que aportaban el sur de Italia y el norte del continente africano en la zona sahariana, con excepción de Paolo Graziosi y sus luminosos atisbos de la «provincia mediterránea» para el arte paleolítico, partiendo de Romanelli-Parpalló, o nuestras hipótesis de contactos entre la zona de Porto Badisco y la de Arañas del Carabás, Cehegín y La Higuera de Cartagena.

No cabe duda de que la sacralización del número tres, la ambigüedad del arte anónimo y popular o infantil de época histórica y el casi monopolio de lo europeo dieron lugar a un esquema tripartito (como ya había hecho Thommsen para las industrias) agravado en la península Ibérica cuando Breuil decidió que había un arte franco-cantábrico del paleolítico

superior y conexión europea y otro arte paleolítico levantino y mediterráneo, capsense, y africano, quedando un tercer período esquemático que se fundaba en el hallazgo de cantos rodados pintados de época aziliense.

Todo resultaba sencillo e indiscutible y encontraba fácil explicación, de acuerdo con las ideas vigentes de la escuela histórico-cultural y del evolucionismo y a despecho de que Vaufrey demostrase que el capsense era una industrial local tunecina o que la inclusión en el término «levantino» de cuantas manifestaciones gráficas no eran rotundamente esquemáticas o geométricas y se situaban en la mitad oriental de la península constituía una falacia, cómoda para las clasificaciones pero sin apoyos serios suficientes. A pesar de todo, durante cerca de medio siglo los esquemas se mostraron intocables y discutirlos, como hicieron los españoles y Bandi desde 1917 para el arte «levantino», parecía un ataque personal contra la autoridad del abate Breuil y hasta produjo una dura reacción contraria y acusaciones de pueriles intentos de llamar la atención el que hablásemos de «crisis» de las ideas tradicionales⁵. Es cierto que el descubrimiento de las plaquetas pintadas y grabadas del Parpalló, el semejante de Romanelli, en el sur de Italia, y de otros materiales disonantes provocó que Paolo Graziosi alumbrara la idea, crítica, de la «provincia mediterránea» en el arte paleolítico, pero la universalidad del «arte de cazadores» ha venido a insistir en el antecitado concepto de crisis de las ideas tradicionales estabilizadas durante más de cincuenta años⁶.

⁵ Sucesivas exposiciones de los argumentos cristalizaron en nuestro artículo «Crisis des idées traditionnelles sur l'art rupestre de l'âge de la pierre», en *Congreso de Mainz de la UISPP*, Mainz, 1987, que sintetizaba nuestro artículo anterior «Nuevos horizontes en la investigación del arte prehistórico: cuestiones generales y estado de la cuestión», *Cæsaraugusta*, 61-62, Zaragoza, 1985, p. 25, que puede servir de punto de partida puesto al día en «El arte prehistórico español. Estado de la cuestión en 1998», *BARA*, 1, septiembre de 1998, pp. 21-39, y en «Arte rupestre spagnola», *40 000 anni di arte contemporanea*, Milán, 2000, pp. 43-51.

⁶ El propio abate Breuil confesó en el prólogo al librito de Méroc sobre la cueva de Cougnac que, no mediando su gran autoridad, haría tiempo que sus teorías hubiesen sido contestadas y en una entrevista grabada en disco, realizada por el doctor Sahly y con preguntas nuestras sobre la cronología del arte levantino, contestó con divagaciones que indicaban que no estaba seguro de su datación paleolítica, pero nunca lo reconoció públicamente y por escrito. Leroi-Gourhan no entró en los problemas de la cronología del estilo «levantino».

El caso de la península Ibérica

Las mayores novedades en las pinturas y grabados paleolíticos peninsulares se han producido por la aparición en Cueva Ambrosio de una pintura de caballo rojo bajo estratos fértiles datables en el solutrense antiguo y la semejanza formal con otros grabados de la cueva del Moro de Tarifa, de las pinturas de Cieza, o el grabado de Escullar en Almería y otro tanto en los grabados de la cuenca del Nalón, aparte de los yacimientos de grabados al aire libre de Siega Verde, Foz Côa y Domingo García, sin contar con la extensión de los yacimientos decorados paleolíticos por toda la península⁷ y con los trabajos de Jean Clottes en la cueva de Chauvet y las dataciones en otras cuevas francesas entre el 32 000 BP de Chauvet y el 11 600 ± 150 de Le Portel⁸.

En nuestra bibliografía citada nos referimos al arte postpaleolítico de plaquetas grabadas de estilo magdalenense en niveles azilienses o epipaleolíticos según hallazgos del sur de Francia y del litoral mediterráneo español. Las dataciones hacia el 12 000 en el yacimiento de Villabruna A, en los Dolomitas italianos, y su carácter geométrico asimilable al estilo que Fortea llamó en su momento «lineal-geométrico» permiten esbozar la idea de un arte «prelevantino», en cuyo estadio debe incluirse también el llamado «macro-esquemático» por Mauro S. Hernández.

Si añadimos las extrañas figuras de Peñarrubia de Cehegín, las Arañas del Carabás en Santa Pola, la Higuera de Cartagena y sus remotas semejanzas con las figuras rojas de la sala de Porto Badisco, del V milenio, y su relación con pinturas abstractas de color pardo y presencia de cerámica neolítica de Serra d'Alto, del 3900, y con algunas del Tassili, así como la posibilidad de establecer una cierta relación entre lo sucedido en esta zona del sudeste español, partiendo de los grabados de la Cova Fosca de la Vall de Ebo, y la pintura roja de Reinós, en el mismo lugar, quedará claro que la ordenación tripartita de arte paleolítico, levantino y esquemático está muy lejos de la realidad y se comprobará el complejo contenido de uno y otro que denuncia lo convencional del término.

⁷ Antonio BELTRÁN, *Arte prehistórico en la península Ibérica*, Castellón de la Plana, 1998, pp. 18-33. Mario VARELA GOMES me ha dado a conocer el recentísimo hallazgo de un grabado paleolítico todavía inédito en el prodigioso conjunto del Tajo, desde Fratel, en Portugal, hasta Herrera de Alcántara, que tiene en estudio. Cfr., de dicho autor, «Arte preistorica del Portogallo», en *40 000 anni di arte contemporaneo*, Milán, 2000, p. 23.

⁸ Jean CLOTTES, «Arte paleolitica in Francia», en *40 000 anni di arte contemporanea*, Milán, 2000, p. 53.

Complican las cosas las comparaciones con las cerámicas cardiales de la Cova de l'Or, que sugieren una datación neolítica, aunque recientemente el profesor Mauro S. Hernández aceptaba la consideración de una «cronología cultural», es decir, que el arte levantino fuera de época neolítica pero obra de una población de cazadores, lo que obviaría la ausencia de escenas de pastoreo o cultivo.

RENOVACIÓN, EN NUESTROS DÍAS, DE VIEJOS PLANTEAMIENTOS

Hace algo menos de cien años que Sigmund Freud publicó su libro sobre el tabú y el tótem, en el que intentaba tender un puente entre la mentalidad de los primitivos y lo que en su tiempo se decía del cazador paleolítico. Hizo especial hincapié en algunos fenómenos concretos, como en el drama de la muerte del padre primordial mediante su ejecución. Por otra parte Frobenius (entre nosotros a través de Obermaier) aportaba las informaciones de la cultura bosquimana y muchos autores hacían lo propio con las pinturas de los aborígenes australianos del Territorio Norte y Kimberley y Hawkesbury River⁹, abriendo camino a una desafortunada utilización de la etnografía comparada y mezclando a los «primitivos» solamente a través de rasgos aislados, sistema que aprovecharon la escuela histórico-cultural del P. Schmidt, en Viena, y el neohistoricismo de Franz Boas, en Estados Unidos, apoyados en el evolucionismo de Tylor, repetido generalmente. La difusión y la convergencia, los *Elementar Gedanke* de Bastian y los ciclos culturales lo explicaban todo. A fines del siglo XIX, como grandes novedades, aunque ahora nos parezca extraño, Lartet planteó la relación mágica entre el ser viviente y su imagen plástica y Lubbock reconocía que el habitante de las cavernas tenía un «cierto amor al arte».

Surgieron las teorías del arte por el arte, la magia y la historia como explicaciones de los frisos pintados, casi siempre excluyéndose las teorías entre sí y dando lugar a agrias discusiones tras de las cuales se llegó a la conclusión de la gran complejidad del acto de pintar o grabar y la posibilidad de que las razones fueran múltiples y complementarias y de que

⁹ Antonio BELTRÁN, «Arte aborigen y prehistórico de Australia. Valor metodológico de sus yacimientos con pinturas y grabados en relación con la significación del arte prehistórico», en *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico*, Zaragoza, 1989, pp. 125-147.

la explicación llevase a la mentalidad original y a un proceso intelectual complicado. Breuil y la escuela de Viena impusieron sus opiniones sobre la magia; el hallazgo del Tuc d'Audoubert y la danza de talones de niños alrededor de los bisontes de barro apoyó la idea del conde Bégouen de ritos al servicio de un mito, la teoría del «*homo religiosus*» y la sacralización que tan bien ha expuesto el P. Ries, así como el descubrimiento de estas muestras de arte prehistórico, primitivo o tribal en todo el mundo ha forzado a una interpretación del proceso mental y prestado actualidad a ideas que se tenían por periclitadas. Por ejemplo la del totemismo y el trance, defendida con éxito por Clottes y Lewis Williams.

De esta manera se puede llegar a un planteamiento de cuestiones que deben ser asociadas a los datos concretos, que se han multiplicado en razón de los descubrimientos y de la valoración de ideas que la frialdad del método arqueológico desacreditó. Podía servir como ejemplo la premonición de Max Raphael, rechazada por los prehistoriadores más serios, que no obstante sirvió de base a una buena parte de las teorías atribuidas a Anette Laming y, partiendo de su tesis, a Leroi-Gourhan.

Cuando se desechó la idea del «padre primordial» y su ejecución, aducida por el psicoanálisis de Freud o de sus discípulos, las escenas de personajes emplumados y distinguidos asaetados o en trance de muerte en el arte «levantino» permiten volver sobre el tema. Algo tan remoto como el sacrificio del jefe podría explicar la anómala mudanza del *degollau* en el dance aragonés, especialmente en la provincia de Huesca, y en la contradanza de Cetina, que carece totalmente de explicación pero que exige que sea precisamente el mayoral o quien dirige el dance quien sea sacrificado sin que venga a cuento respecto de cualquiera de las partes canónicas de la representación de teatro popular, diálogo de labradores y pastores, de moros y cristianos y del bien y el mal. Se inserta artificioosamente en el entramado de la pieza de teatro popular, por ejemplo en Sariñena, y no es posible relacionarlo más que con una idea ancestral que se ha conservado irracionalmente en la práctica, aunque haya perdido totalmente su significación.

Pero sigue siendo peligrosa la comparación en uso por la etnografía comparada, sobre todo cuando se utilizan rasgos aislados de cada cultura y no estas globalmente, pese a la universalidad de signos o símbolos, por ejemplo la cruz con formas diversas y significados diferentes según las épocas y las culturas. El movimiento astral de la cruz gamada puede convertirse en símbolo político del hitlerismo. La cruz de

salvación de los cristianos es índice de tortura infamante para los romanos o, según los continentes, puede representar la confluencia de fuerzas en un punto o por el contrario la irradiación de estas partiendo de un centro; e incluso, banalizando la idea, su presencia en una solapa, como otro «pin» cualquiera, indicará que el portador es cura, pero un cura que no se distingue por la sotana, la *coroneta* o cualquier otro medio de identificación de la personalidad.

SÍMBOLO Y SIGNO. COMUNICACIÓN

Se abre así paso a cuanto la semiótica ha expuesto sobre el *símbolo* y el *signo*. Un bisonte pintado formalmente con todos sus detalles puede ser, con su caza, la representación de un acto ritual de petición de agua, como afirman los indígenas del noroeste de Méjico. La plegaria, la ofrenda y el sacrificio son medio habitual de relación de los humanos con las fuerzas impalpables que gobiernan los mundos y cada una de tales acciones se reviste de formas canónicas determinadas. La magia utilizará esas formas de modo que, si se exponen adecuadamente, las fuerzas superiores quedarán obligadas a plegarse a la voluntad del postulante, aunque se distinga una magia simpática o de atracción (el caso del cazador que se apodera del animal entrando en posesión de su imagen por el hecho de pintarla) de otra de destrucción o negra, consiguiendo simbólicamente la muerte del enemigo o de la presa, hiriéndola con trazos que representan flechas o venablos. Pero será imposible saber si el jabalí de Val del Charco o el de los Chaparros son parte de un rito de petición de agua o si dentro del mismo arte levantino la piara de jabalíes del Cingle de la Mola Remigia forma parte de una representación historicista o de un ritual fundado en la caza. Las pinturas levantinas de El Mortero, de Alacón, corresponden a una sociedad «levantina» de cazadores, pero no hay ni una sola escena de caza de los animales presentes, aunque aparezcan hombres o arqueros, potenciales cazadores¹⁰.

No cabe duda de que el arte es un *medio de comunicación*, sea con otros hombres, con cosas o con fuerzas superiores, se trate de signo, símbolo o imagen, sin que podamos decir cuándo esta representa lo que aparece o simplemente simboliza otra cosa (el león, la fuerza, la zorra, la astucia, etc.). Lo

¹⁰ Antonio BELTRÁN y José ROYO LASARTE, *Las pinturas rupestres de la cabecera del barranco del Mortero, Alacón (Teruel)*, Zaragoza, 1998.

que ocurre es que los prehistoriadores han de recurrir a hipótesis de trabajo para responder a las eternas preguntas del ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿cómo? y ¿por qué? de las cosas y el valor convencional de lo expresado depende del conocimiento que de ello tengan la sociedad en la que se inserta y el posible lector del signo o del mensaje. No cabe duda de que estamos, *mutatis mutandis*, ante una forma de *escritura* en el sentido más amplio de la palabra¹¹. Arte o expresión gráfica serán denominaciones que pueden referirse a lo mismo. La falta de elementos de interpretación explica la obsesiva preocupación por la cronología absoluta o relativa que permita seriar históricamente las pinturas y grabados; pero originará lo que hemos llamado *cronología cultural*, que haría posible que, si el arte «levantino» fuese neolítico como muchos solventes autores defienden, no representara escenas de agricultura ni de pastoreo.

INDUSTRIAS Y CULTURA MATERIAL

Los conocimientos de la cultura material por medio del método arqueológico permiten responder a la pregunta de ¿por qué aparece el arte parietal y aun el mobiliario (salvo algunas excepciones) de forma regular solo a partir del 40 000 y no antes?¹². El cambio climático, la sustitución de artefactos polivalentes de mucha masa por otros pequeños y especializados, la determinación de los niveles de las terrazas marinas y otros bien conocidos pueden darnos razón de que algo sucedió para que el hombre que llevaba varios millones de años sobre la Tierra consiguiera a través de sus individuos *sapiens sapiens* dar forma gráfica, visible y tangible a las ideas inasequibles por los sentidos corporales.

La concreción de lo abstracto pudo seguir el mismo camino que anduvieron el gruñido o el gesto para convertirse en lenguaje y en mímica organizada. Las ideas del origen y el destino, es decir, de la vida y la muerte, de los poderes de la naturaleza y de la

debilidad del hombre dieron origen a una mitología, del mito se pasó al rito y a las formas exteriores de este. El individuo como autor y la sociedad, embriándolo y dándole normas, conducirían a las técnicas y a los convencionalismos. Los bisontes paleolíticos diferenciarán el pelaje y capa del dorso y el vientre mediante una línea diagonal que va del arranque de la cola al de la pata delantera correspondiente; en cambio, la de los caballos se convertirá en una línea en forma de M que incluso se aplicará rutinariamente en determinadas épocas y explicará no solo una cronología de su uso sino una imitación y difusión de tales elementos técnicos. Seguro que inicialmente cada convencionalismo respondió a una realidad, pero terminó por convertirse, a costa de su repetición irracional, en algo sin sentido. La sacralización de los colores o de los números es buena muestra de ello. La del número tres, por ejemplo, que llegará incluso a determinar en nuestros días la unidad de un propósito: «a la una, a las dos y a las tres...», sin que nadie ose pararse en las dos o seguir a las cuatro e incluso olvidando que se dice «a la una» pero se quiere decir «a una», todos a la vez, en una evidente banalización del rito.

Añado un ejemplo. Hace treinta años el Centro Camuno di Studi Preistorici organizó su primer Congreso internacional y buscó como emblema un símbolo universal e inquietante, el laberinto. Expresión de lo que no tiene principio ni fin porque vuelve a iniciarse al terminar, y por lo tanto de la vida y la muerte, del día y la noche, del bien y del mal, etc., sin que sepamos si los miles de laberintos de los grabados y pinturas de todas partes del mundo significan lo mismo. La selección del motivo era racional y ajustada a los propósitos de la reunión, que iniciaba la investigación sobre los misterios del arte rupestre. Pero en 1999 ha celebrado el aniversario de aquel evento y ha escogido el mismo emblema, pero no ya como laberinto sino como repetición del de la reunión de antaño. Nadie que no esté en el secreto lo interpretará así, pero lo que quiere decir en 1999 es: «hace tantos años nos reunimos para hablar de estas cosas...».

El arte prehistórico requiere una técnica que podemos fichar, medir, comprobar y etiquetar; pero esa técnica responde a un propósito que nos hace pensar en el autor, la escuela, el aprendizaje, el boceto, la realización y la sociedad a cuyo servicio se pone. Y el propósito se deriva de un esquema mental que resulta básico y que, de ser conocido, aclararía el sentido de lo realizado. En mi visita al desierto del Tassili, acompañado del fiel Alí, tras una conversa-

¹¹ E. ANATI, «Orígenes de la escritura», *BARA*, 3, julio de 2000, p. 23.

¹² Jean CLOTTES, «La naissance du sens artistique», *Revue des Sciences morales et politiques*, París, 1992, p. 172. No nos referimos al uso de ocre rojo, de trazos sobre huesos de Bilzingsleben en Thuringia, de 300 000 años, ni a las figurillas auriñacienses europeas, sino a una tendencia general y repetida. Quedarían las fechas de Chauvet hasta el 32 000, la de 35 000 para Namibia y aun antes en la Border Cave de Kwazulu en África del Sur e incluso los 28 000 de Piaui en Brasil, si se acepta la datación de N. Giedion.

ción nocturna en la que salieron a relucir, además de él y de mí mismo, el camello, el sol o la lluvia, escasa pero que hacía brotar hierbas y flores en el efímero *ouadi*, a la mañana siguiente estaba dibujando con el dedo, en la arena, una línea horizontal, otras diagonales discontinuas, un círculo en lo alto, una especie de letra «pi» y dos trazos, uno largo y otro corto. No supe interpretar que el trazo largo era yo y el corto él, aunque en realidad sobrepasase mi estatura en la cabeza, que la letra «pi» era el camello, el círculo, naturalmente, el sol, la horizontal el río y las diagonales la lluvia. Él lo sabía y lo representó no con arreglo a la realidad visible sino a su planteamiento mental. Claro que el sentido estético puede llevar a los bisontes de Altamira o a los caballos de Chauvet; pero también a que el «Cheval du Cirque» de Le Portel tenga un cuerpo digno de una mano maestra y unas patas deplorables, como dos líneas cruzadas, y que la cabeza no tenga boca. O puede ocurrir que en la misma cueva la galería de los bisontes se componga de estos animales menos un caballo y la de los caballos esté plagada de equinos menos un bisonte, los dos animales excepcionales a la entrada y los caballos monstruosos, menos el delicioso «del Circo» citado¹³.

Es absolutamente preciso conocer el *contenido de cada cultura* y no se puede formular una teoría de las formas del arte prehistórico sin estudiar los elementos de conocimiento de la vida material, económica, y los indicios que permitan la interpretación de ritos y mitos. Según esto, el cambio cultural tendría que producir cambios formales en la expresión de las ideas, que cambian. Y, de hecho, es evidente que se alteran las normas de representación, pero no mediante una secuencia regular que vaya de lo abstracto a lo formal (de la abstracción a la organicidad, como diría el barón Blanc) o al contrario, en la forma que tanto complacía a la escuela evolucionista, sino que si analizamos la sucesión cronológica relativa en España pasaríamos del naturalismo de los animales paleolíticos (no de las figuras humanas) al geometrismo de Villabruna del año 12 000 o de los cantos azilienses y el estilo lineal-geométrico; no sabemos en qué momento, al estilo «macro-esquemático» quizá, por análogo proceso mediante el que se pasó a la fase de las cabezas redondas en el Sáhara; vuelta a un naturalismo impresionista en el arte levantino, con todas las formas que lleven a seminaturalismos y

geometrismos que conocemos. Pero los abrigos del Levante nos muestran la persistencia de las figuras, incluso repintadas, la inclusión de figuras esquemáticas en los frisos o la utilización de abrigos levantinos por las gentes de la pintura esquemática, que añaden frisos laterales como los que encontramos en Cañai-ca del Calar en Murcia o Arpán en Alquézar. Lo que quiere decir que las gentes que han cambiado de cultura, que han pasado de cazadores a pastores y campesinos y a metalúrgicos, siguen utilizando los lugares y valiéndose de las figuras a las que *la tradición* sigue otorgando valor. Figuras de la cueva del Castillo y los casos de los verdaderos palimpsestos, como los de los Estrechos en Albalate del Arzobispo¹⁴, donde unos cañones de cuatro kilómetros de largo, con paredes que en algún punto llegan al medio centenar de metros de altura, contienen abrigos pintados justo en la entrada, en la salida y en el punto medio (sacralización del lugar y de diversos puntos dentro de él), contienen figuras lineal-geométricas bajo otras levantinas, abundantes seminaturalistas, esquemáticas y abstractas, lo que indica uso de los abrigos durante milenios sin solución de continuidad; pero además la entrada del río se produce por un boquete abierto en la sierra de Arcos y en tal punto está el santuario de la Virgen de esta denominación, patrona de Albalate en la actualidad. La cristianización de lugares mediante cruces o la edificación de capillas sobre dólmenes, algunos con inscripciones rupestres, son bien conocidas.

Por consiguiente el esquema tripartito de arte paleolítico, levantino y esquemático ha de ser desechado; las denominaciones «levantino» o «esquemático» son convencionales y contienen un complejo conjunto de fases diferentes, no solo por la cronología sino por la distribución geográfica. La difusión puede ser inquietante, como muestra la aparición de grabados idénticos a los de la isla canaria de La Palma en la isla de Lesbos; o la difusión de las pintaderas neolíticas desde Tessalia a Reggio Calabria y a Canarias. Piénsese en la comunidad estilística de pinturas del sur de Italia, norte de África y sudeste de España; la repetición del mismo *ductus* formal en el Sáhara y en el Levante español, y la universalidad de figuras o símbolos, como el de la serpiente de los Estrechos II, que surge de una grieta para reptar y meter su cabeza en una mancha solar, la asociación a

¹³ A. BELTRÁN, R. ROBERT y J. VEZIAN, *La cueva de le Portel*, Zaragoza, 1966.

¹⁴ Antonio BELTRÁN, «La sacralización del arte rupestre levantino: el caso de los abrigos del río Martín», *BARA*, 1, Zaragoza, 1998, pp. 93-116.

figuras cornudas, como encontraremos en el Frontón de la Tía Chula, en Oliete, pero también en el desierto del Neguev en Israel, o la perpetuación de ideas como la de parejas humanas en pie sobre bóvidos, como encontraremos en el mundo clásico del Mediterráneo oriental, o desfiles de arqueros como los de Iasilikaja o expresiones de fecundidad como en las figuras piernabiertas de todas partes o en la espléndida del abrigo de la Higuera de Alcaine, de un ciervo sobre un árbol, dando por fruto la aparición de hombrecillos incluso en dos espacios ovales, con el contrasentido de que el ciervo es «levantino» de estilo, el árbol podría ser seminaturalista y los hombrecillos son totalmente esquemáticos, todos en el mismo color, con añadidura de una figura femenina desnuda y embarazada para completar el sentido¹⁵.

Valor objetivo indiscutible tiene la asociación de expresiones gráficas con industrias, aparte de los problemas de sincronidad, que serán tratados en varias de las intervenciones de esta reunión, o las escasísimas representaciones de objetos datables, como el brazaete de La Sarga, pero en ningún caso las flechas o arpones¹⁶.

La cuestión seguirá estando en la sincronidad de las industrias en lugares próximos a las paredes decoradas y la asignación a las diversas etapas cro-

nológicas que se repiten en los frisos, corriéndose el peligro de aceptar los datos que convengan y rechazar por imposibles los que parezcan contrarios a las ideas de quienes los exponen.

CONCLUSIÓN

Como conclusión podemos asegurar que el arte prehistórico es la expresión de las ideas mediante grafismos, que tales expresiones reflejan la mentalidad del pueblo y del momento en que fueron ejecutadas, que sobre ellas se acumula una fuerte carga de tradición, que se elabora un sistema técnico de representación y se alcanzan notables cumbres estilísticas y estéticas, y que importa menos su cronología absoluta con arreglo a las pautas tradicionales que la cultural, quedando claro que existe un arte de grandes cazadores y recolectores, que incorporan en una última fase del estilo «levantino» los modos de una sociedad de cazadores evolucionados y agricultores de pico cavador y amansadores y domesticadores de animales, para terminar con la intervención de los metalúrgicos, desapareciendo los vacíos y quedando en vez del supuesto *hiatus* etapas que, sin duda, significan la adaptación de nuevas ideas.

¹⁵ A. BELTRÁN y J. ROYO, *El barranco de la Higuera o del Cabez del tío Martín en el barranco de Estercuel, Alcaine, Teruel*, Zaragoza, 1994.

¹⁶ Están muy superados los trabajos de M. ALMAGRO BASCH, «Los problemas del Epipaleolítico y Mesolítico en España», *Ampurias*, VI, Barcelona, 1944; «La cueva de doña Clotilde», *Teruel*, I, 2, 1949, p. 91; «Las culturas del Paleolítico final en España», en *Historia de España*, de Menéndez Pidal, I, 1, pp. 430 y ss., y *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*, Lérida, p. 41. Trabajos posteriores en el Bajo Aragón de E. VALLESPI, P. UTRILLA e I. BARANDIARÁN («Botiqueria dels Moros: primera fechación absoluta del complejo geométrico del Epipaleolítico Mediterráneo», *Zephyrus*, XXVI-XXVII, Salamanca, 1976, p. 183, o «El abrigo de Eudoviges [Alacón, Teruel]. Noticia preliminar», en *Miscelánea Arqueológica Antonio Beltrán*, Zaragoza, 1975) han cambiado los planteamientos.