

1864-1902: EL RECONOCIMIENTO DEL ARTE PALEOLÍTICO

1864-1902: An Appraise of the Palaeolithic Art

Óscar MORO ABADÍA y Manuel R. GONZÁLEZ MORALES

*Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria. Universidad de Cantabria.
Avda. de los Castros, s/n. 39071 Santander*

Fecha de aceptación de la versión definitiva: 15-12-03

BIBLID [0514-7336 (2004) 57; 119-135]

RESUMEN: Se analizan las implicaciones de los conceptos teóricos imperantes a fines del siglo XIX en Europa sobre arte y primitivismo para proponer una explicación al fenómeno de la rápida aceptación del arte mobiliario paleolítico frente a la resistencia al reconocimiento del arte parietal como producto de la humanidad prehistórica hasta una fecha mucho más tardía. Se concluye en la necesidad de analizar el problema en función del pensamiento de la época y de redefinir algunos de nuestros propios conceptos sobre el arte parietal.

Palabras clave: Arte paleolítico. Genealogía. Primitivismo.

ABSTRACT: In this paper we analyze the implications of the theoretical ideas at the end of the nineteenth century on art and primitivism, to propose an explanation to the phenomenon of the quick acceptance of Palaeolithic mobile art versus the long delay in accepting rock art as produced by Prehistoric societies. The conclusion points to the need of analyzing the problem in the context of their contemporary ideas and of redrawing some of our own thoughts on rock art.

Key words: Palaeolithic art. Genealogy. Primitivism.

1. Introducción. Arte parietal y arte mobiliario: hacia la genealogía de dos conceptos

La historiografía sobre arte paleolítico ha venido considerando dos fechas fundamentales en la consolidación de la disciplina: 1864 y 1902. El primer año hace referencia al artículo de Lartet y Christy que supuso el reconocimiento del arte mobiliario paleolítico¹; el segundo al conocido texto

¹ Lartet, E. y Christy, H. (1864): "Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la

"*Mea culpa* d'un sceptique" que significó la aceptación por parte del mundo científico del arte parietal paleolítico². En el espacio que definen los casi cuarenta años que separan esas dos fechas se generan una serie de preguntas fundamentales a las que la historiografía debe dar respuesta: ¿Por

période humaine", *Revue archéologique*, nouvelle série, V, pp. 233-267. [Recogido en: Richard, N. (1992): *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket. pp. 193-209].

² Cartailhac, Émil (1902): "Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. *Mea culpa* d'un sceptique", *L'Anthropologie*, XIII, pp. 348-354.

qué treinta y ocho años separan sendas “conversiones”? ¿Cómo la entonces recién constituida arqueología prehistórica caracterizó el *fenómeno artístico* durante el Paleolítico? ¿Por qué el *arte parietal* fue finalmente reconocido? El objetivo de este artículo es proponer algunas respuestas.

Para poder hacerlo, comenzaremos especificando el sentido de nuestra interrogación. A la hora de abordar el análisis del reconocimiento del arte paleolítico, la historiografía clásica ha partido de dos unidades que, debido a la familiaridad, nos parecen hoy indiscutibles: el arte *mobilier* y el arte *parietal* o *rupestre*. A partir de este punto de partida (es decir, a partir de la existencia de un arte *parietal* y otro *mobilier*) la historiografía despliega su análisis. Sin embargo, queremos situarnos un paso más atrás, comenzar sospechando de esas unidades que nos son dadas. En otras palabras, convertir en objeto del análisis los términos de los que la historiografía parte: ¿Qué significan los conceptos *arte mobilier* y *arte parietal*?

Comencemos con algunas definiciones. De acuerdo con una opinión muy extendida, “las diferentes manifestaciones de lo que llamamos arte aparecen por primera vez en el Paleolítico superior. Se dividen, para su estudio, según el soporte sobre que fueron realizadas. Se denomina arte rupestre o parietal al realizado sobre las paredes de cuevas o abrigos, y arte mueble o mobilier a los pequeños objetos transportables realizados sobre piedra, asta, hueso o marfil”³. Aunque en varias ocasiones se han planteado los problemas metodológicos que dicha clasificación genera⁴, lo cierto es que, con pequeñas variantes, ha venido siendo aceptada por casi todos los especialistas en arte paleolítico⁵.

³ Menéndez, M.; Jimeno, A. y Fernández, Víctor M. (1997): *Diccionario de la Prehistoria*. Madrid: Alianza Editorial, p. 40.

⁴ Véanse, por ejemplo, Lérois-Gourhan, A. (1971): *Préhistoire de l'art occidental*. Paris: Éditions d'art Lucien Mazenod, p. 44 o Lorblanchet, Michel (1995): *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*. Paris: Édition Errance, p. 13.

⁵ Muy pocas son las variantes introducidas en la definición del arte mobilier y del arte rupestre. Así por ejemplo, Laming-Emperaire distingue entre el arte rupestre y un arte mobilier en el que incluye “os, ivoire ou pierre gravés, sculptés ou peints” (en: Laming-Emperaire, A. [1962]: *La signification de l'art rupestre paléolithique*.

Aun cuando sea evidente el valor operativo de dicha distinción, en el caso que nos ocupa dos cuestiones fundamentales nos llevan a desplazar nuestro análisis sobre el significado de los propios términos. En primer lugar, el hecho de que sólo “en los alrededores de 1900, se aceptó entre los prehistoriadores la distinción entre el arte parietal y el mueble”⁶. Por tanto, y teniendo en cuenta el intervalo en el que pretendemos movernos (1864-1902), es importante señalar que las obras escritas durante dicho período *no hablan ni de arte mueble ni de arte rupestre*. En segundo lugar, no deja de sorprender que aquello que hoy denominamos arte mueble coincida con el tipo de fenómeno artístico que los prehistoriadores de finales del siglo XIX reconocen como específico de los tiempos paleolíticos, mientras que lo que define el concepto de arte rupestre sean aquellas manifestaciones artísticas que pasaron a ser consideradas *también* propias del Paleolítico a raíz del artículo de Cartailhac. Ésta es, en nuestra opinión, la clave del problema: la aséptica definición de arte mueble y de arte rupestre (definición que parece referirse simplemente al soporte y a la movilidad) esconde una

Paris: Picard, p. 21). David Trump y Bray Warwick diferencian entre un arte mobilier que hace referencia al arte ejecutado sobre objetos pequeños “tales como estatuillas, huesos, marfiles y piedras con grabados y relieves, armas decoradas, útiles y adornos” y el arte rupestre propiamente dicho, es decir, “pinturas y grabados en las paredes de las cavernas” (en: Trump, D. y Warwick, B. [1970]: *Diccionario de arqueología*. Barcelona: Labor, 1976, p. 24). Para H. Delporte “el arte rupestre se sitúa en las paredes (en latín paries) de las cuevas y abrigos, extendiéndose la noción de paredes a los suelos y techos. Por el contrario, el arte mobilier, móvil por definición, está representado por objetos portátiles o más exactamente, que no están fijados o sujetos de manera alguna a una estructura inmobiliaria definida” (en: Delporte, H. [1990]: *La imagen de los animales en el arte prehistórico*. Madrid: Compañía Literaria, 1995, p. 32). De acuerdo con Lorblanchet, “l'art mobilier est généralement, comme son nom l'indique, un art des objets pouvant être déplacés, qu'il s'agisse d'objets utilitaires [...] où d'objets apparemment non utilitaires, liés à l'ornementation individuelle (parure) ou d'usage rituel plus probable [...] L'art des parois présente plusieurs types: il peut être un art rupestre des rochers en plein air, ou un art pariétal dans les abris et entrées de grottes à la lumière du jour, et dans l'obscurité des grottes profondes”. (Lorblanchet, Michel [1995]: *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*. Paris: Édition Errance, pp. 13 y 21).

⁶ Delporte, H. (1990): *La imagen de los animales en el arte prehistórico*. Madrid: Compañía Literaria, 1995, p. 32.

problemática mucho más compleja que es necesario considerar para comprender lo que realmente significan esos dos hitos que la historiografía tradicional sitúa en los años 1864 y 1902.

El lenguaje ha de considerarse el *marcador* que define nuestra interpretación histórica del arte paleolítico. En este sentido, el *arte mueble* no es (o no es solamente) aquel que puede desplazarse y que se realiza sobre un determinado soporte; sino más bien es una *metáfora* (un *concepto*) en la que permanecen encerrados la multiplicidad de elementos que es necesario analizar si queremos comprender cómo y de qué manera se ha *pensado* el hecho artístico para las sociedades prehistóricas. Esto es así porque el *concepto* (en este caso lo *mobilier* o lo *parietal*) en la propia operación reductora que lo constituye⁷, esconde una multiplicidad que lo convierte en “el punto de coincidencia, de condensación o de acumulación de sus componentes”⁸.

En definitiva, y ésta es nuestra hipótesis, *aquello que designan los conceptos de arte mueble y de arte rupestre no es una clasificación objetiva de las obras de arte a partir del soporte sobre el que fueran realizadas, sino una fractura en la valoración del fenómeno artístico: cisura que posibilita la distinción entre artesanía y arte, entre artes menores y artes mayores, entre arte de pequeño formato y arte de gran formato, entre el gusto inocente por el adorno (tan ingenuo, tan femenino) y la sofisticada afición por las Beaux Arts, etc.* De esta manera, el arte mueble no es solamente el arte que se puede mover, sino el concepto (la *abstracción*) que resume una concepción más amplia (arte menor de pequeño formato, artesanía relacionada con el adorno, etc.) que los estudiosos consideraron la propia del Paleolítico entre 1864 y 1902. Del mismo modo, el concepto *arte parietal* pone en juego una valoración del fenómeno artístico menos relacionada con la decoración de las paredes de las cuevas que con un conjunto de consideraciones propias del gusto de la burguesía de finales del siglo XIX: el Arte con mayúsculas, el arte pictórico de gran formato, etc.

⁷ “Lo particular para el concepto es aquello a lo que no llega, lo que el mecanismo de su abstracción elimina, lo que no es de antemano un caso de concepto”, en: Adorno, Theodor, W. (1966): *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1989, p. 16.

⁸ Deleuze, G. y Guattari, F. (1991): *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993, p. 21.

El período que pretendemos analizar constituye el *campo de posibilidad* de ambos conceptos, siendo nuestro objetivo sacar a la luz la red de relaciones que lo componen. A través de la operación genealógica, intentaremos mostrar cómo, cuando a principios del siglo veintiuno el prehistoriador habla de *arte mueble* o de *arte parietal* partiendo de la neutralidad de ambos conceptos, lo que está haciendo en realidad es poner en marcha (*revivir*) un complejo juego de significaciones que tienen su origen en el último tercio del siglo XIX y que se refieren a dos maneras de concebir el arte. En este sentido, 1864 significó tanto el reconocimiento de “un cierto grado de cultura de las artes”⁹ en un Paleolítico de reciente aparición, como el original intento de superar la contradicción entre dos conceptos incompatibles dentro del rígido modelo transformista: *arte* y *primitivo*. Dicho intento significó una definición del arte paleolítico que excluía la posibilidad de un arte pictórico de gran formato. Esto sólo fue posible a partir de 1902 gracias a la confluencia de un doble fenómeno: el debilitamiento del darwinismo y la creciente influencia de una etnografía que da cuentas de la complejidad de las sociedades “salvajes”.

2. El problema: la incompatibilidad de lo artístico y de lo primitivo/salvaje

Empezaremos por el final. De acuerdo con la historiografía tradicional el artículo de Émil Cartailhac “*Mea culpa d’un sceptique*” significó “la conversión del mundo científico”¹⁰ y el reconocimiento del arte rupestre paleolítico. La pregunta es por qué. Quizá lo mejor sea comenzar por repasar las razones aducidas por los propios contemporáneos. Así, por ejemplo, en el libro de 1905 *Nos ancêtres primitifs*, A. Doigneau considera que la autenticidad del *Art de parois* se demuestra al comparar dichas obras con otras sobre hueso o marfil donde “se reconoce fácilmente la misma técnica de ejecución, [y] se ve que los animales

⁹ “Un certain degré de culture des arts”, en: Lartet, E. y Christy, H. (1864): “Sur des figures d’animaux gravées ou sculptées et autres produits d’art et d’industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine”. En *L’invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket, 1992, p. 280.

¹⁰ Richard, N. (1992): *L’invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket, p. 325.

representados son los mismos y que todas estas obras tienen, por así decir, un aire de familia. Además, las cuevas estaban, en el momento del descubrimiento, cubiertas por depósitos arqueológicos perfectamente caracterizados¹¹. En otro texto fundamental¹², Joseph Déchelette consideraba que el problema de la autenticidad de las pinturas de las cavernas había quedado resuelto gracias a tres pruebas: la representación de especies extinguidas, el hecho de que algunas pinturas apareciesen cubiertas por estratos y la analogía de dichas representaciones con las obras de l'art glyptique. En

definitiva, tanto Doigneau como Déchelette consideran que la autenticación de dicho arte está directamente relacionada con la acumulación de nuevas evidencias y con el progreso del método científico: "La luz de los nuevos hechos ha disipado toda incertidumbre"¹³.

Sin embargo, sorprende tal razonamiento cuando la mayoría de las pruebas de las que habla Déchelette habían sido expuestas en términos muy similares por Sautuola en 1880 y, sin embargo, la autenticidad del "arte de las paredes" había sido rechazada por el mundo científico:

<p>DÉCHELETTE, JOSEPH (1908) <i>Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine</i>. Paris: Alphonse Picard et fils.</p> <p>a. "La nature des sujets. Parmi les animaux figurés se trouvent plusieurs espèces quaternaires, éteintes ou émigrées, appartenant à l'époque du Renne" (p. 259). (a. "La naturaleza de los sujetos. Entre los animales representados se encuentran varias especies cuaternarias, extinguidas o emigradas, pertenecientes a la Edad del Reno").</p>	<p>SANZ DE SAUTUOLA, M. (1880) <i>Breves apuntes sobre algunos objetos históricos de la provincia de Santander</i>. Santander: Telesforo Martínez.</p> <p>a. "Podrase alegar por alguno que la opinión emitida más atrás da por supuesta la existencia en esta provincia, en algún tiempo del buey con corcova o del bisonte (suponiendo que éste sea el reproducido en las pinturas) sobre lo cual no existe noticia alguna hasta ahora; pero por más que esto último sea exacto, no es razón suficiente para negarlo desde luego, con tanto más motivo cuanto que se ha comprobado la existencia del segundo en varios puntos de Europa, en épocas remotas, y la del primero la admite Buffon, que es autoridad en la materia" (p. 22).</p>
<p>b. "L'analogie frappante des dessins pariétaux avec les gravures quaternaires sur menus objets en matière dure. Si peu que l'on soit familiarisé avec les ouvrages de l'art glyptique, on reconnaît nettement cette similitude" (p. 259). (b. "La analogía contundente de las pinturas parietales con los grabados cuaternarios sobre pequeños objetos en materia dura. A poco que se esté familiarizado con las obras del arte glyptique, se reconoce claramente esta similitud").</p>	<p>b. "Por otra parte, si bien las condiciones no vulgares de la primera galería hacen sospechar que sean obra de época más moderna, es indudable que, por repetidos descubrimientos, que no se pueden prestar a duda, como el actual, se ha comprobado que ya el hombre, cuando no tenía más habitación que las cuevas, sabía reproducir con bastante semejanza sobre astas y colmillos de elefante, no solamente su propia figura, sino también la de los animales que veía; por lo tanto no será aventurado admitir que en aquella época se hacían reproducciones tan perfectas, grabándolas sobre cuerpos duros, no hay motivo fundado para negar en absoluto que las pinturas de que se trata tengan también una procedencia tan antigua" (p. 21).</p>

¹¹ "On reconnaît facilement la même technique d'exécution, on voit que les animaux représentés sont les mêmes et que toutes ces œuvres ont pour ainsi dire un air de famille; de plus, les grottes étaient, au moment de la découverte, remplies par des dépôts archéologiques parfaitement caractérisés" en: Doigneau, A. (1905): *Nos ancêtres primitifs*. Paris: Librairie C. Clavreuil, pp. 118-119.

¹² Déchelette, Joseph (1908): *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*. Paris: Librairie Alphonse Picard et fils, p. 259.

¹³ *Idem*, p. 259.

Por tanto, parece evidente que el no-reconocimiento de la autenticidad de las representaciones parietales de Altamira en el año 1880 estaba en relación con factores de otra índole, cercanos sin duda a una determinada definición del arte paleolítico que había comenzado a configurarse en los primeros años de la década de los sesenta. En realidad, el rechazo de Altamira parece poner sobre la mesa el siguiente problema: *La imposibilidad de aceptar dentro de un rígido esquema evolucionista/transformista la existencia de un fenómeno artístico complejo en las sociedades primitivas*. Altamira choca frontalmente no tanto contra cierta incapacidad técnico/científica, como con una determinada mentalidad que genera un discurso concreto sobre el fenómeno artístico en sociedades primitivas y/o salvajes¹⁴.

Las dificultades para compatibilizar *lo artístico* (supuestamente propio de las civilizaciones occidentales más desarrolladas) y *lo primitivo* generaron una tensión presente en la mayoría de las obras de los prehistoriadores del s. XIX¹⁵.

¹⁴ Es el propio Déchelette quien lo plantea con más rotundidad: "Sur le plafond d'Altamira, sorte de Chapelle Sixtine de l'art quaternaire, apparaissent des peintures polychromes d'un style si libre et si évolue que les préhistoriens, saisis de surprise devant ces découvertes imprévues, ont longtemps hésité à en reconnaître l'authenticité", en: Déchelette, Joseph (1908): *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*. Paris: Librairie Alphonse Picard et fils.

¹⁵ En su artículo de 1864, Lartet y Christy anticipan que una de las críticas de las que será objeto su trabajo está en relación con el hecho de que "ces oeuvres d'art s'accordent mal avec l'état de barbarie inculte dans lequel nous nous représentons ces peuplades aborigènes, privées de l'usage des métaux et des autres ressources les plus élémentaires de nos civilisations modernes" (en: Lartet, E. y Christy, H. [1864]: "Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine". En *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket, 1992, p. 282). En la traducción francesa de *Pre-historic Times*, John Lubbock (quien hace referencia a un artículo de Lartet del año 1861 donde éste recogía algunos objetos de arte parietal) se expresa en términos muy similares: "En considérant la condition probable de ces antiques habitants des cavernes, nous devons reconnaître leur amour de l'art, quelque minime qu'il fût; mais d'un autre côté, le manque de métal, d'instruments de silex poli et même de poterie, l'ignorance de l'agriculture, l'absence apparente de tout animal domestique, même du chien, impliquent certainement une civilisation fort peu avancée et une antiquité fort reculé" (en: Lubbock, J. [1865]: *L'homme*

Dicha tensión es muy similar a la que sin duda debió provocar algunos años antes la aceptación de capacidad artística de los *salvajes* contemporáneos¹⁶. En este sentido, el problema

préhistorique. Étudié d'après les monuments retrouvés dans les différentes parties du monde. Paris: Librairie Germer Baillière, 1876, p. 30). En la misma línea se expresan Cartailhac y Piette. El primero escribía en 1889: "Lorsque Lartet présente pour la première fois ces oeuvres d'art au monde savant, on trouva qu'elles accordaient mal avec l'état de barbarie inculte dans lequel nous nous représentons ces peuplades aborigènes" (en: Cartailhac, Émil [1903, primera edición de 1889] *La France Préhistorique*. Paris: Félix Alcan Éditeur, p. 78). El segundo daba cuenta en 1894 de la mezcla de sorpresa y escepticismo del mundo científico ante las primeras manifestaciones del arte mueble: "Cet homme des vieux temps quaternaires, auquel les uns ne voulaient pas croire, que les autres regarderaient comme un sauvage à peine sorti de l'animalité, s'était élevé à la conception des arts plastiques et s'était passionné par eux. Ne connaissant pas le métal, il s'était efforcé de sculpter et de graver avec des éclats de silex, et il avait représenté, non sans un remarquable talent d'imitation, les animaux au milieu desquels il avait vécu [...] Cette révélation produisit, dans le monde savant des sentiments d'admiration ou de scepticisme et, chez les explorateurs des cavernes, un grand enthousiasme" (en: Piette, Édouard [1894]: "Note pour servir à l'histoire de l'art primitif". En *Piette. Histoire de l'art primitif*. Paris: Picard, 1987, p. 237).

¹⁶ Aunque no sea el objetivo de este artículo, parece existir una clara relación entre las reticencias de los prehistoriadores del s. XIX a aceptar la existencia de un fenómeno artístico durante el Paleolítico y el rechazo de los etnógrafos de la primera mitad del mismo siglo a considerar el arte entre las características de los pueblos *salvajes* objeto de su análisis. Esa relación es descrita por Déchelette en los siguientes términos: "Sur le foi d'informations erronées on considérait jadis les peuples primitifs de l'ethnographie moderne comme incapables de produire des ouvrages de peinture et de sculpture autres que des essais timides et informes. Les premiers récits des voyageurs décrivant les dessins rupestres des Australiens reçurent l'accueil incrédule que rencontra plus tard la communication de M. de Sautuola sur les peintures pariétales d'Altamira [...] Vers 1840, George Grey avait-il découvert dans le Nord-Ouest du continent australien quelques cavernes ornées de dessins en couleurs. L'origine indigène de ces ouvrages fut contestée. Mais les observations se multiplièrent et démontrèrent qu'au nord de l'Australie les dessins sur roches, bas-reliefs sculptés et peintures se rencontrent au contraire fréquemment. Depuis quelques années, on s'est appliqué à classer et à interpréter ces monuments qui paraissent être, comme nous le verrons, en relation avec les cultes totémiques des peuples primitifs. Par une heureuse coïncidence, au moment où la sociologie dirigeait son attention sur ces ouvrages graphiques des régions non civilisées, l'archéologie préhistorique retrouvait les grottes ornées. Leur étude

debe plantearse en los siguientes términos: en el último cuarto del siglo XIX se desarrolló un complejo *corpus* teórico cuyo objetivo fue superar la contradicción que la aparición de *fenómenos artísticos* en sociedades primitivas y/o salvajes había provocado en la mentalidad científica de la época. Como resultado de dichos intentos se consolidó una determinada visión del arte propia de las sociedades primitivas (y/o salvajes) que viene a coincidir con el heterogéneo conjunto de cosas que define el término *arte mobiliar*. Dicha visión, que nos proponemos repasar ahora (y que se caracteriza, entre otras cosas, por la exclusión del arte pictórico de gran formato) no entró en crisis hasta principios del siglo XX.

3. La superación de la contradicción: modelos para pensar el arte de los tiempos paleolíticos

Quisiéramos comenzar por referirnos, siquiera brevemente, al ambiente evolucionista con el que a finales del siglo XIX entró en contradicción la existencia del arte paleolítico. Mucha es la bibliografía acumulada al respecto, así que nos limitaremos al ámbito de la arqueología prehistórica.

Toda vez la alta antigüedad de la tierra, la evolución de las especies y la alta antigüedad del hombre fueron aceptadas por la mayoría de la comunidad científica de la segunda mitad del siglo XIX¹⁷, la idea fundamental sobre la que se

comparative de ces deux groupes de documents mit en pleine lumière leurs étroits analogies”, en: Dechelette, Joseph (1908), *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*. Paris: Librairie Alphonse Picard et fils, p. 263. Esta relación debe confirmar (creemos que una línea de investigación orientada a la comparación de ambos fenómenos aportará notables resultados en este sentido) la estrecha vinculación que se establece en el siglo XIX en la definición de *lo salvaje* y de *lo primitivo*. Quizá estemos ante las dos caras de una misma moneda (*lo otro*) acuñada bajo el triunfo de una razón excluyente.

¹⁷ Podemos considerar que hacia 1860 los tres grandes debates que recorrieron la primera mitad del s. XIX habían quedado resueltos en la dirección indicada: A) La alta antigüedad de la tierra era una realidad admitida tanto por el *catastrofismo* (Cuvier) como por el *actualismo* (Lyell) en la polémica que sacudió a la geología durante el primer tercio del siglo XIX. B) La evolución de las especies ya había sido defendida por Lamarck

apoyó la recién constituida arqueología prehistórica (sobre todo en los países escandinavos) fue la creencia en la universalidad del progreso y en la irreversibilidad del proceso civilizador: “El hombre ha pasado del estado más ínfimo a la forma más perfecta que la naturaleza le permite alcanzar. Este desarrollo es moral e intelectual. [...] la civilización fecundará un día todos los puntos de la tierra donde los hombres hayan establecido su morada”¹⁸. En Francia, ese transformismo (al que se opusieron algunos científicos de renombre como Armand de Quatrefages)¹⁹ fue representado por Gabriel de Mortillet y por Émil Cartailhac²⁰. De este modo, en Europa y EE.UU. se sucedieron las clasificaciones que pretendían explicar la evolución de la humanidad a través de una serie de *estadios*. Dichos intentos (en el campo de la arqueología o de la antropología) se estructuraron sobre criterios diversos (tecnología, parentesco, sociedad, religión, etc.) y dieron lugar a una serie de conocidas secuencias. El común denominador de todas ellas es una ordenación unilineal de las sociedades desde las más “primitivas” (salvajes, ingenuas, con un

y fue definitivamente reconocida a raíz de la publicación en 1859 de *On the Origin of Species*. C) Con respecto a la alta antigüedad del hombre, se viene considerando su aceptación a raíz de un famoso discurso de Lyell en 1860: Lyell, C. (1860): “On the Occurrence of Works of Human Art in Post- Pliocene Deposits”. En *Report to the Nineteenth Meeting of the British Association for the Advancement of Science*. London: J. Murray, pp. 93-97.

¹⁸ “L’homme est passé de l’état le plus infime à la forme la plus parfaite que la nature lui permis d’atteindre. Ce développement est moral et intellectuel. La civilisation fécondera un jour tous les points de la terre où les hommes ont établi leur demeure”, en: Nilsson, S. (1868): *Les habitants primitifs de la scandinavie. Essai d’ethnographie comparée*. Paris: Reinwald (traducido de la tercera edición), pp. 2 y 4.

¹⁹ Un buen resumen sobre el debate que en el seno de la arqueología prehistórica tuvo lugar en relación al problema del evolucionismo (transformismo) lo encontramos en: Laurent, Goulven (1995): “Idées sur l’Origine Animale de l’Homme en France au XIX^e Siècle”. En Corbey, R. y Theunissen, B. (eds.): *Ape, Man, Apeman: Changing Views since 1600*. Department of Prehistory, Leiden University, pp. 157-171.

²⁰ El transformismo de Cartailhac es señalado por el propio Quatrefages: “Tout d’abord, M. Cartailhac se déclare transformiste” (en: Quatrefages, M. A. [1886]: “Préface”. En Cartailhac, E.: *Les âges préhistoriques de l’Espagne et du Portugal*. Paris: Reinwald, p. XII).

tecnología inexistente o poco desarrollada, etc.) hasta las más evolucionadas (perfectas, complejas, tecnológicamente avanzadas, etc.) tomando como criterio normativo el presente. El principal problema de estas clasificaciones es, tal y como ha señalado James R. Sackett, que están basadas en razonamientos evolucionistas *apriorísticos* referidos a cómo las sociedades del Paleolítico *debían* haber evolucionado: “La definición de estas fases [...] e incluso su orden temporal, está más basado sobre consideraciones de cómo la Edad de la Piedra debía haber evolucionado lógicamente que sobre evidencias estratigráficas concretas”²¹. En el marco de dichos esquemas *apriorísticos*, el arte fue considerado símbolo de civilización y, por tanto, un elemento característico de las últimas etapas. Fue precisamente la aparición de algunos objetos artísticos asociados con útiles humanos lo que provocó la *necesidad* de elaborar esquemas explicativos donde pudieran convivir *lo artístico* y *lo primitivo*²². De lo que se trata ahora es de definir

ese espacio de convivencia, espacio que determina *cómo fue pensado* el arte paleolítico durante el último tercio del siglo XIX.

Tres son las estrategias que, en nuestra opinión, entraron en este juego durante los años 1864-1902:

- La elaboración de concepciones *apriorísticas* que integraban el arte en una perspectiva evolucionista.
- La consolidación del arte paleolítico como *artesanía*.
- La elaboración de una teoría de la significación: la hipótesis del *arte por el arte*.

Aunque vamos a tratar las tres líneas por separado, lo cierto es que funcionaron apoyándose unas sobre otras, articuladas en un esquema complejo que aspiramos a describir aunque sea brevemente.

3.1. La elaboración de concepciones *apriorísticas* sobre el arte paleolítico

La dificultad de hacer compatible *lo artístico* y *lo primitivo* en el marco de una secuencia evolucionista unilineal más o menos rígida ya estaba presente en el mencionado artículo de Lartet y de Christy. La solución propuesta por ambos autores consistió en trazar dos líneas (una correspondiente al grado de civilización, otra relativa al desarrollo artístico) que, en realidad, mostraban la imposibilidad para los prehistoriadores de la década de los sesenta de superar semejante contradicción: “El

²¹ “The definition of these phases [...] And even their temporal ordering is based more upon consideration of how Stone Age technology should logically have evolved than upon concrete stratigraphical evidence”, en: Sackett, James R. (1981): “From de Mortillet to Bordes: a century of French Palaeolithic research”. En *Towards a History of Archaeology*. London: Thames and Hudson, p. 86.

²² Se ha indicado en algunas ocasiones la escasa polémica que levantó el reconocimiento de lo que hoy denominamos arte parietal. Así por ejemplo, Nathalie Richard señala refiriéndose a estos objetos que “leur datation ancienne était affirmée mais ils ne suscitèrent pas de polémique”. En Richerd, N. (1992): *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket, pp. 193-209. Una lectura detallada del artículo de 1864 de Lartet y de Christy muestra cómo, pese a que los autores son conscientes de las dificultades de la sociedad francesa de finales del siglo XIX para aceptar la existencia de objetos artísticos en el Paleolítico, lo fundamental es que el arte mobiliario es simplemente utilizado por ambos como una prueba suplementaria de la alta antigüedad del hombre: “Passons maintenant à un autre ordre de faits d'où ressortent des évidences bien autrement directes [evidencias directas, es decir, positivas, de la alta antigüedad del hombre]; car il s'agit d'images ou représentations d'animaux de ces temps préhistoriques qui nous ont été transmises par des traits gravés sur une roche relativement assez dure, un schiste ou phyllade quartzifère” (en: Lartet, E. y Christy, H. [1864]: “Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine”).

En *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket, 1992, pp. 263-264). Aunque no estamos en condiciones de aventurar una respuesta, lo cierto es que la escasa polémica puede estar relacionada con el reconocimiento algunos años antes del mismo tipo de *fenómeno artístico* en las sociedades *salvajes*. Desde luego, la manera de expresarse de John Lubbock parece corroborar esta opinión: “Bien qu'il soit naturel de ressentir quelque surprise à la vue de ces œuvres d'art, nous trouvons, cependant, chez les sauvages modernes des exemples d'un certain talent de dessin et de sculpture, cependant il ne connaissent en aucune façon la métallurgie”, en: Lubbock, J. (1865): *L'homme préhistorique. Étudié d'après les monuments retrouvés dans les différentes parties du monde*. Paris: Librairie Germer Baillière, 1876.

progreso y la perfección en las artes no se manifiestan siempre de acuerdo con gradaciones cronológicas. Hace dos mil años que Fidias y Praxíteles realizaron, sobre el marfil y sobre el mármol, sus sublimes concepciones de belleza ideal: desde entonces, el arte moderno se ha encontrado reducido a tomarles por modelos, sin poder superarles ni siquiera igualarles²³. Es evidente que al liberar al arte de la severidad de los esquemas transformistas (haciendo posible un fenómeno de regresión que en ningún caso hubiera sido aceptado para otros indicadores de “civilización”) era la coherencia del propio evolucionismo la que se había puesto en juego. Esta solución, que evitaba el problema, fue mayoritariamente desechada a favor de otros planteamientos: era necesario elaborar teorías que permitiesen tanto integrar el arte primitivo en un marco evolucionista como describirlo a partir del propio evolucionismo. Por otro lado, esta necesidad estaba en relación con la consolidación de una visión holística de la cultura o de la civilización (entendida aquí no como la culminación de un proceso sino como la descripción de sus diferentes estadios: la cultura primitiva, la cultura avanzada, etc.) presente en las obras publicadas entre 1860 y 1880. El mejor ejemplo es la clásica definición de E. B. Tylor de 1871: “La Cultura o la Civilización tomada en su amplio sentido etnográfico, es ese complejo conjunto que incluye el conocimiento, las creencias, las artes, la moral, las leyes, las costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad”²⁴. En este contexto

²³ “Le progrès et la perfection dans les arts ne se manifestent pas toujours en conformité des gradations chronologiques. Il y a deux mille ans [...] que Phidias et Praxitèle réalisaient, sur l’ivoire et sur le marbre, leurs plus sublimes conceptions de beauté idéale; depuis lors, l’art moderne s’est trouvé réduit à les prendre pour modèles, sans pouvoir les surpasser ni peut-être les égaler”, en: Lartet, E. y Christy, H. (1864): “Sur des figures d’animaux gravées ou sculptées et autres produits d’art et d’industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine”. En *L’invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket, 1992, p. 282.

²⁴ Tylor, E. B. (1871): *Cultura Primitiva*. Madrid: Ayuso, p. 19 [la cursiva es mía]. Como ha señalado C. F. Meinander, es cierto que Tylor “menciona que cada tribu y cada pueblo tiene su propia cultura, pero sólo los contempla como ejemplos de los estadios de la evolución universal” (“He mentions that tribes and people each have their own culture, but he only sees them as examples of

aparecieron un conjunto de propuestas *apriorísticas* encaminadas a compatibilizar el arte y las sociedades primitivas. Dichas propuestas sentaron las bases de ciertas concepciones esenciales para comprender cómo *pensamos* el arte paleolítico.

Un problema fundamental es el del origen²⁵ del arte. En este caso²⁶, el esquema apriorístico utilizado fue la creencia en *el nacimiento del arte a partir del ocio*. La afirmación contraria (el arte en relación a la necesidad) se utilizó en un sentido diferente. Efectivamente, la encontramos en Piette quien señala que “fue la escuela de la necesidad la que enseñó al hombre a esculpir en relieve [y el arte se transformó] bajo el imperio de la

stages of universal evolution”, en: Meinander, C. F. (1981): “The concept of culture in European archaeological literature”. En *Towards a History of Archaeology*. London: Thames and Hudson, p. 100). Por lo tanto, lo significativo de la visión tyloriana es su mencionado carácter holístico y no tanto su oposición a la visión de la cultura propia del siglo XVIII (cultura *versus* barbarie).

²⁵ Para comprender el significado de la antropología y de la arqueología prehistórica durante el siglo XIX es fundamental detenerse en la pregunta por el origen de la humanidad y aquellos elementos propios de la civilización. En opinión de Hans Robert Jauss, la pregunta por el origen en términos genéticos es una de las características de la Ilustración y significó una ruptura que posibilitó el desarrollo de la etnografía: “El sentido de historia humana ya no había de buscarse mirando a su fin providencial o elegido, sino en su origen natural y en los comienzos de la cultura humana. La historia natural postulada del hombre llevaba el cambio desde una antigua episteme teológica a una moderna genética; se presentaba acompañada de representaciones míticas acerca de una naturaleza del hombre originaria que brotaban de la necesidad de reencontrar la perdida pureza y plenitud del comienzo, una necesidad que la revolución de 1789, celebrada como el nuevo comienzo de la historia parecía llenar [...] ese cambio del fin de la historia por su principio, ese cambio de paradigma en la consideración teleológica por la genética se constituyó en rasgo dominante de la nueva filosofía de la historia. Se trataba en realidad de considerar la historia como la obra propia del hombre. [...] La nueva ciencia, contra el racionalismo dominante de la Ilustración, produjo su propio y moderno mito de la mitología”, en: Jauss, Hans Robert (1989): *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor, 1995, pp. 17-18 y 29.

²⁶ Tal y como ha mostrado W. Stoczkowski, la pregunta por el origen (ya sea del arte, de la “civilización”, de la sociedad, etc.) se ha venido respondiendo a través de dos esquemas *apriorísticos*: el origen como paraíso y el origen como teatro de una lucha feroz contra la naturaleza. El primer esquema deriva del paraíso bíblico y ha sido recuperado, con modificaciones, a lo largo de momentos posteriores (véase “el mito del buen salvaje” de Rousseau o “la sociedad opulenta primitiva” de M. Sahlins). El

necesidad”²⁷. Sin embargo, Piette se refiere a la transformación del arte y no a su origen. Con respecto a este último, la respuesta de los prehistoriadores del último tercio del siglo XIX fue casi unánime: “La caza y la pesca abastecían ampliamente las necesidades de estos pueblos, y les dejaban de este modo el tiempo libre propio de una existencia poco atormentada. Ahora bien, si la necesidad es la madre de la industria, se puede decir que el tiempo libre de una vida fácil crea las artes”²⁸. La misma idea se repite a lo largo de todo el período²⁹. La concepción apriorística del origen será fundamental a la hora de comprender la significación que en este momento adquiere el arte paleolítico (*l'art pour l'art*).

Con respecto al problema que pretendemos analizar, hemos señalado que la elaboración de

segundo, propio de la Ilustración, se constituye como una reacción, una contra-imagen de la “Edad de Oro”, según la cual durante la prehistoria lo más destacado fue la naturaleza hostil del medio que dio lugar a la cultura: “Pour satisfaire ces besoins, il fallait créer la culture. C'est ainsi que les philosophes des Lumières expliquent l'apparition des outils”, en: Stoczkowski, W. (1994): *Anthropologie naïve, anthropologie savante. De l'origine de l'Homme, de l'imagination et des idées reçues*. Paris: CNRS Éditions, p. 23.

²⁷ “Ce fut l'école de la nécessité que l'homme apprit à sculpter en relief [...] sous l'empire de la nécessité”, Piette, Édouard (1894): “Note pour servir à l'histoire de l'art primitif”. En *Piette. Histoire de l'art primitif*. Paris: Picard, 1987, pp. 246 y 258.

²⁸ “La chasse et la pêche fournissaient amplement au besoin de ces peuplades, et leur laissaient ainsi les loisirs d'une existence peu tourmentée. Or, si la nécessité est mère de l'industrie, on peut dire aussi que les loisirs d'une vie facile enfantent les arts”, en: Cartailhac, Émile (1903): *La France Préhistorique*. Paris: Félix Alcan Éditeur, p. 78.

²⁹ Así por ejemplo, el propio Lartet y Christy escriben: “Si la nécessité est mère de l'industrie, on peut dire que les loisirs d'une vie facile enfantent les arts”, en: Lartet, E. y Christy, H. (1864): “Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine”. En *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket, p. 282. También Mortillet interpreta el arte como “simple amusement né de loisirs importants”, Mortillet, G. (1883): *Le préhistorique*. En: Richard, N. (1992): *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket, p. 287. En la misma línea se expresa Piette: “Quelques tribus élevèrent leurs aspirations au-dessus des besoins de l'existence matérielle et employèrent leurs loisirs à la pratique des beaux-arts”, en: Piette, Édouard (1894): “Note pour servir à l'histoire de l'art primitif”. En *Piette. Histoire de l'art primitif*. Paris: Picard, 1987, p. 242.

un conjunto de teorías que pudieran compatibilizar *lo artístico* y *lo primitivo* se convirtió en una necesidad dentro de un horizonte de pensamiento evolucionista. La solución más habitual fue la de explicar el propio fenómeno artístico a partir de secuencias evolucionistas. Ese evolucionismo epistemológico se dirigió tanto a clasificar en una secuencia los propios objetos como a explicar el proceso de producción de las piezas (desde simples esbozos hasta auténticas obras de arte).

La elaboración de secuencias que dieran cuenta de un desarrollo unilineal y progresivo del fenómeno artístico durante el Paleolítico resultó complicada debido al carácter apriorístico de las mismas. En líneas generales, podemos diferenciar dos tipos de explicaciones que entraron en abierta contradicción: aquellas que optaron por seguir una cierta “intuición lógica” y ordenar los objetos de acuerdo con criterios de perfección técnica tomando como valor normativo su grado de naturalismo; y aquellas que establecían una sucesión desde las obras producto de la imitación de la naturaleza hasta aquellas resultado de convenciones o de operaciones mentales más complejas.

Entre las explicaciones del primer grupo destaca la de Mortillet en la primera edición de *Le préhistorique*, cuando establece que “hay todos los pasos desde el grabado más elemental y la escultura más completa. Hay incluso un género intermedio especial, es la escultura por aplicación el uno contra el otro de dos medias esculturas de bulto-redondo”³⁰. Esta idea, que debió de repetirse en otras ocasiones a lo largo del último cuarto del siglo XX³¹, fue abandonada al entrar en contradicción con la secuencia de Piette basada

³⁰ “Il y a tous les passages de la gravure la plus élémentaire et la sculpture la plus complète. Il y a même un genre intermédiaire tout spécial, c'est la sculpture par application l'une contre l'autre de deux demi-bosses”, en: Mortillet, G. (1883): *Le préhistorique*. En: Richard, N. (1992): *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket, p. 287.

³¹ Por ejemplo, Camille Dreyfus señalaba que: “Les produits de l'art primitif sont fort naïfs; mais ils attestent déjà une observation exacte et un main exercée. Tantôt ce sont des gravures en creux, tantôt des bas-reliefs, tantôt enfin de véritables sculptures”, en: Dreyfus, Camille (1888): *L'évolution des mondes et des sociétés*. Paris: Félix Alcan Éditeur, p. 224.

en la creencia en una transición desde la simple imitación de la naturaleza hasta elaboraciones artísticas convencionales complejas³². En concreto, el conocido párrafo de Piette es el siguiente: “Hizo falta que el hombre hiciese un esfuerzo de genio bastante considerable para poder crear el arte del dibujo; representar con líneas, sobre una superficie plana, los objetos en relieve, no es una cosa que haya podido presentarse inmediatamente en su espíritu. El arte de la escultura le condujo al bajo-relieve y, a partir del Solutrense éste hacia el grabado, y al dibujo en la edad siguiente”³³. A partir de esta idea, Piette definió la siguiente evolución del arte durante el período *glyptique*³⁴:

- Grabados con arpones.
- Grabados sin arpones.
- Contornos recortados.
- Esculturas en relieve.
- Esculturas en bulto redondo.

El esquema evolucionista de Piette se impuso al de “intuición lógica”³⁵ y con diversas

variantes lo encontramos en varios textos del período referido³⁶. Incluso en una fecha tan tardía como 1907, Camille Jullian se expresaba en los siguientes términos: “¿La mano ha comenzado por reproducir aquello que los ojos veían: los astros y los animales? ¿O inicialmente ha intentado combinaciones de líneas rectas y de líneas curvas? La prehistoria os responde hoy que el dibujo de imitación está en los inicios del arte, que el dibujo lineal no llegó más que después y que es simplemente el heredero de aquél. Sí; los cuadrados, las curvas y los puntos, todas esas figuras geométricas de las cuales la inteligencia humana está tan orgullosa, le han sido inspiradas por las cosas de la naturaleza, y el círculo fue inicialmente la imagen del sol, y la espiral la imagen de la serpiente”³⁷.

La elaboración de secuencias *apriorísticas* no fue el único reflejo de este evolucionismo epistemológico. También quedó patente en las explicaciones sobre la producción de las obras artísticas. En este sentido, una idea se repite en casi todos los textos: “Una conclusión parece imponerse: los autores de estas obras se perfeccionaban voluntariamente, en el arte del grabado y

³² El propio Mortillet, en la segunda edición de *Musée Préhistorique* escrita en colaboración con su hermano Adrian, abandona su primera idea a favor del esquema de Piette: “La sculpture a précédé la gravure, ce qui est d’ailleurs tout à fait naturelle, car la gravure, représentation sur une surface plane des reliefs de la nature et un art de pure convention”, en: Mortillet, G. y Mortillet, A. (2^e édition): *Musée Préhistorique*. Paris (Planche XXVII).

³³ “Il fallut que l’homme fût un effort de génie assez considérable pour créer l’art du dessin: représenter par des lignes, sur une surface plane, des objets en relief n’est pas une chose qui aût pu se présenter tout d’abord à son esprit. L’art de la sculpture le conduisit au bas-relief, dès l’époque de solutré: celui du bas-relief à celui de la gravure et du dessin à l’âge suivant”, en: Piette (1875): “Sur de nouvelles fouilles dans la grotte de Gourdan”, *Bulletin de la Société d’Anthropologie de Paris*, IIe série, t. X, p. 279.

³⁴ Período que define exclusivamente a partir del arte: “La période pendant laquelle l’homme des vieux temps quaternaires cisela l’os, la corne, l’ivoire ou la pierre à l’aide du silex, les sculpta ou les couvrit de gravures”, en: Piette, Édouard (1894): “Note pour servir à l’histoire de l’art primitif”. En *Piette. Histoire de l’art primitif*. Paris: Picard, 1987, p. 239.

³⁵ Como ha señalado Delporte, el *a priori* de Piette tuvo vigencia hasta la revisión de Breuil. Delporte, H. (1990): *La imagen de los animales en el arte prehistórico*. Madrid: Compañía Literaria, 1995, p. 49.

³⁶ En los mismos términos que Piette se expresan, por ejemplo, A. Doigneau (Doigneau, A. (1905): *Nos ancêtres primitifs*. Paris: Librairie C. Clavreuil, p. 116) y, sobre todo, Joseph Déchelette quien escribe: “Ce fait peut au premier abord sembler étrange; la réflexion nous permet toutefois de concevoir le dessin d’une figure, c’est-à-dire la représentation de un volume sur une surface, comme une opération plus complexe et plus abstraite pour l’intelligence d’un primitif que la reproduction de ce volume sous ses trois dimensions”, en: Déchelette, Joseph (1908): *Manuel d’archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*. Paris: Librairie Alphonse Picard et fils, p. 213.

³⁷ “La main a-t-elle commencé par reproduire ce que les yeux voyaient, astres ou animaux? Ou s’est-elle d’abord essayé à des combinaisons de lignes droites et de lignes courbes? Et la préhistoire vous répond aujourd’hui que le dessin d’imitation est au début de l’art, que le dessin linéaire n’est venu qu’ensuite, et qu’il est simplement l’héritier de celui-là. Oui, ces carrés, ces courbes et ces points, toutes ces figures géométriques dont l’intelligence humaine est si fière, lui ont été inspirées par les choses de la nature, et le cercle fut d’abord l’image du soleil, et la spirale l’image du serpent”, en: Jullian, Camille (1907): *Plaidoyer pour La Préhistoire*. Paris: Éditions de la Revue Politique et Littéraire et de la Revue Scientifique (Leçon d’ouverture faite au Collège de France, 4 décembre 1907).

del dibujo por una serie de estudios³⁸. Cartailhac distingue incluso dos series de objetos: aquellos con una forma definida y aquellos otros repletos de bocetos y que se encuentran en grandes cantidades en casi todas las estaciones habitadas por el hombre.

Después de haber repasado alguno de los principales esquemas *apriorísticos* (referidos al origen del arte, a su evolución y a su producción) que sobre el arte paleolítico funcionaron entre 1864 y 1902, dos conclusiones se imponen:

- En primer lugar la existencia de un *a priori* negativo: la definición del arte paleolítico se circunscribe a un determinado tipo de manifestaciones artísticas y excluye aquellas otras que hoy definimos bajo el nombre de *arte rupestre*. Pese a la imagen elaborada por parte de la historiografía tradicional española, lo cierto es que tras revisar la literatura científica de la época no parece que el descubrimiento de las pinturas de Altamira levantase una gran polémica³⁹, hecho que es perfectamente lógico: en el espacio definido por la muy reciente aceptación de la alta antigüedad del hombre (1859) y por un severo evolucionismo no tenía cabida la existencia de un fenómeno artístico no sólo considerado *complejo* sino además, y esto es lo decisivo, propio del presente desde el que los prehistoriadores escribían.
- En segundo lugar, destacan las pocas alternativas planteadas al esquema evolucionista en el campo de la arqueología prehistórica: sólo a partir del último cuarto del siglo aparecieron algunas. La más importante fue el concepto de *escuela* de Piette: “Hay dos escuelas de grabado... La de *Périgord* y la de *Pyrenées*. Se diferencian por la manera, por el cuidado en el detalle, por la amplitud de la idea. [...] He intentado dar cuenta de las modificaciones

que el arte había podido sufrir durante la Edad del Reno, *son poco considerables*⁴⁰. Este interesante párrafo señala dos ideas y una relación: la que se establece entre el ya mencionado concepto de escuela⁴¹ y la creencia en que al arte había evolucionado poco. Aunque más tarde volveremos sobre esta idea, lo que nos interesa señalar ahora es el rechazo que semejante concepto provocó en un ideario evolucionista casi totalmente unilineal⁴²: “El Sr. Piette decía que no ha habido sólo un arte verdadero, sino escuelas de arte. Los recientes descubrimientos han contradicho las características formuladas inicialmente por nuestro colega [...] No creo que se pueda *a priori* reconocer el origen de una cinceladura cualquiera, ni tampoco de una serie de muestras [...] Sería muy interesante [...] *ver si aquello que el Sr. Piette consideraba como diferencias*

⁴⁰ Piette, E. (1873a) en Delporte, H. (1987): “Piette, pionnier de la préhistoire”. En *Piette. Histoire de l'art primitif*. Paris: Picard, p. 141 [la cursiva es nuestra].

⁴¹ Una idea importante es la definición del concepto de escuela, lo que viene a demostrar que Piette aceptaba plenamente la existencia de un fenómeno artístico consolidado en el Paleolítico: “La existence d'une école propageant ses procédés et les transmettant de génération en génération prouve que les belles gravures et les belles sculptures des temps quaternaires ne sont de simples manifestations d'activités individuelles et isolées, mais les productions d'un art véritable reposant sur les données apprises”, en: Piette, Édouard (1894): “Note pour servir à l'histoire de l'art primitif”. En *Piette. Histoire de l'art primitif*. Paris: Picard, 1987, p. 253.

⁴² Una alternativa importante y no siempre valorada en su justa medida al “Sistema Mortillet” fue el modelo dualista del belga Édouard Dupont (1841-1911). Éste criticó la extrema linealidad del sistema de Mortillet y propuso un esquema dual de evolución de dos líneas paralelas. Así, las industrias de los yacimientos al aire libre habían evolucionado a un ritmo diferente que las de quienes habían vivido en las montañas. Con respecto al modelo de Mortillet, Dupont admitía un transformismo más complejo puesto que la ley del progreso, que restaba universal, se traducían diferentemente de acuerdo a las distintas regiones. La asimilación de una facies industrial con una etapa única y universal de la evolución biológica e intelectual de la especie humana pasó a ser considerada ilusoria. (Dupont, M. E. [1872]: *L'homme pendant les âges de la pierre dans les environs de Dinant-sur-Meuse*. Bruxelles: C. Muquardt Éditeur).

³⁸ Cartailhac, Émil (1903): *La France Préhistorique*. Paris: Félix Alcan Éditeur, p. 81.

³⁹ Desde luego, el debate no parece comparable ni a las grandes discusiones del momento (creacionismo *versus* actualismo, alta antigüedad del hombre, etc.) ni a otras polémicas derivadas de las anteriores (por ejemplo, la controversia en torno a la existencia del hombre terciario).

entre escuelas no es el resultado de una evolución del arte"⁴³.

3.2. El arte paleolítico como artesanía

Una segunda estrategia puesta en juego a la hora de pensar el arte paleolítico durante 1864 y 1902, fue la definición del mismo como *artesanía*. Hemos escogido este término porque entendemos que hay una relación directa entre la multiplicidad que define el concepto *arte mobiliario* y el conjunto de significaciones que pone en juego la idea (más que el concepto) de artesanía.

El arte siempre se ha visto sometido a la influencia del *mecenazgo*. En un primer momento fueron las iglesias y monasterios quienes adoptaron ese papel, más tarde los príncipes y las cortes reales asumieron la promoción de los artistas. En el siglo XIX, ese horizonte se vio modificado por la irrupción de un grupo que habría de asumir el mecenazgo del artista: la burguesía. Efectivamente, toda vez cerrado el ciclo de las revoluciones liberales y sofocada la Comuna de París, la burguesía detenta el poder económico y político. Es la era de la fe en el progreso, los avances tecnológicos, las exposiciones universales y los grandes congresos. En toda Europa, la burguesía se convierte en la nueva clase social dominante interesada en el mecenazgo artístico. Este fenómeno, que no podemos aquí más que nombrar, fue particularmente importante en Francia, país que en las últimas décadas del siglo XIX asiste a un proceso que modificó la escena artística europea y occidental y que se conoce por impresionismo. De este modo, la burguesía desarrolla un determinado

⁴³ "M. Piette disait qu'il n'y eut pas seulement un art véritable, mais même des Écoles d'art. Des découvertes récentes ont contredit les caractéristiques formulées d'abord par notre collègue [...] Je ne crois pas que l'on puisse *a priori* reconnaître l'origine d'une ciselure quelconque, ni même d'une série de spécimens [...] Il serait fort curieux [...] de voir si ce que M. Piette considérait comme des différences d'école n'est pas le résultat d'une évolution de l'art", en: Cartailhac, Émile (1903): *La France Préhistorique*. Paris: Félix Alcan Éditeur, pp. 81 y 83 [la cursiva es nuestra].

gusto artístico relacionado con la pintura, las *Beaux Arts* y los presupuestos impresionistas.

Esta burguesía es la misma que en la mayoría de los países europeos va a interesarse por el conocimiento del pasado. Tal y como ha señalado Kristian Kristiansen para el caso danés (fenómeno que puede extrapolarse a Francia) en el último tercio del s. XIX asistimos a la consolidación de "una alianza entre burguesía y arqueología"⁴⁴, un punto que Sophus Müller apunta cuando escribe: 'Mientras que la aristocracia hace remontar su linaje a la Edad Media, el estudio de la Arqueología Prehistórica prefirió contemplarse a sí mismo como hijo de los tiempos modernos, cívicamente nacidos en el alba de la centuria de la libertad'⁴⁵.

Es esa misma burguesía confiada en lo irremediable del proceso civilizador, quien define el arte paleolítico entre 1864 y 1902 trasladando a dicha definición el propio concepto de progreso: tomando su presente como referencia (*les Beaux Arts*, la explosión colorista del impresionismo, etc.) concibe su pasado como lo que imagina debieron ser los remotos orígenes de un fenómeno artístico que culmina a finales del siglo XIX⁴⁶.

⁴⁴ Basta repasar la lista de las ocupaciones de los primeros prehistoriadores para darse cuenta del peso de las profesiones llamadas liberales entre ellos: Piette era abogado, Broca, médico; Cartailhac inició estudios de derecho, Garrigou se convirtió en un médico reputado, Harlé fue ingeniero en jefe de los ferrocarriles de *Midi*, Lartet se licenció en derecho, etc.

⁴⁵ "An alliance between the bourgeoisie and archeology, a point which Sophus Müller makes when he writes: 'Rather than aristocratically trace its ancestry back to the Middle Ages, the study of prehistoric archeology prefers to regard itself as a child of modern times, civically born in the dawn of the century of liberty'", en: Kristiansen, K. (1981). En "A social history of Danish Archaeology (1805-1975)". En *Towards a History of Archaeology*. London: Thames and Hudson, p. 28.

⁴⁶ En un magnífico libro sobre historia de la antropología, Adam Kuper ha estudiado la *construcción* no sólo del arte sino de la propia idea de sociedad primitiva. Un concepto muy interesante y que puede ayudarnos a comprender cómo se ha pensado el arte paleolítico es el del *Distorting Mirror*, resumido por Kuper en los siguientes términos: "The anthropologist took this primitive society as their special subject, but in practice primitive society (as they understood it) seen in a distorting mirror. From them modern society was defined above all by the territorial state, the monogamous

Es la convicción de que el arte ha llegado a su cenit la que lleva a la burguesía a introducir una fractura (artesanía versus Arte) que le permite definir el arte paleolítico en un doble movimiento: lo mantiene a distancia (lo considera otra cosa distinta del arte burgués) para apropiárselo sin peligro (en tanto que sus lejanos orígenes). Sólo desde esta óptica puede entenderse el enigmático párrafo de Mortillet en *Le préhistorique*: “Aquello que caracteriza sobre todo las obras de arte de esta época es una extrema ingenuidad. Estamos en presencia de la infancia del arte, pero de un arte muy verdadero, muy real. Esta infancia del arte está lejos de ser el arte de un niño”⁴⁷. Mortillet lo afirma con claridad: estamos ante el primer paso (la infancia) hacia la grandeza que el arte habría de alcanzar a finales del s. XIX, pero no ante un arte infantil puesto que en realidad se trata de *otra cosa* (verdadera, real, capaz de producir un fenómeno artístico pleno).

La idea del arte paleolítico como artesanía o como arte menor⁴⁸, lleva a los prehistoriadores de finales del siglo XIX a definirlo desde un doble prisma:

– Por un lado, se equipara con los objetos de adorno o de decoración personal⁴⁹, tal y como

family and private property. Primitive society therefore must have been nomadic, ordered by blood ties, sexually promiscuous and communist”, en: Kuper, A. (1988): *The invention of primitive society. Transformations of an Illusion*. London: Routledge, p. 5. Siguiendo con la argumentación de Kuper, la sociedad de finales del s. XIX se define por un Arte con mayúsculas, donde la pintura y la escultura de gran formato son sus emblemas y cuya imagen distorsionada transfiere al Paleolítico: arte menor de pequeño formato, relacionado con el adorno, etc.

⁴⁷ “Ce qui caractérise surtout les oeuvres de cette époque c’est une extrême naïveté. Nous sommes là en présence de l’enfance de l’art, mais d’un art très vrai, très réel. Cette enfance de l’art est loin d’être l’art d’un enfant”, en: Mortillet, G. (1883): *Le préhistorique*. En Richard, N. (1992): *L’invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket, p. 293.

⁴⁸ Idea que, repetimos, ha llegado a nosotros a través del concepto de *arte mobiliar*.

⁴⁹ Ver, por ejemplo: Lartet, E. y Christy, H. (1864): “Sur des figures d’animaux gravées ou sculptées et autres produits d’art et d’industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine”. En *L’invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket, 1992, p. 280; Dupont, M. E. (1872): *L’homme pendant les âges de la pierre dans les environs de Dinant-sur-Meuse*. Bruxelles: C. Muquardt Éditeur, p. 155.

expresa Camille Dreyfus cuando habla del gusto artístico durante el Magdaleniense: “Este mismo gusto estético ha dado nacimiento al adorno”⁵⁰.

– Por otro lado, se extiende la creencia de que “los productos del arte primitivo son fuertemente ingenuos”⁵¹. Esta idea se encuentra en la base de la interpretación sobre el significado del arte paleolítico propia de finales del s. XIX: la teoría del arte por el arte.

3.3. La teoría de l’art pour l’art

En líneas generales se ha venido aceptando la existencia de una primera etapa de interpretación del arte paleolítico que abarcó las últimas décadas del siglo XIX y que se resume en la tesis del arte por el arte⁵². Aunque, acertadamente, se ha señalado la vinculación de *l’art pour l’art* con el anticlericalismo⁵³, lo cierto es que dicha teoría

⁵⁰ Dreyfus, Camille (1888): *L’évolution des mondes et des sociétés*. Paris: Félix Alcan Éditeur, p. 225.

⁵¹ *Idem*, p. 224.

⁵² Ver, por ejemplo: Laming-Emperaire, A. (1962): *La signification de l’art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*. Paris: Picard, pp. 65-72; Delporte, H. (1990): *La imagen de los animales en el arte prehistórico*. Madrid: Compañía Literaria, 1995, pp. 191-192; Lorblanchet, M. (1995): *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*, p. 89; Clottes, Jean y Lewis-Williams, D. (1996): *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. Paris: Seuil, p. 65.

⁵³ Dicha vinculación ha sido apuntada por casi todos los expertos: Lérois-Gourhan, A. (1971): *Préhistoire de l’art occidental*. Paris: Éditions d’art Lucien Mazenod, p. 28; Delporte, H. (1990): *La imagen de los animales en el arte prehistórico*. Madrid: Compañía Literaria, 1995, p. 191; Clottes, Jean y Lewis-Williams, D. (1996): *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. Paris: Seuil, p. 65. Efectivamente, la existencia de una corriente de pensamiento anticlerical enraizó con una determinada interpretación sobre el significado del arte paleolítico. Quizá el ejemplo más claro sea el propio De Mortillet, anticlerical convencido, quien consideraba que el arte magdaleniense no era reflejo de ninguna religiosidad. Así, en *Le préhistorique* afirmaba que “on ne retrouve aucun de ces signes qui, dans les temps actuels, on passé des époques en époques en acquérant et conservant un sens mystique et religieux. Il n’y a ni ronds concentriques, ni ronds centrés, ni triangles. La croix, signe qui nous paraît si simple, deux barres se coupant perpendiculairement, n’existe pas. C’est une des nombreuses preuves

está directamente relacionada con la caracterización del arte paleolítico como arte menor o artesanía. Tal es así, que la modificación de dicha caracterización a partir de 1902 significó la desaparición, al menos momentáneamente, de la teoría del arte por el arte. Sea como fuere, lo cierto es que durante los últimos años del s. XIX esta teoría pareció constituirse en la única y hegemónica lectura sobre la motivación del arte paleolítico⁵⁴.

En nuestra opinión, dicha interpretación se apoya en la concepción del hombre prehistórico como un ser incapaz de una reflexión intelectual *compleja*. Si bien se le considera conocedor de ciertas habilidades artísticas, se le limita en el tipo de arte que es capaz de producir. Breve, *el arte prehistórico (ingenuo, espontáneo, no planificado) no puede ser fruto de la reflexión*. Significativas son los dos tipos de incapacidades que Mortillet postula para el artista paleolítico:

- Incapacidad para componer escenas complejas: “Si los artistas magdalenenses sabían representar perfectamente animales aislados, eran absolutamente torpes para agruparles y hacer cuadros. Cuando [...] el artista ha querido ejecutar una verdadera escena –algo bastante raro– ha chocado contra dificultades que, en ocasiones, superó de la manera más ingenua, la más infantil, la más imprevista”⁵⁵.
- Incapacidad de previsión y planificación: “A pesar de ese saber hacer, nuestros artistas carecían completamente de previsión. No terminaban sus piezas de empleo habitual más que después de haberlas decorado completamente, de tal manera que, a menudo, el trabajo del industrial venía a destruir en parte la obra del artista”⁵⁶.

La conclusión de Mortillet parece resumir la mentalidad de una época⁵⁷: “Los hombres de esta

que les populations du temps géologiques n’avaient pas de culte, pas des idées religieuses”, en Mortillet, G. (1883): *Le préhistorique*. En Richard, N. (1992): *L’invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket, p. 292. En la misma línea se expresa A. Doigneau, quien en 1905 escribía: “Ce n’est point l’art d’un peuple religieux ou idéaliste qui au lieu de copier la nature, la corrige ou la change pour la rapprocher de son idole”, en: Doigneau, A. (1905): *Nos ancêtres primitifs*. Paris: Librairie C. Clavreuil, p. 119.

⁵⁴ De acuerdo con Delporte, en fecha tan temprana como 1864 Garrigou había expresado algunas dudas sobre la motivación del arte paleolítico, mientras que en 1867 Julien Girard de Rialle afirmaba que “el culto a los espíritus se remonta a los tiempos prehistóricos”, en: Delporte, H. (1990): *La imagen de los animales en el arte prehistórico*. Madrid: Compañía Literaria, 1995, p. 191. De cualquier manera, buena prueba de que durante estos años todos coincidieron en la teoría del arte por el arte son las siguientes palabras que escribía Salomón Reinach (considerado el pionero de la teoría del arte mágico a raíz de su artículo en 1903 sobre “El arte y la magia en las pinturas y grabados de la Edad del Reno”) en 1889: “C’est l’imitation naïve, parfois même adroite de la nature, un réalisme sincère éloigné de toute interprétation symbolique ou conventionnelle, qui caractérise l’art des cavernes et le fait contraster si vivement avec tous les arts barbares dérivés d’arts supérieurs, comme celui des bronzes italo-celtes ou des monnaies gauloises [...] C’est déjà un art proprement dit parce que c’est un luxe et ce luxe s’affirme par la décoration d’objets dont la décoration n’augmente pas l’utilité”, en: Reinach, Salomón (1889): *Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-laye*. Paris, p. 170.

⁵⁵ “Si les artistes magdaléniens savaient parfaitement représenter des animaux isolés, ils étaient tout à fait gauches et maladroits pour les grouper et en faire des tableaux. Quand [...] l’artiste a voulu exécuter une véritable scène –ce qui est assez rare–, ils s’est heurté contre les difficultés qu’il a surmontées parfois de la manière la plus naïve, la plus enfantine, la plus imprévue”, en: Mortillet, G. (1883): *Le préhistorique*. En Richard, N. (1992): *L’invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket, p. 294.

⁵⁶ “Malgré ce savoir-faire, nos artistes manquaient complètement de prévoyance. Ils ne terminaient leurs pièces d’un emploi usuel qu’après les avoir complètement ornées, de sorte que le travail de l’industriel venait souvent détruire en partie l’œuvre de l’artiste”, en: Mortillet, G. (1883): *Le préhistorique*. En *idem*, pp. 296-297.

⁵⁷ Algunos años antes que Mortillet, Édouard Dupont se expresaba en los siguientes términos: “Nous reconnaissons encore le sauvage qui de l’indispensable passe immédiatement au superflu et dont la décoration personnelle forme, avec la recherche de la subsistance, une constante préoccupation. Ainsi nous le dépeignent les ethnographes. Tout ce qui n’est pas la satisfaction du moment présent lui est étranger. [...] La pensée que la famine est les plus dures privations l’attendent le lendemain, ne naît pas chez lui. L’expérience est de nulle effet. Il n’y a aucune idée de bien-être; et quand cette idée pénètre chez lui, il n’est plus réellement à l’état sauvage. L’insouciance et l’imprévoyance sont des traits les plus caractéristiques du moral naturel de l’homme”, en: Dupont, M. E. (1872): *L’homme pendant les âges de la pierre dans les environs de Dinant-sur-Meuse*. Bruxelles: C. Muquardt Éditeur, p. 155. En similares términos se expresa Camille Dreyfus: “Les hommes de cette époque avaient une imprévoyance d’enfant; car il leur arrivait

época tenían el espíritu ligero, carecían de reflexión y de previsión. Esto es algo que todavía se observa en diversas poblaciones salvajes⁵⁸. Tanto el *primitivo* como el *salvaje* se caracterizan por su falta de capacidad reflexiva así como por la satisfacción inmediata de sus necesidades, lo que extrapolado al arte derivó en un *artista paleolítico* al que se le niegan capacidades técnicas consideradas demasiado avanzadas⁵⁹, y al que se le contempla más como un artesano capaz de un cierto *savoir-faire* (que diría Mortillet) que como un “gran artista”.

4. 1902: la quiebra de una manera de pensar el arte paleolítico

Como acabamos de ver, entre los años 1864 y 1902 el arte paleolítico fue pensado a través de una triple estrategia: la elaboración de concepciones apriorísticas en referencia a su origen, evolución y producción; su conceptualización como arte menor o *artesanía* y la consolidación de una determinada teoría sobre su significado (*l'art pour l'art*).

Sin embargo, en los primeros años del nuevo siglo ese esquema se va a ver modificado. Como señaló Leroi-Gourhan de manera un tanto irónica, con el cambio de centuria se pasó de una

souvent de graver des pièces avant de les avoir terminées, ce qui obligeait à gâter le dessin”, en: Dreyfus, Camille (1888): *L'évolution des mondes et des sociétés*. Paris: Félix Alcan Éditeur, p. 225. En una época un poco posterior, A. Doigneau insistía en la pasión por el arte del hombre paleolítico: “L'homme magdalénien avait pour l'art une véritable passion qui lui a fait décorer, non seulement ses outils ou bien des plaquettes d'os ou d'ivoire d'aucune utilité, mais encore les parois des cavernes qu'il habitait. Les documents de ce genre ne sont pas encore très nombreux”, en: Doigneau, A. (1905): *Nos ancêtres primitifs*. Paris: Librairie C. Clavreuil, p. 117.

⁵⁸ “Les hommes de cette époque avaient l'esprit léger, manquaient de réflexion et de prévoyance. C'est ce qui s'observe encore dans diverses populations sauvages”, en: *idem*, p. 297.

⁵⁹ A propósito del rechazo de la antigüedad de Altamira, E. Harlé alegaba la utilización de procedimientos técnicos demasiado avanzados: “L'artiste a plusieurs fois effacé après coup sa peinture suivant un trait pour produire un effet de clair. Ce sont là des procédés bien savants!”, en: Harlé, E. (1881): “La grotte d'Altamira. Près de Santander (Espagne)”. En *L'invention de la pré-histoire. Une anthologie*. Anglaterra: Pocket, 1992, p. 311.

concepción del paleolítico como “un burgués del siglo XIX travestido en perdonavidas de bisontes, [a] la creación de un hombre viviente y comprensible”⁶⁰. Dejando a un lado la justicia de tales afirmaciones, lo cierto es que efectivamente se produce un cambio en la manera de *pensar* al paleolítico y, por tanto, en su concepción de artista. Penetrar en la complejidad de esa ruptura es lo que ahora pretendemos.

Sin duda es tentador interpretar dicho movimiento a raíz del artículo de Cartailhac y del reconocimiento del arte rupestre paleolítico, entendiéndolo como la *causa* del nuevo estado de cosas. Sin embargo, pensamos que el punto de partida debe de ser otro: ¿Qué cambió en un determinado momento para que un fenómeno artístico hasta entonces excluido de la definición del arte paleolítico fuera considerado *también* propio de los tiempos prehistóricos? En nuestra opinión, dos son los procesos que convergen en los primeros años del siglo XX para hacer posible el cambio:

- Un cierto debilitamiento del evolucionismo.
- Una mayor conciencia de la complejidad de las sociedades primitivas.

4.1. La crisis del evolucionismo

Tal y como ha señalado Peter Bowler, durante los últimos años del siglo XIX se produjo un cierto “eclipse del darwinismo”. Este fenómeno (que, como veremos más adelante, está relacionado con el gran desarrollo de la antropología y de la sociología y con una cierta toma de conciencia con respecto a la complejidad de las sociedades primitivas) enlaza con un rechazo de la idea de progreso. De acuerdo con Bruce G. Trigger, “hacia 1880, los crecientes problemas económicos y sociales de Europa occidental estimulaban la idea de conservadurismo y la rigidez de la naturaleza humana [...] los problemas provocados por la revolución industrial se ponían cada vez más de manifiesto, especialmente en Gran Bretaña,

⁶⁰ Leroi-Gourhan, A. (1971): *Préhistoire de l'art occidental*. Paris: Éditions d'art Lucien Mazenod, pp. 28 y 30.

que había sufrido la más larga crisis económica, bajo la forma de suburbios, y una creciente competencia extranjera. Paralelamente, la supremacía política de las clases medias empezaba a vislumbrar el desafío de los primeros movimientos obreros. Como resultado de todos estos acontecimientos, la generación más joven de intelectuales empezó a rechazar la idea de progreso⁶¹.

Producto de esa desilusión, el evolucionismo unilineal comenzó a ser puesto en duda a partir de la década de los ochenta. Es en este momento cuando aparecen los trabajos de Friedrich Ratzel (1844-1901) y de Franz Boas (1858-1942). El primero, considerado la figura más importante del difusionismo⁶², desarrolló su teoría apoyándose en los conceptos de invención y de difusión⁶³. El segundo, geógrafo de formación y cuya influencia fue decisiva en EE.UU., se opuso al evolucionismo al considerar “cada cultura como el producto de una secuencia única de desarrollo en el cual la intervención, en gran parte casual, de la difusión desempeñaba un papel principal en el desencadenamiento del cambio”⁶⁴. De este modo, en la última década del siglo XIX comenzaron a desarrollarse un conjunto de explicaciones teóricas *alternativas* al evolucionismo que, sobre el rechazo de la idea de progreso, hubieron de influir en el cambio que se produjo en la manera de concebir el arte paleolítico.

4.2. El desarrollo de la antropología y de la etnografía

En relación con dicho cambio de mentalidad se encuentra el “brusco desarrollo de los estudios

⁶¹ Trigger, Bruce, G. (1989): *Historia del pensamiento arqueológico*. Barcelona: Crítica, 1992, p. 146.

⁶² Una idea muy extendida defiende que el difusionismo se opuso frontalmente al evolucionismo. Aunque no disponemos de una explicación al respecto, en nuestra opinión esto no es cierto. Tanto los arqueólogos escandinavos como franceses del tercer cuarto del s. XIX (1850-1875) incorporan en numerosas ocasiones mecanismos explicativos difusionistas.

⁶³ Ratzel, F. (1882-1891): *Anthropogeographie*. Stuttgart: Engelhorn.

⁶⁴ Trigger, Bruce, G. (1989): *Historia del pensamiento arqueológico*. Barcelona: Crítica, 1992, p. 147.

etnográficos y la aparición de las primeras investigaciones sobre la mentalidad primitiva⁶⁵. Sin duda, éste fue un elemento decisivo. El siguiente ejemplo ilustra la situación. Se ha venido aceptando que la interpretación del significado del arte paleolítico se vio modificada hacia 1902-1903, cuando la comunidad científica pasó de defender unánimemente⁶⁶ la hipótesis del arte por el arte a sostener una interpretación mágica del arte paleolítico. Se han considerado dos puntos de inflexión a la hora de explicar el cambio: A) El reconocimiento del arte rupestre, a raíz del artículo de Cartailhac, modificó la manera de concebir el arte durante el Paleolítico⁶⁷. B) El cambio se produjo a raíz del famoso artículo de Salomón Reinach de 1903, “L’Art et la magie”⁶⁸. En nuestra opinión, ambos acontecimientos son el *resultado* de un conjunto de modificaciones que, en relación al concepto del *salvaje*, se produjeron a finales del s. XIX y principios del siglo XX. Como hemos señalado en alguna ocasión, existe una vinculación evidente en la manera en que las sociedades occidentales del último siglo y medio han concebido *lo salvaje* y *lo primitivo*. Dicho vínculo está relacionado con una operación mediante la cual la razón ilustrada se configura a sí misma a partir de *su otro* (en este caso *el salvaje* o *el primitivo*). No es de extrañar, por tanto, que el gran desarrollo de los estudios sobre la mentalidad de los pueblos considerados salvajes influyera decisivamente en la redefinición de la imaginería paleolítica. Así, en 1890 aparece *L’Anthropologie*, en 1897 Durkheim funda *L’année sociologique*, en 1890 Frazer publica *The Golden Bough*, en 1912 aparece *Les Formes élémentaires de*

⁶⁵ Laming-Empeaire, A. (1962): *La signification de l’art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*. Paris: Picard, p. 71. Esta idea también es recogida en: Delporte, H. (1990): *La imagen de los animales en el arte prehistórico*. Madrid: Compañía Literaria, 1995, p. 192; Lorblanchet, M. (1995): *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*, p. 90; Clottes, Jean y Lewis-Williams, D. (1996): *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. Paris: Seuil, p. 66.

⁶⁶ “Cette thèse de l’art pour l’art est suivi dans son ensemble pour tous les préhistoriens de la fin du siècle”, en: *idem*, p. 68.

⁶⁷ Laming-Empeaire, A. (1962): *La signification de l’art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*. Paris: Picard, p. 71.

⁶⁸ Reinach, S. (1903): “L’Art et la magie”, *L’Anthropologie*, pp. 257-266.

la vie religieuse, etc. Es la época de las grandes discusiones sobre el animismo y el totemismo, del que ya había hablado McLennan algunos años atrás, ahora de moda en los círculos científicos. De esta manera, “estas nociones se difunden rápidamente y penetran en el mundo de los prehistoriadores”⁶⁹.

En definitiva, lo que el receso del evolucionismo y el desarrollo de la etnología provocaron fue la creencia en *la complejidad de las sociedades salvajes y/o primitivas*. Dicha idea es el *campo de posibilidad* en el que se inscribe el cambio en la consideración del arte de tales sociedades: si los primitivos son capaces de un desarrollo intelectual complejo (es decir, si la *reflexión* es una operación a su alcance), entonces su capacidad artística se amplía desde un ingenuo *savoir-faire* hasta la posibilidad de realizar obras pictóricas de gran formato. El artesano que pasaba su tiempo libre improvisando pequeños grabados y figurillas en hueso pasó a convertirse en un pintor que, como sus homólogos del s. XIX, se perfeccionaba a través de ensayos. En definitiva, tal y como señala Cartailhac, aquello que antes permanecía *invisible* ante los ojos del prehistoriador pasa a convertirse en su objeto de estudio: “A la vista de estos curiosos dibujos tuve la clara sensación de que mi atención no estaba en absoluto habituada a tales obras; de tal manera que puedo decir que habría pasado sin advertir dichos paneles decorativos, y que, quizá, esto les habría pasado en otra parte a algunos compañeros y a mí mismo. Sería necesario pues revisar todas nuestras cavernas, ésa fue mi conclusión”⁷⁰.

⁶⁹ “Ces notions se diffusent rapidement et pénètrent dans le monde des préhistoriens”, en: Laming-Emperaire, A. (1962): *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*. Paris: Picard, p. 71.

⁷⁰ “Je n'avais jamais douté de la justesse des observations de M. Daleau; mais à la vue de ces curieux dessins j'eus le sentiment très net que mon attention n'étant point appelée sur de telles œuvres, je puis dire sur de tels panneaux décoratifs, j'aurais passé sans les soupçonner, et que cela était peut-être arrivé ailleurs à quelques confrères et à moi même. Il faudrait revoir toutes nos cavernes, telle fut ma conclusion”, en: Cartailhac, E. (1902): “Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne, *Mea culpa* d'un sceptique”, *L Anthropologie*, XIII, p. 349.

5. A modo de conclusión

Tomando como referencia dos fechas clásicas del análisis historiográfico, el presente artículo ha tratado de mostrar *cómo se pensó* el arte paleolítico durante el período comprendido entre 1864 y 1902. Se trataba de mostrar la coincidencia de dicha definición (que hemos esbozado señalando las principales estrategias puestas en marcha en el último tercio del siglo XIX para definir el arte paleolítico) con el concepto de *arte parietal* que en la mayoría de las ocasiones utilizamos sin ser demasiado conscientes (dada la familiaridad del mismo) de la multiplicidad de elementos que su utilización pone en juego. De alguna manera, hemos intentado efectuar una operación genealógica que sacara a la luz un espacio que, bajo la creencia en la definición más aséptica y neutral del arte parietal como aquel que puede ser susceptible de ser desplazado, ha permanecido durante demasiado tiempo oculto. En ningún caso pretendemos negar la validez operativa de tal concepto o cuestionar a quienes lo utilizan, simplemente pensamos en la necesidad de un ejercicio de reflexión de este tipo.

Agradecimientos

Quisiéramos agradecer la ayuda de todos aquellos colegas o amigos que, de un modo u otro, han sido fundamentales en la redacción de este artículo: Randall White, Larry Shiner, Valentine Roux, Marc-Antoine Kaeser, Víctor M. Fernández, Nathan Schlanger, Denis Vialou, Margarita Díaz-Andreu, Margaret Conkey, Lawrence Guy Straus, Peter Ucko, Andrew Gardner, Wiktor Stoczkowski y Denis Vialou.