



Foto cedida por J. Tomás Alcalde

Reflexiones sobre el concepto del espacio en el arte paleolítico

Introducción

*por Mar García Echeverría**

En las obras artísticas, el hombre proyecta su visión particular del mundo que le rodea. En esta visión una parte fundamental es el espacio. Todo lo que vemos está colocado en alguna parte, tiene su lugar preciso en el espacio. El espacio y la concepción espacial nos facilita nuestro paso por un mundo que es, sobre todo, visual.

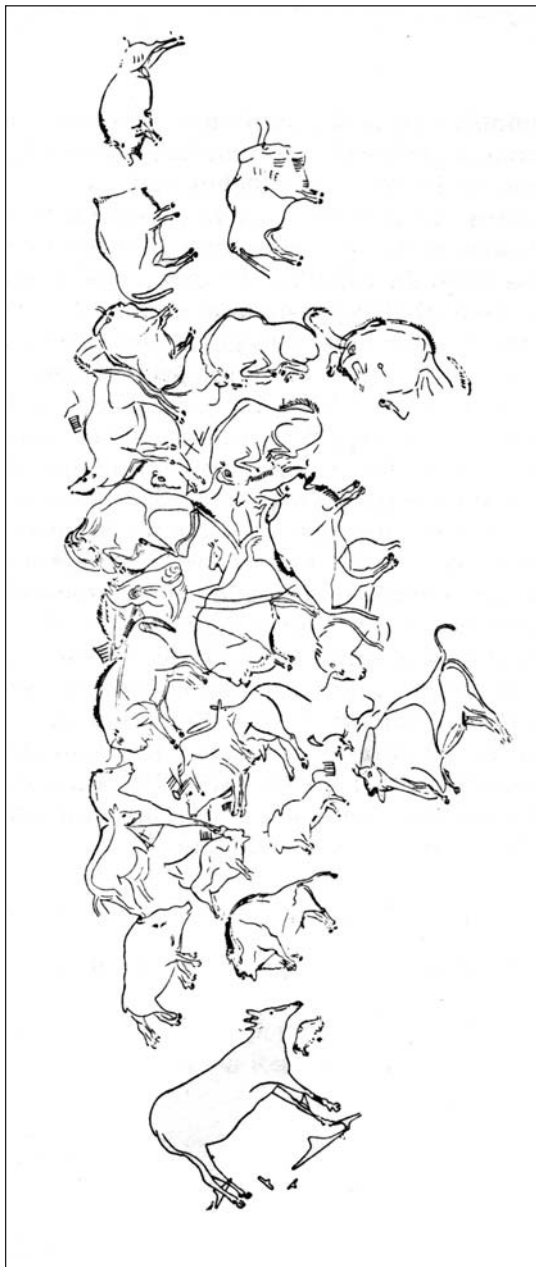
En el siglo XXI decimos que “una imagen vale más que mil palabras” y no tenemos porque pensar que los hombres que ejecutaron el arte prehistórico pensaran sobre esto algo distinto. Si su cerebro no se distinguía apenas del nuestro y

sus capacidades neurológicas eran como las actuales, su concepción visual y del espacio tendría que ser, dejando de lado las cargas culturales, muy parecida a la nuestra. Su forma de experimentar el espacio era similar a la actual, aunque ellos, al parecer, tenían mayor libertad compositiva a la hora de representar imágenes que variaría, después, con los pueblos históricos. En las cuevas prehistóricas los animales aparecen

*Licenciada en Geografía e Historia de España C/ Ricardo Bel, 6 - 4ª izda.

31610 Villava, Navarra. Email: Sapiensmar@hotmail.com

desordenados para la visión actual, unos están boca arriba y otros boca abajo, el sentido de la verticalidad y la horizontalidad no era igual que el nuestro. La forma de ordenar el espacio siguiendo las líneas vertical y horizontal se desarrollo en



Techo de los policromos de la cueva de Altamira (Cantabria)

tiempos ya históricos, por lo que es una mera convención.

Es complejo definir qué entendemos por espacio. Aunque esta sea una palabra de uso común en nuestro vocabulario, nos resulta difícil dar una buena definición al término. La mayor parte de los diccionarios de términos artísticos ni siquiera lo introducen como voz. En los que aparece se hace una clara distinción entre espacio arquitectónico, espacio pictórico y espacio escultórico. El espacio arquitectónico estaría definido por los muros y la cubierta de un edificio, sería el interior. El espacio pictórico, más complejo puesto que se trata de una recreación mental de una realidad, sería la sugerencia de profundidad que se logra en una superficie bidimensional. Por último, el llamado espacio escultórico lo formarían el propio espacio físico al relacionarse con los volúmenes de la obra. Aparecería circundando a la escultura y puede tener un papel activo en la misma (LAJO, R., SURROCA, J. 1997)

Para el Diccionario de la Real Academia espacio es “continente de todos los objetos que existen” o “distancia entre dos cuerpos o sucesos” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1994). Las definiciones del término destacan por su vaguedad. Al parecer, el espacio es algo que tenemos que “llenar”, y cada arte y cada artista lo hace a su manera.

Aún es más difícil definir el espacio cuando hablamos de arte prehistórico. Podemos referirnos a la cueva, a los paneles donde aparecen las figuras, a la relación que se establece entre las representaciones, al lugar que ocupan en la cavidad las distintas pinturas... Quizá por ser un tema tan amplio no se haya escrito demasiado sobre ello y, cuando se ha hecho, la complejidad de su estudio ha llevado a los investigadores a detenerse en otro tipo de consideraciones antes de abordar un estudio profundo de este término.

Desde siempre se han comparado las grutas con las catedrales. Las dos tienen bóvedas, las dos son oscuras y húmedas, en las dos el espíritu se recoge. Ambas construcciones maravillan a los hombres comunes por su perfección y complejidad. En las catedrales esta perfección es producto de hombres inspirados que desean que su obra

trascienda lo meramente humano para ser meritoria de albergar lo divino. En las cuevas, las poderosas fuerzas naturales que las han creado bien pueden tener, también, algo de divino. Cuando entramos en una cueva se apodera de nosotros un miedo ancestral a la oscuridad. El espacio de la cueva sorprende. A veces hay mucho eco, en otros lugares las voces se pierden. Se podría hablar de un espacio acústico múltiple que podía utilizarse según las circunstancias y los lugares para realizar rituales mágicos en los que intervendrían las pinturas, los bailes, las canciones y la palabra. La cueva se puede entender como un espacio total o como varios espacios articulados y conectados entre sí.

La cueva

A pesar del misterio que envuelve a las cuevas decoradas, tenemos que pensar que esta es una de las pocas manifestaciones artísticas que podemos disfrutar en su lugar original. Y estos emplazamientos originales del arte prehistórico tienen también gran belleza natural y, sobre todo, un grandísimo poder de evocación. Las paredes y los corredores de las grutas son los lugares perfectos para que de ellos surjan figuras. La ausencia de toda referencia al espacio pictórico en las representaciones paleolíticas hace que estas parezcan flotar en un universo extraño, a pesar del naturalismo con el que están representadas.



Osos de la cueva de Ekain (Cestona, Guipúzcoa)

Las propias paredes de algunas cuevas presentan colores muy vivos, como si el agua y la erosión también las hubiera pintado, como si un artista natural hubiese preparado el lienzo. En lugares como Lascaux, las pinturas negras destacan mucho sobre la pared de tono blanquecino dotando a las figuras de gran plasticidad y fuerza. En el caso de Ekain, los dos osos silueteados en negro adquieren un volumen mayor al estar dibujados sobre una formación calcárea que presenta pequeñas protuberancias. En otras cavidades como Altamira, el tono marrón de algunas de sus paredes da mayor calidez y naturalismo a las pinturas policromas que utilizan la gama de los ocre. Como estamos viendo, el color y la textura del soporte pétreo influye en el resultado final de la representación.

No todas las cuevas presentan partes óptimas para ser decoradas y no en todas las cuevas en las que hay paredes decorables estas están decoradas. Dejando de lado la mayor o menor accesibilidad a los paneles que pueden ser usados como soporte para una posible representación, hay que pensar que los artistas primitivos tuvieron que buscar superficies más o menos lisas donde pintar, sin demasiada humedad pero que tampoco estuviesen secas del todo (en ciertos casos y para la fijación de ciertos pigmentos se requiere algo de humedad).

Podríamos distinguir en las cuevas, siguiendo al profesor Leroi-Gourhan (1984), tres espacios susceptibles de contener pinturas o grabados: los frisos o paneles, los pasillos y los divertículos o camarines. En las cuevas también encontramos zonas que parecen idóneas para ser pintadas y que, en cambio, no contienen dibujo alguno. Es evidente que los artistas no solamente escogían las paredes por lo fácil que resultaría pintar o grabar en ellas. En algunos casos parece



Escena del pozo de Lascaux. Un bisonte con una lanza clavada y los intestinos colgando ataca a un antropomorfo con cabeza de pájaro y sexo masculino explícito. También aparece un bastón con remate en forma de ave y un rinoceronte que se aleja de la escena. (Lascaux, Francia)

que las eligieran por algún significado que para nosotros permanece oculto. Un buen ejemplo de lugar recóndito y de difícil acceso en el que aparecen pinturas importantes es el pozo de Lascaux. FIGURA 3. Buena parte de los camarines y de los divertículos presentan estas características, lo que nos hace pensar, siguiendo las enseñanzas del profesor Leroi-Gourhan, en un plan establecido de antemano para decorar, al menos, estos espacios.

La mayor parte de los paneles están en salas de mayor tamaño. Suelen ser superficies amplias y suelen tener buena visibilidad para el visitante. En estos paneles pueden aparecer figuras pintadas y grabadas del mismo o de distinto momento artístico. Hay paneles en los que predomina un motivo (friso de las manos en la cueva del Castillo) mientras que en otros los motivos y las épocas son varias. Parece claro que las representaciones que se hayan en estos paneles tenían un significado y uso ritual distinto a las que están situadas en los camarines ocultos y más alejados. La utilización del espacio de la cueva es distinto en estos dos casos. En los paneles que existen en las salas se podría reunir un mayor número de personas para realizar sus rituales, mientras que en los camarines en muchas ocasiones solo cabe una o unas pocas personas. No vamos a entrar aquí en discusiones sobre el distinto uso social de estos dos espacios, ni si uno era solamente para las jerarquías y el otro para todo el grupo, solo manifestamos nuestra firme creencia en el distinto uso que se les daba a estos dos lugares.

Es posible que la distinta acústica de estos dos tipos de lugares jugase un papel importante a la hora de decidir qué figuras realizar. En las salas grandes las voces se perderían o adquirirían ecos extraños que podían ser utilizados para los rituales. En los camarines no haría falta subir demasiado el tono para que las palabras llegasen a todos y en estos lugares sería más difícil el eco (CLOTTE, J. LEWIS-WILLIAMS, D. 1994.) Las cuevas son más un espacio acústico que visual. Siempre están oscuras y los hombres del paleolítico no podían apreciar sus salas en totalidad, ya que la iluminación con antorchas no es muy eficiente. Al entrar en la cueva perdían sus referencias visuales y tenían que imaginar el espacio que no podían percibir visualmente. La llama de las antorchas hace que los espacios por ellas iluminados parezcan irreales ya que la llama vibra y nos fuerza a recrear mentalmente el lugar que no terminamos de percibir con la vista. El entrar en una cueva con sonidos amortiguados y ecos extraños y con una percepción sensorial disminuida podría llevar al hombre prehistórico a pensar que se está adentrando en otro mundo paralelo al real, en el mundo de sus espíritus, y por eso considerarían a la cueva como lugar mágico o santuario.

La búsqueda del volumen es permanente en todo el arte paleolítico. Los artistas cuaternarios utilizaban normalmente los relieves de las rocas para trazar sus figuras de forma más realista. En otros casos las oquedades de las paredes también les servían para localizar en ellas pinturas con un



*Mano derecha con dedos mutilados. Aparece sola dentro de un nicho.
(Cueva de Gargas, Francia)*

significado especial (mano mutilada en nicho en la cueva de Gargas) (GIEDION, S. 1995). Los relieves existentes en el techo de los policromos de Altamira forzaron al artistas a pintar bisontes encogidos que se ciñiesen a esos espacios. Cuando ahora vemos estas figuras, nos parecen de gran realismo pese a su postura tan forzada. Esta utilización de las formas propias de las rocas para realizar las figuras está en contra de la teoría del plan previo en la decoración de las cuevas de Leroi- Gourhan.

Los artistas paleolíticos no solo usaban los relieves para dar volumen a sus pinturas. Algunas de ellas tienen contornos formados por la roca que, en ciertos casos (caballito de puntos negros de Peche Merle, cabeza de cierva de Altamira...) han sido retocados para que formen la silueta de la figura. En estos casos vemos como el espacio que suele delimitar la línea de pintura con la que se traza el contorno se pierde y la figura aparece a la vez más fundida con la roca, al no existir nada

externo que las diferencie, pero también, separada por esa rotura de la propia pared.

En cuanto a los corredores, en un principio parecerían los nexos entre las distintas partes y salas de la gruta, pero no es solamente así. En ciertos corredores en los que existen paredes de buena calidad para pintar aparecen pinturas tan importantes y en igual número que en los paneles grandes. En algunos corredores, como en Lascaux, las pinturas están realizadas no solo en las paredes, sino también en los techos. La sensación de entrar en un mundo plagado de formas que flotan en el espacio es muy grande. Ciertos autores como Sauvet han visto un principio de simetría en algunos paneles de corredores (GRUPE DE RÉFLEXION SUR L'ART PARIÉTAL PALÉOLITHIQUE 1993.) La importancia que el ejecutante dio a las pinturas nos hace pensar que

también los corredores serían espacios diferenciados y con importancia intrínseca y no meros pasillos articuladores del espacio interno de la cueva.

Además de en cuevas, el arte prehistórico se localiza también en abrigos y al aire libre. Al parecer, durante el paleolítico se utilizaban abrigos y lugares al aire libre al mismo tiempo que las cuevas. Son numerosos los yacimientos al aire libre que conocemos hoy en día (Foz Côa, Mazouco, Siega Verde, Domingo García, La Lluera, Fornols-Haut...) y en ellos se pueden descubrir las mismas características de estilo que en las cuevas profundas. Estos espacio tendrían un uso social y ritual distinto al de las cavernas.

Pero el arte prehistórico al aire libre más conocido es el llamado arte levantino. Aparece en abrigos en el Levante y su estilo no tiene nada que ver con el del paleolítico. En este estilo la figura humana está siempre presente junto a los animales y se suceden escenas de vida cotidiana (Cova Negra) y de caza (abrigos de la Valltorta). Las representaciones son mucho más esquemáticas que en el arte paleolítico y la utilización del espacio es, también, distinta. Al aparecer escenas y

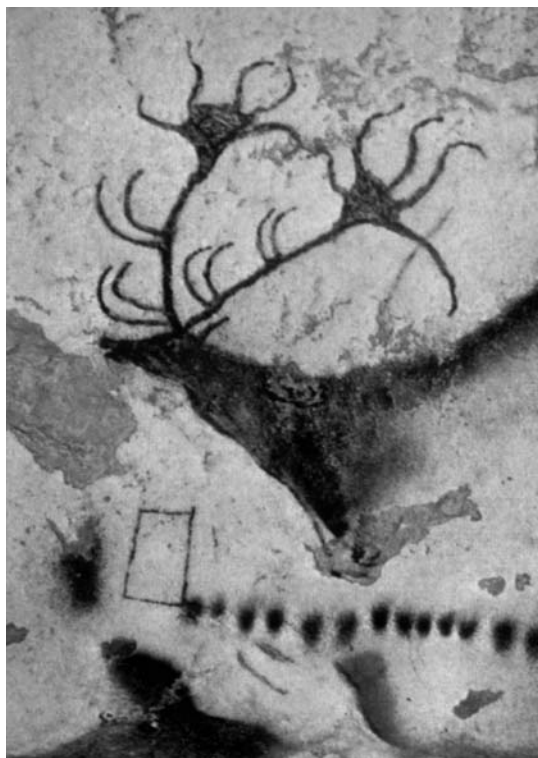


Caza de ciervos (Barranco de la Valltorta, Castellón)

conjuntos las figuras cobran sentido por su relación con las que les rodean y existe un espacio delimitado por la escena. Tampoco en esta época suele aparecer explícita la línea del suelo pero, aún y todo, las pinturas nos parecen menos “flo-tantes” que en el paleolítico y, en muchas ocasiones, más ordenadas. En el arte levantino aparecen por vez primera escenas de lucha entre tribus,

como la llamada escena de la ejecución de Cueva Remigia o La Gasulla (GIEDION, S. 1995). El movimiento en estas escenas es grande.

La concepción del espacio en la prehistoria



*Ciervo de perfil con astas muy destacadas y vistas de frente
(Lascaux, Francia)*

Según S. Giedion “la concepción espacial de una época es la proyección gráfica de su actitud frente al mundo” (1995). Al parecer, el concepto del espacio es uno de los primeros que se forman en la mente de los niños, mucho antes que el concepto de tiempo (PIAGET, J. 1973).

Como ya hemos dicho en la introducción, el tener un concepto claro del espacio nos posibilita el movimiento en el mundo y la creación de nuestra propia imagen en relación con todo lo que nos rodea. Los artistas prehistóricos intentaban captar esa realidad de forma bastante naturalista, pero siempre con una tendencia general a plasmar lo esencial y a la esquematización del natural. Las figuras animales interpretan muy bien lo genérico pero no presentan rasgos individualizadores. El interés del artista paleolítico por captar el espacio real es limitado, ya que en una misma figura pueden utilizar distintas perspectivas para las distintas partes del cuerpo intentando por medio del policanonismo que las zonas distintivas de cada

miembro destaquen más y se vean más claramente. En cierta forma, se parecería a la manera cubista de plasmar en dos dimensiones los aspectos más reconocibles de lo representado, aunque el ojo humano no viera todos esos planos a la vez. En el arte prehistórico es común encontrar figuras de animales de perfil pero con la cuerna de frente. Las pezuñas son otras partes del cuerpo que los artistas prehistóricos tendían con facilidad a pintar frontales. Pero, a diferencia de un cuadro cubista, el resultado de los dibujos prehistóricos es de gran naturalidad. Solamente nos fijamos en que estas partes de los animales no están trazadas de igual manera cuando las estudiamos detenidamente. Para un visitante profano a una cueva paleolítica, estos animales estarían perfectamente trazados y no se daría cuenta de su policanonismo. En este sentido, los artistas prehistóricos logran perfectamente su objetivo de pintar animales naturalistas, solo el ojo experto descubre sus argucias artísticas.

La concepción del espacio en ese momento histórico, al parecer, era de mayor libertad que en la actualidad. Es evidente que no les importaba que las figuras estuviesen alineadas a una línea de suelo, ni que en el momento de contemplarlas hubiera algunas casi cabeza abajo y muy inclinadas. Aunque la acumulación de figuras sea normal en este estilo, no forman ninguna composición, por lo menos lo que nosotros consideramos como composición, sino una especie de “totum revolutum” formado por figuras individuales. A esta sensación de desorden contribuyen también las numerosas superposiciones. Pero una vez puesto de manifiesto esto, hay que aclarar que, cuando volvemos a mirar este aparente caos, descubrimos que no lo es en realidad. En los grandes paneles llenos de figuras superpuestas de distinta orientación se puede observar algún tipo de orden interno que nos es bastante difícil de interpretar. Para S. Giedion tiene que ver con la forma en la que se iluminaba el panel, ya que era muy complicado ver todas las figuras con la luz vacilante de una antorcha. Al iluminar una parte, desaparecía otra. Además, para el profesor, los artistas prehistóricos no compartían con nosotros la óptica ortogonal, lo que nos puede dar la clave de la forma dife-

rente con la que miraban los objetos y se apercebían del espacio (1995). En el arte prehistórico, igual que en muchas artes primitivistas, los objetos no se ordenan siguiendo ángulos rectos. Todas las direcciones tienen la misma importancia. Las pinturas no están ordenadas para facilitar su visión por el espectador, solamente están allí y es el espectador el que tiene que colocarse para poder percibir las en totalidad. No importante no es la representación final sino la ejecución de esa representación. Es el acto de representar lo que tiene fuerza y magia y no la figura pintada.

Es esta libertad de composición espacial la que hace que encontremos grandes figuras junto a otras muy pequeñas (toros de Lascaux), que el artista no tenga en cuenta los distintos tamaños reales de las especies animales y, también, que unas figuras se puedan superponer a otras. Es curioso cómo las superposiciones no suelen anular la comprensión de lo que está debajo.

Dada su particular concepción del espacio, en el arte prehistórico no conocemos ninguna referencia al fondo. Ya hemos hablado de que los animales parecen flotar. Esto se pone más en evidencia porque no existe ninguna representación del

espacio que los rodea en la naturaleza. No hay vegetación ni elementos meteorológicos como en artes rupestres posteriores. No tenemos un fondo, un decorado que enmarque estas representaciones. Dan la sensación de ser fotos recortadas y pegadas en la pared.

En la actualidad, nuestros ojos no están preparados para la comprensión de este tipo de representaciones. El esfuerzo que tenemos que realizar para llegar a aproximarnos a su significado es demasiado grande y nos encontramos con demasiados prejuicios plásticos. Sobre nosotros pesa demasiado toda la historia del arte posterior e intentamos buscar en el arte rupestre las mismas claves que en un cuadro de Velázquez. Al hombre actual le es difícil acercarse a una obra de arte que se salga de esos parámetros compositivos y culturales predominantes, por lo que al ver arte prehistórico le ocurre como al ver arte contemporáneo, necesita una reflexión previa para que esos perjuicios culturales interfieran lo menos posible en la apreciación de la obra. No hay que olvidar nunca que el arte es disfrute de los sentidos y pocas manifestaciones artísticas nos producen tanta



impresión como ver en una cueva pinturas y grabados con más de 10.000 años de antigüedad.

Bibliografía

- APELLANIZ, J.M. CALVO GÓMEZ, F. *La forma del arte paleolítico y la estadística*. Bilbao. Universidad de Deusto. 1999.
- BATAILLE, G. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Ginebra. Skira. 1994.
- CLOTTES, J. LEWIS-WILLIAMS, D. *Les chamans dans la préhistoire*. París. Seuil. 1994.
- GIEDION, S. *El presente eterno*. Madrid.

Alianza. 1995

- GRUPE DE RÉFLEXION SUR L'ART PARIÉTAL PALÉOLITHIQUE. *L'art pariétal paléolithique*. París. Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche. 1993.
- LEROI-GOURHAN, A. *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*. Madrid. Istmo. 1984.
- LEROI-GOURHAN, A. *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*. Madrid. Istmo. 1984.
- LIPPARD, L. *Overlay. Contemporary art and the art of prehistory*. New York. The New Press. 1983.
- PIAGET, J. *La representación del mundo en el niño*. Madrid. Alianza. 1973.