

Fig. 1. Letrero informativo en el interior de La Pileta. /jva/

Resumen / Abstract

El río Guadiaro es un paso natural que ha sido utilizado históricamente como conexión entre el Estrecho de Gibraltar y el interior peninsular, a través de la Serranía de Ronda. La línea de ferrocarril Bobadilla-Algeciras realizada por la *Algeciras-Gibraltar Railway Cia* entre los años 1890-1892, aprovechando el cauce del río, estableció una conexión que llegó a tener una dimensión internacional ya que puso a ciudades como Ronda, Algeciras o Tánger, al alcance de viajeros procedentes de Europa. En el entorno de la Sierra de Líbar, abiertas en las laderas orientales que se asoman al Guadiaro, y en las proximidades de la localidad de Benaoján, se sitúan dos de las más importantes cuevas prehistóricas del sur de la Península Ibérica como son las cuevas de La Pileta y El Gato. Estas cuevas fueron escenarios de una serie de exploraciones e investigaciones de las que ha quedado un rico conjunto de imágenes y textos que van desde la pintura paisajista del romanticismo decimonónico andaluz, a los primeros estudios del arte parietal prehistórico, la paleontología y la ingeniería hidráulica, entre otros. De la mano de M. Barrón, H. Breuil, H. Obermaier, W. Verner, J. Cabré, J. Bullón, etc., es posible descubrir un patrimonio exquisito que se suma al propio valor de las cuevas y el paisaje serrano. La trascendencia que tuvieron estos trabajos en el arte y la cultura contemporánea, al descubrirse que la huella dejada por los humanos primitivos no estaba tan lejos de los asuntos que agitaban la modernidad, son expuestos en algunas conexiones hechas entre las obras de Breuil, Le Corbusier y el escritor George Bataille.

The Guadiaro River is a natural crossing that throughout history has been used as a connection between the Strait of Gibraltar and the interior of the Iberian Peninsula, through the Ronda mountain range. The railway line Bobadilla-Algeciras, built by the Algeciras-Gibraltar Railway Cia between 1890 and 1892, taking advantage of the riverbed, established a connection that went on to have an international scope, since it made cities such as Ronda, Algeciras, or Tangier accessible to travellers coming from Europe. In the surroundings of the Líbar mountain range, opening on the Eastern mountainside near the town of Benaoján are two of the most important prehistoric caves in the South of the Iberian Peninsula, La Pileta and El Gato caves. These caves were the settings of a series of explorations and researches of which a rich combination of pictures and texts has remained, ranging from the landscape paintings of the Andalusian nineteenth-century Romanticism to the first studies on the prehistoric parietal art, paleontology and hydraulic engineering, among others. Through M. Barrón, H. Breuil, H. Obermaier, W. Verner, J. Cabré, J. Bullón, etc., it is possible to discover an exquisite heritage adding to the value of the caves and the mountain landscape. The importance that these works had on the art and on the contemporary culture, since it was discovered that the trace left by the primitive humans was not too far away from the affairs that shook the modernity, is exposed on several connections found among the works by Breuil, Le Corbusier, and writer George Bataille.

Iconografías. De La Pileta y El Gato en Benaoján

Juan José Vázquez Avellaneda

1. La carretera MA-505 discurre por un estrecho desfiladero sobre la cota 750 m. dejando hacia poniente las formaciones rocosas del Puerto o Cerro de Tavizna. La imagen es la de una cantera que hubiese sido sometida a un trabajo de talla y un posterior proceso de dispersión de las piezas monolíticas. Este puerto, en su vertiente noroeste, recibe al río Guadares por la Cueva del Hundidero, pasando a formar parte del Sistema Hundidero-Gato por el que recorre de forma subterránea algo más 4 km., hasta desembocar en el río Guadiaro. Dejando atrás Montejaque, se transita en unos pocos kilómetros sobre la cota 550 m. por un pequeño y tranquilo valle, el *polje* de Benaoján, orientado en dirección norte sur. El contraste de estos paisajes es parte de un mismo proceso geológico de erosiones, fracturas y sedimentaciones, propio de la formación kárstica de esta sierra situada en el margen oriental de Parque Natural de la Sierra de Grazalema, ya en la provincia de Málaga.

Una vez en Benaoján, tenemos la opción de tomar por la carretera MA-501 y manteniéndonos entre la cota 600 - 700 m., llegar a la Cueva de La Pileta abierta en la vertiente oriental de la Sierra de Líbar, de camino a Jimera de Líbar, o bien bajar hasta la cota 430 m. a orillas del río Guadiaro donde se sitúa la Estación de Benaoján-Montejaque. Por la ribera izquierda del Guadiaro un sendero que aprovecha tramos del camino viejo de Ronda, donde todavía son visibles trozos de la pavimentación antigua, se llega, atravesando

bajo un puente el ferrocarril Bobadilla-Algeciras, a la Cueva del Gato, en cuya abertura aparece en forma de pequeñas cascadas y remansos el río Guadares, para desembocar finalmente en el Guadiaro.

2. El ferrocarril Bobadilla-Algeciras, aprovecha el paso natural del río Guadiaro por el que discurre a lo largo de buena parte de sus 177 Km. para conectar el estrecho de Gibraltar con el interior andaluz a través de la serranía de Ronda. Se trata de una de las líneas históricas de ferrocarril que aún está en uso, aunque en estos momentos su destino no parece ser muy halagüeño, a pesar del interés cultural, paisajístico y estratégico que supone una infraestructura que aprovecha el primer paso al interior peninsular desde la costa mediterránea occidental. A partir de un proyecto del ingeniero Carlos Lamiable fue construida por la *Algeciras-Gibraltar Railway Cia* entre los años 1890-1892. El enlace con Bobadilla en esos momentos permitía conectar con otras redes de ámbito andaluz y nacional de la débil y fragmentaria red ferroviaria española.

El carácter cosmopolita e internacional que empezaron a tener ciudades como Ronda, Algeciras y Tánger, no sería ajeno a este ferrocarril que entre otros equipamientos construyó el hotel Reina Cristina de Algeciras en 1902 y el Reina Victoria de Ronda en 1906, disponiendo asimismo de cone-



Fig. 2. Carretera MA-505 por el Cerro de Tavizna. Fig. 3. Vista del *polje* de Benaoján. Fig. 4. Línea Algeciras-Bobadilla a su paso por la estación de Montejaque-Benaoján. Fig. 5. Calzada del camino viejo de Ronda a orillas del Guadiaro. /jva/ Fig. 6. Ferrocarril Algeciras-Bobadilla a su paso por la Cueva del Gato. Fig. 7. Algeciras. Estación del puerto.

xiones marítimas con Gibraltar, Tánger y Ceuta. En 1912 el *Morocco Express* que utilizaba esta línea, conectaba a París con el extremo sur peninsular, a las puertas del continente africano¹.

El encuentro de Bullón con Verner o Breuil y Obermaier, que veremos más adelante, y la presencia de otros viajeros por estas latitudes, no serían ajenos a esta infraestructura. La imagen del paso del ferrocarril antiguo delante de la Cueva del Gato sigue siendo muy explícita sobre la relación de esta infraestructura con el paisaje y el patrimonio de la zona. La implantación de la ciudad romana de Acinipo al norte de Benaoján, atenta a ese paso estratégico hacia el litoral, el gran pez de La Pileta, el curso del agua aún por El Gato, la fracasada Presa de los Caballeros, los estudios de paleohidrología en el Guadiaro, etc., conforman un puzle muy fértil.

3. La entrada a la Cueva del Gato, en la actualidad, es un espacio equipado para el ocio -el *homo ludens* parece mantener aún su presencia en el lugar- organizado por el Parque Natural de la Sierra de Grazalema, que aprovecha el entorno del denominado “Charco Frío” creado por la salida del río Guadares por la boca de acceso a la cueva. En su interior se conocen distintos ámbitos y cavidades de piedra caliza que se distribuyen a lo largo de unos 10 Km., identificados por nombres como: *Sala de los Gours*, *Plaza de Toros*, *Los*

Toriles, *Galería de la Ciénaga*, *Lago Doble*, *Lago Largo*, *Cabo de las Tormentas*, *Galería del Aburrimento*, *Sala de las Dunas*. La entrada está prohibida reservándose el acceso de forma exclusiva a grupos de espeleología con el correspondiente permiso previo, lo que no impide que se produzcan visitas de forma descontrolada a pesar del peligro que implica adentrarse por el complejo sistema hidrológico subterráneo, sin un conocimiento suficiente.

La Cueva del Gato estuvo habitada al igual que otras próximas de la serranía de Ronda como La Pileta y Ardales desde la prehistoria. El abate Henri Breuil, que ya había realizado su exhaustivo estudio sobre La Pileta, también la visitó en la década de los años veinte del siglo pasado, encontrando un dibujo antropomorfo esquemático, lo que confirmaba huellas humanas del paleolítico datadas entorno a 17.000 - 14.000 años de antigüedad, es decir de la época intermedia de las catalogadas en La Pileta por él mismo. El Gato es una cueva con muy escasa presencia de pinturas rupestres, algo que es posible que sea producto de las condiciones ambientales de una cavidad sometida al paso del agua y del viento. Recientes investigaciones arqueológicas han hallado la figura de un ciervo pintado en color ocre y en mal estado de conservación².

En el umbral de la gran abertura de la cueva, el cauce del río está regulado por un pequeño muro de hormigón que sirve de mirador hacia su

1. TORNAY DE CÓZAR, Francisco. “La línea de ferrocarril inglesa Algeciras-Bobadilla”, en PH nº 55, octubre 2005. p. 57. Véase también MILLÁN RINCÓN, Juan. “La implantación del ferrocarril en Andalucía”, en PH nº 55, octubre 2005. pp. 39-46.

2. CANTALEJO, Pedro, MAURA, Rafael, BECERRA, Manuel. *Arte rupestre prehistórico en la Serranía de Ronda*. Ronda 2006. pp. 60-62. El conjunto de la obra permite una perspectiva completa sobre La Pileta, El Gato, Ardales y su enclave geográfico.



Fig. 8. La Cueva del Gato con el Charco Frío en primer plano.

Fig. 9. Acceso a la Cueva del Gato vista desde un abrigo lateral. /jva/

oscuro y húmedo interior. Todo este sistema hidrológico subterráneo fue objeto de distintas intervenciones de ingeniería desde comienzos del siglo XX, que contaron con estudios previos de distinto signo sobre la viabilidad de ejecutar un embalse en la parte superior del sistema por la Cueva del Hundidero. Estas intervenciones comienzan por encargo de la compañía *Sevillana de Electricidad*, a la empresa sueca *Sociedad Anónima Sueca de Sondeos en Diamante*, que realiza la Presa de los Caballeros entre 1922-1924. El embalse de Montejaque como también se conoce, nunca llegó a funcionar de forma idónea debido a las continuas filtraciones provocadas por la naturaleza caliza del sistema kárstico. Ni siquiera la canalización realizada entre ambas cuevas en 1929 pudo solucionar las surgencias de agua en todo el sistema. Una vez más la Tierra parecía reclamar lo que es suyo, en este caso sería el de la propia formación geológica de esta sierra, siempre activa e incansable, hecha por la acción del agua sobre la piedra.

La Cueva del Gato también, como le ocurren a otras cuevas prehistóricas, dispone de un imaginario propio, gracias al cual el mundo de lo tangible es proyectado en otra realidad que quiere despejar aquello de desconocido y misterioso que tiene y que es consustancial a la mirada humana. El pintor sevillano Manuel Barrón y Castillo, exponente destacado de la pintura paisajística andaluza del S. XIX, director de la escuela de BB. AA de Sevilla y autor

de un conjunto de obras dedicadas a paisajes urbanos de ciudades como Sevilla, Cádiz o Málaga, realizada así mismo una serie de obras dedicadas a la Serranía de Ronda. Las ciudades, sus alrededores y los parajes serranos comparten en su obra, una cierta luz pálida e incluso tenebrosa, que le confieren un aire de estado de alma romántico, que queda sublimado por la afición que le produce la propia mirada. La Serranía de Ronda le permite además, en obras como *Lavanderas al pie de la ciudad de Ronda* y *Contrabandistas en la serranía de Ronda* y las distintas versiones sobre la cueva del Gato, mantener su inicial gusto por escenas costumbristas que no serían ajenas al conjunto de estereotipos asignados a lo español como periferia oriental.

En *La cueva del Gato* (1860) y *Emboscada a unos bandoleros en la cueva del Gato* (1869), Barrón utiliza la embocadura de la cueva como enmarque de la escena, aprovechando la rugosidad y el carácter agreste de las rocas, para enfatizar la acción que se desarrolla en la impresionante abertura de la cavidad y su acceso inmediato. Entre una versión y otra, lo primero que puede llamar la atención, es la transformación que se opera en el paisaje que sirve de fondo a ambos cuadros. Si en el primero podemos ver un cerro picudo, una cascada y un remanso de agua, que lo haría más cercano a algunos elementos naturales del lugar, aunque manteniendo una distancia notable con el mismo, en la versión de 1869, el paisaje se transforma en una geografía inventada o rememorada de otras visiones registradas por el pintor, geografía que en cualquier caso es menos amenazante que la primera. Hay que destacar que las embocaduras, así mismo se transforman en consonancia con el paisaje de fondo, de tal manera, que las fracturas de las piedras, la rugosidad de las mismas y el contraste de luces y sombras proyectadas sobre ellas, que caracteriza la primera versión, quedan muy difuminadas en la segunda que incluso disminuye la parte interior en sombra de la cueva. Otro aspecto destacado entre ambas obras sería el de la continuidad narrativa que presentan ambas, con la evolución de los personajes participantes de la acción. Salvo las cuatro figuras de la izquierda, el bandolero que apunta en dirección contraria, la mujer con el niño y el bandolero erguido en primer plano, que mantienen

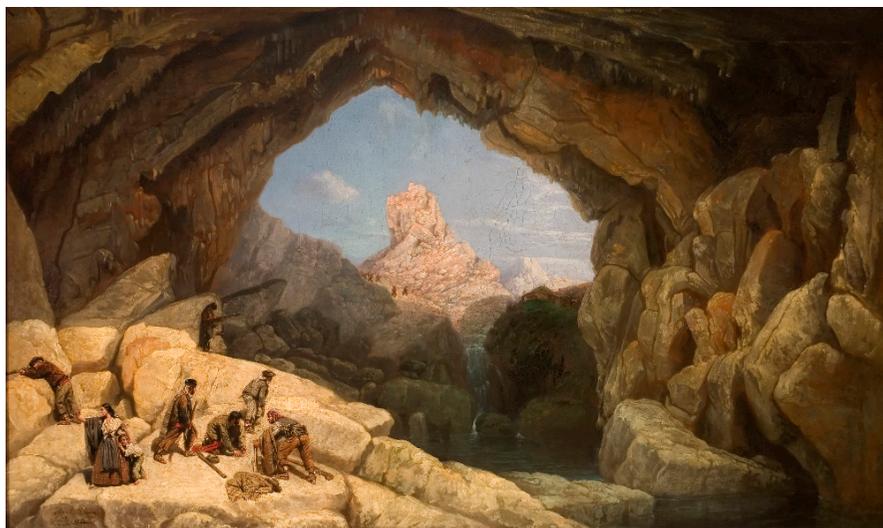


Fig. 10. *La cueva del Gato*. Manuel Barrón y Castillo (1860).

Fig. 11. *Emboscada a unos bandoleros en la cueva del Gato*. Manuel Barrón y Castillo (1869).

las mismas posiciones, las demás figuras muestran momentos sucesivos de un ataque de la Guardia Civil a ese reducto, desde su aproximación en la de 1860, hasta el momento del asalto, en el cual ya podemos ver caído a uno de los bandoleros de la partida, en la de 1869. Se ha apuntado, en algunos trabajos sobre Barrón, la existencia de una tercera visión del Gato, donde el paisaje vuelve a transformarse e incluso se ha señalado una obra del pintor Juan Pérez Villamil firmada en 1858, sobre la cueva, que podría estar inspirada en bocetos o trabajos del paisajista sevillano, anteriores a los cuadros conocidos. En este sentido hay que recordar que la docencia de Barrón en la escuela de Bellas Artes, produjo toda una serie de copias de sus propias obras por parte de los alumnos, como algunas que se conservan sobre las vistas del Paseo de las Delicias a orillas del Guadalquivir.

La narración de Barrón podemos tomarla si se quiere como un relato moralizante, donde la imagen romántica de bandoleros y paisajes agrestes de la serranía andaluza, presentada como algo irreductible, se domestica gracias a la acción de la fuerzas del orden y la ley. Tan cerca y tan lejos Barrón, como los humanos que utilizaron las cuevas prehistóricas para tomar sus paisajes cotidianos de cazadores, pescadores y recolectores, como motivos para hablar de sí mismos. En este sentido, podemos recordar al agente comercial Bernardo Soares, del *Libro del Desasosiego*, que contradiciendo al romántico Amiel cuando afirmaba que los paisajes son estados de alma, proponía la inversión del enunciado, es decir, que los estados de alma son paisaje y por tanto reflejo de nuestra capacidad de estar en el mundo, de *objetivar* y *crear* en cada momento³. Estados de alma convertidos en paisaje los de Barrón, caracterizado por un tiempo histórico, el de la sociedad burguesa utilitaria que “eligió en el sentido de los embalses”, en una “Europa (que) se empeño en una red de vías férreas”, en palabras de George Bataille, y en la que el tema

3. PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Traducción de Ángel Crespo. Barcelona 1984-1991. Trecho 33, pp. 51-52. “Dijo Amiel que un paisaje es un estado de alma, pero la frase es una felicidad indolente de soñador débil. Desde que el paisaje es paisaje deja de ser un estado de alma. Objetivar es crear, [...] Más certeza sería decir que un estado de alma es un paisaje; habría en la frase la ventaja de no contener la mentira de una teoría, sino tan solamente la verdad de una metáfora.”

central del paisajismo romántico, la naturaleza, donde “el enfrentamiento podía parecer más radical, no ofrecía tampoco más que una posibilidad de evasión provisional (además, el amor a la naturaleza es, en realidad tan reconocible con el primado de lo útil, es decir del mañana, que ha sido el modo de compensación más propagado -y el más anodino- de las sociedades utilitarias: nada hay evidentemente menos peligroso menos subversivo y, en fin, menos salvaje, que el salvajismo de los peñascos).”⁴

El cartel de “Prohibido el Paso” en la entrada a la Cueva del Gato, o el decadente estado de la presa de los Caballeros por la Cueva del Hundidero, parecen mostrar una “parte maldita” en la naturaleza que se resiste al impulso del progreso.

4. La Cueva de La Pileta fue descubierta por José Bullón Lobato en 1905, cuando se internó por la que era conocida como Sima de Las Grajas o de Los Murciélagos en busca de abono para las tierras de labranza donde trabajaba. Descendiendo unos 30 m. desde esa abertura, que se convirtió en la primera entrada a la cueva, y después de sucesivas y continuadas exploraciones, se adentró en su interior para encontrar después de los excrementos de los murciélagos que la poblaban, un suelo cubierto de huesos, fragmentos de cerámica y en las paredes de sus sucesivas cavidades una cantidad muy considerable de pinturas y trazos que denominó “letreros” y de ahí el primer nombre que tuvo La Pileta, Cueva de los Letreros. En la primavera de 1909, el coronel retirado e inválido Willoughby Verner, que vivía en Gibraltar, movido por su afición a la ornitología y conociendo de la existencia del lugar como enclave de poblaciones de “chovas”, tuvo la ocasión de acceder al interior de la cueva, lo que sin duda debió de producirle un gran interés, no tanto por su fauna como por todo lo que ya conocía Bullón. W. Verner motivado por las impresiones “altamente conmovedoras y pintorescas”, en palabras de Henri Breuil, publicó una serie de artículos “contados con mucho humor” en la *Saturday Review* entre septiembre y octubre de 1911. Serán estos textos

4. BATAILLE, George. “Baudelaire” en *La literatura y el mal*. Barcelona 2010. pp. 52-53.

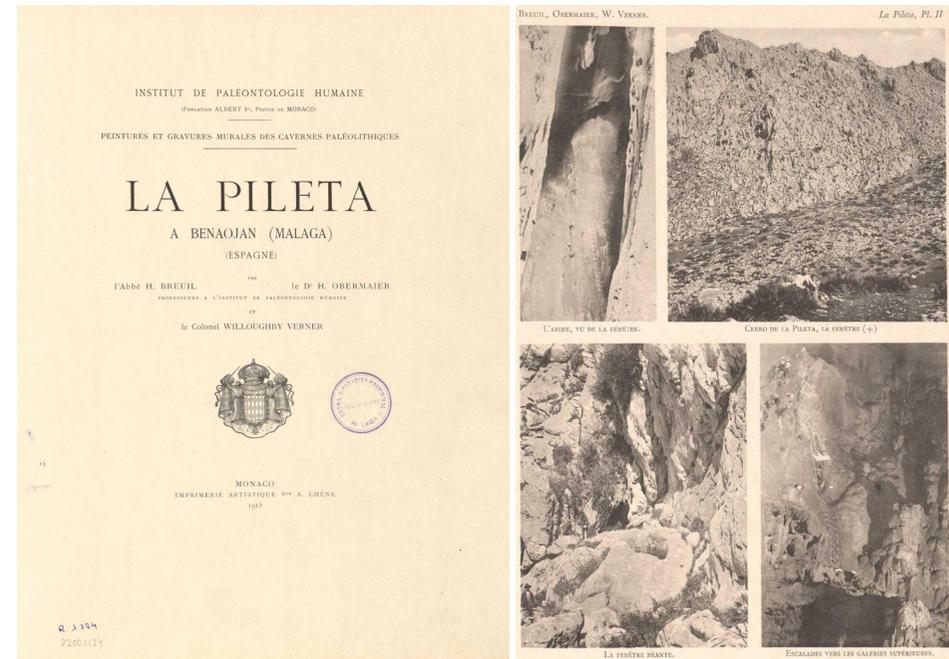


Fig. 12. *La Pileta a Benaolan. (Malaga). (Espagne)*. Página de inicio.

Fig. 13. Plancha II de *La Pileta a Benaolan. (Malaga). (Espagne)*, con fotografías de la exploración.

los que moverán al abate Henri Breuil y su colega Hugo Obermaier, pioneros en el estudio del arte rupestre francés y español, a organizar una expedición a la cueva cuya primera visita se realiza en marzo de 1912 y en las que están acompañados según especifica Breuil en el *Avant-Propos* de *Pileta a Benaolan (Malaga) (Espagne)* por Paul Wernert de Estrarburgo y Juan Cabré Aguiló.⁵ Fruto de la exploración detallada que realizan, atribuible en su mayor medida a las tareas realizadas por Breuil, Obermaier y Verner, contando con el apoyo de Bullón, se publica en Mónaco en 1915 con el patrocinio de la Fundación Alberto I de Mónaco, la obra *La Pileta a Benaolan (Malaga) (Espagne)* que firman el abate H. Breuil y el doctor H. Obermaier como profesores del

5. BREUIL, Henri, OBERMAIER, Hugo, VERNER, Willoughby. *La Pileta a Benaolan (Malaga) (Espagne)*. Mónaco 1915. La introducción de esta obra, *Avant-propos* está firmada por H. Breuil.

Institut de Paléontologie Humaine y el coronel Willoughby Verner, que será obra de referencia y de difusión internacional de La Pileta. En 1924 Tomás Bullón, hijo de Juan Bullón, descubre después de retirar un conjunto de piedras que taponaban una bóveda de la cueva, la entrada que desde entonces ha servido como acceso a su interior, mejorando notablemente la primera de la Sima de Las Grajas. Ese mismo año el gobierno español declara a La Pileta como Monumento Nacional y nombra a Tomás como guarda oficial, realizándose algunas pequeñas obras de acceso y cierre de la entrada.

Este conjunto de circunstancias que acontecen en La Pileta en los inicios del siglo pasado y los actores que participan en sus primeras exploraciones, conforman un *retablo* diverso que permite no solo entender la situación actual de La Pileta, sino que así mismo, nos remiten a los inicios de los estudios sistemáticos sobre el arte prehistórico de la Península Ibérica: a la colaboración entre descubridores autóctonos e investigadores nacionales e internacionales, con la participación de instituciones franco españolas, al alcance que tuvieron en su momento en el ámbito nacional, y al desigual destino que alcanzaron los calcos, láminas, fotografías, levantamientos topográficos, memorias y publicaciones, que se realizaron sobre un conjunto muy numeroso de estaciones arqueológicas prehistóricas, de las que La Pileta sin duda es la más rica del arte parietal del sur peninsular.

En este *retablo*, podemos empezar por su descubridor José Bullón y por extenso de sus herederos, que mantienen la custodia, conservación y la gestión de las visitas de la cueva hasta la actualidad. Se trata de un hecho singular que hace que aún podamos asistir en nuestros días a una relación directa con una parte importante de la cueva, con sus impresionantes formaciones geológicas y con el conjunto de dibujos y trazos amarillos, rojos y negros pintados sobre sus paredes. Si de por sí el original provoca una fuerte impresión, acostumbrados en la actualidad a todo tipo de réplicas, no es menor el efecto que produce la visita en pequeños grupos alumbrados por lámparas de petróleo, que de forma cambiante entre sombras proyectadas hacen aparecer las figuras y símbolos pintados de sus distintas cavidades y salas. Otros

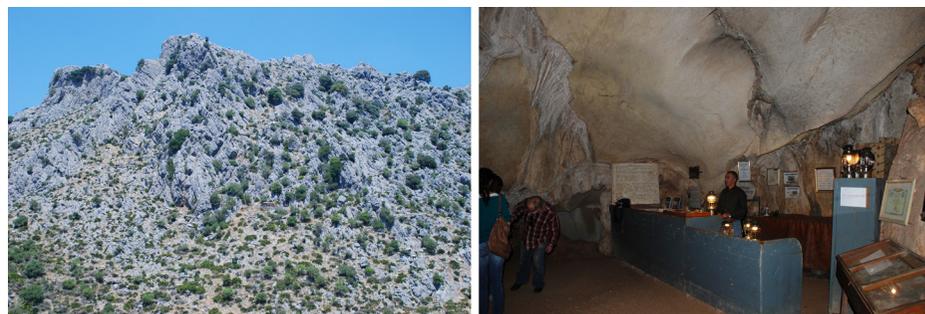


Fig. 13. Vista del acceso a La Pileta. Fig. 14. Control de acceso en el interior de La Pileta. /jva/

elementos menores como la puerta de entrada, el mostrador de la recepción ya en el interior de la cueva y algunos paneles y letreros conservados como enseres familiares por los Bullón, en su austeridad son todo ejemplo de la microhistoria moderna de la cueva en sus últimos cien años. No en balde, en la publicación de José Bullón Giménez sobre La Pileta con motivo del centenario de su descubrimiento podemos leer: “Nosotros nos sentimos orgullosos de no tener grandes entidades, ni grandes latifundios, solo lo necesario para vivir. Pero el “boquete” sigue intacto a la vista del mundo científico, que es el que verdaderamente tiene opinión razonable. Si el abate Breuil pudiera visitarla en el día de hoy, la impresión de verla tal cual estaba sería mayúscula. Podría comprobar que se cumplió la promesa de cuidarla.”⁶ Si el actual sistema de custodia y consumo de la cueva puede valorarse de forma negativa en atención a los actuales protocolos patrimoniales de conservación de estos bienes, no debería menospreciarse nunca la fidelidad que su actual situación muestra con su pasado más reciente. A nuestros ojos, por contraste, la obra *La Pileta a Benaolan* no deja de sorprendernos por la ausencia de cualquier mención a la figura de Bullón. Ninguna referencia se hace al mismo. En el ya citado *Avant-Propos* de la monografía, el relato comienza con el coronel Willoughby Verner, y apenas se agradece la colaboración prestada para posibilitar las visitas a la cueva, al propietario de las tierras “Don Joaquín Ortega” y

6. BULLÓN GIMÉNEZ, José. *Cueva de La Pileta. Monumento Nacional desde 1924. Acontecimientos históricos más importantes sobre La Pileta y la familia Bullón (1905-2005)*. Ronda 2006. p. 26.



Fig. 15. Juan Cabré en el Monasterio de San Juan de Duero. (Soria) hacia 1911. Fig. 16. La familia de Juan Cabré fotografiada por él mismo en el yacimiento del Cerro de El Castillo (Ávila) hacia 1930.

al director de la línea férrea Bobadilla- Algeciras, “Monsieur Morrison” que facilita alojamiento al abate en unas instalaciones desocupadas aledañas a la estación de Jimera de Líbar. Incluso la conocida fotografía de José Bullón con su hijo Tomás con el perfil montañoso y la sima de Las Grajas al fondo señalada con una cruz, es identificada con el pie de foto: *Cerro de La Pileta, la fenêtre (+)*.

Siguiendo con Juan Cabré Aguiló, diríamos que su figura se proyecta con una cierta sombra de olvido, casi espectral, con libreta en mano asoma aún entre las ruinas del claustro del Monasterio de San Juan de Duero de Soria, como salido de una novela gótica, en una fotografía tomada hacia 1911. Con estudios artísticos y formado por Breuil en arqueología como becario del Institut de Paléontologie Humaine, Juan Cabré desarrolló un trabajo ingente de exploración sobre un conjunto muy amplio de estaciones arqueológicas paleolíticas a lo largo de toda la península, de las que dejó constancia en calcos, láminas, fotografías, memorias y publicaciones que constituyen hoy un archivo muy importante sobre los primeros estudios del arte rupestre en nuestro país. Compañero de Breuil y Obermaier en La Pileta como en otros muchos yacimientos y con los que firmará algunas publicaciones, su trabajo queda unido a la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, un organismo que se funda en 1912 y al que le corresponde un periodo

de descubrimientos, estudios y exposiciones sobre el arte rupestre en España muy fructífero. Obras como *El arte rupestre en España* (1915) o *Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del extremo sur de España (Laguna de La Janda)* (1914) son una buena muestra de su trabajo, más allá de las colaboraciones hechas con Breuil. Juan Cabré en unión con Francisco Benítez Mellado y en menor medida con Eduardo Hernández-Pacheco, serán autores de una importante colección de calcos, dibujos y fotografías realizados para la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, que se han conservado en el Museo Nacional de Ciencias Naturales -curiosamente ninguno atribuible Breuil-, sobre un centenar de estaciones o localidades. La Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas estuvo funcionando hasta 1939, durante ese periodo se celebró la Exposición de Arte Prehistórico Español en 1921, en Madrid, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte. Durante la guerra civil muchos calcos fueron utilizados para fines diversos, al finalizar la guerra Cabré fue depurado temporalmente, los estudios sobre arte rupestre pasaron a ser un tema marginal y es ahora en los últimos años cuando empieza a recuperarse del olvido esta memoria reciente.⁷ Además del material dibujado por Cabré, se han conservado sus trabajos fotográficos -parece ser que fue Breuil quien le facilitó su primera cámara-, que constituyen un material documental y humano de gran valor, dada la mirada poliédrica del autor, que recoge en cada estación arqueológica, la presencia del paisaje, sus gentes, sus actividades, las autoridades, investigadores y trabajadores que participan en cada exploración, y hasta su propia familia que le acompaña en algunos de esos viajes y estancias.

Quedarían por decir algunas palabras sobre los otros tres actores que coinciden en La Pileta en marzo de 1912, Breuil, Obermaier y Verner y que firman como coautores la monografía de 1915. Los títulos en los que estos

7. SÁNCHEZ CHILLÓN, Begoña. “Los inicios de la documentación gráfica del Arte Rupestre en España: La Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.” En *Cuadernos de Arte Rupestre*, pp. 34-51. Véase asimismo BELTRÁN FORTES, José. “La arqueología en España durante la primera mitad del siglo XX. Apuntes sobre el marco institucional.” En *Historia de la arqueología en el norte de Marruecos durante el período del Protectorado y sus referentes en España*. Sevilla 2008, pp. 19-37.

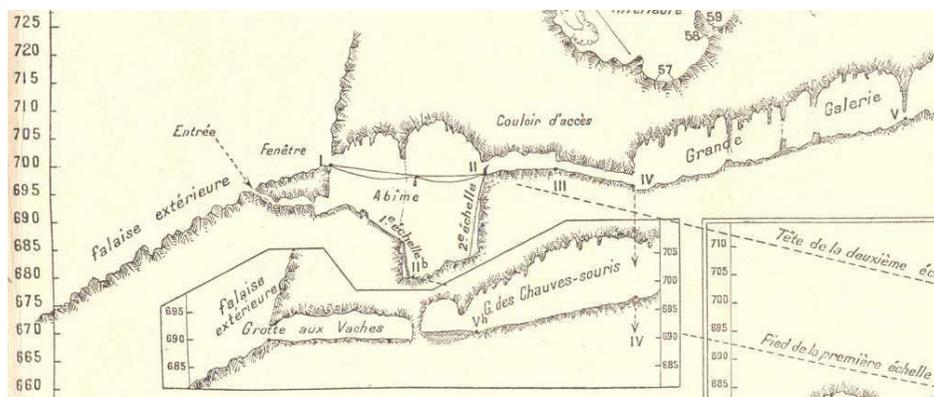


Fig. 17. Detalle de la entrada a La Pileta en el *Plan et Profil de la caverne de La Pileta* de Verner.

autores dejan constancia de sus exploraciones, en muchos casos compartidas, se refieren a una amplia geografía de estaciones prehistóricas, cantábricas, pirenaicas, del Levante español y otras. En el entorno de La Pileta habría que incluir las referidas a la Laguna de la Janda y a Gibraltar. A título individual, obras como *My life among the wild birds of Spain* (1909) de Verner, *El hombre fósil* (1916) de Obermaier o *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne* (1952) de Breuil, siguen siendo referencias imprescindibles para conocer el carácter polifacético de estos pioneros en los que concurría un interés por distintos saberes: la arqueología, la geología, el naturalismo, la paleontología, la etnografía y las artes plásticas, se dan la mano en sus investigaciones. Estas experiencias, le sirvieron a Breuil para ocupar la cátedra de Prehistoria en el Collège de France en 1929 y a Obermaier la de Historia Primitiva del Hombre en la Universidad Central de Madrid en 1922 que dejará tras la guerra civil.

La Pileta a Benaojan (Malaga) (Espagne), ahora a los cien años de su publicación debemos considerarla como un auténtico *monumento* que se suma al propio valor de la cueva. El trabajo de campo desarrollado durante más de cuarenta días, entre el 20 de marzo y el 15 de abril de 1912,⁸ queda expuesto

8. RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro, BELTRÁN FORTES, José. "Arqueología de Andalucía. Algunos ejemplos de actividades arqueológicas en la primera mitad del siglo XX." En *Historia de la arqueología*

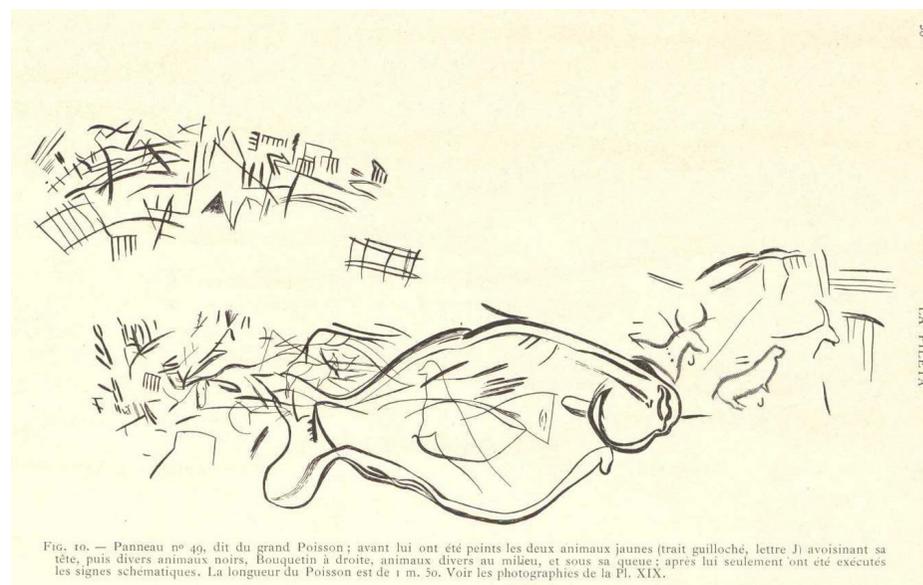


Fig. 10. — Panneau n° 40, dit du grand Poisson; avant lui ont été peints les deux animaux jaunes (trait guilloché, lettre J) avoisinant sa tête, puis divers animaux noirs, Bouquetin à droite, animaux divers au milieu, et sous sa queue; après lui seulement ont été exécutés les signes schématiques. La longueur du Poisson est de 1 m. 50. Voir les photographies de la Pl. XIX.

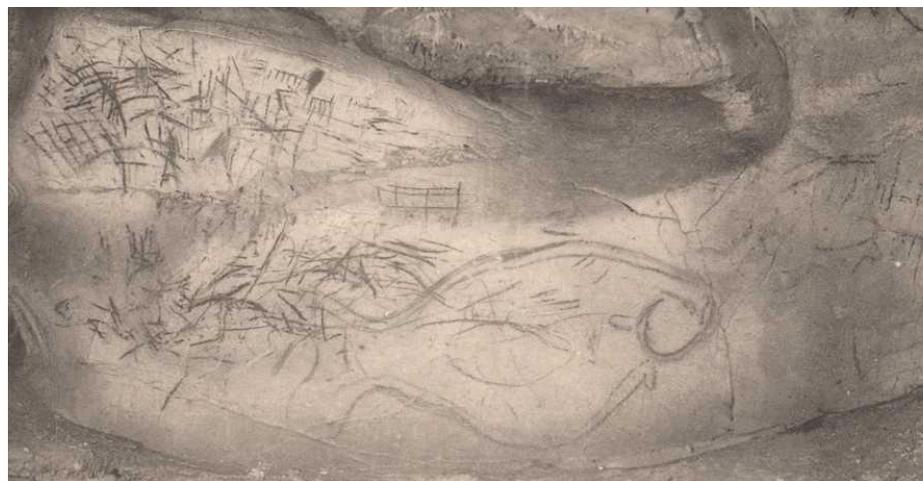


Fig. 18. Panel del Gran Pez.

Fig. 19. Fotografía de la pared con el Gran Pez. De *La Pileta a Benaojan*.

en el norte de Marruecos durante el periodo del Protectorado y sus referentes en España. Sevilla 2008, pp. 54-56.

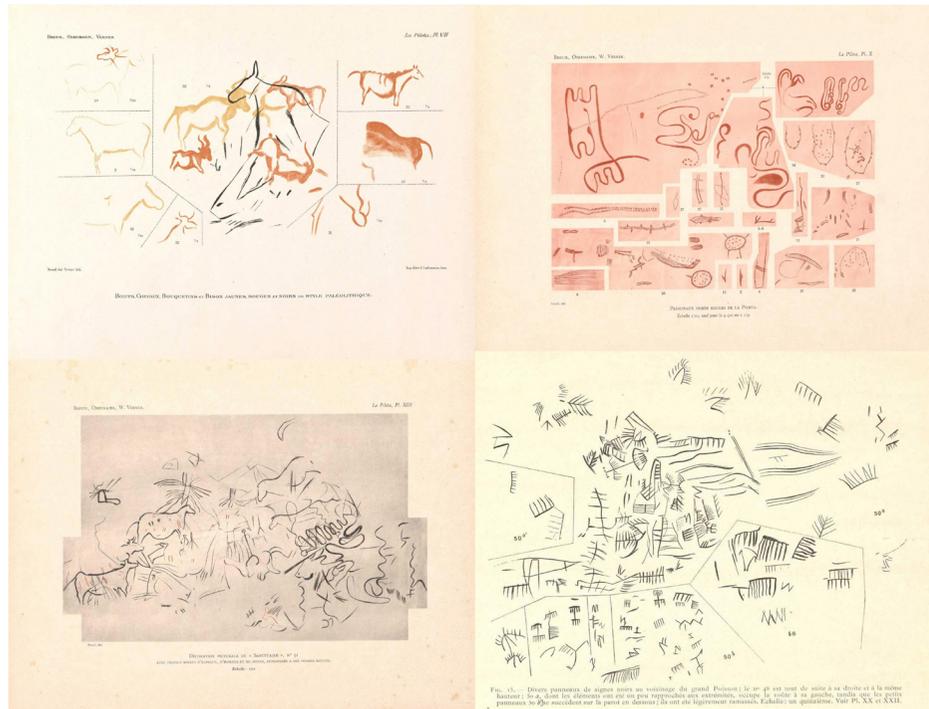


Fig. 20, Fig. 21, Fig. 22. Planchas VIII, X y XIII de *La Pileta a Benaiojan*.
Fig. 23. Signos negros próximos al Gran Pez.

en una obra que se inicia con un levantamiento topográfico en planta y sección de la cueva, denominado *Plan et Profil de la caverne de La Pileta* firmado por W. Verner, en el que aparecen el acceso, los medios auxiliares utilizados para su recorrido, triangulaciones, la ubicación de cada uno de los paneles estudiados y una identificación de las distintas salas y galerías con nombres como son: *Abîme, Galerie de Las Grajas, Le Labyrinthe, Nef Centrale, Thermopyles, Galerie des Bouquetins, galerie des Tortues, Salle des Serpents, Le Sanctuaire, Cama de la Reina Mora, Salle du Grand Poisson*. Hay que considerar que este plano se convierte en un auténtico plano-guía que espacializa el conjunto del texto desde la *Description de la Caverne*⁹ al inicio, a toda la clasificación de las pinturas

9. Op. cit. 5, pp. 5-15.

establecida según la superposición de los trazos observados en las paredes, desde las más antiguas a las más recientes según sus colores: amarillas, rojas y negras.¹⁰ En cada uno de estos grupos y atendiendo a la morfología y a los temas de cada una de las pinturas, se establecen subdivisiones, desde las más antiguas serpentiformes realizadas con los dedos, hasta los signos y símbolos más esquemáticos, “le régime de un schématisme absolu”, pasando por un conjunto muy amplio de formas zoomórficas, naturalistas, referidas a una fauna diversa de caballos, serpientes, rinocerontes, ciervos, cabras, moluscos y peces, con el Gran Pez como un motivo que se considera muy escaso en el repertorio conocido del arte rupestre. En todos estos casos, las referencias a otras cuevas para establecer por comparación dataciones e interpretaciones son continuas. De esta manera, en el capítulo VII *Comparaisons et Conclusions*¹¹ de forma resumida se nombran a Hornos de la Peña, Altamira, Gargas, Croze à Gontran de Tayac, La Pasiega, Font-de-Gaume, Portel, Niaux, entre otras del ámbito cantábrico y pirenaico principalmente, estableciendo para las pinturas de La Pileta un periodo que abarca el aurignaciense (Aurignac), el magdaleniense (La Madeleine, Dordoña) y “jusqu’ en plein Néolithique”. Es decir, un periodo de 40.000 a 7000 años, aunque en la monografía no se apunta ningún tipo de datación en años. *La Pileta a Benaiojan*, se completa con una *Liste des Planches* en la que se incluye un abundante material fotográfico y de reproducciones a escala de las pinturas, con una desmesura casi comparable al gran palimpsesto dejado por el incipiente *homo sapiens* durante milenios en La Pileta.

5. Las publicaciones ilustradas del abate Henri Breuil sobre el arte parietal de la cuevas prehistóricas, iniciadas en la segunda década del siglo pasado, fue un auténtico acontecimiento en los medios intelectuales y artísticos europeos, y de forma destacada en Francia. Amédée Ozenfant después de una visita a las cuevas del entorno de Eyzies la califica como “la plus forte secousse

10. Op. cit. 5, pp. 16-56.

11. Op. cit. 5, pp. 57-62.

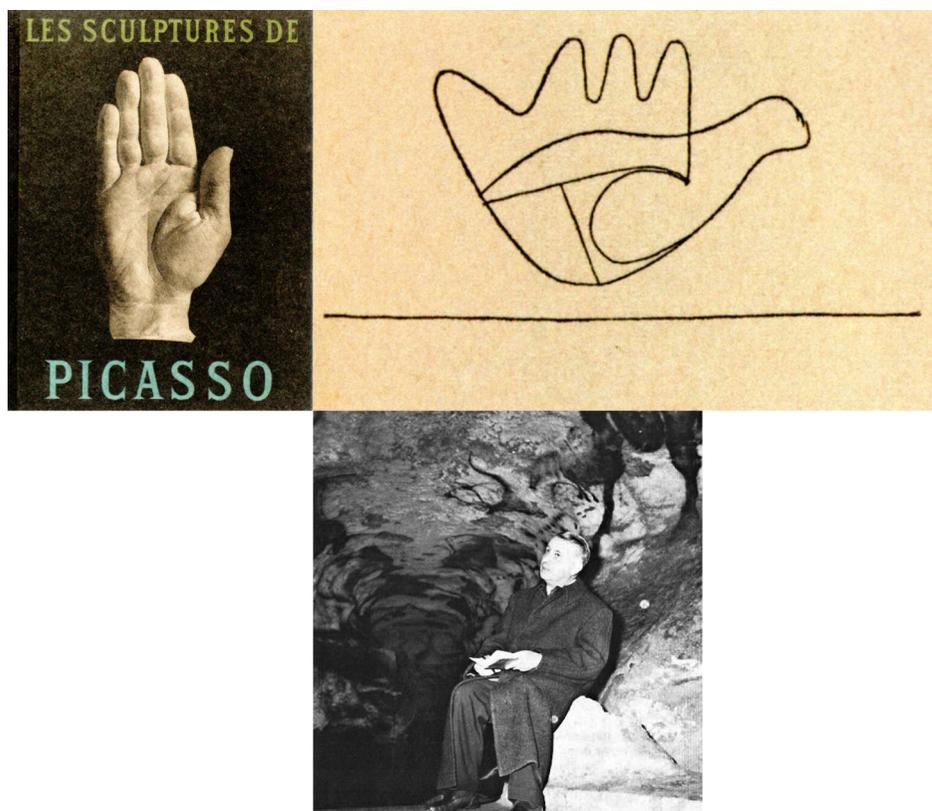


Fig. 24. Portada de *Les sculptures de Picasso*.

Fig. 25. *La Main ouverte* en *Modulor 2*. Le Corbusier.

Fig. 26. George Bataille en Lascaux.

de leur vie”, como un “choc prodigieux”. Ozenfant con Jeanneret publican en *L'Esprit nouveau* en 1922 un artículo titulado *De la peinture des cavernes à la peinture d'aujourd'hui*. Ente los motivos del arte rupestre que sin duda parecen fijar una mayor atención en los círculos artísticos de la vanguardia histórica, es el de la impresión de la mano en positivo o negativo sobre las rocas de las cavernas, el que se convierte en un tema recurrente: Manos y guantes vemos en André Breton, manos en las fotografías de Man Ray, en los mármoles de

Giacometti, en las manos torcidas por el trabajo de Léger, en los collages de Max Ernst, en la mano de Picasso fotografiada por Brassäi para la cubierta de *Les sculptures de Picasso* de 1948. Los calcos y reproducciones de Breuil, presentaron a los ojos de la modernidad el gran salto dado por el *homo faber*, que con la utilización de sus manos no solo es capaz de fabricar utensilios y herramientas sino que además produce otros objetos, dejando una huella que se sitúa más allá del tiempo de lo utilitario y del trabajo, asuntos que sin duda resultaban de actualidad en un tiempo histórico dominado ya por la lógica del capital.

Le Corbusier dibuja una versión de *La Main ouverte* en 1951, que publica en *Modulor 2*, en la que una mano abierta es a la vez un ave que vuela sobre una línea de horizonte. Marie-Jeanne Dumont indagando sobre la génesis del motivo que llegó a convertirse en una especie de firma artística del arquitecto, señala algunos textos que formaban parte de la biblioteca del mismo y que demostrarían una relación evidente entre el tema elegido, sus múltiples representaciones y las referencias del mismo al arte de las cavernas y al entendimiento antropológico moderno de las sociedades primitivas. De esta manera Dumont señala dos títulos de la biblioteca corbuseriana como: *Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques. La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)* de H. Breuil, L. Capitan y D. Peyrony, *Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques. Les cavernes de la région cantabrique* de H. Breuil, H. Alcalde del Río y L. Sierra. Le Corbusier pues, conocedor de la obra de Breuil como conocedor asimismo del interés de George Bataille por asuntos relativos a la economía de las sociedades paleolíticas, y en concreto de su obra *La Part maudite* publicada en 1949 y que Bataille le dedica un ejemplar con el siguiente texto: “à Monsieur Le Corbusier, en témoignage d'admiration et de sympathie.”¹²

Algunos asuntos tratados por Bataille en esta obra, sobre el valor de la fiesta, de la risa, del derroche, de la prohibiciones y de lo sagrado, en las sociedades primitivas, tendrán un desarrollo por extenso en *La peinture*

12. DUMONT, Marie-Jeanne. “La Main ouverte. Du symbole politique à la signature artistique.” En *Le Corbusier. Mesures de l'homme*. París 2015. pp. 135-141.

préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art publicada en 1955 después de sus visitas a esa caverna que “en las orillas del mundo industrial, a algunas horas de viaje de París”, le permite descubrir un arte tan próximo a nosotros que parece abolir el tiempo, “el símbolo de las eras que supieron del pasaje de la bestia humana al ser separado que somos.” Bataille se apoya en Breuil y de forma explícita en los *Quatre siècles d'art pariétal* para situarnos en la historia y más allá: “Parados delante de los frescos de Lascaux” no es posible pensar en seres casi animales, sino que en su vida tuvieron que llegar “a cierto nivel de exuberancia y de goce”, una vida transfigurada que es “bella y por esto mismo soberana.”¹³ Se trata a ojos de Bataille de un importante *acontecimiento* en el que se produce “el paso del mundo del trabajo al mundo del juego”, de la fabricación de utensilios y de la primacía por asegurar el porvenir propia del tiempo del trabajo, al mundo de lo lúdico, del instante, del goce del presente como *valor de oposición* frente al primero.¹⁴ Las pinturas de Lascaux no son pues una trasposición sin más del mundo cotidiano de cazadores, recolectores de sus autores, el escritor francés nos advierte de una *laguna* propia de los paleohistoriadores que desde sus disciplinas especializadas, atendiendo solo a los documentos de su especialidad, olvidan a menudo el mundo de las *prohibiciones* sobre las que se basan estos humanos, prohibiciones que tienen que ver con aquello que interfiere con el orden de cosas inherentes al trabajo. “El mundo de Lescaux, tal como procuramos entreverlo, es ante todo un mundo regido por el sentimiento de la prohibición”, dirá, y aquello que produce esas interferencias en el mundo del trabajo son dos: la muerte y la reproducción sexual. Se inaugura así una relación distinta entre hombres y objetos unos *sagrados* y *prohibidos* y otros *profanos*, *tratables* y *accesibles*. El nacimiento del arte se asocia así al del *juego*, que tiene una finalidad en sí mismo, para Bataille, siguiendo a Hui-zinga, al *homo sapiens* sería mejor denominarlo como *homo ludens* que deja su huella en esas pinturas como testimonio de la *transgresión*, de la *fiesta*, del

13. BATAILLE, George. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba 2003. pp. 25-35.

14. Op. cit. 13. pp. 38-41.

sacrificio sobre el que basa sus relaciones con los objetos y con los otros seres humanos.¹⁵

Ahora, las cuevas prehistóricas más famosas como Altamira, Lascaux, Chauvet y otras, se han convertido en objetos aparte de nuestro tiempo, objetos *cuasi sagrados*, encapsulados en la oscuridad del interior de la Tierra, resistiéndose a nuestra mirada son sustituidos por otros objetos más tratables, accesibles, dispuestos al consumo y a la comodidad del visitante del siglo, gracias a distintas neocuevas, réplicas, documentales, filmes, y toda clase de reproducciones. Las cuevas de La Pileta y El Gato en este panorama se presentan aún como situaciones anómalas, ricas en historias remotas y contemporáneas, como lugares propicios para el juego y la transgresión, en un futuro que siempre estará por venir.

15. Op. cit. 13. pp. 41-54.