Gregory Curtis

Los pintores de las cavernas

El misterio de los primeros artistas

Traducción de Eugenia Vázquez Vacarino

Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *The Cave Painters. Probing the Mysteries of the World's First Artists.*

Diseño de colección: Estrada Design
Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Copyright © Gregory Curtis, 2006
Esta edición ha sido publicada por acuerdo con The Foreign Office Agència Literària y McCormick Literary
© de la traducción: Eugenia Vázquez Vacarino, 2025
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2025
Calle Valentín Beato, 21
28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-1148-966-9
Depósito legal: M. 3.400-2025
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

11 Introducción. El cavernícola desnudo

27 I. El bifaz seductor. Las galas de los recién llegados
64 II. Un escéptico reconoce su error. La pasión de *miss* Mary E. Boyle
112 III. El noble Robot, un perro inquisitivo. El abate y sus sermones de la montaña
127 IV. La gran vaca negra. Cómo se pinta un caballo
163 V. El turbulento drama de los bisontes. La sección áurea
180 VI. Una recreación vívida, pero poco fidedigna. Flechas curiosas y simbólicas
197 VII. La cueva en forma de tridente. Emparejamiento, no apareamiento
221 VIII. Tres hermanos en un bote. El hechicero
248 IX. Un pasadizo subacuático. El cráneo sobre una roca
301 X. Mujeres extrañas, estilizadas. El mundo por debajo del mundo

315 Bibliografía
345 Ilustraciones
347 Agradecimientos

Para Vivian Curtis y Vivian Curtis,
mi madre y mi hija

Introducción. El cavernícola desnudo

Este libro arranca en 1995, cuando mi hija Vivian vio una estatua de lo que a ella le pareció un «cavernícola desnudo». Llevábamos varios días recorriendo a caballo la Dordoña, esa región de valles surcados por ríos, montañas onduladas y bosques espesos que se extiende al sur de la Francia central. Estábamos a finales de primavera, justo antes de la llegada de los enjambres de remeros, excursionistas y campistas que invaden la región cada verano. No sabía entonces que, tantos miles de años atrás, este encantador paisaje había atraído también a grupos de seres humanos primitivos. Sus antiguos campamentos, por lo común situados a cobijo de salientes rocosos en los acantilados de piedra caliza que bordean los ríos, han mantenido a los arqueólogos felizmente ocupados desde que fueron descubiertos, hace más de ciento cincuenta años.

A medida que los arqueólogos ahondan en sus excavaciones, hallan capa tras capa de restos de asentamientos, y cada

estrato retrocede en el tiempo hasta perderse en el pasado. En ocasiones, en los niveles superiores, que pueden tener entre quince mil y veinte mil años de antigüedad, estas excavaciones dejan al descubierto minúsculas cuentas de marfil pacientemente talladas, el grabado de un animal en una piedra o un diente de reno con la raíz perforada que otrora perteneciera a un collar. Quienes fabricaron estos delicados objetos fueron los mismos que se aventuraron a adentrarse en las cavernas de las montañas, a veces arrastrándose por estrechos pasadizos a lo largo de cientos de metros, para crear las pinturas, los grabados y las esculturas en bajorrelieve que todavía conmueven a todo el que las contempla.

Durante nuestro recorrido, Vivian y yo nos detuvimos en Les Eyzies-de-Tyac, un pueblo a orillas del río Vézère. Dejamos nuestros caballos paciendo en un pequeño prado justo enfrente del hotel donde nos alojábamos y fuimos a visitar Font-de-Gaume, que entonces era, como ahora, la única cueva con pinturas polícromas que sigue abierta al público. Tras subir una pendiente sumamente empinada, llegamos a la entrada: un corte vertical en la roca cerca de lo más alto de una pared de piedra donde aguardaban otros tres o cuatro turistas.

Transcurridos unos instantes llegó el guía de la cueva y abrió la puerta metálica que cerraba el acceso. Caminamos en fila india por un pasadizo estrecho que se prolongaba de manera más o menos uniforme en línea recta, con unos pocos recodos y curvas. Una reja metálica de trama fina colocada en ciertas áreas del recorrido protegía el suelo de la gruta. Algunas luces ocultas en las paredes esparcían una débil luminosidad. El guía las encendía cuando llegábamos a cierta sección, y las apagaba una vez habíamos pasado. Des-

pués de unos sesenta y cinco metros, el guía se detuvo. Con un láser rojo a modo de indicador, empezó a hablar sobre la primera pintura.

Yo estaba emocionado. Lo poco que sabía de las pinturas parietales prehistóricas de las cavernas procedía de fotografías de libros y revistas. Ahora, en cambio, algunas de las obras originales estaban frente a mis ojos en toda su magnificencia. Eran bisontes de formas redondeadas, gruesos, dibujados con trazos suaves y curvos. Sus ojos estaban muy marcados y dotados de gran expresividad, mientras que las patas eran minúsculas. Mamuts de largos colmillos retorcidos se erguían plácidamente entre los bisontes. Caballos esbozados en negro, ahora en parte ocultos por las rugosidades naturales, galopaban por la pared de la cueva. Más impresionantes eran dos renos de gran tamaño, cara a cara. El de la derecha, una hembra, estaba arrodillado. A la izquierda, el macho, cuyas astas formaban un espléndido arco, había agachado tiernamente la cabeza hacia ella, y empezaba a lamerle la cerviz. La grandeza del macho y la delicadeza de la hembra en aquel momento de sosiego, sumamente íntimo y tierno, hacía que la pintura resultara irresistible y emocionante.

La belleza en el arte, en la naturaleza o en una persona siempre sorprende, porque es más poderosa y conmovedora de lo que habías previsto. De ahí que, aunque contaba con que las pinturas de Font-de-Gaume fueran bellas, verlas fuera para mí un acontecimiento de intensidad sorprendente, como cuando un flash se enciende a cinco centímetros de tus ojos. Incluso sentí que me tambaleaba un poco, pues aquellas pinturas encerraban un sinfín de detalles inesperados.

Esta imagen, en la que un reno macho se inclina sobre una hembra arrodillada, es una rareza de las pinturas rupestres, porque muestra un momento de afecto.

Para empezar, estaban salpicadas de signos indescifrables. Los más simples constaban de una línea horizontal y otra vertical que formaban algo así como una «t» invertida. Otros signos habían añadido líneas a esta forma básica. Unas estaban rematadas por líneas inclinadas en la parte superior, mientras que otras tenían líneas verticales paralelas que hacían que el símbolo pareciera una casa de palotes. Y había signos de estilos diferentes. Algunos eran cuadrículas de líneas rectas dentro de un rectángulo; otros, simplemente dos círculos debajo de dos arcos. Semejaban la caricatura de un fantasma atisbando el horizonte. Con frecuencia los signos aparecían en solitario, pero también podían estar cerca, o incluso en el interior, de una pintura. No se trataba de grafías, puesto que los signos no se repetían del modo que ocurriría en un sistema de escritura. Debía de tratarse más bien de un código elaborado, en el que cada variación tuviese un significado específico: un número, un clan o una época

del año. De hecho, podían ser cualquier cosa. Sin embargo, la presencia de estos signos demuestra que las pinturas significaban más para quienes las llevaban a cabo de lo que las propias pinturas lograban comunicar. De algún modo, los signos marcaban las pinturas. Las clasificaban, las ordenaban, o les atribuían cierto sentido dependiendo de... ¿qué? Me sobresaltó darme cuenta de que para sus creadores, estas pinturas por sí mismas no bastaban. Requerían un acabado, cierto detalle, ¡pies de foto!

Además, me asombró el modo en que los artistas de las cavernas utilizaban los contornos de la pared de la cueva a fin de realzar su trabajo. Esta es una característica especial del arte parietal que rara vez se plasma en las fotografías. La poderosa cruz de un bisonte, por ejemplo, a menudo está pintada en una protuberancia de la roca que hace que los músculos del animal den la impresión de crecer con gran realismo, y le otorga a la obra una dimensión que no hubiera adquirido en modo alguno en una superficie plana. Esto ocurre con tanta frecuencia que está claro que los artistas no se limitaban a aprovechar los contornos con los que se topaban al pintar. Por el contrario, debían de examinar la pared minuciosamente en busca de los lugares donde el relieve de la superficie evocara formas de animales o de algunas partes de estos antes de empezar a pintar. Esto significaba que, cuando menos en ocasiones, los artistas de las cavernas habían pintado los animales que la pared sugería, en lugar de imponer sus propias ideas en la superficie.

Las fotografías que aparecen en libros y revistas hacen que las pinturas parezcan aleatorias, e incluso en el interior de la cueva al principio no se advierte un orden aparente. Los animales parecían agrupados al capricho de los antiguos ar-

tistas, y a menudo están pintados unos sobre otros en posturas que en la naturaleza son lisa y llanamente imposibles. El guía señaló un bisonte rojo que miraba a la izquierda, por encima del cual había un mamut grabado que miraba a la derecha. El tamaño de ambos animales era a grandes rasgos el mismo, aunque al natural un mamut habría sido inmensamente más grande que un bisonte. Y, con la excepción del reno macho lamiendo a la hembra, los animales no parecían hacer nada. Simplemente estaban ahí, en la roca. En ocasiones se miraban de frente, pero incluso entonces permanecían estoicamente erguidos, sin señal alguna de agresividad. Y la mezcla de animales —bisontes, mamuts, caballos, e incluso rinocerontes— parecía también aleatoria.

Es decir, parecían fruto del azar hasta que mirabas por segunda vez. Aquella tarde solamente permanecimos cuarenta y cinco minutos en la cueva, pero bastaron para empezar a intuir cierto orden en el caos aparente. Las hembras están pintadas de rojo, pongamos por caso, aunque no todo animal de ese color sea hembra. Cuando los animales están cara a cara, por ejemplo, uno es de color rojo y el otro de color negro. El animal negro está a la derecha en las pinturas próximas a la entrada, pero aparece a la izquierda en las pinturas que se adentran más en la gruta. Hacia el final del recorrido me volví para mirar un friso de bisontes que había visto de frente apenas unos momentos antes. Ahora los animales describían una curva alrededor del muro de la caverna y parecían tridimensionales. Era evidente que el artista había planeado que la pintura se contemplase desde el punto en el que yo estaba.

Daba que pensar que aquel punto se hallara ante una cavidad alargada de escasa profundidad que hay en la pared

y que se conoce como la «sala de los bisontes». Estaba situado en una espaciosa cámara ovalada que se abría al final del largo pasadizo que habíamos seguido desde la entrada. El espacio me recordó a la nave de una pequeña iglesia. Incluso el techo era abovedado. Y la sala de los bisontes, que era una oquedad de paredes curvas, tenía el aire de una capilla adyacente. Como su nombre da a entender, está llena de pinturas de bisontes. Cinco de ellos se conservan bien y es fácil distinguirlos, pero en origen había al menos diez. Los bisontes se arremolinan alrededor de la pared igual que si flotaran en las nubes. Miran a derecha, a izquierda, arriba o abajo, y justo debajo de ellos la pared presenta una ancha fisura horizontal. ¿Emergían de la grieta o eran arrastrados hacia su interior? Y ¿acaso no habría una conexión entre los bisontes de esta sala y los que retroceden por la sala abovedada, que se veían mejor desde un punto situado justo frente a la sala de los bisontes?

Vivian había pasado el mismo tiempo que yo, e igual de concentrada, viendo todo aquello; nos descubrimos transportados emocionalmente por la experiencia. Contentos, aunque ligeramente alterados por lo que acabábamos de ver, abandonamos la cueva para visitar el museo de Prehistoria. En el verano de 2004, el museo se trasladó a un edificio completamente nuevo situado justo debajo del antiguo; pero en 1995 estaba todavía en un viejo castillo erigido en los acantilados de Les Eyzies. Las salas estaban llenas de lustradas vitrinas de madera y cristal con aspecto de reliquias del siglo XIX. Algunas de ellas contenían tediosas y repetitivas exposiciones de útiles de piedra tallada —carentes de significado para un profano— que son inevitables en todo museo dedicado a los hombres primitivos. Otras vitrinas, en cam-

bio, contenían grabados de bisontes o caballos en roca o piezas de asta. Había unas pocas piedras con grabados de vulvas, tan vagos que era un milagro que los arqueólogos hubieran logrado advertirlos. Recorrimos el lugar con desgana. En Font-de-Gaume acabábamos de contemplar las cotas más altas alcanzadas por la civilización de la Edad del Hielo. En el museo estábamos viendo los restos de su vida cotidiana.

Al fin salimos. Enfrente del museo había una terraza alargada y estrecha, y en un rincón se alzaba la estatua en piedra caliza de un neandertal. Con sus poco más de dos metros de altura, veteado y manchado por el viento y la lluvia, nos miraba con ojos hundidos en las cuencas. Su cabeza cuadrada presionaba el cuello, y la figura mantenía los brazos pegados rígidamente al cuerpo y tenía el rostro crispado. Todo en su expresión y su postura transmitía tensión, furia y amenaza. Infundió miedo e incomodidad en mi hija, que rehusó que le hiciera una foto con, estas fueron sus palabras, «un cavernícola desnudo».

Así que dimos media vuelta y contemplamos el valle que se extendía ante nosotros. El pueblo estaba justo a nuestros pies. Enfrente, el río Vézère trazaba un amplio y lento meandro. Árboles de ramas lánguidas flanqueaban ambas orillas. Más allá, un valle anchuroso y llano se extendía hasta donde, en la distancia, se erguía otra pared rocosa. Amenazantes nubes oscuras cubrían el cielo y daban al valle exuberancia y verdor, y por un instante todo lo que había visto aquella tarde cobró sentido.

Si contemplabas el paisaje del modo en que lo habrían hecho los humanos primitivos, enseguida comprendías por qué optaron por habitar en los acantilados desde los que ahora mi hija y yo oteábamos el horizonte. Los salientes rocosos

ofrecían cobijo, y la altura de los acantilados evitaba que algún animal u otros seres humanos se acercaran por la retaguardia. El río atraería manadas migratorias y otros animales de caza mayor, y cualquiera que viviese en las alturas rocosas podía seguir sus movimientos por el valle a kilómetros de distancia. Se trataba de un lugar protegido donde abundaba la comida.

Sin embargo, a buen seguro que esas razones prácticas no lo fueron todo. Aquel paisaje que se extendía ante nosotros encerraba algo más, algo de suma importancia para unos pobladores capaces de pintar en las paredes de las cuevas auténticas obras maestras. El paisaje era bello. En algún momento, mucho tiempo atrás, ¿acaso nuestros ancestros se habrían detenido en el mismo lugar donde ahora permanecíamos nosotros y habrían paladeado el escenario que se abría ante nuestros ojos, se habrían deleitado en primavera con los árboles en flor junto al río, habrían observado el vuelo de los pájaros o el dibujo de las manadas de animales que atravesaban el valle, o se habrían maravillado ante un frente tormentoso arrastrado por encima de las montañas distantes, igual que yo hacía ahora?

En el preciso momento en que los tres —la estatua iracunda, mi hija y yo— contemplábamos aquel paisaje lleno de verdor, antiguo y seductor, nació este libro.

Durante mi investigación, cada vez que entraba en una cueva resurgía en mí con idéntica intensidad el entusiasmo que sentí el día en que visité por vez primera Font-de-Gaume con Vivian. Me ocurrió incluso las múltiples ocasiones en que volví a esa misma cueva, a menudo concertando una visita en solitario con el guía. Los solemnes mamuts, el reno

cariñoso y las figuras arremolinadas de la sala de los bisontes nunca dejaron de hacer que me detuviera, maravillado.

Sin embargo, a medida que me familiarizaba con las cavernas también fui capaz de asumir cierta imparcialidad investigadora. Y entonces, empecé a ver mucho más. Me quedaba en pie junto a una pared mientras el guía iluminaba ángulos oblicuos, y figuras antes invisibles emergían a la vista como si la sólida roca que subyacía tras la superficie de la pared las hubiera convocado. A veces estas imágenes eran bellas, pero en ocasiones parecían meros garabatos: animales extraños, formas humanas curiosas, o una línea de pintura roja en una grieta mínima, que recordaba una vulva. Esa enorme variedad en una única cueva demostraba que muchas personas se habían aventurado en su interior por razones diversas. No todo el que pintaba en una pared era un consumado maestro, aunque muchos sí lo fueron. Y no todo el que entraba en la cueva atesoraba pensamientos solemnes. En tanto que algunos pintaban magníficas imágenes de la historia o los mitos de su sociedad, otros parecían haber garabateado sus propias cavilaciones en un rincón. Todo lo que hay allí —no solamente ciertas imágenes o grupos de imágenes— debe tomarse en consideración a fin de comprender el significado del arte rupestre prehistórico.

Este libro contiene dos narraciones, una de extensión considerablemente menor que otra. La más breve abarca varios millones de años, desde que el *Homo sapiens* apareció en África, migró y, aproximadamente hace cincuenta mil años, se adentró en Europa de este a oeste. Algunos grupos llegaron directamente al océano Atlántico. En cambio, los que se detuvieron a escasa distancia del océano y vivieron a ambos lados de los Pirineos fueron quienes empezaron a de-

corar las cuevas. Su trabajo da fe de la desbordante creatividad del *Homo sapiens*, que se empezó a manifestar hace unos cuarenta y cinco mil años y desde entonces no ha cesado.

La segunda narración, más extensa, abarca apenas cien años. Aunque se habían tenido noticias de pinturas en algunas cuevas desde hacía siglos, nadie había logrado averiguar de qué se trataba hasta alrededor de 1900. No obstante, una vez se determinó que las pinturas eran obra de pobladores prehistóricos y cobraron fama, tanto por su valor estético como por ser un testimonio histórico maravilloso de los albores de la humanidad, enseguida surgieron preguntas. ¿Cuándo se pintaron? ¿Quién las llevó a cabo? Y, la más relevante y enigmática de todas, ¿qué significan? Durante los últimos cien años, cuatro científicos brillantes, sagaces, a menudo solitarios y en ocasiones de trato difícil, dedicaron su carrera a tratar de dar respuesta a estas cuestiones. Sus vidas, que ocupan el grueso central de este libro, recorren la totalidad del periodo que va de 1900 hasta la actualidad, y sus ideas se derivan unas de otras. Resulta imposible abordar la trascendencia de las cuevas decoradas sin comprender las inspiradas revelaciones que encierra el trabajo de estos científicos.

Historiadores del arte, poetas y demás aficionados al arte rupestre que escriben al margen de la ciencia tienden a realizar afirmaciones generalizadoras que, de tener algún fundamento, postulan una especie de conexión genética que trata de ponernos en relación con los artistas remotos que son, a fin de cuentas, los ancestros de todos nosotros. La suposición más común, que fue expresada originalmente por Max Raphael, es que las pinturas atestiguan el momento en que las personas empezaron a tomar conciencia de ser distintos de los animales. Esto es, el preciso instante en que nos con-

vertimos en seres humanos. Puede que sea cierto, aunque nunca podrá probarse, pero ese supuesto se deriva de la idea de que deberíamos ser capaces de «leer» las pinturas solamente a través de la intuición.

Considerar el arte desde ese punto de vista es tentador, divertido, y también arriesgado, puesto que lleva a penetrar más en la propia imaginación que en las pinturas mismas. En consecuencia, tal vez con una sola excepción, he tratado de no interpretar las pinturas por medio de la intuición, y me he basado más bien en lo que podemos conocer a través de las evidencias y la deducción. En cuanto al momento en que los seres humanos empezaron a sentirse diferentes del resto de los animales, sigo siendo agnóstico; pero en cualquier caso, el valor de las pinturas rupestres no radica en eso. Representan el primer momento del que tenemos noticia en que los seres humanos reunimos toda nuestra inteligencia y discernimiento, la sabiduría y la técnica de que disponíamos, así como nuestros deseos y nuestros miedos, y los aunamos en la creación de algo que perdurara siempre. ¿Qué hizo que nuestros ancestros supieran que aquel esfuerzo merecía la pena, que era necesario? He ahí lo que permanece en las cavernas a la espera de ser desentrañado.

Antes de comenzar, permítanme un apunte sobre el lenguaje técnico, que he evitado casi por completo. Habitualmente, basta con emplear un sinónimo de uso común en lugar de un tecnicismo. Por eso hablo de «útiles de piedra» en lugar de referirme a la «industria lítica». Sin embargo, hay unos pocos términos técnicos que el lector debería conocer y saber por qué medio los he sorteado.

Los arqueólogos han dividido a los pobladores de la Europa de la Edad del Hielo en seis grupos fundamentales, que se distinguen por las características de sus campamentos, de las herramientas de piedra que utilizaban y del trabajo artístico que desarrollaron. Son los siguientes:

1. Musteriense: empieza hace más de cuarenta mil años.
2. Chatelperroniense: empieza hace treinta y ocho mil años. Junto con el musteriense, son ambos obra de los neandertales.
3. Aurignaciense: empieza hace treinta y cinco mil años. Es la cultura de los primeros seres humanos que habitaron Europa.
4. Gravetiense (o perigordiense): empieza hace veintisiete mil años.
5. Solutrense: empieza hace veintidós mil años.
6. Magdaleniense: empieza hace diecisiete mil años.

Se trata de fechas aproximadas, por supuesto, y cada era se divide a su vez en periodo inferior y superior.

Estas distinciones surgieron a lo largo del siglo XX, a medida que los arqueólogos se esforzaban por fechar los objetos artísticos y los artefactos que hallaban en las cuevas, así como los restos que aparecían en asentamientos al aire libre. Los dos grandes expertos en arte rupestre prehistórico entre 1900 y 1980, Henri Breuil y André Leroi-Gourhan, pasaron buena parte de su carrera elaborando sistemas de datación basados en los estilos artísticos discernibles y asignando los trabajos hallados en las cuevas a uno u otro periodo. Se daba por supuesto que las creaciones con aspecto más tosco eran anteriores y las que mostraban mayor refinamiento

eran más recientes, mientras que el arte entre ambos extremos se correspondía a un periodo intermedio.

Incluso a partir de 1950, cuando se hizo posible determinar la antigüedad por radiocarbono, el arte prehistórico era todavía difícil de fechar, pues las pinturas solían tener una base mineral y la datación por carbono 14 funciona solo con material orgánico. Sin embargo, las cuevas que se descubrieron durante la década de 1990, en especial Chauvet y Cosquer, albergaban arte refinado que pudo datarse por este procedimiento y, para sorpresa de todos, reveló una enorme antigüedad. Mientras que algunas de las pinturas de Chauvet son de hace treinta y dos mil años, lo que las data en el aurignaciense, un arqueólogo que las fechara por su apariencia las habría adscrito al magdaleniense, y por tanto les habría atribuido solo diecisiete mil años de antigüedad.

Estos descubrimientos hicieron que los arqueólogos se cuestionaran las distinciones entre culturas que se habían impuesto por tradición. La vieja creencia de que el arte de las cavernas evidenciaba una evolución de formas más toscas a otras más perfeccionadas ha demostrado ser errónea y ha caído en completo desuso. En consecuencia, no hago referencias al arte o a los pueblos que lo llevaron a cabo como aurignacienses o gravetienses, ni utilizo otra nomenclatura técnica, a pesar de la utilidad que dichas distinciones entrañan para un especialista. Por el contrario, he optado por ofrecer la datación de las creaciones artísticas siempre que ha sido posible, como ocurre por lo general.

Empleo diversos nombres para designar a los pueblos que llevaron a cabo esas creaciones artísticas (cazadores de la Edad del Hielo, artistas paleolíticos, antiguos pobladores, etcétera), con la intención de que sean intercambiables. En la li-

teratura científica la Edad de Piedra se divide en el Paleolítico, que es el periodo más antiguo, y Neolítico, más reciente. La costumbre de pintar en las cuevas no se extendió hasta el Neolítico, de modo que cuando utilizo el término Edad de Piedra me refiero solamente al Paleolítico.