



CONSTRUCCIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL CONCEPTO DE ARTE PALEOLÍTICO: LAS BASES TEÓRICAS DE UNA IDEA

EDUARDO PALACIO PÉREZ

TESIS DOCTORAL

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

**TESIS DOCTORAL PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO
DE DOCTOR POR LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA POR:**

EDUARDO PALACIO PÉREZ

V.º B.º DE LOS DIRECTORES DE LA TESIS DOCTORAL

César González Sainz

Oscar Moro Abadía

Ilustración de portada: detalle de lámina de Émile Cartailhac y Henri Breuil (1905).
Decoraciones interiores: detalles de láminas de André Leroi-Gourhan (1964).



TESIS DOCTORAL



**CONSTRUCCIÓN Y TRANSFORMACIÓN
DEL CONCEPTO DE ARTE PALEOLÍTICO:
LAS BASES TEÓRICAS DE UNA IDEA**

Doctorando:

Eduardo Palacio Pérez

Directores:

César González Sainz

Oscar Moro Abadía

Santander, 2016



TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

HACIA UNA HISTORIA CRÍTICA DEL CONCEPTO DE ARTE PALEOLÍTICO	11
1. El marco cronológico: 1864-1985.	14
2. Cuestiones metodológicas.	21

PRIMERA PARTE

LAS PRIMERAS CONCEPCIONES DEL ARTE PALEOLÍTICO (1864-1895)	29
---	----

Capítulo 1

El estudio del hombre paleolítico en el último tercio del siglo XIX.

Un contexto heterogéneo.	31
1.1. Fijistas y evolucionistas. Dos formas de entender la naturaleza humana.	33
1.2. El humano paleolítico: “salvaje” o “buen salvaje”.	42
1.2.1. La Prehistoria evolucionista: la “sociedad primitiva” y el descubrimiento de la mente paleolítica.	43
1.2.2. Tentaciones primitivistas: Édouard Piette.	52

Capítulo 2

Las primeras ideas sobre las representaciones paleolíticas.	57
2.1. La concepción del arte en el siglo XIX: “el sentimiento estético”.	59
2.2. El arte paleolítico como fruto de la ingenuidad: ¿simpleza o pureza?	61

SEGUNDA PARTE

CREACIÓN Y CONSOLIDACIÓN DEL CONCEPTO TRADICIONAL DE ARTE PALEOLÍTICO (1895-1955)

69

Capítulo 3

Hacia una nueva lectura de la cultura paleolítica. 71

3.1. Iglesia y prehistoria: un nuevo marco de relaciones. 72

3.2. Una mirada distinta a la cultura humana. La continuidad del evolucionismo cultural y el auge de los planteamientos histórico-culturales. 78

Capítulo 4

El arte paleolítico como arte primitivo. 97

4.1. Los orígenes del arte y la creación del concepto de “arte primitivo”. 98

4.2. La consecución del concepto tradicional de arte paleolítico. 104

4.2.1. El arte paleolítico y la idea de “religión primitiva”. 107

4.2.1a. Salomon Reinach y la interpretación mágico-religiosa del arte paleolítico. 108

4.2.1b. Henri Breuil: arte paleolítico y *Homo religiosus*. 121

4.2.1c. La interpretación mágico-religiosa del arte paleolítico una falsa homogeneidad. 129

4.3. La explicación formalista del arte paleolítico. 130

4.4. La explicación histórica del arte paleolítico según Henri Breuil. 138

TERCERA PARTE

EL ENFOQUE ESTRUCTURALISTA. UNA REVOLUCIÓN PARCIAL

143

Capítulo 5

El estructuralismo: una realidad difusa. 145

5.1. El estudio del arte paleolítico y el estructuralismo. 145

5.2. Dificultades de definición del estructuralismo. 149

Capítulo 6

Max Raphaël. El estudio del arte paleolítico como construcción de una teoría de la historia del arte. 159

6.1. Una carrera investigadora compleja. 159

6.2. Una concepción del arte y la producción visual.	166
6.3. Progreso histórico y progreso artístico.	173
6.4. Humano primitivo y mente primitiva.	177
6.5. El arte paleolítico entre la producción visual y la ideología.	181
6.6. La interpretación histórica del arte paleolítico según Max Raphaël.	188

Capítulo 7

Annette Laming-Empeaire. El análisis del arte paleolítico como aspiración epistemológica.	193
7.1. Annette Laming-Empeaire y la arqueología como problema.	193
7.2. Los conceptos de estética y arte.	199
7.3. Sociedad primitiva, religión y arte primitivo.	201
7.4. El arte paleolítico como problema metodológico.	204

Capítulo 8

André Leroi-Gourhan. El arte paleolítico entre el mito y la evolución.	217
8.1. Una carrera activa y un pensamiento heteróclito.	217
8.2. Comportamiento estético y arte.	227
8.3. Arte y “arte primitivo”.	231
8.4. Arte y religión.	234
8.5. La concepción del arte paleolítico.	236
8.5.1. El análisis formalista del arte paleolítico.	240
8.5.2. La interpretación religiosa de las representaciones paleolíticas.	247
8.5.3. André Leroi-Gourhan, el estructuralismo y el significado del arte paleolítico.	251
8.5.4. Significado de la interpretación del arte paleolítico en el conjunto del pensamiento de André Leroi-Gourhan.	260

CONCLUSIÓN

LAS RAÍCES TEÓRICAS DEL CONCEPTO DE ARTE PALEOLÍTICO.	265
1. La construcción del concepto tradicional de “arte paleolítico” (1864-1958).	267
2. El enfoque estructuralista, ¿ruptura o continuidad?	275
3. Reflexión final.	284

BIBLIOGRAFÍA	289
LISTA DE IMÁGENES	347

INTRODUCCIÓN



**HACIA UNA HISTORIA CRÍTICA
DEL CONCEPTO DE ARTE PALEOLÍTICO**



Este trabajo es una reflexión crítica sobre la manera en que se han conceptualizado las imágenes y representaciones paleolíticas. Tradicionalmente nos referimos a dichas manifestaciones como “arte paleolítico”, término muy difundido entre los prehistoriadores y que se ha asumido como una categoría neutra y aséptica. Sin embargo, en las últimas tres décadas, varios autores han planteado lo peligroso de utilizar el término “arte” para caracterizar estas representaciones (e.g. Conkey 1987: 413; Layton 1991: 23; Moro Abadía y González Morales 2007; Soffer y Conkey 1997: 2-3; Tomásková 1997: 268-269; White 2003: 20), dado que supone transferir un concepto específico de la tradición occidental, lleno de connotaciones y valores propios, a un pasado lejano con unos referentes culturales diferentes de los nuestros. Esta proyección cultural sobre las imágenes paleolíticas también se manifiesta en la aplicación constante de principios y conceptos estéticos occidentales (belleza, proporción, perspectiva...) a su descripción, en su caracterización formal a partir de la idea de “naturalismo” (e. g. Breuil 1935: 115-118; 1952a: 26-41; Boule 1923: 259-262; Capitan 1931; Dreyfus [1888] 1893: 224-225; Mortillet 1883: 415-421; Laming-Emperaire 1962: 27-28; Leroi-Gourhan [1964] 1976: 87; Peyrony 1914: 83), en la tendencia a unificarlas bajo la noción de estilo o ciclo artístico (e. g. Breuil 1907; 1935; Laming-Emperaire 1962: 53-58 ; Leroi-Gourhan [1964] 1976: 89; [1965] 1971: 75-128), y en la ambigüedad generada entre su apreciación exclusivamente esteticista y su aparente dimensión simbólico-religiosa (e. g. Bégouën 1924; 1929; Breuil 1952a: 23-24; Breuil

y Lantier 1951: 327-328; Capitan, Breuil y Peyrony 1910; Cartailhac y Breuil 1906: 144-225; Chauvet 1910; Deonna 1914; Hamy 1903; 1908; Laming-Empeaire 1962: 294; Leroi Gourhan [1964] 1976: 79-144; Mainage 1921; Obermaier 1918; Reinach 1899b: 478; 1903c; Wernert 1948; Zervos 1959: 35-55). Precisamente muchos de estos principios (naturalismo, significado simbólico-religioso...) han persistido, bajo diferentes formas, como elementos delimitadores de las imágenes paleolíticas (e.g. Delporte 1990: 61-74 y 225-247; Lorblanchet 1999: 251-272; 2010: 431-439; Moro Abadía 2006; 2015; Moro Abadía, González Morales y Palacio-Pérez 2012; Palacio-Pérez 2010a b; 2013a b; Vialou 1984: 479-483; 1991: 344-379). En este contexto, el presente trabajo se centra en dos cuestiones esenciales. En primer lugar, explicar cómo y por qué estas ideas y conceptos se incorporaron a la definición del arte paleolítico durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX. En segundo lugar, examinar cómo esos conceptos se mantuvieron como las nociones fundamentales a partir de las cuales se pensó el arte paleolítico durante buena parte del siglo XX. Para llevar a cabo esta tarea me veo obligado a hacer frente a dos obstáculos iniciales. Por una parte, delimitar cuál va a ser el ámbito cronológico en el que centraré mi estudio. Por otra parte, elegir una estrategia crítica de análisis.

1. El marco cronológico: 1864-1985.

Respecto al primer obstáculo, la **definición del marco temporal** de mi estudio, el punto de inicio no resulta especialmente problemático dado que coincide con el descubrimiento científico del arte paleolítico. Tomaré como fecha de referencia el año 1864, momento en el que se reconoce la existencia de una forma de arte en el Paleolítico,

a partir de la publicación de una serie de objetos grabados y esculpidos que fueron hallados en distintos yacimientos de La Dordoña (Lartet y Christy 1864). Sin embargo, la elección del límite que cierra este trabajo resulta más problemática. En este sentido, he optado por establecer un punto de corte a mediados de la década de 1980. Los motivos para escoger esta fecha tienen que ver con una cierta desintegración del concepto tradicional de “arte paleolítico”. Si hasta los años ochenta ese concepto fue aceptado de manera unánime por los investigadores del arte paleolítico (ya fueran prehistoriadores, arqueólogos o historiadores del arte), a partir de los años noventa hemos asistido a la emergencia de una serie de planteamientos que han puesto en cuestión el concepto mismo de “arte paleolítico” hasta el punto de que algunos autores han señalado que pudiera ser necesario sustituirlo por términos más adecuados (Moro Abadía y Morales 2013: 281-291; Palacio-Pérez 2015: 193-201).

Me propongo examinar a continuación algunas de las modificaciones que han afectado al concepto de arte paleolítico durante los últimos treinta años. Para comenzar, el arte paleolítico ha pasado de ser visto como un fenómeno casi exclusivamente europeo a convertirse en una manifestación global. En parte, esto es el resultado de una serie de transformaciones socio-políticas, vinculadas al proceso de la globalización, que han afectado a las ciencias humanas y sociales en general, y a los estudios de arte prehistórico en particular. Así, la expansión de la educación superior a partir de los años setenta del siglo XX permitió la multiplicación de departamentos de Antropología, Arqueología e Historia del Arte interesados en el estudio del arte prehistórico. De igual forma, han surgido instituciones internacionales dedicadas a la investigación y conservación del arte

prehistórico, como el IFRAO (*International Federation of Rock Art Organisations*), AURA (*Australian Rock Art Research Association*) o ARARA (*American Rock Art Research Association*). Esto ha hecho que investigadores de muchos lugares se hayan sentido interesados por el estudio de diferentes formas de arte prehistórico. Todo ello ha llevado a un cambio en el perfil del investigador. Hasta los años ochenta del siglo XX éste vino definido por la especial configuración del campo científico francés en torno a grandes “mandarines” que controlaban una disciplina, siendo buenos ejemplos en nuestro caso Henri Breuil (e. g. Coxe 2010; Hurel 2011: 287-300, 312-312 y 354-359; Gran-Aymerich 2006) y André Leroi-Gourhan (Coxe 2015; Soulier 2003; 2015). Sin embargo, con posterioridad la realidad se ha hecho más plural sin que haya un investigador líder que marque la pauta a seguir. Como consecuencia, multitud de emplazamientos con arte de cronología paleolítica han sido descubiertos y estudiados en Asia (Aubert 2014; Bednarik 1994; Clottes 2012, 149-167; Olivieri 2010; Taçon *et al.* 2010), América (Clottes 2012; 101-147; Loendorf *et al.* 2005; Turpin 2001), Australia (Bednarik 2010; Clottes 2012: 169-185; Taçon 2010; Taçon *et al.* 2012) y África (Clottes 2012, 91-100; Coulson y Cambell 2001; Deacon, 2007; Le Quellec 2004; Lewis-Williams 2000; 2006). Por otra parte, las investigaciones sobre el arte paleolítico se han ido transformando a medida que han incorporado nuevas ideas de las últimas tendencias teóricas y metodológicas de la antropología y la arqueología. Estas fuentes de inspiración han sido muy diversas: la semiótica y la teoría de la comunicación (e.g. Hodder 1982 a; 1982 b; 1985), la “antropología del cuerpo” (e.g. Blacking 1977; Douglas 1970; Turner 1980, 1984), la “arqueología del cuerpo” (e.g. Borić y Robb 2008; Csordas 1994; Fisher y Loren 2003; Hamilakis *et al.* 2002; Joyce 2005, 2008; White 1992, 2007), la “ar-

queología cognitiva” (e.g. Donald 1991; Renfrew, 1982; 1998; Renfrew *et al.* 1993), el desarrollo de los estudios tecnológicos (Bar-Yosef y Van Peer 2009; Boëda 1995; Dobres 1999; 2000; Novell 2010; Novell y Davidson 2010; Pelegrin 1990; Shlanger 1996; Stout *et al.* 2008), la aplicación de nuevos sistemas de documentación (bases de datos, fotografía multiespectral, imagen 3D...), el análisis de composición de pigmentos (e.g. Clottes *et al.* 1990) y la aplicación de técnicas de datación como el C¹⁴-AMS, la Termoluminiscencia o las series de Uranio (e.g. Alcolea González y Balbín Behrmann 2007; Clottes *et al.* 1995; Clottes y Geneste 2012, Chauvet *et al.* 1995; Pike *et al.* 2012; Rosenfeld y Smith 1997; Valladas *et al.* 2001; Valladas *et al.* 2005). A esto pueden sumarse otros elementos como el descubrimiento en la Península Ibérica de un arte paleolítico realizado al aire libre (Alcolea González y Balbín Behrmann 2006; Balbín Behrmann 2009).

Todos estos aspectos han introducido cambios importantes en la definición misma del “arte paleolítico”. En primer lugar, se ha producido una ruptura con el análisis formalista del arte paleolítico dominante hasta mediados de los años ochenta del siglo XX (Moro Abadía 2006; Moro Abadía, González Morales y Palacio-Pérez 2012; Palacio-Pérez 2013a). El estilo se entiende hoy como una mera convención simbólica dentro de un proceso comunicativo (Barton *et al.* 1994; Conkey 1978; O’Brien y Lyman 2003; Pfeiffer 1982; Wiessner 1983; Wobst 1977). Este hecho, combinado con la obtención de nuevas dataciones, especialmente en el caso de la cueva de Chauvet (e.g. Chauvet *et al.* 1995; Geneste 2012), ha evidenciado que un comportamiento figurativo sofisticado existió en las fases más antiguas del Paleolítico, de manera simultánea a la realización de representaciones esquemáticas y signos abstractos.

De igual forma, esta perspectiva sobre la variabilidad estilística ha promovido el análisis de la distribución espacial y geográfica del arte paleolítico (Chippindale y Nash 2004; Fritz *et al.* 2007; Gamble 1986; Ross 2001) y estudios de carácter regional (Corchón Rodríguez 1997; Delluc y Delluc 1991; Delporte y Clottes 1996; González Sainz 1989; Vialou 1986). En segundo lugar, la influencia de la “arqueología del cuerpo” ha llevado a una revalorización del llamado arte mobiliario. Éste se concibe como un elemento simbólico esencial en la transmisión de información y en la definición de la identidad individual y étnica de los grupos humanos del Paleolítico (e.g., Boyd y Richerson 1987; Bvocho 2005; Hill *et al.* 2009; Kuhn y Stiner 2007; McElreath *et al.* 2003; Novell 2006; Soressi y D’Errico 2007; Taborin 2004; Vanhaeren 2005; Vanhaeren y D’Errico 2006; White 2007; 2010; Zilhao 2007). También se ha estudiado desde un punto de vista tecnológico (Farbstein 2011; White 1995, 2006, 2007) o ha servido para señalar la relación existente entre materialidad y significado (Dobres 1999; Fritz 1999b; Soffer 2000; Soffer *et al.* 2000). En tercer lugar, la unión entre arqueología cognitiva y arte paleolítico se ha hecho evidente en los debates referidos a los orígenes del comportamiento simbólico complejo del *Homo sapiens* (Bar-Yosef 2002; 2007; Jelinek 1994; Klein 1994, 2000; Mellars 2005; Noble y Davidson 1993; White 1982) o de los neandertales (D’Errico *et al.* 1998; 2003; Soressi y D’Errico 2007; Vanhaeren 2005; Vanhaeren y D’Errico 2006; Zilhao 2007). En relación a lo anterior, el arte paleolítico se ha convertido en un elemento diagnóstico para analizar los orígenes del simbolismo (Henshilwood *et al.* 2001; Mellars 1996; Reuland 2005), el lenguaje (Davidson 1996; Deacon 1997; D’Errico 1995; D’Errico y Vanhaeren 2009; Henshilwood y Dubreuil 2009; Layton 2007; Mithen 2005),

la creatividad (Mithen 1998; Turner 2006; Whitley 2009), la música (D’Errico *et al.* 2003; Morley 2009), la memoria (Coolidge y Wynn 2005; D’Errico 1998; Wynn y Coolidge 2010), las configuraciones visuales (Davidson y Noble 1989; Hodgson 2000; Ouzman 1998) o la imaginación (Mithen 2000; Renfrew y Morley 2007).

Este cúmulo de aportaciones ha hecho pensar en una superación del concepto tradicional de arte vinculado a la tradición estética occidental. Así, la multiplicidad de propósitos, el carácter heterogéneo de los motivos, la pluralidad de técnicas y de convenciones estilísticas ha llevado a distintos investigadores a suponer la existencia de diversas “culturas visuales” paleolíticas (e.g., Conkey 1987: 413; Layton 1991: 1–6; Odak 1991; Soffer y Conkey 1997: 2–3; Tomášková 1997: 268–269; White 1992: 538). Por tanto, han propuesto sustituir el término “arte” por otros conceptos como el de “cultura visual”, “imagería”, “simbolismo gráfico”, “representación material” o “actividad gráfica”. Sin embargo, otros autores siguen considerando el término arte como adecuado (e.g. Blocker 1994; Heyd 2005; Lorblanchet 1992; Whitley 2001), ya que lo entienden como una mera convención, que hoy alude a un concepto mucho más amplio e integrador, reuniendo una enorme variedad de elementos.

Creo que resulta oportuno establecer el final de mi análisis hacia finales de la década de 1980, cuando muchos de los cambios que acabo de describir empiezan a erosionar las bases teóricas de la forma de conceptualizar el arte paleolítico que había marcado casi todo el siglo XX. En cualquier caso, nuestra perspectiva histórica todavía es demasiado corta para apreciar el alcance definitivo de estos cambios.

2. Cuestiones metodológicas.

El segundo problema que me veo obligado a plantear es el de la elección de una **estrategia crítica de análisis**. La historia del descubrimiento e interpretación del arte paleolítico por parte del pensamiento contemporáneo de los siglos XIX y XX resulta apasionante. No me refiero aquí al descubrimiento geográfico y arqueológico, es decir, a las expediciones y búsquedas de los prehistoriadores, sino a los debates suscitados por tales evidencias. De hecho, en cierto sentido, el desarrollo del concepto de “arte paleolítico” puede ser interpretado como una respuesta a dichos debates.

Hay muchas formas de escribir la historia de la construcción de un concepto, dependiendo de quién la escribe, del enfoque escogido y del propósito que se persigue. Mi intención es aproximarme al concepto de arte paleolítico alejándome de una posición “presentista” e “internalista” (e.g. Dennell 1990; Moro Abadía 2007, 2009; Morrell 1981; Pinsky 1989; Shanks y Tilley 1987; Trigger 2001, 2007; Van Reybrouck 2002). Intento acercarme a una definición y comprensión de este concepto a partir del entorno histórico, social, político, institucional e ideológico en el que surgió y se desarrolló. Sin embargo, soy consciente de que la elección de una actitud menos “presentista” e “internalista” no garantiza, ni mucho menos, la solución de todos los problemas (Moro Abadía 2010). En este sentido, los sociólogos e historiadores de la ciencia han señalado algunos problemas de la práctica historiográfica, incluyendo la proyección anacrónica de límites conceptuales modernos sobre el pasado, la imposibilidad de una distinción absoluta entre ciencia y sociedad, y la siempre dudosa identificación de lo “externo” con lo “social” (e.g. Barnes 1974; 2005; Porter 1990; Shapin 1982; 1992; Latour y Woolgar

1979). En esencia, se trata de un problema de fronteras. Si definimos el concepto de arte paleolítico como algo social e históricamente constituido, ¿cómo podremos identificar las fronteras entre el contenido de este concepto y su contexto? y ¿la carga de valores sociales e históricos que contiene son “internos” o “externos” a él? Consciente de esta realidad, he intentado confeccionar un relato ecléctico en donde los factores sociales, institucionales e ideológicos que están implicados en la interpretación del arte paleolítico se sientan como algo imbricado en ella, sin que necesariamente establezcamos una jerarquía entre lo “interno” y lo “externo”. En cualquier caso, al tratar este trabajo del origen y desarrollo de un concepto, el tono principal del discurso se centra en aspectos ideológicos con la discusión de categorías, ideas y teorías. Por tanto, pretendo así analizar los orígenes, las raíces teóricas y la transformación del concepto de arte paleolítico en el contexto de la historia de la arqueología de finales del siglo XIX y una parte importante del siglo XX. En particular, identifiqué tres raíces principales de este concepto: la categoría occidental de “arte”, la idea de “evolución” y la noción de “primitivo”. Paralelamente, y como parte del mismo discurso, evaluaré la extrapolación de valores e ideas que pertenecen a nuestra tradición estética occidental a la comprensión de las imágenes del Paleolítico. Para ello me centro en tres puntos esenciales.

En la primera parte del trabajo, profundizo en el contexto científico en el que surgió el concepto de “arte paleolítico”. La génesis de este concepto se produjo en un ambiente intelectual marcado por las grandes controversias de los años centrales del siglo XIX, tales como el debate sobre la antigüedad de la humanidad, la condición de los pueblos “salvajes”, la disputa entre evolución y dege-

neración, o el choque entre ciencia y religión. Se trata de un marco ideológico y científico complejo, porque en él se mezclaron explicaciones opuestas del origen y la condición del ser humano, múltiples especulaciones sobre la evolución cultural, distintas concepciones de los “primitivos” y diversas hipótesis relacionadas con el nacimiento y naturaleza del arte. Es, por tanto, una realidad heterogénea al menos en dos sentidos. Lo es diacrónicamente porque a lo largo del tiempo cambian las ideas que se tenían sobre la vida de los humanos paleolíticos, pero lo es también sincrónicamente porque en un mismo momento coexisten concepciones teóricas y explicaciones científicas diferentes.

En **la segunda parte**, tras evaluar una serie de cambios esenciales que se producen en el seno de la prehistoria en torno a 1900, exploro la estrecha relación que se establece entre el concepto de “arte paleolítico” y el de “arte primitivo”, un término que ha tenido un papel central en la historia de la antropología (Claerhout 1965; Haselberger 1961; Price 2001). El concepto de “arte primitivo” se consolidó en el paso del siglo XIX al XX (1890-1906) como el resultado de un diálogo entre arqueólogos, antropólogos, historiadores y teóricos del arte. Así, indago en cómo se gestó este concepto, qué le caracterizó y, sobre todo, cómo influyó en el estudio y concepción del arte paleolítico.

En **la tercera parte**, trato de esclarecer hasta qué punto existe una continuidad entre la idea del arte paleolítico generada en etapas anteriores y las nuevas perspectivas que se difundieron a partir de finales de los años cincuenta del siglo XX con los llamados autores “estructuralistas” (e.g. Laming-Empeaire 1962; Leroi-Gourhan

[1964] 1976; [1965] 1971), cuyas ideas dominaron los estudios del arte rupestre hasta la última década del siglo. Precisamente es aquí donde interrumpiré mi narración, dado que a mediados de los años 80 se inició un proceso de crítica que está transformando el contenido del concepto de arte paleolítico o, incluso, como ya he señalado, sustituyéndolo por otras categorías como las de “cultura visual”, “imaginaria”, “simbolismo gráfico”, “representación material” o “actividad gráfica” (e.g. Conkey 1987: 413; Layton 1991: 1–6; Odak 1991; Soffer y Conkey 1997: 2–3; Tomásková 1997: 268–269; White 1992: 538). En esta sección trato de afrontar algunas cuestiones fundamentales: ¿Qué relación se puede establecer entre el concepto tradicional de arte paleolítico y el propuesto por los autores estructuralistas? ¿Estos investigadores fueron capaces de superar los principios fundamentales de la etapa anterior? ¿Rompieron verdaderamente con el modelo propuesto por Henri Breuil y sus discípulos? Para responder a estas preguntas trato de examinar sus ideas sobre el arte paleolítico en el contexto de su pensamiento general sobre la estética, la evolución, el arte y la religión, al tiempo que discuto la etiqueta de “estructuralistas” bajo la cual se ha agrupado a estos autores.

Para abordar esta tarea la literatura a examinar resulta ingente. La imposibilidad de revisar en profundidad todo el corpus de textos sobre el tema, hace que un trabajo de este tipo tenga que adoptar diferentes estrategias. He optado por una selección lo más amplia posible de escritos, que incluyen manuales, monografías, sesiones de congresos y artículos especializados, en los que los investigadores más señeros de cada momento de la historia de la investigación reflejaron una concepción, más o menos, identificable del arte paleolítico. De manera tangencial y sólo para apoyar algunas argumen-

taciones, he empleado información no publicada presente en los diarios y la correspondencia de algún prehistoriador.

Esta selección de textos ha llevado también a dar mayor protagonismo a unos autores que a otros. Algo que viene definido por la influencia que tuvieron algunos de ellos (Henri Breuil, André Leroi-Gourhan...), al generar prácticas de estudio e interpretaciones que se convirtieron en modelos compartidos por otros investigadores. He puesto en relación esta literatura sobre el arte paleolítico con un contexto más amplio, que incluye otros textos de antropólogos, psicólogos, historiadores del arte e, incluso, escritores en los que se analizaron temas más generales como los “orígenes del arte”, la “sociedad primitiva”, la “evolución humana” o la “religión y el arte primitivo”.

Todo ello me ha servido para confrontar autores concretos con el contexto ideológico y científico del que forman parte. En ocasiones, esta relación entre las propuestas específicas de ciertos investigadores y el contexto intelectual que las rodea genera cierta tensión. Esta tensión puede resultar problemática y, en realidad, responde al hecho de poner en paralelo la investigación del arte prehistórico con la historia de las ideas, dos realidades que no siempre compadecen bien. Sin embargo, esta doble estrategia, la de ir, en unas ocasiones, del contexto a los autores, y, en otras, de los autores al contexto, me ha permitido superar cierto mecanicismo. Así, he intentado liberar a algunos investigadores del corsé de determinados contextos ideológicos y científicos demasiado rígidos. He tratado de mostrar como muchas de estas propuestas pueden responder a planteamientos eclécticos e, incluso, originales, otorgándolas así un papel activo y no viéndolas exclusivamente como el mero reflejo de tendencias generales.

Un elemento que tengo que aclarar es el carácter central que adquiere en mi narración el desarrollo de la arqueología prehistórica francesa. Este hecho se explica a partir de diversos factores. Primero, porque a finales del siglo XIX la prehistoria francesa marcó la pauta tanto en los debates relacionados con la arqueología del Paleolítico como en la creación de instituciones en donde se discutieron (e.g. Coye 1998; 2006; Hurel 2007; Trigger 2006: 147-156; Richard 2008: 97-110). Segundo, porque fue en Francia donde se suscitaron las reacciones e interpretaciones iniciales sobre el arte paleolítico, a raíz de las primeras evidencias halladas en La Dordoña, tanto del llamado arte mobiliario (Lartet y Christy 1864) como del parietal (Capitan y Breuil 1901a, 1901b). Tercero, por la relevancia que en el estudio del arte paleolítico adquirieron dos de los prehistoriadores franceses más señeros del siglo XX, Henri Breuil y André Leroi-Gourhan. Este carácter hegemónico se explica por dos razones principales. Por una parte, los dos autores supieron crear unas prácticas de estudio propias (documentación, análisis e interpretación) y fueron capaces de asegurar la difusión y reproducción de su saber tanto a nivel nacional como internacional. Un buen número de publicaciones dan testimonio de ello (e.g. Alcalde del Río *et al.* 1911; Breuil 1952a; Cartailhac y Breuil 1906; Breuil y Obermaier [1935] 1984; Breuil, Obermaier, Alcalde del Río 1913; Capitan, Breuil, Peyrony 1910; 1924; Leroi-Gourhan 1958a; 1958b; 1958c; 1966a; 1966b; [1965] 1971; [1964] 1976; 1982). Por otra parte, la particular configuración del campo científico-institucional francés con grandes investigadores que tienden a controlar ámbitos de conocimiento específicos, permitió que Henri Breuil primero (e. g. Coye 2010; Hurel 2011: 287-300, 312-312 y 354-359; Gran-Aymerich 2006) y André Leroi-Gourhan después (Coye 2015; Soulier 2003; 2015) adquiriesen una relevancia y poder

notable en el contexto de las instituciones académicas francesas dedicadas a la prehistoria. Esto les aseguró los apoyos necesarios para desarrollar y difundir su trabajo a todos los niveles. Todo ello permitió a estos dos investigadores que su metodología de estudio, sus modelos sobre la organización crono-estilística y sus propuestas sobre la significación del arte paleolítico fueran hegemónicas en el contexto internacional entre los especialistas dedicados al estudio del arte paleolítico.

En un trabajo que, en parte, es limítrofe con la historia de las ideas es una exigencia intentar comprender de la manera más exacta posible el discurso en el cual éstas fueron expresadas (Fernández Martínez 2012). Ello me ha llevado a entrecomillar algunos conceptos que con la escala de valores actual pudieran resultar inadecuados por su carga etnocéntrica, sexista o racista. He mantenido términos como “hombre primitivo”, “salvaje”, “buen salvaje”, “mente primitiva”, “civilizado” o “arte primitivo” porque sustituirlos por expresiones actuales más neutras hubiese supuesto restarles el valor metafórico y el carácter arquetípico que tuvieron para aquellos que los acuñaron y emplearon. En este sentido, son palabras cargadas de los significados y valores de su tiempo, de ahí que no haya pretendido ocultarlas.

Una pregunta que no trataré de responder, dada su irrelevancia para mis objetivos, es la de proponer alguna alternativa posible a la concepción del arte paleolítico cuya construcción analizo y critico. Mi preocupación principal es indagar y desentrañar cómo y por qué los investigadores, que nos precedieron, explicaron unos restos arqueológicos concretos, y qué ideas y categorías proyectaron o desarrollaron a partir de ellos.

Por tanto, he considerado el concepto de “arte paleolítico” como una representación mental que los investigadores construyeron a partir de un conjunto de materiales que descubrieron y estudiaron. Así, analizo cómo unas evidencias arqueológicas concretas fueron interpretadas conforme a las estructuras conceptuales, metodológicas, culturales e ideológicas de su época (Schlanger, 2008: 1), tratando de llenar “*el vacío entre el hallazgo empírico y el descubrimiento lleno de significado*” (Schlanger 2002: 127). Sin embargo, para ir más allá de una historia intelectual de la arqueología (Trigger 2001: 631) he querido situar este pequeño fragmento de ella en relación al campo socio-político más amplio (Shanks y Tilley 1987: 186). No puedo obviar que conceptos de una importancia central en este ensayo como los de arte, evolución o primitivo han formado parte de una simbiosis científico-ideológica que acompañó y retroalimentó la dominación occidental sobre el resto del mundo (Hall 2001; Shepherd 2002; Schlanger 2003), apoyada en la expansión imperialista (Bray y Glover 1987; Díaz-Andreu 2007: 278-316; Fagan 1989; Murray y White 1981; Trigger 1980; 1984) y en los intereses y gustos de las clases altas y medias occidentales (Kehoe 1992; Pattersson 1995).

PRIMERA PARTE



**LAS PRIMERAS CONCEPCIONES
DEL ARTE PALEOLÍTICO (1864-1895)**



CAPÍTULO 1

El estudio del hombre paleolítico en el último tercio del siglo XIX. Un contexto heterogéneo

La ciencia prehistórica se desarrolló en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. Fue un proceso complejo en el que la disciplina tuvo que definir su objeto de estudio y dotarse de un marco institucional propio. En el plano intelectual, la prehistoria nace con el reconocimiento de la antigüedad del ser humano (Grayson 1983; Trigger 2006: 138-146; Richard 2008: 45-78; Van Riper 1993: 44-183). Una vez admitida ésta, dos cuestiones resultaron fundamentales: el debate sobre el origen de la especie humana y la explicación de su transformación biológica y cultural (Coye 1997: 78-180; O'Connor 2007: 73-130; Richard 2008: 165-195; Trigger 2006: 147-156). Ahora bien, este cambio en el ámbito de las ideas fue acompañado de la creación de instituciones que permitieron el desarrollo de la disciplina y que garantizaron su legitimidad ideológica en el contexto sociopolítico del momento. Surgieron así sociedades científicas, secciones especializadas en las academias de ciencias y en los museos, congresos internacionales y revistas en las que se discutían y difundían las ideas y evidencias disponibles sobre los humanos prehistóricos (Goodrum 2009; Murray 2008; Richard 1992; 2008:

93-110). De igual forma, hay un hecho fundamental que se pone de manifiesto desde la celebración del primer *Congrès internationaux d'archéologie et d'anthropologie préhistorique* en 1866 es el carácter internacional que adquieren estos debates, las más de las veces protagonizados por los principales científicos de cada país que mantenían intensas relaciones entre ellos como por ejemplo el francés Gabriel de Mortillet, el suizo Édouard Desor, el alemán Karl Vogt o el inglés John Evans (Kaeser 2001, 2002; Richard 2008: 97-102). Aunque desde 1860 Francia tuvo un papel fundamental al servir como modelo de desarrollo institucional y principal centro de discusión de ideas sobre la arqueología del Paleolítico (Richard 2008: 102-106).

En este contexto se produjeron diversos debates científicos entre diferentes formas de ver la naturaleza humana y su desarrollo biológico y cultural, algo que resultó trascendente en la conceptualización de la expresión gráfica paleolítica. Estas discusiones no fueron ajenas al choque entre religión y ciencia, ni a las distintas alternativas políticas, o a los juegos de poder que se produjeron en el seno de las instituciones dedicadas al estudio de la prehistoria.

1.1. Fijistas y evolucionistas. Dos formas de entender la naturaleza humana.

En el último tercio del siglo XIX, la comunidad científica protagonizó intensas discusiones en torno a los orígenes y naturaleza del ser humano. La conceptualización de los objetos paleolíticos decorados, hallados en distintos yacimientos de La Dordoña, no fue ajena a este debate. Centraré mi atención en el caso francés por dos razones. Primero, porque la prehistoria francesa marcó la pauta tanto en los debates relacionados con la arqueología del Paleolítico como en la creación de instituciones en donde dichos debates se discutieron (Richard 2008: 97-110; Trigger 2006: 147-156). Segundo, porque fue en Francia donde se suscitaron las primeras reacciones e interpretaciones sobre el arte paleolítico a raíz de las primeras evidencias descubiertas, tanto del llamado arte mobiliario (Lartet y Christy 1864) como del parietal (Capitan y Breuil 1901a; 1901b).

Las controversias en torno al origen y la evolución del ser humano no sólo tuvieron una dimensión científica, sino también ideológica y política, dado que suponía enfrentarse al problema de definir la “naturaleza humana”. Este debate se desarrolló en el corazón de las tensiones sociales y enfrentamientos político-ideológicos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En este ambiente, el proceso de secularización de la sociedad europea fue uno de los factores más determinantes (Tschannen 1992: 293; Wilson 1969: XIV). En el caso de la de la III República Francesa se produjeron dos fenómenos de gran trascendencia. Por una parte, la separación institucional de la Iglesia Católica y el Estado, junto con la implantación de una moral social laica. Por otra parte, el establecimiento de la libertad religiosa y la pluralidad de cultos (Baubérot 2004: 22-33).

Ante esta situación, la religión no podía concebirse como un problema privado e íntimo, sino como un asunto público y político. Ser republicano obligaba a mantener cierto grado de anticlericalismo, ser monárquico y conservador implicaba un compromiso católico (Baubérot 2004; Lalouette 2001). Esto influyó de forma decisiva en la prehistoria que se vio obligada a explicar los diferentes hallazgos arqueológicos que remitían a los orígenes de nuestra especie, creando diversas reconstrucciones de la historia más antigua de la humanidad. El choque principal se produjo entre una ideología tradicionalista de raíz judeocristiana y los “libre pensadores” partidarios del evolucionismo. Sin embargo, la realidad fue mucho más compleja. Entre los autores cristianos más radicales que no aceptaban la antigüedad del ser humano y las bases de la prehistoria, como los clérigos Pierre Hamard, Guillaume Meignan o François Moigno (Laplanche 1994; Richard 2008: 137-140) y los evolucionistas anticlericales más beligerantes, como, por ejemplo, Gabriel de Mortillet, Alphonse Bertillon, Abel Hovelacque o Charles Letourneau (Harvey 1984; Richard 1989), hubo posturas intermedias. De igual manera, entre los autores cristianos habría que diferenciar a los católicos de los protestantes y a los clérigos de los laicos (Defrance-Jublôt 2011; Richard 2008: 140-146).

Aquí me centraré en aquellos autores, evolucionistas y no evolucionistas, que independientemente de sus posiciones ideológicas aceptaron la antigüedad del ser humano y la realidad de los tiempos prehistóricos. En función de cómo los distintos investigadores entendieron la “naturaleza humana” diferenciaré dos grandes categorías: fijistas y evolucionistas (e.g. Laurent 1989: 120-124; 1997; 2001; Grimoult 1998; Richard 1998). Usaré estas categorías más como he-

rramientas analíticas que como realidades históricas, porque en su interior habría que establecer importantes diferencias entre unos autores y otros.

En primer lugar, existía una tendencia espiritualista, que continuaba apoyando planteamientos creacionistas y fijistas, sus integrantes eran defensores de un único origen y naturaleza de la especie humana, entre los que se encuentran autores como Édouard Lartet, Armand de Quatrefages, André Sanson, Adrien Arcelin, Albert Nadaillac o los primeros clérigos prehistoriadores como Antoine Ducros o los abates Bourgeois y Delaunay. Las teorías fijistas trataban de explicar la aparición de las diferentes especies mediante una creación divina, única y simultánea, tal y como proponía Henri de Blainville (1816), o mediante creaciones y extinciones sucesivas acontecidas tras grandes catástrofes, cuyo máximo defensor fue Georges Cuvier (1812). Estas explicaciones sostenían que las especies debían conservar las mismas formas que cuando fueron creadas. Este fijismo, cuya raíz estaba en el relato bíblico, no se oponía a la progresión orgánica, pero sí a cualquier transformación de unas especies en otras, de tal manera que la creación de cada tipo llevaba implícita su extinción cuando las condiciones se volviesen desfavorables (Balbin 2005; Blanckaert 1999; Laurent 1987; Outran 1984; Taquet 2006; Pelayo 1991: 39-46).

En segundo lugar, están los autores partidarios del evolucionismo. Éstos siguieron las ideas formuladas por Lamarck (1809) y Geoffroy Saint-Hilaire (1830) en la primera mitad del siglo XIX, o las teorías más recientes aparecidas con la publicación de *On the Origin of Species* (1859), de Charles Darwin, y *Evidence as to man's*

place in nature, de T.H. Huxley (1860). A pesar de sus diferencias, todas las propuestas evolucionistas defendían la idea de una transformación continua de los seres vivos, basada en la modificación de unas especies en otras. Es importante destacar que el evolucionismo francés, en pocos casos, estuvo basado en las ideas de Darwin. De hecho, el darwinismo representó una aproximación demasiado materialista al problema de la evolución de las especies y, así, no fue la corriente mayoritaria entre los científicos franceses. Por tanto, los debates sobre el evolucionismo en Francia, más conocida en este país como teoría transformista, se centraron sobre todo en las ideas de Lamarck (e.g. Bowler 1983; 2003; Buican 1984; Conry 1974; Grimoult 1998; Laurent 1987; 1997). Desde 1860 comenzaron a diferenciarse dos tendencias dentro de los partidarios del evolucionismo en la antropología francesa (Wartelle 2004: 131).

Un primer grupo se formará alrededor del médico y antropólogo Paul Broca (Blanckaert 1989), fundador de *La Société d'Anthropologie de Paris* (1858) e impulsor del complejo institucional que se creó en torno a ella con *Le Laboratoire d'Anthropologie* (1868), *L'École d'Anthropologie* (1872) y *Le Musée d'Anthropologie* (1872). Junto a Broca se situarán autores como Paul Topinard, Théodore Hamy y Marcellin Boule, entre otros. Este grupo, movido por el ideal positivista, se caracterizó por buscar las evidencias concretas del registro fósil que demostrasen la transformación de las especies animales, más que por la elaboración de grandes teorías explicativas sobre las causas que la motivaron. Mantuvieron siempre una postura escéptica pero moderada ante las propuestas fijistas. Los principales canales de difusión de sus ideas fueron los *Bulletins et Mémoires de La Société d'Anthropologie de Paris* y la *Revue d'Anthropologie* creada en 1872.

Un segundo grupo estará compuesto por los partidarios del “Materialismo Científico” (Harvey 1984; Richard 1989; 2008: 134-137), comprometidos con la idea de discutir la existencia de un plan divino sobre el desarrollo de la vida y la aparición del ser humano. En sus filas se encontraban personalidades destacadas como Gabriel de Mortillet, Alphonse Bertillon, Abel Hovelacque o Charles Letourneau. Sin duda, eran los defensores más vivaces del evolucionismo (transformismo), siguiendo mayoritariamente posturas neolamarckianas y excepcionalmente darwinistas. Todos hacían gala de un fuerte compromiso político con los ideales republicanos y, por supuesto, eran fervientes luchadores en contra del catolicismo y de cualquier fuerza considerada reaccionaria (Richard 1989: 234-237). Este grupo fue ganando peso en las distintas instituciones científicas, especialmente a partir del éxito republicano en octubre de 1877, y, tras la muerte de Paul Broca en 1880, se hizo hegemónico en el contexto de la ciencia antropológica y prehistórica francesa (Wartelle 2004: 140-155). Esta línea de pensamiento partía de una concepción materialista del universo, definía la ciencia experimental como la única vía de acceso al conocimiento y señalaba a la metafísica como el principal enemigo de la verdad (Mortillet 1875; 1896). Cualquier explicación del mundo que recurriese a entidades inmatriciales era violentamente contestada. Su actitud antiespiritualista y anticlerical radicalizó la oposición entre conocimiento científico y religión, y agudizó la distancia entre fijistas y evolucionistas.

Estos investigadores utilizaron como principales vehículos de transmisión de sus propuestas dos revistas lanzadas por Gabriel de Mortillet *Les Matériaux pour l'Histoire positive et philosophique de l'Homme*, aparecida en 1864, y más tarde la revista *L'Homme*, activa

entre 1884 y 1887 (Richard 1989). En esta labor de difusión de sus ideas también tuvo un papel importante el *Dictionnaire des sciences anthropologiques*, editado en fascículos entre 1881 y 1889 (Hecht 2003: 97-102), o la colección *Bibliothèque des sciences contemporaines* editada por C. Reinwald, donde apareció *Le Préhistorique* de Gabriel de Mortillet (Mortillet 1883)

Evidentemente estos planteamientos alimentaban concepciones muy distintas de la naturaleza humana. Los fijistas imaginaban a un humano primitivo creado con todas sus capacidades intelectuales y morales:

“El hombre no es un animal. Se diferencia de los animales por numerosos e importantes rasgos. Aquí sólo me voy a referir a su superioridad intelectual, a la que pertenece el lenguaje articulado [...], las bellas artes [...] Pero, sobre todo, se diferencia del resto de los animales por dos características fundamentales que sólo pertenecen a él. El hombre es el único que tiene el sentimiento abstracto sobre lo bueno y lo malo, sólo en él, consecuentemente, existe el sentido moral. Él también está solo en la creencia de que existe algo después de la muerte y en el reconocimiento de un Ser Supremo que puede influir de forma buena o cruel en su vida” (Quatrefages 1875: 9).

Resulta evidente el choque con la idea evolucionista (transformista): la de un humano primitivo, situado en un paso intermedio entre los grandes simios y el *Homo sapiens*, dotándose lentamente de aquellos atributos físicos y mentales que le llevarán a convertirse

en el ideal del hombre civilizado. En este sentido, evolución biológica y cultural se verán con frecuencia confundidas en el discurso de los evolucionistas. Las ideas que se desarrollaron sobre la vida mental del hombre paleolítico en la segunda mitad del siglo XIX fluctuaron entre los dos extremos que separan el animal y el humano (Pautrat 2000: 140-144). Así, autores fijistas como Édouard Lartet, Armand de Quatrefages, André Sanson, y los abates Bourgeois y De-launay, influidos por sus creencias cristianas, imaginaban a un humano primitivo creado por Dios con todas sus capacidades intelectuales, siendo la religión y la moralidad los aspectos que alejaban al hombre del resto de los animales (Quatrefages 1875: 9). Obviamente, Gabriel de Mortillet (Mortillet 1883: 476), junto con otros materialistas (e.g. Royer 1870: 205-25), se opusieron vivazmente a esta idea, sosteniendo que el comportamiento religioso y el sentido moral no serán algo propio de la humanidad desde su origen, sino que fueron rasgos secundarios y tardíos de su evolución histórica. Claro está, la capacidad artística fue uno de esos rasgos intelectuales que los transformistas juzgaron superiores y que, por tanto, era muy dudoso que se encontrase entre los humanos más alejados en el tiempo, o al menos no podía presentarse con el mismo grado de complejidad. Por el contrario, los fijistas podían ver en el arte del paleolítico la prueba que demostraba la naturaleza invariable del ser humano como resultado de un único acto de creación divina.

Este choque de planteamientos adquirió una dimensión tanto científica como ideológica. Esto puede verse en el largo proceso de aceptación de la antigüedad de las representaciones *parietales* paleolíticas, bien ejemplificado en el caso de la cueva de Altamira (Bahn 1992; González Morales y Moro Abadía 2002; Moro Abadía y

Pelayo 2010). La antigüedad de las pinturas y grabados de la cueva de Altamira tardó más de veinte años en reconocerse porque se juzgó que un arte tan refinado no podía corresponderse con un humano que acababa de despertar de su animalidad: “Trabajo cuesta creer que los habitantes de las cavernas en la Edad del Reno adelantaran bastante para hacer dichas pinturas, ni aun que pudieran proponerse llevar a cabo nada parecido” (Quiroga y Torres Campos 1880: 162). Pero también fue el resultado de las desconfianzas y enfrentamientos ideológicos entre fijistas y evolucionistas. Precisamente la difusión del hallazgo de Altamira en 1880 se produjo en este ambiente de desconfianza. Fue el geólogo Juan Vilanova y Piera quien se encargó de dar a conocer las representaciones descubiertas por Marcelino Sanz de Sautuola en el IV Congreso de Antropología y Arqueología Prehistóricas celebrado en Lisboa en 1880, y con posterioridad en dos reuniones científicas de la *Association française pour l'avancement des sciences* en Argel (1881) y La Rochelle (1882). Pero ¿quién era Juan Vilanova y Piera para la comunidad científica internacional? Era un geólogo creacionista que seguía los planteamientos catastrofistas de Cuvier (Moro Abadía y Pelayo 2010: 9-16; Pelayo y Gozalo 2012: 154-160 y 163-176). Como otros creacionistas, Vilanova imaginaba a un humano primitivo creado a imagen y semejanza de Dios, con todas sus capacidades intelectuales y morales: “Nuestra especie se ha formado toda ella á la vez, saliendo de las manos del Creador tan perfecta como lo han sido todas, sin que ninguna haya necesitado de bocetos ó tanteos” (Vilanova 1875: 279). Resulta evidente el choque con la idea transformista del humano primitivo. En este sentido, para los evolucionistas (transformistas) aceptar la antigüedad de las representaciones de Altamira hubiese implicado ceder posiciones en su batalla contra el creacionismo fijista, de ahí la

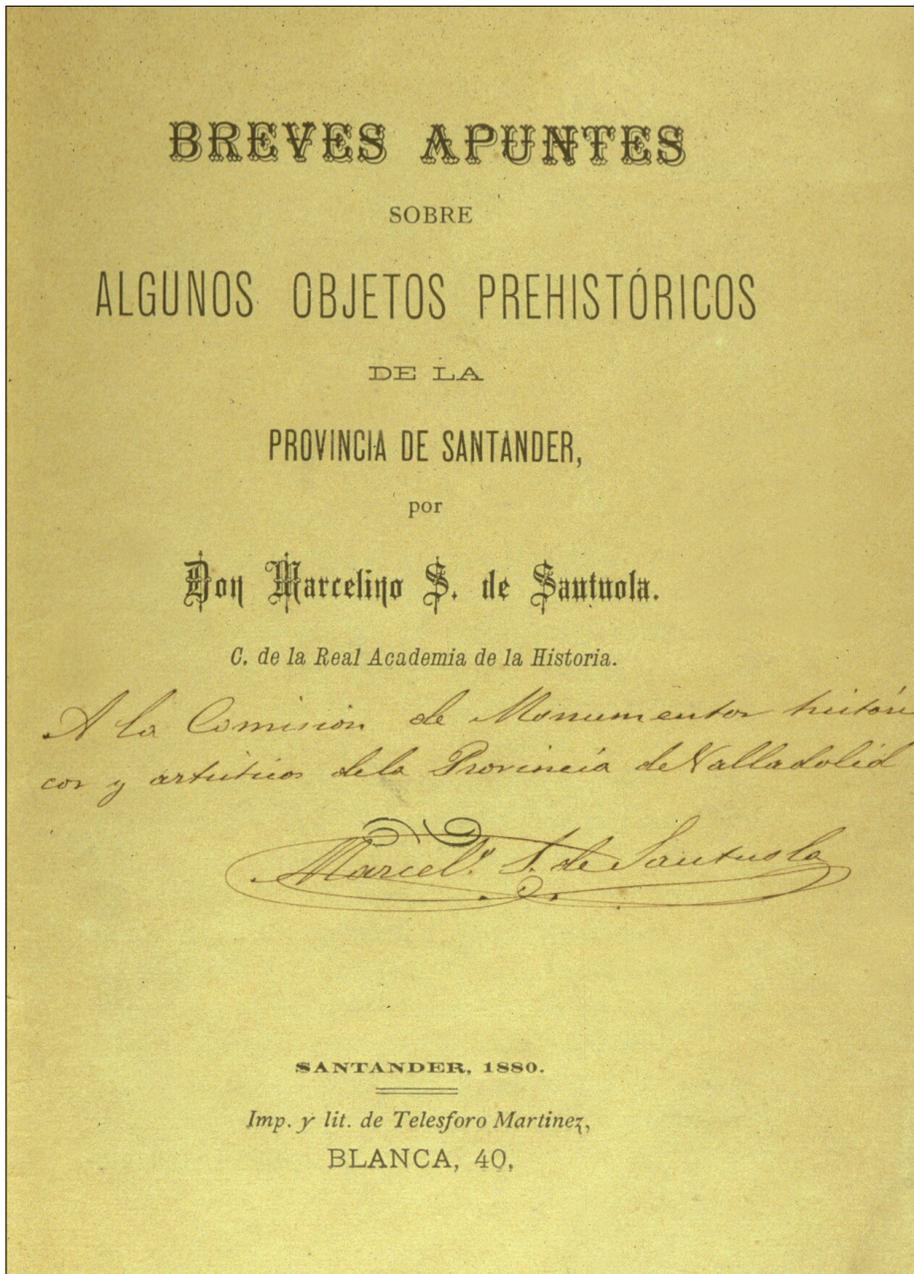


Fig. 1. Portada de la obra de Marcelino Sanz de Sautuola (1880) "Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la Provincia de Santander", dedicada a la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la Provincia de Valladolid (cortesía de Alfonso Moure Romanillo).

sospecha y la desconsideración al descubrimiento de Sautuola, como reconoció años más tarde Émile Cartailhac:

“Inútil insistir acerca de mis impresiones a la vista de los dibujos de M. Sautuola. Era absolutamente nuevo, extraño desde todo punto de vista. Pedí consejo. Una influencia, que generalmente fue más acertada, me indujo rápidamente al escepticismo: « ¡En guardia! ¡Se quiere jugar una mala pasada a los prehistoriadores franceses! » Me escribía « Desconfiad de los clericales españoles » ¡Y yo desconfié!” (Cartailhac 1902: 350)

De esta forma, el choque entre fijistas y evolucionistas (transformistas) resulto decisivo para que la aceptación de la antigüedad de los grabados y pinturas de Altamira se retrasase durante veinte años (Ayarzagüena Sanz 1993: 402-403; Bahn 1992; Moro Abadía y Pelayo 2010: 9-16). De igual manera, esta oposición entre evolucionistas (transformistas) y fijistas también quedó reflejada en la manera de conceptualizar el arte realizado sobre objetos de asta y hueso cuya antigüedad apenas fue cuestionada, aspecto que analizaremos en detalle más adelante.

1.2. El humano paleolítico: “salvaje” o “buen salvaje”.

No sólo existieron diferentes opiniones sobre la naturaleza biológica del ser humano, también las hubo en relación a su vida social y cultural. En efecto, la realidad cultural del humano paleolítico se juzgó a partir de distintas sensibilidades. Éstas bascularon entre el evolucionismo cultural y la ensoñación primitivista, ilustrada en el mito del “buen salvaje”.

1.2.1. La Prehistoria evolucionista: la “sociedad primitiva” y el descubrimiento de la mente paleolítica.

Desde el siglo XVIII, el pensamiento europeo evolucionista fue construyendo el concepto de “sociedad primitiva”, fundamentado en la idea de progreso y en la oposición entre el humano civilizado y no civilizado (e. g. Burridge 1973; Kuper 1988; Sanderson 1990; Stocking 1987; Teggart 1949; Van Doren 1967). En el último tercio del siglo XIX ya se apreciaban dos grandes líneas en la teoría antropológica evolucionista. Una social, con un claro carácter materialista, que ponía el acento en el conocimiento del parentesco, la tecnología y las formas de subsistencia, representada por investigadores como Johann Bachofen, Henry Summer Maine o Lewis Henry Morgan. Otra cultural o intelectual, que se preocupaba por el estudio de las creencias y la evolución de las religiones, ejemplificada en autores como Edward Burnett Tylor, Robertson Smith o James George Frazer. Así, mientras que para los evolucionistas sociales el “salvaje” era un cazador dominado por el instinto, promiscuo y nómada; para los evolucionistas culturales, era una especie de especulador que buscaba explicaciones para resolver los misterios de la naturaleza y la existencia a través de la religión y la magia (Stocking 1987: 208-228).

El pensamiento social evolucionista influyó en la percepción que la mayor parte de los prehistoriadores decimonónicos tuvieron del cazador paleolítico. Esta idea de “sociedad primitiva” se trasladó a la prehistoria sobre la base de la analogía etnográfica. Ésta se fundamentó en la suposición de que la prehistoria podía ser ilustrada por el presente a partir de las descripciones de los “salvajes” contemporáneos (Bowler 1992; Murray 1992; 2001: 32-37; Pautrat 2001:

149-151). Para que este recurso pudiera entenderse como un procedimiento legítimo fue necesario aceptar algunos principios:

- 1º Conforme a la idea de un progreso sucesivo del “espíritu humano” se entendió que las poblaciones más alejadas geográfica y culturalmente de los europeos reflejaban los estadios más antiguos de la sociedad, los más próximos a los orígenes.
- 2º Esto implicaba aceptar una “unidad psíquica” entre todos los grupos humanos, capaz de producir respuestas parecidas en función de las mismas necesidades.
- 3º El método analógico halló también justificación en el actualismo profesado por los geólogos. La idea de que la evolución de la Tierra y la vida podían explicarse mediante procesos similares a los actuales creó el espejismo de que todo pasado, incluido el humano, podía ilustrarse mediante el presente.
- 4º De igual forma, la arqueología debía inspirarse en el concepto de fósil desarrollado por la geología y la paleontología. Si gracias a los animales contemporáneos se podían comprender las especies extinguidas, igualmente los utensilios de los “salvajes” explicaban los restos prehistóricos aparecidos en Europa.

La analogía etnográfica produjo así un intercambio mutuo entre pasado y presente. El “salvaje” ilustraba la vida del humano prehistórico, pero, al mismo tiempo, la evidencia de la existencia del prehistórico convertía al “salvaje” en una supervivencia del pasado, un fósil viviente.

Esta forma de razonar marcó la percepción evolucionista que los prehistoriadores de finales del siglo XIX tuvieron del cazador paleolítico (e.g. Dupont 1872: 10-11; Cartailhac 1889: 10; Evans 1870: 9; 1889: 8; Hamy 1870: 22-23; Lubbock [1870] 1987: 1). Ahora bien, esta concepción evolucionista no fue homogénea a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX.

En un primer momento, que podríamos situar entre 1860 y 1885, autores como Gabriel de Mortillet y John Lubbock crearon una imagen bastante ruda del humano paleolítico. El cazador es “esclavo de sus propias necesidades y deseos; débilmente protegido de las amenazas del clima, sufre el frío durante la noche y el calor del sol durante el día” (Lubbock 1865: 484) y al no practicar la agricultura ni el pastoreo “vive de la caza y, carente de previsión, está siempre bajo la amenaza del hambre que, a menudo, le condena a la terrible alternativa del canibalismo o de morir” (Lubbock 1865: 484). Por su parte, Gabriel de Mortillet presentará a los magdalenenses como nómadas hambrientos en constante persecución de manadas de animales (Mortillet 1883: 476-478). Por otro lado, si la necesidad se vio como el rasgo esencial de la existencia material del cazador, la torpeza y la simplicidad serán los atributos inconfundibles de su vida intelectual: “Es muy improbable que nuestros más tempranos ancestros pudieran contar hasta diez, considerando que muchas razas actuales no son capaces de pasar de cuatro” (Lubbock 1865: 475). Además de torpe e ignorante, el “salvaje” fue descrito como ingenuo e intrascendente. Así, distintos investigadores (e.g. Broca 1866: 75; Lubbock [1870] 1987: 142) dedujeron la imposibilidad de la existencia de un auténtico pensamiento religioso en el seno de la sociedad primitiva. Por supuesto, el cazador cuaternario carecía de religión, algo que Gabriel de Mortillet

sostuvo con vehemencia a lo largo de toda su vida: “Resulta que tan pronto como aparecen las ideas religiosas, se introducen las prácticas funerarias. Pues bien, no hay rastro de prácticas funerarias a lo largo del cuaternario. El hombre cuaternario pues estaba completamente desprovisto del sentimiento de la religiosidad” (Mortillet 1883: 476). En el caso de Gabriel de Mortillet, a su férreo evolucionismo se unen razones personales y políticas que le llevaron a mantener un anticlericalismo radical (Bahn 1992: 341-345; Reinach 1899a: 89-90; Richard 1989). Todo ello contribuyó a su voluntad por demostrar que la religión no era algo propio de la naturaleza humana, sino un producto tardío de su evolución histórica (Mortillet 1876).

Sin embargo, esta visión prejuiciosa y simplista de la vida intelectual del paleolítico irá cambiando de forma progresiva, al menos, a partir de 1885. Sin duda, la penetración del evolucionismo cultural-mentalista de Tylor desempeñó un papel significativo. En efecto, en 1866 este autor formula por primera vez su teoría del animismo para explicar la más antigua y básica expresión de la religión (Tylor 1866) y no dudará en hacer extensivo este tipo de creencia a todos los “primitivos”:

“También sabemos que una de las formas más groseras de sentimiento religioso consiste en creer y adorar a los entes inmateriales que existen en los vientos, los árboles, las aguas, que hacen madurar las frutas y producen la caída de la lluvia, que causan las enfermedades y desgracias del salvaje cazador [...] El culto de los espíritus de este tipo se encuentra, por así decirlo, entre las poblaciones salvajes en todo el mundo” (Tylor 1867: 707).

Años más tarde y relacionado con la idea de animismo generada por Tylor, aparecerá un nuevo tema de debate: el totemismo. La noción general de totemismo fue introducida en el pensamiento antropológico por John McLennan (McLennan 1869; 1870). En *The worship of animals and plants* McLennan define el totemismo como la creencia animista más antigua, al tiempo que le da una validez universal. Antropólogos y estudiosos de las religiones irán desarrollando estas ideas. Así, en 1890 aparece la obra de James Frazer *The Golden Bough* (Frazer 1890), en la cual se propone una organización evolutiva de los diferentes sistemas de creencias, al hilo de la proposición de Tylor de que la religión moderna no es más que el desarrollo de formas más antiguas de pensamiento. Frazer define la mentalidad del primitivo como esencialmente mágica. Incluso, este autor, en colaboración con los etnógrafos Walter Baldwin Spencer y Francis James Gillen (Spencer y Gillen 1899: 112-127), reduce el totemismo a un simple conjunto de prácticas mágicas encaminadas a asegurar la fecundidad de la especie tótem y, por tanto, del “clan” que se identificaba con ella. De esta forma, la magia de caza y el totemismo terminaron por ser el marco de interpretación genérico para la religión primitiva.

Junto al despegue de una antropología preocupada por las producciones mentales del ser humano (lenguaje, religión, mitología, literatura...), tenemos que hacer referencia al desarrollo del estudio comparado de las religiones con autores influyentes como Max Müller, Ernest Renan, Maurice Vernes, Gabriel Monod, Léon Marillier o Salomon Reinach (Laplanche 1999), y a obras de carácter filosófico de gran difusión como *La Création*, de Edgar Qui-

net, de la cual se publicaron algunos extractos (*Mort d'une race humaine, Idée de l'immortalité dans l'homme fossile*) en la revista *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme* (Quinet 1870a, 1870b).

Obviamente, estos argumentos influyeron en el pensamiento de los prehistoriadores franceses. Lo harán en dos debates decisivos: el suscitado en torno a la aceptación de la datación paleolítica de distintos enterramientos y, años más tarde, en la toma en consideración del arte rupestre. Ahora, nos detendremos en el primero de ellos ya que supuso una clara ruptura con todas aquellas ideas que negaban al humano paleolítico algún tipo de pensamiento complejo de carácter religioso.

Édouard Lartet y Henry Christy serán los primeros en señalar la existencia de un culto funerario durante la “Edad del Reno” a partir de los restos de una inhumación hallados en Aurignac (Lartet y Christy 1864: 24). Pocos años después, Louis Lartet describe una inhumación ritual perteneciente al Paleolítico en Cro-Magnon (Lartet 1869). Émile Rivière (Rivière 1872) hallará abundante material paleolítico y restos de posibles enterramientos en las cuevas próximas a la cueva de Menton.

Sin embargo, algunos prehistoriadores se resistieron a admitir estas evidencias, aludiendo razones estratigráficas que negaban la datación paleolítica de los esqueletos (Mortillet 1883: 471- 472), o interpretándolos como restos de accidentes producidos por colapsos de bloques (Massenat, Lalande y Cartailhac 1872: 1063-1064; Mortillet 1883: 469-470).

En este asunto resultó decisiva la opinión de Mortillet que marcó la pauta interpretativa hasta mediados de los años ochenta del siglo XIX. Como ya hemos señalado, Mortillet se opuso a lo largo de toda su vida a la existencia de alguna forma de creencia religiosa durante “La Edad del Reno” (e.g. Mortillet 1876; 1883: 476). Este rechazo persistente responde a su ideología política y a su compromiso con los ideales del “materialismo científico” (Defrance-Jublot 2011: 303-310, Richard 1989, 2008: 134-137). Desde el punto de vista ideológico, Mortillet fue un republicano convencido y, por supuesto, mantuvo una activa actitud anticlerical. Su postura científica partía de una concepción materialista del universo, y atacó cualquier planteamiento metafísico. Como prehistoriador, fue un ferviente evolucionista, tanto desde el punto de vista biológico como cultural, lo que le llevó a combatir toda forma de espiritualismo religioso proyectado sobre la explicación del origen del ser humano (Mortillet 1875; 1896).

Mortillet vislumbró una historia evolucionista en la que el humano primitivo, situado en un paso intermedio entre los grandes simios y el *Homo sapiens*, fue lentamente adquiriendo los atributos físicos y mentales que le llevarán a convertirse en el ideal del hombre civilizado. De hecho, mantuvo hasta su muerte la idea de que “la religiosidad” se importó desde Asia durante el Neolítico, al igual que la domesticación de los animales y las plantas (Mortillet 1876). De forma paralela, fue en estos años cuando se gestó la definición del arte mobiliario como una artesanía de finalidad lúdico-decorativa (Moro Abadía Abadía y González Morales 2004). En efecto, las representaciones hechas sobre piezas de hueso y asta halladas en los yacimientos paleolíticos de La Dordoña (Lartet y Christy 1864) fueron conceptualizadas por Gabriel de Mortillet como un arte menor,

una artesanía que bien pudo ser hecha por los “salvajes” paleolíticos, fruto de una ingenua reproducción de la naturaleza y, por supuesto, ajena a cualquier forma de pensamiento simbólico-religioso (Mortillet 1883: 415-421). Esta explicación la sostuvo hasta la publicación de su último artículo en 1898, en pleno debate sobre la aparición de las representaciones grabadas y pintadas de La Mouthe, Pair-non-Pair, Chabot y Marsoulas, cuando sólo aceptó como antiguos los grabados de Pair-non-Pair por adaptarse mejor a su concepción “lúdico-decorativa” del arte paleolítico al ser conceptualizadas como la creación de “una persona de sentimiento ingenuo” (Mortillet, 1898: 22), ajeno a cualquier preocupación trascendental.

En 1886 Émile Cartailhac concluye la discusión y atribuye al Paleolítico la existencia de enterramientos bien definidos, después de un análisis de conjunto de los restos humanos procedentes de varios yacimientos:

“El esqueleto así preparado había sido el objeto de la misteriosa atención de los vivos, vestidos con adornos, cubierto de polvo rojo y probablemente oculto bajo una fina capa de tierra y cenizas [...] En Francia hemos visto sitios que revelan el mismo rito funerario [...] Las observaciones realizadas en los Pirineos y el centro de Francia muestran que esta costumbre estaba generalizada” (Cartailhac 1886: 460-470).

De esta manera, se abrió paso la idea de que los “primitivos” del paleolítico desarrollaron alguna forma de religiosidad y una supuesta creencia en la otra vida. El cambio de opinión de Cartailhac

puede estar relacionado con diferentes aspectos. En primer lugar, Cartailhac nunca mostró un carácter tan intransigente como Mortillet ni se comprometió de una forma tan intensa con el evolucionismo y el anti-espiritualismo sostenido por el “materialismo científico” (Richard 2008: 147). De hecho, cuando sustituyó a Mortillet como editor de la revista *Matériaux pour l'histoire positive et philosophique de l'homme*, a la cual dará un nuevo título *Matériaux pour l'histoire naturelle et primitive de l'homme*, abandonó cualquier polémica anticlerical y permitió la publicación de textos de algunos investigadores abiertamente católicos (Defrance-Jublot 2011: 304-310). Conducta que mantendrá en años posteriores cuando codirija la revista *L'Anthropologie* a partir de 1890 (Defrance-Jublot 2005: 76-78). Incluso, en la década de 1880 se fue independizando de las ideas de su mentor, Gabriel de Mortillet, y se aproximó al grupo de investigadores que se había formado alrededor del médico y antropólogo Paul Broca (Blanckaert 1989) en la *Société d'Anthropologie* de Paris, incluyendo a Paul Topinard, Théodore Hamy y Marcellin Boule, entre otros. Como ya he señalado este grupo mantuvo siempre una postura escéptica pero moderada ante las propuestas fijistas de los autores cristianos. En segundo lugar, Cartailhac fue cambiando la visión rígida y prejuiciosa de la vida intelectual del humano paleolítico sostenida por Mortillet, al menos, a partir de la década de 1880: “Parece justo admitir [...] que ya tenía una cultura intelectual importante” (Cartailhac 1885: 63). En este aspecto resultó muy significativa la penetración en Francia de las ideas del antropólogo británico Edward Burnett Tylor referidas a la religión de los “primitivos” (Tylor 1867). Incluso algunos investigadores comprometidos con el “materialismo científico”, como Hovelacque (Hovelacque 1877), Nicole (Nicole 1887) o Letourneau (Letourneau 1892),

comenzaron a adaptar la existencia de un sentimiento religioso en las poblaciones humanas más antiguas a sus planteamientos evolucionistas: “Sí pensamos [...] que la religión no es más que el miedo a lo desconocido, el ancestro inmediato al hombre ha sido religioso sin ninguna duda [...] Únicamente en los niveles superiores de la humanidad encontramos a un hombre verdaderamente irreligioso, el hombre de ciencia” (Hovelacque 1877: 39).

Sin embargo, es curioso observar como este nuevo discurso no supuso una reinterpretación del arte mobiliario paleolítico en términos simbólico-religiosos, o al menos esto no sucedió de forma directa. En efecto, para que la existencia de alguna forma de religión primitiva cobrase peso específico en una nueva conceptualización de la actividad gráfica paleolítica tuvieron que producirse algunos cambios teóricos en la manera de concebir los orígenes y naturaleza del arte (Palacio-Pérez 2010a).

1.2.2. Tentaciones primitivistas: Édouard Piette.

El evolucionismo cultural concebía la historia como un camino abierto hacia el progreso. Sin embargo, otro punto de vista vio este trayecto con más pesar que alegría. La historia habría sido el camino hacia el continuo deterioro de la condición natural del ser humano, bajo el supuesto filosófico de que éste era bueno y puro en origen. El estado más primitivo de la humanidad fue percibido como una edad de oro. En esencia, estas son las bases de una corriente de pensamiento que suele denominarse primitivismo (e.g. Adams [1998] 2003: 91-128; Bell 1972; Bisell 1925; Diamond 1974; Fairchild 1928; Feest 1989; Runge 1946; Whitney 1934; Pearce 1988).

Si bien, la percepción primitivista del pasado más lejano ya se halla en los autores grecolatinos (Lovejoy y Boas 1935), sufrirá un proceso de redefinición con la Ilustración y el pensamiento romántico (Fairchild 1928; Whitney 1934). Las vías de expresión de esta concepción de la historia se resolverán de forma concreta en el llamado mito del “buen salvaje” (e.g. Adams [1998] 2003: 95-96 Bell 1972: 7-31; Fairchild 1928; Whitney 1934: 82-136). El noble salvaje simboliza la comunión de lo mejor del ser humano desde un punto de vista físico, mental y espiritual. Físicamente es duro, valiente y habilidoso. Mentalmente tiene una gran sensibilidad estética, intuición y amor por la naturaleza. Moralmente es benévolo y generoso (Whitney 1934: 82-136). El mito del “hombre natural” toma forma en los relatos etnográficos, las reflexiones filosóficas y, dado que es una doctrina especialmente sentimental, halló su mejor vehículo de expresión en la literatura (Adams [1998] 2003: 102-122; Bell 1972; Fairchild 1928; Whitney 1934).

Resulta curioso observar cómo, en el último cuarto del siglo XIX, muchos intelectuales, conscientes de los problemas nacidos de la Revolución Industrial, buscarán en esta corriente una forma de crítica y evasión de la realidad burguesa. Escritores como Rimbaud, o pintores como Gauguin, encontraron en el estímulo primitivista la posibilidad, más ficticia que real, de escapar de la civilización, de “hacerse salvajes” (Dagen 1998: 6-8; De Micheli [1966] 2002: 47-53). Hacia 1893 en *Noa-Noa* Gauguin escribió: “He escapado a todo lo que es artificial, convencional y rutinario. Estoy adentrándome en la verdad, en la naturaleza [...] Vivo con calma y ya no ocupo mi mente con banalidades” (Gauguin 1893: 82).

Para otras personalidades más sosegadas, el mito ilustrado del “hombre natural” es tan solo una posibilidad de especulación histórica y reflexión filosófica. Éste es el caso del jurista y prehistoriador Édouard Piette, quien estuvo especialmente influido por el pensamiento de Rousseau (Groenen 1994: 314) y que dedicó buena parte de su vida al estudio del arte paleolítico. Su visión de la vida paleolítica se caracterizó por un evolucionismo cultural-intelectualista que, en ocasiones, se tiñe de primitivismo ensalzando la figura del “buen salvaje”.

En efecto, Piette presentó un panorama poetizado de la sociedad paleolítica: “El ejercicio y la vida al aire libre, difundieron entre los salvajes, que nosotros juzgamos miserables, un soplo de moralidad, de fuerza y de calma que no conocerán jamás los obreros ni los hombres de oficina” (Piette 1873: 412). Pero, su evocación no era la del simple “estado de naturaleza”, sino la de un momento en el que el humano ya había progresado lo bastante:

“Hombre ingenioso, entregado al arte del dibujo y la escultura [...] fue en su tiempo un pionero de la civilización; marcó con su impronta una etapa de la humanidad en la vía del progreso. No era un salvaje encerrado en el círculo estrecho de las ideas de sus padres, fue hombre de progreso y lo podría ser todavía” (Piette 1873: 400).

Ahora bien, ¿por qué, entonces, su cultura se diluyó ante la llegada de los “neolíticos”? Para explicarlo recurrió a la comparación con el mito del “indio americano desaparecido” (Adams [1998] 2003: 114-122; Pearce 1988: 170-194; Trigger 1980). El indígena americano había sido noble y valeroso, pero su tiempo había terminado,

éste tenía que inclinarse ante el paso inevitable del europeo y la civilización. De igual manera, el hombre paleolítico tuvo que someterse ante la fuerza de los invasores neolíticos (Piette 1873: 398-400). Aun así, no dejará de sugerir, recordando a Rousseau¹, que a partir de la aparición de la agricultura algo falló en el camino de la evolución y que los posteriores logros de la humanidad tuvieron algunos efectos perniciosos, lo que le llevó a decir de los paleolíticos: “Ellos fueron el crepúsculo y, en cierto sentido, la aurora de la civilización” (Piette 1873: 414).

Los parámetros bajo los cuales juzgó a los seres humanos del Paleolítico superior son claros, supuso que el progreso es algo innato y que, principalmente, se mide en términos intelectuales:

“Tuvieron la primicia en la mayor parte de las grandes y nobles ideas de la humanidad [...] inventaron las artes plásticas y las llevaron de un golpe a un grado de perfección remarcable. Su gloria es la de haber progresado hacia el ideal antes de haber realizado las mejoras materiales que hacen la vida más fácil y dulce” (Piette 1873: 414).

En este sentido, resulta lógico que aceptara, sin recelo, la antigüedad de los grabados y pinturas rupestres de Altamira:

1 Jean Jacques Rousseau expresó algunas ideas primitivistas en sus obras *Discours sur les sciences et les arts* (1750) y *Émile ou de l'éducation* (1762). Sin embargo, Rousseau nunca usó el término “buen salvaje” y no era un primitivista puro. Su visión idealizada de la sociedad “primitiva” no era el simple “estado de naturaleza”, sino una sociedad que había progresado lo suficiente para vivir en familias y grupos organizados. Como las diferencias de riqueza y estatus entre las familias fueron mínimas en origen, vio ésta época como una edad de oro de la historia. El desarrollo de la agricultura, la metalurgia, la propiedad privada, la división del trabajo y la desigualdad económica rompió esta era de progreso y dio lugar a la degeneración de la sociedad.

“D. Marcelino de Sautuola me envió su folleto sobre los objetos prehistóricos de la provincia de Santander, y especialmente sobre las pinturas de la cueva de Santillana del Mar [...] no dudé en ningún momento que esas pinturas fueran de época magdaleniense”².

El caso de Piette es, sin duda, una excepción. En general, fueron pocos los prehistoriadores que se dejaron seducir por sentimientos primitivistas. Sin embargo, las ideas que este autor desarrolló sobre las representaciones paleolíticas tuvieron una gran influencia en el último tercio del siglo XIX y los primeros años del XX.

² Carta enviada por Piette a Cartailhac el 18 de febrero de 1887 (citada en Madariaga de la Campa 2000: 59-61).



CAPÍTULO 2

Las primeras ideas sobre las representaciones paleolíticas.

El proceso que llevó al nacimiento de un concepto relativamente uniforme de “arte paleolítico” fue largo. Analizaré ahora un periodo inicial que arranca con la publicación de las primeras evidencias halladas en los yacimientos de la Dordoña (Lartet y Christy 1864) y finaliza hacia 1900, momento en el que el desarrollo de la idea de “arte primitivo” generó una nueva forma de entender las imágenes del paleolítico. Este periodo inicial es previo a la aceptación de un arte parietal de cronología paleolítica y en el sólo se tuvo en cuenta lo que hoy conocemos como arte mobiliario.

La publicación en 1864 de las representaciones realizadas sobre objetos de asta y hueso procedentes de los yacimientos del valle de *La Vézère* (Lartet y Christy 1864) supuso la aceptación por parte de la comunidad científica de la existencia de una forma de “arte” en el Paleolítico. La diversidad de ideas sobre la prehistoria en el último tercio del siglo XIX generó una pluralidad de discursos e interpretaciones a propósito del arte paleolítico. Por tanto, es difícil aceptar la existencia de un concepto uniforme de “arte paleolítico” antes de 1900. Sin embargo, hay un elemento unificador en esta diversidad de opiniones: el concepto decimonónico y occidental de arte.

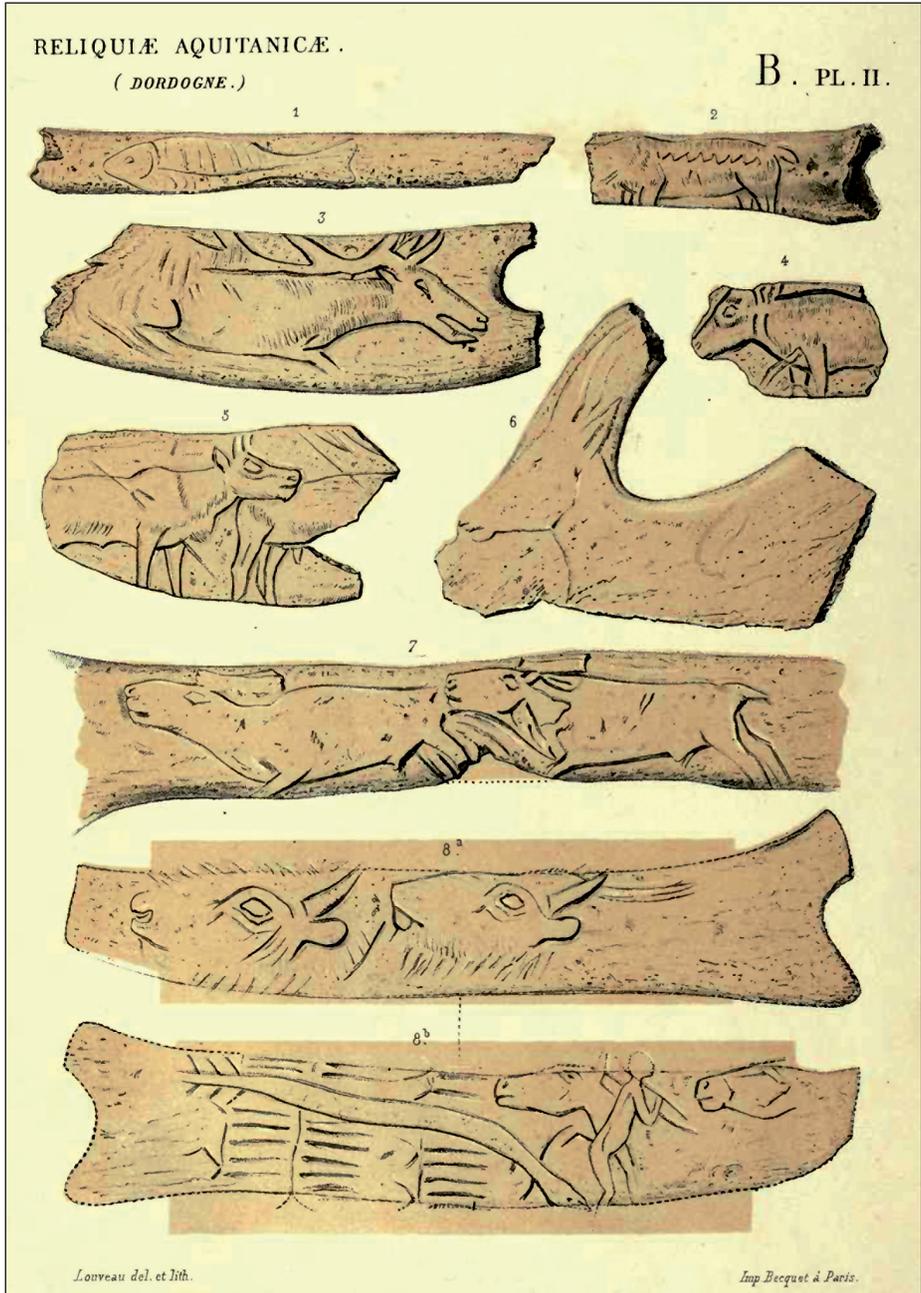


Fig. 2. Reproducción de objetos de asta y hueso grabados con figuraciones animales y antropomorfos, procedentes de Laugerie Basse y La Madelaine (Dordogne, Francia), según Lartet y Christy (1874-1875: B, PL. II).

2.1. La concepción del arte en el siglo XIX:

“el sentimiento estético”

Las representaciones paleolíticas se conceptualizaron a partir de la noción de arte que existía en la sociedad burguesa europea del siglo XIX (Moro Abadía y González Morales 2003). En contraste con las concepciones esencialistas que tratan la idea moderna de arte como un universal (e.g. Carroll 2004; Dessanayake 1992; Dutton 2009), dicha noción puede entenderse más bien como una concepción contingente, una construcción histórica de la modernidad. Así, el concepto de arte que habitualmente manejamos los occidentales contemporáneos apenas tiene unos doscientos años, y posee un origen rastreable y discernible (Kristeller 1952; Tatar-kiewicz 1971; Shiner [2001] 2004: 119-302). En la década de 1860, la idea, heredada de los filósofos de la Ilustración alemana, que entendía el arte como un dominio independiente regido por sus propias normas internas, ya estaba bien establecida en la sociedad europea (Shiner [2001] 2004: 259-265). El arte era un entorno dominado por el placer intelectualizado, la contemplación desinteresada y la “obra de arte” autoconsciente, pensada como creación. Así, el universo del arte se definió a partir de una creatividad ajena al pragmatismo de la vida cotidiana, centrada en la búsqueda de valores estéticos, alusivos a la belleza, la captación de lo “sublime”, lo “pintoresco” o lo “novelesco”. Estas ideas favorecieron un sistema de clasificación de las artes que distinguía entre “artes menores”, con un carácter artesanal y decorativo, y “bellas artes”, ligadas a la búsqueda del ideal estético. En el último cuarto del siglo XIX el espíritu positivista de las nuevas ciencias hizo necesario que se introdujeran métodos empíricos en el estudio de la “experiencia estética”. De esta forma, la fisiología y la psicología

suministraron nuevos materiales y enfoques que sirvieron para replantear los problemas que giraban en torno al arte. La recién inaugurada psicología experimental afrontó el problema tratando de definir y conocer aquellos aspectos psico-fisiológicos que estaban implicados en la experiencia estética (Fechner 1871; 1876). Un número importante de investigadores redujeron la experiencia estética al mero placer y éste, a su vez, se interpretó como un fenómeno biológico (Allen 1877; Groos 1892; Lange 1895; 1901; Marshall 1895; Spencer 1855). Todos ellos vieron el placer estético como un mecanismo orientado a satisfacer impulsos y emociones a través de una ilusión consciente que se produce en un mundo de apariencias e imaginación. Otro conjunto de autores, en su mayoría alemanes (Lipps 1891; 1897; Vischer 1873, 1874; Volkelt 1876; 1895) fijaron su atención en el concepto de empatía (*Einfühlung*). Este concepto dio forma a la teoría que explicó el hecho estético como una proyección del yo en los objetos, como una traslación imaginaria de las emociones y estados subjetivos de la mente sobre un objeto (obra de arte), de la misma forma que, con posterioridad, el objeto tiene la posibilidad de sugerirlos a quien lo contempla. Esta idea también tuvo destacados seguidores en Francia (Basch 1896) e Inglaterra (Sully 1892). Por tanto, los planteamientos psicológicos se centraron en el estudio de la capacidad que tiene el arte para producir placer y transmitir emociones, tratando de ver qué tipo de reacciones fisiológicas manifiestan los individuos en el transcurso de la “experiencia estética”. De esta manera, la psicología confraternizó y reforzó la idea de que el arte era un dominio independiente de la experiencia humana ajeno a otras realidades sociales.

2.2. El arte paleolítico como fruto de la ingenuidad: ¿simpleza o pureza?

La evaluación de las imágenes paleolíticas conforme al concepto de arte decimonónico marcó una continuidad esencialista entre pasado y presente. Ahora bien, esta continuidad se interpretó de forma diferente en función de lo que cada autor u orientación teórica quería resaltar. En este sentido, podemos ver importantes diferencias entre las aproximaciones de fijistas, evolucionistas o primitivistas.

Los fijistas buscaron la continuidad directa. Para ellos el arte paleolítico era una prueba de la existencia de una naturaleza humana invariable que separaba a nuestra especie del resto de animales. Así, el arte tenía que ser una facultad humana detectable en el pasado más remoto (Defrance-Jublot 2004). Éstas manifestaciones gráficas podían tener un carácter simple, pero en esencia respondían a la categoría arte: “Sus objetos [...] reflejan su instinto de lujo y un cierto grado de desarrollo de la cultura de las artes” (Lartet y Christy 1864: 53). La primera explicación que se dio a estas imágenes encaja con la idea que entendía el arte como una actividad autónoma cuyo único fin es la contemplación desinteresada que produce la experiencia estética: “el disfrute de una vida fácil engendra las artes” (Lartet y Christy 1864: 34). En realidad, esta interpretación no es más que un trasunto de cómo se definía en esos años la experiencia estética: como un juego de la imaginación. Por otra parte, el naturalismo de las representaciones de animales se valoró a la luz de una idea que en la tradición filosófica occidental tiene un papel esencial, el arte entendido como imitación o representación de la naturaleza (Tatarkiewicz 1980: 227-289). Este naturalismo original constataba que el humano del paleolítico siempre había sentido esa pulsión,

esa necesidad de recrear lo que veía: “Sus dibujos y esculturas nos muestran una manifestación más elevada por la manera en que consiguieron reproducir la forma de sus animales contemporáneos” (Lartet y Christy 1864: 53). De esta forma, el espiritualismo fijista insistió en la definición de una esencia humana en la cual el arte era un ingrediente imprescindible: “Entre el cuadrúpedo antropomorfo que no sabía más que obtener su alimento y el hombre que tiene la idea de la Estética hay un abismo” (Bourgeois y Delaunay 1865: 94).

Los evolucionistas también buscaron la continuidad histórica, pero ésta no fue sinónimo de permanencia, sino de cambio. Su propósito no fue definir la esencia de la naturaleza humana, sino demostrar el carácter gradual de su formación, mostrar que fue producto de una larga evolución que transcurre desde el animal al humano, de lo simple a lo complejo y, en último término, de lo salvaje a lo civilizado. Ellos trasladaron la idea de arte decimonónica al pasado paleolítico, pero lo hicieron aplicando una lógica gradualista. Así los autores evolucionistas definieron el arte de los “primitivos” por oposición al suyo (Moro Abadía y González Morales 2003). Si el arte burgués de las grandes metrópolis europeas se caracterizaba por la originalidad creativa, la libertad de ejecución y la complejidad intelectual, el arte del “salvaje” paleolítico debía sustentarse en la habilidad técnica, la imitación, la norma y la simplicidad mental. Es un arte inacabado, su naturalismo es reflejo de irreflexión, de una copia mecánica de la naturaleza (Dreyfus [1888] 1893: 224-225; Mortillet 1883: 415-421). El arte del humano “primitivo” es sinónimo de simpleza intelectual. Es en el seno de esta línea de pensamiento en donde se conceptualizó al arte paleolítico como una artesanía con una finalidad decorativa. Aplicando una lógica comparativista, esta

esencia ornamental del arte paleolítico se vio reforzada por las descripciones etnográficas de los pueblos salvajes, en cuyas creaciones la intención decorativa se expresó en pequeñas esculturas, adornos y tatuajes (Cartailhac 1889: 78; Evans [1878] 1872: 448; Lubbock [1870] 1987: 39-68; Wilson [1865] 1862: 289).

Por su parte, la percepción primitivista también estará presente en el discurso de los investigadores, sin embargo, aparecerá mezclada con ideas próximas al evolucionismo intelectualista de Tylor. Éste es, por ejemplo, el caso de Piette. Para este autor el arte paleolítico es el reflejo de las cualidades más sobresalientes del “buen salvaje”: su intuición, sensibilidad estética y amor por la naturaleza (Piette 1873: 412-414). Todas ellas olvidadas por el hombre civilizado. Paradójicamente no sólo es un síntoma de ruptura, también lo es de continuidad, dado que simboliza uno de los primeros pasos del ser humano en la vía hacia el progreso (Piette 1873: 400).

Algunos divulgadores científicos y literarios (e.g. J. H. Rosny Ainé) también se dejaron seducir por el mito del “hombre natural”. El arte de la “Edad del Reno” les sirvió para reivindicar una pureza perdida: “No debemos dudar que nuestro solutrense gustaba de satisfacciones análogas a las de nuestros poetas, con una frescura que nosotros ignoramos, una ingenuidad a la que nuestras almas aspiran inútilmente” (Rosny 1895: 68). Estos autores también remarcaron el carácter naturalista del arte paleolítico, que para ellos será un ejemplo de sinceridad e inocencia (Piette 1873: 417; Rosny 1895: 65). Por contraposición a los evolucionistas materialistas, verán este arte como un producto de la imaginación creativa más que como un sinónimo de simpleza o atraso: “Su amor por las artes [...] no pue-

de ser más que el fruto de su imaginación, de la meditación y del ocio” (Piette 1873: 413). Probablemente es J. H. Rosny Ainé quien, en su obra *Vamirhe*, mejor exprese la transposición al Paleolítico de la idea decimonónica de la experiencia estética entendida como un juego de emociones que se plasma en la recreación imaginaria de la naturaleza:

“Espiendo el entorno, vagando por el islote, quiso buscar algún modelo, árbol, pájaro, pez [...] Una dulzura inteligente, una finura de estar en contacto cerebral con la naturaleza, una ensoñación de artista, plegaba su frente y sus párpados” (Rosny 1892: 49).

En conclusión, la definición que en este momento se hace del arte paleolítico no es más que un esfuerzo impreciso, un concepto múltiple e flexible que, sin embargo, tiene algunos puntos en común:

En primer lugar, la lectura de la gráfica paleolítica se hace a la luz de la concepción decimonónica esencialista del arte. Éste se concibe como una esfera autónoma e independiente del resto de la realidad social. Por tanto, los prehistoriadores del siglo XIX interpretan las evidencias prehistóricas bajo la esfera cerrada de la “experiencia estética”, entendida como un juego placentero y desinteresado, o bien como una plasmación de emociones y sentimientos sobre ciertos objetos. Esta concepción de las representaciones paleolíticas, quizá erróneamente denominada como “Arte por el Arte” (Moro Abadía y González Morales 2006), no se superará hasta la década de 1900 cuando se generalice una manera diferente de conceptualizar los orígenes y la naturaleza del arte (Palacio-Pérez 2010a).

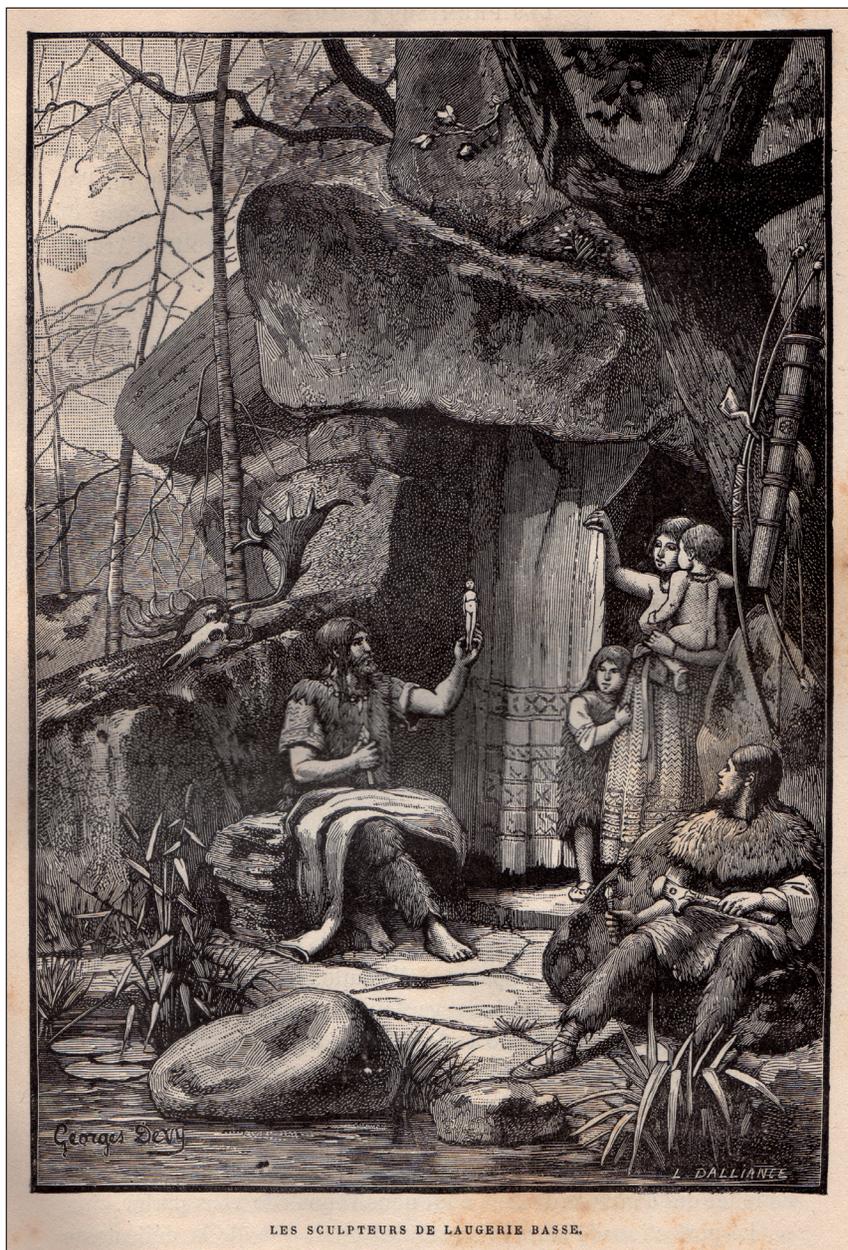


Fig. 3. Grabado de L. Dalliance titulado *Les sculpteurs de Laugerie Basse*, reproducido en el libro de Henri Cleuziou *La Création de l'Homme et les premiers âges de l'Humanité* (Cleuziou 1987: 34).

En segundo lugar, los investigadores van a definir las representaciones paleolíticas como una forma de arte naturalista. Esta consideración tiene gran importancia dado que la idea que relaciona arte y naturaleza es central en la concepción occidental del arte. Para la tradición artística europea que arranca en el Renacimiento el arte es sinónimo de imitación de la naturaleza, principio que se verá matizado por la Ilustración durante el siglo XVIII al considerar el arte una recreación y reflexión sobre la naturaleza más que una mera imitación (Tatarkiewitz 1980: 227-289). La extrapolación de esta tradición a las esculturas y grabados del Paleolítico expresaba una continuidad entre pasado y presente que daba unidad al conjunto de la categoría arte a lo largo del tiempo. Así, para los creacionistas, el naturalismo de las figuras paleolíticas testimoniaba la existencia de un sentimiento de imitación de la naturaleza desde los tiempos más antiguos, lo que reforzaba su concepción fijista y esencialista de la naturaleza humana. Para los evolucionistas este naturalismo era la prueba de un sentimiento artístico primigenio, que se limitaba a imitar la naturaleza de manera simple e irreflexiva, frente al arte consciente e intelectualizado de la sociedad burguesa contemporánea. Por último, los autores seducidos por las ideas primitivistas vieron este naturalismo como una síntesis de las características más sobresalientes del “buen salvaje”: su sensibilidad e intuición artística unidas a un exaltado sentimiento de amor por la naturaleza.

Por tanto, la conceptualización de las representaciones paleolíticas conforme a la idea esencialista occidental de arte situó a éstas bajo el signo de la ingenuidad. Para unos esta ingenuidad fue sinónimo de atraso y simpleza intelectual en la senda hacia un pasado oscuro y simiesco, para otros fue sinónimo de la inocencia y la pureza original que marcaba los primeros pasos de la humanidad en su vía hacia el progreso.

SEGUNDA PARTE



**CREACIÓN Y CONSOLIDACIÓN
DEL CONCEPTO TRADICIONAL
DE ARTE PALEOLÍTICO (1895-1955)**



CAPÍTULO 3

Hacia una nueva lectura de la cultura paleolítica.

A partir de la década de 1890 se produjeron una serie de cambios en la orientación teórica de la arqueología prehistórica que marcaron las líneas maestras de la interpretación del arte paleolítico durante la primera mitad del siglo XX. Esta reorientación teórica de la prehistoria fue acompañada de importantes cambios políticos e institucionales, aunque aquí me centraré en destacar los aspectos ideológicos del proceso.

En esencia, destacan dos elementos principales. En primer lugar, se generó un marco de relaciones distinto entre la Iglesia y la prehistoria, lo que abrió nuevas perspectivas sobre la adaptación del evolucionismo biológico al dogma cristiano. Y, en segundo lugar, se produce una matización de la interpretación evolucionista de la cultura humana a causa de la difusión y auge del particularismo histórico.

3.1. Iglesia y prehistoria: un nuevo marco de relaciones.

A finales del siglo XIX se produjeron una serie de cambios que redefinieron la relación entre la prehistoria y la Iglesia católica. Primero, en el contexto de preocupación de la Iglesia por las cuestiones científicas, marcado por la celebración del primer Congreso Científico Internacional de Católicos en París en 1888 y la encíclica *Providentissimus Deus* de León XIII (1893), la Iglesia comenzó a interesarse por adaptar las ideas de los prehistoriadores al dogma católico. Junto a la labor de católicos laicos como el Marqués de Nadaillac, Ernest d'Acy o Adrien Arcellin (Defrance-Jublot 2001; 2005: 76-78; Richard 2008 142-145), el clero también manifestó esta inquietud intelectual, así el padre Jean Guibert, director del Departamento de Ciencias Naturales del *Petit Séminaire Saint-Sulpice d'Issy-les-Moulineaux* y profesor de Henri Breuil, publicó en 1890 el primer manual de prehistoria destinado a seminaristas en Francia, *Les Origines, questions d'apologétique* (1890). Un texto en el que Jean Guibert afirmó que hablando de las cuestiones de la naturaleza “a los jóvenes eclesiásticos, que tienen por misión propagar y defender la Fe” (Guibert 1890: V) tuvo que “aclarar los puntos en los que el libre pensamiento, fundado en apariencia sobre las ciencias modernas, pretende encontrar los errores de la revelación cristiana” (Guibert 1890: V).

En este contexto también resultó importante la superación de las ideas fijistas por parte de algunos autores católicos y la adaptación de la idea de evolución al pensamiento cristiano, dando lugar al llamado “evolucionismo espiritualista”. La obra del geólogo, paleontólogo y profesor del Museo de Historia Natural de París Albert Gaudry, *Essai de paléontologie philosophique* (1896), resultó señera,

sobre todo por la gran influencia que ejerció posteriormente en las ideas de Marcellin Boule, Henri Breuil, Jean Bouyssonie, Henri Bégouën o Teilhard de Chardin. En ella se aprecian las líneas maestras que definirán el “evolucionismo espiritualista” durante la primera mitad del siglo XX. En primer lugar, esta corriente sostuvo la existencia de una causa primera que genera la vida y las potencias posteriores que guiarán su evolución futura: “los seres animados no podrían ellos mismos haber producido sus fuerzas vitales; cuando imaginamos todas las fuerzas físicas y químicas, éstas no crean una fuerza vital, y, sobre todo, una fuerza pensante; es la fuerza primera, es Dios quien creó las fuerzas” (Gaudry 1896: 208-209). En segundo lugar, de manera simultánea un grupo de prehistoriadores identificado con el ideal positivista, liderado por Paul Topinard e integrado por Marcellin Boule, Louis Capitan y Émile Cartailhac, entre otros, creó una nueva ortodoxia científica para la prehistoria, basada en el principio de neutralidad (Defrance-Jublot, 2005: 81). Este grupo opinaba que los prehistoriadores debían de conformarse con discutir las evidencias que estudiaban, sin entrar en el análisis de las cadenas causales que los generaban, especialmente de aquellas más lejanas y generales:

“Muchos de los verdaderos científicos se contentan con investigar las causas segundas de los fenómenos que estudian. Consideran que ocuparse de las causas primeras y llegar a los últimos interrogantes no es asunto suyo, refugiándose de forma voluntaria en un agnosticismo prudente. Otros recurren a las hipótesis que les ofrecen los distintos sistemas filosóficos y religiosos” (Boule 1896: 330).

De esta forma, las grandes cuestiones religiosas, filosóficas o políticas quedaban aparentemente al margen del debate científico. Este ideal de neutralidad relajó los enfrentamientos entre prehistoriadores cristianos y materialistas, siempre y cuando dejasen al margen del debate científico, al menos en apariencia, sus creencias e ideologías. Ello permitió que la nueva generación de prehistoriadores católicos, entre los que estaba Henri Breuil, Hugo Obermaier o Jean Bouyssonie, fuesen acogidos sin excesivas sospechas en el seno de la comunidad de prehistoriadores. Ahora bien, esto no implicó la ausencia completa de tensiones. Muestra de ello fueron los ataques que recibieron Breuil y Obermaier por parte de algunos miembros de la *Société Préhistorique Française*, fundada en 1904, herederos del espíritu materialista y anticlerical de Gabriel de Mortillet cuando se anunció la creación del *Institut de Paléontologie Humaine* en 1910 (Imbert 1910: 373-375; Guébhard 1911a; 1911b; Hurel 2007: 209-221), aunque fue una polémica acallada por la intervención del talante moderado de Cartailhac y, sobre todo, de Boule (Hurel 2007: 219-221). En tercer lugar, el “materialismo científico” fue criticado por el entorno positivista. En los años noventa del siglo XIX comenzó una fase de declive, en buena medida, presa de sus propias contradicciones. Los principales atributos, habitualmente conferidos a los católicos, la intransigencia, el dogmatismo o la intolerancia fueron redirigidos en contra de los materialistas (Defrance-Jublot 2005: 79). De igual forma, fue decisiva la muerte de sus miembros más destacables como Abel Hovelacque (1896), Gabriel de Mortillet (1898) o Charles Letourneau (1902) (Wartelle, 2004: 146). En cuarto lugar, un elemento que cobró gran importancia fue la difusión de ideas renovadoras en el seno de la Iglesia, especialmente

en los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, en el contexto de la llamada “crisis modernista”. Durante estos años se desarrolló un movimiento reformador conocido como “modernismo teológico” (Delmont 1909; Colin 1997; Guasco [1995] (2000); Laplanche 2006; O’Connell 1994; Poulat 1969; 1996; Rivière 1929) que trató de adaptar el pensamiento cristiano a los nuevos planteamientos filosóficos y científicos. Frente a una jerarquía eclesiástica tradicionalista, surgieron voces reformistas como las de Alfred Loisy, Édouard Le Roy, o Marcel Hébert. Estos autores tendieron a hacer una interpretación simbólica (no literal) del texto bíblico, afirmando como principio fundamental la libertad de toda persona para someter a crítica la religión, sin otro control que el uso de la razón. Así, enfrentaron dogma y crítica histórica, reduciendo la religión a la creencia y al sentimiento subjetivo (Kurtz 1986; O’Connell 1994). El modernismo teológico también aspiró a la transformación del orden político e institucional, ya que propuso la independencia de la ciencia, la emancipación del Estado y la liberación de la conciencia individual cuyas opiniones no debían ser invalidadas por decisiones papales. En este contexto, la prehistoria desempeñó un papel fundamental en relación a las cuestiones relacionadas con los orígenes y evolución del ser humano. Algunos investigadores cristianos (Breuil, Obermaier, Bouyssonie, Teilhard De Chardin, Dordolot...) intentaron adaptar los descubrimientos de la Prehistoria y las ideas evolucionistas al dogma católico. El propio Breuil, junto con algunos compañeros como Jean Bouyssonie, Louis Venard o Christophe Gaudefroy, participaron de las ideas modernistas en sus años de seminario, estando incluso bajo la sospecha de las autoridades eclesiásticas (Hurel 2011: 74-83). Evidentemente esto no se produjo sin ten-

siones, generadas por un choque interno entre tradicionalistas y reformadores. Así el Papa Pio X publicó varios documentos anti-modernistas, principalmente el decreto *Lamentabili sine Exitu* y la encíclica *Pascendi*, ambos en 1907, o la *carta motu proprio Sacrorum atistitum* del 1 de septiembre de 1910. En ellos se reconocía la inspiración divina de los textos sagrados y la literalidad de los primeros capítulos del Génesis y, por tanto, el relato sobre la creación humana. Al tiempo se revisó el *Index* añadiéndose obras tachadas de modernistas.

También hubo denuncias de profesores, curas, párrocos y obispos, y se produjeron excomuniones (Lease 1996: 819-830). Las sospechas e inclusiones de ciertos textos en el *Index* afectaron a investigadores católicos comprometidos con la adaptación del evolucionismo al pensamiento cristiano, como fue, entre otros, el caso de Henry de Dordolot o Teilhard de Chardin (Hurel 2011: 259-279).

Independientemente de la situación de conflicto en el seno de la Iglesia y de la pervivencia de algunos restos del viejo enfrentamiento entre “materialistas científicos” y “espiritualistas”, lo cierto es que la primera mitad del siglo XX estuvo marcada por la integración y el protagonismo de sacerdotes católicos dentro de la comunidad de prehistoriadores como, por ejemplo, Henri Breuil, Hugo Obermaier o Jean Bouyssonie. Ello supuso una adaptación de las ideas generadas por la prehistoria sobre los orígenes y la historia más remota del ser humano al pensamiento cristiano, a partir de distintas versiones de lo que podríamos llamar “evolucionismo espiritualista”.



Fig. 4. Henri Breuil (segundo plano en el centro) en el Seminario de *Issy-les-Moulineaux* (Hauts-de-Seine, Francia) en 1897. En la primera fila, en el extremo derecho, Jean Bouyssonie, amigo de Breuil y futuro prehistoriador (*Bibliothèque du Musée d'Archéologie nationale*, Fondo Breuil, álbum nº1) (Coye 2006: 174).

3.2. Una mirada distinta a la cultura humana. La continuidad del evolucionismo cultural y el auge de los planteamientos histórico-culturales.

Los planteamientos gestados en pleno auge del evolucionismo cultural continuaron teniendo mucho peso en el estudio del Paleolítico, aunque, a medida que avancemos en las primeras décadas del siglo XX, se combinaron con las nuevas concepciones que propugnó lo que podríamos llamar el “enfoque histórico-cultural” (e.g. Adams [1998] 2003: 279-311; Harris [1968] 1981:323-339; Trigger [1989] 1992: 144-196).

En el ambiente evolucionista de las últimas décadas del siglo XIX comenzó a surgir, en distintos países, una réplica a la idea de evolución social unilineal. Aparecieron, como consecuencia, nuevas teorías para explicar la naturaleza de la cultura y del cambio cultural que, en parte, se inspiraron en la tradición del particularismo histórico alemán ejemplificado en la obra de Herder (Adams [1998] 2003: 292-299). Estas nuevas ideas partieron del rechazo a una interpretación generalista de la historia, y dudaron de la existencia de regularidades en el comportamiento social humano, prestando, por el contrario, un mayor interés a los rasgos peculiares e irreductibles a leyes que están presentes en las diferentes culturas (e.g. Adams [1998] 2003: 292-331; Harris [1968] 1981: 1-2; Trigger 1982: 29). Así, la historia, la etnología y la arqueología concentraron sus esfuerzos en estudiar los hechos no repetitivos y únicos en el devenir de ciertos pueblos o áreas culturales, atacando o matizando el enfoque unilineal anterior que se tilda de simple y dogmático (e.g. Boas 1896; 1911; Frobenius 1898; Graebner 1903; 1911; Ratzel [1882]1899; [1885-1888]1896; Schmidt [1937] 1939).

Esta nueva orientación teórica, tuvo una marcada influencia en los trabajos arqueológicos, que comenzaron a prestar mayor atención a los rasgos característicos de determinadas culturas materiales y a su distribución geográfica, a pesar de que, al menos en los estudios sobre el Paleolítico, algunas ideas gestadas por los evolucionistas culturales siguieron teniendo mucho peso (Daniel 1976: 75-76; Trigger [1989] 1992:149-150).

Pero, en cualquier caso, esta nueva dirección no es desde el punto de vista ideológico inocente. Se va a gestar en una Europa, la del último lustro del siglo XIX y los primeros del XX, marcada por una fuerte competencia económico-territorial entre los distintos estados que alimentó actitudes nacionalistas (e.g. Hobsbawm [1987] 2001: 152-174). Fue la Europa heredera de la diplomacia bismarckiana, testiga del advenimiento de Alemania como una de las principales potencias económicas que, sin embargo, se vio limitada en la dimensión de sus mercados, a lo que hay que sumar, por otra parte, un incremento de las actitudes colonizadoras-imperialistas de las diferentes potencias, lo que desembocó en políticas internacionales muy agresivas. En este ambiente de conflicto latente y competitividad entre los diferentes estados, las ideologías nacionalistas, que hunden sus raíces en el Romanticismo, cobraron renovado impulso. En esta misma dirección, el propio concepto del estado-nación moderno había sufrido una cierta evolución (e.g. Gellner 1983; Hobsbawm 1990; Kedourie 1993; Kohn 1946; Smith 1991a; 1991 b; 1999). Si hasta mediados del siglo XIX la idea de nación, a pesar de existir un cierto sentimiento étnico, puso el énfasis en su concepción política, expresada en una comunidad de ciudadanos y un modelo concreto de sociedad; a partir de la segunda mitad del siglo, y, sobre todo, al

final del mismo, esta idea perderá importancia respecto al elemento étnico-cultural (Olivier 1999: 178; Smith 1991a: 19-42; 1999). La nueva versión del nacionalismo se fundamentó en dos ideas: primero, el mundo está dividido en diferentes culturas, y segundo, estas culturas deberían de llegar a ser entidades políticas. Esta interpretación “esencialista” de la nación dio gran importancia a la historia como elemento definidor de la misma. En esta dirección, las culturas nacionales fueron comprendidas como entidades puras y homogéneas, proyectándolas hacia el pasado y siendo tratadas como esencias naturales e inmutables (Jones y Graves-Brown 1996: 2).

La arqueología no fue ajena a la ideología nacionalista, adquiriendo un papel importante en la búsqueda del carácter y orígenes de las diferentes entidades étnicas, algo que, evidentemente, favoreció lecturas particularistas de la cultura y la historia (e.g. Arnold 1998; Demoule 1999; Díaz-Andreu 2007; 2014; Díaz-Andreu y Chanpion 1996; Graves-Brown *et al.* 1996; Härke 2000; Klindt-Jensen 1975; Kohl 1998; Kohl y Fawcett 1995; Olsen 1986; Trigger 1984).

Podríamos englobar el conjunto de nuevas formulaciones que sobre la cultura y el cambio cultural se hicieron en este momento desde distintos países bajo el apelativo de “enfoque histórico-cultural”. Se trata de aproximaciones que, si bien, tuvieron un impulso inicial alemán, fueron tomando cuerpo independiente en diferentes lugares. En realidad, reunimos enfoques próximos, pero con sustanciales diferencias, entre los cuales están la llamada escuela difusionista alemana o escuela de los “círculos culturales” (*kultur kreise*), la escuela difusionista británica con personalidades como W.H.R. Rivers o los hiperdifusionistas Eliot Smith y W.J. Perry, y, por último, la

escuela particularista estadounidense liderada por Franz Boas (e.g. Adams [1998] 2003: 301-333; Harris [1968] 1981: 218-339; Lisón Tolosana 1978: 235-241).

Todas estas aproximaciones tendrán en común el dudar de la reconstrucción histórica de la cultura en estadios evolutivos unilineales y universales (e.g. Boas 1896; 1911; Frobenius 1898; Graebner 1903; 1911; Ratzel [1882]1899; [1885-1888]1896; Schmidt [1937] 1939); asentándose las bases de una nueva lectura del hecho cultural humano, partiendo de un estudio detallado de los aspectos geográficos y eventos históricos particulares de cada sociedad, y explicando el cambio cultural a partir de procesos de transmisión o difusión de rasgos desde áreas originales (Lowie, 1937: 123). Por tanto, las culturas pasarán, ahora, a entenderse como unidades específicas creadas por la actividad propia y particular de un pueblo o de los pueblos que la dan origen. Por otro lado, se generaliza la idea de que los seres humanos tenían una condición estática en relación a sus modos de vida, así, antes de atribuir las semejanzas interculturales a invenciones independientes era necesario mostrar que no podían deberse a migraciones u otros contactos, convirtiéndose la difusión en la manera más habitual de explicar los cambios (e.g. Adams [1998] 2003: 301-333; Harris [1968] 1981: 331; Trigger 1982: 30; [1989] 1992: 146-147).

Del conjunto de escuelas antes señaladas, prestaré particular interés a la llamada escuela difusionista alemana, dado que tuvo bastante influencia en los estudios prehistóricos que se sucedieron en Europa durante aquellos años. La escuela difusionista alemana o de los “círculos culturales” (*Kultur Kreise*) fue desarrollando sus principales conceptos a caballo entre el siglo XIX y XX, con el impulso inicial

de Friedrich Ratzel (Ratzel [1882]1899; [1885-1888]1896), la continuación de Leo Frobenius (Frobenius 1898) y Fritz Graebner (Graebner 1911), alcanzando su versión más acabada con el padre Wilhelm Schmidt (Schmidt 1939). Ratzel estableció, en su obra *Anthropogeographie* (Ratzel [1882]1899), los fundamentos de la concepción particularista de la cultura y la interpretación difusionista del cambio cultural. Ratzel partió de la idea de que el ser humano es muy poco inventivo, de ahí dedujo que los “rasgos culturales” fueron creados en muy pocos sitios, y que, por tanto, la difusión es lo único que puede explicar la presencia de estos rasgos en diferentes lugares. A partir de aquí elaboró la idea de la existencia de núcleos principales productores de cultura, y de zonas periféricas que, por estar aisladas de las anteriores, permanecen culturalmente atrasadas. Inició, así, una percepción de la naturaleza de las culturas y su distribución geográfica en términos de contacto y aislamiento. Su discípulo Frobenius fue quien en su publicación *Der Ursprung der Afrikanischen Kulturen* (Frobenius 1898), definió la idea de los “círculos culturales” (*Kultur Kreise*). Su principal aportación consistió en darse cuenta de que no son sólo rasgos aislados los que se difunden de un lado a otro del Globo, sino que también lo hacen conjuntos o complejos culturales completos. Pero serán Graebner y Schmidt, quienes dieron una dimensión histórica a estos planteamientos difusionistas. Graebner en su obra *Die Methode der Ethnologie* (Graebner 1911) subrayó que el principal objetivo del etnólogo consiste en trazar histórica y geográficamente las distribuciones y combinaciones de áreas o complejos culturales primigenios que sirvieron como base para el desarrollo cultural posterior. En este sentido, se hicieron importantes esfuerzos para establecer las semejanzas culturales y definir las cronologías. De esta forma, Graebner y Schmidt intentaron reconstruir un número limitado de círculos

culturales, de tal manera que la historia de las diferentes sociedades pudiera entenderse como la difusión de esos círculos a partir de las regiones en donde se creía que habían tenido origen (Kluckhohn 1936: 157-196; Jacobs 1964: 21-22, Lowie 1937: 177-195). En conclusión, esta escuela subrayó la independencia de las culturas, la dinámica difusionista y los fenómenos de regresión o degeneración de las sociedades. A lo que añadieron una perspectiva cronológica, con el fin de constatar el origen de cada cultura o de ciertos rasgos culturales, y de observar como las sociedades crecen y se desarrollan mezclando, acumulando y superponiendo unos elementos a otros, marginando a aquellas zonas que quedan aisladas de los centros de innovación.

Un elemento a destacar de este esquema es su implícito evolucionismo (Harris [1968] 1981: 333-335). Se observa cómo se propone el paso, de manera sucesiva, de poblaciones cazadoras-recolectoras a las agrícolas y, de ahí, a las altas civilizaciones. En realidad lo que sucede es que los creadores de “los círculos culturales” mantienen una idea evolutiva de la cultura, pero opinan que ciertos cambios tan sólo se habían producido una vez, expandiéndose desde sus zonas de origen a otros lugares, y no repetidas veces como sostenían los evolucionistas. Por otra parte, algunos etnólogos como el padre Schmidt establecieron correspondencias entre los diferentes grados o círculos mayores en los que situó a las distintas sociedades y las divisiones arqueológicas de la prehistoria:

“Con los numerosos paralelos en puntos de detalle entre las culturas prehistóricas y las esferas etnológicas de la cultura podemos establecer un doble paralelismo en la clasificación de estas dos series de resultados: 1º la

división etnológica entre culturas primitivas y culturas primarias coincide casi completamente con la división prehistórica entre los períodos inferior y superior del paleolítico; 2º la división etnológica entre las culturas primitivas y primarias, por un lado, y por otro, las culturas secundarias y terciarias se corresponde con la división prehistórica entre periodos paleolítico y neolítico” (Schmidt 1933; citado en Harris [1968] 1981: 334).

Por lo que respecta a la arqueología, la concepción particularista de la cultura y la idea de la difusión como principal explicación del cambio cultural adquirió su expresión más exagerada en el llamado “paradigma étnico” del arqueólogo Gustaff Kossina – profesor de Arqueología alemana en Berlín desde 1902. En 1911 formula, en su obra *Die Herkunft der Germanen*, lo que él llamó el método arqueológico de los asentamientos (*siedlungarchäologische Methode*), que se fundamentó en la combinación de análisis tipológicos y cartográficos, y en la asunción de ciertos principios explicativos (Demoule 1999: 193-194; Härke 1991: 188; 1995: 54-55; Jones y Graves-Brown 1997: 1-3; Trigger 1982: 33; [1989] 1992: 159-161). Así, tipos específicos de útiles servirán para identificar o definir culturas arqueológicas concretas (*Kultur Gruppe*), la distribución de estos “útiles-tipo” se corresponde con la existencia de determinadas provincias culturales. Éstas, a su vez, coinciden con las áreas ocupadas por tribus o grupos étnicos específicos y, por último, estos grupos étnicos pueden ser identificados con poblaciones históricas conocidas, proyectando ciertas continuidades desde el pasado hacia épocas más recientes y mejor documentadas. Por otra parte, cuando observa algún cambio o discontinuidad en el registro arqueológico lo interpreta mediante

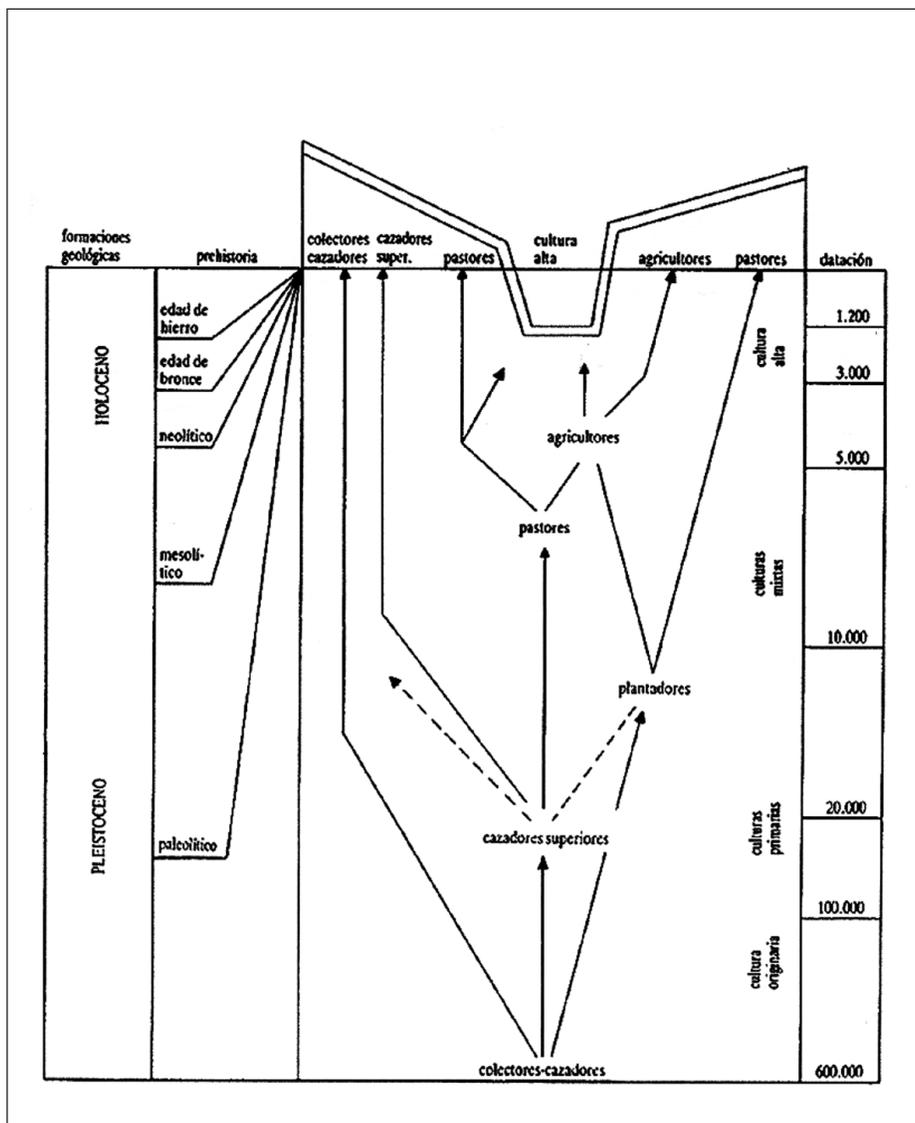


Fig. 5. Esquema del desarrollo de las culturas humanas a partir de las propuestas de los antropólogos defensores del establecimiento de los “círculos culturales” (*Kulturkreise*) (Azcona 1989: 89).

la existencia de sucesivas migraciones. Este método se consolidó y enriqueció en años posteriores y tuvo bastante influencia, no sólo en la arqueología alemana, sino en buena parte de Europa durante toda la primera mitad del siglo XX. Ahora bien, su proyección afectó, sobre todo, al estudio de la prehistoria reciente y de una forma menor o, al menos, más indirecta a la arqueología del Paleolítico, ya que a medida que las investigaciones profundizaban en el tiempo se iba haciendo cada vez más difícil la identificación de las culturas arqueológicas con los antepasados de ciertos grupos étnicos.

En relación al estudio y comprensión del periodo Paleolítico asistiremos a la continuidad de muchos de los planteamientos formulados por los evolucionistas, al tiempo que, a medida que nos adentremos en las primeras décadas del siglo XX, vaya cobrando cada vez más peso la introducción de los conceptos explicativos propios del “enfoque histórico-cultural”. Trataré de resumir las principales líneas de interpretación de las que fue objeto la comprensión del Paleolítico superior. Para ello me centraré en las aportaciones de uno de los más significativos prehistoriadores del momento, Henri Breuil. Este investigador no sólo fue considerado por sus contemporáneos como una “indiscutida” autoridad, sino que desempeñó un papel clave en la institucionalización de la prehistoria en Francia (e.g. Coye 2010; Gran-Americh 2006; Hurel 2011: 287-300, 312-312 y 354-359).

A Henri Breuil le debemos la configuración del sistema de clasificación cronológico-tipológico en el que se fundamentaron casi todos los estudios sobre el Paleolítico superior durante buena parte del siglo XX, y que es la base del que manejamos ahora. Durante el primer quinquenio del siglo XX, Breuil se preocupó por obtener

una organización del Paleolítico fundamentada en la ordenación normativa de “fósiles-directores” (*fossiles-directeurs*), que conforme a criterios estratigráficos y a una concepción evolucionista de la cultura definen diferentes periodos. En estos años la labor de Breuil estuvo muy influida, todavía, por las ideas de sus predecesores, de hecho su esquema de organización del Paleolítico superior y del conjunto de la Edad de Piedra no deja de tener claras raíces en el que había realizado Gabriel de Mortillet años antes. Pero, la aplicación de los criterios evolucionistas es ahora mucho más flexible, abandonando la rigidez del modelo anterior. Siguiendo las ideas que algunos de sus maestros habían comenzado a señalar (Boule 1888: 130-131, Cartailhac 1889: 45, Capitan 1899: 333-334), Breuil empezó a constatar algunas “anomalías evolutivas”, que fueron cada vez mejor contrastadas al disponer de secuencias estratigráficas más completas. Es él quien introdujo la existencia de un periodo Auriñaciense entre el Musteriense y el Solutrense (Breuil 1959; Dubois y Bon 2006; Hurel 2011: 159-185). En 1905 dividió el Paleolítico superior en una antigua Edad del Reno, que se corresponde con el Auriñaciense, una Edad del Reno media representada por el Solutrense, y, por último, una Edad del Reno superior asociada al Magdaleniense (Breuil 1905a). Como hemos dicho, en esta fecha su concepción de la cultura adolece todavía de cierto evolucionismo. Organiza su secuencia elaborando periodos que se suceden tecnológicamente, y está, preocupado, sobre todo, por su ordenación temporal más que por el establecimiento de diferencias regionales. Pero, sin embargo, hacia 1906 comenzó a percibir ciertas discontinuidades en las secuencias evolutivas. Concretamente, la introducción del Auriñaciense (Breuil 1906), situándolo antes del Solutrense, hace que la industria ósea deje de seguir la línea de desarrollo progresivo esperada: ésta apa-

rece en el Auriñaciense, desaparece en el Solutrense y reaparece en el Magdaleniense; mientras que el planteamiento puramente evolucionista de Gabriel de Mortillet negaba la existencia de cualquier ritmo oscilante de adopción-abandono. Así, en 1906 Breuil reconoció la existencia de:

“Una cierta significación de sucesión, pero ésta es lo bastante relativa y plástica como para suponer al lado de una significación de sucesión rigurosa, bien arcaísmos, bien supervivencias, bien regresiones, bien “idiotismos” regionales, o, de la misma forma, especializaciones más limitadas, ligadas tanto a usos particulares, como a la división del trabajo” (Breuil 1906: 347).

Sin embargo, un año después Breuil comenzó a decantarse por una clara interpretación difusionista de la cultura y el cambio cultural, tal como expresó en 1907, precisamente al referirse al problema auriñaciense y a su posición contraria respecto a la cronología establecida por Gabriel de Mortillet:

“La opinión que he defendido no ha sido adoptada a la ligera, y si la claridad de un sistema simplista tiene sus ventajas didácticas, es incapaz de hacer distinguir, en la diversidad de hechos, aquellos que dan nacimiento ha puntos de vista más objetivos y más adecuados a lo real. No es ni en el sentido de un desarrollo uniforme y continuo, ni por la explicación fácil de migraciones sucesivas, por las cuales estas cuestiones tan complejas se pueden resolver. La evolución de los pueblos occidentales no es

tan simple como la han hecho parecer; llegaron, desde luego, influencias exteriores, que repetidamente modificaron la marcha; pero todavía no es posible conocer su origen” (Breuil [1907] 1992: 188).

Tras un periodo de debate conocido como “la Batalla Auriñaciense” (Breuil 1959; Dubois y Bon 2006; Hurel 2011: 159-185), en 1912 Breuil redactó su conocido texto *Les subdivisions du Paléolithique supérieur et leur signification* (Breuil 1913), en el que ya no sólo reflexionó sobre la organización temporal de las industrias, sino también sobre su expansión geográfica, valorando la presencia o ausencia de las mismas en unas u otras regiones, e intentando, a partir de ahí, llegar a esclarecer su lugar de origen y área de dispersión. Así, lo que en 1905 eran fases cronológicas se van convirtiendo, de manera progresiva, en “civilizaciones” o complejos culturales concretos. Situó en el inicio de su secuencia al Auriñaciense, dividido en tres fases (antiguo, medio y superior), cuya organización fue, más o menos, similar en toda Europa. En este punto, Breuil se percató de la originalidad industrial del Auriñaciense medio, que no presenta puntas con retoque abrupto, frente a las fases antigua y superior que si las tienen (puntas de Chatelperron y la Gravette, respectivamente). Este problema, que años más tarde se solucionó con la distinción del Perigordense y después con la del Chatelperroniense y el Gravetiense, fue en ese momento resuelto por Breuil apelando a la llegada de poblaciones africanas “capsienses”, y, por tanto, adoptando ya un modelo de claro carácter difusionista:

“Resulta, por tanto, más probable que haya llegado una influencia africana, sin duda a través de España, modi-

ficando la evolución espontánea de los auriñacienses de la fase media, trayéndoles los prototipos, apenas modificados y ya olvidados, del Auriñaciense antiguo” (Breuil 1913: 182-183).

El Auriñaciense será sucedido en Francia (Dordogne, Ardèche y Picardie), Bélgica e Inglaterra, por un Protosolutrense (Breuil, 1913: 188). Sin embargo, el problema del origen y dispersión de las industrias solutrenses, a pesar de haber documentado una fase protosolutrense en Europa occidental, lo explicó, de un modo algo incoherente, mediante su aparición y posterior propagación desde el este de Europa:

“No es en el Sur donde hay que buscar el origen (del Solutrense), no habiendo conocido la provincia mediterránea, comprendiendo también a los Pirineos propiamente dichos, esta industria. Parece, al contrario, que debe provenir del este de Europa, y en los últimos años, excavaciones en cuevas húngaras indican un gran desarrollo en este país de un Solutrense antiguo, mientras que, hasta el presente, el verdadero Auriñaciense no se ha encontrado. Por debajo de niveles con auténticas hojas de laurel, [...] encontramos niveles [...] que hacen pensar en pequeños coletazos degenerados del Musteriense superior” (Breuil 1913:192-193).

Este Solutrense propiamente dicho, con sus características puntas foliáceas de retoque plano, se creyó bien documentado en Europa occidental y central, estando ausente al este del Ródano, en España, a excepción de la región cantábrica, y en el norte de África (Breuil 1913:192).

Breuil continúa su secuencia con el Magdaleniense, que divide en seis periodos, con tres fases bien marcadas: antigua, media-superior y final. La distribución del Magdaleniense antiguo se centra en el Perigord, los Pirineos y el Cantábrico, además de en ciertas regiones centroeuropeas –Suiza, Austria y Polonia-. El Magdaleniense IV-V se difunde por una amplia zona, desde el Cantábrico y los Pirineos hasta el lago Constanza. Igual distribución presenta el Magdaleniense VI. Su origen es planteado por Breuil de la siguiente manera:

“Si hay un hecho cierto en la Prehistoria, es que los primeros magdalenienses no son solutrenses evolucionados: son, sin duda, nuevas poblaciones venidas de sus lugares de origen, tan faltos de habilidad en el arte de tallar y de retocar el sílex como excelentes lo habían sido sus predecesores [...] El examen del más antiguo Magdaleniense revela un cambio radical con relación a los tiempos precedentes” (Breuil 1913: 201).

Más adelante, profundiza en la cuestión, preguntándose:

“¿De dónde venían los magdalenienses? Notables analogías con el Auriñaciense superior pirenaico, principalmente en lo que concierne al arte parietal (grabados de Gargas), el uso muy difundido de marcas de caza, así como la forma muy alargada y aplanada en la base de las gruesas azagayas del Magdaleniense antiguo pueden hacer pensar en una cuna pirenaica, ya que en esta comarca francesa parece no haber existido un episodio solutrense” (Breuil, 1913: 202-203).

Pero incluso llega más lejos en su explicación difusionista del origen del Magdaleniense, al reconocer ciertos elementos orientales en este complejo cultural:

“No parece, en todo caso, que los magdalenienses [...] pudieran venir de las provincias mediterráneas en donde falta totalmente. Podemos, al contrario, pensar en elementos orientales, puesto que el Magdaleniense no está ausente ni en Austria ni en Polonia [...] El hecho de que en una fecha más reciente, se encuentra en los Urales y en las provincias del Báltico una especie de Magdaleniense particular cuyo origen no es occidental, puede inclinarnos a admitir, que sobre el extremo noreste habitable en aquella época, hubiera un hogar magdaleniense, que migró hacia occidente primero, y, más tarde, hacia el Báltico y el Ural (Breuil, 1913: 202-203).

Breuil entiende el Solutrense y el Magdaleniense como tecnocomplejos típicamente europeos, que estaban ausentes en las zonas meridionales -Península Ibérica (excepto región cantábrica) y Norte de África -. Por otra parte, serán dos complejos culturales desconectados desde el punto de vista de su génesis, algo que resulta de suma importancia para valorar en su justo contexto la idea que Breuil generalizó de la evolución del arte rupestre paleolítico, y que analizaré en otro apartado posterior.

Vemos, por tanto, que esta interpretación del Paleolítico superior pone de manifiesto una interpretación de la cultura, cuya lógica, en su dimensión más amplia, es similar a la que la escuela difusionista alemana había generalizado en el entorno de la etnología.

Las culturas son entendidas como conjuntos particulares que tienen origen en un lugar, desde donde se difunden, en bloque, a otras áreas; evolucionan en un futuro hacia nuevas configuraciones, otras veces, degeneran hacia formas menos “refinadas”, o, simplemente, son sustituidas por otras. Es importante señalar, en este punto, que la sustitución de unas culturas por otras implica conexiones entre las mismas, o al menos entre aquellas que se relacionan filogenéticamente, algo en lo que se fundamenta la idea del crecimiento de las unas a partir de las otras en un continuo: “*estas transformaciones no son hechas sin un noble elemento de continuidad*” (Breuil 1913: 205).

Sin duda, esta propuesta lleva implícito un cierto contenido evolucionista, pero una evolución que ya no se produce en estadios unilineales, afectando a todas y a cada una de las regiones del Globo, sino sólo puntualmente a algunos lugares desde donde las innovaciones se difunden.

En este nuevo contexto de interpretación del cambio cultural se reformularon los principios de la comparación etnográfica. A pesar de que los arqueólogos continuaron manteniendo la suposición de que la prehistoria podía ser ilustrada por el presente a partir de las descripciones de los “salvajes” contemporáneos, esta idea sufrió algunas matizaciones al tener que adaptarse a la orientación “particularista” del discurso dominante (Van Reybrouk 2001: 90). En efecto, en la superficie la estrategia comparativista mantenía la misma apariencia que en los viejos autores evolucionistas (Lubbock, Tylor, Evans...), es decir, la similitud cultural era el resultado del mismo estadio de desarrollo evolutivo. Sin embargo, a este elemento se añadió, con frecuencia, la necesidad de demostrar una conexión filogenética, una afinidad his-

tórica, desarrollando comparaciones en las que evolución y migración fabricaban de forma conjunta una continuidad entre el presente y las sociedades del pasado. Un buen ejemplo de la aplicación de este esquema de pensamiento lo tenemos en las primeras décadas del siglo XX en la obra de William Johnson Sollas (1911), quien dibujó elaborados paralelos entre cuatro sociedades de cazadores y recolectores y sus antepasados prehistóricos: los habitantes de Tasmania se equipararon a los achelenses, los aborígenes australianos a los musterienses, los bosquimanos a los auriñacienses y los esquimales a los magdalenienses. Sin embargo, Sollas matizó estas comparaciones subrayando, en algunos casos, la necesidad de establecer vinculaciones históricas y no exclusivamente evolutivas entre los mismos:

“Revisando las sucesivas industrias del Paleolítico que se producen en Europa, encuentro una mínima evidencia de evolución indígena, sin embargo, todo parece sugerir la influencia de una migración de las razas; si esto parece una herejía, es al menos respetable, ya que está ganando adeptos rápidamente [...] Ha sido poderosamente defendida por Graebner y ha tenido el apoyo del Dr. Rivers en su reciente discurso ante la *British Association at Portsmouth*” (Sollas 1911: VII-VIII).

Así, siguiendo esta línea argumental Sollas relacionó a los australianos con un reducto de poblaciones aisladas muy próximas a los neandertales (Sollas 1911: 208-209). De igual forma, vinculó a los bosquimanos con una supuesta raza negroide de *Homo sapiens* que ocupó el suroeste de Europa durante el Auriñaciense y Solutrense (Sollas 1911: 305-306). En la misma línea, supuso que las poblaciones

del Magdaleniense fueron los antepasados de los actuales grupos esquimales (Sollas 1911: 376-383). Razonamientos similares podemos encontrarlos también en la obra de otros prehistoriadores (e.g. Breuil 1913: 205; Breuil 1923: 6-9; Cartailhac y Breuil 1906: 145-146). Incluso algunos investigadores como Obermaier eran conscientes de su propia contradicción al tratar de mantener al mismo tiempo un enfoque “comparativista” y “particularista”:

“Si bien es cierto que entre los pueblos del Paleolítico superior, hay un marcado paralelismo psicológico, y aun cuando es verdad que las lanzas enmangadas, los instrumentos de madera esculpida, los escudos multicolores, los extraños ídolos, las pinturas parietales, los extraordinarios adornos y las máscaras, que se ven en las colecciones etnológicas, recuerdan en cierto modo los productos de la civilización y del arte del hombre del Paleolítico superior, es no menos evidente, sin embargo, que la época de esta parte del Paleolítico, demuestra por su industria (refiriéndonos aquí a la tan refinada fabricación pétreo y a la industria de asta y hueso) y por su arte tal grado de desenvolvimiento, que en vano trataremos de buscar un equilibrio equivalente tan evolucionado entre los pueblos primitivos actuales” (Obermaier 1916: 133).

En suma, durante la primera mitad del siglo XX se observa un trasfondo explicativo de la cultura humana que combina evolución e historia, comparativismo y particularismo. Esto permitió que las explicaciones histórico-culturales convivieran con grandes conceptos de supuesto valor universal como el de “sociedad primitiva” o “arte primitivo”.



CAPÍTULO 4

El arte paleolítico como arte primitivo.

El concepto de “arte primitivo” se consolidó en el paso del siglo XIX al XX (1890-1906) como el resultado de un diálogo fructífero entre arqueólogos, antropólogos, historiadores y teóricos del arte en el que la idea de “sociedad primitiva” (Hsu 1964; Kuper 1988) y la noción decimonónica de arte (Kristeller 1952; Shiner [2001] 2004: 119-302; Tatarkiewicz 1971) se vieron enfrentadas y sintetizadas en una mezcla forzada. De hecho, en los círculos intelectuales marcados por la decadencia y la ansiedad del *Fin de Siècle*, la subjetividad de simbolismo, el particularismo histórico, y el primitivismo (Berman 1982: 15-36; Dagen 1998; Denvir [1992] 2001: 108; Everdell 1997: 1-12; Goldwater 1967; Gombrich 2002; Mosse 1988: 219-236; Rubin 1984; Weber 1986: 142-158), los prehistoriadores y antropólogos mantuvieron, aunque matizado, el mensaje positivo de mediados del siglo XIX: la razón y la ciencia podían explicar y ordenar el mundo. Así, su empeño se dirigió a someter la variedad y complejidad de lo “no civilizado” a un sistema global y lógicamente ordenado. De este modelo unificador nació el concepto de “arte primitivo”. Un término que pretendía encerrar dentro de sí toda la diversidad formal y simbólica de las representaciones elaboradas por los llamados “salvajes” (con-

temporáneos y prehistóricos), así como la esencia y el origen del arte. El estudio de las manifestaciones gráficas paleolíticas terminó devorado por esta categoría general de “arte primitivo”. De esta forma, el concepto de “arte paleolítico”, que se consolidó en la primera mitad del siglo XX, nació como un brote de la idea-raíz de “arte primitivo”

4.1. Los orígenes del arte y la creación del concepto de “arte primitivo”.

En la última década del XIX se suscitó un interés renovado por los orígenes del arte. Junto a los esfuerzos de los psicólogos por hallar las causas y rasgos determinantes de la experiencia estética, surgió un enfoque etnológico y sociológico que analizó la evolución y naturaleza del fenómeno artístico atendiendo a las manifestaciones de culturas antiguas alejadas de la tradición grecolatina (Egipto, Mesopotamia, Mesoamérica...) y a las producciones de los llamados “primitivos”, tanto los prehistóricos como los “salvajes” de las colonias. Como consecuencia de este enfoque, del que participaron sociólogos, antropólogos, teóricos e historiadores del arte, se configurará el concepto de “arte primitivo” (Price 2001: 1-6).

Hemos visto cómo los psicólogos dudaron de las especulaciones filosóficas anteriores, tildadas de metafísicas, para centrar el debate en las reacciones fisiológicas y emocionales que el individuo sufre durante la experiencia estética. Sin embargo, el enfoque etnológico comenzará a considerar la experiencia estética también como un sentimiento social. Esto ayudó a superar la idea de que el arte era un dominio independiente y autónomo separado del resto de la vida social. Se comenzará a pensar el arte como una producción utilitaria que responde a necesidades sociales.

La importancia del enfoque etnológico se plasma tanto en un aumento del número de descripciones etnográficas en las que se hace referencia a las prácticas artísticas de diferentes poblaciones, como en la proliferación de monografías dedicadas a explicar los orígenes y naturaleza del hecho artístico a partir del estudio de poblaciones consideradas “primitivas”. De hecho, en estos años se va consolidando la idea de “arte primitivo” como una síntesis de las manifestaciones gráficas de los “salvajes” de las colonias y de los habitantes prehistóricos de Europa (Moro Abadía y González Morales 2005), a las que con frecuencia se unían las pertenecientes a las fases formativas de algunos estilos artísticos de la Antigüedad. A este respecto, resulta señero el concepto de *Kunstwollen*, introducido por el historiador del arte Alois Riegl, en 1893, en su obra *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación) (Riegl [1893] 1980) y que más tarde desarrolló en *Spätrömische Kunstindustrie* (Arte industrial tardorromano) (Riegl [1901] 1992). Este concepto puede traducirse como “voluntad de arte” o “voluntad de estilo” (Barasch 2000: 164). La idea de *Kunstwollen* fue definida por Riegl como una realidad que está por encima de la capacidad técnica, que produce formas de manera autónoma, aunque éstas adquieren significado a partir de una visión del mundo (*Weltanschauung*), definida por clases de pensamiento concretas, ya sean religiosas, filosóficas o científicas. Esta voluntad de arte será reconocida como un valor universal, estará presente en todas las sociedades humanas. De esta manera, en la obra de Riegl está implícita la posibilidad de estudiar el arte de periodos y estilos considerados “decadentes” o “primitivos” (Revenga 2005: 21).

La literatura etnográfica que trató y difundió el estudio del arte de los “salvajes” de las colonias fue abundante. En el caso de Sudáfrica destacan las obras de Gustav Fritsch (1872; 1880), Emil Holub (1881) o Frédéric Christol (1897). Sobre los aborígenes australianos resultan señeras las publicaciones de Robert Hamilton Mathews (1893, 1895a b, 1896a b, 1897, 1898), Walter Edmund Roth (1897), John Mathew (1894) y la primera edición del informe de Badwin Spencer y Frank Gillen (1899). En el caso de Norteamérica fueron trascendentes las publicaciones derivadas de la actividad del *Bureau of American Ethnology* y del *National Museum* dependiente de la *Smithsonian Institution*, pudiendo destacar las de Frank Hamilton (1883), Garrick Mallery (1884), Franz Boas (1888; 1897a y 1897b) o Walter James (1895). En relación a las poblaciones árticas también tuvo gran difusión la obra de Johan Adrian Jacobsen ([1884] 1977).

Toda esta información no sólo influyó en el desarrollo de la etnografía y antropología sino que pronto pasará a convertirse en materia de reflexión de la historia del arte y la estética. Así, en la década de 1890 comenzaron a surgir una serie de tratados generales que abordaban el problema de los orígenes del arte desde lo que podríamos llamar una perspectiva etnológica. Estos trabajos van a desarrollar una serie de ideas que terminarán definiendo una nueva concepción de las artes “primitivas” y, por extensión, de los orígenes y naturaleza del fenómeno artístico.

En primer lugar, todos van a suponer un carácter universal a la actividad artística, “La Estética es el estudio y la práctica del arte por el arte, esto es, por las sensaciones placenteras provocadas por ciertas combinaciones de formas, líneas y colores [...] Todos los

hombres tienen este sentimiento, yendo desde lo rudimentario a lo exaltado” (Haddon 1895: 200). Consideran que todas las sociedades humanas, incluidas las poblaciones cazadoras-recolectoras, practican alguna forma de arte. Entenderán éste como una realidad que trasciende al individuo para adquirir una dimensión social (Conway 1891: 5-12; Grosse [1894] 1897: 12-31; Haddon 1895: 7-10; Hirn 1900: 74-85). Los valores estéticos y los contenidos simbólicos serán compartidos por el conjunto de la sociedad: “Veremos, sin embargo, que el arte de un pueblo depende de su civilización, y que ciertas formas de cultura pueden dificultar ciertas formas de arte y favorecer a otras” (Grosse [1894] 1897: 16).

En segundo lugar, siguen manteniendo la concepción esencialista del arte que ligaba éste a una motivación estética desinteresada, pero en el caso de las poblaciones “primitivas” ésta intención estética quedará en un segundo plano y se verá sometida a propósitos utilitarios, entre los que se cuentan la transmisión de información, el juego, la exhibición de poder y riqueza, la simbología religiosa y la magia (Balfour 1893: 31-64; Conway 1891: 30-39; Grosse 1894; 1897; 149-297; Haddon 1895: 200-305; Hirn 1900: 149-297). Incluso, este hecho adquirirá un sentido evolutivo, entendiéndose como un reflejo del atraso cultural de las poblaciones llamadas “salvajes”: “Podemos considerar todas las formas y desarrollos del arte como testigos de una actividad que tiende a ser cada vez más independiente de las actividades inmediatas de la vida” (Hirn 1900: 15). Para estos autores, las artes fueron en origen producciones utilitarias relacionadas con diferentes necesidades sociales, y sólo posteriormente adquirieron una función individual expresando las emociones y respondiendo a las necesidades de cada personalidad.

En tercer lugar, se vio en la simbología religiosa y la magia la principal motivación del arte de las poblaciones “salvajes” (Balfour 1893: 31-64; Haddon 1895: 235-305; Hirn 1900: 278-297), que, en ocasiones, se aplicó de forma directa a la interpretación de los objetos paleolíticos (Popoff 1890: 400-403; Conway 1891: 30-39). Los conceptos de animismo, totemismo y magia desarrollados por los antropólogos británicos, se adoptaron por los historiadores del arte para emplearlos en una nueva explicación de las creaciones de los “primitivos”.

En cuarto lugar, estos estudios continuaron profundizando en la idea tradicional de que el arte estaba íntimamente ligado a la imitación o reproducción de la naturaleza. Esta indagación se realizó siguiendo una perspectiva evolucionista:

“Se puede decir con verdad que el alfabeto de todas las artes se ha aprendido en la escuela de la naturaleza, al igual que la gramática también se modela sobre su enseñanza. La captación, adaptación, y, por último, la creación, son etapas en el desarrollo de un arte a partir de modelos de la naturaleza, que se suceden uno a otro en una secuencia natural” (Balfour 1893: 128).

Por tanto, toda forma pasaba por diferentes estadios, con un origen en la copia o imitación de la naturaleza para llegar mediante variaciones a modelos esquemáticos o abstractos (Balfour 1893: 77; Haddon 1895: 6-7). De ahí, deducían que lo esperable en un arte que comienza fuera la representación de motivos naturalistas, más o menos sencillos. De igual forma, este impulso imitativo inicial se puso en relación con la idea de magia imitativa desarrollada por Frazer (Balfour 1893: 31-64; Conway 1891: 30-39; Haddon 1895:

235–305; Hirn 1900: 278–297; Popoff 1890: 400–403), de tal manera que naturalismo y magia pasaron a ser dos supuestos que se retroalimentaban:

“El hechicero que trabaja con semejanzas está obligado a crear una representación de las cosas y los seres con el objeto de adquirir influencia sobre ellos. Estas intenciones mágicas son la causa de imitaciones de la naturaleza y la vida que, aunque esencialmente sin intención estética, sin embargo tienen gran importancia para la evolución histórica del arte” (Hirn 1900: 283).

En definitiva, a finales del siglo XIX se generó una nueva manera de conceptualizar el origen y naturaleza del arte. Éste se explicó a partir de un impulso universal presente en todas las sociedades humanas, incluidas aquellas que la mentalidad evolucionista del siglo XIX juzgó más atrasadas. Este impulso tenía una doble faceta. Por una parte, comprendía una dimensión estética, no utilitaria, ligada al mundo de la expresión de las emociones. Por otra, se asociaba a la satisfacción de una serie de necesidades prácticas como la transmisión de información útil para el grupo, el juego, la exhibición de poder, o la simbología religiosa y la magia. Este último aspecto sirvió para matizar la concepción Kantiana del arte, que veía a éste como una realidad independiente y desinteresada, y tendió a integrarlo en el resto de la vida social. Algo que resultó clave para abandonar una explicación decorativa del “arte primitivo” en favor de una concepción utilitarista mágico-religiosa (Barasch 2000: 220-228, Palacio-Pérez 2010a; 2010b; 2013).

4.2. La consecución del concepto tradicional de arte paleolítico.

A partir de 1895 dos fenómenos clave generarán una redefinición del concepto de “arte paleolítico”. En primer lugar, se abrirá el debate sobre la existencia en época paleolítica de un arte parietal realizado en el interior de las cuevas, suscitado por una serie de nuevos hallazgos realizados en Francia (La Mouthe, Pair-non-Pair, Combarelles, Font-de-Gaume y Chabot) y que reavivaron el ya olvidado caso de la Cueva de Altamira (España). En segundo lugar, se va a producir la incorporación de las nuevas ideas desarrolladas durante la década de 1890 por la etnología y la teoría del arte a la concepción de las representaciones gráficas del Paleolítico, situándolas así bajo la categoría general de “arte primitivo”.

El debate sobre la existencia de un arte parietal atribuible al Paleolítico se abre en 1895 cuando Emile Rivière anuncia a *L'Association Française pour l'Avancement des Sciences* el descubrimiento de los grabados de la cueva de la Mouthe (Rivière 1897). Un año más tarde Paul Raymond presenta sus conclusiones sobre la cueva de Chavot (Raymond 1896). También en 1896 François Daleou muestra los resultados de sus investigaciones en la cueva de Pair-non Pair a la *Société Archeologique de Bordeaux* (Daleau 1897). Todos estos hallazgos fueron debatidos en las principales Sociedades francesas dedicadas a la prehistoria. Resultaron especialmente relevantes las discusiones que se centraron en el caso de La Mouthe. Éstas acabaron por globalizar el problema, al relacionar e incluir otros casos como el ya conocido de Altamira, o los nuevos descubrimientos de Pair-non-Pair, Chavot o Marsoulas.

En efecto, tras la primera exposición que hizo Émile Rivière en *L'Association Française pour l'Avancement des Sciences* en 1895,

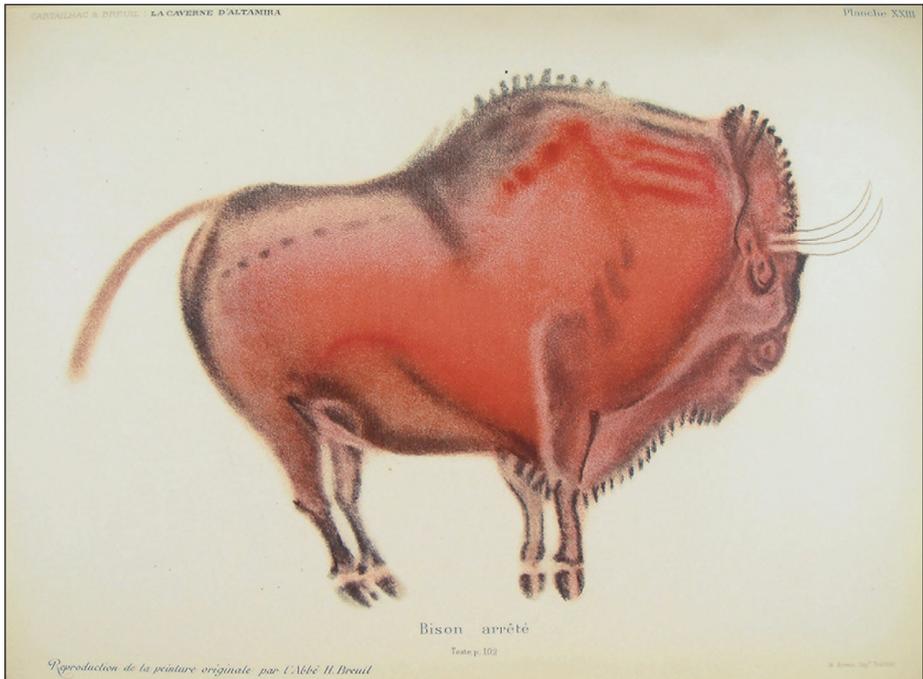


Fig. 6. Reproducción de un bisonte del techo de la Cueva de Altamira, realizado por Henri Breuil en 1902 y reproducido en *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander* (Espagne) (Cartailhac y Breuil 1906; Planche XXIII).

Édouard Piette llamó la atención sobre la posible relación entre el arte de La Mouthe y el ya casi olvidado de Altamira: “no conocemos actualmente nada parecido en Francia, pero las pinturas de Santander (España) parecen tener alguna analogía con estos grabados” (Piette 1895: 314). Es evidente, que estas afirmaciones suscitaron un fuerte debate, no faltaron voces en contra y silencios de reserva o escepticismo (Richard 1983: 64-65). Mortillet, en su último artículo publicado, sólo aceptó como antiguos los grabados de Pair-non-Pair por adaptarse mejor a su concepción “lúdico-decorativa” del arte paleolítico. Eran la creación de “una persona de sentimiento ingenuo, pero más o menos realista en las formas” (Mortillet 1898: 22).

Sin embargo, a pesar de la existencia de sectores nada entusiastas ante los nuevos hallazgos, hubo importantes prehistoriadores que reconocieron su antigüedad con bastante rapidez:

“Varios sabios (geólogos y antropólogos prestigiosos) que invité para venir a estudiar conmigo, in situ, los grabados de la Mouthe, no han dudado en reconocerlos como prehistóricos. Puedo citar especialmente: MM. Capitan, Cartailhac, Durand et Féaux” (Rivière 1897: 677).

Las comunicaciones presentadas por Louis Capitan y Henri Breuil en septiembre de 1901 a *L'Académie des Sciences*, mostrando el hallazgo de grabados y pinturas rupestres en las cuevas de Les Combarelles y Font-de-Gaume, admitieron la cronología magdalenense de estas manifestaciones, e hicieron extensiva esa atribución al resto de evidencias similares conocidas hasta ese momento (Capitan y Breuil 1901a; 1901b). Sin duda, los casos de Combarelles y

Font-de-Gaume supusieron el paso definitivo para aceptar la existencia de un arte rupestre en época paleolítica.

Paralelamente a estos descubrimientos se produjo una redefinición de las representaciones paleolíticas conforme a la idea general de “arte primitivo”. Esta reorientación del discurso se desarrolló en dos direcciones. En primer lugar, el arte paleolítico paso a conceptualizarse desde una perspectiva mágico-religiosa. En segundo lugar, los investigadores trataron de abordar el problema de la forma de las representaciones paleolíticas siguiendo los planteamientos evolucionistas desarrollados por los etnólogos y teóricos del arte.

4.2.1 El arte paleolítico y la idea de “religión primitiva”.

La manera de concebir el arte paleolítico se transformó profundamente en el cambio del siglo XIX al XX. Durante estos años se pasó de sostener una explicación lúdico-decorativa del arte paleolítico a mantener una de carácter simbólico-religioso, tanto de las evidencias mobiliarias como de las parietales, que comenzaron a ser tenidas en cuenta en esos mismos años (Richard 1993: 60). La interpretación mágico-religiosa de la gráfica paleolítica no era nueva. A finales del siglo XIX apareció en algunos textos (Bernardin 1876: 12; Bourgeois y Delaunay 1865: 92; Piette 1873: 414–416; Reinach 1889: 234), pero no pasaron de ser menciones aisladas y sin continuidad que no fueron capaces de romper con el paradigma lúdico-decorativo dominante en la explicación del arte paleolítico. Ahora bien, a partir de 1890 se suceden un conjunto de propuestas interpretativas en clave simbólico-religiosa que ya no tendrán un carácter aislado sino que se integran en una teoría general de interpretación del arte primitivo (Cartailhac y Breuil 1906: 144–225; Chauvet 1903: 6; Conway

1891: 30–39; Girod y Massénat 1900: 80; Hamy 1903; Popoff 1890: 400–403; Reinach 1899b: 478; 1903c). Sin duda, esta nueva concepción de las imágenes paleolíticas fue el resultado de una renovación de la teoría artística que supuso el desarrollo de un discurso diferente sobre el origen y naturaleza del arte. En efecto, algunos de los investigadores protagonistas de esta redefinición, como Salomon Reinach o Henri Breuil, dan testimonio de su deuda respecto a los autores que en la última década del siglo XIX introdujeron el enfoque antropológico en el análisis del arte. Ahora bien, junto a esta influencia del enfoque antropológico resultaron decisivas para la elaboración de una interpretación religiosa del arte paleolítico, las concepciones teóricas que cada autor mantuvo sobre la naturaleza humana y el fenómeno religioso en general.

4.2.1a. Salomon Reinach y la interpretación mágico-religiosa del arte paleolítico.

Salomon Reinach fue el primero en exponer de una manera reiterada y sistemática una interpretación mágico-religiosa del arte paleolítico (Reinach 1899a: 478; 1903a b c; 1905). Las razones que llevaron a Reinach a sistematizar e insistir en esta interpretación responden tanto a preocupaciones científicas como ideológicas, íntimamente relacionadas con el estudio del origen y definición del comportamiento religioso (Palacio-Pérez 2010b).

En efecto, Reinach llegó a la interpretación del arte paleolítico a partir de su interés por la historia de las religiones y la historia del arte. A lo largo del siglo XIX se pueden observar dos grandes tendencias en el ámbito de las ciencias sociales. Por una parte, tenemos la aspiración ilustrada de construir una *Science de l'Homme*,



Fig. 7. Retrato de Salomon Reinach (ca. 1901), tomado en el balcón del *Musée des antiquités nationales de Saint Germain-en-Laye* (*Réunion des musées nationaux*, Doc. phot. 2007.107).

que buscaba el conocimiento de los comportamientos humanos universales (Todorov 1993: 12-32). Por otra parte, cobró relevancia, especialmente en el último cuarto del siglo XIX, una interpretación particularista y racista de las diferentes sociedades (Todorov 1993: 12-32). El concepto de raza que se aplicó durante estos años estaba plagado de contradicciones y ambivalencias. En general, esta categoría aludía a un pueblo, grupo o nación con una determinada esencia, definida por rasgos físicos y psicológicos que de alguna forma habían perdurado a lo largo del tiempo.

El estudio de las religiones antiguas no quedo excluido de esta última línea argumental. En Francia, Ernest Renan es un buen ejemplo con su distinción estereotipada entre arios y semitas. Los primeros con su gran habilidad para el arte y las ciencias, los segundos con su especial don para las religiones (Olender 1989). En origen la distinción hecha por este autor sólo era prospectiva y jamás exclusivista o antagónica. Sin embargo, fue interpretada, entre otros por Édouard Drumont, con un claro carácter racista, marcando la oposición entre arios y semitas (Birnbbaum 1993: 117-143; Todorov 1993: 90-170).

Otros investigadores aceptaron esta dicotomía, pero no la entendieron en términos de oposición. Así, vieron una realidad más compleja con interferencias, préstamos y mutuas influencias en el desarrollo de la cultura y la religión. Algunos orientalistas, como James Damasteter o Sylvian Levi, y helenistas, como Salomon Reinach, se vieron más identificados con esta tradición. De esta forma, alentaban su aspiración ideológica de considerar a la cultura judía un elemento constitutivo de la tradición liberal occidental, y refleja-

ban su preocupación académica por diluir los planteamientos esencialistas y racialistas, abogando por el comparativismo y la búsqueda de universales (Rodrigue 2004: 9-10).

Salomon Reinach llegó al estudio de la historia de las religiones a través de la filología, de hecho, sus primeros estudios estuvieron dedicados a la mitología clásica y céltica. En un principio, estuvo muy influenciado por las ideas de Max Müller, auténtico creador de los estudios de religión y mitología comparada (Müller 1889; 1891; 1892; 1893). Para Müller los mitos griegos formaban parte de una tradición indoaria más antigua, los arios eran, por tanto, los antepasados de la cultura occidental europea identificada con los griegos. Sin embargo, la visión de Reinach sobre la mitología, que había aceptado la perspectiva genealógica de Max Müller, cambió a lo largo de los años noventa del siglo XIX.

En primer lugar, Reinach se mostró muy crítico respecto al enfoque genealógico indoeuropeista del estudio de las religiones y, por supuesto, de sus implicaciones raciales. En 1892 aparece su libro *L'origine des aryennes, Histoire d'une controverse* en el que tratará la cuestión del origen de los indoeuropeos y su consideración como raza: “La lengua no es un criterio de descendencia física, de la raza, y si bien puede haber una familia de lenguas arias, sin que estemos obligados a admitir una raza aria” (Reinach 1892: 2). De igual forma, en un artículo titulado *Le mirage oriental* publicado en *L'Anthropologie* en 1893 (Reinach 1893), Reinach hace una hábil crítica a aquellos planteamientos que trataban de explicar las religiones occidentales exclusivamente a partir de su raíz indoeuropea.

En segundo lugar, fue incorporando a su análisis de las religiones antiguas los planteamientos generados por la escuela evolucionista británica con autores tan destacados como Tylor, McLennan, Smith, Hartland o Frazer. El concepto de animismo de Tylor (1866), la definición de Totemismo de McLennan (1869-1870a; 1869-1870b) o la noción de magia simpática introducida por Frazer (1890), fueron ideas que en Francia tardaron bastante tiempo en aplicarse a la interpretación de las religiones antiguas. De hecho, el propio Reinach se identificó a sí mismo como uno de los primeros en aplicar y difundir estas ideas en el mundo académico francés (Reinach 1905: V). Incluso, se lamentaba de cómo “en L’Académie des Inscriptions, en 1900, MM. Maspero y Hamy fueron los únicos que no creyeron que había perdido el juicio cuando leía algunos ensayos sobre los tabús bíblicos y sobre el totemismo de los celtas. Los investigadores alemanes que veía en esa misma época, Mommsen entre otros, jamás habían oído hablar de un tótem” (Reinach 1905: VI). Desde finales del siglo XIX introdujo en algunos de sus artículos estas ideas (e.g. Reinach 1899a; 1899b) y fue ya en 1900 cuando hizo una exposición detallada de las mismas en distintas publicaciones científicas (e.g. Reinach 1900a; 1900b; 1900c; 1902a; 1900b; 1903c). Muchos de estos textos fueron reeditados en forma de libro en su obra *Cultes, mythes et religions* (Reinach 1905) y, por supuesto, las ideas vertidas en ellos estuvieron presentes en su síntesis *Orpheus: histoire générale des religions* (Reinach 1907).

Con su conversión a lo que él llamó “sistema de exégesis antropológico” o “nueva exégesis” (Reinach 1905: VI) aceptaba el planteamiento comparativo que conectaba las creencias de los “primitivos” actuales con las religiones antiguas y, en último término, con

la naturaleza de la religión en general. De igual forma, admitía una evolución de las creencias religiosas desde tiempos prehistóricos, siendo los “salvajes” contemporáneos que habrían pervivido como auténticos fósiles vivientes la clave de su interpretación. Por último, sostuvo que las ideas religiosas no aparecían en un lugar específico desde donde se difundían, sino que podían surgir simultáneamente en distintas partes. Éstas nacían de necesidades psicológicas individuales, socializándose después.

Al haber incorporado la propuesta comparativa y universalista de los antropólogos evolucionistas británicos, “lo primitivo” cobró especial significado en su interpretación general de las religiones. Incluso, explicó muchas de las prácticas y creencias propias del Judaísmo y el Cristianismo bajo el signo de pervivencias de una fase primitiva anterior marcada por el totemismo, la dendrolatría o la magia:

“El Eterno puso al hombre en el Jardín del Edén y comenzó por imponerle un tabú alimenticio: ‘no comerás del árbol del conocimiento del bien y del mal’ [...] Evidentemente, el fondo de esta narración es anterior a la concepción de un dios personal y antropomorfo; en el origen, no está más que el ser humano en presencia del árbol y el fruto tabú” (Reinach 1900a: 402-403).

En este sentido, aplicó la idea de Tylor de que las religiones antiguas y presentes no eran más que versiones transformadas de una serie de principios y prácticas que se hallaban en su estado original en las sociedades primitivas: “La humanidad nunca ha sido seducida por ideas nuevas, sino por formas más evolucionadas de viejas ideas que se transmiten en su seno” (Reinach 1905: V).

En definitiva, “lo primitivo” fue la piedra angular de su percepción comparativa, universalista y evolucionista de la historia de las religiones, fue el reflejo de la creencia prístina y las prácticas piadosas más remotas: “Es necesario, por tanto, buscar el origen de las religiones en la psicología del hombre, pero no del hombre civilizado, sino en la de aquel que está más alejado” (Reinach 1905: I).

En este contexto, Reinach consideró las creencias de los primitivos contemporáneos como la fuente fundamental para explicar la génesis y evolución de las ideas religiosas. Pero, también vio en ellas una posibilidad para explicar el arte paleolítico. El cual, consecuentemente, se convirtió en un testimonio esencial de la religión más antigua de la humanidad.

Se puede considerar a Reinach el verdadero impulsor y difusor de la explicación mágico-religiosa del arte paleolítico. Lo fue tanto por su insistencia, como por el carácter sistemático de su aplicación. A finales de la década de 1890 Reinach ya sostenía una interpretación religiosa del arte paleolítico:

“He insistido a menudo, por mi parte, en el carácter religioso de los bastones de mando y estimo muy legítimo, en contra de Mortillet, de atribuir a los hombres de las cavernas una religiosidad ya desarrollada. Quizá, las figuras de animales, tan frecuentes en su arte, dan testimonio de alguna forma de totemismo” (Reinach 1899a: 478).

Volvió sobre la cuestión en un comentario bibliográfico dedicado a la obra de Gustave Chauvet *Notes sur l'art primitif* (1903): “Por mi parte, no dudo en reconocer, en esta singular escuela de ani-

malistas, adeptos al totemismo primitivo [...] Estos ritos debían estar inspirados por la misma idea que la figuración de animales, la magia simpática” (Reinach 1903a: 47). Ese mismo año trató de forma extensa y detallada esta interpretación en su señero artículo *L'Art et la Magie* (Reinach 1903c).

La fuente de inspiración de Reinach para la formulación de esta teoría explicativa del arte de la Edad del Reno es, sin duda, la antropología evolucionista británica. Ahora bien, esta influencia adquiere una doble dimensión. Por una parte, asistimos a una asimilación general de los planteamientos de Tylor, McLennan, Smith y Frazer sobre el origen y evolución de la religión. Reinach adoptó las ideas de animismo, totemismo y magia simpática desarrolladas por los autores ingleses y las trasladó al Paleolítico Superior haciendo uso de una lógica comparativa. Por otra parte, tenemos una aplicación particular de estas mismas ideas a la explicación de los orígenes y naturaleza de la actividad artística (Palacio-Pérez: 2010a). En efecto, una serie de tratados de estética e historia del arte (e. g. Conway 1891; Haddon 1895; Hirn 1900), consultados y citados por Reinach (1903c: 259-263), que consideraron la actividad artística como algo con un fin utilitario y no exclusivamente estético, sosteniendo que la magia y la simbología religiosa eran las principales motivaciones de la actividad artística en las sociedades primitivas y tradicionales. En efecto, Reinach no ocultó la deuda con autores como Frazer (1890) o Spencer y Gillen (1899), pero tampoco lo hace con la obra *Die Anfänge der Kunst* de Ernst Grosse, (1894) o *The Origins of Art* de Yrjö Hirn (1900), que son abundantemente citadas e, incluso, parafraseadas en su texto *L'art et la magie* (Reinach 1903). Los escritos de Grosse e Hirn fueron la base de las comparaciones etnográficas

referidas por Reinach (1903c: 259-261). De igual forma, le sirvieron de inspiración principal para aplicar la idea de magia a la interpretación del arte prehistórico (Reinach 1903c: 260 y 263).

De la misma manera, cita el primer informe publicado sobre los nativos de Australia central por Spencer y Gillen en 1899, y conoce datos del segundo informe antes de su publicación en 1904 a través de su correspondencia directa con Frazer. En palabras del propio Salomon Reinach:

“El informe del segundo viaje de Spencer y Gillen todavía no ha aparecido, pero el señor Frazer, que ha leído las pruebas, me ha escrito desde Cambridge en fecha de 17 de junio: ‘Encuentro en este libro la descripción de pinturas totémicas cuidadosamente ejecutadas sobre el suelo y formando parte de ritos totémicos’ (Reinach, 1903c: 262).

Al seguir esta línea argumental, se retrotraía al origen mismo del pensamiento religioso, materializado en el arte: “El estudio de la religión naciente se confunde, en cierta manera, con el de los orígenes del arte. Nacidos juntos, el arte y la religión han permanecido estrechamente ligados durante largos siglos” (Reinach 1904: 8). Así, S. Reinach convertirá el arte paleolítico en la expresión simbólico-religiosa más antigua de la humanidad. Un arte que ya mostraba muchas ideas que aparecerán con posterioridad en otras sociedades:

“Ya he insistido en el carácter mágico de las obras de arte esculpidas, grabadas o pintadas por el hombre primitivo. Ellas nos enseñan los primeros pasos de la humanidad en la vía que lleva al culto de los animales (como en Egipto),

Trinity College
Cambridge
17 June 1903
Frazer

Dear Mr Reinach

I am very much obliged to you and so is Mr Wyse, for so promptly and efficiently taking steps to procure for him the information he wants. He will probably communicate directly with Mr Ricci. Meantime please accept our grateful thanks.

I did not receive a copy of your paper on the cave paintings in France, and from what you tell me I am much interested in them and in your explanation of them. If you have a spare copy of your paper and will be so good as to send it, I shall be grateful. You doubtless know that aboriginal paintings of

RAM
ADZ

men kangaroos, ^{carves and in spots in} have been found in various parts of Australia. I had paid little attention to them, thinking that they were purely artistic. But your suggestion sets them in a new light. Only last night I was reading in the proofs of Spencer and Gillen's new book a description of elaborate totemic paintings made on the ground as part of the totemic rites. And in their previous work they described a similar painting made in connection with the emu totem, ^{for the purpose of multiplying the} bird, which they eat. ^{in their first book} also they give reproductions of rock paintings which are associated with the totems. Thus your ingenious theory has a great deal to be said for it. I am much taken with it.

Some time ago my friend Mr A. B. Cook (who is writing on Zeus &c. in the Classical Review) showed me a remarkable series

of reproductions of prehistoric paintings on stones, which were found low down under many strata in a cave in France. He compared these painted stones with the similarly painted churinga ^{or sacred stones} of the Central Australians, which are also preserved in caves with the most religious secrecy. It will be curious if the long-looked-for evidence for European totemism should be supplied by prehistoric archaeology.

With many thanks
I am
yours very truly
J. G. Frazer

RAM
ADZ

Fig. 8. Carta enviada por James Frazer a Salomon Reinach en junio de 1903. En ella Frazer informa a Reinach sobre la relación entre rituales totémicos y las pinturas realizadas por algunos grupos aborígenes de Australia (Bibliothèque Méjanes Ville d'Aix, Correspondencia Salomon Reinach, caja nº 67, documentos 17-18).

luego al de los ídolos con forma humana (como en Grecia) y al final a la divinidad concebida como un espíritu” (Reinach 1904: 8).

A través de este análisis el arte paleolítico se transforma en la prueba más antigua del principio de unidad psíquica que subyace en todas las manifestaciones religiosas de las diferentes sociedades humanas: “el hombre por todas partes y en cualquier época que le observemos es un animal religioso” (Reinach 1905: I). De esta forma, su interpretación del arte paleolítico pasó a ser una pieza clave para satisfacer la aspiración científica y la necesidad ideológica de explicar la historia de las religiones desde un punto de vista universalista y comparativista. Lo que avalaba la idea de una única naturaleza humana basada en la unidad psíquica de toda la especie, al tiempo que reducía todas las religiones a un fenómeno psicológico común que incluso podía constatararse en la más remota prehistoria.

Pero esta percepción no puede separarse de la situación ideológico-política de Reinach como intelectual judío en la Francia de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Reinach desarrolló una importante labor dentro de la esfera política e intelectual franco-judía, especialmente a partir de 1890 cuando los planteamientos ultra nacionalistas y antisemitas comenzaron a cobrar importancia en la vida política de la III República (Birnbaum 1996). Fue vicepresidente de la *Alliance Israélite Universelle*, cofundador de la *Jewish Colonization Association* y miembro activo de la *Société des Etudes Juives*. Junto con sus hermanos, el diputado Joseph Reinach y el académico y también diputado Théodor Reinach, trabajo incansablemente a favor de la exoneración del capitán Alfred Dreyfus. Des-

de 1894 fue uno de los líderes de un grupo de intelectuales, *Comité de Défense contre l'Antisémitisme*, que se esforzaba por combatir los ataques contra los judíos en la prensa y la opinión pública (Birnbaum 1996). En 1898 llegó a publicar un artículo, bajo el pseudónimo de *L'archiviste*, en el que hacía un detallado estudio sobre el periódico antisemita de Édouard Durmont *La Libre Parole*. Toda esta actividad revela un claro compromiso ideológico con las líneas de pensamiento dominantes dentro del ámbito franco-judio del momento. Éste se caracterizó por defender el universalismo y el republicanismo, enfatizando el concepto liberal de ciudadano frente a cualquier principio exclusivista basado en la raza y la religión (Marrus 1971). En este sentido, fue un convencido defensor de la libertad de culto y de la emancipación de los judíos, pero siempre desde una postura ilustrada y laicista. Así lo manifestó en una circular dirigida el 9 de abril de 1911 a los miembros de *L'Alliance Israélite Universelle*,

“El judaísmo de hoy no es ni una religión, ni una raza, ni un pueblo, ni siquiera, como decía Heine, una desgracia. El judaísmo es una tradición [...] Yo trabajo para la emancipación interior del judaísmo, para liberarlo de la intolerancia, la ignorancia y la mentira. Los peores enemigos del judaísmo no son los antisemitas, que, al menos en Francia, se ha mantenido, sino los fanáticos, los jasi-dim, los rabinos milgreros, los Halukkists, los partidarios del hebreo como una lengua viva, y otros individuos de esa calaña” (citado en Rodrigue 2004: 15).

Ahora bien, el problema de la religión ha de ser entendido dentro del complejo proceso de secularización que afectó al desarro-

llo de las sociedades modernas (Tschannen 1992: 293; Wilson 1969: XIV). En el contexto de la III República Francesa este proceso desencadenó dos fenómenos clave. Por una parte, la separación institucional de la Iglesia Católica y el Estado, junto con la implantación de una moral social laica. Por otra parte, ayudó al establecimiento de la libertad religiosa y la pluralidad de cultos (Baubérot 2004: 22- 33). Ante esta situación, la religión no podía concebirse como un problema privado e íntimo, sino como un asunto público y político. Es evidente, que teólogos e intelectuales participaron activamente en esta discusión. Frente a los católicos tradicionalistas, surgieron voces reformadoras como las de Alfred Loisy, Édouard Le Roy o Marcel Hébert. Estos autores tendieron a hacer una interpretación simbólica (no literal) del texto bíblico, afirman como principio fundamental la libertad de toda persona para someter a crítica la religión, sin otro control que el uso de la razón. Así, enfrentaron dogma y crítica histórica, reduciendo la religión a meras creencias y sentimientos subjetivos (Kurtz 1986).

Obviamente, los intelectuales judíos no quedaron al margen de este debate. Resultan ejemplares los casos de Durkheim y Reinach, cuyas ideas y obras ejercieron una mutua influencia. Ambos se sintieron comprometidos con las aspiraciones republicanas de conseguir la secularización del Estado. Sin embargo, Durkheim y Reinach difirieron en sus actitudes políticas y planteamientos ideológicos. Durkheim fue un socialista teórico muy poco activo políticamente (Lukes 1985: 330-332), siempre trató de mantener una imagen de asepsia científica sin implicarse en el enfrentamiento con la Iglesia Católica o en la reforma de las tradiciones judías. Quiso construir una moral laica por la vía de la reinterpretación simbólica de la re-

ligión como una realidad social. La preocupación de Durkheim por el “hecho religioso” nace de una inquietud filosófica que no tiene por objeto la reconstrucción histórica o evolutiva de tal fenómeno, sino dar la respuesta a uno de los principales problemas a los que la sociedad occidental venía enfrentándose desde el siglo XVIII: ¿cómo es posible que se mantenga un mundo secularizado y laico, sin dioses ni sacerdotes? ¿Cómo es posible vivir en una sociedad sin religión cuando esto no ha sucedido en ningún caso históricamente conocido? (Strenki 1997: 78-79). Por su parte, Reinach, como liberal republicano, tuvo una importante presencia en la vida pública, formando parte de las principales asociaciones del momento que defendían los derechos de la comunidad judía. Pero, como liberal republicano, no solo luchó por los derechos de la comunidad judía, también se comprometió con la reforma de las tradiciones judías, que en su opinión debían de adaptarse a la sociedad moderna, a las nuevas ideologías y a las necesidades espirituales del momento. En este sentido, siempre estuvo muy preocupado por la historia y evolución del pensamiento religioso, con el fin de poder identificar aquellas ideas y prácticas (tabúes y prohibiciones) que no eran más que el residuo de un pasado salvaje y premoderno, un cúmulo de supersticiones que había que desterrar (Strenki 1997: 70-75).

4.2.1b. Henri Breuil: arte paleolítico y *Homo religiosus*.

Henri Breuil es el mejor ejemplo de esa generación de clérigos católicos que en los últimos años del siglo XIX se interesaron por el estudio de la prehistoria y que se convirtieron en brillantes investigadores durante la primera mitad del siglo XX (Coye 2006; Gaucher 1993; Hurel 2003; 2011; Ripoll 1994). El arte paleolítico fue uno de sus principales temas de investigación. La percepción que sostuvo

sobre este fenómeno estuvo muy influida por su concepción de la evolución humana y por su actitud general ante la religión. A lo largo de su carrera realizó un profundo esfuerzo para adaptar el dogma cristiano a las ideas generadas por la arqueología prehistórica. En este sentido, el interés de Breuil por la prehistoria se combinó con un ambiente favorable para que un clérigo católico pudiera desarrollar y difundir sus investigaciones, así como integrarse con cierta facilidad en la comunidad científica. Este ambiente vino definido por diferentes factores.

Primero, Breuil realizó sus estudios en el *Petit séminaire Saint-Sulpice* en una atmósfera marcada por la preocupación creciente de la Iglesia por las cuestiones científicas. De hecho, tuvo como profesor al padre Jean Guibert, director del Departamento de Ciencias Naturales del seminario, quien publicó en 1890 el primer manual de prehistoria destinado a seminaristas en Francia, *Les Origines, questions d'apologétique* (Guibert 1890). En este contexto también leyó a algunos autores católicos comprometidos con la adaptación de la idea de evolución al pensamiento cristiano, y que habían desarrollado el llamado “evolucionismo espiritualista”. La obra del geólogo y paleontólogo Albert Gaudry, *Essai de paléontologie philosophique* (1896), resultó señera en la formación del joven Breuil, y años más tarde la citará en distintos escritos. Segundo, Breuil mantuvo muy buenas relaciones con Marcellin Boule, Louis Capitan y Émile Cartailhac, un grupo de prehistoriadores que se esforzaba por crear una nueva ortodoxia científica para la Prehistoria, basada en el principio de neutralidad (Defrance-Jublot, 2005: 81). Éstos se conformaron con discutir las evidencias que estudiaban y dejaron las grandes cuestiones religiosas, filosóficas o políticas al margen del debate científico. En este ambiente de neutralidad Breu-



Fig. 9. Henri Breuil y Elizabeth Boule fotografiados en *Les Eyzies-de-Tayac* (*Dordogne*, Francia) en octubre de 1933 (Bibliothèque du musée d'Archéologie nationale, Fondo Breuil, álbum nº2) (Coye 2006: 187).

il fue acogido con afabilidad. Tercero, un elemento que influyó en el joven Breuil fue la difusión de ideas renovadoras en el seno de la Iglesia, especialmente en los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, en el contexto de la “Crisis Modernista”. Sabemos, gracias a su correspondencia (Hurel 2011: 69-83), que el joven Breuil, junto con otros seminaristas, participó de ciertas ideas modernistas durante los años que pasó en el *Petit séminaire de Saint-Sulpice* y en el *Séminaire des Carmes* (1895-1900).

Vemos por tanto a un Henri Breuil sometido a la doble servidumbre de la fe y la razón (Richard 2006; Hurel 2011). Sin duda, esta situación marcó su manera de percibir la evolución y la vida del humano paleolítico, a pesar de que él siempre intentó situarse en un plano de neutralidad descriptiva, tratando de evitar cualquier deriva filosófica o religiosa. Sin embargo, hay algunos escritos en los cuales se pueden vislumbrar las percepciones de fondo que mantuvo sobre la naturaleza y evolución humana (e.g. Breuil 1909a, b; Breuil y Bouyssonie 1924). En conexión con ello también muestra sus ideas sobre la existencia de alguna forma de sentimiento religioso en los tiempos más antiguos de la prehistoria. En este sentido, resulta señero un artículo que Breuil publicó bajo el título *Les plus anciennes races humaines connues* (Breuil 1909a), del cual publicará una segunda versión, a penas modificada, ese mismo año (Breuil 1909b). En este texto reflexionó sintéticamente sobre la cronología y organización de los distintos restos de homínidos que habían aparecido hasta esa fecha. Además dejó clara su posición científica y filosófica sobre la concepción de la naturaleza humana y el evolucionismo. Respecto a esta última cuestión se identificó con el “evolucionismo-espiritualista” de Albert Gaudry, de cuya obra *Essai de*

paléontologie philosophique (1896) citó algunos párrafos clave, en donde se define la evolución como un gran plan divino en el que Dios es el creador de la materia, la vida, las fuerzas que rigen la evolución y el alma o conciencia humana (Breuil 1909b: 101-102). Resulta evidente que Breuil se sintiese comprometido con la necesidad de defender la homogeneidad y un único origen de nuestra especie, así como con su pertenencia a una rama evolutiva diferente a la de los grandes simios (Breuil 1909b: 97-98). En esta línea, dudó de la inclusión de los restos fósiles con *rasgos más* arcaicos (*mandíbula de Mauer* y *Pithecanthropo* de Java) dentro de la línea evolutiva de los seres humanos:

“Su complexión se desvía lo suficiente para que no sea seguro que se relacionen con nuestra humanidad, e incluso es imposible decir si [...] estaban dotados de las facultades mentales, del ingenio industrial que caracterizan [...] a la humanidad” (Breuil 1909b: 75-76).

Por supuesto, mostró al que consideró el primer representante de nuestra línea evolutiva, el Neandertal, como un ser dotado de inteligencia y del brote de la conciencia expresado en su comportamiento religioso: “Era, sin embargo, lo suficientemente penetrante como para alcanzar creencias superiores de las cuales el culto rendido a sus muertos es un testimonio irrefutable” (Breuil 1909b: 61). Así, resulta evidente que para Breuil uno de los elementos que definía de forma clara a la especie humana era su tendencia universal a tener creencias religiosas.

Esto resultó decisivo a la hora de interpretar el arte del Paleolítico Superior: “Estas importantes obras se corresponden con

preocupaciones graves” (Carlailhac y Breuil 1906: 242). Breuil seguirá los pasos de Salomon Reinach (Carlailhac y Breuil 1906: 243) y se servirá de la analogía etnográfica para explicar el significado de la gráfica paleolítica. Breuil, tampoco ocultó su deuda respecto al enfoque antropológico, cita la obra de Ernst Grosse (Cartailhac y Breuil 1906: 236) y refiere la influencia que tienen los escritos de Henry Balfour y Alfred Haddon (Breuil 1958: 154 y 192) en la redacción de su tesis de habilitación para la universidad de Friburgo (1905), dado que le hicieron ser consciente de la importancia de las comparaciones etnográficas como vía de interpretación del arte de la “Edad del Reno” (Breuil 1958: 192 y 212). Amplió considerablemente este corpus de conocimiento etnográfico al tener que impartir un curso de etnografía en la Universidad de Friburgo desde 1905. Este conocimiento se hizo patente en la monografía que realizó junto con Cartailhac sobre los grabados y pinturas de la cueva de Altamira, *La Caverne d’Altamira à Santillane près Santander (Espagne)* (1906). Dedicaron tres capítulos de esta obra al arte de los “primitivos actuales” de América, África y Australia (Carlailhac y Breuil 1906: 144-225). Este compendio de materiales comparativos, le sirvieron para interpretar el arte paleolítico como la expresión de un sentimiento religioso que tomó la forma de fetichismo, totemismo, magia de caza o relatos míticos (Carlailhac y Breuil 1906: 236-238). Este texto supuso el inicio de una forma de interpretar el arte paleolítico que mantuvo a lo largo de toda su vida con leves matizaciones que, sin hacer desaparecer la componente mágica, se orientó hacia una concepción religiosa más amplia, con un culto a espíritus, dioses y ancestros creadores, donde el mito recitado y representado aseguraba la manifestación de esas divinidades en el transcurso de las ceremonias (e.g. Breuil 1952a:

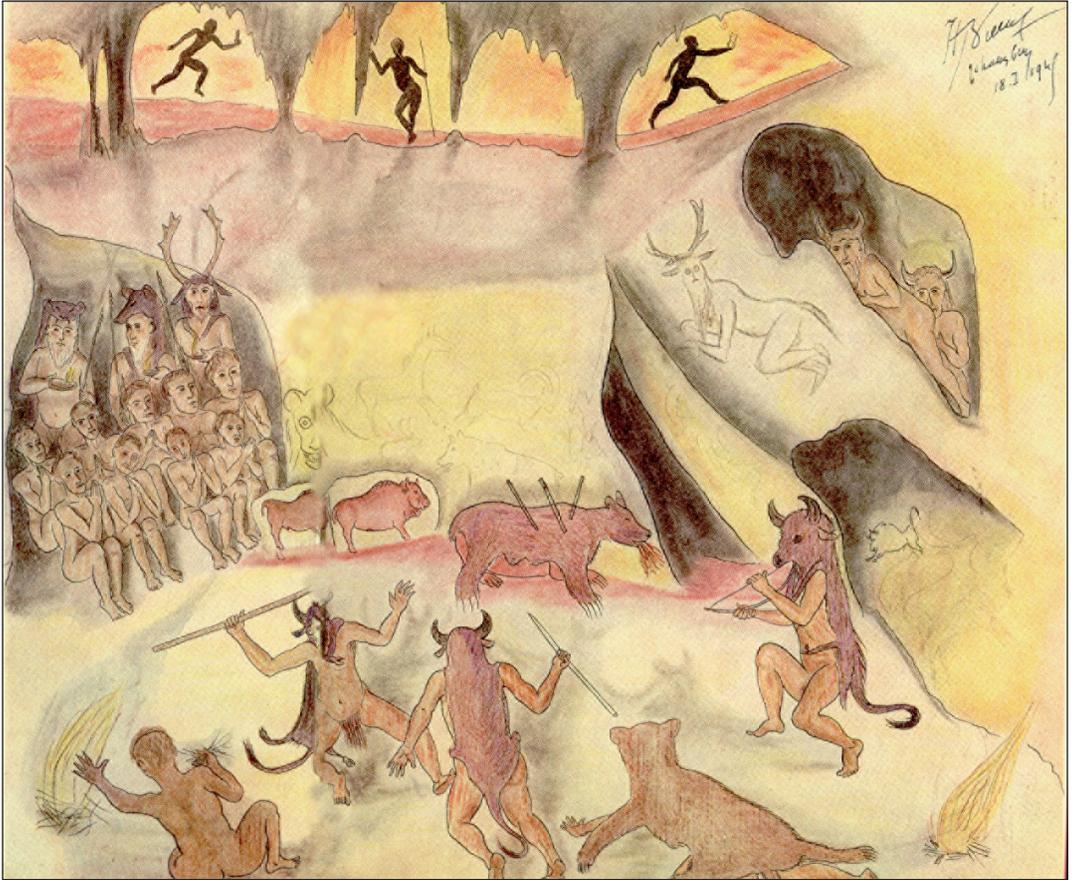


Fig. 10. Lámina pintada por Henri Breuil en 1945, recreando la celebración de una ceremonia religiosa en la cueva de *Trois Frères* (Ariège, Francia) (Breuil 1949: 80-81).

23–24; Breuil y Lantier 1951: 327-328). Esta idea se apoyaba y, al mismo tiempo, alimentaba la universalidad del “hecho religioso” expresado en el arte:

“Nadie discutirá que en Egipto el arte no estuviese dedicado al culto de los muertos, ni que en la Edad Media el arte no haya servido enteramente al ideal cristiano: igualmente en la Época del Reno, nuestros pintores y escultores, no menos artistas que los sacerdotes egipcios y los imagineros de nuestras catedrales, encontraron gracias a sus creencias [...] la razón social de ejercer, desarrollar y enseñar su arte” (Breuil y Lantier 1951: 310).

Por otra parte, el uso que hace del vocabulario y el planteamiento de algunas narraciones genera una cierta sensación de simpatía entre los ritos y creencias prehistóricas y el Cristianismo:

“Una manifestación colectiva, regida por reglas tradicionalmente establecidas, en la cual la perpetuidad, quizás, estaba asegurada por alguna casta de personas que se transmitían y reservaban celosamente las reglas del arte y la noción de su valor mágico” (Carlailhac y Breuil 1906: 135).

De igual forma, subrayó el hecho de que “cuando visitamos una cueva decorada, penetramos en un santuario donde hace milenios se desarrollaron ceremonias sagradas” (Breuil 1952a: 23) en las cuales “sus sacerdotes” (Breuil y Lantier 1951: 328) introducían “a los novicios en la recepción [...] de las instrucciones fundamentales y necesarias para dirigir su existencia” (Breuil 1952a: 23).

En definitiva, Breuil manifestó una preocupación por demostrar el carácter religioso del “humano primitivo” algo que enlazaba directamente con su concepción cristiana y espiritualista de la evolución y la naturaleza humana. Una naturaleza que no sólo se definía por una inteligencia práctica, sino también por la consciencia y la búsqueda de la trascendencia expresada en la religión.

4.2.1c. La interpretación mágico-religiosa del arte paleolítico una falsa homogeneidad.

Hemos analizado los casos de Salomon Reinach y de Henri Breuil porque son dos de los investigadores más significativos e influyentes, aunque la interpretación mágico-religiosa del arte paleolítico fue una constante durante la primera mitad del siglo XX y fue asumida por multitud de autores (e.g. Bégouën 1924; 1929; 1939; Capitán Breuil y Peyrony 1910; Deonna 1914; Chauvet 1910; Hamy 1903; 1908; Mainage 1921; Obermaier 1918; Wernert 1948; Zervos 1959: 35-55). De igual forma, los ejemplos de Reinach y Breuil nos sirven para expresar la polisemia de una misma interpretación del registro arqueológico.

Así, a pesar del consenso generado en los primeros años del siglo XX sobre la interpretación mágico-religiosa del arte paleolítico, ésta no tuvo el mismo significado entre aquellos autores que sostenían una percepción materialista de la evolución humana y los que, por el contrario, la entendían desde planteamientos espiritualistas. Tanto los evolucionistas-materialistas como los evolucionistas-espiritualistas, tendieron a establecer una continuidad entre pasado y presente.

Para los primeros, la evidencia de prácticas religiosas en tiempos paleolíticos suponía constatar un paso más de la evolución en el trayecto que separaba al animal del humano, dentro de un camino abierto hacia el progreso. El arte paleolítico fue conceptualizado como la expresión simbólico-intelectual más antigua de la humanidad, el germen de muchas ideas que aparecerán con posterioridad en otras sociedades. Sin embargo, reflejaba un estadio inicial de la mente, basado en supersticiones y asociaciones erróneas, que sólo gracias al desarrollo del pensamiento científico se iba reduciendo y superando. En contraposición, los segundos trataron de establecer una continuidad entre el pasado prehistórico y el presente con el fin de demostrar la existencia de una esencia espiritual en el ser humano. De acuerdo con su percepción de los hechos, el arte paleolítico, demostraba que los humanos desde su más remota antigüedad habían sido conscientes de su naturaleza espiritual y habían intuido la existencia de una realidad sobrenatural. En suma, las mismas evidencias materiales, en función de su interpretación, contribuyeron a generar narrativas diferentes sobre el pasado más lejano de la humanidad.

4.3. La explicación formalista del arte paleolítico.

La caracterización formal de las pinturas y grabados del Paleolítico también estuvo en deuda con el la expansión de la idea general de “arte primitivo”. Es Breuil quien emprendió con carácter sistemático la definición y clasificación en fases o estilos de las representaciones paleolíticas y quien generó dos modelos de organización consecutivos que, salvo leves modificaciones, fueron seguidos por la totalidad de investigadores hasta los años sesenta del siglo XX. Desde el inicio de sus investigaciones Breuil mantuvo un acusado interés por el establecimiento de una cronología para el arte rupestre.

En la solución que dio al problema pueden observarse diferentes claves. En primer lugar, una de carácter empírico, relacionada con la documentación y clasificación de las evidencias artísticas, que incluye: 1º organización de las figuras en una serie de categorías técnico-estilísticas, 2º análisis de las superposiciones, 3º confrontación de las evidencias parietales aisladas con bloques caídos y piezas mobiliarias localizadas estratigráficamente. En segundo lugar, otra de carácter teórico, ligada al manejo de una concepción específica de la evolución de la forma artística. Aquí nos centraremos en el estudio de esta última dado que de ella dependió, en esencia, la organización de los datos obtenidos.

Henri Breuil estuvo influido por la concepción occidental de la historia del arte, y, en particular, por cómo se plasmó ésta en el estudio que los antropólogos hicieron de las creaciones “primitivas” a finales del siglo XIX y principios del XX. En esta forma de pensar la historia del arte cobró especial importancia la idea de “imitación de la naturaleza” (Carrier 2008: 23; Elkins 2002: 58-59; Mitchell 1986: 37; Summers 1987: 3; 2003: 601; Tatarkiewicz 1980: 227-289). Esta noción está en la base de diferentes teorías que historiadores del arte, psicólogos y antropólogos desarrollaron sobre la evolución de la forma. Entre éstas cobraron especial relevancia en la interpretación del arte paleolítico (Moro Abadía 2015; Moro Abadía, González Morales y Palacio-Pérez 2012; Palacio-Pérez 2013a) la teoría representacional de la historia del arte y las teorías degeneracionistas que desarrollaron los antropólogos para explicar ciertas imágenes características del “arte primitivo”.

La teoría representacional fue prevalente en la forma de comprender la historia del arte desde el Renacimiento hasta la segunda

mitad del siglo XX (Belting [1984] 1987; Carrier 2008; Danto 1997; Elkins 2002; Hazan [1999] 2010; Summers 2003). En esencia, podemos caracterizar esta comprensión del arte a partir de tres aspectos principales. En primer lugar, la historia del arte se interpreta como el movimiento progresivo desde unos comienzos primitivos hacia el pleno desarrollo de la representación “naturalista”. En segundo lugar, se consideran una serie de invenciones técnicas (perspectiva óptica, modelado, animación etc.) como las fuerzas fundamentales y responsables del avance del arte. En tercer lugar, al quedar establecido que la transcripción de las formas naturales es la meta del arte, ésta proporciona la pauta para definir la habilidad artística.

Esta idea de naturaleza también está presente en la base de la concepción que algunos antropólogos (e.g. Balfour 1893; Haddon 1895) desarrollaron para explicar ciertas formas peculiares del “arte primitivo”. Ésta se basó en la idea orgánico-vitalista que diferenciaba para todo arte una fase de nacimiento (naturalismo imitativo), madurez (naturalismo creativo) y declive (estilización y abstracción). Así, entendieron que “las representaciones estaban destinadas a ser realistas” (Haddon 1896: 6), pero a partir de distintos grados de variación podían “degenerar” en esquematizaciones o motivos abstractos (Balfour 1893: 17-77; Haddon 1895: 6-8).

La combinación de ambas teorías fue decisiva para comprender la idea que Henri Breuil mantuvo de la evolución del arte paleolítico. En efecto, Breuil en su autobiografía reconoce que los trabajos de los antropólogos Henry Balfour y Alfred Haddon resultaron claves para hacerle comprender cómo la mayor parte de los motivos esquemáticos y abstractos derivaban, por estilización, de formas naturalistas previas,

“Mi licenciatura estaba acabada. Solo me quedaba preparar mi tesis de habilitación para la Universidad de Friburgo. Elegí como tema “Estilización de figuras y ornamentos en el arte mobiliario de la Edad del Reno”. De hecho, yo había descubierto que una gran cantidad de los llamados signos y ornamentos grabados sobre asta de reno derivaban por alteración, de figuras o de partes de figuras de animales. La lectura, en principio un poco laboriosa, porque no leía habitualmente en inglés, de dos pequeños libros ingleses: “Haddon: Origin of Decorative Art” y “H. Balfour: Evolution in Art”, que no recuerdo quién me los dio a conocer, me reafirmaron en mi descubrimiento” (Breuil 1958: 154)

Una idea que expresó con claridad en su tesis de habilitación para la Universidad de Friburgo en 1905. En ella sostuvo que “la ornamentación es el resultado de la alteración cada vez más profunda del arte figurativo” (Breuil 1905b: 120). De igual importancia resultaron para Breuil algunas clasificaciones estilísticas realizadas por los etnólogos sobre las creaciones de poblaciones concretas. Este fue el caso de la organización en cuatro fases que hizo Holub de las representaciones rupestres grabadas por los bosquimanos, yendo desde sencillos contornos figurativos, a representaciones proporcionadas y llenas de detalles para terminar con formas “decadentes y muy convencionales” (Cartailhac y Breuil 1906: 177).

Así, combinando la teoría representacional y degeneracionista del arte, Breuil llegó a la conclusión de que algunos motivos, especialmente los zoomorfos del arte parietal, progresaron desde es-

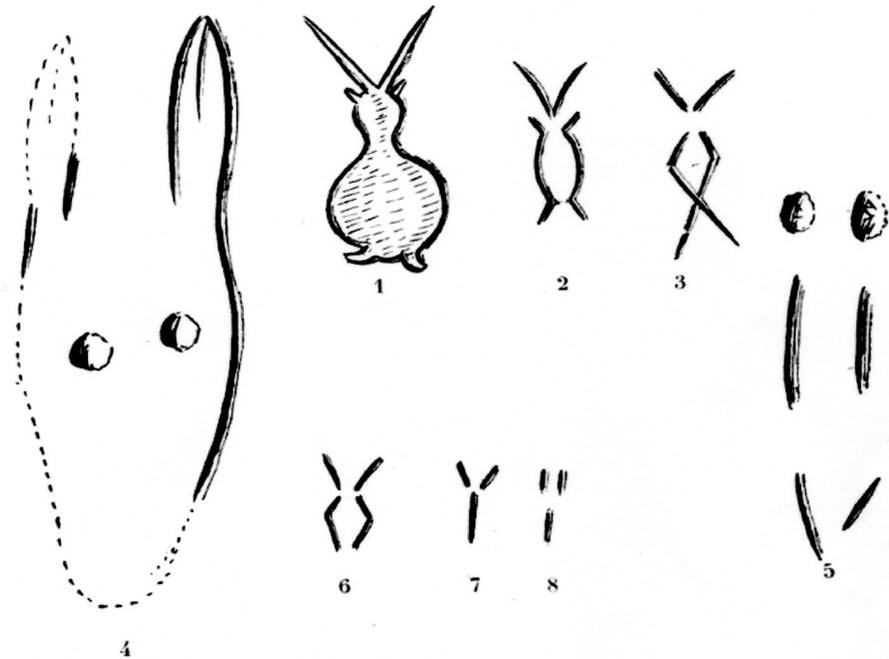


Fig. 11. "Degeneración" de figuraciones animales en motivos esquemáticos y abstractos en el arte mobiliar paleolítico según Henri Breuil (1905: 111).

quemados arcaicos a figuraciones altamente naturalistas, pero, al mismo tiempo, los signos geométricos y abstractos del arte paleolítico fueron el resultado de la “degeneración” de formas figurativas hacia motivos decorativos.

Esta definición de la forma a partir de una figuración inicial muy simple que irá introduciendo variaciones con el paso del tiempo, ganando exactitud y naturalismo, para terminar estilizándose y esquematizándose en su ocaso, estará presente en la primera sistematización en cinco fases que hizo Breuil de las representaciones paleolíticas (Breuil 1907), que desarrolló posteriormente distinguiendo dos ciclos sucesivos (Breuil 1935: 115-118), y que mantuvo hasta el final de su carrera (Breuil 1952a: 26-41). En su trabajo inicial, Breuil sugirió una evolución lineal del arte paleolítico desde representaciones simples a otras más complejas (Breuil 1907; Alcalde del Río *et al.* 1911). Para Breuil, los primeros dibujos paleolíticos fueron “extremadamente toscos en cuanto a la técnica y la concepción” (Alcalde del Río *et al.* 1911: 207). Estas representaciones eran “muy rígidas, mal proporcionadas y no prestan atención a los detalles anatómicos” (Breuil 1907: 10). Además, los animales fueron representados en “perfil absoluto” (Breuil 1907: 10). En una segunda fase, los artistas comenzaron a pintar algunas composiciones y utilizaron la perspectiva para representar ciertos rasgos distintivos de los animales, por ejemplo, los cuernos. El progreso hacia la representación realista fue interrumpido brevemente durante un tercer período, en el cual los artistas “talentosos y mediocres” coexistieron (Breuil 1907: 14). El final del Paleolítico fue testigo de la culminación del arte rupestre y el desarrollo de nuevas técnicas, incluyendo la pintura policroma, el dibujo en

perspectiva y el sombreado (Breuil 1907: 14). Por último, el arte desapareció durante el Aziliense en un rápido proceso de degeneración. A partir de la década de 1930, Breuil argumentó que el arte de las cuevas había atravesado dos fases artísticas diferentes o “ciclos”: el “Auriñaco-Perigordense”, y el “Solutreo-magdalenense”. De igual forma, Breuil sugirió la existencia de un hiato entre estos dos períodos durante el Solutrense (Breuil 1935: 115-118). En general, este investigador entendió la organización cronológica y estilística del arte paleolítico como una progresión desde unos inicios esquemáticos y elementales hacia la consecución de formas cada vez más naturalistas. Estas ideas serán seguidas por otros autores y se difundieron con rapidez convirtiéndose en el modelo a seguir por la mayor parte de investigadores durante la primera mitad del siglo XX (e.g. Boule 1923: 259-262; Capitan 1931; Reinaach 1908: 4; Peyrony 1914: 83).

En este sentido, resulta revelador la progresiva distinción que se fue haciendo entre un arte “parietal” y otro “mobiliario” en las primeras décadas del siglo XX (e.g. Déchelette 1908: 239; De Morgan 1909: 132; Capitan 1931: 96). Una división que hacia los años 50 y 60 ya sería de uso común (Breuil 1952a; Laming-Emperaire 1962; Ucko y Rosenfeld 1967; Leroi-Gourhan [1965] 1971). La categoría “arte mobiliario” incluía un conjunto variable de piezas grabadas o esculpidas cuyo elemento de conexión era el estar hechas sobre un soporte transportable. Sin embargo, su conceptualización incluía dos nociones principales. Primero, los grabados y esculturas más naturalistas eran valorados desde un punto de vista estético como obras maestras, y se las suponía un significado profundo ligado a creencias religiosas (Breuil 1905b: 105).



Fig. 12. Evolución técnica y estilística de las pinturas zoomorfas parietales según Émile Cartailhac y Henri Breuil (Cartailhac y Breuil 1906: 113). 1. Primera fase (contornos de figuras vistas de perfil). 2. Segunda fase (figuras de perfil con algunos detalles anatómicos y pequeñas zonas internas modeladas con color) 3. Tercera fase (figuras con representación de detalles internos y amplias áreas modeladas con color para dar la impresión de volumen). 4. Cuarta fase (figuras en perspectiva óptica, polícromas, y con representación de multitud de detalles anatómicos).

Segundo, un conjunto de grabados no figurativos eran considerados como simples motivos decorativos (Breuil 1905b: 29; Peyrony 1914: 55), derivados de un proceso de degradación de las representaciones más naturalistas (Breuil 1905b: 120). Respecto al arte mobiliario el llamado arte parietal era visto como testimonio de un mayor grado de desarrollo técnico e intelectual (e.g. De Morgan 1909: 133; Capitan 1913: 705); tal y como nos muestra Sollas al expresar su emoción tras contemplar por primera vez los bisontes esculpidos en arcilla de la cueva de Tuc D'Audoubert: "Mi larga peregrinación ha terminado y estoy contento [...] Aquí está, en su infancia, la grandeza de la mente del hombre manifestada en sus obras, y mirando a través de las edades nos alegramos al descubrir aquel genio creativo que es la mejor justificación del nacimiento de nuestra raza"³.

4.4. La explicación histórica del arte paleolítico según Henri Breuil.

Los conceptos fundamentales que articulan la percepción general que H. Breuil mantuvo del arte paleolítico son los de unidad y continuidad:

“No parece que el arte paleolítico sea el fruto de un capricho individual; la misma superioridad del arte paleolítico sobre los otros artes salvajes, la unidad de sus producciones en toda la Europa occidental, la continuidad de su evolución en tan vastos espacios, nos inclinan necesariamente hacia la idea de una manifestación colectiva, regida por reglas tradicionalmente establecidas, en la

3 Cita directamente tomada del "Libro de Oro" de la familia Bégüen, en el que Emile Sollas describió su reacción inicial al visitar Le Tuc d'Aubert el 19 de agosto de 1922. Tengo que agradecer a la Dra. Marcia-Anne Dobres el haberme facilitado esta cita y a Robert Bégouën por darme el permiso para emplearla.

cual la perpetuidad, quizás, estaba asegurada por alguna casta de personas que se transmitían y reservaban celosamente las reglas del arte y la noción de su valor mágico” (Cartailhac y Breuil 1906: 135).

Pero si la continuidad en el tiempo era asegurada por el valor de la tradición, la unidad espacial es producto del nomadismo del cazador y de la acción colectiva del ser humano, que en el caso de las sociedades primitivas se supone muy elevada, ya que lo que prima es la comunidad y no el individuo:

“Pero, sin duda, no hay que exagerar y concluir que son los mismos individuos los que han visitado todas las cavidades [...] los individuos cuentan poco y sus obras se distinguen difícilmente las unas de las otras [...] su actividad se parece a la que producen sus compañeros de raza ilustrados en su misma especialidad industrial” (Cartailhac y Breuil 1906: 141).

Evidentemente, todos estos aspectos implican la existencia de una tradición cuyos orígenes siempre son difíciles de esclarecer:

“La persistencia de un estilo que se mantiene evolucionando implica una tradición. Los orígenes de esta tradición tienen el mismo aspecto que muchos otros en la historia del arte. Son y permanecen ignorados. Hay una base atávica, hereditaria que se traduce en el arte como en la literatura de las razas. Hay una manera de ver la naturaleza y de simplificar la expresión de una forma dada que responde al mismo estadio de civilización. Aquí está el hecho, lo demás permanece en el misterio” (Cartailhac y Breuil 1906: 142).

En el fondo, esta tradición se entiende como una voluntad de arte o estilo (*Kunstwollen*) que determina todas las obras de un periodo, en consonancia con una forma de ver el mundo (*Weltanschauung*). Llegamos así al último punto, el de la evolución continua de esta tradición artística. Esta idea parece coherente con su primer esquema de evolución técnico-estilística del arte paleolítico en cinco etapas sucesivas, pero no parece que pueda serlo con el que formuló algunos años más tarde, en el que se diferenciaban dos ciclos (Auriñaciense y Magdaleniense). Sin embargo, Breuil siempre creyó que existía alguna conexión filogenética entre el origen del arte magdaleniense y el auriñaciense. Así lo expresaba, por ejemplo, en 1912:

“¿De dónde venían los magdalenienses? Notables analogías con el Auriñaciense superior pirenaico, principalmente en lo que concierne al arte parietal, [...] pueden hacer pensar en una cuna pirenaica, ya que en esta comarca francesa parece no haber existido un episodio solutrense” (Breuil 1913: 202-203).

Y en caso de que el Magdaleniense tuviera un origen foráneo, planteaba: “Venido del Asia siberiana, pero se benefició, en nuestras regiones, de adquisiciones artísticas realizadas y conservadas en ciertas comarcas por las poblaciones auriñacienses o sus derivados” (Breuil 1913: 203- 205).

Es decir, que, de una manera u otra, aceptó la relación filogenética entre Auriñaciense y Magdaleniense, especialmente en cuestiones artísticas, quedando el Solutrense como una cultura aislada

de esta tradición, y aceptando, tan sólo, al final de la misma, y por contacto con los primeros magdalenenses, algunas piezas grabadas:

“Al Solutrense antiguo y medio pueden atribuirse, con seguridad, muy pocos grabados, o quizá ninguno. Únicamente en el final del Solutrense superior, ya impregnado de influencias del Magdaleniense III, aparecen en diversos puntos de Dordoña y Charante alto relieves de gran tamaño con todos los caracteres artísticos magdalenenses” (Breuil y Obermaier [1935] 1984: 170).

En último término, Breuil interpretó el arte paleolítico a la luz de la combinación de la noción de cultura que el “enfoque histórico-cultural” había ido generalizando desde finales del s. XIX, y de algunos conceptos desarrollados por historiadores del arte y antropólogos para explicar los orígenes del arte. Por una parte, sostuvo que los logros humanos se producen en entornos geográficos y cronológicos concretos, desde donde se difunden a otros espacios o se legan como herencia a sociedades posteriores, lo que terminaba por dar una idea de unidad a la historia de nuestra especie. Por otra parte, conectó el arte paleolítico con la noción de “progreso artístico” vinculada a la representación naturalista. Los avances formales asociados a este tipo de representación (perspectiva óptica, modelado, ...) fueron asegurados a lo largo del Paleolítico superior por un conjunto de hechiceros o sacerdotes que participaban de una determinada voluntad de arte o estilo (*Kunstwollen*), y que además garantizaban la continuidad del significado de las formas en el marco de una visión del mundo mágico-religiosa.

TERCERA PARTE



**EL ENFOQUE ESTRUCTURALISTA.
UNA REVOLUCIÓN PARCIAL.**



CAPÍTULO 5

El estructuralismo: una realidad difusa.

5.1. El estudio del arte paleolítico y el estructuralismo

La mayor parte de los investigadores han considerado que a finales de los años cincuenta del siglo XX se produjo un cambio en la manera de conceptualizar el arte paleolítico (e.g. Bahn y Vertut 1997; Conkey 1989; 2001; Delporte [1990] 1995: 202-239; González Sainz 2005; Lorblanchet 1995: 83-96; White 2003: 56-57). En general, esta nueva forma de entender el arte prehistórico se apoyó en cuatro aspectos fundamentales:

1.º Los motivos que componen este arte dejaron de entenderse como referencias directas a la realidad, y pasaron a considerarse símbolos. La imagen de un bisonte ya no sólo aludía al animal, sino que, a su vez, podía hacer referencia a lo femenino, a la idea de fuerza, o a cualquier otro principio culturalmente consensuado.

2.º Frente a perspectivas anteriores, que analizaban las imágenes como objetos autónomos, ahora la realidad trató de definirse mediante un conjunto de elementos interrelacionados. Los distintos componentes adquirirán significado a partir de ese marco de rela-

ciones. El soporte de la cueva se convierte en una realidad activa y participante en composiciones con una estructura reconocible.

3.º Se produjo un aparente rechazo a la idea de “mentalidad primitiva” sostenida en las interpretaciones precedentes, y una crítica formal, que no abandono real, del comparativismo etnográfico como herramienta viable para abordar el problema del significado del arte paleolítico. Así, estos autores intentarán desentrañar el sentido de este arte a partir del análisis de las propias representaciones.

4.º Estos investigadores sostuvieron que la mente de los cazadores y recolectores, en general, y la de los paleolíticos en particular, es tan compleja como la de cualquier sociedad humana. Al tiempo, incorporaron la idea de que esa mentalidad tiende a organizarse mediante oposiciones binarias tipo masculino/femenino, luz/oscuridad, vida/muerte etc.

Esta narrativa del cambio de paradigma puede ser caracterizada, al menos, por tres puntos principales. En primer lugar, existe un consenso generalizado de que hubo cambios importantes en el campo del estudio del arte prehistórico a finales de los años 50 y principios de los 60 del siglo XX. Se ha aceptado de forma general que, en ese momento, varios arqueólogos revolucionaron la investigación de arte rupestre aplicando las reglas del análisis estructural al estudio de las representaciones paleolíticas (e.g. Bahn y Vertut 1997; Conkey 1989; 2001; Delporte [1990] 1995: 202-239; González Sainz 2005; Lorblanchet 1995: 83-96; Moro Abadía y González Morales 2012; White 2003: 56-57). En segundo lugar, los

especialistas del arte rupestre están de acuerdo en que la principal contribución de los estudiosos en el análisis del arte prehistórico fue demostrar que las imágenes paleolíticas se integraron en sistemas simbólicos estructurados. Lo que les ha llevado a hablar de un enfoque “estructuralista” (e.g. Conkey 1989; 2001; Delporte [1990] 1995: 202-239; Lorblanchet 1995: 83-96; Sauvet 2004; White 2003). En tercer lugar, la mayoría de los investigadores coinciden en señalar que Max Raphaël, Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan fueron los principales impulsores del análisis estructural del arte paleolítico (e.g. Lorblanchet 1999: 174; Moro Abadía y González Morales 2012: 265; Moro Abadía y Palacio-Pérez 2015; Palacio-Pérez 2013a: 703; Palacio-Pérez y Moro Abadía 2015; White 2003: 56). En este contexto, Leroi-Gourhan ha sido considerado como el principal representante del estructuralismo en el estudio arte prehistórico (e.g. Bahn y Vertut 1997: 196; Clottes 2011: 31; Conkey 2001: 279; Dobres 2001: 67; Sauvet 2004: 260-261). Sin embargo, este autor tomó algunas ideas de la tesis doctoral que su alumna, Annette Laming-Emperaire, defendió en 1957 (Laming-Emperaire 1962). Ésta, a su vez, se había inspirado, en parte, en los planteamientos sostenidos durante los años cuarenta por el historiador del arte Max Raphaël (1945), un autor poco conocido entonces, pero que es citado por Laming-Emperaire (1962: 118-120). A pesar de todo, la obra de Leroi-Gourhan es la que adquirió un mayor protagonismo, ya que fue él quien se dedicó con mayor profundidad y constancia al estudio del arte paleolítico, y quien, dada su posición hegemónica en las instituciones francesas dedicadas a la prehistoria (Coye 2015; Soulier 2003; 2015), obtuvo una mayor difusión y reconocimiento tanto en su país como en el resto de Europa y, posteriormente, en Norteamérica.

Aun teniendo en cuenta que los trabajos de Max Raphaël y, sobre todo, de Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan supusieron un cambio importante en la investigación del arte paleolítico, su aproximación, leída en términos estructuralistas, plantea algunos problemas para la historia de la arqueología derivados de tres aspectos clave:

1.º El estructuralismo, entendido como un fenómeno compacto y homogéneo que afecta al conjunto de las ciencias humanas y sociales, presenta problemas de definición.

2.º Los autores anteriormente citados no se reconocen a sí mismos como estructuralistas, y en sus carreras se advierten otras influencias teóricas y epistemológicas que, al menos, resultan igual de significativas.

3.º La supuesta ruptura entre estos autores y la fase anterior de la investigación, dominada por Henri Breuil, tampoco resulta clara, y cabe aceptar algunas continuidades de base en su forma de conceptualizar el arte paleolítico.

Para abordar estos problemas evaluaré una serie de cuestiones. En primer lugar, me aproximaré de forma breve a las dificultades de definición que presenta el estructuralismo, lo que en sí mismo ya supone un inconveniente a la hora de valorar su influencia en el estudio del arte prehistórico. En segundo lugar, analizaré por separado la obra de Max Raphaël, Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan, dedicando especial atención a la de este último. Evaluaré las propuestas de estos autores en el contexto general de las ideas que cada uno de ellos mantuvo sobre el comportamiento

estético, el arte, la religión, la evolución cultural y la idea de “primitivo”. Al tiempo señalaré algunas de las continuidades que existen con la etapa anterior de la investigación.

5.2. Dificultades de definición del estructuralismo

Casi todos los autores que se han enfrentado al estudio y definición del estructuralismo han señalado lo difícil que resulta delimitar temporal y conceptualmente este movimiento (e.g. Barthes 1963; Deleuze 1973; Descombes 1979; Dosse [1992] 2004a; Milner 2002; Pavel 1988; Petitot 1999; Piaget 1968; Sperber 1968; Sokal 1997). No pretendo aquí plantear el problema en detalle, pero sí señalar algunas claves que nos permitan orientarnos con una mayor precisión en un campo tan complejo.

Los inconvenientes son varios. Primero, resulta difícil establecer un inicio y un final claro para esta corriente de pensamiento. Se suele fijar como punto de partida el desarrollo del estructuralismo lingüístico con el impulso inicial de Ferdinand Saussure a comienzos del siglo XX y la publicación póstuma por parte de sus alumnos de su *Cours de linguistique générale* (Saussure 1916). Sin embargo, el concepto de estructura no aparece en la obra de Saussure, y tan sólo se encuentran los de sistema y forma. Muchos de los elementos típicos del análisis estructuralista surgirán después, durante los años 20 y 30 con las distintas escuelas de lingüística estructuralista de Praga, Copenhague, Estados Unidos, París y Ginebra (e.g. Amsterdamska 1987; Chiss y Puech 1987; Ducrot 1968; Lepschy 1968; Mathews 2001), y, sobre todo, gracias a personalidades tan señeras como las de Nicolaï Troubetzkoy o Roman Jakobson (Jakobson 1931; Trubetzkoy [1939] 1969). Su final tampoco está claro. En el campo de la lingüística se

hace coincidir con los primeros pasos de la gramática generativa de Noam Chomsky a finales de los años 50 (Chomsky 1957) y su difusión en Francia (Ruwet 1967), algo que crea una contradicción con el auge y la expansión que el enfoque estructuralista tiene por esos mismos años en otras disciplinas humanas y sociales como la filosofía, antropología, historia, crítica literaria o psicología (Chiss y Puech 1999). Para este fenómeno más amplio se han apuntado otras causas de su declive. Por una parte, la banalización universitaria del estructuralismo, es decir, su legitimación definitiva, lo que le hizo perder su ímpetu y carácter innovador inicial. Por otra parte, el fracaso de su proyecto intelectual, provocado, en parte, por la crítica desarrollada por el postmodernismo (Dosse [1992] 2004b: 155-163 y 303-460). Sin embargo, esta última corriente de pensamiento también se ha explicado por algunos autores como el resultado de una hipertrofia de algunos rasgos estructuralistas (Dosse [1992] 2004b: 29-44). En segundo lugar, salvo el caso de Claude Lévi-Strauss, casi ninguno de los autores considerados estructuralistas se sintió cómodo con esta etiqueta (Bolívar 2001: 31). En tercer lugar, la diversidad de campos en los que se ha aplicado el análisis estructuralista ha dado lugar a un desarrollo propio y diverso en cada una de las disciplinas y autores; ya se trate de un antropólogo como Lévi-Strauss, un revisionista del marxismo comprometido con el estudio de las formaciones sociales como Althusser, un lingüista dedicado al estudio de las religiones y la mitología como Georges Dumézil, un crítico literario como Roland Barthes o un psicoanalista volcado en el análisis del inconsciente como Jacques Lacan. Como señaló Roland Barthes:

“¿Qué es el estructuralismo? No es una escuela, ni un movimiento unido por la solidaridad de doctrina o de lucha. A

penas es un léxico: estructura es un término ya antiguo (de origen atomista y gramático), ahora muy desgastado; todas las ciencias sociales se sirven de él abundantemente y el uso de esta palabra ya no puede distinguir a nadie, excepto para discutir el contenido que le damos; funciones, formas, signos y significados ya no resultan pertinentes; hoy son palabras de uso común a las que se les pregunta y, por tanto, de las que uno consigue todo lo que desea” (Barthes 1963).

Esta diversidad en las formas de apropiación del estructuralismo ha llevado a François Dosse, siguiendo a Roland Barthes (Dosse [1992] 2004a: 13), a diferenciar distintos estructuralismos. Por una parte, tenemos un estructuralismo cientifista de carácter nomotético, representado por autores como Claude Lévi-Strauss, Algirda-Julien Greimas o Jacques Lacan, implicando así a la antropología, la semiótica y el psicoanálisis. Por otra parte, existe un estructuralismo más flexible, que podría calificarse de semiológico, y que incluye a investigadores como Roland Barthes, Tzvetan Todorov o Michel Serres. Por último, se puede distinguir un estructuralismo “historizante” o epistémico donde situaríamos a Louis Althusser, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida, Jean Pierre Vernant y la tercera generación de historiadores de los *Annales*.

En el polo más extremo, algunos autores han considerado la definición del estructuralismo como una tarea imposible, reduciendo éste a una mera moda de pensamiento pseudo-lingüístico (Pavel 1988), una filosofía subversiva aupada por el Mayo del 68 (Bouveresse 1984), o una impostura intelectual nihilista fundamentada en una filosofía que sólo sabe hablar de ella misma (Sokal 1997).

También se ha pretendido caracterizar al estructuralismo por el contexto socio-político que le alimentó. En concreto, en el caso francés se ha señalado una transformación del estatus sociológico de la producción y difusión de las ideas. En primer término, se advierte un cambio respecto al intelectual comprometido políticamente, la mayor parte de las veces con el marxismo, de los años 20 y 30 (Dosse [1992] 2004a: 24-25). La guerra fría, la “desestalinización” y la descolonización marcan una nueva orientación de la cual el estructuralismo formó parte (Dosse [1992] 2004a: 186-193). Así, cuestiones como el relativismo de la identidad cultural, el cientifismo frente a la ideología politizada, o la crítica del dogmatismo marxista, se convirtieron en asuntos cruciales (Dosse [1992] 2004a: 26-33). En segundo lugar, se ha enfatizado cómo muchos de sus promotores o difusores tuvieron un papel marginal en la Universidad de la Sorbona y, sin embargo, formaron parte de las instituciones de élite y renovación como *L'École Pratique* (Gremias), *École Normale Supérieure* (Althusser, Derrida y Lacan), *Collège de France* (Barthes y Foucault) o *Université des Vincennes* (Deleuze). En tercer lugar, el auge del estructuralismo coincidió con una expansión de la educación superior entre las clases medias, el reconocimiento de una cierta autonomía de las ciencias humanas en las facultades de letras y en la generalización de un modelo tendente hacia la especialización procedente de las ciencias formales, que llevó a la creación de laboratorios, la reorganización del CNRS y el incremento de publicaciones especializadas (Dosse [1992] 2004a: 219-230 y 431-432). Se ha subrayado que, tras la Segunda Guerra Mundial, en un ambiente de optimismo y desarrollo del neocapitalismo, el estructuralismo fue el portavoz de una nueva burguesía burocrática y tecnocrática propensa a la consolidación del sistema (Dosse [1992] 2004b: 122-124).

Cabe preguntarse si más allá de estas circunstancias socio-históricas se puede observar una comunidad de lenguaje y unos objetivos comunes entre los estructuralistas, si existe una matriz compartida detrás de la multiplicidad de enfoques personales.

En 1973 Gilles Deleuze intentó responder a esta pregunta en su *À quoi reconnaît-on le structuralisme*. Centró su argumentación en dos aspectos clave íntimamente relacionados y que, sin duda, permiten dar coherencia a un fenómeno tan diverso como el estructuralismo. Por una parte, el descubrimiento de una nueva dimensión de análisis de la vida humana, lo simbólico. Por otra parte, la definición de este campo simbólico a partir del concepto de estructura.

Gilles Deleuze antes de definir lo simbólico nos introduce en dos órdenes o dominios que han marcado el pensamiento occidental desde la antigüedad, lo real y lo imaginario:

“Estamos habituados, casi condicionados, a una cierta distinción o correlación entre lo real y lo imaginario. Todo nuestro pensamiento mantiene un juego dialéctico entre ambas nociones. Incluso cuando la filosofía clásica habla de la inteligencia o del entendimiento puro, se trata aún de una facultad definida por su aptitud para captar lo real y su verdadero fondo, lo real en verdad, lo real tal cual es, en oposición, aunque también en relación, a los poderes de la imaginación. Citemos movimientos creadores por completo diferentes: el romanticismo, el simbolismo, el suprarrealismo... Unas veces se alude al punto trascendental donde lo real y lo imaginario se penetran y

se unen; otras veces, a su aguda frontera, como el filo de su diferencia” (Deleuze [1973] 1976: 568-569).

Precisamente, en oposición a lo real y a lo imaginario Deleuze introduce el campo de lo simbólico y lo caracteriza recurriendo a la lingüística:

“Ahora bien, el primer criterio del estructuralismo es el descubrimiento y el reconocimiento de un tercer orden, de un tercer reino: el de lo simbólico. Es el rechazo a confundir lo simbólico con lo imaginario, tanto como con lo real, lo que constituye la primera dimensión del estructuralismo. Todo ha comenzado por la lingüística: más allá de la palabra en su realidad y en sus componentes sonoros, más allá de las imágenes y de los conceptos asociados a las palabras, el lingüista estructuralista descubre un elemento de naturaleza totalmente diferente, el objeto estructural” (Deleuze [1973] 1976: 569).

El orden de lo simbólico se define por su naturaleza estructural, es decir por organizarse a partir de estructuras. El término estructura es anterior al movimiento estructuralista y ya se había empleado en diferentes campos como la biología, las matemáticas, la arquitectura, la sociología o la psicología. Sin embargo, la concepción tradicional de la estructura tenía un carácter atomista. Es decir, ésta se concebía como una realidad compuesta de elementos que pueden aislarse, descomponerse, ya que el todo es una suma o yuxtaposición de sus componentes. Sin embargo, los estructuralistas van a resaltar el carácter de totalidad e interdependencia de los elementos que forman el conjunto. Así, esta nueva dimensión de la estructura presenta una serie de rasgos:

- 1.- Es topológica, en la medida en que los elementos que la integran adquieren su valor en función del espacio que ocupan en ella.
- 2.- Es diferencial o relacional, en tanto que el valor de un elemento depende de la relación que establece con los demás. Así el elemento simbólico se define por las diferencias que establece con los otros dentro de la totalidad, formando así un sistema de oposiciones.
- 3.- Es sistémica porque presenta unas leyes internas de composición que permiten su funcionamiento como una red de relaciones que vincula las partes. De esta forma, la posición y las relaciones que establecen los elementos simbólicos les otorgan un valor y una función.
- 4.- Tiene la propiedad de diferenciarse. Así, la posición que ocupan los elementos y las relaciones diferenciales que establecen definen una serie de singularidades que caracterizan a la estructura. Por ejemplo, esto es lo que en lingüística permite establecer la fonética de distintas lenguas o en la antropología definir diferentes sistemas de parentesco. Pero las estructuras solo se diferencian cuando se actualizan, es decir cuando los lugares de la estructura son ocupados por seres reales (lo real) y por las ideologías que expresan la imagen que tienen de sí mismos (lo imaginario). Pero “lo que se actualiza, aquí y ahora, son tales relaciones, tales valores de relación o tal repartición de singularidades” (Deleuze [1973] 1976: 580). Por tanto, para los estructuralistas existe una estructura total que encarna todas las relacio-

nes, valores y singularidades de un determinado campo que virtualmente reside en el inconsciente humano, pero que se actualiza, en un tiempo y espacio concretos, mostrando sólo una parte de todas las opciones posibles. Por ejemplo, la virtualidad total del lenguaje toma forma siguiendo direcciones exclusivas en lenguas diversas, o la totalidad de posibilidades de las relaciones de parentesco se actualiza en sistemas concretos que sólo muestran una parte de ellas.

5.- Responde a una lógica serial. Es decir, las estructuras se organizan en series de elementos simbólicos de un campo que establecen relaciones de correspondencia con series de elementos de otros campos. Por ejemplo, esto se expresa en la interpretación que Lévi-Strauss hace del totemismo. Por una parte, tenemos una serie de especies animales consideradas como elementos de relaciones diferenciales, por otra, una serie de relaciones sociales. La confrontación se establece entre esos dos sistemas de diferencias, esas dos series de elementos y relaciones (Lévi-Strauss, [1962] 1965: 112).

6.- Toda estructura envuelve un elemento paradójico. Es un elemento que circula por todas las series ocupando posiciones diferentes. Es un elemento que no comporta por sí mismo ningún carácter diferencial ni valor, pero en relación al cual todos los elementos se sitúan en sus propias relaciones diferenciales. En palabras de Lévi-Strauss cuando habla del término *mana* y sus equivalentes:

“Estas nociones actúan un poco como símbolos algebraicos, para representar un valor indeterminado de significación,

vacío en sí mismo de sentido y susceptible, por tanto, de que se le aplique cualquier sentido, cuya única función sería cubrir la distancia entre el significante y el significado” (Lévi-Strauss [1950] 1991: 37).

El propio Deleuze reconoce que esta definición de la idea de estructura supone una clara disolución del sujeto y, por tanto, una forma de antihumanismo formalista (Ricoeur 1963). Se produce una negación del sujeto en la explicación de los hechos sociales. Éste queda excluido como factor activo, para convertirse en un simple lugar en la red de la estructura. El estructuralismo traslada el interés del “pensamiento del sujeto” al discurso, al significante, que se impone a los mismos sujetos y los constituye. El espacio simbólico, expresado en la estructura, precede al individuo: “Hay, pues, una ocupación simbólica primaria antes de toda ocupación secundaria por seres reales” (Deleuze [1973] 1976: 595).

Volviendo al estudio del arte paleolítico, tanto Max Raphaël como Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan incorporaron a su discurso alguno de los razonamientos propios del estructuralismo. Sin embargo, podría resultar excesivo hablar de un enfoque esencialmente estructuralista dado que en estos investigadores se perciben muchas influencias que difícilmente soportarían esta etiqueta. Mi objetivo aquí no es precisar hasta qué punto las ideas de estos autores encajan con los enunciados estructuralistas, sino analizar la trayectoria individual de cada uno, valorando la heterogeneidad de sus planteamientos teóricos, el contenido de sus propuestas y la relación de ruptura y continuidad con las fases anteriores de la investigación del arte paleolítico.



CAPÍTULO 6

Max Raphaël. El estudio del arte paleolítico como construcción de una teoría de la historia del arte.

6.1. Una carrera investigadora compleja.

El filósofo e historiador del arte Max Raphaël (1889 - 1952) ha sido considerado por muchos autores como un pionero en la introducción del enfoque estructuralista en la investigación del arte paleolítico (e.g. Delporte [1990] 1995: 202-203; Chesney 1994; Lorblanchet 1995: 83-84; Moro Abadía y González Morales 2012: 265; Palacio-Pérez 2013a: 703; White 2003: 56). Sin embargo, su relación con el estudio del arte paleolítico no es más que un pequeño episodio en su carrera de investigador y su vinculación con el estructuralismo es, cuanto menos, discutible.

Algunos detalles biográficos resultan relevantes a la hora de evaluar su trayectoria investigadora, ya que explican, en parte, el que entablara contacto con destacables protagonistas de las ciencias sociales y del mundo del arte de la primera mitad del siglo XX, así como su compromiso con el marxismo. Esto resulta especialmente significativo en su comprensión teórica del arte en general, y de su idea del arte paleolítico en particular.

Su condición de judío y su proximidad ideológica al marxismo marcaron de una forma importante su vida personal y académica (Schaefer 1986: 205 y 208), pero de esta última resulta más relevante lo heterogéneo de sus estudios, así como el importante número de intelectuales y artistas de los que fue alumno o con los que entabló relación. Comenzó sus estudios universitarios en 1907. Estudió jurisprudencia y política económica con Gustav von Schmoller en Berlín y con Lujo Brentano en Múnich. Siguió cursos de sociología en Berlín bajo la dirección de Georg Simmel (1858), y de nuevo en Múnich estudió historia del arte con Heirnrich Wölfflin. En esta misma ciudad entabló relación con Paul Klee y Franz Marc, y con posterioridad, a partir de 1908, con dos integrantes de *Die Brücke*, August Macke y Max Pechstein. En un viaje realizado a París en 1911 siguió cursos de historia del arte, impartidos por Emile Mâle, y de filosofía por Henri-Louis Bergson. En 1912 conoció a Pablo Picasso, Henri Matisse y Auguste Rodin. Apasionado por el arte francés, volvió a Múnich en 1913 donde escribió su tesis doctoral sobre el desarrollo del arte moderno desde Monet a Picasso y que será publicada más tarde en 1919 (Raphaël 1919). Una vez doctorado se trasladó a *Bodman am Bodensee* (Alemania), donde vivió como escritor independiente y empezó a desarrollar una teoría social de la historia del arte.

En 1915, cuando estalló la Primera Guerra Mundial, fue movilizadizo para luchar con el ejército alemán. Sin embargo, en 1917 decidió desertar y emigrar a Suiza. Allí conoció a diversos artistas y estudió los escritos de Edmund Husserl. En 1919 terminó una de sus obras principales, *Idee und Gestalt*.

En 1920 abandonó Suiza y se instaló en Berlín. En ese año revisó el manuscrito de *Idee und Gestalt* que será publicado en 1921 (Ra-

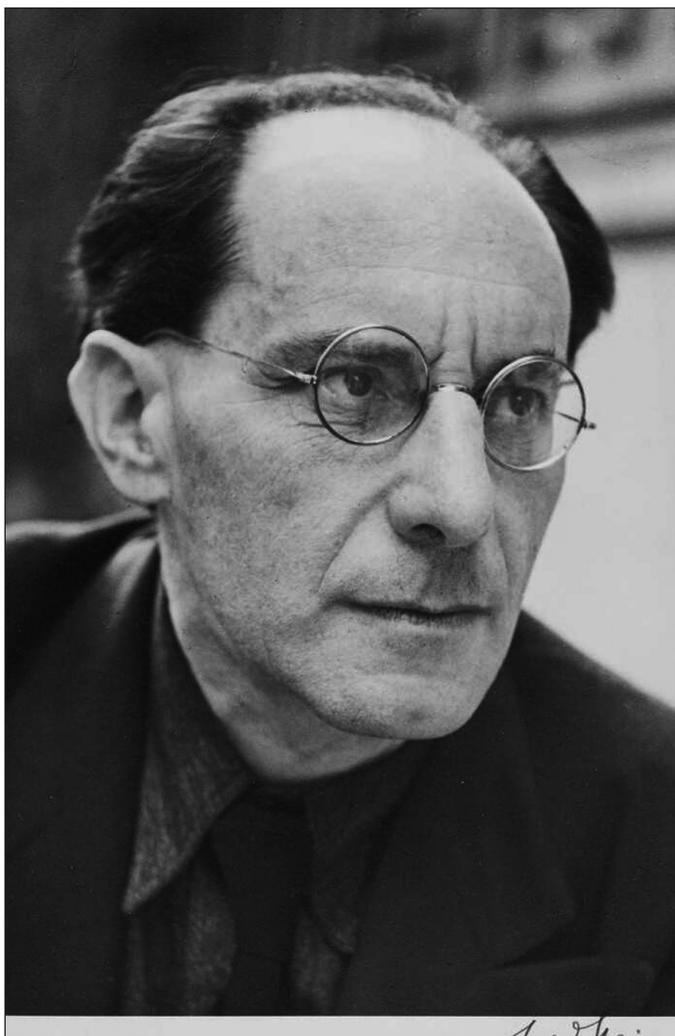


Fig. 13. Max Raphaël fotografiado en Nueva York, en 1951 (VG *Bild-Kunst*, *Germanisches National Museum*, *Deutsches Kunstarchiv*, Fondo Max Raphaël, Foto: DKA_NLRaphaelMax_IB25a-0001a).

phaël 1921). Fue durante estos años cuando estudió en profundidad la obra de Karl Marx (Hornig 1994: 170-172). A partir de 1924 comienza a enseñar historia del arte en la *Volkshochschule Gross-Berlin* y simultáneamente da clases en una escuela destinada a la instrucción de obreros la *Marxistische Arbeiterhochschule von Grossberlin*. En paralelo a su labor docente desarrolló una intensa labor investigadora. Escribió una serie de ensayos monográficos orientados al análisis de los dibujos de Rembrandt y la pintura de Corot y Degas, así como un estudio crítico sobre el estilo literario de Paul Valéry, entre otros textos. Esta labor culmina en 1930 con la publicación de una de sus obras más señeras *Der dorische Tempel* (Raphaël 1930) y en 1932 con la aparición de un artículo clave sobre la teoría marxista del arte (Raphaël 1932). En 1932 Max Raphaël propuso a la dirección de la *Volkshochschule Gross-Berlin* la realización de un seminario sobre los fundamentos científicos de *El Capital* de Marx y un curso sobre la sociología del arte moderno. La dirección, prudente ante el avance del partido Nazi en 1932, le propuso un cambio de tema. Max Raphaël se negó, manifestando su desacuerdo, y provocó así su despido (Schaefer 1986: 208). Su condición de judío y de desertor en la I Guerra Mundial, así como su compromiso con el marxismo le llevó a tomar la decisión de abandonar Alemania ante la amenaza nazi.

En diciembre de 1932 se instaló en París donde permaneció hasta que fue trasladado a un campo de internamiento a comienzos de la II Guerra Mundial. Fueron años muy prolíficos en los que profundizó en su particular análisis marxista de la historia del arte. En 1933 publicó *Proudhon, Marx, Picasso: Trois études sur la sociologie de l'Art* (Raphaël 1933). Al año siguiente apareció en alemán *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* (Raphaël 1934) que será traducido al

francés y publicado por Gallimard cuatro años más tarde con el título *La théorie marxiste de la connaissance* (Raphaël 1938). De igual forma, terminó una serie de textos que no llegaron a publicarse como *L'esthétique des églises romanes en France* (1935) o *Ouvriers, art et artistes, contribution à une science de l'art marxiste* (1939).

En 1940, tras la ocupación nazi de París, Max Raphaël fue internado en el campo de *Gurs* en los Pirineos. Incluso en su periodo de internamiento continuó con su actividad de escritor. Se conservan un borrador de un tratado de ética marxista y escritos y varias notas sobre el pensamiento de Spinoza (Schaefer 1986: 210).

En 1941 se casó con Emma Dietz y fue trasladado al campo de *Les Milles* en Aix-en-Provence. El mismo año consiguió escapar a Barcelona y después a Lisboa. Allí embarcó hacia Nueva York, donde fue bien recibido por algunos amigos el 22 de junio de 1941.

En Nueva York permaneció hasta el final de su vida en 1952. Su mujer, Emma Dietz, que se había quedado internada en el campo de *Gurs*, se reunió con él en Estados Unidos en 1945. Durante estos años sus preocupaciones teóricas se acentuaron. Dos aspectos centraron su atención. Por una parte, el estudio de la diacronía en la historia del arte. Por otra parte, la relación entre infraestructura y superestructura. Es en este contexto de reflexión teórica en el que hay que enmarcar su investigación en torno a las “artes primitivas”. En este dominio desarrolló estudios sobre dos campos distintos. Por un lado, analizó la decoración de la cerámica predinástica del Egipto antiguo, de la cual tenía buenos ejemplos en el *Metropolitan Museum* de Nueva York (Raphaël 1947). Por otro lado, inició un estudio en profundidad del arte rupestre paleolítico. Su interés por este arte se re-

monta a 1935 cuando realizó un viaje de estudio a *Les Eyzies*, donde visitó las principales cuevas de la zona (Brault 1986: 8). Sin embargo, solo a partir de su instalación en Nueva York comenzó a escribir sobre este tema. Se pueden diferenciar tres etapas en su producción sobre el arte paleolítico (Brault 1986: 8-9). Una primera que discurre entre 1941 y la elaboración y publicación de *Prehistoric Cave Art Paintings* (Raphaël 1945). Durante la segunda etapa, de 1945 a 1949, Max Raphaël aumentó sus reflexiones sobre este campo con una serie de textos que quedaron inéditos: *Die Alsteinzeitliche Jagdkultur* (La civilización de la caza del Paleolítico Superior), *Zur Chronologie der Quaternären Kunst* (Sobre la cronología del arte cuaternario) y *Zur Methode der Interpretation der Paläolithischen Kunst* (Sobre el método de interpretación del arte paleolítico). En el curso de este periodo también elaboró una segunda versión ampliada de *Prehistoric Cave Paintings* en Alemán, pero que quedó inédita. Por último, una tercera etapa se desarrolla entre 1949 y su muerte en 1952 en la que redactó multitud de ensayos que no se editaron en vida del autor como *Jaegerkultur des Paläolithikums* (La civilización de los cazadores paleolíticos), *Die Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit: Ein Beitrag zur Geschichte der Religionen und Religiöser Symbole* (La magia del renacimiento en la época paleolítica: contribución a la historia de las religiones y de los símbolos religiosos), *Methodische Bemerkungen Zur Interpretation der Interpretation der Paläolithischen Kunst* (Reflexiones metodológicas sobre la interpretación del arte cuaternario), *Der Begriff des Geschichtlichen Fortschritts: Ein Beitrag zur Loesung des Problems der Paläolithischen Kunst* (Sobre el concepto de progreso histórico: contribución a la resolución de problemas sobre el arte paleolítico) y *Die Gesamtkomposition in Altamira, Combarelles und Font-de-Gaume* (Sobre la composición global de Altamira,

Combarelles y Font-de-Gaume). Un hecho de gran importancia es que durante estos años Max Raphaël mantuvo correspondencia con algunos de los principales prehistoriadores de la época como Glory, Breuil, Lemozi, Laming-Emperaire, Bégouën, Drouot, Movius, Vaufray, Graziosi, Peyrony, Barandiaran o Garrod, entre otros. Incluso a algunos de ellos les envió traducciones y resúmenes de algunos de sus textos sobre la metodología de estudio y la cronología del arte paleolítico. Por ejemplo, a Annette Laming-Emperaire le mandó un texto titulado *On the method of interpreting palaeolithic art*. A finales de 1951 Max Raphaël comenzó a reunir todos sus textos en una obra de síntesis que se titularía *L'iconographie de l'Art Quaternaire*. Con motivo de la redacción de este texto preparó un viaje para visitar los conjuntos rupestres de Francia y España, pero este proyecto se vio interrumpido por su suicidio el 14 de julio de 1952.

Ahora bien, los trabajos sobre el arte primitivo sólo supusieron una parte del trabajo que Max Raphaël desarrolló en estos años. Preparó un texto sobre el hombre clásico en el arte griego, *Der Weg zum Klassischen Menschen in der monumentalen Skulptur* que quedará inédito. De igual forma, retomó un antiguo texto de los años treinta al que añade un artículo sobre el Guernica de Picasso, y que lleva por título *Wie will Kunstwerk gesehen werden* (Como debe de ser observada una obra de arte), y que será publicado en inglés años después de su muerte bajo el título *The Demands of Art* (Raphaël 1968).

Este repaso sumario de la obra de Max Raphaël resulta suficiente para mostrar lo heterogéneo y prolijo de su labor. Sin embargo, su obra no tuvo un excesivo reconocimiento en vida. En parte esto responde a diferentes causas. En primer lugar, Max Raphaël

sufrió un cierto aislamiento académico, al no formar parte del sistema universitario y al resistirse a cualquier tipo de encasillamiento intelectual, manteniendo un fuerte sentido de la independencia. En segundo lugar, el hecho de ser alemán y judío le valió la desconfianza tanto de los alemanes como la de los judíos durante determinados periodos de su vida. En tercer lugar, como historiador del arte polemizó con el *establishment* de esta disciplina, lo hizo con los valedores del formalismo y el estudio de los estilos (Wölfflin), así como con los seguidores del método iconográfico (Panofsky). En cuarto lugar, como partidario del marxismo nunca se comprometió con la carrera política y se desmarcó de los marxistas ortodoxos.

En cualquier caso, su fuerte sentido de independencia es, en parte, la causa de la originalidad y riqueza de su pensamiento. Sin duda, este carácter *sui generis* y diverso en cuanto a influencias se dejará notar en su concepción del arte paleolítico. Una realidad que será indisociable de su manera de entender el arte y la producción visual, de concebir el progreso histórico y artístico, y de pensar la sociedad primitiva.

6.2. Una concepción del arte y la producción visual.

La concepción que Max Raphaël sostuvo de la estética y el arte es producto de un proceso largo de formación en un contexto histórico que le enfrentó con los inicios de la modernidad (Hornig 1994). No resulta baladí que en su labor como crítico y ensayista de arte tuviera que abordar la explicación de corrientes artísticas nuevas como el Expresionismo, el Fauvismo o el Cubismo, con cuyos representantes más señeros mantuvo un contacto fluido. Ahora bien, a este fenómeno opuso como historiador del arte su conocimiento y gusto por el

clasicismo. En este contexto las principales influencias teóricas en su concepción del hecho artístico y la historia del arte fueron la tradición formalista alemana y el pensamiento social marxista.

En efecto, aunque en ocasiones se mostró muy crítico con el formalismo, llegó a calificar las ideas de Heinrich Wölfflin -profesor suyo que había reusado dirigir su tesis doctoral- de “totalmente insuficientes” (Raphaël [1951] 1986: 113), sin embargo hay que reconocer su deuda con esta manera de pensar y analizar el arte. Por ejemplo, en 1951 escribió:

“El punto de partida del estudio de una obra de arte es la visión – concebida no sólo como una función del ojo, sino de todas las fuerzas humanas [...] El estudio de la obra de arte sólo tiene sentido y puede resultar fecunda a partir del momento en el que renunciamos a nuestras posiciones personales y prejuicios para plegarnos, en cierta medida, a la voluntad del artista, hasta que llegamos primero a través de los sentidos y después conceptualmente a reconstituir el método concreto por el cual se procedió a crear su obra” (Raphael 1968: 8).

Estas palabras reproducen prácticamente todos los elementos que fueron conformando el formalismo alemán desde finales del siglo XIX y que culminaron en las ideas de Heinrich Wölfflin (Wölfflin 1888; 1915; 1921). En primer lugar, está presente el principio de la “pura visualidad”, introducido por Konrad Fiedler (Fiedler [1876] 1913) y desarrollado por Adolf von Hildebrand (Hildebrand 1893), conforme al cual se enfoca el estudio del arte a partir del análisis de la “forma representativa” (su visibilidad) por encima del significado.

Esto no implica que se eliminen los contenidos y sentimientos, sino que éstos se hacen derivar de la forma. En segundo lugar, se recurre a Johannes Volkelt (Volkelt 1876; 1895), el impulsor de la idea de *Einfühlung* (empatía) aplicada a la interpretación del arte, procedimiento según el cual la percepción no es un registro pasivo de estímulos sino que cuando percibimos proyectamos sobre un objeto (obra de arte) sentimientos, actitudes y valores propios de nuestro ánimo. Esto es lo que permite que el artista vierta estas emociones sobre su creación, pudiendo luego ser percibidas por el espectador. En tercer lugar, otro elemento que está implícito es la idea de “integración unitaria” de Hildebrand (Hildebrand 1893), que supone que toda obra de arte necesita reproducir una unidad espacial, basada en una “visión óptica” (lejana, unitaria y simultánea) o una “visión táctil” (cercana, parcial, producida por el ojo en movimiento). En cuarto lugar, aparece otro concepto clave, el de *Kunstwollen* (voluntad artística). Esta idea fue introducida por Alois Riegl (Riegl [1893] 1980) quien sostuvo que la actividad artística responde a la realización de una “voluntad de arte” cuya evolución produce la aparición de estilos. Así, la voluntad artística de cada estilo muestra una manera diferente de percibir y sentir la forma que se relaciona con una manera particular de ver el mundo.

Como vemos esta concepción superpone dos niveles de distinto orden. Por un lado, el formal en el cual percibimos la evolución de la forma sujeta a leyes, universales y generales, es el ámbito del estilo. Y, por otro lado, el nivel del significado que da cuenta del cambio de mentalidad y sensibilidad de la época que acompaña al cambio de forma. Ambos niveles conviven y se manifiestan en la forma, única expresión posible del arte.

A esta percepción formalista Max Raphaël añadió a partir de los años veinte un enfoque social del arte de raíz marxista. Sin embargo, Raphaël rechazó el marxismo dogmático (Hornig 1994: 170; Truitt 1971a: 152), que entendía el arte como un elemento social más en el contexto de la lucha de clases. Como Bloch o Lukacs, prefirió el punto de vista de la mediación, con la finalidad de dejar al sujeto un mayor margen de libertad respecto de la sociedad. Max Raphaël apoyó su teoría social del arte sobre la idea de Engels de la “autonomía relativa”. Así, para él la creación artística no estaba determinada socialmente, sino sólo condicionada en parte. A partir de la relativa autonomía de la producción artística, esta creación podía desarrollar por sí misma sus leyes y ejercer así su propia influencia sobre la praxis social. De esta forma, prestó interés a las relaciones que se establecían entre los datos empíricos (materiales, tipos de obras, elección de ciertas soluciones etc.), los elementos intelectuales (personalidad del artista, ideologías etc.) y las circunstancias sociales (modo de producción, clases sociales, gestión del poder etc.).

Es precisamente esta relación dialéctica entre comportamiento estético y sociedad, entre forma y contenido, en la que se basó el análisis del arte de Marx Raphaël. Partiendo de estos principios diseñó su propio método de estudio del arte, que denominó “teoría empírica del arte” (Truitt 1971b). Este método se fundamentó en una serie de principios:

1.º Se propuso estudiar la actividad artística a partir de las obras de arte en sí mismas, tratando de dejar de lado aspectos externos como teorías sobre la historia, la sociedad, el conocimiento o el valor estético.

2.º Se opuso a lo que denominó apriorismos en la estética y la historia del arte. Por ejemplo, a cualquier tipo de formalismo que supusiera estructuras preconcebidas al análisis del arte. Creyó que estas estructuras debían de ser puestas de relieve mediante el análisis empírico de las obras y no presupuestas o construidas por el método de análisis. En este sentido no descuidó la introducción de algunos elementos de análisis matemáticos y estadísticos, aunque en ocasiones no pasaban de ser meras apreciaciones geométricas o conteos temáticos.

3.º Su trabajo no se limitó al estudio de la formas. En su análisis de las obras de arte, en el descubrimiento de su estructura y composición, persigue la reconstrucción de las condiciones históricas y sociales que se corresponden con lo que *a priori* son elementos y estructuras discretas e independientes. Trató de establecer una correlación entre la dimensión creativa y compositiva de las obras de arte y su dimensión histórica y social. En este ámbito recurrió a los estudios iconográficos de la historia del arte (Raphaël [1951] 1986: 114-116), tomando ideas de la filosofía de Hegel y Ernst Cassirer o de los historiadores del arte Aby Warburg e Irwing Panofsky.

Pero con su método pretendió ir del arte a la sociedad, de la forma al contenido, y no a la inversa. A pesar del anhelo empirista y la pretendida objetividad de su método cayó en la contradicción, al introducir en sus análisis multitud de conceptos teóricos preconcebidos. Algo que hizo tanto en lo referente al análisis formal y compositivo de la producción artística, como en lo tocante a las realidades sociales, históricas e ideológicas que en apariencia dedujo de ella. Esto fue especialmente significativo en sus estudios sobre el arte paleolítico.

Trataré ahora de vislumbrar, más allá de su propuesta metodológica, cuál fue su concepción del arte. En primer lugar, Max Raphaël, siguiendo a Henri Bergson y a la estética formalista del siglo XIX, supuso la existencia de un sentimiento creativo puro y único en el ser humano (Hornig 1994: 168). En este sentido la obra de arte tenía que producir un efecto de unidad, de totalidad entre sujeto (artista y espectador) y objeto (obra). Sin embargo, para él este sentimiento creativo no era algo subjetivo, sino que generaba sus propias leyes excluyendo toda arbitrariedad, y por tanto podía objetivarse.

De esta manera, Max Raphaël concibe el arte como un acto de creación de formas que responde a dos esferas, una histórica y, por tanto, subjetiva y particular de cada periodo y sociedad, otra objetiva que se asocia a categorías y valores universales:

“El arte es el acto creador que da las formas visuales pertinentes a los contenidos prácticos, materiales e ideológicos de una sociedad concreta [...] El arte como tal no es un acto histórico, pero sí un acto de creación de valores. Pertenece a dos esferas diferentes: tiene su origen en la historia, y pasa al campo de las categorías y los valores objetivos [...] Paradójicamente, la obra de arte más próxima a la perfección es aquella que estando más profundamente determinada por su tiempo, va más lejos para alcanzar la intemporalidad” ([1945] 1986: 41-42).

Por tanto, diferenció en el campo artístico un mundo interno, el de las formas, y otro externo, el de los contenidos, pero ambos estarán en estrecha relación. Así, el artista goza de una habilidad, en-

tendida no como una técnica especial para imitar la naturaleza, sino como una actitud, que nace de la voluntad, de representar el mundo social tal como es bajo una forma material que habla a los sentidos. Pero esta voluntad se ve confrontada a restricciones:

“En principio, las restricciones de las condiciones económicas y sociales, es decir, el modo de producción, [...] y después, las restricciones ideológicas que pretenden dominar el sector no controlado del mundo con la ayuda de medios imaginarios y que, en ocasiones, contribuyen así a crear nuevos instrumentos para extender el poder del hombre a la naturaleza, la sociedad y la conciencia” ([1945] 1986: 36).

Por tanto, entiende el arte como un ejercicio de voluntad por parte del artista que es capaz de expresarse libremente a través del mundo de las formas, pero al que la sociedad le impone límites y condiciones. Es precisamente este juego entre voluntad y restricciones sociales en el que el artista se verá condicionado a elegir de un repertorio universal de formas aquellas que mejor convengan para expresar los sentimientos y valores propios de una sociedad. Pero paralelamente el creador podrá ir más allá, y conectar con valores humanos universales a través de las condiciones históricamente condicionadas de su tiempo.

De esta forma, Max Raphaël mantuvo una comprensión dual del arte. Por un lado, un dominio de las formas que tiene un cierto carácter autónomo respecto a la historia porque puede expresar categorías y valores universales; y un ámbito de aspectos externos propios de cada momento histórico que condicionan el universo formal

con unos medios materiales concretos y un orden social específico, haciendo elegir al artista una serie de alternativas y no otras.

Así, Raphaël abordó el estudio del arte desde una doble perspectiva, formalista y social (marxista). Trató de deducir a partir del análisis de las formas los condicionantes materiales, sociales e ideológicos que dan lugar a una forma de producción artística concreta, y no a la inversa como solía hacer el análisis ortodoxo marxista del arte. Pero incluso irá más allá al suponer la posibilidad de expresar a través del arte una serie de valores y categorías que tienen un carácter universal y que pueden conectar a individuos de tiempos y culturas diferentes.

Estas ideas sobre el arte y el comportamiento estético fueron proyectadas sobre su análisis del arte paleolítico, pero como veremos ahora, lejos de su pretendida objetividad se vieron muy condicionadas por una serie de categorías preconcebidas sobre la evolución de la historia y del arte, y la concepción del humano “primitivo”.

6.3. Progreso histórico y progreso artístico.

Max Raphaël mantuvo el principio evolucionista del progreso histórico, pero de una forma muy matizada y crítica. Un primer paso que hay que dar para desentrañar su concepción de la evolución histórica es conocer la definición de “cultura” de la que parte. En este sentido, se mantuvo fiel al esquema del pensamiento marxista (Raphaël [1945]1986: 23). En primer lugar, distinguió una serie de condiciones materiales. Por un lado, está la propia naturaleza. Por otro, tenemos las estrategias económicas, la tecnología, la ciencia y la organización social que permiten al humano la dominación física y real del medio

natural. En segundo lugar, diferenció un conjunto de factores ideológicos, que incluyen la magia, la religión, el arte y la filosofía, que permiten la dominación espiritual o imaginaria del mundo. Es, sin duda, una de las principales objeciones que podemos poner para considerar el pensamiento de Max Raphaël como estructuralista, dado que hace una distinción meridiana entre el plano de lo real y lo imaginario, sin llegar a incorporar el dominio de lo simbólico a su discurso tal y como lo hemos definido en el capítulo anterior a partir de las apreciaciones de Gilles Deleuze (Deleuze [1973] 1976: 568-569).

Bajo esta óptica estableció un primer principio evolutivo que hace que cuanto menor es el grado de dominación material o real del medio natural por parte de los integrantes de una cultura “mayor deviene su necesidad de control espiritual e imaginario a través de la magia, la religión, el arte y la filosofía” (Raphaël [1945]1986: 23). De la misma manera, introdujo una cierta autonomía en el grado de complejidad de la esfera material e ideológica de la cultura.

Por otra parte, Max Raphaël relativizó la idea de progreso histórico a partir del desarrollo de los conceptos de “evolución externa” y “evolución interna” (Raphaël [1950 - 1951]1986: 189-192).

La “evolución externa” concierne a toda la humanidad, y tiene un carácter unilineal. Reproduce un progreso real y, por tanto, es una evidencia contrastada y no relativa. Su validez se establece por comparación de situaciones dentro de un dominio específico de la historia humana. Por ejemplo, en el campo de la economía existe un progreso lineal desde la caza y recolección a la agricultura, de ésta al comercio y, por último, a la industria. Esta sucesión es entendida por Max Raphaël como “un progreso evidente de la evolución,

porque no se trata de simples modificaciones: un número creciente de individuos puede en efecto asegurarse la subsistencia con una seguridad cada vez mayor” (Raphaël [1950 -1951]1986: 189). Es decir, consideró la evolución de la humanidad, en un sentido material, como un hecho probado.

La “evolución interna” se identifica con una sociedad concreta, aunque ésta esté conectada con las que la preceden y la prosiguen, y tiene un carácter cíclico en tres etapas: creación (aparición de nuevas posibilidades de realización a partir de otras anteriores), madurez (integración y conservación de estas posibilidades) y disolución (desintegración de estas posibilidades). El progreso se mide por la realización de variaciones en un tiempo concreto, la complejidad es sinónimo de multiplicidad.

Para Max Raphaël la relación que se establece entre estos dos tipos de evolución es compleja por dos razones. Primero, el apogeo y final de una sociedad precedente muestra mayor complejidad que el inicio de la sociedad que la sucede. Segundo, es imposible deducir a partir del punto de vista de la evolución externa el grado de complejidad interna de una sociedad. Solamente un análisis detallado de la realidad de una cultura permite conocer qué grado de complejidad interna es compatible con un nivel determinado de simplicidad externa.

Aplicando estos conceptos de evolución interna y externa, junto con su concepción dual del arte, entendido como elemento socio-histórico y realidad en sí misma que es capaz de expresar valores universales, abordó el problema del progreso en la historia del arte dibujando una dialéctica compleja (Raphaël [1950-1951]1986: 195

En cuanto a la evolución externa, el progreso del arte como elemento socio-histórico le resultó evidente. Dado que se pueden constatar en cada periodo histórico la posibilidad de nuevos contenidos, conocimientos técnicos, métodos y medios de expresión. Sin embargo, desde el punto de vista del arte en sí mismo, como medio de expresión de valores universales, estas innovaciones solo pueden considerarse simples modificaciones o variaciones,

“Todo lo que en el dominio de la historia puede ser considerado como un progreso, dado que toda medida es cuantitativa, sólo es para el arte una modificación de las bases materiales, porque todas las analogías cualitativas que serían necesarias en las evaluaciones dentro de este campo se convierten en caducas cuando el arte es elevado a un nivel superior de evolución global. Para dar un ejemplo concreto: La Virgen, el Niño y Santa Ana de Leonardo no representan en sí mismos un progreso respecto a la *Belle Verrière* de Chartres, sin embargo, es necesario un progreso histórico de primer orden para pasar del arte medieval al arte del Renacimiento” (Raphaël [1950-1951]1986: 195-197).

En cuanto a la evolución interna, el problema lo plantea de forma diferente dado que las bases cualitativas serán las mismas, se trata siempre del desarrollo progresivo de las mismas posibilidades, y, por tanto, la comparación es posible. Así el nivel de complejidad se mide en función del grado de realización de posibilidades fijadas en un entorno socio-histórico concreto. El artista más complejo y “perfecto” dentro de una época es el que maneja un mayor núme-

ro de combinaciones y variaciones, por ejemplo, en los medios de representación disponibles. Se trata por tanto de un argumento de “valor”. Este valor según Raphaël sigue: “la fórmula estética general según la cual una obra de arte es más perfecta cuanto más amplias son la diversidad y variación que son capaces de abrazar a una misma unidad” (Raphaël [1950-1951]1986: 195). Esto supone que dentro de una época determinada las obras más recientes no siempre son las más complejas.

Todo esto le llevó a plantear la cuestión de la complejidad en el arte como un asunto de “valor” y no de “progreso” cayendo en un cierto relativismo:

“De manera indirecta (es decir en la evolución interna) un arte complejo es posible, pero su complejidad está ligada a la dimensión del valor y no del progreso. Por su parte, la evolución externa [...] no permite aplicar el concepto de progreso a creaciones artísticas particulares, originarias de dos civilizaciones diferentes” (Raphaël [1950-1951]1986: 197).

6.4. Humano primitivo y mente primitiva.

El discurso que Max Raphaël generó en torno a la sociedad, la mente y la actividad artística “primitiva” resulta complejo. En primer lugar, rechazó la teoría gradualista que planteaba el origen de cualquier comportamiento humano como una realidad que desde la nada se iba creando de manera continuada en un camino de progreso: “los hechos demuestran que nadie puede mantener puntualmente tal origen absoluto, porque tan solo se trata de una hipótesis metafísi-

ca” (Raphaël [1945]1986: 23). Por el contrario, planteó que un cierto número de categorías permanecían constantes en la vida social del ser humano y su pensamiento, sólo las manifestaciones concretas de éstas varían históricamente y se transforman:

“El *Homo sapiens paleolithicus*, de la misma manera que poseía todos los huesos esenciales del cuerpo humano, disponía igualmente de todas las categorías esenciales del entendimiento [...] Desarrolló esas categorías idénticas [a las nuestras] conforme a unas condiciones históricas específicas” (Raphaël [1950-1951]1986: 197).

Sin embargo y en contradicción con estos argumentos críticos con la idea de progreso tradicional, recurrió a planteamientos racistas para definir a los llamados “primitivos”. Su interpretación de la “sociedad primitiva” estuvo influida por la distinción introducida por Gustav Klemm, y que tuvo gran difusión en el entorno intelectual alemán, entre *Naturvolker*, o pueblos culturalmente pasivos, y *Kulturvolker*, o pueblos culturalmente activos (Klemm 1843). Así opuso el inmovilismo de los “primitivos actuales” al dinamismo cultural de los paleolíticos. Para él las sociedades primitivas contemporáneas eligen su estilo de vida:

“En función del modo de producción que han adoptado para siempre y, además, evitan los cambios y las dificultades de una vida material que les resulta imposible de controlar. En compensación, estas sociedades elaboran una dominación imaginaria e ideológica del mundo que es mucho más amplia, supersticiosa y rígida” (Raphaël [1945]1986: 24).

En contraposición, Raphaël describió a los paleolíticos como poblaciones sumidas en un proceso de transformación continuo, capaces de afrontar los cambios y complicaciones del mundo que les rodeaba adaptando su tecnología y estrategias de subsistencia. De tal manera que los paleolíticos no conocieron como en el caso de los “primitivos actuales” la antítesis entre un débil control material del medio y su compensación mediante un refuerzo del campo ideológico (Raphaël [1945]1986: 24; [1951]1986: 159-163). Esto le llevó a pensar que “esta diferencia fundamental hace imposible toda reconstrucción de la prehistoria a partir de datos etnográficos” (Raphaël [1945]1986: 24).

Ahora bien, este planteamiento choca con otras afirmaciones. Así, refiriéndose a la complejidad interna de las sociedades paleolíticas afirmó “esta complejidad interna se manifiesta sobre todo en las ideologías” (Raphaël [1945]1986: 24). Esta ideología la definió a partir de las generalizaciones que los antropólogos evolucionistas británicos hicieron de las creencias de los cazadores-recolectores contemporáneos, especialmente de las ideas de magia (Frazer 1890) y totemismo (McLennan 1869-1870a y b). Y, sobre todo, se sirvió de la redefinición que hicieron de estos conceptos los principales representantes de la escuela sociológica francesa a partir de las nociones de “principio totémico” (Durkheim 1902; 1912) y su equivalente de “mana” (Mauss 1898; 1903): “La magia puede ciertamente significar el dominio que se ejerce sobre un animal aislado, pero también puede ser una visión del mundo que engloba y unifica todo, haciendo del hombre y del animal hermanos sobre la base del mana” (Raphaël [1950-1952]1986: 191-192).

Ahora bien, Max Raphaël no entendió esta ideología como algo simple y atrasado sino que reflejaba un pensamiento complejo: “no hay una diferencia fundamental entre las condiciones históricas necesarias para una ideología compleja y las condiciones específicas de la civilización de los cazadores” (Raphaël [1950-1952]1986: 202).

A partir de aquí Raphaël planteó si en el contexto de la sociedad cazadora-recolectora del Paleolítico fue posible el desarrollo de una forma de arte complejo. Para responder a esta cuestión, estableció la existencia de una serie de condiciones generales necesarias para establecer dicho progreso (Raphaël [1950-1952]1986: 199):

- 1.º Un cierto control en la satisfacción de las necesidades vitales y materiales.
- 2.º Un desarrollo de una organización social que crea una tensión interna entre las necesidades de la colectividad y los deseos del individuo.
- 3.º Una ideología lo suficientemente desarrollada para que la dominación material del mundo se vea complementada por una dominación “imaginaria e irreal”.
- 4.º La existencia de individuos que tienen por función satisfacer y representar las necesidades mentales, y liberar a los individuos de sus miedos imaginarios.
- 5.º La capacidad y la voluntad de transformar las ideologías bajo la presión de los cambios materiales, ya sea en los contenidos o en las formas de representación.

Max Raphaël concluyó que estas condiciones podían darse entre los paleolíticos, dado su carácter culturalmente creativo y activo (Raphaël [1950-1951]1986: 199–203, [1951] 1986: 168-169). Algo que le llevó a tratar de demostrar la complejidad de este arte como veremos a continuación.

6.5. El arte paleolítico entre la producción visual y la ideología.

En primer lugar, Max Raphaël entendió el arte paleolítico como un ejercicio de voluntad por parte del artista que fue capaz de expresarse libremente a través de las formas, pero la sociedad cazadora y recolectora impuso unos límites y condiciones a esta creación. De esta manera, diferenció en el seno del arte paleolítico dos ámbitos, un mundo interno ligado a valores universales, el de las formas, y otro externo, relacionado con los contenidos, vinculado a las condiciones de una sociedad específica: “los medios de expresión [...] están íntimamente ligados a dos universos, a la distinción del tema, que pertenece en principio al dominio histórico, y el de la forma, que más bien refleja el dominio del valor artístico” (Raphaël [1950-1951]1986: 195). Ahora bien, según Raphaël los habitantes del Paleolítico tuvieron el mérito de haber sido capaces de integrar ambas esferas con eficacia: “El artista de Altamira [...] los ha sometido a un orden recíproco para adaptarlos al objetivo que se había fijado: la forma se transformó en un contenido y el contenido en una forma” (Raphaël [1945] 1986: 95-96).

En segundo lugar y en consonancia con lo anterior, abordó el estudio de la expresión gráfica paleolítica desde una doble perspectiva, formalista y social (marxista). Partiendo de su método “empírico” y “científico” (Truitt 1971b: 229-228) trató de deducir a partir

del análisis de las formas los condicionantes materiales, sociales e ideológicos que dan lugar a un tipo de producción artística concreta, y no a la inversa: “por tanto, reconstruir la ideología a través del arte y sus formas [...] se trata de elaborar una iconografía del arte paleolítico sobre fundamentos científicos” (Raphaël [1950-1951]1986: 202). Para ello se apoyó en lo que denominó “método sintético” que reposaba sobre tres principios básicos:

“1. Es necesario tratar de interpretar la proximidad espacial en el soporte como un punto de unión en el ámbito del contenido (hasta que se demuestre lo contrario).

2. Es necesario interpretar toda proximidad espacial o toda unión en el ámbito del contenido [...], tanto en sí mismo como por comparación con el resto de monumentos existentes.

3. Es necesario admitir un número máximo de hipótesis explicativas, para que todos los documentos del arte paleolítico sean interpretados”

(Raphaël [1951] 1986: 140).

En tercer lugar, asimiló la expresión gráfica paleolítica a un arte complejo, opuesto al concepto de “arte primitivo”. Desarrolló esta idea en dos direcciones. Por una parte, subrayó la “total incapacidad para leer e interpretar las formas artísticas” (Raphaël [1945] 1986: 21) por parte de los prehistoriadores de la época, lo que les condujo a considerar de forma errónea que el arte paleolítico era un arte primitivo caracterizado por la representación de figuras aisladas, la ausencia de composiciones y de cualquier principio de pro-

porción, así como la imposibilidad de representar el espacio (e.g. Raphaël [1945] 1986: 21; Raphaël [1951] 1986: 118-125 y 136 - 140). A estas consideraciones se opuso de forma radical: “no sólo hay grupos diferenciados sino composiciones que ocupan toda la extensión de una pared o de un techo, encontramos una representación del espacio, imágenes que nos remiten a acontecimientos precisos e, incluso, a la sección áurea” (Raphaël [1945] 1986: 21). Por otra parte, desarrolló esta crítica oponiendo la distinta naturaleza del arte primitivo y la expresión gráfica paleolítica. El primero sería el producto de poblaciones culturalmente pasivas (*Naturvolker*), el segundo fruto de poblaciones culturalmente activas (*Kulturvolker*). Uno sería un arte dominado por las emociones y el otro una forma de expresión controlada por la razón:

“El arte de los primitivos se diferencia [...] del de los paleolíticos por su fuerte emocionalidad, que se explica por el papel del sexo, del inconsciente, de los sueños, de la magia [...] Inversamente, el arte paleolítico en su conjunto da prueba de un control racional que podríamos más bien compararle con la plástica egipcia o griega, basándose no en el naturalismo que parecen tener en común, sino sobre la razón (*ratio*) que reina sobre la vida emocional” (Raphaël [1951] 1986: 168 - 169).

De esta forma, trató de presentar la expresión gráfica paleolítica como un arte opuesto al atraso e inmovilismo de las creaciones primitivas. Conforme a estos presupuestos realizó una caracterización del arte paleolítico a partir de una serie de rasgos que lo definen tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido.

Su análisis de la forma se basó en el principio formalista, desarrollado por Hildebrand (Hildebrand 1893) y Wolfflin (Wolfflin 1888; 1915; 1921), de que cada época y sociedad genera su propia “concepción visual” del mundo, una “manera de ver” que delimita también un modo de representar gráficamente. Para Max Raphaël lo que define esta concepción en el Paleolítico es la “visión en movimiento” (Raphaël [1945] 1986: 51; [1951] 1986: 145). Así, las relaciones formales son especialmente importantes en el arte paleolítico en la medida que éstas no representan una percepción estática y simultánea de la realidad como consecuencia:

“Del hábito de la migración y de la percepción de los objetos a partir del movimiento de la persona que los observa. La igualdad de proporciones o de tamaños absolutos crea una simultaneidad intelectual (solamente) ahí donde la simultaneidad óptica falta. Como cualquier arte, sólo se puede comprender bajo la condición de no separar lo visible y lo conceptual” (Raphaël [1951] 1986: 145).

Otro elemento importante a destacar, es que para Max Raphaël no existió una evolución de las formas en el interior del arte paleolítico, o al menos no cabría concebir los cambios formales como un progreso, sino tan sólo como elecciones que en ocasiones se manifiestan como tendencias simultáneas. Por ejemplo, naturalismo y esquematismo serán dos corrientes que conviven en el arte paleolítico como formas de expresar contenidos bajo presupuestos ideológicos distintos:

“Las dos categorías de signos geométricos y de figuras animales realistas pueden presentarse a los hombres

complejos del siglo XX como la expresión de dos mundos diferentes, que nosotros solo podemos articular considerando a los signos como formas degeneradas de figuraciones. Pero a los ojos de los paleolíticos, estas categorías solo constituían [...] dos aspectos de un solo mundo, el de los cazadores nómadas que frente a los animales se encontraban en una relación estrecha de proximidad física [...] mientras que su ideología mágica y totémica les mantenía en una relación espiritual a distancia con los mismos animales” (Raphaël [1945] 1986: 51).

En esta misma línea argumental la representación plana o la búsqueda del efecto de volumen o profundidad tampoco supusieron para él un avance y tan sólo serán dos corrientes paralelas vinculadas a la expresión de valores diferentes:

“La superficie uniforme es contemplación mientras que la superficie modelada es acción, el hombre del Paleolítico estaba implicado en estas oposiciones [...] Pero no hay evolución o progreso de la superficie plana al cuerpo, son dos corrientes diferentes en una misma visión del mundo [...] La grandeza del arte paleolítico reside en el hecho de que es capaz de expresar simultáneamente las dos corrientes opuestas de la acción y de la contemplación las cuales están estrechamente ligadas a la magia y el totemismo” (Raphaël [1945] 1986: 51).

Junto a estas consideraciones generales, Raphaël destacó algunos rasgos formales del arte paleolítico, relacionados con el universo de la línea, la representación del espacio, la proporción o la

composición. Así desde el punto de vista de la construcción de las figuras, estas vendrán caracterizadas por la importancia de la línea curva que será reflejo de movimiento, cambio y transformación, oponiéndose a la línea recta asociada a la simetría, la geometría y la rigidez. En ella vio un trasunto del pensamiento mágico y totémico, siempre dispuesto a transformar la condición de un ser en otro (Raphaël [1945] 1986: 51 -52). Respecto a la representación del espacio, Max Raphaël entendió que la ausencia de un marco de referencia (por ejemplo, suelo o cielo) no supone la inexistencia de éste, sino una forma singular de concebirlo. Ésta vendría definida por la vida de los cazadores en constante movimiento por vastos lugares en donde se oponen vacíos extensos y sitios donde se concentran las manadas de animales. Esto le hizo distinguir entre un espacio vacío, concebido como distancia, y un espacio cerrado y lleno de imágenes. El primero tendrá un valor negativo y el segundo un valor positivo a los ojos de los paleolíticos (Raphaël [1945] 1986: 57--58). Con respecto a la proporción, Max Raphaël analizó ésta en diversos animales, atendiendo a las líneas curvas del lomo de las figuras, y creyó descubrir que tales proporciones se podían reducir a unos cuantos tipos recurrentes 1:1, 1:2, 2:3, 2:5, 3:5, 3:4, 3:7 y 4:3. Mientras que los dos primeros no le requirieron explicación, dado que pueden darse en cualquier representación, los tres siguientes (2:3, 2:5, 3:5) los asoció a la “sección áurea”, lo que puso en relación con las proporciones de la mano humana y con las implicaciones mágicas que se le atribuyen (Raphaël [1945] 1986: 59-60). En relación al estudio de la composición intentó poner de relieve la relación entre los diferentes motivos, al ser consciente de que la ausencia de un eje de simetría que organizase la representación a derecha e izquierda es lo que había llevado a la mayor parte de prehistoriadores a creer que el arte

paleolítico carecía de composición. Al contrario, Raphaël pensó que las composiciones paleolíticas se conformaban a partir de líneas de fuerza que tomaban como modelo la mano humana con el libre juego de sus dedos (Raphaël [1945] 1986: 63-67). Además, señaló formas concretas de asociación de figuras, por ejemplo, la confrontación, los animales que se siguen, las figuras que se vuelven las unas hacia las otras, que se atacan, que penetran la una en la otra, o que se cruzan (Raphaël [1951] 1986: 145).

En cuanto al significado, Max Raphaël introdujo como un elemento novedoso en la historia de la investigación del arte paleolítico la importancia de asociar ciertas relaciones formales con unidades de contenido o significado (Raphaël [1951] 1986: 140). Sin embargo, cuando tuvo que dar respuesta a la pregunta sobre el significado de esta expresión gráfica recurrió, en parte contradiciendo alguno de sus presupuestos teóricos, al comparativismo etnográfico con sociedades cazadoras-recolectoras y, en algunos casos, a las “supervivencias” de ciertas creencias “primitivas” en sociedades antiguas y tradicionales (Raphaël [1945] 1986; Raphaël [1951] 1986: 151-164). Ahora bien, intentó matizar este salto especulativo al proponer una forma selectiva de comparación con las poblaciones “primitivas”, recurriendo a los rasgos más generales de su pensamiento: “Toda comparación que vaya más allá de tendencias ideológicas generales (como por ejemplo, la magia y el totemismo) parece aún más dudosa” (Raphaël [1951] 1986: 161). Por tanto, se apoyó en los conceptos de magia y totemismo que introdujeron en el discurso etnológico los antropólogos evolucionistas británicos a finales del siglo XIX (Frazer 1890; McLeenan, 1869-1870a y b). Ahora bien, fueron interpretados bajo la redefinición que Durkheim y Mauss hicieron

de ellos a comienzos del siglo XX (Durkheim 1902; 1912; Mauss 1898; 1903), a partir de los conceptos de “principio totémico” y su equiva-lente de “mana”:

“Esta interpretación no solo proviene de una relación muy estrecha entre los actos mágicos tomados separadamente, así como entre la magia y el totemismo, sino sobre una raíz común de los dos, el mana. Esta unidad de fuerza de todos los animales y todos los hombres, a la cual se añade la de los astros (el sol y la luna), representa una ideología a la vez compleja e integrada” (Raphaël [1951] 1986: 156).

A partir de esta explicación general analizó casos concretos como el del techo de los polícromos de la cueva de Altamira (Raphaël [1945] 1986: 79 - 98). En este caso, interpretó este conjunto de figuras como una batalla mágica de lucha entre clanes totémicos, diferenciados por animales de distintos sexos, configurando un cuadro de la historia de estos grupos.

6.6. La interpretación histórica del arte paleolítico según Max Raphaël.

La interpretación histórica última que Max Raphaël hizo del arte paleolítico derivó de su manera de entender la cultura humana, el arte y la sociedad primitiva. Por tanto, dicha interpretación es producto de su concepción del arte como un acto de creación de formas que responde a dos esferas, una histórica, subjetiva y particular de cada periodo y sociedad, otra objetiva que se asocia a categorías y valores universales. Es precisamente en este último punto en el que

Max Raphaël apoyó toda su interpretación histórica del arte paleolítico en un planteamiento idealista. Llegó a la conclusión de que el arte paleolítico reflejaba un dominio progresivo de la naturaleza, a la vez que el desarrollo de una conciencia y libertad humana que hacían avanzar a la historia: “este arte nos muestra las primeras etapas de la disolución de un mundo poderoso y complejo que se pierde en la superstición” (Raphaël [1945] 1986: 96 - 97). Además, se trata de un arte cuya fuerza está “igualmente ligada a su carácter intemporal” (Raphaël [1945] 1986: 97). Así, por ejemplo, asoció la cierva con la idea de la mujer concebida como un “*gran ser mágico*” y “*símbolo del clan*”, que junto con su feminidad reúne la sabiduría y la función guerrera: “De la cierva deriva la amazona, la Hagia Sophia y la hechicera, y su larga historia está marcada por el nombre de Hipólita y Hércules, Penthesilea y Aquiles, Tomiris y Ciro e, incluso, Talestris y Alejandro” (Raphaël [1945] 1986: 97).

A partir de aquí, Raphaël reivindicó el carácter de “arte”, en sentido estricto, para las creaciones paleolíticas, es decir como “la construcción de un mundo de formas, más o menos autónomo, que sólo deben la existencia a sí mismas y que se adecuan a sus contenidos” (Raphaël [1945] 1986: 67). Esto le llevó a tener que establecer una distinción entre arte paleolítico y el llamado “arte primitivo” que según él no podía ser considerado “arte” en sentido estricto. Como ya hemos visto anteriormente, para desligar el arte del paleolítico de las creaciones de los “primitivos contemporáneos” recurrió a la distinción entre pueblos culturalmente pasivos (*Naturvolker*) y pueblos creadores de cultura (*Kulturvolker*). De esta manera delimitó una serie de diferencias entre el arte paleolítico y el arte primitivo (Raphaël [1951] 1986: 168 - 169). En primer lugar, el arte primitivo

está caracterizado por una fuerte emotividad. Por el contrario, vio en el arte paleolítico un ejercicio de control racional que le hacía asimilable al arte griego o egipcio. En segundo lugar, el arte primitivo tiene una función diferente a la del arte paleolítico. El primero obedece a mitos y a dogmas, el segundo a la historia, a una teología o una filosofía de la ciencia. En tercer lugar, las creaciones primitivas reproducen un estado inconsciente de la mente o un dogma. Mientras que en el arte paleolítico, como en el resto de las artes de poblaciones creadoras de historia, unifica el sector dominado y no dominado de la realidad, es decir, lo racional y lo irracional. En cuarto lugar, el arte primitivo crea su universo formal ignorando la estructura y anatomía del objeto y la elimina cada vez que encuentra un obstáculo. Por su parte, el arte paleolítico, egipcio, griego etc. crea el proceso de figuración artística en su totalidad, partiendo de la estructura del objeto y forzando al sentimiento a adaptarse y subordinarse a ella.

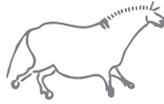
A partir de estas distinciones Max Raphaël creyó que el grado de contacto que podía establecerse entre la expresión gráfica paleolítica, las creaciones de las “poblaciones históricas” y de los “primitivos” era diferente:

“Los pueblos creadores de historia conservan en su tradición otras cosas y de manera diferente que los pueblos primitivos [...] En el caso de los pueblos históricos, se conserva la iconografía y el mundo de las formas, en el caso de los primitivos las herramientas y las instituciones” (Raphäel [1951] 1986: 164).

Así el contexto histórico y tecnológico que rodeaba al arte del Paleolítico podía deducirse de la vida social y del desarrollo material

de los primitivos contemporáneos, pero no el arte, cuya dimensión formal y temática debía de tener su referente en los pueblos activos creadores de historia, los únicos capaces de desarrollar algo que quedase incluido en el concepto de arte: “Si las sociedades primitivas pueden en ocasiones ayudarnos a comprender el contenido del arte paleolítico, el arte primitivo no puede en modo alguno” (Raphaël [1951] 1986: 169).

De esta forma, Max Raphaël convirtió el arte paleolítico en la primera etapa de la historia del arte, caracterizada por la expresión en cada periodo histórico de valores artísticos que él consideró universales: “El arte cuaternario constituye una parte integrante de esta historia del arte, sin la cual las épocas posteriores no pueden nada más que comprenderse de forma insuficiente” (Raphaël [1951] 1986: 170).



CAPÍTULO 7

Annette Laming-Emperaire. El análisis del arte paleolítico como aspiración epistemológica.

7.1. Annette Laming-Emperaire y la arqueología como problema.

En las historias de la investigación del arte paleolítico ha sido frecuente presentar a Annette Laming-Emperaire como una investigadora que rompió con los planteamientos sostenidos por Henri Breuil, y al tiempo como un mero prefacio, si acaso inspirador, del pensamiento de su director de tesis André Leroi-Gourhan (e.g. Bahn y Vertut 1997; Conkey 1989; 2001; Delporte [1990] 1995: 202-239; González Sainz 2005; Lorblanchet 1995: 83-96; White 2003: 56-57). Sin embargo, tanto la actividad investigadora como la obra de esta arqueóloga trascienden con mucho estos límites.

Annette Laming-Emperaire nació en la ciudad de Petrogrado, Rusia, en 1917, aunque creció y desarrolló su carrera en Francia, donde cursó estudios de biología y se licenció en filosofía. Durante la II Guerra Mundial participó en la Resistencia francesa. Tras la Guerra, en 1946, consiguió un puesto de investigadora en el *Centre National de la Recherche Scientifique*, que acababa de crearse, integrándose así en el nuevo marco institucional que organizó la ciencia



Fig. 14. Retrato de Annette Laming-Emperaire (ca. 1976) (*Prous 1977: 3*).

francesa a partir de ese momento. En 1957 defendió su tesis doctoral sobre el significado del arte rupestre paleolítico (Laming-Empeaire 1962). Entre 1960 y 1966 ocupó el puesto de *Maître-assistant* en la Sorbona, donde enseñó arqueología prehistórica. En 1966 fue elegida *Directrice d'études* de la *École des Hautes Études* (Lavallée 1978; DeBlasis 2014).

Además de sus estudios sobre el arte rupestre paleolítico (e.g. Laming-Empeaire 1962; 1969a; 1971), Laming-Empeaire centró sus investigaciones en el poblamiento antiguo del continente americano y se interesó por la metodología y la historia de la arqueología. En efecto, a partir de 1951, junto con su marido José Empeaire, desarrolló un intenso trabajo de campo en distintos yacimientos de la Patagonia, en zonas fronterizas entre Chile y Argentina, y a partir de 1955 a estas investigaciones se sumaron las realizadas en el litoral de São Paulo y Paraná en Brasil. De manera intermitente esta labor de campo en Sudamérica se prolongó hasta su muerte en 1977. Fruto de esta actividad fueron una serie de publicaciones señeras sobre la prehistoria americana y su poblamiento más antiguo (e.g. Laming-Empeaire 1956; 1964b; 1966; 1976; Laming-Empeaire *et al.* 1972).

Por otra parte, su formación filosófica y su faceta docente la llevaron a preocuparse y a sistematizar en distintos escritos multitud de reflexiones en torno a cuestiones epistemológicas y metodológicas (e.g. Laming-Empeaire [1968] 1963; 1969b; 1970), así como sobre la historia de la arqueología (e.g. Laming-Empeaire 1952; 1964a). En ellas definió una concepción de la prehistoria y la arqueología en la cual insertó su propuesta de explicación del arte paleolítico.

Desde el punto de vista del origen, Laming-Emperaire sostuvo que la arqueología prehistórica nació de la convergencia de las ciencias humanas y las ciencias naturales, cuando a mediados del siglo XIX esta confluencia dio lugar a la idea de la antigüedad prehistórica del hombre (Laming-Emperaire 1964a: 12-18). Desde un punto de vista epistemológico también situó a la prehistoria en el ámbito común “de las ciencias en las cuales el objeto de estudio está a escala del observador, que no puede experimentar, pero que al contrario data, sitúa y reemplaza la experimentación por observaciones sistemáticas, ordenadas en el espacio y el tiempo. Éstas son las que tradicionalmente agrupamos bajo el nombre de ciencias naturales y humanas” (Laming-Emperaire 1969b: 166).

Una vez definido este marco de referencia general, Laming-Emperaire consideró a la arqueología como una disciplina técnica (Laming-Emperaire [1963] 1968:8) y emplazó la prehistoria dentro del ámbito epistemológico de la historia: “Si se considera la prehistoria en tanto que ciencia, se observa que no tiene ni problemas, ni métodos propios: sus problemas son los de la historia, y sus métodos los de la arqueología” (Laming-Emperaire [1963] 1968: 5).

Por tanto, cabe ahora preguntarse por su concepción de la historia. Laming-Emperaire estuvo influida por la conjunción de dos tendencias que definieron el pensamiento social francés del momento, la renovación historiográfica de la Escuela de los *Annales* y la antropología estructural. Por una parte, se opuso a la historia tradicional, aquella que se entendía como la mera acumulación de hechos y datos. Así, asumió el principio introducido por los creadores de la Escuela de los *Annales*, precisamente citando *Pour une autre*

histoire de Lucien Febvre (1949), de que la historia es ante todo un ejercicio de interpretación:

“Esto que llamamos reconstrucción del pasado es siempre [...] una construcción que varía según las épocas, las personalidades, y el sistema cultural en la que nace [...] Por relativa que parezca, la reflexión sobre los significados es indispensable, ya se trate de arte o de cualquier otra actividad humana [...] Todos estos vestigios [...] Han de ser interpretados” (Laming-Empeaire 1962: 7-8).

Por otra parte, participó también del influjo que supuso la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss, del que citará algunos textos como *Histoire et ethnologie* (1949a) o *Les structures élémentaires de la parenté* (1949b) en diferentes ocasiones (e.g. Laming-Empeaire 1962: 7; 1969a: 1265). De hecho, sostuvo que los límites entre historia y etnología “son móviles, y se trata a menudo más de una diferencia de actitud mental del investigador que de una diferencia de objeto y método” (Laming-Empeaire 1962: 7). Así, para ella la labor del prehistoriador no sólo consiste en ordenar en el tiempo y el espacio distintos tipos de útiles, hábitats, etc., y reconstruir así un conjunto de restos materiales sin vínculos internos, sino que se trata de actuar como un etnólogo intentando “reencontrar la imagen de un aspecto del pasado tal y como fue vivido y sentido hace miles de años” (Laming-Empeaire 1962: 7). Para reforzar esta aproximación entre prehistoria y etnología recurrió al enfoque conjuntivo de Taylor (1948) (Laming-Empeaire 1962: 2). En esta dirección, también fue partícipe de la respuesta que la segunda y tercera generación de historiadores de la Escuela de los *Annales* dio

al desafío planteado por el estructuralismo (Dosse [1992] 2004: 258-265). Fernand Braudel ya había reaccionado en 1958 al modificar el discurso histórico en la dirección de la larga duración, de los fenómenos estructurales (Braudel 1958). Esta renovación y adaptación al punto de vista estructuralista fue orquestada por el nuevo rumbo de la revista *Annales*, cuando el propio Braudel en 1969 dio el relevo a una generación más joven de historiadores (André Burguière, Marc Ferro, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie y Jacques Revel) que recondujeron los horizontes de la ciencia del pasado hacia las relaciones entre historia y estructura (Burguière 1971), centrandó así sus esfuerzos en la historia social y de las mentalidades. Laming-Emperaire participó en este nuevo programa teórico de la revista *Annales* con la publicación en 1969 de un artículo titulado *Pour une nouvelle approche des sociétés préhistoriques* (Laming-Emperaire 1969a). Ese mismo año publicó un trabajo en el que sintetizó la labor del prehistoriador en tres fases (Laming-Emperaire 1969b). Una primera, en la que éste recoge los datos, los describe, los sitúa espacialmente y los data. Una segunda fase, en donde estos objetos datados y posicionados individualmente, son organizados en un todo más complejo ordenándolos en conjuntos que se definen por regiones o épocas. Por último, una fase de síntesis donde estos datos han de ser interpretados “en dos direcciones, sincrónica y diacrónica [...] En una perspectiva sincrónica, nos dirigimos hacia el estudio de la estructura. En una perspectiva diacrónica, nos dirigimos hacia el estudio de la evolución” (Laming-Emperaire 1969b: 169).

Así, Laming-Emperaire trató de profundizar en el estudio de las sociedades prehistóricas con una doble perspectiva. Una diacrónica, preocupada por la descripción de la evolución cultural; y otra

sincrónica, encaminada a reconstruir aspectos concretos del pasado tal y como fueron vividos y pensados por sus protagonistas, intentando “encontrar el sentido profundo” (Granai y Laming-Emperaire, 1952: 5-41) que permite interpretarlos.

7.2. Los conceptos de estética y arte.

Annette Laming-Emperaire no hizo una reflexión explícita sobre los conceptos de estética y arte, ni sobre otros que se derivan de ellos como el de estilo, forma o significado. Tan solo se pueden señalar unas pocas ideas expresadas de manera espontánea y no sistemática en algunos de sus escritos. A este respecto, tampoco tuvo un pensamiento original y, salvo algún detalle aislado, mantuvo una continuidad con las nociones que la psicología, la etnología, la historia del arte y la arqueología habían sostenido desde comienzos del siglo XX sobre el comportamiento estético y la actividad artística.

En primer lugar, continuó ubicando el arte en el dominio de las emociones, tales como “el sentimiento de lo bello y lo sagrado” (Laming-Emperaire 1962: 162). En segundo lugar, mantuvo una concepción dualista del arte al encontrar en él dos campos convergentes, el de la estética y el del significado: “es imposible separar el estudio estético del estudio de la significación” (Laming-Emperaire 1962: 162)

Por su parte, asoció el campo de lo estético con la idea de belleza, pero no creyó que existiera un concepto de belleza universalmente compartido y sostuvo que los valores estéticos eran propios de cada sociedad:

“Sólo podemos substituir la consciencia del artista paleolítico por la nuestra propia, y cuando hablamos de un

mamut magnífico o de una figura mal acabada, es sobre todo de nosotros de quien estamos hablando. Los cánones estéticos de la Edad del Reno se nos escapan completamente” (Laming-Emperaire 1962: 162).

A partir de estos planteamientos generales, se preguntó cómo era posible estudiar y conocer una obra de arte. Aquí recurrió a la metodología que aplicaba la historia del arte en la época, citando al respecto un texto de Pierre Lavedan (Laming-Emperaire 1962: 162-163) que sirvió de introducción a su señera *Histoire de l'Art* (Lavedan y Besques 1949: 37-38). El esquema de análisis propuesto incluye el estudio del artista (vida y personalidad), del contexto histórico-cultural en el que produce su obra, y, por último, de la obra en sí misma, incluyendo la forma (técnica y estilo) y el significado.

Así, vemos que Laming-Emperaire persistió en la concepción de la obra de arte como la suma de una forma y un significado. Entendió la forma como el tema representado, en tanto y cuanto imagen visualmente reconocible, que poseía una serie de rasgos de técnica y estilo. Pero, además, adoptó el argumento formalista (Laming-Emperaire 1962: 168), citando el texto de Henri Focillon *Préhistoire et Moyen Age* (Focillon 1940), de que la forma y el significado podían funcionar, en un cierto grado, de manera autónoma:

“Estos rasgos, que tienen un papel importante para el estudio de la evolución de los estilos y la repartición de los rasgos técnicos, sólo tienen una importancia secundaria para los estudios del significado. La manera de tratar un tema puede variar de generación en generación, o de una región a otra, mientras que la razón de tratarla permanece igual, e

inversamente a un mismo estilo le corresponden preocupaciones diferentes” (Laming-Emperaire 1962: 168).

De igual manera, se vio influida por la tradición formalista de la historia del arte que se preguntaba “si de época en época las mismas fases de diversos estilos no presentan rasgos similares o análogos” sin que hubiese una conexión histórica o una imitación “sino predisposición a formas o estados de consciencia del mismo tipo” (Focillon 1940: 15). Así, aceptó el principio orgánico-vitalista que diferenciaba para todo arte una fase de formación, madurez y declive (Laming-Emperaire 1962: 56-57).

Paralelamente, se advierte una clara continuidad respecto a la idea de progreso en el arte, sustentada en la consecución de la forma realista o naturalista. A este respecto, asumió las ideas de Breuil sobre la representación de la tercera dimensión, la introducción de detalles, la plasmación del movimiento o el mantenimiento de la proporción como criterios esenciales que marcaban una tendencia de evolución en el arte (Laming-Emperaire 1962: 53-57).

En síntesis, las ideas de Laming-Emperaire sobre al comportamiento estético y el arte supusieron una clara continuidad respecto a la etapa anterior de la investigación. Sin duda, estas nociones generales fueron el referente que aplicó y concretó en su análisis del arte paleolítico.

7.3. Sociedad primitiva, religión y arte primitivo.

El concepto de “sociedad primitiva” (Hsu 1964; Kuper 1988), generado por el pensamiento evolucionista del siglo XIX, fue un lugar común entre los prehistoriadores hasta los años centrales del siglo XX.

Se ha señalado por parte de diversos autores (e.g. Delporte [1990] 1995: 204; Lorblanchet 1995: 84-86) que las ideas de Laming-Emperaire supusieron un choque con esta concepción, al subrayar lo difícil que resultaba establecer comparaciones y generalidades entre los llamados “primitivos”. En efecto, sostuvo que el concepto de primitivo estaba muy mal definido y que resultaba inconsistente, dado que agrupaba a sociedades muy heterogéneas (Laming-Emperaire 1962: 138). Sin embargo, Laming-Emperaire terminó viendo la comparación etnográfica de una forma más positiva gracias a sus observaciones directas efectuadas en Brasil entre el pueblo Xeta (Laming-Emperaire 1972). A partir de estos estudios apreció la utilidad de estas informaciones para aclarar muchas cuestiones en torno a los cazadores-recolectores de América del Sur. De manera general, aceptó que, a pesar de la distancia cronológica, espacial y cultural entre prehistóricos y poblaciones actuales, estaba justificada la analogía etnográfica siempre y cuando estuviera contrastada con los datos arqueológicos (Laming-Emperaire 1972).

De igual forma, cuando Laming-Emperaire se preguntó por el significado de la actividad gráfica paleolítica abrió la puerta a la comparación etnográfica y, por tanto, a una idea latente de “lo primitivo”:

“Cuando hablamos de obras de arte prehistóricas, y tratamos de determinar su significado social, colectivo, y con qué sistema general de creencias y ritos se deben relacionar, el único proceso posible es el razonamiento por analogía [...] hemos recurrido a las analogías con primitivos actuales. No existe otro medio de conocer un pensamiento que aproximarle, ya sea directamente o a través

de intermediarios, a su propio sistema de mentalidad” (Laming-Emperaire 1962: 63).

En este sentido, aceptó que los llamados “primitivos” presentaban una inclinación universal hacia una forma de mentalidad mágico-religiosa, rasgo que les separaba de manera clara de la sociedad moderna: “las únicas conclusiones que más o menos nos ha proporcionado la etnografía comparada son de orden muy general y conciernen a una cierta inclinación de espíritu de los primitivos hacia lo sagrado y, quizá, hacia la magia” (Laming-Emperaire 1962: 144). Esto no sólo suponía aceptar, aunque fuera parcialmente, la idea de un pensamiento primitivo, sino el carácter esencialmente religioso de éste.

En esta misma dirección, cabe preguntarse si sostuvo alguna noción próxima a la idea de “arte primitivo”. La respuesta a esta cuestión, aunque con matices, es positiva, dado que Laming-Emperaire se mantuvo fiel a la concepción decimonónica de que el arte de los “primitivos” se diferenciaba del arte de las sociedades modernas por la subordinación del sentimiento estético a la utilidad, a la función del objeto:

“La noción abstracta de belleza es sin duda muy reciente; de ninguna forma la encontramos en las sociedades primitivas actuales. De una manera u otra, la belleza es siempre en algún sentido adaptación a un objetivo, utilidad. A través de sus pinturas y sus grabados, el artista (primitivo) ha querido representar alguna cosa con un objetivo determinado” (Laming-Emperaire 1962: 162).

En realidad, para esta investigadora la idea de “arte primitivo” no suponía un problema de concepto, sino sobre todo de método. Las comparaciones de las expresiones gráficas de diferentes pueblos cazadores y recolectores:

“Debían abarcar [...] por una parte el contexto, por ejemplo la utilización de las cuevas como lugares sagrados en el conjunto de las civilizaciones primitivas actuales, por otra parte las obras en sí mismas, por ejemplo un estudio general del arte animalístico, de las representaciones de seres semihumanos o de seres enmascarados [...], de seres míticos, etc., y de la utilización de signos y símbolos entre los primitivos. Estos estudios que hoy en día solo pueden ser fragmentarios, deberán ser realizados a escala mundial” (Laming-Emperaire 1962: 162).

Así, Laming-Emperaire aceptó la comparación etnográfica, con el objetivo de poder establecer generalidades y regularidades entre las distintas poblaciones primitivas. El problema se centraba en que los datos para establecer estas pautas comunes de comportamiento eran fragmentarios y asistemáticos, pero no por eso renunció a la posibilidad futura de un conocimiento más completo de esta realidad. Ello implicó que, de manera implícita, Laming-Emperaire asumiese la existencia de ciertos patrones de mentalidad compartidos entre los llamados pueblos primitivos.

7.4. El arte paleolítico como problema metodológico.

Annette Laming-Emperaire comenzó su estudio del arte rupestre con la elaboración de su tesis doctoral en 1948 (Laming-Emperaire

1962). En un principio, esta tesis se concibió en el entorno de la historia del arte, y será un especialista en esta materia, Etienne Souriau, quien asumió su dirección. Sin embargo, tras distintas interrupciones y una vez acabada la parte metodológica, Etienne Souriau propuso a Anette Laming-Emperaire que se dirigiera al profesor André Leroi-Gourhan, que justamente acababa de ocupar la Cátedra de Etnología en la Sorbona (1956), para solventar aquellos problemas relacionados con el campo de la prehistoria que se habían presentado en la elaboración del trabajo. En palabras de la investigadora fue: “un periodo de colaboración donde André Leroi-Gourhan [...] discutía punto por punto los diferentes aspectos de nuestro estudio, y aportaba sus sugerencias, sus correcciones, periodo constructivo donde tuvimos el sentimiento de ver delante nuestro un mundo paleolítico nuevo y más coherente” (Laming-Emperaire 1962: 2). Esta tesis doctoral se defendió en junio de 1957 y no fue publicada hasta 1962. Junto a este trabajo escribió otros textos dedicados a tratar cuestiones relacionadas con el arte paleolítico (e.g. Laming-Emperaire 1959; 1962; 1969a; 1971).

En el estudio que Laming-Emperaire realizó del arte paleolítico se aprecian múltiples influencias. En la comprensión de la forma y la evolución estilística de la expresión gráfica paleolítica fueron decisivas las ideas de algunos historiadores del arte de tradición formalista como Henri Focillon o Pierre Lavedan, de los que citará algunos textos (Laming-Emperaire 1962: 162-163 y 168). De igual forma, fueron importantes en este campo las ideas del psicólogo Georges-Henri Luquet y del prehistoriador Henri Breuil, a los que la autora mencionó en ocasiones (e.g. Laming-Emperaire 1962: 45-57 y 125-133). En el campo del significado del arte paleolítico, las prin-

cipales influencias que marcaron una cierta innovación son el resultado de propuestas heredadas de Max Raphaël (Laming-Empeaire 1962: 118-120) y, en un plano más general, de Claude Lévi-Strauss (Laming-Empeaire 1962: 7 y 151; 1969a: 1263-1265).

Veremos ahora cómo a partir de ideas heredadas y propias, de planteamientos tradicionales y de conceptos nuevos, Laming-Empeaire elaboró su concepción del arte paleolítico. Su análisis se centró en el estudio del arte parietal. La pregunta fundamental que se hizo esta investigadora fue ¿Cómo podemos llegar a saber que significaba el arte paleolítico? Su respuesta fue esencialmente metodológica. En primer lugar, sometió a una mirada crítica a las interpretaciones anteriores (Laming-Empeaire 1962:135-145), en segundo lugar, trató de encontrar el método que más se aproximase a poder dar una respuesta convincente a esta pregunta (Laming-Empeaire 1962: 149-171).

Laming-Empeaire partió de una serie de axiomas. Primero, consideró la expresión gráfica parietal paleolítica como una realidad que, a pesar de presentar algunas diferencias cronológicas y regionales, era esencialmente homogénea. Desde el punto de vista del soporte, éste siempre era rocoso. En cuanto a las técnicas, eran sencillas y repetitivas. La temática era esencialmente animalística. En relación al estilo, lo definió como un arte realista (Laming-Empeaire 1962: 26-28). Segundo, partiendo de su concepción tradicional de la actividad artística, entendió que el arte paleolítico era la suma de una forma y un significado (Laming-Empeaire 1962: 168). De esta manera, Laming-Empeaire realizó el estudio de la forma y del significado a partir de planteamientos diferentes.

7.4.1. El estudio de la forma.

Dentro del análisis de la forma, Laming-Empeaire siguió al historiador del arte Heri Focillon en su obra *Préhistoire et Moyen Age* (Focillon 1940), donde definía el universo de las formas como una realidad relativamente autónoma con respecto al significado. Así, podían producirse modificaciones en la forma, sin que éstas afectasen a su significado. Laming-Empeaire sostuvo que los “rasgos que tienen un papel importante para el estudio de la evolución de los estilos [...] solo tienen una importancia secundaria para el estudio del significado” (Laming-Empeaire 1962: 168).

Laming-Empeaire definió la forma como el tema representado, en tanto que realidad visual aprehensible, el cual presentaba unos rasgos de estilo y técnica concretos (Laming-Empeaire 1962: 168). La caracterización que hizo de la forma paleolítica estuvo marcada por la idea, heredada de la fase anterior de la investigación, ligada a las teorías representacional y degeneracionista de la forma artística. En este ámbito resultaron decisivas las propuestas expresadas por el psicólogo e historiador del arte Georges-Henri Luquet en diferentes textos (Luquet 1913; 1923; 1926; 1930) sobre el realismo en el arte “infantil” y “primitivo”, con la introducción de los conceptos de “realismo intelectual” y “realismo visual” (Laming-Empeaire 1962: 125-133). De igual o mayor importancia, fue la influencia de aquellos escritos en los que Henri Breuil expuso sus teorías sobre la evolución formal del arte paleolítico (Breuil 1907; 1935).

De acuerdo con esta “tendencia figurativa”, realismo y estilización aparecen como los dos aspectos de una misma fuente. Por un lado, en la historia del arte hay un progreso general desde

el esquematismo a las imágenes realistas. Por otro lado, existe una tendencia evolutiva, que se manifiesta tan sólo en algunos motivos, que conduce del realismo a las figuras más estilizadas y abstractas. Así, según Laming-Emperaire “el arte animalístico cuaternario es esencialmente realista” (Laming-Emperaire 1962: 27) pero “en el interior de una misma cueva y probablemente de una misma fase artística, cuando el artista se aplica en temas distintos a la fauna, cambia de estilo y esquematiza” (Laming-Emperaire 1962: 32).

Estas ideas también se verán reflejadas en su manera de concebir el cambio estilístico en el arte paleolítico a lo largo del tiempo. A este respecto, Laming-Emperaire asumió los principios establecidos por el modelo de organización de Breuil en dos ciclos (Breuil 1935), pero éste será matizado con la introducción de las ideas presentes “en un importante trabajo [...] emprendido [...] por A. Leroi-Gourhan” (Laming- Emperaire1962: 152). Diferenció tres etapas en la evolución del arte paleolítico. Una fase arcaica, que se correspondía con el ciclo auriñaco-perigordense de Breuil, en la que las representaciones son descritas como “animales de estilo frustrado” (Laming- Emperaire 1962: 56). Una fase intermedia, que comprende la etapa final del ciclo auriñaco-perigordense de Breuil, en la cual los animales “presentan una perspectiva torcida muy neta, que se va atenuando progresivamente” (Laming- Emperaire 1962: 57). Por último, una fase de apogeo, durante el Magdaleniense, en la cual “el punto culminante está marcado por las pinturas policromas” y “se caracteriza, sobre todo, por la perspectiva real” (Laming- Emperaire 1962: 57). Después de esta tercera fase el arte paleolítico degeneró desapareciendo de forma brusca.

7.4.2. El análisis del significado.

Para Laming-Emperaire el conocimiento del significado fue la razón principal de su investigación sobre el arte paleolítico: “Todo vestigio humano tiene un significado porque es signo de una consciencia y una actividad, y este significado es el sentido mismo de toda investigación prehistórica” (Laming- Emperaire 1962: 150).

Pero para llegar a desentrañar el significado del arte paleolítico era necesario abordar el problema bajo una metodología adecuada. El método propuesto no fue diferente del que planteó para el análisis de otras realidades arqueológicas. Esta actividad investigadora implicaba una fase de recogida de datos e inventariado de las evidencias, otra de clasificación y comparación, y, por último, una labor de interpretación (Laming-Emperaire 1962: 151-164). De esta forma, una vez los datos estaban recopilados y convenientemente clasificados por épocas y regiones, era necesario interpretarlos comparándolos con las obras humanas de otras épocas y civilizaciones. Pero llegar a conocer el significado de una obra de arte resultaba, incluso para los periodos más recientes de la historia, “una tarea compleja y delicada” (Laming-Emperaire 1962: 162). Para ello recurrió a la metodología al uso que aplicaba la historia del arte de la época. El esquema de análisis propuesto integraba el estudio del artista (vida y personalidad), del contexto histórico-cultural en el que produce su obra, y, por último, la obra en sí misma, incluyendo la forma (técnica y estilo) y el significado.

Sin embargo, en el caso del estudio del arte paleolítico Laming-Emperaire puso de relieve una serie de problemas. El estudio del artista era, obviamente, una tarea imposible (Laming-Emperaire

1962: 163). El del contexto histórico se reducía a una serie de datos parciales, ya que el conocimiento de éste se limitaba a unas pocas evidencias materiales (Laming-Emperaire 1962: 163). Por último, quedaba el estudio de la obra en sí, pero “ninguna obra puede contener su interpretación en ella misma” (Laming-Emperaire 1962: 163). Planteó entonces la idea de que la única vía posible para acceder al conocimiento del significado social y mental de estas obras era la comparación con el arte y las actividades asociadas a él que practicaban los llamados “pueblos primitivos”. Sin embargo, subrayó que la comparación etnográfica, al menos como se había planteado hasta entonces, suponía un dilema: “Por una parte, el método etnográfico es nuestro único medio de interpretación de las obras paleolíticas. Por otra parte, éste sólo conduce a hipótesis laxas e inverificables” (Laming-Emperaire 1962: 163). En este punto siguió la crítica inicial desarrollada por Claude Lévi-Strauss en su obra *Race et Histoire* (Lévi-Strauss [1952] 1961: 30-40).

A partir de esta encrucijada supuso que sólo la fase de inventariado y clasificación de las evidencias podía producir resultados bien fundamentados. Por tanto, intentó dirigir su investigación al estudio de las obras a partir de dos variables: el contexto que las rodeaba y la propia representación. En el primer caso, se trataba de situar las imágenes en su contexto geográfico y cronológico, pero también en su ubicación topográfica dentro del conjunto decorado. De igual manera, juzgó importante conocer las huellas de cualquier actividad que las rodease ya fueran éstas de hábitat o de uso ritual (Laming-Emperaire 1962:166-167).

Por su parte, el análisis de las representaciones incluía la identificación de los temas, la técnica y las características estilísticas.

Pero Laming-Emperaire añadió a estos aspectos el estudio de las composiciones y asociaciones temáticas:

“Resulta curioso que se han estudiado poco o nada la composición de conjunto de los frescos. Sin embargo, resulta evidente que los artistas [...] no distribuyeron sus temas de forma azarosa en las paredes. Es necesario en estos estudios de significación superar la simple enumeración y buscar el sentido de estas composiciones, ya sea estético, anecdótico, mítico u de otro tipo” (Laming-Emperaire 1962: 214-215).

Consideró así que el análisis de las asociaciones de diferentes temas resultaba esencial para desvelar el significado del arte paleo-lítico. Este planteamiento lo tomó directamente de Max Raphaël, de su obra *Prehistoric cave paintings* (Raphaël 1945), y, sobre todo, gracias a la correspondencia que mantuvo con él, lo que hizo posible que Laming-Emperaire recibiera las 31 páginas mecanografiadas del texto *On the method of interpreting paleolithic art* (Laming-Emperaire 1962: 118).

Este desarrollo metodológico le llevó a alcanzar una serie de conclusiones. Por una parte, estableció la existencia de dos tipos de santuarios, de acuerdo con su localización topográfica, y que presentaban entre sí profundas diferencias en el orden técnico, estilístico e iconográfico. Los “santuarios exteriores” (Laming-Emperaire 1962: 173-238) se localizan en zonas iluminadas y, por tanto, siempre en abrigo o en los primeros metros de las cavernas. En cuanto a la técnica predominan los relieves y grabados profundos sobre caliza. Entre los temas destacan animales como bisonte, uro, caballo, oso y

zorro, así como representaciones humanas, mientras que faltan signos y animales peligrosos. Por su parte en “los santuarios interiores” (Laming-Emperaire 1962: 239-287) predomina la pintura y el grabado fino, reproduciendo temas organizados en grandes composiciones en las que desempeña un papel principal la asociación gran bóvido (bisonte o uro) y caballo, además de aparecer otros animales como ciervos, cabras o mamuts, así como figuras semihumanas y diferentes tipos de signos.

Dentro de este marco general, Laming-Emperaire otorgó especial importancia a la repetición de determinadas parejas de animales: “Aquí y allí, la pareja bisonte-caballo o bóvido-caballo, forman un tema indefinidamente repetido, a veces completado y, en ocasiones remplazado, por otros temas como el del mamut y el bóvido, del bisonte y el jabalí, del león y los caballos” (Laming-Emperaire 1962: 294).

Lo que resulta sorprendente en la obra de Laming-Emperaire es que tras haber desarrollado una crítica contundente a la mala utilización de al comparativismo etnográfico recurrió a éste para otorgar un sentido específico a estas asociaciones temáticas. En un primer momento, bajo el apriorismo de suponer “una cierta inclinación de espíritu de los primitivos hacia lo sagrado y, quizá, hacia la magia” (Laming-Emperaire 1962: 144), interpretó estas asociaciones temáticas como el reflejo de un pensamiento mítico religioso:

“Pueden ser mitos y recordar, por ejemplo, el origen de una historia de un grupo humano en sus relaciones con las diferentes especies animales; pueden concretar una antigua metafísica y expresar un sistema del mundo en el que cada especie, animal o humana, ocupa su lugar,

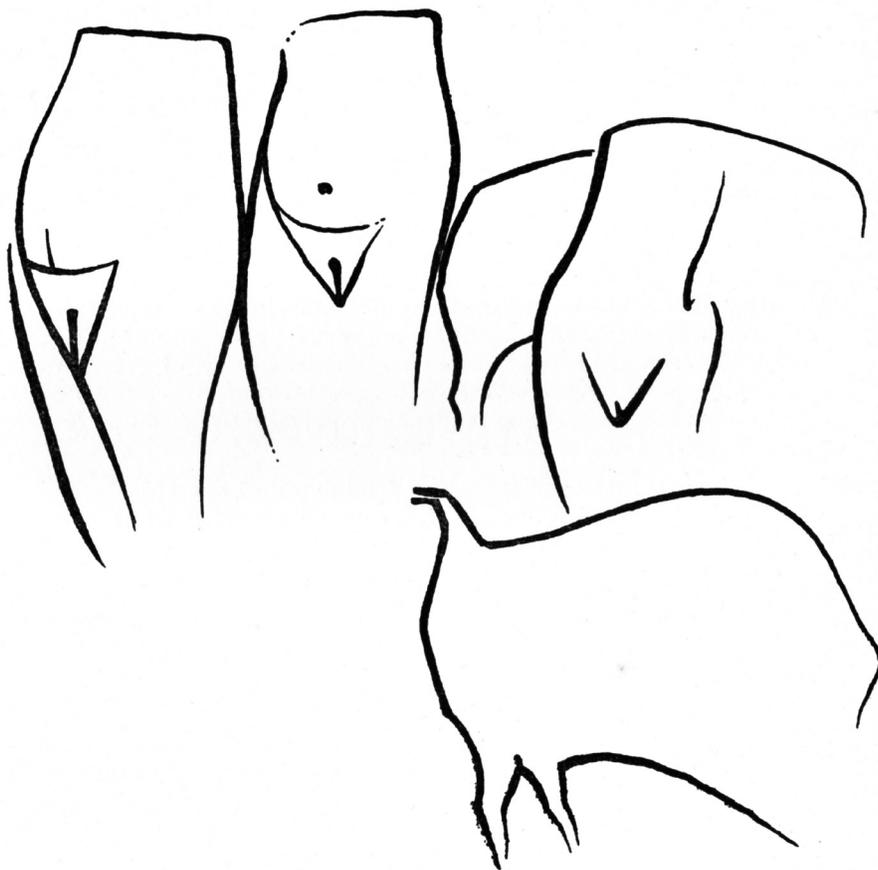


Fig. 15. Croquis de los bajorrelieves de mujeres y bisontes del abrigo de *Angles-sur-Anglin* (*Poitou-Charentes*, Francia) realizados por Annette Laming-Empeaire. Muestra una de las asociaciones temáticas (bisonte-mujer) más características del arte rupestre según Laming-Empeaire, y que para esta investigadora simbolizaban dos principios opuestos alusivos a lo masculino (bisonte) y femenino (mujeres) (Laming-Empeaire 1962: 227).

y en el que la división sexual de los seres tiene un papel primordial; pueden ser religiosas, poniendo en escena a seres sobrenaturales. Pueden ser a la vez todo esto, míti-cas, metafísicas y religiosas, sin que las distinciones que nosotros introducimos entre estos diferentes modos de pensamiento tenga mucho sentido” (Laming-Emperaire 1962: 294).

Sin embargo, años más tarde y también recurriendo a la etnología, interpretó estas composiciones como sistemas de alianzas matrimoniales entre grupos exógamos, o mitos de origen relativos a los antepasados (Laming-Emperaire 1969a; 1970). Llegó a la conclusión de que “los trabajos de la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss, y en particular sus investigaciones sobre las estructuras elementales del parentesco, abren una nueva vía, imprevista, para los problemas de interpretación del arte rupestre paleolítico” (Laming-Emperaire 1969a: 1263). Así a partir de las ideas fundamentales que Lévi-Strauss (1949b: 639) desarrolló sobre las estructuras del parentesco planteó la hipótesis de que la representación de cada especie en el arte paleolítico fuese el equivalente de un grupo social, asimilable a un linaje o clase matrimonial.

7.4.3. El significado histórico del arte paleolítico.

Hemos visto como la concepción del arte paleolítico de Laming-Emperaire se basó en la distinción de dos ámbitos diferentes: la forma y el significado. El campo de la forma, muy vinculado a la idea de estilo, quedaba situado dentro del entorno de la estética. Los aspectos formales del arte paleolítico podían cambiar de manera independiente a su significado, dado que el mundo de las formas estaba vinculado

a la parte de la psicología humana que controla las percepciones visuales y las emociones que éstas suscitan. Por su parte, el ámbito del significado estaba relacionado con creencias mítico-religiosas que alimentaban una visión dualista del mundo, o bien un sistema de relaciones de parentesco y alianzas matrimoniales basado en el principio de la exogamia. Pero, esta distinción no sólo tuvo un valor ontológico en la obra de Laming-Emperaire, sino también epistemológico. Ambos campos fueron analizados desde metodologías diferentes. Para el estudio de la forma recurrió a la historia del arte, con referencias a autores como Henri Focillon o psicólogos como Henri Luquet. Para el análisis del significado utilizó argumentos procedentes de la antropología, y, en especial, de la etnología estructuralista de Claude Lévi-Strauss.

Desde el punto de vista histórico-cultural, el arte paleolítico fue concebido por esta autora, siguiendo a Breuil, como un fenómeno europeo y casi exclusivamente francés:

“El arte parietal nació en alguna parte del Perigord [...] hacia el final del Perigordense fue cuando este arte bruscamente despegó, expandiéndose por una zona mucho más amplia cubriendo al mismo tiempo el Suroeste de Francia y una parte de España” (Laming-Emperaire 1962: 292).

Por tanto, persistió en la visión eurocéntrica que había caracterizado la fase anterior de la investigación del arte rupestre. De igual manera, esta investigadora mantuvo una concepción evolucionista de las figuraciones prehistóricas. Así, consideró que el arte paleolítico había supuesto un salto cuantitativo en el progreso cul-

tural del ser humano. En el plano técnico conllevó la capacidad de poder realizar obras grandiosas; y en el plano intelectual entrañó un paso hacia el pensamiento abstracto a través de la expresión gráfica (Laming-Emperaire 1962: 34). Pero sobre todo “mostró, a la vez, un gusto estético muy desarrollado y un sistema complejo de creencias religiosas” (Laming-Emperaire [1963] 1968: 174). Esto comportaba, más allá de la enorme distancia que nos separaba de los prehistóricos, un paso importante en la evolución que nos aproximaba al humano del Paleolítico Superior como a un miembro de nuestra especie: “descubrimos en él [...] un sentimiento de armonía, de belleza y de sacralidad, que nos sitúa más cerca de esos hombres que fueron nuestros ancestros” (Laming-Emperaire 1962: 34) Para Laming-Emperaire, el arte paleolítico denotaba la existencia de un “nosotros” alejado, pero que ya contenía los ingredientes culturales necesarios para identificarnos con él.



CAPÍTULO 8

André Leroi-Gourhan.

El arte paleolítico entre el mito y la evolución.

8.1. Una carrera activa y un pensamiento heteróclito.

Abordar el problema del significado que la concepción del arte paleolítico sostenida por André Leroi-Gourhan (1911-1986) adquiere en el conjunto de su pensamiento supone enfrentarse a una tarea difícil porque la obra de este autor es compleja y heterogénea (Moro Abadía y Palacio-Pérez 2015; Palacio-Pérez y Moro Abadía 2015). El carácter multiforme y holístico de sus ideas responde a causas diferentes.

En primer lugar, la riqueza de su pensamiento es consecuencia de una carrera investigadora compleja, que también incluyó una formación diversa (Audouze 1992; Gaucher 1987; Soulier 2003; 2009; 2015). Esto se aprecia en la variedad temática de su obra, que abarcó campos diversos de la etnología, la biología y la arqueología. En el ámbito de esta última, Leroi-Gourhan es conocido por su contribución a distintos campos, incluyendo las técnicas de excavación, los estudios tecnológicos, la antropología física y el arte paleolítico. Por ejemplo, es aclamado con frecuencia por

la introducción de métodos de excavación novedosos en el yacimiento de Pincevent (e.g. Audouze 1987; Renfrew y Bahn [1991] 2012: 182-183; Roberts y Van der Linden 2011: 31). De igual forma, se ha reconocido su aportación en el campo de la tecnología prehistórica con el desarrollo del concepto de *chaîne opératoire* (e.g. Bar Yosef y Van Peer 2009, Schlanger 2004a y b). En el ámbito de la antropología física se ha reconocido la importancia de sus estudios craneométricos y sus ideas generales sobre la evolución humana (Soulier 2015: 28-30). Por supuesto, su análisis estructuralista del arte paleolítico se ha considerado como una aportación esencial al estudio de esta realidad arqueológica (e.g. Bahn y Vertut 1997: 196; Clottes 2011: 31; Conkey 2001: 279; Dobres 2001: 67; Sauvet 2004: 260-261). Pero antes de que Leroi-Gourhan se interesase por la arqueología y el arte paleolítico, realizó una labor importante en el ámbito de la lingüística y la etnología. Así, entre 1927 y 1929 siguió cursos de paleontología, anatomía y sociología en la École d'anthropologie de Paris con Raoul Anthony y Georges Papillault. Años después, tras acudir a los cursos de Paul Boyer y Marcel Granet en la École Pratique des Hautes Études, obtuvo respectivamente sus diplomas de ruso (1931) y chino (1932). También en esta institución acudió a las clases de etnología impartidas por Marcel Mauss. En 1930 Marcel Granet le puso en contacto con Paul Rivet, con quien trabajó en la reorganización de las colecciones del entonces *Musée de Ethnologie du Trocadéro* (futuro *Musée de l'Homme*), y donde continuará en contacto con Marcel Mauss. Entre 1933 y 1934 realiza una estancia en Departamento de Etnología del *British Museum*. A su vuelta a París, comenzó a trabajar como bibliotecario en el *Musée de Ethnologie du Trocadéro*, organizando las secciones de la biblioteca dedicadas al Ártico y al Extremo Oriente. Tras pasar



Fig. 16. André Leroi-Gourhan y José Miguel de Barandiarán al pie de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa, España) en 1966 (Archivo de la Sociedad de Ciencias Aranzadi, Fondo Jesús Elósegui, Foto: JEI 00530-65).

dos años de estancia en Japón (1936–1938), Leroi-Gourhan comenzó a trabajar en 1940 para el *Centre National de Recherche Scientifique*. Entre 1940 y 1945 fue conservador en el Musée Guimet de París. Paralelamente, en 1945 completó su tesis doctoral en letras sobre la arqueología del Pacífico Norte bajo la dirección de Marcel Mauss. Ello le permitió conseguir un puesto en la Universidad de Lyon. Pero en julio de ese mismo año le surgieron nuevas oportunidades y pasó a ocupar de forma interina la subdirección del *Musée de L'Homme* de París, creando en 1946 una serie de estructuras de investigación, entre las que destacan el *Centre de Formation aux Recherches Ethnologiques* (CFRE) y el *Centre de Documentation aux Recherches Préhistoriques* (CDRP). Estas dos organizaciones adquirieron su estatus oficial convirtiéndose en centros asociados del *Centre National de Recherche Scientifique* en 1947 y 1948 respectivamente. En 1956, la muerte repentina de Marcel Griaule hizo que relevase a éste en la Cátedra de Etnología de la Sorbona. Aquí desarrolló dos ejes esenciales en su trabajo; por una parte, el estudio del arte paleolítico y, por otra, la enseñanza y perfeccionamiento de los métodos de excavación. En 1960 creó el *Centre de Recherches Préhistoriques et Protohistoriques* (CRPP) y en 1962 fue nombrado codirector del *Institut d'Ethnologie*, junto con Claude Lévi-Strauss. En 1969 fue elegido para ocupar la cátedra de Prehistoria en el *Collège de France*. Este investigador difundió su posición teórica y respondió a sus críticos en multitud de congresos y conferencias internacionales a lo largo de la década de 1970. Al mismo tiempo, tuvo un papel destacado en la organización de la investigación arqueológica en Francia. André Leroi-Gourhan continuó publicando libros y artículos sobre diversos temas hasta el final de su vida en 1986.

Pero más allá de esta multitud de intereses y de lo activo de su vida investigadora, la heterogeneidad del pensamiento de Leroi-Gourhan tuvo que ver con las distintas fuentes de las que bebió. Aunque se concibió a sí mismo como un empirista que no tenía “otro método que la observación de los hechos” (Leroi-Gourhan 1968c: 1819), sin embargo, sus planteamientos están cargados de préstamos teóricos. Dentro de estas influencias destacan dos raíces principales. Por una parte, una forma peculiar de evolucionismo que se desarrolló en Francia a partir de las propuestas de distintos científicos y filósofos. Y por otra parte, el pensamiento etnológico y sociológico francés de la primera mitad del siglo XX, en particular, las ideas y la obra de Marcel Mauss.

Con el fin de comprender mejor la interpretación que André Leroi-Gourhan propuso de la evolución humana y la prehistoria es importante hacer referencia a su catolicismo. En efecto, Leroi-Gourhan fue un católico practicante que se relacionó con intelectuales cristianos en Lyon y París. De hecho, se identificó a sí mismo como un investigador “que trató de acercarse a la pregunta de los orígenes humanos como sólo un cristiano puede acercarse a ella cuando es un científico: sobre la base de los hechos” (Leroi-Gourhan 1955: 50). El catolicismo de Leroi-Gourhan se refleja con claridad en su idea de una “fuerza (l’elan) que atraviesa toda la evolución de los seres” (Leroi-Gourhan 1955: 60). Según Leroi-Gourhan, “el hombre está constantemente presente [...] en la inmensa y singular corriente de su destino, como si Dios le hubiera otorgado la gracia de tener acceso un día a la consciencia de este movimiento que le lleva al interior de la Revelación” (Leroi-Gourhan 1955: 60). Sin duda, estas creencias religiosas se combinaron con ideas filosóficas y científicas creando su interpretación de la evolución y la cultura humana.

En efecto, es patente la vinculación de Leroi-Gourhan con diferentes ideas evolucionistas, tanto desde un punto de vista biológico como cultural. En su noción de la evolución encontramos influencias tan dispares como las de la antropología física francesa, el paleontólogo Teilhard de Chardin o el filósofo Henri Bergson (Demoule 2004; Guillet-Escuret 2004: 37; Saunders 2004; Schlanger 2004a: 129-131; Stieger 1992; 2004; Tinland 2004). En efecto, su evolucionismo no se modeló a partir de la teoría de Darwin, sino que se inspiró en una visión teleológica de la evolución muy arraigada en Francia. Esta influencia puede explicarse por distintos factores. En primer lugar, el darwinismo tuvo poco impacto entre los intelectuales francófonos a comienzos del siglo XX (e.g. Bowler 1983; 2003; Buican 1984; Conry 1974; Grimoult 1998; Laurent 1987; 1997). En Francia, los debates sobre la evolución se centraron principalmente en el transformismo de Lamarck. En muchos sentidos, Darwin y Lamarck representaron dos enfoques opuestos ante el problema de la evolución. De hecho, mientras que Darwin interpretó la evolución como un proceso aleatorio, en el sentido de que funcionó sin un plan o propósito, Lamarck sugirió que “había una tendencia progresiva inherente que forzaba gradualmente a las cosas vivas a ascender la cadena de ser” (Bowler 1983: 58). Este enfoque teleológico (y teológico) de la evolución influyó en la obra de un número importante de científicos y filósofos franceses, entre los que se cuentan Teilhard de Chardin y Henri Bergson, dos de los autores de referencia de Leroi-Gourhan (e.g. Demoule 2004; Saunders 2004; Schlanger 2004a; Stiegler 1992). En *L'évolution créatrice*, Henri Bergson definió la vida como “una corriente que pasa de germen en germen por medio de un organismo desarrollado [...] Lo esencial es el progreso continuo indefectiblemente perseguido [...] en el que cada organismo visible

cabalga durante el corto intervalo de tiempo en el que vive” (Bergson [1907] 1911: 26-7). Según Bergson, hay una fuerza vital (*l’elan vital*) que explica el desarrollo de todos los seres vivos. En *Le geste et la parole* (1964-1965), Leroi-Gourhan tomó la idea de Bergson de una “corriente” que transforma la materia en vida. Identificó esta corriente con la evolución: “La corriente que nos lleva es sin duda la de la evolución” (Leroi-Gourhan [1964] 1970: 85). Leroi-Gourhan consideró la existencia de dos dimensiones interrelacionadas de la evolución: la evolución biológica y la evolución técnica (Leroi-Gourhan [1964] 1970: 87). Ambas se asocian a al desarrollo sucesivo del cerebro y la mano (Leroi-Gourhan [1964] 1970: 40-89). Leroi-Gourhan sostuvo que el continuo desarrollo del cerebro explica “el progreso constante d la materia viva en su búsqueda del contacto consciente” (Leroi-Gourhan [1964] 1970: 86) desde los Arqueoantrópidos hasta los Neoantrópidos o humanos modernos. Del mismo modo, la tecnología “siguió una línea regular del progreso” (Leroi-Gourhan 1953: 3) de los primeros cantos trabajados a las herramientas altamente diversificadas del Paleolítico Superior. Además, argumentó que la evolución se orientó hacia ciertos objetivos de autorrealización. Este punto de vista teleológico fue expresado en su concepto de “tendencia” (*la tendance*). En la obra de Leroi-Gourhan, este término se refiere a “un movimiento, dentro del medio interno, de un progresivo dominio sobre el medio externo” (Leroi-Gourhan 1945: 358). La tendencia “está ligada a la propia naturaleza de la evolución” (Leroi-Gourhan 1943a: 27) y tiene “un inevitable carácter predecible y rectilíneo” (Leroi-Gourhan 1943a: 27). Por ejemplo, “los hechos técnicos aparecieron para ser dotados de una gran fuerza de progresión” (Leroi-Gourhan 1945: 421). En otras palabras, la tendencia es la fuerza que hace que las tecnologías humanas mejoren

constantemente con el tiempo. Algunas de estas ideas se apoyaron también en los trabajos sobre los diferentes ritmos de la evolución de los paleoantropólogos George Gaylord Simpson (1944) y Franz Weidenreich (1946). Esta percepción teleológica de la evolución se dejó notar en la comprensión que Leroi-Gourhan tuvo de la estética y el arte como veremos más adelante.

De forma paralela, Leroi-Gourhan estuvo muy marcado por el pensamiento etnológico francés que se desarrolló en la primera mitad del siglo XX, en particular, por las ideas de Marcel Mauss, uno de sus profesores y director de su tesis doctoral en humanidades (Leroi-Gourhan 1946). Por otra parte, también fue deudor del estructuralismo. No tanto de las propuestas específicas de Claude Lévi-Strauss, sino de esa corriente general que desde la lingüística saltó a la crítica literaria y artística, la sociología, la filosofía, la historia o la psiquiatría, y que acabó impregnando gran parte de la producción intelectual europea entre los años 50 y 70 del siglo XX (Lévi-Strauss 1988). De hecho, podemos observar que casi todos los rasgos que distancian el pensamiento de Claude Lévi-Strauss de las ideas del que también fue su maestro Marcel Mauss (Tarot 1999: 636-638), son los mismos que le separan de André Leroi-Gourhan. Primero, el análisis que Lévi-Strauss hizo de la cultura dejó de lado las fuerzas de la afectividad y todo lo que tenía que ver con el mundo de las emociones. Presentó una etnología intelectualizada a partir de una noción de inconsciente lingüístico, limpio de toda pulsión, deseo o instinto. Marcel Mauss nunca eliminó de su visión de los hechos humanos esta parte emocional, afectiva o irracional. Precisamente, esto es algo que se percibe en la obra de André Leroi-Gourhan, en especial, en su concepción de la religión y el arte como dos

realidades que pertenecen al campo de la emoción (e.g. Leroi-Gourhan [1964] 1976: 6; [1965] 1970: 82). Segundo, Lévi-Strauss en su estudio de las sociedades minusvaloró la historia, obviando, en parte, el punto de vista de lo diacrónico y lo concreto, centrándose en la idea sincrónica y general de estructura. Mientras que Mauss, aun preocupándose por las estructuras, sí apreció la historia y miró al detalle, a lo específico, al desarrollo de las sociedades vivas. Apreció lo vivido, las variaciones y las singularidades producto de la historia. Este punto de vista intermedio entre estructura e historia (evolución), sincronía y diacronía, también puede apreciarse en la obra de Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan [1964] 1970, [1965] 1970). La tercera diferencia entre Lévi-Strauss y Mauss nos conduce al dilema existente entre teoría y práctica. Característico en Lévi-Strauss, al igual que en la lingüística estructural en la que se apoyó, fue la idea de primar el enunciado sobre el acto de la enunciación, la idea sobre el gesto, la palabra sobre el objeto. Sin embargo, tanto en la obra de Mauss como en la de Leroi-Gourhan se encuentra un mayor equilibrio entre acción y pensamiento, rito y mito, gesto y palabra (e.g. Leroi-Gourhan [1964] 1970; [1965] 1970; [1964] 1976). En definitiva, hallamos en el pensamiento de Leroi-Gourhan una herencia de Mauss que le aleja, en parte, de los planteamientos de Lévi-Strauss. La estricta inspiración en la lingüística de Saussure, en la que se establece la anterioridad del significante respecto al significado y la idea de que todo lo que concierne al lenguaje no se explica nada más que por el propio lenguaje, llevó a Lévi-Strauss a una visión idealizada de la cultura en donde todo se convertía en una trama de símbolos. Sin embargo, Leroi-Gourhan integró el lenguaje y lo simbólico en su estudio de las sociedades humanas, pero su insistencia en la relación de estos dos elementos con el gesto y la acción supuso

un reconocimiento de la materialidad de lo simbólico, de la encarnación del lenguaje sobre la materia. En último término, sostuvo una visión total del ser humano en la que cultura y biología, historia y evolución se entrelazaban.

Por último, hay que señalar que la dilatada carrera investigadora de André Leroi-Gourhan hizo que en su obra haya importantes cambios que denotan una evolución en su forma de pensar a lo largo del tiempo. Sirva como ejemplo, el enfoque difusionista que mantiene en textos como *La Civilization du Renne*, publicado en 1933 (Leroi-Gourhan 1936a), y la complejidad de ideas, teñidas de estructuralismo, expresadas en obras posteriores como *Le Geste et la Parole*, aparecida en dos volúmenes entre 1964 y 1965 (Leroi-Gourhan [1964] 1970; [1965] 1970). Sin embargo, al concentrarme en su estudio del arte paleolítico esta complejidad puede verse acotada. Primero, porque su labor de investigación sobre el comportamiento gráfico paleolítico se centra cronológicamente en la segunda mitad de su vida, aproximadamente entre 1958 y 1986. Y segundo, porque en estos años su pensamiento ya presenta unos rasgos estables y bien definidos. Es un tiempo de madurez y solidez intelectual en el que sus principales ideas sobre la cultura y la vida humana ya han tomado una forma específica y compleja. Precisamente la coincidencia de su dedicación al estudio del arte prehistórico con esta fase de madurez como investigador, hizo que todas sus ideas de la evolución biológica y cultural del ser humano, la tecnología, el lenguaje y el comportamiento estético se proyectasen sobre el estudio del arte paleolítico, al mismo tiempo que se enriquecieron con él, estableciendo un flujo de dependencia mutua que va mucho más lejos de la etiqueta de estructuralista con la que con frecuencia se ha calificado su obra.

En este sentido, hay que señalar que los historiadores de la arqueología a menudo han visto a Leroi-Gourhan como el autor que introdujo el enfoque estructuralista en el análisis del arte paleolítico. En este contexto, hicieron hincapié en el carácter innovador de algunas de sus ideas y en la ruptura que su pensamiento supuso respecto la interpretación de Henri Breuil. Sin embargo, se puede establecer una cierta continuidad entre las ideas de Leroi-Gourhan y las de autores anteriores. En particular, este investigador basó su análisis del arte paleolítico en un aparato conceptual que tomó de la historia del arte, así como de algunas teorías que la antropología de finales del siglo XIX y principios del XX fijó sobre los llamados “primitivos”. De hecho, la concepción sostenida por Leroi-Gourhan del arte paleolítico surgió del encuentro entre planteamientos tradicionales y nuevas propuestas. Así, su análisis de la expresión gráfica paleolítica fue el resultado de una compleja red de ideas y conceptos en donde se fusionan sus planteamientos sobre la evolución cultural y biológica del ser humano, la estética, el arte, la religión y las sociedades primitivas.

8.2. Comportamiento estético y arte.

La reflexión que André Leroi-Gourhan hizo sobre la estética no resulta fácil de evaluar en su conjunto. En primer lugar, su pensamiento sobre esta cuestión se construyó a partir de diferentes ideas diseminadas a lo largo de toda su obra (Leroi-Gourhan 1936a; 1943; 1956a; 1956b; 1957a; 1957b; [1964] 1970; [1964] 1976; [1965] 1970; [1965] 1971; 1982a). En segundo lugar, utilizó la palabra “estética” para designar diferentes dimensiones de la experiencia humana. Por una parte, retomó el concepto tradicional desarrollado por la filosofía alemana, es decir, la estética como ciencia de lo bello en la natu-

raleza y en el arte. Por otra parte, matizó y amplió esta concepción clásica adoptando lo que él denominó una perspectiva paleontológica. Leroi-Gourhan mantuvo una concepción dual de la estética, al considerar que estaba constituida por una base fisiológica sobre la cual se desarrolló un comportamiento cultural. De igual forma, comprendió esta realidad como algo que abarcaba todo el abanico perceptual del ser humano, y la definió como un ámbito esencialmente emocional (Leroi-Gourhan [1965] 1970: 82).

Así, supuso que la base fisiológica del comportamiento estético nace de “los sentidos que garantizan una percepción de valores y ritmos, o en términos más generales [...] una participación refleja de los ritmos y una reacción a la variación de los valores” (Leroi-Gourhan [1965] 1970: 82). Se trataba, por tanto, de una percepción efectiva del movimiento y del cambio de ciertas sensaciones, ya sean formas, sonidos, texturas, olores o sabores.

Por su parte, la dimensión cultural nacía de una intelectualización progresiva de las sensaciones que desembocaba en “la percepción y la producción reflexionada de valores” (Leroi-Gourhan [1965] 1970: 82), dando lugar a unos códigos cuyos símbolos poseen un significado cultural, tales como los de la música, la poesía, la pintura o el decoro social.

A partir de estas consideraciones estableció la existencia de diferentes planos estéticos:

1.º El nivel fisiológico, es decir, un ámbito concerniente a todos los animales y que permite a partir de los sentidos captar variaciones en las sensaciones.

2.º El nivel técnico que ya está presente entre los denominados por Leroi-Gourhan *Arcántropos* y *Paleoántropos*. Esta estética tecnológica se fundamenta en la apreciación de las formas del utillaje que resultan más eficaces para la ejecución de una función (curvatura, simetría...). Se rige por los imperativos de la adaptación de la materia a la funcionalidad, pero no conduce a una actividad figurativa.

3.º El nivel social que estructura las relaciones de los individuos que componen una sociedad. Este nivel no es exclusivo de los seres humanos, también existe entre los animales (reconocimiento del espécimen viejo o joven, del macho, la hembra, danzas nupciales de los pájaros, actitudes de cortesía entre los lobos,...). En el caso de los humanos, este comportamiento adquiere un carácter simbólico-figurativo, dado que implica la inclusión de “los miembros del grupo en la representación permanente de su propio drama étnico” (Leroi-Gourhan [1965] 1970: 82).

4.º El nivel reflexivo-figurativo es un privilegio exclusivamente humano e implica la representación del mundo sensible a partir de los símbolos. Consideró que su inicio estuvo en la figuración motriz del gesto y de la danza, continuó con las recreaciones acústicas de la música y la poesía, y siguió con las representaciones visuales (pintura, escultura...).

Es relevante destacar que Leroi-Gourhan atribuyó a esta sucesión de planos una dimensión evolutiva en la que, paralelamente a lo sucedido con el lenguaje y la técnica, todo fue producto de un proceso de exteriorización creciente.

Por otra parte, subrayó que la mayor parte de las manifestaciones estéticas sólo son plenamente significativas en el seno de una cultura determinada. Introdujo entonces la noción de “estilo étnico”, que definió como “la manera propia de una colectividad de mantener y de marcar las formas, los valores, y los ritmos” (Leroi-Gourhan [1965] 1970: 93). Paralelamente, atribuyó al comportamiento estético una función esencialmente emocional, ya que ésta genera un código organizado de emociones a partir de la percepción de múltiples sensaciones, cuyo último objetivo es la integración afectiva del individuo en su entorno social y natural.

A partir de este ámbito general del comportamiento estético Leroi-Gourhan generó una idea específica del arte. Lo que tradicionalmente entendemos como arte, para él era la parte reflexiva-figurativa del comportamiento estético. Interpretó el arte como algo inseparable del lenguaje, dado que emanaba de la posibilidad humana de recrear la realidad a partir de símbolos sonoros, gestuales o visuales (Leroi-Gourhan [1965] 1970: 206).

Para Leroi-Gourhan arte significó, ante todo, representación simbólica de algo, ya se tratase de una realidad tangible o de una idea. Además, subrayó que el carácter significativo de la representación le viene dado por los valores comunes que comparte una sociedad. Así entendió que toda representación se inserta en una cadena de comportamientos sociales (de carácter político, religioso, económico...) aportando “un aparato estético en concordancia con las emociones que son pertinentes” (Leroi-Gourhan [1965] 1970: 206). Es precisamente esta dimensión emocional la que le hará sostener la siguiente definición: “Este lenguaje emocional, en el cual una parte

de los valores es de origen biológico muy general, y en cual el código de símbolos es, al contrario, muy específico, constituyendo el arte figurativo propiamente dicho” (Leroi-Gourhan [1965] 1970: 206).

Por tanto, el arte quedó conceptualizado como un lenguaje emocional, marcado por una doble dimensión biológica y simbólica. Esta dualidad le sirvió para trazar la diferencia entre forma y significado (o función): “El lenguaje de las palabras y las formas [...] está ligado a fundamentos biológicos y descansa sobre una significación pragmática, social” (Leroi-Gourhan [1965] 1970: 208). Estableció así una distinción entre forma y contenido que fue fundamental en su análisis del arte paleolítico. Por una parte, la forma, producto de un instinto innato en el ser humano, quedaba ubicada en el espacio general de la biología (percepción, motricidad...). Por otra parte, el significado, indisociable del espacio sociocultural, quedaba ligado al dominio del simbolismo y la religión.

8.3. Arte y “arte primitivo”.

Como acabamos de ver, Leroi-Gourhan equiparó expresión artística y comportamiento estético figurativo. Sin embargo, sostuvo que los primeros destellos del sentimiento artístico se produjeron a partir de un comportamiento más general, que se correspondía con la percepción reflexionada de las formas evocando la naturaleza, la expresión de ciertos impulsos animales (ferocidad, sexualidad, etc) y el perfeccionamiento técnico de los útiles. Precisamente es el reconocimiento de estos elementos fundamentales lo que le llevó a interrogarse por la posibilidad de la existencia de un “arte primitivo” con características diferentes al de las sociedades modernas (Leroi-Gourhan 1957b: 84; [1964] 1970: 306).

Así, Leroi-Gourhan retomó la categoría general de “pueblos primitivos” y de “arte primitivo” que los antropólogos e historiadores del arte habían desarrollado desde la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, elaboró un pensamiento original en relación a estos conceptos. En principio, parece mantener estos dos arquetipos pero, al mismo tiempo, los pone en duda o los matiza.

La noción de “pueblos primitivos” o “pueblos de tercera línea” (Leroi-Gourhan 1957b: 84) se vio restringida y relativizada. Leroi-Gourhan reservó este apelativo para aquellas poblaciones que como consecuencia de su aislamiento geográfico habían quedado marginadas de las vías de difusión de las innovaciones culturales que marcaron la evolución de las sociedades actuales. Dentro de estas colectividades incluyó exclusivamente a los bosquimanos de Sudáfrica, los habitantes de Tierra de Fuego en América del Sur y los aborígenes australianos. Su carácter arcaico lo asoció, sobre todo, a su tecnología y vida económica, sin embargo, defendió que su pensamiento podía ser muy complejo y elaborado: “El primitivo actual no debe tomarse como un fósil viviente sin tener en cuenta su cualidad de hombre capaz de una evolución intelectual propia” (Leroi-Gourhan 1957b: 84).

Un proceso similar se observa en su noción de “arte primitivo”. Aceptó la existencia de un comportamiento estético fundamental común entre los bosquimanos, los fueguinos y los australianos, pero valoró la posibilidad de que más que deberse a su carácter de “primitivos”, éste pudiera derivar “de valores humanos en el sentido más general; los primitivos nos muestran estos valores en un contexto a menudo igual de elaborado que el nuestro, pero dife-

rente” (Leroi-Gourhan 1957b: 84). Esta constatación introduce una contradicción en su pensamiento sobre el “arte primitivo”. Por un lado, admitió que es un arte con los mismos fundamentos biológicos que el arte moderno y que podía ser el resultado de un pensamiento muy complejo. Por otro lado, continuó sosteniendo la existencia de diferencias fundamentales entre el arte de los “primitivos” y de los “modernos”. Estas diferencias descansaban sobre ciertos rasgos específicos del arte de las llamadas poblaciones “primitivas”. Primero, ciertos rasgos “psico-fisiológicos fundamentales” (satisfacción digestiva, impulsos sexuales y entusiasmo emocional) estarán presentes de una forma más evidente en las creaciones de los “primitivos” que en las de los artistas modernos, donde también existen, pero sublimadas por un progresivo proceso de intelectualización. Segundo, para el primitivo el arte será una práctica participativa que permite la integración de la representación artística en el conjunto de la vida social. El “objeto de arte” (máscara, estatuilla o figura) es un instrumento efímero que forma parte de la dramatización figurativa. Mientras que la representación para un occidental moderno es, sobre todo, una obra de arte, para el primitivo “es la inclusión de la personalidad en un proceso figurativo” (Leroi-Gourhan 1957b: 85). Tercero, en el caso del arte primitivo la distinción entre el mundo figurado y el yo figurante es muy laxa. El disfraz, la máscara, el tatuaje o el objeto ritual transforman al humano en instrumento figurativo. Cuarto, el arte entre los primitivos aparece bajo una forma mítico-religiosa, expresado en una cosmología compleja en la que el humano trata de buscar y asegurar su situación en el cosmos, a medida que va organizando su estructura, pero siempre sobre un fondo en el que los impulsos “psico-fisiológicos fundamentales” están presentes.

En suma, Leroi-Gourhan opuso “arte primitivo” y “arte moderno” en el contexto de un evolucionismo estricto:

“En las sociedades más evolucionados, las exigencias [...] cada vez más intelectualizadas impuestas a los impulsos elementales [...] enmascaran la relación fundamental que existe entre fisiología, tecnología y arte. Para encontrar este vínculo, hay que dirigirse [...] a algunos centenares de “primitivos” que todavía viven” (Leroi-Gourhan 1957b: 84).

8.4. Arte y religión.

Según André Leroi-Gourhan el arte se originó a partir de tradiciones simbólicas que fueron producto de un pensamiento religioso. Según este investigador, arte y religión provienen de una misma fuente y en las sociedades premodernas son realidades inseparables (Leroi-Gourhan [1964] 1970: 270-273).

Leroi-Gourhan abordó el concepto de religión desde una doble perspectiva estructuralista y psicológica. Por una parte, la religión nace de la capacidad humana de reflexión, es decir de la posibilidad de traducir a símbolos la realidad que le rodea y de crear a partir de éstos un mundo interior paralelo. Introdujo así una dimensión estructural, al considerar que la religión supone la creación simbólica de un mundo organizado y estructurado en el cual el humano se integra, hallando su seguridad (Leroi-Gourhan 1957b:85; [1964] 1976: 80). Según él, la religión y el mito permiten una “posesión del individuo y del grupo social sobre el universo; produce la inserción del hombre, a través de un aparato simbólico, en el movimiento y la

aleatoriedad que le rodean” (Leroi-Gourhan [1964] 1976: 80). Por otra parte, sostuvo que “los símbolos han formulado [...] el doble sentimiento de miedo y control que marcan la conciencia religiosa” (Leroi-Gourhan [1964] 1976: 6). Por tanto, llegó a la conclusión de que son los sentimientos de miedo, de incertidumbre y de necesidad de control los que motivan la aparición del pensamiento religioso. En este punto, su orientación se aproxima a una interpretación psicológica de la religión, dado que para él la construcción de las ideas religiosas no reposa sobre un proceso racional, sino en los estados emocionales del individuo (Morris [1987] 2005: 141-181). Definió la religión como un ámbito del comportamiento humano que “provoca un conjunto de hechos fisiológicos y psicológicos, que crean un campo emocional en el que la explicación racional no ocupa el primer lugar” (Leroi-Gourhan [1964] 1976: 146). Fue precisamente este énfasis en las emociones lo que le permitió asociar arte y religión: “La vinculación fundamental del arte y la religión es emocional [...] se relaciona estrechamente con la conquista de un modo de expresión que restaura la verdadera situación del hombre en un cosmos donde se ubica asimismo como centro” (Leroi-Gourhan [1964] 1970: 275).

Éste fue uno de los aspectos más importantes en la interpretación del arte de Leroi-Gourhan. Para él el arte es el modo de expresión que se asocia a la emoción y, por tanto, al pensamiento mítico-religioso. La clave la encontró en la relación que se establece entre imagen y discurso verbal (entendido este como base del pensamiento). La característica que convierte a la imagen en el soporte idóneo de la religión es su “multidimensionalidad” (Leroi-Gourhan [1964] 1970: 275). La imagen (picto-ideografía) es capaz de expresar una idea en las tres dimensiones del espacio, al contrario que la escritura fonetizada que

lo hace en la única dimensión del tiempo. Así, la imagen goza de una enorme libertad y extensión de significado en función del contexto, respecto al carácter unívoco de la escritura. Según Leroi-Gourhan la multidimensionalidad de la imagen permite, por una parte, multiplicar las dimensiones de un hecho a partir de los símbolos visuales, y, por otra parte, apelar “a los estados profundos e infra-verbales del comportamiento intelectual” (Leroi-Gourhan [1964] 1970: 275). De esta forma el arte es, en su opinión, el soporte idóneo para generar y desarrollar una forma de pensamiento mítico-religiosa, que se fundamenta en las emociones humanas.

Además, esta concepción de la religión adquirió un matiz evolucionista, ya que le permitió establecer una división en el modo de pensar de los humanos “primitivos” paleolíticos y los civilizados occidentales:

“Algunos milenios de racionalismo han conducido a Europa a establecer una separación en la forma de aprehender el orden universal a través de la mística, la magia, el dogma, el derecho, la ciencia las técnicas, la filosofía, pero en el estadio en el que se encontraba el paleolítico [...] la sed de una comprensión de lo conocido y lo misterioso no pudo expresarse en una sistemática idéntica a la nuestra” (Leroi-Gourhan [1964] 1976: 80).

8.5. La concepción del arte paleolítico.

La interpretación del arte paleolítico propuesta por Leroi-Gourhan es indisociable de su pensamiento sobre el comportamiento estético, el arte y la religión. Dicha interpretación se originó a partir del en-

cuentro de los planteamientos de investigadores anteriores con ideas nuevas, creando una red compleja de continuidades y rupturas.

En principio, Leroi-Gourhan mantuvo la idea de que el arte paleolítico era una realidad que, a pesar de presentar algunas diferencias regionales, en su conjunto podía considerarse homogénea: “La Europa de entonces ya constituía un espacio cultural muy vasto, variado en sus detalles, pero homogéneo en su conjunto. La impregnación por un único sistema de referencias simbólicas testimonia esta unidad relativa” (Leroi-Gourhan [1964] 1976: 86).

De igual forma, insistió en la diferencia que la etapa anterior de la investigación había introducido entre el llamado arte mobiliario y parietal. De hecho, al igual que sus predecesores (e.g. Breuil 1905b: 29 y 105; Capitan y Boyssonie 1924: 30; Peyrony 1914: 55), distinguió dentro del arte mobiliario entre una expresión artística con finalidad decorativa, esencialmente no naturalista, realizada sobre colgantes, armas y útiles (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 43-60); y otra de carácter religioso, constituida por figurillas zoomorfas y antropomorfas, tanto femeninas como masculinas (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 61-72). En este sentido, otorgó un papel secundario al arte mobiliario respecto al parietal en su labor de comprensión de la actividad gráfica paleolítica (Leroi-Gourhan [1970] 1992: 206; Leroi-Gourhan 1976: 5-6). Proporcionó dos razones principales para explicar esta elección. En primer lugar, a diferencia de los objetos mobiliarios que se hallan mezclados con otros restos, desplazados de su contexto espacial primario, las obras parietales garantizan una completa comprensión de su disposición espacial al hallarse en su situación original (Leroi-Gourhan [1970] 1992: 206; Leroi-Gourhan 1976: 5-6).

En segundo lugar, asumió que más que en cualquier otro campo de la prehistoria, el estudio del arte rupestre había estado dominado por la necesidad de una explicación (Leroi-Gourhan [1970] 1992: 206). Según Leroi-Gourhan, al ver estas paredes decoradas, el observador siente un efecto estético que precisa de una comprensión (Leroi-Gourhan [1970] 1992: 206). Curiosamente, asoció este efecto estético sólo al arte rupestre. En resumen, la propuesta de estudio del arte paleolítico de Leroi-Gourhan está basada en el análisis de la posición de las representaciones de animales y signos en las paredes de las cuevas. Desde este punto de vista, el arte mobiliario tenía una importancia muy secundaria, y principalmente fue evocado para confirmar las principales hipótesis sobre la cronología de las representaciones parietales (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 73-74).

Por otro lado, el pensamiento de Leroi-Gourhan sobre el arte paleolítico se fundamentó en una distinción entre la forma de las representaciones y su contenido o significado profundo. Por una parte, la forma quedó situada en el reino universal de lo biológico, vinculada a la percepción de las variaciones en los ritmos y valores. Por otra parte, el significado fue ubicado en el ámbito cultural de lo simbólico, sujeto a la reproducción de un sistema de creencias mítico-religiosas. Aunque sostuvo que “en el estudio del arte paleolítico, no se podía separar la forma (estilo) de la obra de arte de su contenido (religión)” (Leroi-Gourhan 1959-1960:1); sin embargo, es frecuente encontrar en su discurso referencias que denotan la concepción autónoma de ambos elementos: “A partir del Auriñaciense [...] si el contenido es ya muy complejo, la ejecución todavía es balbuceante [...] Durante el Gravetiense [...] el contenido de los conjuntos de figuras es el mismo que anteriormente. Es la expresión lo que

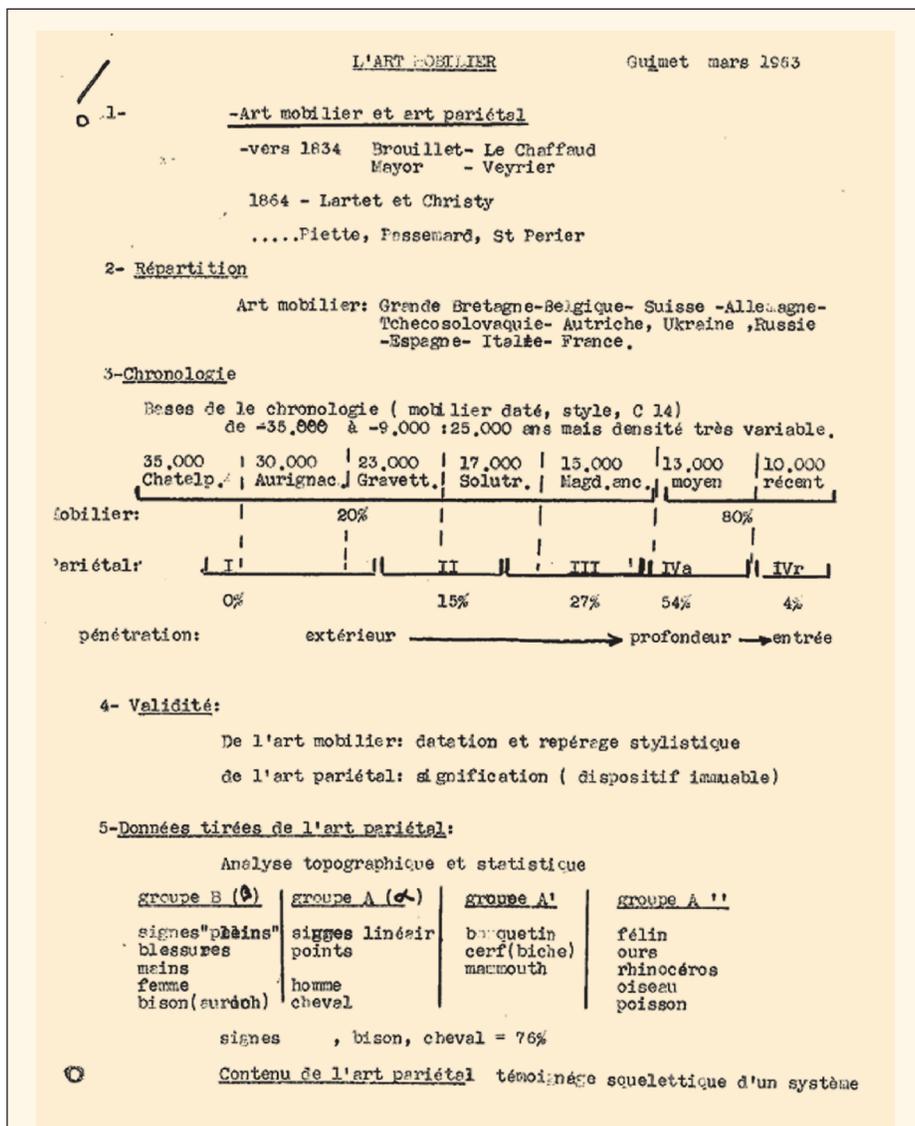


Fig. 17. Notas de André Leroi-Gourhan de una comunicación sobre arte mobiliario paleolítico para el congreso *Évolution générale de l'humanité et les problèmes que pose à l'ethnologie le passage aux structures actuelles*, celebrado en París en 1963 (Archives de la Maison Archéologie et Ethnologie, René-Ginouvès, cod. ALG90/1/25).

se perfecciona” (Leroi-Gourhan [1964] 1970: 267). Esta distinción también se puede ver de manera evidente en la estructuración de los principales textos en los que abordó el estudio del arte paleolítico, donde hay capítulos dedicados al estilo o la forma de las representaciones y otros al sentido, significado o mensaje de la gráfica paleolítica (e.g. Leroi-Gourhan [1965] 1971). Pero esta concepción dual no sólo tiene una dimensión ontológica (como concibió el arte paleolítico en sí), sino que constituye igualmente la piedra de toque para comprender cómo pudo integrar dos concepciones del arte paleolítico aparentemente contradictorias. Por una parte, una percepción formalista procedente de la historia del arte. Por otra parte, una visión nueva inspirada en el pensamiento estructuralista.

8.5.1. El análisis formalista del arte paleolítico.

Para entender el enfoque formalista de André Leroi-Gourhan sobre la historia del arte y el arte paleolítico en particular, tenemos que considerar una serie de estudios que dedicó a diferentes tradiciones artísticas de Eurasia en las décadas de 1930 y 1940 (Leroi-Gourhan 1935; 1936b; 1943b; 2004). En estas obras desarrolló una teoría del arte que en muchos aspectos influyó en su interpretación posterior de las culturas visuales de la prehistoria. La comprensión de Leroi-Gourhan del arte estuvo basada, en gran medida, en el concepto de “tendencia”. En su opinión, hay “una fuerza, materialmente inasible, que atraviesa cada obra de arte” (Leroi-Gourhan 2004: 285). Esto es lo que llamó “la tendencia figurativa” (Leroi-Gourhan, 1943b: 91; 2004: 288). La tendencia figurativa es responsable de la evolución de las formas artísticas desde el esquematismo hasta la consecución de imágenes realistas, y viceversa. Por ejemplo, “la representación de renos en grabados lapones, muy esquemática en

las figuraciones antiguas, evolucionó gradualmente hacia la expresión precisa de los detalles anatómicos” (Leroi-Gourhan 1943b: 18). Sin embargo, la tendencia figurativa no es el único factor que utilizó para explicar la evolución de las artes visuales. De hecho, pensó que la realización del arte estaba también determinada por el medio social en que la obra es ejecutada. Así, esta tendencia también podía experimentar “cambios radicales de dirección [...] Éstos casi siempre están causados por trastornos de carácter socioeconómico” (Leroi-Gourhan [1965] 1970: 224). Es decir, mientras que en la ausencia de un medio social “la tendencia figurativa pura llevaría hacia el realismo total” (Leroi-Gourhan 2004: 288); sin embargo, esto no puede suceder porque hay factores sociales e históricos que condicionan la creación artística. El contexto histórico explica por qué encontramos obras poco sofisticadas y representaciones muy bien acabadas en la misma sociedad (Leroi-Gourhan 1972: 34). Así, un tema “puede evolucionar gradualmente sin cambiar su significado interno hasta llegar a un momento de convulsión histórica” (Leroi-Gourhan 1943b: 21).

Según Leroi-Gourhan, “realismo y estilización aparecen como los dos aspectos de la misma fuente: la tendencia figurativa” (Leroi-Gourhan 1943b: 91). En otras palabras, bajo la influencia de la tendencia figurativa, las representaciones prehistóricas evolucionaron bien desde lo esquemático hacia representaciones naturalistas, o bien desde el naturalismo hacia representaciones geométricas, a través de un proceso de estilización. Por una parte, en la historia del arte hay un progreso desde lo esquemático hacia las imágenes realistas. Ejemplos de esta tendencia será la transformación hacia el realismo de la escultura griega (Leroi-Gourhan 2004: 288) y el

creciente naturalismo de las representaciones animales paleolíticas (Leroi-Gourhan 2004: 288-9). Por otra parte, hay “un fenómeno general de la evolución que conduce desde el realismo hasta las figuras geométricas más avanzadas” (Leroi-Gourhan 1943b: 91). Por ejemplo, la representación de tiendas en el arte decorativo lapón cambió gradualmente de “orígenes muy realistas” a “formas altamente esquemáticas” (Leroi-Gourhan, 1943b: 18). Del mismo modo, una serie de imágenes en jarrones de bronce chinos evolucionaron de “representaciones realistas” a “formas cada vez más estilizadas” (Leroi-Gourhan, 1936b: 32). En este sentido, la historia del arte puede ser descrita como una “oscilación periódica entre el realismo y estilización”, un “genuino ciclo entre ambas expresiones” (Leroi-Gourhan 2004: 289). Por ejemplo, las primeras creaciones de los Inuit “están tan esquematizadas que difícilmente se reconocen los animales representados” (Leroi-Gourhan 2004: 289). Sin embargo, “las obras recientes [de los Inuit] [...] están todas orientadas a la representación figurativa realista” (Leroi-Gourhan 2004: 289). Los primeros modelos desarrollados por los historiadores del arte inspiraron la distinción de Leroi-Gourhan entre realismo y estilización. En primer lugar, la “tendencia figurativa” de Leroi-Gourhan era una reminiscencia de la teoría “representacional” del arte, preeminente desde el siglo XVI hasta la primera mitad del XX. De acuerdo a esta teoría, el arte figurativo progresó “de símbolos arcaicos a estilos muy naturalistas” (Elkins 2002: 58-9). En este sentido, Leroi-Gourhan estuvo influido por las mismas concepciones que Henri Breuil cuando se enfrentó a la tarea de establecer una organización del arte paleolítico en el tiempo (Breuil 1907; 1935) En segundo lugar, la idea de Leroi-Gourhan de la existencia de una tendencia hacia la esquematización se inspiró en la “teoría degeneracionista”, que

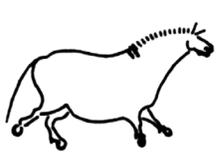
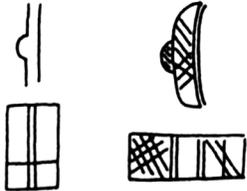
PERIODE	STYLE	CHEVAUX	FIG. HUM ^{nes}	SIGNES
MAGDALENIEN RECENT 10.000	RECENT IV			
MAGDALENIEN MOYEN 13.000	ANCIEN			
MAGDALENIEN ANCIEN 15.000	RECENT III ANCIEN			
SOLUTREEN 20.000	II			
GRAVETTIE 25.000				
AURIGNACIEN 30.000	I			
CHATEL-PER. 35.000	PRE-FIGURAT.			

Fig. 18. Cronología de los periodos y estilos del arte paleolítico según André Leroi-Gourhan. Nótese la evolución “naturalista” de los motivos figurativos animales, frente a la tendencia al esquematismo y abstracción de la figura humana y los signos (Leroi-Gourhan [1964] 1976: 88).

argumentó que los motivos abstractos fueron el resultado de la “degeneración” de formas figurativas transformadas en imágenes decorativas. Como ya he señalado, esta teoría se generalizó entre los especialistas del “arte primitivo” a finales del siglo XIX (e.g. Balfour 1893; Grosse 1897; Haddon 1895) y fue aplicada por Henri Breuil al estudio de las representaciones paleolíticas (Breuil 1905b).

La distinción entre el realismo y estilización estuvo en el centro de la comprensión del arte paleolítico de André Leroi-Gourhan. De hecho, este investigador afirmó que había “un sistema doble de la representación, simbólica y realista, que recorre el Paleolítico Superior en dos series paralelas” (Leroi Gourhan [1965] 1971: 74). Así, argumentó de que el arte “comenzó con imágenes abstractas y que tendió hacia un realismo cada vez mayor” (Leroi-Gourhan [1964] 1976: 87). Esta tendencia se expresó con claridad en la evolución estilística del arte figurativo. Según Leroi-Gourhan, después de un largo período pre-figurativo (ca. 35.000-30.000 a.C.), la representación artística surgió con “imágenes muy abstractas y primitivas” (Leroi-Gourhan [1964] 1976: 87) del Auriñaciense (estilo I). La evolución del arte continuó durante finales del Gravetiense y el Solutrense (estilo II, ca. 30.000-22.000 a.C.), un período durante el cual “el arte parietal conoció su primer gran desarrollo” (Leroi-Gourhan 1960: 40). A partir de ahí, la representación prehistórica progresó hacia las pinturas de finales del Solutrense y Magdalenense (estilo III, ca. 17,000-15,000 a.C). En este periodo “el dominio de la técnica artística fue [...] absoluta, y las pinturas, esculturas y grabados fueron de una calidad extraordinaria” (Gourhan [1964] 1976: 89). Por último, el arte paleolítico culminó en el Magdalenense (estilo IV, ca. 15,000-11.000 a.C), un período durante el cual “el realismo fue sorprendente” (Gourhan [1964] 1976: 90).

α	β	$\alpha + \beta$
		
		
		
		
		
		

Fig. 19. Variantes de signos masculinos (α) y femeninos (β) según André Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan [1964] 1976: 96).

Si el arte figurativo avanzó desde formas esquemáticas hacia representaciones naturalistas, la evolución de los signos no figurativos paleolíticos tomó el camino opuesto, es decir, que evolucionó a partir de lo figurativo hacia imágenes abstractas. André Leroi-Gourhan distinguió dos tipos de signos: “signos cerrados”, incluyendo rectángulos, triángulos y óvalos y “signos abiertos” incluyendo trazos cortos, filas de puntos, flechas y líneas dentadas (Leroi-Gourhan 1966b: 41; 1968a: 63). Además, sugirió que los signos abiertos eran representaciones estilizadas de los genitales masculinos y signos cerrados eran “imágenes esquemáticas de órganos reproductivos femeninos” (Leroi-Gourhan 1968a: 63). Esta interpretación sexual de los símbolos abstractos paleolíticos se basó en el hecho de que, en algunos casos, fue posible reconstruir toda la secuencia a partir de imágenes realistas hasta llegar a las representaciones abstractas: “Nos encontramos con todas las formas de transición desde las figuraciones de órganos sexuales masculinos o femeninos a las líneas dentadas o rectángulos” (Leroi-Gourhan 1960: 42). Mientras “los símbolos más antiguos no dejan dudas sobre su naturaleza anatómica” (Leroi-Gourhan, 1958b: 396), este elemento figurativo “se disolvió gradualmente en figuras geométricas carentes de cualquier significado” (Gourhan [1965] 1970: 233). Así, “los signos no fueron nada más que símbolos liberados de las limitaciones de la representación realista” (Leroi-Gourhan 1958a: 318).

En suma, el análisis estilístico de André Leroi-Gourhan de la expresión gráfica paleolítica se basó en la idea de una doble evolución formal, de lo esquemático a lo naturalista y del naturalismo hacia la estilización. Esta concepción fue formulada por primera vez en sus obras sobre el arte de Eurasia a finales de 1930. Sin duda, tuvo

sus raíces en un las teorías que hablaban del “progreso” y la “degeneración” de las formas artísticas, dominantes en la historia del arte desde el siglo XIX.

8.5.2. La interpretación religiosa de las representaciones paleolíticas.

Tal y como hemos visto en la sección anterior, André Leroi-Gourhan sugirió que en el arte paleolítico “existe una coexistencia de representaciones animales realistas y de temas abstractos muy esquematizados” (Leroi-Gourhan 1960: 40). Animales y signos constituyen un “sistema de referencias simbólicas” (Leroi-Gourhan [1964] 1976: 86). Leroi-Gourhan sostuvo que el significado de este sistema era algo inaccesible para los estudiosos modernos, pero, al mismo tiempo, insistió en que el arte prehistórico era, ante todo, un arte religioso. Esta idea es recurrente en varios de sus trabajos. Por ejemplo, en un artículo publicado en 1960, declaró que había una “ideología religiosa” (Leroi-Gourhan 1960: 45) motivando el arte paleolítico. En *Les religions de la préhistoire*, sugirió que la expresión gráfica paleolítica era un “arte religioso” (Gourhan [1964] 1976: 80) y, por esta razón, no podemos separar al artista del hombre religioso. Del mismo modo, en su libro *Préhistoire de l'art occidental*, argumentó que las imágenes prehistóricas eran parte de un “sistema religioso” (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 119). En suma, “las poblaciones paleolíticas [...] transmitieron sentimientos, que hoy en día llamamos religiosos, en sus imágenes de bisontes y mamuts” (Leroi-Gourhan 1966a: 106).

Aunque la interpretación de las imágenes de la prehistoria en términos religiosos fue una constante en la carrera de Leroi-Gourhan, la forma en que entendió las relaciones entre el arte y la religión cam-

biaron a lo largo del tiempo. En un principio, Leroi-Gourhan sostuvo la teoría de la magia de caza, que fue el paradigma dominante en los estudios del arte paleolítico en la primera mitad del siglo XX. Esta idea la aplicó en *La civilisation du Renne* (Leroi-Gourhan 1936a), el primer libro en el que examinó el arte paleolítico. En este texto, Leroi-Gourhan hizo uso de “paralelismos [etnográficos] con modernas poblaciones árticas” para argumentar que “la estética [paleolítica] está inextricablemente ligada a la magia” (Leroi-Gourhan 1936a: 68). Esta idea, así como el recurso a los paralelos etnográficos, fue recurrente en sus trabajos durante las décadas de 1940 y 1950.

A finales de la década de 1950, Leroi-Gourhan comenzó a conceptualizar la religión y el arte del Paleolítico de manera diferente. Fue entonces cuando, bajo la influencia de la obra de Annette Laming-Emperaire, propuso nuevas hipótesis sobre el significado de las representaciones prehistóricas. Este cambio es evidente, por ejemplo, en los tres artículos que publicó en el *Bulletin de la Société Préhistorique de France* en 1958 (Leroi-Gourhan 1958a, b y c). En estos artículos, Leroi-Gourhan propuso un examen interno de las representaciones artísticas (Leroi-Gourhan 1958a: 307). Procedió a “un análisis de la situación de varias pinturas de animales en un número considerable de cuevas” (Leroi-Gourhan 1968a: 61). Este examen “debe revelar un esquema general, si lo hubiera, que el artista tuvo en su mente” (Leroi-Gourhan 1968a: 61). La posición de los animales en la cueva reveló un número de asociaciones entre representaciones figurativas y no figurativas que indicaban que las representaciones prehistóricas “no eran la expresión de una magia de caza [...] su motivación general era, obviamente, la de la fertilidad” (Leroi-Gourhan 1958b: 395).

A mediados de la década de 1960, Leroi-Gourhan había creado una interpretación del arte prehistórico que, en sus líneas principales, mantuvo hasta el final de su vida. Sugirió que “el arte paleolítico era la expresión [...] de concepciones acerca de la organización natural y sobrenatural del mundo” (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 120). Estas ideas tomaron la forma de un “mitograma” (Leroi-Gourhan 1966a: 110; 1967: 3). Los mitogramas son representaciones visuales de una comprensión del mundo particular o, en otras palabras, “el equivalente gráfico de un mito oral” (Leroi-Gourhan 1967: 3). Para Leroi-Gourhan, el mitograma paleolítico probablemente “se originó en alguna narración mitológica cuyos caracteres estereotipados se podían encontrar en todas partes, siempre presentando una misma relación” (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 80). Tratando de corroborar esta hipótesis, examinó la organización de las imágenes en las cuevas. De su distribución, concluyó que “las figuras humanas masculinas, los caballos, las cabras y los ciervos forman un grupo distinto al de las figuras humanas femeninas, los bisontes, los uros y los mamuts” (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 83). Así, argumentó que estos grupos constituyeron un “sistema perfeccionado en el transcurso del tiempo [...] en el que hay divinidades masculinas y femeninas, cuyas acciones no aluden abiertamente a la reproducción sexual, pero cuyas cualidades masculinas y femeninas son necesariamente complementarias” (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 86). Esta noción de la existencia de un sistema o esquema subyacente que articula al arte paleolítico ha sido considerada como la principal prueba de la influencia del estructuralismo en el pensamiento de Leroi-Gourhan. Vemos, por tanto, que este investigador no se alejó de la conceptualización del arte paleolítico como fenómeno religioso, sin embargo, hizo un verdadero esfuerzo por tratar de comprender desde un nuevo punto de vista el sentido profundo de esta religiosidad.

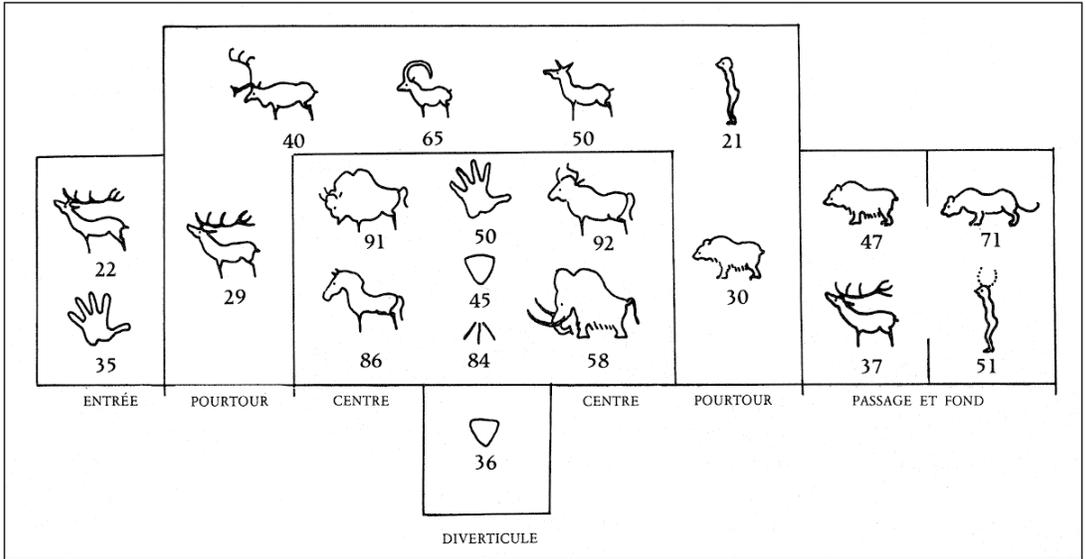


Fig. 20. Modelo ideal de una cueva decorada según André Leroi-Gourhan. Nótese la distinción de diversos ámbitos topográficos (áreas centrales, espacios angostos y terminales, y lugares de paso) y las distintas asociaciones de temas que se producen en cada uno de ellos (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 461).

8.5.3. André Leroi-Gourhan, el estructuralismo y el significado del arte paleolítico.

Para entender la relación de André Leroi-Gourhan con el estructuralismo, comenzaré considerando las escasas veces en las que habló de este movimiento. Más allá de un par de referencias aisladas sobre Claude Lévi-Strauss (Leroi-Gourhan 1965: 7; 1966a: 107), tan sólo discutió explícitamente el estructuralismo en dos ocasiones. La primera fue en 1968, cuando publicó un artículo dedicado a analizar la experiencia etnológica (Leroi-Gourhan 1968c). En este artículo, Leroi-Gourhan distinguió tres tipos de enfoques en el estudio de las sociedades humanas: sociológico, estructuralista y etnológico. Conforme a este texto la experiencia sociológica busca “establecer los sistemas que permiten hacer explícitos los rasgos de acuerdo con los que un grupo humano particular es clasificado dentro de un modelo social” (Leroi-Gourhan, 1968c: 1818). El enfoque estructuralista está basado en la idea de que las “acciones [humanas] se articulan siguiendo leyes comparables a las que rigen las estructuras lingüísticas” (Leroi-Gourhan, 1968c:1818). Por último, la experiencia etnológica, a la que Leroi-Gourhan se adscribió, es en origen “monográfica y comparativa” (Leroi-Gourhan 1968c: 1819). En primer lugar, los etnólogos intentan describir diferentes grupos humanos sin “otro método que la observación de los hechos” (Leroi-Gourhan 1968c: 1819). En segundo lugar, se comparan las diferentes sociedades con el fin de establecer unas “leyes de particularización” (Leroi-Gourhan, 1968c:1819). Dentro de esta configuración, André Leroi-Gourhan cotejó explícitamente su enfoque etnográfico con el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss:

“De acuerdo con el enfoque estructuralista [...] los hechos que afloran en el caso étnico particular responden

[...] a una disposición no aleatoria que tiene que ser reconstruida en cada caso; al igual que un biólogo que, a sabiendas de que todos los vertebrados tienen un esqueleto, reconstruye ese esqueleto sobre la base de los actos de un vertebrado concreto. Éste procedimiento es el inverso del utilizado por el paleontólogo, que reconstruye lo vivo a partir del esqueleto; sin embargo, los dos procedimientos son muy similares, en ambos casos comienza con el conocimiento de la organización de un esquema paralelizable a la organización que hay que descubrir. Tanto la inversión de los métodos como su profunda analogía resulta chocante cuando comparamos *Les Mythologiques* de Lévi-Strauss y *La Préhistoire de l'Art Occidental* (Leroi-Gourhan, 1968c: 1819).

Este párrafo es un ejemplo ilustrativo de la ambigüedad de Leroi-Gourhan frente al estructuralismo. Por un lado, distinguió explícitamente su método etnográfico del de Lévi-Strauss. De hecho, mientras Lévi-Strauss trató de verificar su modelo estructuralista mediante el examen de una serie de casos específicos, yendo de lo general a lo concreto; Leroi-Gourhan procedió a partir del análisis de cada cueva para acabar infiriendo algunas observaciones generales sobre la organización del arte paleolítico. Por otro lado, André Leroi-Gourhan admitió la existencia de “profundas analogías” entre el análisis estructural y su propia investigación. En ambos casos, había un “esquema organizativo” ya sea para ser probado (Lévi-Strauss) o para ser descubierto (Leroi-Gourhan). Esta postura ambigua de André Leroi-Gourhan respecto al estructuralismo también fue evidente en una entrevista con Claude-Henri Rocquet, publicada en

1982. En esta entrevista, Leroi-Gourhan se refiere a Lévi-Strauss en los siguientes términos: “Somos polos opuestos, pero polos que han terminado por acercarse el uno al otro” (Leroi-Gourhan 1982b:114).

Añadió que había emprendido un análisis diacrónico de las culturas prehistóricas lo que, de alguna forma, era algo análogo al examen sincrónico que Lévi-Strauss hizo de las sociedades contemporáneas (Leroi-Gourhan 1982b: 114). Sorprendentemente, Claude Lévi-Strauss se expresó en términos similares en el discurso de apertura de una conferencia celebrada en honor a Leroi-Gourhan en 1987. En este trabajo, Lévi-Strauss afirmó que “trabajamos en diferentes dominios, pero tratamos de lograr prácticamente lo mismo” (Lévi-Strauss 1988: 203). De acuerdo con él, el “objetivo principal [de Leroi-Gourhan] fue [. . .] reducir la diversidad caótica de los hechos empíricos a relaciones invariables” (Lévi-Strauss 1988: 203-204). Lévi-Strauss vio una analogía entre el proyecto y de Leroi-Gourhan y su propia obra: “Nuestra investigación siempre ha consistido en mostrar lo inmutable” (Eribon [1988] 2009: 98). Concluyó afirmando que “hemos hablado de cosas muy diferentes con el mismo espíritu” (Lévi-Strauss 1988: 204).

Una serie de ideas se pueden inferir de esta comparación. En primer lugar, Leroi-Gourhan no se reconoció a sí mismo como estructuralista. Es importante insistir en que nunca usó esa palabra para definir su obra. Dicho esto, Leroi-Gourhan y Lévi-Strauss reconocieron algunas afinidades entre sus trabajos. En particular, se refirieron a similitudes importantes entre sus métodos. Estas analogías son la clave para comprender la filiación tardía de André Leroi-Gourhan al estructuralismo. Como muchos autores han seña-

lado, el “estructuralismo” de André Leroi-Gourhan se establece a principios de los años 60 (Conkey 1989; White 2003: 56-57). En ese tiempo, Leroi-Gourhan declaró que el principal problema encontrado por los estudiosos del arte paleolítico fue la falta de un inventario lo más completo posible de las imágenes de este arte (Leroi-Gourhan 1966a: 110; [1965] 1971: 78 - 79). Por esta razón, introdujo una serie de métodos cuantitativos para trazar la frecuencia y distribución de las representaciones paleolíticas (Leroi-Gourhan, [1965] 1971: 81; [1964] 1976: 93 -99). En este punto, es importante mencionar que Leroi-Gourhan había empleado una metodología similar en su trabajo sobre el arte de Eurasia durante los años 30 y 40. Por ejemplo, había hecho uso de las estadísticas para determinar el porcentaje de los diferentes temas representados en jarrones de bronce chinos de la dinastía Zhou (Leroi-Gourhan 1936b) y en las artes decorativas laponas (Leroi-Gourhan 1943b). En cuanto al arte rupestre, Leroi-Gourhan se dio cuenta de que los artistas paleolíticos sólo representaban un reducido número de temas figurativos y abstractos. Advirtió que estas imágenes no se distribuyeron de manera arbitraria en las paredes de las cuevas, sino que estaban “organizadas en composiciones recurrentes” (Leroi-Gourhan 1958b: 395). En otras palabras, sugirió que las imágenes paleolíticas componen un “sistema” (Leroi-Gourhan 1966b: 49). La idea de tratar el arte paleolítico como un sistema integrado recuerda el enfoque de Claude Lévi-Strauss al apelar al carácter sistémico de la cultura. De acuerdo con este último, la historia y la antropología se relaciona “con sistemas de representación que difieren en cada miembro del grupo y que, en general, difieren de las representaciones del investigador” (Lévi-Strauss [1958] 1987: 64). Para cada sistema, los antropólogos “se preguntan qué relaciones se expresan [...] Es en este nivel micro-

sociológico en el que cabría esperar el descubrimiento de la mayoría de las leyes estructurales generales” (Lévi-Strauss [1958] 1987: 79). En resumen, si Lévi-Strauss afirma que los fenómenos sociales, tales como las relaciones de parentesco, adquieren “significación sólo a condición de integrarse en sistemas” (Lévi-Strauss [1958] 1987: 78), Leroi-Gourhan argumentó que las representaciones paleolíticas componen “un sistema extremadamente complejo y rico” (Leroi-Gourhan [1964] 1976: 155).

La comprensión de Leroi-Gourhan del “sistema de representación” (Leroi-Gourhan 1966b: 49) paleolítico se basó en una serie de supuestos, algunos de los cuales están, sin duda, relacionados con el estructuralismo. Primero, sugirió que los temas que componen la imaginería dispuesta en las paredes y techos de las cuevas no cambio significativamente con el tiempo. Según él, “el arte paleolítico constituyó un solo episodio de la historia del arte [...] Este punto de vista se basa en la continuidad que el arte de paleolítico muestra región tras región en un lapso de veinte milenios [...] El artista paleolítico representó repetitivamente el mismo inventario de animales” (Leroi-Gourhan 1968a: 59). Segundo, Leroi-Gourhan consideró el arte paleolítico como una especie de lenguaje. En su opinión, las representaciones paleolíticas constituyeron “una entidad coherente de la misma manera que lo hace una familia lingüística” (Leroi-Gourhan 1968b: 67). Sugirió que las imágenes del Paleolítico eran un lenguaje al suponer que “fueron leídas” (Leroi-Gourhan 1982a: 204) por los hombres prehistóricos. Esta interpretación fue paralela al proyecto de Lévi-Strauss del tratamiento de ciertas características de la organización social “como un tipo de lenguaje, un conjunto de procesos que permiten la creación, entre individuos y grupos, de

un cierto tipo de comunicación” (Lévi-Strauss 1951: 159). Por ejemplo, “el sistema de parentesco es un lenguaje [...] Todo sistema de parentesco es elaborado a partir de una estructura elemental, que se repite o se desarrolla por integración de nuevos elementos” (Lévi-Strauss [1958] 1987: 92). Tercero, Leroi-Gourhan argumentó que, como cualquier lenguaje, el arte paleolítico era un sistema simbólico. Si “las palabras son signos” (Lévi-Strauss 1951: 160), “las imágenes que componen el arte prehistórico son símbolos” (Leroi-Gourhan 1966b: 41). De hecho, hasta la década de 1950, la mayoría de los estudiosos conceptuaron las pinturas rupestres en términos de una “interpretación realista” (Leroi-Gourhan 1958a: 318), según la cual la representación de un animal era equivalente al animal real. Sin embargo, Leroi-Gourhan sugirió que la relación entre el arte y la realidad era simbólica o metafórica, es decir, la pintura de un animal era un símbolo que representaba algo más. En este contexto, suscribió el principio establecido por Lévi-Strauss de que “nunca debemos olvidar el hecho de que, tanto en el estudio sociológico como en el lingüístico, nos hallamos en pleno simbolismo” (Lévi-Strauss [1958] 1987: 95). En cuarto lugar, como Lévi-Strauss mismo señaló, “el principal objetivo [de Leroi-Gourhan] fue estudiar las relaciones entre las cosas en lugar de las cosas mismas” (Lévi-Strauss 1988: 203-204). De hecho, tanto Leroi-Gourhan como Lévi-Strauss propusieron un enfoque relacional para la cultura humana. Esto es algo obvio, por ejemplo, en el análisis que Lévi-Strauss hizo del mito. Para él, “si hay un significado que encontrar en la mitología, éste no puede residir en los elementos aislados que están presentes en la composición del mito, sólo lo estará en la manera en que esos elementos se combinan” (Lévi-Strauss 1955: 431). En el caso de Leroi-Gourhan, el concepto clave para entender su interpretación

de las imágenes del Paleolítico fue el de “asociación”. Este investigador sostuvo que ciertos animales fueron representados con mayor frecuencia y en lugares más importantes que otros, incluyendo al bisonte, uro, mamut y caballo (Leroi-Gourhan 1958c: 519). Estos “animales centrales” estuvieron representados en parejas, en las que los caballos fueron asociados a bóvidos. Además, las composiciones animales fueron acompañadas por signos a los que atribuyó un valor sexual. Esto le llevó a hablar de un sistema en el que masculino y femenino se oponen en representaciones complementarias. Sobre la base de este análisis, André Leroi-Gourhan sugirió que las imágenes del Paleolítico componían “un modelo simbólico y binario de representación” (Leroi-Gourhan: 1966b: 41).

Las analogías entre Lévi-Strauss y Leroi-Gourhan indican una afinidad entre sus obras. Sin embargo, para comprender plenamente las relaciones entre Leroi-Gourhan y el estructuralismo, necesitamos considerar el hecho de una posible influencia de la obra de Lévi-Strauss en la interpretación de Leroi-Gourhan del arte paleolítico. En este contexto, hay que señalar que no hay ningún tipo de huella del estructuralismo en el trabajo de Leroi-Gourhan hasta 1958. Por ejemplo, dos años antes publicó un artículo en el que sugirió que “hay un fuerte vínculo entre la figuración y el sentimiento religioso, [...] Las obras de arte no dejan duda acerca de los sentimientos mágico-religiosos [...] que han determinado la representación [paleolítica]” (Leroi-Gourhan 1956b: 10). Añadió que esta “interpretación del arte prehistórico está de acuerdo [...] con lo que sabemos de los pueblos primitivos modernos” (Leroi-Gourhan 1956b: 10). En otras palabras, en 1956 Leroi-Gourhan sostenía la teoría de la magia de caza, al igual que Breuil, y aceptó el uso de analogías etnográficas

en la investigación del arte rupestre. Sin embargo, en una serie de artículos publicados sólo un año después, este investigador advirtió sobre “los peligros de comparación etnográfica” (Leroi-Gourhan 1958a: 307) y sugirió “un simbolismo basado en la representación de los órganos sexuales” para las imágenes rupestres (Leroi-Gourhan 1958b: 396). ¿Por qué André Leroi-Gourhan cambió su interpretación del arte rupestre entre los años 1957 y 1958? Hay varios factores que explican este cambio. En primer lugar, Leroi-Gourhan se convirtió en un arqueólogo interesado en el arte rupestre en la década de 1940, cuando creó el *Centre de Documentation et de Recherches Préhistoriques* (CDRP) en el *Musée de l'Homme* en 1947. Como director del CDRP, Leroi-Gourhan visitó numerosas cuevas de Francia y España entre 1947 y 1958. Esto significó que sólo fue capaz de desarrollar una perspectiva global del arte rupestre europeo hacia mediados de los años 50. El mismo Leroi-Gourhan confirma esta cronología en *Préhistoire de l'Art Occidental*: “Mediante el estudio de arte rupestre, en 1955, desarrollé poco a poco la idea difusa de repeticiones, [...] ciertos animales que se encuentran representados en conjunto con demasiada frecuencia como para aceptar que se tratase de una combinación aleatoria” (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 80). En segundo lugar, en 1955 Breuil y Jeannel publicaron un artículo sobre *La Grotte du Portel* (Breuil y Jeannel 1955), una cueva que tuvo un gran impacto en la comprensión de Leroi-Gourhan del arte paleolítico. En esta cueva, “casi todos los caballos están en una galería, los bisontes están en otra, y todos los signos se encuentran en una tercera” (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 81). Esta distribución llevó Leroi-Gourhan a sospechar que el emparejamiento caballo y bisonte era el principio fundamental de las representaciones del Paleolítico.

A pesar de que la visita a varias cuevas y la publicación de *Le Portel* tuvieron un papel importante en la evolución del pensamiento de Leroi-Gourhan, el encuentro con Annette Laming-Emperaire fue el factor decisivo que explica el cambio en su interpretación del arte rupestre hacia 1958. Como ya he señalado el capítulo anterior, Laming-Emperaire empezó su tesis doctoral sobre el arte rupestre bajo la supervisión de Etienne Souriau en la Sorbona en 1947. Cuando la investigación se orientó más hacia la prehistoria, Souriau propuso el traspaso de la supervisión de su trabajo a André Leroi-Gourhan, que justo había comenzado a trabajar en la Sorbona en 1956. Laming-Emperaire defendió su tesis de doctorado en junio de 1957 (Laming-Emperaire 1962). En su tesis, propuso un análisis del arte prehistórico con un examen detallado de la ubicación y el contenido de las imágenes paleolíticas (Laming-Emperaire 1962: 289). El aspecto más innovador de su trabajo fue la idea de que “los animales y las relaciones entre ellos (o con los humanos) han tenido un papel esencial [en el arte paleolítico]” (Laming-Emperaire 1962: 294).

Si bien hay algunas diferencias entre Leroi-Gourhan y Laming-Emperaire, los paralelismos entre sus obras son notables: criticaron la analogía etnográfica directa, interpretaron el arte paleolítico como un sistema de símbolos, argumentaron que las imágenes adquirieron su significado sólo en virtud de sus relaciones y ambos consideraron el emparejamiento de animales opuestos como la clave para entender el significado de la expresión gráfica paleolítica. Sin duda, Laming-Emperaire fue la primera en describir el arte paleolítico en los términos mencionados anteriormente. Como el propio Leroi-Gourhan reconocido en numerosas ocasiones durante su carrera, “la asociación de animales de diferentes especies

es uno de los rasgos más típicos del arte paleolítico; este rasgo pasó totalmente desapercibido hasta el trabajo de Laming-Emperaire” (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 86). En este sentido, Leroi-Gourhan interpretó su análisis como “la confirmación del descubrimiento de Laming-Emperaire” (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 86). La conexión entre A. Leroi-Gourhan y A. Laming-Emperaire es significativa, ya que esta última reconoció la influencia en varias ocasiones de Claude Lévi-Strauss sobre su trabajo. Como ya vimos en el capítulo anterior, además de las referencias a *Histoire et ethnologie* en su tesis doctoral (Laming-Emperaire 1962: 7), Laming-Emperaire escribió dos artículos en los que asumió de manera explícita algunos principios del análisis estructural de Claude Lévi-Strauss (Laming-Emperaire 1969b; 1971).

Por tanto, las ideas relacionadas con el estructuralismo aparecieron en el trabajo de André Leroi-Gourhan cuando entró en contacto con Annette Laming-Emperaire entre 1955 y 1956. En este contexto, es razonable considerar el trabajo de esta autora como la principal fuente de las ideas estructuralistas en la investigación del arte rupestre.

8.5.4. Significado de la interpretación del arte paleolítico en el conjunto del pensamiento de André Leroi-Gourhan.

En primer término, hay que subrayar que la expresión gráfica paleolítica fue considerada por André Leroi-Gourhan como un arte, es decir, como un comportamiento humano situado en el dominio de la estética. En el conjunto general de su pensamiento, esto implicaba asumir una serie de presupuestos. Leroi-Gourhan, al igual que sus predecesores, continuó manteniendo una concepción dual

del arte paleolítico: “las imágenes tienen dos maneras de cautivar a los curiosos: porque poseen belleza y porque conservan el pensamiento” (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 28). Así, a pesar de que criticó de una forma decidida la idea decimonónica de “el arte por el arte” aplicada a la interpretación de la gráfica paleolítica, sin embargo, persistió en la idea de que la forma artística gozaba de cierta independencia respecto a su significado. La evolución de las formas respondía a una serie de impulsos que estaban asociados con aspectos biológicos (percepción, motricidad...) y al perfeccionamiento de la técnica. Por tanto, reconoció en el arte paleolítico una dimensión psico-biológica panhumana que permitía una percepción universal de su belleza. Paralelamente, mantuvo una interpretación religiosa de su significado. Un significado imposible de describir en detalle, dado que respondía a un sistema de creencias perdido en el Paleolítico, y tan sólo aprehensible en la dimensión general de cualquier sistema de pensamiento mitológico. De esta manera, a pesar de criticar la analogía etnográfica (Perlès 1992), asumió la existencia de una manera premoderna de pensar la realidad, caracterizada por la preponderancia de lo emocional y el desarrollo del mito, en la cual la imagen (picto-ideografía) fue el soporte simbólico más eficaz para su expresión. Este componente emocional y religioso aproximó su idea del arte paleolítico al concepto de “arte primitivo”. Es decir, se trataba de un arte caracterizado por una fuerte dimensión participativa en la que la diferenciación entre el mundo figurado y el yo figurante era muy laxa, al tiempo que ciertos rasgos psico-fisiológicos elementales (agresividad, impulsos sexuales y entusiasmo emocional) estaban presentes de una forma más evidente que en el arte de las sociedades modernas, donde han sido sometidos a un proceso de intelectualización mayor.

Todo esto nos remite al carácter esencialmente evolucionista de su discurso. Convirtió al arte paleolítico en un hito del proceso evolutivo del ser humano. Un proceso que, dejando al margen los aspectos biológicos, fue entendido por Leroi-Gourhan como la sucesión de diferentes modos de simbolización de la realidad, que habían supuesto, a su vez, la consecución de distintos modos de pensamiento. Así, el arte paleolítico se transformó en el testimonio más antiguo de un sistema de simbolización concreto, el “*picto-ideográfico*”, que él asoció a un estado de pensamiento, el “*mítico-religioso*”, caracterizado por la integración emocional del individuo a medida que éste construía simbólicamente una estructura ordenada del mundo. Se trataba de un modo de pensamiento, fundado a partir de emociones, anterior a la aparición de la “*fonetización linealizada*” y la escritura, que hicieron nacer el pensamiento racional (Leroi-Gourhan [1964] 1970: 269-288). Así, situó el arte paleolítico en un punto intermedio, el de la emoción, entre el paso inicial del instinto y el final de la razón. Para Leroi-Gourhan fue el testimonio de una de las últimas etapas en el camino que separa al animal del humano contemporáneo. Fue el reflejo de un humano biológicamente moderno, pero culturalmente inacabado. Vio en nosotros mucho de él, pero en él faltaba algo que nosotros sí tenemos. En suma, según este autor, el arte paleolítico fue el reflejo de una mentalidad compleja, pero arcaica, de un nosotros todavía en gestación.

A pesar de que Leroi-Gourhan explicó el arte paleolítico conforme a nuevas apreciaciones y propuestas, éstas mantuvieron la esencia de la interpretación tradicional. Su idea de la expresión gráfica paleolítica seguía sometida a una concepción dual que marcaba la distancia entre la forma y el significado. La forma quedaba situada

en el ámbito de la percepción estética, explicada en términos biológicos, mientras que el significado aludía al simbolismo religioso, vinculado al entorno de lo cultural. De la misma manera, esta disociación expresaba una idea evolucionista del “primitivo”. La existencia de un campo estético, fundamentado en las características motrices, perceptuales y cognitivas humanas, conectaba al “primitivo” paleolítico con el “europeo civilizado” en el espacio homogéneo de una misma especie animal. Sin embargo, la dimensión simbólica atribuida al significado de este comportamiento fue usada para marcar la distancia entre una forma de pensamiento arcaica, dominada por las emociones y el mito, y otra moderna y civilizada, regida por la razón y la ciencia.

CONCLUSIÓN



**LAS RAÍCES TEÓRICAS DEL CONCEPTO
DE ARTE PALEOLÍTICO.**



En los capítulos precedentes he intentado responder a dos cuestiones esenciales. Por una parte, cómo y por qué se gestó una determinada manera de conceptualizar el arte paleolítico durante la primera centuria de su investigación (ca. 1864-1958). En segundo lugar, mostrar la persistencia de algunos de los rasgos fundamentales del concepto tradicional de “arte paleolítico” en las propuestas de los llamados autores estructuralistas, que fueron hegemónicas entre los especialistas hasta la década de 1980. Expondré a continuación cuáles han sido los principales argumentos que me han permitido resolver estos dos problemas, para terminar con una reflexión final.

1. La construcción del concepto tradicional de “arte paleolítico” (1864-1958).

Para comprender cómo surgió y se desarrolló el concepto de “arte paleolítico” ha resultado imprescindible ponerlo en relación con las ideas que existieron en distintos momentos sobre los orígenes del arte y el “arte primitivo”. En efecto, para entender la manera en que los prehistoriadores interpretaron las imágenes paleolíticas es necesario conocer cómo se gestó la noción misma de “arte primitivo”. Desde mediados del siglo XIX y durante toda la primera mitad del siglo XX en el imaginario occidental la representación del entonces llamado “hombre prehistórico” y el “hombre primitivo” de las colonias estuvo estrechamente ligada. Así, desde la segunda mitad

del siglo XIX arqueólogos, antropólogos, psicólogos, artistas e historiadores del arte elaboraron una imagen del arte de los “salvajes”, prehistóricos y contemporáneos, que, en lo esencial, se construyó a partir de la noción burguesa de arte, el paradigma evolucionista y el concepto de “sociedad primitiva”. Este planteamiento abrió un nuevo campo de reflexión, se trató de “escribir una nueva historia del arte, de sumar decenas de siglos a la que ya se conocía entonces, y de adjudicar el título de obra de arte a producciones cuya existencia ponía en cuestión un buen número de certezas” (Dagen 1998: 17). Sin embargo, esta construcción no se mantuvo homogénea a lo largo del tiempo, sino que fue incorporando nuevos elementos que, sin modificar su esencia, promovían nuevas formas de entender el origen y evolución del arte, así como de distintas maneras de comprender al “primitivo”. En suma, los arqueólogos, además de documentar las evidencias gráficas paleolíticas que fueron descubriendo, se vieron en la obligación de ordenarlas, clasificarlas e interpretarlas. Para llevar esta tarea a cabo recurrieron a otras disciplinas entre las cuales cobraron una especial importancia la historia del arte y la antropología.

Así, en mi relato sobre la construcción del concepto de “arte paleolítico” he diferenciado un primer momento, que transcurre aproximadamente entre 1864 y 1895, en el que historiadores, antropólogos, psicólogos y arqueólogos asociaron el nacimiento del arte a un “impulso estético” universal presente en todas las sociedades humanas. Este “impulso estético” se relacionó con una actividad desinteresada y contemplativa, vinculada al gusto por la decoración y a la expresión de las emociones. En el fondo, dichos autores estaban trasladando el concepto de arte burgués a las llamadas “socie-

dades primitivas”. Fue en este contexto en el que se interpretaron los primeros objetos grabados y esculpidos atribuidos al Paleolítico. Los prehistoriadores de la época interiorizaron una primera contradicción, la que oponía arte y utilidad: “la caza y la pesca satisfacía ampliamente las necesidades de estos pueblos [...] si la necesidad es la madre de la industria, podemos decir que el ocio de una vida fácil engendra el arte” (Cartailhac 1889: 78). Además, los arqueólogos del último tercio del siglo XIX tuvieron que hacer frente a una segunda contradicción, la que oponía el “arte” y la “sociedad primitiva”. La dificultad para hacer compatible el arte, que se consideraba una conquista casi exclusiva de los europeos civilizados, con la “sociedad primitiva”, que apenas había abandonado el estado de animalidad, está ya presente en el artículo fundacional en el que Lartet y Christy presentaron las primeras evidencias artísticas atribuidas al Paleolítico a la comunidad científica: “Estas obras de arte concuerdan mal con el estado de inculta barbarie en el cual representamos a estas poblaciones aborígenes” (Lartet y Christy 1864: 282). Ambas contradicciones, impidieron que surgiese una concepción uniforme del arte paleolítico en un primer momento. Dicha concepción varió en función de las ideas que cada investigador tuvo del “primitivo” y, por ende, de los humanos prehistóricos. Para los creacionistas el arte paleolítico testimoniaba la existencia de un sentimiento elevado, el estético, desde los tiempos más antiguos, lo que reforzaba su concepción fijista y esencialista de la naturaleza humana. Para los evolucionistas (biológicos y culturales), la artesanía paleolítica era la prueba de un impulso artístico primigenio, que se limitaba a imitar la naturaleza de manera simple e irreflexiva, frente al arte consciente e intelectualizado de la sociedad occidental europea. Por último, investigadores como Édouard Piette vieron este arte como una

síntesis de las características más sobresalientes del “buen salvaje”: su sensibilidad e intuición artística, unidas a un exaltado sentimiento de amor por la naturaleza.

Sin embargo, he tratado de demostrar en mi exposición cómo en torno a 1900 esta situación cambió, dado que las contradicciones que he señalado fueron reformuladas. En efecto, el concepto de “arte primitivo” se consolidó y se transformó en el paso del siglo XIX al XX (1890-1906) como resultado del diálogo entre arqueólogos, antropólogos e historiadores del arte en el que la idea de “sociedad primitiva” y la noción decimonónica de arte se vieron mezcladas y unificadas. Así, en el tránsito del siglo XIX al XX distintos autores enfatizaron la diferencia entre el arte occidental y aquel de las poblaciones consideradas “primitivas”, pero al mismo tiempo trataron de justificar esta distancia. Paradójicamente, continuaron manteniendo una concepción del arte como realidad autónoma, porque todas las representaciones que podían ser consideradas arte tenían que responder a un “impulso estético”. Sin embargo, dieron un sentido evolucionista a esta idea. Así, creyeron que sólo la civilización moderna occidental había sido capaz de independizar la actividad artística de los aspectos prácticos y funcionales de la vida, y que, por tanto, en los estadios más antiguos de la historia de la humanidad la experiencia estética debía expresarse a través de creaciones que tuvieran una finalidad práctica. Entre todos estos propósitos, aquellos que los antropólogos juzgaron dominantes entre las poblaciones “primitivas” fueron los de carácter mágico-religioso (animismo, totemismo y magia). Aplicando una lógica basada en la analogía, los investigadores del arte paleolítico incorporaron esta idea a su discurso a comienzos del siglo XX, algo

que marcaría la interpretación de este fenómeno durante toda la primera mitad de esa centuria. Henri Breuil resumió esta concepción del arte paleolítico en 1952:

“Hemos discutido a menudo si el arte cuaternario ha sido fruto de la espontaneidad de los artistas, de la belleza, del arte por el arte [...] o bien si estas creaciones no han sido hechas con un objetivo práctico mágico de multiplicar la caza y de asegurar su captura, o la destrucción para las bestias. En realidad estos dos elementos no se oponen ni se excluyen; solo son complementarios” (Breuil 1952a: 23).

En este juego de oposiciones, se generó una concepción dualista de las representaciones paleolíticas. Por un lado, en tanto que se trataba de representaciones que satisfacían un “impulso estético” universal, dichas imágenes fueron definidas como “artísticas” y, por tanto, fueron examinadas a partir de los cánones de la historia del arte. Por otro lado, la aplicación de dichos cánones al análisis del arte paleolítico resultó problemática. Al fin y al cabo, no conviene olvidarlo, dichos modelos surgieron para interpretar la historia del arte occidental desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX. No tiene nada de extraño, por tanto, que el análisis de las representaciones paleolíticas a partir de los criterios formalistas de la historia del arte plantease una serie de contradicciones. Así por ejemplo, aunque las pinturas encontradas en las cuevas prehistóricas fueron reconocidas como “artísticas”, no se las consideró al mismo nivel de desarrollo que el arte occidental. De este modo, se generó una distancia que, de alguna manera, necesitaba ser completada por la antropología. Así, se consideró que el arte paleolítico estaba sometido

do a las necesidades simbólicas de la “sociedad primitiva”, las cuales quedaban situadas bajo el signo de la magia y la religión.

En el fondo, esta dualidad se construyó sobre una división que ha estructurado la percepción occidental del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días: la separación entre forma y significado. Así, la forma, que es el objeto esencial de la historia del arte, se situó en el dominio del “impulso estético”, mientras que el significado quedó incluido en el reino de lo religioso, que, en el caso de las sociedades primitivas, es objeto de análisis de la antropología. Esto tuvo implicaciones relevantes para el estudio del arte paleolítico.

En primer lugar, los aspectos formales fueron estudiados desde la perspectiva formalista de la historia del arte. En esta manera de pensar la historia del arte tuvo gran importancia la idea de “imitación de la naturaleza” (e.g. Carrier 2008: 23; Elkins 2002: 58-59; Mitchell 1986: 37; Summers 1987: 3; 2003: 601; Tatarkiewicz 1980: 227-289). Esta noción está en la base de diferentes teorías que historiadores del arte, psicólogos y antropólogos desarrollaron sobre la evolución de la forma. Entre éstas cobraron especial relevancia en la interpretación del arte paleolítico la teoría representacional de la historia del arte y la teoría degeneracionista que desarrollaron los antropólogos para explicar ciertas imágenes características del “arte primitivo”. En esencia, la primera comprendía la historia del arte a partir de tres aspectos principales (Belting [1984] 1987; Carrier 2008; Danto 1997; Elkins 2002; Hazan [1999] 2010; Summers 2003). En primer lugar, la historia del arte se interpretó como el movimiento progresivo desde unos comienzos primitivos hacia el pleno desarrollo de la representación “naturalista”. En segundo lugar, se

consideraron una serie de invenciones técnicas (perspectiva óptica, modelado, animación, proporción etc.) como las fuerzas fundamentales y responsables del avance del arte. En tercer lugar, al quedar establecido que la transcripción de las formas naturales es la meta del arte, ésta proporcionó la pauta para definir la habilidad artística. Por su parte, la teoría degeneracionista estableció que las representaciones siempre partían de un cierto grado de naturalismo, pero a partir de distintos fenómenos de variación podían “degenerar” en motivos geométricos o abstracciones (e.g. Balfour 1893: 17-77; Grosse [1894] 1897: 120 Haddon 1895: 6-8). Estas ideas fueron decisivas en dos aspectos clave. Por una parte, marcaron la percepción del arte paleolítico como un gran ciclo artístico unitario, dividido en estilos, a la manera de otros artes históricos como, por ejemplo, los del antiguo Egipto o Grecia. Por otra parte, definieron la estrategia de organizar estilística y cronológicamente las representaciones paleolíticas conforme a un principio evolutivo definido por su grado de naturalismo. De acuerdo con estas teorías, algunos motivos, especialmente los zoomorfos, progresaron desde esquemas arcaicos a figuraciones altamente naturalistas, pero, al mismo tiempo, los signos abstractos fueron el resultado de la “degeneración” de formas figurativas hacia motivos decorativos.

Esta explicación formalista de la historia del arte también resulta reveladora en la progresiva distinción que se fue haciendo entre un arte “parietal” y otro “mobiliario” en las primeras décadas del siglo XX. Por una parte, el llamado arte parietal era visto como testimonio de un mayor grado de desarrollo técnico e intelectual, al estar compuesto principalmente por obras figurativas de gran formato que, en muchas ocasiones, reflejaban un alto grado de naturalismo,

sinónimo de habilidad artística. Éstas respondían a preocupaciones profundas asociadas a alguna forma de religiosidad. Por otra parte, la categoría “arte mobiliario” incluía un conjunto variable de piezas grabadas o esculpidas cuyo elemento de conexión era el estar hechas sobre un soporte transportable. Sin embargo, su conceptualización sumó dos nociones principales. Primero, los grabados y esculturas más naturalistas que fueron valorados como obras maestras. En cierto sentido, éstas se asimilaron al arte parietal por su grado de habilidad artística, y se les atribuyó un significado religioso. Segundo, un conjunto de grabados no figurativos que fueron considerados como simples motivos decorativos, derivados de un proceso de degradación de representaciones más naturalistas. Éstos terminaron reteniendo el carácter de artesanía o arte menor que les habían atribuido algunos investigadores en la fase anterior de la investigación.

Por su parte, el significado de la expresión gráfica paleolítica se estudió bajo la óptica de la antropología. Los prehistoriadores, aplicando una estrategia comparativa, recurrieron a una serie de conceptos (especialmente magia y totemismo) que los antropólogos habían empleado para definir una forma estereotipada de “mentalidad primitiva” (e.g. Boas 1911; Frazer 1890; Lévy-Bruhl 1910; 1922; 1931; McLennan 1869; 1870; Tylor 1866), dominada por las emociones religiosas. Sin embargo, esta interpretación mágico-religiosa del arte paleolítico no tuvo el mismo significado entre aquellos investigadores que sostenían una percepción materialista de la evolución humana y los que, por el contrario, la entendían desde planteamientos espiritualistas. Para los primeros, la evidencia de estas manifestaciones religiosas supuso aceptar que el arte paleolítico era la expresión simbólico-intelectual más antigua de la humanidad, el

germen de muchas ideas que aparecerán con posterioridad en otras sociedades. Sin embargo, reflejaba un estadio inicial de la mente, basado en las asociaciones erróneas del comportamiento mágico y religioso, algo que sólo gracias al desarrollo posterior del pensamiento racional y científico, producto de la civilización, se fue reduciendo y superando. En contraposición, los segundos vieron una continuidad entre el pasado prehistórico y el presente con el fin de demostrar la existencia de una esencia espiritual en el ser humano. De acuerdo con su punto de vista, el arte paleolítico demostraba que los humanos desde su más remota antigüedad habían sido conscientes de su naturaleza espiritual y habían intuido la existencia de una realidad sobrenatural. Sin embargo, esta intuición fue vista como algo en formación, una intención frustrada, una especie de superstición mágica carente de la precisión y el carácter depurado del monoteísmo judeocristiano.

En esencia, esta era la concepción del arte paleolítico que existía cuando los llamados autores estructuralistas a mediados de la década de 1950 decidieron enfrentarse al estudio de esta expresión gráfica prehistórica.

2. El enfoque estructuralista, ¿ruptura o continuidad?

Llegamos así a la segunda cuestión que he pretendido resolver en este trabajo: ¿Qué sucede con la noción tradicional del arte paleolítico a partir de los años cincuenta del siglo XX? ¿Hay una persistencia de algunos rasgos fundamentales de la concepción tradicional del arte paleolítico en las propuestas de los llamados autores estructuralistas? La historia de la arqueología ha subrayado el carácter innovador de estas propuestas al igual que ha enfatizado la ruptura

que supusieron respecto a las ideas de la fase anterior de la investigación. Sin embargo, a raíz de lo expuesto en la tercera parte de este trabajo, creo que el esquema historiográfico tradicional tiene que ser revisado al menos en un doble sentido. En primer lugar, es necesario poner en cuestión la etiqueta de “estructuralistas” bajo la cual se ha agrupado a Max Raphaël, Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan, valorando cómo y por qué se produjo este proceso. En segundo lugar, hay que abordar el grado de ruptura y de continuidad que expresan las ideas de estos investigadores respecto a la concepción tradicional del arte paleolítico, ejemplificada en las propuestas de Henri Breuil.

La adscripción de Max Raphaël, Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan al estructuralismo es, cuanto menos, controvertida. En primer lugar, cabe dudar de la conexión que se ha querido ver, a partir de la aplicación de un análisis estructuralista del arte paleolítico, entre estos tres autores. Esto puede tener cierto sentido en el caso de Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan, dado que fueron colaboradores y hay claras afinidades en sus trabajos. Sin embargo, no podemos decir lo mismo de Max Raphaël. La narración que ha visto a este investigador como un precursor en la aplicación de una propuesta estructuralista, de la que son deudores Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan, es producto de una interpretación *a posteriori* muy problemática. En efecto, es el resultado de una reconstrucción interpretativa que se fabricó, sobre todo, a partir de la década de 1980. Ésta reconoció a Max Raphaël como el “precursor (incluso poco o nada citado) de las tesis de A. Laming-Emperaire y A. Leroi-Gourhan” (Brault 1986: 217), alguien que se convirtió en “un pionero en la aproximación semiótica a los

sistemas simbólicos prehistóricos” (Chesney 1994: 110), sobre cuya obra cabía preguntarse “¿No era esta una “profecía” en la que [...] se anunciaban las tesis de Leroi-Gourhan?” (Delporte [1990] (1995): 216). Esta narrativa le convirtió en el primer representante de una fase estructuralista de la investigación del arte paleolítico (e.g. Bahn y Vertut 1997; Delporte [1990] 1995: 202-203 y 215-217; González Sainz 2005; Moure 1999: 97; Lorblanchet 1995: 82-84 y 91; White 2003: 56). Como distintos autores reconocen (e.g. Chesney 1994: 122; Delporte [1990] 1995: 202; Lorblanchet: 1995: 83), en la elaboración de este relato tuvo gran importancia “una nueva generación de investigadores” (Chesney 1994: 122) en los que se incluían Patrick Brault, Claude Schaefer y Gilles Tosello, que publicaron y tradujeron al francés, bajo el título *L'Art Pariétal Paléolithique*, la parte más relevante de los trabajos de Max Raphaël referidos al arte paleolítico (Brault 1986). Sin duda, este relato contrasta con las primeras referencias que aparecen de la obra de Max Raphaël (e.g. Breuil 1952b: 111; Charrière 1970; Laming-Emperaire 1962: 118-120; Varagnac 1969: 1252). En éstas se enfatiza su interpretación totémica de las figuras parietales y su “imaginación sin control” (Breuil 1952b: 111), aunque todos, salvo Henri Breuil, le reconocen el acierto de considerar el arte paleolítico “no como la suma de figuras aisladas para ser interpretadas una a una, sino de grupos de los cuales hay que encontrar una interpretación de conjunto” (Laming-Emperaire 1962: 118). En cualquier caso, en estos textos no hay rastro de afirmaciones referidas a la “estructuración del arte parietal” (Delporte [1990] 1995: 203), “asociaciones sintagmáticas” (Brault 1986) o “aproximación semiótica” (Chesney 1994: 110). Como he intentado demostrar en este trabajo, los principios teóricos y metodológicos en los que se inspiró su estudio del arte paleolítico tienen muy poco que ver con

el estructuralismo. En suma, creo haber aclarado que el relato que conectó a Max Raphaël con un enfoque estructuralista del estudio de arte paleolítico se elaboró a partir de un análisis retrospectivo que quiso establecer un antecedente a los trabajos de Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan. Cuando la obra de estos dos autores fue etiquetada de estructuralista, por extensión, se consideró que el trabajo de Max Raphaël podía suponer un anticipo de este enfoque. Sin embargo, aunque esta conexión no es viable por la vía del estructuralismo, sí que es posible establecerla, tal y como hicieron algunos autores (e.g. Charrière 1970; Laming-Emperaire 1962: 118-120; Varagnac 1969: 1252), a partir de la crítica compartida a las ideas de Henri Breuil, al señalar la existencia de composiciones de figuras asociadas que tenían un significado.

También es necesario considerar de manera crítica la etiqueta de “estructuralista” bajo la cual se ha considerado los trabajos de Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan. La primera citó y siguió en ocasiones de forma directa las propuestas de Claude Lévi-Strauss. También fue partícipe de la adaptación de la idea de “estructura” al discurso histórico que hicieron los representantes de la tercera generación de la Escuela de los Annales. Pero, al lado de estas influencias, aparecen otros aportes como la comprensión formalista de la historia del arte, en especial, la de Henri Focillon, o la arqueología norteamericana a través del “enfoque conjuntivo” de Walter Taylor (1948). Más complicadas son aun las relaciones de André Leroi-Gourhan con el estructuralismo. Por una parte, en su pensamiento se detectan multitud de influencias. Fueron decisivas sus creencias católicas que le aproximaron a ideas de la evolución humana neolamarkianas, teñidas de espiritualismo y profundamente finalistas, inspiradas, en parte, en

las propuestas de Henri Bergson y Teilhard de Chardin. Importantes fueron también para él la antropología física de Paul Rivet, y en el campo de la paleoantropología las propuestas de Franz Weidenreich y Georges Gaylor Simpson. Sin duda, resultó ineludible la herencia teórica que recibió de su maestro, el etnólogo Marcel Mauss. Además, se advierte en su obra una contribución notable de la explicación formalista de la historia del arte. Por otra parte, mientras que André Leroi-Gourhan nunca reconoció explícitamente la influencia de Claude Lévi-Strauss en su investigación, sin embargo, como he mostrado en la última parte de este estudio, se pueden reconocer algunas ideas estructuralistas en su pensamiento que aproximan la obra de ambos autores. Éstas fueron, en esencia, su interés en la dimensión simbólica de la cultura y el uso de una ontología relacional.

En resumen, la obra de Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan puede describirse, en parte, como estructuralista, dado que recibe algunos préstamos de la antropología estructural. Sin embargo, es igualmente válido cuestionar el estructuralismo de estos autores cuando se examina en detalle su carrera y la multitud de influencias que recibieron. La variedad de estos influjos explica cómo graves contradicciones pueden coexistir en su percepción del arte paleolítico. Una de las más destacables es la visión evolucionista de los cambios en la forma artística, sostenida de manera simultánea a una comprensión estática del simbolismo asociado a su significado.

Sin duda, la consideración de estos autores como esencialmente estructuralistas es producto de un proceso de simplificación y descontextualización. Es un ejemplo ilustrativo de lo que se ha dado en llamar “apropiación”, el uso de una teoría dada en un campo

diferente para el cual fue originalmente formulada con propósitos heurísticos (Moi 1991; Sanders 2006). Este proceso puede resumirse como sigue. En un primer momento la obra de estos investigadores fue discutida críticamente (e.g. Conkey 1989; Ucko y Rosenfeld 1967: 138-149; Varagnac 1969; Charrière 1970: 41-43) y agrupada bajo etiquetas diferentes: “nuevos trabajos” (Ucko y Rosenfeld 1967: 138), enfoque “simbólico, metafórico o ideográfico” (Charrière 1970: 42), planteamiento influido “por los trabajos de Lévi-Strauss” (Varagnac 1969: 1253), o “ideas estructuralistas” (Conkey 1989: 135). Posteriormente, su trabajo se identifica con una de ellas que ya se emplea sin ser cuestionada (e.g. Bahn y Vertut 1997; Conkey 2001; Delporte [1990] 1995: 202-203 y 215-217; González Sainz 2005; Moure 1999: 25; Lorblanchet 1995: 83-96; White 2003: 56-57).

Si asumimos este proceso de simplificación y descontextualización al que ha sido sometida la obra de Max Raphaël, Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan, cabe preguntarse entonces qué grado de continuidad existe entre las ideas de estos autores respecto a la etapa anterior de la investigación, fundamentalmente caracterizada por el trabajo de Henri Breuil. Para ello he contrastado en este trabajo la noción que cada uno de estos autores tuvo del arte paleolítico con sus concepciones generales sobre la evolución cultural, el comportamiento estético, el arte y la religión. En este sentido, podemos establecer una continuidad de fondo basada en el mantenimiento de una noción dualista del arte paleolítico que oponía dos planos. Por una parte, el de la forma, leído conforme a una interpretación formalista de la historia del arte. Por otra parte, el del significado, interpretado desde el punto de vista de la antropología y vinculado a concepciones sobre

las creencias religiosas de los cazadores-recolectores. Ahora bien, estos rasgos adquirieron matices y significados diferentes en cada uno de estos investigadores.

Así, Max Raphaël en cuanto a la forma supuso que cada época generó su propia “concepción visual” del mundo. Para él no existía una evolución de las formas en el interior del arte paleolítico, o al menos no cabría concebir los cambios formales como un progreso, sino tan sólo como elecciones que en ocasiones se manifiestan a modo de tendencias simultáneas. Algo que sucedía con el esquematismo y el naturalismo. A partir de aquí señaló una serie de rasgos formales que definían al arte paleolítico como una unidad. En cuanto al significado, Max Raphaël introdujo un elemento novedoso en la historia de la investigación del arte paleolítico, la importancia de asociar ciertos conjuntos de figuras con unidades de contenido o significado. Sin embargo, cuando trató de abordar su sentido concreto recurrió a las comparaciones etnográficas y continuó apoyándose en los conceptos de magia y totemismo desarrollados por los antropólogos.

Por su parte, los planteamientos de Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan sobre la expresión gráfica prehistórica emergieron del encuentro entre las concepciones tradicionales y nuevas ideas. A pesar de que ambos autores presentan diferencias de matiz, los dos comparten unas convicciones comunes. En primer lugar, sostuvieron una aproximación evolucionista a la idea de cultura y cambio cultural. En segundo lugar, sustentaron una comprensión formalista de la historia del arte. En tercer lugar, defendieron una interpretación religiosa del arte prehistórico.

Los dos investigadores criticaron la comprensión del arte paleolítico propuesta por Henri Breuil. Sin embargo, no consiguieron romper con el dualismo forma-significado. Para comenzar, ambos autores abordaron el conocimiento de la forma desde el punto de vista de la historia formalista del arte. Así, tanto Laming-Emperaire como Leroi-Gourhan fueron influidos por la teoría “representacional” del arte en su interpretación de las imágenes figurativas. Los dos autores fueron partícipes de las mismas concepciones que Henri Breuil cuando se enfrentaron a la tarea de establecer una organización del arte paleolítico en el tiempo, mediante una sucesión de estilos. En segundo lugar, la noción que ambos investigadores sostuvieron de la existencia de una tendencia hacia la esquematización en el arte paleolítico, se inspiró en la teoría “degeneracionista”, que explicaba por un proceso de estilización el paso de formas figurativas a abstracciones. Precisamente esta distinción entre realismo y estilización estuvo en el centro de la comprensión del arte paleolítico de André Leroi-Gourhan. Algo que dio lugar a su teoría de evolución de los signos por una parte, y de las representaciones zoomorfas por otra.

En este sentido, es importante marcar la continuidad que establecieron respecto a la fase de la investigación anterior, en cuanto a su concepción del arte mobiliario. Continuaron diferenciando dos grandes categorías en su interior. Por una parte, objetos grabados (azagayas, arpones...), generalmente con motivos geométricos, a los que tan sólo se les daba un valor decorativo. Por otra parte, pequeñas esculturas zoomorfas y antropomorfas, o plaquetas y otros objetos grabados o pintados con representaciones figurativas a las que se atribuía algún sentido ritual y que “sostendrían [...] relaciones

de significado extremadamente precisas con el arte parietal” (Laming-Emperaire 1962: 24).

Por otro lado, tanto Annette Laming-Emperaire como André Leroi-Gourhan reconocieron que el significado del arte paleolítico era, en esencia, mítico-religioso. Así, si los dos criticaron las interpretaciones mágicas y religiosas de Salomon Reinach y Henri Breuil, basadas en analogías etnográficas directas, continuaron caracterizando al humano prehistórico como alguien que tenía una relación esencialmente religiosa y mitológica con la naturaleza. Sin embargo, trataron de tomar distancia respecto a sus predecesores en la manera en que caracterizaron esta religión paleolítica. Interpretaron las representaciones prehistóricas como un relato mitológico en el que los personajes se encuadraban en un marco de relaciones estables. Dicho de otra forma, aunque estos autores no se alejaron de la conceptualización religiosa del arte paleolítico, lo cierto es que hicieron un verdadero esfuerzo por comprender, desde un nuevo punto de vista, esa religiosidad. Para ello incorporaron algunos elementos esenciales del pensamiento estructuralista. Sin embargo, sostuvieron que era un significado imposible de describir en detalle, dado que respondía a un sistema de creencias perdido en el Paleolítico, y tan sólo aprehensible en la dimensión general de cualquier sistema de pensamiento mitológico. Así, el carácter simbólico atribuido al significado de este comportamiento sirvió para incluir al arte paleolítico en una forma de mentalidad arcaica que, aunque compleja, estaba regida por las emociones y el mito, y que, en cierto sentido, todavía no había alcanzado el desarrollo de una forma moderna y civilizada, regida por la razón y la ciencia.

3. Reflexión final.

En conclusión, la noción principal que los investigadores han mantenido de las representaciones gráficas del paleolítico durante más de un siglo ha estado muy influida por una concepción dualista heredada del pensamiento del siglo XIX. Esta dualidad se basó en la oposición de dos parejas de términos: la que oponía “arte” y “función” y la que enfrentaba los conceptos de “arte” y “sociedad primitiva”. De este juego de oposiciones, nació una concepción dualista de las representaciones paleolíticas. Éstas quedaron incluidas dentro de la categoría universal y esencialista de arte, es decir, satisfacían un “impulso estético”, pero éste estaba sometido a las necesidades simbólicas de la “sociedad primitiva”, las cuales quedaban situadas bajo el signo del pensamiento mítico-religioso. Esta concepción definió la separación entre dos ámbitos, la forma y el significado.

Los prehistoriadores se sirvieron de ideas y conceptos desarrollados por la historia del arte para caracterizar los aspectos formales de las creaciones paleolíticas. Así, sus modelos de explicación de la evolución de las figuraciones, sobre los cuales desarrollaron sus propuestas de organización cronológica, estuvieron influidos por la teoría “representacional” del arte. La idea de naturalismo cobró una importancia central a la hora de plantear una evolución sucesiva en estilos. Pero esto también influyó en que determinado tipo de técnicas y recursos (perspectiva óptica, modelado, proporción, animación...) se convirtieron en elementos diagnóstico para ubicar las figuras en uno u otro momento de la historia. De igual forma, la teoría “degeneracionista” sirvió para explicar el paso de figuraciones a formas geométricas y abstractas, lo que permitió conceptualizar buena parte de los signos como derivaciones estilizadas de re-

presentaciones figurativas anteriores, ya fueran estas, por ejemplo, de cabañas, escudos u órganos sexuales. Paralelamente, esta recurrencia a categorías procedentes de la historia del arte hizo que una importante parte del arte mobiliario retuviera la consideración de un arte menor con fines exclusivamente decorativos, lo que le apartó de las grandes formulaciones sobre el significado del arte paleolítico.

Por su parte, el estudio del significado se abordó principalmente a partir de ideas y categorías generadas en el mundo de la antropología. En realidad, en todas las propuestas, a pesar de sus diferencias, no deja de percibirse una cierta reducción de la mentalidad de los paleolíticos a grandes categorías que estereotiparon alguna forma de mentalidad primitiva. Ésta se entendió como una realidad más o menos compleja, pero siempre caracterizada por el sentimiento religioso.

En su dimensión más general esta dicotomía entre la manera de interpretar la forma y el significado del arte paleolítico expresó las dos caras del “primitivo”, la de un pariente próximo y la de un extranjero lejano (Price 2001: 37). Por un lado, el arte paleolítico, en tanto que forma artística, era el resultado de una pulsión estética ancestral que acercaba al humano civilizado y al paleolítico. Por otro lado, la asociación entre esta actividad artística y ciertas supersticiones religiosas reforzaba la distancia entre el “salvaje” paleolítico y el artista moderno.

Creo haber ilustrado cómo la inclusión de las representaciones gráficas del Paleolítico dentro de la categoría “arte”, su definición formal a partir de la idea de naturalismo, su organización en estilos o ciclos artísticos, y su interpretación en clave simbólico-religiosa

son el producto de una construcción histórica. Esta construcción se gestó, en lo fundamental, al enfrentar el concepto de arte occidental con el de “sociedad primitiva”.

Como he señalado al inicio de este estudio, desde los años ochenta del siglo XX esta concepción del arte paleolítico ha sido criticada y, de manera progresiva, se ha visto transformada gracias a la introducción de nuevas categorías de análisis. Actualmente el arte paleolítico ya no se concibe como un fenómeno homogéneo, definido por el naturalismo de las representaciones y un significado religioso vinculado a una supuesta forma primitiva o arcaica de mentalidad. Hoy se subraya una relación simbólica inseparable entre la forma y el significado, entendiendo esta unidad como una mera convención cultural. El arte paleolítico se ha convertido en una realidad hetero-génea, reflejando la sucesión y coexistencia de sistemas simbólicos diversos en el tiempo y en el espacio.

Sin embargo, esto no impide que puedan aparecer viejos fantasmas que traten de encerrar la diversidad de estas evidencias arqueológicas en explicaciones unitarias. Ya sea a partir de conceptos con supuesto valor universal como el de “chamanismo” (Clottes y Lewis-Williams 1996; 2007; Clottes 2011), o apreciaciones excesivamente mecanicistas de los cambios formales y estilísticos, basadas en una cierta idea del progreso naturalista del arte:

“Nuestros resultados son consistentes con la noción de que hubo un aumento gradual de la complejidad tecnológica y gráfica en el tiempo, así como un incremento gradual de imágenes figurativas. Nuestras fechas más

tempranas (pre-Gravetiense) son de un arte no figurativo y monocromo (rojo), lo que apoya la idea de que la primera expresión del arte en Europa occidental estuvo menos vinculada con las representaciones de animales y se caracterizó por puntos rojos, discos, líneas y manos en negativo” (Pike *et al.* 2012: 1412).

Parece evidente, por tanto, que la investigación arqueológica ha proyectado, y sigue proyectando, categorías e ideas sobre las imágenes paleolíticas. En este trabajo he tratado de mostrar cómo a través de la historia de nuestra disciplina podemos conocer y comprender mejor el significado de un concepto que, aunque en plena transformación, sigue reteniendo algunas connotaciones teóricas producto de su herencia histórica



BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, W.Y. [1998] (2003): *Las raíces filosóficas de la antropología*. Trotta. Madrid.

ALCALDE DEL RÍO, H.; BREUIL, H.; SIERRA, L. (1911): *Les Cavernes de la Région Cantabrique (Espagne)*. Imprimerie Vve A. Chêne. Monaco.

ALCOLEA GONZÁLEZ, J. J., BALBÍN-BEHRMANN, R. de (2007): “C14 et Style. La chronologie de l’art pariétal à l’heure actuelle ». *L’Anthropologie* 111, 435-466.

ALCOLEA GONZÁLEZ, J.J.; BALBÍN BEHRMANN, R. de (2006): “Siega Verde y el arte paleolítico al aire libre del interior peninsular”. En Delibes de Castro, G.; Díez Martín, F. (eds.), *El Paleolítico superior en la Meseta norte española. (Studia Archaeologica 94)* (pp.41-74). Universidad de Valladolid. Valladolid.

ALLEN, G. (1877): *Physiological Aesthetics*. H. S. King & Co. London.

AMSTERDAMSKA, O. (1987): *Schools of Thought: The Development of Linguistics. From Bopp to Saussure*. D. Reidel Pub. Co. Dordrecht.

ARNOLD, B. (1998): “The power of the past: nationalism and archaeology in 20th century Germany”. *Archaeologia Polona (Special theme: Archaeology in the 20th century. Ideas, people, research)*, vol. 35/36, 237-253.

AUBERT, M. ; BRUMM, A. ; RAMLI, M. ; SUTIKNA, T. ; SAPTOMO, E. W. ; HAKIM, B.; MORWOOD, M. J; VAN DEN BERGH, G. D.; KINSLEY, L. ; DOSSETO (2014): “Pleistocene cave art from Sulawesi, Indonesia”. *Nature*, 514, 223-227.

AUDOUZE, F. (1987): “Des modèles et des faits: les modèles de A. Leroi-Gourhan et de L. Binford confrontés aux résultats récents”. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 84, 343-52.

AUDOUZE, F. (1992): “Essai de portrait”. En Audouze F.; Schnapp A. (ed.), *Un homme, une oeuvre: Leroi-Gourhan (dossier)*, *Les Nouvelles de l’Archéologie*, 48/49, 5-54.

AYARZAGÜENA SANZ, M. (1993) “La Arqueología prehistórica y protohistórica española en el siglo XIX”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehist. Y Arqueol.*, T.6, 393-412.

AZCONA, J. (1989): *Para comprender la Antropología*. Ed. Verbo Divino. Estella.

BAHN, P.G. (1992). “Expecting the Spanish Inquisition: Altamira’s rejection in its

19th century context”. En Goldsmith, S.; Garvie, S.; Selin D.; Smith, J. (eds.) *Ancient images, ancient thought: the archaeology of ideology. Proceedings of the 23rd annual conference of the Archaeological Association of the University of Calgary, 1990* (pp. 339–346). Archaeological Association of the University of Calgary. Calgary.

BAHN, P.G.; VERTUT, J. (1997). *Journey through the Ice Age*. Weidenfeld & Nicholson. London.

BALBÍN BEHRMANN, R. (coord.) (2009): *Arte paleolítico al aire libre en el Sur de Europa*. Junta de Castilla y León. España.

BALBIN, C. (2005): *Autour du catastrophisme. Des mythes et légendes aux sciences de la vie et de la Terre*. Vuibert/Adapt. Paris.

BALFOUR, H. (1893): *The Evolution of Decorative Art. An Essay upon its Origin and Development as Illustrated by the Art of Modern Races of Mankind*. Macmillan. New York.

BARASCH, M. (2000): *Theories of Art. From Impressionism to Kandinsky*. Routledge. New York.

BARNES, B. (1974): *Scientific Knowledge and sociological theory*. Routledge. London.

BARTHES, R. (1963). : “L’activité structurale”. *Les Lettres nouvelles*, Février, 32, 7-33.

BARTON, C. M.; CLARK, G. A.; COHEN, A. (1994): “Art as information: Explaining Paleolithic art in Europe”. *World Archaeology* 26, 184–206.

BAR-YOSEF, O. (2002): “The Upper Paleolithic revolution”. *Annual Review of Anthropology*, 31, 363–393.

BAR-YOSEF, O. (2007): “The archaeological framework of the Upper Paleolithic revolution”. *Diogenes* 214, 3–18.

BAR-YOSEF, O.; VAN PEER, P. (2009): “The chaîne opératoire approach in Middle Paleolithic archaeology”. *Current Anthropology*, 50, 103–130.

BASCH, V. (1896): *Essai critique sur l’Esthétique de Kant*. Felix Alcan. Paris.

BAUBÉROT, J. (2004): “Sécularisation et laïcisation. Une trame décisive”. En

Pellistrandi, B. (ed.), *L'histoire religieuse en France et en Espagne* (pp.17–38). Casa de Velázquez. Madrid.

BEDNARIK, R. G. (1994): “The Pleistocene art of Asia”. *Journal of World Prehistory*, 8: 351–375.

BEDNARIK, R. G. (2010): “Australian rock art of the Pleistocene”. *Rock Art Research*, 27, 95–120.

BÉGOUËN, H. (1924): “La magie est d’origine préhistorique”. *Mémoires de l’Académie des Sciences*. Inscriptions et Belles Lettres de Toulouse. Toulouse.

BÉGOUËN, H. (1929): “The magic origin of prehistoric art”. *Antiquity* 3(9), 5–19.

BÉGOUËN, H. (1939): “Les bases magiques de l’art préhistorique”. “*Scientia*, (serie IV, vol. XXXIII), Vol. LXV, 206-216.

BELL, M. (1972): *Primitivism*. Methuen. London.

BELTING, H. [1984] (1987): *The End of the History of Art*. The

BERGSON, H. [1907] (1911): *Creative evolution*. Henry Holt. New York.

BERMAN, M. (1982): *All that is Solid Melts into Air*. Verso. London.

BERNARDIN, R.J. (1876): “Les archives et les monnaies préhistoriques”. *La Revue savoisienne*, 17^{ème} année, 11–13.

BIRNBAUM, P. (1993): *La France aux Français*. Paris: Editions du Seuil.

BIRNBAUM, P. (1996): *The Jews of the Republic: a political history of state Jews in France from Gambetta to Vichy*. Stanford (CA): Stanford University Press.

BISSELL, B. (1925): *The American Indian in English literature of the eighteenth century*. Yale University Press. New Haven.

BLACKING, J. (ed.) (1977): *The Anthropology of the Body*. Academic Press. New York.

BLANCKAERT, C. (1989): “L’anthropologie personnifiée: Paul Broca et la biologie du genre humain. Préface”. En Broca P., *Mémoire d’Anthropologie* (pp. I-XLIII). J.M. Place. Paris.

BLANCKAERT, C. (1999). “Les fossiles de l’imaginaire. Temps de la nature et

progrès organique (1800-1850)". *Romantisme*, 104, 85-101.

BLOCKER, H. G. (1994): "The Aesthetics of Primitive Art". University Press of America. Lanham.

BOAS, F. (1888): "The Central Eskimo". En Powel, J.W. (dir.), *Sixth Annual report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1884-85* (pp. 409-669). Government Printing Office. Washington.

BOAS, F. (1896): "The limitations of the comparative method of anthropology". *Science*, IV (103), 901-908.

BOAS, F. (1897a). "The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians". *Report of the United States National Museum*, 1895: 311-738.

BOAS, F. (1897b): "The decorative art of the Indians of the north Pacific coast". *Bulletin of the American Museum of Natural History*, 9, 123-176.

BOAS, F. (1911): *The mind of primitive man*. Macmillan. Nueva York.

BOËDA, E. (1995): "Levallois: A volumetric construction, methods and technique". En Dibble, H. L.; Bar-Yosef, O. (eds.), *The Definition and Interpretation of Levallois Technology* (pp. 41-68). Prehistory Press. Madison, WI.

BOLIVAR, A. (2001): *El Estructuralismo: de Lévi-Strauss a Derrida*. Ediciones Pedagógicas. Madrid.

BORI, D.; ROBB, J. (eds.) (2008): *Past Bodies: Body-Centered Research in Archaeology*. Oxbow Books. Oxford.

BOULE, M. (1888): "Essai de paléontologie stratigraphique de l'homme". *Revue d'anthropologie*, 3^e série, 129-144.

BOULE, M. (1896): "Guibert (abbé Jean), Les Origines questions d'apologétique". *L'Anthropologie*, 7: 330.

BOULE, M. (1923): *Les hommes fossiles. Éléments de paléontologie humaine*, Masson. Paris.

BOURGEOIS, L.; DELAUNAY, abbé (1865): "Notice sur la Grotte de la Chaise". *Revue Archéologique*, 12, 90-94.

- BOUVERESSE, J. (1984): *Le philosophe chez les autophages*. Éditions de Minuit. Paris.
- BOWLER, P. (1983): *The eclipse of Darwinism. Anti-Darwinian Evolution Theories in the Decades around 1900*. The John Hopkins University Press. London.
- BOWLER, P. (2003): *Evolution: The History of an Idea*. University of California Press. Berkeley.
- BOWLER, P.T. (1992): "From 'savage' to 'primitive': Victorian evolutionism and the interpretation of marginalized peoples". *Antiquity* 66, 721-729.
- BOYD, R.; RICHERSON, P. J. (1987): "The evolution of ethnic markers". *Cultural Anthropology*, 2, 65-79.
- BRAULT, P. (dir.) (1986): *Max Raphaël, L'art pariétal paléolithique*. Kronos. Paris.
- BRAY, W.; GLOVER, I.C. (1987): "Scientific investigation or cultural imperialism: British archaeology in the Third World". *Bulletin of the Institute of Archaeology*, 24, 109- 125.
- BREUIL, H. (1905a): "Essai de stratigraphie des dépôts de l'âge du Renne". *Premier Congrès Préhistorique de France. Périgueux, 1905*. Schleicher Frères. Paris.
- BREUIL, H. (1905b): "La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du renne". *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 49 année, 1, 105-120.
- BREUIL, H. (1906): «Les gisements présolutréens du type d'Aurignac. Coup d'oeil sur le plus ancien âge du Renne». *Congrès International d'Anthropologie et Archéologie Préhistoriques, 13^{ème} session, Monaco* (pp. 323-349).
- BREUIL, H. (1907): "L'évolution de l'Art Pariétal des Cavernes de l'âge du Renne". *Compte rendu de la treizième session du Congrès International d'Archéologie Préhistorique*, 1, 367-386.
- BREUIL, H. (1909a): "Les plus anciennes races humaines connues". *Revue Sciences Philosophiques et Théologiques*, 3, 710-758.
- BREUIL, H. (1909b): "Les plus anciennes races humaines connues". *Bulletin de la Société Fribourgeoise des Sciences Naturelles*, 17, 23-102.

BREUIL, H. [1907] (1992): «La question aurignacienne. Étude critique de stratigraphie comparée», En Richard, N. (ed.). *L'invention de la préhistoire. Une anthologie* (pp. 163-188). Presses Pocket. Angleterre.

BREUIL, H. (1913): «Les subdivisions du Paléolithique supérieur et leur signification». En *Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistoriques, Compte Rendu de la XIV session, Genève, 1912* (pp: 166-238). Imprimerie Albert Kündig. Genève.

BREUIL, H. (1923): *Les primitifs actuels et préhistoriques, Conférence à l'Association française pour l'avancement des sciences, 12 mars 1923*. Paul Pigelet et fils et Cie. Paris.

BREUIL, H. (1934): “Les découvertes paléolithiques en France et la conservation des grottes et gisements”. *Congrès Archéologique de France, 1934, T. 1* (separata 18 pp.).

BREUIL, H. (1935): “L'évolution de l'Art pariétal dans les cavernes et abris ornées de France”. *Compte rendu de la onzième session du Congrès Préhistorique de France (1934)*, 1, 102-118.

BREUIL, H. (1935): *Beyond the Bounds of History*. P.R. Gawthorn. London.

BREUIL, H. (1952a): *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Max Fourny. Montignac.

BREUIL, H. (1952b): “Lascaux”. *Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 52 (Jul., 1952), 110-111.

BREUIL, H. (1958): *Autobiographie* (Manuscrito mecanografiado del *Musée d'Archéologie Nationale*, Saint-Germain-en-Laye). [Inédito].

BREUIL, H. (1959): “L'évolution des idées relatives à l'Aurignacien”. *Bulletin de la Société méridionale de spéléologie et de préhistoire*, T.6-7 (1956-1959), 36-39.

BREUIL, H.; BOUYSSONIE, J. (1924): “L'homme préhistorique d'après les documents paléontologiques”. En D'Alès, A. (ed.), *Dictionnaire apologétique de la foi catholique*, t. 2 (pp. 462-492). Gabriel Beauchesne. Paris.

BREUIL, H.; JEANNEL, R. (1955): “La grotte ornée du Portel à Loubens (Ariège)”. *L'Anthropologie*, 59, 197-204.

BREUIL, H.; LANTIER R. (1951): *Les hommes de la pierre ancienne (Paléolithique*

et Mésolithique). Payot. Paris.

BREUIL, H.; OBERMAIER, H.; ALCALDE DEL RÍO, H. (1913): *La Pasiéga à Puente Viesgo (Santander) (Espagne)*. Imprimerie Vve A. Chêne. Monaco.

BREUIL, H.; OBERMAIER, H. [1935] (1984): *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. El Viso. Madrid.

BROCA, P. (1866): “Discours sur l’homme et les animaux”. *Bulletins de la Société d’Anthropologie de Paris*, 2^{ème} série, 1(1), 53-79.

BURGUIÈRE, A. (1971): “Histoire et Structure”. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. Vol. 26 N. 3, 1-7.

BUICAN, D. (1984): *Histoire de la génétique et de l’évolutionnisme en France*. PUF. Paris.

BURRIDGE, K. (1973): *Encountering aborigines*. Pergamon Press. New York.

BVOCHO, G. (2005): “Ornaments as social and chronological icons: A case study of southeastern Zimbabwe”. *Journal of Social Archaeology*, 5, 409–424.

CABRÉ AGUILÓ, J. (1915): “El Arte Rupestre en España (Regiones septentrional y oriental)”. *Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria, nº 1*. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid.

CAPITAN, L. (1899): “Cours d’Anthropologie Préhistorique. La Science Préhistorique, ses méthodes”. *Revue de l’École d’Anthropologie de Paris*, IX: 333-349.

CAPITAN, L. (1931): *La préhistoire*. Payot. Paris.

CAPITAN, L. ; BREUIL, H. ; PEYRONY, D. (1910): *La Caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*. Imprimerie Vve A. Chêne. Monaco.

CAPITAN, L.; BOUYSSONIE, J. (1924): *Limeuil, son gisement à gravures sur pierres de l’âge du Renne. Un atelier d’art préhistorique*. Émile Nourry. Paris.

CAPITAN, L.; BREUIL, H. (1901a). “Une nouvelle grotte avec parois gravées à l’époque paléolithique”. *Comptes rendus hebdomadaires de l’Académie des Sciences*, 133, 478-480.

CAPITAN, L.; BREUIL, H. (1901b). “Une nouvelle grotte avec figures peintes sur

les parois à l'époque paléolithique". *Comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des Sciences*, 133, 493-495.

CAPITAN, L.; BREUIL, H. y PEYRONY, D. (1924): *Les Combarelles aux Eyzies*. Imprimerie Vve A. Chêne. Monaco.

CARRIER, D. (2008): *A World Art History and its Objects*. Pennsylvania State Press University. Pennsylvania.

CARRIER, D. (2008): *A world art history and its objects*. Pennsylvania. State Press University. Pennsylvania.

CARROLL, N. (2004). "Art and Human Nature". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62 (2), 95-107.

CARTAILHAC, E. (1878): *L'âge de pierre dans les superstitions et souvenirs populaires*. C. Reinwald, Paris.

CARTAILHAC, E. (1885): "Ouvres inédites des artistes chasseurs de renne". *Matériaux pour l'histoire primitive et philosophique de l'homme*, 2^{ème} série, II: 63-75.

CARTAILHAC, E. (1886): "Ossement et squelettes humaines dans les cavernes et stations quaternaires". *Revue d'Anthropologie*, Troisième série, 1, 448-470.

CARTAILHAC, E. (1889): *La France Préhistorique d'après les sépultures et les monuments*, Félix Alcan. Paris.

CARTAILHAC, E. (1902): "Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. 'Mea culpa' d'un sceptique". *L'Anthropologie*, 13, 348-354.

CARTAILHAC, E.; BREUIL, H. (1906). *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*. Imprimerie de Monaco. Monaco.

CHARRIÈRE, G. (1970): *La signification des représentations érotiques dans les arts sauvages et préhistoriques*. G. P. Maisonneuve et Larose. Paris.

CHAUVET, G. (1903): *Note sur l'art primitif*. L. Coquemard et Cie. Angoulême.

CHAUVET, J.-M. ; BRUNEL-DESCHAMPS, E. ; HILLAIRE, C. (1995): *La Grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc*. Seuil. Paris.

CHESNEY, S. (1994): *Max Raphaël (1889-1952)*: "A pioneer of the semiotic

approach to palaeolithic art". *Semiotica*, 100 (2-4) (1994), 109-124.

CHIPPINDALE, C.; NASH, G. (2004): *The Figured Landscapes of Rock-Art: Looking at Pictures in Place*. Cambridge University Press. Cambridge.

CHISS, J. L.; PUECH, C. (1987): *Fondations de la linguistique*. De Boeck-Wesmael. Bruxelles.

CHOMSKY, N. (1957): *Syntactic Structures*. Mouton & Co. New York.

CHRISTENSON, A. L. (1989): *Tracing Archaeology's Past. The Historiography of Archaeology*. Southern Illinois University Press. Carbondale.

CHRISTOL, F. (1897): *Au sud de l'Afrique*. Berger-Levrault et Cie. Paris.

CLAERHOUT, A. (1965): "The Concept of Primitive applied to Art". *Current Anthropology*, 6 (4), 432-438.

CLEUZIOU DU, H. (1887): *La création de l'homme et les premiers âges de l'humanité*. G. Marpon et E. Flammarion. Paris.

CLOT, A.; MENU, M.; WALTER, P. (1990): "Manières de peindre des mains à Gargas et Tibiran (Hautes-Pyrénées)". *Bulletin Société Préhistorique Française*, 87 (6), 170-192.

CLOTTE, J. (2011): *Pourquoi l'art préhistorique?* Gallimard. Malesherbes.

CLOTTE, J.; GENESTE, J. M. (2012): "Twelve years of research in Chauvet Cave: Methodology and main results". En McDonald, J.; Veth, P. (eds.), *A Companion to Rock Art* (pp. 583-604). Wiley-Blackwell. Oxford.

CLOTTE, J.; LEWIS-WILLIAMS, D. (2007). *Les chamanes de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées, Suivi de Après "Les Chamanes" polémique et réponses*. Seuil. Paris.

CLOTTE, J.; MENU, M.; WALTER, PH. (1990): "La préparation des peintures magdaleniennes des cavernes ariégeoises". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 87 (6): 170-192.

COLIN, P. (1997): *L'audace et le soupçon. La crise du modernisme français (1893-1914)*. Persée. Paris.

CONKEY, M. (1989): "The Structural Analysis of Palaeolithic Art". En Lamberg-

Karlovsky, C.C. (ed.), *Archaeological Thought in America* (pp. 135-54). University of Cambridge Press, Cambridge.

CONKEY, M. (2001): "Structural and Semiotic Approaches". En Whitley D. S. (ed.), *Handbook of Rock Art Research* (pp. 273-310). Altamira Press. Walnut Creek.

CONKEY, M. W. (1978): "Style and information in cultural evolution: Toward a predictive model for the Paleolithic". En Redman, R.; Berman, M. J.; Curtin, E. V.; Langhorne, W. T.; Versaggi, N. M.; Wanser, J. C. (eds.), *Social Archaeology: Beyond Subsistence and Dating* (pp. 61-85). Academic Press. New York.

CONKEY, M. W. (1985). "Ritual communication, social elaboration, and the variable trajectories of Paleolithic material culture". En Price, T. D.; Brown, J. A. (eds.), *Prehistoric Hunter-Gatherers: The Emergence of Cultural Complexity* (pp. 299-323). Academic Press. Orlando, FL.

CONKEY, M. W. (1987): "New approaches in the search for meaning? A review in Palaeolithic Art". *Journal of Field Archaeology*, 14, 413-430.

CONRY, Y. (1974): *L'introduction du darwinisme en France au XIXe siècle*. Brin. Paris.

CONWAY, W. M. (1891): *Dawn of Art in the Ancient World. An Archaeological Sketch*. Percival and Co. London.

COOLIDGE, F; WYNN, T. (2005): "Working memory, its executive functions, and the emergence of modern thinking". *Cambridge Archaeological Journal*, 15, 5-26.

CORCHÓN RODRÍGUEZ, M. S. (1997): "La corniche cantabrique entre 15000 et 13000 ans BP: la perspective donnée par l'art mobilier". *L'Anthropologie*, 101, 114-143.

COULSON, D.; CAMPBELL, A. (2001): *African Rock Art: Paintings and Engravings on Stone*. Abrams. New York.

COYE, N. (1997): *La Préhistoire en parole et en acte. Méthodes et enjeux de la pratique archéologique 1830-1950*. L'Harmattan. Paris.

COYE, N. (2010): "Une discipline en reconstruction, la préhistoire française de la première moitié du xx^e siècle". En Boissinot, Ph. (ed.), *L'Archéologie comme discipline?* (pp. 199-220). Seuil. Paris.

COYE, N. (2015): “Une pensée en action: André Leroi-Gourhan et la naissance de la préhistoire moderne”. En Soulier, Ph., *André Leroi-Gourhan, « l'homme tout simplement »*, *Travaux de la Maison Archéologie & Ethnologie, René-Ginouvès n°20* (pp. 135-144). Éditions de Boccard. Paris.

COYE, N. (dir.). (2006): *Sur les chemins de la préhistoire. L'abbé Breuil du Périgord à l'Afrique du Sud*. Éditions Somogy. Paris.

CSORDAS, T. J. (1994): *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge University Press, Cambridge.

CUVIER, G. (1812): *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes, où l'on rétablit les caractères de plusieurs espèces d'animaux que les révolutions du globe paroissent avoir détruites (4 Vol.)*. Deterville. Paris.

D'ERRICO, F. (1995): “New model and its implications for the origin of writing: La Marche antler revisited”. *Cambridge Archaeological Journal*, 5, 3–46.

D'ERRICO, F. (1998). “Paleolithic origins of artificial memory systems”. En Renfrew, C.; Scarre, C. (eds.), *Cognition and Material Culture: The Archaeology of Symbolic Storage* (pp. 19–50). McDonald Institute for Archaeological Research. Cambridge.

D'ERRICO, F.; HENSHILWOOD, C.; LAWSON, G.; VANHAEREN, M.; TILLIER, A.M.; SORESSI, M.; BRESSON, F.; MAURILLE, B.; NOWELL, A.; LAKARRA, J.; BACKWELL, L.; JULIEN, M. (2003): “Archaeological evidence for the emergence of language, symbolism, and music: An alternative multidisciplinary perspective”. *Journal of World Prehistory* 17, 1–70.

D'ERRICO, F.; VANHAEREN, M. (2009): “Earliest personal ornaments and their significance for the origin of language debate”. En Botha, R.; Knight, C. (eds.), *The Cradle of Human Language* (pp. 24–60). Oxford University Press, Oxford.

D'ERRICO, F.; ZILHAO, J.; JULIEN, M.; BAFFIER, D.; PELEGRIN, J. (1998): “Neanderthal acculturation in Western Europe? A critical review of the evidence and its interpretation”. *Current Anthropology*, 39, 1–44.

DAGEN, P. (1998): *Le Peintre, le Poète, le Sauvage. Les Voies du Primitivisme dans L'art Français*. Flammarion. Paris.

- DALEAU, F. (1897): *Les gravures sur rocher de la caverne de Pair-non-Pair, Bordeaux*. Bulletins de la Société des Sciences naturelles de Bordeaux (ext.). Bordeaux.
- DANIEL, G. (1950): *A hundred years of archaeology*, Duckworth, London.
- DANIEL, G. (1963): *The idea of Prehistory*, World Pub., Cleveland.
- DANIEL, G. (1978): *A hundred and fifty years of Archaeology*, Duckworth, London.
- DANIEL, G. (1981): *A Short History of Archaeology*, Thames and Hudson, London.
- DANTO, A. C. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the End of History*. Princeton University Press. Princeton.
- DARWIN, C. (1859): *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*. John Murray. London.
- DAVIDSON, I. (1996): “The power of pictures”. En Conkey, M. W.; Soffer, O.; Stratmann, D.; Jablonski, N. G. (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol* (pp. 125–153). Allen Press, San Francisco.
- DAVIDSON, I.; NOBLE, W. (1989): “The archaeology of perception: Traces of depiction and language”. *Current Anthropology*, 30, 125–155.
- DE BLAINVILLE, H. M. (1816): “Prodrome d’une nouvelle distribution systématique du règne animal”. *Bulletin de la Société Philomatique de Paris*, 8, 113-124.
- DE MORGAN, J. (1909): *Les premières civilisations. Études sur la préhistoire et l’histoire jusqu’à la fin de l’Empire macédonien*. Leroux. Paris.
- DEACON, J. (ed.) (2007): *African Rock Art: The Future of Africa’s Past*. TARA. Nairobi.
- DEACON, T. W. (1997): *The Symbolic Species: The Co-evolution of Language and the Brain*. Norton. New York.
- DEBLASIS, P. (2014): “Laming-Emperaire, Annette”. En Smith, C. (ed.); *Encyclopedia of Global Archaeology* (pp. 4375-4376). Springer. New York.
- DÉCHELETTE, J. (1908): *Manuel d’archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*. Libraire Alphonse Picard. Paris.

DEFRANCE-JUBLOT, F. (2004): "Originalité spiritualiste des prêtres préhistoriens quant aux interprétations sur l'Art mobilier en France (1864-1950)". En A. C. Welté y E. Ladier (eds.), *Art mobilier paléolithique supérieur en Europe occidentale. Actes du colloque 8.3, Congrès de l'UISPP, Liège, 2001* (pp. 261-268). Eraul. Liège.

DEFRANCE-JUBLOT, F. (2005): "Question laïque en Préhistoire. La revue L'Anthropologie (1890-1910)". *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 87, 73-84.

DEFRANCE-JUBLOT, F. (2011): "La question religieuse dans la première archéologie préhistorique 1859-1904". En A. Hurel y N. Coxe (eds.) *Dans l'épaisseur du temps. Archéologues et géologues inventent la préhistoire* (pp. 279-314). Muséum national d'Histoire naturelle. Paris.

DELEUZE, G. (1973). "A quoi reconnaît-on le structuralisme?". En Châtelet, F. (ed.) *Histoire de la philosophie VIII. Le XXe siècle* (pp. 299-335). Hachette. Paris.

DELEUZE, G. [1973] (1976): "En qué se reconoce el Estructuralismo". En Châtelet, F. (ed.), *Historia de la Filosofía, T.IV, Ideas y Doctrinas* (pp. 564-599). Espasa-Calpe. Madrid.

DELLUC, B.; DELLUC, G. (1991): *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*. CNRS. Paris.

DELMONT ; T. (1909): *Modernisme et modernistes en Italie en Allemagne, en Angleterre et en France*. Lethielleux/Nouvellet. Paris-Lyon.

DELPORTE, H. [1990] (1995): *La imagen de los animales en el arte prehistórico*. Compañía Literaria. Madrid.

DELPORTE, H.; CLOTTE, J. (eds.) (1996): *Pyrénées préhistoriques: arts et sociétés*. Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Paris.

DEMOULE, J.P. (1999): «Ethnicity, culture and identity: French archaeologists and historians». *Antiquity* 73, 190-198.

DEMOULE, J.P. (2004): "André Leroi-Gourhan, l'ethnie, les cultures et le préhistorien: histoire d'un rendez-vous manqué". En Audouze F.; Schlanger N. (ed.), *Autour de l'homme: contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan* (pp. 45-67). Éditions APDCA. Antibes.

- DENVIR, B. [1992] (2001): *El Postimpresionismo*. Destino. Barcelona.
- DEONNA, W. (1914): “Les Masques quaternaires”. *L'Anthropologie*, XXV: 107-113.
- DESCOMBES, V. (1979): *Le même et l'autre : quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*. Les Éditions de Minuit. Paris.
- DESSANAYAKE, E. (1992). *Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why*. Free Press. New York.
- DIAMOND, S (1974): *In search of the primitive*. Transaction Books. New Brunswick.
- DÍAZ ANDREU, M. (1993): “Theory and ideology in archaeology: Spanish archaeology under the Franco regime”. *Antiquity* 67, pp: 74-82.
- DÍAZ ANDREU, M. (1994): “Arqueólogos españoles en Alemania en el primer tercio del siglo XX. Los becarios de la Junta de Ampliación de Estudios (I) Pedro Bosch Gimpera”. *Madrider Mitteilungen*, 36.
- DÍAZ ANDREU, M. (1995): “Archaeology and nationalism in Spain”. En KOHL P. L. Y FAWCETT C. *Nationalism, politics, and the practice of archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge.
- DIAZ- ANDREU, M.; SORENSEN, M.L. (1998): *Excavating women: a history of women in European archaeology*. Routledge. London.
- DIAZ-ANDREU, M. (2007): *A World History of Nineteenth-century archaeology*. Oxford University Press. Oxford.
- DIAZ-ANDREU, M. (2014): “Nationalism and Archaeology”. En Smith, C. (ed.); *Encyclopedia of Global Archaeology* (pp. 5144-5149). Springer. New York.
- DIAZ-ANDREU, M.; CHAMPION, T. (eds.) (1996): *Nationalism and Archaeology in Europe*. Westview Press. Boulder/San Francisco.
- DOBRES, M. A. (2000): *Technology and Social Agency: Outlining a Practice Framework for Archaeology*. Blackwell. Oxford.
- DOBRES, M. A. (2001). *Meaning in the making. Agency and the social embodiment of technology and art*. En Schiffer, M. B. (ed.), *Anthropological perspectives on technology* (pp. 47-76). University of New Mexico. Albuquerque.

- DOBRES, M. A. (ed.) (1999): *The Social Dynamics of Technology: Practice, Politics, and World Views*. Smithsonian Institution Press. Washington, DC.
- DOBRES, M. A. (ed.) (1999): *The Social Dynamics of Technology: Practice, Politics, and World Views*. Smithsonian Institution Press. Washington.
- DONALD, M. (1991): *Origins of the Human Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Harvard University Press. Cambridge, MA.
- DOSSE, F. [1992] (2004a): *Historia del estructuralismo, Tomo I, El campo del signo (1945-1966)*. Akal. Madrid.
- DOSSE, F. [1992] (2004b): *Historia del estructuralismo, Tomo II, El canto del cisne, 1967 hasta nuestros días*. Akal. Madrid.
- DOUGLAS, M. (1970): *Natural Symbols*. Vintage. New York.
- DREYFUS, F. C. [1888] (1893): *L'évolution des mondes et des sociétés*. Félix Alcan. Paris.
- DUBOIS, S.; BON, F. (2006): "Henri Breuil et les origines de la Bataille aurignacienne". En Coye, N. (dir.) *Sur les chemins de la préhistoire. L'abbé Breuil, du Périgord à l'Afrique du Sud (135-147)*. Éditions Somogy. Paris.
- DUCROT, O. (1968): *Qu'est-ce que le structuralisme? Le Structuralisme en linguistique*. Seuil. Paris.
- DUPONT, M. E. (1872): *L'Homme pendant les âges de la pierre dans les environs de Dinant- sur- Meuse*. C. Muquardt. Bruxelles.
- DURKHEIM, E. (1902): «Sur le totémisme». *L'Année sociologique, 1900-1901*: 82-121.
- DURKHEIM, E. (1912): *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris.
- DUTTON, D. (2009). *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*. Bloomsbury Press. New York.
- ELKINS, J. (2002): *Stories of Art*. Routledge. New York.
- ERIBON, D. [1988] (2009): *De près et de loin*. Odile Jacob. Paris.
- EVANS, J. (1870): *An Address delivered in the Department of Ethnology and Anthropology (Report of the 40th Meeting of the British Association for the Advancement of Science, Liverpool)*. Virtue and Co. London.

- EVANS, J. [1878] (1872): *Les Âges de la Pierre. Instruments, armes, et ornements de la Grande-Bretagne*. Gerner Baillière.
- EVERDELL, W. R. (1997): *The first Moderns*. The University of Chicago Press. Chicago.
- FAGAN, B. M. (1989): “Two Hundred and Four Years of African Archaeology”. En Evans, J.; Cunliffe, B.; Renfrew, C. (eds.), *Antiquity and Man. Essays in Honour of Glyn Daniel* (pp. 42- 51). Thames & Hudson. London.
- FAIRCHILD, H. (1928): *The Noble Savage*. Russell and Russell. New York.
- FARBSTEIN, R. A. (2011): “Technologies of art: A critical reassessment of Pavlovian art and society: Using chaîne opératoire method and theory”. *Current Anthropology*, 52, 401–432.
- FEBVRE, L. (1949): “Pour une autre histoire”. *Revue de Métaphysique et de Morale*, LIV (3-4), 225-247.
- FECHNER, G.T. (1871): *Zur experimentellen Aesthetik*. Hirzel. Leipzig.
- FECHNER, G.T. (1876): *Vorschule der Aesthetik*. Breitkopf & Härtel. Leipzig.
- FEEST, C. F. (1989): *Indians in Europe: an interdisciplinary collection of essays*. Alano Verlag. Aachen.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, V. A. (2012): “Teoría del discurso y paradigmas arqueológicos”. Fernández, V.M.; González-Ruibal, A.; Hernando, A. (eds.), *Teoría arqueológica (Complutum, 23, 2)* (pp. 51-68) Editorial Complutense. Madrid.
- FIEDLER, K. [1913] (1876). *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*. R. Piper & Co. München.
- FISHER, G.; LOREN, D. (2003): “Introduction: Embodying identity in archaeology”. *Cambridge Archaeological Journal*, 13, 225–230.
- FOCILLON, H. (1940): *Préhistoire et Moyen Age (Nº 1, Dumbarton Oaks Inaugural Lectures, November 2nd and 3rd, 1940)*. Dumbarton Oaks Papers.
- FRAZER, J. G. (1890): *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Oxford University Press. Oxford.
- FRITSCH, G. (1872): *Die Eingeborenen Süd-Afrika's: ethnographisch und*

anatomisch beschrieben. Ferdinand Hirt. Breslau.

FRITSCH, G. (1880): “Die afrikanischen Buschmänner als Urrasse”. *Zeitschrift für Ethnologie*, 12, 289–300.

FRITZ, C. (1999b): *La gravure dans l’art mobilier magdalénien: du geste à la représentation*. Maison des Sciences de l’Homme. Paris.

FRITZ, C.; TOSELLO, G.; SAUVET, G. (2007): Groupes ethniques, territoires, échanges: la ‘notion de frontière’ dans l’art magdalénien. En Cazals, N. ; González Urquijo J. ; Terradas, X. (eds.), *Frontières naturelles, frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques* (pp. 165–182). Universidad de Cantabria, Santander.

FROBENIUS, L. (1898): *Der Ursprung der Afrikanischen Kulturen*. Verlag von Gebrüder Borntraeger. Berlin.

GAMBLE, C. (1986): *The Paleolithic Settlement of Europe*. Cambridge University Press. Cambridge.

GAUCHER, G. (1987): “André Leroi-Gourhan, 1911-1986”. *Bulletin de la Société préhistorique française*, 84 (10-12), 302-315.

GAUCHER, G. (1993): “Henri Breuil, abbé”. *Bulletin de la Société préhistorique française*, 90 (1), 104-112.

GAUDRY, A. (1896): *Essai de paléontologie philosophique*. Masson. Paris.

GAUGUIN, P. (1893): *Noa Noa*. Éditions La Plume. Paris.

GELLNER, E. (1983): *Nations and Nationalism*. Blackwell. Oxford.

GEOFFROY DE SAINT-HILAIRE, E. (1830). *Principes de philosophie zoologique*. Pichon et Didier. Paris.

GIEDION, S. [1964] (1981): *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Alianza. Madrid.

GIROD, P.; MASSÉNAT E. (1900). *Les Stations de l’Age du renne dans les vallées de la Vézère et de la Corrèze*. J.B. Baillièere et Fils. Paris.

GOLDWATER, R. (1967): *Primitivism in Modern Art*. Random House. New York.

GOMBRICH, E. (2002): *The preference for the primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. Phaidon Press. New York.

- GONZALEZ MORALES, M. R.; MORO ABADÍA, O. (2002): "1902, El reconocimiento del arte rupestre paleolítico". En J. Torres (ed.), *Historica et Philologica: in honorem José María Robles* (pp. 211-228). Universidad de Cantabria. Santander.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. (1989). *El Magdaleniense superior-final de la región cantábrica*. Tantín y Universidad de Cantabria, Santander.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. (2005): "El punto de vista de los autores estructuralistas: a la búsqueda de un orden en las cuevas decoradas del Paleolítico Superior". En Lasheras Curruchaga, J.A.; González Echegaray, J. (eds.), *El significado del Arte Paleolítico* (pp. 181-209). Ministerio de Cultura. Madrid.
- GOODRUM, M. R. (2009): "The creation of societies for the study of prehistory and their role in the formation of prehistoric archaeology as a discipline, 1867-1929". *Bulletin of the History of Archaeology*, 19(2), 27-35.
- GRAEBNER, F. (1903): "Kultirkreise und Kulturschichten in Ozeanien". *Zeitschrift für Ethnologie*, 37, 28-53.
- GRAEBNER, F. (1911): *Die Methode der Ethnologie*. Winter. Heidelberg.
- GRANAI, G.; LAMING-EMPERAIRE, A. (1952): "L'histoire militante: ses moyens". *Revue de synthèse*. LXXI (janv.-juin), 5-41.
- GRAN-AYMERICH, E. (2006): "L'abbé Breuil et les institutions de l'archéologie". En Coye, N. (dir.). *Sur les chemins de la préhistoire. L'abbé Breuil du Périgord à l'Afrique du Sud* (pp. 57-65). Éditions Somogy. Paris.
- GRAVES- BROWN, P.; JONES, P.S.; GAMBLE, C. (eds.) (1996): *Cultural Identity and Archaeology: the construction of European Communities*. Routledge. London.
- GRAYSON, D. K. (1983): *The Establishment of Human Antiquity*. Academic Press. New York.
- GRAZIOSI, P. (1956): *L'arte dell'antica età della pietra*. Sansoni. Firenze.
- GRIMOULT, C. (1998): *Évolutionnisme et fixisme en France. Histoire d'un combat. 1800-1882*. CNRS. Paris.
- GROENEN, M. (1994): *Pour une histoire de la Préhistoire*. Jérôme Millon. Grenoble.

- GROOS, K. (1892): *Einleitung in die Aesthetik*. J. Ricker. Geissen.
- GROSSE, E. (1894): *Die Anfänge der Kunst*. J.C.B. Mohr. Freiburg.
- GROSSE, E. [1894] (1897): *The beginnings of Art*. Appleton and Co. London.
- GUASCO, M. [1995] (2000) *El modernismo. Los hechos, las ideas, los personajes*. Desclée de Brouwer. Bilbao.
- GUÉBHARD, A. (1911a): “La préhistoire au dehors”. *Bulletin Société Préhistorique Française*, 8, 59.
- GUÉBHARD, A. (1911b): “L’Église et la préhistoire”. *La grande revue*, 2^e série, 44, 25.
- GUIBERT, J. (1890): *Les origines question d’apologétique*. Letouzey et Ané. Paris.
- GUILLE-ESCURET, G. (2004): “Le phénomène social à travers *Le geste et la parole*”. En Audouze F.; Schlanger N. (ed), *Autour de l’homme: contexte et actualité d’André Leroi-Gourhan* (pp. 33-44). Éditions APDCA. Antibes.
- HADDON, A. (1895): *Evolution in Art as illustrated by the Life-Histories of Designs*. Walter Scott Press. London.
- HAGER, L. D. (1997): *Women in Human Evolution*. Routledge. London and New York.
- HALL, M. (2001): “Social archaeology and the theatres of memory”. *Journal of Social Archaeology*, 1 (1), 50- 61.
- HAMILAKIS, Y., PLUCIENNICK, M.; TARLOW, S. (eds.) (2002): *Thinking Through the Body: Archaeologies of Corporeality*. Kluwer. New York.
- HAMILTON, F. (1883): “Zuñi Fetiches”. En J.W. Powel (dir.), *Second Annual report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1880-81* (pp. 9-45). Government Printing Office. Washington.
- HAMY, E.T. (1870): *Précis de paléontologie humaine*. Baillièere et fils. Paris.
- HAMY, E.T. (1903): “Quelques observations au sujet des gravures et des peintures de la grotte de Font-de-Gaume (Dordogne)”. *Comptes rendus des séances de l’Académie des inscriptions et belles-lettres*, 47 année, 2, 130-134.
- HAMY, T. (1908): La figure humaine chez le sauvage et chez l’enfant.

L'Anthropologie, 19, 385-403.

HÄRKE, H. (ed.) (2000): *Archaeology, Ideology and Society. The German Experience*. Peter Lang. Frankfurt.

HARRIS, M. [1968] (1981) *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*. Ed. Siglo XXI. Madrid.

HARVEY, J. (1984) : “L'évolution transformiste: positivistes et matérialistes dans la Société d'anthropologie de Paris, du Second Empire à la République”, en Rupp-Eisenreich, B. (dir.), *Histoires de l'anthropologie* (pp. 386-410). Klincksieck. Paris.

HASELBERG, H. (1961): “Method of Studying Ethnological Art”. *Current Anthropology*, 2 (4), 341-384.

HAZAN, O. [1999] (2010): *El mito del progreso artístico*. Akal. Madrid.

HECHT, J. M. (2003): *The End of the Soul*. Columbia University Press. New York.

HENSHILWOOD, C.; D'ERRICO, F.; MAREAN, C.; MILO, R.; YATES, R. (2001): “An early bone tool industry from the Middle Stone Age at Blombos Cave, South Africa: Implications for the origins of modern human behaviour, symbolism and language”. *Journal of Human Evolution*, 41, 631-678.

HENSHILWOOD, C.; DUBREUIL, B. (2009): “Reading the artifacts: Gleaning language skills from the Middle Stone Age in southern Africa”. En Botha, R.; Knight, C. (eds.), *The Cradle of Language* (pp. 41-63). Oxford University Press. Oxford.

HEYD, T. (2005): “Aesthetics and rock art: an introduction”. En Heyd, T.; Clegg, J. (eds.), *Aesthetics and Rock Art* (pp. 1-17). Ashgate. Hampshire.

HILDEBRAND, A. (1893): *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*. Heitz & Mündel. Strassburg.

HILL, K., BARTON, M.; HURTADO, A. M. (2009): “The emergence of human uniqueness: Characters underlying behavioral modernity”. *Evolutionary Anthropology*, 18, 187-200.

HIRN, Y. (1900): *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry*. Macmillan. London.

- HOBBSAWM, E. [1987] 2001: *La era del Imperio*. Crítica. Barcelona.
- HOBBSAWM, E. J. (1990): *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge University Press. Cambridge.
- HODDER, I. (1982a): *Symbols in Action: Ethnoarchaeological Studies of Material Culture*. Cambridge University Press. Cambridge.
- HODDER, I. (1985): "Postprocessual archaeology". *Advances in Archaeological Method and Theory*, 8, 1-26.
- HODDER, I. (ed.) (1982b): *Symbolic and Structural Archaeology*. Cambridge University Press. Cambridge.
- HODGSON, D. (2000): "Art, perception and information processing: An evolutionary perspective". *Rock Art Research*, 17, 3-34.
- HOFFMAN, W. J. (1897): "The graphic art of the Eskimos". *Report of the United States National Museum*, 1895, 739-968.
- HOLUB, E. (1881): *Sieben Jahre in Süd-Afrika: Erlebnisse, Forschungen und Jagden auf meinen Reisen von den Diamantenfeldern zum Zambesi (1872-1879)*. Alfred Sölber. Wien.
- HORNIG, D. (1994): "Max Raphaël : théorie de la création et production visuelle". *Revue germanique internationale*, 2, 165-178.
- HOVELACQUE, A. (1877): *Notre ancêtre. Recherches d'Anatomie et d'Ethnologie sur le précurseur de l'Homme*. Ernest Leroux. Paris.
- HSU, F. (1964): "Rethinking the Concept 'Primitive'". *Current Anthropology*, 5 (3), 169-178.
- HUREL A.; COYE N. (eds.) (2011): *Dans l'épaisseur du temps. Archéologues et géologues inventent la préhistoire*. Muséum national d'Histoire naturelle. Paris.
- HUREL, A. (2003): "Un prêtre, un savant dans la marche vers l'institutionnalisation de la préhistoire. L'abbé Henri Breuil (1877-1961)". *La Revue pour l'histoire du CNRS*, 8.
- HUREL, A. (2007). *La France Préhistorienne*. CNRS. Paris.
- HUREL, A. (2011): *L'Abbé Breuil. Un préhistorien dans le siècle*. CNRS Éditions.

Paris.

HUXLEY, T. H. (1863): *Evidence as to Man's Place in Nature*. Williams & Norgate. London.

IMBERT, M. (1910): "Institut de Paléontologie Humaine". *L'Homme préhistorique*, 11, 373-375.

JACOBSEN, J. A. [1884] (1977): *Alaskan Voyage 1881-1883. An Expedition to the Northwest Coast of America*. University of Chicago Press. Chicago.

JAKOBSON, R. (1931): "Prinzipien der historischen Phonologie". *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 4, 247-267.

JELINEK, A. J. (1994): "Hominids, energy, environment, and behavior in the late Pleistocene". En Nitecki, M. H.; Nitecki, D. V. (eds.), *Origins of Anatomically Modern Humans* (pp. 67-92), Plenum, New York.

JONES, S. y GRAVES-BROWN, P. (1996): "Introduction: archaeology and cultural identity in Europe". En Graves-Brown, P.; Jones, S.; Gamble, C., (eds.), *Cultural Identity in Archaeology. The Construction of European Communities*. Routledge, London/New York.

JOYCE, R. A. (2005): "Archaeology of the body". *Annual Review of Anthropology*, 34, 139-158.

JOYCE, R. A. (2008): *Ancient Bodies, Ancient Lives: Sex, Gender, and Archaeology*. Thames and Hudson. London.

KEDOURIE, E. (1993): *Nationalism*. Blackwell. Oxford.

KEHOE, A. B. (1992): "The Paradigmatic Vision of Archaeology: Archaeology as a Bourgeois Science". En Reyman, J. E. (ed.), *Rediscovering Our Past: Essays on the History of American Archaeology* (pp. 3-14). Ashgate. Vermont.

KEHOE, A. B. (1998): *The land of prehistory: a critical history of American archaeology*. Routledge. London.

KEHOE, A. B. (1999): *Assembling the past: studies in the professionalization of archaeology*. University of New Mexico Press. New Mexico.

KLEIN, R. G. (1994): "The problem of modern human origins". En Nitecki, M. H.;

- Nitecki, D. V. (eds.), *Origins of Anatomically Modern Humans* (pp. 3–17). Plenum. New York.
- KLEIN, R. G. (2000): “Archaeology and the evolution of human behaviour”. *Evolutionary Anthropology*, 9, 17–36.
- KLEMM, G. (1843): *Allgemeine Kultur-Geschichte der Menschheit*. Leubner. Leipzig.
- KLINDT-JENSEN, O. (1975): *A history of Scandinavian Archaeology*. Thames and Hudson. London.
- KOHL, P. L.; FAWCETT, C. (eds.) (1995): *Nationalism, politics, and the practice of archaeology*. Cambridge University Press. Cambridge.
- KOHL, P.L. (1998): “Nationalism and Archaeology: On the Constructions of Nations and the Reconstructions of the Remote Past”. *Annual Review of Anthropology*, 27, 223-246.
- KOHN, H. (1946): *The Idea of Nationalism. A Study in Its Origins and Background*. Macmillan. New York.
- KRISTELLER, P. O. (1952): “The Modern System of Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)”. *Journal of the History of Ideas*, 13 (1), 17-46.
- KUHN, S.; STINER, M. (2007): “Body ornamentation as information technology: Towards an understanding of the significance of early beads”. En Mellars, P.; Boyle, K.; Bar-Yosef, O.; Stringer, C. (eds.), *Rethinking the Human Revolution: New Behavioural and Biological Perspectives on the Origin and Dispersal of Modern Humans* (pp. 45–54). McDonald Institute for Archaeological Research. Cambridge.
- KUPER, A. (1988): *The Invention of Primitive Society*. Routledge. New York.
- KURTZ, L.R. (1986): *The politics of heresy: the modernist crisis in Roman Catholicism*. University of California Press. Berkeley (CA).
- LALOUETTE, J. (2001): *La Libre pensée en France, 1840-1940*. Albin Michel. Paris.
- LAMARCK, J. B. (1809): *Philosophie zoologique ou exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux (2 Vol.)*. Imprimerie de Duminil-Lesueur. Paris.

LAMING-EMPERAIRE, A. (ed.) 1952. *La découverte du passé. Progrès récents et techniques nouvelles en préhistoire et en archéologie*. Picard, Paris.

LAMING-EMPERAIRE, A. (1959): *Lascaux. Paintings and Engravings*. Penguin Books. Harmondsworth.

LAMING-EMPERAIRE, A. (1962): *La signification de l'Art rupestre Paléolithique*. A. & J. Picard. Paris.

LAMING-EMPERAIRE, A. [1963] (1968): *La arqueología prehistórica*. Martínez Roca. Barcelona.

LAMING-EMPERAIRE, A. (1964a): *Origines de l'archéologie préhistorique en France. Des superstitions Médiévales à la découverte de l'Homme Fossile*. Picard. Paris.

LAMING-EMPERAIRE, A. (1964b): "Les grandes théories sur le peuplement de l'Amérique et le point de vue de l'archéologie". En *Origens do Homen americano, Deuxième Rencontres Intellectuelles de Sao Paulo* (pp. 210-237). Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo. São Paulo.

LAMING-EMPERAIRE, A. (1966): "Cadre chronologique provisoire de la préhistoire de Patagonie et de Terre de Feu chiliennes". *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, t. XXX, 221-236.

LAMING-EMPERAIRE, A. (1969a): "Pour une nouvelle approche des sociétés préhistoriques". *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 24^e année, 5, 1969, 1261-1269.

LAMING-EMPERAIRE, A. (1969b): "Préhistoire, sciences humaines et sciences de la nature". *Bulletin de la Société préhistorique française. Comptes rendus des séances mensuelles*, 66(6), 166-171.

LAMING-EMPERAIRE, A. (1970): "Archéologie préhistorique et sciences humaines". En *Échanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60^{ème} anniversaire réunis par Jean Pouillon et Pierre Maranda*. Mouton. Paris.

LAMING-EMPERAIRE, A. (1971). "Une hypothèse de travail pour une nouvelle approche des sociétés préhistoriques". En *Mélanges de préhistoire*,

d'archéocivilisation, et d'ethnologie offerts à André Varagnac (pp. 541-551). École Pratique des Hautes Études. Paris.

LAMING-EMPERAIRE, A. (1972): "Primitifs d'hier et d'aujourd'hui". *Sciences et Avenir : la vie préhistorique*, 26-37.

LAMING-EMPERAIRE, A. (1976): "Le plus ancien peuplement de l'Amérique". *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 73 (9), 280-288.

LAMING-EMPERAIRE, A.; LAMING-EMPERAIRE, J. (1956): "Les sambaquis de la côte méridionale du Brésil", *Journal de la Société des Américanistes*, 45(1), 5-164.

LAMING-EMPERAIRE, A.; LAVALLEE, D.; HUMBERT, R. (1972): "Le site de Marazzi en Terre de Feu". *Objets et mondes*, 12(2), 225-244.

LANGE, C. (1895): *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses*. Veit & Co. Leipzig.

LANGE, C. (1901): *Das Wesen der Kunst*. G. Grote. Berlin.

LAPLANCHE, F. (1994). *La Bible en France, entre mythe et critique (XVI^e-XIX^e siècles)*, Albin Michel. Paris.

LAPLANCHE, F. (1999). "L'histoire des religions en France au début du XX^e siècle". *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, 111 (2), 623-634.

LARTET, E.; CHRISTY, H. (1864). *Sur des figures des animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine*. Didier et Cie. Paris.

LARTET, E.; CHRISTY, H. (1865-1875): *Reliquiae Aquitanicae, being contributions to the archaeology and Palaeontology of Perigord and the adjoining provinces of Southern France*. Williams and Norgate. London.

LARTET, L. (1869): "Un sépulture des troglodytes du Périgord". *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, 2^{ème} série, 1, 97-105.

LATOURET, B.; WOOLGAR, S. (1979): *Laboratory life. The social construction of scientific facts*. Sage. London.

LAURENT G. (1987): *Paléontologie et évolution en France. 1800-1860. De Cuvier-*

Lamarck à Darwin. Comité des Travaux historiques et scientifiques. Paris.

LAURENT, G. (1987): *Paléontologie et évolution en France de 1800 à 1860. Une histoire des idées de Cuvier et Lamarck à Darwin*. CTHS. Paris.

LAURENT, G. (2001): *La Naissance du transformisme. Lamarck entre Linné et Darwin*. Vuibert/Adapt. Paris.

LAURENT, G. (ed.) (1997): *Jean-Baptiste Lamarck 1744-1829*. Comité des Travaux historiques et scientifiques. Paris.

LAVALLÉE, D. (1978): “Annette Laming-Emperaire (1917-1977)”. *Journal de la Société des Américanistes Année*, 65 (1), 224-226.

LAVEDAN, P.; BESQUES, S. (1949): *Histoire de l'Art. L'Antiquité*. Presses Universitaires de France. Paris.

LAYTON, R. (1991): “Figure, motif, and symbol in the hunter-gatherer rock art of Europe and Australia”. En Bahn, P. G. y Rosenfeld, A. (eds.), *Rock Art and Prehistory. Papers Presented to Symposium of the AURA Congress Darwin 1988* (pp. 23-38). Oxbow. Oxford.

LAYTON, R. (1991): *The Anthropology of Art*. Cambridge University Press. Cambridge.

LAYTON, R. (2007): “Art, language and the evolution of spirituality”. En Renfrew, C.; Morley, I. (eds.), *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation* (pp. 307–320). Cambridge University Press. Cambridge.

LE QUELLEC, J. L. (2004): *Rock Art in Africa: Mythology and Legend*. Flammarion. Paris.

LEASE, G. (1996): “Denunciation as a Tool of Ecclesiastical Control: The Case of Roman Catholic Modernism”. *Journal of Modern History*, 68 (4), 819–830.

LEPSCHY, G. C. (1968): *La linguistique structurale*. Payot. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1935): *L'art animalier dans les bronzes chinois*. Les Éditions d'art et d'histoire. Paris

LEROI-GOURHAN, A. (1936a): *La civilisation du renne*. Gallimard. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1936b): *Bestiaire du bronze chinois de style Tcheou*. Les

Éditions d'art et d'histoire. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1943a): *L'homme et la matière. Evolution et techniques*. Albin Michel. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1943b). *Documents pour l'art compare de l'Eurasie Septentrionale*. Les Éditions d'art et d'histoire. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1945): *L'homme et la matière. Milieu et techniques*. Albin Michel. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1946): *Archéologie du Pacifique-Nord: Matériaux pour l'étude des relations entre les peuples riverains d'Asie et d'Amérique. (Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, Vol. XLVII)*. Université de Paris. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1953): Origine et diffusion de la connaissance scientifique. *Structure et évolution des techniques*, 33/34, 1-15.

LEROI-GOURHAN, A. (1955): "L'origine des hommes". En *Qu'est-ce que l'homme? Semaine des Intellectuels Catholiques (7 au 13 novembre 1954)* (pp. 50-61). Pierre Horay. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1956a): "Les cultures actuelles. Esthétique. La vie esthétique". En Leroi-Gourhan, A. (dir.), *Encyclopédie Clartés. Vol. 4 (bis). L'homme. Races et mœurs*, fascicule 4860. Clartés. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1956b): "Les cultures actuelles. Esthétique. Les domaines de l'esthétique". En Leroi-Gourhan, A. (dir.), *Encyclopédie Clartés. Vol. 4 (bis). L'homme. Races et mœurs*, fascicule 4870. Clartés. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1957a): "L'art des primitifs actuels", En Huyghe, R. (ed.) *L'art et l'homme* (pp. 33-37), T.I. Larousse. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1957b): "L'art des primitifs actuels", En Huyghe, R. (ed.) *L'art et l'homme* (pp. 83-87), T.I. Larousse. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1958a): "La fonction de signes dans l'art pariétal paléolithique". *Bulletin de la Société préhistorique française*, 55 (5-6), 307-321.

LEROI-GOURHAN, A. (1958b): "Répartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique". *Bulletin de la Société préhistorique française*, 55 (9), 515-528.

LEROI-GOURHAN, A. (1958c): “Répartition et groupement des animaux dans l’art pariétal paléolithique”. *Bulletin de la société préhistorique de France*, 55 (9), 515–28.

LEROI-GOURHAN, A. (1959-1960): *Cours public de Préhistoire 1959-1960. Art et religion au Paléolithique Supérieur. Première partie : Chronologie.* (inédito)

LEROI-GOURHAN, A. (1960): “Problèmes artistiques de la préhistoire”. *L’information d’Histoire de l’Art*, 2, 39–45.

LEROI-GOURHAN, A. [1964] (1976): *Les Religions de la préhistoire.* Presses Universitaires de France. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. [1964] (1970): *Le geste et la parole – Technique et langage.* Albin Michel. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1965): “L’Ethnologie”. *Revue de l’enseignement supérieur (Les sciences ethnologiques)* 3, 5–10.

LEROI-GOURHAN, A. [1965] (1970): *Le geste et la parole – La mémoire et les rythmes.* Albin Michel. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. [1965] (1971): *Préhistoire de l’art occidental.* Mazenod. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1966a): “La religion des cavernes: magie ou métaphysique?” *Sciences et avenir*, 228, 106–11.

LEROI-GOURHAN, A. (1966a): “La religion des cavernes: magie ou métaphysique?” *Sciences et avenir*, 228, 106–11.

LEROI-GOURHAN, A. (1966b): Réflexions de méthode sur l’art paléolithique. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 63(1), 35–49.

LEROI-GOURHAN, A. (1966b): Réflexions de méthode sur l’art paléolithique. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 63(1), 35–49.

LEROI-GOURHAN, A. (1967): “Une nouvelle signification de l’art Paléolithique”. *Cahiers des explorateurs. Bulletin de la société des explorateurs et des voyageurs français*, 19: 1–7.

LEROI-GOURHAN, A. (1968a): “The evolution of Paleolithic art”. *Scientific American* 218(2), 59–69.

LEROI-GOURHAN, A. (1968b): “Les singes pariétaux du Paléolithique franco-cantabrique”. *Simposio internacional de arte rupestre* (pp. 67-77). Instituto de Prehistoria y Arqueología. Barcelona.

LEROI-GOURHAN, A. (1968c): “L’expérience ethnologique”. En Poirier, J. (ed.) *Ethnologie générale. Encyclopédie de la Pléiade* (pp. 1816- 1825). Gallimard. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. [1970] (1992): “Analyse méthodique de l’art préhistorique”. En Leroi-Gourhan, A. *L’art pariétal. Langage de la préhistoire* (pp. 205- 214). Jérôme Millon. Grenoble.

LEROI-GOURHAN, A. (1972): “Cave wall art comes to man”. *The UNESCO Courier* 25(8/9), 30–39.

LEROI-GOURHAN, A. (1976): “Interprétation esthétique et religieuse des figures et des symboles dans la préhistoire”. *Archive des Sciences Sociales des Religion* 42, 5- 15.

LEROI-GOURHAN, A. (1982a): *The Dawn of European Art. An Introduction to Palaeolithic Cave Painting*. Cambridge University Press. Cambridge.

LEROI-GOURHAN, A. (1982b): *Les racines du monde. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*. Pierre Belfond. Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1983): *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*. Encuentro. Madrid.

LEROI-GOURHAN, A. (2004): *Pages oubliées sur le Japon*. Jérôme Millon. Grenoble.

LETOURNEAU, C. (1892): *L’évolution religieuse dans les diverses races humaines*. C. Reinwald: Paris.

LÉVI-STRAUSS, C. (1949): *Les structures élémentaires de la parenté*. Presses Universitaires de France. Paris.

LÉVI-STRAUSS, C. (1949a): “Histoire et ethnologie”. *Revue de Métaphysique et de Morale*, LIV (-3-4), 363-391.

LEVI-STRAUSS, C. (1949b): *Les structures élémentaires de la parenté*. Presses Universitaires de France. Paris.

- LÉVI-STRAUSS, C. [1950] (1991): “Introducción a la obra de Marcel Mauss”. En *Marcel Mauss, Sociología y Antropología* (pp. 13-42). Tecnos. Madrid.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1951): Language and the analysis of social laws. *American Anthropologist*, 53(2), 155–63.
- LÉVI-STRAUSS, C. [1952] (1961): *Race et Histoire*. Denoël. Paris.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1958): *Anthropologie structurale*. Plon. Paris.
- LÉVI-STRAUSS, C. [1958] (1987): *Antropología Estructural*. Paidós. Barcelona.
- LÉVI-STRAUSS, C. [1962] (1965): *El totemismo en la actualidad*. Fondo de Cultura Económica. México D.F.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1988). “Nous avons lui et moi essayé de faire à peu près la même chose”. En *André Leroi-Gourhan ou les voies de l’homme. Actes du Colloque du CNRS, Mars 1987* (pp. 201-206). Albin Michel. Paris.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1988): “Nous avons lui et moi essayé de faire à peu près la même chose”. En *André Leroi-Gourhan ou les voies de l’homme. Actes du Colloque du CNRS, Mars 1987* (pp. 201-206). Albin Michel. Paris.
- LEVY-BRUHL, L. (1910): *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Felix Alcan. Paris.
- LEVY-BRUHL, L. (1922): *La mentalité primitive*. Felix Alcan. Paris.
- LEVY-BRUHL, L. (1931): *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*. Felix Alcan. Paris.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (2000): *Discovering Southern African Rock Art*. David Philip. Cape Town.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (2006): “The evolution of theory, method and technique in southern African rock art research”. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13: 343–377.
- LIPPS, T. (1891): *Der Streit über die Tragödie*. L. Voss. Leipzig.
- LIPPS, T. (1897): *Räumästhetik und die geometrische, Apperception*. L. Voss. Leipzig.
- LISÓN TOLOSANA, C. (1978): “Difusión y evolución. Estado de la cuestión en

Antropología”. En LISÓN TOLOSANA, C., *Ensayos de Antropología Social* (pp. 229-259). Ed. Ayuso, Madrid.

LOENDORF, L.; CHIPPINDALE, C.; WHITLEY, D. S. (2005): *Discovering North America Rock Art*. University of Arizona Press. Tucson.

LORBLANCHET, M. (1992): “Le triomphe du naturalisme dans l’art paléolithique”. En Clottes, J.; Shay, T. (eds.), *The Limitations of Archaeological Knowledge* (pp. 115–140). Etudes et Recherches Archéologique à l’Université de Liège. Liège.

LORBLANCHET, M. (1995): *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Errance, Paris.

LORBLANCHET, M. (1999): *La naissance de l’art : genèse de l’art préhistorique dans le monde*. Errance. Paris.

LORBLANCHET, M. (2010): *Art pariétal: grottes ornées du Quercy*. Rouergue. Rodez.

LOVEJOY, A. y BOAS, G. (1935): *Primitivism and related ideas in Antiquity*. John Hopkins Press, Baltimore.

LOWIE, R. (1937): *The history of ethnological theory*. Farrar & Rinehart. New York.

LUBBOCK, J. (1865): *Prehistoric Times, as Illustrated by Ancient Remains, and the Manners and Customs of Modern Savages*. Williams and Norgate. London.

LUBBOCK, J. [1870] 1987: *Los orígenes de la civilización y la condición primitiva del hombre*. Alta Fulla. Barcelona.

LUKES, S. (1985): *Émile Durkheim: his life and work*. Stanford (CA). University Press. Stanford.

LUQUET, G. H. (1913): *Les dessins d’un enfant*. Librairie Félix Alcan. Paris.

LUQUET, G. H. (1923): “Le réalisme dans l’art paléolithique”. *L’Anthropologie*, XXXIII, 17-48.

LUQUET, G. H. (1924): *L’art et la religion des hommes fossiles*. Masson et Cie. Paris.

LUQUET, G. H. (1926): *L’Art et la religion des hommes fossiles*. Masson. Paris.

LUQUET, G. H. (1930): *L’Art Primitif*. G. Doin et Cie. Paris.

- LYELL, C. (1863): *L'ancienneté de l'homme prouvée par la géologie, et remarques sur les théories à l'origine des espèces par variation*. J.B. Baillière. Paris.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, B. (2000): *Sanz de Sautuola y el descubrimiento de Altamira*. Fundación Marcelino Botín. Santander.
- MAINAGE, T. (1921): *Les religions de la préhistoire. L'âge paléolithique*. Desclée, Browner et Picard. Paris.
- MALLERY, G. (1884). "Pictographs of the North American Indians". En J.W. Powel (dir.), *Third Annual report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1881-82* (pp. 13-263). Government Printing Office. Washington.
- MARRUS, M. (1971): *The politics of assimilation: a study of the French Jewish community at the time of the Dreyfus Affair*. Clarendon. Oxford.
- MARSHALL, H. R. (1895): *Aesthetic principles*. Macmillan. New York.
- MASSENAT, E., LALANDE, P.; CARTAILHAC, E. (1872): "Découverte d'un squelette humaine de l'âge du renne à Laugerie-Basse (Dordogne)". *Comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des Sciences*, 74, 1060-3.
- MATHEW, J. (1894): "The Cave Paintings of Australia, Their Authorship and Significance". *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 23, 42-52.
- MATHEWS, P. (2001): *A Short History of Structural Linguistics*. The Press Syndicate of the University of Cambridge: Cambridge.
- MATHEWS, R.H (1895b). "The Bora, or initiation ceremonies of the Kamilaroi Tribe". *Journal of the Anthropological Institute*, 24, 411-27.
- MATHEWS, R.H. (1893): "Rock paintings by the Aborigines in caves on Bulgar Creek, near Singleton". *Journal and Proceedings of the Royal Society of New South Wales*, 27, 353-8.
- MATHEWS, R.H. (1895a): "Aboriginal rock pictures of Australia". *Proceedings and Transactions of the Queensland Branch of the Royal Geographical Society of Australasia*, 10, 46-70.
- MATHEWS, R.H. (1896a). "The Bunan ceremony of New South Wales". *American*

Anthropologist, 9, 327–44.

MATHEWS, R.H. (1896b). “The Burbung of the New England tribes, New South Wales”. *Proceedings of the Royal Society of Victoria*, 9, 120–36.

MATHEWS, R.H. (1897). “The Burbung, or initiation ceremonies of the Murrumbidgee Tribes”. *Journal and Proceedings of the Royal Society of New South Wales*, 31, 111–53.

MATHEWS, R.H. (1898). “Gravures et peintures sur rochers par les Aborigènes d’Australie”. *Bulletins et Mémoires de la Société d’Anthropologie de Paris*, 9, 4ème serie, 25–32.

MAUSS, M. (1903): “Esquisse d’une théorie général de la magie”. *L’Année sociologique*, 1902-1903, 531-536.

MAUSS, M. (1998): “Esquisse d’une philosophie de la religion”. *L’Année sociologique*, 1, 531-536.

MCELREATH, R.; BOYD, R.; RICHERSON, P. J. (2003): “Shared norms and the evolution of ethnic markers”. *Current Anthropology*, 44, 122–129.

MCLENNAN, J. F. (1869). “The worship of animals and plants”. *The fortnightly Review*, 6, 407-582.

MCLENNAN, J. F. (1870). “The worship of animals and plants”. *The fortnightly Review*, 7, 194-216.

MELLARS, P. (1996): “Symbolism, language, and the Neanderthal mind”. En Mellars, P.; Gibson, K. (eds.), *Modeling the Early Human Mind* (pp. 15–32). McDonald Institute for Archaeological Research. Cambridge.

MELLARS, P. (2005): “The impossible coincidence: A single-species model for the origins of modern human behaviour in Europe”. *Evolutionary Anthropology*, 14, 12–27.

MICHELI DE, M. (2002): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid.

MILNER, J. C. (2002): *Le périple structural : figures et paradigme*. Seuil. Paris.

MITCHELL, W.J.T. (1986): *Iconology. Image, text, ideology*. The University of

Chicago Press. Chicago.

MITHEN, S. (2000): "The evolution of imagination: An archaeological perspective". *SubStance*, 30, 28–54.

MITHEN, S. (ed.) (1998): *Creativity in Human Evolution and Prehistory*. Routledge. London.

MITHEN, S. J. (2005): *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*. Weidenfeld and Nicholson. London.

MOI, T. (1991): "Appropriating Bourdieu: feminist theory and Pierre Bourdieu's sociology of culture". *New Literary History* 22(4), 1017–49.

MORLEY, I. (2009): "Ritual and music: Parallels and practice, and the Paleolithic". En Renfrew, C.; Morley, I. (eds.), *Becoming Human: Innovation in Prehistoric Material and Spiritual Culture* (pp. 159–175), Cambridge University Press. Cambridge.

MORO ABADÍA, O. (2006): "L'a priori du progrès chez Breuil et Leroi-Gourhan. Une continuité masquée ». *Les Nouvelles de L'Archéologies*, 106, 29-33.

MORO ABADÍA, O. (2007): *Arqueología Prehistórica e historia de la ciencia*. Bellaterra. Barcelona.

MORO ABADÍA, O. (2009): *Arqueología e historia de la ciencia: hacia una historia crítica de la arqueología*. Tesis Doctoral. Universidad de Cantabria. Santander.

MORO ABADÍA, O. (2010): "Beyond externalism. Exploring new directions in the history of archaeology". *Archaeological Dialogues*, 17 (2), 215-236.

MORO ABADÍA, O. (2013): "The History of Archaeology as a Field: From Marginality to Recognition". En Chrisomalis, E; Costopoulos, A. (eds.), *Human expeditions: inspired by Bruce Trigger* (pp. 90-101). University of Toronto Press. Toronto.

MORO ABADÍA, O. (2015): "The Reception of Palaeolithic Art at the Turn of the 20th Century: between Archaeology and Art History", *Journal of Art Historiography*, 12, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/06/moro-abadia.pdf>

MORO ABADÍA, O.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2003): "L'art bourgeois de

la fin du XIXe siècle face à l'art mobilier Paléolithique". *L'Anthropologie*, 107, 455-470.

MORO ABADÍA, O.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2004a). Towards a genealogy of the concept of 'Paleolithic mobiliary art'. *Journal of Anthropological Research*, 60, 321-340.

MORO ABADÍA, O.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2004b). 1864-1902: El reconocimiento del arte paleolítico. *Zephyrus*, 57, 119-135.

MORO ABADÍA, O.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2005). "L'analogie et la représentation de l'art primitif à la fin du XIXe siècle". *L'Anthropologie*, 109: 703-721.

MORO ABADÍA, O.; GONZALEZ MORALES, J. R. (2006). "El 'Arte por el Arte'. Revisión de una teoría histórica". *Munibe*, 57, 179-188.

MORO ABADÍA, O.; GONZALEZ MORALES, M. R. (2007): "L'art Paléolithique est-il un 'art'? Réflexions autour d'une question d'actualité". *L'Anthropologie*, 111 (4), 687-704.

MORO ABADÍA, O.; GONZÁLEZ MORALES, M.R. (2013): "Paleolithic Art: A Cultural History". *Journal of Archaeological Research*, 21, 269-306.

MORO ABADÍA, O.; GONZÁLEZ MORALES, M.R.; PALACIO-PÉREZ, E. (2012): "Naturalism and the interpretation of cave art". *World Art*, 2 (2), 219-240.

MORO ABADÍA, O.; PALACIO-PÉREZ, E. (2015): "Rethinking the Structural Analysis of Palaeolithic Art: New Perspectives on Leroi-Gourhan's Structuralism". *Cambridge Archaeological Journal*, 25, 657-672.

MORO ABADÍA, O.; PELAYO, F. (2010): "Reflections on the concept of 'precursor': Juan de Vilanova and the discovery of Altamira". *History of the Human Sciences*, 23 (4), 1-20.

MORRELL, J. B. (1981). Externalism and Internalism. En Bynum, W. F.; Browne, E. J.; Porter, R. (eds.), *Dictionary of the History of Science* (pp. 145-211). MacMillan. London.

MORRIS, B. [1987] (2005): *Introducción al estudio antropológico de la religión*. Paidós. Barcelona.

MORTILLET DE, G. (1875): "Les études préhistoriques devant l'orthodoxie".

Revue d'anthropologie, 4, 116-129.

MORTILLET DE, G. (1876): "Sur la non existence d'un peuple des dolmens". *Congrès international d'archéologie et d'anthropologie préhistoriques, Stockholm, 1874* (pp. 257-259). Norstedt and Söner. Stockholm.

MORTILLET DE, G. (1883): *Le Préhistorique, antiquité de l'homme*. C. Reinwald. Paris.

MORTILLET DE, G. (1896): "La Foi et La Raison dans l'étude des sciences". *Revue de l'École d'anthropologie*, 6, 1-14.

MORTILLET DE, G. (1898): "Grottes ornées de gravures et de peintures". *Revue de l'Ecole d'Anthropologie*, 8: 20-27.

MOSSE, G. L. (1988): *The Culture of Western Europe; the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Westview Press: Boulder.

MOURE, A. (1986): "El arte paleolítico". En Cano, M.; Chapa, T.; Delibes, G.; Moure, A.; Querol, M.A.; Santonja, M., *Prehistoria* (pp.219-252). Najera, Madrid.

MOURE, A. (1999): *Arqueología del arte prehistórico en la Península Ibérica*. Síntesis. Madrid.

MUKAROVSKY, J. (1936): "L'Art comme fait sémiologique". *Actes du 8^{ème} congrès international du philosophie à Prague*, 1065-1072.

MÜLLER, M. (1891): *Physical religion*. Longmans, Green and Co. London.

MÜLLER, M. (1892): *Anthropological religion*. Longmans, Green and Co. London.

MÜLLER, M. (1893): *Theosophy, or psychological religion*. Longmans, Green and Co. London.

MÜLLER, M. (1889): *Natural religion*. Longmans, Green and Co. London.

MURRAY, T. (1992): "Tasmania and the Constitution of the Dawn of Humanity". *Antiquity* 66, 730-743.

MURRAY, T. (2001): "On 'normalizing' the Palaeolithic: An orthodoxy questioned". En Corbey, R.; Roebroeks, W. (eds.), *Studying Human Origins. Disciplinary History and Epistemology* (pp. 29-43). Amsterdam University Press. Amsterdam.

MURRAY, T. (2008): "Prehistoric Archaeology in the 'Parliament of Science'

1845-1900". En Schlanger, N.; Nordbladh, J. (eds) *Archives, ancestors, practices. Archaeology in the Lights of its History* (pp.59-72). Berghahn Books. Oxford.

MURRAY, T.; WHITE, J.P. (1981) "Cambridge in the Bush? Archaeology in Australia and New Guinea". *World Archaeology*, 13 (2), 255- 263.

NICOLE, P. (1887): "Histoire naturelle de l'Être suprême. Essai d'évolution religieuse". *L'Homme*, IV: 353-364, 394-400, 425-434, 481-495, 552-560, 584-598, 706-724.

NOBLE, W.; DAVIDSON, I. (1993): "Tracing the emergence of modern human behavior: Methodological pitfalls and a theoretical path". *Journal of Anthropological Archaeology*, 12, 121-149.

NOWELL, A. (2006). "From A Paleolithic Art to Pleistocene Visual Cultures (Introduction to two Special Issues on 'Advances in the Study of Pleistocene Imagery and Symbol Use')". *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13 (4), 239-249.

NOWELL, A. (2010): Working memory and the speed of life. *Current Anthropology* 51: 121- 133.

NOWELL, A.; DAVIDSON, I. (eds.) (2010): *Stone Tools and Evolution of Human Cognition*. University Press of Colorado. Boulder.

O'BRIEN, M. J.; LYMAN, R. L. (2003): *Style, Function, Transmission: Evolutionary Archaeological Perspectives*. University of Utah Press. Salt Lake City.

O'CONNELL, M.R. (1994): *Critics on trial: an introduction to the catholic modernist crisis*. Catholic University of America. Washington, D. C.

O'CONNELL, M.R. (1994): *Critics on trial: an introduction to the catholic modernist crisis*. Catholic University of America. Washington, D. C.

O'CONNOR, A. (2007): *Finding time for the Old Stone Age: a history of Palaeolithic Archaeology and Quaternary Geology in Britain, 1860-1960*. Oxford University Press. Oxford.

O'CONNOR, A. (2007): *Finding time for the Old Stone Age: a history of Palaeolithic Archaeology and Quaternary Geology in Britain, 1860-1960*. Oxford University Press. Oxford.

- OBERMAIER, H. (1916): “El Hombre Fósil”, *Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria nº 9*, Museo de Ciencias Naturales, Madrid.
- OBERMAIER, H. (1925): *El hombre fósil*. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid.
- OBERMAIER, H. (1918): “Trampas cuaternarias para espíritus malignos”. *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, T. XVIII, 162-169.
- ODAK, O. (1991): “A new name for a new discipline”. *Rock Art Research*, 8, 3-12.
- OLENDER, M. (1989): *Les langues du paradis: Aryens et Sémites, un couple providentiel*. Gallimard. Paris.
- OLIVIERI, L. M. (ed.) (2010): *Pictures in Transformation: Rock Art Research between Central Asia and the Subcontinent*. Archaeopress. Oxford.
- OLSEN, B. (1986): “Norwegian archaeology and the people without (pre-) history: or how to create a myth of a uniform past”. *Archaeological review from Cambridge*, 5 (1), 25- 43.
- OUTRAN, D. (1984): *Georges Cuvier. Vocation, Science and Authority in Post-revolutionary France*. University Press. Manchester.
- OUZMAN, S. (1998): “Towards a mindscape of landscape: Rock-art as expression of world-understanding”. En Chippindale, C.; Taçon, P. S. (eds.), *The Archaeology of Rock-Art* (pp. 30-41). Cambridge University Press. Cambridge.
- PALACIO-PÉREZ, E. (2010a): “Cave Art and the Theory of Art: The Origins of the Religious Interpretation of Palaeolithic Graphic Expression”. *Oxford Journal of Archaeology*, 29 (1), 1-14.
- PALACIO-PÉREZ, E. (2010b): “Salomon Reinach and the religious interpretation of Palaeolithic art”. *Antiquity*, 84 (325), 853-863.
- PALACIO-PÉREZ, E. (2013a): “The Origins of the Concept of ‘Palaeolithic Art’: Theoretical Roots of an Idea”. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 20 (4): 682-714.
- PALACIO-PÉREZ, E. (2013b). “Science and Belief in the construction of the concept of Paleolithic Religion”. En Moro Abadía, O.; Huth, C. (eds.), *Speaking*

materials. Sources for the History of Archaeology, Complutum (special issue), 24 (2), 51-61.

PALACIO-PÉREZ, E. (2015): “La investigación del arte paleolítico. Historia de un Concepto”. *Revista de Historia internacional*, 15 (60), 155-203.

PALACIO-PÉREZ, E.; MORO ABADÍA, O. (2015): “Le symbole face à l'évolution: André Leroi-Gourhan et l'art paléolithique”. En Soulier, Ph., *André Leroi-Gourhan, « l'homme tout simplement », Travaux de la Maison Archéologie & Ethnologie, René-Ginouvès n°20* (pp. 145-158). Éditions de Boccard. Paris.

PATTERSON, T. C. (1995): *Toward a Social History of Archaeology in the United States*. Harcourt Brace & Company. Forth Worth.

PAUTRAT, J. Y. (2000): “De l'homme primitif, la vie, l'histoire”. En A. DUCROS y J. DUCROS (eds.), *L'Homme préhistorique. Images et imaginaire* (pp. 139-157). L'Harmattan. Paris.

PAVEL, T. (1988): *Le mirage linguistique: Essai sur la modernisation intellectuelle*. Les Éditions de Minuit. Paris.

PEARCE, R. (1988): *Savagism and civilization*. University of California Press. Berkeley.

PELAYO, F. (1991): *Las teorías geológicas y paleontológicas durante el siglo XIX*. Akal. Madrid.

PELAYO, F.; GOZALO, R. (2012): *Juan Vilanova y Piera (1821-1893), la obra de un naturalista y prehistoriador valenciano*. Diputación de Valencia. Valencia.

PELEGRIN, J. (1990): “Prehistoric lithic technology: Some aspects of research”. *Archaeological Review from Cambridge*, 9, 116-125.

PERLÈS, C. (1992): “André Leroi-Gourhan et le comparatisme”. En Audouze F.; Schnapp, A. (eds). *Un homme, une oeuvre: Leroi-Gourhan (dossier), Les Nouvelles de l'Archéologie*, 48/49, 23-30.

PERLÈS, C. (1992): “André Leroi-Gourhan et le comparatisme”. En Audouze, F.; Schnapp, A. (eds). *Un homme, une oeuvre: Leroi-Gourhan (dossier), Les Nouvelles de l'Archéologie*, 48/49, 23-30.

PETITOT, J. 1999. “La généalogie morphologique du structuralisme”. *Critique*

620-621 (Janvier-février), 97-123.

PEYRONY, C. (1914): *Éléments de préhistoire*. Eyboulet. Ussel.

PFEIFFER, J. (1982): *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion*. Harper and Row. New York.

PIAGET, J. (1968). *Le structuralisme*. P.U.F. Paris.

PIETTE, E. (1873): “La grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l’âge du renne et celui de la pierre polie, et sur l’art paléolithique dans ses rapports avec l’art gaulois”. *Bulletin de la Société d’Anthropologie de Paris*, 2^{ème} série, 8, 384-425.

PIETTE, E. (1895): “Discussion”. *Compte rendu de l’Association Française pour l’Avancement des Sciences*, 24^{ème} Session, 314.

PIKE, A. W. G.; HOFFMANN, D. L.; GARCÍA-DIEZ, M.; PETTITT, P. B.; ALCOLEA, J.; DE BALBÍN, R.; GONZÁLEZ-SAINZ, C.; DE LAS HERAS, C.; LASHERAS, J. A.; MONTES, R.; ZILHÃO, J. (2012): “U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain”. *Science*, 336, 53-61.

PINSKY, V. (1989). “Commentary: a critical role for the history of archaeology”. En Pinsky, V.; Wylie, A. (eds.), *Critical traditions in contemporary archaeology* (88-91). Cambridge University Press. Cambridge.

POPOFF, L. (1890): “L’origine de la peinture”. *Revue scientifique*, 46, 400-403.

PORTER, R. (1990): “The history of science and the history of society”, En Olby, R.C.; Cantor, G.N.; Christie, J.R.R.; Hodge M.J.S. (eds), *Companion to the history of modern science* (pp. 32-46). Routledge. London/New York.

POULAT, E. (1969): *Intégrisme et catholicisme intégral. Un réseau secret international antimoderniste: La « Sapinière » (1909-1921)*. Casterman. Tournai.

POULAT, E. (1996): *Histoire, dogme et critique dans la crise moderniste*. Albin Michelle. Paris.

PRICE, S. (2001): *Primitive Art in Civilized Places*. The University of Chicago Press. Chicago.

PROUS, A. (1977): Annette Laming-Emperaire (1917-1977). Arquivos do Museu de

História Natural, vol. II, 1977, 3.

QUATREFAGES, A. (1875): *Natural History of Man: A Course of Elementary Lectures*. Appleton and Co. New York.

QUATREFAGES, A. [1877] (1896): *L'espèce humaine*. Félix Alcan. Paris.

QUINET, E. (1870a): "Mort d'une race humaine - Idée de l'immortalité dans l'homme fossile". *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, 2^e série, n^o I: 398-403.

QUINET, E. (1870b): *La création*. Germer-Baillière. Paris.

QUIROGA, F.; TORRES CAMPOS, R. (1880): "La cueva de Altamira". *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 90, 161-163.

RAPHAËL, M. (1919): *Von Monet zu Picasso: Grunzüge einer Asthetik und Entwicklung der modernen Malerei*. Delphin-Verlag. München..

RAPHAËL, M. (1921): *Idee und Gestalt: Ein Führer zum Wesen der Kunst*. Delphin-Verlag. München..

RAPHAËL, M. (1930): *Der dorische Tempel, dargestellt am Poseidontempel zu Paestum*. Benno Filser-Verlag. Augsburg.

RAPHAËL, M. (1932): "Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus". *Philosophische Hefte*, III (1-2): 47-70.

RAPHAËL, M. (1933): *Proudhon, Marx, Picasso : Trois études sur la sociologie de l'Art*. Éditions Excelsior. Paris.

RAPHAËL, M. (1938): *La théorie marxiste de la connaissance*. Gallimard. Paris.

RAPHAËL, M. (1945): *Prehistoric Cave Paintings*. Pantheon Books. New York.

RAPHAËL, M. [1945] (1986): "L'Art Pariétal Paléolithique". En Brault, P. (dir.), *Max Raphaël, L'art pariétal paléolithique* (pp.13-107). Kronos. Paris.

RAPHAËL, M. (1947): *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt*. Pantheon Books. New York.

RAPHAËL, M. [1950-1951] (1986): "Sur le concept de progrès historique". En Brault, P. (dir.), *Max Raphaël, L'art pariétal paléolithique* (pp.185-203). Kronos. Paris.

RAPHAËL, M. [1951] (1986): *Réflexions méthodologiques sur l'interprétation de l'Art Quaternaire*. En Brault, P. (dir.), *Max Raphaël, L'art pariétal paléolithique* (pp.109-184). Kronos. Paris.

RAPHAËL, M. (1968): *The Demands of Art*. Princeton University Press. New York.

RATZEL, F. [1882] (1899): *Anthropogeographie*. J. Engelhorn. Stuttgart.

RATZEL, F. [1885-1888] (1896): *The history of mankind*. Macmillan. London.

RAYMOND, P. (1896): "Gravures de la grotte magdalénienne de Jean-Lois (Grotte Chabot) à Aizègue (Gard)". *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 4^{ème} série, 4, 643-645.

RAYMOND, P. (1896): "Gravures de la grotte magdalénienne de Jean-Lois (Grotte Chabot) à Aizègue (Gard)". *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 4^{ème} série, 4, 643-645.

REINACH, S. (1889): *Antiquités nationales, Tome I, Epoque des alluvions et des cavernes*. Librairie de Firmin-Didot et Cie. Paris.

REINACH, S. (1892): *L'origine des Aryens. Histoire d'une controverse*. Ernest Leroux. Paris.

REINACH, S. (1893): "Le mirage oriental". *L'Anthropologie*, 4, 539-78.

REINACH, S. (1897): *Esquisse d'une Histoire de l'Archéologie Gauloise*. Durand. Chartres.

REINACH, S. (1899a): "Gabriel de Mortillet". *Revue Historique* 24^{ème} année, 69, 67-95.

REINACH, S. (1899b): "Paul Girod et Émile Massénat, Les stations de l'âge du Renne dans les vallées de la Vézère et de la Corrèze". *Revue Archéologique*, 3^{ème} série, 35, 476-477.

REINACH, S. (1899c): "Gabriel de Mortillet". *Revue Historique*, 24^{ème} année, 69, 67-95.

REINACH, S. (1900a): "Quelques observations sur le tabou". *L'Anthropologie* 11, 401-407.

REINACH, S. (1900b): "Phénomènes généraux du totémisme animal". *Revue*

Scientifique, 4^{ème} série, 14, 449–57.

REINACH, S. (1900c): “De l’origine des prières pour les morts”. *Revue des Etudes Juives*, 41, 161–73.

REINACH, S. (1902a): “Ernest Crawley. La rose mystique. Etude sur le mariage primitif”. *L’Anthropologie*, 13, 533–41.

REINACH, S. (1902b): “Emile Durkheim. Sur le totémisme”. *L’Anthropologie*, 13, 664–9.

REINACH, S. (1903a): “Gustave Chauvet. Notes sur l’art primitif”. *Chronique des Arts et de la Curiosité*, année 1903, 47.

REINACH, S. (1903b): “Gustave Chauvet. Notes sur l’art primitif”. *Revue Archéologique*, 4^{ème} série, 1, 290–91.

REINACH, S. (1903c): “L’art et la magie”. *L’Anthropologie* 14, 257–66.

REINACH, S. (1904): *Apollo: histoire générale des arts plastiques*. Librairie Hachette. Paris.

REINACH, S. (1905). *Cultes, mythes et religions*. Ernest Leroux. Paris.

REINACH, S. (1909). *Orpheus: histoire générale des religions*. Alcide Picard. Paris.

RENFREW, C. (1982): *Towards an Archaeology of Mind*. Cambridge University Press. Cambridge.

RENFREW, C. (1998). “Mind and matter: Cognitive archaeology and external symbolic storage”. En Renfrew, C.; Scarre, C. (eds.), *Cognition and Material Culture: The Archaeology of Symbolic Storage* (pp. 1–6). McDonald Institute for Archaeological Research. Cambridge.

RENFREW, C.; BAHN, P.G. [1991] (2012): *Archaeology. Theories, Methods and Practice*. Thames & Hudson. London.

RENFREW, C.; MORLEY, I. (eds.) (2007): *Image and Imagination: a Global Prehistory of Figurative Representation*. Cambridge University Press. Cambridge.

RENFREW, C.; PEEBLES, C. S.; HODDER, I.; BENDER, B.; FLANNERY, K. V.; y MARCUS, J. (1993): “Viewpoint: What is cognitive archaeology?”. *Cambridge Archaeological Journal*, 3, 247–270.

- REULAND, E. (2005): "Language: Symbolization and beyond". En Botha, R.; Knight, C. (eds.), *The Cradle of Language* (pp. 201-224). Oxford University Press. Oxford.
- REVENGA, P. (2005): "Sobre la historia de la historiografía artística". *Saberes*, 3 (2005), 1-23.
- RICHARD, N. (1989): "La revue L'Homme de Gabriel de Mortillet. Anthropologie et politique au début de la Troisième république". *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, 1 (3-4), 231-155.
- RICHARD, N. (1992): "L'institutionnalisation de la préhistoire". *Communications*, 54, 189-207.
- RICHARD, N. (1993): "De l'art ludique à l'art magique. Interprétations de l'art pariétal au XIXe siècle". *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 30 (1-2), 60-68.
- RICHARD, N. (1998): "Entre matérialisme et spiritualisme : les préhistoriens et la culture dans la seconde moitié du XX^e siècle", en Ducros, A. ; Julien, F. (dir.), *La Culture est-elle naturelle ? Histoire, épistémologie et applications récentes du concept de culture* (pp. 25-40). Errance. Paris.
- RICHARD, N. (2006): "En quête des mentalités préhistoriques: Henri Breuil, l'ethnographie et l'art des cavernes". En Coye, N. (dir.) *Sur les chemins de la préhistoire. L'abbé Breuil, du Périgord à l'Afrique du Sud* (83-97). Éditions Somogy. Paris.
- RICHARD, N. (2008): *Inventer la Préhistoire. Les débuts de l'Archéologie préhistorique en France*. Vuibert. Paris.
- RIEGL, A. [1893] (1980): *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Gustavo Gili. Barcelona.
- RIEGL, A. [1901] (192): *Arte industrial tardorromano*. Visor. Madrid.
- RIPOLL, E. (1994): *El Abate Henri Breuil (1877-1961)*. UNED. Madrid.
- RIVIÈRE ; J. (1929): *Le modernisme dans l'Eglise*. Letouzey. Paris.
- RIVIÈRE, E. (1897): "La grotte de la Mouthe". *Compte rendu de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences*, 26^{ème} Session: 669-687.

- RIVIÈRE, E. (1872): "Sur le squelette humain trouvé dans les cavernes de Baoussé-Roussé (Italie), dites grottes de Menton". *Comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des Sciences*, 74, 1204-1207.
- ROBERTS, B.; VANDER LINDEN, M. (2011): *Investigating Archaeological Cultures. Material Culture, Variability and Transmission*. Springer. London.
- RODRIGUE, A. (2004): "Totems, taboos, and Jews: Salomon Reinach and the politics of scholarship in Fin-de-Siècle France". *Jewish Social Studies* 10(2), 1-19.
- ROSENFELD, A.; SMITH, C. (1997): "Recent developments in radiocarbon and stylistic methods of dating rock-art". *Antiquity* 71, 405-411.
- ROSNY, J. H. (1892): *Vamireh. Roman des temps primitifs*. Ernest Kolp. Paris.
- ROSNY, J.H. (1895): *Les Origines*. Borel. Paris.
- ROSS, M. (2001): "Emerging trends in rock-art research: Hunter-gatherer culture, land and landscape". *Antiquity*, 75: 543-548.
- ROTH, W. E. (1897): *Ethnological studies among the north-west-central Queensland aborigines*. E. Gregory. Brisbane.
- ROUSSEAU, J.J. (1755): *Discours sur l'inégalité*. Marc Michel Rey. Amsterdam.
- ROUSSEAU, J.J. (1762): *Émile ou de l'éducation*. Jean Nèaulme. La Haye.
- ROWLEY-CONWY, P. (2007): *From Genesis to Prehistory. The archaeological Three Age System and its contested reception in Denmark, Britain and Ireland*. Oxford University Press. Oxford.
- ROYER, C. (1870): *Origine de l'Homme et des Sociétés*. Victor Masson et Fils. Paris.
- RUBIN, W. (ed.) (1984): *Primitivism in the 20th Century Art. Affinity of the Tribal and Modern*. The Museum of Modern Art. New York.
- RUNGE, E. (1946): *Primitivism and related ideas in Sturm und Drang literature*. John Hopkins Press. Baltimore.
- RUWET, N. (1967): *Introduction à la Grammaire Générative*. Plon. Paris.
- SANDERS, J. (2006): *Adaptation and Appropriation*. Routledge. London.
- SANDERSON, S. K. (1990): *Social evolutionism, a critical history*. Basil Blackwell.

Cambridge.

SANZ DE SAUTUOLA, M. (1880): *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Telesforo Martínez. Santander.

SAUNDERS, P.T. (2004), “The epigenetic approach to evolution”. En Audouze F.; Schlanger N. (ed), *Autour de l’homme: contexte et actualité d’André Leroi-Gourhan* (pp. 195-212). Éditions APDCA. Antibes.

SAUSSURE, F. (1916): *Cours de linguistique générale*. En C. Bally and A. Sechehaye (eds.). Payot. Paris.

SAUVET, G. (2004): Langage préhistorique, langages de préhistoriens. En Audouze, F.; Schlanger, N. (eds.) *Autour de l’Homme. Contexte et actualité d’André Leroi-Gourhan* (pp. 249- 270). APDCA: Antibes.

SAUVET, G.; WLODARCZYK, A. (2001): L’Art Pariétal, miroir des sociétés paléolithiques. *Zephyrus*, 53-54, 217-240.

SCHAEFER, C. (1986): “Max Raphaël (1889-1952) : Une biographie”. En Brault, P. (dir.), *Max Raphaël, L’art pariétal paléolithique* (pp.205-216). Kronos. Paris.

SCHLANGER, N. (1996): “Understanding Levallois: Lithic technology and cognitive archaeology”. *Cambridge Archaeological Journal*, 6: 231–254.

SCHLANGER, N. (2002): “Ancestral Archives: Explorations in the History of Archaeology”. *Antiquity*, 76, 127- 131.

SCHLANGER, N. (2003): “The Burkitt affaire revisited. Colonial implications and identity politics in early South Africa Prehistoric research”. *Archaeological Dialogues*, 10 (1), 5- 26.

SCHLANGER, N. (2004a): “Suivre le geste, éclat par éclat - la chaîne opératoire d’André Leroi-Gourhan”, En AUDOUZE, F.; SCHLANGER, N. (ed.), *Autour de l’homme: contexte et actualité d’André Leroi-Gourhan* (pp. 127-146). Éditions APDCA. Antibes.

SCHLANGER, N. (2004b): “The chaîne opératoire”. En Renfrew C.; Bahn, P.G. (eds) *Archaeology: The Key Concepts* (pp. 24–31). Routledge. London.

SCHLANGER, N. (2008): “General Introduction: Archaeology in the Lights of its History”. En Schlanger, N.; Nordbladh, J. (eds), *Archives, ancestors, practices*.

- Archaeology in the Lights of its History (pp. 1-5). Berghahn. Oxford.
- SCHLANGER, N.; NORDBLADH, J. (2008): *Archives, ancestors, practices*. Berghahn. Oxford.
- SCHMIDT, W. [1937] (1939): *The Culture Historical Method of Ethnology*. Fortuny's. New York.
- SCHNAPP, A. (1981): "Archéologie, archéologues et nazisme". En Olender, M. (dir.), *Le racisme, mythes et sciences* (pp. 289- 315). Editions Complexe. Paris.
- SCHNAPP, A. (1993): *La conquête du passé*. Carré, Paris.
- SHANKS, M.; TILLEY, C. (1987): *Reconstructing archaeology: Theory and Practic*. University of New Mexico. New Mexico.
- SHAPIN, S. (1982): "History of science and its sociological reconstructions". *History of science* 10, 157–211.
- SHEPHERD, N. (2002): "The Politics of Archaeology in Africa". *Annual Review of Anthropology*, 31, 189- 202.
- SHINER, L. [2001] (2004): *La invención del arte, una historia cultural*. Paidós. Barcelona.
- SIMPSON, G. G. (1944): *Tempo and Mode in Evolution*. Columbia University Press. New York.
- SMITH, A. D. (1976a): *Nationalist Movements*. Macmillan. Basingstoke.
- SMITH, A. D. (1991a): *National Identity*. Penguin. London.
- SMITH, A. D. (1999): "National Identity and Myths of Ethnic Descent". En Smith; A. D. (ed.), *Myths and Memories of the Nation* (pp. 57-95). Oxford University Press. Oxford.
- SMITH, W. D. (1991b) *Politics and the Sciences of Culture in Germany, 1840–1920*. Oxford University Press. Oxford.
- SOFFER, O. (2000). "Gravettian technologies in social contexts". En Roebroeks, W.; Mussi, M.; Svoboda, J.; Fennema, K. (eds.), *Hunters of the Golden Age: The Mid Upper Paleolithic of Eurasia* (pp. 59–75). University of Leiden, Leiden.
- SOFFER, O.; ADOVASIO, J. M.; HYLAND, D. C. (2000): "The "Venus" figurines:

Textiles, basketry, gender and status in the Upper Paleolithic”. *Current Anthropology*, 41, 511-537.

SOFFER, O.; CONKEY, M. W. (1997): “Studying ancient visual cultures”. En M.W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann, N. G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol* (pp. 1-16). Allen Press. San Francisco.

SOKAL, A. (1997): *Impostures intellectuelles*. Librairie Générale Française. Paris.

SOLLAS, W. J. (1911). *Ancient hunters and their modern representatives*. Macmillan. London.

SORESSI, M.; D'ERRICO, F. (2007). “Pigments, gravures, parures: les comportements symboliques controversés des Néandertaliens”. En Vandermeersch, B.; Maureille, B. (eds.), *Les Néandertaliens: biologie et cultures* (pp. 297-309). CTHS. Paris.

SOULIER, P. (2003): “André Leroi-Gourhan (25 août 1911-19 février 1986)”. *Revue pour l'histoire du CNRS*, 8 (mai), 54-68.

SOULIER, P. (2009): “André Leroi-Gourhan, de la muséographie à l'ethnologie (1934-1946)”. En Christophe, J.; Boëll, D. M.; Meyran, R. (ed.), *Du folklore à l'ethnologie* (pp. 205-215). Éditions de la Maison des sciences de l'homme. Paris.

SOULIER, P. (2015): “André Leroi-Gourhan (1911-1986), un anthropologue encyclopédiste au XX^e siècle”. En Soulier, Ph., *André Leroi-Gourhan, « l'homme tout simplement »*, *Travaux de la Maison Archéologie & Ethnologie, René-Ginouvès* n°20 (pp. 15-46). Éditions de Boccard. Paris.

SPENCER, B.; GILLEN, F. J. (1899): *Native Tribes of Central Australia*. Macmillan. London.

SPENCER, H. (1855): *Principles of Psychology*. Longmans, Green & Co. London.

SPERBER, D. (1968): *Qu'est-ce que le structuralisme? Le structuralisme en anthropologie*. Seuil. Paris.

STIEGLER, B. (1992): “Leroi-Gourhan, part maudite de l'anthropologie”. En AUDOUZE F. Et SCHNAPP A., (ed.) *Un homme, une oeuvre: Leroi-Gourhan (dossier)*, *Les Nouvelles de l'Archéologie*, 48/49, 23-30.

STOCKING, G. (1987). *Victorian Anthropology*. Free Press. New York.

STOUT, D.; TOTH, N.; SCHICK, K. D.; CHAMINADE, T. (2008): "Neural correlates of Early Stone Age toolmaking: Technology, language and cognition in human evolution". *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B*, 363, 1939–1949.

STRENKI, I (2006): *Thinking about religion: an historical introduction to theories of religion*. Blackwell. Malden (MA)/Oxford.

STRENKI, I. (1997): *Durkheim and the Jews of France*. Chicago University Press. Chicago.

SULLY, J. (1892): *The Human Mind: A textbook of Psychology*. Longmans, Green & Co. London.

SUMMERS, D. (1981): "Conventions in the History of Art". *New Literary History* 13(1), 103-125.

SUMMERS, D. (1987): *The judgment of sense. Renaissance naturalism and the rise of aesthetics*. Cambridge University Press. Cambridge.

SUMMERS, D. (2003): *Real spaces: World art history and the rise of Western Modernism*. Phaidon: London.

SUMMERS, D. (2007): *Vision, reflection, and desire in Western painting*. The University of North Carolina Press. Chapel Hill.

TABORIN, Y. (2004): *Langage sans parole: la parure aux temps préhistoriques*. La Maison des Roches. Paris.

TAÇON, P. S. (2010): "Identifying ancient sacred landscapes in Australia: From physical to social". En Preucel, R. W.; Mrozowski, S. A. (eds.), *Contemporary Archaeology in Theory: The New Pragmatism* (pp. 77–91). Wiley-Blackwell. Oxford.

TAÇON, P. S., ROSS, J.; PATERSON, A.; MAY, S. (2012). Picturing change and changing pictures: Contact period rock art of Australia. En McDonald, J.; Veth, P. (eds.), *A Companion to Rock Art* (.pp. 420–436). Wiley- Blackwell. Oxford.

TAÇON, P. S.; BOIVIN, N.; HAMPSON, J.; BLINKHORN, J.; KORISSETAR, R.; PETRAGLIA, M. (2010): "New rock art discoveries in the Kurnool District, Andhra Pradesh, India". *Antiquity* 84, 335–350.

TAQUET, P. (2006): *Georges Cuvier: naissance d'un génie*. Odile Jacob. Paris.

- TAROT, C. (1999): *De Durkheim à Mauss, l'invention de symbolique*. Éditions La Découverte. Paris.
- TATARKIEWICZ, W. (1971): "What's Art? The Problem of Definition Today". *The British Journal of Aesthetics*, 11 (2), 134-153.
- TATARKIEWICZ, W. (1980): *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics*. Martinus Nijhoff. London.
- TAYLOR, W. (1948): *A study in archaeology (Memoir of the American Anthropological Association, No. 69)*. American Anthropological Association. Washington DC.
- TEGGART, F. (1949): *The idea of progress*. University of California Press. Berkeley.
- TINLAND, F. (2004): "Le squelette qui parle ou la philosophie réveillée de son sommeil narcissique par l'anthropologie". En Audouze F.; Schlanger N. (ed), *Autour de l'homme: contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan* (pp. 213-233). Éditions APDCA. Antibes.
- TODOROV, T. (1993): *On human Diversity: Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought*. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts).
- TOMÁSKOVÁ, S. (1997): "Places of art: art and archaeology". En Conkey, M.W.; Soffer, O.; Stratmann, D.; Jablonski, N. G. (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol* (pp. 265-287). Allen Press. San Francisco.
- TRIGGER, B. G. 1980. "Archaeology of the image of American Indian". *American Antiquity*, 45 (4), 662- 676.
- TRIGGER, B.G. (1982): *La revolución arqueológica. El pensamiento de Gordon Childe*. Ed. Fontamara. Barcelona.
- TRIGGER, B.G. (1984): "Alternative Archaeologies: Nationalist, Colonialist, Imperialist". *Man, New Series*, 19 (3), 355- 370.
- TRIGGER, B.G. [1989] (1992) *Historia del Pensamiento arqueológico*. Crítica, Barcelona.
- TRIGGER, B.G. (1995) "Romanticism, nationalism, and archaeology". En Kohl, P. L.; Fawcett, C. *Nationalism, politics, and the practice of archaeology*. Cambridge University Press. Cambridge.

TRIGGER, B.G. (2001). "Historiography". En Murray, T. (ed.), *Encyclopedia of Archaeology. History and Discoveries. Volume II* (pp. 630- 639). ABC CLIO. Santa Bárbara.

TRIGGER, B.G. (2006): *A History of Archaeological Thought*. Cambridge University Press. Cambridge.

TRIGGER, B.G. (2007): "Prólogo". En Moro Abadía, O., *Arqueología Prehistórica e Historia de la Ciencia* (pp. 12-16). Bellaterra. Barcelona.

TRUBETZKOY, N. [1939] 1969. *Principles of Phonology*. University of California Press. Berkeley (CA).

TRUITT, W. (1971a): "Towards an Empirical Theory of Art: A Retrospective Comment on Max Raphael's Contribution to Marxian Aesthetics." *British Journal of Aesthetics*, 11 (3), 227-236.

TRUITT, W. (1971b): "A Marxist Theory of Aesthetic Inquiry: The Contribution of Max Raphael". *Journal of Aesthetic Education*, 5 (1), 151-161.

TSCHANNEN, O. (1992): *Les théories de la sécularisation*. Droz. Genève/Paris.

TURNER, B. S. (1984): *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. Blackwell. Oxford.

TURNER, M. (ed.) (2006): *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Oxford University Press. New York.

TURNER, T. (1980): "The social skin". En Chermansky, I.; Lewin, R. (eds.), *Not Work Alone* (pp. 112-140). Temple Smith. London.

TURPIN, S. (2001): "Archaic North America". En Whitley, D.S. (ed.), *Handbook of Rock Art Research* (pp. 361-413) Alta Mira Press: Walnut Creek.

TYLOR, E. B. (1866): "The religion of savages". *The fortnightly Review* 6, 71-86.

TYLOR, E. B. (1867). "Traces de la condition intellectuelle de l'homme dans les âges primitifs". *Revue des tours scientifiques de la France et de l'étrangère*, 4ème année, 45, 705-710.

UCKO, P.; ROSENFELD, A. (1967): *Arte Paleolítico*. Guadarrama. Madrid.

University of Chicago Press. Chicago.

- VALLADAS, H., N. TISNERAT-LABORDE, H. CACHIER, M. ARNOLD, F. BERNALDO DE QUIROS, V. CABRERA-VALDES, J. CLOTTES, J. COURTIN, J. FORTEA-PEREZ, C. GONZALEZ-SAINZ ; MOURE-ROMANILLO, A. (2001): "Radiocarbon AMS dates for Paleolithic cave paintings". *Radiocarbon*, 43, 977-86.
- VALLADAS, H., TISNERAT-LABORDE, N., CACHIER, H., KALTNECKER, E., ARNOLD, M., OBERLIN, C. ; EVIN, J. (2005): "Bilan des datations carbone 14 effectuées sur des charbons de bois de la grotte Chauvet". *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 102, 109-113.
- VAN DOREN, C. (1967): *The idea of progress*. Preager. New York.
- VAN REYBROUK, D. (2001): "On savages and simians: Continuity and discontinuity in the history of human origins studies". En Corbey, R.; Roebroeks, W. (eds.), *Studying Human Origins. Disciplinary History and Epistemology* (pp. 77-96). Amsterdam University Press. Amsterdam.
- VAN RIPER, A. (1993): *Men among the Mammoths*. Chicago University Press. Chicago.
- VANHAEREN, M. (2005): "Speaking with beads: The evolutionary significance of personal ornaments". En D'Errico, F.; Blackwell, L. (eds.), *From Tools to Symbols: From Early Hominids to Modern Humans* (pp. 525-553). Witwatersrand University Press. Johannesburg.
- VANHAEREN, M.; D'ERRICO, F. (2006): "Aurignacian ethno-linguistic geography of Europe revealed by personal ornaments". *Journal of Archaeological Science*, 33, 1105-1128.
- VARAGNAC, A. (1969): "La succession de l'abbé Breuil". *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 24^e année, N. 5, 1249-1260.
- VIALOU, D. (1984): "Séminaire 'Représentations Préhistoriques' 1983-1984: Au Musée de l'Homme". *L'Anthropologie*, 88 (4), 479-483.
- VIALOU, D. (1986): *L'art des grottes en Ariège magdalénienne. Gallia préhistorique (suppl. 22)*. CNRS. Paris.
- VIALOU, D. (1991): *La Préhistoire*. Gallimard. Paris.

- VISCHER, R. (1873): Über das optische Formgefühl; ein Beitrag zur Aesthetik. J. Galler. Leipzig.
- VISCHER, R. (1874): *Der ästhetische Akt und die reine Form*. J. Galler. Leipzig.
- VOLKELT, J. (1876): *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik*. H. Dufft. Jena.
- VOLKELT, J. (1876): *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik*. H. Dufft. Jena.
- VOLKELT, J. (1895): *Aesthetische Zeitfragen*. Beck. München.
- VOLKELT, J. (1895): *Aesthetische Zeitfragen*. Beck. München.
- WARTELLE, J. C. (2004): "La Société d'Anthropologie de Paris de 1859 à 1920". *Revue des sciences humaines*, 1 (10), 125-171.
- WEBER, E. J. (1986): *France, Fin-de-Siècle*. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts).
- WEIDENREICH, F. (1946): *Apes, Giants and Man*. The Chicago University Press. Chicago.
- WERNERT, P. (1948): "L'époque paléolithique". En Quillet, A. (ed.), *Histoire générale des Religions*, Vol. I. Imprimerie Aristide Quillet. Montpellier.
- WHITE, R. (1982): "Rethinking the Middle-Upper Paleolithic transition". *Current Anthropology*, 23: 169-192.
- WHITE, R. (1992): "Beyond art: Toward an understanding of the origins of material representation in Europe". *Annual Review of Anthropology*, 21, 537-564.
- WHITE, R. (1995): "Ivory personal ornaments of Aurignacian age: Technological, social and symbolic perspectives". En Hahn ; J., Menu ; M., Taborin ; Y., Walter, P. ; Widemann, F. (eds.), *Le travail et l'usage de l'ivoire au Paléolithique Supérieur* (pp. 29-62). Centre Universitaire Européen pour les Biens Culturels. Ravello.
- WHITE, R. (1997). Substantial acts: From materials to meaning in Paleolithic representations. En Conkey, M.; Soffer, O.; Stratmann, D.; Jablonski, N. G. (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol* (pp. 93-121). California Academy of Science, San Francisco, CA.
- WHITE, R. (2003): *L'art préhistorique dans le monde*. La Martinière. Paris.
- WHITE, R. (2006): "The women of Brassempouy: A century of research and

interpretation”. *Journal of Archaeological Method and Theory* 13: 250–303.

WHITE, R. (2007): “Systems of personal ornamentation in the early Upper Paleolithic: methodological challenges and new observations”. En Mellars, P. (ed.), *Rethinking the Human Revolution: New Behavioural and Biological Perspectives on the Origin and Dispersal of Modern Humans* (pp. 287–302). McDonald Institute for Archaeological Research. Cambridge.

WHITE, R. (2010): “Les parures de l’Aurignacien ancien et archaïque: perspectives technologiques et régionales des fouilles récentes”. En Mistrot, V. (ed.), *De Néandertal à l’homme moderne: l’Aquitaine préhistorique, vingt ans de découvertes* (pp. 93–103). Éditions Confluences. Bourdeaux.

WHITLEY, D. S. (2009): *Cave Paintings and the Human Spirit: The Origins of Creativity and Belief*. Prometheus Books. Amherst, NY.

WHITLEY, D. S. (ed.) (2001): *Handbook of Rock Art Research*, AltaMira Press, Walnut Creek.

WHITNEY, L. (1934): *Primitivism and the idea of progress in English popular literature of the Eighteenth century*. John Hopkins Press. Baltimore.

WHITNEY, L. (1934): *Primitivism and the idea of progress in English popular literature of the Eighteenth century*. John Hopkins Press. Baltimore.

WIESSNER, P. (1983): “Style and social information in Kalahari San projectile points”. *American Antiquity*, 48: 253–276.

WILSON, B.R. (1969): *Religion in secular society*. Penguin. Harmondsworth.

WILSON, D. [1865] (1862): *Prehistoric Man. Researches into the Origin of civilization in the Old and New World*. MacMillan and Co. London.

WOBST, H. M. (1977): “Stylistic behavior and information exchange”. En Cleland, C. (ed.), *For the Director: Research Essays in Honor of James B. Griffin, Anthropological Papers No. 61*. (pp. 317–342). Museum of Anthropology, University of Michigan. Ann Arbor.

WÖLFFLIN, H. (1888). *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. Teodor Ackermann. München.

WÖLFFLIN, H. (1915). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der*

Stilentwicklung in der neueren Kunst. Bruckmann. München.

WÖLFFLIN, H. (1921). *Das Erklären von Kunstwerken*. E.A. Seemann. Leipzig.

WYNN, T.; COOLIDGE, F. (2010). “Beyond symbolism and language: An introduction to supplement 1, working memory”. *Current Anthropology*, 51, 5–16.

ZERVOS, C. (1959): *L'art de l'époque du Renne en France, Paléolithique et Mésoolithique*. Éditions Cahiers d'art. Paris.

ZILHAO, J. (2007): “The emergence of ornaments and art: An archaeological perspective on the origin of behavioral modernity”. *Journal of Archaeological Research*, 15: 1–54.



LISTA DE IMÁGENES

Fig. 1. Portada de la obra de Marcelino Sanz de Sautuola (1880) “Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la Provincia de Santander”, dedicada a la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la Provincia de Valladolid (cortesía de Alfonso Moure Romanillo).

Fig. 2. Reproducción de objetos de asta y hueso grabados con figuraciones animales y antropomorfos, procedentes de *Laugerie Basse* y *La Madelaine* (Dordogne, Francia), según Lartet y Christy (1874-1875: B, PL. II).

Fig. 3. Grabado de L. Dalliance titulado *Les sculpteurs de Laugerie Basse*, reproducido en el libro de Henri Cleuziou *La Création de l’Homme et les premiers âges de l’Humanité* (Cleuziou 1987: 34).

Fig. 4. Henri Breuil en el Seminario de *Issy-les-Moulineaux* (Hauts-de-Seine, Francia) en 1897 (*Bibliothèque du Musée d’Archéologie nationale*, Fondo Breuil, álbum n^o1) (Coye 2006: 174).

Fig. 5. Esquema del desarrollo de las culturas humanas a partir de las propuestas de los antropólogos defensores del establecimiento de los “círculos culturales” (*Kulturkreise*) (Azcona 1989: 89).

Fig. 6. Reproducción de un bisonte del techo de la Cueva de Altamira, realizado por Henri Breuil en 1902 y reproducido en *La Caverne d’Altamira à Santillane près Santander (Espagne)* (Cartailhac y Breuil 1906: *Planche XXIII*).

Fig. 7. Retrato de Salomon Reinach (ca. 1901), tomado en el balcón del *Musée des antiquités nationales de Saint Germain-en-Laye* (*Réunion des musées nationaux*, Doc. phot. 2007.107).

Fig. 8. Carta enviada por James Frazer a Salomon Reinach en junio de 1903. (*Bibliothèque Méjanes Ville d'Aix*, Correspondencia Salomon Reinach, caja nº 67, documentos17-18).

Fig. 9. Henri Breuil y Elizabeth Boule fotografiados en *Les Eyzies-de-Tayac (Dordogne, Francia)* en octubre de 1933 (Bibliothèque du musée d'Archéologie nationale, Fondo Breuil, álbum nº2) (Coye 2006: 187).

Fig. 10. Lámina pintada por Henri Breuil en 1945, recreando la celebración de una ceremonia religiosa en la cueva de *Trois Frères (Ariège, Francia)* (Breuil 1949: 80-81).

Fig. 11. “Degeneración” de figuraciones animales en motivos esquemáticos y abstractos en el arte mobiliar paleolítico según Henri Breuil (1905: 111).

Fig. 12. Evolución técnica y estilística de las pinturas zoomorfas parietales según Émile Cartailhac y Henri Breuil (Cartailhac y Breuil 1906: 113).

Fig. 13. Max Raphaël fotografiado en Nueva York, en 1951 (*VG Bild-Kunst, Germanisches National Museum, Deutsches Kunstarchiv*, Fondo Max Raphaël, Foto: DKA_NLRaphaelMax_IB25a-0001a).

Fig. 14. Retrato de Annette Laming-Emperaire (ca. 1976) (Prous 1977: 3).

Fig. 15. Croquis de Annette Laming-Emperaire reproduciendo bajorelieves de mujeres y bisontes del abrigo de *Angles-sur-Anglin (Poitou-Charentes, Francia)*.

Fig. 16. André Leroi-Gourhan y José Miguel de Barandiarán al pie de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa, España) en 1966 (Archivo de la Sociedad de Ciencias Aranzadi, Fondo Jesús Elósegui, Foto: JEI 00530-65).

Fig. 17. Notas de André Leroi-Gourhan de una comunicación sobre arte mobiliar paleolítico para el congreso *Évolution générale de l'humanité et les problèmes que pose à l'ethnologue le passage aux structures actuelles*, celebrado en París en 1963 (*Archives de la Maison Archéologie et Ethnologie, René-Ginouvès*, cod. ALG90/1/25).

Fig. 18. Cronología de los periodos y estilos del arte paleolítico según André Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan [1964] 1976: 88).

Fig. 19 Variantes de signos masculino (α) y femeninos (β) según André Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan [1964] 1976: 96).

Fig. 20. Modelo ideal de una cueva decorada según André Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan [1965] 1971: 461).

