

## 1864-1903: PROGRESO, ACADEMICISMO Y ARTE PREHISTÓRICO. SUSTRATO SOCIOCULTURAL DEL ARTE LÚDICO

Mariano SINUÉS DEL VAL<sup>1</sup>

RESUMEN: En este artículo se reflexiona sobre la manera en que influyeron en la primera fase de la investigación sobre el arte paleolítico, o del *arte lúdico* (1864-1903), el contexto social, cultural e intelectual de finales del s. XIX y las primeras décadas del s. XX, el transformismo, el ideal de progreso, la etnografía, etc. Se hace especial hincapié en cómo el contexto histórico-artístico ("arte por el arte", conflicto entre academicismo y la incipiente renovación plástica) mediatizó la forma de mirar y enjuiciar las manifestaciones artísticas paleolíticas.

SUMMARY: This article reflects on the way the social, cultural and intellectual context at the end of nineteenth and the first decades of the XXth centuries, influenced the first phase of the investigation about the palaeolithic art, or *playful art* (1864-1903), and also the transformism, the idea of progress, the ethnography, and so on. This article emphasized how the historical - artistic context ("Art for art's sake", conflict between academic world and the incipient plastic renovation) mediatized the way of looking and judging the artistic palaeolithic manifestations.

PALABRAS CLAVE: Arte prehistórico, historiografía, arte lúdico, transformismo, progreso, academicismo, vanguardia.

KEYWORDS: Prehistoric Art, historiography, playful art, transformism, academic world, avant-garde.

### INTRODUCCIÓN

En 1910 se cumple el centenario de la fundación del *Institut de Paléontologie Humaine*, uno de los núcleos intelectuales básicos (con Breuil como eje vertebrador y enlace entre los distintos frentes abiertos de investigación en la primera mitad del s. XX) en el conocimiento y estudio del arte prehistórico. Este aniversario sirve de excusa perfecta para reflexionar sobre cómo influyó el contexto social, cultural e intelectual de finales del s. XIX y las primeras décadas del s. XX en el desarrollo historiográfico del arte parietal, cuáles son los precedentes y antecedentes que conformaron su estudio, y en qué medida el

---

<sup>1</sup> Dirección electrónica: mariano\_arkeo@yahoo.es

contexto histórico-artístico mediatiza la manera en la que se mira y enjuician las manifestaciones artísticas paleolíticas.

Nos centraremos en la primera fase de la historiografía del arte prehistórico, desde la aceptación de su existencia hacia 1864 (fecha del artículo de Lartet y Christy) hasta el cambio definitivo de tendencia en 1903 en favor de la interpretación “mágica” (publicación del célebre artículo de Reinach sobre “*El arte y la magia...*”).

Usaremos como enunciado del periodo la expresión de “*arte lúdico*”, abandonada por la historiografía reciente la denominación tradicional de “*Arte por el Arte*”<sup>2</sup>, que alude en realidad a un factor artístico de incidencia colateral sobre el tema que nos ocupa<sup>3</sup>. Esa expresión de “*arte lúdico*” de Nathalie Richard<sup>4</sup> resume perfectamente ese juicio apriorístico del arte paleolítico en el marco de un evolucionismo lineal de raíz positivista que fundamenta todo análisis sobre el hombre prehistórico en la segunda mitad del s. XIX.

Intentaremos mostrar en qué manera las interpretaciones de la expresión artística paleolítica se alimentan o apoyan, de manera consciente o no, en el caldo de cultivo intelectual de la época<sup>5</sup>: el evolucionismo lineal en versión francesa (*transformismo*)<sup>6</sup> frente al *creacionismo*, el Progreso como ideal social e intelectual, la Etnografía, la Historia *positiva*<sup>7</sup>, los encuentros y desencuentros personales entre investigadores, su formación autodidacta, la conformación de la ciencia prehistórica como disciplina. Y nos centraremos en cual fue la incidencia de la visión social del Arte, en el contexto de una burguesía emergente cuyo interés por el Arte desencadena procesos intelectuales y artísticos que cambian la concepción del Artista y el Arte, y facilitan la renovación plástica que desembocará con el cambio de siglo en las Vanguardias, en contradicción con la parcialmente fosilizada tradición academicista.

La conformación del discurso historiográfico en estas décadas finales del s. XIX no responde así a un discurso homogéneo ni lineal, sino a una suma de

<sup>2</sup> Mantenido por la investigación durante décadas desde su utilización por A. Laming-Emperaire (1962: 65-72).

<sup>3</sup> Moro Abadía /González Morales, 2005: 182-184.

<sup>4</sup> Richard, 1993.

<sup>5</sup> Especialmente en el s. XIX e inicios del s. XX, una fase caracterizada por la formación autodidacta y origen multidisciplinar de los investigadores, aunque siempre, incluso hoy en día, el contexto sociocultural influye de alguna manera. Es lo que Read denomina la: “...*presión universal y anónima de la pauta social o cultural*” (Read, 1971: 21).

<sup>6</sup> Moro Abadía, 2005: 715

<sup>7</sup> En el sentido que le da Carbonell (1978: 183), que habla de una historia *positiva* y no positivista (como tradicionalmente se ha valorado para este periodo decimonónico), creada a posteriori a partir de los hechos en los que se apoya, y que convergerá sólo parcialmente con el positivismo.

opiniones personales en las que – aún más que ahora – se descubre el problema del *presentismo*<sup>8</sup>, la imposibilidad del investigador de escapar del presente desde el que escribe. La supuesta *evolución natural* de la percepción del arte paleolítico en la investigación, de la que habla Taborin<sup>9</sup>, respondería a una convergencia de influencias desde muchos campos, fenómeno de vasos comunicantes transversales desde un contexto sociocultural, que incide e influye especialmente en el nacimiento de la ciencia prehistórica.

Este cúmulo de influencias desde la realidad social, política, y desde todos los campos de la cultura, etc., complicará la definición de un discurso común, generalizado y homogéneo. Más que de corrientes interpretativas, hemos de hablar de personalidades destacadas y de su influencia sobre la comunidad científica. Y esto se debe en buena medida a un rasgo evidente de la historiografía de la época, la fuerza de las biografías. De ahí que veamos en las revisiones historiográficas recientes cómo Lartet, Piette, Mortillet, Breuil, etc., son tratados y analizados necesariamente de manera individual, y que sea imprescindible bajar casi al terreno biográfico, y de la evolución de los descubrimientos (que en definitiva acaban siendo un factor casi decisivo en el cambio de tesis imperantes) para explicar la evolución en el tiempo de sus postulados teóricos.

Incidiremos especialmente en el ámbito francés, en cuanto que referente ineludible en una investigación sobre un tema casi tomado como propio, ayudado por la inercia de ese galocentrismo europeo derivado del peso específico de los intelectuales franceses en el desarrollo y difusión del movimiento ilustrado desde el s. XVIII<sup>10</sup>. Lo refuerza esa corriente nacionalista y laicista que desde la Rev. Francesa busca “*una génesis sin Génesis*”, un referente mítico de concienciación nacional<sup>11</sup>, en el que lo paleolítico (también presente en una España cantábrica valorada casi desde un imperialismo arqueológico) se suma al fenómeno del *mito galo* como consolidador de la identidad francesa a la altura de la 3ª República. Coincide en el tiempo, dentro de ese esfuerzo francés por mantenerse entre las potencias europeas en todos los órdenes, con el crecimiento (aunque ni mucho menos podamos hablar de un sólo foco de origen o desarrollo) de París y Francia como centro neurálgico de la renovación intelectual y artística que imperará en Europa a finales del s. XIX y primera mitad del s. XX, un papel que en teoría deberían haber asumido Londres, Viena o Berlín.

<sup>8</sup> Moro Abadía /González Morales, 2005b: 60; Brush, 1995: 221.

<sup>9</sup> Taborin, 2005: 829.

<sup>10</sup> Sánchez Martos, 1993:180.

<sup>11</sup> Demoule, 1982: 742-744.

## CONFORMACIÓN SOCIOCULTURAL DEL DISCURSO DEL ARTE LÚDICO

Puesto que esta fase de la historiografía del arte prehistórico se circunscribe en buena medida a territorio francés, cuna de los primeros descubrimientos y patria de buena parte de los investigadores que definirán el discurso interpretativo, nos ceñiremos a la realidad decimonónica francesa. El ambiente en el que surgen las primeras teorías sobre el arte prehistórico se ve agitado por el gran debate sobre el origen del hombre que enfrenta a dos visiones antitéticas de la existencia y la historia, apoyadas o refutadas por las aportaciones de ciencias como la etnografía, o la geología/paleontología, desarrolladas en el marco del nacimiento de la ciencia prehistórica, e inmersas en los conflictos sociopolíticos derivados del descalabro que supone la derrota de 1870 ante Alemania, y de la creación de la 3ª República.

### Transformismo y ciencia prehistórica

El origen científico y el carácter multidisciplinar de la formación intelectual de los investigadores pioneros en la investigación arqueológica<sup>12</sup> concebida ya como rama de la ciencia, será básico. La arqueología en general, y la prehistoria en particular, se nutren en el s. XIX de conceptos y aportaciones intelectuales realizadas en los campos de la Geología, Etnografía, la Paleontología, Arqueología, Antropología, la Historia, la Historia del Arte, entre otras. La dificultad estribaba en que cada uno de estos campos contextualiza la cuestión en su propio discurso historiográfico, y será la intersección de todos ellos la que irá dibujando los límites y conceptos de la Prehistoria<sup>13</sup>, y a posteriori del arte prehistórico.

El discurso sobre el arte prehistórico se conforma al mismo tiempo que se asienta como disciplina la propia Prehistoria. Como en el resto de Europa, la necesidad de legitimación científica por parte de una arqueología prehistórica cuyo status científico aún era precario, llevó a los investigadores franceses a impulsar estrategias con el objetivo fundamental de convertir a la Prehistoria en una ciencia del mismo rango que las naturales, siempre con la reivindicación permanente del carácter *científico* de su trabajo<sup>14</sup>: creación de museos, sociedades arqueológicas, revistas especializadas, el desarrollo de congresos nacionales e internacionales, la creación (a posteriori) de cátedras universitarias. Estrategias que apenas encontraremos en el caso español. Con estudios prehistóricos en

---

<sup>12</sup> Laming-Emperaire, 1964: 157.

<sup>13</sup> Coye, 2005; 702.

<sup>14</sup> Moro Abadía, 2007: 11.

marcha<sup>15</sup> desde los años sesenta del s. XIX, la escasa investigación española se interesa por lo que se debatía en el ambiente intelectual europeo<sup>16</sup>, pero carece del impulso y apoyo necesario para su desarrollo y no tiene repercusión exterior.

La base teórica que guiará la mayoría de la investigación decimonónica francesa depende del modelo evolucionista que aplica a sus juicios sobre el hombre prehistórico: el *transformismo* (y no el darwinismo)<sup>17</sup>. No hay que olvidar la cuestión temporal. La polémica sobre las ideas de Darwin es casi coetánea a la del hombre prehistórico y su arte<sup>18</sup>, mientras que el *transformismo* de Lamarck batallaba desde hacía medio siglo con el *catastrofismo* de Cuvier. Naturalistas como Gérard, o los Geoffroy Saint-Hilaire (padre e hijo) impondrán las tesis transformistas<sup>19</sup>, asentadas profundamente durante décadas en las nuevas generaciones de naturalistas franceses, y por extensión en toda ciencia que trabaje en el campo evolutivo, incluida la Prehistoria.

<sup>15</sup> En el siglo XIX podemos mencionar, para los primeros tiempos de la ciencia prehistórica: los trabajos de Juan Vilanova y Piera (1821-1893) (entre otras muchos hallazgos y estudios) sobre la *Cueva del Parpalló y Cova Negra* en la zona levantina, a partir de 1860; los hallazgos de útiles líticos en el Cerro de San Isidro (Madrid), por Casiano de Prado en 1862 (junto con los franceses Verneuil y Lartet).

<sup>16</sup> Vilanova y Piera, y Tubino, acuden a la primera exposición de objetos prehistóricos, en la Gran Exposición Universal de París de 186 (Heras Martín, 2003: 20). Desde posiciones distintas, Vilanova y Piera (escéptico en los años 90 sobre la existencia de un hombre terciario aunque lo ve geológicamente posible, ligado al Creacionismo), y F. Tubino participarán en la polémica en torno al transformismo en varios de los foros y publicaciones en que ésta tuvo lugar en foros (*Ateneo de Madrid*, la *Sociedad Antropológica Española*, *Revista de Antropología*, *Revista Europea*, *Revista Contemporánea* y *Revista de España*) (Sánchez Gómez, 1986; Ortiz García, 2001: 278). Ambos escriben conjuntamente una interesante memoria como resultado de su asistencia al IV Congreso Internacional de Antropología y Arqueología Prehistóricas (Tubino /Vilanova y Piera, 1871) y participan en las actividades de la *Sociedad Española de Antropología* (Ayarzagüena, 1990, 1997), en cuya *Revista de Antropología* publican sendos artículos sobre el origen del hombre (Vilanova 1874; Tubino 1874).

<sup>17</sup> Al darwinismo, mal visto por la sociedad católica y por el mundo científico francés, se le achaca el excesivo materialismo en sus presupuestos evolutivos (para lo que podía asumir el contexto sociocultural burgués imperante); y que deje al azar un papel que no asume una comunidad científica que ve en el progreso la fuerza que dirige el devenir del hombre a lo largo del tiempo (Moro Abadía, 2005: 718).

<sup>18</sup> Para cuando Darwin publica en 1859 su "*Origen de la especie*", Boucher de Perthes había publicado doce años antes su descubrimiento de sílex tallado en estratos antiguos del Somme, Fuhlrott había publicado en 1856 los hallazgos del hombre de Neandertal, y ya había hallazgos de arte mueble: en 1853 Brouillet encuentra el hueso grabado de Chaffaud. Lartet localiza en 1860 un cuerno de ciervo con un osos grabado en la cueva de Massat. Lartet y Christie publican en 1864 la obra que dará carta de naturaleza al arte mueble paleolítico dos años antes de que se convocara el primer congreso internacional de antropología y arqueología prehistórica, que verá plantear el problema del hombre terciario en 1867 en su 2ª sesión de París (Patte, 1933: 402).

<sup>19</sup> Beaune, 1990.

Tras la polémica que precede a la aceptación de la existencia del *hombre antediluviano* de Boucher de Perthes, en la década de los cincuenta<sup>20</sup>, la idea común resultante de la visión transformista de la cultura defiende una evolución unidireccional y progresiva desde el comienzo de la humanidad<sup>21</sup>. Esto reduce drásticamente el potencial intelectual y cultural admitido para el primitivo, incluso en escritos posteriores a la admisión generalizada del arte prehistórico<sup>22</sup>. La figura dominante en las primeras décadas, G. de Mortillet (1821-1898), con esquemas de pensamiento deudores de la Geología y las *ciencias naturales*<sup>23</sup>, definirá entre 1869-1872 una concepción del *tiempo* prehistórico de influencia considerable en la investigación<sup>24</sup>. Dominador del ambiente científico de las primeras décadas, apoyado por un núcleo parisino de expertos y entusiastas, fue valorado en su época por su papel fundador en la Prehistoria, en especial en la elaboración de una clasificación y clarificación terminológica, un “*verdadero legislador de la Prehistoria*” (en palabras de L. Capitan)<sup>25</sup>. Sobre la base de la autoexigencia que busca coincidir la cronología prehistórica y la geológica<sup>26</sup>, desarrolla un modelo que Richard califica como “*neo-lamarckiano*”<sup>27</sup>: la historia de la evolución se constituye, para Mortillet, en un movimiento de sucesión lineal de estadios sucesivos, en los que el progreso continuo y global se erige en paradigma.

<sup>20</sup> Laming-Empeaire, 1984: 53 (1ª ed. Francesa, 1963). Tras Boucher de Perthes y su obra *Antiquités celtiques et antediluviennes*, Gaudry presenta en 1859 a la “*Académie des Sciences*” su memoria “*La contemporanéité de l’espèce humaine et des diverses espèces animales aujourd’hui éteintes*”. Sin embargo, al año siguiente, dicha academia rechazará la memoria de E. Lartet, “*Sur l’ancienneté géologique de l’espèce humaine dans l’Europe occidentale*”, que sí tuvo buena acogida en Europa, siendo inmediatamente editada en Londres y Bruselas (Ripoll Perelló, 1996: 307).

<sup>21</sup> Moro Abadía, 2005: 719.

<sup>22</sup> En 1870, Dureau (1870: 62-63) acude a los clásicos para aseverar que el hombre pretérito desconocía el arte de hacer fuego.

<sup>23</sup> Inicia el seminario con los jesuitas (periodo al que él achaca sus convicciones anticlericales y materialistas), y acaba sus estudios en el Museo Nacional de Historia Natural de Francia y en el Conservatorio de Artes y Oficios. Ingeniero. Exiliado con ocasión de la Revolución del 48, vuelve en el 63, y tras un periodo complicado entra en 1868 en el Museo de Antigüedades Nacionales, bajo la dirección de A. Bertrand, hasta su salida en 1886. Mantiene una difícil relación con Bertrand, y con el sucesor de éste, Reinach. La clasificación de las colecciones de este museo le servirán de base para su cronología tipológica (Nicole, 1901; Coye, 2005: 703-704 y 706).

<sup>24</sup> Coye, 2005: 704.

<sup>25</sup> En su discurso como presidente de la *Société d’anthropologie de Paris*, L. Capitan ensalza en 1899 la figura del ya desaparecido: “*Verdadero legislador de la Prehistoria, de la que fue también uno de sus fundadores, supo, casi desde sus comienzos, agrupar y coordinar los hechos esparcidos que solo la constituyen entonces, reunirlos por un lazo común, clasificarlos siguiendo un orden sistemático y racional. Esa fue su obra maestra*” (VV. AA., 1899: 6, Op. Trad.)

<sup>26</sup> Pautrat, 1993: 54.

<sup>27</sup> Richard, 1992: 200.

Aun contando con las claras diferencias entre las variantes cronológicas imperantes en la época<sup>28</sup>, todas ellas adolecen para Moro Abadía de problemas comunes: una secuencia de evolución única, con definición unilineal del tiempo; y, a la vez, lo difícil que les resulta explicar en sus modelos las transiciones o pasos de un periodo a otro. Rastreamos aquí una contradicción en la conformación de la Prehistoria en los primeros momentos dominados por Mortillet<sup>29</sup>, resuelta más desde postulados quasi ideológicos e intuiciones, que mediante una argumentación coherente: la contradicción de querer consolidar como ciencia una disciplina de carácter histórico partiendo del cuerpo teórico de las llamadas ciencias naturales (sobre todo la geología), y en oposición con las objeciones desde la consolidada ciencia histórica (a la que Mortillet rechaza)<sup>30</sup>. A semejanza de lo que defiende en 1881 un Seignobos para la Historia<sup>31</sup>, la prehistoria describe, mediante documentos (en este caso los objetos, los datos de la estratigrafía, etc.), las sociedades pasadas y sus metamorfosis. Pero mientras el positivismo histórico o “Escuela Metódica”<sup>32</sup> intenta llegar al conocimiento histórico a partir de los hechos del pasado mediante un proceso exento de cualquier factor subjetivo, mostrando los hechos tal como se nos presentan<sup>33</sup>, J.-I. Pautrat encuentra en *Le Préhistorique* (1883) de Mortillet un rasgo que en buena medida define a toda la generación: las teorías no derivan tanto de los hechos como de otras teorías, y son los hechos los que son interpretados para que converjan con las teorías a priori<sup>34</sup>. El mismo rasgo del que adolece otra ciencia tomada como referente por la incipiente ciencia prehistórica, la Etnografía de la primera mitad del siglo XIX, que no acepta el

<sup>28</sup> La cronología “paleontológica” de Lartet, la “tipológica” de Mortillet, y la “estilística” de Piette (Moro Abadía, 2005: 715-718).

<sup>29</sup> Para Richard, el polémico estilo científico de Mortillet no distingue siempre entre lo propiamente científico y lo político y social (Richard, 1992: 202).

<sup>30</sup> Para Mortillet (1897), no es la Historia la que cuenta en la constitución de la nueva ciencia prehistórica, sino las ciencias naturales, en especial la *Geología*. Lo justifica por la resistencia de los historiadores eruditos de la ciencia oficial a la condición primitiva del hombre, a causa del peso de las tesis tradicionales en la disciplina histórica, y por la certeza de Mortillet que el documento (en contradicción con lo que defiende historiadores como Seignobos o Langlois) no es más que un vestigio entre otros, que ha de ser reexaminado. Sin embargo, la revista que funda Mortillet en 1865 se titula, significativamente, “*Materiaux pour l’histoire positive et philosophique de l’Homme*” (Ripoll Perelló, 1964-65, 1996: 305-308). Usa el término de *historia positiva*, el mismo con el que se autodenominan historiadores dominantes en la época, a los que la historiografía posterior califica como *positivistas*.

<sup>31</sup> Seignobos, 1881: 586.

<sup>32</sup> Siempre se ha afirmado la fe positivista de la generación de los Langlois (1863-1929), Seignobos (1854-1942), Lavissee, Monod, en la objetividad de la historia y sus hechos. Pero las revisiones recientes y la reivindicación de su obra ha planteado dudas sobre la supuestamente evidente conexión que hizo durante décadas la historiografía con el positivismo de Comte. Ni se autocalifican como tales, ni aceptan la posibilidad de aplicar a la Historia la búsqueda *comtiana* de constantes, normas y leyes universales (Pons /Serna, 2005: 135).

<sup>33</sup> Pons, 2008: 136.

<sup>34</sup> Pautrat, 1993: 51.

Arte como un rasgo de los pueblos salvajes que analiza (con alguna excepción como Nilsson<sup>35</sup>), en clara sintonía con los planteamientos del evolucionismo lineal<sup>36</sup>. Y que veremos en las influyentes *Exposiciones Universales* de la segunda mitad del s. XIX<sup>37</sup>.

En las décadas finales de siglo<sup>38</sup>, el panorama intelectual y social cambia lo suficiente como para generar un escenario favorable al cambio de tendencia respecto a los esquemas transformistas lineares de Mortillet y los ambientes parisinos. Basculará hacia la tendencia simbolizada por Emile Cartailhac<sup>39</sup> y el núcleo de Toulouse<sup>40</sup>, ya visible en el progresivo giro que este investigador da a la revista *Materiaux*<sup>41</sup> tras adquirirla en 1869, y en *l'Anthropologie*, fundada por él en 1890<sup>42</sup>. La crisis socioeconómica genera una agitada atmósfera social que pone en entredicho el optimista concepto de Progreso de la sociedad burguesa acomodada. Asistimos a la decadencia del evolucionismo lineal, contestado desde las teorías de Boas y Ratzel<sup>43</sup>. El desarrollo de una comunidad científica con vínculos en universidades e instituciones, el creciente volumen de bibliografía sobre los nuevos descubrimientos, favorecen la autoafirmación de la

<sup>35</sup> Nilsson realiza una comparación sistemática en la década de los cuarenta entre los instrumentos de los pueblos primitivos del N de Escandinavia, y los de los pueblos prehistóricos. Propone el término de *Etnografía Comparada* para definir esta nueva ciencia del hombre antes de la historia. No obstante, su obra no será traducida al francés hasta 1868, con el título de *Les habitants primitifs de la Scandinavie*, y tendrá un eco escaso (Nilsson, 1843 y 1844. En Laming-Emperaire, 1964: 176-177).

<sup>36</sup> Moro Abadía /González Morales, 2004: 123.

<sup>37</sup> En sucesivas exposiciones como las de Londres (1862), Ámsterdam (1883), o París (1889), las reconstituciones de poblaciones *salvajes* en escenarios fantásticos reflejan estereotipos exóticos con aderezo de objetos de pueblos aborígenes, que buscan remarcar su barbarie frente a la riqueza y saber del mundo occidental (Aka-Evy, 1999: 564).

<sup>38</sup> Desde finales de la década de los setenta va creciendo una actitud crítica hacia la hegemonía de las tesis de Mortillet, con el belga E. Dupont (1874) como precursor. La críticas se centran inicialmente en su idea del hombre terciario, para centrarse en el núcleo de sus planteamientos prehistóricos, su cronología (Richard, 1992: 201).

<sup>39</sup> Cartailhac, 1876-77, 1885, 1887, 1889, 1900; Montané, 1922.

<sup>40</sup> Dentro del peso que vemos en las biografías de estos investigadores, sin duda influye la animadversión personal entre Mortillet (algo habitual en su caso) y Cartailhac (Richard, 1992: 202), el figura señera del núcleo de investigadores de Toulouse y en la línea de interpretación crítica con la obra de Mortillet, que hereda de éste último la revista *Materiaux* aunque en seguida se distancian.

<sup>41</sup> Es significativo el cambio de título en "Materiaux..." tras la venta de la revista por Mortillet a Cartailhac en 1869. Pasa a denominarse "*Materiaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'Homme*", quitando los adjetivos de positiva y filosófica

<sup>42</sup> Para la creación de *l'Anthropologie* se fusionarán tres revistas: *Materiaux* (2ª fase, 1869-1889), la *Revue d'anthropologie* (1871-1889), y la *Revue d'ethnographie* (1882-1889). El núcleo intelectual inicial de la nueva revista lo forman el propio Cartailhac, Hamy, Reinach, Marcelin Boule, el príncipe Alberto I de Monaco (el creador del IPH), y el príncipe Roland Bonaparte (Ripoll Perelló, 1996: 310).

<sup>43</sup> Moro Abadía /González Morales, 2004: 133-134.

Prehistoria como ciencia independiente, y en buena medida reducen el flujo de influencias exteriores hacia investigadores cada vez menos autodidactas. Pero eso no quiere decir que no encontremos trasfusiones transversales desde otras ciencias, especialmente desde la Etnografía. Ésta pasa a primer plano como referente teórico, sobre todo los primeros estudios e informes etnográficos serios<sup>44</sup> en las décadas finales de siglo sobre pueblos aborígenes (especialmente australianos: Grey publica datos de arte rupestre, en parte hecho por ellos, ya en 1840). La investigación del cambio de siglo<sup>45</sup>, como señala Dittner, dará la espalda a lo especulativo, buscan material objetivo, hechos<sup>46</sup>. Esto les aproximaba al discurso histórico de la “Escuela Metódica”, del positivismo histórico que impregnaba toda la investigación en los estudios de Historia. Acerca la parte formal del análisis del arte prehistórico al modelo positivista de la Historia del Arte<sup>47</sup>.

### Política, ciencia y religión

El marco europeo en el que se sucedían los descubrimientos no era precisamente un lugar social y políticamente tranquilo. El nacionalismo ascendía desde los años setenta en todos los regímenes occidentales, y evolucionó en los años ochenta hacia un imperialismo colonialista que buscaba para sí el *status* de potencia mundial<sup>48</sup>. Francia tuvo un siglo especialmente agitado, marcado por las revoluciones de 1815 y de 1848, los intentos monárquicos, la implantación de la República, la Comuna de París, y su fracaso en la guerra franco-prusiana<sup>49</sup>. Todo ello incidía en la definición de una “conciencia nacional”, neorromántica y nacionalista. Este impulso *nacional* se apoya, como en otras partes de Europa, en la reivindicación de lo propio, de sus ancestros desde la prehistoria.

La mezcla de política y ciencia es especialmente evidente en los inicios de la 3ª República. En el marco de una sociedad en crisis tras el cataclismo emocional e intelectual de la derrota ante Prusia, en los albores de los problemas de la sociedad industrial en las décadas que preceden y suceden al cambio de siglo, la élite dirigente busca la recuperación y el fortalecimiento del régimen político en el populismo nacionalista, en la reivindicación nacional, en

<sup>44</sup> Ucko /Rosenfeld, 1967: 126.

<sup>45</sup> Sigue el camino que ya marcaba la Historia como disciplina, progresista y continua, con reflujos positivistas, que rechaza discontinuidades y rupturas (Carbonell, 1986, 10: 153-161).

<sup>46</sup> Dittmer, 1960: 18-21.

<sup>47</sup> Lo veíamos ya en *La Philosophie de l'art*, de Taine (1882, ed. 2000: 18). Y perdurará en la primera mitad del s. XX. Para Beltrán (1989: 19), la cronología y ciclos estilísticos de Breuil siguen los criterios de investigación y ciclos culturales de Schmidt y la “Escuela histórico-cultural de Viena”, y en el fondo también las antiguas ideas evolucionistas de Tylor.

<sup>48</sup> Mommsen, 1981: 10-15.

<sup>49</sup> Droz, 1981: 103-136; Grenville, 1984: 15-40, 121-140, 422-436; Mommsen, 1981: 90-102, 170-177.

una búsqueda del honor y el puesto perdido en el panorama europeo tras la derrota en la guerra francoprusiana<sup>50</sup>. Herederos ortodoxos del positivismo, un grupo de investigadores y librepensadores defensores del materialismo científico, y la laicidad absoluta, con la ciencia y su divulgación<sup>51</sup> como una especie de nueva religión, se mezclan e interactúan con la élite política, aportando argumentos y armas intelectuales en pro del progreso nacional<sup>52</sup>. Es el caso especialmente de Gabriel Mortillet y las firmas que escriben en la revista "*Materiaux*" en su primera fase (1865-1869)<sup>53</sup>, o posteriormente en "*L'Homme*" (1884-1887)<sup>54</sup>.

Era ineludible la importancia de las creencias ante novedades intelectuales que incidían en el origen del hombre. El apoyo de liberalismo laicista al evolucionismo era visto con desconfianza desde sectores conservadores, y desde una Iglesia reticente al liberalismo<sup>55</sup>. La existencia de las culturas prehistóricas suponía aceptar la idea de una humanidad alejada en el tiempo, que contrastaba fuertemente con la cronología corta del relato bíblico<sup>56</sup> y el referente del *Diluvio*<sup>57</sup>, con un hombre ya no "*hecho a imagen y semejanza*" desde el principio sino que evoluciona desde un estadio al que la opinión pública de la época descalifica y asocia al del mono, la barbarie (caló tan hondo que no es difícil seguir encontrando hoy en día expresiones y similares). Sin pretenderlo, este enfrentamiento suscribe el proceso similar que vive la Historia como disciplina en Francia.

---

<sup>50</sup> Dufour, 2007

<sup>51</sup> Uno de sus rasgos "positivistas", junto al anticlericalismo. En lo que Gouhtier llama una "*imperiosa vocación pedagógica*", difundir el saber y la ciencia, en todas las capas sociales, es - según Comte - el trabajo científico y social más importante y urgente (Petit, 1989: 7 y 10).

<sup>52</sup> De nuevo encontramos similares objetivos a los de la Escuela Metódica, cuyos seguidores añaden a la investigación el plus del efecto socializador de las enseñanzas que aporta la Historia al servicio de la construcción nacional y mejora del ciudadano de la 3ª República (Pons /Serna, 2005: 131), aunque en el caso del grupo de Mortillet, con objetivos más radicales.

<sup>53</sup> Richard, 1989.

<sup>54</sup> Richard, 1989; Ripoll Perelló, 1996.

<sup>55</sup> En el caso del catolicismo, se habla de una jerarquía eclesiástica reticente al llamado *catolicismo liberal*, representado en la cultura francófona por *La Mennais*. Especialmente desde 1859 (por ej., con la encíclica *Quanta Cura* y *Syllabus* anejo, de Pío IX), decide sistematizar doctrinalmente la postura de la iglesia frente al liberalismo (Gallego 1978: 137-141).

<sup>56</sup> Ripoll Perelló 1986: 91.

<sup>57</sup> La fuerza del Diluvio se mantiene inicialmente entre muchos investigadores, que asumen de algún modo el papel secundario de la geología frente a. Se valoraba el peso de fuentes que se consideraban históricas, como las referencias de autores antiguos o las múltiples tradiciones similares de otras culturas. Será Boucher de Perthes, en 1847 el que conseguirá conciliar este referente *ante quem* y *post quam* del Diluvio con la moderna concepción de la Prehistoria. Es el paso del "*antediluviano histórico al antediluviano prehistórico*" (Stoczkowski, 1993: 14-16)

Los *creacionistas* chocaban con el anticlericalismo militante y “agresivo” de Mortillet y sus seguidores<sup>58</sup>, ese grupo de estudiosos que hemos visto jugueteando con los extrarradios del poder político. Estos últimos contraponen el progreso científico, centrado en este caso en la investigación antropológica y prehistórica, a la metafísica (en la que engloban la religión), en la búsqueda de conocimiento verdadero. Defienden la necesidad de oponer los hechos a las antiguas creencias, a los prejuicios y las representaciones religiosas, para constituir una ciencia nueva<sup>59</sup>. Niegan para la Prehistoria la existencia de creencias. Mortillet no ve ningún rastro de sentido místico o religioso en el arte magdalenense<sup>60</sup>. Dado el evidente potencial sensible y espiritual del Arte, la visión *lúdica* del arte pretérito, mero reflejo del ocio, era perfecta para este argumento contrario a la existencia de un sentido de trascendencia entre los prehistóricos. La conexión ciencia - política en el contexto de la ofensiva anticlerical de la República en los años ochenta contra la Iglesia católica, enrarece todavía más la polémica del origen del hombre<sup>61</sup>. Y pudo estar en el origen de la desconfianza inicial hacia el descubrimiento de *Altamira*, del que Cartailhac teme que sea una trampa de los jesuitas españoles (la investigación española no es conocida ni valorada) para desacreditar a los prehistoriadores<sup>62</sup>.

Seguramente, la participación en la investigación de sacerdotes prehistoriadores, como Breuil<sup>63</sup>, los Bouyssonie, Obermaier, etc., hubo de guardar un difícil equilibrio entre las ideas defendidas por la Francia católica, más conservadora hacia la Evolución, y los ataques de un anticlericalismo que se infiltra entre una parte de los primeros investigadores y complicará la aceptación de un arte prehistórico con fines algo más que decorativos. Pero sin duda la labor de esos “*sacerdotes-prehistoriadores*” será fundamental en la conformación de la prehistoria como ciencia<sup>64</sup>. Y para buena parte de la

<sup>58</sup> Sus tesis son visualizables en los contenidos de las publicaciones ligadas a Gabriel Mortillet, tanto en la primera fase de la revista “*L’Homme*”, como en “*Materiaux*” (Richard, 1989).

<sup>59</sup> Pautrat, 1993: 51.

<sup>60</sup> Mortillet, 1883: 296-297.

<sup>61</sup> Ley de 1880 contra las congregaciones religiosas, leyes de 1882 y 1886 para la laicización de la enseñanza, ley de 1881 que suaviza la censura, etc. Los partidarios de Mortillet, los que escriben y opinan en su revista “*Materiaux*”, creen que la ciencia debe jugar un papel activo en ese combate por el progreso (así traducen esta actividad anticlerical), que acaba siendo mezclado en la crisis social de la época con el combate por levantar a Francia de la humillación tras la derrota militar ante Alemania en 1870 (Richard, 1989: 233).

<sup>62</sup> Clottes, 2006: 4-5.

<sup>63</sup> Con un carácter personal universalmente admitido como difícil, Breuil, en los comienzos de su carrera, con la separación Iglesia-Estado reciente en Francia, y por su condición de eclesiástico, sufre frecuentes ataques personales en publicaciones y congresos, especialmente desde los seguidores del anticlerical Mortillet (Hurel, 2003: 2).

<sup>64</sup> En 1942, Breuil (1942-45: 669) escribiría: “*Para los espíritus ilustrados, fe y ciencia han dejado de oponerse y corresponden a dos órdenes de realidades que, en nuestro espíritu, se desarrollan a través de dos vías diferentes, pero no opuestas*”.

historiografía reciente será precisamente el anticlericalismo militante del núcleo en torno a Mortillet uno de los rasgos con mayor incidencia en el origen de la tesis de un arte *lúdico*, fruto de las limitaciones intelectuales de un hombre primitivo guiado meramente por un afán imitativo en ratos de ocio.

La situación en España aún era más complicada después de un siglo muy convulso<sup>65</sup>. En el final de siglo, en la época del descubrimiento de Altamira (1879) pervivía el enfrentamiento entre liberalismo anticlerical y sectores sociales más conservadores. La oposición de éstos últimos hacia planteamientos disonantes con el mensaje tradicional sobre la Creación se intensifica tras la restauración de la monarquía en 1875 y su sistema de alternancia de partidos conservador y liberal, con un régimen favorable a las concesiones a la iglesia tradicional porque necesitaba de ella para su afianzamiento<sup>66</sup>. En este panorama es comprensible el mayor peso del núcleo creacionista agrupado en torno a dos de los fundadores (1871) de la *Sociedad Española de Ciencia Natural* (muy importante en los inicios de la Prehistoria en España), los catedráticos Vilanova y Piera (el “defensor” mitificado de Altamira) y José Solano<sup>67</sup>. Dada la complejidad sociopolítica y educativa del s. XX español, el evolucionismo, que llega a España de la mano de A. Gómez Linares hacia 1875<sup>68</sup>, tardará muchas décadas en asentarse<sup>69</sup>.

---

<sup>65</sup> Mientras que en países como Francia, la implantación del sistema liberal fue menos conflictivo, en España se desarrolló en un contexto de subdesarrollo, de dicotomía entre los que lucharon en la Guerra de Independencia y los afrancesados; de pérdida de lo que quedaba de su imperio transoceánico; de enfrentamiento entre la sociedad urbana propiciadora del liberalismo y la secularización frente al mundo rural, de enconamiento entre un liberalismo crítico con el papel de la iglesia y anticlerical frente a los defensores de ésta y la condena de la iglesia romana a los presupuestos del liberalismo, lo que desemboca entre otras cosas en las sucesivas guerras carlistas (Palacio Atard, 1981: 10-11).

<sup>66</sup> Dos ejemplos: La *Segunda Cuestión Universitaria*, ocasionada por el ministro de Fomento, marqués de Orovio, al prohibir la enseñanza universitaria de postulados que contradijeran las normas de la Iglesia; y la *Crónica al III Congreso Católico Nacional Español* (Sevilla 1893), en el que se pide la creación de una cátedra consagrada a enseñar “...la verdadera prehistoria católica”, y se recomienda a los investigadores católicos del tema que declaren al principio de sus libros su fe y su oposición “...a todo panteísmo evolucionista y transformista” (Heras Martín, 2003: 20-21), considerando que los descubrimientos no sólo no son disonantes con la Divina Revelación, sino que dejan siempre a salvo la narración mosaica (Moro Abadía/ González Morales, 2006: 64). Voces muy críticas como las del cardenal Ceferino González hacia el darwinismo adoptarán posturas algo más conciliadoras a finales de siglo.

<sup>67</sup> Pelayo, 1998: 252.

<sup>68</sup> Vinculado al kraussismo a través de Giner de los Ríos (fundador y animador de la *I. Libre de Enseñanza*). Ambos formarán parte del *darwinismo* español, enfrentado a los *creacionistas*, y afectado de lleno por la llamada *Segunda Cuestión Universitaria* (Moure Romanillo /García Soto, 1989: 12).

<sup>69</sup> Querol, 2001: 237-238.

En el carácter todavía bastante provisional de la ciencia prehistórica, huérfana de apoyos institucionales claros y sin un respaldo docente, estriba también el carácter personalista de las teorías, al albur de la influencia y de las polémicas ligadas a los congresos<sup>70</sup>, y ciertas publicaciones y/o asociaciones que se van creando en las décadas finales del siglo<sup>71</sup>. La enseñanza de la Prehistoria en Francia tarda bastante en asentarse. En un primer momento, Cartailhac imparte de forma extraoficial clases de Antropología y de Arqueología Prehistóricas en la Universidad de Toulouse, pero tendrá que cancelarlas por problemas con sus colegas y sólo retomará la docencia en 1906<sup>72</sup>. La primera de las instituciones especializadas será el departamento de antigüedades prehistóricas, creado en el seno del *Museo de Antigüedades Nacionales de Saint-Germain*, inaugurado en 1867, y en el que desarrollará su actividad G. de Mortillet<sup>73</sup>.

En España los escasos intentos de investigadores notables se diluyen en una situación de letargo y subdesarrollo investigador y docente, acorde con en una nación en decadencia con frecuentes crisis políticas y económicas. Pese a unos primeros cursos impartidos por Juan Vilanova y Piera y Francisco María Tubino<sup>74</sup> en la Universidad de Sevilla, en 1872, sobre “Ciencia Prehistórica”, los estudios prehistóricos no logran institucionalizarse hasta 1922 de la mano de Hugo Obermaier. Sin entrar en disquisiciones historiográficas (como las que podemos leer en Trigger, o Díaz-Andreu) sobre si la intervención de investigadores e instituciones extranjeras en España en esta fase y hasta los años veinte del s. XX responde a un trasfondo nacionalista, o incluso *imperialista*, la presencia de investigación y capital francés fue decisiva. Francia es el país que más se interesa culturalmente por España<sup>75</sup>. Los investigadores franceses cuentan con cauces de publicación con prestigio, y difusión internacional para

<sup>70</sup> Sin duda fueron uno de los foros principales de debate. Richard subraya el peso específico de las delegaciones francesas, siempre las más numerosas y las que jugaban un papel central en las discusiones (Richard, 1992:194).

<sup>71</sup> Muchos de los investigadores pertenecen a varias de ellas, o las utilizan como foro de discusión y defensa de sus argumentos. Podemos citar, entre muchas otras: *Société préhistorique française* (antes *Société préhistorique de France*), *Société d'anthropologie de Paris*, *Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, *L'Anthropologie*, *Materiaux*, etc.

<sup>72</sup> Boule, 1921: 594, 596.

<sup>73</sup> Richard, 1992: 191.

<sup>74</sup> Díaz-Andreu, 2002: 107.

<sup>75</sup> En 1894 y 1899 comienzan a publicarse la *Revue Hispanique* y el *Bulletin Hispanique* respectivamente. Incluyen artículos referentes a la arqueología. En 1909 se abre en Burdeos la *École des Hautes Études Hispaniques* dirigida por Pierre Paris, que pasará en 1928 a ser el director de la recién creada *Casa de Velázquez*, la escuela francesa en Madrid. (Niño Rodríguez, 1988. En Díaz-Andreu, 2002: 105). Es posible que este interés – sin duda por la puja nacionalista con el viejo rival – tuviera también una implicación sociopolítica, la de equilibrar la presencia de investigadores germanos en España (Schulten, Obermaier, etc.) (Gran-Aymerich, E. y J., 1992: 184).

sus obras, algo más difícil para los hispanos, que ni siquiera son citados en los boletines bibliográficos de los primeros números de *L'Anthropologie*<sup>76</sup>. Rouillard<sup>77</sup> subraya la ignorancia que existía en las universidades francesas hacia 1890 sobre España, a la que se le consideraba como un territorio totalmente desconocido.

### El ideal burgués de Progreso, y la prehistoria

El positivismo y el transformismo se retroalimentan de los valores que rigen la sociedad de la Revolución industrial, la era de la fe en el progreso y los avances tecnológicos, de las exposiciones universales, del irremediable proceso civilizador, del colonialismo. La nueva clase emergente, la burguesía enriquecida en las décadas finales de siglo, impone un concepto de cómo debieron ser sus orígenes<sup>78</sup>, influida sin duda por el efecto divulgador (en sociedades culturales, prensa, etc.) del transformismo por parte de los materialistas científicos de Mortillet, tan ligados al poder político, entusiastas de la divulgación científica como instrumento de progreso<sup>79</sup>. Un Progreso como paradigma que subyace igualmente en los trabajos de la "*Escuela Metódica*", en la corriente más o menos positivista que predomina en la disciplina histórica<sup>80</sup>.

La investigación en prehistoria refleja también el movimiento de consolidación de la nueva burguesía enriquecida a finales de siglo, con la particularidad de que permitía a la periferia, con la ayuda de la dispersión de los yacimientos, mayores facilidades de mejora que el Arte, más ligado secularmente al núcleo parisino. Para Richard, la prehistoria presentaba una vía privilegiada de promoción social y cultural para las nuevas élites provinciales surgidas entre las clases medias, especialmente entre las profesiones liberales<sup>81</sup>. Expertos y amateurs de provincias<sup>82</sup> conviven y debaten en congresos internacionales, revistas y asociaciones. Tampoco podemos hablar de que París cumpla con su tradicional papel centralista hasta la creación de la *Société Préhistorique de*

<sup>76</sup> Cartailhac es uno de los fundadores de la revista *L'Anthropologie* en 1890. Su protegido Breuil pasará a formar parte desde 1904 del conjunto de principales colaboradores de la misma revista.

<sup>77</sup> Rouillard, 1995.

<sup>78</sup> Moro Abadía /González Morales, 2004: 130.

<sup>79</sup> Richard, 1992: 196.

<sup>80</sup> Como podemos ver en la afirmación de un Monod que defiende que el historiador no sólo debe tener en cuenta las "...exigencias irresistibles del movimiento y del progreso, sino trabajar también él mismo "en el progreso del género humano" (Carbonell, 1978: 177) (Op. Trad.). Para alguien con influjos *comtianos* (más que puro positivista) como Taine, la Rev. Industrial es la huella tangible de la supremacía del espíritu científico, destinado a regir todas las actividades humanas (Nordmann, 1978: 25)

<sup>81</sup> Richard, 1992: 197.

<sup>82</sup> Lo cierto es que diferenciar entre amateurs y especialistas no es nada fácil, a la luz de las biografías de las principales figuras de la prehistoria, muchos de ellos surgidos de la abogacía, medicina, ingeniería, geología, etc.

*France*. De nuevo conviene subrayar el peso específico de las personalidades. Inicialmente, la actividad de la gran figura de Mortillet<sup>83</sup> representa un periodo centralista con París como polo de atracción. Desde los años ochenta, Toulouse deviene otro núcleo básico de actividad en torno a Cartailhac<sup>84</sup>.

La *palethnologie* de Mortillet, el imaginario del que deriva la definición de la ciencia prehistórica, reflejan en el fondo el poso del ideal de Progreso, en ese evolucionismo lineal en el que el presente (obviamente del hombre europeo occidental) se convierte en baremo de referencia, la culminación del proceso de desarrollo<sup>85</sup>. Para Mortillet, el Progreso continuo y global es la fuerza que dirige una evolución humana<sup>86</sup> linear de estadios sucesivos<sup>87</sup>. “*El progreso es la ley del universo, es la ley de la humanidad*”<sup>88</sup>. Defiende un paralelismo estricto y absoluto entre la evolución cultural y la evolución de las capacidades intelectuales del hombre<sup>89</sup>. Piette será más generoso con el potencial del hombre prehistórico, que representa para él: “...*el crepúsculo y de alguna forma la aurora de la civilización (...) tuvieron la primicia de la mayoría de las grandes y nobles ideas (...) Su gloria es haber progresado hacia el ideal antes de haber realizado las mejoras materiales que hacen la vida más fácil y más suave*”<sup>90</sup>. Establece una progresión de rasgos positivistas de este arte de lo simple a lo complejo, desde el bulto redondo hacia el dibujo (para él más complicado), desde unos inicios burdos hasta las obras de arte magdalenenses<sup>91</sup>. Defiende incluso la existencia de *escuelas*, diferenciadas entre otras cosas por la calidad, finura y seguridad del trazo. Pero al final se pliega a la línea general de interpretación, y concluye que este arte es el resultado del instinto y el ocio.

Cuando, como menciona Trigger<sup>92</sup>, se vislumbran hacia 1888 problemas en la sociedad industrial (crisis social y económica de finales del s. XIX, el desafío de los primeros movimientos obreros al predominio político de la alta burguesía) que alientan un conservadurismo social, se reduce el apoyo

<sup>83</sup> Su trabajo en el *Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain* (1864-1885), su labor en revistas como *Materiaux* o *L'Homme*, su esfuerzo divulgador de su grupo de investigadores ligados al materialismo científico, sus publicaciones y aportaciones teóricas.

<sup>84</sup> Richard, 1992: 198-199.

<sup>85</sup> Los hombres de esta época tenían el espíritu ligero, carecían de reflexión y previsión. Esto es algo que todavía se observa en diversas poblaciones salvajes (Mortillet, 1883: 297)

<sup>86</sup> Moro Abadía, 2005: 718-719.

<sup>87</sup> Richard, 1992: 200.

<sup>88</sup> Mortillet, 1875: 117.

<sup>89</sup> Richard, 1992: 203.

<sup>90</sup> Piette, 1873: 414.

<sup>91</sup> Piette, 1873: 417-418.

<sup>92</sup> Trigger, 1989: 1447.

intelectual al paradigma de progreso<sup>93</sup>. Esa desestabilización del edificio social conlleva el abandono del optimismo positivista existencial de Progreso, y la decadencia de cuerpos teóricos que tienen a éste último como referente explícito o implícito, como el evolucionismo lineal o transformismo, situación reforzada por los aportes de la etnografía y el conocimiento de nuevas cavidades decoradas.

Sin embargo, si bien vemos que esto afecta directamente a la interpretación, con el ascenso hacia 1903 de la - hasta entonces - minoritaria teoría “mágica”, no ocurrirá lo mismo en los análisis formales, en las cronologías y revisiones estilísticas. Para Moro Abadía y González Morales, los dos principales inspiradores de las interpretaciones del s. XX hasta los años 90, Breuil y Leroi Gourhan, perpetuarán en lo básico - cada uno con sus propios matices - el clásico esquema positivista de la evolución temporal lineal que vemos en un Piette<sup>94</sup>, desde las representaciones más simples y arcaicas, a las composiciones más complejas de la fase de madurez, para entrar a continuación en una fase de decadencia<sup>95</sup>, con un ciclo de maduración similar al de otros periodos de la Historia del Arte<sup>96</sup>.

## EL ARTE LÚDICO (1864-1903)

### Los descubrimientos como motor de la aceptación del arte prehistórico

Ante todo, hay que matizar que, rechazada o ignorada la idea de un arte parietal, casi todo lo que se asocia a esta teoría se refiere al arte mueble, aunque no existe tal división terminológica en los estudios sobre el arte prehistórico hasta 1900<sup>97</sup>. Partiendo desde el *transformismo*, desde el paradigma de un arte prehistórico de carácter lúdico, artesanal y decorativo, es comprensible que no fuera el arte mueble paleolítico (más fácil de asociar en sus útiles decorados a la artesanía) el que regeneró la actitud hacia el potencial intelectual de la cultura prehistórica durante la segunda mitad del s. XIX. Los primeros descubrimientos

<sup>93</sup> Se percibe una creciente sensación de pesimismo y decadencia, que se refleja en la obra del propio Taine, que en 1888 escribe: “...el final de siglo en Francia es lamentable.” (Op. Trad.) (Nordmann, 1983: 36).

<sup>94</sup> Piette, 1873: 417-418.

<sup>95</sup> Moro Abadía /González Morales, 2006: 155-156.

<sup>96</sup> Para Leroi-Gourhan, el “...carácter indiscutiblemente progresivo de su desarrollo” (1962: 39) indica “...una trayectoria que comenzando por lo abstracto consigue progresivamente las convenciones de la forma y el movimiento para alcanzar al final de la curva el realismo y después zozobrar” (1964: 268). En esa búsqueda de leyes de la evolución artística, venía de lejos una trasfusión conceptual de argumentos *lamarckianos* y *comtianos*, de la ciencia hacia el Arte. Taine considera que el Arte y la Ciencia son las dos vías por las que el hombre manifiesta las causas y leyes fundamentales de los seres (Kremer-Marietti, 1981: 27)

<sup>97</sup> Moro Abadía /González Morales, 2008: 129

de arte mueble<sup>98</sup> en las décadas de los treinta a los cincuenta del siglo, no empezaron a ser aceptados por la comunidad científica hasta 1860<sup>99</sup>, a la vez que Lartet encuentra arte mueble en *Massat* (Ariège). El hallazgo de *Chaffaud*<sup>100</sup>, por ejemplo, fue identificado como celta por Brouillet, su descubridor<sup>101</sup>, idea comúnmente aceptada a pesar de que Merimée lo atribuye en 1853 a la Edad de Piedra, hasta que finalmente Lartet lo clasifica en la Edad del Reno en 1861. La mayoría de los descubrimientos de arte mueble de este periodo, como ha señalado Delporte, ni siquiera suscitarán interés por Chaffaud<sup>102</sup>. Desde el punto de vista del evolucionismo lineal o transformismo, y de la propia sociedad de progreso de la Revolución industrial, era una contradicción a sus esquemas que el hombre prehistórico contase con ese símbolo de civilización que era el Arte, más propio de las fases más actuales del hombre<sup>103</sup>.

Se suele considerar en los estudios historiográficos a 1864 como fecha de inicio en la aceptación de existencia de un arte prehistórico<sup>104</sup>. En esa fecha, Lartet y Christy publican en la "*Revue archéologique*" una primera relación sobre sus trabajos entre 1863 y 1864 en las cavidades de *Richard*, *Laugerie-Basse*, y *La Madeleine*. El subtítulo del artículo era ya significativo: "*Sur des figures d'animaux gravés ou sculptés et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine*". En este artículo de 1864, que en definitiva daba carta de naturaleza al arte paleolítico, Lartet y Christy anticipan el que será el argumento evolucionista principal contra su existencia: "...estas obras de arte se acuerdan mal con el estado de barbarie inculta en el cual nos representamos estas poblaciones aborígenes, privadas del uso de los metales y de los otros recursos elementales de nuestras civilizaciones modernas<sup>105</sup>".

Durante décadas, autores como Lubbock<sup>106</sup>, Cartailhac<sup>107</sup> o Piette<sup>108</sup>, se expresan de modo parecido para justificar la causa del rechazo. Unas reticencias

<sup>98</sup> Podemos citar los casos de *Bize* (Aude) (1830), *Etrembières* (Haute-Savoie) (1833), *Nechers* (Puy-de-Dôme) (hacia 1840) y *Chaffaud* (Savigne, Vienne) (1852) (Kühn, 1971: 19; Delporte, 1990: 9-11; Richard, 1993: 60).

<sup>99</sup> Para Richard, antes de 1860, sólo Boucher de Perthes intuye la posibilidad de un arte prehistórico (Richard, 1993: 60).

<sup>100</sup> Delporte, 1990: 9-11.

<sup>101</sup> Explicadas desde la denominada "*celtomanía*", que condicionó en el ámbito francés, (y en el europeo), la actividad arqueológica de las primeras décadas del s. XIX. (Laming-Emperaire, 1964: 108, 157).

<sup>102</sup> Delporte, 1990: 9-11.

<sup>103</sup> Moro Abadía /González Morales, 2008: 130.

<sup>104</sup> Roussot, 1990: 32.

<sup>105</sup> Lartet /Christy, 1864.

<sup>106</sup> Hace referencia a un artículo de Lartet del año 1861, donde éste recogía algunos objetos de arte mueble. En 1865, John Lubbock (1876: 30, 1ª ed. Francesa) reconoce a los "...antiguos habitantes de las cavernas...su amor al arte, por mínimo que fuera...", pero subraya el atraso de su civilización (sin agricultura, ni metal, ni animales domésticos, etc.". (Op. Trad.).

que parecen más superadas por la fuerza de los hallazgos que por un cambio de actitud hacia lo primitivo /salvaje<sup>109</sup>.

Aunque sin que existiera tal división terminológica entre ambos, la actitud frente al arte rupestre varía mucho de la que genera el arte mueble. No podía ser explicado sólo desde el decorativismo lúdico y artesanal. Los primeros descubrimientos son ignorados o rechazados<sup>110</sup>. En 1864 Garrigou menciona las pinturas en sus anotaciones espeleológicas sobre *Niaux*, pero no se plantea la cuestión<sup>111</sup>. Tampoco se tuvieron en cuenta los grabados de *Chabot*, comunicados por su descubridor L. Chiron en 1878<sup>112</sup>. La situación no fue diferente en el caso español, con un precedente antiguo, el hallazgo de pinturas esquemáticas de Fuencaliente (Sierra Morena) por Fernando López de Cárdenas<sup>113</sup> en 1783. El hallazgo de la cueva de *Altamira* cerca de Santillana del Mar por Marcelino Sanz de Sautuola en 1879, publicado en 1880<sup>114</sup>, fue pronto relegado<sup>115</sup>. No se asumía un arte prehistórico de esta calidad en una cavidad, ni se valoraba la investigación.

<sup>107</sup> Cartailhac, 1889 (Ed. Francesa de 1903: 78).

<sup>108</sup> "Este hombre de los viejos tiempos cuaternarios, en el cual unos no quería creer, que otros miraban como un salvaje apenas salido de la animalidad, se había elevado a la concepción de las artes plásticas y se había apasionado por ellas. No conociendo el metal, se había esforzado en esculpir y grabar con lascas de sílex, había representado, no sin un remarcable talento de imitación, los animales del medio en el que había vivido...". (Piette, 1894, Op. Trad.)

<sup>109</sup> La contundencia del contexto estratigráfico y paleontológico en estas excavaciones, y las figuras animales representadas (con la representación grabada de un animal tan icónico y significativo como un Mammut), tuvieron una incidencia innegable.

<sup>110</sup> Hay precedentes bibliográficos franceses desde el s. XVI con testimonios sobre las pinturas de Rouffignac (Roussot, 1990: 34).

<sup>111</sup> Laming-Emperaire, 1964: 115.

<sup>112</sup> Pasan más de sesenta años hasta que Breuil las publica. En 1878 Chinon publica el hallazgo en la revista local *La Revue Historique et Archéologique du Vivarais*. Envía un informe a la revista *Matériaux pour l'Histoire Primitive de l'Homme* (editada por G. Mortillet y C. de Faudouce), pero Mortillet ni lo publica ni informa a nadie de la noticia. En 1889-90, Chinon vuelve a intentarlo en varias academias científicas, como la *Société d'anthropologie de Lyon* en 1889, sin éxito. El asunto fue olvidado hasta que el abate Breuil visita la cueva en 1928. En 1940, Breuil publica las representaciones en el *Bulletin de la Société Préhistorique Française* (Kühn, 1971: 132-133; y Richard, 1993: 63).

<sup>113</sup> Con el curioso precedente de la alusión de Lope de Vega a pinturas esquemáticas de las Batuecas (Salamanca) en una de sus obras hacia 1597, la investigación tiene su primer hito serio en el hallazgo, copia y publicación de las pinturas esquemáticas de *Fuencaliente* (Sierra Morena) por Fernando López de Cárdenas, párroco de Montoso y erudito, pensionado por el Real Gabinete de Historia Natural (futuro Museo de Ciencias Naturales). (Nieto, 1984-85).

<sup>114</sup> Sanz de Sautuola, 1880; González Echegaray, 1989: 19.

<sup>115</sup> A pesar de que fuera publicada detalladamente en Francia por el paleontólogo Harlé en 1881 en la revista *Matériaux*. El propio Piette había aceptado su autenticidad hacia 1880 (Breuil, 1956: 338). Sanz de Sautuola buscó y encontró apoyos para *Altamira* entre la minoría científica española de esta ciencia incipiente, en figuras como Vilanova y Piera (que la visitó en 1880

En 1894, Rivière descubre los grabados de *La Mouthe*<sup>116</sup>; y Daleau, los de *Pair-non-Pair*, en 1896<sup>117</sup>. La validación definitiva del fenómeno parietal correspondía a *La Mouthe*, dada a conocer en 1895. Era incuestionable que un investigador serio como Rivière había necesitado excavar un estrato prehistórico para desenterrar las figuras. Ese año visitan dicha cueva Cartailhac, Capitan, Harlé, y Chauvet. Y sin embargo, siguen las reticencias. Massenat ataca esos "...bocetos groseros...caricaturas de animales modernos" que no pueden ser comparadas con las obras del arte mueble magdaleniense<sup>118</sup>. El año definitivo fue 1901, en el que Peyrony, Capitan y Breuil descubren en septiembre de ese año los conjuntos parietales de *Font-de-Gaume* y *Les Combarelles*<sup>119</sup>, y comienzan el estudio de su rica representación figurativa, que confirmaba definitivamente el valor de lo parietal. En 1902 todavía se escuchan fuertes ataques contra el arte rupestre en el congreso de la *Association française pour l'avancement des sciences de Perigueux*, en Montauban, pero la evidencia de los hechos tras la visita a esas dos últimas cavidades se impuso<sup>120</sup>.

### Conformación del discurso del arte lúdico

El llamado arte "lúdico" tuvo un valedor importante de inicio en la figura de Lartet (1801-1871). Sin duda en parte por su carácter de partidario anacrónico de las ideas de Creación única de Henry Marie Ducrotay de Blainville, y por tanto no defensor de la evolución antropológica del hombre<sup>121</sup>, era importante que una figura de la importancia de Lartet en la Prehistoria y la Paleontología no tuviera problema para asumir una sucesión de fases culturales, que incluyen a un hombre prehistórico coetáneo de la fauna extinta perfectamente capaz, como el contemporáneo, de realizar grabados y esculturas<sup>122</sup>. De muchos de ellos, Lartet alaba su elegancia y calidad artística<sup>123</sup>.

Una vez aceptada su existencia, las principales figuras de la investigación fueron tomando partido a favor de esa visión lúdica del arte prehistórico, aunque desde una óptica y fines diferentes. Maury asume en 1867 que el

---

comisionado por el Ministerio) (Madariaga de la Campa, 2000), o A. González de Linares (introducción del evolucionismo de Darwin en el país, en 1875 (Madariaga de la Campa, 1981; Moure Romanillo /García-Soto, 1989: 13-14)

<sup>116</sup> Publica el hallazgo ese mismo año, en *Comptes Rendus de l'Academie des Sciences de Paris*. Y En 1897 presenta una detallada relación de los grabados en el *Bulletin de la Société L'Anthropologie de Paris* (Kühn, 1971: 133-134).

<sup>117</sup> Cueva que llevaba excavando desde 1881 (Roussot, 1990: 34).

<sup>118</sup> Cleyet-Merle, 1995: 22.

<sup>119</sup> Kühn, 1971: 161-170; Ripoll Perelló, 1964: 2-5; y Cleyet-Merle, 1995: 22-23.

<sup>120</sup> Ripoll Perelló, 1964: 5; y Cleyet-Merle, 1995: 23.

<sup>121</sup> Goulven, 1993.

<sup>122</sup> Lartet, 1864, 1864b: 404, y 1868.

<sup>123</sup> Goulven, 1993: 26.

hombre de la “segunda edad” (Paleolítico Superior): “... tenía ya el instinto del dibujo y figuraba (...) la imagen de los animales que le rodeaban”<sup>124</sup>.

El planteamiento que de inicio cobra más fuerza es el de la figura más influyente en los albores de la ciencia prehistórica, G. Mortillet, tan apegado a los postulados de la Geología, cuya formación heterogénea quedará subordinada al influjo de dicha ciencia (su fuente de inspiración y base de sus teorías). Desde la base de ese materialismo científico anticlerical de corte positivista, mantiene (él y el grupo de intelectuales e investigadores que se alinean con sus tesis) una fidelidad rígida a la evolución lineal (en lo biológico y lo cultural) de las tesis transformistas. Defiende un paralelismo estricto y absoluto entre la evolución cultural y la evolución de las capacidades intelectuales del hombre<sup>125</sup>, modelo que entraba en crisis con la simple aceptación de un Arte para ese periodo<sup>126</sup>, y que encuentra una solución a su dilema al sumarse a la visión “lúdica”. El arte prehistórico es bello pero carente de todo sentido de composición, fruto - para Mortillet - de una simple imitación de la naturaleza en momentos de ocio<sup>127</sup>, desarrollada desde una intuición lógica basada en criterios de perfección técnica<sup>128</sup> (juicio establecido por Mortillet tomando como valor normativo su naturalismo).

Será el esquema evolucionista de Edouard Piette (1827-1897) el que se imponga. Piette se encuadrará de inicio en la línea de Lartet y Christy. Defensor de una cronología estilística basada en la evolución del arte mueble prehistórico (combinando estratigrafía y técnica artística), parece asumir ese progreso del evolucionismo lineal imperante, el transformismo, como explicación de un arte que evoluciona del naturalismo hacia la abstracción, de lo concreto a lo abstracto, de lo real a lo estilizado<sup>129</sup>. En 1873, Piette defiende que es un Arte verdadero<sup>130</sup>, expresión de una espiritualidad prehistórica, de ideas religiosas y amor por el arte. Habla incluso de *escuelas*, atendiendo a la valoración de la calidad de la representación. Pero en seguida reula, y afirma que es un arte naciente, naïf, sólo se puede hablar de *escuelas* de manera genérica, no surgen de la enseñanza de un maestro, sino de un sentimiento de Arte, una manera de expresar debida a costumbres y circunstancias exteriores, y primordialmente al instinto<sup>131</sup>, “...su amor por el arte, sus ideas religiosas...no pueden ser más que el fruto

<sup>124</sup> Maury, 1867.

<sup>125</sup> Richard, 1992: 203.

<sup>126</sup> Richard, 1993b: 12.

<sup>127</sup> Mortillet, 1883.

<sup>128</sup> Moro Abadía /González Morales, 2004: 127.

<sup>129</sup> Coye, 2005

<sup>130</sup> Que llegará incluso a crear obras maestras, “...verdaderos cuadros de género”, basándose en el verismo y el naturalismo que se ve en la transcripción de la realidad que hacen (Piette, 1873: 413-420).

<sup>131</sup> Piette, 1873: 418-420.

de la imaginación, de la meditación y el ocio”<sup>132</sup>. Vemos aquí de nuevo la necesidad de adaptar el dato del objeto grabado, y la propia intuición de Piette, a la teoría imperante de un evolucionismo lineal establecido a priori. Décadas después, poco ha cambiado en Piette. En su libro póstumo, *“L’Art pendant l’Âge du Renne”*, describe el arte prehistórico como obras “...exclusivamente artísticas”, fruto de autores que van “...persiguiendo la perfección en el arte y eternamente preocupados por el culto a la belleza”<sup>133</sup>, y mantiene las matizaciones formales (variaciones cronológicas, y regionales) a la simplicidad del esquema evolucionista lineal<sup>134</sup>. En sintonía con Piette se sitúa a finales de siglo H. Breuil (1877-1961), la gran figura de la Prehistoria de la primera mitad del s. XX. Con una formación prehistórica muy ligada a su colaboración inicial y formación junto a Piette<sup>135</sup>, es todavía una figura en ciernes<sup>136</sup>, en contacto con los Rivière, Daleau, o Peyrony. Hasta finales de siglo se le sitúa bajo la “protección” e influjo de Cartailhac.

Subyace en el conjunto de la investigación decimonónica un esquema común, definido por Richard<sup>137</sup> como el “*paradigma de la simplicidad*”: aplican un evolucionismo simple, lineal y progresivo, en el que no encaja lo que se ve en cuevas como Altamira con lo que “corresponde” a la fase primigenia del hombre prehistórico. Y cuando la realidad de las excavaciones y prospecciones hace inevitable su aceptación<sup>138</sup>, con la prehistoria utilizada prácticamente como herramienta ideológica de incidencia sociocultural (empeñado en alejar de la explicación todo aquello que sonara a espiritualidad cerca de la Ciencia), se

<sup>132</sup> Piette, 1873: 413.

<sup>133</sup> Piette, 1907: 68.

<sup>134</sup> Richard, 1993: 61

<sup>135</sup> Breuil colabora con él en las excavaciones de Brassempouy, Mas d’Azil, o Gourdan; y en los trabajos de laboratorio. Él mismo considera a Piette su maestro e inspirador respecto a la Prehistoria y el arte prehistórico (Breuil, 1956:337). La mayoría de estudios posteriores ven precedentes de las ideas de Breuil en Piette (e incluso en Lartet) (Coye, 2005: 705).

<sup>136</sup> Condiscípulo de A. y J. Bouyssonie en el Seminario de Saint-Sulpice, será el padre Guibert, su profesor de ciencias naturales, el que le oriente hacia la prehistoria, realizando sus primeras investigaciones en el SOE francés (Coye, 2005: 705; Gaucher, 1993: 104-105), hacia 1897, con 22 años. Entra en contacto con investigadores de las zonas de Breuve, Les Eyzies, Landas y el Pirineo, como Massenat, Rivière, Daleau, o Peyrony (Pales, 1962: 8-10; Ripoll Perelló, 1964: 2-5). Es ordenado sacerdote en 1900, en la misma época en la que su interés se centra en la polémica sobre la aceptación del arte prehistórico, y en el establecimiento de cronologías para el Paleolítico.

<sup>137</sup> Richard, 1993: 60.

<sup>138</sup> En julio de 1864, en una reflexión sobre la memoria “*Cavernes du Perigord, objets gravés et sculptés des temps préhistoriques dans l’Europe occidentale*” presentada por Lartet y Christy a la *Société d’anthropologie de Paris*, M. Alix considera que la existencia de hombres que eran verdaderos artistas y buscaban cierta belleza incluso en la fabricación de útiles, coetáneos de animales ya extinguidos, muestra que poseían inteligencia y el sentimiento de lo bello, y los hace merecedores de que “*las naciones más civilizadas pudieran sin enrojecer saludar en ellos a sus ancestros*” (Alix, 1864: 550).

suman a la corriente que explica el arte paleolítico como una actividad lúdica de ocio, sin rastro de motivación trascendente. Toda la investigación parecía converger en un mismo punto. Con una reticencia bastante generalizada a valorar a sus autores como artistas<sup>139</sup>, la solución “fácil” fue aplicar al arte paleolítico el carácter y rasgos propios de un arte menor o artesanía - sin usar expresamente ese término -, vinculándolo al gusto por el ornamento y la decoración, un acto lúdico en momentos de ocio.

Con el cambio de siglo y los continuos descubrimientos de cavidades decoradas, las discusiones se orientan sobre todo hacia la autenticidad. En las primeras reflexiones sobre las representaciones de *Les Combarelles*, Breuil y Cartailhac se centran en 1902 en justificar su autenticidad y antigüedad. La técnica es idéntica a la del arte mueble. Destacan la precisión y habilidad en reproducir fielmente los modelos, que toman del natural, de su entorno. Y las especies representadas son sin duda animales extinguidos de la Prehistoria, de la época gléptica de Piette o el magdalenense de Mortillet. Hablan de un “*arte preciso, sincero, verdadero alimentado de una técnica sabia...aparecen bruscamente, ya hábiles*”. Nada hay todavía en el texto de las futuras comparaciones etnográficas. Ese mismo año, también sobre *Les Combarelles* y con objetivos similares (descripción, y justificación de su antigüedad y autenticidad como Arte), Capitan y Breuil, al valorar los signos representados sobre o junto a los animales, son un poco más atrevidos “...tiene un valor simbólico o se trata solamente de una representación puramente gráfica? Estudiaremos este punto posteriormente” (Op. Trad.)<sup>140</sup>.

### **Los precedentes de la interpretación “mágico-religiosa”**

Como defiende Richard<sup>141</sup>, la transición o cambio de la tesis dominante por otra no fue el resultado del surgimiento repentino de un nuevo discurso. Hay precedentes del arte mágico-religioso en el s. XIX. Ya desde los años ochenta encontramos autores que reconocen en el arte paleolítico, e incluso en su cultura material, una cierta complejidad intelectual y de creencias. El cambio de discurso de la Etnografía (usada desde antiguo como herramienta de trabajo en una intelectualidad que mantiene el paralelismo salvaje /primitivo) respecto lo que defendía décadas atrás, a la luz de los descubrimientos y publicaciones de autores<sup>142</sup> como Tylor<sup>143</sup>, Spencer y Gillen<sup>144</sup>, Frazer<sup>145</sup>, Durkheim<sup>146</sup>, entre otros<sup>147</sup>,

<sup>139</sup> Moro Abadía /González Morales, 2005: 186.

<sup>140</sup> Capitan /Breuil, 1902.

<sup>141</sup> Richard, 1993: 66-67.

<sup>142</sup> Lowie, 1946.

<sup>143</sup> Tylor, 1873. Según Ripoll, para Tylor (1832-1917) la base de la religión primitiva depende de la interacción, de orden más o menos mágico, entre el ser viviente y su imagen representada. Esto incluye y abarca tanto el culto a los antepasados, como el totemismo (Tylor, 1865, t. VI, en Ripoll Perelló, 1986: 94-111).

sobre poblaciones aborígenes que muestran una clara complejidad y riqueza de sociedades y culturas, e incluso arte rupestre, sirvió de punto de apoyo para las nuevas teorías. Coincidió con la crisis del modelo evolutivo. Sobre la base de la crisis del modelo evolucionista lineal y del concepto de progreso, y con la “materia prima” aportada por la etnografía, los prehistoriadores sustentaron su discurso en los presupuestos de ese comparativismo etnográfico de tinte evolucionista de autores como Tylor, que asumen la supervivencia de rasgos culturales de una etapa en otra posterior. Un comparativismo que también estaba sustentado teóricamente como herramienta imprescindible en la disciplina histórica, en el positivismo histórico de los Langlois o Seignobos<sup>148</sup>. La conclusión era clara, las motivaciones identificadas (magia de la caza, religión, etc.) para los pueblos primitivos debían ser las mismas en época paleolítica. La propia etnografía ve un campo de trabajo en la época prehistórica, como lo reflejan las obras de Lubbock<sup>149</sup>, y Tylor<sup>150</sup>. Lubbock, a partir del mamut grabado de *La Madeleine*, sugiere que, en el futuro, el arte mueble paleolítico permitirá conocer mejor los hábitos de esa época: “...como hace el etnólogo con los pueblos primitivos”<sup>151</sup>. Todo esto llevó indefectiblemente a la Prehistoria hacia el objetivo mágico-religioso como finalidad casi única del autor paleolítico<sup>152</sup>. Décadas

<sup>144</sup> Spencer / Gillen, 1899.

<sup>145</sup> Frazer, 1890. La 1ª ed. francesa de *The Golden Bough* (1890) se retrasa a 1924 (Ripoll Perelló, 1986: 92).

<sup>146</sup> Durkheim (1912) define el totemismo como la relación entre el grupo y su tótem. Las representaciones de éste son símbolos de una fuerza impersonal implícita en las imágenes, más allá de lo que representan. El tótem es la forma bajo la que la imaginación representa esta sustancia inmaterial.

<sup>147</sup> Es interesante el estudio del arte aborigen americano que realiza H. Stolpe desde 1891. Stolpe defiende el significado profundo, especialmente religioso, del arte primitivo. Niega el impulso meramente estético (Stolpe, 1891; Lowie, 1946: 117-119).

<sup>148</sup> Para ellos, el especialista ha de recurrir a la analogía con hechos conocidos del presente, buscar similitudes con la actualidad que permitan la interpretación de actos previos del pasado (Pons/ Serna, 2005: 133)

<sup>149</sup> En su obra *Prehistoric times, as illustrated by ancient remains and the manners and customs of modern savages*, Lubbock (1865) realiza un estudio comparativo entre pueblos aborígenes y el mundo primitivo europeo (con una visión romántica de éste último). Dos años después publicará la obra *L'Homme avant l'histoire* (Ripoll Perelló, 1986: 94-111).

<sup>150</sup> Tylor, 1865. La primera edición inglesa de *Primitive culture* de Tylor data de 1873, y su influencia se empieza a notar en Francia hacia 1880 (Tylor, 1958).

<sup>151</sup> Admite que, a pesar de su antigüedad, el arte de la “Edad de Piedra” demuestra una habilidad considerable, “bellos dibujos”, que no encontramos en momentos posteriores (2ª “Edad de Piedra”, Bronce), explicable para Lubbock como un indicio de razas diferentes (Lubbock, ed. española de 1888: 35-36).

<sup>152</sup> Aunque encontraremos el vocablo de *Chamán* o *Gran Hechicero* desde comienzos del s. XX, especialmente tras los descubrimientos en *Les Trois-Frères* y la aparición de las figuras híbridas, para Beane, el filón de las observaciones etnográficas sobre chamanismo no será explotado hasta los años cuarenta, por la limitación de los investigadores ante la bibliografía en ruso sobre el tema (Beane, 1998: 204-205).

después, aún veremos incluso explicaciones en sentido inverso<sup>153</sup> entre la etnografía y el arte paleolítico.

A uno de estos precursores de las tesis *mágicas*, Cartailhac, le parece suficiente en 1885 con el arte mueble y la industria magdalenense para contradecir esa idea de salvajismo, pero no se atreve prudentemente a ir más allá en esta nueva tesis contracorriente<sup>154</sup>. En 1887, Chauvet encuentra en la mejora de la condiciones de vida en el Magdalenense el origen del desarrollo de un sentimiento artístico, pero tampoco profundiza más<sup>155</sup>. Ambos reflejan la complejidad del proceso de afirmación personal en medio de esta confluencia de interpretaciones, todas ellas renuentes a asumir para el arte prehistórico algo que pusiera en duda el evolucionismo linear.

Con el cambio de siglo va cobrando fuerza, ante la sucesión de descubrimientos, la necesidad de replantear las tesis imperantes. En 1898 muere Mortillet, y su desaparición marca también el declive de la visión *lúdica*<sup>156</sup>. En 1900 Cartailhac subraya<sup>157</sup>: “*Las obras de arte de los Bushmen tienen todavía más interés después de que MM. Daleau y Rivière nos han enseñado a descubrir similitudes en las paredes de nuestras cuevas habitadas en la edad del reno*”<sup>158</sup>. Opuesto inicialmente a la aceptación del arte parietal de Altamira, en 1902 (ante la evidencia de hallazgos como los de Combarelles y Font-de-Gaume), su famoso artículo “*Mea culpa de un escéptico...*”, en *L’Anthropologie*<sup>159</sup>, es uno de los acontecimientos decisivos para la aceptación del arte paleolítico como expresión artística y conceptual del universo mental paleolítico. Capitan, en 1900, asocia los grabados rupestres a fines religiosos o fetichistas, a partir de paralelos

<sup>153</sup> En 1941, Barandiarán (1972) publica un estudio en el que revisa la mitología vasca asociada a cavidades con arte rupestre. Correlaciona las representaciones con mitos iconográficamente semejantes asociados a las cavidades o a la zona, e incluso sugiere la posibilidad de que la población vasca - sin que ello signifique que la coincidencia en imágenes “...sea un argumento absolutamente válido” - sea heredera (antropología, lingüística, etc.) de la paleolítica.

<sup>154</sup> Cartailhac, 1885: 63.

<sup>155</sup> Chauvet, 1887: 13-14.

<sup>156</sup> A comienzos del s. XX perdura el influjo de Mortillet, pero centrado en aspectos cronológicos y terminológicos. Podemos reseñar la *Société d’anthropologie de Paris*, cuya revista, creada en los ochenta, perdura hasta 1914. En ella colabora Su hijo Adrien Mortillet. Es significativo este párrafo del discurso de Ault de Mesnil, presidente de la *Société d’anthropologie de Paris* en 1903: “...desde el comienzo de su profesorado, M. Gabriel de Mortillet crea aquí la enseñanza de la Paleontología. La dota de un método tan simple como seductor, y de una terminología fácil de retener. Bajo el esfuerzo de la potente inteligencia de este Maestro incomparable, el orden sucede al caos. La fauna cuaternaria es descrita, etapa por etapa, la superposición de capas estudiadas, la cronología de la industria de la piedra paleolítica establecida. El nombre venerado de M. G. de Mortillet no se borrará jamás de nuestro recuerdo y seguiremos con orgullo el camino que nos ha trazado...Encontramos felizmente los continuadores de su obra en su misma familia y entre nuestros colegas de la Sociedad” (VV. AA, 1903: 2, Op. Trad.)

<sup>157</sup> Cartailhac, 1900: 76-81.

<sup>158</sup> Cartailhac, 1900: 78. (Op. Trad)

<sup>159</sup> Cartailhac, 1902.

etnográficos<sup>160</sup>. M. Boule admite en 1901 la correlación cronológica del arte de las cavidades con el arte mueble, y anuncia la posibilidad de que aparezcan más cuevas decoradas, dado que nadie hasta entonces lo había mirado<sup>161</sup>.

Será Reinach, profundo conocedor de las novedades de la investigación etnográfica<sup>162</sup>, que analiza en 1903 en *L'Anthropologie* obras de Frazer sobre ceremonias religiosas primitivas, y escribe sobre el "tabú" en las culturas primitivas, el que aproveche todo lo que aporta la etnografía para el enunciado del nuevo discurso sobre el arte mágico-religioso paleolítico<sup>163</sup>, en varios artículos, entre los que tendrá una repercusión especial el de "*L'Art et la Magie...*"<sup>164</sup>, publicado en 1903.

## ARTE, ARTISTAS E HISTORIA DEL ARTE

Nos ocuparemos ahora de otro influjo transversal en la investigación, el Arte. Su carácter indirecto refleja la incapacidad para asumir la propia naturaleza artística de los autores de la realidad plástica prehistórica. Responde a la convergencia: de la concepción decimonónica del Arte y el artista; del academicismo y el realismo; del Arte como fenómeno social; de las nuevas aportaciones de la plástica contemporánea; y de la Historia del Arte como disciplina.

### Convenciones sociales y academicismo

El juicio social sobre el hombre prehistórico y sus capacidades intelectuales, la posibilidad de un arte pretérito y su evaluación, concilia el transformismo con el sustrato clasicista del arte oficial, heredero del Neoclasicismo. El transformismo como referente teórico básico casaba mal con la calidad de los sucesivos hallazgos de arte paleolítico. Los investigadores han de encontrar la manera de justificar esta aparente contradicción, de "adecuar" los hallazgos a la teoría. La explicación que desarrollan combina un evolucionismo "ambiental" con la aplicación de juicios críticos clasicistas. Lo valoran como un arte menor, simple, naïf, meramente imitativo de la naturaleza

<sup>160</sup> Capitan, 1900: 270.

<sup>161</sup> Boule, 1901.

<sup>162</sup> En 1900, en una réplica a Bouché-Leclercq sobre totemismo y religión en una sesión de la *Académie descriptions et belles-lettres*, Reinach (1900: 419) insiste en la necesidad de la comparación con los pueblos que han llegado hasta nuestros días en "...un estadio primitivo de civilización".

<sup>163</sup> Richard, 1993: 66-67.

<sup>164</sup> Reinach, 1903 y 1903b.

circundante, decorativo, artesanal<sup>165</sup>. Tiene un origen que combina lo ambiental y lo sensible: las artes plásticas, que son una expresión del amor a lo bello, nacerán en el Magdaleniense<sup>166</sup> (junto a la mejora de las condiciones de vida). El arte prehistórico no alcanza el nivel del Arte en época histórica. Se subrayan los “errores” de perspectiva, de composición, de realización, en estas obras enmarcables en los retratos de género menor<sup>167</sup>, de acuerdo a baremos artísticos de corte clasicista. Entra en juego el juicio artístico desde los paradigmas del academicismo imperante en las instituciones ligadas al Arte, usados como herramienta interpretativa para adecuar el hallazgo a la teoría a priori.

Tenemos aquí otra de las incidencias transversales en los investigadores de la Prehistoria. Se ha destacado siempre el variado origen de los investigadores entre las profesiones liberales (notarios, abogados, médicos, etc.). A ello puede añadirse su inclinación hacia el Arte. Merecería la pena analizar la formación artística y sensibilidad hacia lo artístico, sobre todo en cuanto a la incidencia del academicismo oficial, entre la primera generación de prehistoriadores. Piette (que había estudiado simultáneamente derecho y ciencias naturales) es una eminencia en Geología y Paleontología, pero realiza además estudios de epigrafía, literatura, etc<sup>168</sup>. El primer director del Museo de Antigüedades Nacionales de Saint-Germain, A. Bertrand, combina en su formación y su obra ciencias naturales y Letras (historia, arte, arqueología)<sup>169</sup>. Breuil, que llenará sus obras con sus copias y acuarelas de la obra rupestre, realiza ya en 1900 sus primeras copias a mano alzada del arte parietal en *La Mouthe* por petición de Rivière<sup>170</sup>. Para su viaje a Altamira aporta 400 francos de su trabajo como dibujante para Piette<sup>171</sup>. Hilando muy fino, habría que plantearse si la formación

<sup>165</sup> Hasta bien entrado el s XX, Piette (1889, 1894, 1895, 1895b, 1896, 1896b, 1903, 1904) encabezará sus artículos en la revista *L'Anthropologie* con la frase “*Etudes d'ethnographie préhistorique*”. No se encuadra en la etnografía comparada, sino a la Etnografía de la primera mitad del s. XIX, que rechazaba un posible Arte entre los salvajes/primitivos. Y enlaza probablemente con el concepto de *palethnologie* con el que se consagra la nueva ciencia en la reunión de Spezia, donde se funda en 1865 el *Congreso Internacional de Arqueología y Antropología Prehistóricas*.

<sup>166</sup> Es recurrente en esta fase historiográfica de arte “lúdico” que se idealice la época del Magdaleniense, con unas condiciones de vida idílicas que permiten al hombre un ocio generador del arte.

<sup>167</sup> Richard, 1993: 61.

<sup>168</sup> Boule, 1906.

<sup>169</sup> Combina en su juventud la formación de un naturalista con su paso por la sección de letras de la Escuela Normal. En 1849 entra en la Escuela de Atenas (fundada en 1846), dedicándose al estudio del mundo clásico. Tras doctorarse en letras, se ve inmerso en el proyecto de Napoleón III de reivindicación histórico-nacionalista de lo galo, que desembocará en la idea inicial de un museo galo-romano en Saint-Germain, un museo (inaugurado en 1867) cuyos objetivos evolucionarán bajo la dirección de Bertrand, abarcando también la prehistoria, con Mortillet como encargado de esa sección (Chavannes, 1904).

<sup>170</sup> Roussot, 1990: 29.

<sup>171</sup> Pales, 1962:10.

clásica de los sacerdotes-prehistoriadores en los seminarios, y la estética clasicista del arte religioso de la época, no influyeron de algún modo en sus criterios, además del origen familiar de algunos de ellos entre clases acomodadas próximas al influjo academicista. H. Alcalde del Río (1866-1947), figura básica en la investigación prehistórica en la cornisa cantábrica en los inicios del s. XX, se había graduado en 1891 por la *Escuela Especial de Pintura, Escultura, Grabado y Arquitectura de Madrid*<sup>172</sup>. <sup>1</sup> J. Cabré Aguiló (1882-1947), cuya monografía *“El arte rupestre en España”* (1914) puede ser considerada como la primera obra de síntesis publicada en España, fue alumno de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*<sup>173</sup>. A posteriori, de las monografías del CIPP publicadas desde 1912 se ha destacado la calidad artística y fidelidad del trabajo de transposición de las figuraciones al papel, mérito de Francisco Benítez Mellado bajo la orientación inicial de Cabré<sup>174</sup>.

El concepto sobre lo *clásico*<sup>175</sup>, heredado en el universo de la enseñanza académica del arte desde el Neoclasicismo, proporciona la perspectiva artística desde la que se emite el juicio burgués decimonónico sobre el arte prehistórico. Conforman los principios de proyección atemporal que se transmiten como saber institucionalizado en las Academias. Aleja al arte prehistórico del Clasicismo y el orden académico establecido, y lo acercan al relativismo estético del que surgirá el Romanticismo como preludio de las renovaciones estéticas de finales de siglo. Su valoración se atiene más al “gusto”, a lo subjetivo, que a las normas: no hay figura humana (o son “grotescos” seres híbridos) a la que aplicar un canon clásico a las representaciones; no hay arquitectura ni órdenes vitruvianos, sino que las cuevas están más cerca de la reivindicación de la naturaleza y la exaltación romántica de la ruina, del entorno como referente; no se respeta la tercera dimensión ni se asumen valores considerados básicos desde el renacimiento (no hay paisaje urbano o natural, ni siquiera un fondo, ni delimitación de escena que conforme un cuadro, ni luz, etc.).

<sup>172</sup> Madariaga de la Campa, 2005.

<sup>173</sup> González Reyero, 2003: 1

<sup>174</sup> Incluso, Moure Romanillo (1999: 50-51) destaca, frente a los errores de transcripción que con el tiempo se achacarán a Breuil, la calidad y fidelidad de sus calcos, el cuidado en la transposición fidedigna de la obra parietal, en lo que se refiere a la correlación de las figuras de cada panel entre sí y respecto al soporte.

<sup>175</sup> En la codificación promovida por el Neoclasicismo, la *doctrine classique* diversificada en las sucesivas versiones de la belleza ideal un siglo más tarde, la confrontación con la Antigüedad es la constante que origina las consideraciones y los pensamientos crítico-estéticos que desgranar autores como Winckelmann en la *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764), como factor axiológico y normativo. La calificación de *clásico* se asigna a las obras más elevadas o modélicas en su género, las más logradas o perfectas desde el baremo de codificaciones con ambiciones de universalidad: la perspectiva tridimensional; las teorías de las proporciones; los órdenes que originarán el sistema estilístico conocido como el Vitruvianismo (Marchán Fiz, 2008: 427-429).

El calificativo de arte *lúdico* no deriva de ese *relativismo artístico* que promueve la disolución del clasicismo desde la perspectiva del creador<sup>176</sup>, al que en el caso del prehistórico se le niega tal categoría, reducido a mero copista diletante del entorno en momentos de ocio. Su valoración se atiene más a un *relativismo del gusto*<sup>177</sup> (visto desde la óptica ilustrada como un sentido o capacidad que discierne en los asuntos referentes a la belleza y el arte, desde la experiencia y la socialización, desde la observación frecuente, el ejercicio de un arte y de la comparación). El propio contenedor artístico, la cavidad, ubicada en el *saltus* lejos del orden del *ager*, se acerca más a la querencia romántica por las experiencias estéticas sobre el paisaje y la *ruina* histórica (en cuanto a categoría anticlásica por antonomasia, negación de la forma artística, el reverso de una supuesta perfección perdida<sup>178</sup>), a la conciliación sensitiva entre la conciencia de la presencia de historia y el triunfo de la naturaleza sobre el Arte.

El juicio academicista sobre lo parietal, el prejuicio sobre las potencialidades compositivas de sus autores, pervivirá en buena medida en la primera mitad del s. XX, con matices en los que sigue resonando ideas del evolucionismo lineal. Para Groenen<sup>179</sup>, el nulo interés que desarrollará Breuil por la distribución espacial y la organización de las figuras, responde a la fuerte convicción del autor sobre la imprevisión y desorganización de artista parietal. En este último primaria - en la visión breuiliana, según Groenen - la espontaneidad y el instinto artístico, el interés por la transcripción realista y bella del animal, dejando casi al azar la ubicación. Lo que veremos en Breuil en los inicios de siglo (hasta las necesarias matizaciones que ha de adoptar tras el hallazgo de Lascaux en 1940), madurado en el estudio de cavidades como Altamira justo en el tránsito de la teoría del arte lúdico a la del arte mágico, perpetuará en sus juicios el análisis de inspiración academicista sobre la calidad artística: proporciones bien o mal conseguidas, ausencia o no de perspectiva, perspectivas correctas y normales, o torcidas, tercera dimensión, conquista del naturalismo, proporcionalidad conseguida o no de las partes del cuerpo de la figura; figuras "admirables" por su detallismo, etc<sup>180</sup>.

Si bien el academicismo se asienta y pervive en lo institucional (una pintura burguesa academicista, muy protegida por la Escuela y la Academia de Bellas Artes, recibe los encargos oficiales, e invade los salones<sup>181</sup>), su predominio

<sup>176</sup> Marchán Fiz, 2008: 430.

<sup>177</sup> Marchán Fiz, 2008: 430.

<sup>178</sup> Marchán Fiz, 2008: 434-435.

<sup>179</sup> Groenen, 1992: 92.

<sup>180</sup> Tanto sólo como en colaboración: Breuil (1906, 1906b, 1907), Breuil /Cartailhac (1902), Capitán /Breuil (1902), Capitán /Breuil /Peyrony, 1906), Cartailhac /Breuil (1904, 1905, 1906, 1908, 1910).

<sup>181</sup> En las primeras décadas de la segunda mitad del s. XIX, encontramos artesanos de buena técnica pero sin carácter ni personalidad, como L. Cogniet, o T. Couture; retratistas como E. Dubufe, A. Cabanel, o F. X. Winterhalter; especialistas en el desnudo de escuela o la restitución

se verá progresivamente socavado en la segunda mitad del s. XX. El ascenso socio-económico de la burguesía ligada a la Revolución industrial, la evolución de la mentalidad de esta nueva clase acomodada en busca de status y reconocimiento de su posición<sup>182</sup>, abrirán una brecha en el predicamento social del clasicismo institucional. El surgimiento de un volumen suficiente de público entre esa burguesía enriquecida, que busca orientación en su gusto artístico, requiere criterios para juzgar el saber-hacer de los artistas<sup>183</sup> y la nueva manera de concebir el Arte. Y se apoya para ello en la información<sup>184</sup> que aportan la prensa<sup>185</sup>, los Salones, y las visitas a estudios de artistas y coleccionistas<sup>186</sup>, proceso que genera un efecto pedagógico que cala en la sociedad.

Y en las décadas finales de siglo, ese peso que marchantes y crítica dejan en el *mercado*, y por transposición en la parte de la sociedad que compra obra, convertirá al *impresionismo* en el nuevo referente del gusto burgués entre los que buscan originalidad y una identidad diferenciada<sup>187</sup>. Un gusto orientado en

---

arqueológica, como L. Gérôme, W. Bouguereau, o A. Cabanel; pintores influidos por la pintura holandesa como J.L. Meissonnier, o por la española como A. T. Robot, o L. Bonnat; realistas como F. Trutat (1824-1848), o F. Bombin; pintores influidos por Italia como A. Hébert, o P. Baudry, autores como J. E. Delaunay (1828-1891), J. J. Henner, o J. Chéret. Desde los años ochenta, veremos la pintura de Historia de E. Detaille, o J. P. Laurens (que construye sus grandes cuadros con la ayuda de documentación arqueológica); o academicistas como G. A. Rochegrosse, A. Morot, F. Cormon, o P. Jamin. (VV. AA., 2007-2010)

<sup>182</sup> El interés por la adquisición de obra artística y por el conocimiento del Arte, reflejan la reivindicación de su nuevo status para la nueva burguesía capitalista enriquecida, frente a los grupos tradicionalmente asociados al interés por el Arte, lo que en el lenguaje del antiguo régimen correspondía al estamento nobiliario y eclesiástico.

<sup>183</sup> Grojnowski, 1981: 74.

<sup>184</sup> La necesidad de información para formarse opinión, la libertad de prensa, y el progreso técnico en las imprentas que permite el desarrollo de periódicos y revistas ilustrados, impulsan el desarrollo de una prensa y críticas especializadas, básicos para la popularización del Arte y la creación de estados de opinión (Magremanne, 2005).

<sup>185</sup> Tenemos un buen ejemplo en las crónicas de Henry Marcel (1854-1926), que ven la luz en publicaciones como *La Gironde*, *La République française*, o *la Gazette des Beaux-Arts*. Con buenos contactos entre artistas y coleccionistas, Marcel, miembro de la alta burguesía, de derechas y defensor del orden y la tradición, compagina esa actividad con cargos cada vez más altos en la administración ministerial, y llegará a ser, con el cambio de siglo, Director de Bellas Artes (1903-1905), y Director de los Museos Nacionales (1913-1919), por lo que su criterio representa el buen gusto establecido entre la alta burguesía con mando e influencia social. En el periodo que nos ocupa (1864-1903) sigue la línea más habitual: se decanta por la pintura holandesa, los autores franceses del s. XVIII, y los pintores del Realismo francés del s. XIX (Dufour, 2007).

<sup>186</sup> Las visitas a estudios y colecciones se constituyen en un acontecimiento social casi cotidiano e ineludible (Magremanne, 2005), una práctica social para la alta burguesía, y para críticos de arte como un Henry Marcel antes de desempeñar cargos institucionales. Es un fenómeno quizás más parisino, pero no por ello menos aplicable al resto de la alta burguesía francesa.

<sup>187</sup> El mercado del arte no beneficiará de entrada a los nuevos lenguajes plásticos, precedidos por el impresionismo. Pero la apertura en 1863 por el emperador (bajo consejo de Viollet-le-Duc) de un "*Salon des Refusés*" para los artistas rechazados en el Salón oficial, y el decreto de ese mismo

buena medida por la incidencia sociocultural de las grandes colecciones, creadas por el mecenazgo/coleccionismo del gran empresariado burgués<sup>188</sup> (empresarios, banqueros, los pioneros de la moda francesa), dominante social y económicamente, y con una gran influencia en la conformación del gusto en la sociedad decimonónica. Aun así, las reglas pictóricas de aplicación general defendidas en instituciones y la intelectualidad, las que siguen *llegando* a los investigadores de la prehistoria, seguirán marcadas por las instituciones oficiales artísticas, por esa *Escuela de Bellas Artes* que continúa la senda de la prerrevolucionaria *Academia Real de Pintura y Escultura*, que había perpetuado el gusto por los géneros, la representación histórica, mitológica o religiosa, los cánones y reglas clasicistas de acabado y perspectiva.

### El Arte y el Artista

Moro Abadía y González Morales encuentran en la teoría del “Arte por el arte”, que durante mucho tiempo se asoció erróneamente a esta fase de la historiografía del arte prehistórico, una de las razones de la dificultad para asumir su existencia<sup>189</sup>. Desarrollada entre Francia e Inglaterra en los primeros años del s. XX, para algunos refleja la reacción defensiva del Arte y los artistas frente a esa burguesía industrial y comercial que inicialmente exalta el dinero y menosprecia la cultura, a la que veremos en la segunda mitad de siglo creando las grandes colecciones, entusiasmada con los Salones, y ávida de un status (o al menos una cierta pátina) social y cultural, buscando nuevos estilos pictóricos que les aporten un plus de originalidad y personalidad. Los seguidores de esta corriente del Arte tendrán un papel preponderante a mediados del s. XIX en la definición intelectual y en la progresiva identificación social del Artista como tal. Para ellos, el Arte no es sólo un medio, tiene un fin en sí mismo: la Belleza, fruto de una experiencia estética ligada a la inspiración (alejada de lo que asocian a lo práctico y a la artesanía). Todavía en 1901 encontramos definiciones con evidente conexión con la visión lúdica del arte prehistórico: *“Las bellas-artes tiene por objeto la belleza estética; esta es una cierta perfección de lo que es natural,*

---

año que independiza la Escuela de Bellas Artes del Instituto, son dos hitos fundamentales que apoyan la renovación plástica. En 1867, la exposición de obra de Gustave Courbet et Manet en ese Salón de rechazados reivindica la importancia de esta nueva pintura, alejada del gran público, inaceptable para el gusto burgués imperante, representado en el Salón oficial (VV. AA., 2007-2010b).

<sup>188</sup> Si bien en el inicio perpetúan la tradición aristocrática por las colecciones eclécticas, destacará la importancia que asume la pintura holandesa del barroco (incluso entre la plástica impresionista), y posteriormente la francesa de finales del s. XVIII, ambas perfectamente conformes con esa tradición academicista que conforma la columna vertebral del enjuiciamiento social del arte (Boime, 1979: 57-58, y 60).

<sup>189</sup> Moro Abadía /González Morales, 2005: 182-184.

*perfección capaz de producir placer a quien quiere o entiende el objeto del que está dotado. Tienen por fin inmediato procurar placer*<sup>190</sup>.

El Artista pasa a ser sinónimo de creatividad, inspiración, genialidad, profunda espiritualidad. Por un lado, desde ese eurocentrismo racista de evolucionismo lineal, era inasumible identificar estos valores con el arte primitivo descubierto en la expansión colonial, y con el arte prehistórico de épocas remotas. Además, la pobreza y el carácter primitivo de su industria material (desde la perspectiva de la sociedad de la Revolución industrial), concordaba poco con el sentido de la proporción, realismo y perfección de trazo observables en obras sobre soporte mueble<sup>191</sup>. Y por otro, una vez asumida por la fuerza de los hechos la realidad de un arte prehistórico, los presupuestos del “arte por el arte” proporcionaban un excelente caldo de cultivo para el desarrollo de esa visión lúdica y esteticista del arte prehistórico como fruto del ocio, sin más objetivos. Ya en 1864, Lartet y Christy enunciaban que: “...si la necesidad es la madre de la industria, puede decirse que el tiempo libre de una vida fácil dio lugar a las artes”<sup>192</sup>. Argumento que con no demasiados cambios seguiremos viendo a posteriori en Piette, Cartailhac, o Mortillet<sup>193</sup>. Hay alguna tímida discordancia parcial, como la aceptación que hace Reinach (1895) del arte paleolítico como un periodo más de la Historia del Arte, y no el más atrasado, aunque sigue considerándolo un reflejo de impulsos estéticos<sup>194</sup>.

Al mismo tiempo que se desarrolla esa nueva concepción del Arte y el Artista en sentido genérico, la historiográfica de la Historia del Arte juzga las fases del Arte, el devenir histórico, su generación y evolución, desde argumentos sin duda influidos a su vez por todo lo que rodea al evolucionismo, y la influencia de las ciencias naturales<sup>195</sup>. H. Taine (1828-1893)<sup>196</sup> enuncia en 1865 en su “*Philosophie de l’Art*” una ley de la producción de la obra de arte<sup>197</sup>: “La obra de arte se halla determinada por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y las costumbres ambientes”. Taine defiende que es preciso copiar con la mayor perfección posible el natural, dado que: “...el arte entero consiste en su imitación exacta y completa”. Sumado a la óptica de la época del estadio evolutivo admisible para los autores paleolíticos, muy posiblemente reforzaba esa visión lúdica e imitativa del arte paleolítico. Es la que podemos encontrar en estudios

<sup>190</sup> Hallez, 1901: 241

<sup>191</sup> Groenen, 1992: 56.

<sup>192</sup> Lartet /Christy, 1864: 282.

<sup>193</sup> Moro Abadía/ Moure Romanillo, 2005: 184

<sup>194</sup> Reinach, 1895: 665.

<sup>195</sup> Henares Cuellar, 1971: 88-90.

<sup>196</sup> Considerado siempre como positivista, para la historiografía reciente, la adecuación de conceptos teóricos naturales en su obra, de gran influencia, y sus planteamientos permiten alinearlos, más que incluirlos, con el positivismo, pero de manera más bien heterodoxa.

<sup>197</sup> Taine, 1882 (eds.1945: 32, 46; 2000: 11)

de autores como Piette<sup>198</sup>, cuya cronología estilística y la evolución formal del arte prehistórico (de la que beberá Breuil), converge con las tendencias formalistas de estudiosos de la Historia de Arte como Riehl<sup>199</sup> y Wölfflin<sup>200</sup>. Estos buscan una historia del Arte sin nombres, un desarrollo inmanente de las formas sin acudir a nombres propios o la historia de la cultura, a partir de una consideración científico - naturalista que busca leyes de desarrollo formal<sup>201</sup>.

### La renovación plástica. Del Realismo a las Vanguardias

Hasta ahora nos hemos centrado en el territorio de lo francés, asumiendo como un hecho el que las claves y herramientas intelectuales que dan carta de naturaleza a las teorías sobre el arte prehistórico francés son el resultado de evoluciones intelectuales desarrolladas en clave interna, nacional. No fue así, se trata de debates que atañen a buena parte del llamado mundo occidental, a Europa, a pesar de que la concentración de descubrimientos e investigadores en suelo francés les sitúa en primera línea. Pero, como en esa renovación de la plástica contemporánea que sume el tópico calificativo de Vanguardias, nos movemos en el escurridizo terreno del inconsciente colectivo, del acervo cultural adoptado como propio por la burguesía y la intelectualidad surgida de ella, sazonado por la corriente nacionalista que busca referentes patrióticos en lo *galo*, y que en cierto modo acaba convirtiendo de manera inconsciente el origen del arte en algo propio, intrínsecamente francés. Cueff, en un artículo dedicado a estudiar la relación dialéctica entre la cultura francesa y americana<sup>202</sup>, subraya un largo proceso de concienciación y auto-convencimiento de la existencia de una personalidad propia, y del papel fundamental de la cultura francesa en la historia reciente occidental. Para Chastel, responde a su tradicional papel como centro de absorción, fagocitación y transformación cultural<sup>203</sup>. En este polo de atracción cultural se acomodan, se filtran y metamorfosean como algo propio. Paul Valéry ha llegado a describir a Francia como un "*autor*"<sup>204</sup>. Y lo cierto es

<sup>198</sup> Richard, 1993: 61.

<sup>199</sup> Henares Cuellar destaca de A. Riehl (1971: 88-90) su obra "*Problemas de estilo. Fundamento para una historia de la ornamentación*" (1893).

<sup>200</sup> De H. Wölfflin, Henares Cuellar (1971: 88-90) subraya sus obras: "*Renacimiento y barroco*" (1888), "*El arte clásico*" (1898), y "*Conceptos fundamentales en las Historias del Arte*" (1916).

<sup>201</sup> Henares Cuellar, 1971: 88-90; Bauer, 1981: 88.

<sup>202</sup> Aun reconociendo lo complicado aceptar la idea de una especificidad nacional en lo cultural, Cueff remarca el autoconvencimiento francés de su papel como eje primordial y polo de absorción cultural en el mundo occidental. Este proceso parece acelerarse y radicalizarse en los años finales del s. XIX y en las primeras décadas del s. XX. Para Cueff, la leyenda de una "*villaluz*" (París) en la que todo se vive, se hace, se dice, tiene mucho de cuento nacionalista, pero la historia quiere héroes prestigiosos y la modernidad debía atribuir un origen legendario a sus héroes culturales (Cueff, 1999: 1-5).

<sup>203</sup> El panorama cultural francés decimonónico heredaría una antigua tradición, remontable incluso a la Edad Media (Chastel, 1993).

<sup>204</sup> Valéry, 1960.

que caló fuertemente en el inconsciente colectivo francés, ayudado por la labor del Estado, que favorecerá y propiciará el mantenimiento de esta situación.

Ya en la 3ª República, las grandes colecciones fruto de la gran expansión económica y la especulación frenética que sucede a la guerra de 1870 hasta inicios de los ochenta, facilitan un cambio en el gusto burgués. Para Boime, obras del Realismo, Naturalismo e Impresionismo son adquiridas por estos nuevos coleccionistas que buscan estilos *originales*, "...para afirmar la especificidad de su gusto"<sup>205</sup>. Como dice Dalançon, el lugar del pintor se redefine frente al poder y la clientela<sup>206</sup>. Pero la demanda facilita con ello la incidencia cultural de artistas independientes, que a la larga sí crearán cambios de opinión incluso en la Academia, aunque en aspectos ligados a temática y acabado (desarrollo de paisajistas al aire libre, aceptación de bocetos y apuntes como obra valorable, revalorización de la espontaneidad y originalidad de la obra y del propio artista, etc.)<sup>207</sup>. Aunque esto no supone cambios en el predominio social de la visión Realista del Arte y la transposición de lo real, composición, perspectiva, la percepción del contenido de la creación artística y de la aportación del artista evoluciona de manera radical en el seno mismo de la institución más conservadora, la *Escuela de Bellas Artes*, entre el profesorado más independiente. Se revaloriza al Artista y su obra, su personalidad, el temperamento y originalidad, a partir de nuevos valores, como el carácter abocetado o quasi inacabado de la obra, la captura rápida de un momento fugaz, el protagonismo de la pincelada visible y los trazos de pincel, el desinterés por la clásica composición o el acabado meticuloso, etc<sup>208</sup>.

Empero, el referente fundamental para la sociedad burguesa decimonónica es el Realismo<sup>209</sup>. Nos referimos aquí a la acepción genérica del vocablo, no al movimiento pictórico decimonónico del mismo nombre. Este realismo, referente social del gusto artístico, influye en la retórica del arte *lúdico* sólo en sus aspectos formales, puesto que éste último sólo concede a las figuras

<sup>205</sup> Boime, 1979: 59-61.

<sup>206</sup> Dalançon, 1989: 61. Incluso, según una geografía socialmente diferenciada en la trama urbana parisina (tan alterada por los trabajos de Haussmann), los pintores consagrados cohabitan con banqueros y rentistas en los barrios de moda, dejando la bohemia, los cafés, la *vida de artista*, para los poetas y las nuevas corrientes pictóricas (Dalançon, 1989: 65-66).

<sup>207</sup> Magremanne, 2005b.

<sup>208</sup> Magremanne, 2005b.

<sup>209</sup> Incluso en el periodo de "combustión revolucionaria" que se extiende hasta el fracaso de la *Comuna de París* de 1871, la realidad pasa a ser el problema y objetivo principal en la producción estética (Michelis, 1984: 16-18). Alcanza su máximo esplendor la gran época del "Realismo". Lo que decide, en la creación de las artes, es el Contenido, apoyado en la "objetividad" de esta mirada realista. Tras la *Revolución del 48*, los defensores del Romanticismo, y del "Arte por el arte", se declaran a favor de un realismo vinculado estrechamente a los factores sociales e históricos del hombre, a lo cotidiano (Michelis, 1984: 19-20)

representadas en el arte prehistórico el papel de mera transposición lúdica e imitativa del entorno, en momentos de ocio. En lo que sí incide es en los baremos apriorísticos, con los que se enjuicia lo que se va descubriendo. Esta disociación entre mensaje y forma refleja un rasgo de largo recorrido en la historiografía, quizás herencia de una burguesía acomodada cuya atracción hacia el arte no implicaba una profundidad en su concepto del Arte: con frecuencia se confunde la comprensión de la obra con la posibilidad de identificar el tema o motivo, la figura y su escenario<sup>210</sup>.

Será la forma en la que deberemos plantearnos por tanto si hubo una posible incidencia colateral desde las nuevas corrientes plásticas puestas de moda por los grandes coleccionistas de fin de siglo. No la veremos desde el *Realismo*, la herencia de *David* e *Ingres*, las obras de *Courbet*, *Doré*, *Guys*, *Millet*, etc., que triunfa en la segunda mitad de siglo en Francia, y que mantiene el *orden establecido* en sus presupuestos formales<sup>211</sup>, por lo que no ofrecía un potencial renovador para los análisis formales de lo prehistórico.

Entra en juego aquí la supuesta influencia de la figura del Artista como tal, más autónomo, reivindicado como figura retórica, pero que no será quien marque el paso del gusto social por un tipo de Arte. Ni tampoco los sucesivos movimientos de renovación plástica. La trascendencia *a posteriori* de éstos en la Historia del Arte no concuerda con el peso específico que tuvo la mayoría de ellos en la sociedad de su época, en su capacidad para cambiar conceptos estéticos socialmente asentados desde hacía siglos. Con códigos sociales y visuales más asumibles<sup>212</sup>, y sin significar una ruptura real con las tradiciones visuales<sup>213</sup>, el "*Impresionismo*"<sup>214</sup> de los *Manet*, *Monet*, *Degas*, o *Renoir*, deberá esperar al final de siglo para su progresiva aceptación<sup>215</sup>, en buena medida impulsada desde arriba<sup>216</sup>, y desarrollada por ese gran coleccionismo en busca

<sup>210</sup> Borrás et alii, 1980: 238-239.

<sup>211</sup> Realidad como objetivo, el naturalismo y realismo, la maestría del tema a base de la composición y color bien organizados, un diseño impecable, para reflejar con precisión y verismo el modelo real. Triunfa el *clasicismo* y su anhelo de proximidad máxima a la realidad del mundo visible por encima de las ideas. El color ha de subordinarse a la aplicación estricta de la composición. El dibujo es el elemento básico de la forma, y el realismo verista su objetivo (Novotny, 1986: 13-17, 21, 23, 39, 1ª ed. inglesa 1960)

<sup>212</sup> Stagno Izaguirre, 2000: 1-3.

<sup>213</sup> Novotny, 1986: 343-344.

<sup>214</sup> Pioch 1996: 1-4.

<sup>215</sup> Novotny, 1986: 364.

<sup>216</sup> Con un momento clave, la gran retrospectiva póstuma de la obra de Manet, en enero de 1884, una auténtica apoteosis republicana, canonización laica, reivindicación del pintor como gloria pictórica francesa con un simbolismo al nivel de un asunto de Estado, en la galería principal de la *Escuela Superior de Bellas Artes*, bastión tradicional del academicismo, respalda las nuevas normas estéticas y técnicas para el arte francés, y ataca directamente a la tradición y el academicismo (Orwicz, 1996).

de novedades que le den originalidad y prestigio. Un Manet, por ej., nuevo icono burgués del gusto moderno en el Arte, devendrá el paradigma de referencia en el rechazo inicial a las futuras vanguardias minoritarias, como en el caso del *Postimpresionismo*<sup>217</sup>, de pintores como *Cézanne*, *Van Gogh*, *Gauguin*, o *Toulouse-Lautrec*. La reconstrucción plástica por *Cézanne* de la realidad, la carga dramática del color y la pincelada en Van Gogh, las armonías de masas cromáticas de un Gauguin, significan una recreación cada vez más intelectualizada de la realidad, en continuo y progresivo distanciamiento del academicismo. El academicismo *formal* que subyace en la valoración del Arte ve incluso a las *Vanguardias* como reflejo de la decadencia de fines de siglo, como se ve en los escritos de un investigador con influencias del positivismo como Taine<sup>218</sup>. El caso español, aunque en contacto con las aportaciones europeas y en especial con el mundo creativo parisino (como las dos grandes figuras, *Zuloaga* y *Sorolla*, en la década de los noventa), la catarsis que acelera la renovación plástica<sup>219</sup> coincide casi con el cambio de siglo (la crisis del 98) y será determinante en la evolución de los gustos pictóricos de la burguesía española, pero apenas afecta al periodo que nos ocupa, su efecto responderá ya al cambio de siglo.

Por mucho que estos pintores se muevan en el terreno de la crisis latente del edificio social de la Europa de la Revolución industrial, de nuevo hemos de subrayar el progresivo distanciamiento entre la plástica, y la sociedad de la que se nutre la investigación de lo prehistórico. En origen, el s. XIX suponía un relación distinta entre mecenas/coleccionistas (generadores del gusto) y artistas, fruto de su igualación por la deriva social hacia una burguesía emergente, de la que ambos forman parte<sup>220</sup>. Pero el artista de las Vanguardias (con todos los matices y dudas que arrastra el uso de este vocablo tópico) irá asumiendo nuevas actitudes y reflexiones, que le distancian cada vez más de las de la sociedad de fin de siglo. La denominada "*Escuela de París*", esa conjunción fluctuante en los inicios del s. XX, entre Montmartre<sup>221</sup> y Montparnasse, de pintores franceses y extranjeros defensores del "*antiacademicismo post-Cézanne*" (en expresión de Rioux<sup>222</sup>), con la villa-luz parisina como referente artístico (en

<sup>217</sup> Martín González, 1982: 530-535

<sup>218</sup> Taine reconoce en las artes plásticas la decadencia generalizada que ve en la sociedad francesa: "...la abstracción y el intelectualismo han limitado el sentido de formas y colores, introduciendo la significación psicológica o moral allí donde, en su pureza, el arte antiguo se abandonaba a la restitución de formas y colores tomados por ellos mismos." (Taine, 1882, t. I: 252)

<sup>219</sup> Crespo, 2002: 19.

<sup>220</sup> Boime, 1979: 58.

<sup>221</sup> Con los cafés al pie de la colina de Montmartre (*Le Guerbois*, *La Nouvelle Athènes*, *Le Rat Mort*, etc.) como foros de encuentro, debate y comunicación hasta inicios del s. XX (Lévy, 1995), frente al modelo burgués de academias, sociedades y congresos.

<sup>222</sup> Rioux, 2001. Aunque el autor menciona el carácter tan elástico del vocablo "*Escuela de París*", originado por un artículo de A. Warnod en 1925, lo mantenemos como referencia.

el marco de movimientos que alcanzan y se desarrollan en todo el continente, sobre todo en los países que están en el centro del prestigio cultural), nos puede servir como referencia del proceso de reubicación, en las décadas que anteceden y suceden al cambio de siglo, de la figura del Artista en la sociedad, de la que rechaza la decadencia y fallo de los valores europeos tradicionales<sup>223</sup>, con posturas con frecuencia divergentes respecto al nacionalismo latente (en toda Europa) o el conservadurismo social.

En lo que se refiere al periodo que nos ocupa, 1864-1903, la repercusión de estos nuevos movimientos plásticos será en definitiva muy escasa entre una investigación prehistórica deudora del academicismo en sus análisis formales, que arrincona la temática para este arte prehistórico resultado del ocio y lo lúdico, inmersa en una clase social burguesa nacionalista, preocupada por la agitación socioeconómica de un mundo en cambio acelerado, y con el progreso y los cambios como valor a la baja. A lo sumo, usan como referencia de modernidad y culminación evolutiva en el presente, al impresionismo como referente de progreso<sup>224</sup> para refrendar la incapacidad prehistórica para un Arte con mayúsculas, a pesar de hallazgos como el de las figuras policromas de *Altamira*. Si invertimos el objetivo, el arte prehistórico, que ni siquiera era socialmente valorado como tal Arte, no incidió en estos movimientos plásticos, ávidos de nuevos referentes estéticos y conceptuales en su búsqueda de una nueva Realidad, que encuentran entre culturas hasta entonces infravaloradas por la intelectualidad occidental como un escalón (evolutivo) inferior respecto a la cultura y el Arte occidental: la estampa japonesa, el arte tribal africano o de Oceanía, el arte popular<sup>225</sup>. Esta reformulación de la pintura busca códigos estéticos y soluciones formales entre los primitivos (el *primitivismo*), en los que buscan su pureza, su carencia de los convencionalismos y tradiciones occidentales, una inmediatez y espontaneidad que no encuentran en los postulados académicos. Primitivismo y clasicismo serán los dos polos sobre los que se articulará el discurso de las vanguardias<sup>226</sup>, ampliados a posteriori desde otros referentes culturales<sup>227</sup>. Pero no buscan inspiración en el arte paleolítico,

---

<sup>223</sup> Asholt, 2002.

<sup>224</sup> Moro abadía /González Morales, 2004: 130.

<sup>225</sup> Cuando, en los años ochenta, figuras como Gauguin, Van Gogh o Cézanne cuestionan el naturalismo lo hacen porque consideran que ese sistema de representación proporciona una imagen distorsionada de la Realidad, que ya no ubican en la experiencia fenomenológica del mundo exterior (García de Carpi, 2003: 258). La pintura pierde su función descriptiva, debe buscar la esencia del mundo, explicitar lo más profundo del alma humana. Como dice Paul Klee: "...el arte no describe lo visible, sino que hace visible una realidad hasta entonces ignorada" (Klee, 1971: 44).

<sup>226</sup> Bozal, 1991.

<sup>227</sup> Con posterioridad ese abanico de referencias formales se ampliaría a manifestaciones arcaicas del propio arte occidental, previas al referente renacentista: el arte de las cicladas, las pinturas neolíticas y el arte románico (su recuperación para la cultura decimonónica no sólo coincide,

“arrastrado” desde el inicio hacia las ciencias naturales, vinculado a la transposición naturalista del entorno, sin figura humana, valorado como un arte menor meramente lúdico sin trasfondo intelectual, asociado a una realidad radicalmente alejada de la decimonónica.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

El discurso historiográfico del periodo de 1864-1903 no refleja un cuerpo teórico homogéneo, sino una suma de tesis y opiniones personales. Remarca un rasgo claro en la época: la fuerza de las biografías. Ante la débil institucionalización de una disciplina en formación como la prehistoria, en los distintos foros con los que la investigación trata de dar carta de naturaleza a su carácter de ciencia (revistas, congresos, sociedades), se confunden e imbrican investigadores “profesionales” con amateurs entusiastas, la difusión con la divulgación, el debate político o religioso con la discusión científica. El resultado en esta pléyade de personalidades de la burguesía acomodada (inicialmente con mayor peso parisino, después reforzada con burguesía de provincias que ven en esta ciencia un modo de promoción) y de formación ecléctica (en muchos casos provenientes de profesiones liberales, médicos, abogados; en otros de ciencias como la geología y paleontología), es un convergencia de influencias desde muchos campos, fenómeno de vasos comunicantes transversales desde un contexto sociocultural que incide e influye especialmente en el nacimiento de la ciencia prehistórica. Esto complica la definición de un discurso común, generalizado y homogéneo. Más que de corrientes interpretativas, hemos de hablar de personalidades destacadas y de su influencia sobre la comunidad científica.

Existen corrientes de pensamiento de incidencia común como el *transformismo*, o cierto rasgos del positivismo, inmersas en el debate sobre el origen del hombre y las capacidades del hombre pretérito, importantes en un contexto en el que la teoría precede a la interpretación del hallazgo, que ha de adaptarse a ella. A la influencia de éstas se suma, de manera más indirecta, en este periodo en el que tanta fuerza tienen las mentalidades y acervos personales, la incidencia del complejo contexto sociocultural de la sociedad francesa. Nos movemos en el marco general del populismo laicista y nacionalista de la 3ª República, apoyada en una élite burguesa enriquecida, convencida de que representa la culminación de la evolución humana, de su inteligencia, progreso, y capacidad estética. Coincide en el tiempo con la infancia de la ciencia

---

sino que se considera que se debe en buena medida al influjo de las Vanguardias). (Bozal, 1991, García de Carpi, 2003). Gaya Nuño (1962: 145) atribuye directamente la revalorización por el gran público del Románico, “...el menos convencional de toda la historia de Occidente...”, al desarrollo del Expresionismo.

prehistórica, deudora en sus inicios, en lo teórico, de la Geología y la Paleontología. Partiendo del *transformismo* imperante, de esa evolución lineal en constante progreso, se busca casar los hallazgos con la teoría planteada a priori. Las bases teórico-cronológicas con las que Mortillet *impone* su visión de la Prehistoria, no sólo buscan refrendar su visión materialista del hombre pretérito, sino hacer casar la cronología prehistórica con la geológica.

La convergencia del anticlericalismo, de la teoría etnográfica de la primera mitad de siglo, y de la renovación del concepto burgués de Artista por corrientes como la del "Arte por el Arte", proporcionan las herramientas intelectuales para la valoración apriorística de este arte prehistórico, que no concordaba con lo que la visión evolucionista lineal imperante asignaba a estas fases primitivas de la humanidad. La solución a priori es lo que llama Richard el "*paradigma de la simplicidad*". Lo que la historiografía reciente denomina tesis del *arte lúdico* aplica el evolucionismo lineal al arte prehistórico. Le reconoce su belleza, pero reducida a lo intuitivo, una copia del modelo natural sin valores propios del Arte con mayúsculas, mero fruto del ocio, sin espiritualidad y de posibilidades limitadas. Planteamientos que quedaron en entredicho con la aparición del arte parietal. Desde la década de los ochenta del s. XIX, la crisis socioeconómica de fin de siglo y la subsiguiente crisis de fe en el paradigma de progreso, la decadencia del evolucionismo lineal, los nuevos descubrimientos sobre culturas aborígenes y su arte, y el continuo descubrimiento de cavidades decoradas, harán tambalear desde los años ochenta el edificio conceptual del arte lúdico. Se impone la reivindicación del valor de dato, del hallazgo, (en una aproximación al planteamiento positivista de la disciplina histórica) como fase previa a la elaboración de la teoría. La consecuencia lógica será el ascenso de la teoría mágica (hasta entonces muy minoritaria).

El Arte, la historia del Arte, y la renovación plástica tuvieron un papel indirecto pero importante en el desarrollo de la investigación del arte prehistórico, algo perfectamente comprensible desde la formación ecléctica de estudiosos y entusiastas que forman la investigación, todos ellos surgidos desde esa misma burguesía acomodada que ensalza el progreso, cree hasta cierto punto en el evolucionismo lineal, y busca su autoafirmación como clase dominante en una seña de identidad clásica de los grupos dirigentes, el Arte. Inicialmente, el gusto burgués acomodado mantiene la ortodoxia del discurso academicista. Pero la actitud mercantilista, el ensalzamiento del progreso de corte capitalista, hacen reaccionar a parte del mundo artístico, del que surgen planteamientos como el del "Arte por el Arte". La popularización de una nueva visión del Artista como sinónimo de creatividad, inspiración, genialidad, profunda espiritualidad, sumada al eurocentrismo racista de evolucionismo lineal, es usada para confirmar los planteamientos apriorísticos del "*arte lúdico*".

Pero cuando la existencia de un arte prehistórico se confirma, y se suceden los hallazgos de cavidades decoradas, la reacción lógica en la investigación es centrarse en el mensaje. Lo formal no se renueva, queda atrás. Preservará todo el aroma de las ideas de un Piette. Mantiene el progreso lineal en la evolución formal de un arte que en buena medida sigue siendo evaluado desde las ciencias naturales con herramientas tomadas del Arte. La institucionalización progresiva de la ciencia prehistórica, el desarrollo de un corpus historiográfico y teórico propio, que perpetuaba estos planteamientos, retroalimenta el problema. Ya no influirá la evolución burguesa del gusto desde los ochenta, su deseo de reivindicarse, de buscar algo original y propio, la nueva manera de concebir y evaluar el Arte y al artista. Y aún menos repercutirá la evolución de la renovación plástica de unos artistas cada vez más intelectualizados y alejados de los gustos y planteamientos de la sociedad burguesa. Esa *Vanguardia* en la que brota una reacción antitética contra parte de los valores burgueses, buscará nuevos referentes entre lo primitivo pero no en lo prehistórico, asumiendo en cierto modo los prejuicios evolucionistas que habían sacado al arte prehistórico de la Historia del Arte.

## BIBLIOGRAFÍA

ALIX, M. (1864): Rapport sur une communication de MM. Lartet et Christy. *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 1<sup>a</sup> Serie, t. 5, fasc. 1, 1864: 546-550.

ASHOLT, W. (2002): Entre nationalisme et internationalisme: une conscience européenne des avant-gardes françaises? *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n<sup>o</sup> 54: 233-250.

AYARZAGÜENA SANZ, M. (1990): Juan Vilanova y Piera. Padre de la Prehistoria española. *Revista de Arqueología*, 108: 4043. (En Ortiz García, 2001: 278)

AYARZAGÜENA SANZ, M. (1997): La Sociedad Española de Antropología (SAE) y el nacimiento de la ciencia prehistórica en España. En *La cristalización del pasado: Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España* (G. Mora y M. Díaz-Andreu, eds.), Serv. Publicac. Univ. Málaga, Málaga. (En Ortiz García, 2001: 278)

BARANDIARÁN, J. M. de (1972): Las Cavernas prehistóricas en la Mitología Vasca. En *Obras Completas de José Miguel de Barandiarán, I. Diccionario Ilustrado de la Mitología Vasca*, Ed. Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1972: 305-323. (Vers. original: *Die Prähistorischen Höhlen in der baskischen Mytologie*. Paidertuma, 1941. La recogida en "Obras Completas..." es la versión traducida y corregida en 1946, publicada en Cuadernos de Historia primitiva, año I, n<sup>o</sup> 2).

BEAUNE, S. A. de (1990): Comentario a la obra de G. LAURENT, *Paléontologie et évolution en France, 1800-1860. De Cuvier-Lamarck à Darwin*. *L'Homme*, vol. 30, n<sup>o</sup> 114: 184-186.

BEAUNE, S. A. de (1998): Chamanisme et préhistoire. Un feuillet à épisodes. *L'Homme*, vol. 38, n<sup>o</sup> 147: 203-219.

BELTRÁN, A. (1989): *Ensayo sobre el Origen y significación del arte prehistórico*. Univ. de Zaragoza, Zaragoza.

- BOIME, A. (1979): Les homme d'affaire et les Arts en France au XIXème siècle. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 28, junio 1979: 57-75.
- BORRÁS GUALIX, G. M. /ESTEBAN LORENTE, J. F. /ÁLVARO ZAMORA, I. (1980): *Introducción General al Arte. Arquitectura, Escultura, Pintura, Artes Decorativas*. Colecc. Fundamentos, 64. Ed. Istmo, Madrid, 1980.
- BOUCHÉ-LECLERCQ (1900). Comparaison du "totémisme" avec les autres méthodes d'exégèse appliquées aux mythes et rites religieux. *Académie des inscriptions et belles-lettres*, Actas de la sesión de 27 julio 1900, año 44, nº 4: 418-419.
- BOULE, M. (1901): Les gravures et peintures sur les parois des cavernes. *L'Anthropologie*, XII: 671-677.
- BOULE, M. (1906): Necrológica de E. PIETTE, *L'Anthropologie*, XVII: 214-224.
- BOULE, M. (1921): *Émile Cartailhac (1845-1921)*. *L'Anthropologie*, 31: 587-608.
- BOZAL, V. (1991): *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Ed. Visor, Madrid. (En García de Carpi, L., 2003: 258.)
- BREUIL, H. (1906): L'evolution de l'art pariétal des cavernes de l'Âge du Renne. En "XIII<sup>e</sup> C.I.A.A.P.", Mónaco, 1906, vol. I: 280-283.
- BREUIL, H. (1906b): Exemples de figures dégenérées et stvlisées á l'époque du Renne. En "XVI<sup>e</sup> C.I.A.A.P.", Mónaco, 1906, vol. I: 394-403.
- BREUIL, H. (1907): *L'evolution de l'art pariétal des cavernes de l'âge du Renne*. Imp. Monaco, Mónaco, (En Moro Abadía /Moure Romanillo, 2006)
- BREUIL, H. (1942-45): La conquête de la notion de la très haute antiquité de l'Homme. *Anthropos, Revue Internationale d'Ethnologie et de la linguistique*, t. XXXVII/XL: 667-687. (En Moro Abadía /González Morales, 2005b: 64)
- BREUIL, H. (1956): Paroles prononcées à la Cerémonie Commémorative du cinquantenaire du décès d'Edouard Piette à Rumigny (Ardennes) le 14 Octobre 1956. *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. ° 53, nº 7-8: 337-339.
- BREUIL, H., /CARTAILHAC, E. (1902): Figures préhistoriques de la grotte des Combarelles (Dordogne). *Académie des Inscriptions et belles-lettres*, año 46, nº 1: 51-56.
- BRUSH, S. G. (1995): Scientist as Historiens. *Osiris*, 2<sup>a</sup> Serie, vol. 10: 214-231. (En Moro Abadía /González Morales, 2005: 60)
- CAPITAN, L. (1900): Gravures rupestres dans les Vosges. En "XII<sup>e</sup> C.I.A.P.P.", París, 1900: 269-270.
- CAPITAN, L. /BREUIL, H. (1902): Gravures paléolithiques sur les parois de la grotte des Combarelles près des Eyzies (Dordogne). *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, V<sup>a</sup> serie, t. 3: 527-535.
- CAPITAN, L. /BREUIL, H. /PEYRONY, D. (1906): Figures anthropomorphes ou humaines de la caverne des Combarelles. En "XIII<sup>e</sup> C.I.A.A.P.", Mónaco, 1906, vol. I: 408-415.
- CARBONELL, C. H. (1978): l'Histoire dite "positiviste" en France. *Romantisme*, nº 21-22, "Les positivistes", 1978: 173-185.
- CARBONELL, C. H. (1986): Histoire narrative et histoire structurelle dans l'historiographie positiviste du XIXème siècle. *Hist. Historiographie*, 1986, 10: 153-161.

- CARTAILHAC, E. (1876-77): L'Art chez les chasseurs de rennes de l'Europe préhistorique. *Bulletin de la Société d'Histoire Naturelle de Toulouse*, 1876-77: 188-206. (En Ripoll Perelló, 1986: 96-97)
- CARTAILHAC, E. (1885): Oeuvres inédites des artistes chasseurs de renne. *Materieux...*, 2<sup>a</sup> Serie, XII: 63-75. (En Richard, 1993: 66)
- CARTAILHAC, E. (1887): *Les Âges Préhistoriques de l'Espagne et Portugal*, 1887. (En Kühn, 1971: 128)
- CARTAILHAC, E. (1889): *La France préhistorique*. (En Kühn, 1971: 128; Moro Abadía /González Morales, 2004: 123)
- CARTAILHAC, E. (1900): Resumen y comentario de la obra de F. Christol, *Au Sud de l'Afrique*. *L'Anthropologie*, XI: 76-81.
- CARTAILHAC, E. (1902): Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. "Mea Culpa d'un sceptique". *L'Anthropologie*, XIII: 348-354.
- CARTAILHAC, E. /BREUIL, H. (1904): Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes. I. Altamira. *L'Anthropologie*, XV: 625-644.
- CARTAILHAC, E. /BREUIL, H. (1905): Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes, II. Marsoulas (Prés Salies-du-Salat, Haute-Garonne). *L'Anthropologie*. XVI: 431-444.
- CARTAILHAC, E. /BREUIL, H. (1906): *La caverne d'Altamira à Santillane, près Santander (Espagne)*. Imp. de Monaco, Monaco.
- CARTAILHAC, E. /BREUIL, H. (1908): Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes, III- Niaux (Ariège). *L'Anthropologie*, XIX: 15-46.
- CARTAILHAC, E. /BREUIL, H. (1910): Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes, IV. Gargas. Oue d'Aventignan (Hautes-Pyrénées). *L'Anthropologie*, XXI: 129-148.
- CHAUVET, G. (1887): Étude préhistorique. Les débuts de la gravure et la sculpture. Extra de la *Revue poitevine et saint-tongeaise*. Melle De la (En Richard, 1993: 66)
- CHAVANNES, E. (1904): Notices sur la vie et les travaux de M. Alexandre Bertrand. *Académie des inscriptions et belles-lettres*, año 48, n° 2: 245-273.
- CLEYET-MERLE, J.-J. (1995): *La province préhistorique des Eyzies. 400 000 ans d'implantation humaine*. Centre Nationale de la Préhistoire, Ed. CNRS, París.
- CLOTTE, J. (2006): De "l'art pour l'art" au chamanisme: l'interprétation de l'art préhistorique. En *La Revue pour l'histoire du CNRS*, n° 8, mayo 2003: 1-10. (En línea desde 24-10-2006). URL: <http://histoire-cnrs.revues.org/document553.html>
- COYE, N. (2005): Remou dans le creuset des temps: la Préhistoire à l'épreuve des traditions académiques 1850-1950. *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 102, n° 4: 701-707.
- CRESPO, M. (2002): Entre el realismo y las vanguardias. Catálogo de la Exposición "Pintura española del s. XIX en el Museo Nacional de Cuba", Planetario de Pamplona 2 oct. - 10 nov. 2002, Fundación Caja Navarra, Pamplona, 2002: 13-33.
- CUEFF, A. (1999): L'Art français après l'Amérique. *L'Espace Culturel: art contemporaine*, 1999: 1-5. En URL: <http://www.france.diplomatie.fr/culture/france/biblio/folio/art5/07.html>
- CHASTEL, A. (1993): *Introduction à l'art français*, Ed. Champs-Flammarion, París. (En Cueff, 1999: 1)
- DALANÇON, J. (1989): Le poète et le peintre (1870-1885). Les enjeux sociaux et culturels et un face-à-face. *Romantisme*, "Folie de l'Art", n° 66: 61-74.

- DELPORTE, H. (1990): Découverte et classification de l'art mobilier au XIXe siècle. En "L'Art des Objets au Paléolithique. Colloque International Foix - Le Mas d'Azil 16-21 novembre 1987, t. I, L'Art Mobilier et son contexte", 1990: 9-11.
- DELPORTE, H. (1995): *La imagen de los animales en el arte prehistórico*. Inventaria Mundi, Compañía Literaria. (1ª ed. Francesa, 1990)
- DEMOULE, J.-P. (1982): La préhistoire et ses mythes. *Annales*, año 37, nº 5-6: 741-759.
- DÍAZ-ANDREU, M. (2002): La arqueología imperialista en España: extranjeros vs. españoles en el estudio del arte prehistórico de principios del siglo XX. En M. Díaz-Andreu, M., "Historia de la Arqueología. Estudios". Madrid, Ed. Clásicas, 2002: 103-117.
- DITTMER, K. (1960): *Etnología general. Formas y evolución de la cultura*. F.C.E, México.
- DROZ, J. (1981): *Europa: Restauración y Revolución 1815-1848*. Historia Universal Siglo XXI, 28. Madrid, 1981.
- DUFOUR, A. (2007): *Henry Marcel (1854-1926)*. Thèses de l'Ecole de Chartes, Ecole de Chartes. (Resumen digital de tesis doctoral defendida en 2007). En URL: <http://theses.enc.sorbonne.fr/document1078.html>
- DUREAU, M. (1870): L'art de faire feu est-il une caractéristique de l'homme?. *Bulletins de la société d'anthropologie de Paris*, IIª serie, t. 5: 61-86.
- DURKHEIM, E. (1912). *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*. París, 1912. (En Ripoll Perelló, 1986: 92)
- FRAZER, J. (1890): *The Golden Bough*, 1890. (Entre las numerosas menciones, Ucko /Rosenfeld, 1967: 118-126; Ripoll Perelló, 1986: 94)
- FRAZER, J. (1910): *Totemism and exogamy*, 4 vols. Londres, 1910. (En Ripoll Perelló, 1986: 94)
- GALLEGO, J. A. (1978): *Historia del Mundo Contemporáneo*, Ed. Librería General, Zaragoza.
- GARCÍA DE CARPI, L. (2003): Imágenes milenaristas en el arte de Vanguardia. *Anales de Historia del Arte*, 13 257-285.
- GAUCHER, G. (1993): Henri Breuil, abbé. *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 90, nº 1: 104-112.
- GAYA NUÑO, J. A. (1962): *Teoría del románico*. Publicaciones Españolas, Madrid. (En García de Carpi, 2003: 260)
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (1989): Historia de los descubrimientos del arte rupestre en Cantabria. En "Las Cuevas con Arte Rupestre en Cantabria", Monografías ACDPS nº 2.
- GONZÁLEZ REYERO, S. (2003): *D. Juan Cabré Aguiló (1882-1947). Los trabajos de cultura ibérica de un pionero*. En URL: <http://www.aache.com/alcarrians/cabre.htm>
- GOULVEN, L. (1993): Edouard Lartet (1801-1871) et la paléontologie humaine. *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 90: 22-30.
- GRAN-AYMERICH, E. /GRAN-AYMERICH, J. (1992): La création des Écoles françaises d'Athènes, Rome et Madrid. *Communications* 54: 175-186.
- GRENVILLE, J. A. S. (1984): *La Europa remodelada 1848-1878*. Historia de Europa/ Siglo XXI, 28. Madrid, 1984.
- GROENEN, M. (1992): *André Leroi-Gourhan et la Préhistoire (Présentation Générale)*. (En Leroi-Gourhan, 1992)

- GROJNOWSKI, D. (1981): Une avant-garde sans avancée. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, "Sociologie de l'oeil", nov. 1981: 73-86.
- HENARES CUELLAR, J. L. (1971): La Historiografía del Arte en la Edad Contemporánea. En "Arte III. Historiografía", *Gran Enciclopedia Rialp*, t. III, Armenia - Bélgica, 1971: 88-90. Ed. Rialp, Madrid.
- HERAS MARTÍN, C. de las (2003): El descubrimiento de la cueva de Altamira. En "Redescubrir ALTAMIRA" Ed. Turner, Madrid, 2003: 17-27.
- HUREL, A. (2003): Un prêtre, un savant dans la marche vers l'institutionnalisation de la préhistoire. L'abbé Henri Breuil (1877-1961). En *La Revue pour l'histoire du CNRS*, nº 8, mayo 2003: 1-12. (En línea desde 19-01-2007). En URL: <http://histoire-cnrs.revues.org/document550.html>
- KLEE, P. (1971): Acerca del arte moderno. En "Teoría del arte moderno". Buenos Aires, Calden, 1971. (En García de Carpi, 2003: 258)
- KREMER-MARIETTI, A. (1981): Sur l'esthétique de Taine. *Romantisme*, nº 32: 23-29.
- KÜHN, H. (1971): *El arte de la época glacial*. F. C. E., México, 1971. (1ª Ed. alemana, en 1965)
- HALLEZ, Dr. (1901): Considérations sur le Beau et les Beaux-Arts. *Revue néo-scholastique*, 8º año, nº 31: 225-242.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1962): *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Ed. Picard, París.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1964): *Origines de l'Archéologie préhistorique en France*. Ed. Picard, París.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1984): *La Arqueología Prehistórica*. Ed. Martínez Roca, Barcelona. (1ª ed. Francesa, 1963)
- LARTET, E. (1864): Sur des figures d'Animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine. *Revue archéologique*, nueva serie, 5º año, 9: 233-267.
- LARTET, E. (1864b): Sur de nouvelles observations de MM. Lartet et Christy, relatives à l'existence de l'homme dans le centre de la France, à une époque où cette contrée était habitée par le Renne et d'autres animaux qui n'y vivent pas de nos jours. *Comptes Rendues de l'Academie des Sciences*, 58: 401-408.
- LARTET, E. (1868): Une sepulture des troglodytes du Perigord (crâne des Eyzies). *Bulletins de la Societé d'anthropologie de Paris*, año 1868, vol. 3, nº1: 335-349.
- LARTET, E. /CHRISTY, H. (1864): *Sur des figures d'animaux gravés ou sculptés et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine*. (En Moro Abadía /González Morales, 2004: 123)
- LEROI-GOURHAN, A. (1962): Problèmes artistiques de la Préhistoire. *L'information d'Histoire de l'Art*, 5º año, nº 2: 39-45. (Recogido traducido en Leroi-Gourhan, 1984)
- LEROI-GOURHAN, A. (1964): *Le geste et la parole. Technique et langage*. Ed. Albin Michel, París. (en Moro Abadía /González Morales, 2006: 156)
- LEROI-GOURHAN, A. (1984): *Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria*. Ed. Istmo, Madrid. (coleccion artículos 1935-1983 de Leroi-Gourhan, ed. J. M. Gómez-Tabanera)
- LEROI-GOURHAN, A. (1992): *L'Art pariétal. Langage de la Préhistoire*. Collection "L'Homme des Origines", Ed. Jerome Millon, París.
- LÉVY, S. (1995): Les cafés montmartrois au XIXème siècle, lieux de communication. *Communication et langages*, nº 103, 1º trimestre 1995: 61-70.

- LOWIE, R. (1946): *Historia de la Etnología*. F. C. E. México, 1946.
- LUBBOCK, J. (1865): *Prehistoric times, as illustrated by ancient remains and the manners and customs of modern savages*, 1865. (En Laming-Empeiraire, 1964: 176)
- LUBBOCK, J. (1867): "L'Homme avant l'histoire". París, 1867. (En Ripoll Perelló, 1986: 94)
- LUBBOCK, J. (1876): *L'homme préhistorique. Étudié d'après les monuments retrouvés dans les différentes parties du monde*. Paris, Librairie Germer Baillière (1ª Ed. inglesa, 1865). (En Moro Abadía /González Morales, 2004: 123)
- LUBBOCK, J. (1888): *Los orígenes de la civilización y la condición primitiva del hombre (Estado intelectual y social de los salvajes)*. Madrid, Ed. El Progreso. (Traducción de la 4ª ed. inglesa)
- MADARIAGA DE LA CAMPA, B. (1981): Historia del descubrimiento y valoración del arte rupestre español. En "Altamira Symposium", Ministerio de Cultura, Madrid: 299-310.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, B. (2000): *Sanz de Sautuola y el descubrimiento de Altamira*. Colecc. Historia y Documentos, Fundación Marcelino Botín, Santander.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, B. (2005): Recordando a Hermilio Alcalde del Río. En "El significado del Arte paleolítico" (Ed. J.A. Lasheras, y J. González Echegaray), Escuela de Cultura y Patrimonio "Marcelino Sanz de Sautuola" (2002), Museo de Altamira, Ed. Ministerio de Cultura, Madrid, 2005: 53-61.
- MAGREMANNE, R. (2005): Le développement de la critique d'art plastique en France. En "Paradigme et peinture française du XIXème siècle", 2005. URL: [http://users.skynet.be/fernand.verhaegen/paradigme\\_et\\_peinture\\_francaise\\_du\\_xixe\\_siecle.htm](http://users.skynet.be/fernand.verhaegen/paradigme_et_peinture_francaise_du_xixe_siecle.htm)
- MAGREMANNE, R. (2005b): Paradigme et peinture française du XIXème siècle. En "Paradigme et peinture française du XIXème siècle", 2005. URL: [http://users.skynet.be/fernand.verhaegen/paradigme\\_et\\_peinture\\_francaise\\_du\\_xixe\\_siecle.htm](http://users.skynet.be/fernand.verhaegen/paradigme_et_peinture_francaise_du_xixe_siecle.htm)
- MARCHÁN FIZ, S. (2008): La disolución de lo Clásico en el relativismo del gusto. *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario, 2008: 427-446.
- MAURY, A. (1867): L'Homme Préhistorique. *Revue des Deux Mondes*, 1867, II: 637-663. (En Laming-Empeiraire, 1964: 175)
- MICHELIS, M. de (1984): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid. (1ª ed. Italiana, 1959)
- MOMMSEN, W. J. (1981): *La época del imperialismo. Europa 1885-1918*. Historia Universal/ Siglo XXI, 28. Madrid.
- MONTANÉ, L. (1922): Émile de Cartailhac. *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, VIIª serie, t. 3, 1922: 130-131.
- MORO ABADÍA, O. (2005): Pour une nouvelle histoire des sciences humaines: Lartet, Mortillet, Piette et le temps de la Préhistoire. *Bulletin de la Société préhistorique française*, 2005, t. 102, nº 4: 715-720.
- MORO ABADÍA, O. (2007): Filosofía de la ciencia y arqueología: El caso de la arqueología prehistórica anglosajona. *Complutum*, 2007, Vol. 18: 9-25.
- MORO ABADÍA, O. /GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2004): 1864-1902: el reconocimiento del arte paleolítico. *Zephyrus*, 57: 119-135.
- MORO ABADÍA, O. /GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2005): El "arte por el arte", revisión de una teoría historiográfica. *Munibe*, "Homenaje a Jesús Altuna", 2005: 179-188.

- MORO ABADÍA, O. /GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2005b): Presente-pasado. Definición y uso de una categoría historiográfica en historia de la ciencia: El arte prehistórico como paradigma. *Complutum*, 2005, vol. 16: 59-72.
- MORO ABADÍA, O. /GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2005b): La idea de progreso en el estudio del arte parietal paleolítico: pasado, presente y... ¿futuro? *Zephyrus*, 59, 2006: 155-162.
- MORO ABADÍA, O. /GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2008): Hacia una Historia crítica del Arte Paleolítico: la Historia social de las ciencias sociales como paradigma. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie 1, Nueva Época, Prehistoria y Arqueología*, t. 1: 123-134.
- MORTILLET, G. (1875): Les études préhistoriques devant l'orthodoxie. *Revue d'Anthropologie*, 4: 117. (En Moro Abadía, 2005: 718)
- MORTILLET, G. (1883): *Le Préhistorique*. Reinwald, París. (Entre las numerosas referencias: Richard, 1992; Pautrat, 1993; Moro abadía /González Morales, 2004: 131-133)
- MORTILLET, G. (1897): *La formation de la Nation française*. París. (En Pautrat, 1993: 53)
- MOURE ROMANILLO, A. (1999): *Arqueología del Arte Prehistórico*, Ed. Síntesis, Madrid, 1999: 50-51.
- MOURE ROMANILLO, A. /GARCÍA-SOTO MATEOS, E. (1989): Un siglo de Arqueología en Cantabria 1860-1960. *Catálogo de la exposición con motivo del XX<sup>o</sup> C.N.A.* Caja Cantabria, Santander.
- NICOLE (1901): Éloge de Gabriel de Mortillet. *Bulletins de la société d'anthropologie de Paris*, V<sup>a</sup> serie, t. 2: 559-572.
- NIETO, G. (1984-85): Don Fernando José López de Cárdenas descubridor del Arte Rupestre Esquemático (1783). *Zephyrus*, XXXVII-XXXVIII: 211-216.
- NIÑO RODRÍGUEZ, A. (1988). *Cultura y diplomacia. Los hispanistas franceses y España. 1875-1931*. Madrid, CSIC, Casa de Velázquez, Société des Hispanistes Français. (En Díaz-Andreu, 2002: 105)
- NORDMANN, J.-T. (1978): Taine et le positivisme. *Romantisme*, n<sup>o</sup> 21-22: 21-33.
- NORDMANN, J.-T. (1983): Taine et la decadente. *Romantisme*, n<sup>o</sup> 42: 35-46.
- NOVOTNY, F. (1986): *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*. Manuales Arte Cátedra, Ed. Cátedra, Madrid, 1986. (1<sup>a</sup> ed. inglesa 1960)
- ORTÍZ GARCÍA, c. (2001): De los cráneos a las piedras: Arqueología y Antropología en España 1874-1977. *Complutum*, 12: 273-292.
- ORWICZ, M. R. (1996): La vie posthume d'Edouard Manet: l'art national et la biographie artistique au début de la III<sup>e</sup> République. *Romantisme, Arts et institutions*, N<sup>o</sup> 93: 51-63.
- PALACIO ATARD, V. (1981): *La España de siglo XIX. 1808-1898*. Ed. Espasa-Calpe, Madrid. (1<sup>a</sup> ed., 1978)
- PALES, L. (1962): L'abbé Breuil (1877-1961). Séquences africaines du Sud et de l'Est. *Journal de la Société des Africanistes*, t. 32, fasc. 1: 7-52.
- PATTE, E. (1933): Gustave Chauvet (1840-1933). *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 30, n<sup>o</sup> 7-8: 401-416.
- PAUTRAT, J.-I. (1993): Le Préhistorique de G. de Mortillet (1883): une histoire géologique de l'homme. *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1993, t. 90, n<sup>o</sup> 1: 50-59.

- PELAYO, F. (1998): La Real Sociedad Española de Historia Natural y la consolidación de la Geología, Paleontología y Prehistoria en España (1900-1936). *Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, I, 2ª época, 1998: 251-258.
- PIETIT, A. (1989): La difusión des savoirs comme devoir positiviste. *Romantisme*, nº 65, "Science pour tous", 1989: 7-26.
- PIETTE, E. (1873): Sur 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. *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 2ª Serie. t.8: 384-425.
- PIETTE, E. (1889): *L'Art pendant l'âge du Renne: la question de la domestication du Renne*. En "X<sup>e</sup> C.I.A.A.P.", París, 1889: 159.
- PIETTE, E. (1894): Notes por servir a l'histoire de l'Art primitif. *L'Anthropologie*, V, 1894: 129-146.
- PIETTE, E. (1895): La station de Brassempouy. Les statuettes humaines de la periode gliptique. *L'Anthropologie*, VI: 129-151.
- PIETTE, E. (1895b): Etudes d'ethnographie préhistorique, *L'Anthropologie*, VI: 276-292.
- PIETTE, E. (1896): Etudes d'ethnographie préhistorique, II. Les plantes cultivées de la période de transition a Mas d'Azil. *L'Anthropologie*, VII: 1-17.
- PIETTE, E. (1896b): Etudes d'ethnographie préhistorique, III. Les galets colorées de Mas d'Azil. *L'Anthropologie*, VII: 385-427.
- PIETTE, E. (1903): Etudes d'ethnographie préhistorique, VI. Nociónes complèmentaires sur l'Asylien. *L'Anthropologie*, XIV: 641-653.
- PIETTE, E. (1904): Etudes d'ethnographie préhistorique, VII. Classification des sédiments formés dans les cavernes pendant l'Âge du renne. *L'Anthropologie*, XV: 129-176.
- PIETTE, E. (1907): *L'Art pendant l'Âge du Renne*. Paris (en Ripoll Perelló, 1986: 95)
- PIOCH, N. (1996): *Impressionism*. En WebMuseum, París, URL: <http://www.geocities.com/AthensDelphi/5230>
- PONS PUJOL, L. (2008): Escribir historia: la lucha cotidiana contra los datos y contra uno mismo. *Gerión*, 26-2: 135-141.
- PONS, A. /SERNA, J. (2005): Apología de la Historia metódica. *Pasajes. Revista de pensamiento Contemporáneo*, nº 16, 2005: 128-136. Publicado en URL: [www.es/serna/PasajesLanglois.htm](http://www.es/serna/PasajesLanglois.htm)
- PROST, A. (1994): Charles Seignobos revisité. *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, nº 43, julio-septiembre 1994: 100-118.
- QUEROL, M. A. (2001): De maravillosos hombres y pobres monos. Análisis del fenómeno antropocentrismo en la bibliografía española sobre orígenes humanos. *Complutum*, 12: 237-248.
- READ, H. (1971): *Las raíces del Arte. Aspectos sociales del arte en una era industrial*. Ed. Infinito. Biblioteca del Diseño y Artes Visuales, vol.9, Buenos Aires.
- REINACH, S. (1895): La sculpture en Europe, avant les influences greco-romaines (suite). *L'Anthropologie*, VI: 662-674.
- REINACH, S. (1900): Réplica a comunicación de Bouché-Leclercq (Bouché-Leclercq, 1900). *Actas de la Sesión de la Académie des sciences et belles-lettres*, 27 julio 1900, año 44, nº 4: 419.
- REINACH, S. (1903): L'Art et la Magie a propos des peintures et des gravures de l'Age du Renne. *L'Anthropologie*, XIV: 257-266.

- REINACH, S. (1903b): *Comentario a la obra de V. Giuffrida-Ruggeri, Animaux totems et animaux médicaux*, en "Atti della Società Romana di antropología", IX, 1903. *L'Anthropologie*, XIV: 355-357.
- RICHARD, N. (1989): La revue L'Homme de Gabriel Mortillet. *Anthropologie et politique au début de la Troisième République. Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, n.s., t.1, nº 3-4, 1989: 231-256.
- RICHARD, N. (1992): L'institutionnalisation de la préhistoire. *Communications*, 54, "Le début des sciences de l'homme", 1992: 189-207.
- RICHARD, N. (1993): De l'art ludique à l'art magique: Interpretations de l'art pariétal au XIXe siècle. *Bulletin de la Soc. Préhistorique française*, 1993, t. 90, nº 1: 60-68.
- RICHARD, n. (1993b): Nouvelles perspectives de l'histoire de la préhistoire. *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1993, t. 90, nº 1-2: 11-12.
- RIOUX, J.-P. (2001): L'école européenne de Paris, entre Montmartre y Montparnasse. *Vingtième Siècle, Revue d'Histoire*, nº 72, oct. - dic. 2001: 147-148.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1964): Vida y obra del abate Henri Breuil, Padre de la Prehistoria. En "Miscelánea en Homenaje al Abate Henri Breuil (1877-1961)". Dip. Provincial de Barcelona, Inst. de Prehistoria y Arqueología, Barcelona, t. 1: 1-40.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1964-65): El Centenario de la Prehistoria. *Ampurias*, XXVI-XXVII: 333-338.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1986): *Orígenes y significado del arte Paleolítico*. Colección Signos, Ed. Sílex, Madrid.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1996): "L'Anthropologie" y el "Institut de Paléontologie Humaine". *Espacio, Tiempo y Forma, serie I, Prehistoria y Arqueología*, t. 9: 305-319.
- ROUILLARD, P. (1995): Le Pays Valencien et les archéologues français à la fin du XIXe siècle. *Saguntum* 29: 105-112. (En Díaz-Andreu, 2002: 105)
- ROUSSOT, A. (1990): Une histoire de la Préhistoire en Aquitaine. *Paléo*, 1990, vol. 1, nº 1.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, L. A. (1986): La antropología española del último tercio del siglo XIX a través de las revistas culturales de la época. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLI: 211-236. (En Ortiz García, 2001: 278)
- SÁNCHEZ MARTOS, F. (1993): *Invitación a la Historia. La historiografía de Heródoto a Voltaire, a través de sus textos*, Ed. Labor, Barcelona, 1993.
- SANZ DE SAUTUOLA, M. (1880): *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Imprenta Litográfica Telesforo Martínez, Santander, 1880. (Entre las muchas menciones, González Echegaray, 1989: 19)
- SEIGNOBOS, Ch. (1881): L'enseignement de l'histoire dans les universités allemandes. *Revue internationale de l'enseignement*, 15 junio 1881: 563-600. (En Prost, 1994: 103)
- SPENCER, W. B. / GILLEN, F. J. (1899): *The native tribes of Central Australia*, 1899. (En Ucko /Rosenfeld, 1967: 118-126)
- STAGNO IZAGUIRRE, G. (2000): *El Impresionismo*. En URL: <http://www.geocities.com/impresionismo2000/quefue.htm>
- STOLPE, H. (1891): *On Evolution in the Ornamental Art of Savages Peoples*, 1891; *Studies in american Ornamentation - a contribution to the Biology of Ornament*, 1896. (En Lowie, 1946: 117-119)
- STOCZKOWSKI, V. (1993): La Préhistoire: les origines du concept. *Bull. de la Soc. Préhistorique française*, 1990, t. 1: 13-21.

- TABORIN, Y. (2005): Les grandes étapes de la difficile étude de l'art paléolithique. *Bull. de la Soc. Préhistorique française*, 2005, t. 102, n° 4: 829-834.
- TAINÉ, H. (1882): *Philosophie de l'art*. (1ª ed. 1865, completada en la de 1882) (Las referencias son muchas, entre las que citamos aquí, las de Kremer-Marietti, 1981, o Nordmann, 1983. Hemos consultado la versión hsp. de 1945, publicada por Espasa Calpe; y la de 2000, editada por elaleph.com)
- TRIGGER, B. G. (1989): *Historia del pensamiento arqueológico*. Ed. Crítica, Barcelona. (En Morabada /González Morales, 2004: 133)
- TRIGGER, B. G. (1996): *Alternative archaeologies: nationalist, colonialist, imperialist*. Contemporary Archaeology in Theory. A Reader. R. W. Preucel and I. Hodder. Oxford, Blackwell. (En Díaz-Andreu, 2002: 103)
- TUBINO, F. Mª / VILANOVA Y PIERA, J. (1871): *Viaje científico a Dinamarca y Suecia con motivo del Congreso Internacional Prehistórico celebrado en Copenhague en 1869*. Imp. de A. G. Fuentenebro, Madrid. (En Ortiz García, 2001: 278)
- TYLOR, E. B. (1873): *Primitive culture* (2 vols.). (Hemos consultado la edic. española de 1958)
- TYLOR, E.B. (1865): *Researchs into the early history of mankind and the development of civilization*, t. VI, Londres, 1865. (En Ripoll Perelló, 1986: 94-111)
- UCKO, P. /ROSENFELD, E., (1967): *El Arte paleolítico*. Biblioteca para el Hombre Actual. Ed. Guadarrama, Madrid.
- VALÉRY, P. (1960): Pensée et art français. En "*Oeuvres complètes II*", La Pléiade, Ed. Gallimard, París, 1960. (En Cuff, 1999: 1)
- VV. AA. (1899): Actas de la 695ª sesión, 5 enero 1899, *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, IVª Serie. t.10: 1-15.
- VV. AA. (1903): Actas de la 757ª sesión, 8 enero 1903, *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Vª Serie. t.4: 1-11.
- VV. AA. (2007-2010): La peinture académique. En "*L'art en France entre 1850 et 1900, Peinture*". *Encyclopédie*, B&S Editions. En URL: <http://www.encyclopedia.bseditions.fr/article.php>
- VV. AA. (2007-2010b): Le "Salon des refusés". En "*L'art en France entre 1850 et 1900, Peinture, Peinture*". *Encyclopédie*, B&S Editions. Publicado en URL: <http://www.encyclopedia.bseditions.fr/article.php>