

RUPESTRE

LOS PRIMEROS SANTUARIOS
Arte Prehistórico en Alicante

JORGE A. SOLER DÍAZ, RAFAEL PÉREZ JIMÉNEZ Y VIRGINIA BARCIELA GONZÁLEZ
EDITORES



MUSEO EUROPEO
DEL AÑO 2004

MARQ
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE

al GOBIERNO
PROVINCIAL
ALICANTE
La Dipu de los Pueblos

fundación
asisa ➔

CM
FUNDACIÓN CAJAMURCIA

 **Obra Social "la Caixa"**


Museums Partner


Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación,
la Ciencia y la Cultura


Parte de:
**Arte rupestre del arco mediterráneo
de la Península Ibérica**
Inscrito en la Lista del
Patrimonio Mundial en 1998


Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación,
la Ciencia y la Cultura

Con el patrocinio de
**Comisión Nacional
Española de
Cooperación**
con la UNESCO

2018 
**AÑO EUROPEO
DEL PATRIMONIO
CULTURAL**
#EuropeanCulture

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN DE LA COMUNITAT VALENCIANA-MARQ

Sr. Presidente

Ilmo. Sr. D. César Sánchez Pérez

Sr. Vicepresidente

D. César Augusto Asencio Adsuar

Sres. Patronos

D. Eduardo Jorge Dolón Sánchez

D. Manuel H. Olcina Doménech

D. Jorge A. Soler Díaz

D. Rafael Azuar Ruiz

D. Carlos Castillo Márquez

Dña. Mercedes Alonso García

D. Fernando David Portillo Esteve

D. Lluís Miquel Pastor Gosálbez

D. Fernando Sepulcre González

D. Francisco Ivorra Miralles

D. José Antonio Martínez García

Dña. Natalia Mariana Pérez Ponce

D. Pedro Romero Ponce

D. Alberto José Lorio Alvarado

D. Lorenzo Abad Casal

Dña. Asunción Llorens Ayela

D. Rafael Ramos Fernández

D. Miguel Marqués Sancho

D. Pascual Martínez Ortiz

Dña. M^a Dolores Padilla Olba

Dña. Pilar Cabrera Bertomeu

Director Gerente de la Fundación

D. Josep Albert Cortés i Garrido

Secretaria del Patronato de la Fundación

Dña. Ana Isabel Cortés Estela

RUPESTRE. LOS PRIMEROS SANTUARIOS

Arte Prehistórico en Alicante

MARQ, JULIO 2018 - ENERO 2019

GOBIERNO PROVINCIAL DE ALICANTE
FUNDACIÓN C.V. MARQ
MARQ MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE

FUNDACIÓN ASISA
FUNDACIÓN CAJAMURCIA
FUNDACIÓN BANCARIA "LA CAIXA"
MUSEUMS PARTNER

Director Gerente de la Fundación C.V. MARQ
Josep Albert Cortés i Garrido

Director Técnico del MARQ Museo Arqueológico de Alicante
Manuel H. Olcina Domènech

Jefe de la Unidad de Exposiciones y Difusión del MARQ Museo Arqueológico de Alicante
Jorge A. Soler Díaz

Jefe de la Unidad de Colecciones y Excavaciones del MARQ Museo Arqueológico de Alicante
Rafael Azuar Ruiz

Director del Área de Arquitectura de la Diputación Provincial de Alicante / Arquitecto colaborador de la Fundación C.V. MARQ
Rafael Pérez Jiménez

Coordinación Institucional de la Fundación C.V. MARQ
Anabel Cortés Estela y Pilar López Iglesias

Coordinación Técnica MARQ Museo Arqueológico de Alicante y Fundación C.V. MARQ
M^a Teresa Ximénez de Embún Sánchez
José Luis Menéndez Fuego

PRODUCCION EXPOSICIÓN

Comisarios
Jorge A. Soler Díaz (MARQ Museo Arqueológico de Alicante)
Rafael Pérez Jiménez (Diputación Provincial de Alicante /Fundación C.V. MARQ)
Virginia Barciela González (Universidad de Alicante)

Asesor científico
Mauro S. Hernández Pérez (Universidad de Alicante)

Asesor documental
Pere Ferrer Marset (Centre d'Estudis Contestans)

Proyecto Expositivo
Rafael Pérez Jiménez
Ángel Luis Rocamora Ruiz

Diseño gráfico
Luis Sanz Ojero

Exposiciones y Diseño del MARQ Museo Arqueológico de Alicante / Fundación C.V. MARQ

Juan Antonio López Padilla
José Luis Menéndez Fuego
M^a Teresa Ximénez de Embún Sánchez
Lorena Hernández Serrano
Alba Martínez Pérez
Antonio Sellés Rodríguez

Consultor artístico
Dionisio Gázquez

Paisajes sonoros
Luis Ivars

Ejecución de obra
ANTRA Gestión Integral S.L.
Antonio L. Fernández Zamora
Yolanda Martínez González

Transporte y manipulación de objetos
Expomed S.L.

Asistencia al montaje
FRASAZ

Seguros
AXA Art

Asesoramiento, Gestión y Mediación de los Seguros
Willis Iberia, S.A

Textos exposición
Virginia Barciela González
Mauro S. Hernández Pérez
Jorge A. Soler Díaz

Traducción
Valenciano
David Azorín Martínez. Departamento de Formación. Diputación de Alicante
Inglés
Emma Brown. EJB Translations

Fotografías
Atelier Daynes, Centre National de la prehistoire Grotte de Lascaux, Archivo Lafuente. Museo Arqueológico Nacional. Museo Numantino de Soria, Museo de Arte Contemporáneo Español de Valladolid, Museum Ulm, Fundación Caja Mediterráneo, Fundació Miró, Nuria Gil, Sociedad Regional de Educación, Cultura y Deporte/ Gobierno de Cantabria, Alebus Patrimonio Histórico, Arpa Patrimonio, Carole Fritz, Centre d'Estudis Contestans, Covalanas, El Tossal cartografies, Equipo científico de la Cueva Chauvet-Pont-d'Arc. Ministère de

la Culture, France, Fundació Cirne, Institut Valencià de Conservació y Recuperació de Béns Culturals, IVACOR, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Museu Arqueològic i Etnogràfic "Soler Blasco" de Xàbia, Museu Arqueològic Municipal "Camil Vicedo Moltó" de Alcoi, Museo de la Evolución Humana de Burgos, Universidad de Alicante, Universidad de Córdoba, Universidad de Murcia, Universidad de Zaragoza.

Enrique Baquedano, Ignacio Barandiarán, Virginia Barciela González, Manuel Bea Martínez, Ximo Bolufer Marqués, Yolanda González, Pere Guillem Calatayud, Josep Casabó i Bernad, Jean Clottes, Marco Aurelio Esquembre Bebiá, Carole Fritz, Gabriel García Atiénzar, Jesús Gómez, Mauro S. Hernández Pérez, Ignacio Martín Lerma, Julián Martínez García, Rafael Martínez Valle, Ximo Martorell Briz, Fco. Javier Molina Hernández, José Luis Sanchidrián Torti, Georges Sauvet, Josep Maria Segura Martí, Natxo Segura Martínez, Pilar Utrilla Miranda, Ferrán Vilaplana Vilaplana y João Zilhão.

Audiovisuales
«Rupestre. Los primeros santuarios»
«Fragmentos de Santuarios y paisajes»
Dirección: Jorge Molina Lamothe
Producción: Victoria Cuquerella Cayuela
«Rupestre versus contemporáneo»
Alberto Hernández y Dionisio Gázquez
«Le mystère Picasso»
Henri-Georges Clouzot
Filmasonor
«El cuaderno de Barro»
Tusitala Producciones Cinematográficas S.L.

Interactivos
Gustavo Vilchez

Pieza «Imagen Neandertal»
Lorena Hernández Serrano
Alba Martínez Pérez

Página Web del MARQ Museo Arqueológico de Alicante / Fundación C.V. MARQ
Ignacio Hernández Torregrosa
Juan Seguí. Crehaz Comunicación y Tecnología

Comunicación
Gabinete de Comunicación de la Diputación de Alicante

Relaciones institucionales de la Fundación C.V. MARQ
Gloria Navarro Martínez

Seguridad
Tomás Jiménez Pareja (Diputación Provincial de Alicante / Unidad de Régimen interior Fundación C.V. MARQ)

Didáctica y Promoción cultural del MARQ Museo Arqueológico de Alicante / Unidad Didáctica y Accesibilidad Fundación C.V. MARQ

Gema Sala Pérez
Rafael Moya Molina
Elisa Ruiz Segura
José María Galán Boluda
Encarnación Hernández Pérez
Elena Martín Moreno

Colabora
CRE ONCE Alicante
Fundación FESORD

Calcos y documentos
Centre d'Estudis Contestans
Museu Arqueològic Municipal "Camil Visedo Moltó" de Alcoi

Instituciones Prestatarias
Colección Museográfica Municipal de Gata de Gorgos
Instituto Valenciano de Conservación y Restauración
Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA) –
Fundación Caja Mediterráneo
Museo de Bellas Artes de Castellón
Museo Arqueológico de Almería
Museo Arqueológico de Asturias
Museo de la Ciudad de Alicante (MUSA)
Museu d'Arqueologia i Etnologia del Comtat
Museu Arqueològic d'Ontinyent i la Vall d'Albaida
Museu Arqueològic i Etnogràfic Municipal "Soler Blasco" de Xàbia
Museu Arqueològic Municipal "Camil Visedo Moltó" de Alcoi
Museu Arqueològic Municipal "Vicent Casanova" de Bocairent
Museo Arqueológico de Guardamar del Segura (MAG)
Museo Arqueológico "José María Soler" de Villena
Museo Arqueológico Nacional. Madrid
Museo Histórico – Artístico de la Ciudad de Novelda. Sección Arqueología
Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria
Museu de Prehistòria de València
Museo Numantino de Soria

Agradecimientos
Ignacio Alonso, Rodrigo Balbín, Enrique Baquedano, Ignacio Barandiarán, Joaquim Bolufer, Helena Bonet, Juan de Dios Boronat, Carmen Cacho, Andrés Carretero, Rosa Mª Castells, Josep Casabó, Enrique Catalá, Juan Carlos Catalán, Adriana Chauvín, Isabel Collado, Sofía Díaz, Elisa Domenech, Marco Aurelio Esquembre, Armando J. Esteve, Pilar Fatas, Eva Flores, Mª José Francés, Laura Hernández, José A. López, José Mª López, Aurora Martín, Enric Martínez, Luis Pablo Martínez, Rafael Martínez, Arturo Oliver, Ferrán Olucha, Roberto Ontañón, Francisco Parres, María Jesús de Pedro, Mª Isabel Pérez, Manuel Ramos, Marco de la Rasilla, Agnieszka Remsak, Agustí Ribera, José Mª Segura, Eloy Signes, Diego Soria, Elías Teres, Ferrán Vilaplana y Valentín Villaverde.

MARQ Museo Arqueológico de Alicante y Fundación C.V. MARQ

Unidad de Colecciones y Excavaciones del MARQ Museo Arqueológico de Alicante / Unidad de Excavaciones Fundación C.V. MARQ

Miguel Benito Iborra
Julio J. Ramón Sánchez
Consuelo Roca de Togores Muñoz
Anna García Barrachina
Enric Verdú Parra
Silvia Roca Alberola
Tatiana Martínez Riera
Antonio Chumillas Sáez
Antonio Gilabert Mas
Adoración Martínez Carmona
Eva Tendero Porras
Sonia Carbonell Pastor
Silvia Martínez Amorós
Bárbara Albert López
Blanca Sicilia Navarro
Maria Aznar i Seva

Biblioteca del MARQ Museo Arqueológico de Alicante
Remedios Gómez Llopis
Santiago Olcina Lagos
Melanie Buus

Unidad de Administración y Presupuesto Fundación C.V. MARQ
Anabel Cortés Estela
Pilar López Iglesias
Yasmina Campello Carrasco
Francisco Praes González
Mª José Varó García

Unidad Administrativa y Económica del MARQ Museo Arqueológico de Alicante
María Angeles Agulló Cano
Rosario Masanet Rameta
Olga Manresa Beviá

Régimen interior del MARQ Museo Arqueológico de Alicante
Juan José Ramos Sequeiro

Comunicación y Difusión-Fundación C.V. MARQ
Aurora Cerdá Fuentes
Macarena Gutiérrez Martínez

Redes Sociales Fundación C.V. MARQ
Gelen Brazal Vila

Unidad de Mantenimiento Fundación C.V. MARQ
Ricardo Valer Gosálbez
Ignacio Andreu Adsuar
Francisco Martín Díaz

Atención al público-Fundación C.V. MARQ
Rubén Marín Soriano
Miguel Ángel Aracil Ripoll
Rosa Reyes Gómez

Guías y Atención al Visitante-Fundación C.V. MARQ / ESATUR XXI
Daniel Martínez Ibáñez
Carlos Pérez Soler
Mª Paz Gadea Ciment
Aroa Miralles Díez
Davinia Llopis Martínez
Verónica Gregorio Ivars
Paula Figuerero Vigo
Cristina González García
Joaquín Hernández Devesa

Monitoras Didáctica y Club Llumiq Fundación C.V. MARQ / ESATUR XXI
Sandra Berenguer Millia
Myriam Ramos Bravo
Lorena Gomis Asín
Álvaro Gaitán Forner

CATÁLOGO

Textos

Ignacio Barandiarán, Virginia Barciela González, Manuel Bea, Joaquim Bolufer Marques, Juan de Dios Boronat Soler, Josep Casabó i Bernad, Rosa María Castells González, Centre d'Estudis Contestans, Pascual Costa, Marco A. Esquembre, Pere Ferrer Maset, Gabriel García Atienzar, Pablo García Borja, Pere M. Guillem Calatayud, Mauro S. Hernández Pérez, Joaquim Juan Cabanilles, Bernat Martí Oliver, Enric Martínez, Rafael Martínez Valle, Francisco Javier Molina Hernández, Ángel Rocamora Valero, Rafael Pérez Jiménez, Josep Maria Segura Martí, Jorge A. Soler Díaz, Palmira Torregrosa Giménez, Pilar Utrilla Miranda, Ferran Vilaplana Vilaplana y Valentín Villaverde Bonilla

Coordinación de la edición

Juan Antonio López Padilla

Diseño y Maquetación

Luis Sanz

Diseño de cubierta

Dionisio Gázquez

Impresión

Gráficas Alcoy

Depósito Legal

A 316 - 2018

I.S.B.N

978-84-09-03279-2

ÍNDICE

20 I. RUPESTRE. LOS PRIMEROS SANTUARIOS

- 22 Rupestre. Los primeros santuarios. Acta sobre la materialización de un proyecto expositivo
Jorge A. Soler Díaz, Rafael Pérez Jiménez y Virginia Barciela González
- 34 “Rupestre los primeros santuarios”. El diseño expositivo
Rafael Pérez Jiménez y Ángel Rocamora

42 II. PANORAMAS DE INVESTIGACIÓN

- 44 Arte mobiliario paleolítico en la vertiente cantábrica y la Meseta
Ignacio Barandiarán
- 56 Arte parietal paleolítico en el ámbito valenciano
Valentín Villaverde Bonilla
- 70 El arte paleolítico de la Cova del Comte (Pedreguer - Marina Alta)
Josep Casabó, Juan de Dios Boronat, Pascual Costa, Marco A. Esquembre, Joaquim Bolufer y Enric Martínez
- 78 Plaqueta grabada y pintada de la Cova del Parpalló depositada en el museo de Gata de Gorgos (Alicante)
Rafael Martínez Valle, Pere M. Guillem Calatayud y Valentín Villaverde Bonilla
- 82 Territorio y arte rupestre Neolítico: el paisaje en las primeras comunidades campesinas
Gabriel García Atienzar
- 96 Alicante, territorio macroesquemático
Mauro S. Hernández Pérez
- 108 Las decoraciones figurativas y simbólicas de las cerámicas del Neolítico Antiguo en las comarcas meridionales valencianas
Bernat Martí Oliver, Joaquim Juan Cabanilles y Pablo García Borja
- 126 El Arte Levantino
Pilar Utrilla y Manuel Bea
- 140 Alicante, territorio levantino
Mauro S. Hernández Pérez y Virginia Barciela González
- 152 Artes esquemáticos de las sociedades ágrafas en la Prehistoria reciente ibérica
Julián Martínez García
- 164 Alicante, territorio esquemático
Mauro S. Hernández Pérez, Virginia Barciela González y Palmira Torregrosa Giménez
- 176 El yacimiento esquemático del Cabeçó d'Or (Abrigo I). Relleu, Alicante
Jorge A. Soler Díaz, Virginia Barciela González y Pere Ferrer Marset

- 190 Ídolos rupestres y sus paralelos muebles. Un registro singular
Jorge A. Soler Díaz y Virginia Barciela González
- 206 El final del Arte Rupestre en Alicante
Virginia Barciela González y Francisco Javier Molina Hernández
- 218 De la Escuela de Altamira a Miquel Barceló. Sobre la influencia de la pintura rupestre en el arte contemporáneo español
Rosa María Castells González
- 232 III. DESCUBRIMIENTO, CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN**
- 234 Arte Rupestre en Alicante. La aportación del Centre d'Estudis Contestans al conocimiento de esta manifestación artística prehistórica
Centre d'Estudis Contestans
- 250 El arte rupestre en el MARQ. Museografía, proyección social y didáctica de un legado milenario
Jorge A. Soler Díaz
- 262 Gestión del arte rupestre en la Comunidad Valenciana. El arte rupestre de la provincia de Alicante
José A. López Mira
- 272 Intervenciones de conservación en el arte rupestre de la provincia de Alicante
Rafael Martínez Valle
- 284 La Sarga (Alcoi, Alicante). Arte rupestre y paisaje cultural
Josep Maria Segura Martí
- 292 Pla de Petracos. Castell de Castells, Alicante. A una veintena de años de las actuaciones para la puesta en valor de los conjuntos con arte rupestre
Jorge A. Soler Díaz y Rafael Pérez Jiménez
- 302 El santuario de cerca. La renovación de la sala de arte rupestre de Castell de Castells. Notas sobre una museografía para Pla de Petracos
Jorge A. Soler Díaz y Rafael Pérez Jiménez
- 316 Arte rupestre en La Vall de Gallinera. Actuaciones de la Diputación de Alicante para la recuperación y protección de un legado sometido a expolio
Rafael Pérez Jiménez, Jorge A. Soler Díaz, Virginia Barciela González y Ferran Vilaplana Vilaplana
- 330 IV. ARTE RUPESTRE EN ALICANTE. 1988**
- 332 Una obra de envergadura
Enrique A. Llobregat Conesa



La fascinación que el descubrimiento de la pintura rupestre y el arte primitivo despierta en la historia del arte contemporáneo ha sido tan determinante que ha configurado no sólo afinidades formales más o menos evidentes sino que ha trastocado el sentido mismo de la creación artística.

DE LA ESCUELA DE ALTAMIRA A MIQUEL BARCELÓ

SOBRE LA INFLUENCIA DE LA PINTURA RUPESTRE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL

Si bien el arte primitivo, incluyendo en el término tanto el arte prehistórico como todo el arte tribal, el arte de las culturas egipcia, sumeria, micénica, cretense, etrusca o de las islas Cícladas y Oceanía, ejerció una indudable seducción sobre los artistas desde el siglo XIX, fue a principios del siglo XX cuando tal influencia se percibe de forma rotunda en los lenguajes de la vanguardia, desde el cubismo al surrealismo o el expresionismo abstracto. Artistas como Gauguin, Matisse, Cezàne, Brancusi, Picasso, Braque, Kandinsky, Paul Klee, Henry Moore, Modigliani, Miró, Ernst, Lam, Giacometti, etc.: la lista es interminable. Todo joven artista se sintió atraído por el arte llamado “primitivo” con esa suficiencia que el mundo europeo empleó en descubrir pueblos culturalmente “atrasados” en clara confrontación con el arte occidental más elaborado, desde una visión puramente colonialista.

Los estudios e investigaciones sobre el tema se han venido sucediendo desde los primeros años del siglo XX y a ello contribuyeron críticos, historiadores y artistas. Incluso el coleccionismo de piezas procedentes de las colonias europeas fue extraordinario en los primeros años de la centuria aportando

conocimiento de las culturas tribales. Algunas revistas de arte tan importantes como *Cahiers d'Art* dirigida por el griego Christian Zervos, amante del arte primitivo y de las pequeñas esculturas de las Islas Cícladas, se ocupó de dar notoriedad al trabajo de artistas como Picasso, Matisse, Braque, Léger, Arp o Calder, al tiempo que se ocupaba de las “artes bárbaras o primevas” de manera intensísima, publicando innumerables artículos sueltos y dedicando varios fascículos monográficos a las artes africanas y oceánicas (Mañero Rodicio, 2010). Las comparaciones eran evidentes: era fácil descubrir en *Las señoritas de Avignon* de Picasso la influencia de las máscaras africanas. Lo difícil era darle sentido.

En 1984, tras la gran exposición titulada *Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (El primitivismo en el Arte del siglo XX. Afinidades entre arte Tribal y Moderno) celebrada en el MOMA y dirigida por William Robin, la lectura estética y formalista entró definitivamente en crisis en favor de una lectura más etnográfica que atendiera a los vínculos entre arte y vida, al ritual que se ocultaba tras cada objeto prehistórico. La exposición que ocupó varias salas del museo



Mathias Goeritz: *Jinete*, 1948. © Archivo Lafuente.

confrontó por primera vez ambos mundos y llegó a reunir 218 objetos tribales de África, Norteamérica y las islas del Pacífico y 147 obras de arte moderno. La afinidad estética era indiscutible.

Pero el arte no era una cuestión de progreso evolutivo, ni se alcanzaba la perfección gracias a la excelencia de la norma y la academia, ni tenía que ver con el desarrollo técnico o la complejidad cultural de la sociedad que lo alumbraba. El hecho artístico podía darse de la misma forma en la prehistoria o en la edad contemporánea. Y tenían el mismo valor. Uno no derivaba del otro. El discurso solamente formal no era válido.

Y así en 2013, volvió a ponerse de manifiesto en la exposición titulada *Ice age art; arrival of the modern mind* (Arte de la Edad del hielo, la llegada de la mente moderna) comisariada por Jill Cook, conservadora jefe del departamento de Paleolítico y Mesolítico del British Museum, que tuvo lugar en el museo inglés y en la Fundación Botín de Santander con el título *El arte en la época de Altamira*. La muestra no era una exposición de arqueología al uso sino una exposición artística y presentaba las piezas como “obras maestras” del arte, confrontándolas con obras de Picasso, Matisse, Moore, Miró o Pasmore, reivindicando así el carácter contemporáneo del primer arte de la Humanidad.

Es imposible recorrer en este pequeño artículo la influencia entre primitivismo, arte rupestre y vanguardia o las corrientes de pensamiento en torno a esta idea, ni desbrozar siquiera los hitos más significativos entre el encuentro de culturas tan dispares en el tiempo, ni construir el imaginario prehistórico de algunos de los artistas más importantes del siglo XX. Imposible. Sólo queremos ofrecer algunas pinceladas, algunos encuentros fragmentarios entre prehistoria y arte moderno; nos centraremos en la influencia de la pintura rupestre en la plástica española de la segunda mitad del siglo XX.

La pintura rupestre en Europa es rica en conjuntos de importancia capital datados en cualquiera de los tiempos prehistóricos: paleolítico, epipaleolítico, neolítico y edad de los metales. Hoy sabemos de grandes conjuntos parietales distribuidos por todo el territorio, desde la cornisa cantábrica al arco mediterráneo. Hoy sabemos de dataciones dispares y de cuestiones estilísticas que convierten cada conjunto en único, con temáticas y características propias y diferenciadas: desde el arte zoomórfico realista del paleolítico superior en el sur de Francia y el Cantábrico, al arte rupestre levantino, el esquemático y el macrosquemático de los abrigos de la montaña alicantina. Pero en las primeras décadas del siglo XX el conocimiento no estaba tan estructurado y las pinturas rupestres aparecían mezcladas entre sí, sin atender a la geografía y sin dataciones fiables.

Así que aunque hoy sabemos muchos datos, lo cierto es que fue el conjunto de la Cueva de Altamira¹ quien causó la primera gran impresión en los artistas de las llamadas vanguardias históricas y se convirtió en referencia esencial de la pintura rupestre por antonomasia. Su hallazgo en 1879 causó tal impacto que incluso, se puso en duda su veracidad hasta que fueron descubriéndose otros conjuntos parietales que venían a configurar una prehistoria pictórica rica y compleja. Aun así, aquellos bisontes de Altamira, rotundos y mágicos se convirtieron en símbolo de una ofensiva contra la “norma”: el espíritu combativo de las nuevas generaciones. De antes y después de la guerra. Así lo refiere Rafael Alberti en 1928, un texto de *La arboleda perdida*:

Parecía que las rocas bramaban. Allí, en rojo y negro, amontonados, lustrosos por las filtraciones de agua, estaban los bisontes, enfurecidos o en reposo. Un temblor milenario estremecía la sala. Era como el primer chiquero español, abarrotado de reses bravas pugnando por salir. Ni vaqueros ni mayores se veían por los muros. Mugían solas, barbadas y terribles bajo aquella oscuridad de siglos. Abandoné la cueva cargado de ángeles, que solté ya en la luz, viéndolos remontarse entre la lluvia, rabiosas las pupilas.

¹ Sobre la influencia de Altamira en el arte contemporáneo se han realizado estudios e investigaciones importantes. Es el caso del Informe G5_nº7 realizado por Pilar Fatás directora del Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira titulado *Altamira en el arte* del CSIC dentro del Programa de Investigación para la conservación preventiva y régimen de acceso de la cueva de Altamira (2012-2014). [Consulta: 24 de marzo de 2018]. Disponible en http://digital.csic.es/bitstream/10261/113175/1/altamira_arte_Fatas.pdf

Congresistas dentro de las Cuevas de Altamira, segunda semana, 1950. © Archivo Lafuente.

En España se puede rastrear una especie de *ideal primitivista* antes de la guerra civil pero será a finales de los años 40 cuando se sucedan algunos encuentros que, impregnados de una decidida vocación internacional, reivindiquen una identidad propia que tiene en el arte prehistórico un espejo donde mirarse. Lo primigenio es fuente de modernidad de la misma forma que lo es el arte infantil. Una mirada al mundo sin prejuicios que otorga al hecho artístico un cariz irracional y mágico (Mitrani, 2016).

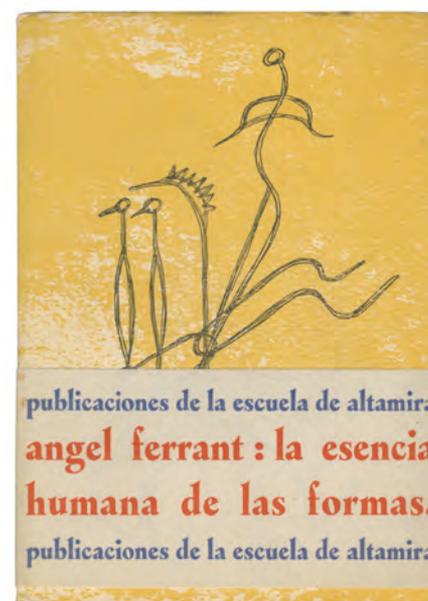
El arte está en decadencia desde la edad de las cavernas es una frase conocida atribuida tanto a Pablo Picasso como a Joan Miró. Cualquiera de los dos pudo pensarla pero fue Joan Miró quien la dijo a finales de los años veinte. Y se hizo famosa. Así quedó consignada años después en una dedicatoria: "A los amigos de Altamira. *El arte está en decadencia desde la época de las cavernas. Joan Miró*". Firmado en la última hoja del poemario titulado **Altamira** de Rafael Santos Torroella dedicado a Ángel Ferrant.² El crítico y poeta había publicado en 1949 este poemario ilustrado con tres dibujos a color de Joan Miró, Llorens Artigas y Ángel Ferrant en la editorial Cobalto. Es una de las primeras de las acciones en torno a la puesta en valor de Altamira como referencia del arte nuevo, del arte contemporáneo.

*No es un renacimiento. Nadie se ha vuelto hacia Altamira. El hombre joven va allá porque se siente más hermano de la aurora de ayer que de su oscura tarde gris. El día de hoy es sólo la pausa del despertar para los que duermen aún. El que no despierta está perdido en el ayer. El que despierta va a ser creador. Descubrimos un mundo nuevo. Y estamos llenos de alegría y de amor.*³

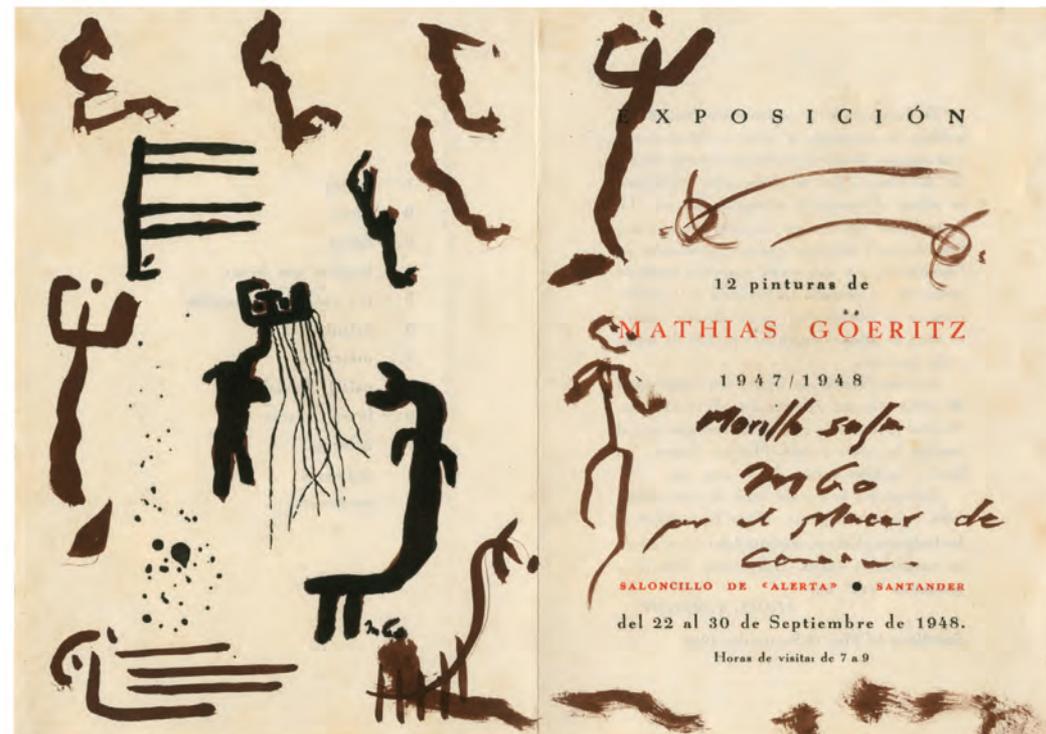
Y es que hacia el año 1948 se instaura la llamada **Escuela de Altamira**, un movimiento de vanguardia nacido en Santillana del Mar por iniciativa del pintor alemán Mathias Goeritz (que quedó subyugado por las pinturas), acompañado por Pablo Beltrán de Heredia, Ángel Ferrant, Ricardo Gullón y el mismo Rafael Santos Torroella.⁴ El grupo, de gran influencia en la renovación del arte español de posguerra, celebró dos ediciones de la llamada *Semana del Arte*, en 1949 y en 1950. Así lo contaba Ricardo Gullón cuando intenta además fechar las pinturas rupestres.

Las reuniones de la Escuela de Altamira en Santillana del Mar, a fines de septiembre de 1949, han sido, según creo, la manifestación más rica y más cargada de posibilidades de acción estética, producida en España en los últimos doce años. Para informar, con algún orden, del ser y de los propósitos de esta nueva Escuela, cuyo distintivo es el bisonte pintado en las Cuevas de Altamira por nuestro antepasado de hace doce mil años -o cosa así, pues un margen de error de mil o dos mil años representa aquí poca cosa-, es conveniente reseñar los antecedentes de este movimiento artístico. (Gullón, 1949)

- 2 Se trata del poemario de Rafael Santos Torroella titulado *Altamira* que se conserva en 6 hojas mecanografiadas y firmadas en el Archivo Ferrant, Biblioteca y Centro de documentación del Museo Patio Herreriano de Valladolid, F.F.-POE Str 2-1060.
- 3 Así lo narra en primera persona Ricardo Gullón, uno de los participantes creadores del grupo en su análisis sobre la *Primera reunión de la Escuela de Altamira* que tuvo lugar en 1949.
- 4 Sobre la Escuela de Altamira existen diversos estudios. *En torno a la Escuela de Altamira* es la última exposición realizada sobre el grupo comisariada por Javier Maderuelo en el Palacete del Embarcadero de Santander en 2015. Véase también el catálogo de la exposición *Escuela de Altamira* que organizada por la Dirección General de Bellas Artes tuvo lugar en Santillana del Mar, Santander en 1981.



Ángel Ferrant: *La esencia humana de las formas*, Hnos. Bedia, Santander, 1952. © Archivo Lafuente.



Bisonte. Antología de la Escuela de Altamira, número único, Santander, s. f. © Archivo Lafuente.

*Mathias Goeritz: Cartel *Visitez Altamira. Santander-Espagne*, 1949. © Archivo Lafuente.*

Mathias Goeritz: Exposición de Mathias Goeritz en «Saloncillo de Alerta», 1948, invitación intervenida con dibujo. © Archivo Lafuente.

A tales reuniones acudieron artistas, críticos, historiadores, músicos y poetas con el fin de debatir sobre el significado del arte y muy especialmente, reafirmarse en el arte no figurativo. Sus conclusiones quedaron plasmadas en sendos volúmenes con ilustraciones “primitivas” de los artistas allí convocados. El grupo inició además una serie de monografías sobre los artistas de la *Escuela* y editaron una revista que llevaba el nombre de *Bisonte* cuyo director Ángel Ferrant sólo consiguió publicar un número. Todas las publicaciones llevan el sello de la imprenta Bedia perteneciente al intelectual Pablo Beltrán de Heredia.

La repercusión de la *Escuela de Altamira* en el arte español de posguerra fue muy importante. Frente al aislacionismo de la España franquista, la renovación propuesta por el movimiento tambaleó los cimientos del arte oficial y propuso, con espíritu renovador y vanguardista, una mirada nueva sobre la pintura abstracta. Las discusiones hoy parecen superadas pero declarar que los bisontes de Altamira no son bocetos aunque desprendan frenesí pictórico, daba importantes argumentos para defender la pintura abstracta como autónoma: *Ni son bocetos los bisontes de Altamira ni lo es la pintura llamada abstracta; ésta lejos de ser andamiaje de la pintura, es pintura.* (Gullón, 1950, citado por Cabañas Bravo et al., 2016: 272). Revolucionario pensamiento.

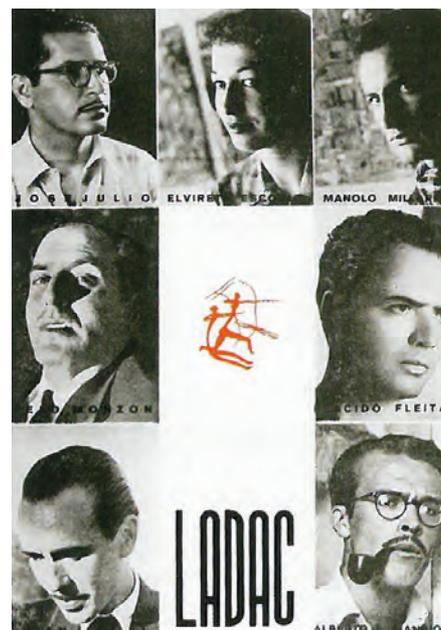
Ciertamente, la puesta en valor de la pintura rupestre como esencia del arte congregó alrededor a una serie de artistas en defensa de la pintura limpia de impurezas, lejos de un arte oficial siempre figurativo. Los ecos de Altamira llegaron a Cataluña y el **grupo Dau al Set** formado en 1948 compuesto por el poeta Joan Brossa (que da nombre al grupo y a la revista), los pintores Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart y Tharrats, el filósofo Arnau Puig y el crítico Juan Eduardo Cirlot, publicó en el nº 9 de su revista un artículo de Sebastián Gasch en defensa de la vanguardia y de los valores del arte primitivo. La portada de la revista era una ilustración de Mathias Goeritz. El surrealismo onírico y nocturno del grupo en sus comienzos conectó con el valor simbólico de las pinturas rupestres. Y el propio Antoni Tàpies, erudito conocedor de las culturas antiguas y coleccionista de objetos como “lugares del arte” (Tàpies, 1999) desarrolló una auténtica admiración por *la verdadera capilla del arte de nuestro tiempo* tal y como se refiere en sus textos a la cueva de Altamira. Las técnicas empleadas por los pintores rupestres son las mismas utilizadas por Tàpies: el lienzo como muro y no como ventana, la pintura con las manos, la importancia de los signos, las incisiones, la esquematización, la simplicidad de líneas, la seguridad del trazo, etc... son características que podemos encontrar en la prehistoria y en la pintura de Antoni Tàpies adentrándose así, desde la vanguardia artística, en un mundo nuevo de significados e interpretaciones. Y bien podía haber sido considerado entonces como un *nuevo prehistórico*.

He aquí los Nuevos Prehistóricos. Éstos, siempre jóvenes, tejedores de rico lenguaje abstracto, se dirigen hacia el porvenir infinito y abierto desde la matriz prodigiosa del principio, recibiendo el estímulo magnífico del pasado remoto. (Ory, 1949)

Son palabras del poeta del postismo Carlos Edmundo de Ory en el prólogo del libro titulado **Los nuevos prehistóricos** que publicó en 1949 junto a Mathias Goeritz. Como si fuera el borrador de un manifiesto de un movimiento artístico que nació y murió con este mismo libro, estaba ilustrado con obras de Picasso, Pablo Palazuelo, Santiago Lagunas, Llorens Artigas, Francisco Nieva, Fermín Aguayo, Benjamín Palencia, Ángel Ferrant y el mismo Goeritz, entre otros. Se convirtió sin embargo, en una declaración de intenciones. Había que volver la vista a atrás pero muy lejos, no a la pintura de los siglos anteriores, vieja, rancia y caduca, sino al principio del comienzo: *dejar pasar todos los fantasmas, desde el más remoto ayer hasta el hoy de mañana, por haber y por habidos y echar a andar cuando el impulso bate las alas.*

Sin llegar a constituir un movimiento en sí mismo ni siquiera una tendencia artística, lo cierto es que la influencia de Altamira se propaga en el arte español de los años 50 y justifica algunos presupuestos de la pintura abstracta, ya sea gestual, informalista o geométrica.

Es el caso asimismo de **LADAC, Los Arqueros Del Arte Contemporáneo**, grupo artístico canario presentado por Eduardo Westherdal, personaje esencial que había participado intensamente en la *Escuela de Altamira*. LADAC estaba compuesto por los pintores Elvireta Escobio, Plácido Feitas, Alberto Manrique, Juan Ismael, Manolo Millares, José Julio y Felo Monzón; se formó en Canarias en 1950 y estuvo activo hasta 1952, tras sendas exposiciones en el Museo Canario de la Palma. (Carreño Corbella, 1990)



Eduardo Westherdal, LADAC, Folleto de presentación de LADAC, Las Palmas de Gran Canaria, 1951.

Los Arqueros del Arte Contemporáneo se preparan para lanzar sus flechas cinceladas y llenas de pintura a un blanco preciso. A los ojos de todos los pintores de España. (Millares, 1951, citado por Torre, 2006: 251)

El grupo nace en torno a la revista *Planas de Poesía* fundada en 1949 por los hermanos Millares (Agustín, José María y Manolo) que logró reunir grandes firmas de intelectuales, artistas y poetas. Del mismo modo que la *Escuela de Altamira*, LADAC publicó una serie de monografías sobre artistas contemporáneos. La colección *Los Arqueros* fue dirigida por Manolo Millares, el miembro más significativo del grupo dedicado al estudio de la vida de los primitivos habitantes de Gran Canaria, los *guanches*, cuya cultura se ve reflejada en toda su producción artística, desde las “Pictografías canarias” hasta las más emocionantes arpilleras, siempre con el pensamiento puesto en unas imaginarias pinturas rupestres aborígenes. Él mismo lo confiesa: *Quiero injertar el espíritu antiguo en el espíritu nuevo, buscando también una tradición, pero una tradición revolucionaria.* (Millares, 1952, citado por Torre, 2006: 256)

En la segunda exposición LADAC presentó su logotipo, unos arqueros rupestres (curiosamente calco de los arqueros de las pinturas rupestres de Valltorta, personajes de la *Cacería del Ciervo* de la Cueva de los Caballos de Tirig en Castellón), y un manifiesto redactado por el propio Millares gritado desde el mismo espíritu de Altamira: *nuestro ambiente insular está saturado de arte inoperante y mercenario. En Canarias –como en toda ruta y horizonte del pensamiento– lucha lo caduco con lo nuevo, lo vivo y actual con lo anacrónico.* (II Exposición de Arte Contemporáneo, 1950)



Manolo Millares, *Aborixe nº 1*, 1951. Óleo sobre lienzo, 75 x 95 cm. Colección Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid.
© Manolo Millares, VEGAP, Alicante, 2018.

Insistiendo en esa conexión del arte contemporáneo con el arte primitivo encontramos al **grupo Sílex** en Cataluña. Formado en 1955 por los artistas Hernández Pijuán, Eduardo Alcoy, Carlos Planell, Josep María Rovira Brull y Lluís Terricabras no desarrollaron una estética común ni publicaron manifiesto alguno. Sin embargo, hicieron una serie muy numerosa de exposiciones y participaron de un aire nuevo con actitud inquieta y combativa.

La influencia de las culturas prehistóricas perduró nominalmente en el arte español hasta los años 60. A veces sólo de forma testimonial, como en el caso del **grupo Parpalló** formado en Valencia en 1956 con una nómina muy numerosa de artistas como Manuel Gil, Monjalés, Andreu Alfaro, Michavila, Pérez Pizarro, Jacinta Gil y la colaboración de José Vento, Juan Genovés, Hernández Mompó, Salvador Victoria, Agustín Albalat y el alicantino Eusebio Sempere (Ramírez, 2007). De la mano del crítico Vicente Aguilera Cerni, el *grupo Parpalló* tomó el nombre de la cueva situada en Gandía, perteneciente a uno de los yacimientos prehistóricos del Paleolítico Superior más importante de Europa, siguiendo una tendencia generalizada en los grupos artísticos de posguerra. El nombre parece responder a una tesis de Aguilera Cerni en torno a los inicios de la civilización. Aunque alguno de los artistas tales como Manolo Gil defendía en tono apocalíptico la vuelta a las fuentes artísticas primigenias, especialmente el primer arte cristiano y medieval, o como Manuel Hernández Mompó que defendió sin ambages el arte infantil como fuente de inspiración, el grupo Parpalló desarrolló una conciencia ética y social y abogó por la integración de las artes. Su objetivo, conectar la vanguardia artística valenciana con el panorama internacional: *haremos lo posible por reavivar la mortecina vida artística valenciana*. (Grupo Parpalló, 1956: 13)

Editaron una revista titulada *Arte Vivo* en cuyas páginas publicaron un interesante artículo sobre pintura rupestre (San Valero, 1959) y en 1960 organizaron, antes de su disolución, la Primera exposición de *Arte normativo español* en el Ateneo de Valencia. Como respuesta a la pintura de Benlliure o Sorolla, el grupo Parpalló apareció con el fin de renovar el panorama artístico valenciano y así fue reconocido: *El ansia por escapar o perder de vista lo que les rodea se hace presente en la misma invocación que da nombre a los descontentos: el grupo se llama Parpalló, por la cueva paleolítica decorada con signos salvajes. Entre la noche absoluta y la tiranía de los agrios, ellos han elegido. Entre volver a Sorolla y volver a los bosquimanos, prefirieron esto* -decía el crítico Ramón Faraldo. (Faraldo, 1960 citado por Ramírez, 2007: 32)

El último de los grupos contemporáneos que utilizó un nombre de referencia prehistórica es el **Grupo Cogul**, un colectivo de artistas de vanguardia formado en 1964 en Lleida y disuelto un año después. Utilizaron el nombre de uno de los conjuntos parietales más importantes del arte rupestre levantino como es la Cueva de El Cogull en Lleida, declarada Patrimonio de la Humanidad. De vida corta pero intensa, el grupo estuvo formado por seis artistas: Víctor Pérez, Ernest Ibáñez, Albert Coma, Albert Vives, Ángel Jové y Jaume Minguell con la influencia de Lluís Trepat como maestro del grupo. Sus postulados informalistas renovaron la plástica en Lleida y realizaron importantes exposiciones.

Lejos de grupos y listas de nombres, hay un artista imprescindible en el devenir del arte contemporáneo, **Joan Miró** (Barcelona, 1893-Palma, 1983). Esencial. Miró es sin lugar a dudas el artista universal que mejor entendió la pintura atemporal del origen del hombre. Y esa visión causó un tremendo impacto en todo el arte contemporáneo español que siempre tuvo al artista catalán como referencia ineludible, siempre presente y siempre maestro.

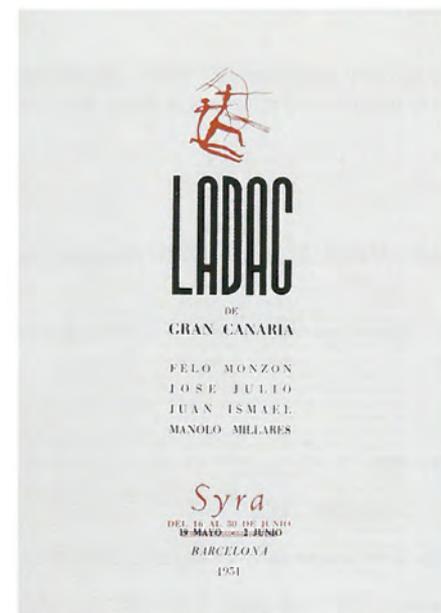
En Miró descubrimos el influjo del arte rupestre y de lo que hemos venido denominando primitivismo de forma indiscutible pero esta relación está lejos de ser simple. (Calzada, 2001) También podemos rastrear en su pintura la influencia del arte infantil o la muy importante presencia del mundo oriental⁵. Miró es un artista intelectual aunque su arte parece contradecirlo.

Joan Miró visitó Altamira en varias ocasiones durante los años 30 y 40 pero será en 1957, acompañado de Josep Llorens Artigas, su amigo y ceramista que ya había participado en las reuniones de la *Escuela de Altamira*, cuando recurre a la pintura rupestre en busca de inspiración. Ambos quedaron de nuevo, admirados del espectáculo: lo reflejan las trece excelentes fotografías que se conservan realizadas por el maestro Francesc Català Roca⁶. Y hay que recrearlo como debió de producirse pues la impresión debió de ser la misma que relata el filósofo Ortega y Gasset:

Abre el guía una verja que defiende el ojo negro de la caverna por donde hemos de ingresar. Avanzamos el pie sobre un terreno húmedo, resbaladizo, pedregoso. Pronto sentimos que la tiniebla nos ha devorado y nos malaxa, nos mastica con sus mandíbulas impalpables. (...) Entretanto el guía enciende una lámpara de acetileno. Nuestro de afán de ver los bisontes ilustres no admite espera. Miramos al techo de la cueva. ¡Helos Ahí! ¡Fantasmáticos, monstruosos! Se mueven sobre el haz de la piedra. Pero no; ha sido un error. Lo que hemos visto eran nuestras propias sombras, temblorosas, proyectadas sobre la techumbre por la lámpara que yace en el suelo. (Ortega, 1969: 137)

⁵ Véase la excelente muestra *El principio Asia. China, Japón e India en el arte español contemporáneo, (1957-2017)*, (2018) Madrid: Fundación Juan March. En ella se muestran obras de Miró en evidente relación con la cultura asiática.

⁶ Los contactos y negativos se conservan en el Arxiu Fotogràfic COAC, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona. Hoja 1075b y Hoja 1115b.



Galería Syra. LADAC de Gran Canaria. Felo Monzón, José Julio, Juan Ismael, Manolo Millares, Barcelona, 16-30 junio 1951.



Joan Miró, *Grans Rupestres VI*, 1979. Aguafuerte y aguatinta sobre papel. 89,1 x 68 cm. Fundació Miró, Barcelona. © Successió Miró 2018.

En dichas fotografías, casi con la boca abierta y en silencio, Miró y Artigas elevan la vista a la bóveda pictórica abrumados. Tenían un encargo importante: debían de realizar dos murales de cerámica para la sede de la UNESCO en París que sería inaugurada en 1958. Miró junto a Llorens Artigas realizará el *Mural del sol* y el *Mural de la Luna* en el exterior del edificio, en la primera obra monumental que proyectan juntos. La contraposición de una materia rígida como la cerámica y la pintura abstracta resuelta a través del dibujo ingenuo, el color y el trazo curvo, convierten la obra de Miró en referencia dentro de su producción; no en vano por tal proyecto recibe el premio Guggenheim ese mismo año.

L'espectacle del cel em trasbalsa. Em sento trasbalsat de veure, en un cel immens, la lluna creixent o el sol. D'altra banda, als meus quadres hi ha formes molt petites enmig de grans espais buits. Els espais buits, els horitzons buits, les planes buides, tot allò despullat m'ha impresionat molt de sempre. (Taillandier, 1959 citado en Joan Miró, 1993: 423)

Las referencias a la naturaleza siempre tan presentes en la obra de Miró se acentuaron tras esta visita a Altamira: la pintura es un medio espiritual de conexión entre los humanos. *Mira al firmamento pero con los pies en la tierra* (Corral, 2004: 9). A partir de ese momento prefiere trabajar en grandes lienzos directamente en la pared o el suelo, sin caballete e introduce pigmentos terrosos, sienas y ocre. Si bien Altamira siempre es una referencia, lo cierto es que Miró había descubierto una pintura rupestre más afín a su estilo años antes, configurando profundamente su forma de entender el arte. De hecho, su pintura casi fue siempre primitiva. *Hay que pegarse a la tierra, hay que escuchar la llamada de la tierra...* (Cela, 1957: 227)

Sus primeras afirmaciones en torno a la necesidad de una vuelta a los orígenes se realizan en el seno de la vanguardia surrealista en los años 20 y 30 y así fue puesto de manifiesto por los estudiosos del artista que hablan de *simplicidad prehistórica*. Al igual que los pintores de las cavernas utilizaron cualquier accidente de la roca para realzar el motivo pintado y conseguir volumen, así utiliza Miró cualquier provocación de la tela o el papel, una arruga, una mancha, un hilo, una partícula de polvo o un rayo que brilla, cualquier excusa le sirve para plantear la composición. *Arribo a un món a partir d'una cosa pretesament morta* (Taillandier, 1959 citado en Joan Miró, 1993: 425). La importancia del impacto inicial que da comienzo al acto creativo. Las similitudes se extienden más allá del hecho filosófico y alcanzan de manera evidente a los aspectos formales: la pintura de Miró *se parece* a la pintura de las cavernas. Y así perseguimos las formas desde los muros parietales de los abrigos levantinos a los lienzos del artista catalán, sabiendo que encontraremos signos casi idénticos, formas recurrentes y huellas casi exactas.⁷

7 De esa forma los compara Alexandre Cirici en fecha tan temprana como 1949 gracias a sus amplios conocimientos del arte rupestre convirtiéndose en un clásico de la bibliografía del artista. Cirici, A. (1949) *Miró y la imaginación*. Barcelona: Omega.

Pero las afinidades son más profundas pues se habían instalado en el inconsciente infantil del artista: *Desde la edad de diez años iba al Museo Románico de Montjuic donde también había una sala con reproducciones prehistóricas que no he olvidado.* (Miró y Raillard, 1978: 25). Allí estaban reproducidos los mejores conjuntos hasta el momento conocidos: la cueva francesa de Lascaux; la cueva de Altamira y la cueva del Pindal de la cornisa cantábrica, y del arte rupestre levantino, las escenas de la Roca del Moro o cuevas de El Cogul de Lleida, la cueva de la Vieja en Alpera, Albacete, las pinturas del Abrigo Grande de Minateda de Hellín y los frescos de la Cueva del Charco del Agua Amarga en Aragón. En aquel primitivo museo, Miró aprendió y retuvo impactado en la memoria de niño, poderosas escenas que después estudió minuciosamente en los libros.⁸ Mientras, su pintura se volvió más esquemática, sobre todo a partir de la serie titulada *Constelaciones* de 1940, cuando abandonó el modelado, consciente de que esos signos esquemáticos, *punyents, de pura poesía, crit de l'esperit*, tenían un enorme poder sugestivo y más fuerza que una cosa abstracta que estaría muerta⁹.

A partir de entonces, Miró compone un vocabulario propio que le identifica y que en muchos casos podemos asociar a imágenes reconocibles en la pintura rupestre. Un lenguaje que otorga gran importancia a la línea negra en trazos firmes y seguros, que reduce los colores de su paleta a los básicos y

8 Referencias que descubre en los libros de Historia de España o en los volúmenes generales de Historia del Arte. (Calzada, 2001: 188).

9 Anotaciones del propio artista en uno de los cuadernos que se conservan en la Fundació Miró de Barcelona. Miró, 1940, F.J.M. 1906b-1918b (quadern F.J.M. 1889-19919 I 4522) reproducido en *Joan Miró 1893-1983*. (1993). Barcelona: Fundació Miró, p. 371.

que multiplica la presencia de signos que se convierten en símbolos cargados de significación. Miró había descubierto las pinturas del arte esquemático que tan bien conocía su amigo el crítico Alexandre Cirici. Y las incorpora a su repertorio.

Si bien la influencia de la pintura rupestre en Miró puede apreciarse a lo largo de toda su producción artística, el artista quiere especialmente hacerlo constar de una manera explícita en dos grandes series de grabados realizadas en 1979: **Rupestres y Grans Rupestres**. (Dupin y Lelong-Mainaud, 2001: n. 1035-1052 y 1053-1059). Cuando contaba con 84 años y una vitalidad impropia de su edad.

Rupestres es una serie editada por Maeght, Barcelona que consta de 18 aguafuertes y aguatinta en colores sobre papel Arches de 76 x 57 cm. Del mismo modo, *Grans Rupestres* comparte editor e impresor y la serie se compone de 7 aguafuertes y aguatintas sobre papel Arches de 89 x 68 cm. La tirada de ambas series estaba compuesta por 30 ejemplares numerados y firmados y 15 copias numeradas que fueron estampadas por Joan Barbarà¹⁰. Las planchas se prepararon en el taller de Son Abrines en Palma de Mallorca y se estamparon (una vez Miró las dio por finalizadas), en Barcelona.

Depositaba la tinta sobre la plancha al azar y la hacía oscilar de manera que dirigía la masa de color hasta conseguir la imagen que le interesaba. El resultado es impactante. Sobre grandes manchas de color

10 Sobre la importancia del grabador en perfecta consonancia con el artista fue elocuente la exposición *Miró-Barbarà. Procesos de grabado*, en la Fundación Pilar y Joan Miró de Palma, mayo-octubre 1999. Y la entrevista entre Joan Punyent Miró y Joan Barbarà que se recoge en Punyent Miró, J. (2014). *Al voltant de Miró*. Barcelona: Fundació Miró: pp. 48-69.

dispuestas sobre el papel en tonos verdes, sienas o rojos, los trazos negros describen formas cercanas a los dibujos infantiles o los grafitis murales, cual metáforas de un mundo primigenio. Afán de renovación y ruptura de su última etapa en Mallorca cuya obra participa de las mismas raíces que marcaron también el punto de partida: *Miró traza el indicio del niño y de la prehistoria, la línea número uno, la única línea de su comienzo*. (Hugnet, 1931: 335)

Y si existe otro artista en el arte contemporáneo español que haya condicionado su manera de entender la pintura tras el encuentro con el arte primitivo es **Miquel Barceló** (Felanitx, Mallorca, 1957) quien visitó la Cueva de Altamira en dos ocasiones en 1993 y en 1999.

“Altamira es la única referencia aceptable y lo más parecido a lo que busco... Después de meses pensando en esas cuevas, sobre todo por haberme dado cuenta de lo pesados, gruesos y abultados que son mis cuadros, hoy las he visitado y me he reafirmado en la idea de que son la única referencia aceptable”, dijo, para añadir que la experiencia le ha supuesto “un ‘shock’ terrible”. (García, 1993: 24)

Su primera visita coincide con el seminario dirigido por Francisco Calvo Serraller, *15 años de arte español* en la UIMP de Santander en el que participó junto a Juan Uslé y Cristina Iglesias. Y es que la generación de artistas españoles de los 80 entre los que se encuentran Miquel Barceló, José Manuel Broto, José M^a Sicilia, Miquel Ángel Campano, Ferrán García Sevilla o Juan Muñoz, Juan Uslé y Cristina Iglesias entre otros, reconocen la influencia de la pintura *salvaje* en su obra: la rupestre, la de los grafitis neoyorkinos, la de los *neoexpresionistas* alemanes, la de la *transvanguardia* italiana o la pintura matérica de Tàpies. Referentes que auspician una vuelta a la “figuración”, una figuración que, curiosamente, intentaba renovar la abstracción pictórica.

Miquel Barceló, *el primer gran pintor del siglo XX* (Guibert, 1991: 13), descubre en aquella visita la necesidad de otorgar al arte el sentido absoluto de la creación, no mirar en pequeño sino con una visión lo más universal posible: *Enseguida he comprendido lo que es un artista al mirar los bisontes de Altamira* (García, 1993: 24). Y desde entonces se convirtió en un gran conocedor de la pintura rupestre visitando en repetidas

ocasiones cuevas y abrigos con representaciones pictóricas, estudiando cada rasgo, cada trazo y pulsión del dibujo.

Herederos de la pobreza poética de Miró y de la materia de los lienzos de Tàpies, la pintura de Barceló se hizo más terrenal, más física, más material y paradójicamente, se convirtió en atemporal. Con la carga matérica de sus telas recrea en su primera etapa, escenas metalingüísticas que recorren la historia de la pintura, desde los bodegones españoles del siglo XVII al claroscuro de Caravaggio o de Rembrandt. Barceló parece recorrer los géneros pictóricos clásicos mientras hace pintura con elementos que la niegan: grietas, arrugas y agujeros pintados en la superficie, remolinos viscosos de materia impropia mientras el espacio se torna irreal y transparente (Juncosa, 1995). De esas composiciones transparentes impregnadas de veladuras en un espacio casi líquido pero cargado de materia, surgen las *Sopas* que el artista denomina recurrentemente “sopas arqueológicas” porque son repertorio de formas clásicas recubiertas de gruesas capas de barniz que representan el paso del tiempo.

Para Barceló la pintura es un organismo vivo donde el material orgánico se pudre y donde se instala el pintor, en el corazón mismo de la pintura. Es el caso de la serie de Autorretratos que Barceló se pinta en su estudio como el lienzo *Il pittore a Bologna*¹¹ que se muestra en esta exposición. Entro y salgo de mis cuadros, buscando algo que no siempre encuentro. Igual que en el mar, lo habitual es bajar y no encontrar nada. Pintar es, casi siempre, hacer cosas en vano (Vicente, 2015). El lugar donde Barceló pinta, su estudio, es siempre un espacio desordenado pero extrañamente armonioso, donde los objetos cobran relevancia. Siempre hay animales, mundo vegetal y mar. Un caos que no lo es, arropa a un artista que trabaja en el suelo rodeado de materia, en un esfuerzo físico que traduce plásticamente en collages de elementos diversos: papeles, cartones reciclados, restos de alimentos, colillas de cigarrillos..., referencia de ese aparente desorden cósmico como si el cuadro registrara toda la actividad que se vive en el estudio. Es lo que se representa en esta obra.

La pintura de Barceló cambió tras sus primeros viajes al África Occidental en 1988. Subyugado por la mitología del pueblo dogón, Barceló se instala en Mali una parte de cada año desde entonces.¹² La obra realizada en tierras africanas tiene una fuerza animista que responde al profundo conocimiento del paisaje y a sus vivencias allí, inmerso como está en el devenir cotidiano de la comunidad. Sus *animales colgados* o las *mesas* (series en las que trabaja durante los años 90), recrean las mismas atmósferas que las naturalezas muertas del barroco español pero la violencia del gesto y la extraordinaria materia que compone cada lienzo, conforma situaciones pictóricas salvajes que delatan el carácter entre satírico y metafísico que Barceló otorga a su pinturas. Animales sacrificados amontonados en grandes mesas o que cuelgan suspendidos; la precariedad de la vida en África, muerte y podredumbre, resuelta a través de capas gruesas de materiales donde se incluyen materiales insólitos como harina, arroz, cáscaras de gambas o de mejillones, ceniza volcánica o algas marinas. Al tiempo que hace del barro un material pictórico que trabaja con las manos.

Si Miquel Barceló en los años 90, había quedado impresionado por la rotundidad de las pinturas rupestres de Altamira, cuando en 2008 fue invitado por su amigo John Berger a visitar la cueva de Chauvet, quedó profundamente conmovido para siempre. La Cueva de Chauvet-Pont d'Arc fue descubierta en 1994 en Francia y el impresionante conjunto parietal está datado en torno a los 30.000 a.C. del Paleolítico Superior.

Cada vez me interesa más y más intensamente el arte de Chauvet, uno de los grandes choques culturales y estéticos de mi vida junto con mi experiencia en Mali. He visto muchas cuevas con pinturas, las he visto casi todas, pero la de Chauvet es algo alucinante, sobrecogedor. Viéndola reconsideras todo. (Hermoso, 2016)

11 Se trata de la obra titulada *Il pittore a Bologna*, 1983. Óleo y collage sobre papel pegado a tela, 203,7 x 249,7 cm. perteneciente a la Colección Fundación Caja Mediterráneo depositada en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante.

12 Fruto de sus estancias en Mali, Miquel Barceló rodó junto al cineasta Isaki Lacuesta sendos documentales impactantes en 2010 entre la ficción y la realidad; *Los pasos dobles* (Concha de oro en el Festival de Cine de San Sebastián, 2010) y *El cuaderno de barro* en los que se cuentan fascinantes historias y se ahonda en el proceso creativo del artista.



Joan Miró, *Ruprestes III*, 1979.
Aguafuerte y aguatinta sobre
papel. 76 x 57 cm. Fundació Miró,
Barcelona. © Successió Miró 2018.



Miquel Barceló, *Il pittore a Bologna*, 1983. Óleo sobre lienzo. 203,7 x 249,7 cm. Colección Fundación Caja Mediterráneo. Depósito en MACA. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante. © Miquel Barceló, VEGAP, Alicante, 2018.

A este acantilado de caliza sobre el antiguo cauce del río Ardèche llegaron Berger y Barceló abrumados por la oscuridad (todo es intenso en la oscuridad): para reconocer que el talento para crear arte acompaña a la necesidad de ese arte; nacen juntos. Todo estaba dicho en aquellas impresionantes paredes con cientos de animales pintados que ambos artistas recrean en sendos cuadernos: caballos, bóvidos, rinocerontes, felinos...

Esta cueva tiene algo más que Altamira, Lascaux, o ninguna otra. Yo las he visto todas muchas veces, es casi una profesión. Y hay algo ahí que no somos capaces ni de entender. Entendemos no solo cómo se hizo Altamira sino también bastante bien por qué. En cambio en Chauvet hay algo que se nos escapa, una relación de los hombres con lo que pintan que también se nos escapa, esa especie de empatía tan profunda con el animal. La diferencia de morfología de los animales es alucinante. En Lascaux, un bisonte son todos los bisontes, incluso utilizaban una plantilla, lo que es muy moderno: tenían un pedazo de piel para hacer el contorno. Cuando pintan un bisonte, es un bisonte genérico. En cambio, en Chauvet un caballo o una leona es esta leona específicamente y no ninguna otra ni antes ni después, y le podías poner incluso nombre y apellido. Es como un cuadro de grupo de Rembrandt, que cada personaje tiene una vida y unos padres y unos hijos, es asombroso. Chauvet es la obra cumbre de una cultura de la que no conocemos nada. Y seguramente en las cuevas de Altamira estuvieron sus epígonos. (Cué, 2015)

Barceló es miembro del equipo de preservación científica de Chauvet y visita la gruta con frecuencia. Fruto de su pasión por estas pinturas rupestres fue la edición de un libro de artista *Chauvet. Cahier de felins* (Barceló, 2012) en el que recoge su particular recreación de las pinturas de felinos que se distribuyen por las paredes de la cueva. Los dibujos se acompañan de los textos de John Berger, certeras palabras en torno al misterio de la creación artística, la de tiempos remotos y la de hoy mismo.

¿Es posible que tengamos que conformarnos con imaginar que venían aquí para experimentar unos instantes especiales de equilibrio perfecto entre el peligro y la supervivencia, el miedo y la sensación de protección, y para conservarlos en su memoria? ¿Acaso podemos esperar más? (Berger, 2002)

Esta interrogación convierte el arte en un problema eterno: la búsqueda de ese instante especial de equilibrio perfecto es lo que persiguen tanto los antiguos prehistóricos como los prehistóricos nuevos. Acaso no se revela tanto en las paredes de las cuevas como en las grandes pinturas de todos los tiempos una trama particular de espacio y tiempo, la misma aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse.... Nos lo advirtió Walter Benjamin. Acaso no hablamos del Aura...

BIBLIOGRAFÍA

- Barceló, M. (2012): *Chauvet. Cahier de Félics*. Madrid: Planeta. Edición firmada y numerada, 2998 ejemplares.
- Berger, J. (2002): "La cueva de Chauvet. Documento íntegro", *El País*. 28 de septiembre de 2002. [Consulta: 28 de abril de 2018]. Disponible en https://elpais.com/diario/2002/09/28/babelia/1033167967_850215.html
- Calzada Fernández, C. (2001): "Aproximaciones a la relación de Miró con el arte prehistórico", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII: pp.183-193.
- Carreño Corbella, P. (1990): "LADAC". *El sueño de los arqueros*. Madrid: [Gobierno de Canarias].
- Cela, C. J. (1957): "Joan Miró a Camilo José Cela en «La llamada de la tierra. (Acta de un monólogo de J.M.)»", *Papeles de Son Armadans*, nº 21, Madrid-Palma, diciembre 1957.
- Cirici Pellicer, A. (1949): *Miró y la imaginación*. Barcelona: Omega.
- El cuaderno de barro* (2011) Isaki Lacuesta [DVD]. Madrid: Avalon
- Cué, E. (2015): "Miquel Barceló: «La angustia es un pincel más, una herramienta, va con mi obra»". *ABC*, 19 de enero de 2015. [Consulta: 28 de abril de 2018]. Disponible en <http://www.abc.es/cultura/arte/20150119/abci-miquel-barcelo-entrevista-201501182143.html>
- Dupin, J. y Lelong-Mainaud, A. (2001): *Miró engraver IV, 1976-1983*. París: Daniel Lelong Editeur, n.1035-1052 (Rupestres) y n. 1053-1059 (Grans Rupestres).
- Faraldo, R. (1960): "El grupo Parpalló o la necesidad de llevar la contraria". *Ya*. 26 de febrero de 1960. Citado por Ramírez, P. (2007): *Grupo Parpalló, 1956-1961. 50 aniversario*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo: p, 32.
- Fatás, P. (2014): *Altamira en el arte*. Programa de Investigación para la conservación preventiva y régimen de acceso de la cueva de Altamira (2012-2014), INFORME G5_Nº 07. [Consulta 23 de abril de 2018]. Disponible en: http://digital.csic.es/bitstream/10261/113175/1/altamira_arte_Fatas.pdf
- García, F. (1993): "Barceló: Altamira es la única referencia aceptable y lo más parecido a lo que busco". *La Vanguardia*, 6 agosto 1993: p. 24. [Consulta 24 abril 2018]. Disponible en <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1993/08/06/pagina-24/34725460/pdf.html>
- González Fuentes, J. y Maderuelo, J. (2015): *En torno a escuela de Altamira*. Heras, Cantabria: La Bahía.
- Grupo Parpalló, (1956): "Carta abierta del Grupo Parpalló". *Las Provincias*, 1 de diciembre de 1956: p. 13. Citado por Ramírez, P. (2007): op.cit.: p. 18.
- Gullón, R. (1949): *Primera reunión de la Escuela de Altamira*. Cervantes virtual. [Consulta: 24 Abril 2018]. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/primera-reunion-de-la-escuela-de-altamira-0/html/00f6e9ea-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Gullón, R. (1950): "Algunas ideas sobre Altamira y el arte moderno (Conferencia dictada en la sesión inaugural en las cuevas de Altamira, 19 de septiembre)". En *Primera Semana de Santillana del Mar*. Santander: Escuela de Altamira. Reproducido en Cabañas Bravo, M., Chaves, Ó., Clark, T., Díaz Sánchez, J., Echevarría, I., Jiménez-Blanco, M., Llorente Hernández, Á., Mendelson, J., Molins, P., Murga Castro, I., Navas, A., Peiró, R., Pérez de Ayala, J., Rosón, M., Sastre, L., Sánchez Noriega, J. y Tusell García, G. [2016]. *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*. Madrid: MNCARS: p.272.
- Guibert, H. (1991): "Barceló, la peintre aux metamorphoses". En *Miquel Barceló*. Nimes: Musée d'Art Contemporain de Nimes: p. 13.
- Hermoso, B. (2016): "Miquel Barceló regresa a la tierra. El artista ultima su doble exposición en París: en el Museo Picasso y en la Biblioteca Nacional". *El País*, 27 de febrero de 2016. [Consulta: 28 de abril de 2018]. Disponible en https://elpais.com/cultura/2016/02/27/actualidad/1456594599_659957.html
- Juncosa, E. (1995): *Miquel Barceló 1984-1994*. Valencia: IVAM.
- Hugnet, G. (1931): "Joan Miró ou l'enfance de l'art". *Cahiers d'Art*, nº 7-8. Otoño 1931: pp. 335-340. Traducción en Cirlot, L. (1993): *Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos*. Barcelona: Parsifal Ediciones: pp. 160-167.
- Mañero Rodicio, J. (2010): "Christian Zervos y «Cahiers d'Art»". La invención del arte contemporáneo". *Locus Amoenus*, 10: pp.279-304. [Consulta: 28 Marzo 2018]. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/pub/locus/11359722n10/11359722n10p279.pdf>
- Millares, M. (1951): "LADAC se preparan a lanzar sus flechas", Texto del folleto LADAC, Las Palmas de Gran Canaria: 1951. Citado por Torre, A. (2006): *Manolo Millares, la destrucción o el amor*. Madrid: Fundación Caixa Galicia: p.251.
- Millares, M. (1952): "Desde 1949 vengo estudiando todo aquello que se relaciona con los primitivos habitantes de sus islas". *Falange*, 16 de julio de 1952. Citado por: Torre, A., Ibídem: p. 253.
- Miró, J. y Raillard, G. (1978): *Conversaciones con Miró*. Barcelona: Granica.
- Miró, J., Gollonet, C. y Corral, M. (2004): *Joan Miró - traspasando los límites*. Granada: Diputación de Granada.
- Mitrani, A. (2016): "Primitivismos de posguerra: entre ingenuidad y radicalidad". En Cabañas Bravo, M., et al. [2016], op.cit.: pp.262-277.
- Ortega y Gasset, J. (1969): *El Espectador*, Madrid: Biblioteca Básica Salvat.
- Ory, C. (1949): *Los nuevos prehistóricos (Dibujos de artistas nuevos)*. Madrid: Galería Palma.
- Los pasos dobles* (2011) Isaki Lacuesta [DVD]. Madrid: Avalon.
- Punyent Miró, J. (2014): *Al voltant de Miró*. Barcelona: Fundació Miró.
- Ramírez, P. (2007). *Grupo Parpalló, 1956-1961. 50 aniversario*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo.
- San Valero Aparisi, J. (1959): "Arte vivo del cuaternario europeo". *Arte Vivo*, nº 2. Marzo-abril 1959. Reproducido en facsímil en Ramírez, P. (2007): Ibídem: s.p.
- II Exposición de Arte Contemporáneo*, (1950): Las Palmas de Gran Canaria: Club Universitarios. Citado por: Torre, A. (2015): "Tiempo de cardo y ceniza" en *Abstracción. Del grupo Pórtico al Centro de Cálculo, 1948-1968*. [2015]. Guadalajara: Museo Francisco Sobrino: p. 13.
- Taillandier, Y. (1959): "Miró: trebollo com un jardiner", *XXe Siècle*, 15 de febrero de 1959. Reproducido en *Joan Miró 1893-1983*. (1993) Barcelona: Fundació Miró: p. 423-428.
- Tàpies, A. (1999): *El arte y sus lugares*. Madrid: Editorial Siruela.
- Vicente, A. (2015): "Miquel Barceló: Pintar es, casi siempre, hacer las cosas en vano". *El País*, 25 de Mayo de 2015. [Consulta: 28 de abril de 2018]. Disponible en https://elpais.com/cultura/2015/05/20/babelia/1432115174_659254.html