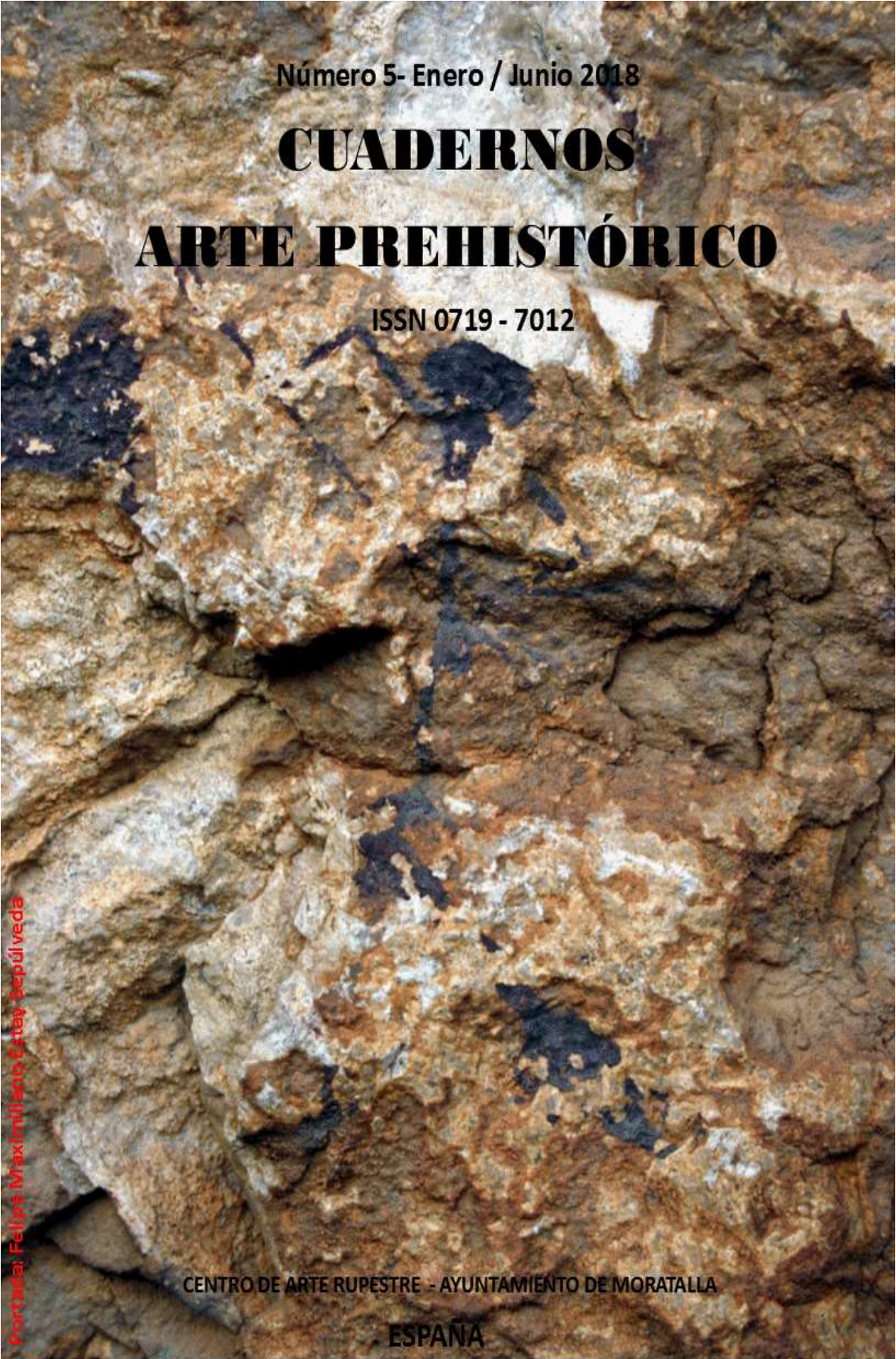




Número 5- Enero / Junio 2018

CUADERNOS ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719 - 7012

Portada: Felipe Maximiliano Estay Sepúlveda

CENTRO DE ARTE RUPESTRE - AYUNTAMIENTO DE MORATALLA

ESPAÑA



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

CUERPO DIRECTIVO

Director

Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Editor

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

CEPU - ICAT, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Pauline Corthorn Escudero

221 B Web Sciences, Chile

Traductora: Portugués

Elaine Cristina Pereira Menegón

221 B Web Sciences, Chile

Archivo y Documentación

Carolina Cabezas Cáceres

Asesorías 221 B, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

Asesorías 221 B, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Hipólito Collado Giraldo

Dirección General de Patrimonio Cultural de Extremadura, España

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Dr. Juan Antonio Gómez-Barrera

IES Castilla de Soria, España

Dr. José Ignacio Royo Guillén

Dirección General de Patrimonio Cultural de Aragón, España

Dr. José Royo Lasarte

Centro de Arte Rupestre y Parque Cultural del Río Martín, España

Dr. Juan Francisco Ruiz López

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Soria Lerma

Instituto de Estudios Giennenses, España

Dr. Ramón Viñas Vallverdú

Instituto Catalán de Paleoecología Humana y Evolución Social, España



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dra. Primitiva Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Rodrigo de Balbín Berhmann

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Jean Clottes

CAR-ICOMOS, Francia

Dra. Pilar Fatás Monforte

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. Marcos García Díez

Universidad del País Vasco, España

Dr. Mauro Severo Hernández Pérez

Universidad de Alicante, España

+ Dr. José Antonio Lasheras Corruachaga

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. José Luis Lerma García

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Antonio Martinho Baptista

Parque Arqueológico y Museo del Côa,
Portugal

Dr. Mario Menéndez Fernández

Universidad Nacional de Educación a
Distancia, España

Dr. George Nash

Universidad de Bristol, Inglaterra



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:





Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

ISSN 0719-7012 / Número 5 / Enero – Junio 2018 pp. 08-39

ARTE Y NATURALEZA EN LA PREHISTORIA. LA COLECCIÓN DE CALCOS DE ARTE RUPESTRE DEL MUSEO NACIONAL DE CIENCIAS NATURALES

ART AND NATURE IN PREHISTORY. THE COLLECTION OF ROCK ART TRACINGS OF THE MNCN

Dra. Begoña Sánchez Chillón

Museo Nacional de Ciencias Naturales CSIC, España
mcnsc2b@mncn.csic.es

Fecha de Recepción: 01 de septiembre de 2017 – **Fecha de Aceptación:** 12 de diciembre 2017

Resumen

La colección de Arte Rupestre que hoy se conserva en el Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (AMNCN) está constituida por varios miles de ejemplares de distinta naturaleza. Es una amplia y magnífica muestra de calcos y láminas que refleja la actividad desarrollada por la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (CIPP) desde 1912 hasta 1936. Aunque algunos años más tarde se realizaron algunas actividades relacionadas con el Arte Rupestre y la Prehistoria en el seno de la misma, apenas fueron los flecos de la importante actividad que había sido desarrollada durante más de dos décadas. La colección se complementa, además, con un abundante material fotográfico realizado durante los desplazamientos a los enclaves de las pinturas, información esencial que ha servido para contextualizar la magnífica colección de la que hoy disponemos. La creación de La CIPP en 1912 constituye el inicio de la formación de la mejor colección de copias de Arte Rupestre español depositada en un Museo. Con la creación de la Comisión comienza el periodo más fructífero de descubrimientos de cuevas y abrigos con Arte Rupestre de la Península Ibérica, además de iniciarse una nueva actividad, la de reproducción sistemática de dichas pinturas rupestres a través de copias directas en papel. Las figuras de Santiago Ramón y Cajal como presidente de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), así como la de Ignacio Bolívar en la dirección del MNCN, fueron claves para la formalización de la propuesta realizada por Eduardo Hernández-Pacheco, que culminó en la creación de esta Comisión y su presidencia a cargo del Marqués de Cerralbo. La descripción de la composición de la colección de Arte Rupestre del MNCN no puede desligarse del origen de la misma; su explicación forma parte de las siguientes líneas.

Palabras Claves

Arte rupestre – Calcos en papel – Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas
Museo Nacional de Ciencias Naturales – Madrid

Abstract

Several thousands of copies of different nature constitute the collection of Rock Art today preserved in the Archive of the National Museum of Natural Sciences (AMNCN). A wide and magnificent sample of decals and plates reflects the activity developed by the Commission of Paleontological and Prehistoric Investigations from (CIPP) 1912 to 1936. Although some years later some activities related to the Rock Art and Prehistory were carried out in the heart of, they were only a small part of the important activity that had been developed for more than two decades. In addition, the collection is completed with an abundant photographic material made during the displacements to the enclaves of the paintings, essential information that has served to contextualize the magnificent collection that we have today. The creation of the CIPP in 1912 constitutes the beginning of the formation of the best collection of copies of Spanish Rock Art deposited in a Museum. With the creation of the Commission begins the most fruitful period of discoveries of caves and shelters with Rock Art of the Iberian Peninsula, besides starting a new activity, the systematic reproduction of said rock paintings through direct copies on paper. The figures of Santiago Ramón y Cajal as president of the Board for the Enlargement of Studies and Scientific Investigations (JAE), as well as Ignacio Bolívar in the direction of the MNCN, were the keys for the formalization the proposal made by Eduardo Hernández-Pacheco, which culminated in the foundation of this Commission with the presidency in charge of the XVII Marqués de Cerralbo. The description of the Rock Art collection composition of the MNCN can not be separated from its own origin; his explanation is part of the following lines.

Keywords

Rock art – Tracing on paper – Commission of Paleontological and Prehistoric Research
National Museum of Natural Sciences – Madrid

DRA. BEGOÑA SÁNCHEZ CHILLÓN

Introducción

La muestra “Arte y Naturaleza en la Prehistoria. La colección de calcos de arte rupestre del Museo Nacional de Ciencias Naturales”, que fue exhibida en su conjunto por primera vez al público en 2015, descubre al visitante el significado y la valía de una colección histórica única, paradigma de los primeros esbozos de arte expresados por el ser humano y las primeras de cuyas copias fueron realizadas para el MNCN hace ahora algo más de cien años en un momento poco favorable a la ciencia española.

A lo largo de la exposición se exhibe una pequeña muestra del arte prehistórico que la CIPP conservó, fruto del trabajo de más de 20 años y que hoy, no sin gran esfuerzo, hemos conservado y seleccionado con intención de mostrar los ejemplos más explicativos para cada ocasión.

Después de una primera introducción con paneles de lugares peculiares (la Cueva de la Vieja, Los Letreros o el Tajo de las Figuras), el primer ámbito muestra de manera individualizada los diferentes tipos de motivos que inspiraron al ser humano y que ilustran las cuevas y abrigos de nuestra geografía: animales, signos, símbolos e incluso imagen que el hombre tiene de sí mismo. A continuación, se destacan copias de parajes dan idea de la expresión artística de sus autores, además de incidir, como en el caso de Morella la Vella, en el proceso de dibujo y pintura con las que el artista llega a un ejemplo final más bello o interpretativo. En un apartado, se hace especial mención a sitios con arte rupestre que hoy en día, por diversas suertes, han desaparecido de la naturaleza, siendo esta muestra una ocasión única para ser contempladas.

La exposición continúa con un ejemplo de los tres tipos de arte que se encuentran en la Península y la localización geográfica de los lugares presentes en la colección del MNCN, destacando algunos de los lugares mejor representados, como el mural de la Cueva de Candamo o la 3ª de las cuevas de la Araña, con el calco realizado a tamaño natural, además de fotografías originales en placas de cristal o un detalle en color de la famosa recolectora de miel.

La parte final es un homenaje a la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas y sus eminentes protagonistas. Un panel de fotografías y una reproducción de un escritorio de la época muestran las difíciles condiciones de trabajo en que fueron realizados los calcos. Un pequeño apartado dedicado a los dos pintores de la Comisión da paso al cierre de la exposición con el mismo panel con el que se inició hace cien años y algunos detalles acerca del proceso de restauración llevado a cabo durante los últimos años por parte del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

1.- Orígenes del arte pictórico

Parece ser que la primera referencia que se conoce en España acerca de la existencia de pinturas rupestres nos es presentada a través de la comedia de Lope de Vega de 1597, titulada “Las Batuecas del Duque de Alba”

“ ...Ni esos suertes animales
tan feroces ni tan listos,
con garras y lanas tales,
son en nuestros valles vistos
por montañas ni arenales”

en referencia al lugar denominado “Canchal de las cabras pintadas” en el valle de las Batuecas, Salamanca (Figura 1).

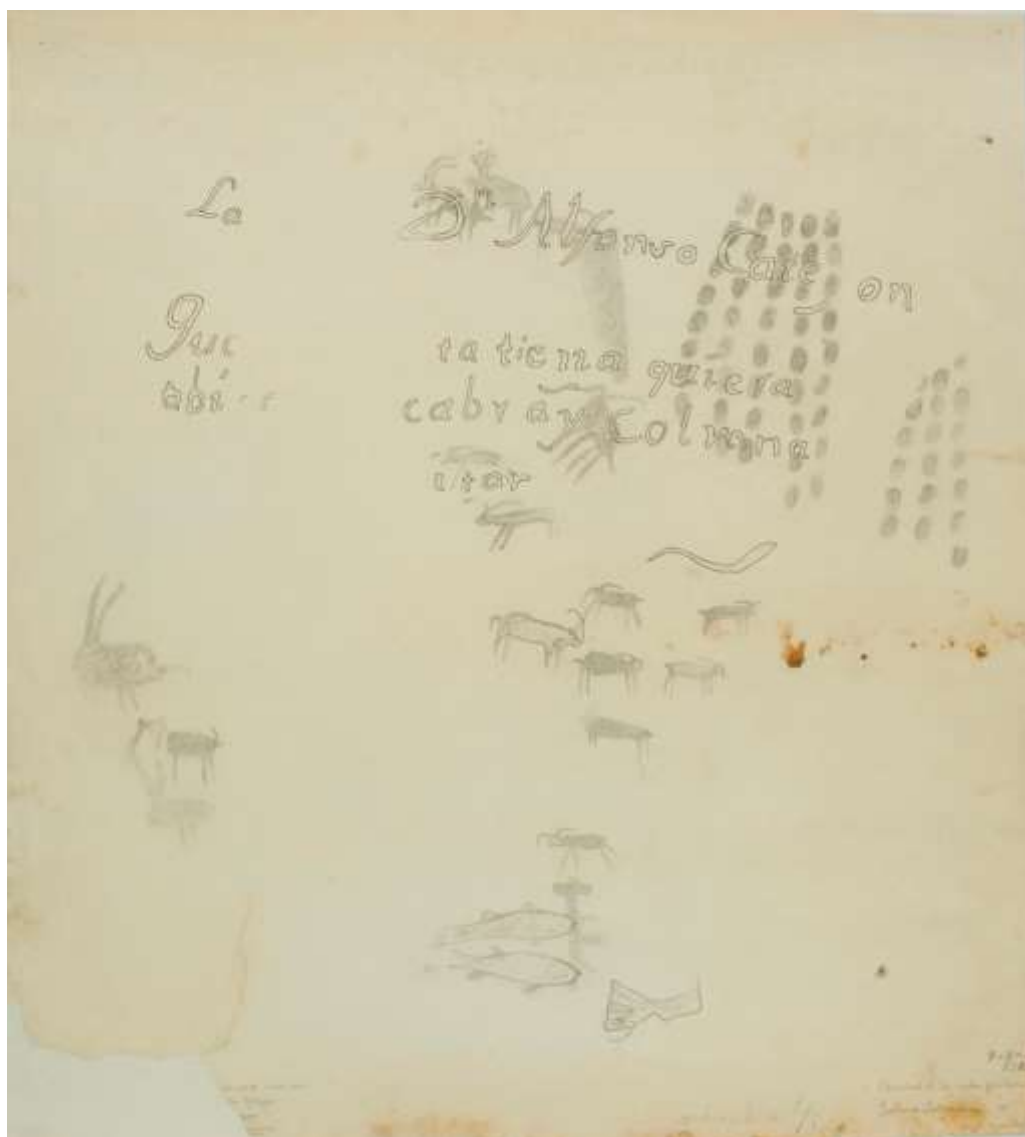


Figura 1

Canchal de las Cabras Pintadas. Alberca, Salamanca. Francisco Benítez Mellado, 1922.
Tinta china sobre papel de gramaje alto. Sig.: ACN90B/001/01257

Las primeras copias de arte rupestre en España tuvieron que esperar hasta el siglo XVIII. Merece la pena leer la descripción que hace del hallazgo el médico de la localidad Fuencaliente, en Ciudad Real.

En 1868, el catedrático de Granada, D. Manuel de Góngora Martínez¹, da a conocer la existencia de las pinturas de la cueva de los Letreros (Vélez-Blanco, Almería) y

¹ M. de Góngora, Antigüedades prehistóricas en Andalucía. Monumentos, inscripciones, armas, utensilios y otros importantes objetos pertenecientes a los tiempos más remotos de su población. (Madrid: Imprenta a cargo de C. Moro, 1868).

las asemeja a las encontradas un siglo antes en Fuencaliente. Expone que las semejanzas de ambas se basan en los tipos de símbolos que aparecen figurados así como el tipo de tinta con el que están realizadas las pinturas. Todo ello teniendo en cuenta la distancia, no tan lejana, entre ambas estaciones pictóricas.

Es imposible tratar el arte rupestre en España y no hablar de Altamira. Causa y origen del descubrimiento del resto del arte rupestre español del primer tercio del siglo XX, las pinturas rupestres de Altamira van íntimamente unidas a la historia del Museo Nacional de Ciencias Naturales.

Corría 1879 cuando Marcelino Sanz de Sautuola, hombre cultivado en historia y leyes que gustaba de visitar cuevas por los parajes cercanos a su localidad natal de Puente San Miguel, se acercaba nuevamente a la cueva de Altamira a realizar excavaciones de algunos útiles y huesos que parecían ser paleolíticos y de los que ya había tenido constancia en anteriores visitas a la misma. Además, había apreciado pequeñas pinturas y grabados en algunas de sus galerías. En aquella ocasión fue en compañía de su hija de 8 años, quien paseando por la cueva se fijó en unas figuras del techo, exclamando la ya conocida frase "¡Papá, mira, bueyes pintados!".

Desde el primer momento, Sautuola consideró estar en presencia de arte paleolítico y así lo publicó en 1880 en la Real Academia de la Historia² y lo expuso ante diferentes esferas culturales de la provincia del momento. A la cueva acudieron muchas personalidades, entre las cuales Juan Vilanova y Piera, geólogo, paleontólogo, médico y naturalista, que ejercía su magisterio en la Universidad de Madrid y el Museo de Ciencias Naturales dedicado a la difusión social de los conocimientos sobre las raíces de la humanidad, parecía ser la persona más capaz de emitir un juicio docto acerca de la pertenencia de estas pinturas al hombre prehistórico. En esta misma trayectoria se unió con Augusto González de Linares, comisionado por el Museo de Ciencias Naturales y por aquél entonces director de la Estación de Biología Marítima de Santander; ambos emprendieron un largo camino en la defensa del arte prehistórico de Altamira. Invitados por el descubridor, acudieron a visitar la cueva muchos naturalistas y fueron presentadas copias de las pinturas en múltiples conferencias y congresos internacionales a cuyos foros acudían los mayores expertos prehistoriadores europeos.

El reconocimiento de la veracidad de estas pinturas por parte de la comunidad científica internacional tuvo lugar en 1902, después de una serie de descubrimientos de otras pinturas en el sur de Francia. Fue Émile Cartailhac³ quien, en su publicación *Les cavernes orneés de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. "Mea culpa" d'un sceptique* hace público el reconocimiento de la edad paleolítica de las pinturas. Por desgracia, la muerte le había llegado ya a Sautuola en 1888 y poco después a J. Vilanova y Piera en 1893. Nunca pudieron disfrutar de la satisfacción de esta declaración después de su polémica con tantos sabios prehistoriadores franceses, a cuyo desatinado criterio se enfrentaron hasta su muerte.

El reconocimiento de Altamira trajo como consecuencia la entrada en España de algunos de los más prestigiosos prehistoriadores franceses interesados en el

² M. Sanz de Sautuola, Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander. (Santander: Impr. y lit. de Telesforo Martínez, 1880), 37.

³ E. Cartailhac, "La grotte d'Altamira, Espagne. Mea culpa d'un sceptique". L'Anthropologie, 13, (1902), 348-354.

conocimiento del arte rupestre de otras grutas cántabras. Ese mismo año, Henri Breuil, prestigioso arqueólogo francés, acompañó al propio E. Cartailhac para estudiar las pinturas de la cueva. Financiados por el príncipe Alberto I de Mónaco, que en 1910 había creado el *Institut de Paléontologie Humaine* de París, se realizaron excavaciones en la cueva de El Castillo en Puente Viesgo, a cargo del profesor alemán Hugo Obermaier⁴.

Puede que este hecho no fuera el único, pero sí podemos afirmar que seguramente sería una de las razones de peso para Eduardo Hernández-Pacheco cuando, estando en 1912 en París, lugar donde conoció al Marqués de Cerralbo, le propusiera a la creación de una comisión enteramente española que se dedicara al conocimiento y estudio del cuaternario en España, lo que sería el germen de la creación de la CIPP. (Figura 2)



Figura 2

Bisonte. Cueva de Altamira, Santillana del Mar (Cantabria). Francisco Benítez-Mellado, 1933-1934. Grafito sobre papel vegetal. Sig.: ACN90A/004/01156

2.- Una comisión española

Hasta 1903, año en el que se encontraron pinturas rupestres en un peñón al aire libre del Barranco de Calapatá⁵, se creía que en España las manifestaciones artísticas de esta índole eran del dominio exclusivo del interior de las cavernas. Siempre se había observado que estas obras de arte habían sido privadas de la luz natural y por lo tanto, al hallarse en las galerías generalmente más profundas y en los repliegues o rincones más difíciles de ver, hizo afirmar que se hicieron con luz artificial y con el deliberado propósito de ocultarlas a la vista del profano, dándoles con esta circunstancia cierto carácter misterioso.

⁴ B. Madariaga de la Campa, Sanz de Sautuola y el descubrimiento de Altamira (Santander: Fundación Marcelino Botín, 2000), 2000.

⁵ H. Breuil y J. Cabré Aguiló, "Les peintures rupestres d'Espagne. I. Les peintures rupestres, du Bassin inférieur de l'Ebre : I Calapatá á Cretas; II, Cogul". L'Anthropologie, XX, (1909), 1-8.

La Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, dependiente de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) fue el órgano creado a propuesta de Eduardo Hernández-Pacheco para el estudio y copia de las diferentes manifestaciones de arte rupestre de toda la geografía española. Para su creación en 1912 influyeron personalidades destacadas de la ciencia y la arqueología, tales como Santiago Ramón y Cajal, el Marqués de Cerralbo o el Conde de la Vega del Sella, contando con el mecenazgo de, entre otros, el Duque de Alba. La sede de esta *Comisión* fue el Museo Nacional de Ciencias Naturales cuyo director, Ignacio Bolívar y Urrutia, fue uno de los principales artífices en su constitución, a imagen y semejanza de lo que estaba ocurriendo en Francia bajo los auspicios del príncipe Alberto I de Mónaco.

Presidiendo la Comisión estuvo el Marqués de Cerralbo, que era además un reputado arqueólogo. Como director de Trabajos así como de Publicaciones estuvo el propio Eduardo Hernández-Pacheco. De la dirección técnica se encargó el dibujante y fotógrafo Juan Cabré Aguiló, quien además se fue cultivando hasta lograr ser un reputado arqueólogo gracias a las enseñanzas que recibió de H. Breuil, arqueólogo francés, con quien compartió los primeros años de su periplo por España, junto con las enseñanzas que previamente había tenido por parte del propio Marqués de Cerralbo. La buena relación y el apoyo del Marqués duró de por vida por lo que a Cabré nunca le faltaron las palabras de reconocimiento.

A partir de 1915 se incorporó el otro artista, Francisco Benítez Mellado, sobre quien recaería la elaboración de las copias hasta el final de la Comisión. A la muerte del Marqués de Cerralbo en 1922, le sucedió en la presidencia E. Hdez-Pacheco, hasta que la guerra civil española paralizó todo tipo de actividades de la *Comisión* y de la cual no volvería a resurgir (Hdez-Pacheco, 1959).

3.- Los artistas de la Comisión

Juan Cabré Aguiló (Calaceite, Teruel, 1882 – Madrid, 1947). Artista y arqueólogo. Comenzó sus estudios en Tortosa y Zaragoza pero muy pronto se trasladó a Madrid, terminando su formación académica en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Sus primeros hallazgos de arte rupestre tuvieron lugar en 1903 en el barranco de Calapatá, en Teruel, describiendo las imágenes “...con un movimiento, expresión y arte jamás superados...desconocidas en absoluto en España y en Europa...” y las asimila con “...una manifestación nueva del arte paleolítico”. Eran pues, los primeros descubrimientos del hoy conocido Arte Rupestre Levantino, a los que con posterioridad seguirían muchos otros en las provincias de Teruel, Lérida y Castellón⁶.

La amistad que le unía con el Marqués de Cerralbo le permitió acompañar a Henri Breuil en sus primeros años de actividad por la cornisa cantábrica, aprendiendo con él de arqueología y arte rupestre y ocupándose de realizar las fotografías, labor en la que fue comisionado por el Príncipe Alberto I de Mónaco para el recién creado *Institut de Paléontologie Humaine* de París.

⁶ J. Cabré Aguiló, El arte rupestre en España. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1 (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1915).

Pero su gran dedicación tuvo lugar durante los años en que formó parte de la CIPP como Comisario de Exploraciones. Recorrió durante varios años todo el levante y el sur de España incansablemente, copiando todos los lugares que iba descubriendo o volviendo, si era necesario, durante años sucesivos. Su conocimiento arqueológico le hizo apreciar los objetos en conjunto y explicarlos dentro de un contexto general, más que el análisis del singular objeto. Abandonó la *Comisión* en 1917 para dedicarse de lleno a la arqueología.

El legado de Cabré deja en el MNCN cerca de 1.000 obras, entre calcos y reproducciones de la mayoría de lugares con arte rupestre que el mismo descubrió y que hoy conocemos como clásicos, realizando su copia y reproducción y, en muchos casos, su descripción e interpretación arqueológica, dejando el legado de sus resultados en la publicación de varios volúmenes monográficos de la CIPP.

Francisco Benítez Mellado (Bujalance, Córdoba, 1883 – Santiago de Chile, 1962). Artista.

Comenzó sus estudios de pintura en Sevilla y se trasladó con 23 años a Madrid donde estudió con Joaquín Sorolla. La faceta retratista de Sorolla es la que causó un profundo impacto en Benítez Mellado, con quien afianzó parte de su estilo realista, retratando la realidad de la población andaluza, con un mayor rigor en el vestir y dignidad en el oficio agrícola, perfilando con nitidez la crudeza y la expresión de los rostros y alejándose por completo del romanticismo entonces imperante.

Acudió a la exposición nacional de 1906 donde recibió mención honorífica por uno de sus óleos. De vuelta a Córdoba, conoció en la Academia a Mateo Inurria y a Julio Romero de Torres, que influiría decisivamente en un cambio de estilo, más simbólico, tendiendo a oscurecer sus colores.

Volvió a Madrid en 1915 y entró por oposición como Ayudante artístico en la CIPP donde coincidió con J. Cabré durante dos años. Tanto se embelesó con el arte rupestre que acabó renunciando a su oficio de pintor para dedicarse de lleno a la *Comisión*. Es el responsable de la realización de la mayor parte de las láminas presentes en la colección del MNCN, a distintos estilos y a distintas escalas, destacando por las múltiples copias a tamaño natural o incluso mayor del natural que podemos observar en la composición vertical de la cueva de Los Letreros. Realizadas por encargo son las aguadas en colores que reproduce imitando el color y la textura de las rocas en las que están representadas las pinturas rupestres. En muchas ocasiones hubo de visitar de nuevo los lugares antaño calcados por J. Cabré y en otras, como en el caso de Cantabria, hubo de esperar a la finalización de las campañas francesas, una de las razones por las cuales lugares como Altamira no se encuentran tan bien representados en nuestras colecciones como hubiera sido nuestro deseo.

4.- Tipos de arte rupestre

Los tres tipos de arte rupestre descubiertos en España durante los más de 20 años que existió la Comisión aparecen bien localizados geográficamente.

El arte paleolítico en las cuevas de la cornisa cantábrica era conocido desde el siglo XIX y después del reconocimiento de Altamira fue estudiado y publicado por comparación con las pinturas conocidas en el sur de Francia⁷.

Es cierto que falta por completo la imagen humana, cuya única alusión directa son las manos sopladas de algunas cuevas cántabras. La imagen del ser humano, con diferentes morfologías, habrá de esperar al siguiente periodo artístico. Dentro de este tipo de arte se encuentran en la colección del MNCN Altamira, El Castillo, La Pasiega y Cueva Morín en Cantabria, el Buxu, el Pindal, Peña Tú o la Cueva de la Peña, en Asturias y, finalmente, la cueva de La Pileta en Málaga⁸ (Figura 3).



Figura 3

Cueva de El Castillo. Puente Viesgo, Cantabria. Francisco Benítez Mellado, 1933-1934. Dibujo a grafito y lápiz color sobre papel de gramaje alto. Sig.: ACN90A/003/01063

El concepto de ruptura del arte paleolítico, perfeccionista en su forma, en el final del magdaleniense, va cambiando a medida que se suceden los descubrimientos por el arco mediterráneo y el sur de la península, apareciendo un nuevo concepto de arte hasta entonces desconocido, el arte levantino. El descubrimiento de los primeros lugares con este tipo de arte es interpretado en un primer momento como una continuación del arte magdaleniense, es decir, arte paleolítico al que generalmente acompañan útiles líticos o huesos que se asocian con la misma edad de las pinturas. Llama la atención cómo estas imágenes, siendo mucho más sencillas que las paleolíticas, imprimen movimiento a través

⁷ Marqués de Cerralbo, "Prólogo" de El arte rupestre en España. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1 (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1915).

⁸ H. Obermaier y Conde de la Vega del Sella, La Cueva del Buxu (Asturias). Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 20 (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1918).

de gestos o actitudes que sorprenden en su apariencia. Ciertamente es que pierde en la perfección de sus figuras individualistas para imprimir movimiento en escenas de conjunto, pero poco a poco comienza a ser interpretado como una evolución armónica que se sucede tanto en el espacio como en el tiempo.

Es el arte más representativo y exclusivo de la península Ibérica, concentrado desde Lérida y Tarragona hasta Almería, por lo que mereció su declaración de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1998. En la colección de la CIPP están catalogados 39 lugares, de los que destacan las áreas de Albarracín y Alcañiz en Teruel⁹, las de Morella y la Valltorta en Castellón, Ayora y Bicorp en Valencia, Alpera y Hellín en Albacete, Yecla en Murcia y la Sierra María-Los Vélez y Lubrín en Almería.

Las últimas expresiones de este arte coinciden con la aparición del arte esquemático, cuyo concepto tardó mucho más tiempo en ser esclarecido, ya que debido a su sencillez y su simbolismo había sido ya considerado desde el siglo XIX como un tipo de escritura, asimilable a los tipos de jeroglíficos egipcios, fenicios, etc. Aunque fue uno de los primeros tipos de arte en ser reconocido y copiado (recordemos los encargos de Floridablanca al cura párroco de Montoro para que se copiaran las pinturas de Peña del Escrito -como así se conocían- o las de Fuencaliente en Ciudad Real, fue necesario algo más de tiempo para reconocer su significado. Su aparición fue casi contemporánea con el final del arte levantino y de hecho, algunos de estos lugares más al sur se mezclan también con muestras de arte esquemático¹⁰. Su localización está muy bien registrada desde Ciudad Real y Jaén por la Sierra Morena y hasta el sur de España, principalmente en Almería y Cádiz, Extremadura y montes de Salamanca en las Batuecas. (Figura 4)



Figura 4

Peña Escrita. Fuencaliente, Ciudad Real. Francisco Benítez Mellado, 1921.
Grafito y sanguina sobre papel de gramaje alto. Sig.: ACN80B/004 8B4/6-3

⁹ H. Breuil y J. Cabré Aguiló, "Les peintures rupestres d'Espagne. III. Los Toricos d'Albarracín (Teruel)". *L'Anthropologie*, XXII, (1911), 641-648.

¹⁰ L. Ma. Ramírez y las Casas-Deza, "Los baños de Fuen-Caliente". *Semanario Pintoresco Español*, 20, (1844), 157-60.

5.- El ser humano como centro del concepto pictórico

El ser humano es el primer protagonista, ya que es creador y motivo. Desconocemos el primer estímulo que le llevó a plasmar un dibujo o una pintura en la roca, aunque se conoce su alta capacidad de manipulación para crear y obtener instrumentos en piedra o hueso, siempre con finalidad alimenticia. Conocía la manera de hacer fuego, pero el hombre no fue nunca un gran depredador, por lo que es posible que esos primeros dibujos y pinturas de animales tan perfectos fueran más el deseo de comer carne que una expresión artística.

La aparición de la figura humana en el arte rupestre comienza con el arte levantino. Lo caracteriza diferentes morfologías bien definidas y en muchas ocasiones con diversas funciones, en escenas que transmiten movimiento y en las que se marcan de manera evidente las diferencias entre los sexos. Destaca la imagen del curandero, chamán o gurú de la tribu, generalmente del género masculino, ataviado con un atuendo distinto al resto de las figuras y con su cabeza adornada con pelucas u otros distintivos evidentes.

Al igual que el resto de imágenes o motivos que el ser humano dibuja en las paredes de las cuevas y abrigos, su propia representación también muestra una evolución en las formas. La simplificación que ocurre en los animales y los símbolos se identifica también en el ser humano exhibiendo formas bitriangulares, trazos de simples líneas alrededor de otra vertical, etc. Este tipo de expresión del arte esquemático no deja, sin embargo, lugar a dudas respecto al sexo o la función, encaja en la misma evolución de formas y, por tanto de interpretación. (Figura 5)



Figura 5

Cueva de La Graja. Jimena, Jaén. Francisco Benítez Mellado, 1921.

Aguada sobre papel de gramaje alto. Sig.: ACN80B/001/00604

6.- Animales representados

Los animales gozan de un papel protagonista en el arte rupestre, aunque lo son en particular los mamíferos, ya como figuras aisladas o formando parte de escenas de conjunto. Es más habitual, aunque no exclusiva, la figura aislada de los animales entre las pinturas paleolíticas y, aunque en ocasiones se encuentren varios individuos juntos de la misma o de varias especies formando parte del mismo panel o mural, estos no tienen ningún significado como conjunto, son más bien la demostración del disfrute del ser humano por imprimir el placer de la perfección de una morfología que guarda proporciones, que aprovecha la rugosidad de la pared de la roca para poner ojos y hocicos o para maximizar el volumen de su corpulencia, tanto en grabados, de una perfección asombrosa, como en pinturas elaboradas con uno o más colores.

Algunos de los mamíferos pintados son comunes durante todo el cuaternario, algunas de sus formas o especies llegan incluso a nuestros días. En este grupo se encuentran los toros, caballos, ciervos, cabras o jabalíes, sin dejar de lado los menos abundantes conejos (o liebres), zorros y lobos, incluso algún tipo de pequeño mustélido del tipo del meloncillo, la comadreja o similar, que fueron clásicamente identificados como figuras antropomorfas.

Sin embargo, también el pueblo paleolítico nos informa de la permanencia o extinción de determinadas especies de mamíferos, que a veces el registro fósil no puede completar, así es el caso de los bisontes, el elefante, el mamut o el gamo, exclusivamente presentes en la cornisa cantábrica.

La discusión sobre el significado de estas pinturas obedece a dos tipos de interpretaciones distintas, una más realista o alimenticia

“... ¿Qué harían allí tales gentes y por multiplicados días? Pues vivían de la caza, pensar en ella, en los medios de conseguirla y en prepararlos; su ambición y su ideal tendrían siempre ante los ojos las variadas carnes del mamut y del bisonte, del caballo y del ciervo, de la cabra salvaje, y no añadido el reno por casi no haber existido en España, a pesar de ser tan abundante en Francia y en el Norte”¹¹

Sin olvidar que la mayor parte de los protagonistas de estos descubrimientos en la época eran personas de vida religiosa, no se puede dejar aparte la interpretación espiritual que realizan de estas pinturas, sobre todo en la época neolítica en la que adquiere mayor protagonismo el ser humano.

Otros tipos de animales que se encuentran pintados a lo largo de la exposición son las aves, especialmente en el caso de la Laguna de la Janda (Cádiz) o las bandadas de pajarillos de Morella la Vella (Castellón); hay algunos peces en las Batuecas (Salamanca) y en la cueva de La Pileta (Málaga), así como las famosas escenas de recolección de miel con las abejas, en la cueva de la Araña (Bicorp, Valencia) y en la cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) (Figura 6).

¹¹ J. Cabré Aguiló, Arte Rupestre en España...



Figura 6

Mamut. Cueva del Pindal. Pimiango, Asturias. Francisco Benítez Mellado, 1933.
Tinta china sobre papel de gramaje alto. Sig.: ACN90A/002/00980

7.- Signos y símbolos

La inicial interpretación del siglo XVIII en la que se asignaba a los símbolos un carácter más bien lingüístico como si fueran jeroglíficos, va evolucionando a medida que se suceden los descubrimientos. Se culmina con el desarrollo de los trabajos realizados por la Comisión, ya desde los primeros años, con la interpretación que del arte simbólico hace J. Cabré¹².

El descubrimiento de abundantes lugares con arte esquemático por el sur de España les llevaría finalmente a cambiar la idea acerca del significado de este tipo de símbolos, quedando la interpretación lejos de ser calificada como lenguaje primigenio sino más bien interpretaciones más acertadas.

En cuanto a la edad de los mismos, en principio se planteaba la idea de que estas pinturas jeroglíficas serían más antiguas de lo que posteriormente sería postulado, siendo sus primeras apariciones casi coincidentes en tiempo con el declive del arte levantino (Figura 7).

¹² J. Cabré Aguiló, Arte Rupestre en España...



Figura 7

Canchal de la Umbría del Cristo. Alberca, Salamanca. Francisco Benítez Mellado, 1922.
Dibujo a carboncillo sobre papel de gramaje alto. Sig.: ACN80A/005 8A5/12-9

8.- Algunos lugares destacados

8.1.- Val del Charco del Agua Amarga

Descubierta en 1913 por Carlos Esteban, colaborador y amigo de Cabré, éste se desplazó a Alcañiz en Octubre de 1914, donde pudo admirar por primera vez la importante localidad de arte rupestre de Val del Charco del Agua Amarga, cuyas pinturas calificó de un intenso realismo. El lugar se localiza en un valle donde nace una fuente cuyas aguas parecen llevar disueltas algunos tipos de sales que le dan un peculiar sabor. Según cuentan sus descubridores, este hallazgo no quiso hacerse público en el momento de ser descubierto para evitar que los campesinos pudieran destruirlas ya que, al parecer debían estar muy accesibles. Durante ese mes Cabré realizó los dibujos, calcos y las fotografías y terminó su estudio a tiempo para incluirlo en la primera monografía sobre arte rupestre que publicó la CIPP en 1915.

El temprano análisis realizado por Cabré concluye con la existencia de cuatro fases o periodos de pintura, los primeros de los cuales asimila a época magdaleniense (paleolítico superior) por la perfección de las imágenes, así como por el hecho de haber aparecido útiles líticos en el suelo de la cueva con esa misma cronología.

Otras figuras superpuestas sobre las primeras, de trazos más sencillos y el movimiento que transmiten los grupos humanos en la multitudinaria escena de caza, hace indudable su asignación a una época más reciente, en la que se incluyen también las cerámicas presentes en la cueva.

Finalmente, una representación de arte esquemático corresponde a pinturas, por simples, las más recientes (Figura 8).



Figura 8

Escena central del Val del Charco del Agua Amarga. Alcañiz, Teruel.

Francisco Benítez Mellado, 1924.

Aguada a color sobre papel de gramaje alto. Sig.: ACNARMARIO/03; 86/125/67

8.2.- La Cueva de la Vieja

También llamada por los paisanos la cueva de los Venados, esta cueva fue uno de los primeros lugares descubiertos por Pascual Serrano, maestro de la localidad, a los que poco más tarde se añadirían al menos otros tres con pinturas más o menos completas o identificables, como la cueva del Queso y las de la Fuente de la Arena, todas ellas desaparecidas en la actualidad. El hallazgo ocurrido en 1910 fue comunicado a la Comisión y en 1911 Cabré y Breuil se desplazan al lugar para su copia y estudio. Se encuentran una gran pared de más de diez metros en la que se observa una gran complejidad de escenas alrededor de la figura principal de un chamán... animales en rebaños, escenas de caza, recolección de miel...etc., es considerada una de las escenas más representativas del Arte Rupestre Levantino. En la publicación, J. Cabré describe la gran sucesión de imágenes que configuran un único panel continuo, aunque ya aclara que no corresponde todo a la misma edad, de manera que no hay monumento tan completo y

variado como éste. Tuvo especial interés para la Comisión y ocupa una parte importante de la primera publicación monográfica de la CIPP. En esta cueva interpretó la actividad pictórica humana como procedente de cinco fases de ocupación y estableció una propuesta cronológica para el conjunto basada en los diferentes colores y tonos representados, el grosor de la línea de algunas de las figuras, así como el estilo más o menos realista de las imágenes. La última fase, de más corta duración pero la más moderna, se corresponde con las pocas representaciones de arte esquemático repartidas a lo largo del mural.

Este lugar se encuentra incluido en la declaración de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1998 junto con otra serie de cuevas y abrigos a lo largo del denominado Arco Mediterráneo (Figura 9).



Figura 9

Cueva de la Vieja. Alpera, Albacete. Juan Cabré Aguiló, 1911.

Aguada en color sobre papel vegetal. Sig.: ACNARMARIO/27; ACN/90C/001.

Foto: Pablo Linés

8.3-. La Cueva de los Letreros

El descubrimiento de la cueva de Los Letreros fue realizado en 1868 por el arqueólogo Manuel de Góngora y Martínez, catedrático de Historia de la Universidad de Granada.

Habla de siete inscripciones en el frente de la cueva e incluso cita vestigios de pinturas en el suelo, indicando de estas que se estaban borrando al pisarlas, al igual que estaba ocurriendo con aquellas que en la pared se encontraban a la altura de las manos. Además de estas figuras Góngora da cuenta del hallazgo del indalo.

Durante esta época, todavía el arte esquemático era considerado como la escritura de un tipo de lenguaje prehistórico, así que M. de Góngora¹³ siempre pensó que tenían relación con los descubiertos y publicados un siglo antes en Ciudad Real. A pesar de

¹³ M. de Góngora, *Antigüedades prehistóricas en Andalucía. Monumentos, inscripciones...*

mediar varios cientos de kilómetros entre Vélez-Blanco y Fuencaliente, en ambos casos los signos y figuras estaban realizados en “tinta rúbrica”. Y no estaba desencaminado en su comparación, aunque no como jeroglíficos.

Medio siglo más tarde, la CIPP visitó la cueva de Los Letreros, lugar al que se desplazaron Breuil y Cabré y que sería, a la postre, el lugar del desencuentro final entre ambos y el origen de su separación. Durante el año 1911 y parte de 1912 Cabré había descubierto nuevos abrigos en Almería, entre ellos los conocidos de El Gabal, en la Solana del Maimón y en la Fuente de los Molinos. Por esas fechas aparecía la descripción de Gómez Moreno de las pinturas murales de la Cueva de la Graja, en Jimena (Jaén), producto de un arte similar al de las Batuecas y al que había sido señalado por Góngora en Vélez-Blanco.

Años más tarde, la cueva sería declarada Monumento Histórico Nacional en 1924 y entró a formar parte de la declaración de la UNESCO de 1998 junto con el resto del levantino mediterráneo (Figura 10).



Figura 10

La Cueva de los Letreros. Vélez-Blanco, Almería. Juan Cabré Aguiló, 1911.
Sanguinas sobre papel vegetal. Sig.: ACN90C/003/01811

8.4.- La Cueva del Tajo de las Figuras

La Cueva del Tajo de las Figuras constituye uno de los monumentos de arte primitivo más interesante que se conoce en España, bien por el número de sus representaciones como por la riqueza de sus motivos, ya que la fauna en ella reproducida es muy peculiar y nueva en este género de pinturas.

No es de extrañar que siendo un lugar estratégico que se encontraba al lado de la Laguna de la Janda y cerca del Estrecho de Gibraltar, se vieran grandes bandadas de aves migratorias en sus desplazamientos estacionales. Esta cueva ocupa un lugar peculiar ya destacado por J. Cabré y E. Hernández-Pacheco en 1914¹⁴.

De hecho, no se trata de pinturas de animales que podrían asemejarse a cualquier tipo de ave en general, sino que algunos de sus detalles morfológicos identifican especies concretas: “En la parte baja de la pared del fondo existen tres cisnes nadando. La forma en S del cuello, el pico corto y la silueta del tronco nos inclinan á tal determinación”.

Un estudio superficial de las aves representadas en la Cueva de las Figuras hace ver, por una parte, la gran cantidad de ejemplares y especies reflejadas y, por otra, que las de una misma especie están por lo común formando bandadas, como es característico de las aves de ribera (Figura 11).

“En general están posadas, si bien se aprecia que algunas vuelan ó nadan. Nadando parecen estar los cisnes de la parte baja de la pared del fondo. Aves volando no se han encontrado hasta ahora, que sepamos, en ninguna pintura ó grabado prehistórico; pudiendo ponerse como ejemplo de esta actitud la pintada en el techo, junto al nido visto de perfil”.



Figura 11

Mural de la pared. El Tajo de las Figuras. Laguna de la Janda, Cádiz. Juan Cabré Aguiló, 1913. Aguadas de color sobre papel de gramaje medio. Sig.: ACNARMARIO/23

¹⁴ J. Cabré Aguiló y E. Hernández-Pacheco, Eduardo. Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del extremo sur de España (Laguna de La Janda). Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 3 (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1914).

8.5.- Morella la Vella

Los alrededores de Morella la Vella y el valle de la Valltorta, en Castellón, constituyen dos de las más importantes áreas con arte Levantino de la península. Eduardo Hernández-Pacheco da noticia de su hallazgo en 1917 y su publicación en 1918, en la que ya entonces destaca la escena de la lucha de arqueros de la denominada Cova del Roure (Cueva del Roble)¹⁵. Desde el primer momento, Hernández Pacheco identifica estas pinturas como típicas del levante español por su realismo y la abundancia de representaciones humanas, lo que les hace distinguirse de las cantábricas y las del sur de Francia. Por ello, alguno de estos lugares fue visitado repetidamente por la Comisión para realizar las copias de sus abrigos. Fue el mismo Pacheco quien los calcó con la ayuda del geólogo y ayudante José Royo y Gómez. Una vez en el laboratorio fueron dibujados por Benítez Mellado. Un caso peculiar es el de la famosa lucha de arqueros del Abrigo del Roure, donde la misma escena es repetidamente copiada en diferentes soportes y con diferentes técnicas pictóricas, de manera que se puede seguir el proceso de realización de las distintas copias¹⁶ (Figura 12).

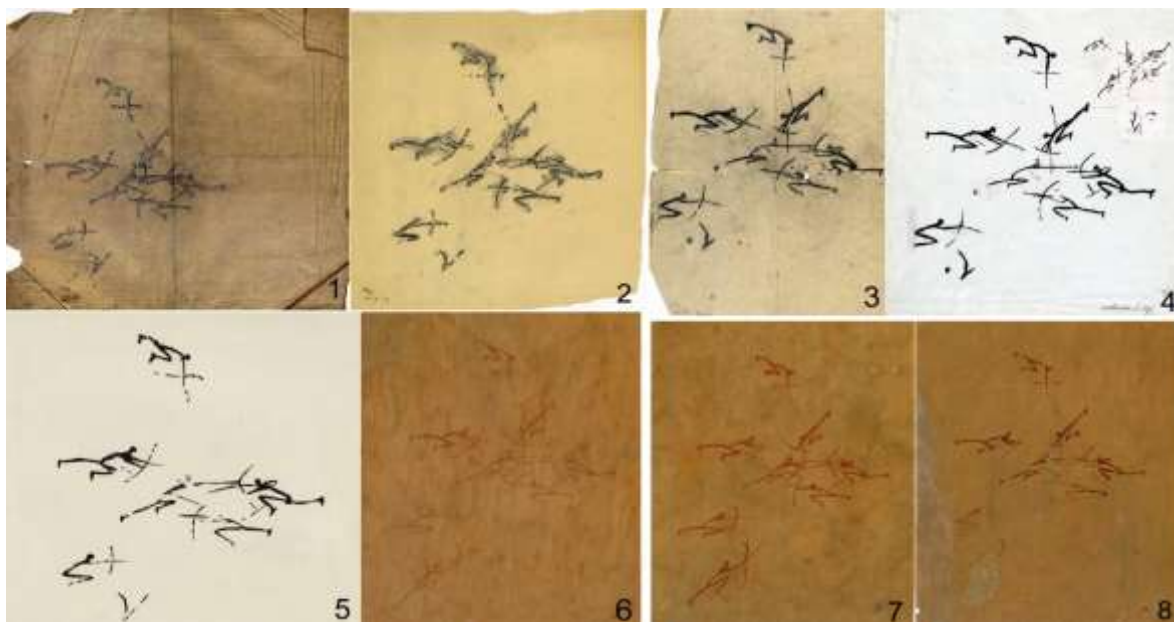


Figura 12

Abrigo del Roure. Morella la Vella, Castellón. Francisco Benítez Mellado, 1918. 1. Calco a grafito sobre papel vegetal. Sig.: ACN90C/005/01863; 2. Calco a grafito sobre papel vegetal. Sig.: ACN90C/005/01878; 3. Calco a grafito sobre papel vegetal. Sig.: ACN90C/005/01884; 4. Dibujo a tinta china sobre papel de gramaje medio. Sig.: ACN9C4 8A3, 6-7; 5. Dibujo a tinta china sobre papel de gramaje alto. Sig.: ACN90C/005/01867; 6. Aguada con fondo en color sobre papel de gramaje alto. Sig.: AMNCN 9 B4 934; 7. Aguada con fondo en color sobre papel de gramaje alto. Sig.: ACN90C/005/01877; 8. Aguada con fondo en color sobre papel de gramaje alto. Sig.: ACN90C/005/01875.

¹⁵ E. Hernández-Pacheco, Estado Actual de las Investigaciones en España. Discurso Inaugural. (Valladolid: Asociación Española para el Progreso de las Ciencias), (1917a), 117-176; E. Hernández-Pacheco, Da a conocer los resultados obtenidos en una excursión verificada en unión del Sr. Royo Gómez a Morella (Castellón). (Madrid: Com. R. Soc. Esp. Hist.), 1917b, 507.

¹⁶ E. Hernández-Pacheco, "Estudios de arte prehistórico: I, Prospecciones de las pinturas de Morella la Vieja. II, Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres". Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 16, (1918), 1-24.

Una curiosidad que se puede contemplar en las reproducciones de alguno de estos abrigos es que, debido a la escasez de presupuesto de la época, la composición incluye fragmentos recortados y añadidos al panel principal. Aunque el conjunto de pinturas de la Valltorta fue publicado por H. Obermaier y P. Wernert en 1919¹⁷, el estudio monográfico de la zona de Morella nunca llegó a serlo.

8.6-. Cueva del Pindal

Descubierta por Alcalde del Río en 1908, la cueva del Pindal (Asturias) es ya considerada en 1915 por Cabré como típicamente paleolítica por comparación con otros lugares próximos como Altamira, El Castillo o La Pasiega. De hecho, la presencia de animales pintados y grabados como bisontes, jabalíes o ciervos así lo indican. Siguiendo los estudios realizados por Breuil, Cabré establece en cuatro fases cronológicas la ocupación y pinturas de esta cueva, desde el final de la primera fase, en el límite del auriniaciense, hasta la cuarta a la que pertenecerían los polícromos. Esta cueva fue incluida como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2008 junto con otras 16 cuevas de Cantabria, Asturias y País Vasco (Figura 13).



Figura 13

La cueva del Pindal. Pimiango, Asturias. Francisco Benítez Mellado, 1933.
Aguada a color sobre papel de gramaje alto. Sig.: ACNARMARIO/13; 86/125/29

¹⁷ H. Obermaier y P. Wernert, Las pinturas rupestres del Barranco de Valltorta (Castellón). Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 23. (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1919).

8.7.- Los Cantos de la Visera

Estos pequeños abrigos del Monte Arabí, en la localidad de Yecla (Murcia) fueron descubiertos en 1912 por Amador de los Ríos y posteriormente publicados por Zuazo en 1915¹⁸: “Por aparecer representando el caballo las estimo mesolíticas, pues en esta edad parece ser que el hombre lo tenía ya á su servicio”.

Por su parte, H. Breuil localizó en 1914 los dos abrigos, realizando las copias de ambos y comunicando la información de su hallazgo a J. Cabré, quien se desplazaría ya en 1915 para calcar y fotografiar las pinturas de ambos abrigos. Del segundo abrigo comenta¹⁹: “Consérvanse unas treinta [figuras], á cual más perfectas y bellas, ejecutadas con gran maestría”.

Debido a la calidad de las mismas, Cabré discute la asignación cronológica realizada para estas pinturas por J. Zuazo, acercándolas más a una factura del paleolítico final, mientras que el resto de las figuras simbólicas las data en algún momento del neolítico.

Más de cien años después, se está trabajando en la recuperación de estas pinturas aunque, en el primero de los abrigos, Cabré ya constata parte de su pérdida debido a que la orientación del abrigo hace que penetre la lluvia más fácilmente, borrando así algunos de los motivos que se encuentran en las zonas más externas y, por tanto, más expuestos (Figura 14).



Figura 14

Segundo abrigo de los Cantos de la Visera. Monte Arabí. Yecla, Murcia. Juan Cabré Aguiló, 1915. Dibujo a tinta china sobre papel de gramaje alto. Sig.: ACNARMARIO/32

¹⁸ J. Zuazo, *Villa de Montealegre y su Cerro de los Santos* (Madrid: Imp. de los Hijos de Gómez Fuentenebro, 1915).

¹⁹ H. Breuil y M. Burkitt, “Les abris peints du Monte Arabi près Yecla (Murcie)”. *L'Anthropologie*, XXVI, (1915), 313-328.

8.8.- Las Cuevas de la Araña

El conjunto de covachas de la Araña, en la localidad de Bicorp (Valencia), fue descubierto en 1920. Es uno de los lugares mejor documentados de arte rupestre, tanto por la presencia de grandes escenas bien preservadas como por el copioso registro fotográfico de los trabajos de campo. La publicación de este lugar en un volumen monográfico en el que se describen todas las pinturas, permite conocer algunos datos técnicos acerca de los momentos del día más adecuados para cada una de las actividades: calcado, toma de fotografías e incluso las horas de las comidas. Todo ello adornado por el relato de las difíciles condiciones de acceso al lugar, de vida y la descripción detallada del estado de la pared calcárea y cómo su alteración fue aprovechada para llevar a cabo escenas clásicas como la conocida (“recolección de la miel”)²⁰.

En el mapa se observa la distribución de las cuevas. Hacia la parte central, la cueva de mayor tamaño que servía de lugar de habitación. A su derecha están las tres únicas cavidades con pinturas, la segunda de las cuales es la protagonista del gran mural de calcos que se expone, que aparece publicado en la memoria 34 de la CIPP.

8.8.1.- La segunda de las cuevas de la Araña con pinturas

Con casi 4 metros de largo y casi 1,50 metro de alto, el conjunto de los calcos de la segunda de las cuevas de la Araña constituye uno de los murales de arte levantino más completo y mejor conocido en la actualidad.

Es impresionante observar la calidad de la realización de estas copias a gran tamaño en los detalles de las uniones de los paneles. Tanto los dos lienzos de la derecha como los dos de la izquierda están perfectamente unidos a través del cuerpo de un ciervo.

Respecto a la edad de estas pinturas, E. Hernández-Pacheco²¹ realiza su estudio y publicación, asignando al conjunto una ejecución en varias fases cronológicas, que atienden a una serie de criterios objetivos (Figura 15):

“...en el caso de una pintura hecha en el área de la superficie saltada que ocupaba antes otra figura se puede afirmar con seguridad que la hecha en la zona del desconchado es posterior a la que ocupaba el mismo sitio y que parcialmente desapareció por la erosión.”

“En la misma escena se observa cómo el ciervo del número 14 [se refiere al de la parte superior del panel izquierdo] debió pintarse con anterioridad a uno de los cazadores que disparan hacia abajo, pues está situado en el espacio que ocuparían las patas posteriores del ciervo.”

²⁰ E. Hernández-Pacheco, Las pinturas prehistóricas de las cuevas de La Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre de España. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 34 (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1924).

²¹ E. Hernández-Pacheco, Las pinturas prehistóricas de las cuevas de La Araña...



Figuras 15

Parte izquierda del mural de la segunda de las Cuevas de la Araña con pinturas (Bicorp, Valencia). Francisco Benítez Mellado, 1920. Tinta china sobre papel vegetal.
Sig.: 1. ACN80A/003/00420, 2. ACN80A/003/00425, 3. ACNARMARIO/19.

8.9-. La Caverna de Candamo

Esta cueva representa la manifestación de arte paleolítico más occidental conocido en la península Ibérica. El descubrimiento de sus pinturas y grabados tuvo lugar durante las excavaciones en la cercana Cueva de la Paloma, en 1914. De manera casual fue visitada, con diferencia de varios meses, tanto por E. Hernández-Pacheco como por el Conde de la Vega del Sella. Fue el primero quien acometió una exploración mucho más detallada durante el año siguiente, en la que identificó seis zonas con manifestaciones artísticas. El llamado Gran Salón de los grabados concentra la mayor parte del “arte rupestre troglodita del paleolítico superior”, localizando la más extraordinaria variedad de imágenes en el “Muro de los grabados”, donde la superposición de dibujos y grabados caracterizan este conjunto pictórico. Dos de los toros, de color rojo, de dibujo tan sencillo y con tanta expresión, que existen en la caverna de la Peña de Candamo, fueron descubiertos al levantar una concreción calcárea que los tapaba por completo. Otras zonas de más difícil acceso y de menor extensión fueron descubiertas en 1915, con figuras más aisladas que, sin embargo, son consideradas las más bellas, al menos siguiendo lo que el mismo autor describió:

Sobre los calcos obtenidos por J. Cabré entre 1914 y 1916 y, después de la comprobación de los mismos con las pinturas originales durante los veranos sucesivos,

fueron efectuados “los dibujos y pinturas para la Memoria que ha de tratar los estudios de la caverna”. En esta labor se incorporó durante 1917 el otro artista de la Comisión, F. Benítez Mellado.

E. Hernández-Pacheco, autor del volumen monográfico publicado por la CIPP en 1919²², interpretó estos motivos artísticos como pertenecientes a cuatro fases sucesivas en tiempo:

- 1ª. Figuras de color rojo de línea fina y definida.
- 2ª. Figura de color rojo desvanecido de línea ancha.
- 3ª. Figuras de color negro, sin grabado.
- 4ª. Figuras grabadas con líneas negras complementarias.

De esta cueva se conservan en la colección del MNCN más de 120 copias, entre calcos en grafito sobre papel vegetal hasta láminas con papeles de distinto gramaje, en carboncillo, tinta china, aguadas, etc. De ellos destaca el ejemplar de tres metros incluido en la exposición que representa la pared completa del muro de los grabados. En la admirable interpretación que realiza el artista, incluye una nueva técnica de reproducción de los grabados, que consiste en arañar las figuras por medio de agujas o algún instrumento punzante sobre el lienzo; arañando el fondo de la aguada se consigue el efecto deseado (Figura 16).



Figura 16

Escena completa del Muro de los grabados de la Cueva de la Peña.
San Román de Candamo, Asturias. Francisco Benítez Mellado, 1917.
Aguada a color sobre papel de gramaje alto. Sig.: ACNARMARIO/11

²² E. Hernández-Pacheco, La caverna de la Peña de Candamo (Asturias). Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 24 (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1919).

9.- Lugares desaparecidos

Desgraciadamente, muchas de las pinturas rupestres originales ya no pueden ser visitadas en la naturaleza. Como únicos testigos de su existencia quedan las copias y reproducciones de esta exposición, que están custodiadas en el MNCN.

Algunas de las referencias de la época transmiten la notificación de pérdida o destrucción de partes o la totalidad de algunas localidades, bien por mala conservación, bien por vandalismo, etc. Varios de estos lugares fueron visitados hace un siglo y sus pinturas calcadas por la Comisión. Hoy en día las copias conservadas en la colección del MNCN son el único testigo de su existencia (Figura 17).



Figura 17

Cueva del Queso. Alpera, Albacete. Juan Cabré Aguiló, 1911.

Dibujo a carboncillo y sanguinas sobre papel de gramaje alto. Sig.: ACN90C/001/01578

La Cueva del Queso (Albacete) y los Cantos de la Visera I (Murcia) fueron ya descritos hace 100 años por Cabré. En concreto, de ésta última dice:

“De las pinturas rupestres de este abrigo sólo se conservan fragmentos, pues las aguas, al resbalar por el muro, las ha destruido al hacer saltar parte de la primera capa de la piedra. Las partes que restan nos dan idea de lo bien ejecutadas que fueron y de la elegancia de sus líneas...”²³.

En más de una ocasión, cuando los miembros de la *Comisión* vieron que las pinturas se encontraban en peligro, optaron por extraer ellos mismos las lajas. Es el caso de la Roca dels Moros de Teruel:

“El mismo tejero quiso salir de la duda sobre si había o no habitaciones interiores en la roca y como no encontraba la entrada, cogiendo el barreno la dinamita fue la encargada de volar la roca. Gracias que con anterioridad había tenido el autor la previsión de arrancar las tres mejores figuras de ciervos, que conserva en su colección particular, viendo que no había un medio seguro de conservarlas”.

En el mismo caso se encuentra la Cueva de Villar del Humo en Cuenca, de la que E. Hernández-Pacheco extrajo una pareja de humanos. En ejemplos como este apuntan haber enviado los fragmentos a Madrid, pero su paradero en la actualidad nos es desconocido.

Otros factores humanos fueron, sin quererlo, culpables, lo cual no justifica que aún en la actualidad sean prácticas que sigan teniendo lugar y menos aún que se sean toleradas, esta vez sí, debido a la falta de intervención de las autoridades locales: “El color de las figuras es rojo ladrillo, que se destaca bastante bien sobre el fondo amarillo-rojizo de la roca, y sobre todo si ésta está humedecida”²⁴.

10.- Fotografías de la comision

Cerca de un millar de fotografías ilustran la magnífica colección de arte rupestre de nuestro Archivo. Una buena parte de ellas registra los paisajes y los enclaves de estos lugares con arte rupestre, que servían de complemento a los estudios geológicos y geomorfológicos que se realizaban en paralelo, así como los mapas topográficos de alguna cueva concreta. Hay abundantes imágenes de las entradas de estas cuevas y abrigos en las que se pueden observar a los miembros de la *Comisión*, algunos realizando las copias de las pinturas o en otras ocasiones simplemente como escala, para dar idea del tamaño de la entrada de las cuevas en la propia fotografía.

A medida que el trabajo se iba desarrollando, las imágenes dan detalle del proceso de calcado. Son la muestra directa de la dificultad que representaba todo el trabajo de campo. Teniendo en cuenta la calidad con la que habían de hacerse los calcos y la meticulosidad en obtener todos y cada uno de los detalles pintados, utilizaron todos los métodos utilizables para ayudarse, ya que una vez en el laboratorio no podrían volver a disponer de tan magnífico testigo directo. Por ello, se puede advertir en muchas de las láminas que están expuestas a lo largo de la exposición, con la propia letra del autor, las

²³ J. Cabré Aguiló, Arte Rupestre en España...

²⁴ E. Hernández-Pacheco, en 1922 hablando de las Cuevas de la Araña.

indicaciones referentes a las distancias entre una y otra imagen, tanto individual como de grupo. Los murales de gran tamaño están indicados como láminas en lápiz de color rojo y en números romanos en cuyos bordes aparece la referencia y la distancia de los lienzos correlativos.

Para ayudarse en otras ocasiones, aunque no siempre era posible y casi nunca fácil, fueron tomadas imágenes de las pinturas rupestres originales sobre la roca. Hay que tener en cuenta, como ya se ha visto anteriormente, que todas estas fotografías eran realizadas sobre placas de cristal, lo que contribuía sensiblemente a aumentar el peso a la hora de realizar sus desplazamientos. Un buen cálculo de las dimensiones y el peso de los materiales precisos era, pues, de suma importancia logística (Figuras 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 y 25).



Figura 18

Risco de la Calderita, Badajoz. . Foto: Eduardo Hernández Pacheco. Sig.: ACN/5793



Figura 19
Abrigo de la Selva Pascuala, Cuenca. Foto: Eduardo Hernández-Pacheco.
Sig.: ACN/6138



Figura 20
Entrada a la cueva del Tajo de las Figuras. Laguna de la Janda, Cádiz.
Foto: Eduardo Hernández-Pacheco. Sig.: ACN/7084



Figura 21

Peña de la Batanera, Ciudad Real. Foto: Eduardo Hernández-Pacheco. Sig.: ACN/5945



Figura 22

Francisco Benítez Mellado con su ayudante y descubridor de las pinturas, el profesor Jaime Poch i Garí, realizando los calcos en la segunda de las Cuevas de la Araña con pinturas. Bicorp, Valencia. Sig.: ACN/6876



Figura 23

Muro del este del Salón de los grabados de la Cueva de la Peña, en San Román de Candamo, Asturias. Se distingue a E. Hernández-Pacheco a la izquierda. En el centro de la imagen, la escalera da acceso a la zona de la cueva denominada "el camarín". Sig.: ACN/7644



Figura 24

Un detalle de la parte central del Muro de los grabados de la Cueva de la Peña, en San Román de Candamo, Asturias. en el que se distinguen varias figuras animales. Sig.: ACN/7650



Figura 25

Imágenes superpuestas de varios caballos pintados en el Camarín de la Cueva de la Peña, en San Román de Candamo, Asturias. Sig.: ACN/7637

11.- Conclusiones

Con más de 2.300 copias de arte rupestre sobre papel de diferentes variedades y calidades, la colección de arte rupestre del MNCN se destaca por su composición, realización y su preservación durante ya más de cien años. Es la primera vez que se realiza un trabajo parecido, para el cual se creó una Comisión que recorrió todos aquellos lugares rocosos susceptibles de contener pinturas pertenecientes al hombre prehistórico. Gracias a los 38 volúmenes editados por dicha Comisión, hoy podemos conocer los avatares sufridos en la consecución de la mayoría de estos dibujos y pinturas, el escaso presupuesto y las difíciles condiciones de desplazamiento, acceso y consecución de las magníficas obras que hoy disfrutamos. Parte de esos trabajos incluyeron la realización de los mapas geológicos y los geomorfológicos, más localizados, conteniendo la ubicación de las distintas estaciones pictóricas y así como de las topografías concretas de cuevas y abrigos. Toda esta documentación iconográfica se encuentra acompañando la colección de calcos, así como la láminas originales de preparación para imprenta de los diferentes volúmenes publicados. Muchos de estos lugares los conocemos hoy en día gracias a más de un millar de fotografías que se atesoran en el AMNCN, la mayoría en placas fotográficas, testigos inigualables del ingente trabajo de reproducción realizado por sus protagonistas.

Afortunadamente, todos los trabajos realizados hace ahora un siglo por esta Comisión se encuentran digitalizados y disponibles para su consulta²⁵.

Bibliografía

Breuil, H. y Burkitt, M., "Les abris peints du Monte Arabi près Yecla (Murcie) ". L'Anthropologie, XXVI, (1915), 313-328.

Breuil, H. y Cabré Aguiló, J., "Les peintures rupestres d'Espagne. I. Les peintures rupestres, du Bassin inferieur de l'Ebre : I Calapatá á Cretas; II, Cogul". L'Anthropologie, XX, (1909), 1-8.

Breuil, H. y Cabré Aguiló, J., "Les peintures rupestres d'Espagne.III. Los Toricos d'Albarracin (Teruel) ". L'Anthropologie, XXII, (1911), 641-648.

Cabré Aguiló, J., El arte rupestre en España. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas nº 1. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. 1915.

Cabré Aguiló, J. y Hernández-Pacheco, E., Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del extremo sur de España (Laguna de La Janda). Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 3. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. 1914.

Cartailhac, E., "La grotte d'Altamira, Espagne. Mea culpa d'un sceptique". L'Anthropologie, 13, (1902), 348–354.

Cerralbo, Marqués de. "Prólogo". En J. Cabré, El arte rupestre en España. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. 1915.

Góngora, Manuel de. Antigüedades prehistóricas en Andalucía. Monumentos, inscripciones, armas, utensilios y otros importantes objetos pertenecientes a los tiempos más remotos de su población. Madrid: Imprenta a cargo de C. Moro. 1868.

Hernández-Pacheco, E., Estado Actual de las Investigaciones en España. Discurso Inaugural. Valladolid: Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. 1917a, 117-176.

Hernández-Pacheco, E., Da a conocer los resultados obtenidos en una excursión verificada en unión del Sr. Royo Gómez a Morella (Castellón). Madrid: Com. R. Soc. Esp. Hist., (1917b), 507.

Hernández-Pacheco, E., "Estudios de arte prehistórico: I, Prospecciones de las pinturas de Morella la Vieja. II, Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres". Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 16, (1918), 1-24.

²⁵ Disponible en <http://aleph.csic.es/>

Arte y Naturaleza en la Prehistoria. La colección de calcos de arte rupestre del Museo Nacional de Ciencias Naturales pág. 39

Hernández-Pacheco, E., La caverna de la Peña de Candamo (Asturias). Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 24. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. 1919.

Hernández-Pacheco, E., Las pinturas prehistóricas de las cuevas de La Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre de España. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 34. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. 1924.

Hernández-Pacheco, E., Prehistoria del solar hispano. Orígenes del arte pictórico. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Serie de Ciencias Naturales. 1959.

Hernández-Pacheco, E., "Escena pictórica con representaciones de insectos de época paleolítica". Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural, tomo del cincuentenario. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. 1920. 63.

Lope de Vega, F., Las Batuecas del Duque de Alba. Madrid, 1598-1603.

Madariaga de la Campa, B., Sanz de Sautuola y el descubrimiento de Altamira. Santander: Fundación Marcelino Botín. 2000.

Obermaier, H. y Vega del Sella, Conde de la, La Cueva del Buxu (Asturias). Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 20. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. 1918.

Obermaier H. y Wernert, P., Las pinturas rupestres del Barranco de Valltorta (Castellón). Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 23. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. 1919.

Ramírez y las Casas-Deza, L. M^a., "Los baños de Fuen-Caliente". Semanario Pintoresco Español, 20, (1844), 157-60.

Sanz de Sautuola, M., Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander. Santander: Impr. y lit. de Telesforo Martínez. 1880. 37 p.

Zuazo, J., Villa de Montealegre y su Cerro de los Santos. Madrid. Imp. de los Hijos de Gómez Fuentenebro. 1915.

Para Citar este Artículo:

Sánchez Chillón, Begoña. Arte y Naturaleza en la Prehistoria. La colección de calcos de arte rupestre del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Rev. Cuad. De Art. Preh. Num. 5. Enero-Junio 2017, ISSN 0719-7012, pp. 08-39.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad
y no necesariamente reflejan el pensamiento
de la **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo
debe hacerse con permiso
de **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.