

A PARTIR DE LA DISPOSICION
DE LAS PROPIAS PINTURAS

SENSACIONAL

DESCUBRIMIENTO

EN LA CUEVA

DE

"TITO BUSTILLO"

Todas las figuras se concentran en torno a una pintura central.

Este dato revolucionario aportado por un dominico asturiano da a entender la intención de los autores paleolíticos de dar a sus obras un determinado orden

Por MANUEL MALLO VIESCA



PADRE SORIA

Esta cueva con pinturas prehistóricas que, un día de abril de 1968, descubrió un grupo animoso de jóvenes deportistas, es noticia otra vez. Aunque ahora no para el gran público de los diarios, sino para los estudiosos de la prehistoria y, también, para los simplemente interesados en su problemática. Para alguno de aquéllos puede que la noticia resulte desconcertante y difícil de asimilar.

Se trata de un trabajo aparecido en el tomo XIX de la revista «Archivum», de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, y titulado *Análisis estético de las pinturas prehistóricas de «el Ramu» (Ribadesella)*. Lo firma el dominico asturiano P. Fernando Soria, doctor en Filosofía por la Universidad de Sto. Tomás de Roma, y profesor de Antropología Filosófica y Estética

en el Pontificio Instituto Superior de Filosofía de Valladolid. Este trabajo viene a ser una ampliación de sus investigaciones y publicaciones sobre dichas disciplinas, y le consideramos como una aportación inédita, un nuevo enfoque de las composiciones rupestres paleolíticas en el sentido de la ordenación de los paneles.

La afirmación de un orden en las representaciones paleolíticas no se hace por vez primera en este trabajo. Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan lo habían establecido igualmente, si bien basándose en otras consideraciones y atendiendo a una interpretación temática o de significado. Examinan las agrupaciones figurativas y su distribución en las diversas partes de las cuevas, que se regirían por los dos grandes principios *masculino y femenino*. En el último *Symposium* de Arte



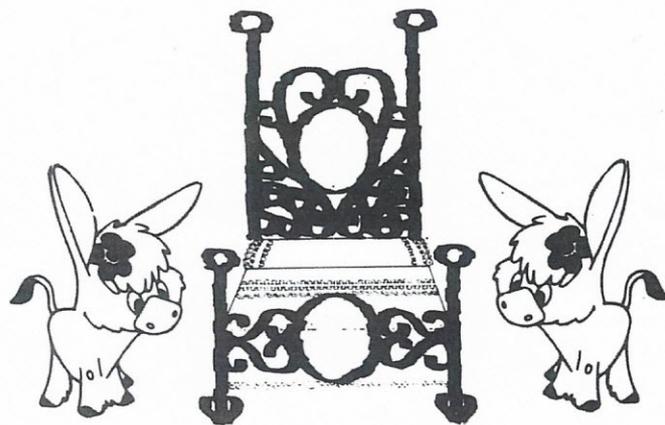
CABEZA DE CABALLO EN NEGRO DE LA CUEVA

Cuaternario, celebrado recientemente en Santander, Leroi-Gourhan notificaba que, sometidos a las computadoras estos datos de distribución o agrupamiento, habían dado como resultado el que tal disposición no podía ser meramente casual, sino que había sido intencionada. Y Laming-Emperaire, basándose por una parte en el acoplamiento de animales y signos, y por otra en la organización según esquemas, concluía la existencia en cada cueva de una asociación característica, que puede repetirse rítmicamente y que podrían interpretarse como imagen de sistemas de alianza entre los grupos sociales.

El P. Soria va por otros caminos, que ni corroboran ni contradicen tales teorías. Igual que en dichos autores, su exposición echa por tierra la an-

tigua hipótesis de H. Breuil de que los paleolíticos pintaban los paneles de forma anárquica, originando un caos de figuraciones. Su visión de los «conjuntos» independientes dentro de una misma cueva, puede dar gran luz al estudio del arte paleolítico. Se atiene al dato objetivo, tal como se presenta a nuestras miradas. «*La obra de arte —advierte— ya constituida como tal, tiene una entidad propia. Está ahí, con su propio ser, dejándose contemplar por nosotros. Esto se olvida a veces, y con más frecuencia de lo que cabría esperar, para aventurarse en consideraciones marginales sobre el carácter y la personalidad de su autor, o para imaginar complejas situaciones sociales o culturales en que encuadrarla*». No parte de ninguna hipótesis ni trata de estructurar una teoría. Sin embargo, el simple hecho

LA QUINCENA BLANCA



sábana

EL BURRITO BLANCO

Terlenka[®]



la mejor
para más noches

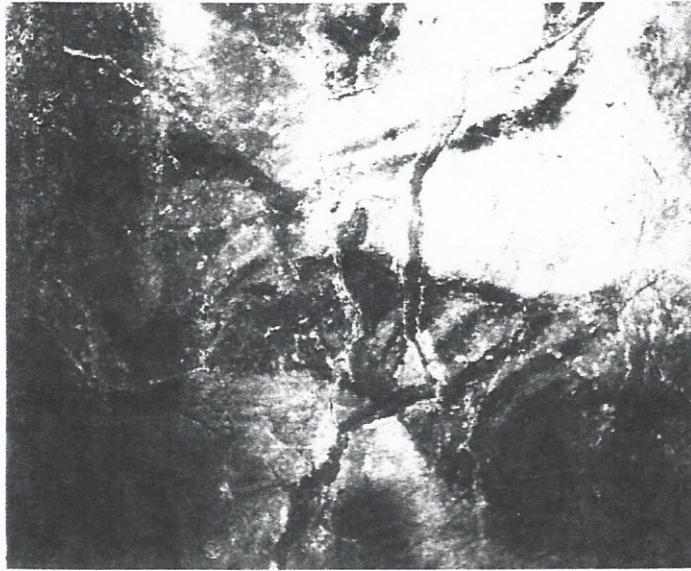
de venta en

Al Pelayo

el comercio de Asturias

de establecer el *dato* implica una visión revolucionaria.

Hace un análisis estético de las pinturas de «El Ramu», especialmente las que componen el gran panel. El ritmo, la armonía, la complementariedad figurativa y cromática se han puesto allí en juego. La distribución de las figuras se basa en una proporción numérica sencillísima (3.1.3), dispuestas en derredor de una figura central. Tres figuras de caballos forman una curva ascendente, y otras tres —esta vez en representaciones de cérvidos— otra descendente, enmarcando entre las dos a un caballo en su centro: tres líneas de figuración en diagonal que cruzan por en medio de este último, establecen una nueva relación ternaria entre todos los animales representados (véase el esquema adjunto). La sabia ordenación de todas las figuras y su cromatismo las establece en una mutua relación y las vincula al caballo central, evitándose al mismo tiempo una excesiva rigidez



RENO DE LA CUEVA DE TITO BUSTILLO O EL RAMU

matemática que destruiría el efecto estético.

Los análisis del P. Soria atienden a todos los elementos de la composición, que evidencian sus aciertos representativos. Realiza un examen similar, con resultados parecidos, en el grupo de cérvidos grabados, a la izquierda del gran pa-

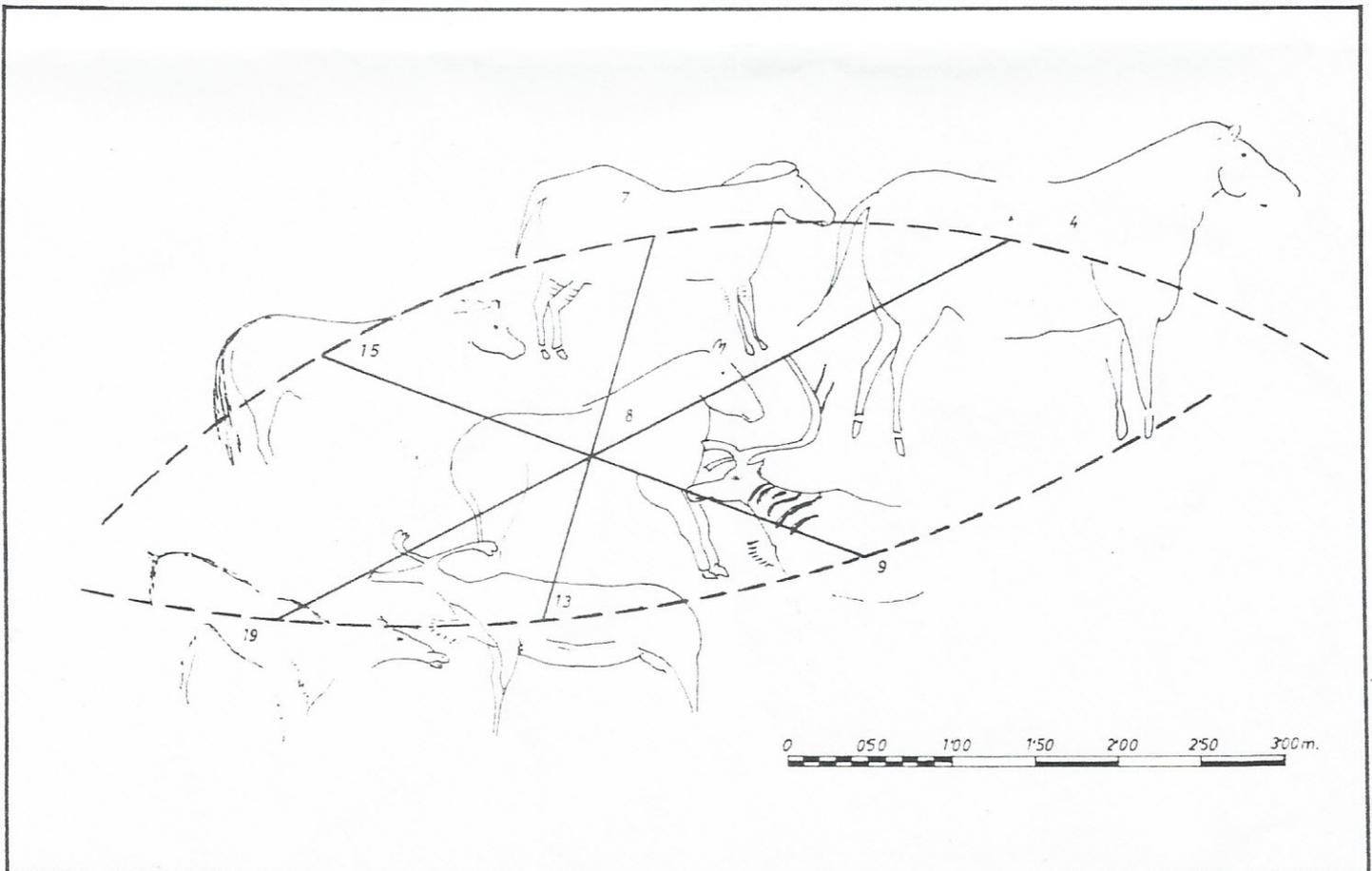
nel, que se estructuran al modo de un políptico.

Es claro —y queda bien constatado en este trabajo— que del mismo modo que en los grandes murales de la historia del arte, el artista —o artistas, pues pudieron ser varios— paleolítico estructuró su composición teniendo en cuenta el lu-

gar idóneo para cada figura y el espacio donde iba a representar; como asimismo el intento de estructurar en unidad todo el conjunto.

Cuando decimos *artista* (o artistas) señalamos al último magdalenense (o a los últimos, en colaboración más o menos estrecha) que utilizó como mural el gran panel, aprovechó y corrigió distintas figuras pintadas por individuos anteriores de un solutrense o un magdalenense más antiguo, para realizar la composición final.

Pero quede bien claro que este hecho no implica en los artistas una *teoría del arte* ya establecida. Realizaban —de modo instintivo, si se quiere— obras que resultan *artísticas*, con finalidades representativas que desconocemos (totémicas, sexuales, de magia simpática...): pero no trataban de plasmar ni se guiaban por nociones abstractas de arte o de belleza. El sentido estético —más o menos desarrollado— es innato al



ESQUEMA FUNDAMENTAL DEL PANEL PRINCIPAL EN QUE BASA SU ESTUDIO EL PADRE SORIA

hombre. Y el HOMBRE paleolítico, por el mero hecho de serlo, tenía todas las características de hombre; a nivel paleolítico si se quiere, pero abarcando todas sus implicaciones necesarias. El HOMO no es *sapiens* como un mero accidente, sino que lo es en cuanto que es *homo*. En un sentido similar nosotros añadiríamos que el HOMO es también *aestheticus* por el mero hecho de ser *homo*.

Nada sabemos del arte (si lo hubo) de los achelenses y mustierenses. Se ha venido afirmando que el arte nació con el mundo aurifacense; pero desconocemos todavía si los materiales perecederos que hubieron de utilizar aquéllos no incluían también manifestaciones artísticas. Creemos, no obstante, que sí, pues las hachas almenдрadas, algunas de tan bella factura, son ya prueba de ello.

Si bien esto trasciende el tema y la problemática del estudio que comentamos.

En la cueva de Ribadesella, el número 3 —tradicionalmente número sagrado y perfecto— puede ser la base del esquema. Lo que no implica que tal número sea el principio de todas las composiciones paleolíticas parietales. Así opinamos, y no creemos que el autor disienta de nuestro parecer. En otras cuevas el número básico de la composición estética pudo haber sido éste u otro cualquiera; por ejemplo, el 2, o el 5, o el 9, o simplemente el 1. Pues no todos los artistas, en el decurso de tantos milenios de arte y de cultura, tuvieron que tener necesariamente las mismas motivaciones y regirse por unos mismos principios. Puede haber incluso cuevas con arte parietal en las que no se dé este sentido ordenado e intencionado en la distribución de las figuras de animales y símbolos. Del mismo modo que actualmente existen grandes diferencias entre *artistas* verdaderos y *seudoartistas*. Por eso cuevas como la tan discutida de Lledías, «podrían» ser auténticas no obstante la negativa de las computadoras; pero realizadas



CABALLO RELLENO EN VIOLETA DE LA CUEVA DE EL RAMU O TITO BUSTILLO

por un «artista menor». La ausencia de tal esquema, corroborada su presencia en otras cuevas de autenticidad indiscutible, no dejaría, sin embargo, de ser un nuevo cargo en contra.

Un nuevo camino se abre con este trabajo —así creemos— en la comprensión del arte prehistórico. Por haber acompañado el autor en algunas visitas a diversas cuevas de la región franco-cantábrica podemos aseverar el rigor científico de sus métodos de trabajo, por otro lado aquí manifestado. El hecho que establece no es único y sin parangón. Sabemos que está preparando, en esta misma línea expositiva, el estudio de otras cuevas que confirma la realidad de una intención creadora y ordenadora en sus pinturas. Quizás entonces, una vez concluidos, pueda incluso llegar a una conclusión general válida para la interpretación de significados en el arte paleolítico.

Como asturianos nos congratula su inicio por la de «El Ramu» o Tito Bustillo, valorando aún más, si cabe, la grandiosidad artística de este monumento de nuestra tierra. Pero no desde el punto de vista simplemente turístico, sino con el aval de un trabajo seriamente científico.

Agradecemos al P. Soria la estimación implícita que hace de nuestro trabajo, el primero aparecido sobre dicha cueva

(en la revista «Zephyrus», 1968), al utilizarlo como base bibliográfica principal para su estudio.

colorautomatik

El cristal que cambia de color



El cristal que tiene vida

CLARO EN LA SOMBRA, OSCURO EN LA CLARIDAD

Navarro

optico

ENTREGA EN EL DIA DE
TODAS LAS GRADUACIONES

uria, 50 - uria, 12 - lila, 1 (VIEDO)