

El arte rupestre hispano-aquitano

por

Miguel Artola

A MI MADRE

En 1879 una inesperada casualidad descubría a los ojos —admirados e incrédulos— del mundo la extraordinaria riqueza artística de las pinturas de la cueva de Altamira. Marcelino S. Sautuola hubo de soportar durante el resto de sus días la mofa y el escarnio con que nacionales y extranjeros acogieron su descubrimiento, tachado de pacífica manía de investigador provinciano.

Descubrimientos sucesivos en distintos lugares de Francia y España, vinieron a dar la razón al descubridor cuando ya no existía. Desde entonces los estudios y trabajos se han multiplicado y hoy puede hablarse no sólo de pinturas prehistóricas, sino de escuelas y técnicas pictóricas.

La atención, primeramente concentrada en el Sur de Francia y Norte de España fué desplazándose lentamente hacia el Sur, hasta centrarse actualmente el máximo interés en nuestra Península.

Los primeros sistematizadores señalaron ya múltiples diferencias, entre las distintas pinturas descubiertas, diferenciación que culminó con la fijación de dos provincias pictóricas; la hispano-aquitana o septentrional y la levantina en la zona costera mediterránea.

En ambas escuelas todo es distinto, contrapuesto. Si aquélla pinta en lo profundo de las cuevas, ésta lo hace casi al aire libre. Si aquélla no posee ninguna representación humana, en ésta lo esencial lo componen las representaciones humanas, etc.

Inmediatamente surge el problema de la valorización y comparación de ambos estilos. ¿Cuál es superior?

Problema éste de difícil solución, mientras se pretenda que ésta sea definitiva. Más bien, debe admirarse una contraposición de valores, una disposición de planos diversos que no pueden converger. Mas logrado el arte hispano-aquitano, carece sin embargo de esa

vitalidad alegre y contagiosa, que anima y hace vibrar el conjunto de las figuras levantinas.

Si el Arte debe entregarnos una reproducción lo más fiel posible del objeto, es superior el hispano-aquitano. Si por el contrario, tan sólo pretende brindarnos una representación vital, quedémonos con el levantino, que nos presenta verdaderos cuadros de guerra y costumbres.

Abandonando estos juicios un tanto subjetivos, intentemos realizar una corta y sencilla exposición de las características más destacadas dentro del arte hispano-aquitano.

L. Pericot considera el grupo cantábrico como "una provincia de un grupo mayor que comprende también el Mediodía de Francia, desde la Dordoña a los Pirineos y de la Gironda al Ardeche y que tiene ramificaciones por otros países". Pese a esta afirmación es preciso establecer un nuevo punto de vista, más ajustado a la realidad y por ende más útil, aunque para ello sea preciso revolucionar la terminología clásica, y con ella el erróneo concepto sustentado con la antigua y falsa denominación. Tal es la opinión que anima a Hernández Pacheco, al decir: "El arte troglodita del Paleolítico Superior, tiene su área local en la zona cántabro-aquitaniense, desde donde se expansiona, llegando por el Sur hasta el Estrecho de Gibraltar.

El arte cantábrico no puede ser considerado como una provincia de un grupo más extenso, sino que con sus ramificaciones por el sur de la Península, constituye la metrópoli en redor de la cual se polarizan las restantes estaciones con pintura rupestre de técnica similar a la cántabra.

La técnica dada en llamar cántabra ocupa en la Península los puntos más distantes. Desde Asturias a Málaga y de Cádiz a Guipúzcoa se encuentran en la Península estaciones con pinturas de tipo naturalista. Francia presenta sus estaciones en forma más compacta, ya que todas ellas se encuentran polarizadas en la Aquitania.

La cultura creadora de la pintura rupestre naturalista representa una extensión geográfica extraordinaria. Si comprendemos bajo una cultura común y pensamos en una identidad etnológica creadora de la escuela, hemos de admitir la existencia de un gran imperio hispano, que dominaba gran parte de Andalucía, la Meseta, la zona norte de Asturias, Santander, las Provincias Vascongadas y traspuestos los Pirineos, la mayor parte de la región aquitana hasta el Garona.

Por todos estos lugares se encuentran diseminadas las estaciones con pinturas rupestres naturalistas: La Mouthe, Font-du-Gaume y las Combarelles en el departamento de la Dordoña. Pech-Merle en el

departamento de Lot, Trois-Freres, Tuc d'Audobert y Niaux en el de Ariège, Marsoulas y Montspan en el departamento del Alto-Garonna. En España, Basondo y Santimamiñe en Vizcaya, Altamira, Castillo, La Pasiega, Hornos de la Peña en Santander. Pindal, Buxu y Peña de Cándamo en Asturias. Pileta y Doña Trinidad en Málaga. Tales son las estaciones más importantes donde se encuentran las más bellas representaciones rupestres.

El descubrimiento del arte parietal paleolítico planteó desde el primer momento el problema de su autenticidad. Los círculos científicos, admirados, consideraron inverosímil la existencia, hace más de dos decenas de milenios, de artistas tan geniales como los creadores de las pinturas que ornan la llamada por Dechelette "capilla Sixtina del arte cuaternario".

La primera reacción fué, según hemos dicho, atribuir las pinturas a pacífica manía de un investigador provinciano deseoso de popularidad y gloria.

A la vuelta de pocos años, el incesante descubrimiento de pinturas rupestres en cavernas francesas y peninsulares, vino a dar la razón al infortunado descubridor.

Entonces surgieron rápidamente una serie de demostraciones que vinieron a confirmar la autenticidad de las pinturas por Sautuola descubiertas. La Mouthe, Beranifal en Dordoña, Marsoulas y Tuc d'Audobert en los Pirineos, y aun la propia cueva de Altamira, son cavernas cuya entrada —merced a derrumbamientos de tierras u otros fenómenos geológicos— ha permanecido obstruída desde finales del Cuaternario.

En otros lugares las pinturas fueron halladas total o parcialmente por restos de hogares y niveles cuaternarios. Tal sucede en las cuevas de Cap-Blanc en Dordoña, Pair-non-Pair, Greze y Teyjal en la Gironda.

Por otra parte las mismas pinturas garantizan su autenticidad y antigüedad, pues en las paredes de las cuevas se encuentran representaciones de animales extintos en Europa desde fines del Cuaternario.

TECNICA

En toda la provincia hispano-aquitana encontramos siempre una comunidad de estilo y una misma técnica en la realización de las pinturas.

Las representaciones casi siempre están ejecutadas, ya grabando con buriles de sílex, ya pintando con colores distribuídos en grandes masas.

Es muy frecuente el aprovechamiento de las protuberancias rocosas, usadas para hacer resaltar de una manera vivamente naturalista determinadas partes de la representación, mientras el resto del dibujo se encuentra únicamente recubierto por una capa de pintura.

Las representaciones en color fueron ejecutadas con trozos de ocre de punta fina y en parte con pinceles y materias colorantes, trituradas y preparadas generalmente con grasa animal, clara de huevo o suero de sangre.

De esta forma se constituyó una verdadera pintura "al óleo" que se ha adherido fuertemente a la superficie de la roca. En muchos casos la Naturaleza obró sobre las pinturas recubriéndolas de una capa fosilizada que ha permitido lleguen a nuestros días en un admirable estado de conservación.

El número de colores empleado no era muy grande. El ocre en todos sus matices: amarillo, rojo y castaño, era el más usado, junto con él se empleaban con gran frecuencia el negro de carbón, manganeso. Más raro es el uso del blanco, faltando por completo el azul y el verde.

CARACTERISTICAS

A medida que el número de estaciones descubiertas fué aumentando y en consecuencia fué mayor el número de representaciones pictóricas, se hizo patente la necesidad de llegar a una sistematización que permitiese agrupar los descubrimientos bajo una o varias denominaciones comunes.

Arte hispano-aquitano fué la denominación común que abarcó a las cuevas y abrigos que hemos citado con anterioridad. Común a todas ellas es la especial localización en los rincones más profundos e inaccesibles de las cuevas en unos casos y en lugares que jamás fueron habitados en otros.

Los seres representados han permitido crear un nuevo criterio de sistematización de las pinturas rupestres. Los dibujos de animales de esta provincia comprenden: el mamuth, el elefante sin pelos ni colmillos, el rinoceronte, el león de las cavernas, el oso, numerosos caballos y bueyes, bisontes, ciervos y ciervas. Aparece también el reno, la cabra montés, la gamuza acompañados de numerosas representaciones de diversas aves, peces y serpientes. Falta en absoluto las representaciones humanas hechas con arte y cuidado.

En todas estas representaciones animales, cabe señalar como rasgo común diferenciativo el sorprendente naturalismo que las anima,

al mismo tiempo que el concepto estático de la pintura que poseen los artistas que las crearon. La mayor parte de las representaciones representan animales en estado de reposo, quizá debido a una imposibilidad técnica por parte del pintor, impotente al querer alcanzar un superior dinamismo y una más acusada vitalidad.

Merece ser destacado, por su extraordinario valor comparativo, el hecho de que todos o al menos la mayor parte de los animales representados por esta escuela, sean figuras de gran tamaño, contrastando con las diminutas estilizaciones que caracterizan al arte levantino.

Asimismo merece notarse la ausencia de representaciones de animales de clima frío, consecuencia de la benignidad del que disfrutaba la Península.

Problema interesante dentro de la concepción naturalista del arte es la presencia de las figuras dadas en llamar antropomorfas. Son figuras asimilables a las máscaras, usadas actualmente por los pueblos primitivos, aunque quizá se trate de figuras de tipo fantástico. En cualquier caso poseen un profundo sentido religioso del que más adelante hablaremos al tratar de la religión de los primitivos.

EVOLUCION

El descubrimiento de las pinturas de Altamira y de las restantes cuevas pirenaicas puso en primer plano de interés apasionante el problema de su cronología y el de su necesaria inserción en alguno de los períodos prehistóricos a la sazón conocidos.

Demostrada su autenticidad, quedaba por resolver y fijar la época en que la cultura paleolítica llegó a florecimiento tan asombroso.

Desde el primer momento se localizaron en el Paleolítico Superior y más tarde se llegó a una conclusión definitiva, fijando su evolución desde el Auriñaciense —época en que aparecen las primeras manifestaciones artísticas— hasta el Magdaleniense final, fecha que pone fin a las manifestaciones artísticas del tipo que estudiamos.

La gran mayoría de las pinturas parietales hispano-aquitanas, son de época Magdaleniense y una parte pertenece al Auriñaciense. Hasta el presente no se conoce manifestación alguna del arte troglodita solutrense.

Hernández Pacheco mantiene la hipótesis de considerar el solutrense como una invasión de pueblos extraños, que no han dejado restos de su arte ni de su cultura. "Las pinturas trogloditas fueron hechas, durante el paleolítico superior, correspondiendo principal-

mente al Magdaleniense... un cierto número de pinturas y grabados se refiere al auriñaciense, estableciéndose una discontinuidad en el arte pictórico paleolítico troglodita, discontinuidad establecida por el período Solutrense, al cual no se refiere actualmente ninguna manifestación de arte pictórico en los muros de las cavernas... No debe considerarse al solutrense como una época prehistórica, sino tan sólo como un estado de cultura muy especial, importado por gentes llegadas al final del Auriñaciense o a principios del Magdaleniense”.

Pericot, concretando más aún la época del nacimiento de este arte, lo sitúa en el Auriñaciense medio, alcanzando ya un nivel bastante elevado al llegar el Auriñaciense superior.

Este proceso de fijación en el tiempo del arte parietal, se ha podido llevar a cabo gracias a la absoluta correspondencia técnica existente entre las placas pintadas halladas en niveles auriñacienses y magdalenienses, con las pinturas rupestres.

El hallarse en ocasiones recubiertas las pinturas por niveles auriñacienses, ha permitido fijar con absoluta seguridad el momento histórico representado por las creaciones parietales.

Apenas esbozado ha quedado el problema del “hiatus” solutrense, que representa una etapa apictórica y aun huérfana de toda manifestación artística. La solución más verosímil a este problema es suponer a los solutrenses como un pueblo invasor sin grandes cualidades artísticas, que logró imponerse a la masa indígena sin conseguir asimilársela y que a consecuencia de un cambio brusco desaparece violentamente, dando paso al Magdaleniense, que técnicamente es la continuación del Auriñaciense.

En el arte troglodita se observa un progreso continuo en la técnica de las figuras, en la expresión de los detalles, de las actitudes, de los movimientos, progreso que partiendo de las más antiguas pinturas auriñacienses alcanza hasta las magdalenienses más modernas, con las que el arte parietal llega a su apogeo para desaparecer como tal arte naturalista. (Hernández Pacheco).

El Conde de la Vega del Sella comparte la anterior opinión, afirmando que tras la época de las policromías de Altamira se produce una depresión.

En el mismo sentido se pronuncian Breuil y Obermaier, aunque señalan la presencia de supervivencias aisladas como los pequeños animales rojos lineares de Niaux, Ussat y Cabrerets, los cuales se presentan asociados con puntos de carácter aziliense, flechas y claviformes rojos, cerrando el ciclo del arte parietal paleolítico las bandas dentadas de Marsoulas.

Según esto existen supervivencias del arte rupestre en el epipa-

leolítico, lo cual nos lleva a señalar la extraordinaria longevidad del arte paleolítico.

En el norte de la Península aún se encuentran en fechas posteriores —en el neolítico— representaciones pictóricas aunque en este caso ya no pertenezcan al mismo círculo cultural. Tal ocurre con las pinturas esquematizadas cuya presencia señala Cabré en España.

CRONOLOGIA

Resulta difícil en época tan remota deslindar perfectamente los límites de la pintura y del grabado, ya que ambas artes cooperan felizmente en la creación de un arte único —resultado de una unión las más de las veces insoluble. Mejor que arriesgarse por un prurito de fijar límites a lo que es pintura y a lo que exclusivamente es grabado en el peligro de destruir el maravilloso conjunto resultante, es tratarlo como lo que en realidad es, esto es como un conjunto indiviso e indivisible.

La primitiva técnica del grabado tiene sus primeras manifestaciones con los dibujos digitales ejecutados en espiral (macaronis) y en los meandros hechos con los dedos en las paredes arcillosas de las cuevas. Los grabados de animales hechos con sílex representan una superación de la primitiva técnica. A pesar de todo siguen siendo toscos y muchas veces están deformados, hecho explicable por ser éstas las primeras empresas artísticas que abordó la Humanidad. La superficie grabada se encuentra rellena de pintura, la cual ayuda a completar la morfología animal hasta dar una sensación más completa de la realidad. Sin embargo, las figuras siguen siendo muy toscas.

Anteriores a estas representaciones son los dibujos en espiral recubiertos de rojo y amarillo y las manos negativas y positivas que cubren en cantidades enormes las paredes de las cuevas pirenaicas.

Hay que localizar asimismo en este período las representaciones discoidales, figuras geométricas, agrupaciones de puntos y algunas figuras arcaicas en rojo plano que completan la serie de producciones artísticas más primitivas.

En el Auriñaciense superior encontramos un arte evolucionado y muy superior al anterior. Los dibujos son únicamente lineares y están formados por un solo trazo ininterrumpido, faltándoles el detalle interno, o sea que únicamente están constituidos por la silueta. La parte inferior de los animales ha quedado sin representar. El trazado comienza a buscar el relieve valiéndose de líneas gruesas y finas, y rara vez se usan los rayados. En ocasiones esta técnica se supera usando entonces un trozo baboso y más espeso en unos casos y de bandas hechas al tampón en otros.

Pertenecen igualmente a este período los primeros ensayos para modelar en color la figura. Estas son casi siempre monocromas, aunque en ocasiones se llegó a combinar un fondo rojo con un trazado periférico negro, obteniéndose figuras bicromadas.

No faltan tampoco en esta edad los signos tectiformes, escutiformes, zigs-zags, etc., siempre de difícil interpretación.

Como características que resumen el estilo de la época hemos de señalar que las figuras no tienen detalles y están constituidas únicamente por los pocos rasgos que en el modelo se abarcan al primer golpe de vista, acusando tan sólo las líneas fundamentales. Los animales están representados siempre de perfil, una pata de cada dos se señala y si se trata de animales astados, éstas aparecen de frente, única solución que se le ofrece al artista primitivo al tener que resolver el primer problema de perspectiva que se le plantea.

En el Magdaleniense se sitúa la tercera etapa de la evolución del arte parietal. El grabado se hace fino y delicado. Es la época de los graffitis magistralmente trazados. Las figuras están formadas por anchas manchas negras de estilo más bien bárbaro. En seguida el trazado se afirma y las siluetas se hacen más elegantes y flexibles que las del Auriñaciense.

El negro, antes limitado a algunas partes, se emplea ahora para marcar el contorno entero. En otras figuras predomina el uso de un rojo unido. Este período culmina con las figuras semi-policromas, parcialmente grabadas y con aquellas otras de rojo uniforme y asimismo grabadas.

Se completa el contorno, se acusan los detalles y se señalan bien los corvejones y pezuñas. La perspectiva se inicia al dibujarse ya las dos patas de cada par, el modelado se acusa, con el rayado, con las siluetas y más tarde con los sombreados.

Con esto llegamos al Magdaleniense superior, en que los grabados son escasos, siendo los existentes de una técnica decadente, trazados ligera y firmemente. La pintura en cambio alcanza el máximo de su esplendor, llegándose a los soberbios y grandiosos frescos policromos, cuyo máximo exponente se encuentra en el techo de la cueva de Altamira.

Junto a estas figuras persisten los signos de épocas anteriores, siendo al presente extraordinariamente abundantes las representaciones de manos esquematizadas.

A partir del Magdaleniense final, el arte rupestre sufre una depresión por no decir absoluta desaparición. Persisten algunos dibujos de escaso valor artístico y de los que ya hemos tratado al estudiar a grandes rasgos la evolución del arte rupestre.

SENTIDO RELIGIOSO DE LAS PINTURAS RUPESTRES

El descubrimiento del arte parietal, a más de los problemas ya tratados, planteó una serie de incógnitas referentes a la finalidad que poseería este arte para los primitivos. Descubierta el arte, era necesario descubrir cuáles fueron las causas que lo determinaron y la posible relación con las primeras muestras de existencia de una religión prehistórica.

Resulta inadmisibile pensar en este arte como el resultado de los ocios del primitivo hombre. ¿Qué finalidad perseguía el artista con tales representaciones? Al mágico conjuro de esta pregunta, sociólogos y arqueólogos comenzaron a lanzar hipótesis sin darse punto de reposo. Así se explica la extraordinaria flora de estudios y obras en redor de un tema que se presentaba tan sugestivo.

En primer lugar hemos de rechazar la posibilidad de que se trate de un arte decorativo, ejecutado para distraer los ocios del hombre paleolítico o con la finalidad de hacer más agradable su morada.

En el arte rupestre es necesario buscar una significación más honda y más humana. Envuelto el hombre primitivo en un ambiente feroz y antihumano, tenía que brotar en él un sentimiento religioso que le ayudase en aquella lucha incesante que tenía que mantener con la Naturaleza, las fieras y aun contra sus propios semejantes.

La religiosidad, tan unida a los substratos más elementales de la Humanidad, tuvo que aflorar necesariamente, surgiendo en esta forma la concepción religiosa más antigua que conoce la Historia.

El hombre es religioso porque tiene conciencia de estar sujeto a unos poderes superiores, que lo dominan totalmente. Este sentimiento de dependencia se traduce en tendencias del alma comunes a todas las religiones tales como: *la adoración*, que consiste en reconocer y confesar la bondad y el poder de esas fuerzas personales, de las que el hombre se siente depender, *el temor* inspirado por el poder ilimitado de los seres tenidos por divinos, y *la esperanza*, inspirada en la creencia que el individuo posee de que mediante la persuasión se pueden conseguir beneficios de la divinidad.

¿Cuáles fueron —repetimos— los motivos que determinaron la creación del arte parietal paleolítico?

En la parte negativa de este estudio existe conformidad entre to-

dos los tratadistas. "No creemos —dice Obermaier— que fueran únicamente sentimientos estéticos los que impulsaron a la creación de tales obras".

Resulta fácilmente explicable comprobar la veracidad de este aserto si se tiene en cuenta que en gran número de ocasiones las pinturas se encuentran ocupando los nichos y lugares más recónditos e inaccesibles de los abrigos, en donde forzosamente habían de estar sumergidos en la más absoluta de las noches. En otras ocasiones las cuevas con pinturas eran inhabitables o apenas accesibles desde el exterior, como sucede con las de Combarelles, la Clotilde, Marsoulas, la Pasiega. Finalmente en otros lugares los grabados y pinturas se encuentran protegidos por obstáculos naturales, como ocurre en el Pendo, la Sotarriza, Salitre, etc.

Llegar a conocer los móviles que indujeron a los artistas paleolíticos a esconder sus producciones en lo más recóndito de las cuevas, o en aquellas otras inhabitables e inhabitadas, y junto a estos problemas dilucidar en forma definitiva el sentido mágico, religioso, totémico, etc., que las anima, son problemas que aún no han recibido definitiva contestación.

¿Qué sentido encierran las imágenes representadas en las paredes de las cuevas paleolíticas?

Entre las explicaciones surgidas al calor del descubrimiento, la primera en brotar fué la hipótesis totémica. "Es muy posible —afirma Obermaier— que los dibujos de animales representen muchas veces al animal totem con el cual un clan se sentía emparentado".

En cualquier caso las cavernas ornadas de las costas de Santander, Vizcaya y Asturias con sus pinturas y grabados en los lugares más oscuros, en los rincones de menos fácil acceso, en los pasadizos estrechos, en sitios que estarían vedados a los profanos, debían ser santuarios de los pueblos paleolíticos, en los que se rendía culto a sus divinidades.

"Todo induce a creer —dice Cabré— que uno de los cultos sería la zoolatría o mejor expresado el totemismo animal y otro puramente fálico, el primero porque tiende el hombre a conquistar el alimento cotidiano e impulsado el segundo por esa fuerza que tiene de procrear y dejar sucesión".

Afirmar la presencia de un culto fálico en los altares de la Humanidad, resulta demasiado prematuro. No existe representación alguna que pueda identificarse en forma cierta con la existencia de un culto fálico. Desde el punto de vista arqueológico no se encuentra en el arte hispano-aquitano ninguna representación con él relacionada. La etnología afirma que la mayor parte de los pueblos llamados primitivos, o sea los más cercanos por

sus costumbres, ideología, etc., a los antiguos paleolíticos, carecen en absoluto de las ideas más rudimentarias acerca del proceso concepcional. Si admitimos estos hechos, mal podemos llegar a las conclusiones a que llega Cabré.

Veamos ahora en qué condiciones de verosimilitud nos brinda la teoría totemista.

Una ley rigurosamente impuesta por la misma esencia del totemismo es la diferenciación del totem. Cada grupo humano debe tener un totem particular que sea de su exclusiva propiedad.

Si existiese el totemismo en el paleolítico, en cada estación se encontraría un predominio exclusivo de cierto tipo de imágenes, cosa que no ocurre.

Tampoco existe diferenciación en cuanto a los signos que serían los símbolos totémicos del clan, los cuales tendrían que ser forzosamente únicos.

Los partidarios de la hipótesis totémica aluden al anacronismo —observado por Breuil— entre la fauna figurada en las paredes y techos de las cuevas y la contemporánea en un determinado periodo del Cuaternario. Estas diferencias las consideran como un caso típico de transmisión de totems.

Resulta admisible esta sugerencia siempre que junto a ella se diese una diferenciación de totems, lo cual hemos visto que no se da, o al menos la existencia de tabús de alimentación —lo cual tampoco ocurre— ya que en las tumbas existe una extraordinaria mezcolanza de restos de todas las especies. Sin estos hechos que la mantengan, el anacronismo faunístico no puede interpretarse como un caso de transmisión de totems, sino más bien como una inmovilización del culto a los animales, del que trataremos más detenidamente al hablar del magismo.

ANIMISMO

El hombre paleolítico era animista, sentía que dependía de la Naturaleza que le rodeaba, y esta dependencia le llevó a atribuir a cada objeto que le rodeaba un alma a semejanza de la suya.

Por la observación de la enfermedad, sueño y muerte, tuvo el concepto de cuerpo solo y por la de los ensueños y visiones el de alma sola. El segundo de estos conceptos engendra la creencia en la inmortalidad, que se manifiesta en el culto a los muertos.

El hombre traslada el dualismo espíritu-materia a todos los seres. Trasladado este concepto a las grandes fuerzas de la naturaleza, origina un sentido de dependencia respecto a ella, que se manifiesta en la adoración del fuego y en los cultos astrales.

Si bien es cierto que la Arqueología no nos permite deducir la existencia de un espíritu animista entre nuestros antepasados paleolíticos, no lo es menos que si admitimos un proceso comparativo con los pueblos primitivos actuales, llegaremos a la conclusión de que el animismo tuvo que ser entre ellos una forma religiosa que determinó a su vez el magismo y el culto a los muertos, manifestaciones de las que poseemos pruebas arqueológicas de autenticidad indiscutible.

CULTO A LOS MUERTOS

La primera consecuencia que se deriva de una conciencia animista, es la de que el muerto sobrevive en otro mundo. El concepto de espíritu solo crea en el primitivo una fe en la supervivencia, en una vida más allá de la presente.

La presencia de sepulturas en gran abundancia durante la prehistoria, prueba que el hombre primitivo no ha creído todo terminado con la muerte. Ha tenido fe en la supervivencia.

Se entierra a los muertos:

1.º Porque existe una vida ultraterrena.

2.º Porque los muertos no pierden todo contacto con los humanos.

Si existe una vida ultraterrena y los muertos pueden influir sobre los vivos, se origina primeramente un sentimiento de terror que lleva no sólo a enterrar los cadáveres, sino a sujetarlos con ligaduras que les impidan ejercer su acción maligna sobre los vivos y en segundo término conduce a los hombres a una creencia en el valor de los conjuros para impedir al muerto ejercer su acción maligna.

En la época cuaternaria, el hombre concibe la vida de ultratumba como continuación de la presente. Según él el difunto siente las mismas necesidades en su nueva vida que las que sintió anteriormente, lo que determina que se inhumen con él sus armas, objetos, víveres que usó durante su vida terrena. Téngase en cuenta en favor del animismo, la creencia muy generalizada entre los pueblos primitivos de que al difunto acompañan no las armas y objetos, sino sus sombras.

Todas estas creencias explican el hecho de encontrarse cadáveres saturados de ocre. Probablemente mediante este medio pretendían sostener el poder vital del muerto, que podía servirles en sus empresas siempre y cuando lograsen conjurarlo a su favor. Ha de tenerse en cuenta que entre los primitivos el rojo es símbolo de la energía vital, que es lo que se trata de conservar en el muerto.

El baño de ocre rojo —practicado aun hoy día por muchos pueblos primitivos— es una garantía de inmortalidad.

MAGISMO

El animismo —como ya hemos dicho— se manifiesta al exterior bajo dos formas: el culto a los muertos y el magismo.

La manifestación más clara del magismo la constituyen los ritos de caza y la zoolatría.

La magia es el arte de captar la fuerzas divinas para obligarlas a soportar y obedecer la voluntad humana. Ya no es la divinidad la que regula la suerte de los hombres, son éstos mismos los que organizan su destino con la complicidad forzada de los dioses.

Se adora al animal porque el hombre siente su dependencia con relación a él. Si el animal ejerce sobre la vida humana un influjo tal, ¿no se deberá a que es un ente superior al propio ser humano? A esta pregunta responden los primitivos haciendo de los animales unos seres omniscientes y omnipotentes, capaces de curar las enfermedades y poseedores de otras muchas virtudes.

En esta forma las creencias referentes a los poderes de las bestias se desarrollan y amplían hasta que el reino animal se equipara al humano, culminando este proceso en la divinización de los animales, en la zoolatría.

En todos los pueblos primitivos actuales —suponemos que también entre los paleolíticos— la imagen es un sustituto de la realidad, mejor aún la realidad misma, dado que a sus ojos no existe diferencia. En consecuencia, todo aquel que posee la imagen de un objeto o de un ser, puede influir libremente sobre él, obligándole hacia sus propios fines.

Esta creencia determina la costumbre de los paleolíticos de grabar sobre las armas, propulsores, bastones de mando, cuchillos, etcétera, figuras de animales a fin de asegurar el resultado, valiéndose de la fuerza mágica de tales representaciones.

Mediante una creencia mágica homeopática, los primitivos pensaban que los animales se sentían atraídos hacia los lugares donde existía una representación suya. "L'idée mystique de l'évocation par le dessin ou le réliet c'est l'origine du développement de l'art a l'âge du renne". (Reinach).

Tal mecanismo es el único capaz de explicar la presencia de flechas y azagayas pintadas que hieren las representaciones animales de nuestras cavernas. Se trata de una creencia de tipo mágico, esto es que la herida producida en la imagen del animal anuncia y da la seguridad de su próxima captura.

A este respecto es curioso citar el proceso religioso evolutivo que Frazer considera como el seguido por la Humanidad a través de la Historia. El hombre es en principio mago —opinión no compartida por Mainage que afirma la esencial religiosidad del hombre, aun del primitivo— y ante la impotencia de sus conjuros para alcanzar sus fines, modifica su actitud de dominador para transformarla por otra más humilde y suplicante. La religión en el hombre es un producto obtenido al fracasar la magia.

La discordancia existente entre la fauna real y la figurada —de la que ya hemos hablado con anterioridad— se explica en función de una jerarquización que el hombre paleolítico establece entre los animales. Hay especies jefes que dominan a las demás. De donde se sigue que basta con dominar —mediante una acción religiosa o mágica— a los espíritus dominantes, para a través de ellos conseguir adueñarse de los restantes. Esta hipótesis explicaría la presencia de un mamuth en las paredes de Font-du Gaume, en época en que el mamuth era en extremo raro por aquellas regiones.

La estilización progresiva del arte a partir del Magdaleniense, se vería explicada en virtud de la evolución sufrida por el hombre primitivo que ya no intenta dominar una determinada especie, sino que pretende apoderarse de la fuerza animal en ella residente.

En rasgos generales puede afirmarse que el arte cuaternario es —al menos en gran parte— un arte mágico.

ANTROPOMORFISMO

En un trabajo acerca del arte parietal paleolítico, no puede pasarse por alto el estudio de las figuras de identidad aún no bien establecida y que se han dado en llamar antropomorfas.

Estas figurillas —abundantísimas, se encuentran en casi todas las cuevas— son unas representaciones de las que con absoluta certeza se ignora el sentido.

Los partidarios del método evolucionista afirman que el antropomorfismo es una forma religiosa derivada de la zoolatría. Sin embargo la presencia de representaciones de índole zoolátrica en los mismos niveles que otras antropomórficas, destruye la creencia en una posible relación y derivación entre ambas formas religiosas. Ambos aspectos de la primitiva religión no son sucesivos sino paralelos y simultáneos.

S. Reinach aventuró que quizá se trataşen de "ratapas", espíritus relacionados con la concepción y cuya creencia se halla muy desarrollada entre los "arunta". Lo reducido de la base etnológica

en que se funda esta teoría, impide admitirla como verosímil, ya que los "ratapas" únicamente se encuentran en el citado pueblo.

La explicación más acertada es la que identifica las figuras antropomórficas con máscaras de caza, lo cual explicaría su singular conformidad: mitad hombres, mitad bestias.

Tal es la hipótesis que defiende Capitán: "On rencontre parfois sur les parois de nos grottes decorées des gravures des personnages humains et presque toujours elles présentent des faces extraordinaires, avec nez enorme souvent recourbe, parfois elles paraissent burlesques. Or la comparaison avec l'ethnografie americaine, avec celle d'un tres grand nombre de peuples asiaticques, africains et meme oceanians demontre que la pratique des masques est extremement repandue, et que le plus souvent il s'agit des masques rituels dont le role et la signification sont d'ordre magique et religieux".

Comparte esta opinión el profesor Obermaier, para quien las imágenes antropomorfas son cazadores con disfraces de animales, sacerdotes o magos.

De estas afirmaciones se sigue que en los tiempos paleolíticos existían ceremonias en las cuales los participantes se revestían con adornos zoomórficos.

¿Magismo? ¿Animismo? ¿Totemismo? Son hipótesis que intentan explicar un hecho real, del que aún no se ha dicho la última palabra. Mientras tanto, la investigación no cesa.

Madrid, 17 mayo 1946.

BIBLIOGRAFIA

- L. PERICOT.—Historia de España del Instituto Gallach, tomo I.
- S. REINACH.—Cultes, mythes et religions.
- BREUIL-OBERMAIER.—La cueva de Altamira.
- HERNANDEZ PACHECO.—Evolución del arte prehistórico en España.
- L. PERICOT.—La cueva del Parpalló.
- CONDE DE LA VEGA DEL SELLA.—El diagnóstico de las pinturas rupestres.
- E. PIETTE.—L'art pendant l'age du renne.—Paris,
- S. REINACH.—Repertoire de l'art quaternaire.—Paris, 1915.
- J. CABRE.—El arte rupestre en España.—Madrid, 1916.
- H. BREUIL.—L'age des peintures d'Altamire. *Revue prehistorique*. 1-1906.
- H. BREUIL.—L'age des cavernes et roches ornes de France et Espagne.—*Revue Archeologique*, 19-1912.
- E. CARTAHAC-H. BREUIL.—Les peintures et gravures murales des cavernes pireniennes. *L'Anthropologie* 16-19-21. — Años 1905-1908-1910.
- H. BREUIL.—L'evolution de l'art parietal des cavernes de l'age du renne 13 Congreso international d'Anthropologie et d'Archeologie prehistorique.—Mónaco, 1906, págs. 367-386.
- ALCALDE DEL RIO. — Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de Santander. Porto, 1906. Extracto de "Portugalía".
- H. BREUIL.—L'evolution de la peinture et de la gravure sur murailles dans les cavernes ornees de la l'age du renne.—Premier Congres Prehistorique de France, 1905.
- OBERMAIER. — La vida de nuestros antepasados cuaternarios en Europa.—Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia.
- MAINAGE.—Les religions de la prehistoire.
- OBERMAIER.—El hombre fósil.