

ARS  
HISPANIAE

# ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

PLUS



ULTRA

EDICIÓN  
PLUS ULTRA

ARS HISPANIAE  
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

# ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN PRIMERO

ARTE PREHISTÓRICO

por MARTÍN ALMAGRO

COLONIZACIONES PÚNICA Y GRIEGA  
EL ARTE IBÉRICO. EL ARTE DE LAS TRIBUS CÉLTICAS

por ANTONIO GARCÍA Y BELLIDO

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

MADRID

ARS HISPANICA  
HISTORIA CRITICA DEL ARTE HISPANICO

no  
men-

Hisp  
gen ya  
tores d  
mas d  
savia

palat  
todas las  
ando  
tempo de  
invest

## PRÓLOGO EDITORIAL

Creemos que a los lectores de la obra cuya aparición se inicia con el presente volumen, no les parecerán superfluas algunas palabras del editor, encaminadas a exponer sencillamente su propósito.

*ARS HISPANIAE - Historia Universal del Arte Hispánico*, pretende ser un esquema extenso y comprensivo, pero esquema al fin, de todo cuanto actualmente sabemos acerca del proceso evolutivo que el Arte ha seguido en la Península Ibérica, desde sus remotos orígenes hasta nuestros días, y de la influencia que ejerció en el resto del mundo.

Es uno de los temas más apasionantes de la cultura universal. La genialidad del Arte Hispánico es algo inconfundible. Su fuerte originalidad y su enorme capacidad narrativa, surgen ya, con trazos personalísimos e inolvidables, en las obras que dejaron los oscuros pintores de la cueva de Altamira; se reproducen luego, reencarnándose sucesivamente en los más dispares pueblos y razas invasores de nuestro suelo, y hoy mismo aportan su vigorosa savia a los núcleos más avanzados del arte actual. Lo hispánico es algo que sobrevive a todas las calamidades históricas y logra mantener su nota heroica y altísima, por encima de los desconciertos humanos, aun en las épocas de mayor decadencia. ¿Será porque las raíces del arte hispánico brotan directamente de la entraña popular, hasta el extremo de que, aun recibiendo constantemente la solicitud de los grandes poderes mundanos, políticos y religiosos, ese arte bravío vive siempre independiente de ellos?

A lo largo de los siglos, unas cuantas personalidades excepcionales — conocidas unas, anónimas las más — fueron pasándose de mano en mano la antorcha encendida por los paleolíticos pirenaicos, sin que jamás se apagara la llama sagrada, aceptando para avivarla todas las brisas y hasta los vendavales extranjeros, aun los más exóticos, aunque procurando, con maravillosa intuición, que esas ráfagas refrescantes y renovadoras soplasen siempre del cuadrante europeo. En ciertos períodos, le tocó al arte español abrir la marcha, y nuestros artistas se colocaron por esfuerzo propio, por derecho indiscutido, a la cabeza de la cultura artística occidental. Con idéntica dignidad supieron, en otros momentos menos felices, desempeñar un papel de adaptadores y segundones. Hasta el punto de que a menudo es difícil decidir cuándo el Arte Hispánico fué más grande: si al imponerse al mundo, con unos cuantos hombres geniales, o al conseguir, mediante una legión de artistas laboriosos y menos brillantes, realizar una variadísima y matizada gama de injertos indelebles en el tronco de culturas ajenas.

De ahí que en nuestra balanza estética pesen tanto las obras únicas y extraordinarias, marcadas con el sello personal del artista sin par, como la fecundísima floración anónima de los modestos artífices que crearon nuestras artes industriales. Esta es la incomparable legión hispana que nunca amengua ni desmaya. La que está en el meollo de nuestra cultura artística y, al mismo tiempo, en la vanguardia de todas las expansiones y conquistas; la que llena constantemente los huecos producidos por los altibajos de la técnica; la que extiende abnegadamente sus misiones de arte, portadoras de nuestras semillas, por el extranjero y por ultramar. De ahí, también, que *ARS HISPANIAE - Historia Universal del Arte Hispánico*, dedique a las artes aplicadas y a la desconocida labor de sus talleres, una amorosa atención que hasta ahora no lograron en ninguna obra semejante.

La estructura de *ARS HISPANIAE - Historia Universal del Arte Hispánico*, es otra de sus novedades. Basta ojear las publicaciones parecidas, para echar de ver en ellas una inverterada desproporción entre sus diversas partes. El arte rupestre, por ejemplo, abarca una extensión igual, o poco menos, que el arte del siglo XVII. Examinadas en sus detalles, separadamente, nuestras historias pueden ser excelentes; vistas en conjunto, son todas deformes. Este fenómeno debe achacarse a la imposibilidad de que un solo autor conozca igualmente, a fondo, el enorme material del Arte Hispánico, en todos y cada uno de sus componentes, algunos de los cuales — y no de los menos importantes — necesitan todavía larga exploración.

Una obra de este género, que pretenda ser completa y al mismo tiempo equilibrada, como *ARS HISPANIAE - Historia Universal del Arte Hispánico*, sólo puede ser producto de una seleccionada serie de especialistas eminentes. En vez de hacer que uno de nuestros mejores sabios abandonase la emprendida labor personal, en un sector determinado, para dedicar sus mejores años a elaborar una síntesis de las restantes labores ajenas, hemos creído indiscutiblemente más cuerdo, y más sano para nuestro propósito, que el mayor número posible de especialistas y maestros consumados, a nuestro alcance en la actualidad, escribieran, cada uno separadamente, la versión sintética del sector artístico que domina. Fórmula excelente y nada nueva, pues ha producido ya resultados magníficos, como por ejemplo la monumental "Historia del Arte", en su día dirigida por el francés André Michel.

Obedeciendo al criterio expuesto, el plan de *ARS HISPANIAE - Historia Universal del Arte Hispánico*, es el siguiente, y no sufrirá otras modificaciones que las impuestas, a lo largo de su gestación, tan laboriosa como dilatada, por casos de pura fuerza mayor:

Volumen I. PREHISTORIA, por el Dr. Martín Almagro y Basch, director del Museo Arqueológico de Barcelona. — COLONIZACIONES PÚNICA Y GRIEGA - ARTE IBÉRICO - EL ARTE DE LAS TRIBUS CÉLTICAS, por el Dr. Antonio García y Bellido, catedrático de la Universidad Central.

Volumen II. ARTE ROMANO, por D. Blas Taracena y Aguirre, director del Museo Arqueológico Nacional. — ARTE PALEOCRISTIANO, por el Dr. Pedro Batlle y Huguet, director del Museo Diocesano de Tarragona. — ARTE VISIGODO - ARTE ASTURIANO, por el Dr. Helmut Schlunk, conservador del Museo de Berlín.

Volumen III. ARTE CALIFAL HISPANOÁRABE - ARTE MOZÁRABE, por el Dr. Manuel Gómez Moreno, director del Instituto Valencia de Don Juan.

Volumen IV. ARQUITECTURA ALMOHADE - ARTE GRANADINO - ARTE MUDÉJAR - ARTE MORISCO, por D. Leopoldo Torres Balbás, profesor de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

- Volumen V. ARQUITECTURA Y ESCULTURA ROMÁNICAS, por el Dr. Antonio Gaya Nuño, doctor en Filosofía y Letras, y Don José Gudiol Ricart, director del Instituto Amatller de Arte Hispánico.
- Volumen VI. PINTURA ROMÁNICA - IMAGINERÍA ROMÁNICA, por el Dr. Walter Cook, "chairman" del Institute of Fine Arts de Nueva York. — MINIATURA ROMÁNICA, por el Dr. Jesús Domínguez Bordona, director de la Biblioteca Provincial de Tarragona. — ARQUITECTURA CISTERCIENSE, por el Dr. Emilio Camps Cazorla, del Museo Arqueológico Nacional.
- Volumen VII. ARQUITECTURA GÓTICA, por D. Leopoldo Torres Balbás.
- Volumen VIII. ESCULTURA GÓTICA, por D. Agustín Durán Sampere, director del Instituto de Historia de Barcelona.
- Volumen IX. PINTURA GÓTICA, por D. José Gudiol Ricart.
- Volumen X. ARTES INDUSTRIALES DE LOS SIGLOS XI AL XV, por el Dr. José Ferrándiz Torres, director del Museo Nacional de Reproducciones.
- Volumen XI. ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO, por D. Fernando Chueca, arquitecto.
- Volumen XII. ESCULTURA DEL RENACIMIENTO, por el Dr. José Camón Aznar, catedrático de la Universidad Central.
- Volumen XIII. PINTURA DEL RENACIMIENTO, por el Dr. Diego Angulo Iníiguez, catedrático de la Universidad Central.
- Volumen XIV. ARTE BARROCO, por el Dr. Antonio Gaya Nuño.
- Volumen XV. PINTURA DEL SIGLO XVII, por el Dr. Enrique Lafuente Ferrari, profesor de la Academia de San Fernando.
- Volumen XVI. ARTE NEOCLÁSICO, por el Dr. Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado.
- Volumen XVII. ARTES APLICADAS DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII, por el Dr. José Ferrándiz Torres.
- Volumen XVIII. ARTE DEL SIGLO XIX, por el Dr. Javier de Salas Bosch, catedrático de la Universidad de Barcelona.

De una tan espléndida colaboración han de brotar también, sin duda, sus naturales escollos. Al lector corriente, no avezado a estos menesteres, le será imposible imaginarse la cantidad y diversidad de dificultades que para satisfacerle ha de vencer el editor, hasta conseguir el encauzamiento y la coordinación de la obra cumplida. La misma personalidad y la competencia de los autores, garantía de su labor, originan disparidades inevitables, debidas, no ya a pequeños roces humanos, sino a altas concepciones científicas. Mas para unificar una aportación tan ingente y temible, y armonizarla en un máximo acorde de suprema e integral conveniencia, está el director de nuestra publicación, don José Gudiol Ricart, uno de los mejores, más inquietos y universalmente relacionados, entre los actuales arqueólogos españoles, a cuya concertante pericia está confiada esa indispensable tarea.

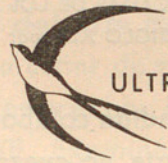
Esperamos, finalmente, que en premio a nuestro esfuerzo inigualado y a nuestra buena voluntad evidente, *ARS HISPANIAE - Historia Universal del Arte Hispánico*, formará un cuerpo de doctrina y de documentación gráfica, equilibrado y nunca visto hasta ahora.

Agradecemos públicamente la inestimable cooperación de quienes han contribuido y contribuirán, directa o indirectamente, a esta publicación monumental. En primer lugar, a los eminentes redactores de cada una de sus partes, verdadera falange de sabios, nacionales y extranjeros. También testimoniamos nuestra gratitud más viva a quienes nos proporcionaron datos inéditos, muchas veces acabados de descubrir, planos, fotografías y dibujos. E igualmente demostramos nuestro reconocimiento a todos cuantos nos ayudaron, con sugerencias, consejos, observaciones e indicaciones, a unificar y pulir la ingente colección de materiales que han debido manejarse. Y entre tantos beneméritos amigos de esta publicación, cuyos nombres y títulos llenarían todo un volumen, es justo destacar, por manera especial, el Instituto Amatller de Arte Hispánico, la ejemplar fundación cultural, debida al solo esfuerzo de una dama ilustre, y sin cuyo concurso esta obra no habría podido presentar, en modo alguno, la deslumbrante fisonomía que ofrece su parte gráfica. Los elementos que la integran, no son simples fotografías documentales; son, además, reproducciones habi-

lísimas, que traducen la belleza incomparable y peculiar de cada objeto. Son, en sí mismas, verdaderas obras de arte.

No abrigamos la pretensión de dar una versión "definitiva" del carácter y desarrollo del Arte Hispánico a través del tiempo. Lo definitivo no existe, en esta materia, ni puede existir. Siendo el Arte, afortunadamente, algo vivo y en evolución perpetua, mal puede ser aprisionado por entero en un determinado momento. Cada generación debe rehacer esa historia y contemplarla a su manera. Nosotros nos contentaríamos con que *ARS HISPANIAE - Historia Universal del Arte Hispánico*, fuese la obra en que se resumiese fielmente, y bajo la forma más bella posible, el modo peculiar en que nuestra generación ha sabido enfrentarse, para su deleite, con una de las más altas y genuinas manifestaciones del espíritu humano.

PLUS



ULTRA



# ÍNDICE GENERAL

## ARTE PREHISTÓRICO

ARTE PALEOLÍTICO .....	13
Origen, técnica y características generales .....	13
Distribución y autenticidad .....	19
Un arte esencialmente mágicorrelioso .....	20
EL ARTE DEL PERÍODO AURIÑACIENSE .....	22
Los primeros balbucesos artísticos .....	22
Dibujos y grabados sobre piedra .....	25
La pintura rupestre auriñaciense .....	29
Características de la pintura rupestre .....	32
Muestras del arte mueble .....	36
EL ARTE DEL PERÍODO SOLUTRENSE .....	39
Continuidad del arte paleolítico .....	39
EL ARTE DEL PERÍODO MAGDALENIENSE .....	43
La máxima cultura artística del Paleolítico .....	43
Los grandes santuarios mágicos .....	45
La "Capilla sixtina del arte cuaternario" .....	55
El arte mueble magdalenense .....	60
EL ARTE RUPESTRE DEL LEVANTE ESPAÑOL .....	65
Pinturas rupestres del Maestrazgo .....	68
Los abrigos pintados de las serranías ibéricas .....	77
La cronología del arte rupestre levantino .....	85
EL ARTE ESPAÑOL DESDE EL NEOLÍTICO HASTA LA EDAD DEL BRONCE .....	91
Influencias del arte esquemático español en Europa .....	103
El más antiguo arte cerámico español .....	107
La cultura del vaso campaniforme .....	110
La arquitectura dolménica .....	115
La cultura de El Argar .....	121
LA CULTURA BALEAR DE LA EDAD DEL BRONCE .....	123

## COLONIZACIONES PÚNICA Y GRIEGA

COLONIZACIÓN PÚNICA .....	137
Sus características generales .....	137
Arquitectura .....	139
Escultura .....	145
Artes industriales .....	157

COLONIZACIÓN GRIEGA .....	167
Arquitectura .....	170
Escultura .....	172
Artes industriales .....	187
Arte griego provincial .....	193

## EL ARTE IBÉRICO

CARACTERÍSTICAS GENERALES .....	199
ARQUITECTURA IBÉRICA .....	203
Las ciudades .....	203
Arquitectura funeraria .....	208
Lo exótico y lo indígena .....	212
ESCULTURA IBÉRICA .....	217
Las estatuillas de bronce y de barro .....	219
Las estatuas del Cerro de los Santos y del Llano de la Consolación .....	224
Los relieves de Osuna .....	236
Esculturas y relieves de otras procedencias .....	241
Esculturas de animales .....	248
La Dama de Elche .....	251
Breves consideraciones estilísticas y cronológicas .....	258
ARTES APLICADAS IBÉRICAS .....	260
Pintura mural .....	260
Generalidades sobre la cerámica ibérica .....	262
La cerámica andaluza (Galera, Toya) .....	263
La cerámica del Sudeste (Archena, Elche, Liria, Verdolay, Alicante...) .....	266
La cerámica del Ebro y del Nordeste (Azaila) .....	278
La cerámica ibérica fuera del ámbito ibérico .....	282
Cronología de la cerámica ibérica .....	283
Las artes menores .....	284

## EL ARTE DE LAS TRIBUS CÉLTICAS

CARACTERÍSTICAS GENERALES .....	301
GRUPOS CULTURALES .....	307
A) La Meseta Central y sus alrededores .....	307
B) Celtiberia, Numancia .....	316
C) Castros galaicoportugueses .....	323
Bibliografía .....	339
Índice de Materias .....	348
" Geográfico .....	360
" Onomástico .....	369
Fe de erratas .....	371

187  
188  
189  
190  
191

192  
193  
194  
195  
196  
197  
198  
199  
200

201  
202  
203  
204  
205  
206  
207  
208

ARTE PREHISTÓRICO  
POR  
MARTÍN ALMAGRO

## ARTE PALEOLÍTICO

### ORIGEN, TÉCNICA Y CARACTERÍSTICAS GENERALES

Es un problema apasionante el estudio biológico de la aparición del hombre sobre la Tierra. En los albores de la Edad Cuaternaria la arqueología prehistórica comienza a encontrar, además de restos óseos humanos, materiales pétreos diversos, cuyas cualidades naturales han sido modificadas con inteligencia. A lo largo de una etapa que los geólogos estudian y cifran en más de 200.000 años, se ven aparecer vestigios de industrias que pueden ser consideradas como el inicio del arte, ya que son las primeras creaciones del hombre. Guiado por un sentido utilitario, éste logró, con agudeza y habilidad, tallar la piedra, hasta obtener formas bellas y en cierto modo perfectas.

Cuatro épocas frías, llamadas glaciares, y tres cálidas, intercaladas entre ellas y denominadas interglaciares, componen esa Edad Cuaternaria, en la cual hizo su aparición el hombre, con sus industrias y su arte primitivos. En líneas generales, dos mundos industriales parece que se acoplaron durante esos largos períodos fríos y cálidos; uno de grandes lascas simplemente retocadas y otro de perfecta talla bifacial. El Clactoniense y las industrias Levalloisiense y Musteriense de talla de lascas, predominaron en las etapas glaciares (figura 1), en tanto que el Achelense y el Musteriense de talla bifacial son más propios de los períodos interglaciares (fig. 2). Una razón de orden técnico, como es la imposibilidad de tallar el sílex helado, fué una de las causas fundamentales que permitieron o negaron al hombre primitivo alcanzar las bellas y perfectas hachas achelenses, realmente admirables, o sólo retocar las toscas lascas clactonienses, aunque jamás faltaron las mutuas influencias técnicas a lo largo del desarrollo de tales períodos. Hachas, raederas y puntas más o menos perfectas, son las únicas obras que vemos salir de las manos del hombre durante esta larguísima etapa de la Prehistoria.

Sólo en el último período glacial encontramos en Europa un hombre fuerte y alto, de gran semejanza con el blanco europeo y que constituyó la base esencial de todas las razas que habitan nuestro Continente. Vivía en medio de un clima subártico, que permitía al reno pastar cerca de la Costa Azul francesa y por las españolas del Cantábrico, al lado del *elephas primigenius* o mamut, del rinoceronte lanudo, de la marmota y de otros animales árticos, algunos ya desaparecidos de la Tierra. Entonces, como en las anteriores épocas glaciares, todo el norte de Europa, hasta el centro de Alemania y Rusia, lo ocupaba una enorme masa de hielo como la que cubre hoy Groenlandia, y a su vez las altas montañas, como los Alpes y los Cárpatos, aparecían todo el año con una capa gigantesca de glaciares cuyas lenguas bajaban, cubriendo y erosionando los valles, incluso hasta cerca de Lyón.

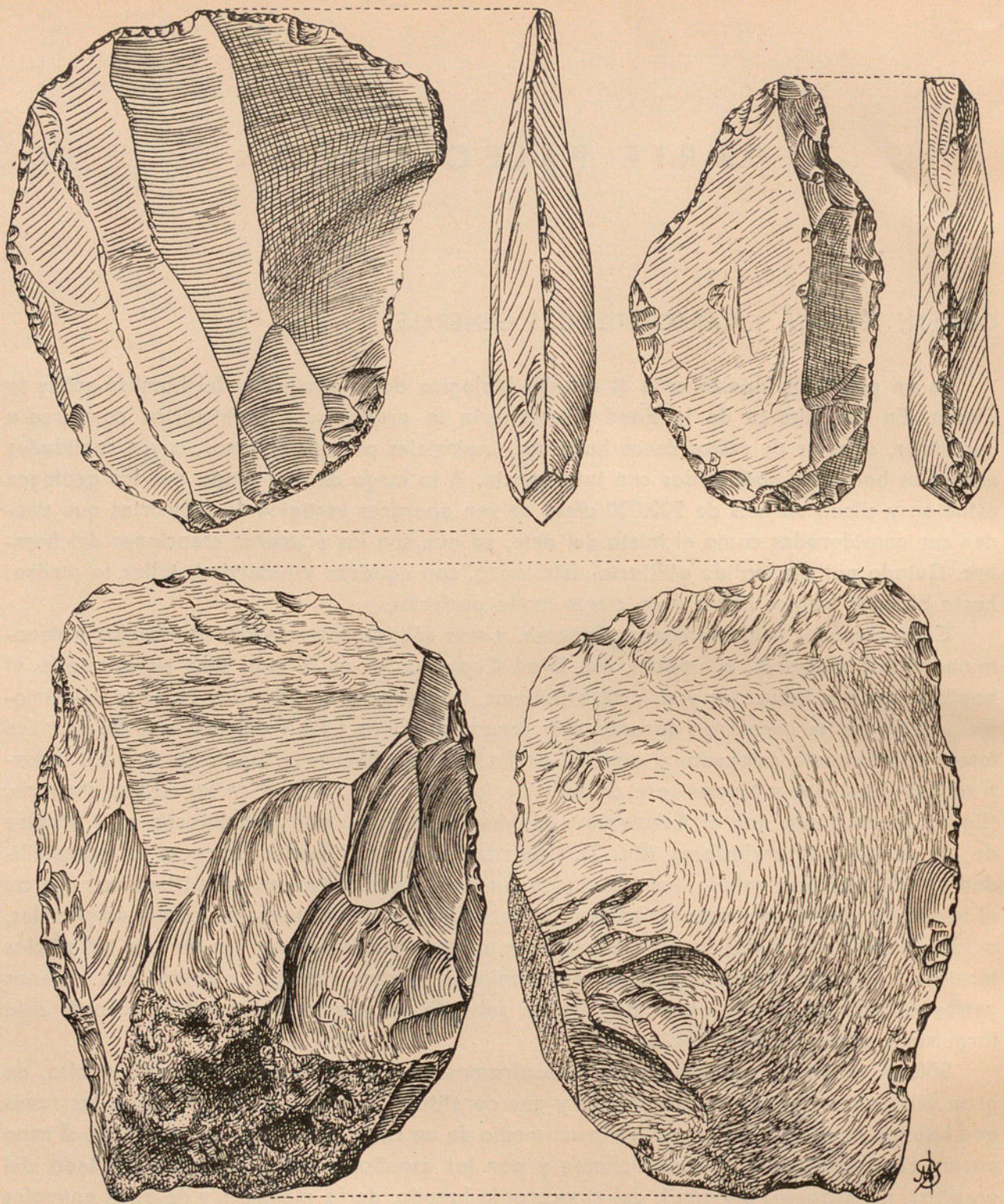


Fig. 1. — PRIMEROS ÚTILES DE PIEDRA FABRICADOS POR EL HOMBRE. INDUSTRIAS CLACTO-LEVALLOISIENSES DE LOS ALREDEDORES DE MADRID

A este tipo humano, al parecer de origen oriental, lo conocemos con el nombre genérico de raza de Cro-Magnon, aunque ya entonces hubo en ella diferencias etnográficas.

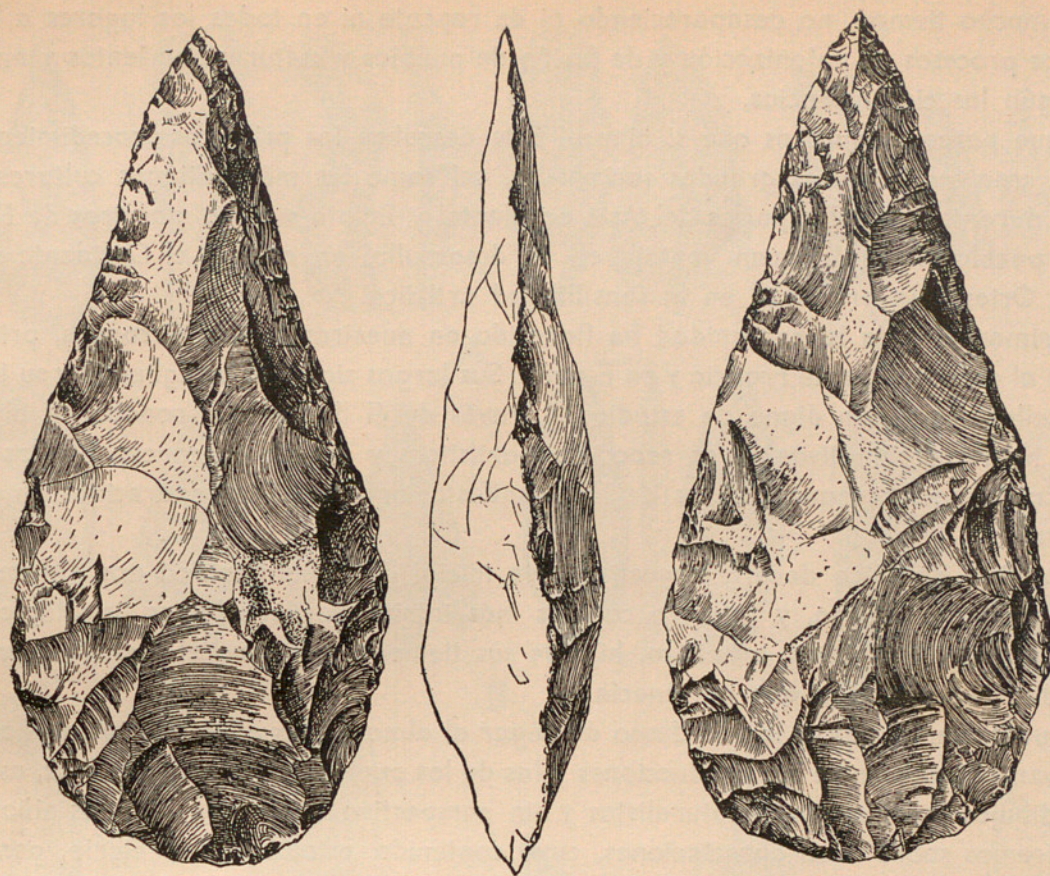


Fig. 2. — HACHA DE MANO DEL ACHELENSE. SAN ISIDRO, MADRID

distinguiéndose subrazas prehistóricas, más o menos afines, como la de Predmost o la más moderna de Chancelade, e infiltraciones de otras muy diversas, como los negroides de Grimaldi. Arqueológicamente, esta etapa fría vió desarrollarse tres culturas: la Auriñaciense, la Solutrense y la Magdaleniense, para terminar en la época geológica actual con el período Aziliense y la propagación de las industrias de tipo microlítico, que representan, no sólo el final de este mundo de cazadores, sino su paulatina descomposición. Ésta sobrevino cuando la fauna fría se hubo extinguido o emigró hacia el Norte, siguiendo el clima subártico, que poco a poco cedió el paso al actual.

A lo largo de esta última época glacial — cuya cronología podemos establecer entre el comienzo del Auriñaciense (unos 20.000 años antes de Cristo) hasta el desarrollo del Aziliense (hacia el 5.000 antes también de nuestra Era) —, Europa vió surgir las primeras obras de arte concebidas y creadas por el hombre. Son obras que exhalan el fresco y remoto perfume vital de los primitivos pueblos cazadores, en las estepas y praderas de esta Europa milenaria.

Parece confirmarse hoy, tras las últimas investigaciones, que mientras el Magdaleniense y el Aziliense se desarrollaban en Europa, ya en el Oriente Próximo otros pueblos iban descubriendo la agricultura. Iniciábase con ello el período Neolítico, caracterizado por los cultivos y el pastoreo, que permiten mayores agrupaciones humanas, y cuyo conocimiento tardó aún siglos en llegar al Occidente, donde la vida sencilla de los pueblos cazadores

perduró mucho tiempo, no desapareciendo ni de repente ni en todos los lugares a la vez, ya que los procesos de colonización y de fusión de pueblos y culturas son lentos y muy distintos según las circunstancias.

Lo que parece seguro es que si bien el Este descubre los primeros procedimientos de cultivo y crea las primeras grandes sociedades, así como las más antiguas culturas superiores, y durante siglos los países del Asia occidental y Egipto son los maestros de Europa, a cuyos pueblos llevarán gran ventaja en su desarrollo, en cambio el Occidente ostenta sobre el Oriente la prioridad en la sensibilidad artística.

El primer arte de la humanidad ha florecido en nuestras tierras europeas, principalmente en el centro y sur de Francia y en España. Sus largos siglos de antigüedad y su todavía juvenil belleza lo hacen digno de estudio. A través de él llegamos a conocer el alma de aquellos hombres primitivos cuyas reacciones artísticas y nitidez de concepción los sitúan más cerca de nosotros que muchas de las manifestaciones estéticas aparecidas en épocas posteriores.

El análisis científico de este sugestivo arte inicial de la humanidad nos enfrenta con su desconcertante belleza, y también con los más intrincados problemas psicológicos que agitaron el alma del artista primitivo, hijo de sus tiempos, así como el espíritu todo de la colectividad humana a la que pertenecía.

Frecuentemente, con el loable deseo de llegar al alma de aquellos artistas, se han establecido paralelismos entre sus producciones y las de los pueblos atrasados actuales, así como con los dibujos ingenuamente naturalistas y sin perspectiva que hacen algunos niños; pero no insistiremos sobre estas apreciaciones, cuyo contenido psicológico es cierto, pero cuyo valor desde un punto de vista de crítica artística es poco menos que nulo. Más importante es considerar las creaciones artísticas del hombre paleolítico como índice social, espiritual y económico de los pueblos que lo crearon, como ocurre con el arte de épocas posteriores. Enormemente distantes de nuestra sensibilidad actual y de la escala de valores del hombre moderno, los pueblos prehistóricos, como los primitivos actuales, se sentían sobrecogidos por ideas que a nosotros nos parecen pueriles, pero a la vez se hallaban dotados de facultades perceptivas extraordinarias. Auxiliados por una técnica incipiente, aquellos primeros artistas lograron creaciones notabilísimas, llenas de gracia y de fuerza, trasunto fiel de su vida ruda de cazadores, en un ambiente frío, rodeados de animales feroces, y obligados a combatirlos con armas rudimentarias fabricadas con piedra, madera, hueso o asta.

Para la ejecución de sus obras artísticas el hombre primitivo usó de materiales también diversos, pero sólo se han conservado hasta nuestros días las ejecutadas con los más resistentes, como piedra, marfil, hueso y astas de reno y ciervo. Es seguro, asimismo, que utilizó la madera, y con más frecuencia la arcilla, de la cual nos han quedado algunas obras realmente excepcionales, a pesar de la dificultad de su conservación, gracias a haber sido realizadas y depositadas en sitios recónditos de cavernas; luego jamás visitadas.

Con buriles y raspadores de piedras duras, sobre todo de sílex, y también de obsidiana y cristal de roca, grabó y pulió todas sus creaciones, trabajando de la manera más acabada materiales tan resistentes como el marfil y el asta de reno. Estos buriles y raspadores se tallaban sobre una hoja de sílex obtenida con hábiles golpes de percusión dados contra un núcleo central: primero se la desgajaba y después era debidamente recortada hasta obtener la forma apetecida.

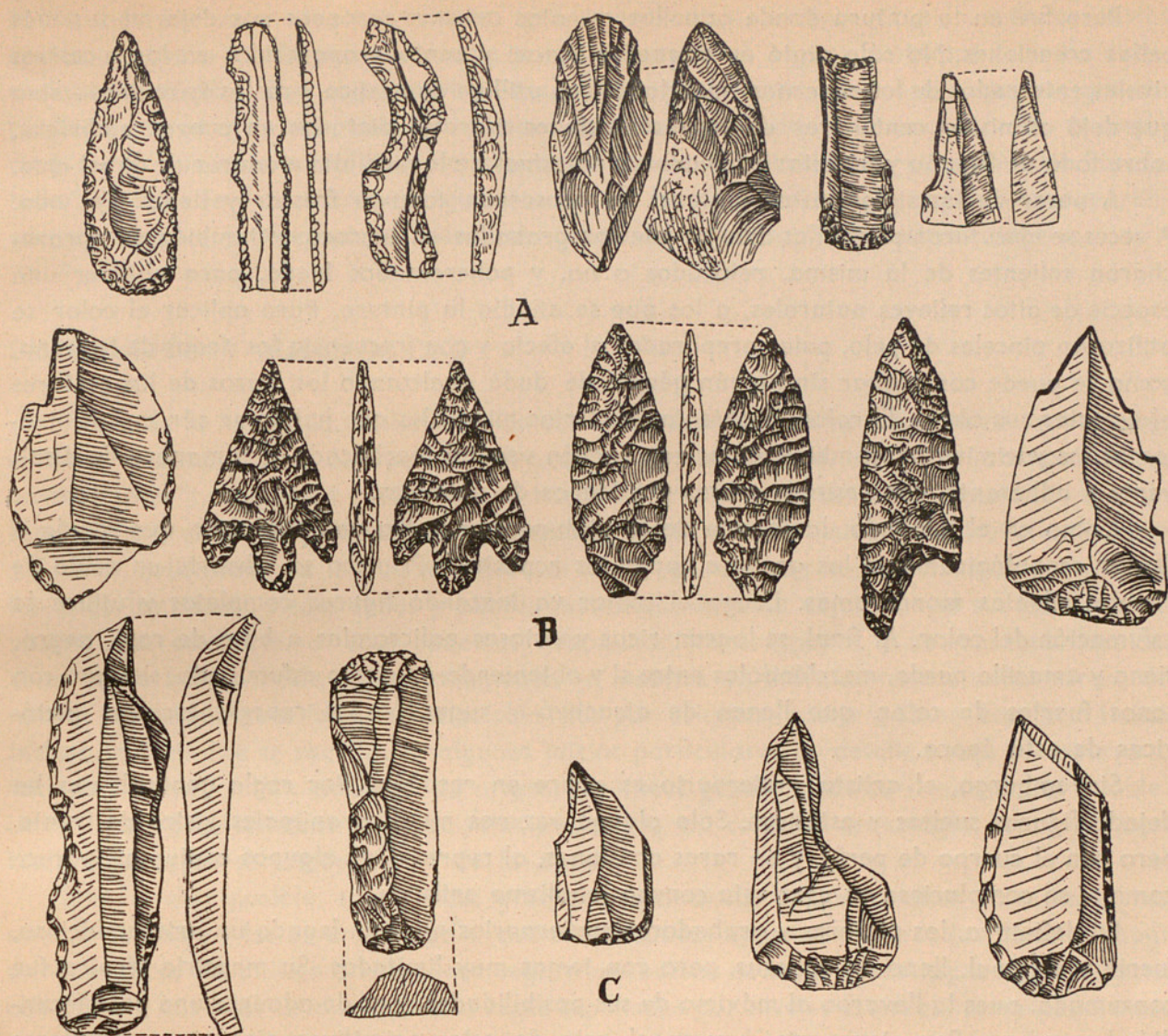


Fig. 3.— ÚTILES DE SÍLEX: A) AURIÑACIENSE; B) SOLUTRENSE; C) MAGDALENIENSE

Estos útiles rudimentarios abundan muchísimo en todos los estratos del Paleolítico superior, especialmente el buril (fig. 3), el instrumento que más perdura y que con mayor frecuencia aparece en cualquier nivel arqueológico perteneciente al Auriñaciense, al Solutrense o al Magdaleniense. Presentan una punta poliédrica y los hay de todos los tamaños, desde los de amplio pico hasta los finísimos buriles con los cuales, sobre todo hacia el Magdaleniense, se grabaron los delicados trazos de los dibujos preciosistas de aquel período decadente. El análisis de las técnicas empleadas por los artífices, nos permite, en efecto, distinguir escuelas y estilos que coinciden con determinadas maneras de concebir las obras.

Además de grabador, el artista cuaternario supo ser escultor. Creó figuras aisladas de gran perfección técnica y fuerza expresiva, y también conoció el alto y el bajo relieve. Su habilidad fué tal, que le permitió realizar verdaderos conjuntos escultóricos que aun hoy nos cautivan por su ruda expresión.



Pero fué en la pintura donde aquellos remotos artistas europeos nos dejaron sus más bellas creaciones. No sólo pintó en pequeñas placas y cantos—aparecidas en los sucesivos niveles enterrados de las cavernas, mezclados con utillaje doméstico y restos de cocina—, sino que dejó asimismo centenares de representaciones murales pintadas en cuevas y abrigos, sobre todo de España y Francia: fascinadoras muestrás de la más alta madurez de aquel arte.

A pesar de los siglos, estas pinturas se conservan todavía frescas y llenas de vida. A veces se ejecutaron para ellas dibujos previos grabados en la roca, y también se aprovecharon salientes de la misma, retocados o no, y policromados luego, para obtener una especie de altos relieves naturales, a los que se añadía la pintura. Para aplicar el color se utilizaron pinceles de pelo, palos preparados al efecto y con frecuencia los dedos de la mano, como se puede comprobar sin ningún género de duda analizando los trazos de los pintores al ejecutar sus obras. El color se obtenía de ciertos minerales que hallamos aún en los niveles de los yacimientos, combinándolos con carbón vegetal machacado y, a manera de disolvente y adherente, con resinas, grasas y tuétanos de animales.

Como en el grabado, la técnica de la pintura demuestra una evolución que ayuda a fechar cronológicamente los grandes conjuntos rupestres. Primero se advierte un estilo de simples siluetas monocromas. Luego el pintor va trazando figuras completas y utiliza la esfumación del color. Al final, se logran ricas y vistosas policromías a base de rojo, negro, siena y amarillo pardo, mezclándolos entre sí y obteniendo un cierto esfuminado, siempre con tonos fuertes de color, que llenan de atractivo y sugestión las representaciones pictóricas de esta época.

Sin embargo, el artista cuaternario es pobre en recursos. Por regla general, nos ha dejado figuras sueltas y estáticas. Sólo alguna vez nos muestra animales vistos de frente, pero con el cuerpo de perfil, y en raras ocasiones, al representar algunos conjuntos, parece como si se complaciese en usar este convencionalismo artístico.

En definitiva, los pintores y grabadores cuaternarios nos han legado un arte ambicioso, fuerte y original, lleno de bellezas, pero con temas muy limitados. Su maestría técnica fué consumada, pues la llevaron al máximo de sus posibilidades, y es de admirar una gran fecundidad creadora. Por otra parte, hay en el arte de estos primitivos pintores y escultores francoespañoles algo que nos atrae intensamente, y es el hecho de que su ideal de belleza es muy cercano al nuestro. Al contrario de otras conceptuosas y complicadas creaciones artísticas, de muchos pueblos primitivos actuales y hasta de varias tendencias estéticas que luego arraigaron en España y en otras partes de Europa, el arte paleolítico ya nos da “modernísimas” notas de sensibilidad. A pesar de su lejanía fabulosa y de su pobreza de recursos, lo sentimos muy cerca de nosotros. Los 20.000 años de edad de algunas de las obras que vamos a estudiar, no nos separan de su goce tanto como el carácter, para nosotros exótico, de otras creaciones mucho más modernas y de mayor perfección técnica, logradas por pueblos africanos o asiáticos, y sólo esporádicamente compartidas por artistas europeos. La robustez, la valentía, el naturalismo y la serena expresión de las obras rupestres hispanofrancesas, son notas eternas del arte que podemos llamar europeo por excelencia, siempre opuesto a los falsos convencionalismos y a los rebuscados expresionismos, brutales, terroríficos, en que se complacen los artistas de otras culturas.

En el arte prehistórico español faltan representaciones de algunos géneros artísticos elaborados en esa larga época. Es de esperar que, en años venideros, vayan apareciendo.

Sobre todo las obras de arte mueble, que se encuentran siempre bajo los niveles de las cuevas, escasean muchísimo en el arte paleolítico español, seguramente por falta de excavaciones metódicas. Por el contrario, España está a la cabeza en el arte rupestre, gracias particularmente a la maravilla de la cueva de Altamira, donde se ha conservado el mejor conjunto de pinturas paleolíticas del mundo. Además, es notabilísima y peculiar de España toda la rica serie de nuestros abrigos pintados de la región levantina, que no tiene parangón en Europa, y cuyo interés científico, así como su belleza, son extraordinarios.

## DISTRIBUCIÓN Y AUTENTICIDAD

Fuera de la Península, la distribución del arte paleolítico no va más allá de las regiones entonces habitadas de la Europa central, excepto algunos objetos, como las llamadas "venus auriñacienses", esparcidos desde Francia hasta Rusia y Siberia, sin haber aparecido aún en España. Pero el centro principal de las creaciones artísticas del Paleolítico estuvo en Francia y España, sobre todo en lo que se refiere al arte rupestre, que no se extiende más allá del Rin y de los Alpes, y sólo raras y pobres manifestaciones ha dejado en el sur de Italia. Es posible que este arte, al cual podemos denominar francoespañol, y no francocantábrico, como hasta hoy se hacía equivocadamente, se muestre un día más extendido en virtud de nuevos hallazgos, pues faltan muchas cavernas por estudiar, sobre todo en España e Italia. Incluso es fácil que se rectifiquen algunos juicios particulares de detalle sobre su desarrollo técnico y estilístico. Sin embargo, su origen, las líneas generales de su evolución, el establecimiento claro de sus centros principales o escuelas, así como su cronología, son cosas bastante seguras en el estado actual de la ciencia.

Ello ha sido posible, sobre todo, gracias a minuciosas comparaciones entre las obras de arte rupestre y las de arte mueble, que en las cuevas aparecen enterradas bajo las capas estratigráficas de utillaje diverso, con segura atribución cultural. Estas capas arqueológicas con útiles y obras de arte se hallan a veces separadas por niveles estériles, correspondientes a períodos en los que la caverna no fué habitada. Además, en muchos de estos conjuntos de pinturas y grabados rupestres se pueden precisar las superposiciones sucesivas de figuras ejecutadas con colores y técnicas diferentes. Así, los historiadores del arte paleolítico han atribuído, en líneas generales, grupos estilísticos determinados con firmeza bastante, a los tres grandes períodos culturales de esta época: el Auriñaciense, el Solutrense y el Magdaleniense. Los tres han podido ser bien caracterizados, gracias a la evolución y tipología peculiar que presentan el utillaje de sílex y otros materiales que el hombre primitivo nos dejó en las cuevas o en sus campamentos al aire libre, situados alrededor de los cazaderos donde vivía con relativa continuidad, pues jamás fueron sedentarios estos pueblos alimentados sobre todo de la caza y la pesca. Si se fijaban en alguna caverna o en algún paraje a cielo abierto, sólo era durante determinadas temporadas y por limitadas razones. Allí devoraban sus presas y se cobijaban temporalmente huyendo del frío o de posibles y frecuentes enemigos. Así, en las cavernas y en las terrazas próximas a los ríos hallamos los vestigios de sus intermitentes y limitados asentamientos. Son los restos del campamento, las cenizas del hogar, los huesos de los animales comidos y los útiles abandonados al partir: todo ello enterrado luego por las avenidas de los ríos o por otros agentes físicos que

nos han guardado estos vestigios bajo capas de tierra que les dan fija autenticidad y cronología manifiesta, que podemos considerar como más que probable, segura.

Las tres divisiones establecidas por los arqueólogos durante el Paleolítico superior, Auriñaciense, Solutrense y Magdaleniense, son utilizadas, pues, por el historiador del arte, el cual ha de sentar, sin embargo, la previa constatación de la unidad y asombrosa semejanza técnica y estilística que ofrece en todas partes el arte paleolítico. Los grupos de obras ejecutadas en cavernas del sur de Andalucía, en Levante, o en el norte de España, por ejemplo, muestran una cerrada uniformidad que vemos repetida en Francia, tanto en las regiones pirenaicas, como en Dordoña y Lot. Por todas partes aparecen iguales su evolución y desarrollo, tanto en lo que se refiere al grabado, como a la pintura, a la escultura o a los bajo relieves, y, naturalmente, las mismas leyes técnicas y estéticas han regido en el arte rupestre y en el arte mueble de aquellos tiempos.

Tales semejanzas no deben extrañarnos, si pensamos, primero, en el nomadismo absoluto de aquellas gentes y en los continuos contactos de las hordas cazadoras, no tan numerosas que pudieran diferenciarse extraordinariamente ni aislarse en absoluto. Sus relaciones y afinidad hubieron de mantenerse siempre, rompiéndose solamente cuando al finalizar el Cuaternario las condiciones externas cambian y transforman la vida nómada, por contacto o conversión, en vida agrícola o pastoril, de carácter sedentario o al menos trashumante dentro de limitadas comarcas.

## UN ARTE ESENCIALMENTE MÁGICORRELIGIOSO

Otro rico y sugestivo capítulo relacionado con el arte cuaternario es el análisis del valor espiritual que pudo tener para el hombre que lo creó, problema éste muy discutido aun en el campo de la Estética y de la Psicología. Nada más lejos de la verdad sería el suponer que un simple goce estético, del arte por el arte, fué el móvil inductor del hombre al concebir y crear sus primeras obras artísticas. La simple afición a reproducir la silueta de un animal, no pudo ser la idea originaria de este bello arte naturalista. Impulsos más hondos, de carácter religioso, movieron a los primitivos artistas, aunque no se pueda negar que el goce de lo bello fué sentido y sirvió de motor, tanto para perfeccionar el utillaje como para contribuir al desarrollo de las artes mayores. Pero fué sobre todo bajo el influjo de creencias espirituales, cómo nació el arte paleolítico, y lo mismo ocurre aún entre las tribus salvajes que han tenido o tienen un arte.

Hay en casi todos los pueblos primitivos una concepción que los etnólogos denominan "magia simpática", según la cual toda imagen tiene perennemente una relación con el ser que representa. Así, mediante toda figura o "doble representado" se pueden ejercitar sortilegios benéficos o maléficos, que repercutirán sobre el ser allí aprehendido dentro de su imagen. El ojo del hombre primitivo ha buscado las semejanzas espontáneas que el saliente de una roca o una piedra natural pudieran ofrecer con la forma de determinados animales que ejercían una influencia en su vida. Sobre tales objetos proyectaría su creencia mágica, conforme aun hoy día admiramos nosotros formas de seres místicos en montañas o árboles. El hombre prehistórico ejercería en tales lugares y objetos actos rituales, de "magia simpática". Más tarde, procuraría crearlos por sí, cultivando sus cualidades peculiares de

artista; y así fué naciendo un arte naturalista, de sentido religioso y de valor mágico. Las representaciones obtenidas eran la garantía de eficacia para numerosos sortilegios con que atraer a los animales, asegurar el éxito de las cacerías, proteger la reproducción de especies útiles y conseguir la destrucción de las malélicas.

Los lugares donde se encuentran estas obras de arte rupestre no eran nunca lugares de habitación; no eran tampoco cámaras decoradas con un móvil estético, sino recónditos escondrijos donde los magos artistas realizaban sus exorcismos de "magia simpática", para iniciar a los cazadores y asegurar la abundancia de caza a la tribu. Mediante ceremonias religiosas se practicaba el simulacro de cazar las especies representadas, de protegerlas si eran útiles; o de exterminarlas si se las consideraba dañinas u ofrecían peligro para el hombre.

Tal es la interpretación que debemos dar a algunas figuras de animales con flechas clavadas en los lugares más sensibles o donde el golpe ofrece más seguridades de éxito, y a otras con las entrañas pintadas. Lo mismo los grandes frescos pintados o esculpidos que los objetos de arte mueble, aseguraban a sus poseedores una fuerza religiosa de sentido mágico, siendo usados estos últimos como símbolo de jerarquía y poder.

Al influjo de estas creencias religiosas y mediante la aguda observación de los animales que les rodeaban, a los cuales los pueblos cazadores saben contemplar paciente y constantemente en todos sus movimientos, surgió el extraordinario arte realista y naturalista que con admirable sencillez de trazos crearon los artistas paleolíticos. Así nacieron esas fuertes e impresionantes creaciones policromas del final del Magdaleniense y los valiosos y expresivos grabados de su arte varias veces milenario.

Es seguro que no conocemos plenamente todas sus dimensiones. Las obras conservadas en las cavernas se completarían sin duda con tatuajes y adornados disfraces para las ceremonias religiosas. El gusto por el atavío personal nos lo certifican los hallazgos de conchas, dientes de animales, principalmente del oso de las cavernas, y series de gargantillas fabricadas con materias minerales diversas, preparadas para formar collares monocromos y policromos. Los vestidos de pieles más o menos adornados, los tatuajes y todo cuanto decoraba sus útiles y su cuerpo tenían siempre para aquellos cazadores un valor simbólico. Pero el grado de riqueza y gusto artístico de ese arte suntuario no podemos, por desgracia — a falta de documentos fehacientes —, ni siquiera imaginarlo, a pesar de las comparaciones que podamos establecer con pueblos primitivos actuales.

En alguna cueva vemos pintados a los magos o hechiceros, disfrazados con pieles de unas bestias, y cuernos y cabezas de otras. Estas imágenes corroboran cuanto decimos, así como el hecho de que esos lugares, a veces sumamente escondidos, eran santuarios de cultos mágicos, adonde los iniciados acudirían a realizar extraños ritos de exorcismo ante las representaciones de aquellos animales que se deseaba aprehender o influenciar.

Estas explicaciones previas eran indispensables para poder gozar y comprender las asombrosas creaciones que vamos a describir a continuación y que representan lo más notable de este arte, hallado en España.

## EL ARTE DEL PERÍODO AURIÑACIENSE

(20.000 A 15.000 AÑOS ANTES DE JESUCRISTO)

### LOS PRIMEROS BALBUCEOS ARTÍSTICOS

Frente a la mayoría de los tratados de historia del arte paleolítico, que nos describen las obras conservadas del mismo en dos grandes agrupaciones, dedicadas al arte mueble y al arte rupestre, nosotros hemos preferido seguir un método cronológico. Con él podemos exponer mejor la evolución de las técnicas y estilos del arte paleolítico, desde su aparición primera, al comienzo del período Auriniense, hasta su decadencia y extinción, ocurrida cuando la vida de estos pueblos cazadores desaparece.

Se aprecia la aparición de la cultura auriniense, cuando ya los hielos de la última glaciación habían llegado al máximo. Se caracteriza por la fabricación de puntas de flecha, buriles, raspadores y otros instrumentos, sobre hojas de sílex a veces muy finas, y por el comienzo de la industria del hueso.

No sabemos si su arte nació o fué importado en nuestras tierras occidentales. La distribución de algunas creaciones artísticas, como las famosas "venus aurinienses", nos podrían inducir a pensar que ya se sabría esculpir cuando esa cultura vino del Este; pero lo seguro es admitir que sólo en el centro y sudoeste de Europa el hombre auriniense se sintió creador de todo el conjunto de obras que vamos a estudiar, pues no tienen paralelos en otras tierras europeas de más al este y centro de nuestro Continente.

Es seguro que desde la fase más antigua del Auriniense ya hace su aparición el arte, tanto mueble como rupestre. Podemos asegurar esto de una manera cierta, por dos razones indiscutibles. Unas veces los grabados de esta etapa inicial, hechos en las paredes de las cavernas, han sido cubiertos con los escombros y restos posteriores amontonados por el hombre, al seguir habitando la cueva después del período en que se ejecutaron tales dibujos o esculturas. Además de estos hallazgos, algunos de los cuales no son en manera alguna posteriores a las capas más modernas aurinienses que los contienen, tenemos series numerosas de objetos de arte mueble hallados entre los restos de los hogares del período Auriniense antiguo; y los dibujos y la técnica de esos objetos se pueden relacionar con el arte rupestre que con frecuencia hallamos en las mismas cuevas. A todo esto hemos de añadir la superposición de figuras de distintos estilos, que nos atestiguan la prioridad de unos sobre otros, así como las leyes generales que rigen el desarrollo de este notable arte inicial de la humanidad.

En España, y lo mismo en el resto de Europa, los primeros dibujos hechos por el hombre fueron ejecutados con los dedos sobre esa capa de arcilla blanda que recubre las paredes húmedas de las cuevas. Se atribuyen al Auriniense antiguo. Al principio solamente se

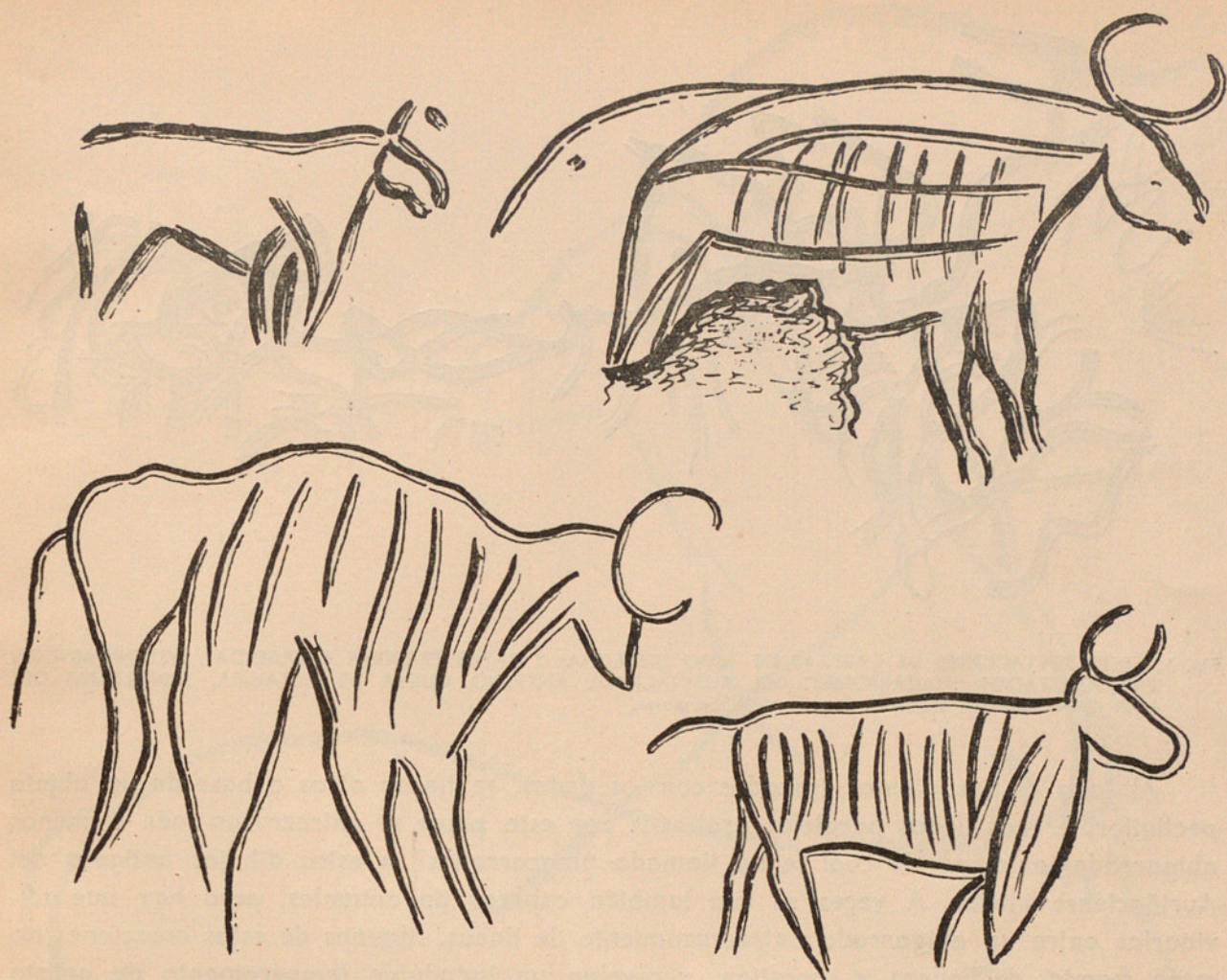


Fig. 4. — DIBUJOS DE TOROS, GRABADOS CON LOS DEDOS, EN LA CUEVA CLOTILDE, DE SANTA ISABEL (SANTANDER). AURIÑACIENSE ANTIGUO. Según H. Breuil.

trazaron líneas paralelas y series de meandros y espirales, más o menos perfectos, cuyo sentido es imposible alcanzar.

En España es donde estos primeros esbozos artísticos son más abundantes y típicos, y donde primero se elaboraron figuras ya naturalistas con esta técnica inicial. En la cueva Clotilde, de Santa Isabel (fig. 4), existen unos toros grabados con los dedos. Son toscos y rudos. Su gran interés estriba en mostrarnos el comienzo de esta técnica. Tanteos para superarla podemos seguirlos paso a paso en las series de obras de esta época. Unas veces indican las patas en una perspectiva algo forzada, y otras dibujan tres patas para representar el movimiento. La misma vacilación embarazosa se nota en el dibujo de los cuernos y las orejas. Los cuernos se representan vistos de frente, convencionalismo que choca con el usado para las extremidades, pero que se empleó siempre en el Auriñaciense.

Otros trazos digitales semejantes abundan en la cueva de Hornos de la Peña, en Altamira, y en otras muchas estaciones de arte auriñaciense, siendo también frecuentes en Francia, pero sólo desde la Dordoña y el Lot, hacia los Pirineos. Su aparición en la Italia meridional ha hecho pensar en ligar ese arte a una facies del Auriñaciense, seguramente de origen africano, que comienza a denominarse Perigordense.

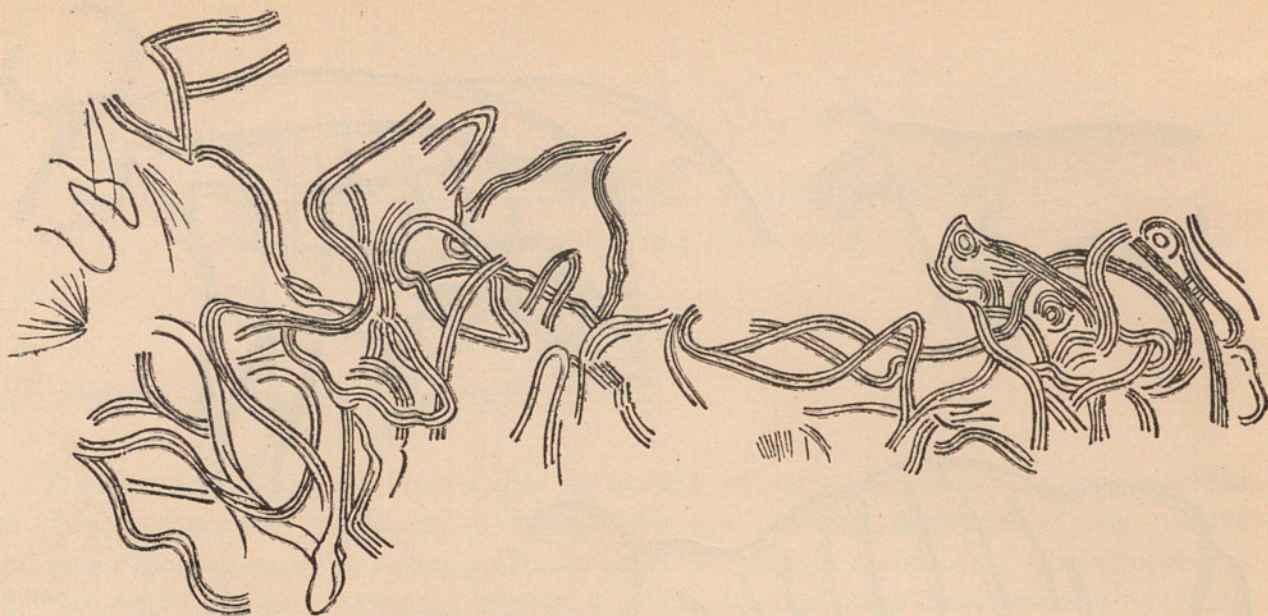


Fig. 5. — REPRESENTACIONES DE CABEZAS DE TORO (DERECHA) Y PATAS TRASERAS (IZQUIERDA), OBTENIDAS CON ENTRECruzADOS "MACARRONES" DEL AURIÑACIENSE ANTIGUO. CUEVA DE ALTAMIRA, SANTILLANA DEL MAR (SANTANDER). Según H. Breuil y H. Obermaier.

Al lado de los dibujos trazados con los dedos, se hacen otros a base de un objeto pectiniforme. Las líneas paralelas grabadas por este peine se entrecruzan más o menos abigarradamente, por lo cual se ha llamado "macarrones" a estos dibujos antiguos del Auriñaciense inicial. A veces se ven también cabezas de animales, pero hay que adivinarlas entre un abigarrado entrecruzamiento de líneas. Algunas de estas creaciones no están exentas de belleza y sugestión, y revelan un indudable temperamento de artista (figura 5).

Es seguro que las más antiguas siluetas naturalistas de animales fueron obtenidas precisamente con hacecillos, más o menos simples o numerosos, de estos "macarrones", obtenidos con los dedos. Luego substituyeron a éstos los instrumentos mecánicos dentados y las puntas de madera, que permitieron una línea más rígida y segura.

Después del trazado inciso sobre la arcilla blanda, el hombre se atrevió a grabar las rocas con buriles de sílex. Mediante esta técnica se dibujaron siluetas simples de animales, que al principio son rudas e inciertas, a pesar de su tendencia al naturalismo. El artista siente un goce en la aproximación al natural y va corrigiendo poco a poco sus torpes líneas. Así irá ganando en seguridad y destreza, hasta obtener los más notables y extraordinarios dibujos. Sólo las patas permanecen rígidas, y esta falta de movimiento en las extremidades es un rasgo que caracteriza a las representaciones paleolíticas.

Las grandes obras bellas van siempre precedidas, en historia del Arte, de balbucientes ensayos. El artista paleolítico, al no poder llegar a obtener un naturalismo suficiente de toda la figura que le obsesiona, hace resaltar sus partes más características, creando así obras imperfectas, pero llenas de gracia y de una inseguridad sumamente atractiva. Así nacen esas ágiles y atrevidas siluetas de cabras, como las de la cueva de Penches, con sus exagerados cuernos, alargados intencionadamente (fig. 6).

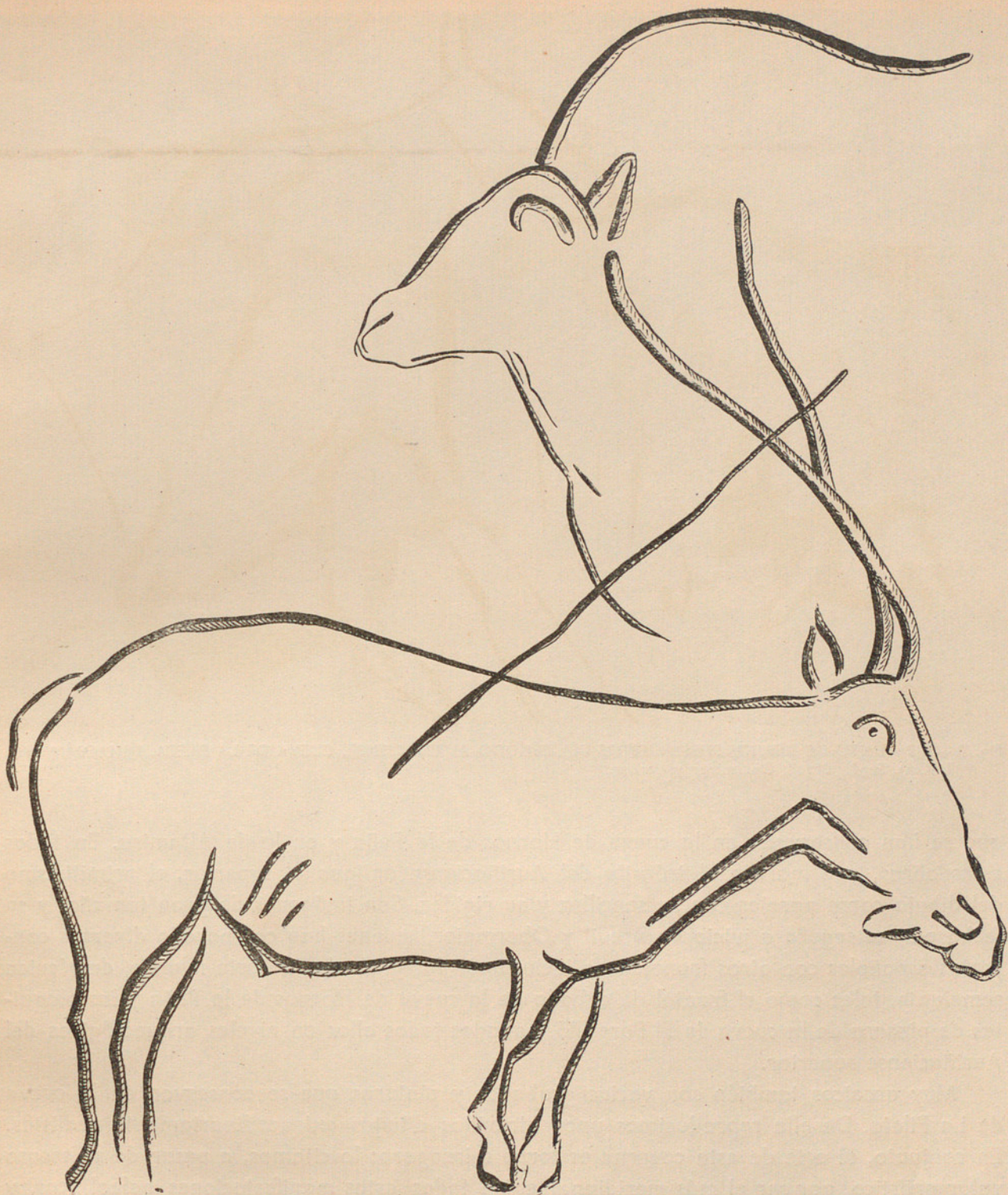


Fig. 6. — CABRAS GRABADAS TOSCAMENTE EN LA ROCA, DEL AURIÑACIENSE ANTIGUO. CUEVA DE PENCHES (SANTANDER). Según Alcalde del Río, Breuil y Sierra.

#### DIBUJOS Y GRABADOS SOBRE PIEDRA

El paso de los primeros trazos toscos, obtenidas con los dedos, a obras ya más perfectas, se puede apreciar, por ejemplo, en los dibujos grabados de bisonte y caballo salvaje,





Fig. 7. — CONJUNTO DE DIBUJOS SUPERPUESTOS DEL PERÍODO AURIÑACIENSE. CUEVA DE LA PILETA, BENAJOÁN (MÁLAGA). Según Breuil, Obermaier y Verner.

que se han conservado en la cueva de Hornos de la Peña y en la de Altamira. En todas estas obras, que marcan el tránsito del Auriñaciense antiguo al superior, el primitivismo del dibujo corre parejas con su sencillez y su rigidez. Son imágenes de gran tamaño, y su fecha parece segura a juicio de Breuil y Obermaier, quienes han comparado diversos conjuntos españoles con otros franceses, e incluso con los grabados de arte mueble, de técnica semejante, tales como el frontal de caballo de la cueva de Hornos de la Peña y las plaquitas de pizarra de la cueva de El Parpalló, hallados todos ellos en niveles arqueológicos del Auriñaciense superior.

Muy arcaicos también son varios grabados y pinturas que se conservan en la cueva de La Pileta. De ella reproducimos unos atrevidos dibujos extraordinariamente realistas. En conjunto, el arte de esta caverna es torpe e inseguro; lo citamos, a pesar de su escaso valor artístico, por ser el más meridional entre todas estas manifestaciones paleolíticas, y por hallarse relacionado con otras estaciones (figs. 7-8).

Igualmente, sólo por su interés científico, debemos mencionar los grabados de la cueva de Ardalés, cuyo parentesco con La Pileta y con las plaquitas de El Parpalló, del Auriñaciense superior, es útil para la cronología y el estudio general del arte auriñaciense español.

Series numerosas de dibujos guardados por las paredes de nuestras cavernas, nos prueban claramente cómo fueron ganando en agilidad aquellos artistas, hasta obtener la



Fig. 8. — TOROS DEL PERÍODO AURIÑACIENSE. CUEVA DE LA PILETA (MÁLAGA). Según Breuil, Obermaier y Verner.



Fig. 9. — MAGNÍFICO DIBUJO DE CABEZA DE CABALLO SALVAJE, DEL PERÍODO AURIÑACIENSE. CUEVA DE LOS CASARES, RIBA DE Saelices (GUADALAJARA). Según Cabré.



Fig. 10. — CONJUNTO DE DIVERSAS REPRESENTACIONES, SUPERPUESTAS, DE ANIMALES (TORO, CIERVO, CABALLO, RINOCERONTE LANUDO) DEL PERÍODO AURIÑACIENSE. CUEVA DE LOS CASARES, RIBA DE SAELICES (GUADALAJARA). Según Cabré.

magnífica cabeza de caballo de la cueva de “Los Casares”, en Riba de Saelices, en la parte alta de la provincia de Guadalajara (fig. 9).

Aquí se ha logrado genialmente, con trazo fuerte, una obra maestra cuyas líneas incisivas dibujan con extraordinario vigor la cabeza del caballo salvaje, entonces cazado por el hombre. Los pelos del belfo, la nariz, el ojo y sus lagrimales, las orejas, la crin: todo ha sido dibujado rudamente, pero con acierto y fuerza que maravillan. La imagen de ese tosco animal salvaje, conservada en la pared de una caverna milenaria, nos pone en presencia de una auténtica creación artística. En la misma cavidad — como en una fantástica sala de exposición, y esparcidos por varios rincones de la cueva — los artistas del Auriñaciense superior nos han dejado también otros magníficos dibujos.

En un lienzo de roca aparecen, grabados unos sobre otros, varias representaciones de animales de distinto tamaño y estilo, que nos dan perfecta idea de lo que son estos conjuntos artísticos del arte cuaternario (fig. 10). Un rinoceronte lanudo, animal de fauna fría, ha sido grabado y sobrepintado de rojo; otras siluetas de caballos, ciervos y un toro, inhábiles unas,

bellas otras, están cubiertas por la de un ciervo de gran tamaño, grabado con trazo profundo y seguro, y viveza y majestad admirables. Esta es la gran técnica del Auriñaciense superior, como la cabeza del caballo anteriormente descrita.

## LA PINTURA RUPESTRE AURIÑACIENSE

A la vez que el grabado, se desarrolló desde los primeros tiempos del Auriñaciense la pintura. Incluso parece hubo lugares, como Andalucía, donde la misma serie de dibujos ya descritos se representan más frecuentemente pintados que grabados. La Pileta, con su serie de dibujos de animales toscos, pintados de amarillo, es un ejemplo notable de semejanza con los conjuntos grabados del Auriñaciense arcaico, del Cantábrico y de Francia. Los diseños de caballos, bueyes y cabras, más o menos notables, de esta cueva, a veces los vemos primero grabados y luego pintados.

La evolución de la pintura durante el Paleolítico puede seguirse y precisarse bien gracias a la serie de superposiciones que aparecen en los mágicos "santuarios rupestres", donde, unos encima de otros, se han sucedido los dibujos de los distintos estilos y fases. Igual que en el arte del grabado, la pintura rupestre nos ha dejado, ya en el Auriñaciense, obras magistrales en España. Además, no cabe duda de que nuestro arte paleolítico es más rico en pinturas que en grabado, en contraposición con las regiones francesas, donde hallamos series de grabados rupestres y arte mueble más numerosas que en España.

En pintura rupestre, lo más antiguo son las siluetas de manos y discos, en rojo. Después se inician los dibujos lineales en color amarillo, a los cuales suceden los de color rojo y de puntos sucesivos que siluetean las representaciones, como la serie de ciervas de Cova-lanas (fig. 11). Estos trazos, primero son finos y luego se desarrollan en anchas bandas. Posteriormente se obtienen dibujos babosos, comienzo del esfumado de la línea, y por último, gruesos dibujos de color negro. Tal fué el camino recorrido por la pintura a lo largo del período Auriñaciense.

Las siluetas de manos humanas, que con frecuencia vemos aparecer en las paredes de las cuevas, debajo de todas las pinturas de fases posteriores, siempre en lugares recónditos, son una prueba del sentido mágico de todo este arte. El valor artístico de estas representaciones pintadas durante el Auriñaciense, en negro, rojo o pardo, es nulo, pues se obtienen apretando la mano contra la pared húmeda, de suerte que la silueta se dibuja, así, con sus rebordes en color. No obstante, en el lóbrego interior de las estancias rocosas producen su impresión al que las contempla. A veces faltan las falanges de algunos dedos: prueba de mutilaciones voluntarias, aun practicadas hoy por algunos pueblos primitivos.

Como nuestros antiguos auriñacienses, tuvieron los australianos una práctica semejante; pero cuando llegaron hasta aquel Continente los etnógrafos europeos, ya los indígenas no sabían explicar el alcance de tales representaciones. Basedow logró recientemente recoger aún, entre algunos pueblos arrinconados de aquel Continente, la idea de que esta práctica se realizaba para que los muertos encontraran en las cavernas las manos de los que habían ido a visitarlos, y así se abstuvieran de perseguirlos y hacerles daño.

Desde luego, todas estas siluetas de manos pertenecen al Auriñaciense superior y han sido frecuentemente cubiertas por otras figuras y representaciones más recientes, como

veremos en uno de los conjuntos de la cueva El Castillo, en Puente Viesgo (Santander), donde sobre las manos cruzan las siluetas ágiles y finas de unos bisontes auriñacienses, dibujados en rojo (fig. 12). En otras partes de la misma cueva, sobre estas siluetas manuales rojas y positivas, y sobre los dibujos de animales auriñacienses, aparecen bellas figuras policromas de bisontes acostados, en marcha, o en diversas y ágiles posturas (fig. 13). Estas pinturas fueron hechas al final del Magdaleniense y son sincrónicas de las que describiremos al hablar de la cueva de Altamira, y hasta podrían rivalizar con éstas, de no haberse perdido en gran parte su colorido.

Las más antiguas siluetas de manos son de color rojo, pero luego se pintan en negro, como nos lo prueba la cueva de Gargas (Alto Garona), donde las manos negras cubren a las rojas. Después del Auriñaciense, las vemos pintadas de color violeta claro. En la región cantábrica estas representaciones parecen haber perdurado más tiempo que en tierras francesas, en tanto que en Andalucía no han aparecido siluetas de manos. La más antigua etapa de este arte pictórico está representada allí por trazos digitales amarillos, meandros y signos serpentiformes, ya descritos, de los cuales nacieron las primeras figuras de animales, siendo seguro el sincronismo de ambos conjuntos dentro del Auriñaciense antiguo.

También se ha observado que estas manos son, en la mayoría de los casos, izquierdas y no derechas. A veces, también la mano entera se mojaba en el color y se apretaba luego contra la pared, donde dejaba unas siluetas positivas; pero éstas son de época más avanzada, hacia finales del Auriñaciense y aun el Magdaleniense, e incluso de períodos muy posteriores, como las que vemos entre el conjunto de arte esquemático de los alrededores de la laguna de La Janda (Cádiz).

Además de las manos, hemos de citar ciertos signos pintados en forma de brazos o pies, a veces transformados en extraños dibujos, que siguen parecida evolución, aunque son más raros que las siluetas de manos. Son propios también del Auriñaciense superior, y junto a ellos deben mencionarse los diversos signos claviformes y series de puntos que llegan al Magdaleniense, como el conjunto que aparece en la cueva de El Buxú, al lado de figuras de bisontes y caballos.

Después de los antiguos ensayos lineales o de puntos, siempre de color rojo, que aparecen asociados a las siluetas positivas y negativas de manos, comenzaron a dibujarse siluetas de animales, logradas con gran perfección, a base de simples trazos rojos, unas veces finos y otras gruesos, que lo mismo se ven en las cuevas de Andalucía, como en Cantabria y los Pirineos, la Dordoña o el Lot. Más tarde aún nacerán las técnicas con tintas planas y trazos babosos, y se pintarán figuras como las de La Pileta, en que casi se llena de color, más o menos cargado, toda la figura. Estas técnicas del difuminado incipiente se ven asociadas a grabados de trazo firme del período medio y antiguo del Auriñaciense; y pronto, hacia la mitad de ese período, ya podemos comenzar a atribuir algunas representaciones en las que se combina un fondo más o menos rojo oscuro, con una silueta negra. Fué muy completo el camino ya recorrido por los pintores auriñacienses. Incluso llegaron a pintar delicadísimas figuras de cérvidos, en negro, siempre con la cornamenta en perspectiva torcida, conforme luego siguieron pintándola los artistas del Levante, según veremos. Este estilo difiere de las representaciones del mismo animal de época Magdaleniense; los ciervos de la cueva de Candamo constituyen, sin duda, una excepción, y nos muestran cómo aquel convencionalismo perduró en España durante el Magdaleniense y pudo seguir aún más tarde en el Levante español.

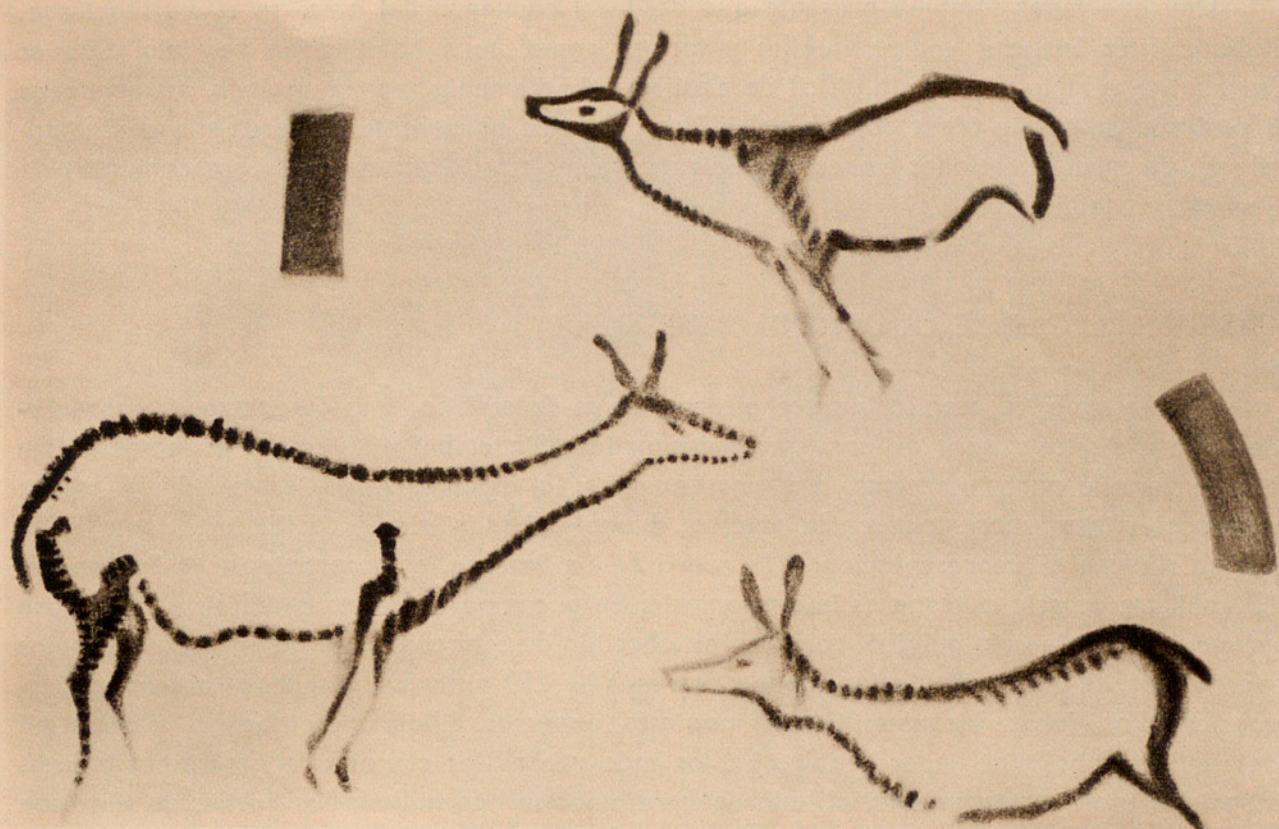


Fig. 11. — CIERVAS DEL AURIÑACIENSE ANTIGUO. CUEVA DE COVALANAS-RAMALES (SANTANDER).



Fig. 12. — SILUETAS DE MANOS CUBIERTAS POR DIBUJOS DE BISONTE DEL AURIÑACIENSE FINAL. CUEVA DE EL CASTILLO, PUENTE VIESGO (SANTANDER). Según Alcalde del Río, Breuil y Sierra.

Hay que tener también presente que desde el comienzo del arte, en el Auriñaciense, hubo artistas buenos y malos, hábiles y torpes, como sigue habiéndolos hoy día. Ésta es ley que no cambia. De ahí lo difícil de clasificar simplemente, por su factura, los grabados o pinturas de esta y otras épocas paleolíticas. Figuras bellamente trazadas son contemporáneas de otras creaciones toscas e incipientes, como nos lo prueban seguros conjuntos de Francia y España.

## CARACTERÍSTICAS DE LA PINTURA RUPESTRE

El arte rupestre español parece ofrecer, en el Paleolítico, una tendencia al conservadurismo y ciertos rasgos de arcaísmo y tosquedad. Sin embargo, siempre podemos hallar en ese período obras maestras, que nos anuncian la ascensión que luego iban a lograr nuestros artistas, sobre todo en la pintura, durante el Magdaleniense. Citemos, ante todo, por su riqueza en representaciones, la cueva de La Pasiega, en la provincia de Santander. El ambiente de esta caverna es impresionante. En pocas partes se goza del aura misteriosa en que nació este arte mágico, como en el laberinto de esta cueva, de galerías largas, bajas y estrechas, de difícil circulación, donde hay más de 250 pinturas, casi todas arcaicas: ciervos, caballos, toros, bisontes, cabras monteses, gamuzas, dibujos "tectiformes" y otros mil de sentido cabalístico indescifrable. En los más recónditos rincones encontramos nuevas muestras; y en varios lugares, al lado de los dibujos se han hallado los buriles de sílex con que los grabó el artista auriñaciense. Todo nos convida a respirar el sentimiento religioso y secreto de que están impregnados aquellos lugares.

La cueva de La Pasiega nos proporciona dibujos sencillos, de caballos y ciervos, obtenidos con puntos o líneas pintados en rojo y amarillo, y del más antiguo estilo, como las ya mencionadas ciervas de Covalanas. A algunas de estas antiguas figuras, principalmente representaciones de caballos, no se les puede negar un gracioso acierto. Los ciervos muestran siempre su cornamenta como vista de frente, a pesar de estar toda la figura de perfil.

Resalta entre las pinturas de esta cueva un caballito que está trotando muy tranquilo (figura 14), con un realismo y una belleza intensos. Su cuello, así como las partes blandas y redondas del animal, están esfuminados. Es como el precursor de un estilo que se logra al terminar el Auriñaciense, y que luego será aún superado en el Magdaleniense, por la rica policromía de El Castillo y sobre todo de Altamira. En el mismo conjunto vemos, a la derecha, otro dibujo sumamente sencillo y obtenido con pocas pero tan certeras líneas, que parecería obra de un gran maestro moderno.

Si analizamos la técnica con que han sido dibujados todos estos animales, hallaremos cómo se superponen las figuras obtenidas con amplio esfuminado de color rojo oscuro, a las simples siluetas de línea sencilla, a las cuales vemos recubiertas en varios lugares. También, si observamos los trazos sencillos con los cuales se han logrado representar los caballos auriñacienses en esta y otras cuevas, los distinguiremos de los que corresponden a otros períodos, sobre todo al observar la manera de tratar la cabeza, el morro, los ojos, la crin o las patas. Aunque siempre son trazos sencillos, la simplicidad de recursos no impide establecer diferencias que permitan catalogar el estilo y la época de cada figura o conjunto de grabados o pinturas.



Fig. 13. — SILUETAS DE MANOS SOBRE DIBUJOS AURIÑACIENSES, CUEVA DE EL CASTILLO, PUENTE VIESGO (SANTANDER)



Fig. 14. — CONJUNTO DE FIGURAS SUPERPUESTAS DEL AURIÑACIENSE ANTIGUO, MEDIO Y FINAL, Y SOLUTRENSE, DE LA CUEVA DE LA PASIEGA, PUENTE VIESGO (SANTANDER). Según Alcalde del Río, Breuil y Sierra.





Fig. 15. — CABEZA DE CABALLO Y FIGURA DE ELEFANTE REPRESENTADO CON EL CORAZÓN A LA VISTA PARA REALIZAR SOBRE ÉL SORTILEGIOS MÁGICOS. CUEVA DEL PINDAL, PIMIANGO (ASTURIAS). Según Alcalde del Río, Breuil y Sierra.

Como este rincón, otras recónditas galerías de la cueva de La Pasiega nos ofrecen también numerosas representaciones de muy diversos animales, muchos de ellos exóticos, siluetados en rojo, marrón o también siena. Los sencillos dibujos de elefantes que vemos en El Castillo o en la caverna de Pindal (fig. 15), prueban que a aquella región no habían llegado todavía los duros inviernos glaciares que vinieron poco después, durante el Auriñaciense superior, el Solutrense y el Magdaleniense. El elefante de Pindal presenta visible el corazón. El artista-mago que nos dejó este dibujo ejercería sobre la figura sortilegios hoy desconocidos. La silueta realista del grande y pesado paquidermo está lograda con verismo y gracia, y da muestra de la técnica inicial de la serie de pinturas que en esta misma cueva culminan en ricas policromías del tipo de Altamira, pertenecientes al Magdaleniense final; en tanto que este dibujo del *elephas antiquus* propio más bien de fauna interglaciar, se ha de atribuir a una etapa antigua del Auriñaciense. Éstas y otras muchas obras son testimonio de una soltura y una vitalidad propias de todo gran arte en sus comienzos. Ciertamente, como hemos de ver, que las obras cumbres del arte cuaternario pertenecen al Magdaleniense, pero la gracia y la sencillez de estos artistas no volverá a repetirse. Como ocurre

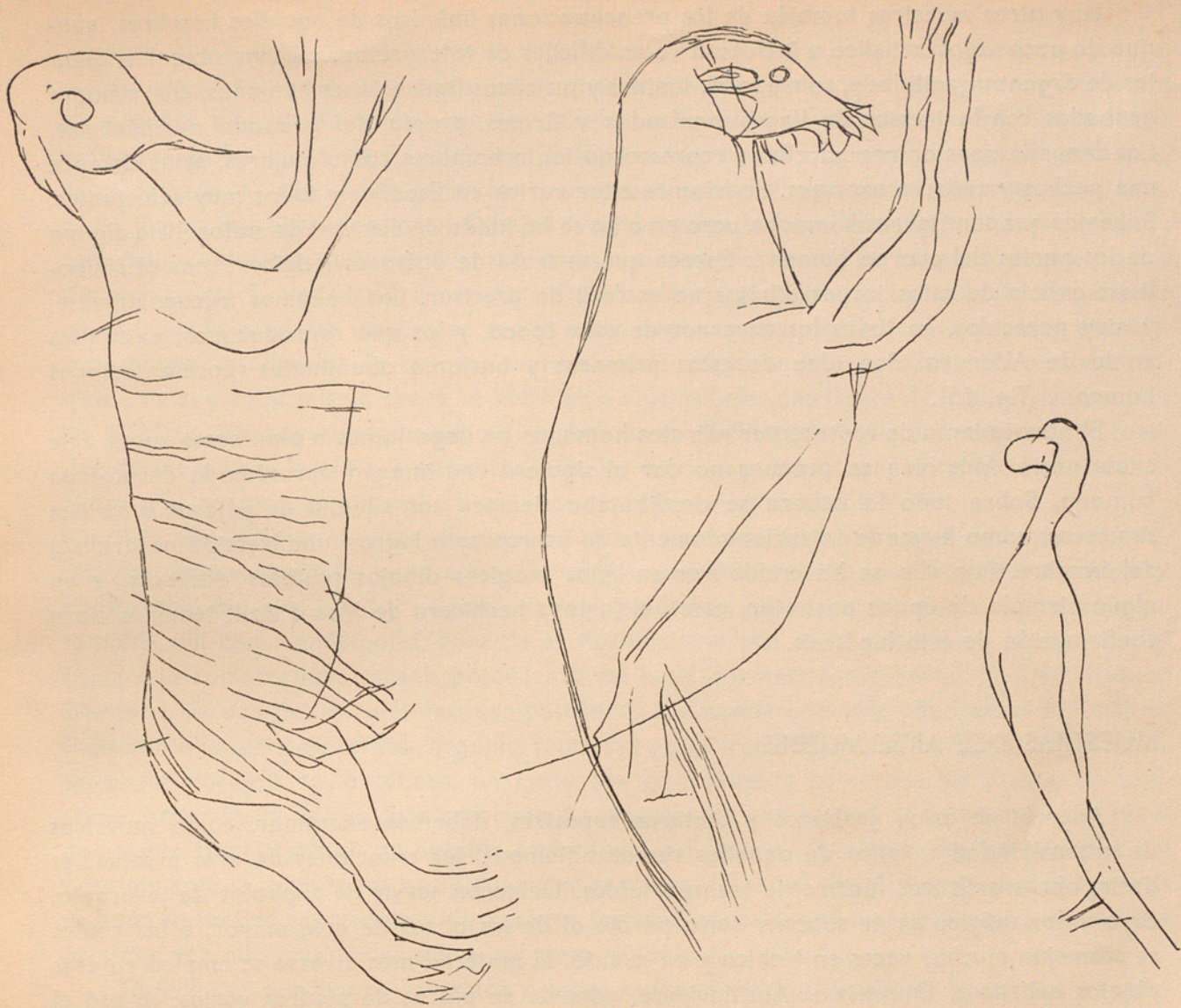


Fig. 16. — DIVERSOS DIBUJOS DE ANTROPOMORFOS GRABADOS EN LA CUEVA DE ALTAMIRA, SANTILLANA DEL MAR (SANTANDER). Según H. Breuil y H. Obermaier.

en todo ciclo artístico, aquí aparece ya claramente que toda escuela gana en academismo y perfección técnica, lo que pierde en frescura y tersa percepción, en naturalidad y vida.

También dentro del Auriñaciense, y al lado de las pinturas y los grabados de animales, tanto en Andalucía como en Cantabria, hallamos constantemente signos extraños pintados con la misma técnica que aquellas figuras. Al principio son dibujitos de finos trazos lineales, que más tarde se hacen largos y fuertes. Casi siempre son "tectiformes", y se interpretan como trampas de caza o dibujos de chozas. Por Andalucía y Levante hallamos además espirales, óvalos abiertos, series de puntos y otros motivos pintados con rojo, y cuyo significado ignoramos en absoluto. Algunas de estas figuras son simples círculos cerrados por puntos o rayas, que se han interpretado como huellas de animales en el interior de trampas simbólicas, pues de esta manera veremos figurados los rastros de la caza en escenas pintadas en los abrigos rupestres pertenecientes al arte levantino.

Hay otras muestras también de las preocupaciones anímicas de aquellos hombres, aunque de poco valor artístico e incluso a veces difíciles de interpretar: escenas sexuales, dibujos de órganos genitales y, sobre todo, tímidas y primeras figuraciones humanas, casi siempre grabadas con la técnica de líneas profundas y firmes, propia del grabado auriñaciense. Las denominamos antropomorfos, y representan tanto hombres como mujeres, éstas siempre con pechos y caderas enormes. Podríamos citar varios en España, y todos muy semejantes. Sabemos que son figuras humanas, pero en ellas se ha huído de dar versión naturalista alguna de las partes del cuerpo humano. Parece que se trata de disfraces mágicos; mas el simbolismo exacto de estos torpes dibujos no es fácil de precisar. Los hallamos frecuentemente, y muy parecidos, en todas las cavernas de esta época, y los que reproducimos, existentes en la de Altamira, dan idea de estas primeras y bastante abundantes representaciones humanas (fig. 16).

El atrevimiento de representar retratos humanos no llega jamás a plantearse en el arte cuaternario. Más bien se procura no dar ni siquiera una imagen aproximada del cuerpo humano. Sobre todo la cabeza se desdibujaba siempre con siluetas de pájaros o formas simiescas, como huyendo intencionadamente de acercarse a lograr una versión naturalista del hombre. Por ello se ha creído ver en estos mágicos dibujos posibles disfraces, y en algún ejemplo de época posterior, como el famoso hechicero de Mas d'Azil, tenemos clara confirmación de esta hipótesis.

#### MUESTRAS DEL ARTE MUEBLE

Además de estos grabados y pinturas rupestres, debemos examinar, como muestras de la sensibilidad artística de aquellos remotos tiempos, las creaciones de arte mueble, es decir, obras artísticas fácilmente transportables. Debieron servir de símbolos de jerarquía, cuyo valor mágico es de suponer sería parejo al de las obras de arte mayor, a las cuales se asemejan muchas veces en técnica y en asunto. El material más diverso se empleó en esos objetos artísticos. Durante el Auriñaciense, además de placas de piedras varias, se usó el marfil, pero sobre todo el hueso y el asta de reno o ciervo.

Pocas obras, y ninguna notable, referentes a esa época nos han proporcionado hasta la fecha las excavaciones arqueológicas hechas en España. De ahí que, si tuviéramos que limitarnos a ellas, sería muy incompleta nuestra visión del arte cuaternario. Nos faltan, sobre todo, obras comparables con las que de la época Auriñaciense nos dan los bellos bajorrelieves y esculturas exentas de otras partes de Europa, sobre todo de Francia. Entre éstas figuran notables esculturas humanas, tanto exentas como en bajorrelieve, labradas en piedra, y las figurillas de ídolos femeninos. Hasta hoy son numerosas las halladas en niveles arqueológicos seguros de este período. Diversas en sus dimensiones o trazos, son idénticas en estructura y significado. Ídolos de valor erótico indudable, presentan extraordinariamente exageradas las caderas, pechos y otras partes blandas del cuerpo femenino.

Desde Francia hasta el extremo oriental de Europa y el Asia central se extiende el área de estas esculturas auriñacienses, sobre las cuales, así como sobre los problemas etnográficos que plantean, no insistiremos aquí, ya que ninguna de tales obras de arte ha salido

hasta el presente de los yacimientos españoles. Las citamos sólo por su peculiaridad. Del mismo modo hemos de mencionar nada más los bajorrelieves interesantísimos, esculpidos en grandes bloques de caliza, que se hallaron enterrados en los estratos del Auriñaciense superior, de la cueva de Laussel, en Dordoña. Representan figuras concebidas por ideas semejantes a las que engendraron las "venus auriñacienses" más arriba descritas, pero tampoco tienen correspondencia en España. Uno de estos bajorrelieves de Laussel representa una mujer extraordinariamente obesa, con un cuerno de bisonte en la mano y unos pechos descomunales. Su cara está sin tratar, destacando simplemente la cabeza, sin ninguna de sus partes. Esta misma imagen se repite otras cuatro veces, dentro de un estilo y una técnica parecidos. Prueba de que tal representación obedece a una concepción eróticorreligiosa, es que en la misma cueva se halló otro bajorrelieve, con figura de arquero o lanzador de jabalina, trazado airoosamente, y cuya belleza y esbeltez relativas contrastan con la pesadez de las formas femeninas antedichas. Restos de ocre prueban que estas esculturas ostentaron una ornamentación policroma, hoy perdida casi por completo.

Además de tales especies de obras, hasta el presente no halladas en España, los yacimientos franceses nos ofrecen series de objetos de arte mueble que demuestran cómo el artista galo fué más hábil y original en este género de obras que el español. Sin embargo, también allí como en España, durante el Auriñaciense son poco numerosas. Merece destacarse una rudimentaria escena procedente del nivel auriñaciense superior de Pechialet, en Dordoña. Es una de las rarísimas composiciones realizadas a lo largo de todo el Paleolítico. Representa la lucha de un oso, erguido sobre sus patas traseras, contra un hombre que recibe un brutal zarpazo en la cabeza, en tanto que otro hombre corre con los brazos en alto, como lanzando un dardo. Esta ambición de representar una escena de lucha entre un cazador y una fiera, significa un notable avance con relación a las simples figuras aisladas que normalmente se ejecutaron en la época, pues durante todo el Paleolítico la composición de escenas se realiza raramente y de manera torpe. El arte levantino español será el que por primera vez nos muestre logrado ese paso gigantesco del arte.

También en ese tiempo empiezan a salir, en los niveles auriñacienses franceses, los célebres bastones de mando, fabricados con un candil de asta de ciervo o de reno, y cuyo valor mágico es seguro, a juzgar por las bellísimas esculturas y grabados ejecutados sobre un material tan tosco y duro. En España tenemos ejemplares de épocas posteriores, que analizaremos en el período correspondiente; pero de nuestros niveles auriñacienses nada notable ha brotado digno de figurar al lado de los hallazgos realizados en otros países. Merece mención un hueso frontal de caballo encontrado en el nivel del Auriñaciense superior de Hornos de la Peña, y que representa la parte trasera de un caballo, grabada con seguridad y garbo. Son notables sus analogías estilísticas y técnicas con los grabados parietales de la misma cueva, cuya cronología queda así corroborada.

En San Gregorio, cerca de Falset, se halló una plaquita de pizarra (fig. 18), de un nivel muy tardío del Auriñaciense, en la cual se ve una cierva grabada con trazos sencillos, cuya técnica y dibujo ofrecen notable analogía con otras halladas en yacimientos franceses, y sobre todo con la riquísima serie que, a partir del nivel del Auriñaciense superior, ha proporcionado la cueva de El Parpalló, cerca de Gandía (Valencia). Las losetas de pizarra son abundantes en los alrededores de esta cueva, con grabados y pinturas. Su estudio comparativo demuestra que el arte mueble paleolítico es en España tosco y sencillo, no llegando, ni ahora



Fig. 17.— CIERVA GRABADA Y LUEGO PINTADA EN ROJO, EN UNA PLACA DEL NIVEL SOLUTRENSE INFERIOR DE LA CUEVA DE EL PARPALLÓ, GANDÍA (VALENCIA). Según Pericot García.



Fig. 18.— GRABADO DE CIERVA SOBRE UNA PLAQUITA DE PIZARRA DEL NIVEL AURIÑACIENSE TARDÍO, DEL ABRIGO DE SAN GREGORIO, FALSET (TARRAGONA). Según Vilaseca.

ni en los períodos siguientes, a lograr las obras perfectas que alcanza el arte rupestre en nuestro suelo. Son 5968 caras de plaquetas de piedra, grabadas o pintadas, las que se conocen de este lugar, verdadero "cantón" de un arte derivado de Francia, más que de la zona cantábrica, y cuya tosquedad pocas veces crea obras extraordinarias.

En el Auriñaciense superior dió El Parpalló algunos grabados sencillos de animales, que interesan al arqueólogo más que al catador de lo bello. Sirven para establecer comparaciones artísticas y cronológicas con otros conjuntos, y en ello estriba su principal mérito; pero sólo en otros períodos proporcionó esta cueva algunos bellos dibujos, que analizaremos más adelante (fig. 17).

## EL ARTE DEL PERÍODO SOLUTRENSE

(15.000 A 12.000 AÑOS ANTES DE JESUCRISTO)

### CONTINUIDAD DEL ARTE PALEOLÍTICO

Al período Auriñaciense sucedió en Europa el predominio del Solutrense, cuya cultura se caracteriza por la talla finísima del utillaje de sílex, que llega ahora a su máxima perfección. A la vez se sigue puliendo el hueso, lográndose finísimas puntas y agujas, incluso con un ojo, para coser. En cuanto al arte, es imperceptible el tránsito, ya que una misma línea de evolución se continúa en los grabados y pinturas.

Hace algunos años, hubo la creencia de que las bandas solutrenses no eran artistas, e incluso de que paralizaron el desarrollo anterior, que no volvía a reemprender su actividad hasta el Magdaleniense. Hoy se puede asegurar que el arte solutrense fué como una prolongación artística, del Auriñaciense superior, aunque alguna vez adelantando incluso, en técnica y recursos, a los artistas de ese primer período. Los niveles de El Parpalló nos muestran claramente esta continuidad y el apogeo logrado por los solutrenses dentro del conjunto de vestigios artísticos conservados en esa cueva.

Tuvieron preferencia por grabar figuras de gran tamaño, así como luego predominó la de ejecutar dibujos pequeños durante el Magdaleniense. Las placas de El Parpalló nos muestran al artista solutrense grabando unas veces con trazo simple y normal, otras con trazos múltiples, entre los cuales busca luego el grabador la línea que más acerca su figura al natural, retocándola y dándonos por fin la silueta confusa pero exacta del animal que se quiere representar. Otras veces, una parte esencial de la figura se vuelve a dibujar en una nueva posición. Esto ha hecho pensar en un proceso de orden mágico. Es posible ver también en ello una simple modalidad del dibujo, cultivada por el artista paleolítico, a semejanza de la que recientemente hemos visto repetida entre dibujantes modernos, como el francés Grévin. Una placa de El Parpalló, que nos muestra un cervatillo mamando, es una de las más curiosas obras que poseemos con esta peculiaridad de unir variantes de la misma silueta; presenta, además, una escena animada que, como hemos dicho, es cosa rara en el arte paleolítico (fig. 19).

Durante el Solutrense, en El Parpalló se obtiene el trazo fuerte y seguro, que parece casi altorrelieve, buscándose incluso un efecto escultórico en algunos dibujos, a base de una ligera talla. En el Solutrense medio se usa mucho el diseño de siluetas con varias rayas paralelas. Este es el período en que las siluetas de animales pintados o las figuras a todo color en rojo, ocre o amarillo llegan a su máximo apogeo, prueba de la capacidad artística de los solutrenses. A la vez han tallado éstos las más bellas puntas de flecha con pedicelo central y aletas laterales, mostrándonos en la industria del sílex una habilidad técnica extraordinaria.

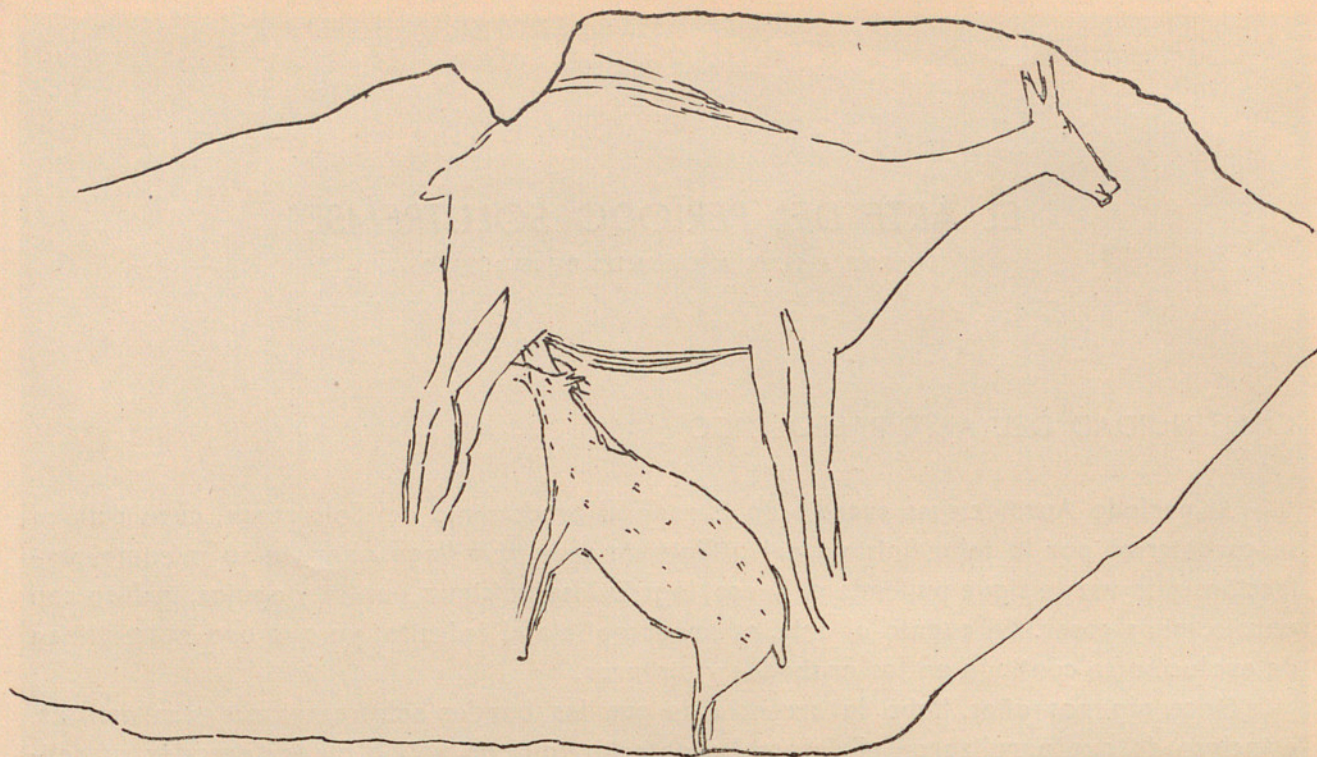


Fig. 19. — ESCENA DE UN CERVATILLO MAMANDO, GRABADA EN UNA PLAQUITA DE CALIZA HALLADA EN EL NIVEL SOLUTRENSE MEDIO DE LA CUEVA DE EL PARPALLÓ, GANDÍA (VALENCIA). Según Pericot García.

Un fenómeno que se comprueba también en esta cueva, es cómo tras el Solutrense, y con la llegada de los primeros magdalenenses, se produce una decadencia paulatina pero notable en todo el arte mobiliario del yacimiento, aunque todavía se logren en las primeras etapas magdalenenses algunas obras buenas. Luego, poco a poco, todo este arte va a terminar en un geometrismo de trazos finos y complicados, que hacen desaparecer los dibujos de figuras y todo el sano naturalismo anterior. A pesar de su arte pobre y poco hábil, la cueva de El Parpalló constituye, pues, uno de los más ricos yacimientos de arte solutrense del mundo, ya que los hallazgos de esta época en Francia no nos ofrecen tampoco muchas cosas notables.

No obstante, al Solutrense español también le faltan series enteras de las creaciones artísticas que enriquecen al arte francés contemporáneo, como los grandes bajorrelieves con figuras de caballo salvaje, de Le Roc, en la Charente, esculturas indudablemente solutrenses, pues sus yacimientos están cubiertos por niveles con industria de sílex de ese período. Estas esculturas en bajorrelieves representan la continuidad de la técnica y el estilo con que se lograron las obras auriñacienses de Laussel ya mencionadas, y nos orientan sobre la evolución sucesiva del arte Auriñaciense a lo largo del período Solutrense, donde se produce incluso una mayor perfección y no la supuesta interrupción antes creída.

En España, además de El Parpalló, se pueden atribuir al Solutrense algunos grabados de El Castillo, Altamira, San Román de Candamo y otras cavernas. Un buen ejemplo son las cabezas de ciervos de Altamira, dibujadas sobre omoplatos y otros huesos de animales. Todos se han trazado con varias líneas, que nos dan siluetas inseguras, y luego fueron rellenadas de líneas estriadas.

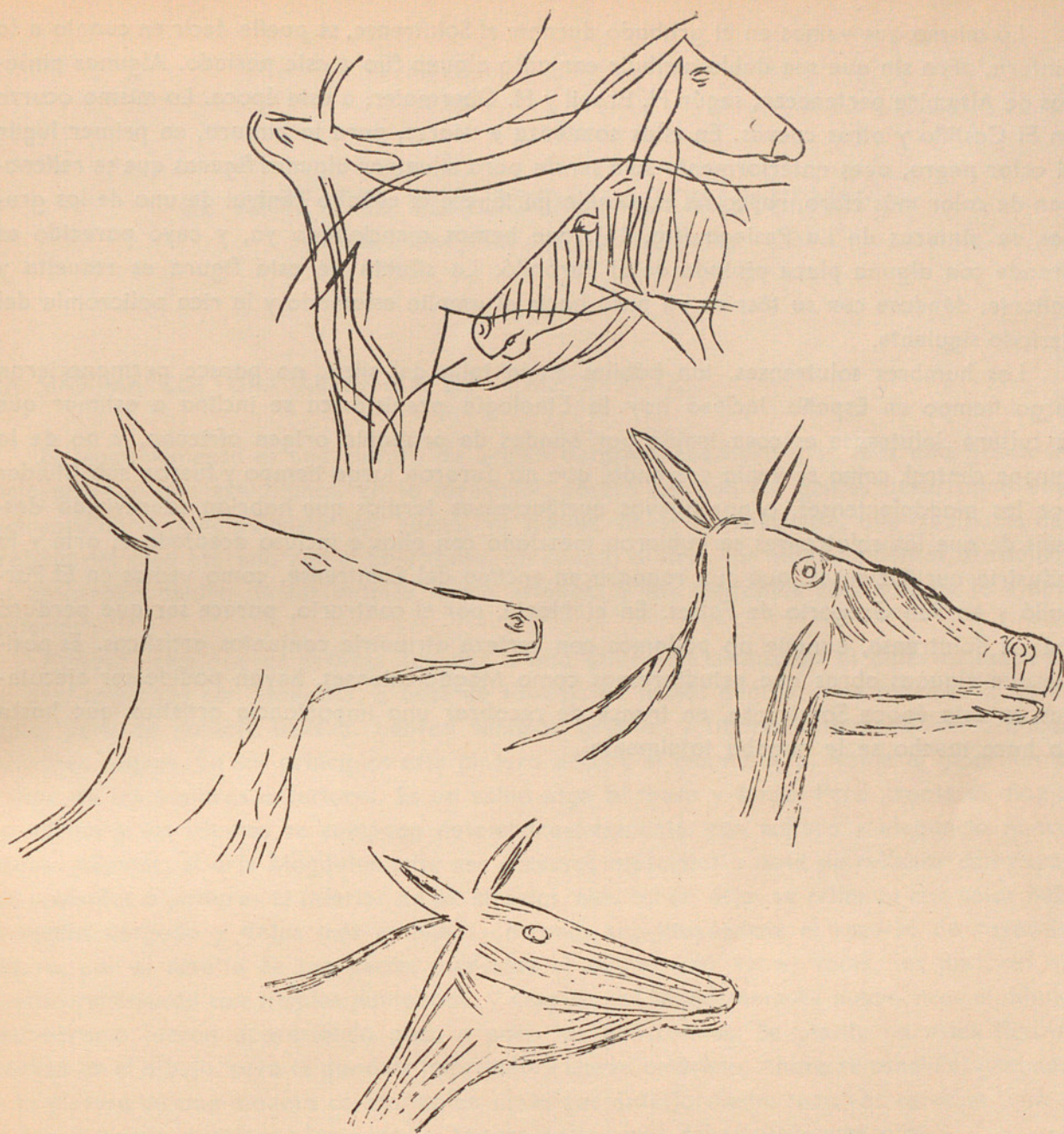


Fig. 20. — CIERVOS GRABADOS EN OMOPLATOS Y OTROS HUESOS DE ANIMALES, DE ESTILO MUY PERSONAL Y CARACTERÍSTICO DEL SOLUTRENSE. CUEVA DE ALTAMIRA, SANTILLANA DEL MAR (SANTANDER)

Su estrecha similitud estilística con algunos dibujos y grabados de animales realizados en la misma y en otras cuevas, nos aseguran para ellos la fecha del final del Solutrense. Son todas estas obras no muy notables, pero que por su libertad de trazo nos anuncian ya la plenitud del arte que creará las obras perfectas del Magdaleniense (fig. 20).

Parece ser que en Cantabria el arte Solutrense se prolonga hasta el Magdaleniense III, último período del Paleolítico superior. Sólo a esa fase ya avanzada pueden asignarse las primeras obras atribuibles a los magdalenienses, que vinieron de Francia a través de los Pirineos.



Lo mismo que vemos en el grabado durante el Solutrense, se puede decir en cuanto a la pintura, pero sin que sea dable atribuir conjunto alguno fijo a este período. Algunas pinturas de Altamira pertenecen, según H. Breuil y H. Obermaier, a esta época. Lo mismo ocurre en El Castillo y otras cuevas. En ellas comienza a usarse, para la pintura, en primer lugar el color negro, pues anteriormente sólo servía para siluetear algunas figuras que se rellenaban de color más claro, rojizo. A este estilo pertenece el caballo central de uno de los grupos de pinturas de La Pasiega (fig. 14), que hemos mencionado ya, y cuyo parecido es grande con alguna placa pintada de El Parpalló. La silueta de esta figura es resuelta y valiente, dándose con su técnica un paso hacia el amplio esfumado y la rica policromía del período siguiente.

Los hombres solutrenses, tan hábiles en la talla del sílex, no parece permanecieron largo tiempo en España. Incluso hoy la Etnología prehistórica se inclina a estimar que la cultura Solutrense es cosa traída por bandas de probable origen africano, y no de la Europa central, como se venía creyendo, que no duraron largo tiempo y fueron substituídas por los magdalenenses, o por nuevos auriñacienses tardíos que habrían sobrevivido después de que los solutrenses se hubieron mezclado con ellos e incluso aceptado el arte y la industria auriñacienses, que aun reaparecen encima del Solutrense, como vemos en El Parpalló y en San Gregorio de Falset. En el Norte, por el contrario, parece ser que perduró más el Solutrense, aunque no podamos con certeza atribuirle conjuntos artísticos. Es posible que algunas obras que estudiaremos como Magdalenenses, hayan podido ser ejecutadas en esta época Solutrense, en trance de recobrar una importancia artística que hasta no hace mucho se le negaba totalmente.

## EL ARTE DEL PERÍODO MAGDALENIENSE

(12.000 A 8.000 AÑOS ANTES DE JESUCRISTO)

### LA MÁXIMA CULTURA ARTÍSTICA DEL PALEOLÍTICO

El Magdaleniense es una cultura de origen europeo, que llevó a su más alto grado el ciclo artístico que estudiamos. En lo industrial, parece ser que sus gentes desarrollan una extraordinaria manipulación del hueso, ya nacida en el Auriñaciense, que se aparta del trabajo del sílex logrado por el Solutrense. En cuanto al arte, los magdalenienses prosiguen su desarrollo dentro de las mismas líneas estéticas y los conceptos capitales de la etapa anterior.

Aunque estos nuevos artistas llegaron a una altura no alcanzada ni antes ni después, su arte comienza con modestia, a base de siluetas de trazos negros, muy sencillos al principio, pero de notable belleza. Labran también grafitos y figuras obtenidas con grandes manchas negras. En sus principios esta pintura adopta el color negro, frente al amarillento y rojo de las pinturas anteriores. Es un estilo algo bárbaro y torpe. Pero pronto el dibujo se afirma y las siluetas se campean desembarazadamente, con soltura y elegancia nunca vistas. Además, el arte Magdaleniense usa recursos especiales a base de rellenar con rayas de grabados o pinturas el interior de las siluetas. Más tarde, éstas se rellenan con color más o menos cargado y tintas más o menos oscuras, substituyéndose el recurso de rayar la figura, por el resalte de sus partes mediante el esfuminado. Otras veces, las pinturas se fueron rellenando con simples punteados; y después del Magdaleniense medio, tras el dibujo monocromo fueron apareciendo poco a poco las policromías. Se pierde en estas figuras pureza en el dibujo, pero se gana en impresión y fuerza colorista. Ahora se asocia el grabado a la pintura de una manera constante, en tanto que anteriormente rara vez se veían juntos. Así se llegarán a obtener los grandes frescos policromos del final de este arte.

Su decadencia llegó después rápidamente en España. En Francia vemos, en cambio, un lento apagamiento de esta cultura artística. En las cuevas de Niaux, Urats y Cabrerets, podemos entroncar el arte Magdaleniense con el Aziliense, a través de animales silueteados con líneas rojas. Pero son pequeños dibujos (idénticos, en cuanto al tamaño, ó los pintados por el arte Levantino español), que se diferencian de los Auriñacienses a simple vista: los unos son muestras de un arte que nace, y los otros la agonía del gran ciclo que había creado conjuntos impresionantes, como los de Altamira y Font-de-Gaume.

Por sus asuntos, el arte Magdaleniense fué, como el de los anteriores períodos, eminentemente animalista. Toda aquella fauna fría nos ha sido conservada en bellísimas esculturas, grabados y pinturas, tanto de arte mueble como rupestre. Incluso hay ejemplares, como el mamut, cuyas defensas y pelaje se creyó eran invención imaginativa de aquellos



Fig. 21. — DIBUJOS SUPERPUESTOS EN EL CAMARÍN DE LA CAVERNA DE SAN ROMÁN DE CANDAMO (ASTURIAS).  
Según Hernández Pacheco.

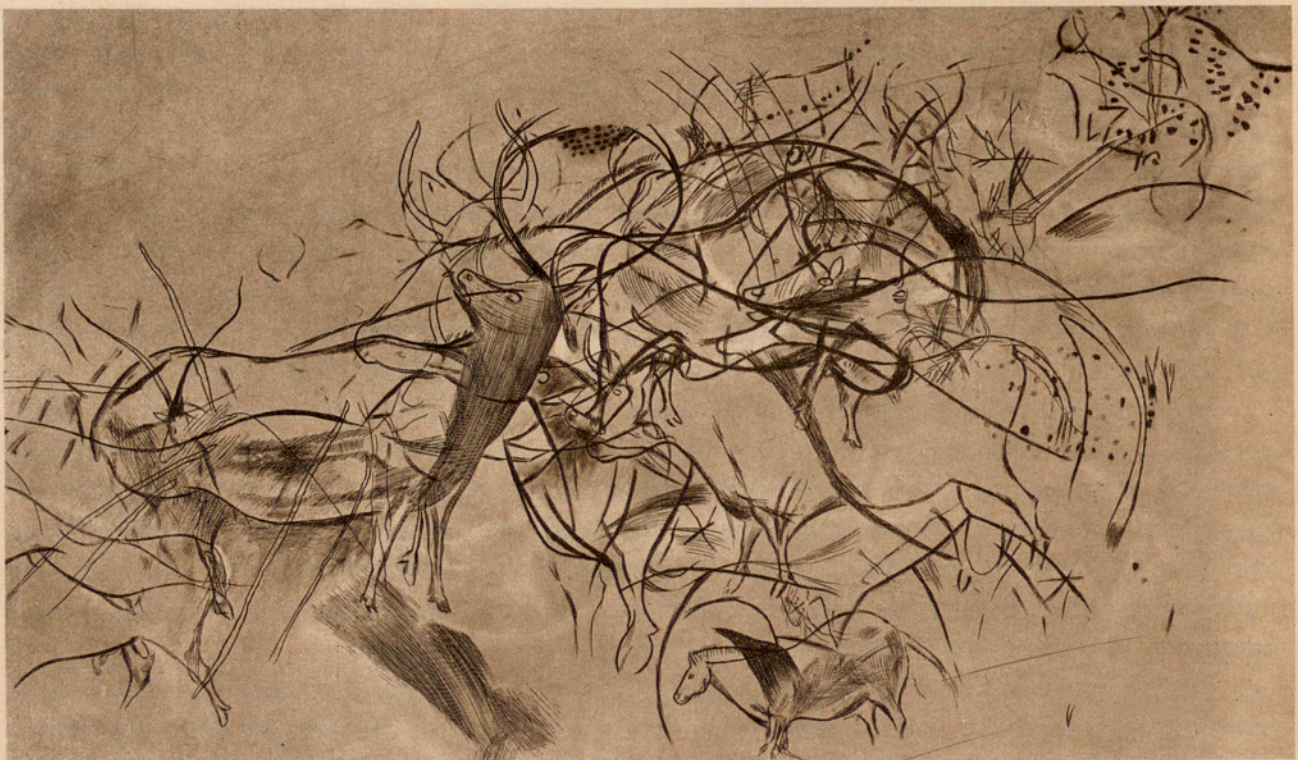


Fig. 22. — CONJUNTO DE GRABADOS Y PINTURAS DEL GRAN SALÓN DE LA CUEVA DE SAN ROMÁN DE CANDAMO  
(ASTURIAS). Según Hernández Pacheco.

artistas y cosa impropia de tales paquidermos, hasta que el hallazgo de algunos cadáveres congelados de estos animales en las masas de hielo de Siberia, probó la veracidad de aquellas imágenes puestas en duda por los paleontólogos. El realismo de los grabados y pinturas que reproducen el caballo salvaje es tal, que ha permitido precisar la existencia de las diversas razas de este cuadrúpedo en el Paleolítico. Mamíferos, aves, peces y reptiles fueron los elementos de inspiración de aquellos artistas, que también dibujaron alguna vez motivos vegetales, pero de interpretación mucho menos realista. Toda esta rica serie ha sido representada en nuestras cavernas, cuyos grabados y pinturas pertenecen en gran mayoría a este período. Técnicamente, el grabado es más fino, más suelto, pero a la vez no tiene la fuerza y precisión de los dibujos auriñacienses.

Son muchos los bellos ejemplares que de este arte podríamos citar, tanto rupestre como mueble, hasta hoy sólo representado con seguridad en cavernas de la región cantábrica, y por algunas obras de arte menor halladas en los niveles del Magdaleniense antiguo de la cueva de El Parpalló.

## LOS GRANDES SANTUARIOS MÁGICOS

Una idea de lo que es un gran conjunto rupestre paleolítico, la podemos ofrecer con el estudio de la cueva de San Román de Candamo (Asturias), cuyas maravillosas obras de arte han sido menos divulgadas que otras también españolas. Tiene esta caverna unos sesenta metros de longitud, con pintorescos "salones" estalagmíticos y largas galerías de irregulares cavidades. En seis sitios diversos aparecen pinturas y grabados, siendo notables los conjuntos del gran salón de los grabados y pinturas, y el Camarín. En estos dos lugares las superposiciones de las figuras darán idea de cómo se ha podido ir analizando en el arte rupestre la serie de estilos superpuestos, y se ha llegado a una determinación cronológica sobre las distintas fases de su evolución.

En el Camarín de Candamo (fig. 21) se puede apreciar primero, en la parte superior, una silueta de toro, de color rojizo, dibujada con trazo fino y definido. Encima de esta figura aparece un magnífico ejemplar de yegua preñada, de color negro y trazo fino continuo, como en la anterior. Sobre la yegua, en fin, hay la figura de un caballo, de color siena y trazos anchos, algo esfuminados. Estilo y color idénticos presenta una cabeza del mismo animal, dibujada sobre el vientre del dibujo en negro de la yegua. Aun hay parte de un bisonte, dibujado con línea negra débil, en el muro derecho. Es decir, vemos aquí cuatro dibujos superpuestos.

Tal vez algo más antiguo y de técnica más sencilla es el gran muro de los grabados y pinturas, en esta misma caverna. Allí vemos primero (figs. 22 y 23) imágenes de color rojo y línea definida, como los toros dibujados sencillamente entre puntos, en la parte superior derecha.

Después se pintaron allí figuras de color rojo desvanecido y línea ancha. Luego se superpusieron las figuras de color negro, sin grabado, dibujos magníficos algunos de ellos por su originalidad, finura y elegancia, como la cabecita y el cuello de una joven cierva a cuyas líneas no puede pedirse mayor encanto y novedad (fig. 24). Los últimos, por fin, serían los dibujos de animales grabados con líneas negras complementarias. En otros lugares de la cueva hay todavía más figuras dentro de estos mismos estilos.



Fig. 23. — COMPOSICIÓN COMPLEMENTARIA DE LA FIGURA 22. Según Hernández Pacheco.



Fig. 24. — CIERVA JOVEN, PINTADA EN NEGRO ENTRE EL CONJUNTO DE LA FIGURA 23 (PARTE SUPERIOR DERECHA), DE LA CUEVA DE CANDAMO (ASTURIAS). Según Hernández Pacheco.

Discriminando todas las superposiciones, se han podido establecer seis fases en la evolución artística de la cueva, que van desde el Auriñaciense hasta el Magdaleniense superior. Las de más clara atribución son: el bello dibujo de la yegua preñada, del Camarín; la airosa

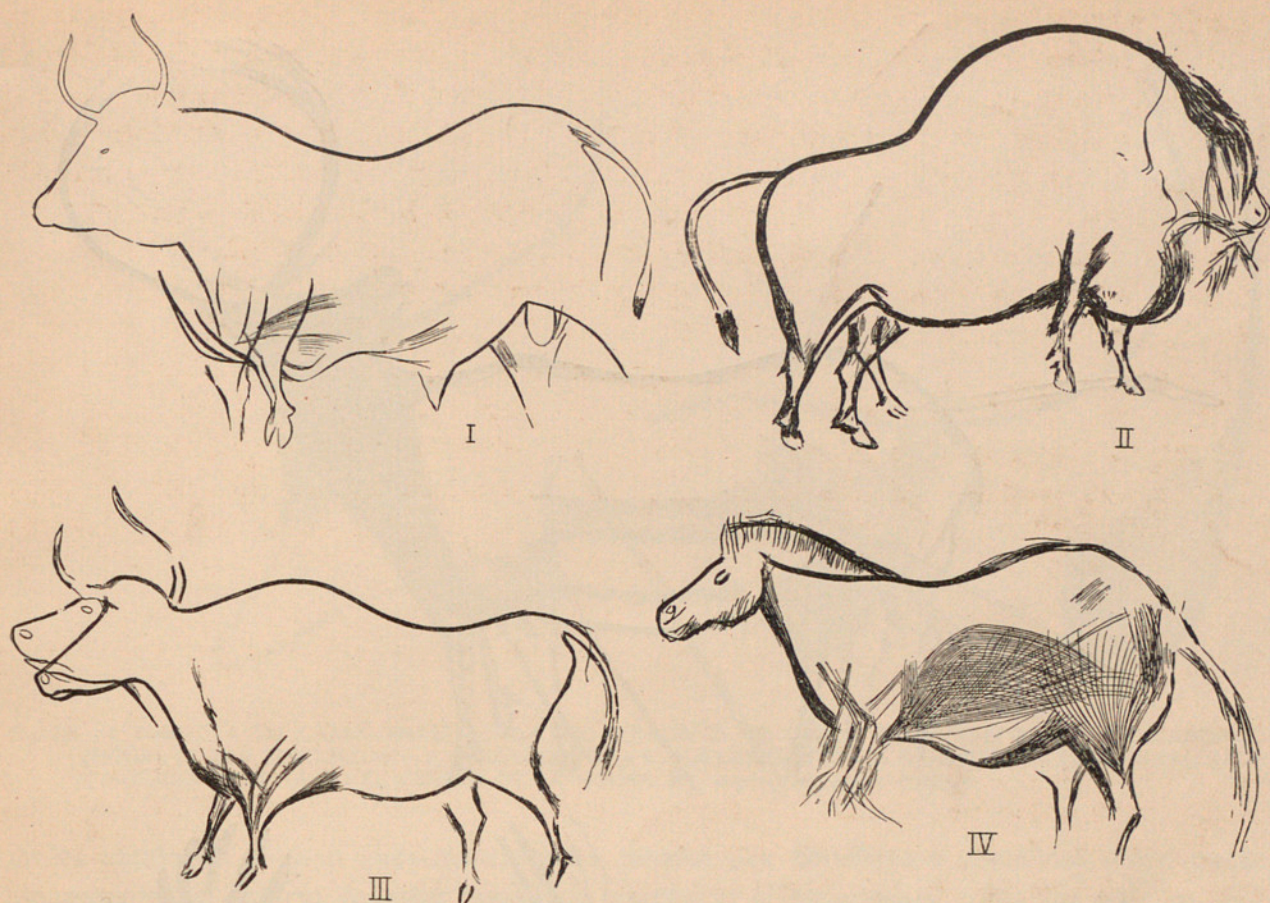


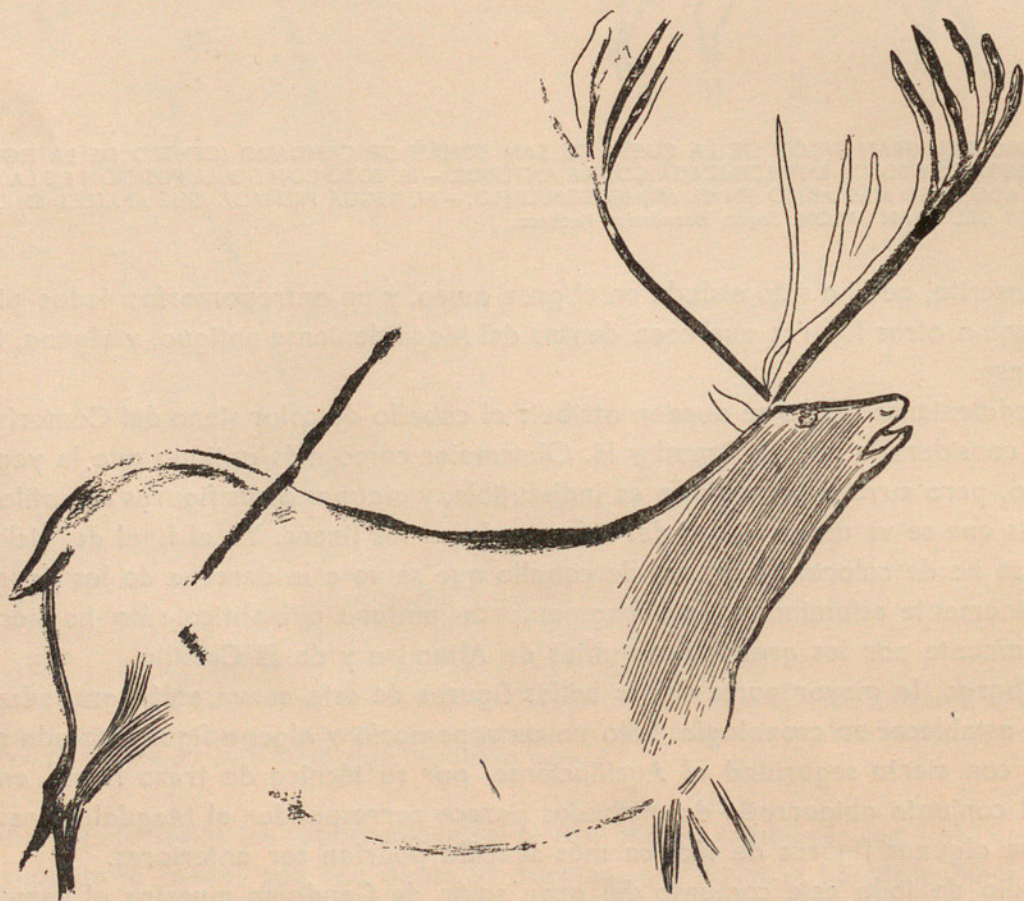
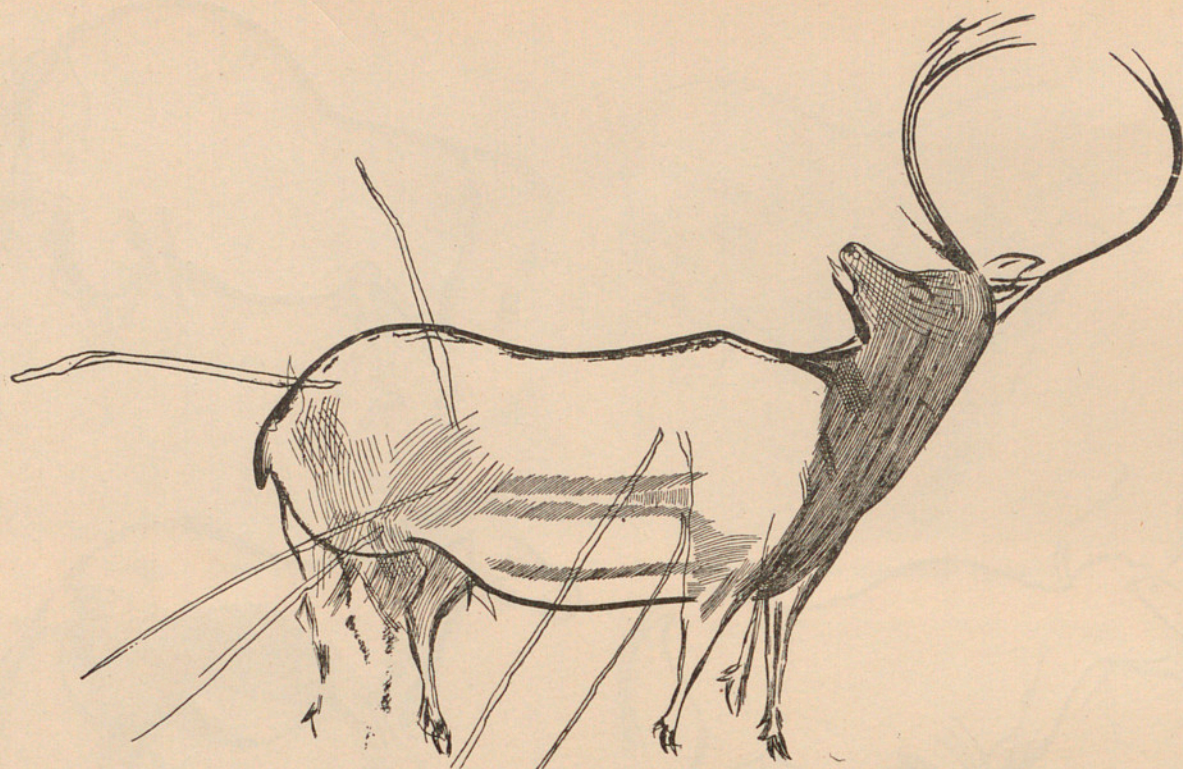
Fig. 25. — I. TORO DEL GRAN SALÓN DE LA CUEVA DE SAN ROMÁN DE CANDAMO (CENTRO DE LA FIGURA 22). — II. FIGURA DE BISONTE ENTRECruzADA CON LA ANTERIOR. — III. TORO CON DOBLE POSICIÓN DE LA CABEZA, COLOCADO ALGO MÁS ABAJO EN EL MISMO CONJUNTO. — IV. YEGUA PREÑADA QUE APARECE EN LA PARTE INFERIOR DEL GRAN SALÓN. Según Hernández Pacheco.

cierva ya descrita, que ha sido aislada en el gran muro, y un antropomorfo; todos pintados en negro, como otras figuras que caen dentro del Magdalenense antiguo, y alguna, tal vez, del Solutense.

Al Magdalenense medio se pueden atribuir el caballo de color siena del Camarín, obra falsamente considerada por H. Breuil y H. Obermaier como más antigua que la yegua del mismo paño, pero cuya superposición es indiscutible, y algunas otras figuras de estilo semejante, en las que se ve un comienzo del esfuminado en las líneas. Ya al final del ciclo Magdalenense se ha de colocar la cabeza de caballo que se ve a la derecha de las figuras del Camarín, finamente esfuminada. Este fragmento de pintura paleolítica sólo ha sido superada técnicamente por los grandes conjuntos de Altamira y de El Castillo.

Sin embargo, la mayor parte de las bellas figuras de esta cueva están grabadas, y no es tan fácil establecer su cronología. Sólo un antropomorfo y alguna figura aislada se pueden referir con cierta seguridad al Auriñaciense, por su técnica de trazo firme, en tanto que todo el conjunto abigarrado de grabados parece corresponder al Magdalenense superior, aunque algunas figuras de técnica más sencilla podrían ser anteriores.

El estudio de todo este conjunto del gran salón de Candamo muestra el permanente carácter mágico del lugar, donde cada artista grabó, según muy diversos estilos, los ani-



Figs. 26 y 27.— CIERVOS HERIDOS DEL GRAN SALÓN DE CANDAMO. PERÍODO MAGDALENIENSE. Según Hernández Pacheco.



Fig. 28. — I. CABECITA DE CABRA, ENTRESACADA DEL CONJUNTO DE GRABADOS DE SAN ROMÁN DE CANDAMO (FIGURA 22, A LA IZQUIERDA). — II. DIBUJO DE FOCA SUPERPUESTO A OTROS GRABADOS EN EL GRAN SALÓN DE CANDAMO (RESALTA EN EL CENTRO DE LA FIGURA 22). Según Hernández Pacheco.

males objeto de culto o exorcismo, fuesen tenidos por benéficos o maléficos. Para gozar plenamente del acierto de estas figuras es necesario al especialista copiarlas aisladas. Entonces se ve cómo unas se han obtenido con línea sencilla y continua, como el gran toro del centro, aun cuando ya en él se inicia el relleno de la silueta con líneas finas y paralelas (figura 25, I). De esta manera se dibujaron también algunos bisontes, como el que reproducimos (fig. 25, II), con sus enmarañados y vistosos mechones de la cabeza tapándole las orejas, sus cortos cuernos y sus líneas graciosas. El animal tiene tres patas, para indicar el movimiento. Por la misma razón, otro magnífico toro nos lo ha presentado el artista con dos posiciones de la cabeza, una de ellas mugiendo en plena marcha (fig. 25, III). Es igualmente extraordinaria una representación de caballo salvaje, al parecer una hembra preñada, pues el desplome del vientre está hábilmente señalado en el dibujo (fig. 25, IV). Toda la figura está trazada con gran soltura y habilidad, reforzando con líneas la silueta y empleando incluso un sombreado con líneas cruzadas, para darnos idea de la barriga, todo ello logrado con suma destreza.

Entre todas las figuras de Candamo, sobresalen dos ciervos mugientes (figs. 26 y 27), como presintiendo su muerte, ya que el mago-grabador los representó con varios venablos clavados en el cuerpo. La silueta viene reforzada con un rayado al interior del cuello, y uno de los ciervos aparece reforzado con pintura negra.

Por el estilo y la técnica son propios del período final de aquel conjunto artístico, lo mismo que la atrevida, realista y bella representación de foca o lobo marino, que se superpone a todos los dibujos de este gran salón de grabados y pinturas (fig. 28, II). Ésta y otra figura semejante indican que en las costas nórdicas de España reinaba un clima ártico aun en el Magdalenense final.





Fig. 29. — REPRESENTACIÓN DE MACHO CABRÍO DE ESTILO MAGDALENIENSE. CUEVA DE EL CASTILLO, PUENTE VIESGO (SANTANDER)



Fig. 30. — GRAN CIERVO BRAMANDO GRABADO, EN LA CUEVA DE ALTAMIRA. ESTILO SOLUTRENSE FINAL O COMIENZOS DEL MAGDALENIENSE

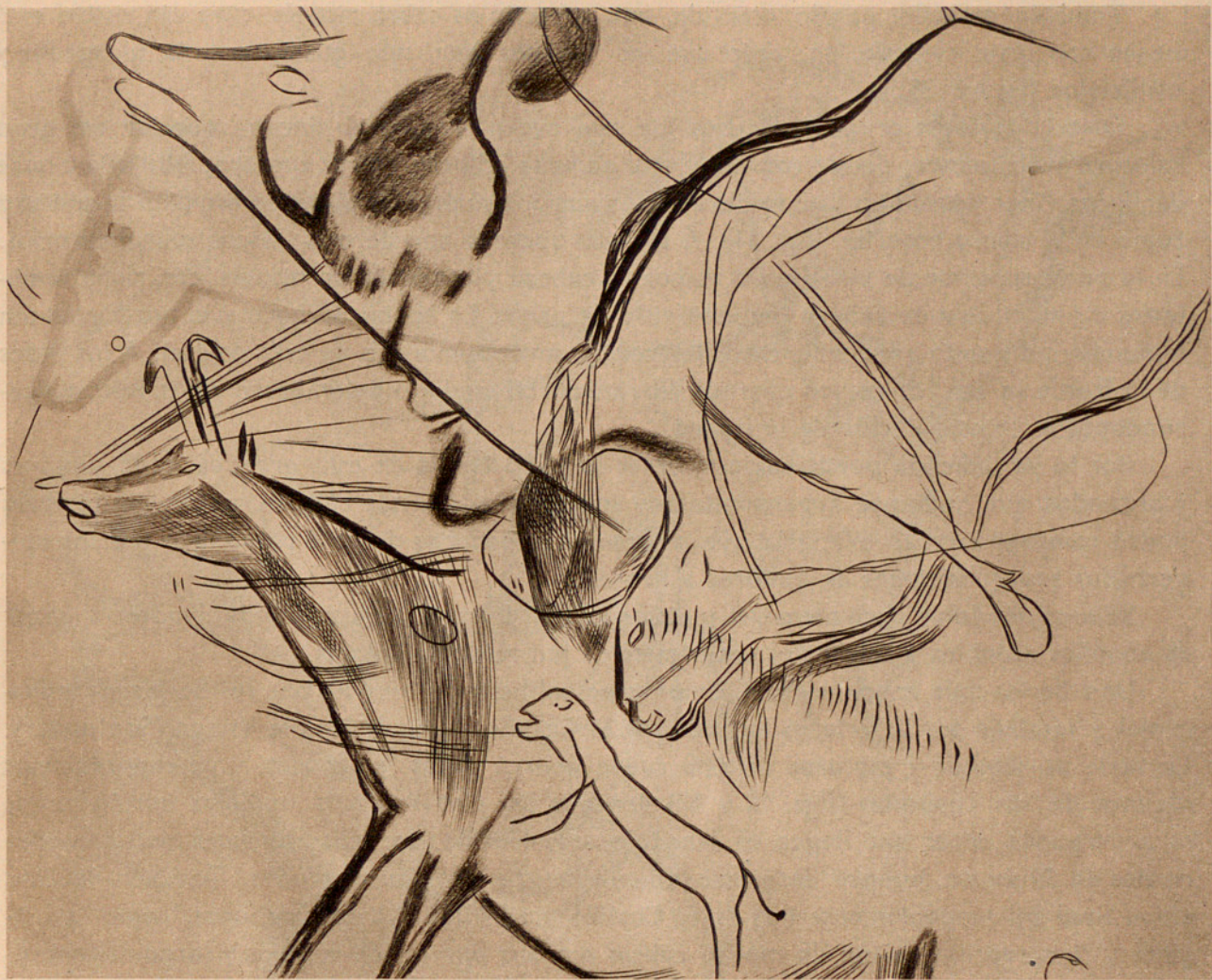


Fig. 31. — DIVERSOS DIBUJOS PINTADOS Y GRABADOS EN LA CUEVA DE SAN ROMÁN DE CÁNDAMO (ASTURIAS).  
Según Hernández Pacheco.



Fig. 32. — SIGNOS CLAVIFORMES, SERIES DE PUNTOS Y REPRESENTACIONES DE DIVERSOS ANIMALES DEL PERÍODO  
MAGDALENIENSE. CUEVA DE PINDAL (ASTURIAS). PERÍODO MAGDALENIENSE

También es bella, por lo atrevida, una cabecita de cabra montés, cuyo ojo visible está hecho con gran cuidado, en tanto que los cuernos han sido graciosamente alargados y estilizados (figura 28, 1).

Otro interesante grupo de figuras de esta cueva está en el rincón superior del gran salón ya mencionado, donde sobresale una gamuza con sus típicos cuernos, dibujada a base de líneas finas apretadas que sombrean el cuerpo, habiéndose utilizado también la pintura como en el ciervo anterior (fig. 31). A su lado aparece uno de esos toscos antropomorfos. En la parte superior de esta figura vemos la cabeza pintada de un bisonte, con clara semejanza a una silueta de cabeza humana vista de perfil. La barba, la boca y la nariz parecen humanas, no siendo rara esta caricaturización antropomórfica de este animal. A los lados de la frente se ven los curvos cuernos dibujados rodeando la pelambrea del topete, asegurándonos la interpretación de la figura.

Por lo ya indicado puede comprenderse la importancia de esta gran serie de pinturas y grabados que hallamos superpuestos en las paredes de esta célebre caverna, y también podrá comprenderse la dificultad que ofrecen estos estudios de arte paleolítico por las abigarradas superposiciones de pinturas y grabados.

Sólo copiándolas pacientemente y aislando las diversas figuras puede llegarse a gozar de aquellas notables y originales creaciones de tan remotos artistas.

Una de las más importantes estaciones paleolíticas del mundo, por sus hallazgos industriales y también por su arte, es la cueva de El Castillo, cerca de Puente Viesgo (Santander). La serie de dibujos y pinturas de esta cueva abarca todas las épocas, y ya reproducimos algunos de sus conjuntos (figs. 12 y 13) donde a las pinturas más antiguas auriñacienses se superponen otras que llegan al Magdaleniense, como los bellos bisontes policromados rivales de Altamira, aunque desgraciadamente mucho peor conservados. También de esta etapa final del Magdaleniense hay en El Castillo magníficos dibujos grabados, como la original y fina representación de macho cabrío con sus arrugados cuernos y larga pelambre, todo conseguido con líneas entrecruzadas, airoas y libres (fig. 29).

No todas las cuevas con arte rupestre nos ofrecen tan ricos conjuntos como la brevemente analizada de San Román de Candamo, descubierta y magistralmente estudiada por Hernández-Pacheco.

Un conjunto semejante y de cronología parecida, aunque menos bello, es el que nos ofrece la cueva de Pindal, también en Asturias (fig. 32), donde vemos signos claviformes, seguramente hachas enmangadas, series de puntos y figuras de animales diversos, casi todos ellos heridos mágicamente. Los artistas de Pindal no supieron dar a sus figuras la gracia y la vida que vemos en Candamo y otras cuevas. Es un ejemplo de cómo con los mismos recursos y técnicas las obras son más o menos bellas, según la capacidad de sus autores. Por ejemplo, el caballo de Candamo, ya descrito, se ha grabado con una técnica semejante al de Pindal, y en la misma época. Sin embargo, cuán torpe es éste, aunque su realismo sea también magnífico en los detalles. Los pelos de los corvejones y del garrón, característicos del caballo salvaje, han sido dibujados detenidamente. El animal parece estar herido por tres venablos: uno delante, otro en el costado y otro en el vientre; tal vez significan sangre las manchas que vemos pintadas debajo de su tripa. La tristeza característica de un animal moribundo ha sido lograda con acierto y sencillez en esta figura, por lo demás algo torpe y ruda.

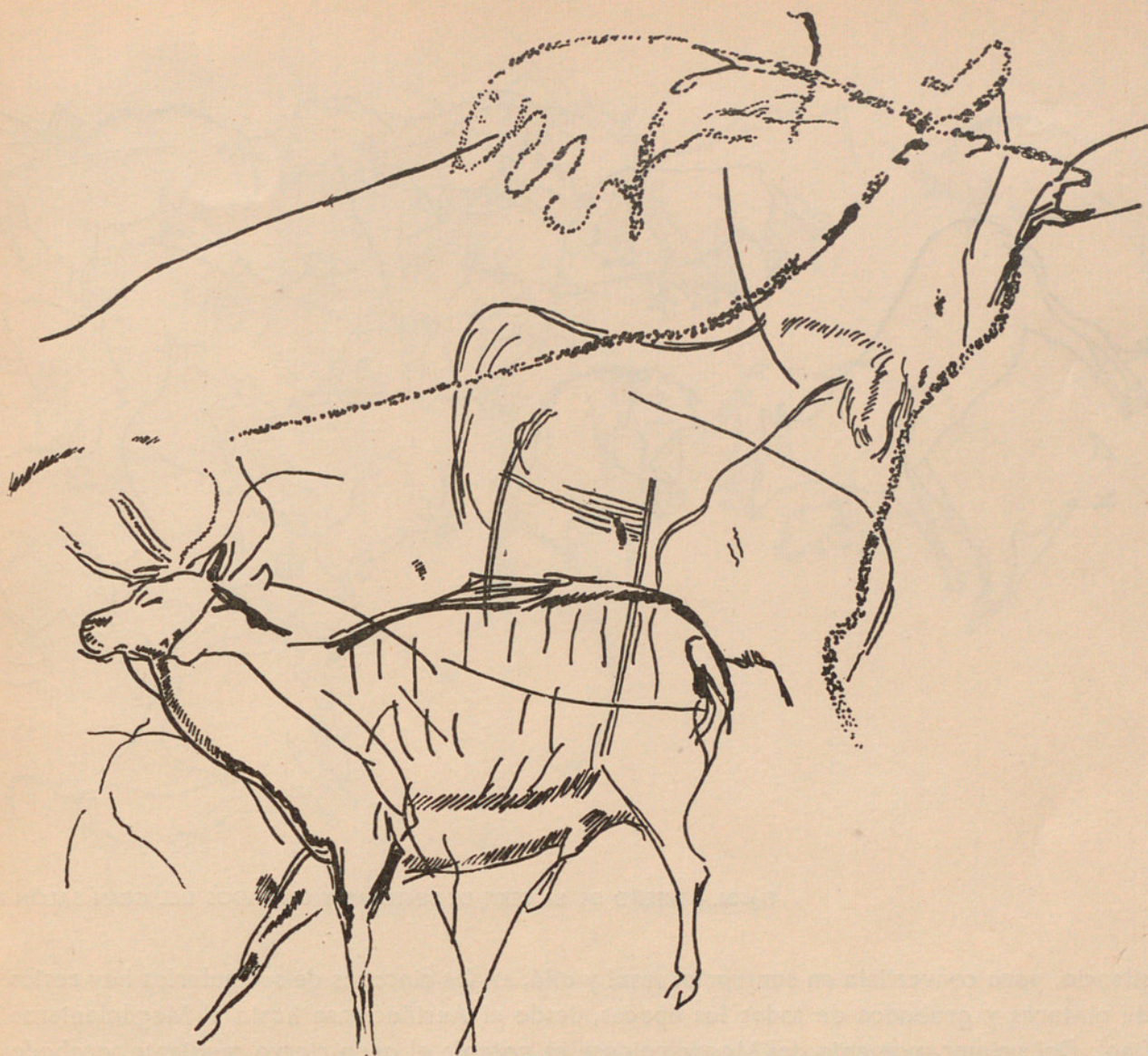


Fig. 33.— FIGURAS SUPERPUESTAS, DE CABALLO Y CIERVOS GRABADOS Y REPINTADOS, CON SUS CUERNOS VISTOS DE PERFIL Y DE FRENTE. PERÍODO MAGDALENIENSE. CUEVA DEL BUXÚ (ASTURIAS).  
Según el Conde de la Vega del Sella.

También en la cueva del Buxú, cerca de Cangas de Onís (Asturias), son graciosos y de técnica muy parecida a otras figuras de Candamo algunos grabados, luego repintados de negro, de unos ciervos superpuestos a otras figuras de caballo, de trazo más inseguro. En ambos es idéntica la manera de dibujar la boca abierta, y en otros detalles se parecen; pero es diferente la perspectiva de la cornamenta, que aquí se ve de perfil, como toda la figura, en tanto que en Candamo aparece falsamente como vista de frente. Esto prueba que no se debe dogmatizar demasiado sobre simples detalles artísticos (fig. 33).

Pero la caverna sin par, entre todo nuestro arte rupestre, es la de Altamira. Ella compensa al arte paleolítico español de todas sus lagunas. Esta cueva, hoy tan fácil de visitar, fué elegida por el hombre magdaleniense precisamente a causa de su recóndito y misterioso

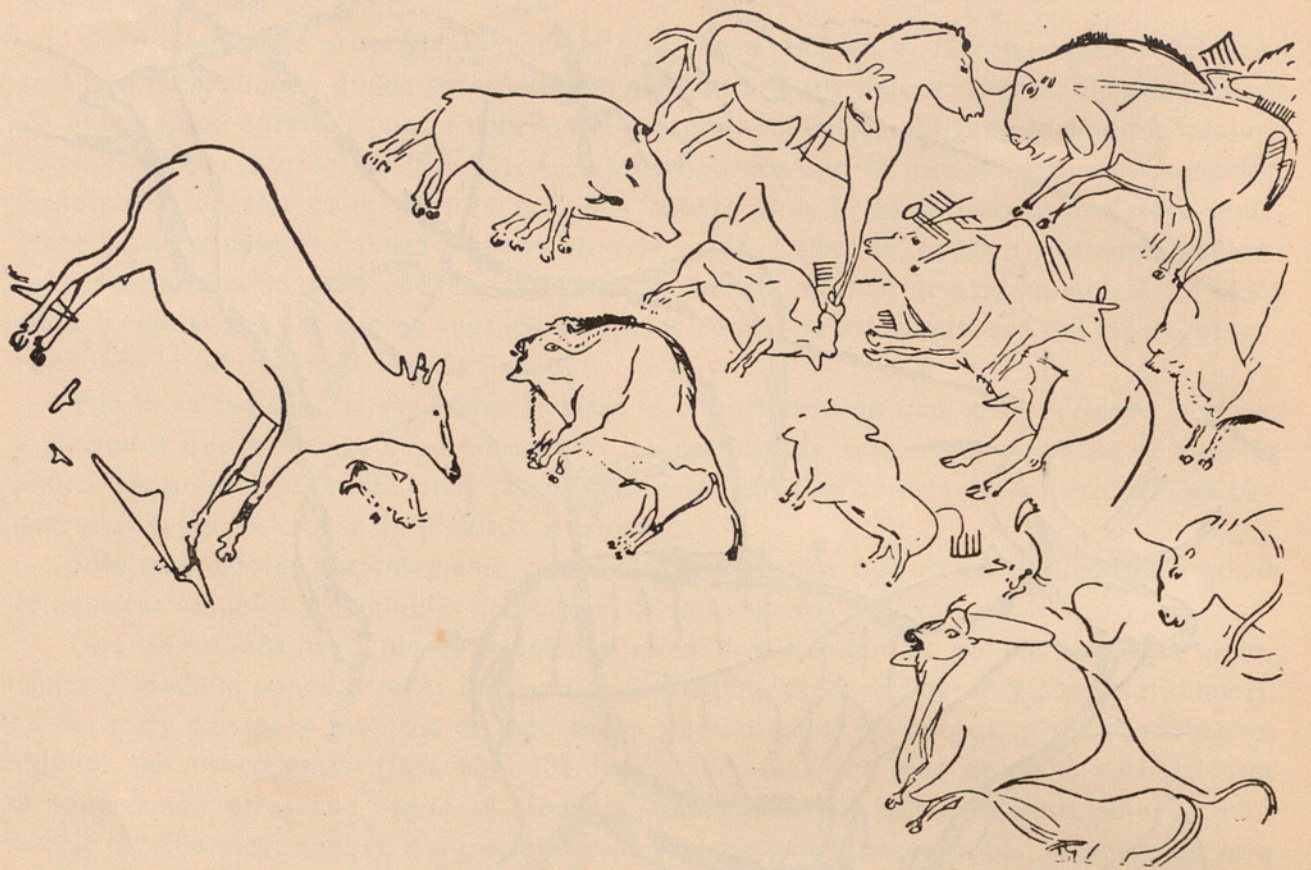


Fig. 34. — DISEÑO DE LA SERIE DE PINTURAS Y GRABADOS DEL GRAN SALÓN DE

silencio, para convertirla en santuario. Aquí y allá, en los rincones de sus galerías hay restos de pinturas y grabados de todas las épocas, desde el Auriñaciense hasta el Magdaleniense final. Del primer momento del Magdaleniense es notable el gran ciervo mugiente, grabado por uno de los grandes maestros que pasaron por Altamira (fig. 30). Es un dibujo de gran expresión, firmemente trazado, sobre todo en las patas delanteras y la enorme cornamenta. Técnicamente, enlaza este grabado con obras de la misma cueva atribuidas al Solutrense o comienzos del Magdaleniense. Si comparamos esta obra con cuanto hemos analizado hasta ahora, en seguida percibiremos una mayor y más concisa belleza. El artista ha logrado una creación perfecta que nos atrae por su naturalismo. La actitud del ciervo macho llamando con sus mugidos a la hembra, todavía es una de las notas más impresionantes de las grandes selvas actuales. El artista remoto captó con notable verismo este momento, y nos ha dejado, con los sencillos recursos de que disponía, una obra maestra. Ha dibujado al desgaire, con audacia y libertad, como jugando, en vez de afanarse en el trazo fijo y firme propio de los auriñacienses. Sin embargo, esta verdadera obra maestra de la pintura de todos los tiempos, se ha obtenido con masas independientes, raras veces superpuestas, sin recargar el número de líneas con abigarrados entrecruzamientos, tan utilizados al final de la etapa ya decadente del arte magdaleniense.



LA CUEVA DE ALTAMIRA. SANTILLANA DEL MAR (SANTANDER). Según Cartailhac.

### LA "CAPILLA SIXTINA DEL ARTE CUATERNARIO"

El cenit de este arte se halla maravillosamente contenido en la gran sala de pinturas de la cueva de Altamira, a la cual se llega hoy por un pasillo excavado en la roca, para poder admirar mejor el techo pintado (fig. 34). Salomón Reinach llamó a este lugar la "Capilla Sixtina del Arte cuaternario". La arrobadora impresión que produce el contemplar aquella bóveda rocosa es imborrable, y no hay exageración en decir que constituye uno de los más bellos conjuntos de arte del mundo. El espectador inteligente goza allí ante el prodigioso milagro de belleza creado hace unos diez mil años por unos cazadores que eligieron aquel lugar como su santuario, y supieron ver en las protuberancias de la roca formas de jabalíes, un caballo salvaje y una cierva, sin contar otros hermosísimos grabados y pinturas que dejaron en los pétreos corredores.

El gran conjunto de Altamira pertenece al Magdaleniense V y VI, y las figuras policromas más notables del arte cuaternario en todo el mundo, están allí, sin que haya en otras cuevas de Francia o España nada comparable. Sólo la caverna de Font-de-Gaume tuvo artistas semejantes, pero el estado de conservación de sus pinturas es inferior al de Altamira, cuya prodigiosa frescura es incomprensible que haya podido mantenerse hasta nuestros días.

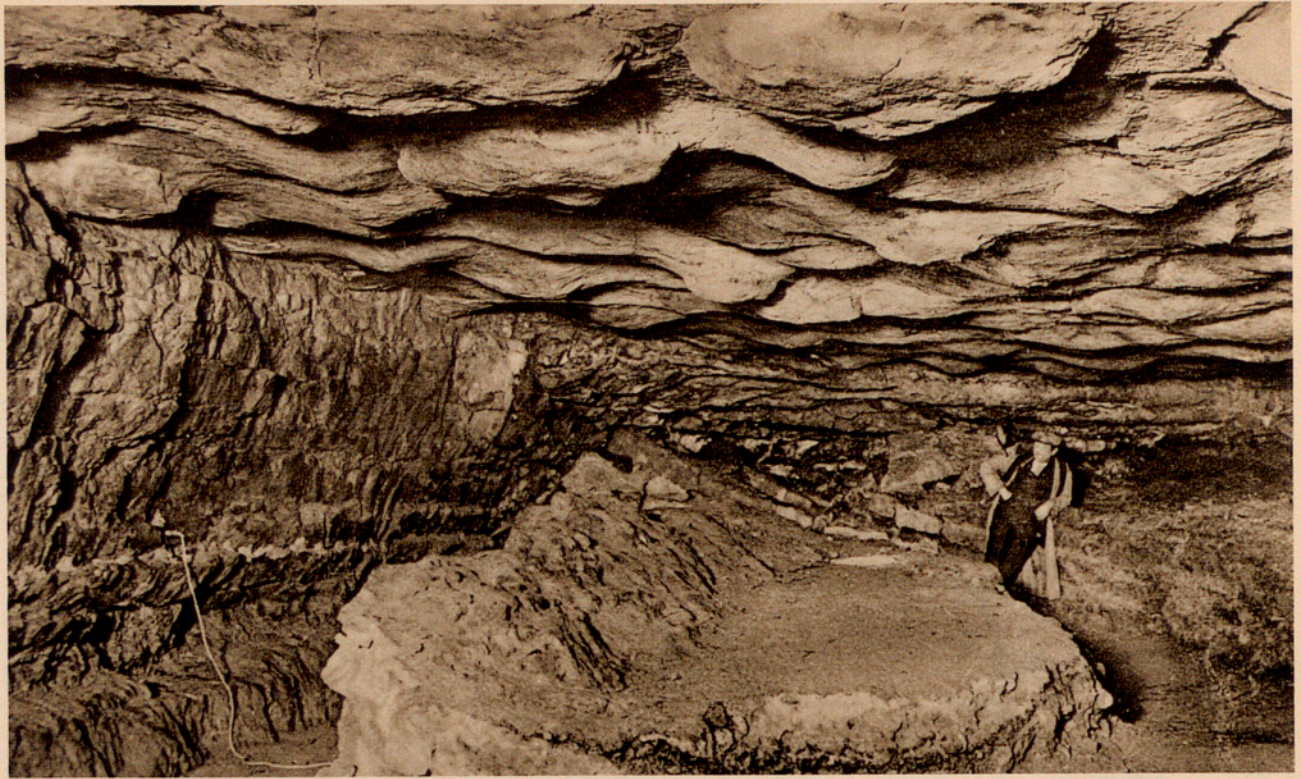


Fig. 35. — CONJUNTO DE SALEDIZOS ROCOSOS DEL TECHO DE LA CUEVA DE ALTAMIRA, APROVECHADOS PARA CONCEBIR LAS REPRESENTACIONES DE ANIMALES POR EL ARTISTA CUATERNARIO. Según H. Breuil y H. Obermaier.

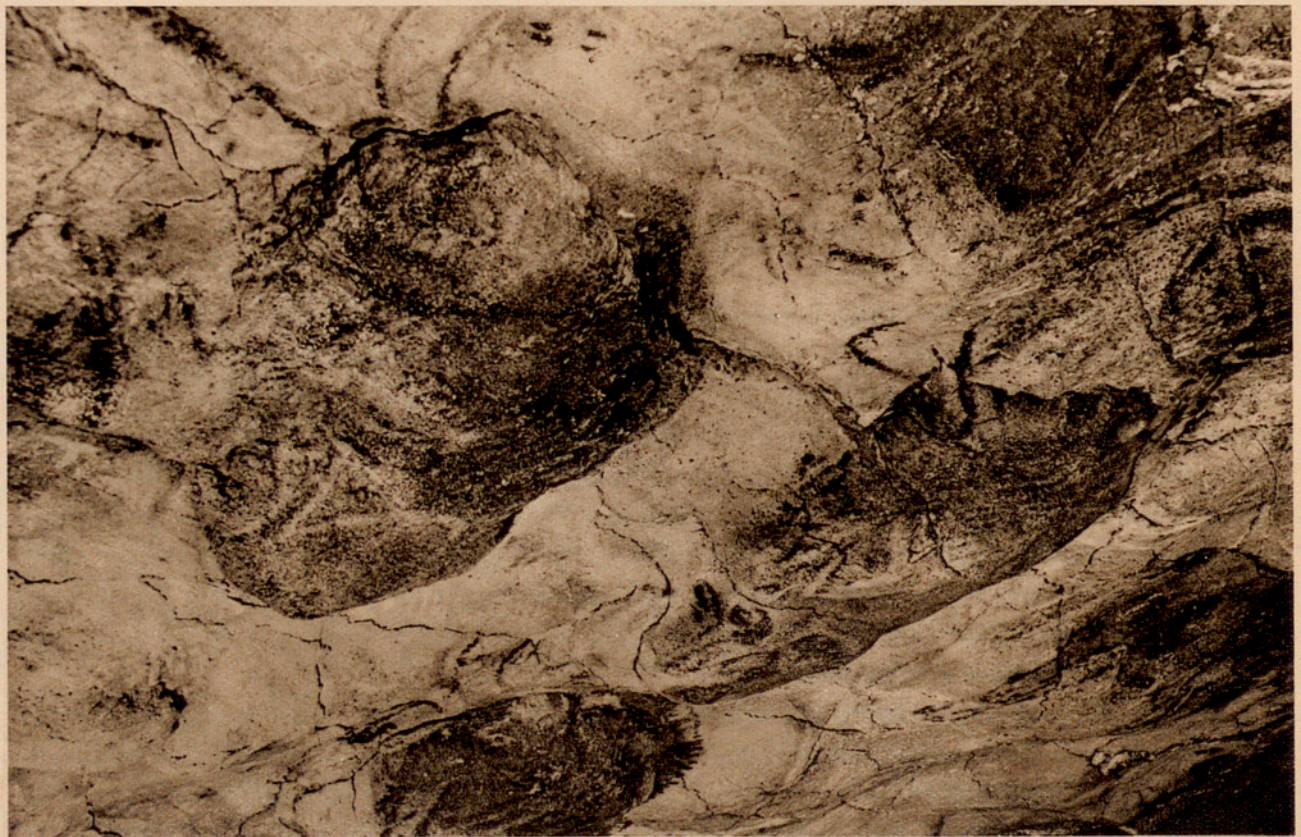


Fig. 36. — BISONTES POLICROMADOS Y EN ALTO RELIEVE APROVECHANDO Y ARREGLANDO LOS SALEDIZOS NATURALES DE LA ROCA DE LA CUEVA DE ALTAMIRA, Según H. Breuil y H. Obermaier.

En la creación de estos frescos, lo primero que hubo de hacer el artista magdalenense fué percatarse con mirada genial del partido que podía sacar de los salientes del techo, lleno de protuberancias abombadas (figs. 35 y 36). Luego grabó en torno a ellas, más o menos finamente, la silueta del animal, y finalmente aplicó los colores. Son éstos el negro, obtenido con carbón y minerales manganesíferos, el amarillo claro o intenso, el anaranjado, el rojo, el pardo rojizo, seguramente obtenidos con las hematites sacadas del manganeso, el violado y el ocre. El azul y el verde faltan totalmente.

El análisis de estas pinturas muestra cómo se fueron resolviendo los problemas inherentes al gran arte rupestre. Primero, una vez elegida la protuberancia, para lograr en alto relieve toda o parte de la figura, se trazaban sus contornos en negro o se dibujaban con el buril, a base de finos grabados. Este dibujo previo está hecho con soltura, ligeramente. Luego se aplicaba el color, cuidando de hacer resaltar con él ciertos detalles particulares, como la cabeza, los ojos, el hocico y las pezuñas o cascos. A veces las pinturas eran finalmente lavadas, para lograr una mayor suavidad en relación con el tono rojizo claro de la roca. En otros casos se raspaba ésta, para obtener un mejor alto relieve. Y así era como surgían, en fin, esas bellas y sorprendentes representaciones de animales, principalmente del bisonte, animal aquí extinguido en la época glaciaria, pero cuya figura, evocada por el artista magdalenense, podemos contemplar hoy tan viva y poderosa como en la época en que era cazado por las praderas cantábricas.

Es difícil detener particularmente la atención en algún animal o conjunto de esta maravillosa cueva, pues todos son sobremedida bellos. A los comienzos de este arte pertenecen los caballos rojos, obtenidos con tintas planas y trazados en actitudes airoas (fig. 37). Se inicia después el uso del color negro, en el que está ejecutado el jabalí corriendo, tan ágil como original. La soltura y la personalidad del artista se advierten en el dibujo de las partes grabadas, aun prescindiendo del color, así como en el modo de representar el hocico o el rabo, los pelos de la barba, los corbejones o las pezuñas (fig. 38).

Aun más rico de color y más expresivo es el gran bisonte en negro y rojo que reproducimos (fig. 39). Es una creación original, fuerte y graciosa, con sus enormes bigotes, puestos para sombrear el hocico. Este mismo aspecto — en cierto modo humano — aparece, más marcado aún, en otras figuras de este animal, como una existente en San Román de Cándamo. No se puede sacar más partido de unas cuantas manchas de color. Tampoco es posible mayor variedad en cada una de las figuras que representan este animal. Comparemos, por ejemplo, la obra anterior con el bisonte rojo, reforzado con negro, de la figura 40. Es preciso haber admirado alguno de estos raros animales, mucho más grandes y elegantes que el pequeño bisonte americano actual, para gozar de la habilidad con que el artista primitivo supo captar su fea corpulencia. Si nos fijamos en las patas, en la manera de tratar el ojo, la boca, las partes grasas de la giba, paletillas, las manos o la papada, veremos cuán distintas son las imágenes de estos animales.

También son diferentes sus posturas, condicionadas por los saledizos de la roca. Son magníficos el macho y la hembra echados y durmientes, con la cabeza metida entre las patas delanteras, la típica pelambreira lanuda de los cuartos anteriores y el rabo tendido sobre los lomos. Estas forzadas posiciones, tan originales y tomadas al vivo, están acentuadas por el contraste de los colores sobre el fondo mate de la roca; contraste que aun perdura a través de los diez milenios que nos separan de aquellos pintores.





Fig. 37. — REPRESENTACIONES DE CABALLOS DE DISTINTAS ÉPOCAS, DE LA CUEVA DE ALTAMIRA (SANTANDER).  
Según H. Breuil y H. Obermaier.

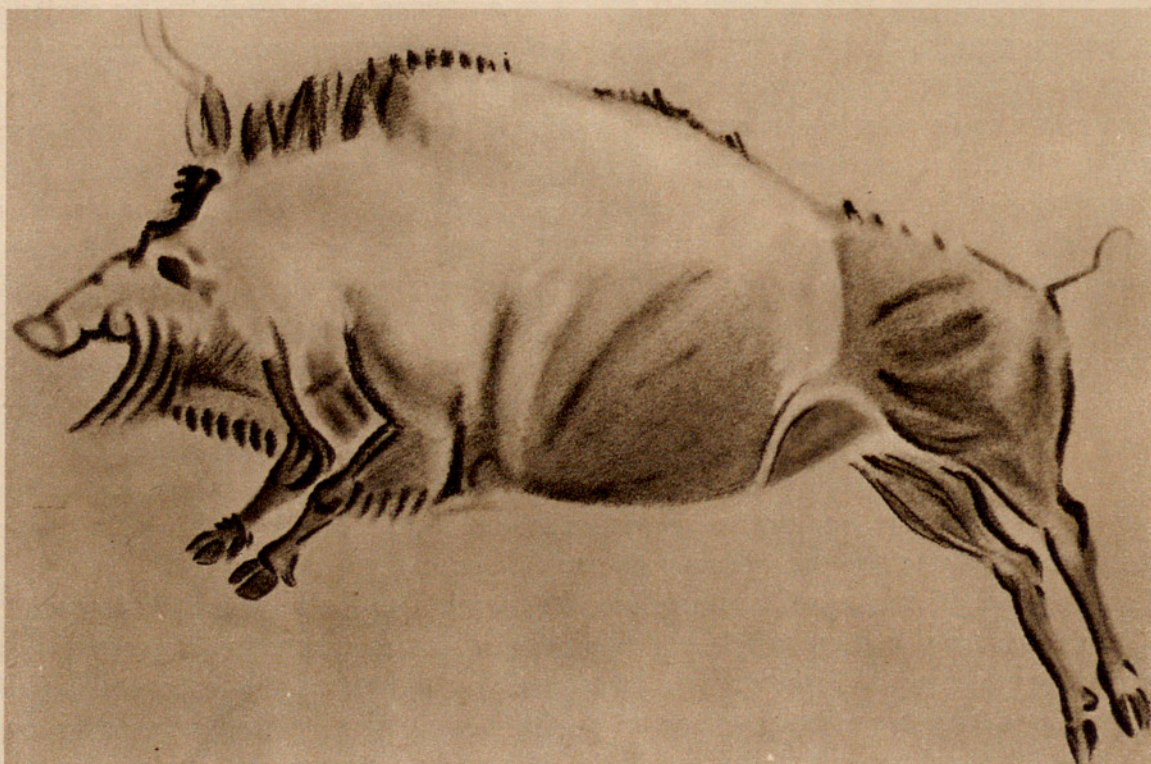


Fig. 38.— JABALÍ CORRIENDO, PINTADO EN TRAZOS NEGROS. CUEVA DE ALTAMIRA (SANTANDER).  
Según H. Breuil y H. Obermaier.

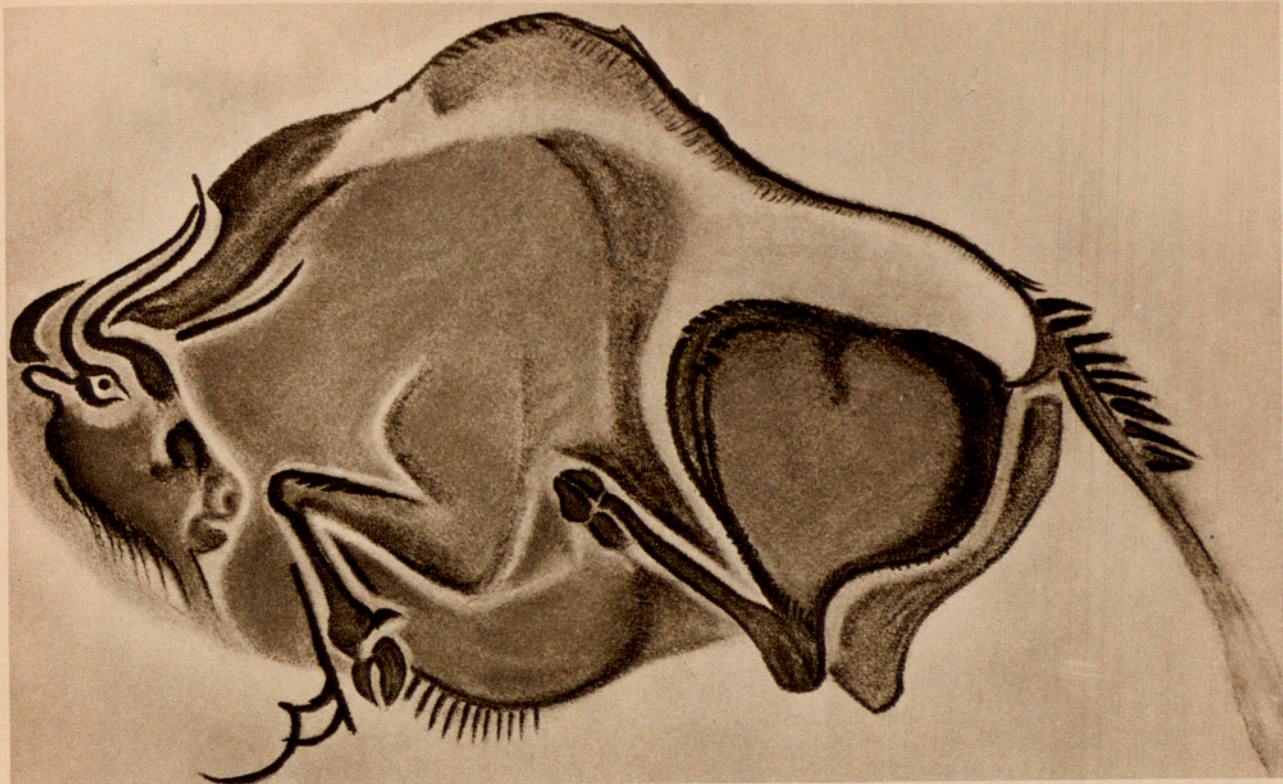


Fig. 39. — BISONTE ECHADO, EN ROJO Y NEGRO. LA VIOLENCIA DE LA POSTURA Y DE LA CABEZA VUELTA SE DEBE AL APROVECHAMIENTO DE UN SALIENTE ROCOSO DEL TECHO. CUEVA DE ALTAMIRA (SANTANDER).  
Según H. Breuil y H. Obermaier.

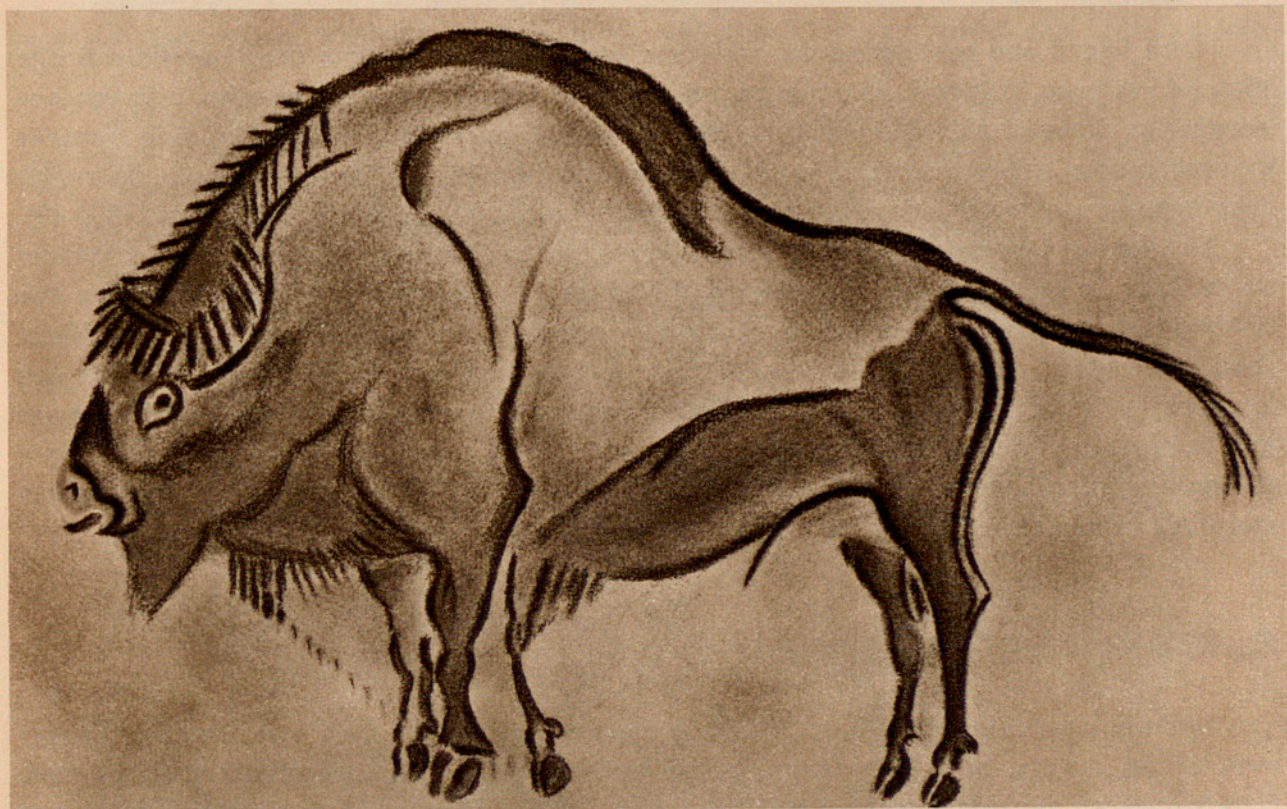


Fig. 40. — BISONTE MACHO MARCHANDO, PINTADO CON FUERTES TONOS NEGROS Y ROJOS SUAVES. CUEVA DE ALTAMIRA (SANTANDER). Según H. Breuil y H. Obermaier.

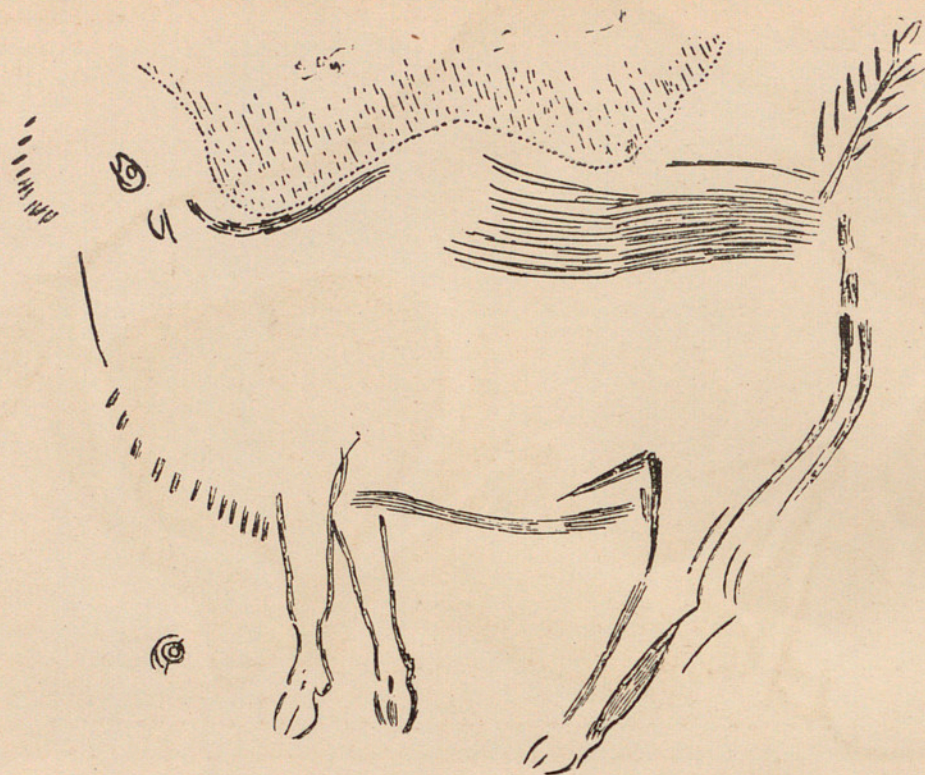


Fig. 41. — CALCO DE LAS LÍNEAS GRABADAS EN LA ROCA ANTES DE PINTAR LA FIGURA 42.

Otra figura que nos fascina con su fuerte realismo, es la hembra con el cuello estirado forzando la nuca, doblando el espinazo y levantando inverosímilmente el rabo, a la vez que encoge las patas traseras en un gesto de celo y de llamada al macho. Con una agudeza extraordinaria están aquí dibujadas las contorsiones del animal en el acto de mugir sucesivamente, como lo hacen también las vacas y otros grandes rumiantes (figs. 41 y 42).

En algunas figuras podemos incluso apreciar un análisis y descomposición anatómicos de los fajos de músculos; por ejemplo, en una cabeza de caballo (fig. 43) pintada sobre una antigua figura de bisonte, fenómeno siempre frecuente en los conjuntos de arte paleolítico. A su lado vemos uno de estos animales, grabado y pintado, pero sin el barroco pelaje que lo cubre en invierno. Es indudable que aquí se quiso figurar el bisonte tal y como aparece tras la muda, al final de la primavera y del verano. Otra representación notable de bisonte es una que aparece sin cabeza, y no porque se haya perdido, sino por no haber sido nunca ejecutada. Probablemente se debe esto a algún misterioso sentido mágicorreliigioso.

#### EL ARTE MUEBLE MAGDALENIENSE

Nada comparable a la belleza de este gran arte rupestre ofrece el arte mueble Magdaleniense en España, como ya vimos ocurría también con el Auriñaciense y el Solutrense. Dentro de este período podemos citar sólo algunos hallazgos que nos dan idea de lo que debemos esperar cuando nuestras cavernas, aun sin excavar en su mayoría, sean bien

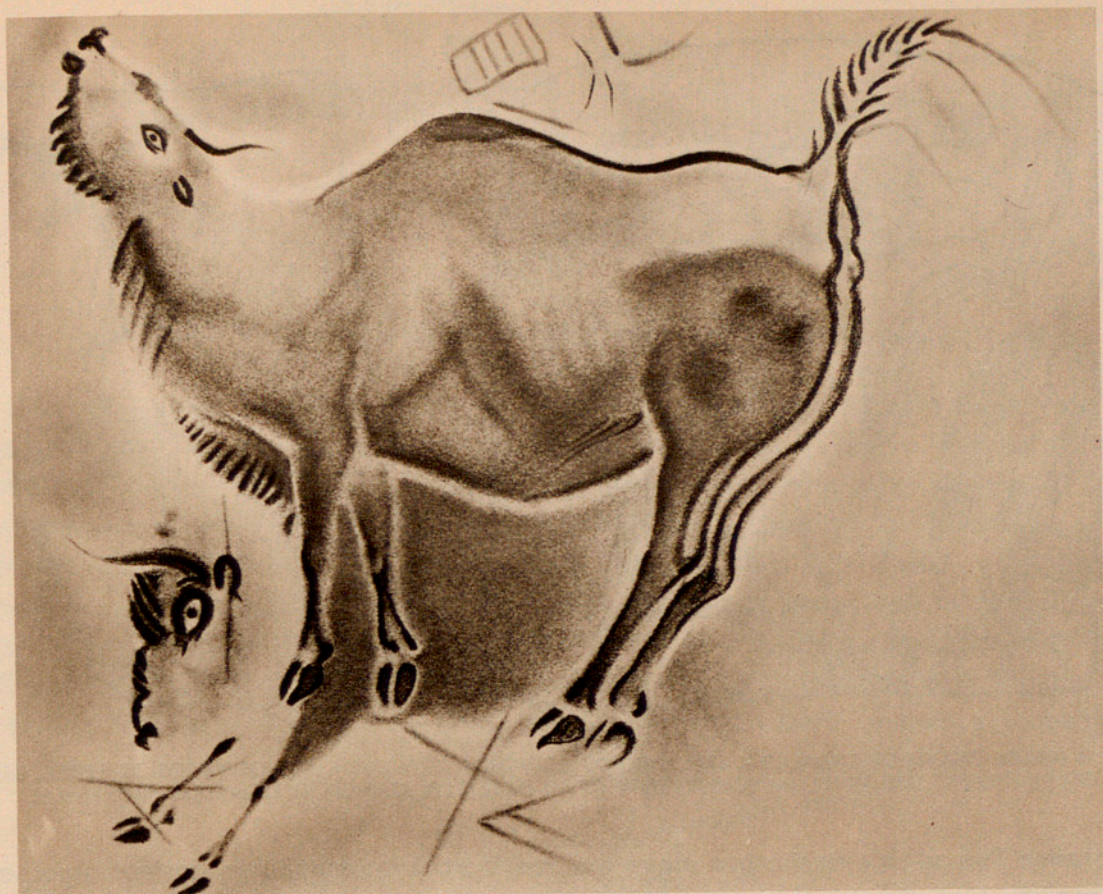


Fig. 42. — BISONTE HEMBRA MUGIENDO, DE FINOS TONOS ROJO CLARO, NEGRO Y PARDOS. CUEVA DE ALTAMIRA (SANTANDER). Según H. Breuil y H. Obermaier.

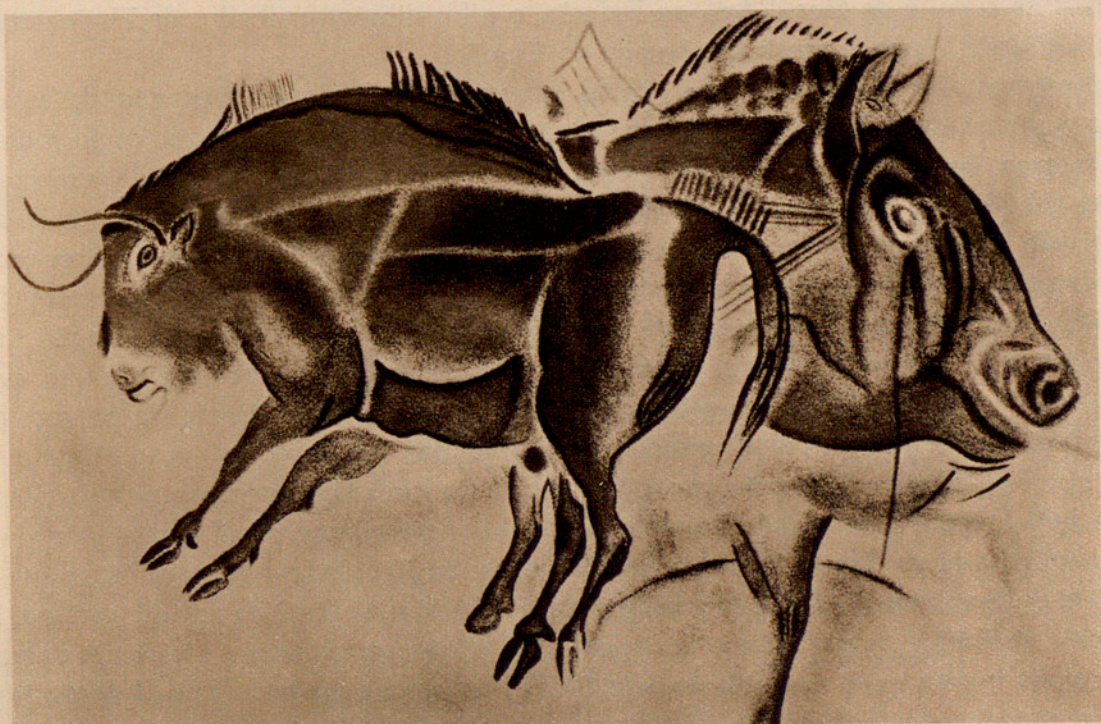


Fig. 43. — CABEZA DE CABALLO CASI DESCOMPUESTA ANATÓMICAMENTE Y SUPERPUESTA A UNA FIGURA DE BISONTE EN TIEMPO DE MUDA. CUEVA DE ALTAMIRA (SANTANDER). Según H. Breuil y H. Obermaier.

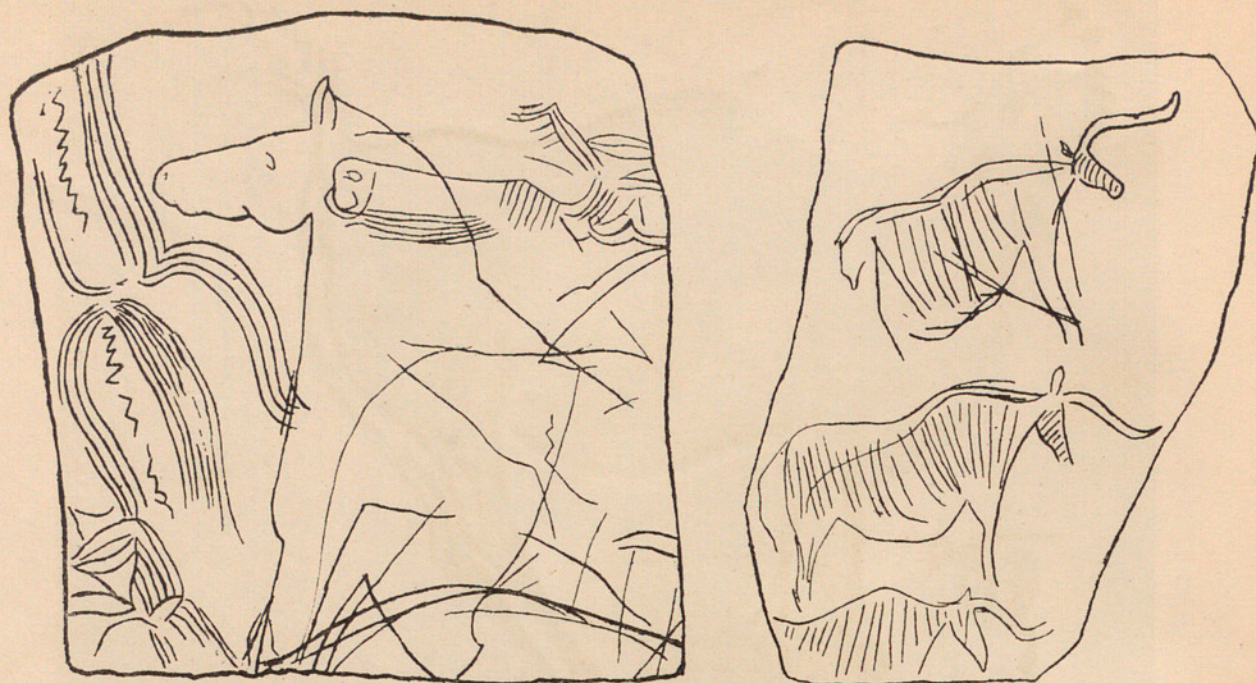


Fig. 44. — AIROSA FIGURA DE CABALLO Y TRES DIBUJOS DE TOROS CON SUS CUERNOS VISTOS DE PERFIL, GRABADOS EN PLAQUITAS DEL NIVEL MAGDALENIENSE DE EL PARPALLÓ, GANDÍA (VALENCIA). Según Pericot.

exploradas. No sería extraño que algún día pudiéramos los españoles mostrar algo parecido a lo que han logrado reunir otros pueblos europeos: objetos bellísimos de un arte que luego ha de tardar siglos el hombre en volver a lograr. Mas, por ahora, nada semejante a las cabezas de caballo de Mas d'Azil, en Francia, o a los dibujos grabados de Thaugen (Suiza), o de Langerie Basse (Francia), tenemos en España.

Nosotros sólo podemos señalar, como muestras del arte mueble español de esta época, algunas placas de El Parpalló grabadas y pintadas, de un arte secundario, como todo lo que nos dejaron los artistas de aquella cueva. Una de esas placas, en que se representa un airoso caballo, fué hallada en el nivel del Magdaleniense IV, y es interesante porque señala un triunfo artístico en relación con cuantos dibujos más antiguos nos ha proporcionado la cueva, tras el retroceso que se aprecia en los niveles primeros magdalenienses (fig. 43).

Del Magdaleniense final merecen destacarse, en la región norte de España, algunas otras obras de este arte mueble. Entre ellas podemos citar dos hallazgos en la cueva de Valle, en un claro nivel del Magdaleniense superior. Una es un hueso de pájaro, de arte degenerado y decadente. Tiene grabados unos caballos que parece quieren echar a correr, pero que han perdido la gracia característica de las obras anteriormente realizadas. Otra es un bello "bastón de mando", objeto que debió servir para significar la jerarquía y el poder mágico de su dueño en ocasiones solemnes. En él es nuevo para nosotros ese dibujo repetido de la cabeza de cabra esquematizada, manifestación final de aquella cultura. En esta dirección simbólica desarrollaron su ingenio los últimos grabadores y pintores paleolíticos. Sus dibujos fueron cada vez más esquemáticos; tanto, que no podríamos interpretarlos de no poseer toda una serie de piezas que nos van enlazando los "esquemas" entonces en uso de caballos, ciervos y otros animales.

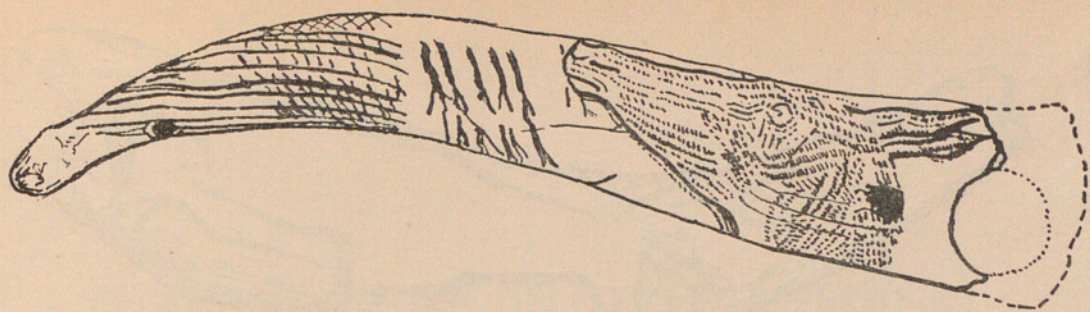


Fig. 45. — BASTÓN DE MANDO. CUEVA DE VALLE. RASINES (SANTANDER). Según H. Obermaier.

Una de las más notables obras de esta época decadente, es otro bastón de mando hallado en este mismo nivel de la cueva. Muestra una cabeza de cierva, dibujada con puntitos minúsculos. Es un trabajo minucioso, preciosista, pero sin gracia, aunque no se puede negar que era un artista notable su ejecutor, rival de los mejores de Europa en su época. Unas cuantas figuras humanas, sencillamente representadas con líneas, y un manajo de arpones, unidos y esquematizados, decoran la punta de esta pieza, que tal vez desea representar al final el hocico de un animal como el que de manera esquemática se ha grabado en el reverso. Éste es uno de los objetos más admirables de nuestro arte mueble.

Muy próximo al anterior bastón de mando debemos colocar a otro procedente de la

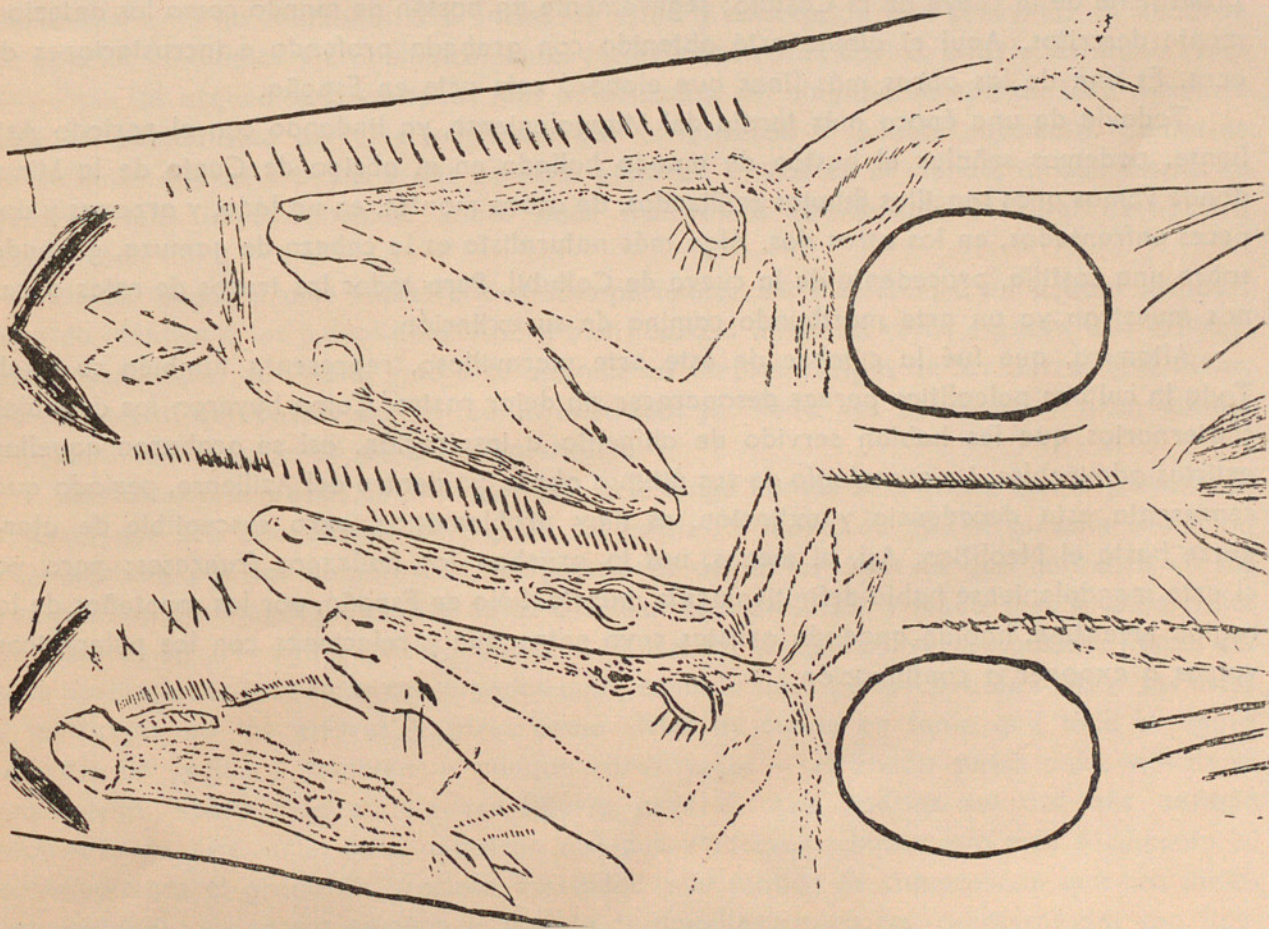


Fig. 46. — CIERVAS GRABADAS EN UN BASTÓN DE MANDO DE LA CUEVA DE EL PENDO (SANTANDER)

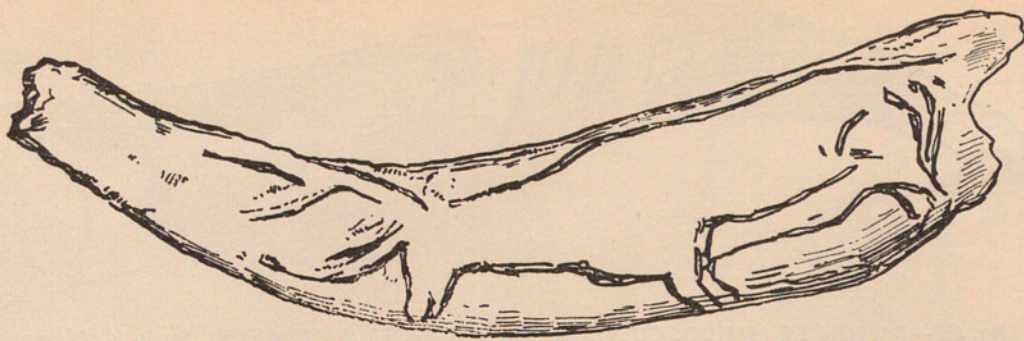


Fig. 47. — BASTÓN DE MANDO CON UN DIBUJO DE CIERVO, GRABADO E INCRUSTADO DE OCRE. CUEVA DE EL CASTILLO, PUENTE VIESGO (SANTANDER). Según H. Obermaier.

cueva de El Pendo (Santander), y hallado en un nivel del Magdalenense final. En él están dibujadas unas cabezas de ciervas, de traza artística paralela a las que decoran el bastón de la cueva de Valle (Santander), aunque tal vez más realistas y con algún mayor vigor (figura 47).

Otra muestra de arte mueble español nos la ofrece una cabeza de cabra montés, hallada en el nivel del Magdalenense superior, en la cueva del Rascaño, obra sencilla y graciosa. De un arte mejor es el ciervo grabado sobre un candil de asta del mismo animal, procedente de la cueva de El Castillo; seguramente un bastón de mando como los anteriormente descritos. Aquí el dibujo está obtenido con grabado profundo e incrustaciones de ocre. Es una de las obras más finas que elaboró este arte en España.

Todavía de una época más tardía del Magdalenense, ya lindando con el período Aziliense, podemos señalar el bastón de mando hallado en el abrigo de Cueto de la Mina, donde vemos unos sencillos dibujos estilizados, de cabra montés, en un lado, y arpones y dos peces enfrentados, en los otros dos. Algo más naturalista es la cabeza de gamuza, grabada sobre una costilla, procedente de la cueva de Collubil. Pero todos los trazos de estas obras nos muestran ya un arte moribundo camino de su extinción.

Altamira, que fué la cumbre de este arte maravilloso, representa también su final. Toda la cultura paleolítica parece desaparecer sin dejar rastro. Como huyeron los animales cuaternarios que les habían servido de alimento e inspiración, así se acabaron aquellos artistas admirables. La cronología de sus últimas obras, ya dentro del Aziliense, período que representa esta decadencia y extinción, es muy problemática, pero susceptible de alargarse hasta el Neolítico. Así, al menos, nos lo prueban los hallazgos franceses; pero ya el arte magdalenense había definitivamente muerto. Sólo en España, por las montañas de la región levantina, habían quedado artistas cuyo entronque y relaciones con los paleolíticos vamos a exponer a continuación.

## EL ARTE RUPESTRE DEL LEVANTE ESPAÑOL

Después de estudiar el arte paleolítico español de ambiente europeo, que se denominó francocantábrico antes de probada su dispersión por toda la Península, hemos de analizar ahora un ciclo artístico totalmente diferente, extendido tan sólo por la región levantina.

La genialidad de sus concepciones, su acusada personalidad y su localización, tan circunscrita en una pequeña parte de España, lo aparta a simple vista de cuanto hemos descrito. Pero, sometido a análisis, revela contactos, o al menos influencias claras, con respecto al arte paleolítico hispanofrancés. Por todo ello, el estudio, la clasificación etnológica y la cronología de este arte levantino han promovido crudas discusiones. Algunos especialistas españoles, ante las marcadas diferencias de estilo y concepción que presenta, no dudaron en apartar etnológica y cronológicamente, del arte francocantábrico, el arte levantino español. Pero los arqueólogos europeos más autorizados, sin ninguna excepción, sostuvieron la tesis del paleolitismo del arte levantino, que atribuyeron al pueblo capsense. Conforme se hallaron nuevas y bellas series de estas pinturas, únicas en el mundo, ambas teorías se hicieron más irreconciliables. Sobre ellas trataremos brevemente al final de nuestra exposición.

Desde luego, el arte rupestre levantino pertenece, sin discusión, a un pueblo cazador, de vida idéntica a los paleolíticos. Ahora bien: cazaba animales cuyas especies aun existen; vivía desnudo, al aire libre, y su arte aparece en simples abrigos de las sierras levantinas, no en cuevas, que parece ser no fueron habitadas ya. Todo nos denuncia un gran cambio climático con respecto al período cuaternario.

Ciertamente se puede admitir que este arte tenga puntos de contacto con el paleolítico, y hasta que sea una posible derivación del mismo, a través de una larguísima evolución representada por las numerosas superposiciones de estilos diversos que aparecen en los yacimientos. Sin embargo, es muy difícil clasificar esta evolución y seguir bien su desarrollo. Se trata de un arte ágil y sencillo, único en el mundo. Muchos convencionalismos típicos del arte aurifiaciense los vemos conservados aquí, como la falsa perspectiva de dibujar las astas y las orejas de los ciervos y toros como vistas de frente en tanto que toda la figura aparece de perfil, y también — aunque raras veces — el añadir patas para indicar el movimiento, sobre todo en algunas figuras exentas, que podrían ser del más antiguo momento de este arte, pues aparecen aisladas. Podemos admitir esto más fácilmente, si contemplamos el grado de graciosa movilidad y el sentido de composición que nos muestran algunas verdaderas escenas de la vida de aquellos cazadores, representadas con figuras numerosas, a las cuales sólo falta el paisaje.





Fig. 48. — CONJUNTO DE PINTURAS Y GRABADOS NATURALISTAS Y ESQUEMÁTICOS DE LA "COVACHA DE LOS MOROS". COGUL (LÉRIDA). Según M. Almagro.

¡Cuán lejos, todo ello, de las representaciones de animales aislados y sin movimiento! Además, aquí vemos a la figura humana jugar ya un papel principal en el arte. No buscan el retrato jamás; pero, en las escenas pintadas, las representaciones del cazador son tan vivas, airosas y llenas de gracia, como las de los animales. Nos hallamos a gran distancia de aquellos antropomorfos extraños, toscos y torpes que hemos visto grabados o pintados en el arte paleolítico francoespañol. Incluso se llega aquí a componer escenas de hombres solos. Se detallan su indumentaria, sus armas, e incluso el carácter ritual de algunas escenas nos acerca a su religión.

En Cogul, cerca de Lérida, se nos ha conservado (aunque está en trance de perderse totalmente a fuerza de los lavados de los visitantes) uno de estos conjuntos de tan personalísimo arte nuestro, frecuentemente mal reproducido por copias incorrectas e incompletas que nosotros hemos corregido detenidamente en recientes estudios (fig. 48).

Lo constituyen pinturas de distintas épocas. Unos toros, en rojo, se ven bajo otros en color pardo oscuro, casi negro, de época posterior. Sus contornos se grabaron primero, y luego se aplicó al interior de la silueta así obtenida el color, unas veces con rayas, otras con tinta plana, como indicando la pigmentación del pelo del animal. Tales figuras son de un valor artístico muy inferior a cuanto consiguieron los artistas del ciclo francoespañol, pero las analogías entre unas y otras son grandes. Otra figura de toro, grabada detrás de los anteriores, es más decadente aún. En nuestra opinión, estas maneras se podrían enlazar mejor con figuras del Magdalenense final, que con las del período inicial del arte paleolítico Auriñaciense. Más graciosa es una cabrita corriendo, pintada en negro y superpuesta a otra parecida, aunque algo más tosca y de color rojo. Hacia la derecha, hay ciervos y ciervas y una ruda figura de bóvido. De tales animales hallamos ricas series en todo el arte levantino, unas finas y graciosas, otras poco mañosas, según la mano que las pintó. Todas



Fig. 49. — FRAGMENTO DEL ABRIGO ROCOSO PINTADO DE COGUL, DONDE SE VE LA ESCENA FAMOSA DE LA DANZA DE UNAS MUJERES FRENTE A UN HOMBRE DESNUDO. Según M. Almagro.

ellas repiten el mismo convencionalismo falso en la perspectiva de patas y cuernos, tanto en los ciervos y cabras como en las figuras de toros.

La parte derecha del abrigo pintado de Cogul la llenan sobre todo unas mujeres de torso desnudo, con los enormes pechos colgando y alguna con ajorcas en los brazos; todas vestidas con una falda que les llega hasta la rodilla. En el centro hay una figura de hombre totalmente desnuda, con adornos también en las rodillas (fig. 49). Lo exagerado de sus partes viriles garantiza que esta escena es como un acto ritual, frecuente entre ciertos pueblos primitivos. Desde luego ese rito se debió mantener largo tiempo, pues las figuras no son todas de la misma época. Unas están pintadas con color rojizo muy desvaído. Luego fueron reforzadas, bien en su silueta solamente o en todo el cuerpo, alguna de ellas con rayas de color negro, de



Fig. 50. — ARQUERO PREPARANDO SU ARCO Y SUS FLECHAS. BARRANCO DE LOS GASCONES, CALAPATÁ (TERUEL). Según Cabré.

una época posterior. Finalmente, se pintaron con este color otras figuras. Parece ser que siempre se reproducen por parejas. Incluso el hombre cuya silueta negra vemos hoy, debió ser rojo en época más antigua. La escena primitiva debe considerarse, pues, como de dos mujeres frente a un hombre, aunque la sucesiva creencia en el rito ha complicado luego la composición. La parte más antigua de la misma, representada por las figuras rojas, es más moderna que los toros, ya que dos mujeres de color rojo, ya casi perdidas (pues para interpretarlas hemos de servirnos de un calco antiguo hecho por J. Cabré), se superponen a un toro negro.

Signos de una inscripción ibérica aun no descifrada, y otra inscripción romana, con letras unciales primitivas, que habla de un culto votivo, ambas conservadas unidas en la misma covachuela donde se guarda este interesantísimo conjunto, parecen atestiguar una continuidad de veneración en aquel sitio, aun en la época histórica; cosa posible en lugar tan aislado como lo es el Valle de Cogul. Lo mismo nos indican los conjuntos sucesivos de arte rupestre esquemático, de época posterior a las figuras, de las escenas de estilo naturalista que se pueden ver allí. En efecto, en la parte superior del abrigo hay una burda escena de caza, en que un hombre esquematizado dispara su flecha contra una cabrita. Aun se conserva otro grupo, ya del período esquemático absoluto, que, como veremos, constituye la última fase de este arte, donde otro cazador dispara contra un gran ciervo, ambos representados con simples líneas. En otros dibujos de la parte superior podemos seguir el proceso de simplificación, en la figura de los ciervos, iniciado en la figura anterior. Los cuatro palos que salen de una línea horizontal y que corresponden a las cuatro patas del bicho, así como los largos y complicados cuernos ramiformes, nos dan la clave para interpretar esta figura. El mismo proceso veremos en otros conjuntos y con otros animales, e incluso con la figura humana, a lo largo de una corriente que acaba predominando ya en el Neolítico y en la Edad del Bronce.

## PINTURAS RUPESTRES DEL MAESTRAZGO

No es Cogul, sin embargo, donde este arte sugestivo muestra sus más características y bellas obras. A lo largo del Maestrazgo, tanto en sus estribaciones hacia la provincia de Castellón como en las que van hacia el valle del Ebro, pintaron estos artistas bellísimos conjuntos, todos muy semejantes en temas y estilo.

En los abrigos del Bajo Aragón, además de escenas de caza y figuras de animales, hallamos magníficas representaciones humanas, como el bello arquero del Barranco de los Gascones (fig. 50), pintado en color rojo oscuro, al lado de una cabecita de cabra montés. La graciosa posición del arquero, con una pierna en flexión, un arco en la mano y un brazo apoyado en la cadera, es totalmente nueva, pues nada semejante ha concebido el arte paleolítico. Tampoco esta figura es única. El ciclo entero muestra la variedad y belleza con que el hombre fué representado entonces.

A este grupo, que enlaza con Cataluña a través de las pinturas de la sierra de Tjvisa, pertenecen los magníficos ciervos de Calapatá. Eran de las más hermosas creaciones de este arte, pero sólo podemos ya admirarlos por los calcos hechos antes de su destrucción y por los fragmentos comprados por el Museo de Barcelona (fig. 51). Están pintados en color



Fig. 51. — SILUETAS DE CIERVOS EN TRES POSTURAS DIFERENTES. CALAPATÁ (TERUEL). Según Cabré.

plano rojo, como casi todas las figuras de esta región, donde sólo parece se emplearon los dibujos de simples siluetas. Otra novedad de estos ciervos de Calapatá es el aparecer exentos, aislados de toda concepción escénica y sin figuras humanas. Por su estilo recuerdan concepciones del Auriñaciense hispanofrancés, e incluso coinciden en absoluto con ellas en el modo convencional de dibujar las cornamentas de los ciervos. Tienen, sin embargo, estos animales de Calapatá una gracia y una ligereza que los separa de todas las representaciones auriñacienses o magdalenenses, y en cambio resalta su afinidad con las escenas de caza que vamos a describir a continuación.

No es éste el único conjunto de arte rupestre levantino en esta región norte del Maestrazgo; la caza del jabalí, representada en la cueva de Val del Charco del Agua Amarga, merece mencionarse por su realismo. El animal huye, perseguido por un cazador que le clava dos flechas; nos hace pensar esta escena en las del Barranco de Gasulla, que luego veremos.

Tal vez las mejores pinturas de todo el arte levantino español se hallan en este mismo nudo montañoso del Maestrazgo, pero más hacia el Mediterráneo, en la parte alta de la provincia de Castellón. Cientos de figuras humanas y de animales, formando conjuntos o aisladas, han aparecido en los abrigos de esta rocosa y agreste cordillera. Del Barranco de Gasulla es una escena de caza del toro salvaje. Éste aparece herido por varios flechazos, contorsionada la cabeza con uno de sus bruscos movimientos que presenciamos en las plazas de toros, al recibir la bestia el aguijón de las banderillas. Delante de él huye un cazador, con el arco en la mano. Es un dibujo valiente y realista (fig. 52).

Todo este gran conjunto, uno de los últimamente descubiertos, tiene un ritmo y una variedad sin igual. La caza de jabalíes (fig. 54), en la que alguno de estos animales ha rodado ya por el suelo, acribillado a flechazos, mientras otros huyen aún, velocísimos, seguidos por los cazadores, es de una vida extraordinaria, en que no sabemos qué admirar más, si a las fieras fugitivas o a los bellísimos perseguidores. Otra muestra de lo mejor que ha producido el arte levantino, en la expresión rápida y movida de escenas de caza, nos lo ofrecen dos cazadores, de distinto tamaño, en el acto de disparar contra una cabra salvaje, que cruza veloz ante ellos (fig. 53). Varias veces hallamos también aquí al cazador en acecho, esperando a la presa que avanza hacia él, descuidada, dejando dibujadas sus huellas; otras veces, por el contrario, el cazador se sirve de aquéllas para rastrear a la pieza herida, que ha ido dando vueltas y revueltas, como la caza hace en la realidad. La cabra



Fig. 52. — CAZADOR PERSEGUIDO POR UN TORO HERIDO. CUEVA REMIGIA, ARES DEL MAESTRE (CASTELLÓN DE LA PLANA). Según Porcar, Obermaier y Breuil.



Fig. 53. — ESCENA DE CAZA DE UNA CABRA SALVAJE POR VARIOS CAZADORES PINTADOS A DISTINTO TAMAÑO, INDICANDO TAL VEZ UN INTENTO DE PERSPECTIVA. Según Porcar, Obermaier y Breuil.



Fig. 54. — UNA CACERÍA DE JABALÍES DE LA CUEVA REMIGIA. ARES DEL MAESTRE (CASTELLÓN DE LA PLANA).  
Según Porcar, Obermaier y Breuil.



Fig. 55. — ESCENA 'DE DANZA RITUAL DE CUATRO CAZADORES PRESIDIDOS POR SU JEFE. CUEVA REMIGIA, ARES DEL MAESTRE (CASTELLÓN DE LA PLANA). Según Porcar, Obermaier y Breuil.

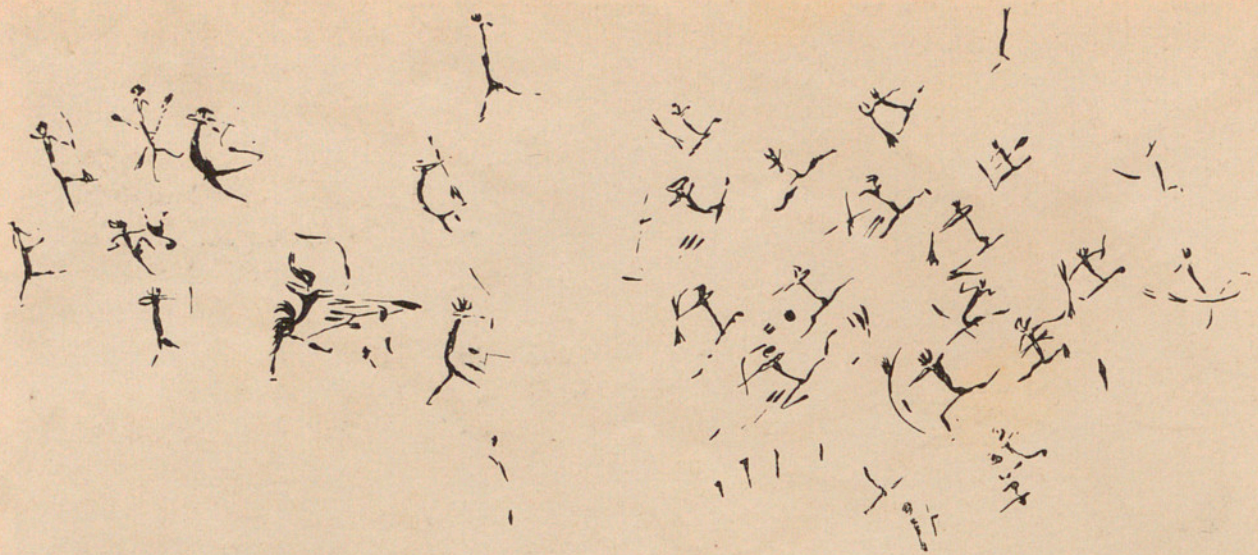


Fig. 56. — ESCENA DE LUCHA ENTRE DOS GRUPOS DE GUERREROS; LAS FIGURAS, DE MUY PEQUEÑO TAMAÑO, OFRECEN LAS MÁS GRACIOSAS Y VIVAS ACTITUDES. BARRANCO DE LA GASULLA, ARES DEL MAESTRE (CASTELLÓN DE LA PLANA). Según Porcar, Obermaier y Breuil.

montés es el animal que aparece con más frecuencia, y alguna de sus representaciones es bellísima.

Este realismo impresionista nos ha dejado otro notable ejemplo en el conjunto de cuatro guerreros que siguen a su jefe, con los arcos en la mano izquierda y las flechas en la derecha (fig. 55). El jefe, que va el primero, parece ser que lleva un gran gorro, y hasta en este caso único se ha dibujado la silueta del rostro. Diríase que tiene aire de caricatura, a no ser el influjo que en ello puedan tener los tatuajes o la máscara que en todo acto religioso (como lo sería, sin duda, este desfile o danza) suelen emplear los pueblos primitivos. En otro lugar de la misma Cueva Remigia, en efecto, vemos a uno de estos guerreros caer asaetado, cubierto de tatuajes y adornos de plumas su cuerpo. Una prueba, en fin, del sentido mágico de este arte son los disfraces que llevan dos cazadores con cabezas de toro y el arco en la mano. En otra covacha de la misma región de Ares del Maestre podemos admirar, tal vez, las más minúsculas y ágiles pinturas de este ciclo artístico levantino. El grupo de arqueros combatientes es de un movimiento y una gracia inigualables (fig. 56). Todo el calor del combate está representado con estos diminutos trazos de color, casi a la manera impresionista con que han pintado los modernos maestros. Se ve a estos primitivos guerreros disparar el arco, avanzar o retirarse heridos, con repentinos movimientos. Parece como si el grupo de la derecha atacase al otro, que rodea a su jefe, adornado con un faldellín de plumas y un alto tocado. Las figuras no tienen más de unos cinco o seis centímetros escasos de altura, y se han logrado mediante trazos sueltos aislados, con un pincel fino y por mano habilísima.

Tenemos una cacería de ciervos, conservada en la cueva de los Caballos. Aquí aparecen varios cazadores disparando contra una manada de esos animales, que huye perseguida por los ojeadores. Una concreción estalagmítica nos ha cortado la escena, que parece reanudarse un poco más lejos, donde vemos unos ciervos alcanzados en sus partes traseras por las flechas de los ojeadores. A este cuadro lleno de vida no le falta más que el pai-



Fig. 57. — CAZADORES ESPERANDO LOS CIERVOS OJEADOS Y ALGUNOS HERIDOS POR OTROS CAZADORES QUE LOS VIENEN PERSIGUIENDO. CUEVA DE LOS CABALLOS DE LA VALLTORTA, ALBOCÁCER (CASTELLÓN DE LA PLANA).  
Según H. Obermaier.

saje (figura 57). Si analizamos las siluetas de los cazadores, veremos la tensión que ya el ingenuo pintor supo poner en los dibujos. La serie de animales también se nos ofrece llena de verismo. Cada uno muestra posición diferente. La cierva herida en su parte trasera, que viene huyendo, está exangüe. En la cabeza de cada uno de los otros animales, hay una nota de sorpresa y dolor, sencillamente conseguida.



En una serie sucesiva de covachas o abrigos al aire libre del Barranco de la Valltorta, vemos escenas de caza aisladas, como en Mas d'en Josep, donde un magnífico cazador con su arco en la mano corre velozmente tras dos ciervos dibujados en un escorzo convencional, dentro de la más estrecha hermandad de estilo y color con los ciervos de Calapatá, aunque allí aparezcan quietos y aquí en ágil huída. De uno de ellos sólo se dibujó la cabeza y la mitad delantera, en tanto que el resto jamás se pintó; detrás de éste va otro ciervo, herido ya en el vientre por una flecha, y en pos de ambos el cazador, que es algo más pequeño, como si se hubiera querido dar a la escena una rudimentaria perspectiva colocando esta figura humana en lejanía. El cazador lleva en las rodillas los adornos que ya vimos usaba el hombre desnudo de Cogul. También éste va en cueros mostrando sus partes viriles. Un nuevo y diminuto adorno se advierte en la cintura, y unas cintas o plumas, representadas con puntos, flotan airosas en la cabeza, pues el atrevido cazador parece dibujado en desenfadada carrera. ¡Qué nueva y sencilla es toda esta concepción artística! ¡Qué estilo tan personal, y cuán lejano del arte paleolítico hispanofrancés!

Un magnífico conjunto de estas figuras humanas es el pintado en la cueva del Civil de la Valltorta (fig. 58). Son todos arqueros que preparan sus flechas, están disparándolas, o permanecen extáticos, en elegantes posturas. Forman un cuadro lleno de hervor guerrero.

Conjuntos semejantes a los barrancos de la Valltorta y de la Gasulla, los encontramos en abrigos rocosos de Morella la Vella. De este lugar es notable un combate entre arqueros, tres contra cuatro. Aunque las figuras son de un tipo muy estilizado, el artista ha sabido dejarnos una representación viva de una lucha en la cual varios de los combatientes aparecen gravemente heridos en el vientre, las piernas o en el costado (fig. 59). En otro sector de este abrigo vemos una escena no menos sugestiva, y que prueba la variedad de temas que ofrecen estas pinturas. En ella un cazador sigue el rastro de un animal, seguramente herido, pues se detuvo en el camino y dejó en él huellas de sangre.

En todas estas pinturas vamos viendo crecer en importancia las representaciones humanas. Suelen ser pequeñas, de unos 6 a 15 cm. de altura, pero muy numerosas y variadas. El tipo es bastante realista, pues, sin apelar a ninguna esquematización, se dibuja al hombre o a la mujer, pudiéndose apreciar todas sus partes e indumentos, aunque huyendo de detallar el rostro. El retrato se oponía, probablemente, a las concepciones mágicas de tales gentes. Otras series de figuras humanas son francamente estilizadas, y aunque ágiles y llenas de vida, las partes del cuerpo están tratadas a base de convencionalismos. Unas son "cestomáticas", esto es, exageradamente largas, con cabeza discoidal, pecho ancho y trianguliforme, fino y largo torso, cintura estrecha y largas y gruesas piernas, en las que han sido cuidadosamente ejecutadas las rodillas con adornos. Lo contrario a estas figuras cestomáticas son las "paquipodas", es decir, cortas, con grandes cabezas de perfil anguloso, corto y delgado torso y piernas exageradamente gruesas y robustas. A este grupo pertenecen varias representaciones humanas, con sus adornos en brazos y piernas, como los arqueros aislados de la cueva de los Caballos.

Finalmente, tenemos el tipo "netamorfo" de estilizaciones humanas, al parecer el más moderno. Son dibujos casi lineales, sumamente expresivos, a pesar de sus desproporcionadas y contrahechas formas. Los vemos en las más diversas escenas, llenos de vida y de encanto, como en la misma cueva del Civil o en las de Morella la Vella, ya citadas. Las escenas de danza, la alegría por un flechazo certero, el terror ante el enemigo, el grito de



Fig. 58. — GRUPO DE ARQUEROS PREPARANDO SUS ARCOS Y FLECHAS Y ENSAYANDO ALGUNOS DISPAROS. CUEVA DEL CIVIL, ALBOCÁCER (CASTELLÓN DE LA PLANA). Según H. Obermaier.



Fig. 59. — COMBATE DE CINCO ARQUEROS CONTRA TRES, TODOS ELLOS YA MAL HERIDOS, Y CAZADOR PERSIGUIENDO A UNA CABRA HERIDA QUE DEJA HUELLAS DE SANGRE EN SU CAMINO. MORELLA LA VELLA (CASTELLÓN DE LA PLANA). Según Hernández Pacheco.

arenga para entrar en combate, agitando las armas: todas las rudas emociones de aquellos cazadores desnudos que vivieron en nuestro Levante han sido evocadas con finas y diminutas figuras, de ejecución atrevida y llenas aún de inmarcesible encanto.

También son interesantes las representaciones de capachos, armas y vestidos que se han conservado en este y otros conjuntos del arte levantino. Revelan un estadio de cultura relativamente adelantado, dentro de una vida esencialmente cazadora. En otro lugar vemos a un hombre que trepa por una escalera, tema que se repite en varias series de este arte singular.

## LOS ABRIGOS PINTADOS DE LAS SERRANÍAS IBÉRICAS

Una vez traspuesta la depresión del Jiloca y del Guadalaviar, se pasa del Maestrazgo a la región formada por las serranías de Albarracín, Cuenca y parte alta de la provincia de Valencia. Aquí existe otra serie de abrigos pintados, no menos notables que los del Maestrazgo.

En el abrigo de la Cocinilla del Obispo, de Albarracín, aparecen aislados, sin ninguna representación humana, unos cuantos toros de color rojo claro, muy vigorosos y reales. Por su aspecto son todavía más parecidos que los de Cogul a los del arte paleolítico hispano-francés. Su técnica, a base de finas siluetas grabadas que luego se rellenan de color, permitiría relacionarlos con obras del Magdalenense; pero, al pie de estas creaciones, al parecer las más antiguas del arte levantino, hemos hallado en 1943 un yacimiento arqueológico cuya cronología epipaleolítica es más que probable. Se trata de finísimos sílex, de esos que se denominan genéricamente con el nombre de microlitos. La forma de medias lunas muy finamente retocadas son en ellos las más características; las hallamos también en otros yacimientos próximos, con pinturas rupestres de este estilo. Tales hallazgos nos aclaran, tal vez, las apasionadas discusiones sobre el origen, significado y época de todo este interesante ciclo artístico, y por ello los mencionamos aquí.

No lejos de este yacimiento que consideramos como el más antiguo, se conoce otro en el Prado del Navazo. Es un friso rocoso, con grandes y pequeños toros y algunas figuras humanas (fig. 60). Dos de ellas disparan el arco contra un toro que aparece al pie. Otra figura humana estilizada ha sido dibujada y como escondida en una grieta de la roca. Otro arquero de color negro, igual que las pinturas de las mujeres más modernas de Cogul, dispara su arco contra unos toros, hacia la izquierda. Además, es curiosa otra figura agachada, como en genuflexión gimnástica o andando a cuatro patas.

Si analizamos esta serie de figuras, apreciaremos seguras superposiciones. Los toros más antiguos son los grandes. Para los pequeños, se pueden fijar por lo menos dos épocas más. Se nota una sucesiva disminución del valor artístico, una continua decadencia. A la época más moderna parecen pertenecer el arquero negro, probablemente pintado en época posterior, en actitud de cazar los toros antiguos. Alguna de estas figuras, como el arquero de la izquierda, en cuclillas, disparando su arco, es notable por su belleza.

Todavía debemos citar algunas sugestivas figuras de otros conjuntos próximos, situados igualmente en el término de Albarracín, hacia Tormón. Allí hay, además de algunas figuras aisladas, un bellissimo abrigo lleno de vida, como todos los abigarrados conjuntos de este arte. Está en el Barranco de las Olivanas, cerca de la fuente y prado de este nombre, contiene figuras humanas, ciervos, équidos y toros, superpuestos con técnicas y coloridos distintos. Obermaier y Breuil, al estudiarlo, hallaron hasta nueve series, e intentaron relacionarlas con las superposiciones de las de Minateda, que estudiaremos más adelante.

Las pinturas de Tormón, con sus numerosas superposiciones y ricas series estilísticas, atestiguan una larguísima duración de aquel arte desarrollado por un pueblo de cazadores cuya vida y sensibilidad artísticorreligiosa fueron idénticas a las de los hombres paleolíticos, hasta épocas muy avanzadas ya. En aquellos parajes, aun hoy difíciles de visitar, en un macizo montañoso por completo apartado a toda corriente de penetración, venga de donde viniere, pudieron mantenerse unas tribus cazadoras, en períodos en que el Neolítico se estaría desarrollando ya francamente en otros lugares.



Fig. 60. — FRAGMENTO DEL ABRIGO PINTADO DE LOS TORICOS DEL NAVAZO (TERUEL). Según M. Almagro.

Prueba de ello es el abrigo de Doña Clotilde, de esta misma comarca, descubierto y estudiado por nosotros en 1943 y donde podemos admirar un conjunto pictórico sumamente interesante con relación al final de este ciclo artístico (fig. 60). Figuras humanas y animales han llegado al término de un notable desarrollo de estilización. Todavía el arquero del medio nos recuerda aquellas figuras “cestomáticas” y “paquipodas”, que hallamos en la Valltorta; pero ha perdido la gracia de los movimientos y carece de expresión. Más estilizadas aún son las siluetas filiformes, de esquematizaciones humanas, que vemos en la parte baja, a la derecha. Incluso las formas como una especie de M, que destacan en la parte superior, a derecha e izquierda, se han de considerar como tardías representaciones humanas de este proceso de esquematización, del cual en los abrigos pintados del sur y sudeste de España veremos series completas, que van desde el dibujo de todas las partes del cuerpo humano, hasta estos simples signos con los cuales el hombre prehistórico trazó para sus ritos una especie de guarismo del ser humano.

En este conjunto pictórico del abrigo de Doña Clotilde, final del arte rupestre levantino español, vemos un árbol, seguramente un pino, con sus piñas caídas al pie. Es el comienzo del sentimiento del paisaje. Por primera vez aparece la vegetación como motivo artístico. Árbol simplista en el cual las hojas, ramas, raíces y los frutos han sido representados inge-



Fig. 61. — FIGURAS HUMANAS, ANIMALES ESQUEMÁTICOS Y UN ÁRBOL, POSIBLEMENTE UN PINO, DIBUJADO CON SUS RAMAS, RAÍCES Y FRUTOS. CUEVA DE DOÑA CLOTILDE, ALBARRACÍN (TERUEL). Según M. Almagro.

nuamente. También este abrigo contiene, al pie, un yacimiento arqueológico con muestras de la misma industria y, por lo tanto, la misma cultura que hallamos junto a los toros de la Cocinilla del Obispo. Aquí las medias lunas son más bellas y abundantes, y de un tipo más evolucionado, que a veces permite establecer estrechos paralelos con piezas del Eneolítico y comienzos de la Edad del Bronce de la región catalana.

Este completo conjunto artístico de Albarracín, con sus abrigos pintados y sus industrias líticas, apunta, a nuestro juicio, la solución del problema concerniente a la época y significación de todo el arte levantino. Su edad epipaleolítica parece indiscutible, y segura su atribución a los pueblos de origen africano, llegados a España después del Paleolítico superior, dentro del ciclo de industrias capsienenses ya en período postpaleolítico. Estas gentes se cruzaron con los indígenas, y asimilaron la corriente cultural artística de los paleolíticos hispanofranceses. Cada día es más clara la penetración de los microlitos en los yacimientos europeos de finales del Paleolítico; e incluso es posible que aquéllos no llegaran de África, como se supone, sino que todo sea parte integrante de un solo ciclo, desarrollado en Europa desde la última glaciación, hasta la época en que el aprendizaje de la agricultura y de la ganadería, venidos de Oriente y el norte de África, cambió la faz de la vida española. No había, así, necesidad de admitir continuas invasiones africanas, aunque tampoco es posible negarlas a priori, sobre todo conociendo tan poco aún la prehistoria de ese próximo continente.



Fig. 62. — ESCENA DE CACERÍA DE CABRAS. CUEVA DE LA ARAÑA, BICORP (VALENCIA). Según Hernández Pacheco.

Otro rico conjunto de este arte se nos descubre al otro lado de la sierra de Albarracín, ya en la provincia de Cuenca, en los términos municipales de Boniches y Villar del Humo (figuras 63 y 64). Un toro de este último lugar, con largos cuernos en forma de lira y saliente pecho, nos recuerda las figuras del Barranco de las Olivanas, de Tormón. Es una figura notable, airosa, de movimiento no excesivamente forzado. También como en Albarracín, las figuras esquemáticas se muestran aquí abundantemente, signo inequívoco de la época final de este arte. Sin embargo, un équido llevado de la rienda nos asegura, con su edad avanzada, que el sentido del naturalismo se guardó en esta región hasta una época muy tardía, en oposición a lo sucedido en otras partes, donde el esquematismo se impuso plenamente desde el Neolítico. Este dibujo, realizado cuando ya se conocía la domesticación de los animales, aunque algo naturalista ha de ser de época muy tardía, ya que tal conocimiento debió llegar bastante tarde a estas tierras aisladas de las montañas centrales de la cordillera ibérica.

Hacia Valencia, también se hallan notables conjuntos, como el de la cueva de la Araña, en Bicorp. De él es notable una cacería de cabras salvajes (fig. 62). Los cazadores, con sus arcos, rematan un grupo al parecer encerrado entre el círculo de tiradores,



Fig. 63. — TORO SALVAJE PINTADO EN UN ABRIGO ROCOSO DE BONICHES (CUENCA).



Fig. 64. — ÉQUIDOS PINTADOS EN UN ABRIGO DE LA ROCA, UNO DE ELLOS CONDUCIDO DE LAS RIENDAS POR SU DOMESTICADOR. VILLAR DEL HUMO (CUENCA). Según Hernández Pacheco.



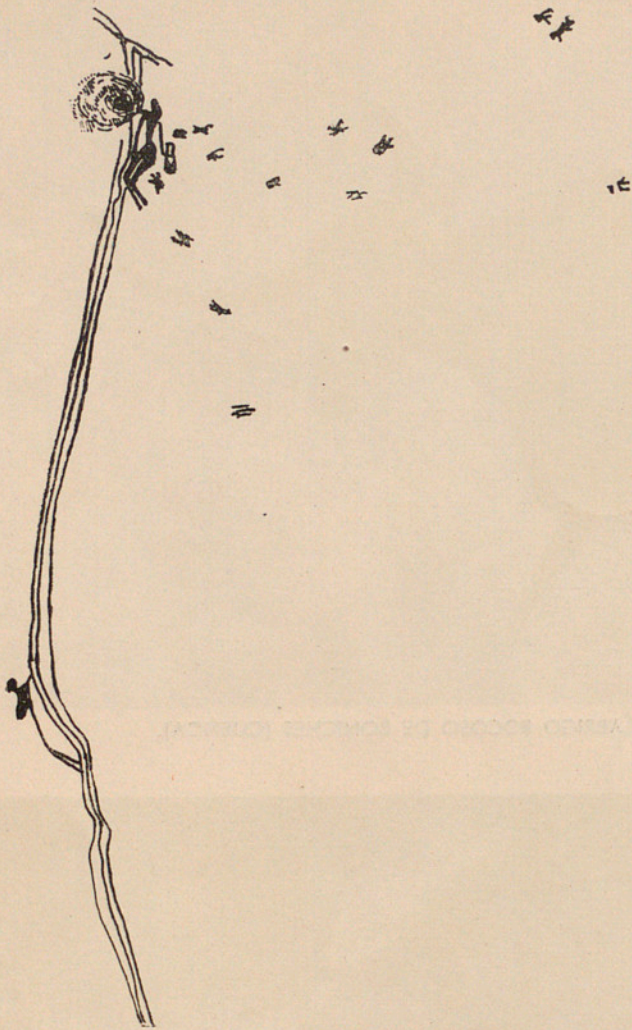


Fig. 65. — RECOLECCIÓN DE LA MIEL DE UNA GRIETA DONDE ANIDA UN ENJAMBRE CUYAS ABEJAS VUELAN ALREDEDOR DE SU RECOLECTOR. CUEVA DE LA ARAÑA, BICORP (VALENCIA). Según Hernández Pacheco.

que las van exterminando. Una de ellas, muerta por un flechazo en el cuello, ha caído patas arriba, junto a una mancha de color que representa la sangre vertida. Otras ya no pueden casi correr, a causa de sus heridas. De las que huyen, alguna ha conseguido romper el cerco, pero cae muerta un poco más abajo; y una pequeña, que se disgregó del rebaño, está amenazada por un arquero que va a disparar contra ella. Aunque obra de un artista menos hábil que los que pintaron en el Maestrazgo, esta obra, ya algo tardía dentro de este ciclo artístico, es magnífica por su composición y movimiento.

En la misma covacha hay pintada una escena de la recolección de la miel (fig. 65). Unos hombres, con un cacharro en la mano, suben verticalmente, mediante una cuerda, por la escarpada pared de una roca, hasta el agujero donde está el panal. Mientras los hombres se disponen a llevarse la miel, las abejas vuelan alrededor de la figura más próxima a la boca del enjambre. Tan pequeños animales han sido trazados con hábiles golpes de pincel. Igual vemos pintado un grupo de pájaros volando, en Morella la Vella, y unas moscas y arañas, en el Barranco de la Gasulla. La escena de la recolección de la miel, con la forma del cacharro campaniforme y su asa, parece ser típica de

épocas y pueblos neolíticos en que la cestería y la cerámica se han desarrollado ya. El documento tiene, pues, un gran valor etnográfico y cronológico.

Además de este interesante abrigo de Bicorp, existen otros varios en la parte montañosa del interior de la provincia de Valencia, cada uno con variantes del mismo estilo. Las últimas pinturas conocidas de este arte naturalista levantino se sitúan en los estribos terminales de las sierras de Albarracín y Cuenca, ya en la parte de Albacete y el norte de Murcia. Allí encontramos, bastante próximos unos de otros, los abrigos pintados en Alpera (cueva de la Vieja y cueva del Queso) y en Almansa (abrigo del monte Mugión), y los tres de Minateda, ya cerca de Hellín, hacia Murcia, donde el grupo de Monte Arabi y alguna otra estación reflejan aún la influencia de este ciclo artístico. Aquí es donde el estilo esquemático se nos ofrece más fuertemente desarrollado, pues en la región comprendida entre Murcia, Almería y Jaén, hasta Cádiz, por Sierra Morena, tiene sus centros principales.

Para apreciar la transición del estilo naturalista a las representaciones esquemáticas, son magníficos los conjuntos de Alpera y Minateda (Albacete). Confusos y abigarrados son ambos abrigos, con series numerosas de superposiciones pictóricas. En Minateda ha podido Breuil establecer hasta trece series de pinturas de distintos estilos. Aunque la estimación cronológica de este autor no sea totalmente segura, ni se presenten idénticas en todas partes las superposiciones de estilos, se puede admitir una evolución continua desde las figuras naturalistas de edad incierta, pero atribuibles a un pueblo cazador que tuvo contacto con el arte paleolítico, como ya hemos dicho, hasta los signos esquemáticos sincrónicos de las culturas del Neolítico y la Edad del Bronce, en cuyos objetos de uso y culto aparecen con indiscutible identidad.

De estas cuevas, la del Venado o de la Vieja, en Alpera, es un conjunto pintado en una oquedad, en forma casi absidal (fig. 66). El paño de pinturas mide casi diez metros. Hay muchas figuras humanas; unas veces forman escenas de caza o lucha entre tribus diferentes, y otras aparecen aisladas. Algunas tienen carácter mágico, y no faltan las estilizaciones. Hay representados diversos animales de valor artístico variable. Son los más bellos unas cabritas monteses que corren unas tras otras, saltando ágilmente; el macho, que guía el rebaño, aunque de pequeño tamaño es de gran finura y agilidad. Estas figuras, de lo más antiguo del conjunto, son de color rojo claro, mientras todos los demás animales y figuras humanas son de color rojo oscuro.

En este tono se pintaron ciervos muy semejantes a los del Bajo Aragón, y toros con cuernos en semicírculo, que en tres casos debieron de ser transformados más tarde en cuernos de ciervo; metamorfosis de la cual se dan otros casos en este abrigo, donde a cabras del primer estilo se las ha repintado y convertido, con más o menos acierto, en ciervos. Es éste un fenómeno que también se repite en otras pinturas y grabados de las cavernas paleolíticas.

Hay algunos animales de interpretación dudosa, y, en conjunto, todo el arte de esta cueva es mediocre. Lo mismo pasa con las figuras humanas, pintadas con sus vestidos y adornos, sobre todo algunas parejas de mujeres muy semejantes a las que hemos descrito en Cogul. Por ello su valor etnográfico es grande, y fué enorme su interés cuando se descubrió la cueva, pues contenía varias de las primeras pinturas conocidas de este grupo artístico. Hoy los conjuntos anteriormente estudiados son de más fina traza, aunque no dejan de ser interesantes estas mujeres y arqueros tocados con gorros de largas plumas, en posturas graciosas. Falta en ellos, empero, el movimiento o la expresión de las pinturas rupestres del Maestrazgo y de las sierras ibéricas, sin duda alguna hermanos y sincrónicos de estos conjuntos.

Del mismo arte son los tres abrigos de Minateda, cerca de Hellín, y los dos de Cantos de la Visera, cerca de Yecla, ya en la provincia de Murcia. Todos ellos son más interesantes por las sucesivas series de estilos pictóricos superpuestos, que por la belleza de sus figuras. La apreciación cronológica de las mismas e incluso la interpretación de algunas representaciones dudosas han promovido grandes discusiones científicas. En realidad, la noble pasión del gran especialista francés H. Breuil le ha llevado demasiado lejos. Su aguda mirada de hombre habituado a estos estudios, en alguna ocasión pecó por exceso, pues nadie que contemple y estudie, aunque sea durante horas seguidas, estos abrigos, podrá hallar con su simple vista ni los rinocerontes, ni los alces, renos, antílope saiga y león, que sostiene per-



Fig. 66. — DIVERSAS PINTURAS DE ANIMALES Y HUMANAS DE DISTINTAS ÉPOCAS Y ESTILOS. CUEVA DE LA VIEJA, ALPERA (ALBACETE). Según Cabré.

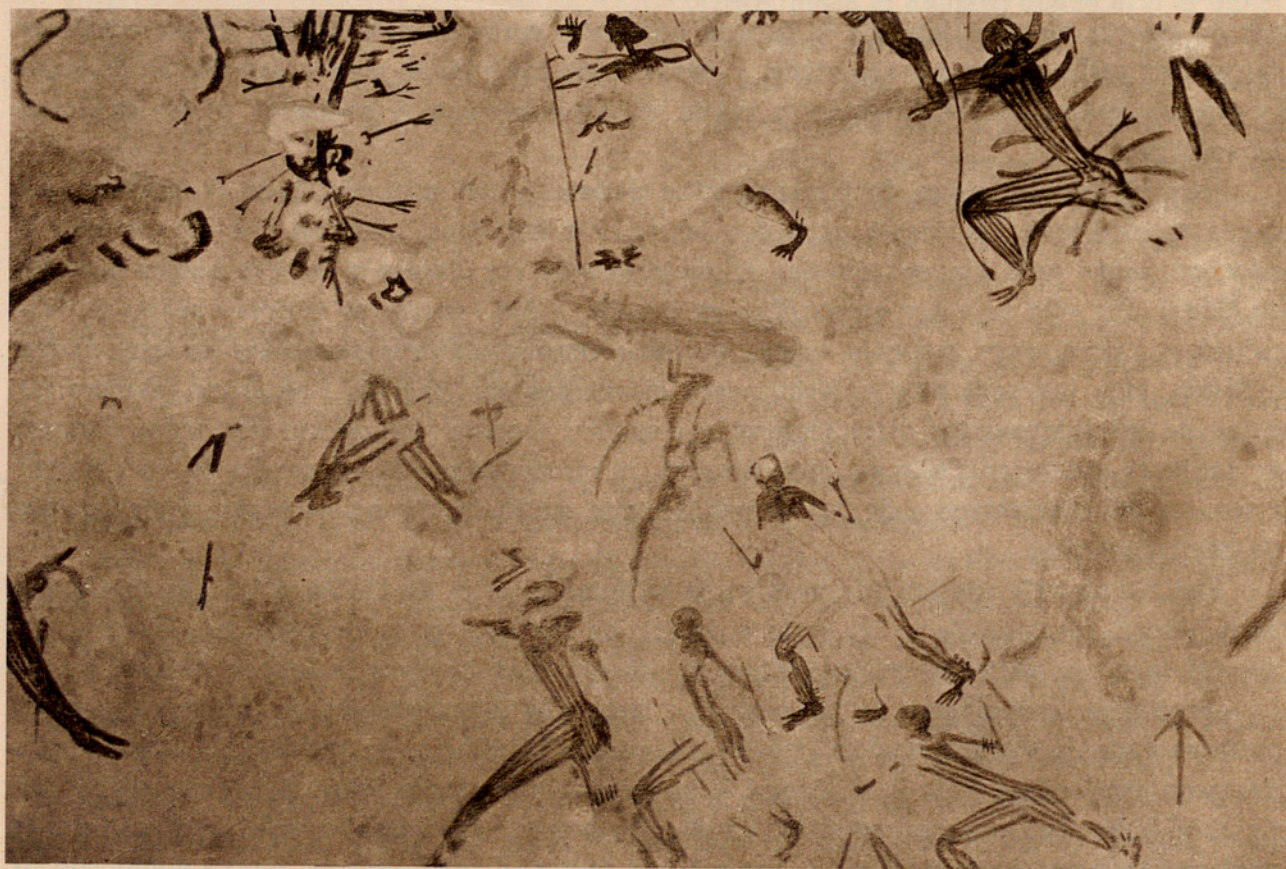


Fig. 67. — ARQUEROS AVANZANDO HACIA EL COMBATE. FRAGMENTO DEL GRAN ABRIGO PINTADO DE MINATEDA (MURCIA). Según Hernández Pacheco.

cibir allí el ilustre perito francés. Cierto que en aquel abigarrado conjunto las pinturas de distinta época, con colorido diferente, están superpuestas; pero su pésima conservación muchas veces no permite apreciar exactamente ni lo representado ni su estilo. Las copias publicadas, muy reconstruídas por H. Breuil, no dan una imagen fiel de este conjunto.

Alguno de los grupos que figuran en estas pinturas — como el que aparece a la derecha del gran conjunto de Minateda, donde se nos muestra un grupo de arqueros que avanzan — es admirable (fig. 67). Su cuerpo está dibujado con largas rayas; destacan los adornos que estos guerreros llevan en los tobillos y los antebrazos. Con su arco y sus flechas van hacia el enemigo, pues no parece se dirijan a cazar un toro que vemos delante, de un arte muy inferior. Encima campean otras escenas semejantes, francamente guerreras, y, aunque muy confusas y deterioradas, muestran un gran vigor, con algunos de los protagonistas ya asaeteados atrozmente por sus contrincantes.

Más al sur y al centro de la Península, este ciclo artístico naturalista no ha creado nunca obras semejantes a las descritas, y no es fácil se descubran conjuntos que contradigan esta conclusión. Se ven, eso sí, series numerosas de abrigos pintados, pero pertenecen todos a un arte decadente, de poco valor artístico. En ellos los animales de buen estilo van siendo substituídos por figuras de traza burda. Antes de llegar a una total esquematización, el pintor exagera alguna de las partes características del animal. Se dibujan largos y ramificados cuernos a los ciervos; a las cabras se les ponen dos grandes trazos curvos, para indicar los cuernos; a las fieras se las pinta con garras exageradas o bocas enormes de largos dientes.

Aun veremos, si no bellos, al menos graciosos e ingenuos dibujos y caricaturas de escenas diversas, con los cuales termina este ciclo artístico de cazadores al entroncar con las culturas y corrientes de civilización llegadas de Oriente, que transforman su vida. A veces este arte esquemático aparece unido, en los mismos abrigos, a las pinturas naturalistas, y la fecha de aquellas figuras esquemáticas, dentro de la Edad Neolítica y la del Bronce, queda garantizada por la semejanza estrecha entre los motivos que adornan la cerámica, los ídolos y las piedras de las tumbas, y los que vemos en las pinturas rupestres.

## LA CRONOLOGÍA DEL ARTE RUPESTRE LEVANTINO

No es tan firme la cronología de las escenas de estilo naturalista, y han sido muy laboriosas las discusiones sostenidas hasta la fecha por los arqueólogos acerca de la edad de estas pinturas. Hace algunos años se venía admitiendo que durante todo el Paleolítico superior España se dividía en dos grandes provincias, con culturas diferentes, industrial y artísticamente, pero sincrónicas en su desarrollo e incluso mutuamente influenciadas en alguna ocasión. En el norte se desarrollaba la civilización de tipo europeo con el arte paleolítico, entonces conocido con el nombre de francocantábrico. En el sur la capsiese, de origen africano, a la cual se atribuía el arte levantino. Pero los hallazgos de nuevas pinturas y grabados de estilo paleolítico en el norte y el sur de España, junto con la aparición por toda la Península de las industrias de aquellas culturas — Auriñaciense, Perigordense, Solutrense y Magdaleniense —, obligan a revisar, como se viene haciendo, la tesis clásica elaborada por todos los especialistas europeos, con la sola excepción de algunos arqueólogos

españoles. Por otra parte, la llamada cultura capsiese paleolítica ha resultado ser una hipótesis producto de investigaciones superficiales, hoy en período de crisis profunda. Especialistas como R. Vaufray sostienen que el Capsiese ha llegado al Mediterráneo y ha podido pasar a España sólo en época postglacial, en una fase llamada por este autor Capsiese final.

Ante esta nueva concepción, surgida ante los hallazgos de las industrias de sílex, era preciso, o rechazar al paleolitismo del arte levantino, atribuyéndolo a una cultura epipaleolítica capsiese, o admitir que era contemporáneo del auriniense, solutrense y magdalenense francoespañol, con el cual presenta notabilísimas diferencias. A esta última tesis se han inclinado atrevidamente Breuil y Obermaier, en sus más recientes trabajos, después de reconocer el derrumbamiento de su visión de la España cuaternaria dividida en dos culturas, la francocantábrica y la capsiese.

Sin admitir ni rechazar aquí una u otra tesis, hemos de inclinarnos a la revisión a fondo de cuanto los sabios europeos creyeron. Nuestras recientes excavaciones en los abrigos de Albarracín, nos han proporcionado una industria plenamente epipaleolítica, hallada al pie mismo de las pinturas, en las mismas covachas o abrigos donde éstas se ejecutaron. Así, los argumentos arqueológicos se unen a los estilísticos, para darnos una impresión completamente distinta de cuanto se relaciona con el arte paleolítico francoespañol.

Basta observar los conjuntos hasta aquí reproducidos y estudiados, para ver que, en general, las figuras del arte levantino son de otro estilo. Incluso aquellas que más se asemejan al arte paleolítico hispanofrancés. Tan sólo alguna que otra figura de este ciclo meridional, como el ciervo de gran tamaño de Minateda (Albacete), o el gran ciervo de Val del Charco del Agua Amarga (Teruel), o el toro de la Cueva de la Araña (Valencia), podría por su dimensión no desentonar al lado de un conjunto artístico de estilo claramente paleolítico. Se le podría incluir en un arte magdalenense o auriniense evolucionado, que hubiese seguido un camino distinto del que condujo a la policromía de Altamira. Los grabados finos que contornean alguna de estas figuras constituirían un argumento más a favor de esta tesis. Ahora bien; todos los elementos restantes — figuras, estilo, escenas, etc. — del arte levantino español, desentonarían en cualquier gruta con arte paleolítico hispanofrancés.

Las diferencias entre uno y otro son de bulto, y bastará señalar algunas, como lo hizo ya hace tiempo, aunque sin ser escuchado, el profesor Hernández Pacheco:

1.º Las obras del arte levantino se encuentran en abrigos a plena luz del día, aunque resguardadas del sol y la lluvia, y en sitios fáciles de ver, no en cuevas oscuras y lugares a veces casi inaccesibles, como los conjuntos del arte paleolítico.

2.º Su tamaño es pequeño, a veces minúsculo, y sus figuras mayores, además de ser raras, apenas alcanzan al tamaño mediano de las del arte troglodita paleolítico.

3.º La figura humana juega un abundante papel en este arte, y nada tiene que ver con los antropomorfos que vemos en el estilo artístico de las cavernas españolas y francesas.

4.º Hay aquí una continua representación de escenas compuestas, e incluso a veces un sentido de la perspectiva, que faltan casi totalmente en el arte hispanofrancés, pues si en alguna rarísima ocasión se encuentra, es con un aspecto y un sentido artístico diferentes.

5.º Total ausencia de animales de fauna cuaternaria, tales como rinocerontes, elefantes, alces, renos, bisontes, etc.; las suposiciones positivas hechas sobre este particular, son por lo menos dudosas.

6.º Los artistas levantinos emplearon una técnica peculiar; no usaron de la policromía sino raras veces y con gran sobriedad, en tanto que la silueta rellena de color plano predomina en todos sus conjuntos, donde sólo alguna vez se graba el contorno.

7.º En cuanto al estilo, concibieron sus figuras con un sentido idealista e impresionista. Aquel realismo de las figuras exentas del arte de las cavernas hispanofrancesas en que los detalles se acusan y resaltan, no existe aquí. La representación del animal es breve como la sensación en que se apoya, y encima de ella se subrayan las partes específicamente clasificadoras, bien exagerándolas, bien captando ágilmente una actitud característica. Esto hizo que se llamara "realismo visual" al que creó las figuras de estilo hispanofrancés, y "realismo intelectual" al de este ciclo de arte levantino. Hernández Pacheco denomina "concepción idealista de las figuras" a la que originó sobre todo las representaciones humanas de este arte.

Así se logró una síntesis armónica del movimiento, la ligereza y la agilidad, con brevísimos trazos. Esta concepción artística condujo a la suerte de "impresionismo" (para hablar en términos actuales) que campea en la bandada de pájaros de Morella la Vella, en la araña y las moscas del Barranco de la Gasulla, o en las abejas de la cueva de la Araña. Así nacieron, también, esas escenas de guerra o caza en las cuales las figuras estilizadas muestran las más variadas contorsiones del cuerpo.

Frente a esta explicación del arte levantino dada por nosotros existe otra opuesta y tenazmente mantenida por casi todos los expertos europeos, con H. Breuil y H. Obermaier a la cabeza, según la cual ese arte debe atribuirse al período cuaternario. Para estos arqueólogos, la falta de representaciones de animales paleolíticos no significaría una época geológica posterior a aquél. La cueva de El Parpalló, en efecto, con sus ocho metros de niveles, no ha proporcionado ni un resto de la fauna de tipo frío que reinaba entonces en Europa y que, en realidad, sólo raramente llega hasta la región cantábrica. Esos autores, en cambio, ven en el arte levantino figuras de rinocerontes, renos, antílopes saigas, bisontes, onagros y alces. H. Breuil y H. Obermaier aseguran, como ya dijimos, que ese último está en la cueva del Queso, en Alpera, en Minateda y en la cueva Remigia del Barranco de Gasulla. En nuestra opinión, el examen desapasionado de estas figuras hace más que dudosa su identificación; y, por otra parte, la excavación de El Parpalló más bien ha probado que dichos animales no existían ni eran conocidos en el Levante español durante el Paleolítico. Bien es verdad que se han establecido, contra semejante prueba, paralelismos y analogías de estilo entre representaciones de arte levantino y algunas figuras de las plaquitas paleolíticas de El Parpalló; pero la excelente monografía de los hallazgos de esta cueva, publicada por su descubridor el profesor Luis Pericot García, donde se han reproducido los más importantes dibujos pintados y grabados allí encontrados, no autoriza, en manera alguna, fijar con seguridad paralelismo alguno de esa clase.

Por otra parte, se vino atribuyendo el arte levantino a un pueblo africano que se creía introductor del capsense en España y que lo desarrolló mientras las culturas del Auriñaciense, el Solutrense y el Magdaleniense florecían en el norte de la Península. Incluso se llegó a relacionarlo con el arte rupestre del África del Norte. Pero éste resultó ser más moderno que el Paleolítico europeo, y lo mismo parece va a ocurrir con la industria capsense. Por el contrario, aquellas culturas del Paleolítico europeo siguen apareciendo en diversos lugares de la Península, en el sur, el centro y el este de España, donde son descubiertas nuevas cuevas del más puro estilo Paleolítico hispanofrancés.

También se ha insistido sobre el carácter paleolítico del arte levantino español a base de coincidencias de motivos. Pero éstas, más que probar un sincronismo cierto, indican una sucesión y derivación cronológicas, proceso en el que el arte levantino ocupa el último eslabón. Así, en el Barranco de la Gasulla tenemos esos arqueros disfrazados con cabeza de toro, que se pensó tenían relación con los "antropomorfos" de las cuevas de Aquitania; pero es atrevido establecer un sincronismo entre aquellas figuras levantinas y los "hechiceros" de las cavernas paleolíticas. Si bien la idea mágica que indujo a pintar estos cazadores disfrazados de la Gasulla y los antropomorfos franceses pudo ser la misma, todo los separa: el estilo, la técnica, el ambiente en que aparecen. Lo mismo ocurre con las relaciones, no sincrónicas sino correlativas, que puede haber entre la escena del cazador que sigue el rastro de su presa, tal como está pintada en algunos abrigos levantinos y los óvalos con dibujos de trampas y posibles huellas dentro de las mismas que vemos en La Pileta.

Otra consideración, ésta sí muy digna de tenerse en cuenta, es la semejanza segura entre los signos azilienses y los representados en las paredes de los abrigos levantinos, con arte esquemático de figuras humanas, que H. Obermaier descubrió y estableció. La edad avanzada atribuída hoy al Aziliense, considerado como una prolongación o supervivencia del hombre paleolítico y no como un período final del Magdaleniense, quita fuerza al argumento que, a base de establecer una época más o menos sincrónica para el Aziliense y para el arte esquemático levantino, obligaba a remontar al cuaternario las figuras naturalistas de este gran ciclo artístico. El Aziliense europeo es seguro que perduró hasta el Neolítico, y en muchos lugares montañosos, como Mas d'Azil, aun después. Además, las excavaciones de Mas d'Azil se hicieron sin grandes garantías. Es prudente esperar que todo este arte esquemático aziliense sea revisado y rebajado en su cronología. En todo caso, no cabe duda alguna de que nuestras figuras humanas esquemáticas del arte rupestre, concuerdan con numerosas representaciones idénticas halladas en los dólmenes y en el arte mobiliario neolítico y de la Edad del Bronce, en España. Con éstas hay que relacionarlas más que con el Mas d'Azil, en caso de que cronológicamente esta estación se separara un largo lapso de tiempo de la época de los esquemas españoles.

Sobre todo, en el estado actual de la ciencia arqueológica española, no cabe duda de que, desde el Magdaleniense al Neolítico, hay que llenar con alguna manifestación la arqueología de la Península, si no queremos negar toda actividad a sus habitantes a lo largo del epipaleolítico. Hallazgos recientes, como el de la cueva de La Cocina, en Valencia, nos muestran, entre una capa neolítica y otra seguramente cuaternaria, un nivel con microlitos y medias lunas semejantes a las que hemos hallado al pie de las pinturas del abrigo de Doña Clotilde y de la Cocinilla del Obispo, en Albarracín, y también en la estación valenciana citada aparece esta industria cerca de abrigos con pinturas de estilo naturalista levantino, como también hemos constatado ocurre en el barranco de la Valltorta y en Cogul. Arqueológica, cultural y artísticamente, parece lógico asegurar que el arte levantino español se desarrolló entre el magdaleniense, del cual arranca, y el neolítico y la Edad del Bronce, en cuya fase esquemática muere.

Parece, pues, que habrá de colocarse el desarrollo del arte levantino español en la larga etapa que va desde la época final del arte cuaternario de origen europeo, que en fecha insegura se fué retirando o transformando, primero en el sur y este, y luego en el norte de

La Península, hasta la introducción de la agricultura y la ganadería en España, más o menos hacia el 3.000 antes de Jesucristo.

Fué una larga y continua evolución, que desde el Magdaleniense siguió rutas diferentes. En el norte de España y en Francia produjo el momento de Altamira y Font de Gaume, cumbre de aquel ciclo artístico, en tanto que en el Levante español, donde el Magdaleniense desaparece desde su etapa inicial, desarrollóse el ciclo artístico que hemos descrito y que termina incrustándose en el arte del Neolítico y de la Edad del Bronce, lleno de influencias económicas y espirituales llegadas por el Mediterráneo.

Un problema aún por resolver es si nuestro arte levantino influyó en África o fué desde allí influído. La conclusión dependerá de la fecha que se dé al arte prehistórico africano. Hoy todo inclina a considerar las manifestaciones artísticas del África del Norte como más tempranas que nuestro arte rupestre de Levante, y no es difícil admitir relaciones entre ellos, pues los paralelismos son a veces sumamente estrechos. Por otra parte, es seguro que desde el norte de África bajaron esas corrientes artísticas hasta el sur de aquel continente, donde aun en el siglo XIX pintaban algunos bosquimanos, en la Rodesia, los frescos rupestres que han hecho famoso a este pueblo. Coincidencia o perseverancia de un mismo estilo, hemos de afirmar que las afinidades son extraordinarias.

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO





Fig. 68. — LA CUEVA DE LA GRAJA CON SUS FIGURAS ESQUEMÁTICAS. Foto Gómez Moreno.

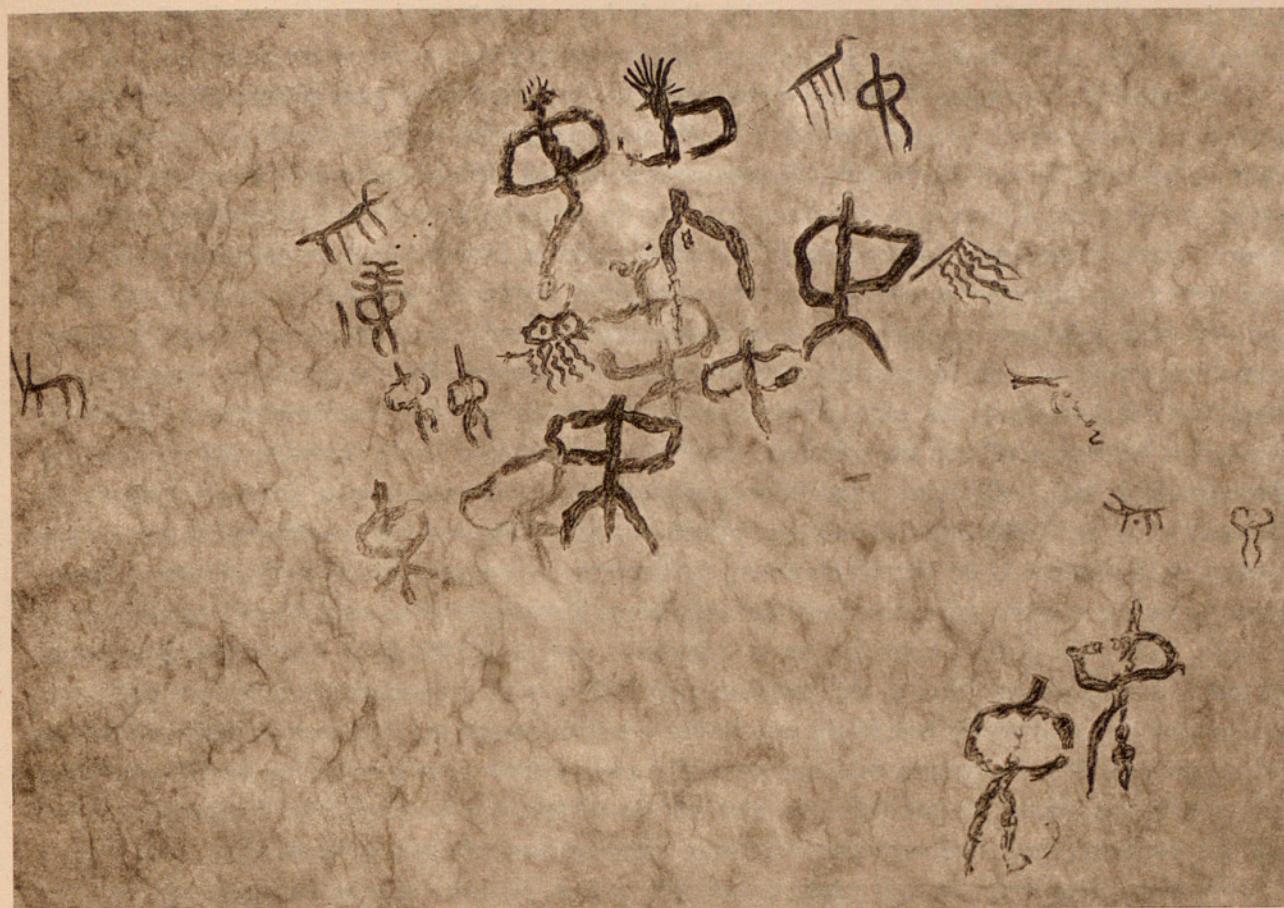


Fig. 69. — ESQUEMATIZACIONES HUMANAS Y ANIMALES, EN LAS QUE PUÉDEN VERSE DIVERSOS GRADOS DE NATURALISMO; EN EL CENTRO, EL ÍDOLO FUNERARIO DE OJOS DE LECHUZA. CUEVA DE LA GRAJA. Según H. Breuil.

## EL ARTE ESPAÑOL DESDE EL NEOLÍTICO HASTA LA EDAD DEL BRONCE

(3.000 A 1.000 AÑOS ANTES DE JESUCRISTO)

Gran parte del arte paleolítico español es probable que alcanzara la época geológica actual, pues el fenómeno glaciar desaparece en la Península Ibérica cuando aun duraban sus efectos en el centro y norte de Europa. Los trabajos de los geólogos, principalmente suecos y americanos, han comprobado la retirada paulatina de los hielos hacia el Polo en todos los continentes, y con ellos la lenta reducción del clima ártico, que obligó a emigrar hacia el Norte a toda la fauna fría, la sustentadora del hombre paleolítico. Entonces, en África y Asia hizo su aparición la llamada "lepra del desierto", fenómeno geográfico que poco a poco fué inutilizando mayores extensiones de tierra, sobre todo entre los paralelos 25 y 35. En España hemos de suponer que el régimen estepario fué avanzando más y

más, de suerte que sólo se salvaron, en lo alto de las montañas, algunos animales de aquella fauna, los más indiferentes al clima, como el toro, el ciervo, la cabra montés, etc.

En relación con estos fenómenos geográficos, los cazadores paleolíticos desarrollaron los últimos estadios de su cultura. En el norte de España está representada por el Aziliense, y en el Levante por el Capsiense. Procedía esta última de una corriente humana llegada desde el norte de África, que debemos suponer se produjo con mayor intensidad conforme se acentuaba el proceso de desecación y extinción de la fauna del desierto sahariano. Tras esta avalancha de gentes capsioafricanas, llegaron desde el Mediterráneo oriental otros pueblos colonizadores y agrícolas, que desarrollaron las primeras culturas neolíticas, en relación y afinidad con la capsense. Con razón R. Veaufrey ha denominado "neolítico de tradición capsense" el que vemos florecer en España y la región norteafricana inmediata a nuestra Península. Otros autores han denominado a esta cultura "oraniense" y "neolítica iberomauritánica", nombres todos ellos que revelan su carácter y su área de expansión.

La fecha de 3.000 antes de Cristo puede ser admitida, en cifras redondas, para establecer el comienzo de la transformación de España en un pueblo de agricultores y ganaderos, gracias a estas influencias venidas de fuera. Parece seguro, según la Etnografía comparada, que todo pueblo cazador no se convierte por sí mismo a la vida característica de los neolíticos. Sólo se llega a este cambio por fusión o al menos por fuerte contacto, tardando siempre mucho las tribus de cazadores en abandonar su vida por la vida sedentaria del agricultor. Este fenómeno está comprobado en la Prehistoria y entre los pueblos actuales más primitivos, como los bosquimanos del sur de África, los fueguinos de América meridional, los pigmeos de las selvas ecuatoriales y algunos australianos y tasmanios.

Aun hoy día podemos apreciar, en ciertos países, la convivencia de dos culturas, una de cazadores, de ambiente totalmente paleolítico, y otra de pueblos limítrofes mucho más avanzados, que incluso ya conocen la metalurgia. Esto debió de ocurrir en España durante la larga época que sigue a la terminación del mundo cuaternario. Parece seguro que los pueblos capsenses epipaleolíticos se extendieron poco a poco por todo nuestro suelo, tras la retirada de las gentes de cultura magdalenense, prolongada durante el aziliense. Las gentes que más tarde llegan, empujadas por la desecación del desierto africano, conectoras ya de la agricultura y la ganadería, que habían recibido a su vez de Egipto y Oriente, se establecen en los llanos, mientras los pueblos epipaleolíticos siguen en las montañas, viviendo de la caza, allí aun abundante. Así podemos explicarnos las afinidades y paulatina evolución del arte levantino naturalista, hasta su terminación en el esquemático, nacido de una mentalidad diferente.

Tanto la vida económica como la espiritual, se transforman fundamentalmente durante el Neolítico. Se propagan los cereales y los animales domésticos, cuyas razas más antiguas y primeras especies se sabe han llegado de Oriente. Ahora se introducen también en España los conocimientos arquitectónicos, levantándose los primeros poblados en las tierras ricas o las explotaciones mineras, pues el conocimiento de la metalurgia parece llegó muy pronto también. La talla de la piedra progresa extraordinariamente; se logran instrumentos duros, pulimentados, más eficaces y bellos. De ello nace el nombre de este período, conocido por la Edad de la Piedra pulimentada, o neolítica, que quiere decir "piedra nueva", en contraposición a la Edad de la Piedra tallada, o paleolítica, que significa "piedra antigua", desarrollada en Europa durante el cuaternario y primeros tiempos de la edad geológica actual.

Ahora surgen la cerámica, la cestería, los tejidos: invenciones en las que el arte se revela mediante nuevas formas de la sensibilidad, diferentes en absoluto a cuantas hemos visto entre los pueblos paleolíticos. Los cultivos exigen mayores agrupaciones humanas y que residan en un lugar fijo. Estas nuevas colectividades necesitan una jerarquía y una organización más estrechas, hasta entonces desconocidas. Surgen la posesión de las tierras, el afán colonizador, el comercio.

Hijas de estos factores fueron las primeras colonias neolíticas, que en España parece surgieron en la región de Almería. Tenían ya conocimiento de la metalurgia, como lo demuestran los hallazgos de El Garcel, donde la cerámica y las industrias del sílex, del más arcaico tipo neolítico, se hallan mezcladas con escorias de metal. Casi se puede decir que el Neolítico, como cultura sin metalurgia, no existió en España, pues aun cuando los hallazgos no ofrecen muchas veces objetos de metal, ello se debe a la rareza de éste y también a que en los sucesivos saqueos de los sepulcros y poblados fué extraído y aprovechado todo el cobre y el bronce, en tanto se menospreciaban los fragmentos de cerámica, sílex o hueso.

La más importante creación artística de este período está representada por los grabados y pinturas rupestres de estilo esquemático en que terminó, como ya hemos dicho, el magnífico arte levantino naturalista.

H. Breuil es quien mejor ha estudiado este arte singular, y él es autor de un espléndido corpus, bastante incompleto, pero utilísimo, donde se pueden apreciar la variedad y la extensión de los abrigos en que se contienen los grabados y pinturas de este estilo.

Según este investigador, los conjuntos de aspecto más naturalista serían epipaleolíticos, y neolíticos y de la Edad del Bronce los más esquemáticos. Mas semejante tesis no parece exacta. Los équidos llevados de las riendas por hombres, e incluso el caballero pintado en Monte Arabi (Murcia), son de lo más naturalista que ofrece este arte, y en cambio pertenecen sin duda, como su asunto indica, a una edad avanzada. El hallazgo de sílex microlíticos "tardenoisenses" en la Cueva Negra, de Alpera, no tiene significación alguna, pues su tipología, idéntica a la de los encontrados en Albarracín, coincide con los sílex del neolítico almeriense y aun con los del comienzo de la Edad del Metal en España. Aquí, en efecto, la industria microlítica de medias lunas y trapecios se incrusta en la de puntas de flecha, de talla bifacial, propia de las culturas megalíticas de la Edad del Bronce. Así lo prueban hoy diversos hallazgos, como los bien estudiados en la comarca del Priorato (Tarragona) y otros semejantes, exponentes del período de transición antedicho, en que la organización humana en colonias de agricultores, fijas e incipientes, coexistía con la supervivencia de los nómadas cazadores en determinadas comarcas montañosas. Las tierras llanas y fértiles eran el campo de fusión de ambas culturas.

Parece posible decir, ante el análisis de los más abigarrados conjuntos, que aquel ciclo artístico esquemático tuvo dos raíces y se movió bajo dos presiones e influencias distintas. Una, la más antigua, lo enlaza con el arte naturalista de Levante, del cual es una continuación técnica y estilística, incluso utilizando infinidad de convencionalismos y supervivencias; la otra llegó desde el sudeste de la Península, donde a su vez fué quizá importada, no de la costa africana, sino directamente del Mediterráneo oriental. De ahí el sentido conceptual, simbólico e ideográfico y, por lo tanto, antinaturalista. Esta tesis ha sido revalorizada recientemente por H. Breuil, siguiendo un camino ya antiguo trazado por otros arqueólogos.

Visto en su conjunto, nuestro arte rupestre esquemático y postnaturalista es el eco lejano de las creaciones del Neolítico y primeras edades del metal, tal como las vemos en Troya, Creta y, sobre todo, en el Egipto predinástico; pero aquí presenta una muy peculiar evolución y creaciones propias que le aseguren una fuerte personalidad en el conjunto de las culturas prehistóricas mediterráneas.

Hoy es lícito aceptar que de Oriente han llegado, entre otras creaciones artísticas de las que nos ocuparemos, la figura humana dolménica de "cabeza de lechuza", el idolillo de aletas, el de caja de violín, el bitriangular, el hacha pulimentada de punta aguda, nuevos tipos de flechas de fina talla bifacial, con pedicelo y aletas, o sin pedicelo y base cóncava, las alabardas, y los finos puñales de sílex, con talla bifacial, estrechamente emparentados con la industria predinástica de Nagada y otros centros egipcios. Todo esto se introdujo en España por el mismo camino que el asno doméstico, la oveja, la cabra, el cerdo y el perro podenco pequeño, "capsiense", cuyos esqueletos muestran estrecho parentesco en todas partes. Parece seguro que por el sur de la Península ha sido donde primero entran, se propagan y desarrollan los nuevos colonizadores. Y hacia el sur hallamos también las principales series de ese arte, que se infiltra luego entre los antiguos pueblos cazadores, a la vez que se iban entregando a las nuevas formas de vida.

El conjunto del arte rupestre esquemático y postnaturalista resulta maravilloso en su valor narrativo y su ingenuidad. Aparece en abrigos casi al aire libre, como el arte naturalista levantino, junto al cual encontramos al nuevo. Como si el cultivo del realismo hubiera cansado a los pintores, ahora van desapareciendo toda la serie de figuras naturalistas que vimos en el Levante y el Norte. En su lugar, una serie de signos conceptuosos llenan los "santuarios" neolíticos, donde vemos figuras cuyo valor no siempre es posible interpretar. En alguna ocasión este simbolismo llega al extremo de indicar un hombre o un ciervo mediante signos convenidos, cada vez más simples, y cuya interpretación sería imposible de no existir los grados intermedios entre el dibujo naturalista y el esquema a que se reduce al final la representación de la figura. Es el mismo camino seguido por la escritura pictográfica en Egipto y Oriente. Pasar la vista por los millares de signos que decoran los abrigos de este arte, permite observar mil graciosas creaciones. No es extraño que muchos hayan visto en estas pictografías una verdadera escritura ideográfica, pero esto es por hoy ir demasiado lejos.

En la cueva de La Graja vemos uno de estos conjuntos de figuras humanas esquemáticas, reducidas a la mínima expresión (figs. 68 y 69). Un palo vertical, terminando por abajo en dos trazos que representan las piernas, y otro intermedio que figura el pene, es la más realista de estas figuras antropomórficas, que a veces se nos ofrece con una sola de esas partes. El cuerpo está formado por dos trazos redondos, que a su vez denuncian los brazos. Sobre este "cero" aparece la cabeza, de formas diversas.

En general, lo que más nos ha quedado en los abrigos de arte esquemático son pinturas, pero hacia el Norte son más frecuentes los grabados, aunque el paralelismo entre unas y otros es estrecho y próxima su cronología. Dentro de la monotonía de estos signos sólo alguna vez vemos ciertas novedades, como los graciosos muñecos pintados de La Graja, en Miranda del Rey, que parecerían la obra de un niño (fig. 70). También son graciosas las estilizaciones humanas, con cuerpo discoidal, de la región de los Cánforos de Peñarrubia (fig. 71), en donde vemos animales llevados de la rienda, como en la figura mucho más naturalista que

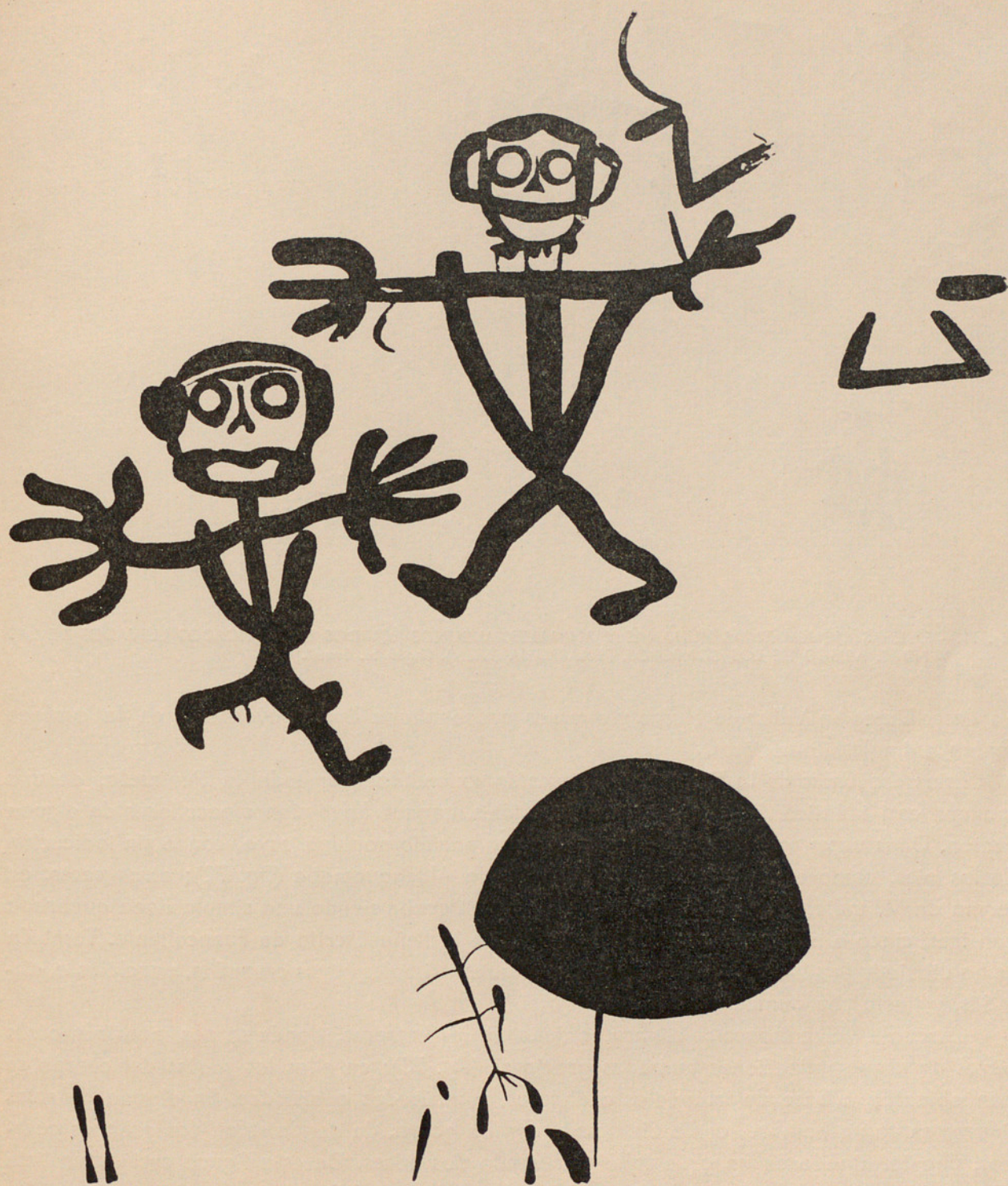


Fig. 70. — GRACIOSAS FIGURAS HUMANAS DEL ABRIGO RUPESTRE DE LA GRAJA. MIRANDA DEL REY (JAÉN). Según Breuil.

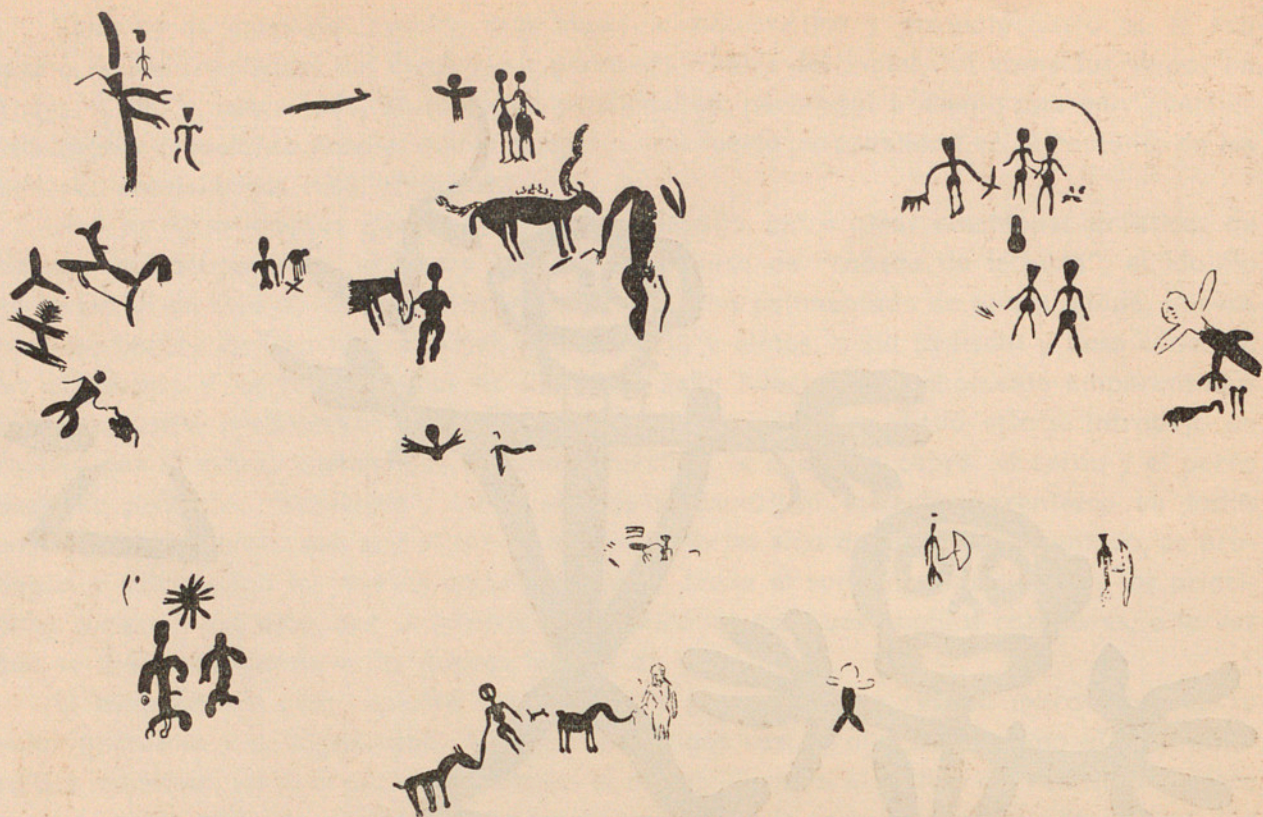


Fig. 71. — FIGURAS ESQUEMÁTICAS HUMANAS Y ANIMALES, ALGUNOS ÉQUIDOS DOMESTICADOS LLEVADOS DE LAS RIENDAS. ABRIGO DE LOS CONFOROS, PEÑARRUBIA (JAÉN). Según H. Breuil.

ya describimos en Villar de Humo y que nos prueban una época avanzada en la cual se tenían animales domésticos.

Estos esquemas de la figura humana están extendidos por toda la Península, de una manera casi idéntica, podríamos decir monótona, aunque haya signos peculiares de alguna región. Unas veces se dibujan a base de un cero partido por una raya, con o sin indicación de los pies, como en el Barranco de la cueva de Aldeaquemada (fig. 72); otras veces, en forma de M, indicando la posición en cuclillas, que acaba siendo una simple línea quebrada con tres, cinco o más partes, como los dibujos de la Peña Escrita de Fuencaliente. También se ha dibujado la silueta de uno o más hombres, con simples rayas cruzadas, paralelas o aisladas, y hasta con puntos solamente.

Cerca de Vélez Blanco se conoce la Peña de los Letreros, donde se nos muestran otras series de esquematizaciones humanas graciosas (fig. 73); en ellas las partes del cuerpo se han obtenido a base de triángulos o ángulos, combinados o aislados. En alguna de estas figuras se ve un hombre, como disfrazado con un gorro, de donde salen dos grandes cuernos, uno terminado en un gran tallo y llevando dos hoces. De esta figura casi naturalista se pasa en este conjunto a los simples triángulos antropomórficos, que se pintan bien aislados, o más frecuentemente formando una especie de doble tolva o vértebra. Éste es el llamado ídolo bitriangular, que también se halla en los poblados y que data en plena Edad del Bronce estos conjuntos pictóricos rupestres.

En su origen el triángulo debió de simbolizar el sexo femenino y relacionarse con el



Fig. 72. — ESTILIZACIONES HUMANAS DE ALDEAQUEMADA (JAÉN). BLOQUE RÓCOSO PROCEDENTE DEL BARRANCO DE LA CUEVA, CONSERVADO EN EL MUSEO NACIONAL DE CIENCIAS NATURALES, DE MADRID.

culto de la maternidad, que desde el Asia Menor se propagó hacia Occidente, culto muy semejante al que en los tiempos históricos creara la idea de la gran Diosa Madre. Como último estadio evolutivo de estos tipos de esquemas humanos, nacen las figuras ancoriformes que vemos en otros conjuntos, o las cruciformes.

Otro esquema de las pinturas rupestres de esta época es el ídolo de grandes ojos abiertos, figurando por regla general dentro de un círculo, con un punto en el centro. A veces son varios los círculos concéntricos que se dibujan, dejándose abiertos los exteriores. Otras veces, del centro de estos ojos nacen unas barbas ondulantes que dan un aspecto terrorífico a la figura. Sin duda tiene ésta un valor religioso, al parecer relacionado con cultos funerarios; pero nada sabemos de cierto sobre las creencias de aquellos pueblos. Lo único que nos ilustra sobre la



Fig. 73. — ESTILIZACIONES HUMANAS TRIANGULIFORMES Y DE ANIMALES APAREADOS O AISLADOS.



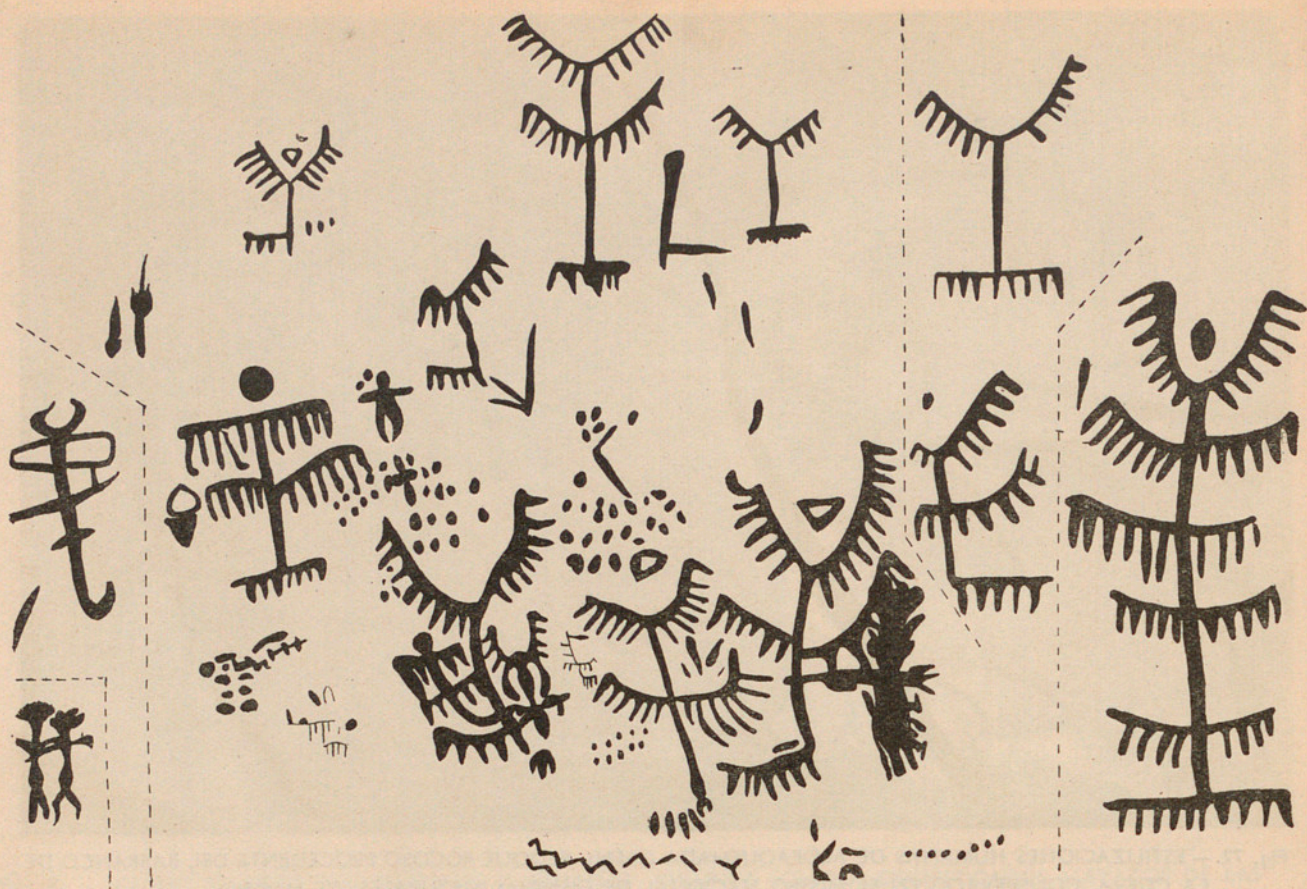


Fig. 74. — ESQUEMATIZACIONES DE CIERVOS EN LOS QUE LOS CUERNOS SE HAN DIBUJADO CON TRAZOS SEMIFORMES. SIERRA DE NUESTRA SEÑORA DEL CASTILLO, ALMADÉN (CIUDAD REAL). Según H. Breuil.

probable relación de tales dibujos con el culto a los muertos, es el hecho de hallarlos también en algunos ídolos de piedra y en ciertos vasos procedentes de los grandes sepulcros megalíticos de la Edad del Bronce.

Al lado de estos signos, hállanse en los mismos abrigos unas figuras que representan “soles”, unas veces aislados y otras juntos, en forma de rueda o de disco, con radios exteriores. También encontramos estos dibujos en los vasos cerámicos de esta misma civilización megalítica. Tales signos estrelliformes se pueden suponer contemporáneos de la serie de pinturas rupestres plenamente esquemáticas que analizamos, y propios de la cultura dolménica que floreció a partir de la Edad del Bronce.

Como la figura humana, las representaciones de animales se han esquematizado también, convirtiéndolas a veces en simples líneas cruzadas con cuatro rayas. Sobre todo las figuras de ciervos, dieron lugar con sus rameados cuernos, a extraños signos que, de no haber podido seguir todo su proceso, los tomaríamos por árboles. De estos signos, los más interesantes son los de Nuestra Señora del Castillo, en Almadén (fig. 74). Sin embargo, en alguna ocasión, sobre todo hacia Levante y en las sierras centrales ibéricas, se guardó durante más tiempo el sano naturalismo anterior, seguramente entre pueblos que siguieron siendo cazadores cuando ya el arte esquemático, de agricultores y pastores, triunfaba por todas partes.

Una de las más bellas excepciones de cuanto en esta época cabe colocar de arte rupes-

tre, se nos ha conservado en la cueva del Tajo de las Figuras, entre Casas Viejas y Vejer de la Frontera, cerca de la laguna de La Janda (figs. 75, 76 y 77). En esta caverna y en las estaciones de la cueva de los Ladrones y Laja de los Hierros, próximas a Sierra Ahumada, además de series de dibujos similares a los ya descritos tenemos otros pequeños dibujos en rojo claro y rojo oscuro, negro y blanco, cuyas superposiciones numerosas atestiguan una larga perduración de estos estilos. Las más antiguas figuras son las de color claro, y las pinturas con blanco las más modernas. Representan animales diversos; los mejor trazados son un grupo de finísimos antílopes, y algunas cabras y ciervos, con sus pintorescos y rameados cuernos. Lo que más llama la atención, empero, es la serie de pájaros, al parecer zancudas y palmípedas de la próxima laguna de La Janda, que aquellos hombres debieron cazar en gran número. Están dibujados siempre en bandas, conforme acostumbran ir estos animales. Es muy aguda la observación y representación de sus movimientos. A su lado figuran unas grandes ruedas, con puntos blancos que se han interpretado como nidos con huevos.

La gracia de estas figuras hace pensar que tal vez sean más antiguas que la mayoría de cuanto ahora estudiamos; pero el análisis de las superposiciones y la comparación con otros conjuntos dan una fecha aproximada, aunque en estas sierras de la provincia de Cádiz, como en el Maestrazgo y sierras de Albarracín y Cuenca, pudieron guardar por más tiempo los pueblos cazadores el naturalismo epipaleolítico.

Parece ser que el centro del arte esquemático ha sido la región del sudeste de España, desde donde irradian las concepciones de este nuevo estilo, traídas y empujadas por la gran cultura megalítica, de cuya personalidad artística forman parte indiscutible. Representan, sin duda, ideas estéticas contrarias a los sentimientos artísticos que hicieron vivir el arte naturalista del Levante, cuya decadencia se refleja en las figuras más modernas y torpes de sus abrigos, y en ciertas series apartadas, como las graciosas cabritas y carniceros pintados en los canchales de las Batuecas, y alguna que otra figura aislada de carácter independiente y local. Pero incluso en estos casos hay razones para suponer estas representaciones seminaturalistas como contemporáneas del Neolítico y de la Edad de los Metales en España. Así, en el Tajo de las Figuras puede precisarse un rebaño de cabras guardadas por perros, y en Jimena (Jaén) un hombre que lleva de los cuernos una cabra. En Rabanero (Sierra Morena) vemos un par de bueyes uncidos, al parecer; y también parecen bueyes domésticos los representados en las Batuecas y en Nuestra Señora del Castillo (Almadén). El perro aparece repetidas veces representado, y también podrían interpretarse como cerdos y ovejas algunos de estos esquemas. Incluso el carro de dos y cuatro ruedas es frecuente y está dibujado en la Peña de los Buitres, de Peñalsordo (Badajoz), de la misma manera que aparece en una estela de Solana de Cabañas, de Logrosán (Cáceres), que estudiaremos más adelante.

Aunque, según dijimos, la dispersión y afinidades de este arte rupestre esquemático son grandes en toda la Península, cada zona tiene su personalidad y sus propias creaciones, nacidas como consecuencia del sedentarismo de los habitantes, que cultivaban su comarca y desarrollaban aisladamente el ciclo de creencias y supersticiones sobre las cuales siguió manteniéndose el arte durante el Neolítico.

Un buen ejemplo de estos conjuntos pictóricos comarcales, lo ofrece en la aldea de Puertas, concejo de Llanes (Asturias), la célebre Peña Tú, donde se dibujó un ídolo especial



Fig. 75. — ESTILIZACIONES PINTADAS EN LA CUEVA DEL TAJO DE LAS FIGURAS. CASAS VIEJAS (CÁDIZ). REPRESENTAN NIDOS CON HUEVOS, TORTUGAS, ANTÍLOPES, AVES EN SU MAYORÍA ZANCUDAS, Y OTROS ANIMALES.  
Según Hernández Pacheco y Cabré.



Fig. 76. — COMPLEJO CONJUNTO DE DIBUJOS ESTILIZADOS DE DISTINTA ÉPOCA Y ESTILO. CUEVA DEL TAJO DE LAS FIGURAS, CERCA DE LA LAGUNA DE LA JANDA (CÁDIZ). Según Hernández Pacheco y Cabré.



Fig. 77. — FRAGMENTO DEL CONJUNTO DE LA FIGURA 76. SE VEN EN ÉL ESQUEMAS DE HOMBRES CAZANDO TAL VEZ UNA CABRA, AVES Y OTROS SIGNOS ESQUEMÁTICOS.



Fig. 78. — ÍDOLO DE PEÑA TÚ Y SIGNOS ESQUEMÁTICOS ANTROPOMÓRFICOS. LLANES (ASTURIAS).  
Según Hernández Pacheco y Cabré.

dentro de esta serie (fig. 78). Los indígenas lo llaman la "Cabeza del Gentil", enriqueciéndolo con leyendas fantásticas. Este ídolo primero se grabó fuertemente, repintándose luego las líneas con rojo obscuro, para completar ciertos detalles. Su estudio aislado sería seguramente indescifrable, a no ser por los paralelos que nos ofrecen algunas placas funerarias megalíticas, como la de Garrobillas y la del Museo Arqueológico Nacional que fué de la colección Rotondo, y sobre todo estelas como la de Asquerosa y las estatuas menhires de la cultura megalítica de Francia. Nuestro ídolo viste una larga túnica, adornada con rayas, que le cubre todo el cuerpo, desde la barba. Bajo esta túnica asoman los pies, expresados por los cinco dedos, que son otras tantas líneas divergentes. La cara está sólo indicada por los ojos y la nariz; falta la boca, como en otros ídolos semejantes. Dos líneas curvas paralelas marcan la frente, y unas líneas radiales señalan el cabello. Dos líneas más paralelas y otra en zig-zag envuelven esta figura e indican un manto, sobre el cual hay todavía otro, dibujado con la última línea que encierra todo el conjunto. En su parte superior, otras líneas seguramente señalan una corona.

Al lado de la "Cabeza del Gentil" hay el dibujo de una espada de 63 cm. de largo y hoja ancha, cuyo tipo pertenece culturalmente a la época del Argar, ya al final de la cultura dolménica. Aun quedan en el mismo abrigo de Peña Tú unas cuantas estilizaciones humanas, combinadas en forma que podría creerse en una danza ante el ídolo. Son esquemas hermanos de los que hemos visto en otros conjuntos rupestres. También hay aquí series de puntos como indicando una multitud que tampoco son ninguna novedad en este ciclo artístico de pinturas del Neolítico y Edad del Bronce. Todo el conjunto es contemporáneo, al parecer, y seguramente representa una escena de consagración en que los distintos signos serían otras tantas esquematizaciones humanas correspondientes a la diversa calidad jerárquica, figurando el puñal o la espada al lado del jefe, como se ve también en otras estatuas menhires de esta cultura y época. Los mismos signos esquemáticos, en efecto, se hallan en las grandes piedras de los sepulcros megalíticos, sobre todo en el de Soto (Trigueros, Huelva),

en el de cueva de Menga (Antequera, Málaga), en la gran cámara de la Granja de Tomiñuelo (Jerez de los Caballeros, Badajoz) y en otros sepulcros semejantes, de más al norte, como la losa del gran dolmen del Barranco de Espollá (Gerona), por no citar más que algunos.

## INFLUENCIAS DEL ARTE ESQUEMÁTICO ESPAÑOL EN EUROPA

Como otras influencias españolas, este arte traspasó el Pirineo y se extendió por Francia y las Islas Británicas, llegando a los Países Bálticos, donde, al entrecruzarse con otras corrientes neolíticas orientales, influyó enormemente en las creaciones artísticas e industriales del occidente y centro de Europa, en los albores de la Edad del Bronce. Son productos claros de este arte las esquematizaciones de la Grotte de la Vache (Aillat) y de la caverna y gruta de la Ermite d'Ornolac (Unet), y otras más discutibles, todas ellas en Francia, propias de pueblos que aun practicaban el culto troglodita paleolítico.

Por otra parte, ya en 1916 H. Obermaier llamó la atención acerca de las estrechas semejanzas que se pueden establecer entre algunos esquemas rupestres españoles y los signos pintados en los típicos cantos de Mas d'Azil. Las relaciones barruntadas por el sabio profesor pueden ser verdaderas y no sería extraño que el Aziliense, que tanto ha tomado de las industrias microlíticas capsienes españolas, se haya visto influido por estas concepciones artísticas. La cronología del Aziliense, por una parte, ha sido rebajada muchísimo, y por otra es seguro que, como en España, en las zonas montañosas de Francia, los pueblos cazadores azilienses perduraron hasta la introducción de la agricultura y la ganadería.

Además del arte rupestre esquemático, quedan otros testimonios de las creaciones artísticas de este período. Uno de ellos es el tipo de ídolo funerario, más o menos esquematizado, que adopta una forma especial, según las regiones, y se adorna y esculpe de diversas maneras. Parece ser que el primer modelo de este fetiche fueron las pequeñas plaquitas de piedra en las que se representa la cabeza, con los ojos, y a veces los brazos. Tal tipo de esquematización humana aparece sobre todo en el poblado de Los Millares, de la región de Almería, y seguramente procede del Mediterráneo oriental. Es una derivación del famoso idolillo de "caja de violín", que se extiende desde el Asia Menor y el Egeo hasta nuestras costas. Parece que llegó a ellas como ídolo funerario, junto con los tipos de grandes tumbas megalíticas, que luego desde el sudeste de España se propagaron a toda la Península y a todo el Occidente.

El tipo más corriente de tales ídolos está constituido por placas cuadrangulares, de pizarra o piedra, que han salido en megalitos por toda la Península (fig. 79). Están dibujadas muy bellamente y en ellas vemos señalada alguna vez la cabeza y los ojos del ídolo, o simplemente un motivo ornamental, casi siempre trianguliforme y de posible valor simbólico, que cubre toda la superficie. Lejos de la zona del sur, que siempre nos muestra los centros más ricos y numerosos de esta antigua civilización, también es frecuente hallar estas placas-ídolos dentro de las tumbas megalíticas, pero sin dibujo alguno, aunque hemos de interpretarlas como representaciones del mismo ídolo esquematizado de que hablamos.

A veces este ídolo funerario se transformó en España en un pequeño cono truncado, que alguna vez tiene representados los ojos y lleva como un saledizo o mitra en la parte



Fig. 79. — DIVERSOS TIPOS DE ÍDOLOS-PLACAS DE SENTIDO FUNERARIO PROPIOS DE LA CULTURA MEGALÍTICA ESPAÑOLA. PROCEDEN DE TUMBAS MEGALÍTICAS DEL SUR Y SUDESTE DE LA PENÍNSULA. Según H. Breuil.



Fig. 80. — [DOLOS FUNERARIOS MEGALÍTICOS DIBUJADOS SOBRE HUESOS HUMANOS. PROCEDEN DE TUMBAS DE LA ETAPA INICIAL DEL BRONCE EN EL SUDESTE DE ESPAÑA.



Fig. 81. — [DOLO CILÍNDRICO HALLADO EN EXTREMADURA. Fig. 82. — ESTELA FUNERARIA DE SOLANA DE CABAÑAS, LOGROSÁN (CÁCERES), CON EL GUERRERO MUERTO, PUÑAL, LANZA, ESPADA, MAZA, ESCUDO Y EL CARRO TIRADO POR DOS CABALLOS (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL).



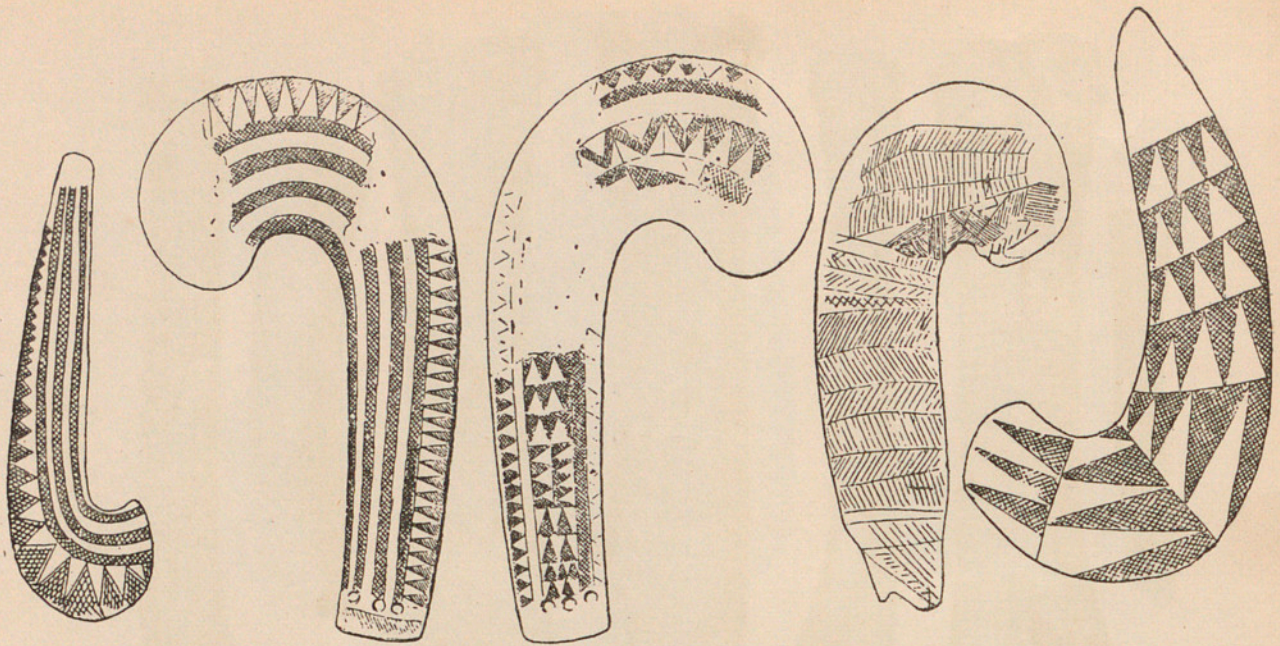


Fig. 83. — BASTONES DE MANDO O "BUMERANG" DE SENTIDO MÁGICO RITUAL, PROPIOS DE LA CULTURA MEGALÍTICA. Según H. Breuil.

superior. Ya este tipo segundo se distribuye más ampliamente, llegando a Granada y ganando el Guadalquivir y Portugal. Paralelos a él han nacido los ídolos grabados sobre huesos largos, donde aparecen, entre un abigarrado conjunto de líneas curvas paralelas, unos grandes ojos circulares, que a veces centran todo el conjunto (fig. 80). Semejantes a estas esquematizaciones son los ídolos obtenidos con un cilindro de piedra, en el cual se ven claramente los grandes ojos en forma de ruedas o soles, montados por un segmento de círculo que indica las cejas, y todo envuelto entre líneas curvas combinadas con una curiosa esquematización de la cabellera, por la parte lateral superior y trasera de la figura (fig. 81). Estos tipos han aparecido por todo el sudeste, sur y oeste de España.

En los grabados y esculturas de los grandes menhires de Francia, vemos también esta figura humana, esquematizada casi como en las pequeñas placas de pizarra españolas, aunque con algo más de realismo. En nuestros megalitos faltan estas esculturas, pero pueden relacionarse con ellas el célebre ídolo de Peña Tú, ya mencionado, la estela de Asquerosa, y la losa grabada de Solana de Cabañas, de Logrosán (Cáceres) (fig. 82), donde un jefe guerrero muerto está infantilmente dibujado, con su puñal, espada, maza y lanza, así como su carro de guerra, de cuatro ruedas y uncido a su tiro, pues de los caballos se ve bien el de la izquierda, dibujado con las cuatro patas y la cabeza, a base de cinco simples líneas verticales saliendo de otra horizontal. De este estilo esquemático, aunque más realista, hallamos otros ejemplos hacia occidente. Son abundantísimos los grabados sobre rocas erosionadas, en la región galaica, y a todo lo largo del Atlántico, conocidas con el nombre de insculturas, muchas de las cuales han perdurado hasta la plena Edad del Hierro.

También pertenecen a esta cultura los bellos "bastones de mando" obtenidos con finas placas de piedra, recortadas en forma curva, como asas de bastón sin cerrar (fig. 83). Sus caras están bellamente dibujadas, sobre todo a base de combinar el triángulo y la línea quebrada, y de rellenar así toda la superficie con una ornamentación de zonas paralelas,

verticales y horizontales. Su identidad de motivos con las placas-ídolos indican una misma época dentro de la etapa de florecimiento máximo de la cultura megalítica.

Con este mismo estilo se han creado otros objetos de misterioso sentido votivo en los cuales aparece cubierta totalmente su superficie con motivos geométricos, idénticos a estos "ídolos-placas" y 'bastones ornados". Merece especial mención entre ellos la bella sandalia de hueso, procedente de Almizaraque, hallazgo repetido como los anteriores en Portugal, cuyo valor mágico o votivo es seguro, pero sin que podamos concretar más sobre su significación (fig. 84).

Fué grande la influencia ejercida por estos motivos en todo el occidente de Europa, sobre todo en las bellas y ricas lúnulas o collares irlandeses de oro, de la plena Edad del Bronce, que floreció hasta la llegada a las costas atlánticas de los pueblos indoeuropeos. La llegada de éstos aportó nuevos estilos artísticos, pero los invasores a su vez se dejaron influir a menudo por esta cultura, cuya tendencia a la decoración geométrica llegará, en infinidad de aspectos arquitectónicos, industriales y ornamentales, hasta la Edad del Hierro.

## EL MÁS ANTIGUO ARTE CERÁMICO ESPAÑOL

Entre las creaciones artísticas de esta época figura la cerámica. Al principio sus formas son toscas, como obtenidas a mano, pues el torno de alfarero no se propagará por España hasta los colonizadores históricos fenicios, griegos y romanos. Los perfiles más antiguos de los cacharros creados en barro, de diversos tamaños, han sido tomados de la vajilla de madera y de la cestería, industrias que también debieron desarrollarse, aunque no nos hayan dejado ningún vestigio, excepto los discutidos capacillos y sandalias de esparto, de la cueva de los Murciélagos, que por cierto se parecen en sus formas campaniformes a los capacitos pintados en los abrigos rupestres del Levante español (cueva de la Araña, Gasulla, etc.) (figura 85). El hallazgo de la cueva de los Murciélagos proporcionó, además de objetos de esparto y otros tejidos de la misma materia, una diadema sencilla de oro, y cerámica.

Las formas cerámicas antiguas son siempre sencillas, de perfiles curvilíneos, con cuellos y asas apenas iniciados y sin base de sustentación. La mayoría de estos vasos de esculturas neolíticas carecen de decoración, siendo las primeras ornamentaciones imitaciones en relieve de las cuerdas con que se sujetaban los primeros recipientes (fig. 86). Entre los estilos cerámicos más primitivos que se desarrollan en España y al parecer en el norte de África, de donde posiblemente proceden, tenemos la rica cerámica con decoración cardial, obtenida a base de la impresión de una concha marina, o "cardium", sobre el barro tierno, lográndose así una ornamentación variada y vistosa. La cerámica cardial se extiende por todo el Sur y el Levante, y es uno de los más antiguos y bellos estilos cerámicos de toda Europa, prelude de la complejidad y riqueza lograda por los vasos campaniformes. Además de impresiones con "cardium", decoran estos antiguos cacharros incisiones diversas, cordones con impresiones digitales y hasta pinturas lineares sencillas. Tales motivos ornamentales se siguen aplicando desde el Neolítico a lo largo de todas las posteriores épocas prehistóricas, dando lugar a bellas creaciones. Una prueba evidente de esto es la cerámica tipo Salamó o la de Marlés (Barcelona) (fig. 88) o Riner (Lérida) (fig. 89), estaciones pertenecientes a la época inicial de la cultura céltica de Cataluña, pero en las cuales vemos

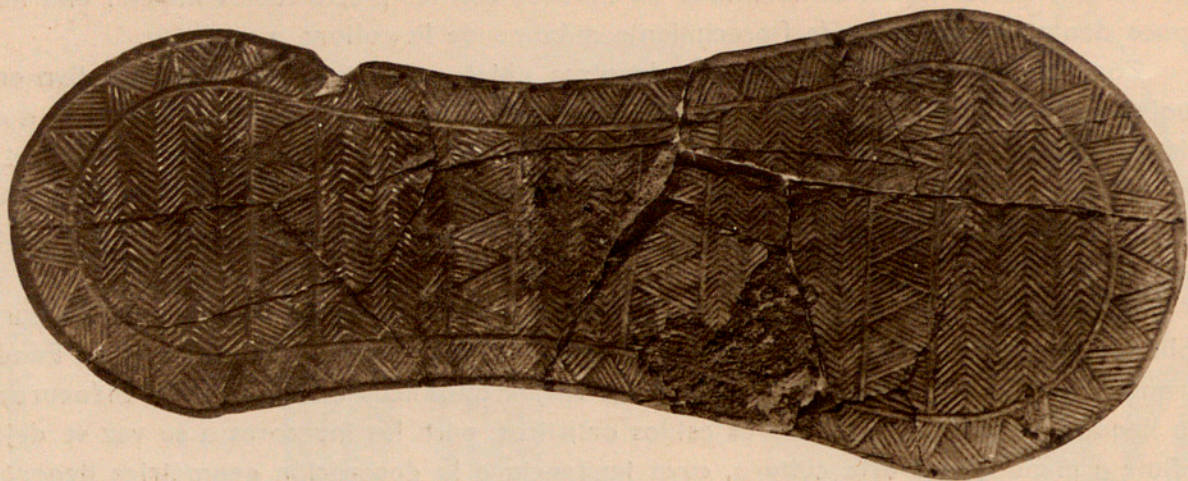


Fig. 84. — SANDALIA VOTIVA DE HUESO PROCEDENTE DE ALMIZARAQUE (ALMERÍA), CON LOS TÍPICOS MOTIVOS ORNAMENTALES DE LOS ÍDOLOS-PLACAS DE LOS BASTONES DE MANDO MEGALÍTICOS Y DE LAS LÚNULAS IRLANDEASAS.

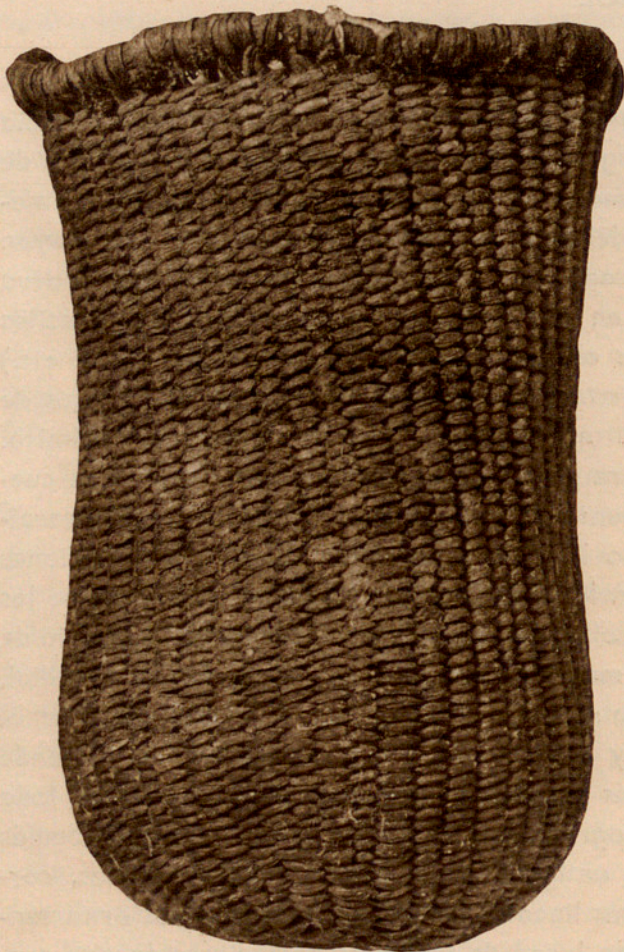


Fig. 85. — CAPACETE DE ESPARTO HALLADO EN LA CUEVA DE LOS MURCIÉLAGOS, DE ALBUÑOL (GRANADA).



Fig. 86. — TINAJA PARA CONTENER PROVISIONES, CON ORNAMENTACIÓN DE FALSAS CUERDAS CON LAS QUE SE SUJETABAN Y COLGABAN TALES RECIPIENTES DE BARRO. PARAZUELOS (ALMERÍA).

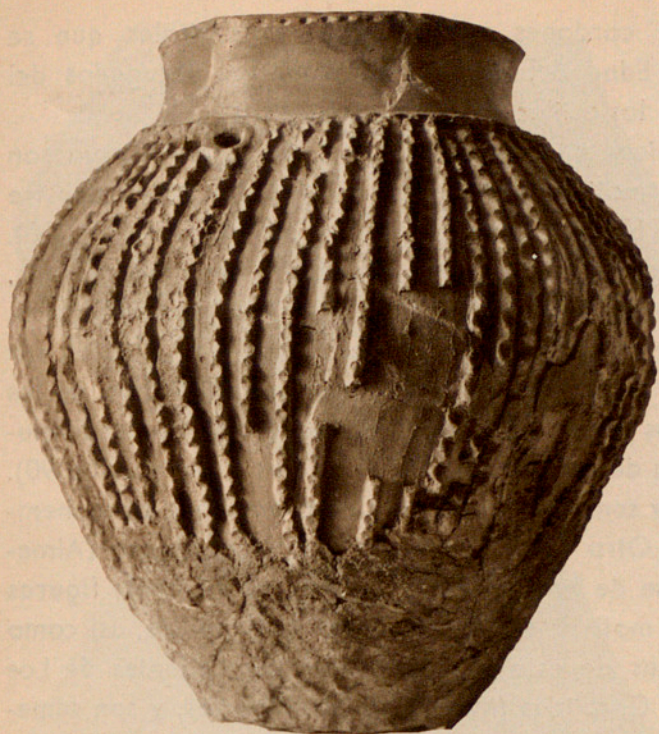


Fig. 87. — TINAJA CON ORNAMENTACIÓN DE CORDONES CON IMPRESIONES DIGITALES DE LA PRIMERA EDAD DEL HIERRO. SALAMÓ (TARRAGONA).



Fig. 88. — VASO DECORADO CON ARRUGAS E IMPRESIONES DE "CARDIUM" TÍPICO DEL GRUPO CERÁMICO DE MARLÉS (BARCELONA).



Fig. 89. — TINAJA CON ASAS PROCEDENTE DE RINER (LÉRIDA), ADORNADA CON PEQUEÑAS LÍNEAS DE PUNTOS INCISOS. ÉPOCA DE TRANSICIÓN DE LA EDAD DEL BRONCE A LA DEL HIERRO.

supervivir la ornamentación cardial y de cordones con impresiones digitales que se siguieron aplicando a lo largo de toda la Edad del Bronce, así como los arrugados del vaso y las incisiones lineares procedentes de los estilos cerámicos neolíticos.

Entre todos los estilos cerámicos neolíticos y de los comienzos de la metalurgia son notables, por sus semejanzas estrechas con motivos que hemos visto en el arte rupestre esquemático, algunos cuencos hallados en tumbas dolménicas de Los Millares (fig. 90). Uno de ellos desarrolla una decoración a base de un ciervo, de grandes y rameados cuernos, y dos ciervas. En otra parte del vaso se ven dos ruedas, que representan otros tantos ojos, con sus cejas dibujadas mediante trazos curvos sobremontados por líneas que pueden ser las pestañas, iguales a los de ciertos ídolos cilíndricos o huesos grabados. Al lado de los ciervos se ven, además, dos triángulos unidos por su vértice más agudo, o sea figuras humanas esquemáticas representadas a la manera de esta época, según hemos visto ya (fig. 90).

El otro vaso ofrece una decoración muy semejante, con un ciervo macho y cinco hembras, y los mismos ojos en forma de rueda. Otro vaso, procedente de Vélez Blanco (Almería), nos muestra una ornamentación a base de bandas de zig-zag, y, entre ellas, figuras antropomórficas de triángulos unidos. Tales motivos de ciervos, soles y triángulos, así como otros signos simbólicos, se repiten en vasijas de esta misma cultura, procedentes de Los Millares (Almería), Palmella (Portugal), Las Carolinas (Madrid) y otras partes, y son semejantes a las representaciones del arte rupestre esquemático ya estudiados anteriormente.

## LA CULTURA DEL VASO CAMPANIFORME

(2.000 A 1.500 AÑOS ANTES DE JESUCRISTO)

Mención especial merece, durante la antigua Edad del Bronce, uno de los más bellos y personales estilos cerámicos de toda la prehistoria europea, nacido en España. Sus ricas series de variaciones ornamentales se conocen con el nombre genérico de "vasos campaniformes". Su origen español parece seguro, y representa una de las primeras y más extendidas creaciones artísticas que desde aquí se exportaron a todos los países y pueblos de la Europa central y occidental. Influyó enormemente en muchos de los estilos cerámicos locales europeos, y dejó huellas tan profundas, que luego algunos motivos volverán a nuestra patria transformados y fundidos en la personalísima cerámica traída por la invasión céltica de la Edad del Hierro (figuras 91 y 92).

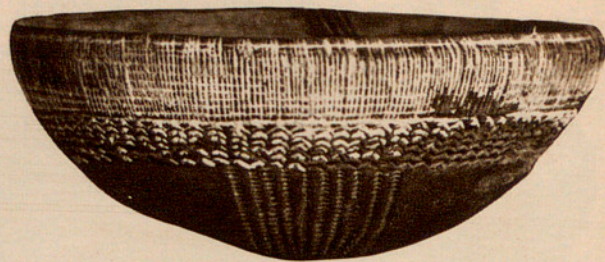
Los vasos campaniformes son sencillos y elegantes. Sus perfiles se reducen en esencia a dos: un vasito en forma de S muy ondulada o de campanilla muy abierta, y un perolito cuyo perfil es un capacete esférico que en época más avanzada adquiere una forma más angular. Ambos se complican algo a lo largo de su desarrollo, pero en el fondo son siempre las mismas formas, que se repiten sin llegar nunca a una angulosidad excesiva. Los perfiles de esta cerámica parece han nacido de formas procedentes de la cestería, sobre todo de capazos de esparto, que dan los mismos perfiles copiados por los ceramistas. También su decoración en zonas procede de la cestería, pero en estos vasos la variedad ornamental es vistosa y variada, gracias al empleo de elementos mecánicos que permiten una mayor perfección, sobre todo el peine y la ruedecilla dentada. Así se han podido decorar de las más delicadas maneras, combinando los motivos más diversos, líneas, zig-zag, puntos e incluso pequeñas



Fig. 90.— CERÁMICAS PROCEDENTES DE SEPULTURAS DE LA NECRÓPOLIS MEGALÍTICA DE LOS MILLARES (ALMERÍA): A) Y B) VASO DECORADO CON OJOS CIRCULARES Y MOTIVOS GEOMÉTRICOS, DE LA TUMBA NÚM. 4; C) Y D) VASO CON CIERVOS, DOBLE TRIÁNGULO ANTROPOMÓRFICO, DE PUNTOS Y OJOS DE RUEDA, DE LA TUMBA NÚM. 15; E) VASO CON CIERVOS, DE LA TUMBA NÚM. 7; F) DECORACIÓN ANTROPOMÓRFICA DE LA BASE DE UN VASO, DE LA TUMBA NÚM. 37.



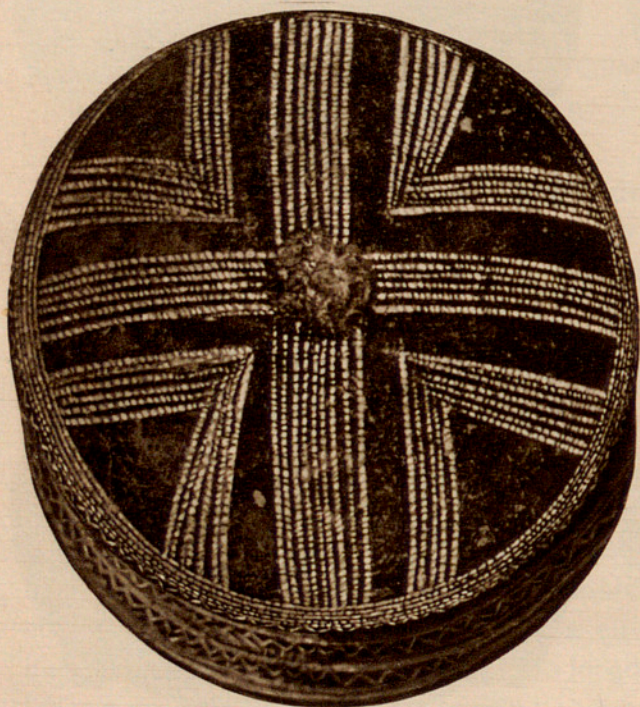
A



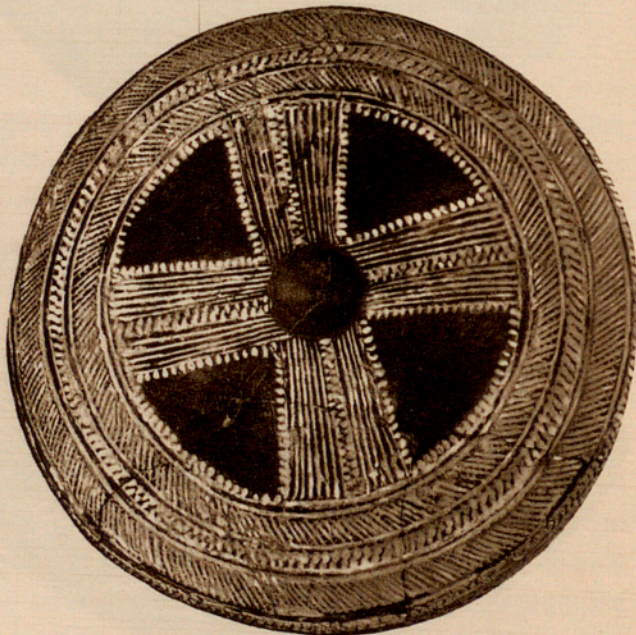
C



D



B



E

Fig. 91. — DIFERENTES TIPOS DE VASOS CAMPANIFORMES: A) Y B) PERFIL Y BASE DE UN VASO DE ÉCIJA; C), D) Y E) CUENCO Y ESCUDILLA DE CIEMPOZUELOS.



A



B

Fig. 92. — VASOS CAMPANIFORMES: A) CIEMPOZUELOS; B) AIGUES VIVES (LÉRIDA).

impresiones y diminutos triángulos excisos que se denominan “dientes de lobo”. Para hacer resaltar con más fuerza los motivos ornamentales dibujados en el vaso, antes de la cocción se incrustaba en los motivos — incisos o excisos — una pasta blanca que aumentaba la impresión del conjunto. En algunos casos, estos vasos ofrecen los mismos motivos ornamentales de soles, esquematizaciones humanas y de animales, que hallamos en los ídolos funerarios y en los conjuntos de pinturas rupestres de esta época, como el cuenquecillo con ciervos y soles de Las Carolinas, cerca de Madrid.

Todavía está por determinar si el vaso campaniforme corresponde a una cultura especial o es simplemente un elemento de la megalítica, que se propagó con ésta, llegando aún más hacia el centro de Europa que el ídolo y el tipo de cámara sepulcral. Åberg es de esta opinión, pero nos parece más firme la tesis de Leisner, que reconoce la personalidad de esta cultura y afirma una mayor modernidad de la misma en relación con la cultura megalítica. El área de su dispersión fué enorme, y grande el conservadurismo del tipo y de la estructura de su ornamentación; sólo varían los motivos y la técnica, según las regiones y tiempos, y aunque el vaso campaniforme ha llegado desde España a Italia y hasta Hungría, Polonia y el Báltico, pasando por toda Francia, Alemania, Inglaterra e Irlanda, no ha perdido en parte alguna su personalidad. Muchas veces induce a pensar en alguna invasión etnográfica, al menos de grupos ambulantes de fundidores, que llevaron sus conocimientos técnicos por toda la Europa central y occidental, influyendo en las artes cerámicas y metálicas.

La época de su florecimiento coincide, en líneas generales, con el apogeo de la cultura megalítica. No es seguro que, tanto en España como fuera de ella, perdure más que esta cultura; pero teniendo en cuenta el hecho de que, al menos en ciertas regiones, como el Pirineo y las zonas atlánticas, los enterramientos megalíticos se practicaron hasta el año 1000 antes de Jesucristo, por dar una fecha redonda, se puede admitir también la persistencia de estilos cerámicos derivados del vaso campaniforme hasta la llegada de los pueblos y culturas de origen centroeuropeo, que podríamos llamar célticos.





Fig 93. — PUERTA DE ENTRADA DEL GRAN SEPULCRO MEGALÍTICO DE LA CUEVA DE MENGA (MÁLAGA).



Fig. 94. — GALERÍA INTERIOR DE LA CUEVA DE MENGA.



Fig. 95. — INTERIOR DE LA CUEVA DE VIERA (MÁLAGA).

## LA ARQUITECTURA DOLMÉNICA

(2.200 A 1.500 AÑOS ANTES DE JESUCRISTO)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

Además de las artes industriales citadas, los españoles neolíticos tuvieron ya un arte arquitectónico, que es tal vez lo más notable y personal de su cultura. Supieron construir poblados, como El Gárcel, Lugarico Viejo, La Pernerá y otros, defendidos con incipientes muros de piedras y arcilla amasada. Parece seguro que estas adelantadas colonias del Sudeste, atraídas por los ricos filones de cobre que pronto comenzaron a explotar, no tienen parangón en el resto de España. Sólo hacia la zona de Levante se ven establecerse centros de cultura muy parecidos a los que florecen en Almería. Como además se observan influencias en la talla de la piedra y también en las concepciones esquemáticas propias del arte rupestre, es posible que se produjese un rápido entrecruzamiento de los recién llegados con las poblaciones antiguas. Muy pronto debió extenderse por España esta nueva corriente etnográfica, que con fuerza y personalidad singulares unifica casi toda la Península. A ella debemos, además de la serie de nuevas creaciones artísticas ya citadas, la más característica y que ha dado nombre a toda esta cultura: el dolmen o sepulcro megalítico.

Tales tipos de tumbas comienzan a edificarse temprano en la región de Almería, en torno al poblado de Los Millares, el más importante de la región en esta época, pues supera cuanto anteriormente ha ofrecido el Neolítico. Ahora la metalurgia se explota en mayor escala, y es seguro que los nuevos colonizadores han llegado para buscar el cobre y el estaño que desde el segundo milenio antes de Jesucristo sabemos era llevado al Oriente.

Los dólmenes fueron, en la mayoría de los casos, grandes tumbas colectivas propias de familias principales. Los más ricos y monumentales constan de un corredor que conduce a una gran cámara central, a la cual suelen abrirse otras menores. La construcción entera se ha obtenido a base de grandes piedras, cuya colocación representa, dados los medios de la época, una fe y un esfuerzo colosales. A la vez denuncian esos monumentos una fuerte organización estatal, que pudo disponer de las servidumbres suficientes para levantarlos.

Andalucía y El Algarbe nos proporcionan las más numerosas y grandiosas sepulturas de esta clase, con galerías cubiertas por adintelamiento, aunque también se conocía ya la cúpula falsa, para cubrir las cámaras circulares. Desde Andalucía y El Algarbe pasaron estos monumentos a Extremadura y Castilla, extendiéndose, aunque con menores dimensiones y grandiosidad, por toda España, incluso Cantabria y el Pirineo. Sólo no aparecen en la región levantina comprendida entre Murcia hasta Lérida y el Llobregat barcelonés, que parece marca un límite a este tipo de sepulcro, muy frecuente en toda la Cataluña vieja y también en el sur, el centro y el occidente de Francia, donde ha dejado colosales muestras. También por todo el borde atlántico se marca como un gran camino de penetración de esta cultura, hasta las Islas Británicas y el mar del Norte y las costas bálticas inclusive.

Dos tipos diferentes podemos describir con detalle, para dar idea de estas magníficas sepulturas. Unas, como la cueva de Menga y la cueva de Viera, en Antequera (Málaga), están construídas con grandes piedras, tanto en sus paredes como en sus cubiertas, y otras, como la cueva de La Pastora, en Castilleja de Guzmán (Sevilla), y la del Romeral en Antequera, ofrecen diferente paramento y estructura, con paredes de sillarejo y cámara circular cubierta con falsa cúpula, a la que en algunos de estos monumentos se abren otras cámaras laterales.

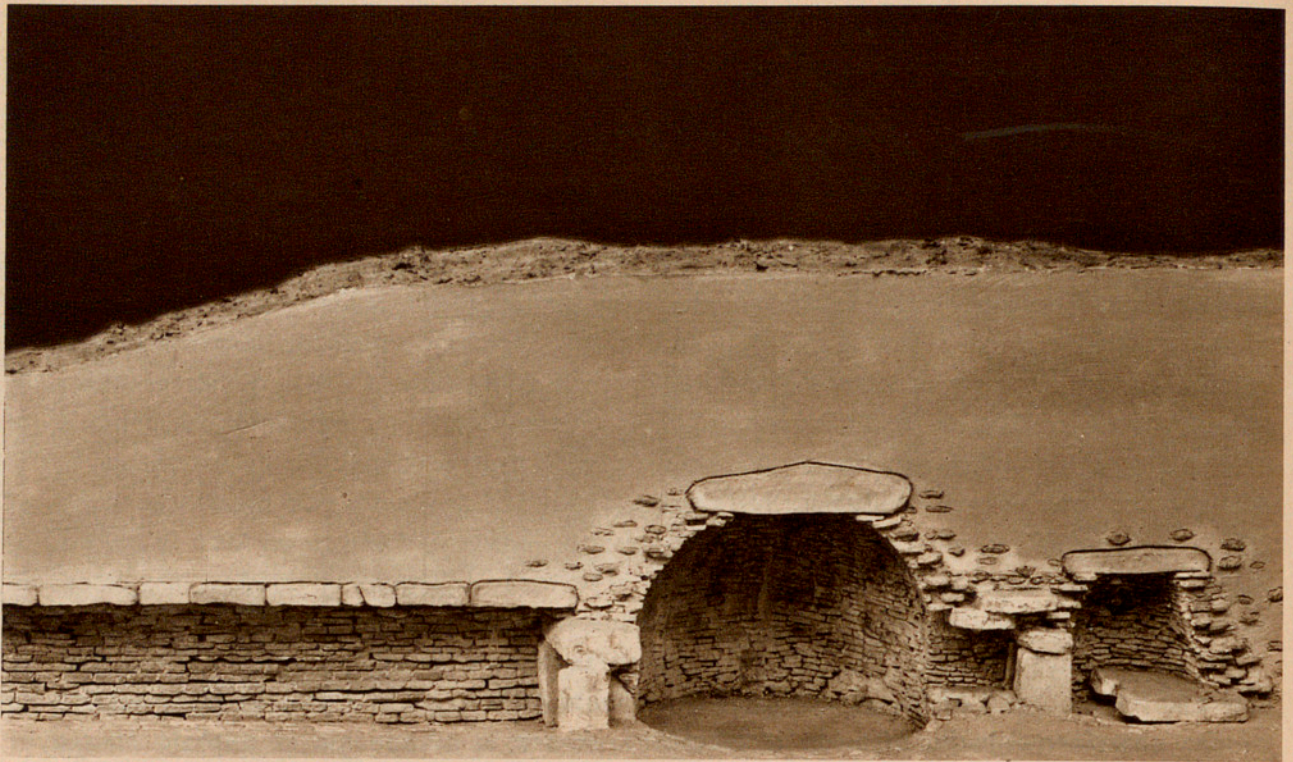


Fig. 96. — SECCIÓN VERTICAL DEL GRAN SEPULCRO DE CORREDOR DE LA CUEVA DEL ROMERAL, EN ANTEQUERA (MÁLAGA).



Fig. 97. — ESTRUCTURA INTERIOR DEL GRAN SEPULCRO MEGALÍTICO DE MATARRUBILLA, EN VALENCINA DEL ALCOR (SEVILLA).

La célebre cueva de Menga es una realización gigantesca, a juzgar por el esfuerzo constructivo que representa (figs. 93 y 94). Mide 25 metros de longitud por 6 de anchura, en su parte máxima. Las paredes de la gran cámara de este sepulcro subterráneo, que se cubría totalmente de tierra, formando una enorme colina artificial, se componen de siete grandes monolitos a cada lado, y una enorme losa que tapa el frente de la cabecera. Los bloques del techo, sostenidos en sus juntas de contacto por pilares que hubieron de colo-



Fig. 98. — CORTE INTERIOR DE LA SEPULTURA MEGALÍTICA NÚM. 17 DE LA NECRÓPOLIS DE LOS MILLARES (ALMERÍA.)



Fig. 99. — INTERIOR DEL CORREDOR DEL GRAN DOLMEN DE SOTO, CON ALGUNOS MONOLITOS LATERALES GRABADOS CON SIGNOS ESQUEMÁTICOS DE VALOR RITUAL.

carse previamente, requieren un estudio y un cálculo realmente arquitectónicos. En estos sillares colosales hay grabadas figuras estrelladas y signos cruciformes, posiblemente antropomórficos y paralelos a los que hallamos en el arte rupestre esquemático.

Parecida a la cueva de Menga es la de Viera (fig. 95), próxima a ella, cuyo corredor mide más de 19 metros de largo y más de 2 metros de alto. Todos estos sepulcros fueron varias veces excavados y sólo los restos que no interesaron a los antiguos y modernos saqueadores han llegado hasta nosotros, como fragmentos de cerámica y algún punzón de cobre, de sección cuadrangular, seguramente para tatuarse, a cuyo menester debieron servir también unos discos de piedra con cavidades, para el color, recogidos en el interior de estas monumentales sepulturas.

Entre la rica serie de estos bellos monumentos levantados, como las mastabas y pirámides, por una fuerte e impresionante piedad hacia los difuntos, nos da una idea clara de su estructura la llamada cueva del Romeral (fig. 96), situada también en Antequera. Este sepulcro, además de un largo corredor de mampostería cubierto por losas, ofrece una gran cámara circular cubierta con cúpula falsa, y en su fondo se abre una puerta de acceso a otra más pequeña con la misma cubierta que cierra una enorme losa en ambos casos.

La cueva de La Pastora, en Castilleja de Guzmán, representa otro tipo de gran sepulcro megalítico. Su corredor mide cerca de 38 metros de largo, a pesar de estar hoy incompleto. Las paredes de este monumento son de hiladas de piedras sujetas con mampostería de barro, alternándose las hiladas de losetas de piedra, elegidas a maneras de ladrillos, con hiladas de arcilla amasada. En la cámara, a la altura de los muros del corredor, se ha iniciado con grandes piedras una falsa cúpula, sacando hacia fuera cada vez más las losas, pero no en forma de bóveda de dovelaje ni usando de una clave central, sino cubriendo la última parte de la bóveda con una enorme losa (fig. 100). Una estructura cupuliforme semejante, aunque más perfecta, la hallamos en otros monumentos, como el dolmen de Matarrubilla (fig. 97), o los grandes sepulcros de Los Millares (fig. 98). En el de Matarrubilla se encontró una gran pila de sacrificios funerarios en el fondo de la cámara, de uso no determinado, aunque se ha de suponer en relación con los cultos sepulcrales. Esta misma pila la vemos repetida en otros sepulcros de esta clase.

El gran dolmen de Soto, en Trigueros (Huelva) (fig. 99), está construido con piedras fenomenales que ofrecen varios dibujos grabados, de difícil interpretación, como cazoletas, círculos, dibujos de puñales y otros, así como figuras humanas estilizadas, dentro del conceptualismo del arte esquemático. Una de ellas extiende los brazos sobre otra figura menor; y precisamente al pie del bloque pétreo donde se ven estos grabados, se hallaron los cadáveres de un adulto y un niño. También se ven aquí el esquema de un rostro y unos brazos, que se supone representan el mismo ídolo dolménico dibujado en estelas, cilindros, etc., e incluso en los abrigos rupestres. Este monumento se hundió y quedó relleno de arcilla muy dura, que al impedir su profanación proporcionó la posibilidad de hacernos una idea exacta de estas grandes sepulturas colectivas. Contenía ocho cadáveres, enterrados, atados y en cuclillas, todos cerca del monolito, con el grabado del supuesto ídolo megalítico.

El ajuar se componía de cerámica diversa que salió muy rota, junto a los cráneos; nueve hachas de piedra pulimentada, una de sílex, un machacador de granito, catorce cuchillos de sílex, un brazalete plano de hueso, de cinco centímetros de anchura, con varios orificios; un puñal ritual, de pizarra, roto; una cabeza o mango de punzón de metal, una aguja de

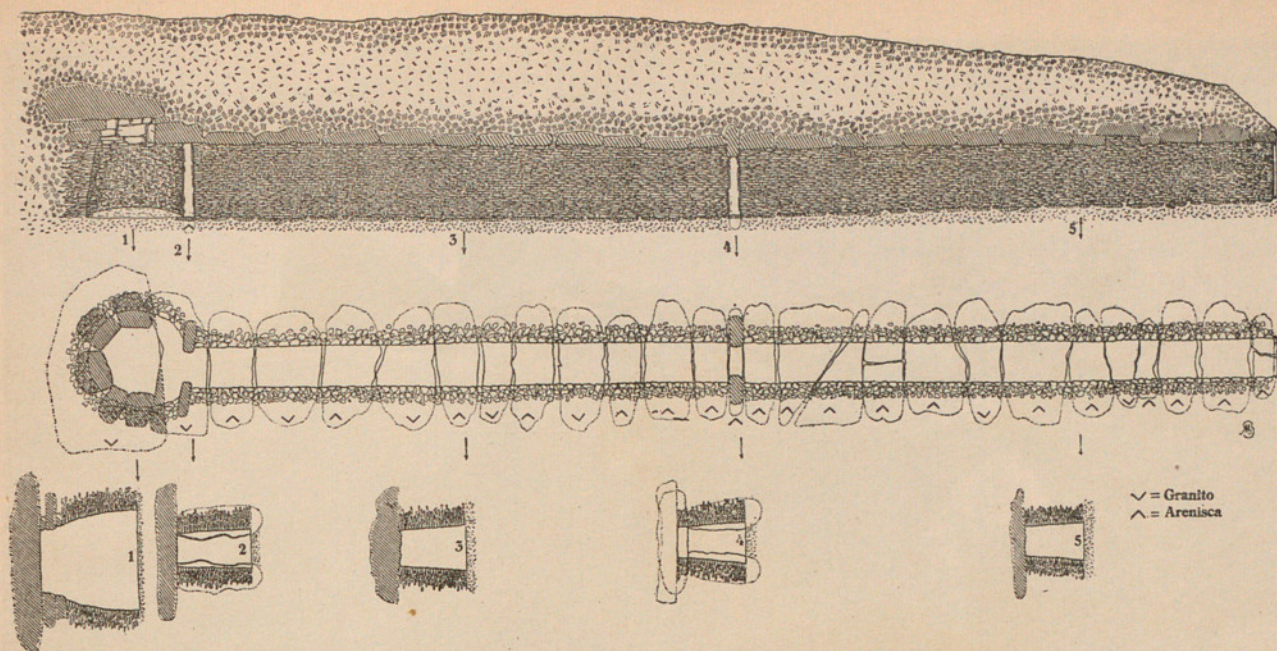


Fig. 100.— ALZADO, PLANTA Y CORTES VERTICALES DE LA CUEVA DE LA PASTORA. CASTILLEJA DE GUZMÁN (SEVILLA).

marfil, fósiles, conchas, molares de animales y vestigios de fuegos, que puede suponerse sirvieron para sahumerios funerales. También se halló un piso de guijarros cimentados sobre arcilla, de valor semejante a las pilas y mesas de otros monumentos funerarios parecidos.

Completa la idea que debemos formarnos de estas grandes tumbas reales, el hallazgo junto al gran dolmen de Soto de otro más pequeño, de sólo 8 metros de longitud, que contenía de diez a veinte cadáveres. El no poder enterrar más en él debió motivar la construcción del gran sepulcro descrito. Dentro de este sepulcro menor apareció, con cerámica y otros objetos, una punta de flecha foliácea, de cobre, y otra de sílex finísima y de base cóncava, o sea con finas aletas laterales pero sin pedicelo central.

A estos grandes sepulcros correspondían poblados como el de Los Millares, asentado en un altozano flanqueado por dos arroyos. Sus casas eran de planta paralelogramica, con dos o más habitaciones y muros de piedra, sujetos con arcilla amasada. La población se defendía tras una muralla en la que se abría una puerta de paso. Un acueducto traía el agua al poblado, de una fuente situada un kilómetro más lejos, y cuatro fortines extramuros resguardaban esta ciudad primitiva, pero organizada ya en alto grado y de cuyas excavaciones proceden gran número de vasos, ídolos y otros objetos artísticos que caracterizan esta importantísima cultura española que casi llegó a unificar el territorio de la Península, pues por todas partes se ven sus tipos culturales y sobre todo los característicos sepulcros dolménicos que animan muchos paisajes rurales de España, sobre todo en Galicia, Vascongadas y norte de Cataluña, siendo sobre todo abundantes por todo el Pirineo (figs. 101 y 102). Sólo quedó fuera de su influencia, como dijimos, la ya mencionada zona mediterránea, tal vez porque allí otra población diferente se resistió a ello.

El origen oriental de la cultura megalítica parecen atestiguarlo, además de los ídolos, puntas de flecha, cerámica, etc., la igualdad de ciertos monumentos megalíticos de tipo dolménico del Asia Menor, que también llegaron, en otra dirección, hasta el Cáucaso. Además, ideas semejantes han creado las tumbas y templos megalíticos del Egeo y de todo el



Fig. 101. — SEPULCRO MEGALÍTICO DE SAN JULIÁN DE CABALEIROS (CORUÑA).



Fig. 102. — RESTOS DE LA GALERÍA CUBIERTA DEL SEPULCRO MEGALÍTICO "LA COVA D'EN DAINA" EN ROMAÑÀ DE LA SELVA (GERONA).

Mediterráneo. Hoy no es imposible hablar con cierta base científica de la equivalencia de las estructuras arquitectónicas reflejadas por las grandes tumbas de Los Millares o El Algarbe, con la que ofrecen los sepulcros micénicos de falsa cúpula, pues además de ser extraordinarias las semejanzas entre unas y otros, las investigaciones arqueológicas han acercado mucho, cronológicamente, estos monumentos. Hace unos años se daba a toda esta civilización una fecha muy lejana, pero hoy es seguro que sólo después del 2000 antes de Cristo puede situarse el comienzo de su apogeo, sincrónico por lo tanto en gran parte a la civilización crético-micénica de Grecia.

## LA CULTURA DE EL ARGAR

(1.500 A 1.000 AÑOS ANTES DE JESUCRISTO)

A causas exteriores se debe atribuir la decadencia de la cultura del bronce inicial español. Posiblemente los grandes trastornos ocurridos, después del año 1500, en el Mediterráneo oriental, al cortar el comercio y las corrientes culturales que de allí llegaban al Occidente, aislaron la Península y la sumieron en un decaimiento progresivo que conocemos con el nombre de época de El Argar, poblado cercano a Almería. Esta cultura, cada vez más decadente, se prolonga hasta el milenio primero antes de Cristo, cuando al contacto con las colonizaciones históricas vuelve a renacer en la Península el comercio y a vivificarse el arte, a la vez que toda España ve llegar desde el centro de Europa oleadas de pueblos indo-europeos, con una cultura y un ímpetu que pronto matizan y transforman todo el territorio.

La cultura de El Argar se caracteriza por sus bellas formas cerámicas sin decorar, de color negro, bien pulidas y cocidas (fig. 103). Fuera de esto, los argáricos no realizaron creaciones artísticas de ningún género. Sus armas y brazaletes de bronce aparecen sin decorar, y son arcaizantes en sus formas, en relación a la época cronológica en que se fabrican ya después del 1.500 (fig. 104). Sólo Portugal y Galicia mantienen en un grado de mayor esplendor su cultura megalítica, sostenida allí por las relaciones atlánticas a base del comercio del oro y del estaño, en tanto que los centros megalíticos mediterráneos y andaluces debieron decaer totalmente, siendo substituídos por la cultura monótona de El Argar, la cual, si bien se extiende por toda la Península, sólo en el SE. tiene centros importantes, siendo pobre y local todo lo afín a este período que hallamos en el resto de España.

Hacia Galicia y Portugal, los grabados rupestres, con los mismos motivos del arte esquemático de los abrigos pintados, han debido perdurar largamente. A su vez se ha desarrollado un rico arte geométrico, con el cual vemos decorados los tutuli y las bellas lúnulas, que fueron grandes collares en forma de cuarto de luna, muy cerrados, semejantes en su ornamentación a las antiguas placas dolménicas. Todo este arte atlántico tardío ha conservado muchos elementos procedentes de la cultura megalítica, que allí siguió manteniendo un tipo sepulcral y otro de casa circular, probablemente relacionados y derivados de las construcciones de falsa cúpula dolménica. Ni siquiera con la llegada de la cultura céltica del hierro, muy tardíamente introducida en España y en el Occidente (hacia el 800 a. de C.), se rompe esta unidad atlántica basada en un fuerte substratum racial y cultural.





Fig. 103. — FORMAS CERÁMICAS Y OTROS UTENSILIOS PROPIOS DE LA CULTURA DE EL ARGAR.

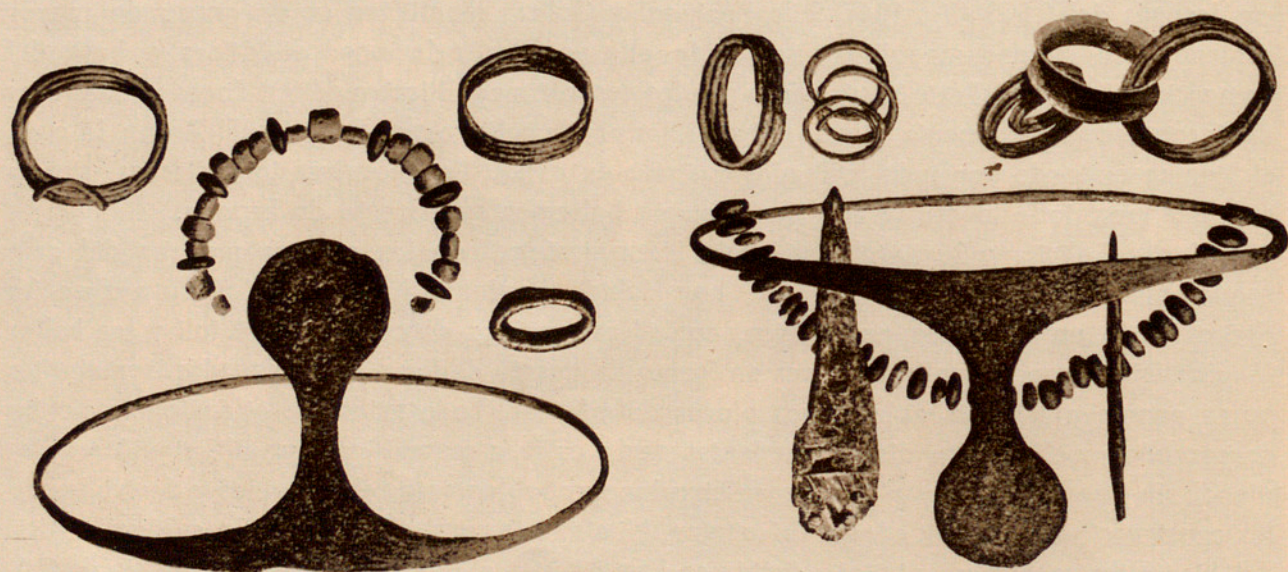


Fig. 104. — DIADEMAS, BRAZALETES, ANILLOS, CUENTAS DE COLLAR, CUCHILLOS Y PUNZONES DE CORTE ROMBOIDAL PROCEDENTES DE SEPULTURAS ARGÁRICAS DEL SUDESTE DE ESPAÑA.

## LA CULTURA BALEAR DE LA EDAD DEL BRONCE

(1.500 AÑOS ANTES DE JESUCRISTO A COMIENZOS DE NUESTRA ERA)

De origen y carácter semejante a la gran cultura megalítica española, es la que con gran personalidad floreció en las islas de Mallorca y Menorca. Todavía no están claros su origen ni sus comienzos cronológicos, a pesar de la enorme importancia de los monumentos que de ella se conocen desde muy antiguo. Las series de taulas, navetas, talayots y otras construcciones, siempre impresionaron por su empuje y novedad a los antiguos arqueólogos, pero todavía no han sido nunca expuestas, en su totalidad admirable, con claridad y sistema. Sólo opiniones personales, jamás basadas en datos seguros suficientes, explican los restos de esta cultura. Las excavaciones han proporcionado diversos tipos de grandes edificaciones aisladas o formando poblados, y también admirables sepulcros artificiales, muchos de ellos subterráneos. Éstos vienen a reproducir plantas y estructuras paralelas a las de los grandes megalitos de la Península, donde también hallamos la cueva mortuoria más o menos artificial, empleada como enterramiento sincrónico a las tumbas megalíticas.

Lo más antiguo de la cultura baleárica parece que se origina por desviación de la cultura peninsular de Los Millares-El Argar. Hay un único y discutido resto de vaso campaniforme, que podría proporcionar la fecha más antigua de esta cultura baleárica. Se halló en Felanitx, según Cabré; pero Colominas niega la veracidad de este hallazgo. En este caso, toda la cultura baleárica sería posterior al momento culminante de la civilización megalítica peninsular. La estructura de los monumentos e incluso la cerámica de aquélla, inducen realmente a enlazarla más con la cultura de El Argar que con otra alguna anterior. También se acerca a otras culturas insulares mediterráneas, como la que floreció en Cerdeña, más que a los vestigios arqueológicos de España. Podría ser, por tanto, una rama diferente del mismo tronco cultural mediterráneo de la Edad del Bronce. La mayor parte de su desarrollo acaece cronológicamente después del año 1000 antes de Cristo, fecha en que ha terminado, en números redondos, nuestro estudio del arte primitivo español. Toda esta cultura balear se desarrolló sólo en Menorca y Mallorca mientras Ibiza quedó despoblada hasta que los cartagineses fundan allí una base naval el 636 antes de Cristo. Además hay que tener presente que ni Mallorca ni Menorca son dominadas hasta que llega a ellas Roma, de suerte que a lo largo de todo el primer milenio antes de Jesucristo la antigua población isleña desarrolla un ciclo cultural independiente de la Península y de las colonizaciones históricas, púnicas y griegas, aunque los hallazgos prueban continuas relaciones con los pueblos colonizadores griegos y púnicos y también con las costas peninsulares. Sobre todo la cerámica y los tipos de metal, estos últimos derivados de los que introdujeron los celtas en España, con la invasión de los campos de urnas, parece han llegado a las islas desde la Península.

Lo más notable que de toda esta cultura nos ha quedado son sus construcciones y

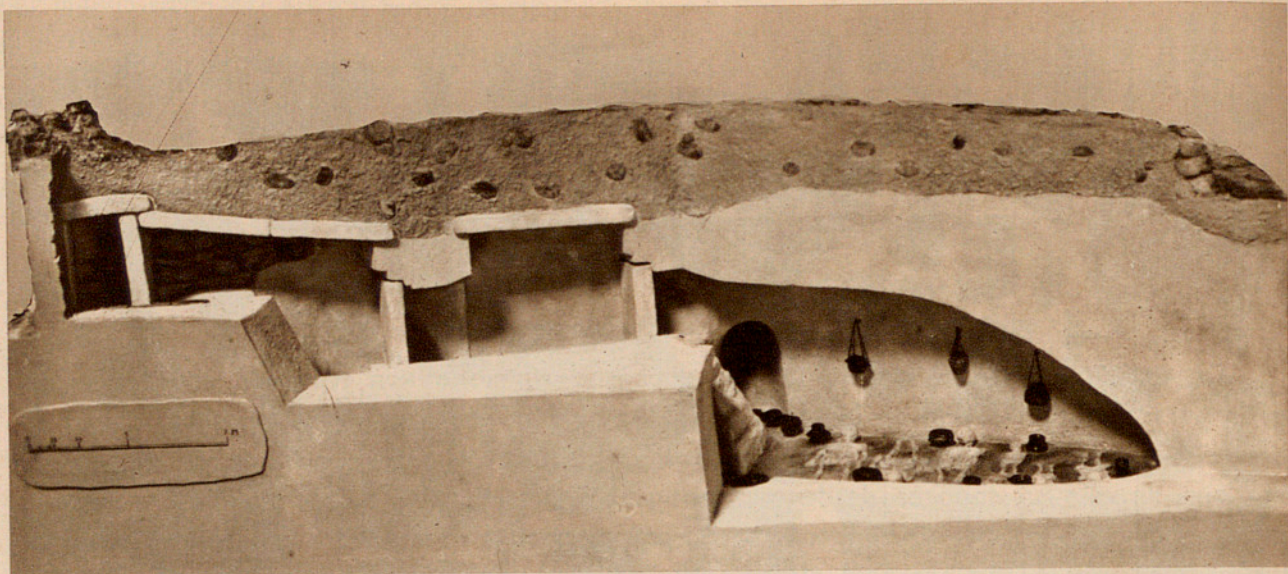


Fig. 105. — SEPULCRO SUBTERRÁNEO DE SON JAUMELL, EN CAPDEPERÀ (MALLORCA), EQUIVALENTE A LOS GRANDES SEPULCROS MEGALÍTICOS DE CORREDOR DE LA PENÍNSULA.



Fig. 106. — CONJUNTO DE RUINAS DEL POBLADO BALEÁRICO DE CAPOCORP VELL, EN LLUCHMAYOR (MALLORCA).



Fig 107. — PUERTA DEL RECINTO AMURALLADO DE SES PAHISSES. ARTÁ (MALLORCA).



Fig. 108. — TALAYOT DE CIUDADELA (MENORCA).

sepulturas. Estas últimas se obtenían excavando en la arenisca blanda de Mallorca largas cavidades, en forma de nave invertida, como la Cova de Sa Mola, de Felanitx, o la gran cámara subterránea sepulcral de Son Jaumell, de Capdepera (fig. 105). A su fondo se baja por escaleras de tramos, entre pasillos y vestíbulos que se iban cerrando con losas colosales. Abajo había varias sepulturas de adultos y niños, y las paredes presentan nichos absidales seguramente destinados a ofrendas.

En Palma de Mallorca son numerosas estas cámaras sepulcrales subterráneas. En Son Sunyer y Son Oms, cerca de la capital, hay más de veinte, próximas unas de otras, y todas del mismo carácter; cabe suponer que pertenecieron a una gran necrópolis de gentes principales. En alguna ocasión, sobre la gran cámara artificial subterránea se levantó un túmulo. Toda la estructura de estos enterramientos nos hace pensar en los sepulcros megalíticos, verdaderas cámaras subterráneas construídas donde la roca era demasiado dura o no existían masas rocosas.

Además de las grandes cuevas artificiales, se usaron otras naturales que se arreglaron para fines semejantes; y en algunos sitios, como en Menorca, hubo verdaderos poblados troglodíticos de cuevas artificiales, por ejemplo el de la Cala Covas, cuya cronología se mantiene totalmente imprecisa. Lo que sí parece es que en estos enterramientos se hallan los más antiguos ajuares conocidos de las islas Baleares. Cerámica de tipo argárico, vasos bicónicos y ovoideos, cuencos pequeños y algunas vasijas con asas horizontales, para estar colgadas, pues no tienen base de sustentación. Con esta cerámica aparecen puñales de bronce o cobre de perfil triangular, sin mango; éste se sujetaba a la base de la hoja mediante varios clavos. Punzones de perfil cuadrado y botones de hueso perforados en V, son también típicos en las Baleares procedentes con seguridad de la cultura megalítica peninsular.

A una etapa posterior en el desarrollo de esta última pertenecen, tal vez, los tipos de construcciones para vivienda y defensa que se conocen con los nombres locales de "talayots", "taulas", "antigors", etc., que ya mencionamos antes. Todos se levantaron con piedra seca y a base de aparejos ciclópeos o megalíticos. Los mejor conservados son los talayots, grandes torres de planta circular o cuadrada y sección troncocónica o piramidal. En su interior queda, por regla general, una cavidad cubierta con falsa cúpula, de aparejo muy tosco y más o menos megalítico, sostenido en su centro por una columna monolítica o de varias piedras formando pilar. Estas grandes construcciones eran torreones de defensa y a la vez tumba de jefes o patriarcas, y a su lado aparecen siempre otras edificaciones menores, formando verdaderos poblados. Más de mil de estas edificaciones quedan todavía en Mallorca, mejor o peor conservadas. El de Capocorp Vell es uno de los varios poblados de esta clase que aparecen en el término municipal de Lluchmayor (fig. 106). Tiene 200 metros de longitud por 40 de anchura. De su conjunto constructivo quedan aún seis talayots, cuatro de planta cuadrada y dos de planta circular, todos fortaleciendo un grueso muro, de unos tres metros de espesor, que rodea el poblado. La mayor de estas torres-palacios aun tiene hoy más de seis metros de altura y está construída por bloques de piedra de uno a dos metros de longitud, totalmente sin desbastar y colocados unos sobre otros, sin argamasa, aunque hábilmente acoplados. Una de las grandes torres ofrece dos plantas. El piso superior está enlосado, y la cámara tiene cuatro metros de diámetro y está cubierta con un techo de lajas sostenidas por maderos de acebuche, que se apoyaban en un pilar central construído con cuatro tambores de piedra bien acoplados. A la planta baja se descendía por una rampa



Fig. 109. — INTERIOR DEL TALAYOT DE TORRE D'EN GAUMÉS DE ALAYOR (MENORCA).



Fig. 110. — TAULA DE TORRE TRENCADA. CIUDADELA (MENORCA).

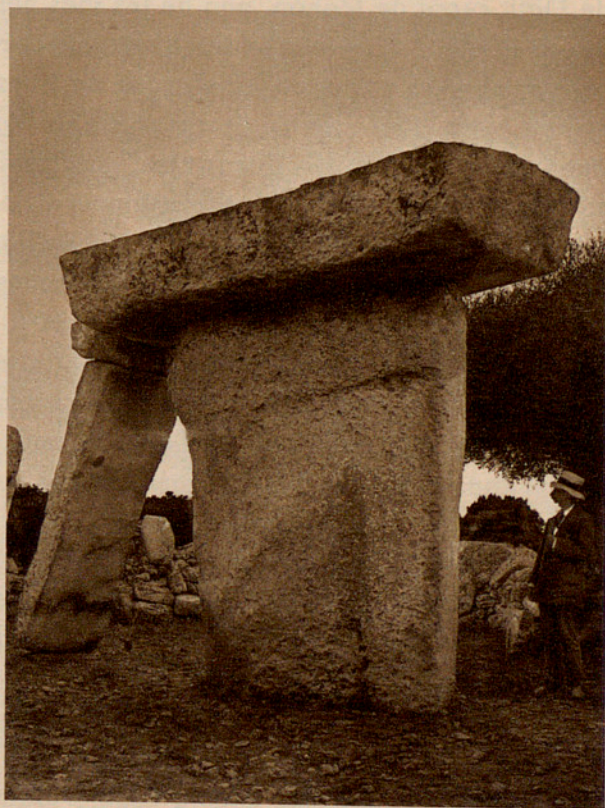


Fig. 111. — TAULA DE TALATÍ DE DALT. MAHÓN (MENORCA).

exterior en espiral, apoyada en el muro que rodeaba el conjunto del poblado. Éste presenta casas de planta cuadrada o paralelográfica más o menos grandes, cubiertas con vigas y lajas, siempre apoyadas en la típica columna o pilar central, que suele ser más ancho por arriba que en su base (figs. 109 y 113). En el conjunto talayótico de Son Julià, dos de estas construcciones ofrecen una planta elipsoidal, en forma de nave, como las que vimos en algunas cámaras sepulcrales.

Estas mismas construcciones se encuentran en Menorca y arrojan hallazgos parecidos como el talayot de Ciudadela (fig. 108). El poblado de Torre d'en Gaumés, en esta isla, cubre unas cinco hectáreas, y en su muralla circular se conservan tres grandes talayots (fig. 109). Entre dos de ellos se encuentra la célebre Taula d'en Gaumés, una de la veintena que de su clase talayótica han llegado hasta nuestros días en Menorca. En Mallorca no las hay, tal vez por haber sido allí destruídas, o bien por ser tales construcciones peculiares sólo de Menorca, isla más oriental y relacionada con otros centros mediterráneos, como Cerdeña, de donde llegarían también las navetas, edificaciones que tampoco aparecen en Mallorca. La taula antedicha es una gran losa apoyada sobre otra, formando una simple construcción de alzado, en forma de T. Sólo se halla una en cada poblado, y a su alrededor hay los restos de un muro bien construído, con aparejo irregular, pero reforzado por grandes monolitos perpendiculares; la planta es más o menos absidal, con tendencia a la herradura, y una entrada recta. La taula está en el centro de la cámara, y a veces miden sus piedras tres metros de altura por cuatro de longitud. La construcción debía estar cubierta con vigas apoyadas en los muros, y en éstos, en algunas ocasiones, se abren nichos bien construídos. Semejantes a este monumento, podemos admirar aún otros como la magnífica Taula de Talatí de Dalt, cerca de Mahón, una de las más bellas construcciones baleáricas que se conservan hoy (fig. 111). Parece que tales edificaciones eran lugares de sacrificio religioso, como lo corroboran los frecuentes hallazgos de huesos de las víctimas a su alrededor. Otros creen que se trata de mesas de descarnamiento de los cadáveres, como los célebres altares pérsicos de la religión de Zaratustra, y también se ha pensado pudieran haber sido simples puntos de apoyo del vigamen, a manera de desarrollo y substitución del pilar o columna central que por necesidades del aparejo de estas construcciones vemos aparecer en muchas de estas estructuras arquitectónicas baleares (fig. 110).

Hemos citado las navetas como otra construcción talayótica peculiar de Menorca. Son, en definitiva, construcciones levantadas sobre las plantas, ya mencionadas, en forma de nave más o menos elíptica y siempre con tendencia a la herradura. Tales edificaciones son las mejor construídas, con aparejo más regular; y después de estudiadas las veintidós que se conservan puede asegurarse que se trata de sepulturas para inhumaciones colectivas. La edificación contiene una cámara, que a veces consta de dos y hasta de tres naves, separadas por las columnas o pilares en que se apoyan las losas de la cubierta en falsa cúpula. A su interior se llega por un estrecho corredor, cerrado por losas en sus extremos, y a través del cual hay que arrastrarse a veces para alcanzar la cámara donde están los cadáveres.

Las más bellas y mejor conservadas son la célebre Naveta dels Tudons, en Ciudadela (figura 112) y la de Son Mercé de Baix, en Ferrerías (Menorca) (fig. 113), donde podemos estudiar perfectamente la tosca técnica arquitectónica del alzado de tales monumentos por su interior, en contraste con la regularidad del despiece del exterior de la construcción. Las restantes están diseminadas por toda la isla, habiendo sido destruídas muchas de ellas



Fig. 112. — NAVETA DELS TUDONS, EL MÁS BELLO Y MEJOR CONSERVADO MONUMENTO PREHISTÓRICO DE LAS BALEARES, SITUADO CERCA DE CIUDADELA (MENORCA).



Fig. 113. — RESTOS DEL INTERIOR DE LA NAVETA DE SON MERCÉ DE BAIX, EN FERRERÍAS (MENORCA), EN LA CUAL SE APRECIA EL TÍPICO PILAR BALEÁRICO DE BASE ESTRECHA QUE LUEGO SE ENSANCHA EN SU ALZADO.



o transformadas en fortines, sobre todo durante la ocupación inglesa de la isla, en el siglo XVIII.

Tanto en Mallorca como en Menorca los constructores de los talayots y demás monumentos de esta cultura debieron sentir la inseguridad de toda población isleña y construyeron para su defensa personal y para la de sus rebaños y enseres grandes recintos amurallados de un perímetro a veces de casi un kilómetro de longitud.

Los muros de estos recintos se han levantado sin argamasa con grandes piedras, y sus ruinas actuales aun llegan hoy a más de dos metros de altura en algunos trozos. A lo largo de los muros se han construído puertas de aparejo monolítico gigantesco y grandes torres talayóticas circulares y cuadradas que en algunos casos han quedado aisladas, constituyendo tales talayots simples restos de aquellas fortificaciones dentro de las cuales debieron existir construcciones de piedra, que serían santuarios o palacios y chozas, hoy desaparecidas, quedando espacio libre para encerrar dentro de la fortificación los habitantes y ganados de la comarca en caso de peligro.

Tales construcciones se levantaron precisamente no en la parte montañosa, aprovechando algún altozano, sino en los llanos de la isla donde debían ser necesarias para cubrirse de sorpresas. Los más importantes de estos monumentos que han llegado hasta nosotros son el de Ses Pahisses de Artá (fig. 107) y el de Antigors de Las Salinas de Santanyi (Mallorca) y el de San Carlos de Ciudadela (Menorca), existiendo otros muchos, la mayoría aun inexplorados e inéditos.

Toda esta cultura se mantiene independiente, según ya apuntamos, hasta el siglo II antes de Cristo en que las Baleares son conquistadas por Roma. Pero aun después debió perdurar la cultura indígena. Los ajuares que estos monumentos nos han proporcionado se componen de utensilios de muy difícil clasificación, por su gran personalidad y rareza, como el rico conjunto ofrecido por el depósito de bronce de Lloseta (figs. 114-115). La cerámica muestra a veces claras influencias procedentes de la cultura de los campos de urnas peninsulares, de donde también han llegado a la isla las espadas y puñales de pomo macizo. Pero la cronología de los hallazgos queda muy imprecisa. Tal ocurre, por ejemplo, con la fecha de la introducción del hierro, representado por un puñal hallado en el talayot de Talaya Joana, y con la época en que se infiltra el rito sepulcral de la incineración, que debió substituir a la inhumación, conforme avanzaba el milenio que se puede calcular duró la gran etapa de esta cultura, esto es, desde el 1000 antes de Cristo al comienzo de nuestra era. Aunque la colonización inicial de las dos grandes islas debe colocarse algunos siglos antes, quedando aún imprecisa. Sólo los paralelos cerámicos nos inclinan a iniciar la llegada del hombre a Mallorca y Menorca cuando florecía en la Península la cultura de El Argar.

De los cultos insulares de aquella gran cultura nos quedan estatuitas de palomas con alas triangulares, apoyadas en tubos de metal, y unos discos de bronce decorados con círculos hechos a troquel, que siempre van colgados de unas varillas con cabeza globular. Desconocemos en absoluto su uso, así como el de unas láminas de plomo, en forma de doble cuerno, también decoradas con los mismos círculos. Sus semejanzas con el altar cretense de dobles cuernos parecen grandes, así como las de unas pequeñas dobles hachas de bronce. Mas toda hipótesis sobre esta aun misteriosa cultura y sus creaciones, no puede obedecer más que a un juicio personal.

Lo cierto es que hubo un culto a la paloma y al toro, del cual tenemos esculturas

más o menos toscas de bronce y de arcilla. Merecen especial atención las bellísimas cabezas de este animal halladas en Costitx y que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (figs. 116-117). Son tres, y cada una algo diferente dentro de una estrechísima semejanza. Los cuernos están fundidos aparte, así como las orejas. El resto de la cabeza, de fino modelado, da una bellísima impresión de arcaísmo, con el trazado de los ojos a base de planos paralelos superpuestos; el morro ha sido bien modelado y marcado en una de ellas mediante un doble anillo que lo destaca del resto de la cabeza; las fosas nasales y la boca están fuertemente indicadas con vaciados profundos.

En el Museo de Barcelona se encuentra otra cabecita hermana, en técnica y estilo, de los toros de Costitx, y esculpida en el extremo de un brazo de bronce, procedente del sepulcro de Son Mas, de Inca, donde se hallaron también un par de grandes cuernos del mismo metal. En la base del tronco de estas notables piezas hay una fina decoración de hojas lanceoladas, formando ramo, de clara filiación helenísticorromana. Probablemente estos cuernos pertenecieron a una cabeza de toro, tal vez de madera o arcilla. Otro cuerno de bronce, más pequeño, procede de Son Taxaquet, y también los hay de barro. Parece seguro que se acoplarían a cabezas de toro menos bellas y ricas que las anteriores, fabricadas con madera, barro o metal.

Las estrechas semejanzas de los cultos mediterráneos conservados por los pobladores de Mallorca y Menorca y el estilo muy arcaizante de las obras de arte creadas en las islas han hecho pensar a muchos arqueólogos en un sincronismo y estrecha filiación con las culturas crético-micénicas.

Sin duda alguna son un eco lejano de éstas, ya que toda la cultura megalítica mediterránea, desde los "tholos" de Orcomenos y las construcciones megalíticas micénicas, hasta Los Millares, pasando por Malta, Gozo, Sicilia, Cerdeña y Baleares, ofrece una unidad de estructuras, fundamentada seguramente también sobre una comunidad de creencias, técnicas y estilos, aunque florecieran en distintos momentos y con independencia en cada lugar. La cultura talayótica de las Baleares es seguramente el último producto autóctono de aquellos lejanos colonizadores, cuyas raíces se deben buscar en el Asia Menor, en el milenio segundo y tercero antes de Cristo, pero cuya supervivencia hasta nuestra era, en Mallorca, está fuera de duda. Los hallazgos hacen segura la hipótesis de que muchos de los grandes talayots siguieron siendo habitados incluso durante la época romana.

Después del 121 antes de Cristo, en que Cayo Metelo Baleárico conquista las islas, los romanos establecieron una serie de ciudades o colonias en los lugares de la costa, como Palmaria, Pollentia, en la isla de Mallorca, y Magón — ya fundada por los cartagineses — y Ciudadela, en Menorca, desde donde las técnicas y artes romanas llegaron a los atra-sados indígenas, cuyos contactos con griegos y púnicos también deben ser tenidos en consideración conforme lo vienen probando la serie ya numerosa de hallazgos de tales pueblos, que si no mantuvieron intensas relaciones con las islas, pobres y poco útiles para el comercio colonial, sí las frecuentaron y supieron aprovechar de allí la mercancía más valiosa y afamada, sus honderos, que como mercenarios de griegos y cartagineses debieron ser portadores, al regresar a sus islas después de las guerras, de elementos culturales clásicos ya desde tiempos anteriores a la conquista de Roma. Una prueba de esto son la serie de estatuillas griegas de bronce, probablemente exvotos ofrecidos a los santuarios talayóticos.

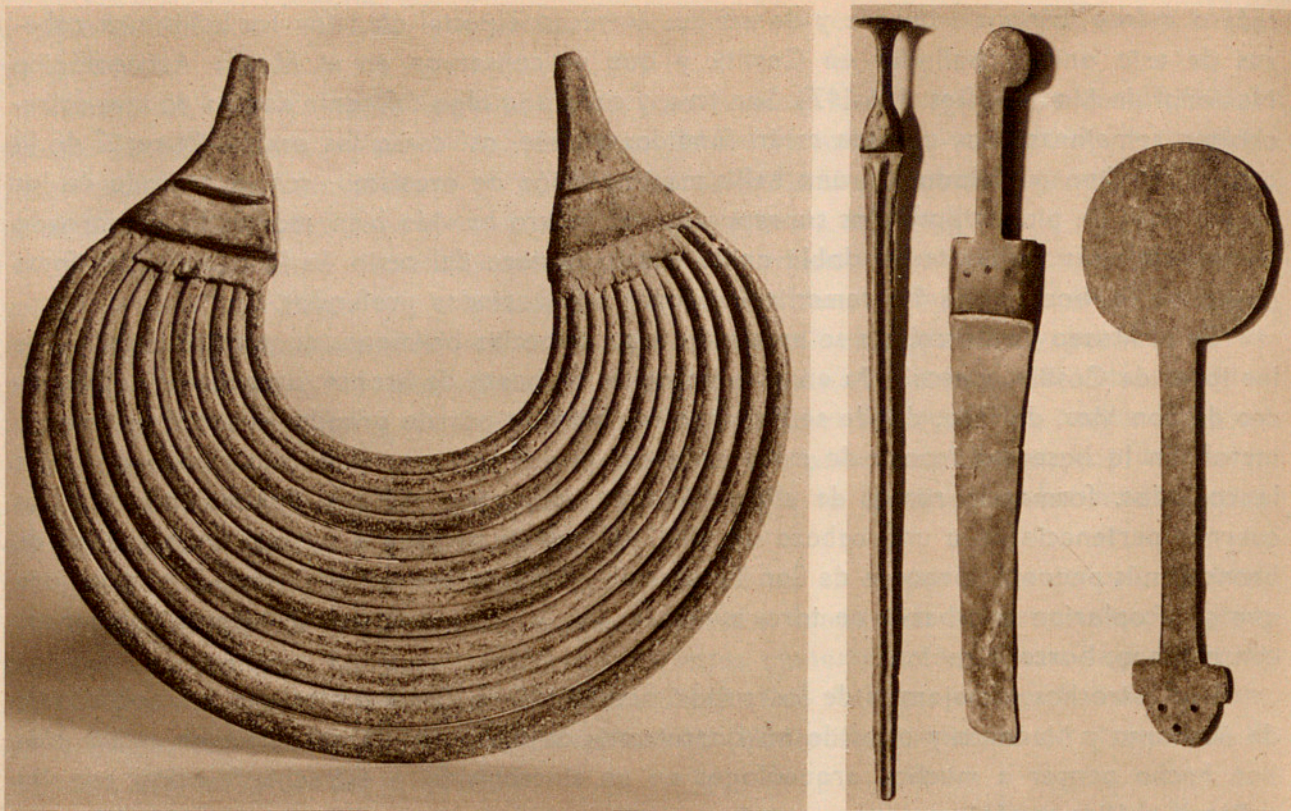


Fig. 114. — COLLAR, ESPADA, PUÑAL Y ESPEJO DE BRONCE HALLADOS EN LLOSETA (MALLORCA). (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)

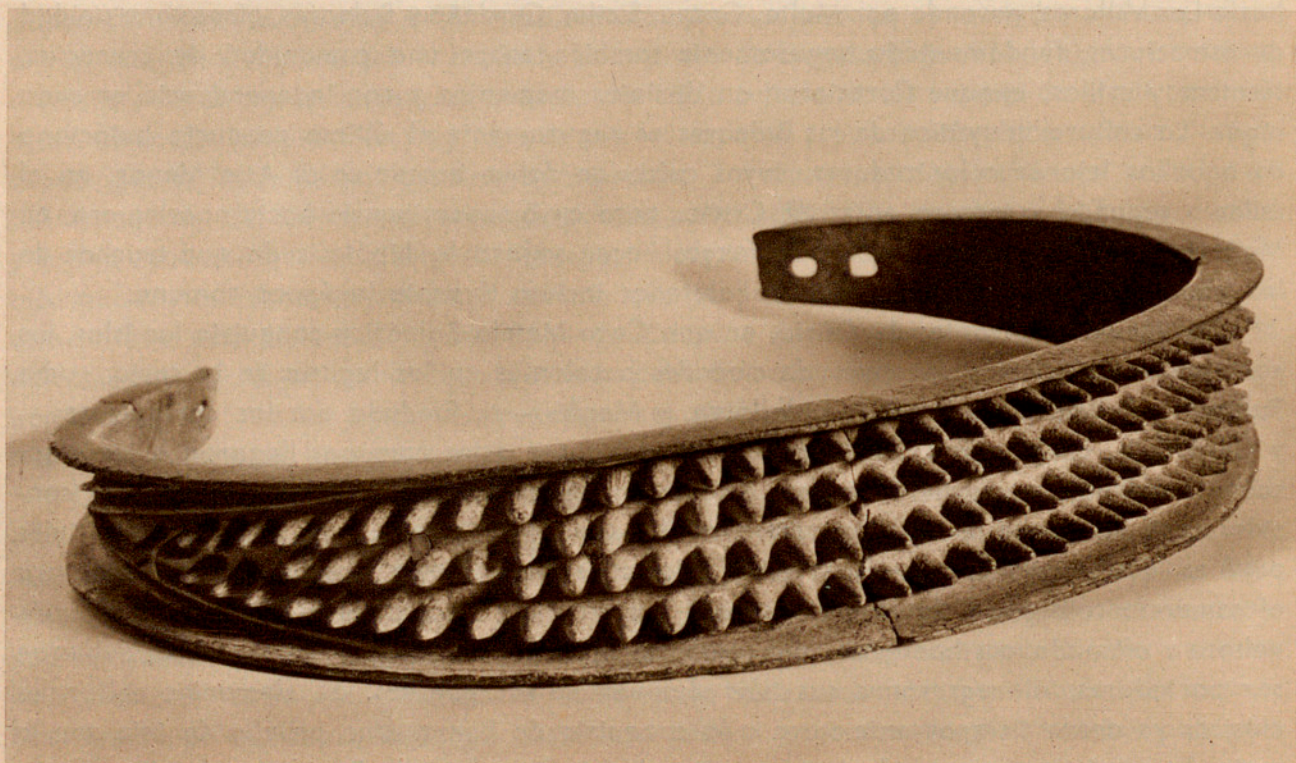


Fig. 115. — CINTURÓN DE BRONCE DEL TESORO DE LLOSETA (MALLORCA). (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 116. — DOS GRANDES CABEZAS DE TORO DE GRAN FUERZA EXPRESIVA Y MAGNÍFICAMENTE FUNDIDAS EN BRONCE HALLADAS EN COSTITX (MALLORCA). (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)

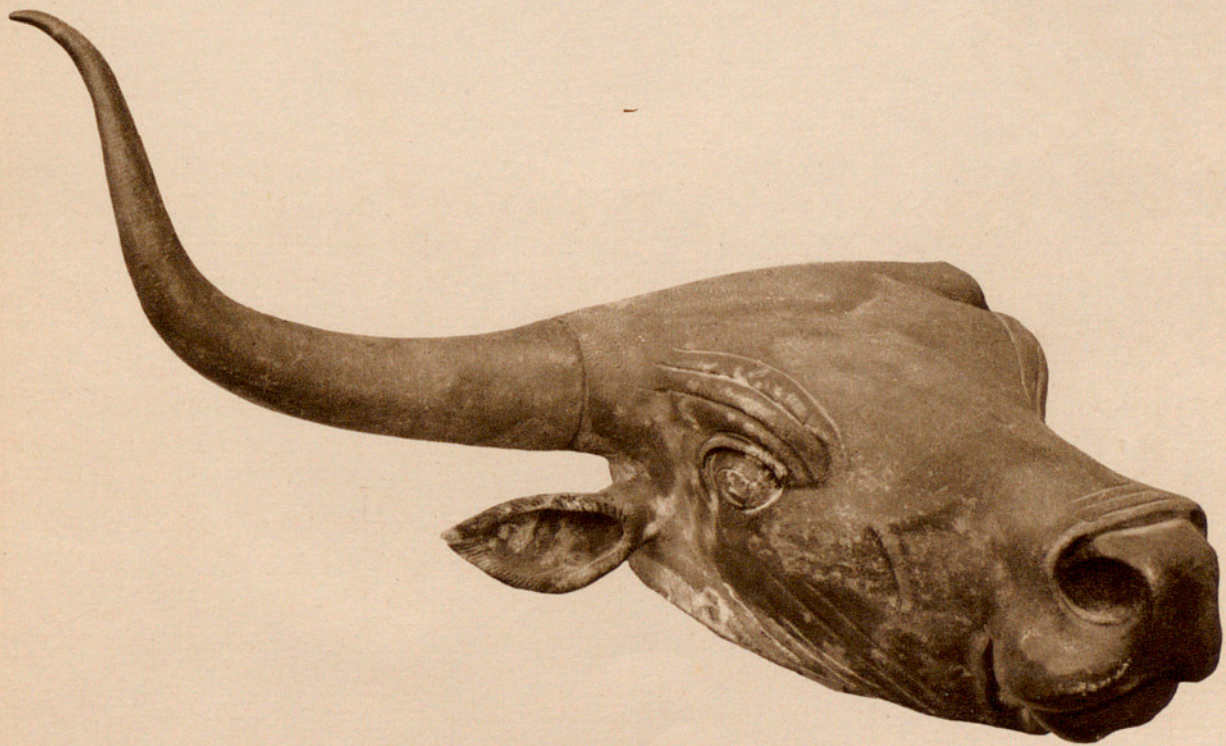


Fig. 117. — CABEZA DE TORO DE COSTITX (MALLORCA), DE MENOR TAMAÑO QUE LAS ANTERIORES, PERO DE FINO Y ORIGINAL MODELADO, PROCEDENTE DE ALGÚN SANTUARIO. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)

COLONIZACIONES PÚNICA Y GRIEGA

POR

ANTONIO GARCÍA Y BELLIDO

## COLONIZACIÓN PÚNICA

## SUS CARACTERÍSTICAS GENERALES

De la colonización de fenicios y cartagineses estamos informados no sólo por los objetos hallados, restos de su civilización, sino también por los textos antiguos. Según éstos, hacia el año 1000 aproximadamente, los fenicios de Tiro fundaron sobre una isla cercana a la desembocadura del Guadalquivir una factoría que llamaron Gádir, hoy Cádiz. Interesábales, sobre todo, la adquisición de metales (cobre de Huelva, estaño del noroeste de la Península, de Bretaña francesa y de Cornualles, plata y oro del mediodía de España, etc.), cuyo centro comercial más importante era, por entonces, la enigmática ciudad de Tartessos, en la misma región. Hacia el año 654, los cartagineses establecieron una colonia de pescadores y saladores en Ébyssos (Ibiza), isla a la sazón deshabitada. En fecha indeterminada, se asentaron también en las costas del Mediodía, en aquellos puntos que podían servir de escala en el viaje a Cádiz. Así debieron nacer las pobres factorías de Abdera (Adra), en la costa de Almería, Sexi (Almuñécar), en la de Granada, Málaga (Málaga), y otras de menor importancia y nombres desconocidos distribuidas por las playas del sudeste de la Andalucía atlántica y El Algarbe. Tales factorías eran no sólo puntos de embarque de mercancías, sino fundamentalmente centros pesqueros y conserveros, como lo fué también la misma Cádiz, Ibiza y, andando el tiempo, Carthago Nova (Cartagena), lugares ricos además en salinas. No fué por un simple capricho por lo que el atún figuraba como emblema en las monedas de Gádir, Abdera, Sexi y Salacia.

Los púnicos explotaron también el esparto para cordajes, y aprovechaban el "múrex" del que sacaban la púrpura; explotaban asimismo otras riquezas naturales, sin olvidar que de la Península sacaron los cartagineses en todo tiempo sus mejores tropas mercenarias, con las que hicieron las guerras de Sicilia e Italia, de Cerdeña y norte de África. En el último tercio del siglo III antes de Jesucristo, la conquista de todo el sur de España por los bárquidas y la creación de tres colonias nuevas en la región del sudeste, de las que sólo conocemos bien la principal, Cartagena, intensificaron las influencias anteriores. Pero todo terminó al finalizar, con el siglo, la famosa segunda Guerra Púnica, con la cual el dominio de España pasó de las manos cartaginesas a las de Roma.

Los restos de la colonización púnica sobrepasan en mucho, por su cantidad, a los que nos han llegado de la colonización griega. Mientras de ésta no tenemos más que una sola necrópolis, la del Portitxol de Ampurias — y aun resultó expoliada antes de la intervención de personas especializadas —, de la púnica poseemos un gran número, distribuidas por toda la isla de Ibiza, entre ellas la famosa del Puig d'es Molins, con un considerable

número de hipogeos, más la de Cádiz, que ha dado hasta el día más de centenar y medio de enterramientos próceres y una buena cantidad de otros menores; añádase a ellas las de Villaricos (Almería) y Carmona (Sevilla), por no citar sino las más importantes. A las necrópolis han de sumarse aún los hallazgos sueltos, a veces tan considerables como los de La Aliseda (Cáceres) y Huelva, y los procedentes del Santuario de Tanit, en Ibiza, con un sinfín de exvotos, o el depósito de la Isla Plana, en la misma isla, con multitud de figuras de barro; y, en fin, las estaciones costeras de Alicante y Murcia, que están suministrando abundantes testimonios de la misma cultura.

En contra de su relativa abundancia, la mayoría de las reliquias púnicas halladas en España se encuentran muy lejos de ofrecer la precisión cronológica que presentan las griegas. Y es que el carácter peculiar de las producciones artísticas de los púnicos hace muy difícil la tarea de su clasificación y ordenación. Hay casos en los que ni siquiera es seguro se trate de productos realmente púnicos, pues ni los fenicios ni sus sucesores de Occidente los cartagineses tuvieron, propiamente hablando, un arte con caracteres étnicos, como lo tuvieron no sólo los egipcios y griegos, sino pueblos de cultura más pobre, y en parte también de acarreo, como lo fueron los etruscos y hasta los mismos iberos.

Ello es una consecuencia de la negación que para el arte figurado muestran todos los pueblos semitas; antes de ser una prohibición religiosa — observa finamente un crítico de su raza —, fué una incapacidad de su espíritu. El alma semita puede escrutar dentro del alma de los demás, sabe filosofar; mas no acierta a ver el arte externo de los seres. Su inteligencia, amplia en la armonía de los números, sabe construir según fórmulas rítmicas. Puede producir, por tanto, arquitectura y decoración; pero no artes figuradas. Los árabes lo han demostrado una vez más, tras la experiencia de los hebreos, tras la de los fenicios y cartagineses. El artista o el industrial púnicos, poco exigente consigo mismo y al servicio de clientes cuyas necesidades artísticas y culturales no iban tampoco mucho más lejos, imitó constantemente, un siglo tras otro, el arte, los estilos, el gusto y hasta los objetos mismos de aquellos pueblos más progredientes con los que se hallaba en contacto; así, pues, el semita púnico se viste, a través del tiempo, con galas tomadas del arte cretíco-micénico, del mesopotámico, del egipcio, del griego, del etrusco y, finalmente, del romano. A las veces, va mezclando retazos de estas varias influencias en una misma obra, no siendo tampoco raro que convivan en ella características del más sorprendente anacronismo.

Semejante imitación convertíase a menudo en meras fórmulas, dándose casos en los que tipos, gustos, estilos, maneras y recetas industriales muy remotos en fecha, continuasen repitiéndose en los talleres púnicos durante lustros, decenios y hasta siglos. Tal espíritu mimético, este arcaísmo pertinaz, esta mezcla sin selección y sin criterio aprehensible, es lo que en la mayoría de los casos impide llegar a establecer un escalonamiento cronológico seguro en los numerosos residuos que de la dominación púnica han llegado a nosotros. Es posible que con el tiempo, y a medida que las excavaciones sistemáticas lo permitan, se hará más claridad en aquellas manifestaciones provinciales que, como las de Sicilia, Cerdeña, Ibiza y el mediodía de España, vivieron (al menos en parte) dentro del ambiente cultural creado por los fenicios, y sobre todo por los cartagineses. Pero mientras no se llegue a una mayor precisión en los estudios de estas manifestaciones, en general, y en particular de aquellas surgidas en los focos metropolitanos más importantes (Fenicia mismo, Chipre y Cartago), no será prudente decidirse por clasificaciones concretas al tratar de

un buen número de hallazgos, sobre todo de aquellos que por haber acaecido sin la oportuna intervención de personas facultadas, se nos presentan hoy huérfanos de todo apoyo que ayude a su justiprecio cronológico.

## ARQUITECTURA

No sólo en nuestra Península, sino en general en todo el mundo púnico, quizá sea la Arquitectura el capítulo de su arte que presente más lagunas. La arquitectura monumental nos es desconocida. Lo que fueron los templos de Cádiz, tan alabados por los antiguos, es materia casi incógnita en su totalidad. La tradición y la historia citan con frecuencia al templo de Hércules, al Herakleion de Cádiz, o, hablando con más propiedad, al Santuario de Melkart (el Hércules de los tirios), acaso el monumento más viejo y más importante de todo el Occidente. ¿Dónde estuvo tal santuario? Hoy, gracias a los estudios paleogeográficos hechos sobre este tramo de costa, podemos afirmar que en la Antigüedad la actual isla de Cádiz se hallaba soldada a lo que ahora es isla de Sancti Petri, formando entrambas una isla única, muy estrecha y alargada. Si con esta nueva imagen del lugar leemos los textos antiguos, sacaremos en consecuencia que el Herakleion gaditano hubo de alzarse precisamente en Sancti Petri, donde, en efecto, es frecuente la "pesca" de antigüedades, a veces de importancia. Estrabón, describiendo la situación del santuario con respecto al casco de la población gaditana, dice: "La ciudad yace en la parte occidental de la isla...; el Herakleion en la otra parte, hacia el Oriente, en el lugar donde la isla se acerca más a tierra firme, de la que está separada por un canal de un estadio (alude al canal de Sancti Petri)... La ciudad dista del santuario doce millas, número igual al de los trabajos (de Hércules); mas la distancia real es algo mayor, tanto como es de larga la isla, midiendo la longitud de ella de Oriente a Occidente".

Desgraciadamente, de este famoso templo, del que hablan otros autores más y donde estuvieron personajes históricos de la categoría de Aníbal, Magón, Escipión, César, nada ha llegado a la actualidad. Las noticias o referencias antiguas, aunque numerosas, no dan idea alguna sobre su planta y alzado. Sabemos sólo que, según la leyenda, en él estaban enterrados los restos de Heraklés (Melkart). Silio Itálico nos dice que el templo tenía, quizá en el vestíbulo o en la puerta principal, una serie de relieves narrativos de los doce trabajos de Hércules, que describe uno a uno. Añade que se conservaban las antiguas vigas de madera del templo primitivo, el que erigieron los colonos tirios, allá por el año 1100, en que la leyenda (con valor de historia) sitúa la fundación de la ciudad. El mismo Silio nos informa de ciertas particularidades del culto allí en uso: no podían entrar en su recinto ni las mujeres ni los cerdos; los sacerdotes vestían de modo especial; en el interior no había imagen alguna; ardía un fuego perenne. Estrabón añade que en el templo se erguían dos columnas (algunos historiadores antiguos las identificaban con las legendarias "columnas de Hércules", que otros colocaban en el estrecho de Gibraltar); en ellas estaba escrita, no una dedicatoria piadosa — aclara el geógrafo —, sino una relación de los gastos del templo. En su recinto brotaban dos fuentes de agua dulce, en una de las cuales había que descender varios escalones para extraer el agua. La casual coincidencia de que unas veces disminuía su caudal al tiempo de la pleamar, dió origen a una curiosa





Fig. 118.—SOCAVONES COSTEROS EN LOS ARRABALES DE CÁDIZ, MOSTRANDO EL MODO COMO HAN IDO APARECIENDO LAS SEPULTURAS CARTAGINESAS Y LAS LABORES ARQUEOLÓGICAS A QUE SU DESCUBRIMIENTO DIERON LUGAR.

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 119. — CÁDIZ: HIPOGEOS PÚNICOS EN LA ZONA DEL ASTILLERO.

disputa en la que intervinieron los sabios más eminentes de los siglos II y I antes de Jesucristo. Además del Herakleion, hubo en Cádiz otro templo, el Kronion, es decir, el Santuario de Moloch. Se alzó en la ciudad misma, quizá en el lugar donde hoy está la catedral. De él no tenemos otras noticias.

Si de lo que fué lo más importante de Cádiz, y lo más monumental, nada ha llegado hasta ahora a nuestro conocimiento directo, en cambio la casualidad nos ha puesto en contacto con una rica necrópolis, cuyos enterramientos, en su mayoría pequeñas cámaras construídas con sillares, son hoy por hoy los más importantes testimonios del pasado púnico de la ciudad. Realmente, tales sepulcros son tan sencillos, que difícilmente se descubre en ellos una intención monumental; sin embargo, no se les puede negar tampoco su carácter arquitectónico, que es el que nos fuerza a incluirlos aquí.

La necrópolis de Cádiz es conocida, por lo menos, desde el siglo XVII, en que Suárez de Salazar describe ya algunos enterramientos claramente identificables con los que se han ido descubriendo en abundancia desde finales del siglo pasado. El 10 de mayo de 1887 aparecieron en el lugar conocido con el nombre de Punta de la Vaca tres sepulcros de piedra intactos. Estaban abiertos en el suelo calizo, en cuyas fosas se habían construído, con sillares escuadrados, tres compartimientos rectangulares, de gran tamaño, el suficiente para dar albergue a tres sarcófagos. El mayor de los sepulcros contenía una suntuosa arca de mármol blanco, con figura humana esculpida en su tapa; aparecieron dentro un esqueleto masculino (fig. 122), trozos de madera y retazos de tejidos, todo muy deshecho. Proba-

blemente, son los restos del ataúd de madera, donde debió colocarse el cadáver, y de la túnica que, a modo de sudario, envolvió los restos mortales. Los otros dos hipogeos no debieron contener más que cofres de madera. En cuanto a los cadáveres, habían sido sepultados con la cabeza hacia Oriente y en decúbito supino. Uno solo de los tres era femenino, precisamente el que contenía el ajuar más rico, consistente en un riquísimo collar de oro, ágatas y pasta vítrea y un anillo áureo con escarabeo giratorio de ágata, que se dice estaba en una de las falanges de las manos. Efectuado el sepelio, estos sepulcros eran cubiertos por entero de tierra, señalándose al exterior su lugar, quizá por medio de una estela; eran, pues, cámaras hipogeas, y de ahí su falta de monumentalidad arquitectónica, a pesar de ser obras en piedra.

Desde 1887 hasta el día, se han hallado en las afueras de Cádiz, tanto en la zona costera del este, que da a la bahía, como en la del oeste, que mira a pleno océano, la asombrosa cantidad de unos 150 sepulcros de piedra, que dan clara idea de lo que debió ser, en lujo y riqueza, aquella población gadeirita de los siglos V a III antes de Cristo (figuras 118-119). Si a los sepulcros conocidos añadimos los que se ha llevado el mar, en el transcurso de los siglos, a medida que iba lamiendo y royendo la isla por su lado oriental, hasta dejarla reducida a una estrecha lengua y seccionarla en dos; los que han debido saquearse y destruirse, todo a lo largo de la Edad Media y la Moderna, hasta 1887, y los que aun queden bajo tierra, esperando el día de su invención, tendremos una idea todavía más clara de lo que hubo de ser Cádiz en aquellos años, en que sus conservas de atún se consumían hasta en Atenas, y sus navegantes recorrían el Mediterráneo, surcaban el océano, y llegaban, por unos u otros rumbos, a las Canarias, Madeira, quizá las Azores, la Mauritania, las costas del Sahara, acaso el Senegal, Portugal, Galicia, Bretaña francesa, Islas Británicas e Irlanda, y quién sabe si a las costas del mar del Norte, donde se sitúa la enigmática Thule (¿Noruega?).

He de hacer notar, por comparación con las otras necrópolis conocidas, que ésta de Cádiz abunda, de un modo realmente excepcional, en joyas de oro y de rica factura. Además, y a diferencia de los hipogeos de Ibiza, en parte coetáneos de los de Cádiz, no se observa aquí la costumbre de enterrar a los muertos acompañados de figuritas de tierra cocha, cerámica, huevos de avestruz y collares de pacotilla. La necrópolis de Cádiz ofreció el último reposo a una población más distinguida, en muchos casos verdaderamente prócer, como las joyas y el sarcófago antropoide lo indican. Y obsérvese que, aunque éste es todavía único, son muchas las tumbas que, no obstante su mayor pobreza exterior, contuvieron joyas muy superiores, en cantidad y calidad, a las que ofreció el mencionado sarcófago. Todos los enterramientos son, además, unipersonales e independientes, y por añadidura están hechos de grandes sillares, que en su interior iban siempre recubiertos, al parecer, de estuco blanco. En ellos impera en absoluto, sin excepción conocida alguna, el rito funerario tradicional en los púnicos, es decir, la inhumación, que en Cádiz parece se conservó todavía en algunas familias hasta el comienzo de nuestra era, cuando ya hacía mucho tiempo había sido substituído por el de incineración, rito tomado de griegos y romanos.

Esto es todo lo más importante que de arquitectura conocemos en la gran colonia púnica de Cádiz. De Cartagena (Qart Hadasat en lengua fenicia) no ha llegado nada púnico a nuestros días. Pero sabemos que tenía un recinto amurallado, "un magnífico

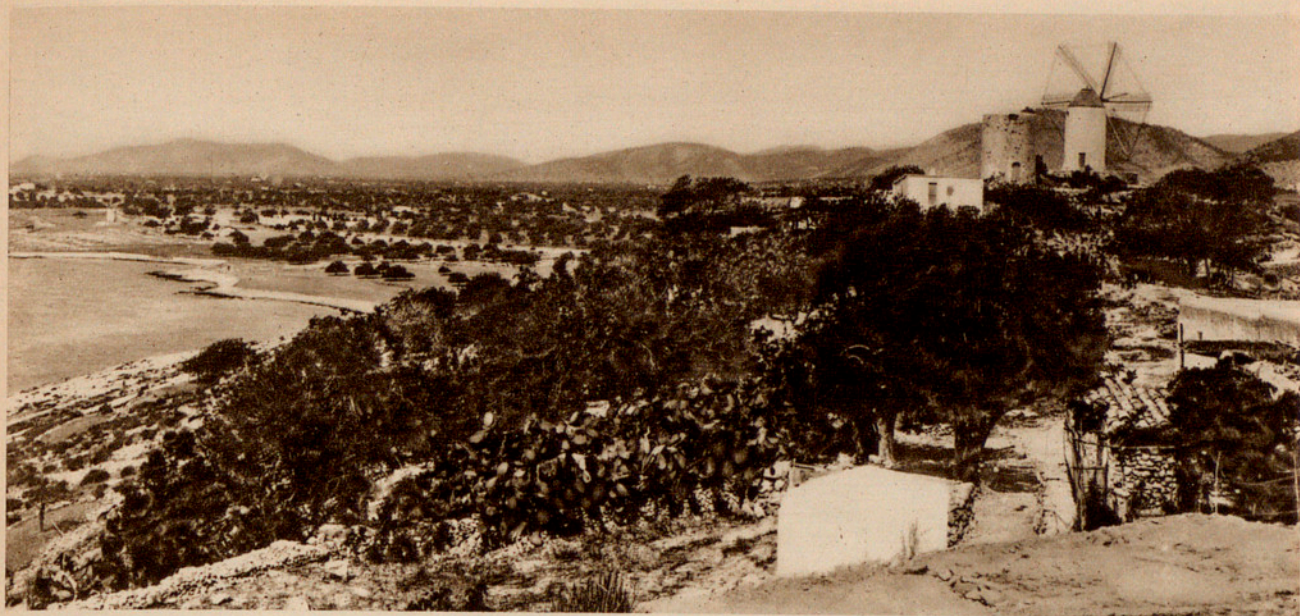


Fig. 120. — IBIZA: EL PUIG D'ES MOLINS.

palacio, obra, según dicen, de Asdrúbal”, y un templo dedicado a Asklepiós (Esculapio-Esmun), alzado sobre una colina. Fuera de lo dicho, hay que trasladarse a la colonia de Ibiza, para hallar nuevos restos arquitectónicos de qué tratar.

Los cartagineses se establecieron en Ibiza a mediados del siglo VII, creándose pronto en la isla un emporio comercial de cierta importancia. Gentes de todas procedencias, pero principalmente fenicios de Cartago, habitaban la ciudad o vivían esparcidos en pequeñas aldeas de pescadores o labradores, por la breve extensión de la isla. Tal es la causa de que los hallazgos arqueológicos surjan en toda la extensión de ella, por lo que se podría decir que Ibiza entera constituye un solo yacimiento. De la ciudad propiamente dicha no ha llegado nada a nuestros días. Estaba emplazada donde la actual, y según Diódoros de Sicilia, que la describe hacia el cambio de cómputo, tenía buen puerto, grandes murallas y casas bien construídas, siendo su campo circundante risueño y fértil.

Pero aquí ha ocurrido lo que en Cádiz, que, si bien de la ciudad de los vivos nada ha perdurado, en cambio de la de los muertos, de su necrópolis, conocemos todo lo más importante. La necrópolis de Ibiza se halla esparcida por el “puig” o cerro de los Molinos (Puig d'és Molins), que se alza en las inmediaciones de la población (fig. 120). El “puig” es de naturaleza caliza y en él se labraron, durante años y años, un sinfín de cámaras funerarias hipogeas, muy cercanas entre sí y a una profundidad variable, que oscila entre los tres y cinco metros. Una especie de pozo, sin escala de descenso alguna, comunica las cámaras con el exterior, donde una losa debía cubrirlo. Las cámaras son recintos tetragonales, por lo general irregulares, con lados de tres a cuatro metros de longitud y una altura de techo que no suele pasar de los dos metros y medio. En ellas depositábanse de uno a seis sarcófagos de piedra, monolíticos y sencillos, sin ornamento alguno, abundando más los enterramientos múltiples. Una idea clara de su densidad y distribución la da la figura 121, que presenta un corte ideal del cerro. En junto, la necrópolis del Puig d'és Molins debió contener, incluyendo las cámaras que aun deben de quedar ocultas bajo los olivares, unos

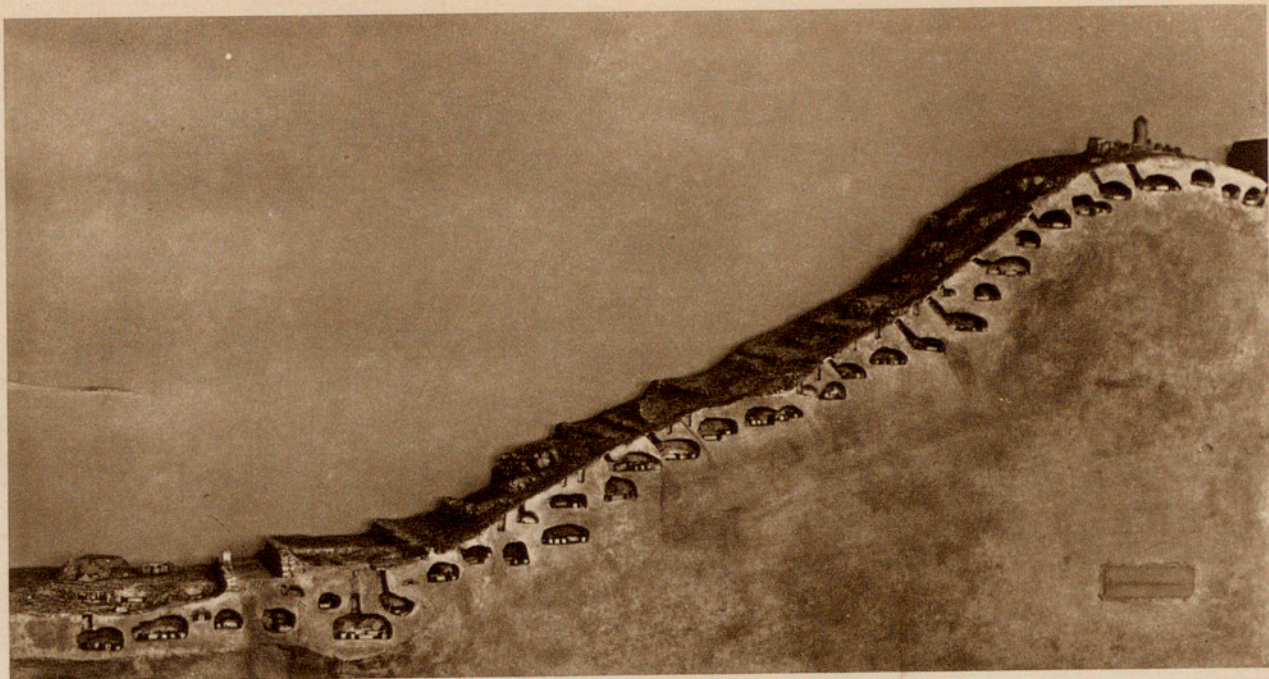


Fig. 121.—NECRÓPOLIS PÚNICA DEL PUIG D'ES MOLINS. CORTE IDEAL DE UN SECTOR. (MAQUETA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)

tres mil o cuatro mil hipogeos de este tipo. Desgraciadamente, esta necrópolis ha sido pillada sin interrupción desde el tiempo de los árabes, por lo que ha llegado a nosotros casi totalmente expoliada y removida, faltando en muchas de las cámaras todo resto del ajuar fúnebre que en tiempos hubieron de encerrar.

Una de las poquísimas cámaras que han llegado intactas a nuestros días contenía en su interior dos sarcófagos monolíticos, adosados a ambos muros laterales. Para formarse una idea general del contenido de estas cámaras, vale la pena de enumerar su lote fúnebre: constaba de un estuchito talismán; dos huevos de avestruz, con bellos dibujos, colocado uno en cada sarcófago; dos urnas cinerarias de barro ordinario; dos ánforas; una lucerna con dos platillos; un amuleto de plata; dos colgantes de collar, de vidrio, uno representando un falo y otro una figurilla de mujer; y, finalmente, un hermoso escarabeo de cornalina, con un fino grabado simulando una cierva que amamanta a su cría. Sin duda, aquí hubo enterramientos en distintas épocas que podrían calcularse entre el siglo IV o III y el I. Otra de las cámaras intactas presentaba la particularidad de tener una fosa rectangular, dentro de la cual se hallaron veintiocho objetos de oro, pasta vítrea y barro, a menudo con figuras grabadas o modeladas; tres espejos de bronce; recipientes púnicos y griegos (un aryballos y lucernas italogriegos), etc.; todo lo cual denuncia que los sepelios se efectuaron hacia el siglo III o II antes de Jesucristo. Hay, empero, cámaras como las descritas, pero con indicios claros de que su apertura o rehabilitación tuvo lugar ya en plena época imperial romana.

No todos los enterramientos presentan la forma de cámaras hipogreas; abundan también las simples fosas con ajuares en extremo pobres (anzuelos de pesca, agujas de tejer redes, etc.), que denuncian por lo menos dos capas sociales.

Del conjunto y detalle de los numerosísimos objetos de todo orden surgidos desde comienzo de siglo en estas necrópolis, principalmente en la riquísima del Puig d'es Molins,

la más generosa en hallazgos de todo el Occidente púnico, hablaremos más adelante, al tratar de las artes plásticas e industriales. Pero no debemos pasar aquí en silencio, que de todos estos hallazgos se desprende una consecuencia cronológica que afecta sobre todo a las cámaras hipogeas del Puig d'es Molins; y es que su amplitud temporal, juzgando por la cronología derivable de los objetos en ellas encontrados, se extiende desde comienzo del siglo V antes de Jesucristo hasta los primeros emperadores romanos: lapso de tiempo en el que la heterogénea población de Ibiza siguió transmitiéndose, de generación en generación, un mismo tipo de vida y costumbres, al parecer poco alteradas por los trascendentales acontecimientos de que fué espectadora y aun actora.

Ibiza nos ha dado también restos de un poblado, el del Puig d'en Valls, sito en la vecindad del Puig d'es Molins. Allí se desenterraron vestigios de edificios, silos, cisternas, etc. Según parece — las noticias son en extremo vagas y parcas — se pudo identificar un templo subterráneo, y si no se encontraron casas, fué porque, al parecer, éstas fueron construídas con materiales deleznales. Además, apareció gran cantidad de objetos, distintos de los corrientes en los yacimientos ibicencos, y entre ellos algunos griegos, principalmente cerámicos, junto con otros púnicos, a más de exvotos de tierra cocha, representando brazos, piernas y figuras humanas, amuletos, contarios de collar hechos en pasta vítrea, ungüentarios de vidrio, etc. Ello delata, en efecto, la existencia de un santuario.

## ESCULTURA PÚNICA

Sabido es que en el arte fenicio, y con algunas excepciones en el cartaginés, falta la estatuaria mayor. No fué cultivada, entre otras razones, por una particularidad religiosa que proscribía de los templos toda imagen. Ello no pretende decir que en otros sectores de su vida espiritual o de sus costumbres los púnicos rechazasen también las figuras, tanto humanas como animales o mixtas. Ahora vamos a ver que no faltan en España ejemplos, y a veces notables, de una plástica menor, religiosa y funeraria. En ella observaremos, una vez más, que conviven y se mezclan rasgos artísticos de muy diversas procedencias, predominando en las piezas mejores las de fuente griega o egipcia. Por sus fechas, rara vez hallaremos otras que puedan datarse seguramente con prelación al año 500 antes de Cristo; pero sí irán creciendo en número a medida que nos acerquemos a la era cristiana, dos o tres siglos antes de la cual debieron trabajar ya activamente aquellos talleres ibicencos de coroplastas o modeladores en barro, que crearon la multitud de tierras cochas surgidas de los enterramientos, en el Puig d'es Molins sobre todo.

La más importante de todas las piezas escultóricas púnicas llegadas a nuestros días, es sin duda el magnífico sarcófago antropoide descubierto, en 1887, en Punta de la Vaca, en las afueras de Cádiz (figs. 122 y 123). Sobre las circunstancias de su invención ya hemos hablado; describámoslo ahora. La tapa lleva, en relieve poco acusado, la figura corporal del muerto, que se ensancha desmesuradamente, adaptándose a la forma de una urna cuyo contorno dibuja la silueta humana; simula estar envuelto en túnica talar, pero con mangas cortas; el brazo derecho cae extendido a lo largo del cuerpo, y su mano cerrada cogía una corona de laurel pintada, hoy ya imperceptible. El izquierdo dóblase sobre el pecho y tiene en su mano una especie de granada o manzana o, como algunos quieren, un



Fig. 122. — SARCÓFAGO ANTROPOIDE DE CÁDIZ, HALLADO EN 1887 EN PUNTA DE LA VACA. (MUSEO DE CÁDIZ.)

corazón. Los pies, por lo que se ve, llevaban antaño unas sandalias pintadas. Estos datos dejan traslucir el hecho, presumible a priori, de que todo el sarcófago estuvo policromado. Lo más importante, empero, es la cabeza, en relieve fuerte y destacado; representa al difunto, pero "a la griega", sin intención retratista alguna; su rostro es, sin embargo, el de un hombre de cierta edad, con una rizada barba y amplio peinado en caracoles, que envuelve frente y temporales, como una cofia; sus facciones nobles, severas y correctas, delatan un fuerte influjo helénico, oriundo de modelos que, por sus resabios aun arcaicos (bigotes, rizos, etc.), preludian los años mediados del siglo V. Sarcófagos semejantes han brotado de otros puntos del mundo púnico (Sidón, Saida, Chipre, Palermo, Gozzo y Malta); pero en algunos casos, y en el nuestro por supuesto, la pureza de las formas y la perfección del trabajo hacen sospechar una mano griega; el escultor que labró el de Cádiz pudo radicar en Sicilia o Cartago, donde tantos artistas griegos trabajaban, pues lo probable es que no se haya hecho en la misma Cádiz.

Al mundo púnico hemos de adjudicar también la figurilla alabastrina descubierta en una tumba de la necrópolis ibérica de Galera (fig. 124). Surgió con objetos indígenas y griegos, datables hacia el siglo IV-III antes de Jesucristo. Tiene veinte centímetros de altura y representa una figura femenina, sentada en un sillón flanqueado por dos solemnnes esfinges coronadas de altas tiaras. Todo transparenta modelos egipcios. La figura femenina corporeiza acaso a Astarté, concebida como diosa de la Fecundidad. Efectivamente, sobre el halda y entre ambos brazos sostiene un gran cuenco, destinado a recibir el líquido que habría de manar de ambos pechos, a cuyo efecto estaban perforados y en comunicación con una cavidad interna, que hacía de depósito y se llenaba por la parte alta de la cabeza. El hieratismo y la rigidez de las figuras (incluyendo las esfinges), el estriado de los paños, el predominio de modelos egipcios, etc., hacen sospechar para esta pieza una data que, aunque indeterminable, acaso ronde el año 500, por lo menos; téngase en cuenta que apareció con objetos fechables en el siglo IV-III, y que cuando se enterró estaba ya muy deteriorada, signo de haber rodado mucho. Por lo demás, el tipo de esta imagen no es insólito, si bien desconozco entre sus ejemplares otros relacionados asimismo con la fecundidad o la maternidad. Una imagen similar hallóse en Villaricos, pero, a más de estar muy deteriorada, no presenta tampoco las perforaciones de la de Galera.

En un mundo nuevo, muy interesante por dejar entrever ciertas ideas de ultratumba, nos introducen los muchos centenares de figuras de tierra cocha halladas en distintos puntos de la isla de Ibiza. Las más proceden de sepulturas, pero no faltan otras que salieron a la luz del día en recintos sagrados.

Parece ser que el primer asiento de los colonos cartagineses debió de ser la hoy llamada Isla Plana, que actualmente se halla soldada a tierra firme, cerrando la bahía de Ibiza por el oeste. En ella tuvo lugar el descubrimiento fortuito de un depósito arqueológico de extrema importancia: a unos palmos de profundidad se hallaron muchos fragmentos de huevos de avestruz, bajo los cuales se abría la boca, casi redonda, de un pozo tallado en la roca viva y relleno de escombros. En su fondo fueron descubriéndose un número creciente de figurillas de barro, de tipo extremadamente rudo. Poco distante de este lugar había otro pozo como el anterior, en el que se encontraron muchos huesos humanos. Sin duda estamos en presencia de un santuario, en el que tenían lugar ceremonias cruentas, acaso con sacrificios humanos, y en las cuales los restos de las víctimas y las





Fig. 123.—CABEZA DEL SARCÓFAGO ANTROPOIDE DE MÁRMOL. (MUSEO DE CÁDIZ.)



Fig. 124. — FIGURILLA ALABASTRINA PROCEDENTE DE LA NECRÓPOLIS DE GALERA. (M. ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)

ofrendas se iban arrojando a sendos pozos, similares a los "bothroi", conocidos en Sicilia, sur de Italia y Grecia.

Las estatuillas de la Isla Plana (figs. 125 y 126) son de arte y técnica muy primitivos: unas tienen forma acampanada, otras ovoidea, representando tanto seres masculinos como femeninos, a veces en grotescas e impúdicas actitudes. Algunas llevan lucernas o exhiben sencillo tocado, semejante a una boina pequeña; otras lucen en el pecho collares con dijes o amuletos. Todas, empero, se presentan desnudas, informemente modeladas, sin intención anatómica alguna, sin piernas y, sólo por excepción, con una pequeña base que les sirve de asiento. Los rostros son igualmente amorfos, con leves indicios esquemáticos de ojos, boca, nariz, y en algunas, además, un mentón muy acusado, como queriendo traducir una barba rala y puntiaguda; mas todo ello — repito — indicado de modo sumario, bárbaro y desmañado. Todas llevaron un enlucido de pintura roja, hoy día casi imperceptible. Lo curioso es que, pese a su aspecto primitivo, muchas de ellas fueron trabajadas a torno, lo que invita a ser prudentes en el cálculo de su fecha real; por otra parte, las lucernas, que algunas sobrellevan, no parecen ser anteriores al siglo V; las estatuillas similares, descubiertas en la Península, y cuyas datas probables han podido ser comprobadas, bajan, en todos los casos, hasta plena época romana. Por ello, aunque no hay obstáculo visible que impida para algunas de las ibicencas una fecha coincidente, acaso, con la de fundación de la primera colonia (fines del siglo VII), lo cierto es que aquellas que presentan algún indicio orientador parecen señalar datas mucho más modernas.

Hemos de trasladarnos a la cueva d'es Cuyram, para poder recrear nuestros ojos en obras que, si no llegan a lo bello, es indudable que superan en mucho a los curiosos pero bárbaros productos surgidos del "bothroi" de la Isla Plana. Del santuario rupestre d'es Cuyram proceden muchos exvotos, en forma de busto femenino, cuyas cabezas se tocan con una especie de "kálathos" o "modius" (figs. 127 y 128). El cuerpo, campaniforme, se cubre con dos alas que lo ciñen. Tanto en el tocado como en el pecho, suelen exhibir ciertos adornos, entre los que se ven la flor de loto, el disco solar, la luna en cuarto creciente y una rosa de cuatro a seis pétalos. Por lo general, son de barro gris, pero conservan algunas restos de policromía e incluso revestimiento de pan de oro. En cuanto a su arte, bien se echa de ver un claro recuerdo del griego, el cual estaba excelentemente representado, en el mismo yacimiento, por magníficas cabezas halladas junto a las puramente púnicas.

Más variada es la gama de tipos que ofrecen los hallazgos de las necrópolis ibicencas, principalmente la del Puig d'es Molins. En su mayoría son figuras femeninas, representadas ya en busto, ya en cuerpo entero; unas veces, sentadas; otras, en pie; muchas, vestidas; pocas, desnudas. Hay también figuras masculinas enteras, erguidas, con vestes o sin ellos, barbadas unas, depiladas otras. La actitud de estas estatuillas es rígida, hierática; llevan en las manos animales o frutos, como ofrendas votivas; avanzan sus brazos, presentando la palma de las manos, o están en otras posturas similares. En muchos casos, las femeninas van profusamente enojadas y vestidas con ricos trajes llenos de bordados. Unas llevan en la nariz y las orejas anillos de oro (nezem); otras van tocadas con el kálathos de las divinidades subterráneas griegas y vestidas con sencillos chitones. Todas estuvieron originariamente policromadas; otras, además, enojadas con joyas verdaderas o recubiertas con laminillas de oro muy finas. En todo caso se ve que, mientras algunas son trasuntos más o menos claros de divinidades chthonicas grecopúnicas (Kore-Tanit) y debieron ser



Figs. 125 y 126. — FIGURAS DE BARRO COCIDO PROCEDENTES DE LA ISLA PLANA, IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Figs. 127 y 128. — BUSTOS DE TANIT EN TIERRA COCIDA PROCEDENTES DE LA CUEVA D'ES CUYRAM, IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)

arrojadas a las tumbas como acompañantes protectores del muerto, otras, empero, son "dobles" del difunto, con valor de imágenes reales, aunque simbólicas, es decir, actuando en la vida de ultratumba al modo de los "dobles" egipcios.

En lo tocante a su arte, podrían agruparse en tres especies claramente definidas: 1) la de formas griegas y grequizantes, 2) las egiptizantes, y 3) las puramente cartaginesas.

El grupo griego y grequizante es muy numeroso y, a veces, ofrece ejemplares de arte helénico muy puro; tanto, que es lo probable sean obras de coroplastas griegos o estén tomadas de moldes hechos sobre los originales de aquéllos. De los puramente griegos prescindimos aquí, por tener su sitio más propio en la parte dedicada a lo helénico; pero no han de perderse de vista para juzgar de los influjos que actuaron sobre las tierras cochas ibicencas. Además, hay abundancia de figuras que, siendo obras indudables de artistas púnicos, dejan traslucir, con más o menos claridad, una influencia griega manifiesta. Gracias a ello podemos afirmar que estas obrillas plásticas se fabricaron en Ibiza, desde la segunda mitad del siglo VI hasta fines del III, por lo menos; en todo caso, los modelos que siguen llevan, en su arte y estilo, fechas comprendidas dentro de estos extremos. En efecto, tales figuritas muestran ser, o bien evidentes trasuntos de obras arcaicas, o bien de clásicas o helenísticas. En algunos casos copian con fidelidad formas y atributos de otras tierras cochas similares halladas en ciertos santuarios sikeliotas consagradas a las divinidades griegas infernales, Demeter y Kore, cuyo culto, por otra parte, adoptaron también los púnicos de Sicilia y Cartago a comienzos del siglo IV.

El segundo grupo, el egiptizante, no es tampoco parvo, aunque sus ejemplares son menos bellos y su cronología, muy incierta, resulta sólo aclarable por llevar a veces ingredientes de origen griego (fig. 132). Aunque no sea propiamente una imagen de bulto, el pinax de la figura 129 es buen ejemplo de esta corriente egipcia, más o menos adulterada por la versión cartaginesa.

En cuanto al tercero de los grupos, el llamado cartaginés, está constituido por figuras de hombres, vestidos o desnudos, en pie, barbados o no; y a las veces, por figuras femeninas, en las mismas actitudes y formas, pero por lo común mucho más adornadas, casi "barrocas". Es de suponer que estas figuras ya no simbolicen divinidad alguna, como la mayoría de las griegas o grequizantes, sino la imagen, más o menos convencional, del muerto. Su fecha hemos de suponerla ya tardía, en muchos casos hasta romana. Lo probable es que viniesen a substituir al cadáver, cuando los púnicos cambiaron su rito consuetudinario (inhumación) por el helenísticorromano (incineración). Su brutal e informe realismo, con casos realmente sorprendentes, denuncia una plástica impenetrable a la belleza que tan cerca de sí tenían. El arte púnico, pese a su larga convivencia con la cultura y el arte griegos, no logró, al cabo de siglos, más que "falsificar" servilmente los modelos griegos o formar obras tan rudas como las descritas (figs. 133 a 138).

No fueron privativos de Ibiza esta clase de exvotos funerarios en barro cocido. La región fronterera de Murcia y Alicante nos han legado entre los escombros de sus cementerios una cantidad no escasa de figuras similares a las ibicencas, pero es interesante advertir que no han ofrecido hasta ahora ejemplares de los grupos últimos de tipo cartaginés o romanocartaginés, sin duda porque la rápida romanización de esta franja costera impidió las derivaciones que en Ibiza pudieron aparecer en plena época romana por su fuerte tradición cultural y racial feniciocartaginesa. Citemos entre las localidades costeras



Fig. 129. — PINAX DE BARRO COCIDO, HALLADO EN IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)



Fig. 130. — CABEZA NEGROIDE EN TIERRA COCHA, HALLADA EN IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 131. — OFERENTE. OBRA CARTAGINESA DE BARRO COCIDO, HALLADA EN EL PUIG D'ES MOLINS, IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 132. — BUSTO GREQUIZANTE DE BARRO, HALLADO EN EL PUIG D'ES MOLINS, IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 133. — DOS ESTATUILLAS CARTAGINESAS DE BARRO COCIDO, HALLADAS EN IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 134. — ESTATUILLA CARTAGINESA EN BARRO COCIDO, HALLADA EN IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 135. — TIERRA COCHA CARTAGINESA PROCEDENTE DE IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)



Fig. 136. — MÁSCARA FUNERARIA EN TIERRA COCHA, HALLADA EN IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)



Fig. 137. — FIGURAS DE BARRO COCIDO PROCEDENTES DEL PUIG D'ES MOLINS, IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)

de Alicante y Murcia, las necrópolis de la Albufereta, cercana a Alicante, la del Cabecico del Tesoro, próxima a Murcia, y las de las cercanías de Benidorm. También en Ampurias ha sido excavada una necrópolis con elementos pertenecientes a la tipología púnica. Sin duda son corrimientos culturales venidos por una parte de la próxima Ibiza y por otra de la dominación cartaginesa de fines del siglo III antes de Jesucristo.





Fig. 138. — CABEZA DE UNA FIGURA FEMENINA DE BARRO COCIDO PROCEDENTE DEL PUIG D'ES MOLINS, IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)

## ARTES INDUSTRIALES PÚNICAS

En compensación a la verdad acabada de enunciar, dentro de las artes menores hemos de hallarnos ante piezas realmente excepcionales; pero entiéndase que estas excelencias recaen más en la parte que juega la técnica, que en la que afecta al arte propiamente tal. Uno de los conjuntos más ricos es el descubierto casualmente en La Aliseda, cerca de Cáceres, en 1920. Destaca el cinto áureo de la figura 139, ornado con labores estampadas en hojillas que representan, sobre un fondo de menudo granulado, temas en los que se ven esfinges, palmas y hombres en lucha con leones, todo con gusto y arte orientales, mezcla de cosas nilóticas y mesopotámicas, probablemente reunidas aquí a través de Chipre. Pese al aspecto primitivo de esta ornamentación, en realidad no es sino esquematismo industrializado (estampación de los mismos motivos), datable acaso hacia el siglo VI, o quizá más cerca aún del comienzo de la era cristiana. No menos lujo, pero sí una mano más cuidada y suelta, muestran las arracadas (fig. 140) y brazaletes (fig. 141) del mismo tesoro, piezas todas con finas labores de calado y filigrana, en las que se recortan espirales, lotos, lirios y palmetas, temas que conducen otra vez a Chipre y a fechas semejantes. Citemos, además, una diadema (fig. 142) que presenta coincidencias más que casuales con la que vemos lucir en figuritas ibicencas tardías (cfr. la fig. 138), tres collares con glandes y estuchitos de oro, y otras joyas, como anillos signatorios, sortijas y una pátera, todo también de oro; a lo que debemos añadir un brasero de plata y un oinochoe de vidrio, con jeroglíficos egipcios sin sentido (fig. 143). Todo induce a sospechar que el tesoro de La Aliseda, compuesto de joyas de distintas épocas, fué enterrado hacia fines del siglo III antes de Jesucristo o algo después, quizá para ponerlo a salvo cuando el hundimiento del poder cartaginés en España o cuando las injustas depredaciones y exacciones de los legados romanos.

Cádiz ha dado también un número crecido de joyas muy bellas, predominando los anillos, los collares, los sellos grabados, etc. Casi todos los sepulcros han suministrado en sus ajuares testimonios de la orificería púnica. Sus fechas las determinan el mismo ambiente en que aparecieron, siendo, por tanto, productos que han de oscilar entre el siglo VI y la época romana republicana y aun imperial. Destaquemos como ejemplo el raro objeto de la figura 144, un pendiente al parecer. Su labor es muy fina, pero el tema ornamental pobre, no llegando ni con mucho a la delicadeza de ejecución y menos a la belleza temática de la pulsera o las arracadas de La Aliseda (figs. 140 y 141). Probablemente es un producto local. La abeja de la figura 144 es tal vez romana, a juzgar por su arte y el ambiente cronológico en que apareció. Los púnicos no llegaron nunca a este grado de fidelidad objetiva en la reproducción de un ser vivo como la abeja de que hablamos. En cambio concuerda bien con lo que sabemos del arte helenístico romano.

No son raros, relativamente, los objetos de bronce, tales como braseros, oinochoes y placas de cinto. Los primeros se han hallado en cuatro o cinco puntos y sus asas figuran siempre dos manos con las palmas extendidas (fig. 145). De los oinochoes destaca el hallado recientemente en la ría de Huelva, con su asa terminada, por arriba, en serpiente, y por abajo, en una palmeta típicamente oriental y de época bastante remota (siglo VII o VI) (figura 146); el tipo de oinochoe es muy semejante a otro oriundo de Carmona y a los descubiertos en Cartago y Etruria. Entre las llamadas "navajas de afeitar" (en realidad hachuelas votivas) citemos la de la figura 147; y entre las monedas halladas o acuñadas en

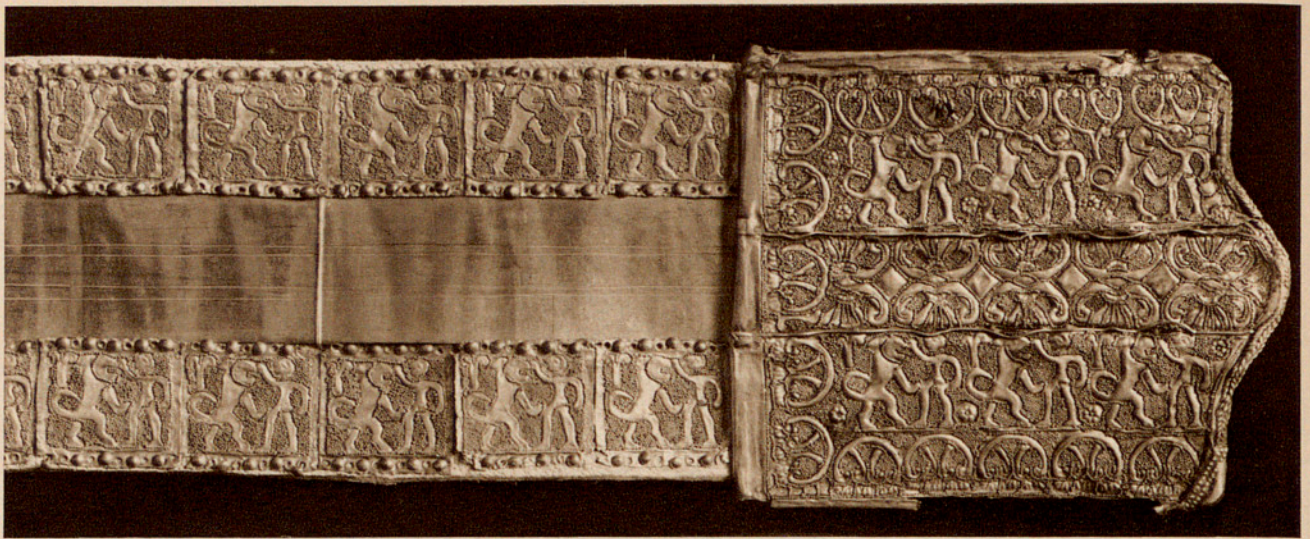


Fig. 139.— BROCHE Y PARTE DE LA CINTA DEL CINTURÓN DE LA ALISEDA (CÁCERES), DE ORO REPUJADO. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)



Fig. 140.— UNO DE LOS DOS PENDIENTES DE ORO DE LA ALISEDA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)



Fig. 141.— UNA DE LAS DOS PULSERAS ÁUREAS DE LA ALISEDA. (M. ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)



Fig. 142. — DIADEMA ÁUREA Y COLLAR CON GLANDES DE ORO DEL TESORO DE LA ALISEDA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)

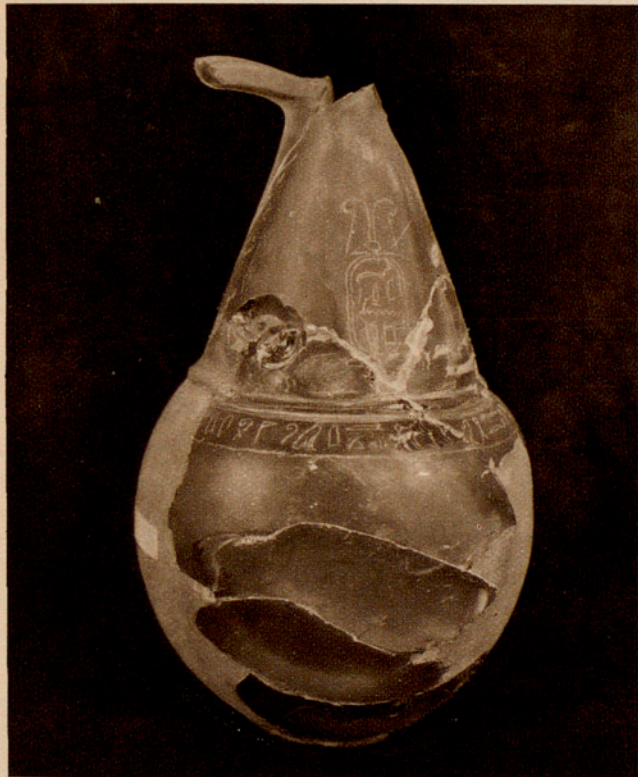


Fig. 143. — VASO DE VIDRIO CON INSCRIPCIÓN JEROGLÍFICA EGIPCIA (SIN SENTIDO) DEL TESORO DE LA ALISEDA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)

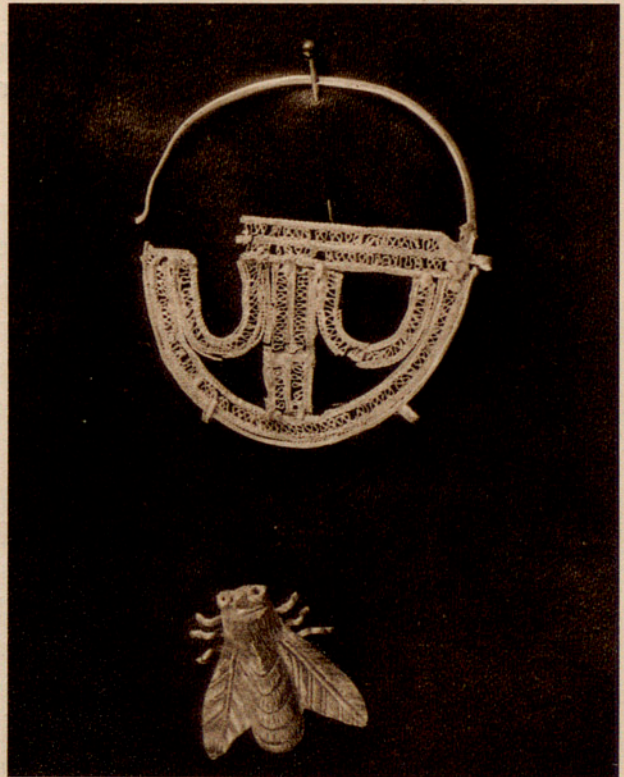


Fig. 144. — JOYAS PÚNICAS DE LA NECRÓPOLIS DE PUNTA DE LA VACA (CÁDIZ). (MUSEO DE CÁDIZ.)

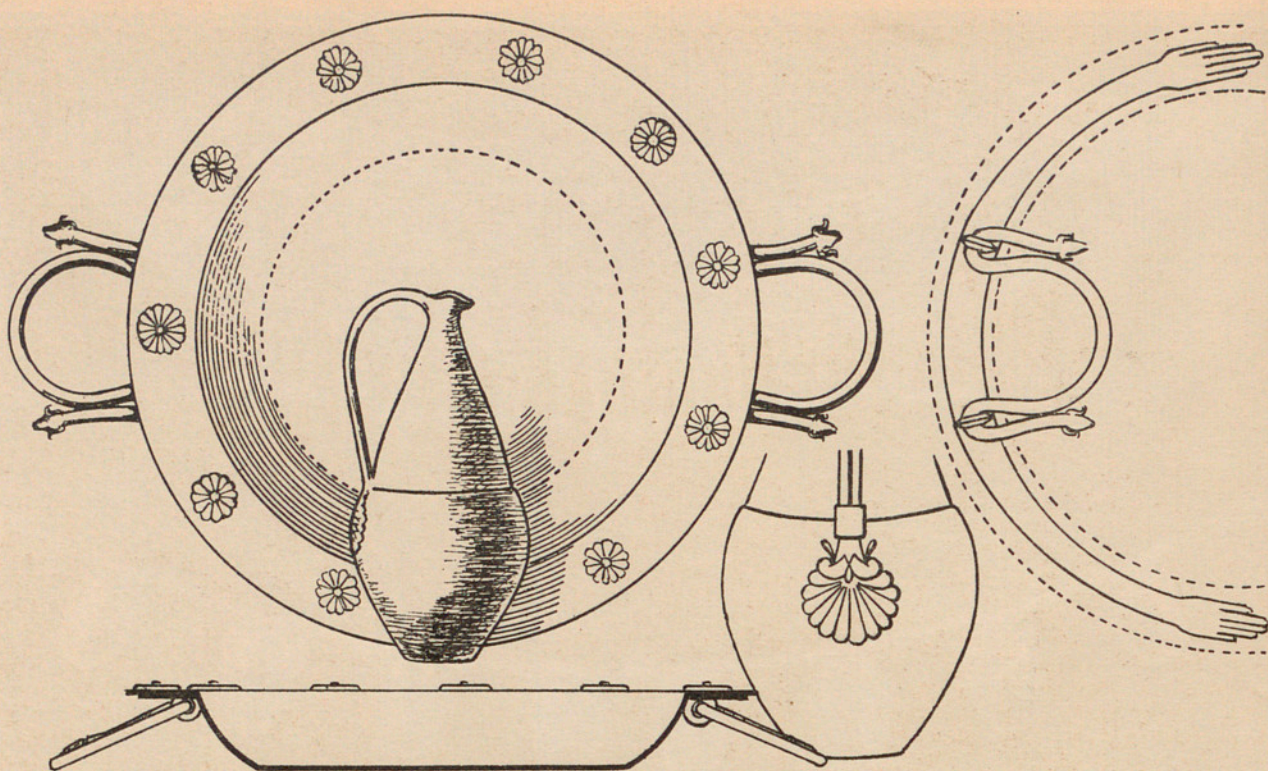


Fig. 145. — OBJETOS HALLADOS EN UNA DE LAS TUMBAS DE LA NECRÓPOLIS PÚNICA DE LA CAÑADA DE RUIZ SÁNCHEZ, CERCA DE OSUNA (SEVILLA).

España, los bellos ejemplares, a veces del más puro arte griego, reproducidos en nuestra figura 148.

De los collares de pasta vítrea policroma (figs. 149 y 150), tan abundantes en el Puig d'es Molins, así como de los vasitos de la misma materia y colores, nos dan idea las figuras 151 y 152. Su cronología es difícil de establecer, pero los de España, en general, son ya de época tardía, rayando a veces con lo romano. Los collares de este género no tienen, en efecto, una cronología clara; en su mayoría han de considerarse como helenísticos o todo lo más de la época imperial en sus inicios; sobre todo aquellos que figuran rostros demoníacos se suelen tener como alejandrinos. Los vasitos, tan bellos por su alegre policromía, no son tampoco productos específicamente púnicos aunque abunden en sus yacimientos. La aparición del vidrio soplado y la introducción de la técnica decolorante hicieron que esta industria cesase en su producción hacia los primeros emperadores romanos.

Pasemos ahora al grabado ornamental en marfil. Un solo yacimiento, el de Carmona (Sevilla), nos ha proporcionado notables conjuntos de piezas realmente bellas. Halláronse en enterramientos tanto púnicos como indígenas, mas en circunstancias no siempre conocidas, lo que es grave inconveniente para su datación. Consisten en placas ebúrneas, que primitivamente formaron parte de cajitas de tocador; en cucharillas o placas destinadas a preparar los afeites, y, con mayor abundancia, en peines; todo ricamente decorado con finos dibujos, ya geométricos, ya florales, y, lo que es más importante, luciendo a menudo escenas simbólicas en las que vemos no sólo animales, sino también hombres. En la figura 153 puede gozarse de una de estas bellas ornamentaciones, hechas por lo común con una técnica precisa y diestra, y con un arte de formas justas, armónicas,

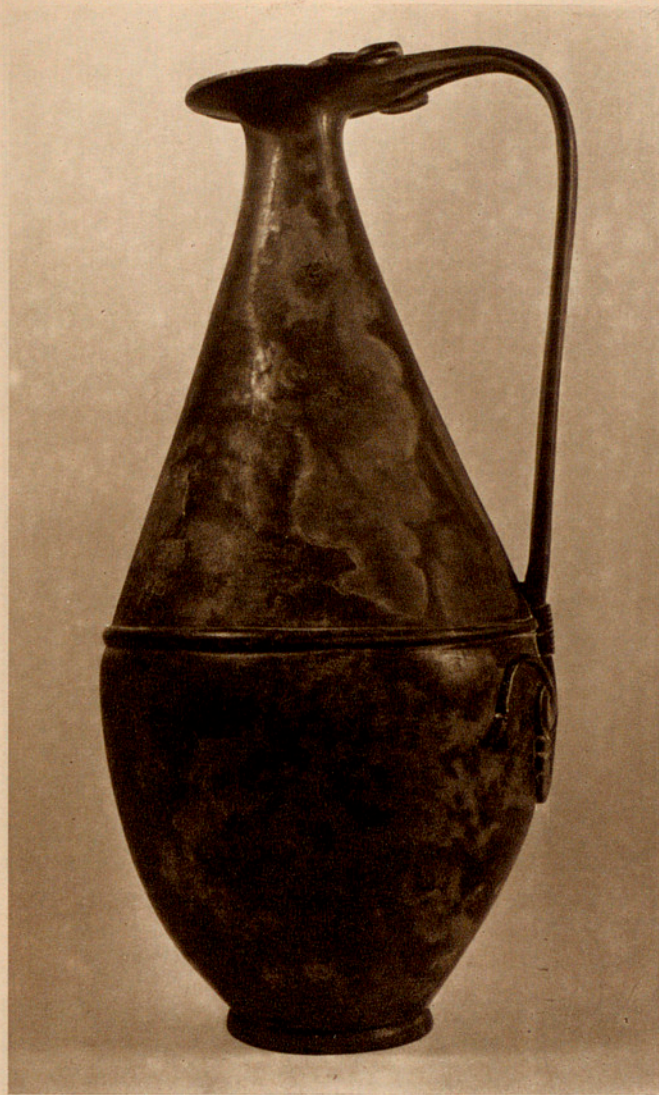


Fig. 146. — OINOCHOE DE BRONCE PROCEDENTE DE LA RÍA DE HUELVA. (MUSEO DEL INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN, MADRID.)



Fig. 147. — NAVAJA O HACHUELA VOTIVA\* CON TEMA EGIPCIO GRABADO AL BURIL. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)



Fig. 148. — MONEDAS PÚNICAS DE PLATA ACUÑADAS EN ESPAÑA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)



Fig. 149. — COLLAR CON CUENTAS DE PASTA DE VIDRIO, Y AMULETOS DE MÁRFIL Y HUESO, PROCEDENTES DEL PUIG D'ES MOLINS, IBIZA. (MUSEO DEL CAU FERRAT, IBIZA.)



Fig. 150. — AMULETOS DE PASTA VÍTREA, Y HUEVO DE AVESTRUZ DECORADO, PROCEDENTES DEL PUIG D'ES MOLINS, IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)

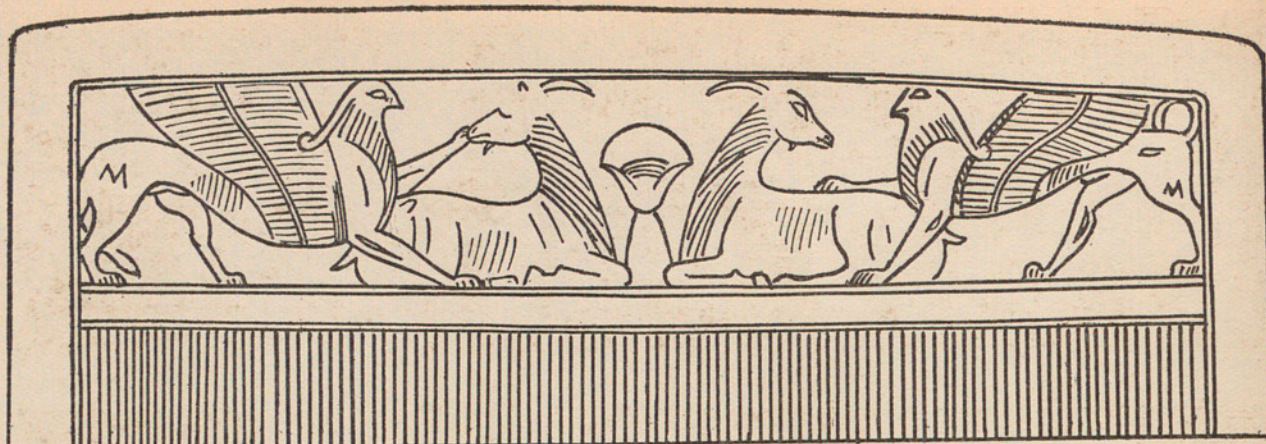


Fig. 151. — PERFUMARIOS DE PASTA DE VIDRIO PROCEDENTES DEL PUIG D'ES MOLINS, IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)

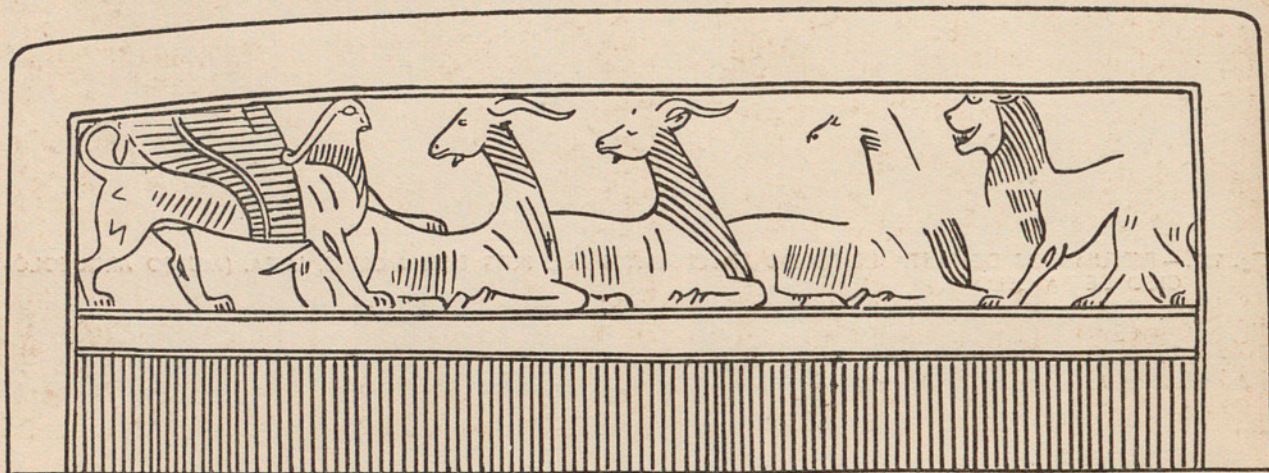


Fig. 152. — PERFUMARIOS DE PASTA DE VIDRIO PROCEDENTES DEL PUIG D'ES MOLINS, IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)





ARB.



ARB.

Fig. 153.— PEINE EBÚRNEO CON ESCENAS GRABADAS, HALLADO EN LA NECRÓPOLIS PÚNICA DE LA CRUZ DEL NEGRO, CERCA DE CARMONA (SEVILLA).

producto de fina observación. Naturalmente, aquí el artista púnico se atuvo a los más bellos modelos que pudieron ofrecerle las artes de Egipto y de Asiria sobre todo, y se limitó a copiar o interpretar fielmente los modelos, componiendo acaso a su gusto las escenas. Por lo demás, es obvio decir que proceden de talleres orientales, quizá fenicios; de todos modos, si juzgamos por las plaquitas similares halladas también en Cartago junto con objetos griegos fechables en el siglo VIII o VII, éstas podrían remontar a las mismas fechas. Pero de nuevo asalta la duda, porque el ambiente general que rodeaba en Carmona a estos objetos no es, ni mucho menos, tan viejo; y además porque también se han hallado en Cartago otros productos industriales semejantes cuya data alcanza incluso al siglo II antes de Jesucristo. Anotemos que en Osuna (Sevilla) se descubrió igualmente en una tumba púnica un peine semejante.

En el arte de la cerámica nunca hicieron los púnicos cosa de interés; la figura 154 da idea, empero, de las principales formas vasculares conocidas en la Península. Adviértase que en Ibiza (de donde proceden casi todas las reproducidas) aparecen de vez en cuando con vasos griegos, alguno de figuras negras. Aquí debiéramos haber incluido las tierras cochas, mas su mayor valor como testimonios de una plástica que conocemos mal por falta de obras grandes, nos obligó a desplazarla de su lugar.



Fig. 154. — DIVERSOS TIPOS DE VASIJAS DE CERÁMICA, HALLADOS EN LA NECRÓPOLIS DEL PUIG D'ES MOLINS, IBIZA.  
(MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 155. — VISTA AÉREA DE LA NEÁPOLIS DE AMPURIAS.

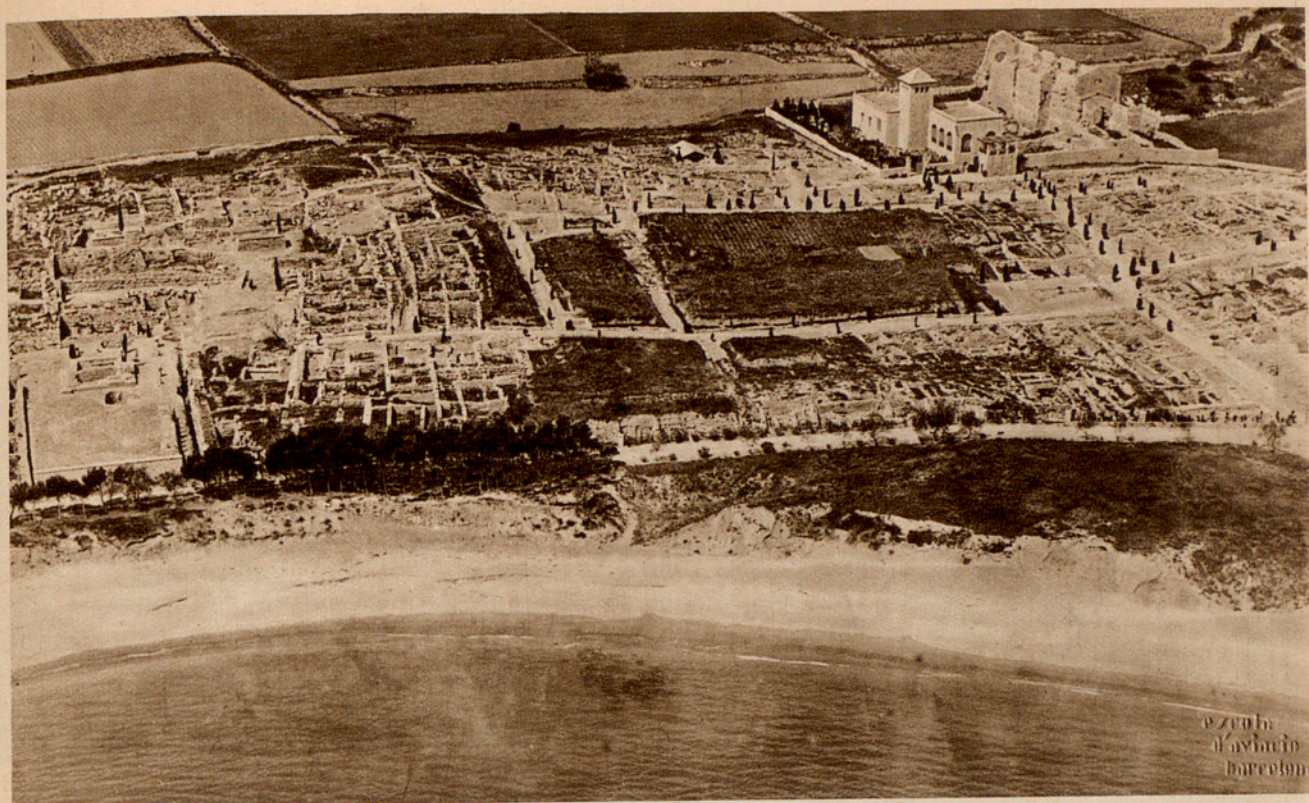


Fig. 156. — LA NEÁPOLIS DE AMPURIAS VISTA DESDE EL MAR.

## COLONIZACIÓN GRIEGA

De la colonización griega estamos mejor informados que de la púnica, en parte porque sus monumentos se pueden clasificar con más precisión, y sobre todo porque los textos son mucho más generosos en noticias. Por el pronto sabemos que tras un largo período de descubrimientos, exploraciones y tanteos, con el fin de abrirse nuevos mercados en Occidente (fase legendaria, oscura, datable hacia los siglos IX-VIII y en la que debieron descollar los afanes de chalkidios y rhodios), llegaron a nuestra Península los phókaios o foceos, quienes fundaron o consolidaron hacia fines del siglo VII dos factorías importantes en la ruta marina de Tartessos: Hemeroskopeión (con muchas probabilidades donde la actual Denia, Alicante) y Mainake (unos kilómetros al este de Málaga).

Hemeroskopeión era el primer punto de escala para las naves que, saliendo de Sicilia y el sur de Italia, surcaban la ruta de Occidente por el "puente de islas", es decir, con escalas en Cerdeña, Menorca, Mallorca e Ibiza. Mainake, algo más próxima a Tartessos, pero prudentemente alejada de ella por la rivalidad comercial con Cádiz, que dominaba



Fig. 157. — AMPURIAS: BARRIO DE LOS TEMPLOS EN LA NEÁPOLIS.



Fig. 158. — AMPURIAS: MURALLA GRIEGA DE LA NEÁPOLIS.

el Estrecho, estaba unida por un camino interior con el valle del Guadalquivir, por el que debían negociar el estaño tartésico y los metales del Mediodía. Más tarde, al norte de la costa de Gerona, y como ampliación del foco colonial creado por los mismos phókaios en Massalía (Marsella), fundaron hacia el 550 la subcolonia de Emporion (Ampurias) y reavivaron la vecina factoría de Rhode (Rosas), al parecer repoblada entonces tras un primer intento de colonización, hecho por los rhodios, hacia el siglo VIII antes de Cristo. Otras humildes factorías, puntos de escala, de carga o de refugio, debieron ser Molybdana, en las proximidades de Cartagena; Hyops y Lebedontia, cerca de las bocas del Ebro; Kyp-sela y Pyrene, no lejos del cabo de Creus; Kallipolis, por Tarragona, y algunas más. La derrota de los phókaios en la batalla naval de Alalfe (costa oriental de Córcega), por etruscos y cartagineses aliados (hacia el 540 antes de Jesucristo), trajo consigo el hundimiento del pequeño imperio colonial phókaios. De esta catástrofe sólo se salvaron Heme-roskopeión, Ampurias y Rosas; las demás, incluso Mainake, perecieron. Mas luego, en los siglos V o IV, debieron nacer en la costa alicantina, al calor del florecimiento de Marsella,



Fig. 159. — AMPURIAS: RESTOS DEL TEMPLO DE ESCULAPIO EN LA NEÁPOLIS.

heredera de Phókaia, los nuevos establecimientos massaliotas de Alonís (¿Benidorm?) y Akra Leuké (Alicante). Todos ellos perduraron hasta las guerras anibálicas (fines del siglo III), a partir de las cuales entraron a formar parte del orbe romano.

Los hallazgos de origen griego acaecidos en España, se distribuyen todo a lo largo de la randa costera mediterránea, traspasando rara vez el Estrecho. Son menos numerosos que los púnicos, pero más precisos en datas y sobre todo mucho más bellos, llevando siempre la impronta prócer y genial del espíritu helénico. Es más: nos cabe la fortuna de que una de sus más importantes colonias, la de Ampurias, haya podido ser excavada y estudiada en sus múltiples manifestaciones, incluyendo su necrópolis. Por otra parte, así como de la colonización púnica nos faltan testimonios tangibles que asciendan en su fecha a los orígenes de ella, los hallazgos griegos, sea por su elocuencia cronológica o por mero azar, el hecho es que acompañan muy bien a los textos, siendo virtualmente coetáneos con las remotas noticias contenidas en ellos. Efectivamente, la amplitud cronológica de los hallazgos griegos de España abarca desde el último tercio del siglo VII — casco bronceo de las cercanías de Jerez — hasta el comienzo de la conquista romana, es decir, hasta fines del siglo III antes de Jesucristo, momento trascendental en nuestra historia, tras el cual se inicia un período histórico fundamentalmente distinto. Es posible, incluso, que algunas de las piezas griegas, sobre todo las más modernas, viniesen a España en el equipaje de gentes itálicas, traídas como objetos exóticos recogidos, adquiridos o robados en cualquier parte de la "oikoumene" griega bajo el dominio de Roma. Pero se hace difícil precisar estos casos, naturalmente, salvo cuando los mismos objetos proceden de horizontes arqueológicos puramente romanos.



Fig. 160. — AMPURIAS: BASAMENTO DE UN TEMPLO DEL PERÍODO HELENÍSTICO.



Fig. 161. — AMPURIAS: RECONSTRUCCIÓN DEL STOÁ. (MAQUETA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)

## ARQUITECTURA GRIEGA

Siendo la colonia griega de Ampurias la única identificada y excavada hasta el día, es natural presuponer que todo lo que de arquitectura griega sepamos ha de venir de los hallazgos emporitanos. Por referencias antiguas se conoce que, tras un tímido intento de colonización hecho hacia mediados del siglo VI en lo que entonces era isla y hoy eminencia costera, asiento de San Martín de Ampurias (la llamada Palaiá Pólis o “ciudad vieja”), los griegos phókaios se trasladaron, a fines de la misma centuria, un poco más al sur, fundando lo que llamaban Neá Pólis o “nueva ciudad”. De la ciudad vieja nada conocemos aún. Pero de la posterior ha salido a la luz del día el casco íntegro de ella, con sus calles, casas, edificios públicos y religiosos (figs. 155 a 157).

Nunca fué de mucha extensión; el natural recelo de sus habitantes, expuestos a los desmanes de las incultas tribus indígenas, y lo precario de su vida, orientada más al mar que a tierra firme, obligóles desde el primer momento a circuir el área de la ciudad — pobre

caserío de no más que tres hectáreas de extensión — con una potente muralla que de entonces en adelante fué estrecho cinturón que impidió a la colonia crecer y ensancharse libremente. Ello debió originar también continuas reformas y renovaciones, a medida que el tiempo iba trayendo auras nuevas y lo viejo se cuarteaba. Así se explica que de su casco urbano no hayan llegado a nosotros sino los edificios de última época, en general helenística y, aun más, romana. Sólo los hallazgos cerámicos surgidos de las capas más profundas nos hablan balbuciendo de aquella población primera, pero ello con tal timidez, que de sus viviendas, de sus templos, de sus calles sólo conocemos débiles reliquias, que no logran dar idea de su pasado.

Sálvanse de esto — como hemos dicho — las murallas, que aun cuando son de rústico aspecto, no deben retrollearse a datas más antiguas que los comienzos del siglo V (fig. 158). Su recinto mide unos 400 metros, y sólo está bien conservado en su lienzo meridional, allí donde se abría la única puerta de salida a la ciudad ibérica de Indike, dentro de la cual estaba realmente enquistada la débil factoría de Ampurias. Flanquéanla dos torres de planta rectangular y aparejo megalítico, del tipo corriente en la región, construídas sin duda por los indígenas, cuya mano de obra asalariada debieron utilizar a menudo los colonos. El lienzo occidental está casi arrasado, y los de las partes este y norte no debieron de existir, porque por allí la rodeaba el mar y estaba el puerto, centro vital de la colonia y único enlace posible y seguro con sus hermanas de Occidente.

El casco de la ciudad primitiva, juzgando por su perduración en el postrero, debía adoptar la traza que luego se llamó “hippodámica”, muy propia de las creaciones coloniales de nueva planta, es decir, con sus casas alineadas en calles que se cruzaban en ángulo recto. Las viviendas, de planta rectangular, son pequeñas, las más lujosas de época helenística o romana. No podían faltar los templos (figs. 159 y 160). De ellos sólo conocemos los que, más o menos reformados, continuaron hasta época romana. Así el Asklepieion: un pequeño edículo donde se alzó la estatua de la figura 174; o el otro santuario mayor, quizá un Serápeum, que por su planta (un períbolos porticado que rodea a un templete pequeño) y por el hecho de haberse edificado a costa del lienzo sur de la muralla, delata su época romana, siquiera sea republicana. Su parecido con el templo de Isis, en Pompeya, certifica lo dicho. Del viejo templo consagrado a Ártemis ephesía, la divinidad mikrasiática patrona de los primeros colonos, nada sabemos, salvo la simple noticia de su existencia pretérita.

De edificios civiles aun sabemos menos. Al final de la calle principal se alzó un “ágora” pequeña, casi cuadrada, que se supone hecha en el siglo II antes de Jesucristo. Luego, en el siguiente, se reformó y renovó por completo, levantándose un ágora mayor, de forma alargada, con el pórtico o “stoá” constituido, al modo helenístico, por una doble columnata tras la cual se abren los habitáculos destinados a tiendas o almacenes (fig. 161). En la zona portuaria quedan visibles los restos de un muelle, hecho de sillares bien labrados. Por lo visto, limitaba la dársena en su lado oriental. Su data es muy imprecisa. Del templo dedicado a Ártemis ephesía, en Hemeroskopeion, no tenemos tampoco más que la referencia textual. Del que, según Polibio, se alzó en Sagunto, a Aphrodite, divinidad protectora de los navegantes, quizá por nautas griegos, nada se sabe aparte la mera referencia transcrita por el historiador griego. De Alonís, Akra Leuké y Mainake nada sabemos de cierto, sólo que la última, ya en ruinas antes de la Era Cristiana, tenía “planta de tipo griego” según los historiadores helenos que llegaron a conocer sus ruinas.





Fig. 162. — ARQUERO DE LLUCHMAYOR (MALLORCA).



Fig. 163. — CENTAURO DE BRONCE, HALLADO EN ROLLOS (MURCIA). (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)

## ESCULTURA GRIEGA

En cambio, la escultura griega está representada en España por un selecto conjunto de hallazgos, acaecidos por lo común casualmente; en su mayor parte son figuritas de bronce pleno, constituyendo por el contrario excepciones las obras en mármol, si bien el monumento escultórico más bello e importante pertenece precisamente a este grupo. Todas son creaciones comparables a lo mejor de las metrópolis, lo cual obliga a tenerlas como productos de importación. Mas, a su lado, hemos de considerar también otras menos perfectas que fueron hechas en España mismo, constituyendo por tanto testimonios de lo que pudiéramos llamar un arte provincial griego.

Comencemos por los bronce. Entre ellos es difícil a veces separar la obra de arte independiente de aquella otra que sirvió de simple ornamento a objetos de uso. Pero, salvando dudas, repararemos en primer lugar en aquella estatuita que se ofrece a nosotros, por su fecha, como la primera figura griega conocida en España, hasta el día: me refiero al "toxotes" o arquero de Lluchmayor (Mallorca), hallado hace poco en uno de los talayots de la localidad (fig. 162). El bronce, bien conservado, muéstranos la recia figura de un guerrero, con un carcaj a la espalda; un arco y una flecha debía de sostener en sus manos, hoy perdidas. Todo (actitud frontal y envarada, músculos, anatomía de los volúmenes, etc.) demues-



Fig. 164. — SÁTYROS DEL LLANO DE NTRA. SRA. DE LA CONSOLACIÓN (ALBACETE). BRONCE. (MUSEO DEL LOUVRE.)



Fig. 165. — ATHENÁ PRÓMACHOS. BRONCE HALLADO EN VILLA DE PORRERAS (MALLORCA).



Fig. 166. — ATHENÁ PRÓMACHOS. BRONCE HALLADO EN MENORCA.



Fig. 167. — ATHENÁ, TIPO PALLADION. BRONCE HALLADO EN SANTA NY (MALLORCA).



Fig. 168. — GUERRERO CIÑÉNDOSE LA CORAZA. BRONCE DE MALLORCA.

tra que estamos ante una obra de un arcaísmo remoto, coetáneo de piezas como el "Kleobis" y el "Biton", del Museo de Delphoi, o el "Heraklés", de las metopas del templo C de Selinoús, en Sicilia; es decir, rondando fechas calculables en el primer cuarto del siglo VI.

Poco más recientes, pero también metidos en pleno arcaísmo, son el "kéntauros" de la figura 163, hallado en Rollos (provincia de Murcia), y el "sátyros ithyphallikos", reproducido en la 164 y advenido a nosotros de un lugar no lejos del anterior, en el Llano de la Consolación (provincia de Albacete). El primero presenta aún las formas mixtas del monstruo, al modo más arcaico, con toda la parte delantera humana; la equina confórmase en un tronco casi cilíndrico y cuarto trasero musculoso. Dentro de sus rigideces puramente arcaicas, no cabe duda que marca un progreso con respecto al "toxotes" de Mallorca. Lo mismo cabe decir del "sátyros" del Llano, que en lasciva y grotesca actitud se apresura por alcanzar una ninfa huidiza; su arte es todavía más fino que el del "kéntauros"; el modelado del tronco y de los miembros, principalmente de las piernas, es casi el justo; el arcaísmo reside más en el rostro y las barbas, en las orejas caprinas y las sueltas guedejas que le caen por la espalda. En todo caso, si el centauro pudiera ser de mediados del siglo VI, el sátiro alcanzaría acaso el último decenio del mismo.

Prescindiendo de un bello bronce, también arcaico, hallado en Mallorca y perdido después (no quedan más que malos dibujos de él), representando un corredor ("dromeús") en plena carrera, vamos a detenernos unas líneas en comparar entre sí tres broncees que unen, al hecho de su común origen (los tres son de las Baleares), la particularidad de representar todos la imagen de Athená, y por cierto con atributos distintos. En el más antiguo (fig. 165), fechable hacia el año 500, hemos de reconocer uno de los tipos preferidos por la plástica ateniense de estos años, el de la Athená Prómachos, es decir: el de la diosa concebida como divinidad de la guerra, lanzándose intrépida en primera línea sobre el enemigo, al que fulmina con su bronceína lanza. Ésta, así como el escudo que abrazaba, se ha perdido, pero queda su gesto violento y arrogante, que hace flotar hacia atrás los picos del "himation" o manto. La otra Athená, igualmente belicosa y en actitud idéntica, es menos bella, aunque está mejor conservada (fig. 166). Además, difiere de la anterior en llevar la temida égida ("aigís"), cuya sola visión bastaba para aniquilar al enemigo. La tercera de las Athenás baleáricas es, como más reciente, menos guerrera. En la figura 167 vemos a la juvenil divinidad en la misma actitud, pero se ha despojado de su égida, ha moderado su ímpetu y viste el peplos dórico tradicional, perpetuando un tipo muy antiguo, el del Palladion. Si las dos anteriores pueden fecharse hacia comienzos del siglo V, ésta podría datarse en sus comedios.

El severo plegado de paños y la serena presencia de esta figura, nos conducen al crítico instante en que, felizmente, el arte griego acaba de superar la penosa ascensión del arcaísmo, para coronar la efímera cumbre de lo clásico, atisbando por el lado opuesto las fáciles pendientes del helenismo libre, expansivo y disolvente. Una encantadora estatuita de joven guerrero, quizá aún sin bozo, que vemos sonreír en la figura 168, al tiempo que ciñe la coraza a su desnudo cuerpo, no se prepara para luchar contra los persas, cuyas guerras terminaron ya cuando el fundidor creó su minúscula maravilla; va, quizá, a tomar parte en las empresas imperiales de Atenas, de mediados del siglo V; por las mismas fechas salieron de los talleres de la Hállade dos magníficos broncees más, broncees estupendos que los azares del comercio o de las guerras trajeron a Mallorca, donde fueron hallados para



Fig. 169. — FIGURA DE BRONCE (ARES) HALLADA EN SON GELABERT (MALLORCA). ALTO 21 CM. (MUS. ARQ. DE B.)

goce de nuestros ojos. Me refiero a los reproducidos en las figuras 169 y 170. El primero de ellos es una verdadera obra maestra, equiparable a lo mejor que en su género produjo el arte helénico. Su tamaño (21 cm.) alcanza también lo excepcional. El hermoso desnudo masculino se muestra con todas las perfecciones severas del clasicismo incipiente; sus pies reposan de planta sobre el suelo; pero rompe con la rigidez de sus precursores, cargando el peso del tronco sobre una de sus piernas; su rostro barbado parece tender al retrato, lo que elude la posibilidad de una imagen divina (¿un Ares?). Llevaba un casco, al que falta la airosa cimera, un escudo en la izquierda y una lanza en la derecha, extendida hacia adelante como quien exhibe el arma a la que hay que atribuir la victoria. Desgraciada-



Fig. 170. — OFERENTE. BRONCE DE SANTA EUGENIA (MALLORCA). (METROPOLITAN MUSEUM, NEW-YORK.)



Fig. 171. — FLAUTISTA. ORO. ALTO 7,3 CM. PROCEDE DE JAÉN. (COL. LÁZARO, MADRID.)



Fig. 172. — SÁTYROS. BRONCE. ALTO 20 CM. HALLADO EN ESTABLIMENTS (MALLORCA).



Fig. 173. — HYPNOS. BRONCE. ALTO 71 CM. PROCEDE DE JUMILLA (MURCIA). (ANTICUARIUM DE BERLÍN.)



Fig. 174. — ASKLEPIÓS. MÁRMOL. ALTO 2,20 M. HALLADO EN AMPURIAS. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)

mente también faltan estos aditamentos tan importantes para completar su clásica belleza y su arrogante presencia. Sin duda salió del taller de uno de los mejores bronceistas de su tiempo. Más flexible, empero, y lleno de encantos y gracia, es el bronce reproducido en la figura 170, un adolescente en acto de ofrendar. Su cuerpo, de finas y elegantes proporciones, su actitud indolente, sus suaves volúmenes, su rostro infantil contrastan con la arrogante y varonil presencia del guerrero acabado de presentar. No en vano el arte griego iba evolucionando rápidamente hacia calidades más dulces y temas más humanos. No es preciso esforzarse, para llegar a la conclusión de que a estas dos breves maravillas no les falta más que multiplicar sus dimensiones para convertirse en grandes creaciones dignas de la fama que gozan el "Pelops" de Olympia o el "éphebos", de la "Via del'Abbondanze", u otros similares, cuyas figuras coinciden en todo, menos en su tamaño, con las dos mallorquinas que acaban de ocuparnos.

Al siglo IV y a los posteriores nos lleva ya la figura 172. Una de ellas representa un "sátyros" portador de cántaros (perdidos); su tamaño es también excepcional, pues mide 20 cm.; pero aquí hay cosas que trascienden a sensualidad praxiteliana, visible más en el rostro y el suave modelado, que en la actitud. Desgraciadamente, el paradero actual de esta figura se ignora. Un tiempo hubo en que formó compañía con los dos bronce anteriores, que como él surgieron en Mallorca. En época ya helenística debieron crearse el danzarín en oro (fig. 171), bailando al son del "doble aulós", que tañe él mismo, y el otro danzarín con rasgos negroides, en bronce, hallados ambos en Andalucía (Jaén y Arcos, respectivamente). El "Hypnos" hallado en Jumilla (Murcia) fué una estupenda obra de tiempos helenísticos y de buen taller y mano. El dios del Sueño, concebido como un adolescente, cruza ante nuestros ojos con paso rápido y silencioso, esparciendo sobre los cansados mortales la soporífera semilla de la adormidera (fig. 173).

Las obras en mármol se hallan representadas señeramente por la estatua de "Asklepiós", descubierta en Ampurias, en 1909 (fig. 174). Alcanza un tamaño algo mayor que el natural. El dios de la Salud se presenta majestuosamente envuelto en un himation que cuelga del hombro izquierdo y llega a los tobillos, dejando al descubierto el pecho y el brazo derechos. Apóyase en uno de sus pies, mientras el otro, en balancín, se dobla como dispuesto a iniciar un paso, al modo polykleitiano. Sus pies calzan bellas sandalias; su noble cabeza, de rasgos zeúsicos y serena expresión, se enfrenta ante el espectador encuadrada por una melena de cortos mechones y ceñida de modo casi imperceptible por una fina cinta. Fué esculpida en dos bloques, uno para el pecho y otro para el tronco, envuelto en el himation. La magnífica estatua sigue, con más o menos fidelidad, modelos del siglo IV, y su cuidada factura, la perfección de sus pliegues, así como la olímpica majestad de su presencia, disculpa y justifica la atribución hecha por algunos al círculo phidíaco, y más concretamente al taller de Agorákritos; no siendo, en realidad, sino obra hecha ya en tiempos helenísticos, aunque copiando modelos tradicionales. Su melena recuerda mucho la del "Eubouleús", de Eleusís, obra fechada, como se sabe, en pleno siglo IV.

Prototipo del mismo tiempo, sigue también la bellísima cabeza de Afrodita, de tamaño algo menor que el natural, hallada igualmente en Ampurias (fig. 175). Trátase, más que de un original, de una copia helenística, hecha sobre un ejemplar praxiteliano. Con ella termina todo lo más señalado que de escultura griega en bronce y mármol podemos considerar en España. Mas no por ello queda el capítulo cerrado.





Fig. 175. — CABEZA DE APHRODITA. MÁRMOL. ALTO 12 CMS. HALLADA EN AMPURIAS. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 176. — FAUNO. TIERRACOCHA DE IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 177. — MASCARILLA FUNERARIA DE TIERRA COCIDA DE IBIZA. (CAU FERRAT, SITGES.)



Fig. 178. — BUSTO FUNERARIO EN TIERRACOCHA. IBIZA. (CAU FERRAT, SITGES.)



Fig. 179. — CABEZA FUNERARIA EN ARCILLA COCIDA. IBIZA. (MUSEO ARQ. DE BARCELONA.)

La generosidad del suelo hispánico ha sido bastante para enriquecer nuestros conocimientos con un número aun crecido de otras obras griegas, que si bien presentan evidentes caracteres industriales y adocenados, no por ello han de ser excluidas como verdaderas obras de arte. Las tierras cochas constituyen el grupo más importante de estos objetos. Algunas proceden de Ampurias mismo, y muchas más de de las necrópolis ibicencas, sobre todo de la famosa del Puig d'es Molins. De uno de sus ajuares fúnebres formó parte el alegre e impúdico sátiro que desfila ante nuestros ojos en grotesca actitud de danzarín ebrio e infrahumano (fig. 176). De rasgos tan igualmente primitivos son tres cabezas reproducidas en las figuras 177, 178 y 179, que pudieran ser de factura púnica, sobre modelos griegos arcaicos, seguidos muy de cerca. Terreno griego mucho más firme pisamos al clasificar las dos magníficas terras cottas halladas, una en Ampurias, y la otra en el santuario que Tanit tuvo en la cueva d'es Cuyram. La primera (fig. 180) representa a Kore, la divinidad "chthónica" griega, que lleva, como en sus similares de Sicilia, un lechoncillo o cerdito en su mano derecha y un recipiente con frutos (probablemente granadas) en la otra. Es una figurita llena de atractivo; su "peplos" de lana deja caer pesados pliegues verticales de los hombros y la cintura, pliegues del más puro corte clásico, pudiéramos decir fidiaco; su severa faz, de correctas facciones, respira el aire de las más hermosas obras áticas del mismo tiempo, y su cabeza se toca con el simbólico "kálathos" de las divinidades del profundo. No es menor el encanto de la cabeza hallada en la cueva d'es Cuyram, obra que nos transporta, con su severa expresión no exenta de dulce melancolía, a los tiempos iniciales del clasicismo (figura 183). El coroplasta que modeló estas figurillas, de aspecto y usos tan modestos, se dejó embriagar por el penetrante aroma que despedían las creaciones mayores del arte ático de mediados del siglo V; sus obras en verdad no desmerecen de aquéllas, aunque tal vez sean bastante posteriores.

Las imágenes en tierra cocida de Koré son muy numerosas, y tanto en Ampurias como en Ibiza han surgido abundantes. Por limitarnos a los ejemplares griegos, citemos aún la figurilla sedente (fig. 181) y la estante (fig. 182) que salieron de las cámaras funerarias del Puig d'es Molins; piezas, ambas, iguales a las surgidas en Sicilia. Pero el tipo más abundante, aquel que prefirieron los púnicos de Ibiza, de cuyos cementerios han emergido con profusión, unas veces hechas por cartagineses, otras por griegos, es el que representa a la divinidad femenina del Hades en busto y con los brazos adelantados. En esta serie hay ejemplares de hermosa factura y técnica refinada, y de un gusto verdaderamente exquisito. Bástenos contemplar la figura 184, para afirmar que tales calidades no pudieron florecer sino en ambiente griego, pese a que sus procedencias son púnicas. Por último, el pebetero ("thymiaterion") de Ampurias (fig. 186), y otro similar de Ibiza, pueden ampliar lo dicho, llevándonos de paso a épocas que, cruzando el siglo IV, entran ya de lleno en el más complicado barroquismo de la época helenística y romana. No debemos terminar, empero, sin presentar el "pinax", hallado también en Ibiza, y que representa una Nereida, o más bien Amphitrite, cabalgando sobre un caballo marino, piececilla que debió ornar una cajita de madera, o servir simplemente de exvoto a algún piadoso nauta (fig. 185). De estos últimos pudo también llegar a Cádiz el travieso "Eros" de nuestra figura 187, un niño alado que en postura un tanto displicente y burlona, parece contemplar con maliciosa risa a su víctima indefensa. Conserva restos de policromía, así como todas las piezas antes enumeradas, pues el coroplasta gustaba de ornar con los más vivos colores sus modestas obrillas.



Figs. 180, 181 y 182. — TRES ESTATUITAS DE ARCILLA COCIDA PROCEDENTES DE AMPURIAS (IZQUIERDA) Y DE IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 183. — CABEZA EN TIERRA COCIDA. CUEVA D'ES CUYRAM. (MUS. ARQ. BARC.)



Fig. 184. — FIGURA FEMENINA. TIERRACOCCHA FUNERARIA DE IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 185. — PINACA DE BARRO COCIDO. HALLADA EN IBIZA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE MADRID.)

Fig. 186. — PEBETERO DE BARRO COCIDO HALLADO EN AMPURIAS. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 187. — EROS, BARRO COCIDO. PROCEDE DE LA REGIÓN DE CÁDIZ (MUS. ARQ. DE CÁDIZ.)



Fig. 188. — GRIFO. BRONCE. PROCEDE DE ANDALUCÍA



Fig. 189. — CASCO KORINTHIO HALLADO EN LA RÍA DE HUELVA. (MUS. DE LA R. ACAD. HIST. MADRID.)



Fig. 190. — CASCO KORINTHIO, HALLADO CERCA DE JEREZ (CÁDIZ). (MUSEO DE JEREZ.)



Fig. 191. — CABEZA DE PANTERA. BRONCE. PROCEDE DE AMPURIAS. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 192. — SIRENA. BRONCE HALLADO EN RAFAL DEL TORO (MENORCA). (SEM. C. DE CIUDADELA.)



Fig. 193. — CARÁTULA DE SILENO. BRONCE, DE POLLENSA (MALLORCA). (MUSEO ARQ. DE BARC.)

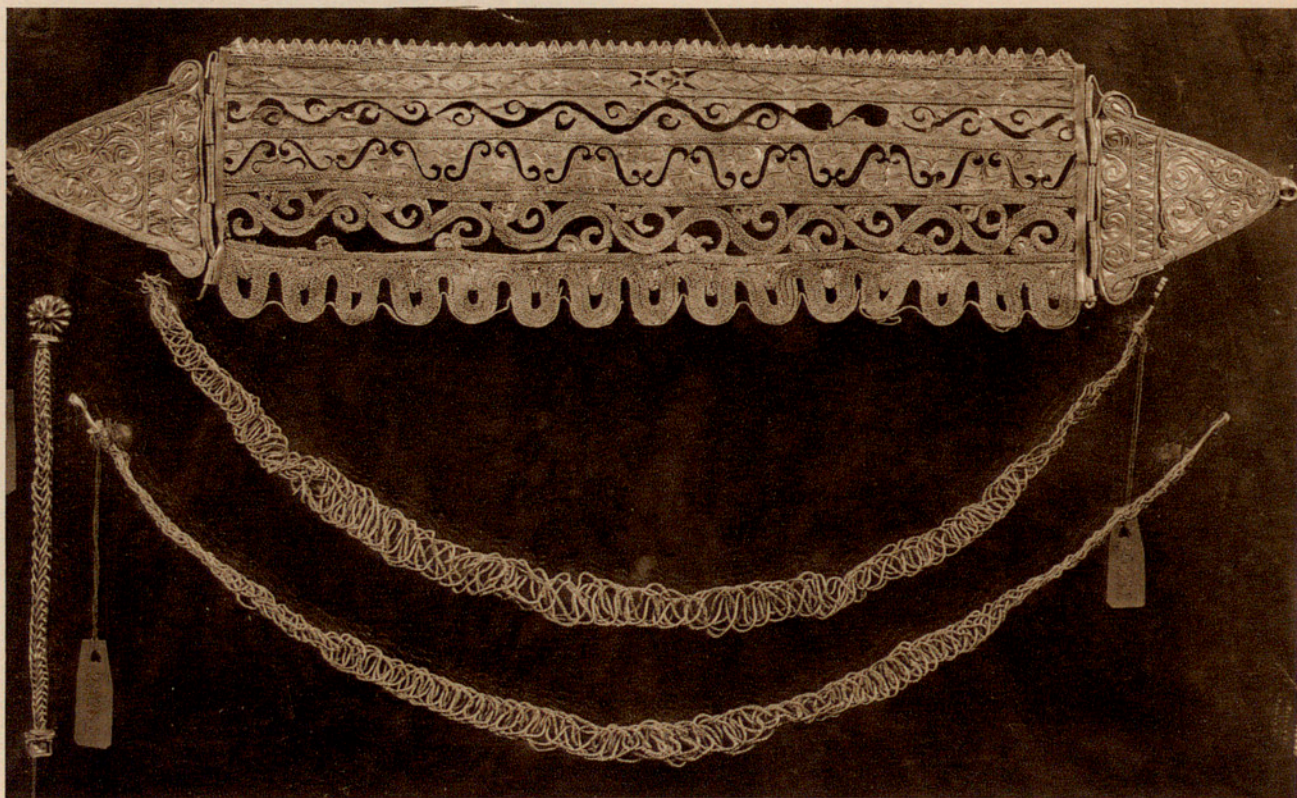


Fig. 194. — JOYAS DEL "TESORO" DE JAVEA (ALICANTE). (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)

## ARTES INDUSTRIALES GRIEGAS

De intento hemos dejado para este apartado obras que fueron hechas con fines prácticos, y segregamos de él los broncecillos y terras cottas figurados, pues si bien participan de cierto carácter industrial, constituyen de por sí creaciones independientes y al servicio de ideas y usos más nobles. La división no deja, por ello, de ser algo arbitraria; pero en cambio se adapta mejor al plan de esta exposición.

A este grupo le cabe el honor de contar entre sus piezas los testimonios más antiguos que poseemos de la presencia de los griegos en España. Y tal honor recae, concretamente, sobre dos piezas halladas en Andalucía: una, el casco corintio, descubierto ha pocos años en las cercanías de Jerez (fig. 190), obra bien fechada hacia el último tercio del siglo VII; la otra, el "protomos" de grifo (fig. 188), oriundo de lugar desconocido y cuya data debe caer por los comienzos del siglo siguiente; su oficio prístino fué ornar los bordes de un "lebes", o caldero sagrado, acompañado de otras piezas idénticas (probablemente cuatro), colocadas al modo como es frecuente en estos recipientes, que se apoyaban en trípodes.

Síguenles en fecha dos objetos más, también andaluces por su procedencia: el resto de oinochoe de bronce, de origen rhodio, hallado en Granada (hoy en Nueva York), y el casco broncíneo extraído casualmente al dragar la ría de Huelva (fig. 189); fechable, aquél, en la primera mitad del siglo VI, y éste en la siguiente. Aproximadamente coetánea es una bella cabecita de pantera (fig. 191), que formó parte de la lanza de un carro de guerra, y fué hallada en cierta sepultura de inhumación (rito jónicooriental), de la necrópolis del Portitxol, inmediata a la colonia de Ampurias, donde los primeros colonos de la ciudad hallaron su postrera morada. Es el único bronce griego de importancia artística procedente de Ampurias, caso verdaderamente inexplicable, cuando tantos han aparecido casualmente en el resto de la Península y en sitios muy alejados de las factorías griegas.

De las Baleares, concretamente de Menorca, se conocen por lo menos dos figurillas, que en su tiempo hicieron parte de objetos de uso corriente. La una representa un jabalí alado, la otra una "seirena" (fig. 192); ambas sirvieron de asas a algunas tapaderas y debieron trabajarse hacia el año 500, o poco después. En cuanto a la carátula de Sileno (fig. 193) hallada en Mallorca, hemos de suponer el siglo IV. En Covalta (Valencia) se desenterró un asa palmiforme, que en sus días formó parte de alguna sítula tarentina, fechable en el mismo siglo. En Galera (Granada) salió de uno de los enterramientos ibéricos otra palmeta de bronce, resto de un oinochoe, fechable acaso a fines del VI, y de otro sepulcro un asa similar terminada en la cabeza de un Sileno, probablemente del siglo IV o III. En general, no se trata de cosas de excepcional valor; como tampoco lo son otras figuritas (de guerreros casi todas) halladas en Mallorca y conservadas en colecciones oficiales y particulares, figuritas de poco interés artístico, pero de gran valor arqueológico, por ser del siglo IV y III y proceder del sur de Italia como sus paralelos testifican.

No faltan tampoco entre nuestros hallazgos piezas que a su contenido artístico unen un valor intrínseco. Aludo a las joyas. Destaca entre todas la hermosa diadema de Jávea (Alicante), lugar próximo a la vieja colonia griega de Hemeroskopeion (fig. 194). Sus lindas y delicadas labores de filigrana y calados, de repujados y trenzados, dibujan armónicas combinaciones de espirales, de gusto griego helenístico. Sobre una de las bellas decadrachmas siracusanas, firmadas por el grabador griego Euaínetos, se hizo la bráctea de oro





Fig. 195. — BRÁCTEA DE ORO CON CABEZA DE ARÉTHOUSSA. HALLADA EN BRAGANÇA. (MUS. MUN. DE OPORTO.)



Fig. 196. — NIKE DE ORO. HALLADA EN MALLORCA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 197. — PÁTERA ARGÉNTEA DE TIVISSA (TARRAGONA). (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 198. — EJEMPLARES DE CERÁMICA DE NAÚKRATIS Y CHIPRE. HALLADOS EN AMPURIAS. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 199. — OINOCHOE DE TIPO CORINTIO. AMPURIAS. (M. A. B.)



Fig. 200. — TRES ALABASTROS ÁTICOS. AMPURIAS. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)

(figura 195), hallada en las cercanías de Bragança, norte de Portugal, en la que la cabeza de la ninfa Aréthousa, de perfil, se halla rodeada por cuatro alegres delfines, entre los que corre la leyenda ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ y la firma del artista, EYAINÉ (τος). También es interesante un ágata con la imagen de Acheloús, oriunda probablemente del sur de Italia o de Sicilia, donde el culto de esta divinidad fluvial tuvo gran difusión.

De época helenística avanzada es la Nike, en oro, hallada en las Baleares (fig. 196), figurita cariñosamente cincelada y que en su origen colgó, como volando, de una joya. No muy anterior en fecha es la pátera argentea descubierta en Tivisa (Tarragona) (fig. 197), junto con otras joyas y objetos de carácter indígena. Rodea el umbo una zona circular, con palmetas y capullos de loto enlazados, del más puro gusto griego; el resto del disco está ocupado por una escena continua, repujada, en la que se desarrolla una carrera de carros. Dos casi idénticos guarda el British Museum, como procedentes del sur de Francia. Es posible que sean — como sus similares del mediodía de las Galias — obra de imitación hecha en cualquiera de las colonias de Occidente, es decir, de la Provenza o de la misma España. Su fecha podría ser la del siglo IV o III, juzgando más por los posibles modelos que por la copia, la cual, naturalmente, pudo hacerse en cualquier posterior momento.

Dentro del dominio de las artes industriales hemos de incluir la cerámica, de la que han salido en España ejemplos de todas épocas. Prescindiendo del "oinochoe" helládico oriundo de Menorca, hermano de otro hallado en las cercanías de Marsella, testimonios, ambos, con otros más, de la presencia de gentes créticomícnicas en la cuenca occidental del Mediterráneo y en épocas probablemente muy metidas en el segundo milenio antes de Jesucristo, los primeros ejemplares de cerámica genuinamente griega surgidos de España son los de Ampurias. Trátase de vasijas corrientes, de fábricas micrasiáticas o de vasitos vidriados, de la especie llamada de Naúkratis, en el delta del Nilo (fig. 198); vasos chalcídicos y rhodios; corintios y de la especie llamada de Phikellura; chipriotas e italo-corintios, algunos de ellos figurados; pero todos en pequeña cuantía, indicando que hacia mediados del siglo VI el comercio entre el mundo griego oriental y Ampurias, entonces recientemente fundada, a lo que parece, era aún raquíto, y la población de la humilde factoría emporitana, rala en extremo. Por el contrario, la cerámica ática, de la segunda mitad del siglo VI en adelante, está mejor representada, pues hay ejemplares de todas las variedades, desde la última etapa de la alfarería ornada en negro sobre rojo, hasta los productos del estilo de Meidias. Destaquemos, entre la multitud de ejemplares de estas cerámicas, algunos bellos "lékythos" pintados con figuras negras (fig. 199); ciertos delicados unguentarios, como los de las figuras 200 a 202; los "oinochoes" prosopomorfos, con gestos tan plenos de gracia, de esa gracia casi amanerada, propia del último arcaísmo, o algunos de los numerosos fragmentos, con figuras y escenas, que de la alfarería ática de la segunda mitad del siglo V nos han reservado los hallazgos de la ciudad emporitana, cerrando esta serie de estilos y épocas una magnífica ánfora, ornada con pinceles dignos del famoso Meidias. Esta abundancia de productos cerámicos importados, es ya un testimonio del mayor desarrollo de la colonia y, por tanto, de un comercio exterior bastante más activo. Siguen, cronológicamente, los vasos o fragmentos de los siglos IV y III, productos en su mayoría fabricados en alfares italiotas; y, finalmente, los recipientes de barniz negro brillante, con palmetas estampadas, gallones, guirnaldas, etc., pintadas en amarillos y blancos (especie llamada "campaniense"). En suma, de nuevo productos de talleres helenísticos del sur de Italia o



Fig. 201. — KYLIX ÁTICO DE AMPURIAS. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 202. — CUATRO EJEMPLARES DE LÉKYTHOI ÁTICOS. AMPURIAS. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 203. — ALABASTRON ÁTICO DE AMPURIAS. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Fig. 204. — DOS VASOS ÁTICOS DE AMPURIAS. (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BARCELONA.)



Figs. 205 y 206. — KRÁTERAS HALLADAS EN LA NECRÓPOLIS DE GALERA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)

de sus imitadores occidentales (Galias, España), por medio de los cuales esta cerámica llega probablemente hasta el siglo I antes de Jesucristo (figs. 203 y 204).

Si punteásemos en un mapa los lugares que han dado hallazgos griegos, veríamos que su área de extensión abarca toda la costa mediterránea hasta medio centenar de kilómetros dentro de ella y que se concentran en el norte de Cataluña y en la región de Alicante. En Andalucía la penetración es mucho mayor, sin duda por las facilidades que el Guadalquivir daba al comercio como arteria fluvial navegable hasta muy cerca de sus orígenes (hasta Cástulo, provincia de Jaén). Las Baleares en general (prescindo de la necrópolis de Ibiza) han dado muchos más testimonios de figuritas [u objetos de bronce griegos que cerámica de la misma procedencia.

Fuera de Ampurias, y aparte los hallazgos de cerámica arcaica de Ibiza y de Villaricos, las necrópolis andaluzas, como la misma Villaricos, Galera, Baza, Toya, Baena, Alcacer do Sal, o las catalanas, como la de Mataró, han suministrado cantidades crecidas de cráteras griegas del siglo IV y vasos de barniz negro. De estos hallazgos, a veces copiosos (sólo de Galera — cuya necrópolis estaba ya saqueada — salieron unas cuarenta piezas griegas de importación, y más de treinta en un solo enterramiento de la necrópolis de Baza), damos aquí en las figuras 205 y 206 dos buenos ejemplos. En general, todo estos productos tardíos están fuertemente industrializados y carecen de interés mayor, salvo el histórico-arqueológico. Como importadores de la cerámica griega en Andalucía, hemos de pensar más en los púnicos que en los mismos griegos.

Que estos hallazgos cerámicos proceden en gran parte de importaciones comerciales es seguro, sobre todo tratándose de objetos frágiles y de corriente uso. Pero es también cierto que parte de las figuritas de bronce, sobre todo las halladas en las Baleares, han de atribuirse a la rapiña de los muchos mercenarios que figuran constantemente como estipendiarios de los cartagineses, durante sus luchas en Sicilia contra los griegos sikeliotas. Me atrevo a suponer que parte de las figuritas de bronce baleáricas no tuvieron otro origen que el robo y el saqueo de las ciudades sikeliotas e italiotas. No de otro modo puede hoy explicarse su relativa abundancia en las Baleares, a cuyos habitantes no es lógico concederles en aquellos tiempos un refinamiento artístico tan alto que explique por sí solo esta afición a las bellas figuritas de bronce.

Entre los ejemplares de pasta imitando camafeos, tan corrientes en los hallazgos de Ibiza, han de destacarse algunos que, aunque tal vez de factura púnica, son, sin embargo, claros trasuntos de originales griegos, algunos arcaicos. Como piedra grabada, acaso de origen siciliano, mencionemos la que guarda el Museo Arqueológico Nacional, sin procedencia, con la figura de un toro androcéfalo al modo de la Bicha de Balazote. Estas figuras aparecen con mucha frecuencia en las monedas de Sicilia de hacia el año 400 poco más o menos.

## ARTE GRIEGO PROVINCIAL

Las páginas precedentes recogen todo lo más importante que del arte griego en España ha llegado a nuestros días. Trátase, como se habrá visto, de productos que, por la pureza de su gusto y las excelencias de su factura, no pueden tenerse más que como importados.



Fig. 207. — FRAGMENTO DE UN GRIFO. PIEDRA. HALLADO EN REDOVÁN (ALICANTE). (MUSEO ARQ. NACIONAL.)



Fig. 208. — ESFINGE DE AGOST (ALICANTE). PIEDRA. (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.)



Fig. 209. — CABEZA FEMENINA. PIEDRA. PROCEDE DEL S. E. DE LA PENÍNSULA. (MUS. ARQ. DE BARCELONA.)

Pero, aunque la colonización griega en España, y en general en todo el lejano Occidente, fué extremadamente débil, incomparablemente menos intensa y eficaz que la del Ponto, la Kyranaike, Magna Graecia o Sicilia, no cabe negar que dada la fuerza de penetración de la cultura griega, su fecundidad y sugestiva atracción, pudo dar aquí — a pesar de la lejanía y de la mezquindad de los establecimientos peninsulares — frutos propios; ello vale tanto como decir que pudo crear algo de lo que podría llamarse “arte griego provincial” o “arte grecoibérico” si se prefiere.

El concepto es nuevo, y por tanto su empleo pudiera pecar aún de tímido, unas veces, o aventurado, otras. En todo caso, y ateniéndonos a los hechos, hay piezas escultóricas halladas en la zona del sudeste de la Península, es decir cercana al foco colonial cuyo centro fué Hemeroskopeion, que muestran junto a la maestría técnica de su labor, junto al uso de temas exóticos, griegos o grecoorientales, al lado del claro helenismo de su arte (todo ello, además, en modo y maneras inconfundibles con lo indígena o lo púnico), la extraña particularidad de estar labradas en piedras del país, en bloques arrancados del mismo suelo donde aparecieron. Si a esto unimos que todas se anuncian, por sus particularidades, como obras de fechas bastante más remotas que las adjudicables a las propiamente indígenas, creo que tendremos derecho a sospechar que, ante ellas, estamos en presencia de piezas surgidas de manos griegas, o fuertemente helenizadas, hechas en talleres locales y probablemente para servir a ideas, gustos o costumbres de clientes griegos, de colonos de la región.

Ello quiere decir que son productos coloniales, de un arte que vive de lejanos estímulos, de recuerdos y sugerencias de obras ejemplares y remotas; en suma, de un arte provincial, más o menos en retardo con respecto a los focos creadores. Vamos a presentar alguno de sus más claros testimonios.

El fragmento de una cabeza de grifo (fig. 207) hallado en Redován, cerca de Orihuela (Alicante), muéstrase como una obra que, además del tema exótico que ha inspirado al escultor, exhibe tales calidades técnicas en su labra, que no pueden atribuirse sino a un artista muy avezado y buen conocedor del arte grecooriental de fines del siglo VI o quizá anterior. La palmeta de la frente, los ojos y las volutas laterales, así como el suave fundido de los volúmenes, son suficientes testimonios de ello, y si no bastasen, el mismo lugar del hallazgo apoyaría con más fuerza el supuesto. Cosa análoga se deduce de las dos esfinges descubiertas en Agost, pueblecillo no lejano de Alicante (fig. 208), en las que el tema, el arte y la técnica siguen y sirven a gustos e ideas genuinamente griegos; el recuerdo de las esfinges áticas o de la délfica es aquí elocuente. La cabeza femenina de la figura 209, procedente también del sudeste, muestra no sólo tocado griego, sino factura y modos que se atan demasiado claramente con modelos áticos del arcaísmo final. Prescindimos de otras piezas similares, por ser menos expresivas, pero no de recordar que en ellas vemos siempre tipos absolutamente extraños al mundo indígena, y que por el contrario entran sin esfuerzo dentro del griego.