

LA IDEA DE PROGRESO EN EL ESTUDIO DEL ARTE PARIETAL PALEOLÍTICO: PASADO, PRESENTE Y... ¿FUTURO?

The idea of progress in the study of the Palaeolithic parietal art: past, present and... future?

Óscar MORO ABADÍA* y Manuel R. GONZÁLEZ MORALES**

* *Becario Postdoctoral. Department of Anthropology. University of Toronto. 100 St. Georges Street. Toronto Ontario. M5S 3G3 Canada. Correo-e: papitu2000@hotmail.com*

** *Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria. Edificio Interfacultativo. Avenida de los Castros, S/N. 39005 Santander (Cantabria). Correo-e: moralesm@unican.es*

Fecha de aceptación de la versión definitiva: 26-10-06

BIBLID [0514-7336(2006)59;155-162]

RESUMEN: El presente artículo examina el pasado, el presente y el futuro de la idea de “progreso” en la interpretación del arte parietal paleolítico. En la primera parte, los autores analizan cómo los principales especialistas del siglo XX (Breuil y Leroi-Gourhan) consideraron que el arte parietal había evolucionado desde representaciones abstractas o muy simples hasta composiciones complejas caracterizadas por el dominio de la perspectiva y el uso de la policromía. De este modo, el “paradigma del progreso” se constituyó en la interpretación dominante hasta finales del siglo XX. En la segunda parte, los autores muestran cómo algunos acontecimientos recientes, particularmente la datación de las pinturas de Chauvet, han provocado la crisis de dicho paradigma. Por último, los autores reflexionan a propósito del futuro de la idea de “progreso” en el estudio del arte paleolítico.

Palabras clave: Progreso. Evolución. Breuil. Leroi-Gourhan. Cronología. Chauvet.

ABSTRACT: This article analyses the past, present, future notions of “progress” in the study of Palaeolithic art. In the first section, we suggest that the widespread belief in the unilinear evolution of Palaeolithic art from simplest to more complex representations (an idea common to both Breuil and Leroi-Gourhan’s chronologies) constituted the dominant paradigm in the field until the end of the twentieth century. In the second section, we proposed that recent events, particularly the dating of Chauvet paintings, have provoked a crisis of the aforementioned paradigm. We conclude with some thoughts about the future of the idea of “progress” in the framework of Palaeolithic art studies.

Key words: Progress. Evolution. Breuil. Leroi-Gourhan. Chronology. Chauvet.

1. Introducción

En 1993 Jean Clottes escribía a propósito de los orígenes del arte: “La idea de que habría sido necesario un aprendizaje de varios milenios para pasar de los bocetos frustrados a las representaciones más perfectas ha sido batida en brecha por los nuevos descubrimientos, entre los más antiguos pero también entre los más sofisticados del arte paleolítico. La noción de largos siglos de gestación es puramente teórica” (Clottes, 1993: 176). En 2000, Marcel Otte y Laurence Remacle señalaban que “parece vano pretender descubrir una tendencia evolutiva [en el arte paleolítico], tal y como lo había supuesto André Leroi-Gourhan. En particular, el empleo de fases numeradas testimonia esa presuposición evolutiva y, por esta razón, debe de ser descartado” (Otte y Remacle, 2000: 365). Un año más tarde, varios especialistas indicaban que “incluso si la datación directa de las pinturas parietales está todavía en su infancia, las pocas fechas obtenidas hasta el momento han convencido a los historiadores del arte de la necesidad de revisar las ideas a priori sobre la evolución del arte prehistórico. En particular, los hallazgos de la cueva de Chauvet indican que las teorías que asumen

una progresión lineal desde las composiciones más simples a las más complejas deben de ser descartadas” (Valladas *et al.*, 2001: 985-986).

Estos y otros ejemplos (Clottes, 1995; Clottes, 1996; Guy, 2003: 283; Valladas, 2003: 1491) dan fe de la “crisis” de una de las ideas más extendidas a propósito del arte parietal paleolítico: la creencia en la evolución del arte paleolítico desde las formas más simples a las composiciones más complejas a lo largo del tiempo. Este principio ha organizado la percepción del arte rupestre durante la mayor parte del XX y, sin duda, es una de las nociones fundamentales para entender la historia y la actualidad de la disciplina. Dada su importancia, pretendemos explorar en este artículo cómo y de qué manera el concepto de progreso ha organizado la interpretación de las pinturas y los grabados de las cavernas.

En la primera parte de este trabajo examinamos la importancia de dicha idea en el estudio del arte paleolítico durante la primera mitad del siglo XX. El evolucionismo entonces dominante llevó a suponer que las representaciones artísticas más complejas tenían que ser, necesariamente, las más modernas. Los primeros trabajos de Breuil constituyen un ejemplo paradigmático de este tipo de

razonamiento. Según Breuil, el arte parietal había evolucionado desde decoraciones “extremadamente groseras” (Alcalde del Río *et al.*, 1911: 207) hasta la perfección de los polícromos de Altamira. Como mostramos en la segunda parte, esta idea de progreso se mantuvo vigente hasta finales del siglo XX de la mano de André Leroi-Gourhan. Así, a pesar de la innegable revolución que supuso la irrupción de su trabajo en el estudio del arte paleolítico, Leroi-Gourhan compartía con Breuil la creencia en que el arte paleolítico había seguido “una trayectoria que comenzando por lo abstracto consigue progresivamente las convenciones de las formas y del movimiento, para alcanzar al final de la curva el realismo y después zozobrar” (Leroi-Gourhan, 1964b: 268). En su opinión, “este camino ha sido seguido tantas veces por los artes históricos que hay que admitir que se trata de una tendencia general, un ciclo de maduración, y que la abstracción se encuentra en la base de la expresión gráfica” (Leroi-Gourhan, 1964b: 269). Sin embargo, tal y como mostramos en la tercera parte, los nuevos descubrimientos llevados a cabo durante los últimos años han llevado a numerosos especialistas a rechazar la idea de un “progreso” unilineal del arte paleolítico. Concretamente, la datación AMS de las pinturas de Chauvet y del arte mobiliario procedente del sur de Alemania (Vogelherd, Hohlenstein-Stadel, Geissenklösterle y Hohle-Fels) confirmarían que hace más de treinta mil años el *Homo sapiens* era capaz de crear un arte técnicamente tan sofisticado como el del final del Paleolítico Superior. Por consiguiente, cada vez son más quienes coinciden en que el arte paleolítico no habría evolucionado hacia una mayor perfección técnica. En la última sección de este trabajo, concluimos con algunas ideas con respecto al futuro de la idea “progreso” en el estudio del arte parietal paleolítico.

2. La idea de progreso en la primera mitad del siglo XX: Breuil

La aceptación de la antigüedad paleolítica de Altamira (Cartailhac, 1902), así como el descubrimiento de las pinturas de la Mouthe, les Combarelles, Pair-non-Pair, Marsoulas y Font de Gaume planteó desde muy pronto la necesidad de elaborar una cronología del arte parietal paleolítico: “Habiendo concluido la parte descriptiva de nuestro trabajo, nos queda intentar coordinar las innumerables obras de arte descubiertas, intentando restablecer, en la medida de lo posible, su sucesión en el tiempo” (Alcalde del Río *et al.*, 1911: 205). La tarea, desde luego, no era sencilla. Sin el recurso a la cronología absoluta, los prehistoriadores de principios de siglo disponían únicamente de métodos arqueológicos para establecer las bases de una cronología del arte parietal. Entre dichos métodos habría que incluir las indicaciones estratigráficas (las figuras grabadas o pintadas en las paredes de las cuevas podían estar cubiertas por depósitos estratigráficos datados arqueológicamente), la comparación entre el arte mobiliario y el arte parietal, el estudio de las superposiciones en los principales paneles (que podía permitir deducir relaciones de anterioridad y posterioridad entre las representaciones) y el análisis del estilo. Este último fue, sin duda, uno de los criterios fundamentales a la hora de ordenar cronológicamente las representaciones y de “establecer solidamente

las bases de una cronología del arte parietal” (Breuil, 1907: 23). Desde muy pronto los prehistoriadores adoptaron un *a priori* que les llevó a suponer que las obras de arte *tenían* que haber evolucionado desde las representaciones aparentemente más arcaicas hasta las más evolucionadas, desde los bocetos más imperfectos hasta las pinturas técnicamente más complejas, desde las imágenes más simples a las composiciones más complejas. Joseph Déchelette en su *Manuel d'Archéologie Préhistorique, Celtique et Gallo-romaine* resumía esta creencia: “A pesar de todo, algunas particularidades de la técnica y del diseño permiten distribuir algunas de estas obras entre las diversas fases de la edad del Reno. Por el simple estudio del estilo se pueden distinguir fácilmente dos grupos: por una parte, las figuras arcaicas cuyo trazo está profundamente inciso y de las cuales hemos indicado las principales características, describiendo las cuevas de Pair-non-Pair y de la Grèze; por otra parte, las figuras de un trazo más suelto y de un dibujo más ligero y más detallado, como las de la Mouthe y Combarelles, o incluso de un arte muy conseguido como los polícromos de Altamira, Marsoulas y Font de Gaume” (Déchelette, 1908: 260).

El autor que mejor resume la importancia de la idea de progreso en la ordenación del arte parietal es el *abbé* Breuil. Así, desde la primera sesión del *Congrès Préhistorique de France* que tuvo lugar en 1905, Breuil propuso numerosas cronologías del arte paleolítico a lo largo de su carrera (*e.g.* Breuil, 1906; Cartailhac y Breuil, 1906: 113; Breuil, 1907; Alcalde del Río *et al.*, 1911: 205-216, Breuil, 1936; Breuil, 1952: 37-45). Como veremos a continuación, estos esquemas están dominados por una idea de progreso que ya aparecía claramente formulada en los primeros trabajos de Breuil: “Después de unos inicios casi infantiles pero rápidamente atrapado por un vivo sentimiento de las formas animales, el arte cuaternario no perfeccionó la técnica de la pintura más que en una época avanzada y después de atravesar momentos críticos: cuando dichos momentos fueron superados, la verdad ingenua de las primeras fases se diluyó delante de los procedimientos ‘caligráficos’ de las Escuelas, sobre todo en la Dordoña y que, en ocasiones, adoptan una búsqueda de actitudes violentas que cae en el manierismo (Altamira)” (Breuil, 1907: 24).

¿En que términos planteó Breuil dicho progreso? Para responder a esta cuestión, me propongo examinar el siguiente cuadro que resume la idea que Breuil tenía de la evolución del arte parietal en 1906.

Como demuestra esta tabla, para Breuil existían dos factores principales que permitían explicar la evolución del arte de las cavernas. En primer lugar, la calidad artística del dibujo (primera columna), que se manifestaba fundamentalmente en el dominio de la perspectiva y de la tercera dimensión. La historia del arte parietal era la historia de cada una de las etapas que habían constituido un paso adelante en la conquista de la tercera dimensión y del realismo de la representación. En segundo lugar, la evolución del arte parietal remitía al tránsito desde los grabados y los trazos monocromos de los inicios hasta la perfección de la policromía (tercera columna). Esta concepción evolucionista estaba marcada por la admiración que Breuil sentía por las grandes pinturas de Altamira, testimonio de una técnica que habría alcanzado allí su perfección. Altamira tenía que ser la culminación del arte paleolítico porque la técnica de los polícromos era “la más

CARÁCTER DEL DIBUJO	FIGURAS INCISAS Solamente	FIGURAS PINTADAS Con o sin incisuras
Dibujo de contorno en perfil absoluto: se representan generalmente dos patas de las cuatro.	1. Grabadas profundamente.	1'. A) Trazos totalmente frustrados. B) Simples trazos lineales, rojos o negros.
Dibujo en vías de mejora, sujeto a grandes desigualdades.	2. Grabadas bastante profundamente.	2.' Negros <i>poco</i> modelados, rara vez rojos.
	3. Grafitis bastante frustrados, incisos, líneas continuas.	3'. Negros muy modelados.
		3''. Tintas planas rojas o negras.
Dibujo en su punto culminante.	4. Grafitis que tienden cada vez más a transformar la línea en pelos.	4'. Polícromos flojos.
		4''. Polícromos completos.
Final del arte figurativo.	Nada.	5. Figuras convencionales azilienses.

FIG. 1. Cartailhac y Breuil (1906: 113).

evolucionada de todas las que nos han revelado las obras rupestres paleolíticas” (Breuil, 1952: 53). En definitiva, la visión que Breuil tenía del arte parietal estaba claramente condicionada por un *a priori* que suponía que dicho arte tenía que haber evolucionado hacia un naturalismo cada vez más perfecto y hacia la policromía.

En sus primeros trabajos, Breuil distinguió cinco fases en la evolución del arte parietal. Como veremos, esta cronología no hacía sino reproducir la idea de los historiadores del arte que estipulaba que un estilo artístico comenzaba por un “período primitivo”, seguido de época de madurez o “período clásico” y, después, inevitablemente, de una fase de “decadencia”. Para comprender estas primeras cronologías, vamos a examinar dos trabajos muy conocidos: *L'évolution de l'art pariétal des cavernes de l'âge du Renne* (Breuil, 1907) y el capítulo XIV de *Les cavernes de la Région Cantabrique*, que resumía la evolución del arte parietal en la región cantábrica (Alcalde del Río *et al.*, 1911: 205-216). En ambos casos, Breuil propone un esquema cronológico de cinco fases:

1. En el primer período o “fase de los orígenes” (Alcalde del Río *et al.*, 1911: 207), Breuil incluía los trazos y esbozos hechos con los dedos de Altamira, Hornos de la Peña, La Clotilde y Quintanal; las manos de Altamira y el Castillo y las pinturas más antiguas de Font de Gaume, la Mouthe, Combarelles, Bernifal y Covalanas. Esta fase se caracterizaba por imágenes “extremadamente groseras tanto por la técnica como por la concepción fundamental del dibujo” (Alcalde del Río *et al.*, 1911: 207), trazos negros “de los que se deduce rara vez una representación inteligible” (Breuil, 1907: 10), trazos “sin ninguna tentativa de modelado” (Breuil, 1907: 10) y siluetas “muy rígidas, de proporciones mal conseguidas y en las que se omiten generalmente los detalles” (Breuil, 1907: 10). La perspectiva brilla por su ausencia y las figuras están en perfil absoluto, “es decir, con una sola pata delante, otra detrás y, por lo menos una vez, los cuernos vistos de frente en un animal de perfil” (Breuil, 1907: 10).

2. La segunda fase incluye diversos grabados y pinturas de Altamira, Marsoulas, La Mouthe, Font de Gaume, Combarelles y Bernifal. Las representaciones de animales son más vivas, de “un trazo más seguro pero simple, sin pezuñas, a menudo sin ojos, ni narices, ni boca” (Alcalde del Río *et al.*, 1911: 209). Incluso si “las proporciones de las diversas partes del cuerpo dejan que desear en ocasiones” (Breuil, 1907: 12), el trazo “gana en limpieza, la silueta es generalmente excelente, muy observada” (Breuil, 1907: 12). La perspectiva es torcida: “La silueta [es] a menudo muy torpe, mal proporcionada, los cuatro miembros se ven generalmente dos a dos, los cuernos están normalmente indicados en perspectiva” (Breuil, 1907: 12).
3. El tercer período está marcado por las figuras en tinta plana que rellenan completamente la silueta del animal figurado (ver, por ejemplo, Altamira o Font de Gaume). Para Breuil, estas figuras “muy mal ejecutadas” (Alcalde del Río *et al.*, 1911: 212), “de un dibujo lamentable, de una falta de proporción desconcertante” (Breuil, 1907: 14) constituyen una “regresión con respecto a las figuras precedentes” (Breuil, 1907: 14). En definitiva, no puede hablarse de un evolucionismo estricto en el caso de Breuil, sino más bien de una tendencia general hacia la perfección y la conquista de la tercera dimensión. Así, al lado de estas “deplorables” tintas planas, existen también figuras incisas “admirables de detalles, de expresión, de proporciones, verdaderas obras maestras” (Breuil, 1907: 10).
4. Los grandes frescos de Altamira, Castillo, Marsoulas y Font de Gaume pertenecen a la cuarta fase. Este período se caracteriza por la conquista de la perspectiva correcta (*perspective normale*) y la utilización de la policromía. El naturalismo llega a su cumbre: las figuras están llenas de detalles (pezuñas, ojos, crineras, cornamentas), el grabado acompaña las pinturas y sirve para delimitar las siluetas; y los “lavados hábiles” (Breuil, 1907: 15) marcan las articulaciones y subrayan las representaciones.

5. La quinta fase está marcada por la desaparición de la decoración mural: “Hasta el momento, no hemos encontrado ninguna figura que pueda atribuirse con seguridad a la fase aziliense o quinta fase” (Alcalde del Río *et al.*, 1911: 213).

Con pequeñas modificaciones, Breuil utilizó este esquema hasta los últimos años de su carrera, cuando el descubrimiento de Lascaux trastocó su concepción unilineal: “Inicialmente, había supuesto una evolución continua en un único ciclo de todo el material conocido, sin embargo un conocimiento más profundo de este último así como los nuevos descubrimientos me han llevado a admitir dos ciclos sucesivos y de evolución independiente: el primero cubre el Auriñaciense y el Perigordense, el segundo cubre el Solutrense y todo el Magdaleniense” (Breuil, 1952: 38). El descubrimiento de las pinturas de Lascaux en 1940 introdujo una contradicción (o “complicaciones inesperadas”, Breuil, 1952: 39) en la cronología lineal de Breuil. Por un lado, se trataba de figuras de un estilo muy bello (Breuil, 1952: 39), bícromas y bien construidas. Por otro lado, el análisis de la técnica demostraba que la perspectiva torcida había sido utilizada para representar las cornamentas y las pezuñas de los équidos. Dado que “la perspectiva torcida en las cornamentas de los bóvidos y cérvidos es desconocida en el arte parietal Magdaleniense e incluso en el Solutrense superior” (Breuil, 1952: 149), para Breuil las pinturas de Lascaux tenían que haber culminado una tradición más antigua.

La cuestión que nos interesa aquí es determinar si la adopción de un sistema cíclico modificó la idea de progreso que había estructurado la cronología de Breuil hasta los años treinta. Al contrario, un examen detallado demuestra que los dos ciclos propuestos por Breuil en 1952 estaban organizados según los mismos principios que habían ordenado sus primeras cronologías: a) La idea de una evolución de la técnica hacia una perspectiva cada vez más perfecta y b) la idea de una transición de la monocromía a la policromía. Así, durante el ciclo auriñaco-perigordense las pinturas se organizaban en el orden cronológico siguiente: 1. manos en negativo asociadas ocasionalmente a puntuaciones; 2. manos en positivo y primeros trazos rojos realizados con los dedos; grandes signos claviformes; 3. dibujos lineales amarillos y rojos asociados con tectiformes; 4. trazos largos y babosos eventualmente asociados con tectiformes; 5. tintas planas y 6. pinturas bícromas. La perspectiva torcida es característica de este ciclo. Después del Perigordense, Breuil suponía que el arte parietal había desaparecido (“hasta el presente, no conocemos ninguna pintura en nuestras cavernas que pueda atribuirse con certeza al Solutrense”, Breuil, 1952: 39) para reaparecer al final del Solutrense. Breuil ordenaba las representaciones de este segundo ciclo en la siguiente cronología: 1. dibujos lineales muy simples en negro; 2. trazos negros babosos; 3. tintas planas negras incompletas; 4. figuras negras modeladas; 5. figuras con relleno parcial y modelado estriado; 6. polícromos de Altamira, Font de Gaume, etc. Según Breuil, “la perspectiva adoptada por los artistas [del ciclo solutrense-magdaleniense] no tiene nada que ver con la perspectiva torcida del primer ciclo” (Breuil, 1952: 40). Ahora, la perspectiva normal caracteriza la mayoría de las figuras.

En definitiva, el *a priori* según el cual la representación había evolucionado desde la perspectiva torcida (ciclo I) hasta la perspectiva normal (ciclo II) y de las pinturas monocromas/bícromas (ciclo I) a la policromía (ciclo II) continuó organizando la cronología de Breuil hasta los últimos años de su carrera.

3. La idea de progreso en la obra de Leroi-Gourhan

La historia de la interpretación del arte paleolítico se ha construido sobre una cisura: aquella que separa las obras de Henri Breuil (1877-1961) y de André Leroi-Gourhan (1911-1986). Es suficiente con echar un vistazo a los principales manuales sobre arte paleolítico para constatar que la historia de la investigación desde los inicios del siglo XX hasta los años ochenta se divide generalmente en la “época Breuil” y en “los años Leroi-Gourhan”. Así, a pesar de que uno ocupó casi inmediatamente la plaza dejada por el otro como el gran especialista mundial en el arte de las cavernas, lo cierto es que los expertos no han considerado a Leroi-Gourhan como el sucesor de Breuil. Al contrario, la relación entre los dos autores ha sido generalmente interpretada en términos de oposición o de ruptura. De forma totalmente justificada, los especialistas han mostrado las diferencias entre los dos autores con respecto a cuestiones fundamentales como la motivación del arte parietal, la cuestión de la variabilidad (Breuil consideraba la existencia de cambios importantes en las especies representadas a lo largo del Paleolítico Superior, para Leroi-Gourhan los sujetos representados apenas habían variado del Auriñaciense al Magdaleniense) o la significación de las figuras (Breuil interpretaba cada imagen aisladamente, Leroi-Gourhan consideraba que cada representación formaba parte de un conjunto estructurado).

A pesar de que, efectivamente, las diferencias entre los dos autores son muy importantes, lo cierto es que existen puntos en común entre ambos que apenas han sido explorados. Así por ejemplo, los dos prehistoriadores dirigieron durante varias décadas las grandes instituciones de la arqueología francesa. Sin embargo, las semejanzas no se limitan al nivel institucional. Como algunos autores lo han sugerido, Breuil y Leroi-Gourhan compartieron una idea fundamental para comprender la interpretación dominante del arte paleolítico durante el último siglo: “Breuil tenía una concepción evolucionista del arte paleolítico [...] la única diferencia con el sistema cronoestilístico de Leroi-Gourhan, fundado sobre el mismo principio de un ‘progreso’ continuo, es que, según Breuil, el esquema evolutivo se habría repetido en dos ciclos sucesivos” (Lorblanchet, 1999: 16).

Para comprender la importancia de la idea de progreso en el trabajo de Leroi-Gourhan, vamos a examinar su cronología tal y como fue expuesta en *Les religions de la préhistoire* (1964), *Le geste et la parole* (1964b) y, sobre todo, en *La préhistoire de l'art occidental* (1965). En estos trabajos, Leroi-Gourhan estableció una secuencia cronológica válida tanto para el arte parietal como para el mobiliario:

1. Período prefigurativo (antes de 30000 a.C.).— El primer período vio la aparición de los primeros

trazos y, durante el Chatelperroniense, de los primeros objetos de adorno. Ninguna obra figurativa puede incluirse con seguridad en esta fase (Leroi-Gourhan, 1964: 87).

2. Período primitivo (estilos I y II).— El estilo I se prolonga desde el Auriñaciense hasta la mitad del Gravetiense, el estilo II incluye el final del Gravetiense y la primera mitad del Solutrense (Leroi-Gourhan, 1965: 137). El arte auriñaciense se definiría por ser un arte de exterior ya que, “como mucho, fue en el Gravetiense cuando los hombres comenzaron a realizar sus obras en las profundidades [de las cuevas]” (Leroi-Gourhan, 1965: 77). Las figuraciones típicas de los comienzos de este período son imágenes abstractas, representado la cabeza de animales difíciles de identificar, mezcladas con símbolos de carácter sexual. Las siluetas de animales están constituidas por una curva cérvico-dorsal sinuosa característica de este período.
3. Período arcaico (estilo III).— Esta frase cubre el Solutrense reciente y el Magdaleniense antiguo (Leroi-Gourhan, 1965: 137). En este período, “la maestría técnica es completa y las pinturas, esculturas y grabados son de una calidad de ejecución extraordinaria” (Leroi-Gourhan, 1965: 89). Las representaciones características de este momento son los *animaux bassets* o “animales hinchados”; i. e. animales con cuerpos enormes y cabeza y extremidades pequeñas. Hay también algunos rellenos en rojo y en negro.
4. Período clásico (estilo IV antiguo).— Engloba el Magdaleniense medio. La pintura se ejecuta utilizando procedimientos cada vez más complejos que conducen a “un realismo de las formas ya muy avanzado” (Leroi-Gourhan, 1964: 90). La perspectiva es cada vez más perfecta y los artistas utilizan nuevas técnicas (como el relleno degradado).
5. Período tardío (estilo IV reciente).— Corresponde al Magdaleniense reciente y constituye la cúspide del naturalismo prehistórico: “Las figuras han perdido los últimos vestigios de los estilos antiguos, los animales se integran en un realismo donde la exactitud de las formas y de movimiento es sorprendente” (Leroi-Gourhan, 1964: 90).

Como varios autores han señalado (e.g. Lorblanchet, 1992: 127; Clottes, 1995), la cronología de Leroi-Gourhan está organizada a partir de un principio de evolución que supone que el arte paleolítico “ligado durante toda su duración al mismo fondo simbólico, sigue una curva evolutiva coherente, comparable a la de otros artes conocidos durante largos períodos” (Leroi-Gourhan, 1964: 90). Según Leroi-Gourhan, el arte habría recorrido una “única curva ascendente que atraviesa todo el Paleolítico Superior” (Leroi-Gourhan, 1965: 38), comenzando por imágenes “muy abstractas e imperfectas” (Leroi-Gourhan, 1964: 89) y culminando con “la madurez” del Solutrense y del Magdaleniense (Leroi-Gourhan, 1965: 40-42). Los primeros momentos se caracterizan por la ausencia de figuración: “El Musteriense evolucionado (hacia -50000) conoció el

ocre y la recogida de fósiles, pero ninguna obra figurativa correspondiente a este período ha sido atestiguada” (Leroi-Gourhan, 1964: 87). Después, durante el estilo II, “los raspados de apariencia precipitada representan animales reducidos a su expresión más simple” (Leroi-Gourhan, 1965: 149). El período III se caracteriza por el contraste entre la “madurez de los procedimientos” (Leroi-Gourhan, 1965: 150) y la permanencia de algunos cánones arcaicos. Finalmente, durante el estilo IV, los animales representados “son excelentes fotografías, veraces en proporciones y en movimientos y donde los detalles pasan a un segundo lugar” (Leroi-Gourhan, 1965: 156).

En definitiva, Leroi-Gourhan compartía con Breuil la creencia en que el arte parietal había evolucionado lentamente desde un arcaísmo original hasta la madurez del Paleolítico Superior final. Un examen detallado de la obra de ambos autores demuestra que esta creencia en el “progreso” tiene su origen en la superposición de dos esquemas distintos. En primer lugar, la visión del arte de ambos prehistoriadores está influida por la metáfora biológica, de uso común entre los historiadores del arte, que supone que un determinado estilo artístico tiene que haber pasado por tres fases consecutivas: nacimiento, madurez y decadencia. En segundo lugar, la creencia en una larga evolución artística está relacionada con una determinada idea de la evolución humana y del *Homo sapiens*. Según estos autores, el “arte” no podía haber alcanzado su forma más perfecta a inicios del Paleolítico Superior porque los auriñacienses eran *Homo sapiens* menos evolucionados que los magdalenienses. La creencia en el gradual perfeccionamiento del arte paleolítico está relacionada, por tanto, con la idea de un progresivo desarrollo mental de los humanos modernos.

De este modo, el predominio de la idea del progreso en el estudio del arte paleolítico se prolongó hasta finales del siglo XX. Sin embargo, los descubrimientos efectuados durante la década los noventa pusieron en duda esta concepción clásica y plantearon la necesidad de revisar algunas de nuestras ideas.

4. Los años noventa: la crisis de la idea de “progreso”

Ya desde los años sesenta, algunos autores habían puesto en duda el principio del progreso. Así, en su obra *Palaolithic Cave Art*, Peter Ucko y Andrée Rosenfeld consideraban que la creencia en la evolución lineal del arte paleolítico era uno de los puntos débiles de la teoría de Leroi-Gourhan (1967). Algunos años más tarde, el propio Ucko (1987) criticaba las teorías que suponían que el arte tenía que haber comenzado por representaciones muy simples. También Alexander Marshack rechazó el “punto de vista tradicional en el estudio del arte del Paleolítico Superior [que supone que] la imaginería animal ha debutado por el trazo de simples contornos de dos dimensiones, a menudo de una ejecución grosera [...] Esta formulación no es, sin embargo, totalmente correcta” (Marshack, 1990: 141).

Sin embargo, las críticas a la idea de progreso y al esquema cronológico de Leroi-Gourhan no se generalizaron hasta mediados de los años noventa. Fue entonces cuando la datación de las pinturas de la *Grotte Chauvet Pont-d'Arc* abrió la caja de Pandora. Como es conocido, el arte parietal de Chauvet fue descubierto a finales de 1994.

PERIODE	STYLE	CHEVAUX	FIG. HUMNES	SIGNES
MAGDALENIEN RECENT 10.000	RECENT IV			
MAGDALENIEN MOYEN 13.000	ANCIEN			
MAGDALENIEN ANCIEN 15.000	RECENT III ANCIEN			
SOLUTREEN 20.000	II			
GRAVETTIEEN 25.000				
AURIGNACIEN 30.000	I			
CHATÉL-PER. 35.000	PRÉ-FIGURAT.			

FIG. 2. Leroi-Gourhan (1964: 88).

Inicialmente, Jean Clottes propuso un horizonte solutrense-magdalenense (17000-21000 BP) para las pinturas (Chauvet *et al.*, 1995: 113-114). En este contexto, la datación de dos rinocerontes (32410 ± 720 BP - GifA 95132 y 30940 ± 610 BP - GifA 95126) y un bisonte (30340 ± 570 - GifA 95128) (Clottes *et al.*, 1995) supuso una verdadera conmoción en el seno de una comunidad científica que reaccionó con escepticismo ante la posible antigüedad auriñaciense de las pinturas (*e.g.* Combier, 1995; Delluc y Delluc, 1999; Züchner, 1996; González Sainz, 1999; Pettitt y Bahn, 2003).

Varios arqueólogos han debatido sobre la antigüedad de Chauvet, por lo que se nos antoja innecesario reproducir dichos argumentos (Chauvet *et al.*, 1995; Clottes, 1995; Züchner, 1996; Clottes *et al.*, 1995; Valladas *et al.*, 2001; Pettitt y Bahn, 2003; Valladas, 2003; Geneste, 2005; Valladas *et al.*, 2005). Lo que nos interesa señalar es que, según numerosos autores, la datación de estas

pinturas ha significado el final de la creencia en la evolución lineal del arte paleolítico (*e.g.* Clottes, 1993: 176; Clottes, 1995; Clottes, 1996; Otte y Remacel, 2000; Valladas *et al.*, 2001; Guy, 2003; Valladas, 2003; González Sainz, 2005). Dichos especialistas consideran que si un arte tan sofisticado como el de Chauvet fue realizado en un momento tan antiguo como el Auriñaciense, entonces las teorías que postulan una evolución artística de lo simple a lo complejo tienen que ser rechazadas. La antigüedad de Chauvet es, por tanto, la clave para comprender la reciente crisis de la idea de progreso.

Aunque estamos de acuerdo con quienes consideran que el AMS "no es la herramienta cronológica milagro (prometeica ingenuidad) que en más de uno creó una ilusión de objetividad [...] sino una nueva herramienta cronológica a la que, hoy por hoy, no puede pedírsele más que una contribución a la aproximación de las líneas mayores de la cronología" (Fortea, 2000-2001: 200), lo cierto es que tanto la publicación de los trabajos presentados en el congreso sobre Chauvet celebrado por la *Société Préhistorique Française* el 11 y el 12 de octubre de 2003, como la aparición de nuevos estudios sobre la relación entre osos y humanos modernos en la cueva parecen confirmar la antigüedad auriñaciense de las pinturas. Cuatro argumentos sostienen dicha hipótesis:

1. La coherencia de las 46 dataciones AMS realizadas en la cueva (Valladas *et al.*, 2005) indica la existencia de dos fases diferentes de actividad artística: un período muy antiguo (33 muestras datadas entre 33000 y 29000 años BP) y una fase más reciente (11 muestras datadas entre el 27000 y 24500 años BP). Sólo una fecha plantea problemas: se trata de una muestra procedente de un caballo que refleja una importante discrepancia entre la fracción de carbón (20790 ± 340 - GifA 98157) y la fracción de ácido húmico asociada (29670 ± 950 - GifA 98160). De hecho, es extraño que la edad proporcionada por la fracción carbónica sea mayor que la del ácido húmico (ver, sin embargo, el caso de algún bisonte de Altamira: Valladas *et al.*, 2001: 979). En estos casos, los especialistas consideran que la fecha más antigua es la más fiable (Valladas *et al.*, 2003: 1491).

2. Los análisis arqueológicos de la cueva no demuestran que las pinturas fueran hechas hace más de 30.000 años, pero apuntan hacia esa posibilidad. En primer lugar, el estudio llevado a cabo por Jean-Michel Geneste (2005) parece descartar la existencia de una zona de habitación en la entrada de la cueva. Este hecho no garantiza la edad auriñaciense de las pinturas, pero indica que la cueva no fue ocupada durante las fases más avanzadas del Paleolítico. En segundo lugar, incluso si los casi veinte artefactos de sílex identificados en el suelo de la cueva no aportan información definitiva sobre la ocupación del sitio (Geneste, 2005: 141), los arqueólogos encontraron en superficie una punta de marfil muy similar a las encontradas en contextos auriñacienses como el yacimiento de Mladeč en Moravia (Geneste, 2005: 141).
3. Nuevas dataciones AMS de huesos de humanos modernos y de osos confirman que las dos especies ocuparon la cueva durante el período comprendido entre 28000-32000 años BP (Bocherens *et al.*, 2006). Aunque esto no implica que las pinturas fueran hechas necesariamente durante dicho intervalo, este dato confirma que humanos y osos frecuentaron la cueva durante el Auriñaciense. Además, los autores del estudio señalan que la cueva no fue frecuentada después del 25000 BP, lo que refuerza la hipótesis de su gran antigüedad.
4. Existen importantes analogías entre Chauvet, el arte mobiliario del sur de Alemania y el arte parietal de algunas cuevas francesas (especialmente la *Grotte de l'Aldène*). El arte procedente de todos estos lugares ha sido datado en un período que oscila entre el 33000 y el 29000 BP.

En definitiva, estos argumentos parecen confirmar la gran antigüedad de las pinturas de Chauvet. Como varios autores han señalado (Clottes, 1995; Valladas *et al.*, 2001: 985-986; Valladas, 2003: 1491), la principal implicación de este hecho es que el concepto de progreso que ordenaba las cronologías de Breuil y de Leroi-Gourhan tiene que ser rechazado. Así, el arte no habría seguido una única curva evolutiva (Leroi-Gourhan, 1964: 90) a lo largo del Paleolítico. No hay razón para pensar en un lento desarrollo artístico que habría culminado en la madurez del Solutrense y del Magdaleniense (Leroi-Gourhan, 1965: 40- 42). Tampoco hay motivos para sostener que “el arte paleolítico se inicia con lo abstracto y tiende hacia un realismo cada vez más afirmado” (Leroi-Gourhan, 1964: 87). Las pinturas de Chauvet contradicen casi por completo la idea que Breuil y Leroi-Gourhan tenían de las primeras fases artísticas: “Podemos imaginar que durante el Auriñaciense I y II, existían artistas capaces de dibujar correctamente un bisonte sobre una pared, pero las únicas obras mobiliarias datadas [procedentes de dicho período] muestran trazos informes; no podemos afirmar que ni una sola obra parietal sea con seguridad auriñaciense” (Leroi-Gourhan, 1965: 135). En definitiva, Chauvet parece haberse convertido en el acta de defunción de una idea, la de progreso, que ha ordenado nuestra interpretación del arte paleolítico durante la mayor parte del siglo XX.

4. Conclusión

El presente artículo ha analizado el pasado y el presente de la idea de progreso, un concepto fundamental para comprender la interpretación del arte Paleolítico durante el siglo XX. En primer lugar, hemos mostrado que tanto Breuil como Leroi-Gourhan consideraron que el arte parietal había evolucionado desde representaciones simples hasta composiciones complejas caracterizadas por el dominio de la perspectiva y por la consecución de la tercera dimensión. Así, a pesar de las diferencias entre los dos autores, lo cierto es que ambos creyeron en un progresivo perfeccionamiento del arte parietal a lo largo del tiempo. En ese sentido, el “paradigma del progreso” dominó la interpretación del arte paleolítico hasta finales de siglo. Sin embargo, algunos acontecimientos recientes como la datación de las pinturas de la cueva de Chauvet, han provocado que las críticas a dicho paradigma se generalicen.

Efectivamente, los recientes acontecimientos han puesto definitivamente en cuarentena la idea de una evolución general y unilineal del arte paleolítico. Tanto el caso de Chauvet como el de otros yacimientos europeos (*e.g.* Vogelherd, Hohlenstein-Stadel, Geissenklösterle, Hohlenfels, Laussel, Brassempouy) demuestran la existencia de un arte paleolítico muy sofisticado en Europa ya desde el Auriñaciense y el Gravetiense. Parece claro, por tanto, que los humanos modernos desarrollaron plenamente sus habilidades artísticas desde fecha muy temprana. Este hecho implica que tenemos que revisar a fondo nuestros viejos modelos y plantear nuevas alternativas. En este sentido, sólo adoptando una mirada crítica hacia nuestras ideas y convicciones más arraigadas podremos avanzar en la investigación. Un ejemplo de dicha actitud lo proporciona César González Sainz. En un artículo publicado en 1999, este autor mostraba su apego a la idea de una evolución lineal del arte paleolítico a lo largo del tiempo: “Las fechas de Chauvet son por el momento un caso único [...] y para aceptarlas, con lo que ello implica, creemos necesaria una mayor verificación [...] no son imposibles, pero no creemos que deban utilizarse en la discusión cronológica hasta que puedan comprobarse más ampliamente [...] No encontramos en la región cantábrica razones para romper la tendencia general que va de lo simple a lo complejo y al logro de la tercera dimensión durante este período” (González Sainz, 1999: 125 y 141). Seis años más tarde, en su memoria para la obtención de una plaza de catedrático (documento que, amablemente, el autor nos ha facilitado), González Sainz escribía: “Consideramos profundo, e innegable, el avance en el conocimiento de la cronología del arte parietal europeo en los últimos años [...] aunque sólo sea para colocar entre paréntesis algunas ideas de organización temporal que, tras ser emitidas, y merced a la autoridad científica de sus emisores (Breuil, Leroi-Gourhan...) pasaron a ser casi hechos comprobados y a que todos diéramos por buenas algunas ideas que hoy no se sostienen. Nos referimos a la consideración del desarrollo temporal de la actividad gráfica durante el Paleolítico Superior como un proceso orientado al logro de la maestría expresiva, de lo simple a la complejidad y a la expresión de la tercera dimensión [...] la piedra de toque ha sido estos últimos años la cronología radiocarbónica de la cueva de Chauvet que hoy nos parece muy difícil soslayar

(y nada razonable rechazar). Quien esto escribe ha necesitado una larga digestión de estos datos y de sus circunstancias, y comienza ahora a evaluar las implicaciones de estas fechas” (González Sainz, 2005: 7-8).

Agradecimientos

Quisiéramos dedicar este texto a un grupo de compañeros y amigos que han sido nuestras referencias fundamentales en el estudio del arte paleolítico: Ignacio Barandiarán (Universidad del País Vasco), Javier Fortea (Universidad de Oviedo), Soledad Corchón (Universidad de Salamanca), Margaret W. Conkey (University of California, Berkeley), Randall White (University of New York), Rodrigo de Balbín (Universidad de Alcalá), Iain Davidson (University of New England), Denis Vialou (Muséum National d'Histoire Naturelle) y César González Sainz (Universidad de Cantabria), quien tuvo además la generosidad de proporcionarnos algunos documentos inéditos.

Bibliografía

- ALCALDE DEL RÍO, H.; BREUIL, H. y SIERRA, L. (1911): *Les cavernes de la région cantabrique*. Monaco: A. Chéne.
- BOCHERENS, H.; DRUCKER, D. G.; BILLIQU, D.; GENESTE, J.-M. y VAN DER PLICHT, J. (2006): “Bears and humans in Chauvet Cave (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche, France): insights from stable isotopes and radiocarbon dating of bone collagen”, *Journal of Human Evolution*, 20, pp. 370-376.
- BREUIL, H. (1906): “L'évolution de la peinture et de la gravure sur les murailles dans les cavernes ornées de l'âge du Renne”. En *Congrès Préhistorique de France 1^{er} session*. Schleicher, pp. 107-111.
- (1907): *L'évolution de l'art pariétal des cavernes de l'âge du Renne*. Monaco: Imprimerie de Monaco.
- (1936): “L'évolution de l'art pariétal des cavernes et abris ornés de France”. En *Congrès Préhistorique de France II^e session*. Paris, pp. 102-118.
- (1952): *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les Cavernes ornées de l'âge du Renne*. Paris: Max Fourny.
- CARTAILHAC, É. (1902): “Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. *Mea culpa* d'un sceptique”, *L'Anthropologie*, XIII, pp. 348-354.
- CARTAILHAC, É. y BREUIL, H. (1906): *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*. Monaco: Imprimerie de Monaco.
- CHAUVET, J.-M.; BRUNEL-DESCHAMPS, E. e HILLAIRE, C. (1995): *La Grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc*. Paris: Seuil.
- CLOTTES, J. (1993): “La naissance du sens artistique”, *Revue des Sciences morales et politiques*, pp. 173-184.
- (1995): “Changement thématique dans l'art du Paléolithique Supérieur”, *Bulletin de la Société de l'Ariège Pyrénées*, 50, pp. 13-34.
- (1996): “Thematic changes in Upper Palaeolithic art: a view from the Grotte Chauvet”, *Antiquity*, 70 (268), pp. 276-288.
- CLOTTES, J.; CHAUVET, J.-M.; BRUNEL-DESCHAMPS, E.; HILLAIRE, C.; DAUGAS, J.-P.; ARNOLD, M.; CACHIER, C.; ÉVIN, J.; FORTIN, P.; OBERLIN, C.; TISNERAT, N. y VALLADAS, H. (1995): “Les peintures de la Grotte Chauvet Pont d'Arc, à Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche, France): datations directes et indirectes par la méthode du radiocarbonate”, *Compte Rendu de l'Académie de Sciences*, 320 IIa, pp. 1130-1140.
- COMBIER, J. (1995): “Les grottes ornées de l'Ardèche”, *L'art pré-historique. Dossiers d'Archéologie*, 209, pp. 66-85.
- DECHELETTE, J. (1908): *Manuel d'Archéologie Préhistorique, Celtique et Gallo-romaine. Volume I: Archéologie Préhistorique*. Paris: Picard.
- DELLUC, B. y DELLUC, G. (1999): “El arte paleolítico arcaico en Aquitania. De los Orígenes a Lascaux”, *Edades. Revista de Historia*, 6, pp. 145-165.
- FORTEA, F. J. (2000-2001): “Los comienzos del arte paleolítico en Asturias: Aportaciones desde una arqueología contextual no postestilística”, *Zephyrus*, 53-54, pp. 177-216.
- GENESTE, J.-M. (2005): “L'archéologie des vestiges matériels dans la grotte Chauvet-Pont-d'Arc”, *Bulletin de la Société Préhistorique française*, 102 (1), pp. 135-144.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. (1999): “Sobre la organización cronológica de las manifestaciones gráficas del Paleolítico Superior. Perplejidades y algunos apuntes desde la región cantábrica”, *Edades. Revista de Historia*, 6, pp. 123-144.
- (2005): *La Galería Inferior de La Garma y otras cuevas decoradas del centro de la región Cantábrica. Su incidencia en el conocimiento de la actividad gráfica paleolítica, cronología y comportamientos*. Proyecto docente y/o investigador para la obtención de una plaza de catedrático (documento inédito).
- GUY, E. (2003): “Esthétique et préhistoire: Pour une anthropologie du style”, *L'Homme*, 165, pp. 283-290.
- LEROI-GOURHAN, A. (1964): *Les religions de la préhistoire. Paléolithique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- (1964b): *Le geste et la parole. Technique et langage*. Paris: Albin Michel.
- (1965): *Préhistoire de l'art occidental*. Paris: Mazenod.
- LORBLANCHET, M. (1992): “Le triomphe du naturalisme dans l'art paléolithique”. En SHAY, T. y CLOTTES, J. (eds.): *The limitations of archaeological knowledge*. Liège: ERAUL, pp. 115-135.
- (1999): *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique dans le monde*. Paris: Errance.
- MARSHACK, A. (1990): “L'évolution et la transformation du décor du début de l'Aurignacien au Magdalénien final”. En CLOTTES, J. (ed.): *L'art des objets au Paléolithique. Tome 2: les voies de la recherche*, pp. 139-162.
- OTTE, M. y REMACEL, L. (2000): “Réhabilitation des styles paléolithiques”, *L'Anthropologie*, 104, pp. 365-371.
- PETTITT, P. y BAHN, P. (2003): “Current problems in dating Palaeolithic cave art: Candamo and Chauvet”, *Antiquity*, 75 (295), pp. 134-141.
- UCKO, P. J. (1987): “Débuts illusoire dans l'étude de la tradition artistique”, *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, XLII, pp. 15-81.
- UCKO, P. J. y ROSENFELD, A. (1967): *Palaeolithic Cave Art*. London: World University Library.
- VALLADAS, H. (2003): “Direct radiocarbon dating of prehistoric cave paintings by accelerator mass spectrometry”, *Measurement Science and Technology*, 14, pp. 1487-1492.
- VALLADAS, H.; TISNERAT-LABORDE, N.; CACHIER, H.; ARNOLD, M.; BERNALDO DE QUIRÓS, F.; CABRERA-VALDÉS, V.; CLOTTES, J.; COURTIN, J.; FORTEA-PÉREZ, J. J.; GONZÁLEZ SAINZ, C. y MOURE-ROMANILLO, A. (2001): “Radiocarbon AMS Dates for Paleolithic Cave Paintings”, *Radiocarbon*, 43, pp. 977-986.
- VALLADAS, H.; TISNERAT-LABORDE, N.; CACHIER, H.; KALTNECKER, E.; ARNOLD, M.; OBERLI, C. y ÉVIN, J. (2005): “Bilan des datations carbone 14 effectuées sur des charbons de bois de la grotte Chauvet”, *Bulletin de la Société Préhistorique française*, 102 (1), pp. 109-113.
- ZÜCHNER, C. (1996): “The Chauvet cave: radiocarbon versus archaeology”, *International Newsletter On Rock Art*, 13, pp. 25-27.