

Análisis estético de las pinturas prehistóricas de "El Ramu" (Ribadesella)

Como es sabido, el 12 de abril de 1968 unos jóvenes del Grupo Torreblanca, entidad deportiva asociada a G. E. S. A. (Grupo de Exploraciones Subterráneas de Asturias), descubrieron en el término de Ardines, cerca de Ribadesella (Asturias), una cueva con pinturas prehistóricas. Uno de los integrantes del grupo, Celestino Fernández Bustillo, murió posteriormente a la salida de una exploración espeleológica en Quirós. La prensa nacional comunicó en su día la noticia del descubrimiento.

En enero de 1969 don Magín Berenguer, inspector de monumentos provinciales de Asturias, promovió una hábil e intensa campaña informativa sobre la cueva, que encontró amplio eco en los más importantes medios difusivos de nuestra patria y que trascendió de modo notable más allá de nuestras fronteras. Entonces mismo, con el silencio que suele acompañar a tal género de publicaciones, aparecía en la revista *Zephyrus*, del Seminario de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Salamanca, el primer estudio científico sobre la cueva y sus pinturas y grabados¹.

(1) M. MALLO VIESCA y M. PÉREZ PÉREZ, *Primeras notas al estudio de la cueva "El Ramu" y su comunicación con "La Lloseta"*. Separata de *Zephyrus*, vols. XIX-XX, 1969-1969 (Salamanca, 1969).

La entrada de la cueva es una sima en lo alto de una rasa, bajo un gran alero de roca, que los lugareños llaman pozo «El Ramu». Al final de una pendiente pronunciada se llega a una especie de plataforma donde se abre una oquedad. Por ella se desciende a través de una doble galería —la primera continúa casi verticalmente hasta el río San Miguel—, separadas por una gatera, al suelo de la cueva. Abajo se abren dos galerías, una al frente, que a los 65 metros está cegada por unos desprendimientos; la otra se bifurca a los 45 metros de la entrada: por la derecha, después de pasar bajo la boca de ingreso, dejando a un lado el curso subterráneo del río San Miguel y doblando un recodo, desembocamos en la sala de las pinturas; la galería de la izquierda se curva y serpentea hasta su final, a los 465 metros de iniciarse (fig. 1). En un punto de su recorrido, por su pared izquierda, a través de un paso alto y difícil, se comunica esta cueva de El Ramu con la de La Lloseta².

La cueva tiene una belleza austera y grandiosa. Existen, naturalmente, rincones con bonitos conjuntos estalacmíticos; pero no es ésta su característica. Las galerías se ensanchan bajo arcos naturales de roca o bóvedas magníficas; o el techo se eleva como la nave de una iglesia. De arriba, en un día lluvioso, el agua gotea a intervalos rítmicos o chorrea por las aberturas de las chimeneas, y el río San Miguel, crecido y tormentoso sueña, en la oscuridad de su sima, como una catarata.

En diversos lugares de la cueva nos encontramos con pinturas, que no vamos a enumerar, por no ser esa la finalidad específica de nuestro artículo y haberlo hecho ya Mallo y Pérez en su trabajo. Señalemos sólo que se encuentran en dos zonas apartadas al máximo la una de la otra, con motivos y técnicas muy distintas, lo que indica dos épocas distanciadas entre sí en las que se habitó la cueva, y posiblemente también dos entradas primitivas diversas.

(2) Esta última cueva la describieron y estudiaron F. JORDÁ CERDÁ, *Avance al estudio de la cueva de La Lloseta* (Oviedo, 1958) y J. A. MARTÍNEZ ALVAREZ, *Anteproyecto del parque y Museo del cuaternario de Asturias*, *Speleon*, XIII, 1962, página 32; y en su parte última, cuyo ingreso no forzaron los anteriores, MALLO y PÉREZ, *l. c.*, págs. 5-6.

La primera zona cronológicamente se encuentra hacia el final de la galería mayor (fig. 1, H-K), y sus pinturas —todas ellas en rojo— se refieren casi exclusivamente a signos (vulvas, laciformes, claviformes, pectiniformes...), algunos inéditos hasta ahora en su factura dentro de las representaciones paleolíticas; hay que destacar una silueta femenina incompleta, de perfil, con una vulva en su interior.

La segunda zona comprende las otras galerías y está más próxima a la sima actual de entrada (fig. 1 A-G). Solas o sobre un fondo más o menos confuso de pinturas auriñaco-gravetenses, destacan las representaciones animalísticas que caracterizan el período magdaleniense. Su situación indica un orden de dirección desde el lugar de los derrumbes (fig. 1, A), junto a un gran yacimiento, hasta la sala de las pinturas (fig. 1, C-G), donde éstas se acumulan y donde se encuentran en el aspecto artístico las representaciones más notables. Por eso, y por ser las mejor conservadas y en condiciones casi óptimas de perspectiva para su contemplación, nos referiremos casi exclusivamente a ellas en nuestro trabajo.

I. - Análisis estético de las pinturas

En esta sala tenemos, ante todo, un espacioso panel decorado con pinturas de gran formato y grabados por incisión (fig. 1, F; fig. 2). Al margen, por el momento, de cualquier interpretación esotérica o sociológica, examinemos estéticamente lo que ven nuestros ojos. La obra de arte 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.

Todos esos datos pueden ayudar a su análisis estético en la medida en que se le subordinan y le prestan aclaración. La

presencia del artista en la obra de arte es determinante suyo en un alto grado. Pero siempre es relativa. Las finalidades y motivaciones que dieron origen a la obra sólo permanecen en ella en el grado y volumen en que se integran y confunden con el ser y la finalidad propia de ésta. La obra ya constituida no es el proceso formativo que le dio origen, aunque diga orden a él. Si así no fuese, sólo el artista podría comprender lo realizado. Y si bien es cierto que en ocasiones es el sujeto mejor capacitado para ello, también es verdad que en otras muchas su estima y valoración estética han sido muy desacertadas. Y no siempre y sólo por pecar en demasía. También por minimización e incomprensión. La historia del arte y de la literatura están llenos de ejemplos que lo corroboran. De creer a Cervantes, su *Quijote* es un puro «divertimento» que no admite parangón valorativo con el *Persiles y Segismunda*.

Los análisis comparativos con otras obras del autor o de la época, o incluso con obras de otras épocas y autores, puede servir de ayuda eficaz para su mejor conocimiento. Pero a veces, al desviar la atención hacia aspectos meramente marginales o ajenos a la obra en cuestión, son causa de error o de confusionismo.

El punto de partida y el término del análisis estético de una obra de arte ha de ser la misma obra de arte que se considera, y toda otra consideración debe girar a su alrededor.

Sentido rítmico de la composición

La primera impresión que nos causa este panel es la de encontrarnos ante un gran mural espléndidamente ilustrado, con una clara ordenación en las pinturas. Mallo y Pérez lo señalan, y hablan a este propósito de «expresión narrativa», y le atribuyen un ritmo que en algún modo se estructuraría como en una frase melódica³.

No se trata de una novedad absoluta en el arte paleolítico.

(3) MALLO y PÉREZ, *l. c.*, págs. 19-20.

Leroi-Gourhan y Laming-Empeaire⁴ habían insistido en ello a propósito de la decoración en las salas y corredores de las más importantes cuevas prehistóricas. Sin duda movido el primero de estos autores por exigencias de su principio de interpretación sexual del arte paleolítico.

Creen que fueron razones topográficas —que dificultan la visión de conjunto y sólo permiten fotografiar fragmentos de la composición total— y la presencia de las superposiciones, sucesivas o contemporáneas, las que impidieron tomar en cuenta este dato desde un primer momento.

Según Laming-Empeaire, los paleolíticos «veían con toda seguridad el efecto de conjunto de sus obras en las salas y galerías». Y refiriéndose a Lascaux, donde «los conjuntos —dicen— son más sorprendentes que en otros lugares», se expresa: «es evidente que los paleolíticos 'compusieron' en los paneles de su santuario subterráneo grupos de animales de una o varias especies, así como que esta composición tiene un sentido diferente al de una simple yuxtaposición».

Para Leroi-Gourhan se trataría de un verdadero proceso narrativo. «Un tema general —escribe—, señalado al principio y al final mediante signos, puede comprender diversas representaciones del mismo tema, cuadro por cuadro, con una diferencia de proporción que se nos escapa a menudo». Y lo ilustra ingeniosamente, comparándolo con las representaciones de la Pasión de Cristo en nuestras iglesias, y la perplejidad en que su constante repetición dejaría a quien ignorarse su significado. «Se vería —dice— un viacrucis narrando la Pasión alrededor del monumento, mientras que tal retablo agruparía los episodios en un solo panel; tal o cual capilla, en sus pinturas o sus esculturas, ofrecería aislados un descenso de la cruz, una crucifixión, un velo de Verónica, etc. Finalmente el altar repetiría hasta tres veces el tema de Cristo en la Cruz, que se encontraría además delante del púlpito. Imaginémos a un arqueólogo que ignorase el Cristianismo».

(4) A. LEROI-GOURHAN, *Histoire de l'Art*, Encyclopedie de la Pléiade, tomo I. París, 1961; A. LAMING-EMPEAIRE, *Lascaux, peintures et gravures*, Voici, 1964.

nismo: pensaría que cada vez que se quiso maleficar a un enemigo, se expuso su imagen, crucificada y agujereada en el costado, en el interior del santuario».

R.—J. Moulin, hablando del modelado de las pinturas de Altamira y del asombroso aprovechamiento que hizo el artista de los accidentes naturales de la roca para sus figuraciones, afirma: «Resulta evidente que tal iniciativa creadora supone, en sus orígenes, un estudio profundo de la morfología de los lugares, un plan de distribución de los diferentes grupos de figuras y un ordenamiento general de la composición⁵». Idea que ya anteriormente habían enunciado, entre otros, el conde Saint-Périer⁶ y A. del Castillo⁷.

Con respecto a la Sala de los Toros de Lascaux, Moulin se expresa así: «Esencialmente dinámica, la concepción del conjunto persigue la monumentalidad mediante una utilización escenográfica de los lugares⁸». Y habla en general, para los grandes paneles del arte paleolítico, de «composición» y «figuración orgánica».

Por lo común, los autores están de acuerdo en atribuir unidad a ciertos grupos de figuras, que algunos separan del contexto de la representación, tales como los caballos al galope y los ciervos «nadando» de Lascaux⁹.

Pero en ningún gran panel del arte paleolítico creemos que esta unidad compositiva se muestra de modo tan evidente como en El Ramu. Lo que en otros lugares puede resultar hipotético, aquí es concluyente: no se trata en este caso de una interpretación, sino de constatar un hecho.

Partiendo de los elementos más externos, el artista —o los artistas han tenido en cuenta la particular morfología de la pa-

(5) R.-J. MOULIN, *Fuentes de la pintura*, Madrid, 1968, pág. 38.

(6) R. DE SAINT-PÉRIER, *L'art préhistorique*, París, 1932, pág. 45.

(7) A. DEL CASTILLO, *Estética del Arte Paleolítico*, Separata de Ampurias, XV-XVI (Barcelona, 1953-1954), págs. 11-15.

(8) MOULIN, *L. c.*, pág. 40.

(9) Sobre todo este problema, cf. P. J. UCKO y A. ROSENFELD, *Arte paleolítico*, Madrid, 1967, págs. 40 y ss. y 179 y ss.

red para estructurar las figuras, tanto en su orden como en su tamaño y disposición. Los cuatro grandes caballos, el reno, el alce y la cierva que constituyen el grupo principal (fig. 2, números 15, 7, 4, 8, 19, 13 y 9), perfectamente destacado y visible, se alberga en una gran curvatura de la pared, más ligera en la parte superior —casi tocando el inicio de la bóveda— y muy pronunciada a partir del caballo central (fig. 2, número 8), llenando todo su espacio¹⁰.

En otros dos espacios, a derecha e izquierda, éste algo más elevado que las figuras superiores del grupo central, se sitúan las siluetas en negro de un cérvido —cabeza, cuello y lomo— inclinado hacia el suelo, y una gran cabeza de caballo (fig. 2, números 1 y 20). En una curvatura en el extremo inferior derecho, hay otras dos figuras, estropeadas por la «viruela» (fig. 2 y 3). La composición de todas ellas está convenientemente adecuada a las características del lugar que ocupan.

El artista, o los artistas, se comportaron al modo de un muralista del Renacimiento o de nuestros días a quien se encomendase la decoración de las altas paredes de una capilla

(10) En la identificación de las figuras seguimos a Mallo y Pérez. Posteriormente a la publicación de su trabajo, piensan del animal que en el esquema general de las figuras de la zona F (fig. 2) tiene el número 9 e identificaban como un alce, que se trata más bien de un reno. A esta última interpretación se adhiere también B. Madariaga (1969). Aunque persistiendo la duda de si pertenece a otro dibujo, infra o superpuesto. Por lo que cabe la posibilidad de que retocasen el cuerpo, o de que aprovecharan otro cuerpo anterior de alce para pintar el reno. En su trabajo se habían expresado: "Pese a que en ninguna de las facetas del arte paleolítico parietal se ha identificado con seguridad la representación del alce, la gran corpulencia, astas palmeadas y descendentes en los extremos, redondez de la grupa y notable alzada, confirma nuestra interpretación" (*L. c.*, pág. 10). Igualmente, la existencia del alce en la Asturias magdalenense. F. Rodríguez de la Fuente (1968), encuentra que la cabeza y el hocico de esta figura responden a los del alce europeo, si bien le falta la papada, y el mechón de pelos de la parte inferior del cuello corresponden mejor a un ciervo. Según J. F. Villalta (1969), a primera vista parece que las líneas negras situadas por debajo del tronco del animal corresponden a otra figura, pues parecen cortar sus extremidades inferiores, y es difícil que se trate de un alce hembra, pues éstas carecen de astas, como la casi totalidad de las hembras de los ciervos. Se inclina por interpretar esta figura como una hembra de reno, superpuesta a otro dibujo que quizás podría ser el resto de un alce, dado el aspecto de su parte antero-inferior. En cualquiera de los casos se trata de un cérvido, y es lo que a nosotros nos basta. Retenemos en el texto su denominación como alce exclusivamente por comodidad y claridad expositiva, ya que nos evita precisar a cada momento si se trata de éste o del reno situado a su derecha.

catedralicia. Para cada lugar buscaron el motivo o la figura que mejor se acomodaba a su morfología.

Y para llenar esos grandes espacios recurrieron, más que a una multiplicación de las figuras, a magnificar su tamaño. La figura mayor del grupo principal mide 2,90, y las menores 1,85 y 1,90; la cabeza de caballo en el extremo superior izquierda mide 0,63 de la punta de la oreja al extremo del hocico, y el cérvido inclinado de la derecha 1,85 desde el hocico hasta el final de la línea de su lomo¹¹.

Dejamos de lado, de propósito, las figuras total o parcialmente infra o superpuestas, pues esto nos llevaría a un largo examen de las diversas interpretaciones dadas a este hecho en el arte parietal paleolítico, o a aventurar por nuestra parte, sin fundamento suficiente, una interpretación nueva. Sólo, sí, deseamos señalar que tales superposiciones no acompañan aquí la visión clara de las figuras principales y no rompen en ningún momento su unidad compositiva.

El gran grupo central de caballos y cérvidos tiene unidad en sí mismo —morfología y compositiva—, y constituye el nervio de toda la representación. Por eso nos referiremos a él en primer lugar.

El sentido de composición de este grupo aparece regulado por una concepción geométrica y numeral sencillísima. Está presidido en su centro por un fuerte caballo policromado (pardo, marrón y negro); sobre él tres caballos en línea ascendente de izquierda a derecha, y debajo tres cérvidos en línea descendente de derecha a izquierda. El encontrarse todas las figuras de perfil y mirando por grupos en una misma dirección —exceptuándose solamente la cierva del ángulo inferior izquierdo—, y una magnificación del tamaño en las figuras de la derecha, acentúa esta sensación lineal.

Esto provoca una clara percepción de orden. Pero el artista evita sabiamente —y con cuanto acierto!— la monoto-

(11) Tomamos las medidas de MALLO y PÉREZ, *l. c.*, págs. 8, 10 y 11.

nía que amenaza a tal tipo de composición, sin romper, no obstante, en ningún punto, la claridad del esquema.

En primer lugar, la rigidez de este esquema lineal se suaviza con un arco doble y complementario alrededor y encuadrando la figura central (fig. 3). El caballo situado inmediatamente encima de ella (fig. 3, número 7), se eleva señalando visualmente una acentuación de la curva superior; de hecho se encuentra en su conjunto en nivel más alto que el caballo de la derecha (fig. 3, número 4) —es únicamente el mayor tamaño de este último el que le sitúa en la cima de la línea ascensional—, y más elevado con respecto al de la izquierda (fig. 3, número 15) de lo que pediría una disposición lineal meramente ascendente. Tanto el caballo central de la línea superior como el de su derecha, quedan fuera y encima de la gran concavidad donde se alberga el resto de las figuras de este grupo; lo que también les proporciona un sentido de mayor elevación.

A su vez el reno de la derecha (fig. 3, número 9) del grupo inferior señala un acercamiento a la línea de los caballos; se sitúa casi en la misma horizontal del caballo policromado central; su bella cornamenta encuadra la cabeza de éste, y la forma de su diseño está subordinada a esta función de encuadramiento; por otra parte las patas posteriores del tercer caballo (fig. 3, número 4), en línea con esta cornamenta, acentúan el encuadre y señalan una continuidad entre las figuras superiores y las inferiores. Finalmente, la cierva de la izquierda (fig. 3, número 19) eleva sus partes posteriores hacia el primer caballo del grupo superior, indicando un movimiento de acercamiento a éste, y señalando el punto de conjunción y cierre de la doble curva, al situarse su cabeza inmediatamente debajo de la cabeza del alce contiguo y orientados el uno hacia el otro.

Si trazamos geoméricamente esas curvas según la dirección que insinúan las figuras y procurando acercarnos lo más posible al centro de cada una de éstas, tendríamos un arco de 6 metros de radio para las figuras superiores y otro de 9 para las inferiores.

Este modo de composición mantiene siempre dentro del ámbito visual, y en su centro, al caballo policromado (fig. 3, número 8) en torno al cual todas las otras figuras se estructuran.

Dado que todas ellas están representadas de perfil, mirando por grupos en una misma dirección, la percepción del conjunto obliga a un movimiento visual en la dirección que su postura nos señala: ascendiendo de izquierda a derecha y descendiendo luego de derecha a izquierda. Para terminar, como en el punto final de una frase figurativa, en el cérvido inferior de la izquierda, que por su posición y orden —precisamente por romper el orden de orientación de las figuras inferiores—, y su menor tamaño, concluye y cierra el movimiento visual.

De este modo se aprovecha al máximo en sus valores estéticos y de composición orgánica la tradición paleolítica del dibujo de perfil.

Esto nos lleva a una equivalencia con el ritmo fonético de la pronunciación española. «Cuando se inicia un grupo (fónico) melódico (una frase, una palabra aisladamente pronunciada) —escribe Amado Alonso— las sílabas inacentuadas que preceden a la primera acentuada se pronuncian en español unos tres tonos más abajo que la acentuada: *emperador*...: mas a partir de ahí, las sílabas con acento y sin él tienen una aproximada altura tonal hasta llegar a la última con acento, que se pronuncia una sexta u octava más baja: *emperador de la barba florida*.

.

 em-pe-ra-dor de la bar-ba flo- .
 ri- .
 da»¹².

Algo similar ocurre en la pronunciación del griego actual.

(12) A. Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1955, pág. 326. Más adelante dice también: «La figura melódica de una frase declarativa unimembre consta de tres partes:

Pues bien, como en una frase fonética, este grupo figurativo también se inicia con una inflexión ascendente en la elevación local de las figuras y en la magnificación de su tamaño, que luego declina en ambos aspectos, en la línea inferior, hasta concluir en el punto más bajo de la representación con la figura de menor tamaño.

No queremos decir que se trata efectivamente de una frase lingüística gráficamente representada. Con ello sólo queremos corroborar el indudable valor rítmico de la composición.

Aunque aquí ya nos situamos en un terreno meramente hipotético, no creemos inoportuno indicar que algunas de las figuras infra o superpuestas hayan podido estar en relación con este esquema. Así, debajo y tocando el vientre del primer caballo de la izquierda se percibe el tercio posterior de un bóvido (fig. 2, número 18) perfilado en pardo oscuro; subiendo desde esta representación incompleta y adentrándose en el cuerpo del caballo se ven, grabadas en trazo múltiple, las patas posteriores y la cola de otro caballo (fig. 2, número 23). «Consideraremos —escriben Mallo y Pérez— que este grabado es lo que queda de una pintura reforzada con grabado, similar al caballo que hoy se puede ver¹³». Y en el caballo del extremo derecha, entre las líneas de la espadilla y el pecho, se encuentra la cabeza de otro caballo que mira hacia el suelo (fig. 2, número 5).

En los dos primeros casos —en el segundo sobre todo—, bien pudo tratarse, por su situación que acentúa el extremo

El hori-zonte relampague-aba
 " " " " " "
 " "
 " "
 " "

Empiezan las sílabas inacentuadas en tono grave y, en gradual ascenso, se llega a la primera sílaba fuerte (*zon*) con dos o tres tonos de elevación. A partir de aquí todas las sílabas, tanto las fuertes como las débiles, se pronuncian alrededor de una misma nota musical, el tono medio a que cada persona le es propio y que por eso se llama *tono normal*. La tercera parte está formada por la última sílaba fuerte, en cuya pronunciación se produce un notable descenso de la voz, y por la postónica, que es todavía algo más grave; en total, la voz descende en esta tercera parte una quinta o una sexta, a veces más" (*ib.*, págs. 334-335).

(13) MALLO y PÉREZ, *l. c.*, pág. 12.

de la curva, de un ensayo de figura para el grupo. En el último podría ser un intento de rectificación de la cabeza del caballo en cuyo interior se encuentra (la cabeza de éste parece haber sido rectificada en diversas ocasiones), para desviar la línea de figuración hacia los animales inferiores.

En cualquiera de los casos el intento —de existir— se abandonó a tiempo para el bien estético de todo el conjunto.

A su vez la proporción numeral 3.1.3. que el artista ha dado al conjunto de las figuras, y la disposición en que según esa proporción las distribuye, acentúan aun más la vinculación que todas ellas dicen al caballo central. Este es el punto donde convergen tres líneas rectas de figuración: dos oblicuas que se cruzan en aspa, y una vertical en el centro. Cada una de ellas formada por tres figuras, con el caballo central en el punto de intersección integrándose en todas las líneas (fig. 3).

También aquí, salvándose la claridad del esquema, se evita sabiamente el peligro de una excesiva rigidez matemática, que destruiría el efecto estético. A las líneas oblicuas no se les ha dado igual longitud: es más larga la que baja de derecha a izquierda; la vertical tiene una ligera inclinación, y es más corta que las diagonales que la cruzan. Formaría con la vertical ideal un ángulo aproximado de 16 grados.

Si las medimos partiendo y terminando aproximadamente en el centro de las figuras extremas y cruzando por el medio del caballo central, tenemos: 5 metros para la diagonal más larga, 3,5 para la menor y 2,5 para la vertical. Proporción de medidas que encontramos asimismo entre las figuras que integran cada una de las líneas. Así en la diagonal más larga se encuentran, compensándose, la figura mayor (2,90) y la más pequeña del grupo (1,85); en la línea central las figuras presentan un tamaño semejante (1,90 los dos caballos y 2,10 el alce), y en la línea restante también los dos caballos tienen la misma longitud, mientras que el reno —por lo que se percibe de su cuerpo— era algo mayor que el alce contiguo.

Medidas aparte, esta última línea señala —como veremos luego— un eje de composición cromática; y en la diagonal más larga se encuentran el mayor número de detalles que alteran la quietud de las figuras. El caballo superior tiene las patas derechas un poco adelantadas, como si iniciase un caminar pausado, o bien como estando a punto de detenerse; el caballo central, con las patas delanteras avanzadas y su posición tensa, da la impresión de haber frenado bruscamente; y la cierva inferior, inclinada hacia adelante, la cola erguida, la cabeza estirada y la boca que semeja entreabierta, parece estar balando.

Los dos caballos de cada línea —siempre contando la figura central— miran hacia la derecha, y el cérvido a la izquierda. Excepto en la diagonal más larga, en la que también éste mira a la derecha.

Mallo y Pérez le han encontrado a esta particular disposición una curiosa equivalencia musical. Partiendo de estrictas reglas rítmico-armónicas establecen:

1) La figura más veces representada es el *caballo*, por lo que se considera a este animal como *dominante*.

2) La figura central (caballo número 8) es el *dominante* del conjunto, y es además por sus características de una raza distinta a los demás caballos.

3) Tomando como ejemplo el tono de *do* tenemos que la dominante del acorde es *sol*; así pues la figura central o dominante se hace equivalente a *sol*.

4) Las figuras superiores, orientadas en una misma dirección y pertenecientes todas a la misma especie zoológica, se consideran notas unísonas. Así tendríamos la octava que es la nota inmediata superior a la dominante dentro del acorde.

5) Las figuras inferiores, todas pertenecientes a la misma especie zoológica, pero con la primera de la izquierda *alterada* en cuanto a su orientación, debemos considerarlas como la *mediante* que es la inmediata inferior a la dominante en el acorde. Teniendo dos en forma natural, éstas nos

darán el modo mayor, y la *alterada* el modo menor. Todo ello dentro del tono fundamental tomado como ejemplo.

6) Plasmadas sobre el pentagrama las consideraciones anteriores, vemos que se nos presenta un conjunto de tres acordes a los que les falta la tónica, pero que consideramos idealmente para nuestro propósito. (Puede interpretarse como tónica el predominio de los caballos, incluso la cabeza de tal animal que en el conjunto tenemos como figura excepcional).

Los acordes en cuestión serían:

- a) Perfecto menor en forma de arpeggio ascendente.
- b) Perfecto mayor simultáneo.
- c) Perfecto mayor en forma de arpeggio descendente (fig. 4).

Sin abogar por una interpretación simbólico-musical de estas figuras, sí queremos volver a destacar aquí el carácter rítmico de la composición, que se confirma con tal equivalencia.

Quizás esta proporción numérica haya sido la que presidió en la mente del artista la estructura del grupo. La exponemos en segundo lugar porque no se percibe en una primera instancia. La disposición del panel es alargada; las figuras, al representar caballos y cérvidos de perfil, acentúan naturalmente este sentido de horizontalidad. Se trata, podríamos decir, de un «cuadro» apaisado en su disposición y también en su contenido.

Ahora bien, la conjunción en unidad de la composición en curvas con esta estructura numérica potencia en alto grado el valor rítmico de toda la representación, vincula más estrechamente cada figura a todas las otras y destaca la preeminencia, dentro del conjunto, del caballo central.

Con respecto a esta vinculación de unas figuras con otras no queremos dejar de lado un detalle que, en un punto concreto, acerca a dos de ellas que no establecen contacto inmediato en ninguno de los órdenes expuestos. Nos referimos al

caballo que se encuentra en el centro de la línea superior (fig. 3, número 7) y al reno de la derecha (fig. 3, número 9). La cornamenta de éste se eleva hasta casi tocar las patas delanteras del primero, y las rayas de su cuello se conjugan con las que aquél presenta en sus patas.

Tanto si tales rayas acebradas responden a una raza especial de caballos y renos —lo que es problemático—, como si se trata de una licencia artística en uno de ellos o en los dos, es indudable que el artista ha sabido sacar provecho —o crearlo— de tal situación; y que de este modo se establece entre ellos una relación particular¹⁴.

Como ya dijimos, a la derecha de este grupo se halla la silueta en negro de un cérvido (fig. 2, número 1); debajo, pero centrándose hacia la izquierda, hay otras dos figuras —una de ellas también cérvido— estropeadas por la «viruela» (fig. 2, números 2 y 3), y en el ángulo superior izquierdo tenemos una gran cabeza de caballo (fig. 2, número 20). ¿Dicen alguna relación con el grupo principal de caballos y cérvidos?

La particular morfología de la pared en el lugar que cada una de ellas ocupa les da una indudable independencia; pero no nos atreveríamos a afirmar que se encuentren totalmente desvinculadas del conjunto central. El cérvido inclinado hacia el suelo y la gran cabeza de caballo son visibles al mismo tiempo que el resto de las pinturas. En algún modo las encuadran. Un encuadre que también se nos figura temático: la gran cabeza de caballo en un ángulo superior; el cérvido en el medio del lateral derecho, pero como señalando con su postura

(14) "Resulta original la representación acebrada de las patas tanto anteriores como posteriores (del caballo), ya que no tenemos noticias sobre este detalle en otras representaciones paleolíticas, pese a corresponder tanto al Tarpán como al Przewalski (Ewart, 1910, y Madariaga, 1968) y ser éstas las razas comúnmente conocidas por el hombre cuaternario". "Las líneas pintadas en el cuello (del reno) las interpretamos como pliegues de la piel, debidos a una ligera torsión de aquél o bien como licencia artística, ya que no conocemos variedad alguna que presente este acebrado en el pelaje" (MALLO y PÉREZ, *l. c.*, pág. 9). Con respecto a este último, B. Madariaga escribía a Mallo: "Me ratifico en mi primera idea de que las rayas del primer reno es una característica de la capa o pelaje del reno. Los renos actuales tienen rayas longitudinales en los flancos (generalmente son dos). El cuello es mucho más claro que el lomo, pero hay que pensar que las arrugas no pueden ser tan numerosas ni tan altas".

hacia las figuras inferiores, y allí donde la doble curva figurativa parece que deja un paso al vacío.

Las otras dos ya hemos dicho que se encuentran en un doblez del muro que mira en distinta dirección que el resto del panel. Únicamente en una reproducción plana (véase fig. 2) cierran un arco que se iniciaría con la cierva anterior. Como la altura actual del suelo no corresponde al piso primitivo, es imposible saber si en el tiempo en que se pintaron ofrecían alguna correspondencia visual con el resto de la composición; o si por su colocación —que en algún modo mira hacia la galería de entrada— tendría una función introductoria hacia el gran mural.

Integración del color

Como en toda la pintura figurativa del paleolítico, también aquí hay un predominio del dibujo sobre el color. Pero la función de este último, dentro de su subordinación a la línea, puede ser —y aquí lo es— bastante variada. Sirve, desde luego, para señalar el contorno de las figuras; pero también como fondo donde se destacan, para sombrearlas, rellenarlas y modelarlas.

Los colores utilizados por los artistas del gran panel tampoco difieren ni son más numerosos que en cualquier otra de las más conocidas cuevas prehistóricas; negro, gris, marrón, pardo y rojo. También el violeta. Los utilizan solos o reforzados con el grabado, ya sea éste múltiple o simple, ancho o fino; y varían su totalidad o los conjugan según propósitos expresivos en cada caso.

Así en el alce de la línea inferior de figuras (número 13) conjugan acertadamente en su dibujo, relleno y modelado, el negro, el pardo y el rojo; en la cierva a su izquierda (número 19) diversas tonalidades del pardo y el negro; en el reno de la derecha (número 9) todo un conjunto policromo con predominio de los negros y marrones, y en el caballo de la

izquierda (número 15) los colores negro, gris y rojo. El caballo de las patas cebradas (número 7) está pintado predominantemente en negro y en violeta, y el gran caballo central (número 8) en pardo, marrón y negro.

La figura de mayor tamaño, es decir el caballo en el extremo superior derecha (número 4), está pintada en negro, con un releno muy ligero apenas perceptible, y las que encuadran el grupo (números 1 y 20) están simplemente siluetadas en negro, con trazo grueso y untuoso.

Refuerzan el dibujo con el grabado en las patas posteriores del gran caballo de la derecha (número 4), en el reno (número 9), en el caballo de la izquierda (número 15) y en el cuerpo de la cierva (número 19). Una banda de incisiones múltiples subraya la gruesa línea de color en estos dos últimos; en el reno es un trazo fino y tenue —más perceptible en la cabeza—, rebordeando la figura. Parece haber sido realizado después de trazar en color las líneas, para perfilarlas y delimitarlas mejor, como borrando sus incorrecciones¹⁵.

La figura de cierva inclinada hacia el suelo (número 1) aprovecha, para destacar en su lomo la gibosidad de la cruz, una rugosidad en la pared.

Excepto las dos figuras más altas (centro y derecha de la línea superior de caballos) (números 7 y 4), las otras se encuentran sobre un fondo rojo constituido por pinturas anteriores auriñaco-gravetenses. Para el artista esas pinturas vinieron a ser como una preparación roja de la pared, que le da cierto empaste. Se ha visto obligado, por eso, a reforzar en ellas la intensidad del color para resaltarlas. Y en el caballo central (número 8) esta acentuación de sus tonos oscuros añade expresividad cromática a su figura fuerte y poderosa, destacándose también en este aspecto su preeminencia sobre el resto de las figuras. El dibujo de su cabeza, cuello y

(15) Una finalidad semejante del grabado la ha señalado F. JORDÁ CERDÁ en algunas pinturas de Altamira (*Las representaciones rupestres de Altamira y su posible cronología*, en el vol. en colaboración *Altamira, cumbre del arte prehistórico*, Madrid, 1968, pág. 102).

pecho se confunde con el color de su modelado y, en general, hay en todas sus partes un intento de integrar la línea dentro del color o, al menos, de suavizar su discontinuidad.

Ya Mallo y Pérez destacaron en esta figura la composición del ojo, «por su gran realismo, de forma oval, con fondo blanco e iris negro y diminuto¹⁶; como asimismo el del caballo en el extremo izquierda del grupo (número 15), «representado por un gran punto intenso¹⁷».

También en este orden cromático el caballo central es un eje de convergencia. Los colores primordiales en la paleta del pintor prehistórico —el negro y el rojo— se han conjuntado en su relleno y modelado para dar como resultado un color pardo-castaño de calidad notable y extraña. En la acentuación de sus tonalidades oscuras subyace la viveza del rojo, que en algunos puntos parece emerger cuando el marrón y el negro dejan paso a los pardos. Nos gustaría hablar, a propósito del color de esta figura, de un dinamismo interno, pues nos parece que así expresamos mejor la condición particular de su colorido. Y aún añadiríamos que señala como la suma de los colores que se encuentran en las demás figuras.

El colorido de éstas se establece en razón de su situación de dependencia y según su grado de proximidad al caballo central. Así el reno de la derecha (número 9), en el dibujo de su cornamenta, en las rayas del cuello y en el modelado de la cabeza, está tratado en negros y marrones, mientras que en el resto de su cuerpo —de lo que todavía se percibe de él— predominan colores más claros. Y es que su cabeza se halla situada debajo de la cabeza del caballo central —tocándole con el hocico la parte alta de sus patas delanteras—, precisamente donde las tonalidades oscuras de éste se encuentran más acentuadas. Por la razón contraria, el caballo de la derecha (número 4), el más alejado de la figura central, se encuentra casi vacío de color, con un relleno apenas per-

(16) MALLO y PÉREZ, *l. c.*, pág. 9

(17) *Ib.*, pág. 15.

ceptible; y enteramente en blanco las figuras de encuadre (fig. 2, números 1 y 20).

En general, respondiendo a las tonalidades del caballo central que tienen más próximas, y compensándose, los colores más claros —pardos y rojos— se encuentran en las figuras inferiores, y los más oscuros —negros y violetas— en las figuras superiores. El reno (número 9) y el caballo superior de la izquierda (número 15) se establecen en un cromatismo intermedio.

Por eso, si tenemos en cuenta que el color del caballo central es como una síntesis de todo el colorido del panel, nos encontramos con que este grupo hay una línea cromática que se estructura en función coordinadora, y que corresponde a la diagonal figurativa que baja de izquierda a derecha (números 15, 8 y 9). Y que en todo el conjunto, dentro de este aspecto del color y a pesar de la limitación numérica de los mismos, hay también un sentido de variedad y ordenación: una armonía.

Por eso no podemos aceptar en todos sus puntos, aplicadas a este panel, las ideas generales estéticas que se tienen sobre la policromía en el arte paleolítico. «Cuando decimos que hubo grandes pintores en el paleolítico —escribe, por ejemplo, A. delCastillo—, debemos entender que hubo sobre todo dibujantes magistrales. En la pintura el progreso desde entonces ha sido enorme. Lo fue ya en el magdaleniense... Dela línea se pasa al modelado. De este a la policromía. Aunque el proceso conduzca, pues, al color, no existe una preocupación por el color. Es un concepto para mí prácticamente inexistente: no sólo por la limitación de los colores, sino por la falta de preocupación por la armonía cromática... Cuando hablamos de policromía entendemos yuxtaposición de colores, no armonía cromática¹⁸

Aunque es cierto que también aquí «lo que manda, no obstante, es el dibujo, la línea¹⁹».

(18) A. DEL CASTILLO, *l. c.* págs. 9-10.

(19) *Ib.*, pág. 9.

II. - Análisis estético de los grabados

A la izquierda de este grupo de grandes figuras la pared, más borrosa, se prestaba poco para seguir pintando. De hecho sólo en su extremo encontramos otra pintura. Se trata de lo que se acostumbra llamar un escutiforme (fig. 2, número 21). Está pintado en color negro con trazos gruesos.

A su derecha hay grabadas unas cabezas de cérvidos²⁰; más lejos, ya en la proximidad de las grandes pinturas, un tectiforme rectangular en forma de empalizada y otro trapezoide-romboidal (fig. 2, números 24 y 26). En el centro de este último se distingue un pisciforme (fig. 2, número 26a) y a su lado el cuello de un ciervo, cuya cabeza y grandes astas sobresalen por encima del tectiforme (número 26b). Debajo de éste y a la izquierda del anterior aparece la cabeza de un cáprido (fig. 2, número 25).

Además, por todo este lado de la pared hay otras rayas que corresponderían también a grabados, ahora incompletos e imposibles de descifrar.

Se trata, decimos, de grabados por incisión: en líneas simples o múltiples, con incisiones profundas o superficiales, con trazos gruesos o finos, según las diversas figuras, o en una misma según sus diversas partes, con una finalidad que creemos expresiva y estética y no debido a sólo la casualidad. Más clara esa finalidad —como veremos en seguida— en unas figuras que en otras.

Lo primero que llama la atención es cómo se acomodan estos grabados a la morfología particular de la pared en el lugar que ocupan. Los tectiformes quedan encuadrados sin una falla en pequeñas oquedades, como en un marco perfecto. Con respecto a las cabezas de cérvidos (fig. 2, números 37-30) el artista aprovechó una superficie plana para las figuras superiores y dos pequeñas curvaturas cóncavas, conti-

(20) MALLO y PÉREZ, *l. c.*, pág. 14. dudan en la interpretación de dos de ellas (fig. 2, n.º 29) entre cérvidos y cápridos, pues se encuentran algo borrosas.

guas y simétricas, para las inferiores. Este grupo de cabezas presenta un especial e interesante sentido de composición, por lo que nos vamos a detener un instante en su análisis.

En la parte superior y a la izquierda (fig. 2, número 29) se representan dos cabezas unidas verticalmente, que miden 0,25 metros cuadrados entre el hocico y la nuca —la inferior es ligeramente más pequeña—, delineadas en trazo múltiples, como asimismo la de la derecha (fig. 2, número 27), de 0,22 metros. Se presenta en ellas el nacimiento del cuello —sólo perceptible en su parte anterior en la figura de la derecha—, ausente en las representaciones de la zona inferior.

Aunque todas han sido muy cuidadas en su ejecución, estas últimas —las de la zona inferior— son estilísticamente más perfectas y de intenciones estéticas más complejas. En la de la izquierda (fig. 2, número 30), de 0,20 metros, grabada con línea continua y superficial, se logra un cierto efecto cromático mediante un fino rayado de relleno entre el hocico y el ojo, contrastando el color blanquecino así conseguido con el más rojizo de la pared en el resto superior de la cabeza. En la otra figura (fig. 2, número 28), de 0,15 metros —la más pequeña del grupo—, también en línea continua, pero ancha y profunda, están sumamente cuidados los detalles de oreja, ojo, ventana nasal y boca, y mediante un rayado sabiamente aplicado se supo dar a sus formas sensación de relieve. Es, sin duda, la de mayor belleza del conjunto.

Todo el grupo se estructura en un sentido de composición estética que guarda cierta analogía, aunque lejana, con los polípticos —abiertos— medievales o renacentistas. Como en muchos de éstos, cada «cuadro» tiene unidad independiente, pero vinculados temáticamente y estilísticamente los unos a los otros en una unidad superior y según un determinado ritmo compositivo. Ya hemos indicado las variedades de ejecución, que son también expresivas y en algún punto complementarias artísticamente. A ello hay que añadir la disposición figurativa: todas están representadas de perfil y miran en una misma dirección, menos la inferior de la izquierda (fig. 2, nú-

mero 30), con lo que se rompe la monotonía —ya evitada en la ejecución de las figuras— y se señala como un punto de conclusión. En este aspecto se aplica, con características más limitadas, un método similar de «lectura» al que hemos encontrado en las grandes pinturas de este panel.

No examinamos como unidad compositiva al tectiforme trapezoide-romboidal con el pisciforme y el ciervo; pues para atribuirle unidad de este género habría que tener solucionado antes el problema de las superposiciones en los grabados, más complicado aun, si cabe, que en las pinturas²¹. Los partidarios de la magia simpática de caza en la interpretación del arte paleolítico encontrarán aquí una prueba concluyente. Pero la cosa no es tan clara. Permaneciendo dentro de los límites que nos hemos fijado, hemos de decir —aunque ya sabemos que éste no puede ser un argumento decisivo— que el pisciforme no mantiene unidad estilística ni con el tectiforme en que se encuentra, ni con el resto de los grabados de factura completa que hay en este panel. Desmerece mucho de ellos en este aspecto, más parecido a un dibujo infantil que producto de un artista seguro de la perfección de su técnica.

Todo el resto de los grabados están delineados, en efecto, con gran preocupación por la perfección formal del dibujo, en un sentido preciosista que es común en el arte paleolítico. Basta comparar el interés cuidadoso en el trazado geométrico de los tectiformes —evitando no obstante el excesivo geometrismo—, con el descuido que en este aspecto es habitual para tales representaciones. Ya hemos señalado esta perfección formal y la técnica preciosista en la ejecución de los cérvidos del «políptico». En la otra cabeza de ciervo (fig. 2, número 26b) el artista atiende igualmente a la perfección de toda la figura, destaca con un trazo muy marcado su ojo, grande y ovalado, de gran expresividad, y se recrea en la representación de una abundante cornamenta, sumamente vistosa.

(21) El ejemplo máximo de la maraña inextricable a que pueden dar lugar estas superposiciones en los grabados la tenemos, como ya es sabido, en la cueva de Trois-Frères. Cf. H. BÉGOUEN y H. BREUIL, *Les cavernes du Volp*, París, 1958.

Este sentido preciosista de la ejecución aproxima más estos grabados de El Ramu a los mejores ejemplares del arte *mobiliar* paleolítico.

III. - Expresividad y clasicismo

Si comparamos estas figuras con las de Lascaux y Altamira percibimos, dentro de una línea muy genérica de estilo, diferencias bien patentes. En Lascaux los animales se agitan con un dinamismo que en ocasiones parece frenético. En Altamira, al modelado casi escultórico de las figuras le han dotado al máximo de un sentido de movimiento: los bisontes, identificándose su contextura con los accidentes de la roca, confundéndose casi escultóricamente con ella, semejan actitudes prontas a embestir o a dispararse en rápida carrera.

Aquí en El Ramu las situaciones de movilidad son mínimas. La impresión primera que en este aspecto causan el grupo de caballos y cérvidos es de serenidad y fortaleza. Una fortaleza que no necesita de gesticulaciones para manifestarse en la línea superior de caballos y en el caballo central. Que también la manifiesta por la misma prestancia de su figura el reno de la derecha y, en tono algo menor, el alce inmediato. Oportunamente compensada esta sensación de fortaleza con la debilidad natural, bien destacada, de la cierva de la izquierda.

Nada altera la tranquilidad del grupo. Decimos tranquilidad, que no quietud. Una tensión cromática bien dosificada, como también un ritmo de movimiento pausado —aparte del ritmo de composición— en algunas figuras, que ya hemos analizado, infunde como una tensión interna a sus actitudes y al grupo entero. El cérvido boca abajo ayuda a que cristalice esta percepción en nosotros.

Ya esto nos pone en guardia con respecto a los términos *expresionismo* y *expresionista* con que en ocasiones se califica a todo el arte paleolítico. «Tomando como elemento de juicio

la intención del arte representativo francocantábrico —escribe A. del Castillo—, lo clasificamos con facilidad de expresionista. Es más, veríamos que el expresionismo en su principal característica»²². Lo corrobora con pinturas y grabados en que se reflejan diferentes actitudes de la vida de los animales, ya sea paciendo, saltando, balando; o que expresan sus sensaciones interiores, como el miedo o la furia. Hace notar las deformaciones o exageraciones y las omisiones anatómicas intencionadas en orden a expresar el dinamismo o los sentimientos. De todo ello es pródigo en ejemplos el arte paleolítico en cualquiera de sus manifestaciones. También incluye dentro de la tendencia del expresionismo la misma temática de los artistas francocantábricos, preocupados exclusivamente —dice— por sus problemas vitales primarios —la subsistencia y la reproducción.

Dejaremos de lado esto último, que implica un juicio de sentidos o contenidos del arte paleolítico, y atenderemos sólo al aspecto formal del expresionismo. Pero digamos antes que el representar sensaciones anímicas externas o internas y la preocupación por manifestar problemas vitales —sean primarios o más complejos—, no implica necesariamente el expresionismo. Se dan en las más diversas corrientes pictóricas.

Naturalmente, en toda obra de arte hay siempre un grado mayor o menor de expresividad. Y este en El Ramu no es pequeño, como hemos visto. Pero ello solo no basta para calificar de expresionista una producción. Hace falta que ese valor expresivo se exaspere, sacrificándole las demás condiciones estéticas. Como dice M. Ragon, «la deformación, para acentuar la expresión, es uno de los rasgos esenciales del expresionismo»²³. Y en este aspecto tiene razón P. Courthion para decir que se pueden desligar del movimiento histórico concreto expresionista sus *c a r a c t e r e s* principales. «Expresionismo —añade— es todo lo que sacude la armonía preestablecida, lo que se inscribe en el lienzo y en la forma con ferocidad y disimetría, lo que desplaza y lanza alaridos... El momento de

(22) A. DEL CASTILLO, *l. c.*, pág. 27.

(23) M. RAGON, *El expresionismo*, Madrid, 1968, pág. 13.

la expresión no es, pues, otra cosa que el ciclo de una bifurcación, el de la ruptura de la forma con el acuerdo armónico de sus partes, al menos como postulado esencial»²⁴.

En este sentido podemos aplicar el término expresionismo a buena parte del arte paleolítico, donde se sacrifica al sentido expresivo la armonía, la propiedad representativa y la belleza formal de las figuras.

Pero ocurre lo contrario en *El Ramu*, donde la belleza formal prima, tanto en el conjunto como en los detalles. Se destaca la figura como tal, en su valor de belleza. Ninguna deformación intencionada en la representación. Hubo aquí voluntad decidida de la belleza formal.

Hay que señalar como el acierto máximo en este orden al reno (número 9), «el dibujo más delicado y más vistoso de todo el friso»²⁵, así como el valor expresivo de la cierva (número 19), recordando de nuevo la sensación de prestancia y fortaleza del caballo central (número 8).

Por todo ello llama la atención la perspectiva torcida de los cascos en las patas del gran caballo de la derecha (número 4), aun sabiendo que tal modo de perspectiva no es nada extraño en el arte paleolítico. En realidad sus extremidades desmerecen, en cuanto a la perfección del dibujo, del cuidado con que se han ejecutado las demás figuras, e incluso el resto de ese caballo. De hecho no se encuentran los cascos así en ninguno de los otros caballos. Si tenemos en cuenta que es también el animal donde el relleno de color es menos acusado, y que perciben —como ya dejamos indicado— diversas rectificaciones en su cabeza, todo ello puede llevarnos a pensar que se trata de una figura anterior, aprovechada y adaptada cuando la composición definitiva de todo el grupo. Sin que, no obstante, juzguemos esta conclusión como segura ni, en consecuencia, como definitiva.

(24) P. COURTHON, introducción a *El expresionismo* de M. Ragon, págs. 8 y 9. Sobre los diversos movimientos expresionistas contemporáneos puede verse también, en la *Enciclopedia de las Artes*, compilada por D. D. Runes y H. G. Schrickel, tomo I (Barcelona, s. a.), a J. E. CIRLOT, *Expresionismo en las artes plásticas*, páginas 720-721, y H. HUNGERLAND, *Expressionismus*, págs. 722-724.

(25) MALLO y PÉREZ, *l. c.*, pág. 9.

Extraña menos, en cambio, en este orden estético, el que en otros animales (números 15, 19, 13 y 9) las extremidades hayan quedado sin dibujar, fenómeno también frecuente en la pintura paleolítica²⁶. Pues se trata más de una omisión que de una deformación voluntaria de la figura. Por otra parte, en el caso presente, quizás no haya habido tal omisión. En las figuras inferiores esta ausencia actual de las extremidades puede ser debida a corrientes de agua, que en época posterior las borraron (a su pie hay un sumidero que comunica con el río); en el caballo central y en el de la izquierda (números 8 y 15), a la presencia de otras pinturas o manchas de color. Y siempre es posible —en este y en otros casos— distinta función expresiva: insinuarlas como hundidas en el barro u ocultas en la hierba.

Mallo y Pérez hablan —como ya hemos señalado— de una «expresión narrativa» en las pinturas de El Ramu. Creemos que emplean el término en un orden de interpretación de sentido o contenido. Y así pueden tener razón. Pero estilísticamente hablando, tal expresión, no es acertada. Aun en el supuesto de que todos los «cuadros» del panel estén ordenados unos a otros —y nosotros lo creemos así—, ello no basta para hablar de «expresión narrativa». No nos «cuentan» un suceso. No tenemos allí una acción en movimiento —en varios espacios o en uno solo— donde figurativamente se nos narra algo que ha sucedido.

Por una parte, cada «cuadro» tiene unidad estilística y representativa en sí mismo, sin propugnar desde dentro una vinculación a otras escenas: ninguno pide desde dentro una escena que le complete ni supone otra anterior que lo preceda. Al contrario de lo que sucede en los grandes ciclos de la pintura narrativa de la Edad Media por ejemplo, incluídos los frescos del Giotto —aunque en éstos en una proporción menor—. Más bien se asemejan en este sentido a los frescos de Miguel Angel en el techo de la capilla sixtina, donde la creación de Adán no postula la anterior de la creación del

(26) Cf. F. WINDELS, *Lascaux*. Montignac. 1948, pág. 71 y ss.

universo o las siguientes de la formación de Eva, del pecado original y la expulsión del paraíso; aunque no las excluya y se complete su «lección» con ellas. Aquí, incluso, los elementos de acción y el sentido estilístico de composición de una escena o historia son mucho menores en el friso principal y totalmente nulos en los grabados. Lo que en el conjunto de caballos y cérvidos hay aun de escena representada, desaparece del todo en éstos.

Por otra parte nada hay en El Ramu similar a las vivaces escenas de caza del arte levantino, o a los caballos galopando y los ciervos nadando y moviendo sus cabezas, en Lascaux.

Lo más aproximado a este estilo narrativo nos lo daría la cierva en actitud expectante o balando; pero aun a ella sólo muy impropia mente se le puede aplicar. Un detalle no justifica la inclusión de una figura, y menos la de una composición, en determinado módulo estilístico.

Por el contrario en El Ramu se rehuye la representación de lo característico individual en favor típico de las figuras. Refiriéndonos a este aspecto y en un orden puramente formal, pudiéramos decir —si no hubiese peligro de confusionismo— que todas sus figuras tienen valor simbólico. Responden más que a unas individualidades bellas a unos prototipos de belleza.

Con lo que no se niega que el artista, en cada caso, se haya inspirado en los ejemplares más armoniosos que tuvo a la vista o que recordaba. El profesor Jordá Cerdá²⁷ ha notado con agudeza y acierto que la cierva con la cabeza hacia abajo (fig. 2, número 1) y la gran cabeza de caballo (fig. 2, número 20) parecen animales muertos: la primera tiene el ojo en blanco, con el párpado caído, y la segunda semeja empalada, como un trofeo de caza. Y Mallo y Pérez²⁸ señalan que en el alce (número 13) «lo hirsuto del pelo en la papada, así como

(27) Conferencia en la Universidad de Oviedo, 18 marzo 1969.

(28) MALLO y PÉREZ, l. c., pág. 10; cf. P. A. LEASON, *A New View of the Western European Group of Quaternary Cave Art*, Proceedings of the Prehistoric Society, 5 (1939).

la amplitud de la parte baja del vientre, parece confirmar la teoría de Leacón» sobre la utilización de animales muertos tendidos en el suelo de costado, como modelos ocasionales para algunas pinturas.

Este sentido de armonía, la concepción geométrica y numeral de la composición, la voluntad de belleza formal, el valor arquetípico de las representaciones, la nitidez y precisión en el dibujo, reúnen los elementos propios de lo clásico. Pues, como en el expresionismo e incluso con mayor facilidad y motivo, podemos separar de los movimientos clásicos históricos sus características de concepción y estilo, según el modo tan querido y propugnado por Eugenio d'Ors²⁹. Con un contenido sociológico y cultural muy distintos sin duda, las representaciones de El Ramu son, no obstante, muy afines estilísticamente a las realizaciones artísticas de la Atenas del siglo V antes de Cristo. Mucho más afines, a pesar de la mayor distancia geográfica y cronológica, que el arte minoico-cretense o que los restos arcaicos de la primitiva acrópolis ateniense.

Esto no debe extrañarnos demasiado. «Clasicismo, en cuanto necesidad de orden, medida, equilibrio y armonía —escribe H. Peyre—, existía ya, exactamente como su pretendido rival el romanticismo, en el jardín del Edén como en el arca de Noé»³⁰. Tampoco el arte griego fue en todas sus manifestaciones y períodos de condición clásica. Eugenio d'Ors hablaría a este propósito —cambiando la expresión y el valor universal *romántico* por el *barroco*— de grandes «constantes» en la historia del pensamiento y del arte.

(29) Lo expone según su modo peculiar tan característico, a través de casi todas sus obras sobre el arte y la cultura. Cf. por ejemplo, *Tres horas en el Museo del Prado*, 11 ed., Madrid, 1951; *Lo barroco* (Madrid, s. a.); *Teoría de los estilos y Espejo de la arquitectura* (Madrid, s. a.), y el mismo *Pablo Picasso en tres revisiones* (Madrid, s. a.) Sobre el estilo clásico y el movimiento clasicista véase en la *Enciclopedia de las Artes*, de Runes y Schrickel, tomo I; a W. R. AGARD, *Clásico, estilo*, págs. 331-332, y A. NEUMEYER, *Clasicismo*, págs. 326-331.

(30) H. PEYRE, *¿Qué es el clasicismo?*, México, 1953, págs. 10-41.

VI. - Organización estética de la «Sala de las pinturas»

Como antes hemos señalado, tanto la actitud de las figuras como el orden mismo de la composición lleva a quien contempla las pinturas y grabados de El Ramu a un movimiento de «lectura». Esto ya con respecto al grupo principal. Y se acrecienta si consideramos todo el panel como una unidad.

El panel, efectivamente, está constituido por una serie de «cuadros» debidamente «enmarcados», con cierta continuidad idea interpretativa—, con una cierta afinidad temática. Pues se trata de representaciones de los mismos animales: caballos y cérvidos en las pinturas y cérvidos principalmente en los grabados. La contemplación del conjunto pide un pasar la vista de un «cuadro» a otro y —en el friso principal o en el «político» de ciervos— de unas figuras a otras.

Ya indicamos también como este movimiento de «lectura» lo dirige y acentúa el perfil de las figuras. Podemos hablar aquí de un orden lineal o plano, así como en Altamira podríamos hablar de un orden volumétrico que mira al valor escultórico de la representación.

Este sentido lineal o plano vence la dificultad que presentan las irregularidades de la pared. Como en Altamira, pero en orden opuesto, aquí preocupó, y mucho, el efecto artístico sobre el espectador. El artista dibuja con trazos rectos o curvos según la pared sea plana o curva, para que la imagen no llegue deformada al espectador; y acentúa la curva en razón de la superficie donde pinta y teniendo en cuenta la perspectiva del que ha de ver la figura. Ello explica las distorsiones con que se nos aparecen ahora algunas figuras al lado de gran panel, donde los arrastres de tierra alcanzan o casi alcanzan el nivel de las pinturas; o en fotografías que no han tenido en cuenta el «punto de mira» del espectador.

Pero esta sala comprende más que el panel examinado. En el muro de enfrente (fig. 1, G) se ven restos de grandes pin-

turas, en su mayoría indescifrables debido a la corrosión bioquímica; pueden identificarse las figuras de un bóvido, de un bisonte y otra posiblemente de cérvido. Y a la derecha del panel, en dirección a la galería de entrada, aprovechando curvaturas y concavidades, hay otras pinturas de animales (caballos, un bóvido acéfalo, un cérvido y otros de interpretación más problemática), así como restos de pintura rojo en líneas y tintas planas (fig. 1, C-E). Es notable por su factura y belleza un gran caballo, de 1,90 metros, en la zona inmediata al gran panel (fig. 1, E), de policromía —en negro, pardo y rojo— muy conseguida; se aprovecha hábilmente el relieve de la pared para acentuar la sensación de vigor de su cuello y de su pecho, y su cabeza resalta sobre un doble plano del muro. Posiblemente estaba en relación estética con otro caballo —siluetado y sombreado en negro— que se encuentra debajo suyo, de tamaño similar, mirando en dirección contraria. Este último difícil de examinar por el acumulamiento allí de la tierra, que sobrepasa incluso el nivel de la figura.

Hay también una representación (fig. 1, C) similar en su forma al llamado Figurín de Peterfelds, aunque muy diferente en tamaño (4 cms. el de Peterfelds y 0,60 metros el de El Ramu), que Mallo y Pérez interpretan como figura estilizada de mujer³¹ y que al profesor Jordá³² le parece un claviforme. Se encuentra en una pequeña concavidad al principio de la sala.

Por su disposición topográfica en el saliente o prominencia rocosa que viene como a delimitar su principio, comienza con ella la serie de pinturas y grabados de la sala. Y se concluye al otro extremo de la pared con el escutiforme en negro —con trazo untuoso sobre restos de pintura roja— (fig. 2, número 21), que señala su término natural, allí donde el muro se curva ligeramente para mirar hacia la galería de ingreso.

Las paredes de esta sala, por tanto, estaban decoradas a todo lo largo con grandes pinturas y con grabados. La im-

(31) *l. c.*, pág. 6.

(32) Conferencia en la Universidad de Oviedo, 18 marzo 1969.

presión de todo el conjunto tenía que ser extraordinaria, pues multiplicaría por muchos enteros la ya magnífica que produce en otros el gran panel de la derecha.

Hay que tener en cuenta que en la actualidad no sólo las pinturas desaparecidas o borrosas nos impiden recibir en toda su extensión e intensidad esa impresión de magnificencia decorativa; los arrastres de tierra que elevaron aquí el nivel originario del piso —o las corrientes de agua que provocaron esos arrastres—, posiblemente taparon o destruyeron otras pinturas. Quitan desde luego perspectiva a las que aun se conservan e impiden una visión estética de conjunto de toda sala.

Junto a la figura estilizada de mujer o claviforme, una grieta que baja ligeramente en diagonal a todo lo largo del muro y en dirección a la pintura, y por donde todavía corre agua en días de lluvia, fue, a nuestro parecer, en tiempos de mayor actividad, la que ocasionó esos arrastres. A su pie alcanzan éstos su mayor altura, y siguen la dirección de la corriente, que discurría pegada al muro hasta su desagüe bajo la composición de caballos y cérvidos del gran panel.

Finalmente, un caballo relleno en color violeta, en la galería de acceso (fig. 1, B), y la silueta en negro-parduzco de un bóvido junto con otros restos de pintura en el lugar de los derrumbes junto al gran yacimiento (fig. 1, A) nos indican —como ya hemos señalado al principio— la dirección de las pinturas en toda esta zona. La existencia del yacimiento hacía suponer que allí se encontraba primitivamente la boca de ingreso. Los trabajos para abrir una entrada al público por ese lugar lo han confirmado, al descubrirse que el yacimiento se continúa al aire libre a través de la pared cegada.

Conclusión

Normalmente, a un análisis estético-estilístico como el que hemos intentado, acompaña una referencia al contenido de la representación. En razón del tema representado se comprenden mejor las singularidades, matices expresivos, orden de El arte tiene —sino siempre, en muchas ocasiones— un sentido significativo. La comprensión de su significado a enjuiciar los aciertos de ejecución en todos los aspectos señalados, pues composición y visión personal que el artista presta a su obra, se subordinan a esa función significativa. Tiene razón en este sentido Laming-Emperaire³³ al afirmar que «el estudio del valor estético de las obras cuaternarias sería el complemento indispensable a toda indagación sobre la significación de estas obras.

Pero en el arte prehistórico sólo podemos saber con certeza —y no siempre— el contenido inmediato de sus representaciones: que se trata de un caballo, de un reno, de un bisonte, etc. Nos es desconocido el sentido profundo y último que animaba para sus autores y para quienes las contemplaban el fondo de esas figuraciones. (Nada se diga de los llamados signos ideomorfos). Sólo conjeturas podemos hacer a su propósito.

De ahí que ya no nos parezca tan acertado lo que Laming-Emperaire añade a su juicio anterior. «Un estudio de esa naturaleza —escribe— no puede concebirse sino como un coronamiento y no puede ser abordado sino después de haber sido dilucidados los principales problemas de significación». Con ello se niega prácticamente el valor y hasta la posibilidad del análisis estético en la pintura paleolítica. Al menos la situación actual de los estudios prehistóricos.

Ya hemos dicho que la obra de arte tiene una entidad propia, y que las intenciones del artista sólo permanecen en ella

(33) A. LAMING-EMPERAIRE. *La signification de l'art rupestre paléolithique*, París, 1962, pág. 370.

en la medida y el grado en que se incorporan y como que se encarnan con ella. Sin testimonios directos o indirectos de esas intenciones, únicamente podemos vislumbrarlas en cuanto hayan podido incorporarse y manifestarse en su obra.

Por eso, y aparte su valor para comprender los aspectos estrictamente formales, creemos convenientes estos análisis estéticos. Cuando las representaciones presentan la maestría de ejecución que encontramos en la cueva de El Ramu, podemos justamente pensar que sus autores estaban y se sentían capacitados para tratar adecuadamente el tema que se proponían y en el sentido preciso que intentaban. Y ello puede servir de base objetiva para su interpretación. Una base, sí, muy limitada; pero de todos modos más objetiva que cualquier suposición o hipótesis sobre magia simpática o de fertilidad, sobre principios sexuales psicoanalíticos o sobre paralelos etnográficos. El valor —*hipotético*— que cualquiera de esas hipótesis pueda tener, ha de basarse en el *hecho* de la existencia de esas representaciones y en el *modo* estilístico-expresivo que emplean. No es científico doblegar los hechos a las hipótesis, sino acomodar éstas a los hechos, rectificándolas todo lo que sea preciso. O desechándolas si su acomodación es imposible³⁴.

FR. FERNANDO SORIA, O. P.

(34) Los dibujos que ilustran el presente estudio se deben a los señores Mallo y Pérez. Los dos primeros aparecieron en su artículo de *Zephyrus*; los otros dos los realizaron expresamente para éste nuestro.