



Panta Rei

Revista digital de Historia
y Didáctica de la Historia

2020



Panta Rei

Revista Digital de Historia y Didáctica de la Historia

2020

Revista anual

Fecha de inicio: 1995

Revista *Panta Rei*. pantarei@um.es

Edita:

Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigüedad Tardía – CEPOAT

Edificio Universitario Saavedra Fajardo.

Universidad de Murcia

C/ Actor Isidoro Máiquez, 9

30007 – MURCIA – ESPAÑA

Teléfono: (+34) 868883890

cepoat@um.es

Web: www.um.es/cepoat/pantarei

Ediciones de la Universidad de Murcia – EDITUM

Edificio Pleiades. Campus de Espinardo.

Universidad de Murcia

C/ Campus, s/n

30100 – MURCIA – ESPAÑA

Teléfono: (+34) 868883013

editum@um.es

Web: <https://www.um.es/web/editum/>

Edición 2020

ISSNe: 2386-8864

ISSN: 1136-2464

Depósito legal: MU-966-1995

cepoAt



En portada: calco de las pinturas rupestres de la Cueva del Niño. García Moreno et al., 2016.

Responsables de los textos: sus autores.

Responsable de la presente edición:
Consejo Editorial de Panta Rei.



CONSEJO DE REDACCIÓN

Coordinador editorial

[Egea Vivancos, Alejandro](#) [Didáctica de las Ciencias Sociales, Universidad de Murcia]

Secretaria

[Arias Ferrer, Laura](#) [Didáctica de las Ciencias Sociales, Universidad de Murcia]

Editores

[Jiménez Vialás, Helena](#) [Historia Antigua, Universidad de Murcia]

[Martínez Gil, Tània](#) [Didáctica de las Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona]

Meseguer Gil, Antonio José [Historiador, Profesor de Secundaria]

[Ortiz García, Jónatan](#) [Arqueología, Universidad de Alcalá de Henares]

[Romero Molero, Alberto](#) [Arqueología, Universidad Isabel I]

[Sáez Giménez, David Omar](#) [Historiador, Profesor de Secundaria]

[Sáez Rosenkranz, Isidora V.](#) [Didáctica de las Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona]

[Sánchez Mondejar, Celso Miguel](#) [Arqueólogo, Patrimonio Inteligente]

Responsable informático

[Martínez García, José Javier](#) [CEPOAT, Universidad de Murcia]

Responsables de traducción y corrección lingüística

[Martínez Martínez, Cristina](#) [Profesora de Secundaria, Sociedad Española de Lenguas Modernas]

[Albaladejo Albaladejo, Sara](#) [ISEN-Universidad de Murcia]

CONSEJO ASESOR

[Adroher Auroux, Andrés María](#) [Arqueología, Universidad de Granada]

[Albero Muñoz, M^ª del Mar](#) [H.^ª del Arte, Universidad de Murcia]

[Alia Miranda, Francisco](#) [Historia Contemporánea, UCLM]

[Arciniega García, Luis](#) [Historia del Arte, Universidad de Valencia]

[Barrio Barrio, Juan Antonio](#) [Historia Medieval, Universidad de Alicante]

[Castellano i Solé, Núria](#) [Egiptología, Schola Didáctica Activa S.L.]

[Chapman, Arthur](#) [History Education, University College of London, Reino Unido]

[Cid López, Rosa María](#) [Historia Antigua, Universidad de Oviedo]

[Cobacho López, Ángel](#) [Derecho, Universidad de Murcia]

[Cuenca López, José María](#) [Didáctica de las Ciencias Sociales, Universidad de Huelva]

[Egea Bruno, Pedro M.^º](#) [Historia Contemporánea, Universidad de Murcia]

[Feijoo Martínez, Santiago](#) [Arqueología, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida]

[García Atienzar, Gabriel](#) [Prehistoria, Universidad de Alicante]

[Ginestí Rosell, Anna](#) [Filología Clásica, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt]

[González Monfort, Neus](#) [Didáctica de las Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Barcelona]

[González Soutelo, Silvia](#) [Arqueología, Universidad de Vigo]

[Haber Uriarte, María](#) [Prehistoria, Universidad de Murcia]

[Hernández de la Fuente, David](#) [Filología Clásica, Universidad Complutense]

[Hutson, Scott R.](#) [Anthropology, University of Kentucky, EEUU]

[Igal Luis, David](#) [Historia Medieval, UCLM]

[Irigoyen López, Antonio](#) [Historia Moderna, Universidad de Murcia]

[Jover Maestre, Francisco Javier](#) [Prehistoria, Universidad de Alicante]

[Mahony, Simon](#) [Digital Humanities, University College of London, Reino Unido]

[Marsilla de Pascual, Francisco Reyes](#) [Técnicas historiográficas, Universidad de Murcia]

[Martínez-Burgos García, Palma](#) [H.^ª del Arte, UCLM]

[Mathis, Christian](#) [Didaktik der Geschichte, PH Zürich]

[Miralles Maldonado, José Carlos](#) [Filología Clásica, Universidad de Murcia]

[Molina Gómez, José Antonio](#) [Historia Antigua, Universidad de Murcia]

[Mónica Ghirardi](#) [Historia Moderna, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina]

[Navarro Espinach, Germán](#) [Historia Medieval, Universidad de Zaragoza]

[Noguera Celdrán, José Miguel](#) [Arqueología, Universidad de Murcia]

[Ortiz Heras, Manuel](#) [Historia Contemporánea, UCLM]

[Panzram, Sabine](#) [Historia Antigua, Universität Hamburg]

[Pérez Molina, Miguel Emilio](#) [Filología Clásica, Universidad de Murcia]

[Prados Martínez, Fernando](#) [Arqueología, Universidad de Alicante]

[Sánchez Ibáñez, Raquel](#) [Didáctica de las Ciencias Sociales, Universidad de Murcia]

[Sancho Gómez, Miguel Pablo](#) [Educación, UCAM]

[Victoria Moreno, Diego](#) [Historia Contemporánea, UNED]

[Vilar García, María José](#) [Historia Contemporánea, Universidad de Murcia]

[Vivas Sainz, Inmaculada](#) [H.^ª del Arte, UNED]

[Zamora López, José Ángel](#) [Próximo Oriente Antiguo, CCHS-CSIC]

Índice

Artículos

- Las ocupaciones paleolíticas en el sur de la provincia de Albacete* 7
Noelia Sánchez Martínez
- El elefante en las acuñaciones hispanocartaginesas* 43
José Luis Aledo Martínez
- La epigrafía votiva romana de Caldas de Montbui (Vallés Oriental, Barcelona) (ss. I-II d. C.). Un ejemplo de promoción de las élites provinciales de la tarraconensis en centros de aguas minero-medicinales* 61
Jesús Sánchez Alguacil
- Representación de la historia de España por medio de la filatelia. Estudio de los sellos diseñados por Gallego y Rey* 89
Pedro Vázquez-Miraz
- La representación del patrimonio arqueológico en los libros de texto de Educación Primaria: El contexto indígena canario como estudio de caso* 109
A. José Farrujía, Carmen Ascanio Sánchez, Ulises Martín Hernández y Cristo Manuel Hernández Gómez
- La empatía como elemento para la adquisición del pensamiento histórico en alumnos de bachillerato. Un estudio de caso centrado en la Guerra Civil española y el franquismo* 129
Sebastián Molina Puche y Adrián Salmerón Ayala
- Fuentes orales para el desarrollo de la empatía histórica: un estudio en la formación del profesorado de Educación Infantil* 155
M^{ca}. Teresa Carril-Merino, Beatriz Andreu-Mediero, Mercedes de la Calle Carrecedo y Esther López Torres
- ¿Qué aporta el género a la formación de docentes de historia? La valoración de la perspectiva de género entre los estudiantes del Máster de Profesor/Profesora en Educación Secundaria* 185
Helena Rausell Guillot
- Educar para una ciudadanía crítica: una investigación a partir de los usos y finalidades de la historia escolar* 205
Néstor Banderas Navarro

Reseñas

- A. Brillì (2018). El viaje a Oriente, Madrid: A. Machado Libros, 390 págs* 239
Juan Álvarez García
- Altamira (Hugh Hudson, 2016)* 245
Alberto Lombo Montañés

Altamira (Hugh Hudson, 2016)

Recibido: 14/05/2019
Aceptado: 07/06/2020



Altamira de Hugh Hudson es la primera película de ficción sobre la historia del arte paleolítico. Hasta el momento solo se habían realizado documentales sobre Altamira. Hacer una película de ficción supone un enfoque distinto y un cambio de público considerable. Del pequeño público de los documentales se pasa al gran público, que aprende con grandes dosis de imaginación, mito y leyenda. La nueva idea surgió, según cuenta la productora Lucrecia Botín, a partir de un documental que se estaba realizando sobre la cueva de Altamira. Así pues, el guión del documental de José Luis López Linares fue adaptado para la película de ficción por Olivia Hetreed y el propio Linares. Esto explica, entre otras cosas, las concomitancias con *Altamira, el origen del arte*, José Luis López Linares, 2019. Por consiguiente, en solo dos años tenemos dos películas sobre Altamira, una filmada en la réplica

Fuente: Fimaffinity.com

museística y otra en la cueva original. Además la película, que ha suscitado numerosas reseñas (Carrascosa, 2016; Cuadrado, 2016; Ayán, 2017; Juaristi, 2017; Morales, 2018) y parte de un magnífico libro (González, 2018), se vio acompañada ese mismo año de una novela histórica (López y Fernández, 2016). No cabe duda de que, por uno y otro motivo, *Altamira* es todo un fenómeno cultural.

La película en cuestión, tiene un ascendiente en *La cueva de los sueños olvidados* (Cave of Forgotten Dreams, Werner Herzog, 2010), que influyó en el documental que acabó por convertirse en film. La prehistoria vive un momento álgido de convergencia (Ruiz, 2016), en el que la presencia de la prehistoria (p.e. *Alpha*, Albert Hughes, 2018) es cada vez mayor. Además la película se ubica dentro del auge del cine histórico biográfico, con ejemplos diversos de la vida de arqueólogos como Percival Fawcett (*La ciudad perdida de Z*, *The Lost City of Z* de James Gray, 2016). Hudson tiene experiencia en el cine biográfico (*Soñé con África*, *I Dreamed of Africa*, 2000) e histórico ambientado en épocas distintas. En el siglo XVIII (*Revolución*, *Revolution*, 1985), en el siglo XIX (*Greystoke, la leyenda de Trazán*, *Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*, 1984) y en la Primera Guerra



Mundial (*Carros de Fuego*, *Chariots of Fire*, 1981). También Olivia Hetreed hizo el guión ambientado en una película histórica del siglo XVII (*La joven de la perla*, *Girl with a Pearl Earring*, Peter Webber, 2003). Ambos fueron escogidos por la productora para ambientar una historia biográfica de finales siglo XIX que tenía como fondo, no un cuadro de Vermeer, sino las pinturas de Altamira.

Altamira se estructura en base a las apariciones de las pinturas rupestres y los personajes que la visitan. El arte paleolítico aparece a lo largo de toda la película, marcando el ritmo de las secuencias con detalles como el de la mano paleolítica. Esta mano pintada en negativo aparece en tres momentos distintos. La primera vez, Marcelino pone su mano sobre la impronta prehistórica, pero su mano es demasiado grande (Figura 1 A). Posteriormente, es la niña María la que pone su mano sobre la pintura, siendo ésta demasiado pequeña (Figura 1 B). El desenlace viene al final, cuando Conchita entra en la cueva y al poner su mano sobre la pintura, dice: “no me dijiste que tus artistas eran mujeres” (Figura 1 C).



Figura 1. A Marcelino compara su mano con la mano pintada. B María pone su mano sobre la misma pintura. C La mano paleolítica y la de Conchita coinciden. Fuente: *Altamira* (Hugh Hudson, 2016), montaje propio.

Altamira empieza con un montaje paralelo entre el discurso del prehistoriador Émile Cartailhac y el sermón del Monseñor sobre la Creación. Son escenas que encontraremos luego otra vez dentro de la historia, pero que son también ubicadas como prolegómeno para presentar el conflicto que envuelve la película: el enfrentamiento entre la mala ciencia y la mala religión.

Los recuerdos de María nos ubican en la Exposición Universal de París de 1878. Allí hay una especie de museo viviente de hombres “primitivos” que Marcelino y Vilanova observan con unos anteojos (Figura 2 A). Las exposiciones en las que se exhibían africanos como animales eran frecuentes a finales de siglo (Crary, 2008). Esta escena ejemplifica bien el sentido de lo prehistórico-primitivo que se tenía entonces y que fue el principal obstáculo para reconocer el “moderno” arte de Altamira (Hernando, 2013).

A su vuelta a Santander, Marcelino abre de par en par las ventanas de su sala de estudio que dan al jardín, dejando entrar a la naturaleza en su cuarto, mientras de fondo se oye el piano que toca su hija María. La relación de la niña con su padre es crucial para la parte didáctica del film. El padre le enseña a interesarse por las cosas, mientras pasean en carro le dice: “nunca se hacen demasiadas preguntas si se escuchan las respuestas”. Lo que ambos ponen en práctica poco después, al preguntarle a una aldeana dónde ha conseguido el sílex que usa para rascar el suelo. Marcelino enseña a María los materiales de la prehistoria, le enseña el método científico e incluso la invita soñar. Antes de irse a

dormir, Marcelino entra en el cuarto de María para enseñarle un Praxinoscopio que ha comprado en París (Figura 2 C). Estos objetos, que empezaron siendo inventos científicos, acabaron convirtiéndose en juguetes para niños. Estas partes didácticas de la película parecen venir del documental de Linares. Además, la película relaciona el descubrimiento de Altamira con el del cine. María mira por una ventanita y ve imágenes en movimiento como luego las verá en los bisontes del techo de la cueva. El ojo de la niña representa la forma moderna de percepción promovida por los nuevos inventos ópticos.



Figura 2. A Marcelino y Vilanova en la Exposición de París observando con unos prismáticos una aldea africana. B Dibujos en secuencias que Ratier hace para María. C Marcelino y Conchita le enseñan el Praxinoscopio a María. D Primer plano del ojo de María. Fuente: *Altamira* (Hugh Hudson, 2016), montaje propio.

Antes de que María vea los bisontes de la cueva, hay una curiosa escena que define bien el carácter del protagonista. Un árbol crece en el camino, pero Marcelino no tala el árbol, sino manda al jardinero (Mero) desviar el camino. “No podemos luchar contra la naturaleza”, le dice Marcelino a Mero. Como en *Greystoke* hay un claro enfrentamiento entre naturaleza y civilización. Más adelante, vuelve a aparecer esta contraposición entre la naturaleza y el piano (Scarlatti), en una panorámica que se repite cuatro veces en la película. La cámara filma las copas de los árboles y desciende lentamente sobre su eje¹. La primera panorámica es sobre el árbol que Marcelino ha decidido no talar, vemos como éste convive con el nuevo camino desviado, en el que Mero juega con María, mientras de fondo se oye el piano de la madre, que casi siempre toca cuando está enfadada. Hay dos tipos de música en la película, la diegética: Scarlatti, Wagner (cuando Conchita está enfadada), Mozart, J.S. Bach (cuando María o Conchita están alegres) y la extradiegética: en la cueva y en las escenas de transición, donde la guitarra de Mark Knopfler da cierto aire melancólico, casi escocés, al paisaje de colinas verdes santanderinas.

¹ Cuatro planos de transición comienzan con una panorámica vertical descendente. Estos planos que van de las copas de los árboles a las raíces, del cielo a la tierra, tienen sin duda un significado trascendente.

Cuando la niña entra en la Sala hoy llamada de los Polícromos, hay un respetuoso silencio, entonces la niña, se cae, la caída es simbólica, y necesaria para ver la cierva que adorna el techo. En el suelo ve a los bisontes en diferentes posiciones y dice que son imágenes en movimiento, “dibujos que bailan”.

Empiezan los problemas conyugales de Marcelino. Conchita le replica: “¿De verdad crees que tus cavernícolas eran pintores?” Mientras, la niña duerme con la plaqueta del bisonte y repite “paleolítico, paleolítico” como una letanía. Se puede decir que María invoca en sueños a los bisontes, auténtico emblema simbólico de la cueva.

Marcelino y Vilanova defienden las pinturas y empiezan los conflictos con los eruditos locales. De los Ríos se mofa de ellos diciendo “¡son monos con pinceles!” Los personajes que se oponen a Sautuola y Vilanova son estereotipados y poco creíbles. Poco después aparecen las calles de Santillana del Mar, limpias, con burgueses paseando con sus relucientes sombreros de copa. Esta estética pulcra, inunda toda la película y se observa en las imágenes amables de los indígenas de la Expo, en los trajes que parecen recién sacados de un guardarropa, en el maquillaje o en las barbas bien cuidadas. Incluso los objetos arqueológicos aparecen limpios. Los cuidadosos encuadres de Hudson responden a la misma estética diáfana. A veces los paisajes cántabros parecen sacados de una postal. Pero no son mera publicidad, sino responden a una estética uniforme, depurada, nunca sórdida. El director nos enseña todo, sin filtros ni desenfoques. Conchita se queja de que María vuelva a casa manchada de tierra, pero Hudson nunca nos muestra a sus personajes manchados de barro o de la cera de la luz de las lámparas. El director no quiere engañarnos, la cueva es una construcción artificial creada para la película.

Hay momentos en los que incluso parece que el director reflexiona, como ha hecho Abbas Kiarostami (*Copia certificada, Runevesht-e barabar-e asl*, 2010), sobre los originales y las réplicas. Paul Ratier es un artista que es contratado por Conchita para restaurar las pinturas de la Iglesia (Figura 3 A). La niña le pregunta si le dejan cambiar lo que quiera, Ratier responde que hay sitios en los que la pintura está tan desgastada que es imposible saber las intenciones originales del autor. Entonces la niña, con su mentalidad de arqueóloga científica, le advierte que está cambiando la historia; pero el artista responde “bueno, mejorándola un poco”. Este es un curioso diálogo, que atañe a la propia realidad arqueológica, e incluso se podría pensar que el director está hablando de la propia réplica de la cueva de Altamira.

Ratier y la niña van juntos a la cueva en dos ocasiones. Mientras Ratier dibuja, copia, “mejora”, las pinturas de la cueva, María repite “paleolítico, paleolítico” y comienzan las alucinaciones. El bisonte se mueve, sale de la pared, cobra vida y vuelve a la pared. Nadie más, solo la niña, puede ver con vida a los bisontes de Altamira. Distintos ojos observan Altamira, la mirada del científico, la mirada del escéptico, la mirada del arte, pero los secretos más profundos solo se revelan a la imaginación de una niña.

La visita de Harlé con De los Ríos es meramente funcional, Harlé toca las pinturas y dice que están frescas, como si no hubiera pasado el tiempo. Acusan a Ratier de haberlas pintado. Discuten con la niña, que cada vez parece más poseída por los bisontes de la cueva. En el fondo de esta posesión enfermiza de la niña, hay un guiño a la arqueología

esotérica, es decir, la maldición que aguarda a todo descubridor de reliquias. María enferma. Y en sus pesadillas, una manada de bisontes, que parecen representar el espíritu cueva, sube las escaleras de su casa y entran en su habitación. Durante la enfermedad de la niña, Marcelino y Conchita discuten sobre creer o no creer en Dios en medio de la escalera. Simbólicamente, Marcelino sube y Conchita baja. Primeros planos subjetivos con la cámara en mano, elevan la tensión del plano contra plano. Conchita le reprocha: “odias a Dios por llevarse a los niños”. El paisaje cántabro ha dejado de ser claro y soleado para llenarse de nubes, truenos y rayos.



Figura 3. A Ratier restaurando el fresco de la Iglesia. B Primer plano del fresco restaurado. C Planos finales de la Altamira original. D Réplica de la cueva de Altamira (obsérvese el brillo y el color de la pintura en contraste con la Altamira original). Fuente: *Altamira* (Hugh Hudson, 2016), montaje propio.

El Congreso de Lisboa marca el final de la fe desmesurada que Marcelino había puesto en la ciencia y el retorno a su familia. Por eso era esencial que el Marcelino fílmico acudiera personalmente al Congreso². En Lisboa Cartailhac defiende que es imposible que los primitivos pudieran crear trabajos murales tan elaborados. Sautuola muestra una plaqueta con la cabeza de un bisonte grabada (inventada para la película) y dice que es el mismo animal que está pintado en la cueva. Cartailhac responde que Harlé descubrió que son falsificaciones, porque no hay marcas de antorcha (hollín) en el techo. Esas pinturas, dicen, fueron hechas con luz moderna.

Marcelino no puede explicar porque no hay marcas de hollín en el techo, ¿cómo hicieron los paleolíticos las pinturas?

A su vuelta Marcelino, reconoce que “creía en la ciencia con dogmática fe, olvidando que está hecha por el hombre a su propia imagen”. Por eso cuando Marcelino descubre por qué no hay marcas de hollín en la cueva y puede responder a sus detractores, no lo hace. Lo descubre como siempre. Oye a la sirvienta decirle a María que el aceite de médula

² Son licencias narrativas que acrecientan el drama en torno un personaje, hay miles de ellas en el cine histórico, a veces resulta difícil saber si son deliberadas o fruto de la ignorancia. Por ejemplo en *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) Cómodo mata a su padre Marco Aurelio, que en realidad murió de peste.

para las lámparas no deja marcas. Marcelino coloca grasa en uno de los objetos en forma de cuenco encontrados en la cueva y le prende fuego. Efectivamente, comprueba que la llama no deja marcas, es decir, así alumbraron las paredes y pintaron Altamira. Marcelino dice: “esto es ciencia”, pero más bien es Arqueología Experimental. Ahora puede refutar a Cartailhac pero no quiere, dice que es difícil cambiar de dirección cuando ya tienes un rumbo, mira al jardín y dice “piensa en el jardín: si las ramas cruzan el camino, tienes que mover el camino”. Esta es la metáfora de la película, Marcelino es la persona que no taló un árbol, sino que desvió el camino porque, en realidad, ambos pueden convivir.

Conchita, que siempre se había negado a ver las pinturas, le pide a Marcelino que le enseñe la cueva. En el momento cumbre de la reconciliación, reaparece la panorámica vertical. La cámara desciende desde la copa del árbol, pero ahora abajo aparecen Marcelino y Conchita, quizás simbolizando a Adán y a Eva en el árbol del conocimiento. Ciencia y religión entran juntos en la cueva, se dan la mano. La cámara, como siempre que un personaje que merece la pena entra en la cueva, se mueve lentamente por las pinturas.

Tras un fundido en negro, nos situamos veinte años más tarde, Breuil y Cartailhac visitan la tumba de Marcelino y la cueva. Estamos a principios del siglo XX y nos ha sido relatada una historia de finales del siglo XIX, pero eso no es todo. Al final, en una de las mejores ideas de la película, aparece la Altamira original (Figura 3 C), lo que nos ubica en el presente. Esa última imagen, nos introduce a nosotros dentro del film, como observadores de la Altamira actual, cuyo acceso se halla restringido por problemas de conservación.

Este es el segundo film que recientemente, junto a *La ciudad perdida de Z* de James Gray, 2016, ha intentado hacer una película biográfica de un arqueólogo (Marcelino Sautuola) desde una óptica histórica. Además es la primera película de ficción sobre un prehistoriador del arte paleolítico. En mi opinión esto es un fenómeno importante, pues hay un innumerable elenco de películas sobre arqueólogos de invención como Indiana Jones, Tomb Raider, o Cornelius, un arqueólogo chimpancé que excava culturas humanas extintas (*El planeta de los simios*, *Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968). Ahora, insertas en el auge del cine histórico biográfico, surgen un nuevo tipo de arqueólogos que al menos existieron y formaron parte de la historia de la arqueología. El film los hace visibles, los caracteriza y les da vida. Nombres que nunca antes habían sido personificados en la gran pantalla suenan por primera vez: Sautuola, Vilanova, Cartailhac, Breuil, quizás no sean ni por asomo los que fueron en realidad, ¿pero es qué acaso lo son los Lawrence de Arabia, Juana de Arco, Napoleón y otros tantos? Por su pretensión de reflejar ya no la historia real, sino la vida personal de alguien, no hay género tan ficticio como el biográfico.

Me gustaría resaltar sobre todo los aspectos didácticos ya apuntados en nuestro comentario. Pues, la película enseña de forma sencilla algunos procedimientos, métodos y razonamientos propios de la arqueología prehistórica. Los dibujos de Ratier, la clasificación de materiales de Vilanova y Marcelino, la comparación entre arte mueble y parietal que hace Marcelino en el Congreso de Lisboa (donde no estuvo) y el experimento de la lámpara de Marcelino y María, nos ayudan a comprender algunos de los procedimientos de los prehistoriadores del arte. Se aprende a razonar como un

prehistoriador, a un nivel básico, pues el film tiene un claro sentido didáctico, claramente perceptible en las enseñanzas de Marcelino a la niña. Incluso, se razona el problema de cómo saber que tales pinturas son prehistóricas, pues los bisontes representados son animales extintos en Cantabria o las pinturas están por debajo de la calcita. A un especialista puede parecerle banal, pero para el público no especializado es una manera de acercarse a los problemas, métodos y procedimientos claves para entender el funcionamiento de la disciplina prehistórica.

Además el film inserta palabras y objetos, en el vocabulario y en la cultura visual de los espectadores. Se visibilizan algunos materiales propios del paleolítico, lámparas, sílex, huesos, conchas manchadas de ocre. El cine abre un diálogo con la sociedad actual, incita a pensar en prehistoria. Algunos se quedarán con nombres e imágenes e incluso con los tópicos, otros más interesados acudirán a los libros.

El film alude a las relaciones entre arte paleolítico y el cine para dar vida y movimiento a las imágenes, mediante la referencia de aparatos ópticos. El Praxinoscopio construido por Emile Reynaud en 1877 que utilizaba una serie de espejos situados en el centro de un tambor giratorio para reflejar las distintas fases del movimiento. Y los dibujos que Ratier le regala a la niña, con varias imágenes de un prehistórico pintando un bisonte en diferentes fases de movimiento (Figura 2 B). Al pasar rápido cada una de estas imágenes vemos al prehistórico pintor dibujar el bisonte de Altamira, a modo de un *flipper*, es decir, uno de esos libros con dibujos en secuencia que al pasarse las hojas rápidamente provocan la ilusión de movimiento.

Y es que Hudson nos habla de los inventos ópticos que cambiaron nuestra forma de ver el mundo. Nos presenta una época en la que, como bien han visto algunos autores como Jonathan Crary (2008), las prótesis ópticas mediatizan la percepción natural del ojo. Además de los ejemplos señalados, cabe recordar los prismáticos con los que Sautuola y Vilanova ven a los africanos de la exposición. En esta escena choca que se utilicen los anteojos para ver personas que están tan cerca. La forma de ver algo mediante un instrumento óptico genera siempre cierto distanciamiento con lo que se observa. Esta es una metáfora magnífica de cómo el racionalismo de finales del siglo XIX contemplaba a las tribus africanas y a la naturaleza misma. En definitiva, los cambios perceptuales en la cultura visual de finales de siglo son la clave para entender la película. Hudson nos ofrece una breve recopilación de imágenes: el arte paleolítico, el dibujo, la pintura, la fotografía, los inventos ópticos y finalmente, el cine mismo, con sus efectos especiales hechos por ordenador. Se advierte en todo ello una reflexión sobre la historia y evolución de las imágenes.

Como ha demostrado Gonzalo Ruiz Zapatero en un magnífico artículo, hay diferentes maneras de escribir Arqueología (Ruiz, 2014). La realidad fílmica se nutre de los géneros divulgativos de la ciencia más que de los académicos. El cine tiene más vinculación con la divulgación científica, porque ambas tienen finalidades conjuntas, en su afán de divertir y producir conocimiento, usan tópicos narrativos. Menciono esto porque en mi opinión, no se puede juzgar toda una película solo en base a sus digresiones con la historia. Si por un lado esta labor es necesaria, por otro considero que es incompleta, pues debemos comprender cómo funciona el lenguaje cinematográfico para juzgar el uso de la historia

por parte del cine. Estas ficciones históricas son fundamentales para la difusión y la popularización de la ciencia. Está claro que el cine nos plantea un reto. Crea nuevos tópicos entorno a la leyenda de Altamira y lo seguirá haciendo. Pero a pesar de todo ello, cabe señalar que la película *Altamira* es la primera que populariza la historia de Sautuola y el descubrimiento de Altamira al gran público. Y eso no es tarea fácil. También hay que recordar que el cine es cuento, leyenda, sueño, un primer paso para los que se inicien en la aventura prehistórica puedan comprobar sus conocimientos en los libros. Aunque queda mucho trabajo historiográfico por hacer (Barros y Navarro, 2000-2002), creo que estamos en un momento de convergencia (Ruiz, 2016) y que la película *Altamira* es un buen ejemplo de este fenómeno convergente. Eso es precisamente lo que hemos pretendido resaltar en el presente comentario, una vez estudiadas en otras críticas las divergencias entre la realidad fílmica y la histórica, pretendíamos analizar el film como producto cultural, porque, como dice Ferro (1980, p. 41 y 66), cada película es un testimonio de nuestra época, no de nuestro saber, sino de nuestro imaginario. Desde este punto de vista, *Altamira* es la primera película sobre la historia de la prehistoria del arte paleolítico, un logro total.

Bibliografía

- Ayán, X. (2017). Hugh Hudson (director). *Altamira*. *Nailos*, 4, 292-296.
- Barros, C. y Navarro, G. (2000-2002). El manifiesto Historia a Debate: una tendencia abierta y global. *Anales de la Universidad de Alicante: Historia medieval*, 13, 365-378.
- Carrascosa, A. V. (2016). *Altamira* una película manipuladora. *Razón española: Revista bimestral de pensamiento*, 197, 356-360.
- Cuadrado, L. (2016). *Altamira*, una película de Hugh Hudson, ¡Cosas maravillosas, bajo tierra! *Articus*, 33, 164-171.
- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid. Akal.
- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- González, M. (2018). *Releyendo la Prehistoria. Los pintores (negros) de Altamira y otras historias*. Madrid: La Huerta Grande.
- Hernando, C. (2013). El silencio de Altamira y los sonidos del Còa. *Complutum*, 24(1), 41-58.
- Juaristi, J. (2017). Desmontando la película "Altamira". *Nueva revista de política, cultura y arte*, 164, 116-128.
- López, J. L. y Fernández, J. (2016). *El pintor de Altamira*. Barcelona: Espasa.
- Morales, F. (2018). Hudson, Hugh, dir. *Fiding Altamira*. *Hispania*, 101(2), 341-342.
- Ruiz, G. (2014). Escribir como Arqueología, Arqueología como escritura. *AnMurcia*, 30, 11-28.

Ruiz, G. (2016). Ilustración prehistórica y tebeo de prehistoria: ¿caminos divergentes o convergentes? En H. Bonet y A. Moreno (eds.), *Prehistoria y cómic* (pp. 59-86). Valencia: Museo de Prehistoria de Valencia. Diputación de Valencia.

Alberto Lombo Montañés
Universidad de Zaragoza
albertolomon@hotmail.com
 0000-0003-0972-2459

Panta Rei

PANTA REI es una revista digital de investigación orientada a la Historia y la Didáctica de la Historia. Su principal objetivo es la transmisión del conocimiento científico, dando una oportunidad también a los jóvenes investigadores que quieren abrirse camino en el estudio de las ciencias humanas y sociales. Se compone de estudios originales relacionados con la disciplina histórica así como su didáctica y difusión. Las diferentes secciones que componen la revista son: artículos de investigación, entrevistas a profesionales, reseñas de monografías de actualidad y crónicas de congresos o eventos científicos relevantes.

Todos los artículos publicados son objeto de un proceso de revisión a cargo de un mínimo de dos evaluadores, que se consideran expertos en el ámbito temático del artículo propuesto. Nuestro deseo es poder ofrecer unos contenidos rigurosos, de calidad y de interés.

El CEPOAT (Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigüedad Tardía de la Universidad de Murcia) es la institución encargada de la coordinación y gestión de la revista, desde donde anualmente se lanzará la convocatoria para aquellos que estén interesados en publicar sus trabajos, siempre relacionados con la Historia y la Didáctica de la Historia.

PANTA REI is a digital journal focused on History and Teaching History. Its main objective is the transmission of scientific knowledge by giving also an opportunity to young researchers who want to make their way in the study of human and social sciences. It is composed by original studies related to History, as well as its didactics and promotion. The different sections of this journal are: research articles, interviews to professionals, recensions on monographs about current issues and reports about congresses or relevant scientific events.

All the articles published are subject to a revision process carried out by a minimum of two reviewers who are considered to be experts in the field of the article proposed. Our wish is to offer rigorous contents with quality and being of interest to the reader.

CEPOAT (Centre of Studies of the Middle East and Late Antiquity of the University of Murcia) is the institution in charge of the coordination and management of this journal. This is the centre from where the call for papers will be launched annually for all the people interested in publishing their papers, always related to History and Teaching History.

Normas de publicación

El autor se compromete a enviar trabajos originales, que no se encuentren publicados en otras revistas ni en otros idiomas. Así mismo, el mismo artículo no podrá ser presentado en otras revistas mientras dure el proceso de evaluación.

Envío y presentación de originales

Las normas de edición y forma de envío de artículos a la revista se pueden consultar en <https://revistas.um.es/pantarei/>

Para la redacción de los trabajos se tendrá en cuenta el Manual de la American Psychological Association, en su 7.^a edición. La extensión máxima de los trabajos será de 25 páginas. La revista acepta originales escritos en español o inglés.

Proceso de valoración y evaluación

Una vez recibidos los trabajos, la Revista realizará una primera valoración. Si el trabajo enviado se ajusta a las normas de presentación propuestas, la temática es coincidente con la línea editorial de la revista y posee la calidad científica necesaria, será remitido al consejo asesor para una primera evaluación. Si no es así en este primer paso se puede rechazar directamente los documentos que incumplan claramente la línea editorial.

Será el Consejo Asesor quien indique a la revista la originalidad, relevancia, estructura, redacción, aparato bibliográfico, etc. del trabajo enviado y, para ello, se designará a dos revisores expertos externos que evaluarán cada uno de los trabajos, que pueden formar parte (o no) de este Consejo Asesor. La selección de los revisores se ajustará a la temática y características metodológicas del trabajo. El nombre y filiación de los autores serán eliminados del trabajo para su revisión, así como los revisores actuarán de manera anónima y confidencial.

Los revisores deberán rellenar un informe de evaluación que centrará su atención en aspectos tales como características formales, originalidad y novedad de los trabajos, relevancia de las propuestas y los resultados, calidad metodológica y validez científica.

Una vez terminado el proceso se decidirá la aceptación o no de los mismos y su publicación en el número que sea pertinente, así como las modificaciones susceptibles de ser realizadas para su final publicación. Dicha notificación se enviará únicamente por correo electrónico, en un plazo máximo de seis meses.

Publishing rules

The author is committed to submit original papers not having been published in other reviews or in other languages. In this way, it is not allowed for the same paper to be presented in other reviews during the evaluation process.

Submission and presentation of originals

The editing rules and the guidelines for the submission of papers can be consulted at <https://revistas.um.es/pantarei/>

The seventh edition of the Manual of the American Psychological Association will be taken into account for the writing of the papers. The length of the submitted papers will not exceed the 25 pages. The journal accepts originals written in Spanish or English.

Examination and assessment process

The Journal will submit the papers to a first examination once received. If the paper follows the presentation guidelines, the subject agrees with the editorial line of this journal, and possess the scientific quality required, it will be sent to the advisory council for a first assessment. If not, the documents which clearly fail to complete the editorial line may be rejected straightaway in this first step.

The Advisory Council will indicate the originality, relevance, structure, writing, bibliography, etc. of the text to the journal; for this purpose, two outside experts will be designated to review the papers; these experts can be (or not) part of this Advisory Council. The selection of the experts will adjust to the subject and methodological characteristics of the paper. Name and affiliation of the author will be eliminated from the text for its review, in this way experts will act anonymously and confidentially.

The experts will fill out an assessment report which will focus on aspects such as formal characteristics, originality and novelty of the papers, relevance and results of the proposal, methodological quality and scientific validity.

Once the process is finished, the acceptance or not of the papers and its publication in the corresponding edition will be decided, as well as the modifications that may be done for its final publication. This notification will be sent by email within 6 months maximum.

