

José Alcina Franch
Ignacio Barandiarán
Manuel Bendala Galán
Miguel Ángel Elvira
Carmen García-Ormaechea
José Jiménez
Ricardo Olmos
Josep Padró

HISTORIA DEL ARTE, I EL MUNDO ANTIGUO

Dirigida por Juan Antonio Ramírez
Coordinada por Adolfo Gómez Cedillo

Alianza Editorial



HISTORIA DEL ARTE, I
EL MUNDO ANTIGUO

Primera edición: 1996

Decimosegunda reimpresión: 2022

Fotografías:

José Alcina (Madrid). Antonio Alcoba. Jesús Altuna (San Sebastián): 10. Archaeologia Bild Berlin: 7, 22, 27, 28. Archivo Alianza Editorial. Archivo Anaya. Ignacio Barandiarán (Vitoria): 6, 13-17, 37, 43, 48, 57, 58, 60, 61, 69. Manuel Bendala (Madrid). Gerhardt Bosinski (Tübingen): 4, 21. Centro de Investigación y Museo de Altamira: 30. Jean Clottes (Foix): 36. Diputación Provincial de Teruel: 51. Editions du Castelet (París): 5. Editions des Musées Nationaux de France: 25, 26. Editions R.Wernick (París): 63. Miguel Ángel Elvira (Madrid). Javier Fortea (Oviedo): 2, 12, 24, 41, 42. Carmen García-Ormaechea (Madrid). José Jiménez (Madrid). Emilio Leo (Vitoria): 68. Henri Lothe: 45-47. James Mellaart (Londres): 53. Museo Arqueológico Nacional (Madrid): 64. Museo de las Civilizaciones Anatólicas (Ankara): 55, 65. National Geographic: 20. David y Joan Oates (Londres): 54, 56. Ricardo Olmos (Madrid). Josep Padró (Barcelona). Patronato de la cueva de La Pileta (Málaga): 29. Servicio de Investigaciones Prehistóricas (Diputación de Valencia): 18. Jean Vertut: 1, 8, 9, 11, 19, 31, 32, 34, 35, 38-40. Daniel Vigears (París): 3.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

- © De la edición: Juan Antonio Ramírez
- © José Alcina Franch, Ignacio Barandiarán, Manuel Bendala Galán, Miguel Ángel Elvira, Carmen García-Ormaechea, José Jiménez, Ricargo Olmos y Josep Padró.
- © Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1996, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2008, 2009, 2022
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-9480-1 (O.C.)
ISBN: 978-84-206-9481-8 (Tomo I)
Depósito Legal: M. 27.005-2008
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Juan Antonio Ramírez

EL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD EN LA HORA ACTUAL

EL ARTE PREHISTÓRICO

Ignacio Barandiarán

1. EL RECONOCIMIENTO DEL ARTE PREHISTÓRICO 2
 - Los orígenes del arte 2
 - Constantes y estilos del arte prehistórico ... 3

2. LOS CAZADORES DE LA ÉPOCA GLACIAL5
 - Los temas y las técnicas 5
 - La evolución de los estilos y su cronología ... 8
 - Las obras mobiliarias de Eurasia 10
 - El arte rupestre del sudoeste de Europa 13
 - Otros círculos de arte paleolítico 15
 - Las explicaciones sobre su significado ... 17

3. LOS ÚLTIMOS CAZADORES 20
 - El arte del Epipaleolítico europeo 21
 - El arte rupestre del norte de África 22
 - Las pinturas rupestres del Levante español 23
 - Los conjuntos rupestres del Mesolítico del norte de Europa y Siberia 25
 - Los otros círculos de cazadores 26

4. LOS PRIMEROS GANADEROS Y AGRICULTORES 27
 - Los inicios del arte urbano 27
 - Las construcciones megalíticas 30
 - La extensión del arte rupestre esquemático 34

- APÉNDICE 37
- I. Cronología 37
 - II. Glosario 38

- BIBLIOGRAFÍA 40

LAS RAÍCES DEL ARTE: EL ARTE ETNOLÓGICO

José Jiménez

1. EL INEXISTENTE "ARTE PRIMITIVO" 42

2. LA DIVERSIDAD ESTÉTICA Y CULTURAL 47

3. LA INVENCION DEL ARTE 52

4. "ANTES" DEL ARTE: EL RITUAL Y SUS MANIFESTACIONES 57

5. EL CUERPO 62

6. LAS MÁSCARAS 67

7. LA GUERRA, EL ORNAMENTO, EL JUEGO 71

8. LAS EFIGIES 75

- APÉNDICE 80

- I. Distribución geográfica de los principales grupos étnicos africanos 80

- II. Distribución geográfica de los principales grupos étnicos norteamericanos 81

- III. Mapa de Oceanía 82

- BIBLIOGRAFÍA 83

EL ARTE PRECOLOMBINO

José Alcina Franch

1. EL ARTE DEL PALEOLÍTICO AMERICANO 86

2. EL ARTE OLMECA Y LOS ORÍGENES DE MESOAMÉRICA ... 88

- La Civilización Olmeca 88

- La iconografía olmeca 91

3. EL ARTE CHAVÍN Y LOS ORÍGENES DE LA CIVILIZACIÓN ANDINA ...	92	<i>La arquitectura funeraria real</i>	135
<i>El Formativo ecuatoriano</i>	92	<i>La arquitectura religiosa</i>	137
<i>El Formativo peruano</i>	92	<i>La arquitectura funeraria privada</i>	137
<i>La Civilización Chavín</i>	93	<i>La arquitectura civil</i>	138
4. EL CLASICISMO DEL MÉXICO CENTRAL	96	2. LAS ARTES PLÁSTICAS, DE LOS ORÍGENES AL IMPERIO ANTIGUO ...	140
<i>La Civilización Teotihuacana</i>	96	<i>La escultura</i>	140
<i>Culturas del área de Oaxaca</i>	99	<i>El bajorrelieve y la pintura</i>	141
<i>El arte de Veracruz Central</i>	100	<i>Las artes menores</i>	141
5. EL CLASICISMO MAYA	102	3. LA TOPOGRAFÍA DEL ARTE DEL IMPERIO ANTIGUO	144
<i>Urbanismo y arquitectura</i>	103	<i>Menfis</i>	144
<i>El arte escultórico y el relieve</i>	105	<i>La fundación de Menfis</i>	145
<i>La pintura maya</i>	106	<i>La necrópolis menfita</i>	146
6. EL CLASICISMO ANDINO	108	<i>Saqqara. Las tumbas reales tinitas</i>	147
<i>Culturas de los Andes septentrionales</i>	108	<i>El complejo funerario de Tosortro</i>	147
<i>Culturas de los Andes centrales</i>	111	<i>Otros monumentos funerarios reales</i> ...	148
7. EL POSCLÁSICO MEXICANO Y EL ARTE AZTECA	114	<i>Las mastabas privadas</i>	149
<i>La Cultura Tolteca</i>	114	<i>Los sectores al norte de Saqqara:</i> <i>Guiza</i>	150
<i>La Cultura Mixteco-Puebla</i>	115	<i>Los sectores al sur de Saqqara</i>	153
<i>El arte mexicana</i>	116	<i>Monumentos de otros lugares de Egipto</i>	153
8. EL ARTE MAYA-TOLTECA	120	4. EL ARTE DEL IMPERIO MEDIO ...	154
9. EL POSCLÁSICO ANDINO Y EL ARTE INCA	123	<i>El arte del Primer Periodo Intermedio</i> ...	154
<i>Culturas ecuatorianas</i>	123	<i>La arquitectura del Imperio Medio</i>	154
<i>Culturas de los Andes centrales</i>	123	<i>La escultura</i>	157
<i>El arte de los incas</i>	125	<i>El bajorrelieve, la pintura y las artes menores</i>	158
APÉNDICE	128	<i>Conclusiones sobre el arte del Imperio Medio</i>	159
I. <i>Cronología</i>	128	5. LA ARQUITECTURA DEL IMPERIO NUEVO	160
II. <i>Glosario</i>	129	<i>La arquitectura religiosa</i>	160
III. <i>Mapa de Mesoamérica en el Formativo</i>	130	<i>La arquitectura funeraria</i>	163
IV. <i>Mapa de Mesoamérica en el Clásico</i> ...	130	<i>La arquitectura civil. Ajenatón y Tebas</i> ...	165
V. <i>Mapa de Mesoamérica en el Posclásico</i>	130	6. LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL IMPERIO NUEVO	167
VI. <i>Mapa de Suramérica en el Formativo</i>	131	<i>La escultura</i>	167
VII. <i>Mapa de Suramérica en el Clásico</i> ...	131	<i>La pintura y el bajorrelieve</i>	168
VIII. <i>Mapa de Suramérica en el Posclásico</i>	131	<i>Las artes menores</i>	169
BIBLIOGRAFÍA	132	7. EL ARTE DE LA BAJA ÉPOCA ...	170
EL ARTE EGIPCIO <i>Josep Padró</i>		<i>Las últimas dinastías faraónicas</i>	170
I. LA ARQUITECTURA, DE LOS ORÍGENES AL IMPERIO ANTIGUO ...	135	<i>El arte del periodo ptolemaico</i>	172
		APÉNDICE	175
		I. <i>Cronología</i>	175
		II. <i>Plano del conjunto de Saqqara</i>	176
		III. <i>Plano de Guiza</i>	176
		IV. <i>Plano de Tebas</i>	177
		V. <i>Mapa de Egipto</i>	178
		VI. <i>Pirámides del Imperio Antiguo</i>	179
		BIBLIOGRAFÍA	180

EL ARTE DEL PRÓXIMO ORIENTE

Manuel Bendala Galán

1. FORMACIÓN Y DESARROLLO DEL ARTE SUMERIO 183
Los cimientos de la arquitectura mesopotámica 183
Las artes figurativas 185

2. ARTE ACADIO, NEOSUMERIO Y PALEOBABILÓNICO 191
El arte de Accad: al servicio del imperio 191
Continuidad y retornos en las producciones neosumerias 194
El arte paleobabilónico: el equilibrio de un legado enriquecido 197

3. EL ARTE ASIRIO 200
Los tanteos artísticos del segundo milenio 201
La obtención del paradigma: Asumasirpal II y el Palacio de Kalakh ... 203
La consolidación del legado artístico en los siglos VIII y VII a.C. 206

4. EL ARTE HITITA 211
El arte hitita imperial 212
Yazilikaya 215
El epílogo del arte hitita 217

5. ARTE SIRIO Y FENICIO 220
Ebla 220
El arte sirio del segundo milenio 221
El arte de las ciudades fenicias 224

6. BABILONIA Y PERSIA 227
Babilonia 227
Persia 229

APÉNDICE 235
 I. Mapa de los principales centros histórico-artísticos del Próximo Oriente 235
 II. Fuentes literarias 236

BIBLIOGRAFÍA 238

EL ARTE GRIEGO

Ricardo Olmos

1. LA EDAD DEL BRONCE EN GRECIA 241
El primer arte de las Cícladas 241
El arte de los palacios-santuarios minoicos 242
Las manifestaciones del poder micénico ... 244

2. DE LOS "SIGLOS OSCUROS" A LA IRRUPCIÓN ORIENTALIZANTE ... 248
El marco histórico 248
Los orígenes del templo griego 249
La Grecia geométrica y el mundo homérico 250
La irrupción de un mundo orientalizante 251

3. EL FLORECIMIENTO DEL ARCAÍSMO 253
La época de las tiranías 253
La creación de los órdenes arquitectónicos 254
El afianzamiento de los tipos escultóricos 256
Los primeros programas narrativos en arquitectura 260
Decoración y narración en la cerámica del arcaísmo 264

4. EL MOMENTO CLÁSICO 266
El recuerdo de las Guerras Médicas ... 266
Dioses, héroes y atletas 267
Las esculturas del Templo de Zeus en Olimpia 271
Proporción y ritmo: Policeto 272
La Atenas de Pericles 275
Delicadeza, gestualidad, ornamentación del movimiento 279

5. EL SIGLO IV Y LA CRISIS DE LA POLIS CLÁSICA 282
Una época de expectativas 282
La nueva mirada 283
Los nuevos clientes 285
Lisipo, síntesis del pasado y anuncio de una época nueva 288

6. EL HELENISMO 290
La herencia de Alejandro 290
Las nuevas formas del espacio 291
El ámbito de lo privado 294
El reino de Pérgamo: arte, política, escenografía 296
La diversidad del gusto 298

7. EL ARTE IBÉRICO 301

APÉNDICE 304
 I. Plano del Santuario de Apolo en Delfos 304
 II. Plano de la Acrópolis de Atenas 304
 III. Plano de la Acrópolis de Pérgamo ... 305
 IV. Plano del Ágora de Atenas hacia 150 a.C. 305
 V. Mapa de Grecia 306
 VI. Mapa de la Magna Grecia y Sicilia ... 306

BIBLIOGRAFÍA 307

EL ARTE ETRUSCO Y ROMANO

Miguel Ángel Elvira

I. ETRURIA Y LA FORMACIÓN	
DEL ARTE ROMANO	310
<i>Italia en la Edad del Hierro</i>	310
<i>El ambiente de las tumbas</i>	
<i>principescas</i>	311
<i>La arquitectura etrusca arcaica</i>	312
<i>Las artes figurativas arcaicas</i>	314
<i>El arte etrusco-italico</i>	318
2. EL ARTE TARDORREPUBLICANO ...	323
<i>Los problemas de la escultura</i>	
<i>tardorrepública</i>	323
<i>El retrato romano</i>	324
<i>La nueva arquitectura</i>	326
<i>Los nuevos edificios</i>	328
<i>La casa pompeyana y su decoración</i> ...	329
3. AUGUSTO Y EL ARTE	
DEL SIGLO I D.C.	332
<i>La arquitectura augustea</i>	332
<i>Las artes figurativas bajo Augusto</i>	335
<i>La arquitectura durante el siglo I d.C.</i> ...	338
<i>Las artes figurativas bajo las dinastías</i>	
<i>julio-claudia y flavia</i>	342
4. LA ERA DE LOS ANTONINOS	
Y DE LOS SEVEROS	345
<i>Las construcciones oficiales de Trajano</i>	345
<i>El arte imperial bajo Adriano</i>	347
<i>Las artes oficiales desde Antonino</i>	
<i>hasta Severo Alejandro</i>	350
<i>Artes provinciales y particulares</i>	
<i>del siglo II d.C.</i>	352
5. DE LA ANARQUÍA MILITAR	
AL BAJO IMPERIO	356
<i>La labor reorganizadora</i>	
<i>de la Tetrarquía</i>	356
<i>El arte oficial del Bajo Imperio</i>	358
<i>Las artes privadas durante el siglo IV</i> ...	361
APÉNDICE	363
I. <i>Textos antiguos relativos a arquitectos</i>	
<i>romanos</i>	363
II. <i>Mapa de Italia a principios del</i>	
<i>siglo V a.C.</i>	364
III. <i>Mapa del Imperio Romano</i>	365
BIBLIOGRAFÍA	366

EL ARTE DE INDIA, EL HIMALAYA Y EL SUDESTE ASIÁTICO

Carmen García-Ormaechea

I. EL ARTE DE LA INDIA BUDISTA	369
<i>El budismo</i>	370
<i>El Imperio Maurya</i>	371
<i>Los estilos populares de las dinastías</i>	
<i>Shunga y Shatavahana</i>	373
<i>Las escuelas de Gandhara,</i>	
<i>Mathura y Amaravati</i>	376
<i>Gupta</i>	379
2. EL ARTE HINDÚ	383
<i>La revolución hindú</i>	383
<i>Tantra</i>	384
<i>Los Shilpa-Shastras y la mitología</i>	
<i>hindú</i>	386
<i>Los Vastu-Shastras y el templo hindú</i>	386
<i>El nagara del norte: shikhara</i>	
<i>y mandapa</i>	388
<i>Los estilos dinásticos del sur</i>	391
<i>La ciudad-santuario</i>	394
<i>El imperio de Vijayanagar</i>	395
3. LA MINIATURA HINDÚ	397
<i>Origen y evolución de la miniatura</i>	397
<i>Teocracia y aristocracia</i>	
<i>del krishnaísmo</i>	398
<i>Escuelas del Rajastan</i>	400
<i>Escuelas del Punjab</i>	403
4. INDIA CONTEMPORÁNEA	405
<i>La East India Company</i>	405
<i>Un virreinato británico: 1857-1947</i> ...	406
<i>El arte de la India independiente</i>	407
5. LA EXPANSIÓN	
DEL ARTE INDIO	409
<i>La continuidad budista</i>	409
<i>Los países del Himalaya</i>	410
<i>Sri Lanka</i>	414
<i>Indochina</i>	417
<i>Indonesia</i>	422
APÉNDICE	425
I. <i>Sadanga (Los seis cánones</i>	
<i>de la pintura india)</i>	425
II. <i>Mapa de los principales</i>	
<i>centros histórico-artísticos de India</i>	427
BIBLIOGRAFÍA	428

PRESENTACIÓN

Juan Antonio Ramírez

La importancia de la historia del arte se ha venido acrecentado paulatinamente desde el final de la Segunda Guerra Mundial, hasta alcanzar, en los años finales del siglo xx, un desarrollo verdaderamente espectacular. El caso es sorprendente, pues mientras otras disciplinas humanísticas parecen haber entrado en un proceso imparable de decadencia, asistimos aquí a una eclosión sin paralelo. Se diría que la cultura de masas, al democratizar la producción *visual*, trabaja inexorablemente a favor de las artes. Es evidente que ha aumentado el interés por los fenómenos creativos, lo cual se ha traducido en una creciente preocupación por asuntos como el contenido y función de los museos, el patrimonio monumental, la calidad del entorno urbanístico, etc. No es infrecuente que muchas exposiciones temporales atraigan verdaderas muchedumbres y se conviertan, en sí mismas, en poderosos fenómenos sociales.

Todo esto ha venido acompañado de una interesante renovación metodológica: los historiadores del arte han *progresado* mucho, pues no sólo se ha incrementado notablemente la cantidad de sus conocimientos sobre todos los periodos, artistas y obras significativas, sino que han cambiado también sus puntos de vista. Los instrumentos intelectuales con los que examinan y dan cuenta de la producción artística del pasado no son ahora los mismos que hace veinte o treinta años. Los criterios son otros y nuevas son, por lo tanto, las valoraciones.

Desgraciadamente, esto es sólo evidente para los especialistas que manejan una amplia bibliografía, tan densa y profusa a veces como dispersa. Son muy abundantes, en efecto, las revistas especializadas, los catálogos y las monografías de variada naturaleza, y es por eso más difícil que nunca obtener un cuadro completo, coherente y actualizado de toda la historia del arte universal. Los libros generales suelen estar muy desfasados: no es raro que repitan estereotipos críticos caídos en desuso, y muy pocas veces exhiben un discurso literario-visual coherente. A falta de otra cosa mejor, se siguen consumiendo todavía trabajos de estas características escritos hace treinta o cincuenta años, bastante antes de que se hiciera evidente el efecto sobre la historia de la nueva situación del universo del arte. Parecía necesario, pues, suministrar a los lectores interesados y a las nuevas generaciones de estudiantes una nueva obra de referencia de carácter general, manejable y cómoda pero de cierta amplitud, bien ilustrada, y que diera cuenta de los últimos avances informativos y metodológicos de nuestra disciplina. Con ese propósito se ha concebido la presente *Historia del arte*.

Llevar un proyecto así a su culminación ha supuesto un importante desafío intelectual y editorial. Imposible habría sido sin el trabajo continuado y entusiasta de muchas personas a lo largo de más de cinco años. El nivel universitario (aunque “introdutorio”) que pretendíamos alcanzar nos aconsejó recabar el concurso de reputados especialistas procedentes de diversas universidades españolas. Pensamos que la personalidad intelectual de cada uno de estos autores no debía quedar disminuida o enmascarada al solicitarles una multitud de pequeños escritos dispersos a lo largo de la obra, de modo que decidimos aislar treinta y dos partes (ocho para cada tomo), susceptibles, cada una de ellas, de desarrollarse con una cierta amplitud y coherencia argumental. Los enunciados de cada una de estas partes (o “módulos”, como los hemos denominado durante el proceso de producción), su extensión proporcional, y el número de ilustraciones no son arbitrarios: han sido calculados muy cuidadosamente atendiendo a la importancia objetiva de cada asunto en el conjunto de la historia del arte, sin olvidar requerimientos lógicos de la industria editorial que aconsejaban un tamaño similar para cada tomo y una sujeción permanente a planteamientos económicamente viables.

No negamos, pues, que esta obra aspira a ser una especie de nuevo *canon* actualizado de toda la historia del arte. Hacer algo así a título individual es muy arriesgado, pero lo es menos cuando se trata de un trabajo colectivo. Cada autor se ha sujetado a unas normas generales (que atendían básicamente al campo temático, estructura narrativa, extensión y número de ilustraciones), pero ha tenido plena libertad intelectual para orientar su “módulo” como ha creído conveniente. Esto significa que puede haber algunas discrepancias entre cada uno de estos *cánones sectoriales* y los que hubieran proporcionado otros especialistas en los asuntos tratados. Pero en una obra global de estas características importa mucho el valor y el sentido del conjunto. Todos los autores elegidos son personalidades bien conocidas y respetadas en los medios profesionales, con una importante trayectoria, y han escrito estas colaboraciones en la plenitud de sus carreras intelectuales. No sólo se ha ocupado cada uno de ellos de un tema diferente, sino que lo han hecho exhibiendo actitudes metodológicas muy variadas. De ahí algunos interesantes cambios de tono. Esta variedad de orientaciones constituye en sí misma una excelente antología, bastante completa, de lo que es actualmente la historia del arte en España (y en todo el mundo occidental en general). Tales diferencias no son negativas, sino todo lo contrario: enriquecen el valor de la obra. Es este mosaico de temas y de orientaciones, dentro de una estructura clara y ordenada, lo que nos parece *representativo* (es decir, *canónico*), y lo que nos autoriza a presentar esta *Historia del arte* como un nuevo tipo de manual.

EL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD EN LA HORA ACTUAL

En este primer volumen se cuenta la génesis y el primer desarrollo de las diferentes formas de expresión plástica. Lo que se describe aquí constituye una especie de modelo que se repetirá luego en otros episodios históricos muy alejados en el espacio y en el tiempo. ¿Cuándo, cómo y con qué características aparece el arte? ¿Qué sucede cuando las creaciones visuales se conjugan con la aparición de estados centralizados, en sociedades muy jerarquizadas? ¿Cómo evolucionan las formas en un medio social muy dinámico como el helénico, y de qué modo los lenguajes artísticos ahí generados pudieron servir en contextos políticos imperiales? ¿Cómo se puede abordar el análisis de ciclos artísticos en culturas aisladas o refractarias a la influencia exterior?

Estas y otras preguntas se suscitan y se responden en las páginas ulteriores. El asunto de “los orígenes del arte” es crucial para nosotros, pues muchas cosas acaecidas después se explican cuando examinamos la producción artística ancestral de nuestros antepasados prehistóricos, o cuando prestamos atención a los comportamientos artísticos de los llamados “pueblos primitivos” actuales. El profesor Ignacio Barandiarán, de la Universidad del País Vasco, ofrece una panorámica completa del arte prehistórico, mostrándonos cómo en un periodo de tiempo muy dilatado, y pese a lo fragmentario de nuestros conocimientos, puede detectarse una interesantísima riqueza y complejidad de fenómenos artísticos. Las técnicas son variadas, así como los recursos expresivos. Nada parece ajeno a los rituales y creencias religiosas de aquellos creadores, pero también es interesante constatar el paralelismo del arte prehistórico con actitudes estéticas que el mundo contemporáneo ha aprendido a ver conviviendo: abstracción y figuración, esquematismo conceptual y realismo.

El profesor José Jiménez, de la Universidad Autónoma de Madrid, ha sido invitado a abordar también estas cuestiones examinando el trabajo artístico de los pueblos sin escritura que han convivido con las sociedades históricas. Rechaza, con toda justicia, la inferioridad estética o cultural de estos grupos sociales (no son más “primitivos” que nosotros mismos) y acomete su estudio vinculando sus creaciones a los comportamientos, rituales, y narraciones míticas: danza, guerra y juego sirven de soporte cultural a la producción de tatuajes, trajes, máscaras y efigies. La similitud de todo ello con algunos de los llamados “nuevos comportamientos artísticos” de nuestros días es bastante sorprendente: todo nos invita a cuestionar la noción decimonónica de *progreso* cuando se aplica a la creación artística.

Un caso aparte es el arte precolombino: aunque algunos incluyen su estudio dentro del arte “étnico” o “primitivo”, hemos optado por darle aquí un tratamiento especial, encargando su estudio al profesor José Alcina Franch. La enorme complejidad cultural y la extraordinaria riqueza artística de los pueblos americanos anteriores a la conquista europea requerían una cierta extensión, incluso en una obra de carácter introductorio como ésta. El mundo prehispánico no nos ha legado una literatura escrita tan amplia y articulada como la egipcia o la de otros pueblos del Próximo Oriente, pero sí tuvo sociedades muy estructuradas y un arte áulico de gran sofisticación.

El valle y el delta del Nilo conocieron uno de los primeros estados centralizados de la historia. Allí se desarrolló una civilización autónoma, poco conectada con el resto del mundo antiguo, cuyas realizaciones artísticas y arquitectónicas han provocado siempre la admiración unánime a todos los vistantes del país. El profesor Josep Padró, de la Universidad de Barcelona, nos enseña los pormenores de un arte que el gran público cree conocer pero que ofrece siempre muchas sorpresas y paradojas. Una de ellas es la conciliación entre la variedad de las soluciones y de los temas, con una notable continuidad estilística: los supuestos

básicos del arte egipcio se mantuvieron inalterados entre el Imperio Antiguo y la época ptolemaica. Pero entraron en la historia del arte occidental a través de su influencia en el arte griego, por no hablar de los *revivals* neoegeos, desde fines del siglo XVIII hasta los decorados cinematográficos de algunas películas, en pleno siglo XX.

Es grande el parentesco histórico y cultural entre Egipto y las civilizaciones coetáneas del Próximo Oriente, pero también son importantes las diferencias. El área comprendida entre la península de Anatolia (con la costa siria) y el Irán actual, conoció en la Antigüedad el auge y el ocaso de muchos estados, con idiomas, religiones y formas políticas diferentes. Pero no siempre tuvieron una “cultura visual” diferenciada de la de sus vecinos o eventuales enemigos. El profesor Manuel Bendala Galán, de la Universidad Autónoma de Madrid, muestra los pormenores artísticos y arquitectónicos de esta zona, entre los orígenes de las sociedades urbanas y los albores del Helenismo. Es interesante constatar cómo cada pueblo puede aportar matices a los modos expresivos y a los temas heredados: no todas las formaciones políticas significativas tuvieron un lenguaje visual de la misma calidad. Éste es, pues, un buen lugar para plantear las relaciones entre las diferentes (y sutiles) orientaciones metodológicas de la arqueología y de la historia del arte.

Para esta cuestión, Grecia es el gran “caballo de prueba”. Nos encontramos ante el primer pueblo del que podemos elaborar una historia del arte en sentido estricto. Aunque el mundo griego tuvo un dinamismo social sin paralelo en la Antigüedad, las formas evolucionaron con gran rapidez y con una relativa independencia de otros factores políticos o culturales. Los criterios estrictamente “arqueológicos” no dan cuenta de este fenómeno que se va a reproducir luego en otros momentos de la historia occidental. Ricardo Olmos Romera, del CSIC, cuenta todo esto de un modo detallado, como corresponde a la enorme importancia objetiva de Grecia en el conjunto de la historia universal del arte. Los modelos de representación humana, los órdenes de la arquitectura clásica, y las estructuras urbanísticas básicas de nuestra cultura nacieron en la Grecia antigua. Y no han muerto, pese a la Revolución Industrial y a la subversión de las vanguardias artísticas. De ahí que su estudio constituya un capítulo esencial para comprender nuestra propia identidad.

Algo parecido podríamos decir de Roma, un imperio mediterráneo que heredó la cultura artística griega adaptándola de un modo inteligente a sus propias necesidades. El profesor Miguel Ángel Elvira, de la Universidad Complutense de Madrid, examina los condicionamientos “políticos” de las grandes obras (puentes, acueductos, carreteras...), de la arquitectura pública romana (anfiteatros, templos, arcos de triunfo...), y de la estatuaria oficial de emperadores y dignatarios. Roma tuvo una civilización visual de masas comparable, hasta cierto punto, a la de nuestro propio mundo: aunque sus repertorios estilísticos procedían del Helenismo, no cabe negar la originalidad de sus planteamientos ni la gran pertinencia de su estudio en la hora actual.

Este volumen se cierra con el análisis que Carmen García-Ormaechea, de la Universidad Complutense de Madrid, dedica al arte de India, el Himalaya y el Sudeste Asiático. Es un ciclo cerrado en sí mismo, pues salvo algunos contactos episódicos con Occidente (como la estatuaria helenizante de Gandhara o las escasas influencias europeas desde el siglo XVI), el arte hindú tiene sus propios lenguajes y una dinámica evolutiva autónoma. En este universo geográfico y cultural hay una gran arquitectura religiosa y palaciega, así como un fascinante arte religioso vinculado a las grandes creencias del subcontinente. Los contrastes que esto genera son, con frecuencia, espectaculares: mientras el hinduismo favoreció el desarrollo de

una plástica figurativa sensual, sin paralelos en toda la historia humana, el arte islámico propagó decoraciones geométricas abstractas. Debemos considerar también este antagonismo artístico al intentar explicar los conflictos interétnicos o religiosos de la India, presentes todavía en nuestros días.

Nada de lo artístico nos es ajeno. En este dominio todo está ahí, presente en algún lugar del mundo físico, y plenamente activo en nuestro sistema cultural. Todas las obras son, en este sentido, contemporáneas. El arte de la Antigüedad es además, por sus formas y estructuras, muy *moderno*, un pariente próximo de la sensibilidad actual.

J. A. R.

EL ARTE PREHISTÓRICO

Ignacio Barandiarán



1. Cabeza de uro (15000-13000 a.C.). Cueva de Teyjat, Francia. La formación de costras calizas sobre parte del surco que dibuja esta cabeza animal asegura que el grabado fue realizado en época prehistórica.

Los prehistoriadores consideran obras de arte todas las referencias gráficas realistas o esquemáticas realizadas en el marco de sociedades pretécnicas y no literarias. El arte prehistórico tiene constantes técnicas, temáticas y de ubicación; y también variantes producidas por tradiciones compartidas entre grupos vecinos o en periodos limitados de tiempo.

La Arqueología analiza la forma de los restos materiales del pasado; la Antropología Cultural y la Etnografía ayudan a comprender los cambios del utillaje y de la mentalidad. Los que estudian el arte prehistórico se preocupan sobre todo por identificar los temas y estilos y por definir el ambiente cultural que los produjo; casi nunca superan el análisis preiconográfico (de descripción y reconocimiento formal de los motivos) y apenas consiguen reconocer las escenas ni el significado de la representación.

Es muy poco lo que se conserva de este largo primer capítulo de la Historia del Arte: sólo los grabados, pinturas y esculturas que en circunstancias especiales han resistido el paso del tiempo y que la Arqueología ha conseguido recuperar. Se desconocen las intenciones de los autores y destinatarios del arte prehistórico, pues no se dispone de informaciones contem-

poráneas: ni orales (posibles en el estudio del arte de los primitivos actuales) ni escritas (que documentan el arte de época histórica).

Para saber cuándo se elaboraron esas manifestaciones se suele estudiar el orden de las superposiciones y de las pátinas de las figuras rupestres [1], así como los caracteres de las obras que se depositaron en el suelo de un espacio habitado (cueva o choza) o en un recinto funerario. No es difícil percibir la sucesión de temas y estilos de los objetos recuperados en una excavación (en estratos de datación garantizada); ese esquema cronológico se aplica por inducción a las figuras de mayor tamaño dibujadas sobre las paredes de la cueva o en rocas al aire libre. Así se establece un cuadro que define los estilos del arte prehistórico y la sucesión de formas y técnicas. La prehistoria de Europa reconoce (mediante el estudio de los cambios del equipamiento y de la disposición de los lugares de vivienda o enterramiento en los diferentes estratos de un yacimiento arqueológico) el orden en que han ido produciéndose distintas culturas.

En muchas regiones de África, América y Oceanía los modos de vida “primitiva” o “aborigen” han perdurado hasta fechas recientes, ofreciendo un arte “ahistórico” que, no sin dificultad, ha tendido a clasificarse por la apariencia de su evolución formal o recurriendo al modelo de estilos reconocidos en la prehistoria europea.

I. EL RECONOCIMIENTO DEL ARTE PREHISTÓRICO

En el último cuarto de este siglo se está produciendo un considerable aumento de datos: son muchos los hallazgos de arte rupestre fuera de Europa y se desarrollan programas internacionales de documentación. Se empieza a disponer de métodos para una datación directa de la obra (la materia pictórica y el soporte), para identificar las técnicas de representación (composición de pigmentos o desarrollo del grafismo) y los autores (examen diferencial de la morfología, dirección y articulación de los trazos) y para saber cómo se combinan los temas [4]. Al proceder a la autenticación de los conjuntos rupestres descubiertos en los años noventa se ha podido recurrir a una compleja analítica (geología, microscopía electrónica, cromatografía, datación absoluta, etc.) para conocer aspectos no perceptibles a simple vista [2].

Se ha generalizado, además, una política de protección que intenta contrarrestar la sobrecarga del uso turístico de importantes conjuntos (como las cuevas paleolíticas de Francia y España), la contamina-

ción ambiental (como las lluvias ácidas sobre grabados al aire libre en Escandinavia y en el norte de Rusia) o la proliferación de exposiciones (que exigen una reiterada manipulación del frágil arte mobiliario). El conocimiento de los factores agresivos y de sus posibilidades de control y la limitación de visitas y manipulaciones empiezan a reducir esos riesgos.

Los orígenes del arte

Muchos pueblos primitivos dibujan figuras y signos sobre soportes que resisten mal el paso del tiempo (madera, corteza, fibras o cuero; figuras hechas con tierras de colores; pintura o tatuaje sobre el cuerpo). No se han conservado sus paralelos en la prehistoria y, por ello, no pueden ser estudiados por la Arqueología.

En el Paleolítico Medio y en el periodo de transición al Paleolítico Superior (Culturas Musteriense y Castelperroniense), entre 125000 y 35000 a.P., el “hombre de Neanderthal” recoge materiales de formas y colores llamativos (cristales de roca y otros minerales brillantes, óxidos de hierro de color ocre o rojo, conchas y fósiles) que lleva a las cuevas donde vive o coloca junto a sus muertos. Se discute que tengan intención “artística” algunos trazos —líneas sencillas incisas no figurativas— sobre huesos y piedras, como los de Pech de l’Azé (Francia), de finales del Paleolítico Inferior, o los de Riparo Tagliente (Italia) y otros yacimientos del Paleolítico Medio.

Al hombre del Paleolítico Superior (“hombre de Cro-Magnon”) se debe un notable progreso del utillaje (con trabajo muy cuidado del sílex, asta, hueso y marfil) y del dispositivo funerario. Es también el autor de algunas imágenes relacionadas con el mundo que le rodea: pequeñas figuras de animales esculpidas sobre marfil en el Aurignaciense antiguo del sur de Alemania, fecha-

2. Macrofotografía de una zona de pared pintada de la cueva de Zubialde, Álava, sometida a autenticación en 1990: se aprecia la técnica pictórica (pintura líquida en el color negro, sólida en el rojo), la superposición del rojo sobre el negro y el grado de integración del pigmento en el soporte, mostrando los añadidos posteriores sobre una figura anterior.



das entre 33000 y 26000 a.C. [3], y en otros lugares del sur de Europa y de Siberia. Algo más tarde se desarrolla el arte rupestre de la Cornisa Cantábrica y el sur de Francia, con trazos hechos con los dedos sobre el barro de la cueva [5], así como signos y siluetas animales y humanas realizados tanto en cuevas como sobre utensilios [6].

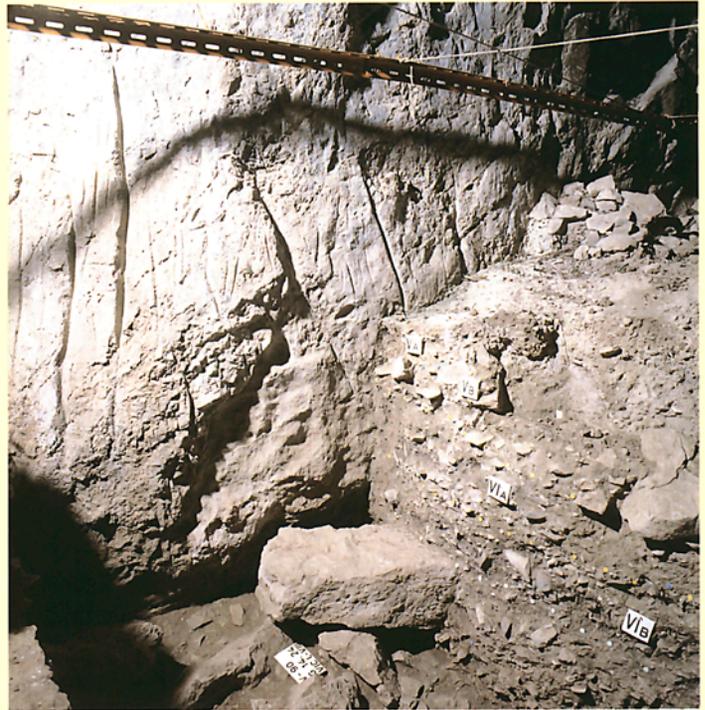
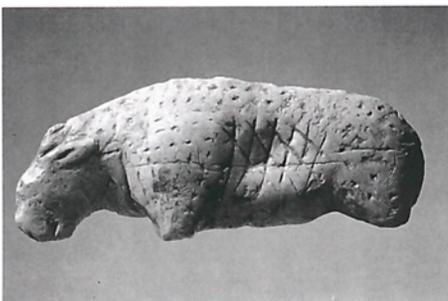
Constantes y estilos del arte prehistórico

El arte prehistórico no es una copia que expresa lo que se ve o se conoce sino una creación de imágenes condicionada por servidumbres técnicas y de demanda social. El historiador de las civilizaciones sin escritura sospecha que en dichas imágenes se plasman las sensaciones y creencias del hombre prehistórico; que, bajo la apariencia de lo más próximo (modos de vida, fauna o gentes), se alude simbólicamente a seres superiores, gestas y ritos.

El artista prehistórico, que como cazador y ganadero conoce muy bien la anatomía animal, no describe animales concretos, sino su imagen genérica, y se sirve de estereotipos al pintar seres humanos o signos. En su obra los temas se combinan (en escenas o no) produciendo un sistema de señales alusivo a valores profanos y sagrados; debe tratarse de un mitograma compartido por muchos grupos que, en lugares no muy próximos y durante milenios, se han servido de un repertorio básico de imágenes. Sus variantes (de temas y tratamiento) y sus constantes (a lo largo de una época o en un territorio) permiten distinguir los estilos.

Tradiciones arraigadas imponen las técnicas, los temas, el orden de ejecución de

3. Talla de marfil con figura de un león de las cavernas, de un nivel auriniaciense de la cueva de Vogelherd, Alemania. Museo de la Universidad de Tübingen.



4. Corte estratigráfico.
Abrigo de La Viña, Asturias.

En las paredes del abrigo de La Viña hay siluetas animales grabadas superpuestas a trazos rectos verticales repetidos. En este yacimiento se han excavado los niveles V y VI que ocultaban algunos de los trazos rectos de la pared y se ha podido relacionar el suelo arqueológico que el grabador prehistórico estaría pisando (niveles inferiores) con la altura accesible de la pared que habría de ser decorada. Estas dos observaciones estratigráficas (el suelo que pisarían los grabadores cuando trabajaban; los niveles que posteriormente cubrieron su obra) permiten datar los trazos rectilíneos de La Viña en el comienzo del Paleolítico Superior (Cultura Auriniaciense), o sea, en el primer horizonte gráfico del arte rupestre occidental.

La antigüedad de las pinturas y grabados de Altamira (descubiertos en 1879) se aceptó cuando años después aparecieron en la cueva de La Mouthe (Dordoña) figuras grabadas de animales en roca que tapaban sedimentos del Paleolítico Superior. Los avales básicos del arte rupestre del sur de Europa en los estudios de H. Breuil (1905 y 1912) se basaron, precisamente, en argumentos estratigráficos: figuras grabadas o esculpidas sobre rocas cubiertas por estratos del Paleolítico Superior, alteraciones (degradaciones o recrecimientos de estalagmita) del soporte, figuras de animales extinguidos o emigrados de estas latitudes antes del Neolítico, paralelos entre el arte rupestre y el mobiliario (que se recoge al excavar los niveles de los yacimientos) y clausura de algunas cuevas al final del Paleolítico.

Los restos —de industrias, fauna, hogueras, teas...— dejados por los hombres prehistóricos en cuevas decoradas (por ejemplo en Trois-Frères, Tête du Lion, Niaux-Clastres, Erberua, Gargas o Fontanet en Francia, Chufín, Tito Bustillo o Fuente del Salín en la Cornisa Cantábrica) permiten una datación indirecta del inmediato arte rupestre. Estratos que cubren la obra rupestre están sirviendo ahora para certificar la alta antigüedad del arte extraeuropeo, como en las cuevas Apollo 11 (Namibia), Koonalda (Australia) o Cañadón de las Cuevas (Argentina).



5. Líneas informales trazadas con los dedos sobre el barro (primer tercio del Paleolítico Superior). Cueva de Pech Merle, Francia.

la obra y la oportunidad de su uso; la “fantasía” y habilidad de cada artista marcará algunas diferencias. Las obras sobre roca tienen expansión mundial y suponen la mayor representación del arte prehistórico conocido. El soporte rupestre es natural y no preparado, pero fue cuidadosamente elegido por su formato y ubicación.

En el panorama de esta plástica, extendido durante más de 30.000 años, suelen ser más antiguos el tratamiento naturalista de los temas que su esquematización, las composiciones que protagoniza la figura animal que aquéllas en que aparece normalmente la humana, y las figuras aisladas que las que se mezclan en escenas. Se distinguen tres grandes horizontes o ciclos:

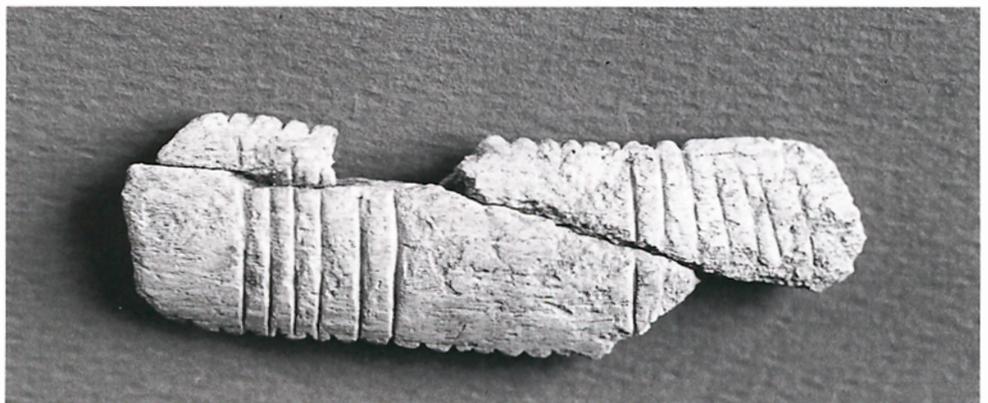
- a. El arte de los cazadores de la época glacial (en el Paleolítico Superior) presenta muchas figuras naturalistas de animales, bastantes signos y escasas figuras humanas; pocas veces se constituyen en escenas. Los desplazamientos a larga

distancia de los cazadores justifican, entre otras razones, la similitud del arte en espacios extensos.

- b. La obra de los últimos cazadores de la actualidad climática (en el Epipaleolítico o Mesolítico) se caracteriza por la abundancia de escenas descriptivas de gran viveza, con figuras animales y humanas relativamente sintetizadas. Los asentamientos de explotación más intensa de cada territorio requieren una mayor estabilidad de los grupos y facilitan su diferenciación cultural, con una parcelación del arte en variantes regionales.
- c. Con las primeras sociedades de economía productora (agricultores y ganaderos) del Neolítico y el inicio de las Edades de los Metales aparecen la arquitectura urbana en Asia anterior y Europa oriental y las construcciones megalíticas en buena parte de Europa; se generaliza un arte con muchos signos y figuras muy simplificadas. La más rápida difusión de técnicas e ideología (por el comercio, sin duda y, a veces, por migraciones) favorece cierta uniformidad de las mentalidades y de la expresión gráfica, pero la adscripción definitiva de los grupos a un suelo (una “ciudad” y un “país”) confiere matices diferentes al equipamiento y al arte.

Los estilos del arte de la prehistoria perduran en muchos pueblos primitivos recientes que incorporan elementos modernos a representaciones de apariencia antigua: hay embarcaciones a vela en el arte rupestre aborígen de Australia, y gente fumando, colonos barbudos, iglesias o animales domésticos de introducción muy moderna en el arte “prehistórico” del sur de África.

6. Decoración con signos elementales (trazos rectos) de un trozo de hueso plano preparado probablemente para el adorno personal (Auriñaciense antiguo). Colección G. Laplace, Coarrazze. La pieza procede de la cueva de Gatzarria, Francia.



2. LOS CAZADORES DE LA ÉPOCA GLACIAL

Durante el Paleolítico Superior pueden distinguirse dos categorías artísticas: lo rupestre o parietal (en la cueva o sobre roca al exterior) y lo portátil o mueble (de menor tamaño, sobre utensilios o exento); las convergencias temáticas y estilísticas aconsejan el estudio paralelo de ambas manifestaciones. Sus autores son cazadores que ocupan zonas menos frías de Europa y Asia durante los rigores climáticos de la segunda mitad de la última glaciación. Este primer capítulo de la Historia del Arte empieza en el Auriñaciense antiguo y el Gravetiense y concluye al acabar el Magdaleniense. Se manifiesta en numerosas obras portátiles del tercio meridional de Eurasia, en conjuntos rupestres del sudoeste de Europa y en otras series rupestres que ahora se están identificando.

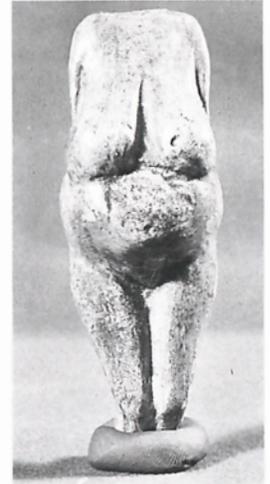
Los temas y las técnicas

Son pocas las figuras humanas y muchas las de animales y signos. Se ha afirmado que la apariencia de los humanos es deforme,

la de los animales fiel y la de los signos hermética: lo fingido, lo real y lo simbólico. De hecho, figuras humanas y animales ofrecen una gradación del realismo a lo convencional, de la naturalidad a cierta esquematización y acaso, por abstracción, al signo.

Entre las representaciones humanas encontramos figuras completas (estatuillas, pinturas y grabados) [7] o parciales (cabezas o sexos), realistas o caricaturescas; también se incluyen en este apartado algunas figuras híbridas con rasgos animales, así como signos de discutida referencia a un perfil o un sexo e improntas de manos sobre la pared. Los antropomorfos se representan habitualmente desnudos y con alteraciones en la cabeza y en el rostro (sin ojos, boca u orejas, o con un exagerado perfil fronto-nasal); suelen aparecer de pie, a veces con los brazos adelantados y con el sexo muy marcado.

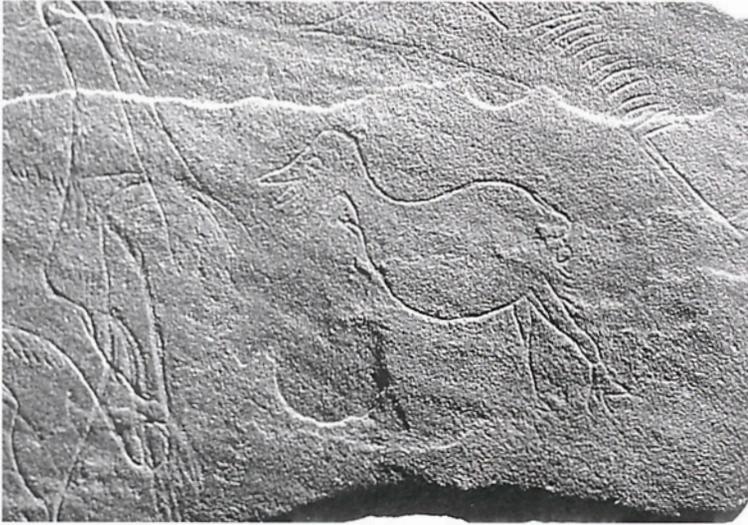
En el bestiario aparecen muchos caballos, bisontes, renos y ciervos, bastantes uros, cabras monteses y mamuts [8], pocos



7. Figura femenina tallada en marfil. Museo de Antropología y Etnografía de San Petersburgo. Esta pieza, de 8 cm de altura, fue encontrada, junto a otras estatuillas similares, en una cabaña del yacimiento gravetiense de Kostienki (Rusia).



8. Representación de un mamut (con la característica silueta cráneo-dorsal y detalles de defensas y trompa) pintado en negro en la pared de la cueva de Rouffignac, Francia.



9. Placa de piedra con grabados de una figura de pato y otros temas (Magdaleniense). Museo de Brive. Procedente de la cueva de Puy de Lacan, Francia.

rebecos, rinocerontes, carnívoros (oso, león, zorro), aves [9] y peces (salmones sobre todo) y excepcionalmente otros mamíferos y fauna menor. La mayor parte de los animales parecen ser los deseados por los cazadores, pero la proporción de los que están representados (“muestra gráfica”) no coincide con la de los restos de caza y comida (“muestra culinaria”) presentes en los yacimientos. En las representaciones rupestres del sudoeste de Europa predominan las figuras de caballos [10] y bisontes; menos abundantes son las de mamuts,

cabras, uros y ciervos, y muy escasas las de renos. La mayoría de caballos y bisontes de la muestra gráfica no se corresponde con la caza predominante de ciervos (en la Cornisa Cantábrica) y de renos (en Aquitania y Pirineos), ni la abundancia de algunas figuras (como los mamuts y rinocerontes en Rouffignac) tiene que ver con lo que cazaron los que allí vivían. Casi todos los animales rupestres se representan de perfil; sus dimensiones son normalmente muy inferiores (longitud media entre 0,5 y 1,5 metros) a las reales, salvo excepciones de gran tamaño (una cierva de Altamira, un cuadrúpedo de Pileta, toros de Lascaux). Algunas figuras quedaron intencionadamente incompletas: hay animales acéfalos o desprovistos de hocico, patas o cuernos. No es extraño que algunas representaciones aparezcan en posición vertical o patas arriba. Junto a las figuras o aisladamente aparecen muchas formas y signos irreconocibles [11]: rayas, puntuaciones, aspás, zigzags, aflechados, cerrados (rectangulares, ovalados o “tectiformes” con subdivisiones internas), etc. Algunos de estos signos marcan en las cuevas el comienzo y el final de los paneles decorados [12].

Las técnicas predominantes en las obras de arte rupestre son el grabado y la pin-



10. Caballos pintados en la cueva de Ekain, Guipúzcoa. Las representaciones incluyen detalles (relleno parcial de partes del cuerpo, manchas escapulares, cebraduras en patas...) propios del estilo pictórico del Magdaleniense.



11. Ciervo y signos varios “asociados” (cuadrilátero y puntos) pintados en la cueva de Lascaux, Francia.

tura de un solo color; las pinturas de varios colores y las esculturas en roca son escasas, y los modelados en barro, excepcionales. Se han recuperado lámparas, colorantes y machacadores de pigmento, espátulas para mezclarlos y pinturas ya preparadas (en Altamira estaban depositadas en conchas de lapa y en concavidades de huesos). El color se aplicaba directamente en seco (trozos de óxidos de hierro y de manganeso y carbones de madera o hueso) o en líquido, a dedo o con pincel. Mediante análisis científicos han llegado a determinarse las recetas de los pintores: la proporción en que se mezcla el pigmento con su carga (los aditivos que aumentan su masa —arcillas o arenas—) y con aglutinantes y disolventes (resinas o grasas). Los artistas del Paleolítico Superior trazaron a veces esbozos con carbón para proceder luego al dibujo definitivo de los contornos con un trazo seguido o tamponado [13] y al relleno de planos de pintura extendiendo el pigmento con un pincel o soplándolo. El empleo de tonalidades de los dos colores básicos (rojo y negro) con raspado o lavado de tintas y el repaso de algunos perfiles [17] permite

diferenciar volúmenes, colores e iluminación según las partes del cuerpo representado. Así mismo, el recurso a varios tipos de grabado permite distinguir texturas y coloraciones de la piel de un animal, concretar detalles y sugerir volúmenes. El grabado rupestre a veces es simple y a veces reiterado con estrías yuxtapuestas. El arte mobiliario se sirve sobre todo del grabado [14], ya sea en soportes tenaces (piedras más duras, marfil y algunos huesos), donde presenta trazos someros y estrechos, o en soportes rugosos y de menor compacidad (piedras granuladas y astas), con trazos más profundos y anchos; en la elaboración de objetos se utilizan también otros recursos, como el recorte de siluetas, el pulido, la perforación y la talla [15]. El hecho de que estos objetos hayan permanecido enterrados durante mucho tiempo ha impedido la conservación de posibles decoraciones pintadas; entre las excepciones destacan las pinturas de animales y signos que aparecen en muchas plaquetas del Parpalló.

Las representaciones se integran en el espacio disponible en las cuevas y en los formatos mobiliarios. Grietas o resaltes de la cueva hacen las veces de suelo sobre el que se alinean las figuras; relieves y oque-

12. Signos (puntuaciones y grupo de “claviformes”) pintados en rojo bajo una silueta de bisonte. Cueva del Pindal, Asturias.





13. Figuras de ciervas. Cueva de Covalanas, Cantabria. Realizadas con la técnica de pintura tamponada, alineando y yuxtaponiendo puntuaciones de pintura roja líquida.

14. Placa de hueso con grabados (Magdaleniense Medio). Colección Bégotien/Museo de Pujol. Esta placa, procedente de la cueva de Enlène (Francia), muestra temas muy poco frecuentes en el arte paleolítico, entre ellos un saltamontes y perfiles de búhos.



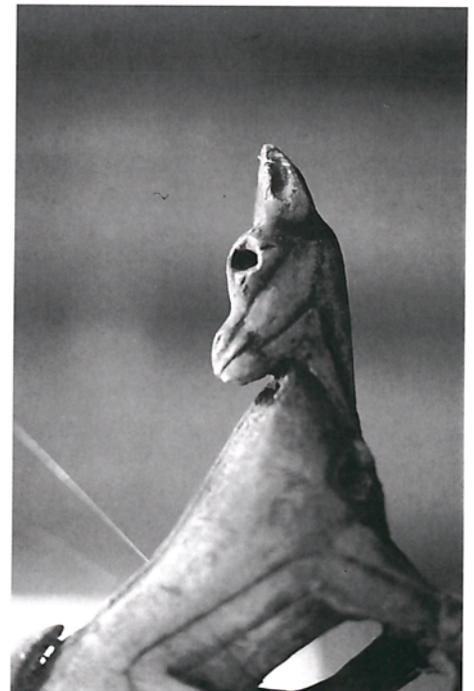
dades acogen los cuerpos [16]. La forma del soporte mobiliario condiciona la representación de cabezas retrospectivas o inclinadas hacia adelante y de patas plegadas; las piezas portátiles alargadas se prefieren para grabar animales o decoraciones en hilera, las planas para motivos únicos (en ocasiones, hay un motivo similar en la otra cara de la placa), y las cilíndricas para combinaciones de figuras y signos. La tridimensionalidad de las figuras se intenta expresar mostrando perspectivas especiales de patas y astas (incorrectas o “torcidas” en el primer tercio del Paleolítico Superior y bien resueltas posteriormente); se omiten o deforman detalles con una reconocida tendencia al ahorro de trazos. También se utilizan recursos de animación: hay figuras estáticas (paradas y con patas rígidas) y otras en acción (marchando o corriendo, retrospectivas, al ataque, en celo, alentando o emitiendo voz, vomitando, defecando, etc.). Del mismo modo, y frente al habitual repertorio de temas aislados, se ofrecen en el arte del Magdaleniense algunas escenas explí-

cas (animales en fila o agrupados, atacándose, hembra y cría, macho y hembra, y algún caso de humano con animales). Múltiples convenciones (trazos sobre el costado en zigzag, alineaciones de puntos, bandas o cebraduras, despieces en M; tintas planas y rellenos de líneas: reiteración del contorno, perfil cervice-dorsal, etc.) remiten a rasgos de identificación específica (color y estructura de la piel —pelo, crin, escama o pluma—), individual (sexo y edad) o expresiva (volúmenes y sombras). El uso habitual de esas convenciones permite identificar estilos locales, “escuelas”, e incluso artistas concretos.

La evolución de los estilos y su cronología

En la periodización del arte paleolítico se utiliza normalmente un cuadro de cronología esbozado por H. Breuil en el primer cuarto de este siglo y reestructurado a fondo por A. Leroi-Gourhan en los años sesenta. En el caso del arte rupestre se dispone desde hace algunos años de la datación indirecta por carbono 14 (C14) para los restos aparecidos

15. Figura de ungulado (probablemente una cabra) retrospectiva, tallada en el extremo de un propulsor de asta de reno (Magdaleniense Medio). Museo de Mas d’Azil, Francia.



en el suelo de las cuevas; en los años noventa se han empezado a fechar por C14-AMS directamente las propias pinturas (los carbones del pigmento o las resinas y grasas del disolvente).

El arte paleolítico europeo se extiende durante cerca de veinticinco mil años en tres ciclos o etapas:

- a. La “fase primitiva” (estilos I y II de Leroi-Gourhan) se desarrolla en el Auriñaciense, Gravetiense y Solutrense inicial (33000-18000 a.C.). Se caracteriza por las figuras aisladas simples, con siluetas de marcada línea cérvico-dorsal, escasos detalles internos y perspectiva incorrecta de cuernos y patas. Este estilo “lineal” o “sintético” de figuras estáticas se acompaña de trazos hechos con los dedos sobre el barro y de improntas de manos pintadas, así como de trazos grabados en la emboadura de la cueva. El arte mobiliario aporta las primeras figuras de animales y de algún antropomorfo en el Auriñaciense antiguo del sur de Alemania (esculturas de marfil de Vogelherd y Geissenklösterle). A partir de 25000 a.C., con el Gravetiense, se multiplican las figuras animales y humanas y los signos en el Pirineo francés (Isturitz), Austria (Willendorf), Moravia (Dolni Vestonice, Predmost, Pavlov), Ucrania (Mezine) y otros lugares.



16. Gran sala de la cueva de Altamira.
Cantabria.

La fotografía con luz rasante desde el umbral de la gran sala de Altamira da una visión distinta de la habitual en la documentación sobre la cueva. Quienes hacia el 12500/11500 a.C. entraran en la sala, con luces en sus manos, para pintar figuras policromas sobre otras monocromas —en rojo o en negro— anteriores percibirían esta peculiar topografía del techo, con abultados salientes.

Este amplio techo, de cerca de 100 m² de superficie, es prácticamente horizontal a menos de un par de metros de altura. Las figuras policromas son veinte bisontes, un par de caballos, una cierva y alguna otra peor conservada (con dudas un posible jabalí, acaso otro bisonte); salvo la cierva, que mide 2,20 metros de longitud, tienen dimensiones medias (entre 1,40 y 1,60 metros).

Altamira ofrece un buen ejemplo del aprovechamiento de las formas naturales del soporte en el arte rupestre del Magdaleniense. En cada abultamiento del techo encaja casi por completo el cuerpo de un bisonte y, con diversas distorsiones, aquellas partes de la figura que no caben: alguna cabeza se pinta retrospectiva, las patas se pliegan bajo el vientre y algún rabo se alza y adosa sobre el dorso del animal. La separación entre los diversos bultos de la roca produce la sensación de que no hay aquí una escena (“una manada”), sino la yuxtaposición de figuras aisladas (bisontes “sultos”) que no siguen una orientación común: sus distintas actitudes individuales (marchando, corriendo, embistiendo o parados, retrospectivos o no, en pie y con las patas estiradas o tumbados con patas plegadas) han debido ser sugeridas por la morfología de los abultamientos que los ocogen.

La unidad del conjunto de las pinturas policromas de Altamira se establece por su integración en un espacio bien determinado (el techo continuo de la gran sala como “soporte escénico” compartido) y por la similitud general del tratamiento pictórico y de la temática. Sin embargo, no se aprecian referencias a una acción dramática concertada.

17. Detalle de la policromía (el contorno se pintó en negro y el interior se rellenó con tonos ocres) en el cuarto trasero de un bisonte de Altamira, Cantabria.