

Presente-pasado. Definición y usos de una categoría historiográfica en historia de la ciencia: El arte prehistórico como paradigma

Present-Past. Definition and uses of historiographical category in the history of science: Prehistoric Art as a Paradigm

Oscar MORO ABADÍA y MANUEL R. GONZÁLEZ MORALES

Universidad de Cantabria. Edificio Interfacultativo. Avenida de los Castros, s/n. 39005 Santander.

Recibido: 14-02-2005
Aceptado: 18-02-2005

RESUMEN

En este artículo exploramos las potencialidades de la categoría historiográfica “presente-pasado” en historia de la arqueología. Dicha categoría debe ser considerada como un instrumento que permita a los historiadores comprender (A) la importancia del presente en la definición del pasado y (B) el impacto que la arqueología ejerce sobre nuestras modernas sociedades occidentales. Tomando como ejemplo la cueva de Altamira, analizaremos en primer lugar la importancia que nuestras modernas categorías ejercieron sobre la definición del arte paleolítico a finales del siglo XIX. En segundo lugar, mostraremos la influencia (económica, cultural, política) que el arte paleolítico ejerce sobre nuestras modernas sociedades contemporáneas. De este modo, esperamos demostrar las potencialidades de la categoría “presente-pasado” en historia de la ciencia.

PALABRAS CLAVE: “Presente-pasado”. Historiografía. Historia de la arqueología. Altamira. Arte paleolítico.

ABSTRACT

In this paper we will investigate the potential for the application of the concept of “present-past” in the study of the history of archaeology. We suggest that this category provides archaeologists with a useful model in order to understand (A) the role of our present concepts and ideas in the definition of the past and (B) the impact of archaeological finds on modern Western societies. Taking the example of the cave of Altamira into account, we will analyse first the importance of assumptions deeply embedded in Western culture in the definition of Palaeolithic art at the end of nineteenth century. Secondly, we will show the influence (economic, cultural, political) that Palaeolithic art exerts on our modern societies. Through this examination, we will show the way in which the concept of “present-past” can be used in history of science.

KEY WORDS: “Past-present”. Historiography. History of Archaeology. Altamira. Palaeolithic Art.

SUMARIO 1. *Presente-pasado*: Potencialidades de una categoría historiográfica. 2. La influencia del presente en la definición del arte primitivo: El caso de Altamira como paradigma. 3. La influencia del pasado sobre las sociedades contemporáneas: La cueva de Altamira como ejemplo. 4. Conclusiones.

1. Presente-Pasado: Potencialidades de una categoría historiográfica

En un reciente número de *Antiquity* consagrado a la historia de la arqueología, varios historiadores criticaban el *modus operandi* de sus predecesores. Para ellos, la historia de la arqueología se había visto tradicionalmente reducida a una mera crónica de los descubrimientos más importantes (Schnapp 2002: 134), es decir, a una historia positivista (Schlanger 2002: 128), presentista, (Kaeser 2002: 170) e internalista (Van Reybrouck 2002: 159). Frente a esta *whiggish history* dominante hasta los años ochenta, la mayoría de estos autores señalaban la emergencia de una nueva historiografía de la arqueología durante los últimos años. Efectivamente, la publicación de trabajos como los de Trigger (1984, 1985, 1989, 2001), Meltzer (1989), Christenson (1989), Pinsky & Willey (1989), Schnapp (1993), Coye (1997), Murray (1999, 2001), Wilkie y Bartoy (2000), Pluciennik (2001) o Díaz-Andreu (2002) demuestra la consolidación de una historia crítica de la arqueología que “está asumiendo una posición más central en la disciplina, [y que] está comenzando a jugar un papel principal en la comprensión y en la aplicación del conocimiento arqueológico” (Trigger 2001: 639).

Este “despertar historiográfico” (Díaz-Andreu 2002: 35) tiene que ver con varias cuestiones. En primer lugar, con lo que podría definirse, tomando prestada la frase de David Clarke, como una “pérdida de la inocencia” (Clarke 1973) de las ciencias humanas en general y de la arqueología en particular. Durante los años setenta, autores como Michel Foucault (1971) o Edward Said (1978) pusieron en entredicho la división entre el conocimiento objetivo y el conocimiento político: “Hay que admitir que el poder produce saber [...] que poder y saber se implican directamente el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder” (Foucault 1975: 34). Aunque muchas de estas ideas habían sido anticipadas por Manheim, Nietzsche o Marx (y por pensadores marxistas como Lukács, Gramsci o la primera generación de la teoría crítica), lo cierto es que fue a raíz del postmodernismo cuando la comunidad científica tomó conciencia de las implicaciones éticas y políticas de su trabajo. La crítica del ideal de la “ciencia pura” afectó al conjunto de las ciencias humanas y,

por supuesto, también a la arqueología. Así, de la mano del post-procesualismo, la arqueología dejó de definirse como una ciencia cuyo único objetivo era la investigación, el estudio y la conservación de los vestigios de las civilizaciones del pasado, para pasar a ser interpretada como un saber susceptible de ser utilizado políticamente. En este sentido, la historia de la arqueología ha desempeñado un papel fundamental al mostrar cómo la ciencia arqueológica ha jugado un papel fundamental en la consolidación de ciertos discursos nacionalistas (Díaz-Andreu 1997; Meskell 1998) o de algunos regímenes totalitarios (Díaz-Andreu 2003, 1997; Junker 1998; Arnold 1990).

En segundo lugar, durante los últimos años hemos asistido a la aparición de nuevas perspectivas en ciencias humanas (*Cultural Studies*, *Gender Studies*, *Postcolonial Studies*) que han penetrado en nuestra disciplina de la mano de la teoría arqueológica y de la historia de la arqueología. Un buen ejemplo es la arqueología feminista y de género, que se ha consolidado como una de las tendencias fundamentales del pensamiento arqueológico (Gero & Conkey 1991; Sorensen 2000) y que ha planteado el problema de la importancia de las mujeres en el historia de la disciplina (Claassen 1994; Díaz-Andreu y Sorensen 1998). Más recientemente, los *Postcolonial Studies* han mostrado el papel jugado por la arqueología en el desarrollo del imperialismo y del colonialismo occidental (Fernández Martínez 2001; Shepherd 2002; Díaz-Andreu 2004; Gosden 2004).

En definitiva, durante los últimos años hemos asistido a un gran crecimiento de la disciplina que ha derivado en una reflexión sobre el sentido, el significado y la metodología de la historia de la arqueología (Fahnestock 1984; Pinsky 1989b; Richard 1991). En líneas generales, la mayoría de los historiadores coinciden en señalar que la historia de la arqueología ha comenzado a “jugar un papel activo y constructivo reorientando la práctica arqueológica presente y futura” (Pinsky 1989: 90). Encuadrados en este movimiento, pensamos que para que la historia de la arqueología pueda ocupar una posición más central en el conjunto de la disciplina, es necesario que afronte una doble tarea. En primer lugar, tiene que constituirse como una *historia crítica* con respecto a la historia de legitimación que ha dominado la arqueología durante mucho tiempo. Como ha señalado Nathan Schlanger, “la historia de la arqueología ha sido, implíci-

tamente, una poderosa herramienta para la fundación y (re)definición de la disciplina, para la legitimación de sus pretensiones de conocimiento y autoridad y para la inculcación entre sus miembros de campos autorizados y normas de investigación” (Schlanger 2002: 128). Frente a ello, la historia crítica debe avanzar en dos sentidos. Por un lado, tiene que desfundamentar la historia-justificación mostrando las formas, los procedimientos, las prácticas y las relaciones de poder que la han hecho posible. En esta línea se han situado la mayoría de los nuevos historiadores. Así por ejemplo, en 1991, Nathalie Richard entendía que se había producido una ruptura con una historiografía tradicional maniquea y finalista (Richard 1991: IV). En 1993, la misma autora insistía en la consolidación de un movimiento de revisión historiográfica, ilustrado por la aparición de nuevas perspectivas de la historia de la prehistoria (Richard 1993: 11). En 1997, Noël Coye señalaba que “desde hace algunos años, el desarrollo de las investigaciones en historia de la ciencia ha invalidado totalmente esta concepción tradicional” (Coye 1997: 7). Un año más tarde, Gran-Aymerich subrayaba el despertar de una nueva conciencia historiográfica que tiende a sustituir la “historia-memoria” por la “historia-crítica” (Gran-Aymerich 1998: 12). Por otro lado, esta historia crítica tiene que mostrar la influencia que las ideas y conceptos dominantes en el presente han ejercido sobre la definición del pasado.

Junto a ese trabajo crítico, la nueva historia de la arqueología tiene que convertirse en una *historiografía útil* (Coye 1997: 295) que pueda jugar un papel importante en la actual (y futura) práctica arqueológica (Pinsky 1989b: 88). Para ello, tiene que consolidarse como una herramienta que ayude a los arqueólogos a comprender sus raíces intelectuales (Bender 1989: 55) y, sobre todo, a interpretar el impacto que el pasado ejerce sobre el presente. A esa tarea se han aplicado los numerosos trabajos que describen la relación entre arqueología, identidad, género, nacionalismo y etnicidad (Silberman 1989; Kohl & Fawcett 1995; Díaz-Andreu & Champion 1996; Graves-Brown & Jones & Gamble 1996; Atkinson & Banks & O’Sullivan 1996; Jones 1997; Díaz-Andreu & Sorensen 1998; Härke 2000; Díaz-Andreu 2002).

Historiografía crítica e historiografía útil son, por tanto, las dos formas que la historia de la arqueología debe adoptar para “revelarse eficaz e implicarse en una reflexión de tipo arqueológico”

(Coye 1997: 297). Con dicho objetivo, queremos explorar aquí las potencialidades de la categoría “presente-pasado” en historia de la ciencia y, concretamente, en historia de la arqueología. En líneas generales, la constitución de una historia crítica tiene que enfrentarse a los desafíos planteados por la relación entre el presente y el pasado. En este sentido, la historia de la arqueología debe responder a las dos preguntas que estructuran el “presente-pasado”: ¿Dé que manera el presente ha influido en la definición del pasado? ¿Qué influencia ejerce el pasado sobre las sociedades contemporáneas? La exploración de estas dos cuestiones debe permitirnos mostrar algunas estrategias de investigación encaminadas a hacer de la historia de la arqueología una reflexión crítica y eficaz.

La primera de las dos interrogaciones a las que remite el “presente-pasado” (¿Dé que manera el presente ha influido en la definición del pasado?) pone sobre la mesa el problema del *presentismo*. En historia de la ciencia, este concepto ha sido utilizado de dos maneras distintas. En primer lugar, algunos autores definen presentismo o *Whig History* como “el tipo de historia de la ciencia en la que la ciencia y los científicos del pasado son juzgados a la luz del conocimiento moderno” (Mayr 1990: 301-302). En esta primera acepción, el presentismo hace referencia a “la tendencia de algunos historiadores a [...] alabar las revoluciones con tal de que hayan tenido éxito, enfatizar ciertos principios de progreso en el pasado y producir una narración histórica que es la ratificación, cuando no la glorificación del presente” (Butterfield 1931: 9). En otras ocasiones, el término ha sido utilizado de manera diferente. En su segundo significado, el presentismo define la imposibilidad para el historiador de escapar del presente desde el que escribe (Brush 1995: 221; Winsor 2001: 235). Según estos autores, es imposible escribir una historia que no sea presentista porque el presente es un marco de referencia (lingüístico, conceptual, social) al que el historiador está necesariamente sujeto. La distinción entre estos dos significados es útil para comprender la posición que debe adoptar una historia crítica con respecto a la relación entre el presente y el pasado: Por un lado, tiene que denunciar la *Whig history* o historia de legitimación que se esfuerza en fortalecer el estatus científico de la arqueología demostrando la contribución de esta última a la derrota de la superstición y al triunfo de la ciencia positiva (Richard 1991, III). Por otro, tiene que mos-

trar de qué manera las categorías conceptuales que manejamos en el presente han influido en nuestra definición del pasado.

La segunda pregunta a la que nos envía el “presente-pasado” hace referencia a la influencia que el segundo ejerce sobre el primero. Una de las razones que explican la posición periférica de la historia de la arqueología en el currículum académico es el hecho de que los historiadores no se han tomado la molestia de valorar el impacto que el pasado tiene sobre el presente. Reducida a mera crónica de los descubrimientos más espectaculares, la historia de la arqueología ha promovido una imagen del pasado como un mundo enterrado y separado de nosotros por miles de años, un universo formado por vestigios que permanecen escondidos a la espera de ser descubiertos por la ciencia. Sin embargo, el pasado vive en el presente y mantiene con él una relación intensa. Así, ejerce una influencia económica (a través de la creación de museos, la organización de exposiciones, etc.), política (promulgación de leyes a propósito del patrimonio, reivindicación de identidades nacionales) y social sobre el mundo contemporáneo que es necesario analizar para comprender la función y el significado de la ciencia arqueológica. En este sentido, una historiografía útil debe servir a la arqueología moderna mostrando la influencia que nuestra interpretación del pasado ha tenido sobre la política, la economía, la ciencia, el arte o la religión en las sociedades modernas.

Para mostrar de qué manera el “presente-pasado” puede promover una nueva reflexión historiográfica, nos proponemos aquí revisar la historia de uno de los lugares emblemáticos del arte prehistórico: la cueva de Altamira. A través de un análisis encaminado a señalar la influencia de nuestras modernas categorías sobre la definición del arte prehistórico y a subrayar el impacto de este último sobre las sociedades contemporáneas, intentaremos demostrar las potencialidades de la categoría “presente-pasado” en historia de la ciencia.

2. La influencia del presente en la definición del arte primitivo:

El caso de Altamira como paradigma

La cueva de Altamira fue descubierta por azar en 1868. Al parecer, Modesto Cubillas Pérez fue el primero en encontrar la entrada de la cueva y en

comunicar el descubrimiento a Sautuola. Marcelino Sanz de Sautuola (1831-1888), abogado de profesión, había visitado la Exposición Universal de París en 1878 donde se había quedado muy impresionado con las colecciones de objetos prehistóricos allí expuestas. Estimulado ante la posibilidad de encontrar vestigios similares en su provincia natal (Sautuola 1880: 3), Sautuola inicia sus excavaciones en las cuevas del Pendo y del Mazo en Camargo y de Covalejos en Puente Arce. En 1879, Sautuola comienza a trabajar en la cueva de Altamira y descubre la sala con los bisontes pintados. Casi de forma inmediata, Sautuola comprende la importancia de un descubrimiento que considera “de remontísima época” y se decide a publicar un pequeño folleto con las copias de las pinturas.

En nuestra opinión, el valor de los *Breves apuntes sobre algunos objetos históricos de la provincia de Santander* (Sautuola 1870) estriba en la modernidad del razonamiento utilizado por Sautuola para demostrar la alta antigüedad de las pinturas. En primer lugar, Sautuola señala la analogía entre los bisontes pintados en la bóveda y los grabados realizados sobre pequeños objetos cuya antigüedad prehistórica había sido aceptada desde 1865: “Por otra parte, si bien las condiciones no vulgares de la primera galería hacen sospechar que sean obra de época más moderna, es indudable que, por repetidos descubrimientos, que no se pueden prestar a duda, como el actual, se ha comprobado que ya el hombre, cuando no tenía más habitación que las cuevas, sabía reproducir con bastante semejanza sobre astas y colmillos de elefante, no solamente su propia figura, sino también la de los animales que veía; por lo tanto no será aventurado admitir que en aquella época se hacían reproducciones tan perfectas, grabándolas sobre cuerpos duros, no hay motivo fundado para negar en absoluto que las pinturas de que se trata tengan también una procedencia tan antigua” (Sautuola 1880: 21). En segundo lugar, Sautuola hace referencia a la naturaleza de los animales representados: se trata de especies cuaternarias que emigraron de la región o que se extinguieron hace cientos de años (Sautuola 1880: 22). De esta manera, Sautuola anticipaba en 1880 los dos argumentos que, en opinión de los prehistóricos de principios del siglo XX, habían demostrado la autenticidad del arte parietal: La similitud de estilo entre las pinturas parietales y el arte mobiliario autenticado algunos años antes (Doigneau 1905: 118-119; Déchelette 1908: 259) y la

identificación, entre los animales representados, de especies animales extinguidas (Breuil et Capitan 1901: 328; Déchelette 1908: 259).

La publicación de *Breves Apuntes* en 1880 significó el inicio del debate a propósito de la autenticidad de las pinturas. Como hemos señalado en la introducción, el primer objetivo de una historia crítica debe ser mostrar los mitos sobre los que se ha edificado la historiografía de legitimación. En relación a Altamira, dicha historiografía se ha construido sobre dos clichés. En primer lugar, los historiadores han mostrado una inevitable tendencia a magnificar el debate a propósito de la antigüedad de las pinturas. Así, el descubrimiento de la cueva ha sido descrito como el inicio de una “aventura romántica” (Madariaga 2002: 10) y de una “tenaz sorda y tenaz contra la previsión genial del erudito montañés. Lucha que tuvo como escenario tanto los límites provinciales como internacionales” (García Guinea 1979: 37). En segundo lugar, la historiografía tradicional ha ensalzado, empleando métodos más propios de la hagiografía que de la historia, las figuras de Vilanova y Sautuola. Ambos son descritos como “los dos héroes españoles” (Carballo 1950: XLIII), “los dos nobles y esforzados caballeros andantes entregados a deshacer el entuerto que ponía en tela de juicio la honorabilidad de un descubrimiento” (Madariaga 2002: 9) contra la gran resistencia internacional (Carballo 1950: XLII; Madariaga 1976: 14; García Guinea 1979: 37- 51; Lasheras 1998: 22; Madariaga 2002: 29).

Frente a esta historia hagiográfica que glorifica a Sautuola y Vilanova magnificando el rechazo de su hallazgo, entendemos que, entre 1870 y 1902, es más adecuado hablar de un *silencio* en torno a las pinturas paleolíticas. Como hemos mostrado en un artículo recientemente publicado (Moro Abadía & González Morales 2003), durante dicho período el *arte parietal* no existía como concepto y, por tanto, difícilmente podía ser rechazado. Por otro lado, después de haber examinado en profundidad la literatura científica de la época, pensamos que el término *rechazo* no es el más adecuado para describir la situación a propósito de arte parietal a finales del siglo XX. En realidad, habría que hablar de un “no-debate” o de un “silencio”. Así por ejemplo, en 1906, Cartailhac y Breuil señalaba como, después de la emoción inicial del descubrimiento, Altamira había dejado de llamar la atención en los círculos científicos: “Poco a poco se hizo el silencio y pare-

cía que la provincia de Santander había perdido el derecho de estar orgullosa de poseer un monumento fundamental para la historia del arte y del espíritu humano” (Cartailhac & Breuil 1906: VI). En términos muy similares se expresaba Laming-Empeaire: “El mundo de los prehistoriadores se desinteresó muy pronto por un problema que ni siquiera fue planteado en el Congreso Internacional de Arqueología y de Antropología Prehistórica celebrado en Lisboa el año después del descubrimiento” (Laming-Empeaire 1962: 39). Como bien señala la prehistoriadora francesa, apenas existen menciones sobre Altamira ni en las revistas más importantes de la época ni en los congresos internacionales (Delporte 1989: 160). Un dato más: En *Les ages préhistoriques de l’Espagne et du Portugal*, la obra más importante sobre la prehistoria española del XIX, Cartailhac ni siquiera menciona las pinturas (Cartailhac 1886: 39-42).

El otro gran mito sobre el que reposa la historiografía tradicional en torno a Altamira es la ardiente defensa de la autenticidad de las pinturas hecha por Juan de Vilanova y Piera (1821-1893). Vilanova es una figura fundamental para comprender ciertos vicios de la historiografía de legitimación. Tradicionalista y conservador, ganó su cátedra de geología y paleontología en la Universidad de Madrid en 1852 y fue elegido miembro de las Reales Academias de Historia, Ciencias y Medicina. El 1 de septiembre de 1880, Vilanova presentó a la Sociedad Española de Historia Natural diversos materiales procedentes de Altamira. En 1880, pronunció dos conferencias en Torrelavega y en Santander (Vilanova 1880) en las que defendió la autenticidad de las pinturas apoyándose en un razonamiento muy similar al empleado por Sautuola. El mismo año, Vilanova defendió sin éxito la autenticidad de las pinturas en el IX Congreso Internacional de Arqueología y de Antropología Prehistórica celebrado en Lisboa. La historiografía española ha descrito a menudo este episodio exaltando la defensa de Vilanova en favor de la alta antigüedad de las pinturas de la cueva. Sin embargo, la versión de Cartailhac y de Breuil es bastante diferente: “Las sonrisas que recibieron sus primeros comentarios probablemente le intimidaron. Sea como fuere, durante las reuniones guardó el más absoluto silencio y no volvió a insistir en su idea inicial de organizar una excursión a Altamira” (Cartailhac & Breuil 1906: 6). El 28 de agosto de 1882, en el Congreso de la Asociación Francesa de Antropología cele-

brado en *La Rochelle*, Vilanova “protestó enérgicamente contra las conclusiones de Harlé en lo tocante a Altamira” (Cartailhac & Breuil 1906: 10). En el Congreso de la Sociedad de Antropología de París celebrado en 1889, Vilanova no mencionó las pinturas.

Gracias a su defensa de la antigüedad paleolítica de las pinturas, Vilanova ha sido considerado como un precursor de la arqueología moderna: “Si la argumentación de un detractor como Harlé se apoyaba esencialmente en la discordancia entre una civilización considerada primitiva y un arte que participaba de procedimientos avanzados [...] la respuesta de Vilanova, pretendía al contrario mostrar que el arte parietal paleolítico podía integrarse en el conocimiento de las sociedades primitivas sin poner en cuestión al ley del progreso global” (Coye 1997: 246). En tanto que pionero, Vilanova ha sido descrito como alguien que anticipa la verdad finalmente revelada por la ciencia (Madarriaga 2002: 29). Gracias a él, la verdad se impone (García Guinea 1979: 49). Sin embargo, aceptando que Vilanova defendió la antigüedad paleolítica de Altamira, lo cierto es que en ningún caso puede considerarse que anticipaba la verdad futura: Vilanova era representante del creacionismo (Vilanova 1889), teoría geológica opuesta al evolucionismo que sostenía que las especies vivas habían sido creadas de una sola vez y con las mismas características que presentaban en la época moderna. Para Vilanova, Altamira era la prueba que confirmaba el fracaso del evolucionismo: tal y como demostraban las pinturas prehistóricas, el pintor paleolítico y el artista moderno tenían las mismas potencialidades artísticas, lo que confirmaba la idea de una única creación.

La figura de Vilanova puede servirnos para ilustrar la posición del Iglesia Católica en España con respecto al desarrollo de la prehistoria, la arqueología y la paleontología a finales del siglo XIX. La historiografía tradicional ha imaginado una fuerte oposición entre ciencia y religión (Mortillet 1883: 8; Cartailhac 1903: 12) que no parece corresponderse con la realidad. Tanto a finales del siglo XIX como durante toda la primera mitad del siglo XX, asistimos a numerosos intentos de conciliación entre el discurso científico y religioso: “Para los espíritus ilustrados, fe y ciencia han dejado de oponerse y corresponden a dos órdenes de realidades que, en nuestro espíritu, se desarrollan a través de dos vías diferentes, pero no opuestas” (Breuil 1942:

669). En realidad, la Iglesia Católica jugó un papel fundamental en la constitución de la arqueología científica. En una obra de reciente aparición, Estévez y Vila reproducen las conclusiones del Congreso Católico Nacional Español celebrado en Sevilla en 1893. Dicha conclusiones ilustran perfectamente el interés de la Iglesia por los estudios prehistóricos:

- Los descubrimientos recientes y numerosos con que la Geología, Paleontología, Antropología, Arqueología, Etnografía, Etnología, Cronología y demás ciencias de la observación han enriquecido los dominios de la Prehistoria, lejos de oponerse a la Divina Revelación, concuerdan unas veces, confirman otras, y dejan siempre a salvo la verdad de la narración mosaica.

- Las objeciones que en nombre de estas ciencias, en sus relaciones con la Prehistoria, se suscitan contra el dogma católico, examinadas a la luz de una severa crítica, resultan aparentes, sistemáticas o acientíficas.

- Los estudios protohistóricos emprendidos con rectitud e imparcialidad sirven para esclarecer tres grandes verdades, blanco preferente de la ciencia anticristiana, a saber: aparición reciente del hombre sobre la tierra, creación del hombre primitivo en un estado de cultura más o menos perfecta y de sociabilidad más o menos desarrollada; origen divino e inmediato del primer hombre.

Toda vez mostrados los mitos sobre los que la historiografía tradicional se ha construido, quizá estemos ahora en condiciones de responder a una pregunta que los historiadores de la arqueología se han planteado con cierta recurrencia: ¿Por qué el arte mobiliar fue reconocido hacia 1865-1870, mientras que la autenticidad del arte parietal sólo fue admitida hacia 1900?

Entre las explicaciones que los historiadores han ofrecido para explicar las causas de este retraso, encontramos numerosos argumentos interesantes. Tal y como ha señalado Marc- Antoine Kaeser, “en la memoria disciplinar, la aceptación del arte parietal deriva de la multiplicación de las muestras de dicho arte durante los últimos años del siglo XIX” (Kaeser 2004: 402). Efectivamente, para la mayoría de los estudiosos el reconocimiento del arte parietal fue posible gracias al descubrimiento de numerosas cuevas con pinturas entre 1895 y 1900. Así, en 1895, Gaston Berthoumeyrou informó a

Émile Rivière de los grabados encontrados en la *Mouthe* y Rivière defendió su antigüedad contra la opinión de Albert Gaudry. En 1896, François Delau escribió a Rivière a propósito del descubrimiento de pinturas en las paredes de *Pair-non-Pair*. En 1901, Pomarel mostró los grabados de *Combarelles* a Breuil, Capitan y Peyrony. El mismo año, Peyrony descubrió las pinturas de *Font-du Gaume*. Sin embargo, esta acumulación de descubrimientos no puede explicar totalmente el reconocimiento de Altamira. De hecho, varias cuevas con arte parietal eran bien conocidas antes de 1890 y, sin embargo, el arte parietal no había sido reconocido: En 1864 Félix Garrigou había constatado la presencia de pinturas en los muros del *Salon Noir de Niaux*. En 1871, Jules Ollier de Marichard describió numerosas pinturas en la cueva de *Ebbou*. En 1878, Léopold Chiron, que en ese momento excavaba en la cueva *Chabot*, se percató de la existencia de “líneas grabadas en la roca de unos cinco milímetros de profundidad”. Entre ellas, distinguió “sobre la pared derecha, líneas que probablemente representaban pájaros con las alas abiertas” (Chiron 1889: 96-97). Chiron atribuyó los grabados al Neolítico (Chiron 1889: 96). Un año más tarde, Chiron escribió una carta a Mortillet informándole a propósito de dichas representaciones (Richard 1991: 91), “pero la seguridad a propósito de la imposibilidad de un arte de este tipo en tiempos tan remotos era tan grande que Mortillet ni siquiera respondió ni transmitió la información a revistas especializadas” (Richard 1993: 63).

Otros autores han intentado explicar el retraso en el reconocimiento del arte parietal a partir de la desconfianza de la comunidad arqueológica ante la posibilidad de una falsificación: “El temor a que las pinturas de Altamira pudieran ser una falsificación capaz de destruir la credibilidad de los prehistoriadores y de su paciente trabajo fue el motivo esencial del rechazo” (Freeman & González Echeagaray 2001: 16). Fraudes como los falsos grabados de *Kesserloch* (finalmente descubiertos por Ludwig Lindenschmit: 1876) o la famosa mandíbula de *Moulin-Quignon* provocaron el recelo de la primera generación de prehistoriadores ante la posibilidad de que las pinturas de Altamira fueran recientes (Delporte 1989: 160; Fernández-Miranda 1994: 207).

El nacionalismo de los prehistoriadores franceses ha sido considerado en ocasiones la causa del rechazo inicial a aceptar la antigüedad de las pintu-

ras (Bahn & Vertut 1988: 21; Bahn 1992: 340). Para buena parte de la historiografía española tradicional, el chauvinismo impidió que los científicos franceses reconocieran la autenticidad de Altamira en 1880 (Cabré 1915: 54-57). No en vano, Mortillet había declarado en 1867 que el arte paleolítico era “un producto exclusivamente francés” (Mortillet 1867: 24). Sin embargo, hay que recordar que varios prehistoriadores franceses defendieron la autenticidad de las pinturas desde fecha tan temprana como 1887 (Henri Marin, Édouard Piette), mientras que científicos españoles la habían rechazado (Quiroga & Torres 1880). En este sentido, el contexto imperialista puede explicar sólo de manera parcial el no-reconocimiento del arte parietal (Díaz-Andreu 2002: 104).

La acumulación de descubrimientos a partir de 1895, la desconfianza de los prehistoriadores o el chauvinismo de Mortillet pueden ayudarnos a comprender mejor las causas del retraso en la aceptación de Altamira. Sin embargo, dicho retraso estuvo relacionado fundamentalmente con la definición del arte primitivo que las sociedades occidentales pusieron en juego a finales del siglo XIX. Dicha definición estuvo basada en la proyección al Paleolítico de las modernas categorías de “arte” y “artesano”. En este sentido, Altamira es un buen ejemplo para comprobar la influencia que las categorías conceptuales dominantes en el presente han ejercido sobre la representación del pasado.

Como ha mostrado Larry Shiner, nuestra moderna comprensión del fenómeno artístico es un fenómeno reciente, un sistema que no tiene ni tres siglos (Shiner 2001: 3). El “*modern system of art*” que las sociedades europeas pusieron en funcionamiento durante el siglo XVIII y que ha perdurado hasta nuestros días, se apoya en una distinción fundamental: la que se establece entre el “arte” (las Bellas Artes) y el artesanado (artes populares). A partir de la modernidad, el “arte” (que incluye a la poesía, la pintura, la arquitectura, la escultura y la música) se asoció a valores como la inspiración y la genialidad, el placer refinado, la estética, la espiritualidad trascendental y la creación individual, mientras que “la artesanía” se asimiló al entretenimiento, la ingenuidad, lo popular, el placer utilitario y ordinario. Las sociedades europeas de finales del siglo XIX utilizaron esta distinción para definir el arte paleolítico.

Como es conocido, el conjunto de representaciones que hoy denominamos “arte mobiliario” fue au-

tentificado como paleolítico en Europa antes de 1880. En Francia, el artículo de Lartet y Christy (1864) sobre las excavaciones en las cuevas y abrigos de la *Vézère* marcó el momento de su aceptación. Estos primeros objetos de arte paleolítico no suscitaban gran interés entre la comunidad científica francesa. Sin embargo, en Alemania y en Suiza la aceptación del arte prehistórico fue objeto de una viva controversia entre los prehistoriadores a propósito de los descubrimientos efectuados en *Kesslerloch* (*Schaffhouse*). De hecho, la autenticidad del arte mobiliario fue el problema central del Congreso de la Sociedad Alemana de Antropología celebrado en Constanz en 1877: “La cuestión fue juzgada lo suficientemente importante para que, a petición de Fraas, la Sociedad Alemana de Antropología, Etnografía y Prehistoria decidiese celebrar su octava sesión en Constanz, lugar donde se encontraban la mayor parte de los hallazgos de *Kesslerloch* [...] Al cierre de la reunión, los organizadores se abstuvieron de someter la cuestión a referéndum pero en conjunto el balance fue claramente favorable a la aceptación del arte prehistórico” (Kaeser 2004: 405).

Esta autenticación del arte [mobiliario] prehistórico a partir de 1877 conllevó la caracterización del arte primitivo como “artesanía”. Tomando apoyo sobre esta definición, la sociedad occidental pudo superar la contradicción que la existencia de un arte paleolítico había provocado en el esquema de pensamiento evolucionista dominante a finales del siglo XIX (Ucko & Rosenfeld 1967: 117; Kaeser 2004: 402). Esta contradicción era resumida por Quiroga y Torres en 1880: “Entre la vida a oscuras en las cavernas sobre restos de cocina corrompidos y la aspiración a decorar la estancia existe una contradicción tan grande, que explica bien que no se haya encontrado hasta ahora en aquellas nada parecido a lo que nos ocupa” (Quiroga & Torres 1880: 266). Para hacer compatible la aparición de las piezas de estos “primeros artistas” y la idea de progreso dominante en aquel momento, la sociedad occidental caracterizó el arte primitivo como “artesanía”. Es decir, como un arte ingenuo, recreativo, menor, ligado al adorno y a la decoración personal. Esta definición no era sino el correlato de la imagen del hombre primitivo dominante a finales del siglo XIX: “Los hombres de esta época tenían el espíritu ligero, carecían de reflexión y de previsión. Esto es algo que todavía se observa en diversas poblaciones salvajes” (Mortillet 1883: 297).

Las pinturas de Altamira no eran compatibles con esta definición de arte primitivo dominante a finales del siglo XIX. La complejidad de las composiciones que decoran la cueva era difícilmente conciliable con la imagen de un salvaje recién salido de la animalidad. La pregunta que se plantea ahora es: ¿Por qué las pinturas fueron finalmente reconocidas a finales del siglo XIX? En nuestra opinión dicho reconocimiento está en relación con una nueva definición de las sociedades primitivas que permitió considerar “paleolíticas” a las pinturas aparecidas en las paredes de ciertas cuevas. Aunque se trata de un proceso complejo, podemos resumirlo en tres puntos fundamentales. En primer lugar, a inicios del siglo XX asistimos a un debilitamiento del evolucionismo unilineal dominante hasta entonces en el campo de la teoría antropológica y de la arqueología prehistórica. Hacia finales de siglo, el difusionismo de Friedrich Ratzel (1844-1901) y el particularismo histórico de Franz Boas (1858-1942) pusieron en duda la uniformidad del progreso cultural. Los problemas provocados por el progreso técnico ligado a la revolución industrial y la imposibilidad de reducir las sociedades humanas a una única línea de evolución provocaron la crisis del evolucionismo simple formulado por Edward B. Tylor en *Primitive Culture* (1871) y por Lewis H. Morgan en *Ancient Society* (1877). En segundo lugar, el desarrollo de la antropología y de la sociología significó para las sociedades europeas el descubrimiento de la complejidad de los pueblos denominados “salvajes”. Así, durante los últimos años del siglo XIX una serie de estudios van a dar cuenta de dicha complejidad: En 1892, Durkheim funda *L'année sociologique*, en 1890 Frazer publica el primer volumen de *The Golden Bough*, en 1899 Gilles y Spencer publican *The Native Tribes of Central Australia*, etc. En tercer lugar, “el descubrimiento de los vestigios de un culto a los muertos durante el paleolítico contribuyó a reforzar la sospecha de una complejidad ya intuida por algunos prehistoriadores” (Richard 1993: 62). En otras palabras, el descubrimiento de prácticas religiosas asociadas a contextos paleolíticos demostraba la complejidad simbólica del hombre paleolítico.

En definitiva, un nuevo discurso a propósito de las sociedades primitivas se puso en marcha a principios del siglo XX. Dicho discurso, basado en la creencia en una mayor complejidad del hombre prehistórico, es correlativo a la consolidación de una nueva definición del arte prehistórico en la que

las pinturas de Altamira encontraron su hueco. Ese cambio en la concepción del arte paleolítico es ilustrado a través de dos extractos de la obra de Salomón Reinach. El primero, escrito en 1889, interpreta el arte primitivo como un arte lúdico o menor. El segundo, que data de 1903, participa de una imagen mucho más compleja,

“Es la imitación ingenua [...] un realismo sincero alejado de toda interpretación simbólica o convencional lo que caracteriza el arte de las cavernas y le hace contrastar de manera tan clara con todos los artes bárbaros derivados de los artes superiores [...] Es un arte propiamente dicho porque es un lujo y ese lujo se afirma en una decoración de objetos que no aumenta su utilidad” (Reinach 1889: 170).

“Los trogloditas, dibujando, pintando o esculpiendo, no buscaban solamente ocupar su tiempo libre o fijar sus recuerdos visuales para que su destreza fuera admirada por sus compañeros. La elección que ha presidido su actividad como artistas implica causas menos banales de las que se suponían hasta el presente” (Reinach 1903: 259).

3. La influencia del pasado sobre las sociedades contemporáneas:

La cueva de Altamira como ejemplo

Tomando como ejemplo el reconocimiento de la antigüedad paleolítica de las pinturas de Altamira, hemos examinado la influencia que las categorías conceptuales que han estructurado nuestra moderna comprensión del fenómeno artístico (particularmente la distinción arte- artesanía) han ejercido sobre la moderna definición del arte paleolítico. Continuando con el ejemplo de esta cueva, pretendemos ahora explorar el impacto que el arte prehistórico ejerce sobre nuestro presente. Consideraremos que pueden distinguirse dos líneas de influencia fundamentales: En primer lugar, el influjo del arte primitivo sobre el arte moderno. En segundo lugar, la influencia económica de dicho arte sobre las sociedades contemporáneas.

El reconocimiento de las pinturas de Altamira se produce prácticamente al mismo tiempo que el del arte primitivo (*“L’art nègre”*, Laude 1968) procedente de África, Australia y Oceanía: “Esos otros

primitivos aparecen a su vez en la historia del arte. Otros ejemplos, otros héroes quizá del “naturalismo ingenuo” del que los magdalenenses han proporcionado los ejemplos más antiguos. Aquellos que celebran a los artistas de *La Madeleine* no dejan de compararlos con esos prehistóricos actuales que serían los indígenas y los aborígenes del hemisferio sur” (Dagen 1998: 29). En efecto, en el esquema de pensamiento occidental, la definición del hombre prehistórico y de los “modernos salvajes” aparece ligada en la noción de “primitivo”: Los primeros son primitivos alejados en el tiempo, los segundos primitivos alejados en el espacio. A finales del siglo XIX, el descubrimiento de artes procedentes de culturas hasta ese momento desconocidas o despreciadas (los bisontes de Altamira, las pinturas de los bosquimanos, los fetiches negros) tuvo repercusiones muy importantes sobre el arte contemporáneo. Desde 1880, artistas tan destacados como Gauguin, Matisse, Derain, Vlaminck o Picasso van a interesarse en los modelos procedentes del arte primitivo cuyo reconocimiento ha sido posible gracias al episodio de Altamira. El artista primitivo, en el que unos no creían y al que otros consideraban un salvaje, va a ejercer por tanto una especial fascinación sobre el artistas contemporáneo. El caso de Altamira ilustra bien dicha seducción: En 1949 se funda en Santander la Escuela de Altamira, cuya idea inicial era favorecer el encuentro de poetas, críticos, pintores e historiadores que reflexionasen, en las llamadas “Semanas de arte” a propósito de su trabajo y de la influencia del arte prehistórico sobre el arte moderno. La obra de escritores y artistas como Ted Dryssen, Pancho Cossío, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, Rafael Alberti, Gerardo Diego o Jorge Luis Borges testimonian el impacto que Altamira ha ejercido sobre el universo artístico contemporáneo.

Altamira es también un buen ejemplo para comprender la función económica del arte prehistórico en el mundo contemporáneo. Desde su descubrimiento, la cueva se ha convertido en el centro de una red económica constituida en torno a la explotación turística de la cueva. También desde el principio, dicha explotación comercial planteó el problema de la conservación. Así, ya en 1902, el Príncipe Alberto I de Mónaco hizo una donación de dos mil francos para mejorar la puerta de entrada a la cueva. En 1903, Édouard Harlé informó a Cartailhac del deterioro de los policromos. En 1921, el Duque de Alba fundó la Junta Protectora de la Cue-

va de Altamira, que se convirtió en el primer organismo en asumir la responsabilidad de la conservación de las pinturas de la cueva y que pasó a ser el Patronato de Altamira a partir de 1925. En 1924, Jesús Carballo propuso por vez primera la construcción de una réplica de la cueva. El mismo año, A. del Corral presentó un programa para la conservación de la sala de los bisontes que incluía medidas para paliar la humedad provocada por las infiltraciones. En 1928, Hugo Obermaier solicitó al *Field Museum* de Chicago la construcción de una reproducción de las pinturas (finalmente realizada para el *Deutsch Museum* de Múnich en 1962). En 1942, los arquitectos Iñiguez y Bringas propusieron varias medidas para la reforma de la cueva. En 1958, Alfredo García Lorenzo presentó su famoso “plan de actuaciones”. Como bien han señalado Freeman y González Echegaray: “García Lorenzo fue el primero en comprender toda la importancia de este problema y en hacer público el riesgo de deterioro de las pinturas que entrañaba la modificación del microclima de la cueva, alteración provocada por la acción del hombre sobre el medio natural y, sobre todo, por la afluencia cada vez mayor del número de visitantes” (Freeman y González Echegaray 2001: 16). Efectivamente, García Lorenzo fue el primero en señalar públicamente la necesidad de limitar el número de visitantes.

Sin embargo, la conservación del yacimiento chocó desde le principio con su explotación económica: desde hace varias decenas de años, Altamira se ha convertido en una fuente sustancial de beneficios directos o indirectos para la economía regional. Ya en 1928, el Patronato Nacional de Turismo editó la guía turística *Las cavernes d’Altamira*, escrita por Hugo Obermaier. Durante los años cuarenta, la cueva llamó la atención de miles de visitantes que conocían las pinturas a través de fotografías. Concluida la guerra civil y la posguerra, Altamira se convirtió en el símbolo de la economía local gracias a una relativa mejoría del ambiente económico y social. El fin del aislamiento internacional con la visita de Eisenhower a España en 1959 y el nuevo papel del país en la guerra fría suponen el inicio de un período de mayor movilidad y la aparición de un nuevo fenómeno: el turismo, convertido en pocos años en un objetivo político prioritario y en el nuevo motor de la economía española. La tibia democratización del transporte familiar -cuyo símbolo fue el Seat 600- significó más posibilidades de viaje. Las provincias españolas se apresura-

ron a hacer brillar sus mejores galas monumentales, que en el caso de la de Santander fueron, desgraciadamente, las cavernas prehistóricas.

La función mercantilista y económica de las cuevas tuvo resultados demoledores: En un breve período de tiempo, la Diputación y su Patronato de las Cuevas puso en marcha un programa con objeto de habilitar la visita masiva de las cavernas. Todas las cuevas del Monte Castillo, incluidas las entonces recién descubiertas de Las Monedas o Las Chimeneas, sufren entonces una desmedida actuación que las dota de caminos, tabiques que cierran galerías o luces eléctricas que generan el doble impacto de sus negativos efectos directos de la obra muerta edificada para ocultarlas. Altamira no se libra de este proceso: sometida desde antiguo a desafortunadas iniciativas para hacer más segura la visita, el desatino se culmina en estos años al equiparla para absorber centenares de visitantes. Algunos datos son suficientes para hacerse una idea de la importancia de este hecho: En 1967, el número diario de visitantes era de 1300 por día. El mismo año se tomaron medidas para limitar dicho número y se instalaron en la cueva los primeros aparatos para evaluar la evolución del microclima de la cavidad. A pesar de todo, el número de visitantes el año siguiente fue de 1100 diarios. En 1975, la cueva fue visitada por unas 175.000 personas. Altamira se convirtió de este modo en el eje de una estructura económica constituida en torno a la visita a la cueva y que incluyó la construcción de hoteles, restaurantes, tiendas de souvenirs, etc. Como es conocido, dicha sobreexplotación puso en serio peligro la integridad de las pinturas. En 1970, Francisco Santamatilde puso en evidencia el deterioro de las pinturas al comparar varias fotografías de años diferentes. Una anécdota puede servir para ilustrar la tensión generada entre la conservación y la explotación del yacimiento: En 1975, la publicación en el diario *Informaciones* de una entrevista con dos jóvenes profesores de la Universidad Complutense (Manuel Fernández-Miranda y Alfonso Moure Romanillo) motivó una llamada personal del Ministro de Educación a su director de Departamento amenazando con un expediente fulminante a los implicados.

En 1976, el Ministerio de Educación y Ciencia creó una comisión para estudiar el estado de las pinturas dirigida por Eduardo Ripoll y constituida por quince técnicos. A petición de la comisión, la cueva fue cerrada definitivamente al público en ju-

nio de 1977. El cierre de la cueva planteó la necesidad de construir, en los alrededores del yacimiento, una copia de la caverna que permitiese canalizar el flujo turístico y preservar el original. Con dicho espíritu, se decidió construir en 1997 la “Neocueva” proyecto financiado por el Ministerio de Educación y Cultura, el Gobierno de Cantabria, el Ayuntamiento de Santillana del Mar y la Fundación Marcelino Botín. La nueva reproducción parece conciliar la función económica del yacimiento y su valor como patrimonio histórico. Sea como fuere, el ejemplo de Altamira ilustra perfectamente el impacto que el arte parietal ejerce sobre la economía contemporánea.

4. Conclusiones

En los últimos años, la historia de la arqueología ha experimentado un desarrollo notable ligado a la aparición de nuevos enfoques, métodos y objetos de estudios (ver por ejemplo el número de *Antiquity* editado por Nathan Schlanger 2002). La disciplina se ha convertido en un campo heterogéneo capaz de albergar perspectivas tan diversas como la historia social, los *cultural studies*, la sociología de la ciencia o los *postcolonial studies*. Pese a que este crecimiento ha provocado un mayor interés por la disciplina, lo cierto es que para la mayoría de arqueólogos la historia de la arqueología sigue

siendo una ocupación secundaria y de menor importancia. Puede afirmarse por tanto que la distancia que separa la historia y la práctica arqueológica sigue siendo muy importante.

Para conseguir que dicha distancia se reduzca es necesario que la historia de la arqueología sea percibida por el conjunto de la comunidad arqueológica como un elemento de discusión fundamental en los debates disciplinares. En este sentido, hemos señalado la necesidad de que la historia de nuestra disciplina se convierta en una historia *crítica* (capaz de reflexionar sobre sí misma) y *útil* (capaz de jugar un papel importante en la práctica arqueológica), direcciones que ya han sido indicadas por varios historiadores. Tomando como caso de estudio la historia de uno de los yacimientos emblemáticos del arte parietal, hemos intentado en este artículo mostrar las potencialidades de la categoría “presente-pasado” en historia de la arqueología. A través de la doble interrogación que pone en juego el “presente-pasado” (¿Dé que manera el presente ha influido en la definición del pasado? ¿Qué influencia ejerce el pasado sobre las sociedades contemporáneas?), la historia de la arqueología puede reivindicarse como una reflexión necesaria para la elaboración de un diagnóstico informado a propósito del presente de la arqueología y, al mismo tiempo, como un ejercicio crítico caracterizado por su reflexividad.

AGRADECIMIENTOS

Este artículo debe mucho a las críticas y comentarios a propósito de la historia de la arqueología de Margarita Díaz-Andreu, Nathan Schlanger, Alain Schnapp y Noel Cöye. También queremos agradecer a Marc-Antoine Kaeser tanto la información que nos ha facilitado a propósito del reconocimiento del arte mobiliario en Suiza y Alemania como sus acertadas críticas y consejos a nuestra línea de investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNOLD, B. (1990): The past as propaganda: totalitarian archaeology in Nazi Germany. *Antiquity*, 64 (244): 464-479.
- ATKINSON, J.; BANKS, I. O’SULLIVAN, J. (1996): *Nationalism and archaeology*. Cruithne Press, Glasgow.
- BAHN, P.G. (1992): Expecting the Spanish Inquisitions: Altamira’s rejection in its 19th Century Context. *Ancient Images, Ancient thought. The Archaeology of Ideology. Proceedings of the Twenty-Third Annual Conference of the Archaeological Association of the University of Calgary* (A.S. Goldsmith, S. Garvie, D. Selin y J. Smith eds.), The University of Calgary Archaeological Association, Calgary: 339-346.
- BAHN, P.G.; VERTUT, J. (1988): *Images of the Ice Age*. Facts on file, New York and Oxford.
- BENDER, S.J. (1989): The History of Archaeology and the Liberal Arts Curriculum. *Tracing Archaeology’s past. The historiography of Archaeology* (A.L. Christenson, ed.), Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville: 54-61.
- BREUIL, H. (1942-1945): La conquête de la notion de la très haute antiquité de l’Homme. *Anthropos. Revue Internationale d’Ethnologie et de linguistique*, Tome XXXVII/XL: 667-687.

- BREUIL, H.; CAPITAN, L. (1901): Les grottes à parois gravées ou peintes à l'époque paléolithique. *Revue de l'École d'anthropologie de Paris*, X: 321-325. (En Richard 1992: 317-323).
- BRUSH, S.G. (1995): Scientist as Historians. *Osiris*, 2nd Series, Vol. 10 (Constructing Knowledge in the History of Science): 214- 231.
- BUTTERFIELD, H. (1931): *The Whig Interpretation of History*. Pelican Books, London. 1973.
- CABRÉ, J. (1915): *El arte rupestre en España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Madrid.
- CARBALLO, J. (1950): *Marcelino S. de Sautuola*. Imp. y Enc. de la librería moderna, Santander.
- CARTAILHAC, E. (1886): *Les ages préhistoriques de l'Espagne et du Portugal*. Paris, Ch. Reinwald.
- CARTAILHAC, E. (1903): *La France Préhistorique d'après les sépultures et les monuments*. Félix Alcan, Paris.
- CARTAILHAC, E.; BREUIL, H. (1906): *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*. Imprimerie de Monaco, Monaco.
- CHIRON, L. (1889): La grotte Chabot, commune d'Aiguèze, Gard. *Bulletin de la Société d'anthropologie de Lyon*, t. 8: 96-97.
- CHRISTENSON, A.L. (1989): *Tracing Archaeology's past. The historiography of Archaeology*. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville.
- CLAASSEN, C. (ed.) (1994): *Women in Archaeology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- COYE, N. (1997): *La préhistoire en parole et en acte. Méthodes et enjeux de la pratique archéologique (1830- 1950)*. L'Harmattan, Paris.
- DAGEN, P. (1998): *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*. Flammarion, Paris.
- DÉCHELETTE, J. (1908): *Manuel d'archéologie préhistorique et gallo- romaine*. Librairie Alphonse Picard et fils, Paris.
- DELPORTE, H. (1989): Notas sobre el conocimiento de Altamira en Francia. *Cien años después de Sautuola* (M.R. González Morales, ed.), Diputación regional de Cantabria, Santander: 159-171.
- DÍAZ-ANDREU, M. (1993): Theory and ideology in archaeology: Spanish archaeology under Franco régime. *Antiquity*, 67 (254): 74-82.
- DÍAZ-ANDREU, M. (1997): Nationalism, ethnicity and archaeology-The archaeological study of Iberians through the looking glass. *Journal of Mediterranean Studies*, 7 (2): 155-168.
- DÍAZ-ANDREU, M. (2002): *Historia de la arqueología en España. Estudios*. Ediciones Clásicas, Madrid.
- DÍAZ-ANDREU, M. (2003): Arqueología y dictaduras: Italia, Alemania y España. *Antigüedad y Franquismo (1936- 1975)* (F. Wuff y M. Álvarez, eds.), Diputación de Málaga, Málaga: 33-73.
- DÍAZ-ANDREU, M. (2004): Britain and the Other: The Archaeology of Imperialism. *History, Nationhood and the Question of Britain* (H. Brocklehurst y R. Phillips, eds.), Palgrave, Houndmills-Hampshire: 227-241.
- DÍAZ-ANDREU, M.; CHAMPION, T. (1996): *Nationalism and archaeology in Europe*. Westview Press, Colorado.
- DÍAZ-ANDREU, M.; SORENSEN, M.L. (1998): *Excavating women : a history of women in European archaeology*. Routledge, London.
- DOIGNEAU, A. (1905): *Nos ancêtres primitifs*. Librairie C. Clavreuil, Paris.
- FAHNESTOCK, P.J. (1984): History and theoretical development: the importance of a critical historiography of archaeology. *Archaeological Review From Cambridge*, 3: 7-18.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, V.M. (2001): La idea de África en el origen de la prehistoria española. Una perspectiva post-colonial. *Complutum*, 12: 167-184.
- FERNÁNDEZ-MIRANDA, M. (1994): Sobre Altamira. *Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray* (J.A. Lasheras, ed.), Ministerio de Cultura, Madrid: 205- 209.
- FOUCAULT, M. (1971): *El orden del discurso*. Tusquets, Barcelona, 1999.
- FOUCAULT, M. (1975): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, Madrid, 1992.
- FREEMAN, L.G.; GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (2001): *La grotte d'Altamira*. La maison des roches, Tours.
- GARCÍA GUINEA, M.A. (1979): *Altamira*. Sílex, Santander.
- GERO, J.M.; CONKEY, M.W. (eds.) (1991): *Engendering Archaeology. Women and Prehistory*. Blackwell, Oxford.
- CLARKE, D.L. (1973): Archaeology: the loss of innocence. *Antiquity*, 47: 6-18.
- GOSDEN, C. (2004): *Archaeology and Colonialism. Cultural Contact from 5000 BC to the Present*. Cambridge University Press, Cambridge.
- GRAHAM, L. (1981): Why Can't History Dance Contemporary Ballet? Pr Whig History in the Evils of Contemporary Dance. *Science, Technology and Human Values*, Vol. 6, N° 34, (Winter 1981): 3-6.
- GRAN-AYMERICH, È. (1998): *Naissance de l'archéologie moderne. 1798- 1945*. CNRS Éditions, Paris.
- GRAVES-BROWN, P.; JONES, P.S.; GAMBLE, C. (eds.) (1996): *Cultural Identity and Archaeology: the construction of European Communities*. Routledge, London.
- HÄRKE, H. (ed.) (2000): *Archeology, Ideology and Society. The German Experience*. Peter Lang, Frankfurt.

- JONES, S. (1997): *The archaeology of Ethnicity. Constructing identities in the past and the present*. Routledge, London and New York.
- JUNKER, K. (1998): Research under dictatorship: the German Archaeological Institute 1929-1945. *Antiquity*, 72 (276): 282-292.
- KAESER, M.-A. (2002): On the international roots of prehistory. *Antiquity*, 76 (291): 170-177.
- KAESER, M.-A. (2004): *L'Univers du préhistorien. Science, foi et politique dans l'œuvre et la vie d'Édouard Desor (1811-1882)*. L'Harmattan, Paris.
- KOHL, P.L.; FAWCETT, C. (1995): *Nationalism, politics, and the practice of archaeology*. Cambridge Univ. Press, Cambridge.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1964): *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*. Éditions Picard, Paris.
- LARTET, E.; CHRISTY, H. (1864): Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine. *Revue archéologique*, nouvelle série, V: 233-267. (En Richard 1992: 245-285).
- LASHERAS, J.A. (2003): Localización y descripción de la cueva y su entorno. *Altamira* (A. Beltrán, coord.), Lunweg, Barcelona: 17-24.
- LAUDAN, R. (1992): The "New" History of Science: Implications for the Philosophy of Science. *PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association*, Vol. 1992, Volume Two: Symposia and Invited Papers: 476-481.
- LAUDE, J. (1968): *La peinture française (1905- 1914) et l'art nègre*. Klincksieck, Paris.
- LINDENSCHMIT, L. (1876): Üeber die Thierzeichnungen auf den Knochen der Thaynger Höhle. *Archiv für Anthropologie*, 9: 173-179.
- MADARIAGA, B. (ed.) (1976): *Escritos y documentos de Marcelino Sanz de Sautuola*. Institución Cultural de Cantabria, Santander.
- MADARIAGA, B. (ed.) (2002): *Escritos de Marcelino Sanz de Sautuola y primeras noticias sobre la cueva de Altamira*. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, Santander.
- MAYR, E. (1990): When is Historiography Whiggish? *Journal of the History of Ideas*, 51: 301-309.
- MELTZER, D.J. (1989): A question of relevance. *Tracing Archaeology's past. The historiography of Archaeology* (A.L. Christenson, ed.), Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville: 5-20.
- MESKELL, L. (ed.) (1998): *Archaeology under Fire. Nationalism, politics and heritage in the Eastern Mediterranean and the Middle East*. Routledge, Londres.
- MORO ABADÍA, O.; GONZÁLEZ MORALES, M.R. (2003): L'art bourgeois de la fin du XIX^e siècle face à l'art mobilier Paléolithique. *L'Anthropologie*, 107: 455-470.
- MORGAN, L.H. (1877): *Ancient Society: Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization*. Holt, New York.
- MORTILLET, G. (1867): *Promenades préhistoriques à l'exposition universelle*. Reinwald, Paris.
- MORTILLET, G. (1883): *Le préhistorique. Antiquité de l'homme*. Reinwald, Paris: 411-422. (En: Richard 1992: 245-285).
- MURRAY, T. (ed.) (1999): *Encyclopedia of Archaeology. The Great Archaeologist. II Volumes*. ABC-CLIO, Santa Barbara.
- MURRAY, T. (ed.) (2001): *Encyclopedia of Archaeology. History and Discoveries. III Volumes*. ABC CLIO, Santa Bárbara.
- PINSKY, V. (1989): Introduction: historical foundations. *Critical traditions in contemporary archaeology. Essays in the philosophy, history and socio-politics of archaeology* (V. Pinsky y A. Wylie, eds.), Cambridge University Press, Cambridge: 51-54.
- PINSKY, V. (1989b): Commentary: a critical role for the history of archaeology. *Critical traditions in contemporary archaeology. Essays in the philosophy, history and socio-politics of archaeology* (V. Pinsky y A. Wylie, eds.), Cambridge University Press, Cambridge: 88-91.
- PINSKY, V.; WYLIE, A. (eds.) (1989): *Critical traditions in contemporary archaeology. Essays in the philosophy, history and socio-politics of archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge.
- PLUCIENNIK, M. (ed.) (2001): *The responsibility of Archaeologist: Archaeology and Ethics*. Lampeter Workshop in Archaeology 4, BAR International Series 981, Oxford.
- QUIROGA, F.; TORRES CAMPOS, D. (1880): La cueva de Altamira. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 90: 161-163. (En: B. Madariaga (ed.) 1976: *Marcelino S. De Sautuola. Escritos y documentos*. Bedia, Santander: 258-268).
- REINACH, S. (1889): *Antiquités nationales. Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-laye. Volume I. Époque des alluvions et cavernes*. Firmin-Didot, Paris.

- REINACH, S. (1889): L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du Renne. *L'Anthropologie*, XIV: 257-266.
- RICHARD, N. (1991): *La préhistoire en France dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle (1859-1904)*. Thèse de doctorat sous la direction de Mme. C. Salomon-Bayet (Paris I).
- RICHARD, N. (1992): *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*. Presses Pocket, Anglaterre.
- RICHARD, N. (1993): De l'art ludique a l'art magique. Interprétations de l'art pariétal su XIX siècle. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 90 (1-2): 60-68.
- SANZ DE SAUTUOLA, M. (1880): *Breves apuntes sobre algunos objetos históricos de la provincia de Santander*. Tefesforo Martínez, Santander.
- SCHLANGER, N. (2002): Ancestral Archives: Explorations in the History of Archaeology. *Antiquity*, volume 76, numer 291, March: 127-131.
- SCHNAPP, A. (1993): *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*. Éditions Carré, Paris.
- SCHNAPP, A. (2002): Between antiquarians and archaeologist-continuities and ruptures. *Antiquity*, 76 (91): 134-140.
- SHEPHERD, N. (2002): Heading South. Looking North. Why we need a Post-Colonial Archaeology? *Archaeological Dialogues*, 9 (2): 74-82.
- SHINER, L. (2001): *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago, University of Chicago Press.
- SILBERMAN, N. (1989): *Between Past and Present. Archaeology, Ideology and Nationalism in the Modern Middle East*. Henry Holt and Company, New York.
- SORENSEN M.L.S. (2000): *Gender Archaeology*. Polity Press, Cambridge.
- TRIGGER, B.G. (1984): Alternative archaeologies: Nationalist, colonialist, imperialist. *Man* (N.S.) 19: 355-370.
- TRIGGER, B.G. (1989): *Historia del pensamiento arqueológico*. Crítica, Barcelona.
- TRIGGER, B.G. (2001): Historiography. *Encyclopedia of Archaeology. History and Discoveries. Volume II* (T. Murray, ed.), ABC CLIO, Santa Bárbara: 630-639.
- TYLOR, E.B. (1871): *Primitive Culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*. John Murray, London.
- UCKO, P.J.; ROSENFELD, A. (1967): *Paleolithic Cave Art*. World University Library, London.
- VAN REYBROUCK, D. (2002): Boule's error: on the social context of scientific knowledge. *Antiquity*, 76 (291): 158-64.
- VILANOVA Y PIERA, J. (1880): *Conferencias dadas en Santander*. Universidad de Cantabria y Ayuntamiento de Santillana del Mar, Santander.
- VILANOVA Y PIERA, J. (1880): *Conferencias dadas en Santander*. Universidad de Cantabria y Ayuntamiento de Santillana del Mar, Santander.
- VILANOVA Y PIERA, J. (1889): Tiempo transcurrido desde que apareció Adán sobre la tierra, las teoría prehistóricas nada pueden afirmar con fundamento que contrarie la tradición mosaica de la creación del hombre y de la antigüedad del mundo; ni hasta el presente aducen razones convincentes para afirmar la existencia del hombre terciario. *Crónica del Primer Congreso Católico Nacional Español. Discursos pronunciados en las sesiones públicas de dicha asamblea celebradas en la Iglesia de San Jerónimo de Madrid, Abril y Mayo de 1889*, Tipografía de los Huérfanos, Madrid: 475-489.
- WILKIE, I.A.; BARTOY, K.M. (2000): A Critical Archaeology Revised. *Current Anthropology*, 41 (5): 747-777.
- WINSOR, M.P. (2001): The Practitioner of Science: Everyone her Own Historian. *Journal of the History of Biology*, 34: 229- 245.