

# Notas sobre técnicas y cronología del Arte rupestre paleolítico de España

POR

FRANCISCO JORDÁ CERDÁ

Hace poco publicamos un breve trabajo (1) en el que insistíamos acerca de la necesidad de revisar el estudio de la evolución del Arte paleolítico peninsular y de su cronología, problemas que ya habíamos planteado con anterioridad (2) y sobre los que Pericot (3) había hablado con ocasión de la inauguración del Curso de la Universidad de Verano de Santander en el año 1953. En nuestra última aportación intentamos establecer la correlación y datación de unas figuras pertenecientes a la cueva de La Pileta (Benaoján, Málaga) y a la del Parpalló (Gandía, Valencia). Se trata de unas figuras de caballos con trazos apareados superpuestos, que en el Parpalló están perfectamente datados dentro del Solutrense medio. Nuestra interpretación de los trazos apareados como símbolos de la magia de la reproducción puede ser discutida, no la atribución al Solutrense de las figuras, que fecha perfectamente el ejemplar del Parpalló. En este sentido hemos de señalar que en lo tocante a los problemas cronológicos del arte cuaternario hay que

poner de relieve un hecho, esencial por lo que a nuestra Península respecta, y sobre el cual no se ha dirigido suficientemente la atención, hecho que nos interesa destacar convenientemente: *Toda cronología que se intente establecer para los conjuntos de arte rupestre paleolítico ha de referirse necesariamente a las series de plaquetas grabadas y pintadas, que con estratigrafía segura fueron halladas en la cueva del Parpalló.* El desconocimiento de estos hechos y de sus consecuencias y el tratar de hacer caso omiso de los mismos invalidaría necesariamente toda hipótesis sobre la evolución y cronología de este arte, puesto que *el yacimiento del Parpalló es el único que ofrece una evolución continuada, un desarrollo extenso y casi completo del arte paleolítico y una clara estratigrafía perfectamente determinada.* Las presentes notas tienden a valorar los hallazgos de este interesante yacimiento tanto en sus aspectos técnicos, como en los cronológicos e insistir en el valor del mismo como yacimiento de referencia, para que al tratar de establecer relaciones con algunos yacimientos rupestres peninsulares podamos aprovechar las enseñanzas que de la sucesión artística del Parpalló se desprenden.

Necesariamente, la evolución artística del mundo cuaternario va ligada a la evolución cultural representada por la serie de culturas prehistóricas en que se articula y ordena la sucesión histórica del Paleolítico superior del Occidente europeo. Ahora bien, por lo que a nuestra península respecta, en la actualidad es poco menos que imposible sostener ciertas hipótesis que fueron tomadas en consideración hace unos años (4), sobre las que se levantó el actual esquema acerca del cual hemos expuesto nuestras dudas.

La sucesión cultural del Paleolítico superior peninsular ha experimentado en estos últimos años unas modificaciones que nos interesan mencionar por su evidente relación con los fenómenos artísticos. Así, por ejemplo, se ha descartado la existencia de Castelperroniense (antiguo Auriñaciense inferior o Perigordense inicial de los franceses) en nuestra Península (5), período al que se atribuyeron algunas de las pinturas de la cueva de La Pileta (6). El Auriñaciense típico ofrece por el momento un escaso número de

yacimientos, algunos de ellos mezclados a perduraciones musterienses (7), sus problemas han de ser sometidos a una revisión a la luz de los nuevos hallazgos y de las nuevas hipótesis. Mayor uniformidad y extensión por sus hallazgos presenta el Gravetiense (Perigordense superior de la escuela francesa) (8), aunque sobre su evolución y desarrollo en la Península sepamos muy poco. El Solutrense, al que hace poco hemos dedicado un estudio general y sistemático sobre su problemática cultural (9), tiene una clara repartición en la Península. Tanto para el Gravetiense como para el Solutrense podemos presentar áreas artísticas y obras de arte de interés, aunque por el momento todo está sujeto a revisión. No obstante el área de repartición de las culturas gravetienses y solutrenses, en lo que se ha estudiado e investigado, parece coincidir en cierto modo con el área de repartición de las pinturas rupestres en España. Para el Auriñaciense son totalmente dudosas las atribuciones de manifestaciones rupestres, dado lo mal que conocemos su evolución cultural en nuestra península.

En cuanto al Magdaleniense, todavía hace unos años se podía escribir que «al solutrense, y con carácter general para nuestra Península, sigue un magdaleniense típico que se articula en los VI períodos clásicos del magdaleniense francés en lo industrial, con las grandes manifestaciones del arte rupestre hispanoaquitano, que culmina en la policromía y que industrial o artísticamente alcanza todos los confines de España en la costa atlántica, el extremo Sur y el litoral mediterráneo» (10). Los descubrimientos de estos últimos años hacen difícil de sostener esta opinión. El Magdaleniense no cubre de un modo uniforme y de norte a sur nuestro territorio. Se encuentra perfectamente definido y localizado en la región cantábrica y en los Pirineos orientales. El foco magdaleniense de Levante, el Parpalló, se nos aparece en la actualidad como una colonia nórdica rodeada por un medio cultural distinto, que hemos denominado Epigravetiense (11). Tampoco para el sur tenemos elementos de juicio suficientes para suponer el progreso en esos territorios de los magdalenienses, puesto que la azagaya o

punzón de Gorham (Gibraltar), único testigo de la penetración, es difícil de aceptar como netamente magdalenense (12). Contra esta pretendida expansión del Magdalenense hacia el sur, no comprobada con los necesarios hallazgos arqueológicos, surge la cultura de hojitas de borde rebajado, que hemos llamado Epigravetiense, que a nuestro entender domina de un modo amplio los territorios del Levante y Sur de España, por lo que las pinturas de La Pileta, que fueron atribuidas por sus descubridores al Magdalenense han de ser consideradas de nuevo a la luz de los recientes hallazgos. Desde nuestros puntos de vista gran parte de los conjuntos pictóricos de La Pileta tendrán que ser considerados como solutrenses, ya que ésta es la única cultura que domina de un modo uniforme en la zona del Sudeste mediterráneo (13).

Aunque es prematuro el afirmarlo, durante el Epigravetiense parecen no haber existido manifestaciones artísticas de tipo hispanofrancés, como ya hemos señalado en otra ocasión (14), no obstante este problema exigirá nuevas investigaciones y un estudio más detenido y completo de los materiales epigravetienses existentes.

Resumiendo lo anteriormente comentado, podemos decir:

1) Que existen dos conjuntos culturales, Gravetiense y Solutrense, cuya expansión por el área peninsular coincide aproximadamente con el área de dispersión del arte rupestre paleolítico, etapas culturales a las que será posible atribuir gran parte de los conjuntos rupestres supuestos en la actualidad como pertenecientes a otras etapas.

2) Que siendo el Magdalenense una cultura que se limita a la región cántabropirenaica, con una sola penetración comprobada en Levante, habrá que someter a revisión la cronología de los yacimientos cuyo arte se supuso magdalenense.

Planteado así el problema veamos qué novedades podemos aportar para lograr un mejor conocimiento del arte rupestre peninsular y establecer una mejor ordenación cronológica de sus con-

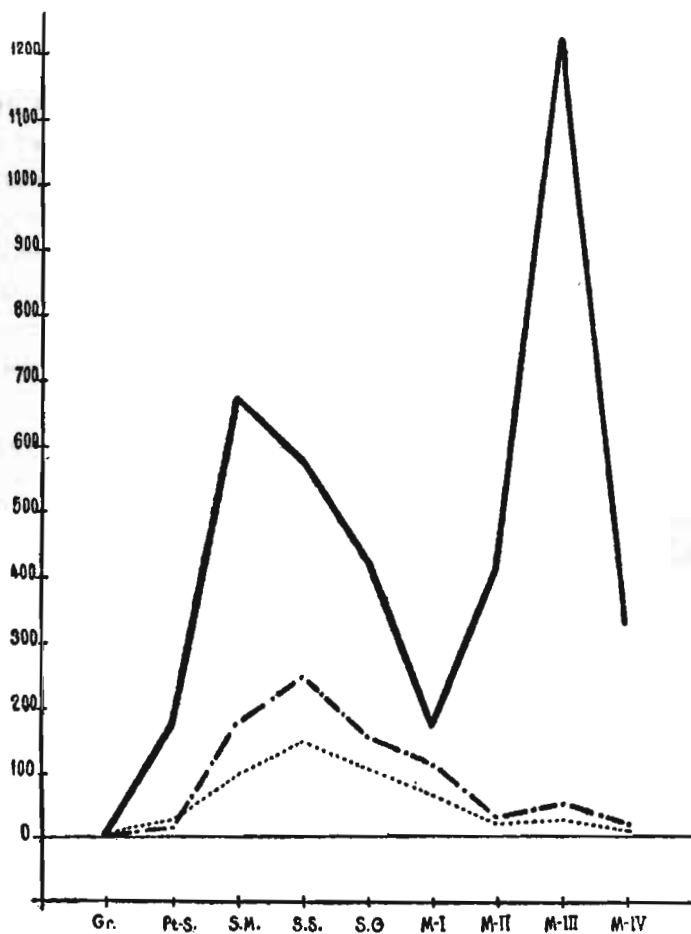
juntos de acuerdo con los resultados de la moderna investigación.

#### LAS TECNICAS ARTISTICAS DEL PARPALLO Y SU EVOLUCION

Como ya hemos señalado anteriormente tenemos que recurrir para nuestra investigación a los estudios que Pericot llevó a cabo en el Parpalló (15), gracias a los cuales hoy contamos con una base científica a la que poder referir los restantes hallazgos. Las plaquetas con representaciones artísticas del Parpalló fueron agrupadas por su autor dentro de dos tipos: a) placas con representaciones grabadas, b) placas con representaciones pintadas, incluyendo dentro de éstas una serie de representaciones que se distinguen porque la pintura suele estar acompañada de grabados, que o bien son complementarios o contemporáneos a la representación artística, o bien son consubstanciales con la misma. Nosotros consideramos a este último aspecto como un nuevo y distinto tipo o apartado. Las estadísticas publicadas en el libro de Pericot nos permitieron trazar un diagrama de la mayor o menor frecuencia de cada uno de los tres tipos de representaciones artísticas en cada una de las etapas culturales de la cueva (16), gráfico que expone de un modo elocuente el proceso de la evolución de estas tres técnicas dentro de la citada cueva y que a nuestro entender es el único punto de referencia con que contamos para poder establecer relaciones y comparaciones con los restantes yacimientos artísticos de la península (fig. 1).

El estudio de las distintas curvas del diagrama nos viene a demostrar sin lugar a dudas que la técnica del grabado predomina de un modo absoluto respecto del empleo de las otras dos técnicas. Iniciada la técnica del grabado con unos pocos ejemplos durante el Gravetiense, va en aumento hasta llegar a un primer momento de apogeo durante el Solutrense medio, desde donde se inicia un descenso cuyo mínimo se acusa durante el Magdalenienense I, en donde se señala una clara decadencia artística respecto de

# DIAGRAMA DE LAS PLAQUETAS DEL PARPALLÓ



- Plaquetas grabadas.
- · - · id. pintadas.
- id. pintadas con contorno grabado

Fig. 1.<sup>a</sup>

los niveles anteriores. Después de este descenso la curva del grabado vuelve a iniciar su recuperación, que se hace patente durante el Magdalenense II hasta llegar a su máximo durante el Magdalenense III, etapa en la que el grabado adquiere la mayor importancia desde el punto de vista estadístico. Después, durante el Magdalenense IV, se inicia de nuevo un descenso acentuado, que, aún representando un buen tanto por ciento dentro del contenido artístico de la cueva, no llega ni con mucho a sobrepasar la potencia artística de los niveles solutrenses (medio y superior). La consecuencia inmediata que de estas observaciones se desprende es que en el Parpalló se patentizan dos máximos artísticos perfectamente definidos por lo que a la técnica del grabado se refiere, correspondientes al Solutrense medio y al Magdalenense III.

Si estudiamos las plaquetas pintadas de la misma cueva y su actuación estadística dentro del citado diagrama, observaremos su tímida aparición del Gravetiense y que su número aumenta apenas durante el Protosolutrense, el crecimiento de las mismas se opera dentro del Solutrense medio, y alcanza su máximo dentro del Solutrense superior, desde el que la curva entra en su descenso, acusando la decadencia de la pintura durante el Magdalenense, especialmente en las etapas I, II y IV. En la etapa III parece haber existido una ligerísima recuperación, que no obstante no tiene gran valor por lo que a la pintura se refiere, dado el crecido número de grabados de esta etapa. Por consiguiente la pintura, según los datos del Parpalló tiene su época de apogeo durante el Solutrense.

La tercera técnica, la de la pintura reforzada por líneas grabadas, que aparece en cantidad mucho menor respecto del número de plaquetas pertenecientes a las otras técnicas, hace también su aparición durante el Gravetiense, aumenta durante el Protosolutrense y el Solutrense medio, para llegar a su apogeo durante el Solutrense superior, según nos señala su curva en el diagrama, como en cierto modo era lógico que ocurriera, ya que durante el Solutrense llega a su apogeo la técnica de la pintura. Después del

Solutrense superior la pintura reforzada con grabado entra en decadencia, tendiendo a su desaparición durante el Magdalenense, cosa que se acentúa a partir de la etapa II.

Del anterior análisis resulta que la técnica del grabado sigue una evolución y desarrollo distintos a los de la pintura, siendo el Magdalenense I la etapa en donde parece existió un mayor equilibrio entre las tres técnicas de representación. También observamos que el grabado es la técnica preferida por los magdalenenses, mientras que la pintura y la pintura reforzada con grabado fué muy utilizada por los solutrenses. Las placas con representaciones pintadas y reforzadas con grabados son particularmente instructivas y nos interesan por su posterior aplicación a problemas de orden cronológico, sobre todo las que ofrecen representaciones de animales que abundantes durante el Solutrense (12 para el Protosolutrense, 22 para el Solutrense medio, 8 para el superior y 7 para el Solútreogravetiense), desaparecen durante el Magdalenense (2 en el Magd. I; 1 para el Magd. II; no las hay en el III y IV). Esta falta de animales pintados durante el Magdalenense del Parpalló es hecho de transcendental importancia y ha de ser tenido muy en cuenta en todo estudio de tipo comparativo y cronológico sobre el arte paleolítico.

Las estadísticas del libro de Pericot son también instructivas por lo que a la temática de las representaciones se refiere. Ya su autor expuso la importancia de sus descubrimientos y anotó éstos cuidadosamente, pero por desgracia han sido poco acusados en la literatura sobre el tema. Así, mientras entre los grabados del Gravetiense y Protosolutrense se observa un predominio total de las formas y representaciones animales, sin que existan las de tipo geométrico (40'9 % de animales en el Gravetiense; Protosolutrense: 62'2 %), a partir del Solutrense medio nos encontramos con el tema geométrico (22 veces y 41'8 % de animales en el Solutrense medio; 35 temas geométricos y 21'2 % de animales en el S. superior; 10 representaciones geométricas y 30'2 % de animales en el Solútreogravetiense). Finalmente, los motivos geométri-



cos que son raros durante el Magdaleniense I (1 ejemplar), aumentan durante el II para llegar a su apogeo durante el Magdaleniense III (133 ejemplares, el mayor número respecto a todas las etapas) para bajar de nuevo durante el Magdaleniense IV (24 ejemplares). Las representaciones animales durante el Magdaleniense tienden, por el contrario, a disminuir a medida que aumentan las representaciones geométricas, alcanzándose, durante los Magdalenienses II y III, etapas de gran afición al grabado, los tantos por cientos menores de las representaciones animalísticas (14'6 ‰ y 18'6 ‰, respectivamente).

Todo ello nos permite enunciar una serie de conclusiones sobre la evolución artística del Parpalló, que en parte habían sido ya expuestas por Pericot, aunque no del modo sistemático con que las expondremos aquí. Sin perjuicio de volver después de nuevo sobre ellas, podemos enunciarlas del siguiente modo:

1) Durante el Gravetiense y el Solutrense predomina un arte esencialmente animalista y naturalista.

2) Los temas geométricos aparecen con el Solutrense medio y se desarrollan principalmente durante el Magdaleniense II y III, etapas durante las que el grabado se desarrolla extraordinariamente. En estas etapas el arte animalista tiene poca importancia.

3) La técnica pictórica tiene su época de apogeo durante el Solutrense, tendiendo a desaparecer dentro del Magdaleniense a medida que el arte se va haciendo más lineal y geométrico, como consecuencia del predominio del grabado.

4) La técnica del grabado tiene dos máximos o floraciones, una con el Solutrense medio, de tipo animalista, otra durante el Magdaleniense III, de tendencia geométrica.

5) La técnica de la pintura reforzada con grabado parece propia del Solutrense, período dentro del cual alcanza su etapa de madurez y apogeo. Su momento de decadencia se inicia con el Magdaleniense I. Esta técnica es principalmente de carácter animalista.

En estas conclusiones están contenidas en líneas generales los

rasgos esenciales de la evolución artística de la cueva del Parpalló. Como ya hemos dicho y no nos cansaremos de repetir, este yacimiento es el único que por su contenido puede darnos unas normas generales de evolución del arte paleolítico. Toda generalización en Prehistoria tiene siempre un buen número de dificultades y no siempre sus resultados son aceptables, pero en el caso del arte rupestre no tenemos otra elección. Son las obras de arte fechadas, aparecidas en estratos arqueológicos seguros, las únicas que pueden darnos alguna luz en el estudio de estos apasionantes problemas del arte prehistórico. Los datos del Parpalló nos muestran, por otra parte, una serie de preferencias de orden temático o técnico y su aplicación a los yacimientos que conocemos en actualidad de arte rupestre puede ser instructiva. En las líneas siguientes y sin pretensiones de agotar el tema vamos a exponer unas breves consideraciones sobre algunos de los aspectos técnicos que acabamos de ver en la cueva valenciana y su comportamiento en otros yacimientos.

#### LA TECNICA DE LA PINTURA REFORZADA CON GRABADO

Veamos en primer lugar este procedimiento técnico cuyas características fueron analizadas por Pericot (17), según el cual en «la mayoría de los casos en que la pintura forma motivo, se trata de figuras de animales, por desgracia rara vez completas. Para ellas puede usarse la técnica de pintarlas resiguiendo su contorno con grabado o prescindir de éste. El contorno grabado suele ser bastante defectuoso, como si los dos procedimientos se hubieran usado en momentos distintos. A nuestro juicio, en la mayoría de los casos es posterior el grabado a la pintura y solo así se explican casos de... torpeza... Otras veces, en cambio, la pintura rellenó mal lo que se había grabado». En estas breves líneas está condensada la realidad de la técnica que estudiamos. En algunos casos quizás sea posible establecer que se pintó primero y se reforzó después la pintura con el grabado, pero en otros casos se trata más bien

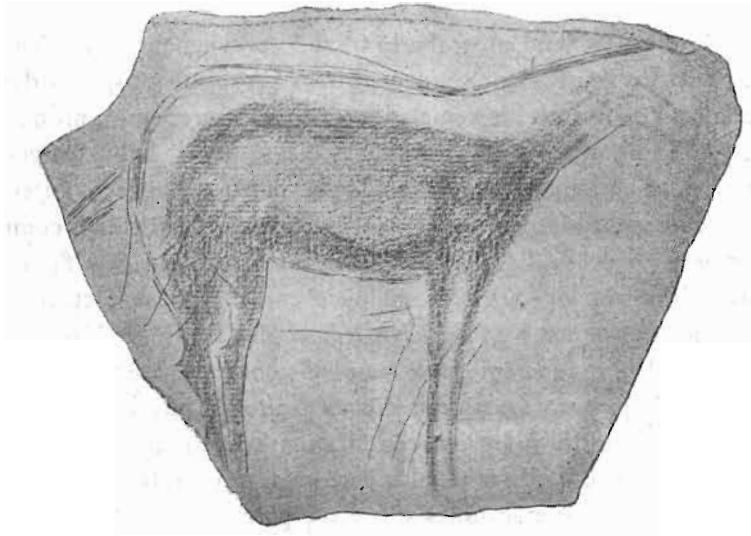


Fig. 2.<sup>a</sup>.—Cierva pintada en negro y grabada del nivel Protosolutrense del Parpalló (según Pericot). ( $\frac{2}{3}$  del natural)

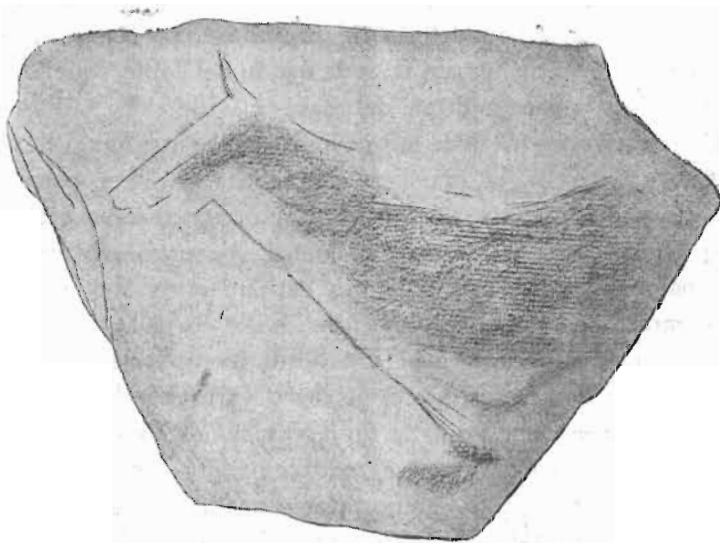


Fig. 3.<sup>a</sup>.—Ciervo pintada en negro y grabada del nivel Protosolutrense del Parpalló (según Pericot). ( $\frac{2}{8}$  del natural)

de pintura que rellenó un grabado trazado previamente. Los ejemplos aducidos por Pericot y que nosotros reproducimos, nos dan amplia idea de lo que fué semejante técnica. Discrepamos, no obstante, en lo de que «la pintura rellenó mal lo que se había ya grabado», pues en los ejemplos aducidos la pintura a nuestro entender ha sido aplicada deliberadamente y con posterioridad como complemento del grabado. Precisamente se trata de dos figuras sobre una misma loseta y con análogas características pictóricas, la de que *la pintura no llega a recubrir toda la silueta grabada del animal*, dejándose deliberadamente unas amplias zonas sin color entre el grabado y la pintura, zonas que contornean casi por completo al animal de tal modo que producen una sensación como de relieve o bulto, cosa propia de la técnica pictórica, que trata de crear la ilusión de las tres dimensiones sobre un plano. Esta sensación de relieve se acusa más en una de las representaciones (fig. 2), en la que se ha dibujado una figura de cierva en negro, recortada por un grabado de trazo diverso, pues unas veces es múltiple y otras de una sola línea. Los trazos negros han dibujado perfectamente las patas y la parte baja del vientre, dejándose más claro el centro del cuerpo y acentuando un poco la región del lomo, que discurre paralelo a la línea múltiple del grabado.

En la cara opuesta de la misma loseta existe otra figura de cierva (fig. 3) representada solamente con cabeza, cuello y parte del lomo. El grabado contornea a la pintura a cierta distancia, que de color negro rellena el interior del animal, acentuándose un poco en la parte del pescuezo y del lomo. Para nosotros son estas dos representaciones de las mejores entre las del Parpalló, y el artista que las produjo, pues sin género de duda fueron trazadas por la misma mano, uno de los más originales del arte paleolítico. Si además tenemos en cuenta que las representaciones comentadas proceden del nivel Protosolutrense, tendremos que convenir en que el arte animalista de este tiempo poseyó una gran riqueza técnica y artística, estando dotado de una gran originalidad, lo cual no está muy de acuerdo con las teorías al uso (18).

No queremos insistir trayendo a colación otros ejemplos que alargarían indefinidamente estas notas. Esperamos poder ofrecerlos en un trabajo más extenso, en el que pensamos plantear desde nuevos puntos de vista la problemática general del arte rupestre español, del cual estas notas no son más que un avance.

Esta originalidad del Protosolutrense en sus manifestaciones de arte pictórico se ve confirmada con la evolución posterior de la pintura dentro del Solutrense medio, en el que la técnica de la pintura reforzada con grabado crece en importancia (98 representaciones), cosa que se acentúa durante el Solutrense superior, donde se alcanza el máximo (145 representaciones), mientras que en el Solútrogavetiense comienza a disminuir esta afición (103 representaciones), iniciándose su decadencia, que se acentúa a través del Magdaleniense del Parpalló (Magd. I = 63 representaciones; Magd. II = 20; Magd. III = 26; Magd. IV = 6), lo cual corrobora lo que habíamos expuesto en las conclusiones sobre la evolución del arte del Parpalló.

De acuerdo pues con estas conclusiones y sugerencias, que hemos ido exponiendo, podemos suponer que el Solutrense fué una etapa rica en manifestaciones pictóricas, tal como nos demuestran los hallazgos del Parpalló, lo cual está en contradicción con el sistema propuesto por Breuil (19).

No se trata pues de opiniones particulares nuestras, sino de datos de experiencia recogidos en una excavación, que nos merece las mayores garantías y que sin duda alguna puede tomarse como modelo dentro de las de su época.

#### LA TÉCNICA DEL CLAROSCURO RAYADO

Calificamos con la denominación de claroscuro rayado una técnica especial de grabado que aparece con cierta frecuencia en las figuras grabadas de la zona cantábrica y que podemos señalar también en el Parpalló con estratigrafía definida y segura.

La técnica del grabado de claroscuro rayado tiende a ocupar



Fig. 4.<sup>a</sup>.—Cérvido (?) con rayado interior y exterior, del Solutrense medio del Parpalló (según Pericot)

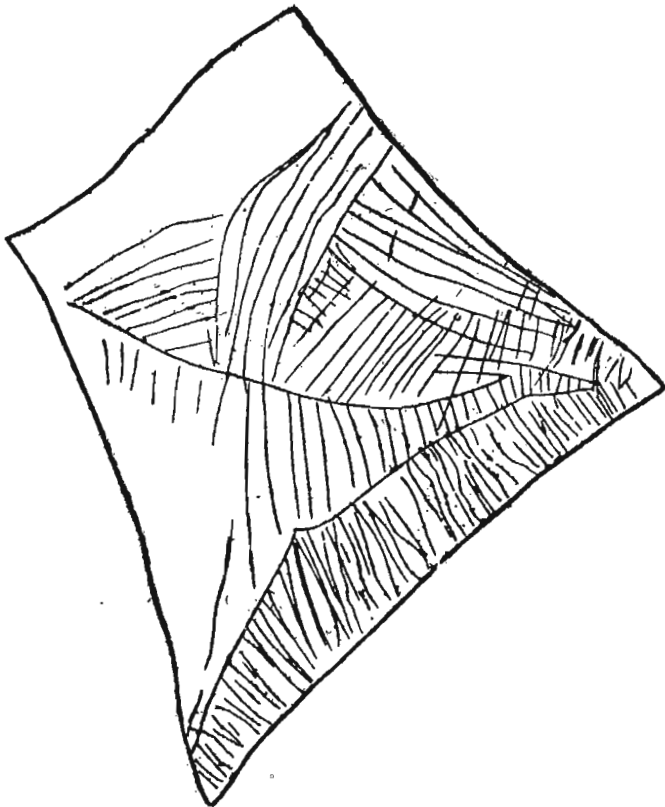


Fig. 5.<sup>a</sup>.—Cierva con rayado interno y externo del Solutrense superior del Parpalló (según Pericot)

el espacio interior de la figura recortado por la línea del contorno con una serie de líneas paralelas, más o menos, que en alguna ocasión tienden a agruparse en haces. Mediante esta técnica se logra producir el efecto de masa y corporeidad, con lo cual se nos revela esta técnica como de origen pictórico, esencialmente, pues solamente es posible llegar a ella partiendo de efectos de volumen y masa, opuestos por lo general a los efectos puramente lineales y planos, que adopta el grabado en el que solo existe la preocupación por la silueta o contorno del animal o del objeto.

Esta técnica es corriente en el Solutrense del Parpalló, en donde según Pericot (20) se observa que «durante el Solutrense, especialmente el medio, es también frecuente el uso de la silueta doble... También por entonces es frecuente el ocupar el interior de las figuras por medio del rayado». Efectivamente dentro del Solutrense medio del Parpalló existen una serie de representaciones de tal tipo (fig. 4), que se continúan dentro del Solutrense superior (fig. 5) y persisten durante el Solútreogravetiense (fig. 6). Dentro del Magdalenense solo encontramos una representación de este tipo en la figura de un toro (fig. 7) del Magdalenense II, de cuerpo macizo y rayado. Como podemos deducir de la estratigrafía artística del Parpalló, la técnica del grabado con el claroscuro rayado parece propia del Solutrense.

Si ahora dirigimos nuestra atención a la región cantábrica podemos estudiar en la bibliografía referente a la gran cueva de Altamira un ejemplo típico de esta clase de técnica, cuya actual estratigrafía, mejor dicho, la posición estratigráfica que se le asigna en la actualidad (21) no parece de acuerdo con la expuesta por el descubridor de tales muestras artísticas. Nos referimos a Alcalde del Río y a su obra sobre las cavernas clásicas de Santander (22). Como el tema tiene cierto interés, permítasenos ser algo prolijos tanto en las citas, como en los comentarios.

Según Alcalde del Río sus excavaciones en Altamira pusieron de relieve la existencia de dos niveles, uno superior, cuyo espesor oscilaba entre 0,35 m. y 0,45 m., y estaba formado por «tierra



Fig. 6.<sup>a</sup>.—Cabeza de cabra con rayado indicando el pelo, del Solútreo-gravetiense del Parpalló (según Pericot)

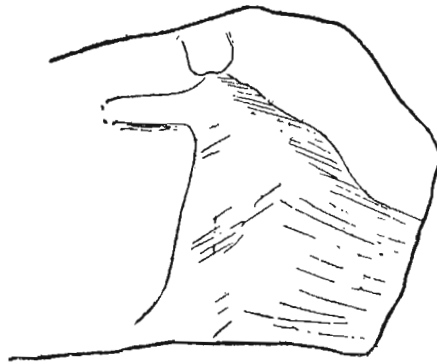


Fig. 7.<sup>a</sup>.—Bóvido de cuerpo rayado del Magdaleniense II del Parpalló (según Pericot)



de color pizarroso muy ligera, cual si en su formación entrase un compuesto de tierra estéril y de cenizas carbonosas y pequeños pedruscos calizos y cantos rodados»; el segundo, «cuyo espesor varía entre 0,40 m. y 0,80 m., está formado en su mayor parte por sedimentos calizos y arcillosos, escaseando los residuos carbonosos». Vemos pues que la conformación geológica de los dos niveles fué descrita y observada claramente por el excavador, haciendo una distinción neta entre ambas capas de tierra, diferencia que pone de relieve más adelante diciendo que «lo que verdaderamente diferencian a estos niveles o capas son los restos de industria que cada cual contiene». El primero es más abundante en industria ósea que el segundo, en que por el contrario dominan los instrumentos de piedra. Tras de la observación acerca del contenido material e industrial añade el autor: «Es de notar también que el hombre perteneciente al segundo nivel se muestra más artista que el del primero» y en aserto de estas manifestaciones aduce una serie de «fragmentos de huesos pertenecientes a escápulas de caballo o de ciervo. Sus caras contienen grabadas figuras de animales con habil acierto trazadas, de línea segura y libre de arrepentimientos, a la vez que delicada y expresiva». Se refieren estas figuras a las célebres representaciones de cabezas de ciervas con rayado interior (fig. 8), publicadas repetidas veces, y el autor compara luego la técnica de ejecución empleada en estas figuras del nivel inferior con otros fragmentos óseos decorados encontrados en el primer nivel. «En unos y otros son de apreciar grandes diferencias en cuanto a la técnica de procedimiento en el decorado. En los del primer nivel parece dominar cierta tendencia al entallado y como una transición entre el grabado y aquel». En resumen, que Alcalde del Río encontró dos niveles, uno, el superior, magdalenense, el otro, inferior, solutrense, ambos perfectamente caracterizados industrial y artísticamente, señalando con claridad la técnica de los grabados del Solutrense, como de línea segura y expresiva, opuesta a la del Magdalenense, de trazo grueso y de tendencia al entallado, es decir, al trazo en **V**.

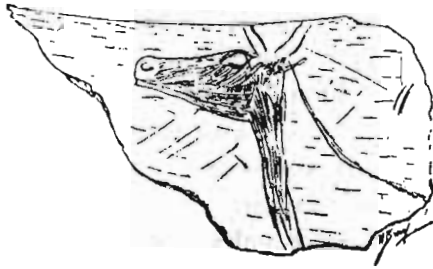


Fig. 8.<sup>a</sup>.—Cierva gravada sobre omóplato del Solutrense final de Altamira (según Breuil) (Reducida del natural)

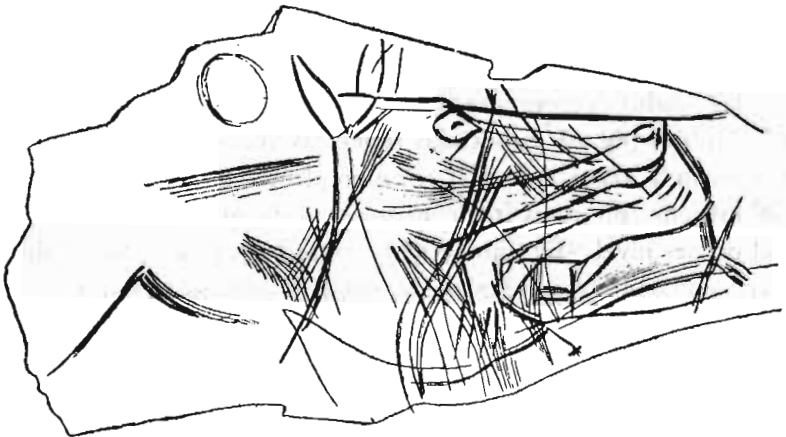


Fig. 9.<sup>a</sup>.—Fragmento de omóplato de ciervo con un grabado de cabeza de ciervo (según Obermaier y Breuil) ( $\frac{3}{4}$  del natural)

Posteriormente a Alcalde del Río se llevaron a cabo nuevos trabajos de investigación en la cueva de Altamira, realizándose excavaciones por Obermaier durante 1924 (23). En la gran obra de Breuil y Obermaier (24) sobre las pinturas de Altamira y las etapas industriales de la cueva, los autores citados comentan los materiales recogidos por Alcalde del Río y en especial los materiales óseos, del siguiente modo: «En suma, la capa magdaleniense comprende numerosos objetos de decoración geométrica, generalmente rectilínea, algunas figuras degeneradas y malas figuras incisas profundas. El carácter de la raya profunda, bastante frecuente en el nivel superior, falta en las producciones gráficas del solutrense. Estas son exclusivamente naturalistas hasta el presente y se componen al parecer tan solo de omóplatos, sobre los cuales los artistas primitivos han grabado, con una mano ligera pero muy segura, con ayuda de rayados sucesivos, cabezas de ciervas bien estudiadas... La identidad estilística es completa entre dibujos de ciervas sobre omóplatos y los grabados rupestres de ciervas de las galerías y del techo de las grandes pinturas policromadas. Su contemporaneidad no puede ponerse en duda». Hasta aquí se aceptan sin reservas ni discusión por Breuil y Obermaier los resultados obtenidos por Alcalde del Río, y las ciervas grabadas continúan siendo solutrenses. Pero unas páginas más adelante esta conformidad y aceptación se cambia con una serie de frases contradictorias, pues «estos grabados (los que estudiamos) son contemporáneos en parte con la mitad superior del Solutrense final (nota 73), y en parte, según se deducen de las excavaciones del Castillo, con el Magdaleniense III inferior de esta cueva», lo cual a nuestro entender es difícil de aceptar, pues supondría una estratigrafía revuelta, que en ningún caso se menciona. Pero todavía viene a aumentar la confusión la nota 73 a que se refiere el texto que acabamos de citar y que textualmente dice: «Insistimos, a pasar de todo, en que las excavaciones sistemáticas de Obermaier los omóplatos con grabados, por desgracia muy rotos, aparecieron en su totalidad en el nivel magdaleniense y nunca en capas franca y claramente solu-

trenses». Con lo cual la confusión aumenta y tenemos que llegar todavía más adelante, al nivel magdaleniense, para que con ocasión de ser descritos los hallazgos de Obermaier se diga: «Eran bastante frecuentes los omóplatos con grabados; pero por proceder de los detritus de hogares y de la cocina, aparecieron en un estado lamentable», tan lamentable, comentamos nosotros, que no pudieron ser publicados. El mismo Obermaier en su obra clásica (25) dirá que «mis excavaciones efectuadas en 1924, me permitieron comprobar una capa de Magdaleniense antiguo, a la que hay que atribuir dos bastones de mando y los omóplatos de ciervos grabados, recogidos por Alcalde del Río». Con esto queda consumada la tergiversación de los hallazgos de Alcalde del Río y a nuestro entender se falseó una estratigrafía por el prurito de identificar los hallazgos de Altamira con otros del Castillo. En esta cueva se hallaron en el nivel Magdaleniense antiguo «numerosos grabados de omóplatos, representando especialmente cabezas de ciervas» (26), de los cuales se ha reproducido un ejemplar (figura 9), que como se puede apreciar no tiene nada que ver con la técnica del rayado interior o del claroscuro rayado, pues en el ejemplo aducido el grabado no complementa la figura, como sucede en Altamira y en el Parpalló, según hemos visto, sino que es un rayado extraño a la representación y sin relación formal con la misma. Es decir, que mientras en el Parpalló y Altamira el rayado es un medio artístico de expresión de una calidad corporal, en la representación del Castillo, la cabeza de cierva y el rayado son dos cosas distintas en cuanto a relación técnico-artística. Por tanto, es inaceptable toda relación entre elementos artísticos tan distintos, no existiendo en consecuencia la posibilidad de establecer relaciones estilísticas, técnicas y cronológicas entre ellos. Por otra parte el acercamiento entre los omóplatos grabados del Castillo y los de Altamira no es posible, dado que de Altamira no conocemos más grabados con claroscuro rayado que los proporcionados por la excavación de Alcalde del Río, que son netamente solutrenses, a pesar de las rectificaciones posteriores, que no responden a he-

chos estratigráficos claros y bien determinado, sino a una idea preconcebida de los que estudiaron últimamente la cueva. Todavía podemos aducir en favor de nuestra posición, el que dichos autores al comentar en su obra (27) la figura 150 de la misma dicen: «1 y 4, dos puntas de muesca encontradas en la superficie del nivel Solutrense con los grabados de cabezas de Ciervas. Col. Alcalde del Río». Es decir que los mismos autores atribuyen unas veces al Solutrense los grabados, de acuerdo con lo que la excavación demostró, y otras suponen que son Magdalenienses para poder establecer una relación cronológica con el Castillo.

Hemos de aceptar sin limitaciones que las cabezas de cierva con claroscuro rayado de Altamira son solutrenses. Así nos lo indica su primitiva estratigrafía y así nos lo confirma la estratigrafía del Parpalló donde según hemos visto la técnica del claroscuro rayado es propia del Solutrense.

Esta conclusión nos obligará a revisar la cronología del arte rupestre español, puesto que todas las pinturas de Altamira y de buen número de las cuevas cantábricas se había clasificado teniendo en cuenta esta falsa atribución de las cabezas de cierva con claroscuro rayado al Magdaleniense III. En la misma Altamira, en el gran techo de los policromos existen figuras de cabezas de ciervas rayadas a las que se superponen las figuras policromadas, si la edad de las primeras es la solutrense, la de las segundas habrá de ser necesariamente revisada, puesto que se han atribuido al Magdaleniense final. En la cueva del Castillo (28) sucede algo semejante, ya que la edad de sus pinturas se fijó teniendo en cuenta las figuras de ciervas con claroscuro rayado, que se supusieron magdalenienses, si al aplicar nuestros criterios estas figuras han de considerarse como solutrenses, necesariamente habrá de revisarse la evolución total del arte de la cueva. En la cueva de la Peña de Candamo (Asturias) (29) las bellas figuras de ciervos herido y mugiendo fueron atribuidas al Magdaleniense, atendiendo al claroscuro rayado que las recubre y embellece, contra toda lógica a nuestro entender, puesto que en una covacha situada junto al

mismo yacimiento se encontró una industria protosolutrense, lo cual vendría ahora a confirmarnos su edad solutrense, ya que nos permite establecer un claro paralelo con el Parpalló. Esta cueva está necesitada de una revisión en su totalidad, cosa que esperamos poder hacer en cuanto las circunstancias nos lo permitan.

Nos encontramos con que yacimientos que hasta ahora habían sido tenidos como puntos claves de referencia para la cronología del arte paleolítico español han de ser necesariamente revisados, puesto que a la luz de los resultados del Parpalló las esquemas en uso no coinciden y presentan grandes lagunas que necesariamente han de ser llenadas con nuevas investigaciones.

#### LA TÉCNICA PICTÓRICA Y LOS POLICROMOS DE ALTAMIRA

La aplicación de los resultados obtenidos en el Parpalló a los restantes yacimientos rupestres y el estudio de las técnicas hemos visto que puede ser fructífero para una revisión de la evolución del arte cuaternario. Sin que intentemos agotar el tema y ni siquiera plantearlo como definitivo, vamos a tratar ahora de establecer una serie de hechos en torno a los policromos de Altamira, que pueden inducirnos a considerar su actual cronología como no aceptable. Las figuras policromadas de la gran sala de Altamira se atribuyen por Breuil y su escuela al Magdaleniense final (30). En nuestra opinión deben situarse dentro de los comienzos del Magdaleniense cantábrico o quizás a finales del Solutrense. Vamos a intentar demostrarlo.

En primer lugar hemos de poner de relieve, como ya hemos dicho antes, que la técnica pictórica y en general el arte de la pintura tiene su época de apogeo dentro del Solutrense y que es dentro de esta etapa cuando son más variadas las manifestaciones, temas y técnicas pictóricas. Los temas son de tipo animalista, iniciándose al final del período los de tipo geométrico. En cuanto a las técnicas podemos considerar los distintos aspectos que antes hemos analizado, que podemos caracterizar del siguiente modo:

a) empleo del color. b) utilización del grabado para reforzar las siluetas pintadas, c) empleo del claroscuro rayado para dar impresión de corporeidad y d) popularización de un estilo pictoricista y convencional que intenta crear la sensación de volúmen.

En líneas generales creemos que son estos los aspectos principales que se pueden deducir de la pintura solutrense del Parpalló, con lo cual podemos señalar ya el primer gran fallo del sistema en boga actualmente sobre la evolución cultural y cronológica del arte rupestre, según la cual (31) el solutrense es una etapa que solo posee algunos grabados de tradición auriñaciense, otros rayados del Solutrense final y nada de pintura, lo cual se encuentra en evidente contradicción con los resultados del Parpalló.

Si estudiamos ahora las figuras policromadas de Altamira, atribuidas al Magdaleniense VI (32), nos encontraremos con que son expresión de un gran sentido pictórico y que el artista o artista que las realizó tuvo en cuenta una serie de recursos solo conocidos en época de madurez pictórica, es decir, cuando el arte de la pintura ocupa el centro de la atención del artista y del público. Estos policromos poseen un detalle característico, que fué puesto de relieve por Breuil y Obermaier, pero sobre el que se hizo poco caso, juzgándolo como aspecto complementario, pero que para nosotros, después de este estudio de técnicas y su valorización creemos interesante traer a colación, puesto que puede servirnos para juzgar sobre la edad de estas magníficas figuras. Se trata de que en todas las figuras policromadas e incluso en los bisontes en negro se ha empleado de un modo consciente y deliberado la técnica de reforzar la pintura con líneas grabadas. Nos encontramos pues ante un nuevo caso de utilización de una técnica que según los resultados del Parpalló tuvo gran auge y desarrollo durante el Solutrense. Con esto no queremos decir que los policromos hayan de ser necesariamente solutrenses, pero tampoco creemos que su atribución al Magdaleniense VI sea correcta y convincente, sobre todo si se tiene en cuenta que el arte moviliar del Magdaleniense VI (33), único elemento de comparación, nos ofre-

ce, salvo raros ejemplos, un arte esquemático y con escasa observación del natural.

En Altamira, las figuras policromas se superponen —dejando aparte otras superposiciones— a una cabeza de cierva con claro oscuro rayado, semejante a las halladas sobre los omóplatos que hemos estudiado y que como hemos dicho son necesariamente del Solutrense final de la cueva. Siendo por tanto la superposición posterior a la cierva, las figuras policromadas podrán haber sido trazadas, bien dentro del mismo Solutrense final, bien dentro del Magdaleniense. A incluirlas dentro del final del Solutrense nos inducen los siguientes aspectos:

a) El empleo de la técnica de pintura reforzada con grabado, que como ya hemos visto es propia del Solutrense.

b) La inmediata superposición a la figura de cierva con claro oscuro rayado, como originadas por la misma tendencia pictórica.

c) La preponderancia de la temática animalista dentro del Solutrense, y

d) el mismo apogeo de la pintura dentro del Solutrense.

A estos argumentos positivos a favor de la edad solutrense de los policromos podríamos añadir otros de tipo negativo para su atribución al Magdaleniense:

a) La preponderancia de los temas lineales y geométricos dentro del Magdaleniense, especialmente a partir del III, según demuestra el Parpalló y el estudio del arte moviliar de las últimas etapas magdalenienses.

b) Que si los policromos se hubieran producido durante Magdaleniense VI no se explicaría la rápida desaparición de un semejante movimiento pictórico dentro del Aziliense, que en cierto modo es el continuador y heredero de la cultura magdaleniense, cuyo arte, esquemático y simbolista, depende directamente en concepción del arte geométrico magdaleniense y no de un arte naturalista, como representan las figuras de los policromos, y

c) Que sobre la evolución de la industria magdaleniense can-



tábrica no tenemos todavía una secuencia clara y convincente, puesto que ya se demostró por Obermaier (34) y se admite por todos, que en esta región el Magdaleniense adopta formas muy peculiares y se inicia con posterioridad al desarrollo de la misma cultura en Francia, lo cual permitiría atribuir al Solutrense cantábrico una duración insospechada, durante la cual se pudo cumplir una evolución completa del arte de la pintura.

Dentro de la problemática general del arte rupestre cuaternario, la discusión de cada uno de los aspectos que hemos mencionado puede inducirnos a la revisión de la cronología generalmente aceptada. Por nuestra parte hemos aportado nuestras dudas y nuestros puntos de vista, que no por ser nuestros estimamos indiscutibles, pues como hemos dicho en otra ocasión en Prehistoria la única realidad indiscutible es la del hecho estratigráfico (35).

#### RÉSUMÉ

La caverne du «Parpalló» (Valencia) a une stratigraphie si claire et si continue depuis le Gravettien (Périgordien supérieur) jusqu'au Magdalenien IV qu'elle nous offre le Cadre évolutif le plus complet, que nous ayons jusqu' à présent, sur le développement de l'Art du Paléolithique supérieur. En conséquence, un système chronologique quelconque, sans rapports avec les résultats obtenus dans la Cova du Parpalló doit être considéré comme incomplet et inacceptable. L'étude de l'évolution artistique du Parpalló a montrée que la peinture a eu son grand moment d'apogée dans le Solutrén. La gravure a eu deux époques de splendeur, la première, le Solutrén avec des thèmes de préférence animalistiques et la deuxième pendant le Magdalenien III, avec des thèmes lineaux et géométriques. L'évolution de l'Art du Parpalló ne coïncide pas avec le système proposé par Breuil, ce qui exigera sa révision, car

d'accord avec les résultats obtenues au Parpalló il est possible que les figures policromées d'Altamira, pourraient appartenir à la fin du Solutréen ou au début du Magdalénien et non pas au Magdalénien VI, comme on le croit en général.

#### TMMMARY

The stratigraphy of the Parpalló Cave (Valencia) continues so clearly and uninterruptedly from the Gravetian (Upper Perigordian) to Magdalenian IV that it provides the most complete framework that has been available to date for the study of the evolution of Upper Paleolithic Art. It can, therefore, be stated that any chronological system that fails to take account of the observations made in the Parpalló cave must be considered incomplete and unacceptable. Study of the primitive paintings in the Parpalló Cave shows that this art reached its apogee in the Solutrian era. These rupestrian paintings had two principal periods of excellence, the earlier being the Solutrian, when animal themes predominated, and the second, the Magdalenian III, with lineal and geometric designs. The evolution of this art revealed at Parpalló does not coincide with the system proposed by Breuil, which should, therefore, be revised in the light of the Parpalló discoveries. These make it appear possible that the polychrome drawings of Altamira may belong to the period comprising the end of Solutrian and the beginning of the Magdalenian, and not to Magdalenian VI as is generally believed.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. *F. Jordá Cerdá*: «Sobre la edad solutrense de algunas pinturas de la cueva de La Pileta (Málaga). *Zephyrus*, VI, Salamanca, 1955.
2. *F. Jordá Cerdá*: «Arte rupestre cantábrico». IV Congreso Internacional de Ciencias Pre- y Prehistóricas, Madrid, 1954. Zaragoza, 1953.
3. *L. Pericot*: «Sobre el arte rupestre cantábrico». Universidad «Menéndez y Pelayo». Santander, 1953.
4. *H. Breuil*: «Quatre cents siècles d'art pariétal». Montignac-Dordogne 1952. Consúltese también el reciente artículo, «La evolución del arte parietal en las cuevas y abrigos ornamentados de Francia». *Caesaraugusta*, 5. Zaragoza, 1954.
5. *F. Jordá Cerdá*: «El problema del Chatelperroniense (Auriñaciense inferior) en España». *Crónica del VI Congreso Arqueológico del Sudeste*, Alcoy, 1951. Cartagena, 1953.
6. *H. Breuil, H. Obermaier y W. Wernet*: «La Pileta à Benaoján (Málaga)». Mónaco, 1915.
7. *F. Jordá Cerdá*: «El Solutrense en España y sus problemas». Servicio de Investigaciones Arqueológicas. Oviedo, 1955.
8. Vid. nota 7.
9. Vid. nota 7.
10. *J. M. Santa-Olalla*: «Esquema paletnológico de la Península hispánica». Madrid, 1946, pág. 43-44.
11. *F. Jordá Cerdá*: «Gravetiense y Epigravetiense de la España mediterránea» *Pisana*, 4, Zaragoza, 1954,

12. *J. d'A. Weachter*: «Excavations at Gorham's Cave». Proceedings of the Prehistory Society, 1951.
13. *F. Jordá Cerdá*: Obras citadas en las notas 1 y 7
14. Vid. nota 2.
15. *L. Pericot*: «La cueva del Parpalló». Madrid, 1942.
16. Vid. nota 7.
17. Vid. nota 15. Pág. 242.
18. Vid. nota 4.
19. Vid. nota 4.
20. Vid. nota 15. Pág. 137.
21. *H. Obermaier*: «El hombre fósil», 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1925.
22. *H. Alcalde del Río*: «Las pinturas y grabados de las cuevas prehistóricas de la provincia de Santander. Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo». Santander, 1906.
23. Vid. nota 21.
24. *H. Breuil y H. Obermaier*: «La cueva de Altamira en Santillana del Mar». Madrid, 1935.
25. Vid. nota 21.
26. Vid. nota 21.
27. Vid. nota 24.
28. *H. Breuil, H. Alcalde del Río y L. Sierra*: «Les cavernes de la région cantabrique (Espagne)», Mónaco, 1911.
29. *E. Hernández-Pacheco*: «La caverna de la Peña de Candamo» (Asturias). Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Mem. 24. Madrid, 1919.
30. Vid. nota 24.
31. Vid. nota 4.
32. Vid. nota 24.
33. *H. Breuil*: «Les subdivisions du Paléolithique supérieur et leur signification», 2.<sup>a</sup> ed., 1937.
34. Vid. nota 21.
35. Vid. nota 7.