[Publicado previamente en: E. Ripoll Perelló (ed.), *Miscelánea en Homenaje al Abate Henri Breuil*, Barcelona, Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial, 1964, tomo 1, 87-100. Versión digital corregida de nuevo, por cortesía de los herederos del autor, como parte de su *Obra Completa* y con cita de la paginación original].
© Herederos de Martín Almagro Basch
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

El problema de la revisión de la cronología del arte rupestre cuaternario

Martín Almagro Basch

[-87→]

La Prehistoria es el capítulo más nuevo y apasionante de la Historia Universal, y no hay en ella tema más sugestivo que el del origen del arte humano. Nacido al final del último período glaciar, siempre sugestiona tratar de aquellas creaciones del alma humana tan lejanas a nosotros, cuando nos queremos acercar a la inspiración que fecundó el espíritu de aquellos artistas, a las técnicas empleadas en la realización de sus obras aún frescas hoy, a la dispersión que nos ofrecen y a la temática empleada. Pero sobre todo es el problema de la cronología y evolución del arte cuaternario la clave de la interpretación histórica del mismo.

Esta cuestión ha entrado recientemente en un período de revisión, y nos ha parecido necesario hacer en estos momentos una breve exposición de la problemática actual que plantea la cronología del arte cuaternario, valorando los tres grupos de factores nuevos que han aportado recientemente una ampliación de datos o un enfoque original, al menos en parte, al cuadro que creara el ilustre prehistoriador Henri Breuil.

Estos factores nuevos han sido principalmente : primero, la aparición de la técnica del carbono 14 como método de datación de aquellas lejanas etapas culturales ; en segundo lugar, la aparición de algunos libros fundamentales sobre el arte cuaternario, interpretando su significado y desarrollo desde puntos de vista nuevos, que tratan de introducir determinadas variaciones en la visión del desarrollo del mismo y por lo tanto, en su valoración cronológica ; y finalmente, en tercer lugar, tal vez la causa principal que ha. entrado en juego originando la aparición de un nuevo grupo de ideas sobre la cronología del arte cuaternario, entre los especialistas, ha sido la muerte misma del admirado maestro Breuil, cuyo prestigio todos respetábamos. Su muerte ha permitido ahora a muchos lanzar sin cortapisas ideas diversas, no siempre fundamentadas debidamente, a nuestro modo de ver.

Por todo ello nos ha parecido justificado el que tratemos este tema, exponiendo nuestra posición sobre el mismo, en este homenaje póstumo que rendimos a quien fue nuestro profesor y amigo; a quien dedicó muchos de sus mejores trabajos a nuestra prehistoria y a quien el Gobierno español ya hace años [-87→88-] supo rendir el reconocimiento que su amor a España merecía.

La argumentación básica de H. Breuil sobre el arte rupestre cuaternario

Nosotros, antes de comenzar nuestra exposición, vamos primero a intentar exponer los datos fundamentales que poseemos para clasificar los estilos y técnicas del arte cuaternario, con los cuales H. Breuil ha ofrecido un cuadro cronológico del mismo.

© Herederos de Martín Almagro Basch
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Es justo proclamar que entre las muchas y valiosas aportaciones que H. Breuil ha dejado a la Prehistoria universal figura su sistematización de tales obras de arte. Sus ideas se han venido siguiendo por casi todos los prehistoriadores, hasta fecha muy reciente, y vamos a intentar sintetizar sus puntos de vista y ordenar sus datos fundamentales, pues H. Breuil nunca dedicó un especial trabajo para exponer con orden los fundamentos y métodos seguidos para su clasificación cultural y cronológica del arte rupestre. Sus ideas metodológicas y los datos que las fundamentan se pueden ir estableciendo tras un análisis de sus argumentaciones fundamentales sobre el tema, expuestas en muchas de sus obras [1]. Tras la lectura detenida de los trabajos de H. Breuil, creo que sus ideas estuvieron fundamentadas en los principios y datos siguientes :

1.° En las superposiciones que ofrecen los conjuntos de grabados y pinturas rupestres en muchas cavernas. 2.° En los análisis estilísticos más o menos afortunados, pero siempre inseguros, incluidos aquellos que hacen referencia a paralelismos establecidos entre obras de arte mueble, bien datadas por los estratos de los yacimientos donde aparecen, con algunas obras de arte rupestre de las que se ven en las paredes de las cuevas. 3.° En varias obras de arte rupestre ejecutadas sobre bloques caídos y luego enterrados bajo niveles arqueológicos que las autentifican y fechan. 4.° En ciertas cavernas que contienen ricos conjuntos de arte rupestre en su interior, como La Mouthe (Dordoña), Cargas (Altos Pirineos), y otras. Estas cuevas quedaron clausuradas por accidentales desprendimientos o por escombreras de yacimientos, los cuales cerraron su entrada, lo que ha permitido establecer una datación «ante quem» para las creaciones artísticas allí encerradas durante siglos. 5.° También han proporcionado datos de interés cronológico ciertas pinturas y grabados rupestres que fueron cubiertos después de ejecutados por los niveles arqueológicos que se formaron en la caverna y que nos han permitido asegurar una fecha anterior o sincrónica a tales niveles, para dichas creaciones artísticas. Las cuevas de Isturitz (Bajos Pirineos), Laussel, Laugerie-Haute y Laugerie-Basse (Dordoña), Pair non Pair (Gironde), Labatut y Terme Pialat (Dordoña), figuran entre las más importantes. 6.° Hay también algunas cuevas con arte rupestre, como Niaux, a las cuales, por su situación, sólo pudo llegar a ellas el hombre al final del último período glaciar, cuando se había producido la retirada de los hielos que habían cubierto su entrada.

A base de estos grupos de argumentos, tal vez el ilustre prehistoriador francés fue demasiado tajante en sus afirmaciones. Creemos sinceramente que hoy serán pocos los prehistoriadores dedicados a estas cuestiones que respaldarán las palabras escritas [-88→89-] por el sabio francés en 1935, en su fundamental obra sobre la Cueva de Altamira, donde se atrevió a escribir: «El estudio de más de cuarenta y cinco cavernas y abrigos con arte rupestre, llevado a cabo en una treintena de años, nos ha permitido trazar esta ojeada sintética sobre la evolución del arte rupestre de las cuevas paleolíticas, que en lo sucesivo sólo ha de sufrir ligeras modificaciones que no alterarán sus líneas generales». [2]

Más bien una posición de revisión y crítica a las conclusiones de aquel maestro de todos parece hoy reinar por doquier. Nosotros no sostendremos la posición cerrada que H. Breuil repitió en sus obras, pero creemos que no debe el tratadista de estas cuestiones dejar de partir de las observaciones siempre válidas de aquel gran especialista, mientras

[1] La obra básica donde Henri Breuil trató el tema de la cronología del arte rupestre cuaternario es el gran volumen que, junto con Hugo Obermaier, consagró al estudio de las pinturas y hallazgos de la cueva de Altamira: Enrique Breuil, y Hugo Obermaier, *La cueva de Altamira en Santillana del Mar*, Madrid, 1935 (existe una edición en inglés). Luego expuso también, con cierta amplitud, sus ideas en su libro *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'Âge. du Renne*, Paris-Montagnac, 1952.

[2] Breuil y Obermaier, *La cueva de Altamira*, citado, págs. 99-162.

© Herederos de Martín Almagro Basch
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

una por una no sean rechazadas o revisadas. Jamás se podrá conseguir nada coherente sin ofrecer puntos igualmente básicos y claros a los que H. Breuil reunió. Frente a ellos creemos que tendrán un valor menor aquellas tesis que se intentan construir por algunos prehistoriadores sólo a base de visiones estilísticas u observaciones de otro orden. Unas y otros nos parecen de valor menos serio o al menos mucho más discutibles.

Ciertamente que al prehistoriador le resulta muy difícil ofrecer un cuadro cronológico en el cual razonablemente se pueda fijar la evolución estilística y técnica de todas las manifestaciones del arte cuaternario, sobre todo en lo que se refiere a las obras del arte rupestre, que son las de mayor empuje, tanto las pintadas como las grabadas o esculpidas en las cavernas por aquellos auténticos creadores del arte. Naturalmente, para las numerosas y a veces expresivas y finísimas obras de arte mueble, no hay problema para establecer su cronología y su desarrollo técnico y evolución estilística, ya que aparecen en los estratos mismos de las cavernas o yacimientos al aire libre. Éstos nos muestran claramente que en una misma época se crean obras acabadas de gran belleza, y otras menos afortunadas, tanto en su aspecto técnico como estético. También resulta evidente que siempre hubo artistas geniales y mediocres y que por su aspecto no es acertado juzgar una obra de arte y menos su cronología. Por ello vamos a intentar exponer los datos básicos que poseemos para la determinación de la cronología del arte rupestre cuaternario La mayoría de estos datos fueron establecidos por H. Breuil, otros no. Los expondremos en dos grupos : los que se refieren a los grabados y esculturas, y los que permiten fijar la cronología de las pinturas cuaternarias.

Los datos esenciales para la cronología de los grabados y esculturas rupestres

En primer lugar, para la clasificación de los grabados y esculturas rupestres cuaternarios, tenemos los siguientes datos :

1.° Las primeras figuras conocidas se han encontrado en niveles del Auriñaciense II y del Auriñaciense IV, en la cueva de la Férrassie (Dordoña).

En esta caverna se representan sobre todo la cabeza y las partes delanteras de los animales. Además aparecen ya algunas puntuaciones y ciertas representaciones al parecer de la vulva femenina.

2.° Figuras de estilo tan antiguo como las citadas proceden del nivel del Perigordiense III de la cueva de Laugerie Haute, cerca de Les Eyzies (Dordoña).

3.° De la Cueva de Hornos de la Peña (Santander) procede un dibujo de la parte [-89→90-] trasera de un caballo, grabado sobre un hueso de un frontal del mismo animal. Se halló en la base de un nivel del Auriñaciense típico (Auriñaciense medio de Breuil). Es idéntico a otros grabados que hallamos en la misma cueva y también en Altamira, según el prehistoriador francés.

4.° En los niveles auriñacienses de Bebieres (Dordoña) se hallaron unos guijarros grabados representando con torpeza un animal, que puede ser una hembra de asno salvaje, y sobre él unos diseños de mamuth mal conseguidos.

5.° Un quinto dato procede de la cueva de Isturitz (Bajos Pirineos), donde se halaron tres piedras grabadas en un estrato del Auriñaciense III. Sólo uno se ha descifrado con cierta garantía, y queda incierto. Se ve, sin embargo, que estas piedras grabadas fueron rotas intencionadamente, como ocurre con otras del abrigo rupestre de la Colombière, que citaremos. Ello es una cierta prueba de contemporaneidad.

En esta caverna, de Isturitz, riquísima en manifestaciones artísticas, en los niveles de la cultura gravetiense que se superponen al Aurinaciense medio, siguen apareciendo plaquitas y hasta algún hueso, mostrándonos una continuidad en la técnica y concepción de las obras de arte.

© Herederos de Martín Almagro Basch
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

6.° Del ya citado abrigo de La Colombière (Ain) procede de su nivel Perigordiense V –con buriles de Noailles y puntas ya protosoutrenses– un guijarro grabado por sus dos caras con varios animales, bien diseñados, superpuestos unos a otros y que han sido interpretados por Movius. Estas figuras grabadas nos muestran un estilo que se repite en las placas de Arcy-sur-Cure (Yonne) y en otros conjuntos.

7.° En esta localidad de Arcy-sur-Cure (Yonne) se halla la Grotte de Trilobite. En ella se encontró un hueso de reno con el grabado de una rama de arbusto o planta con siete hojas alternadas y una placa grande de esquito con varios animales grabados en sus dos caras. Como en La Colombière, la industria que acompaña a esta placa es el Perigordiense V, con buriles de Noailles y algunas puntas protosolutrenses. Breuil ha comparado el dibujo vigoroso de un rinoceronte grabado en esta placa de piedra con otro de la pared de la Cueva de Font de Gaume.

8.° A estos hallazgos de arte mueble debemos añadir otro que ofrece una de las más antiguas fechas, pues procede de un nivel del Auriñaciense antiguo. Se trata de un grabado de profundas líneas representando un caballo sobre un bloque de piedra caliza caído, en la cueva de Terme Pialat de St. Avit Senieur, en el valle del Couze (Dordoña). Del mismo estrato proceden dos figuras humanas en bajo relieve.

9.° A estos datos podemos unir los que nos proporcionan los rudos e inhábiles grabados en la pared de la roca, de un rinoceronte, un mamuth y un oso que han aparecido en la cueva de Bernous en Bourdeilles (Dordoña). Son de las más antiguas creaciones del Arte Rupestre, pues están bien fechadas en el Auriñaciense medio y nos ofrecen un arte semejante al de las figuras ya mencionadas que se ven grabadas en placas de piedra y en algún hueso. Su temática es casi exclusivamente animalística: figuras de rinoceronte, mamuths, oso, reno, toro, caballo, cabra salvaje y un felino.

10.° Muy importante es la cueva de Pair-non-Pair (Gironde), donde varios grabados rupestres fueron cubiertos por un nivel del Perigordiense superior, con lo cual queda comprobada su edad anterior.

11.° Otro dato importante es la seguridad de que la cueva de Gargas (Altos Pirineos) vio obstruida su entrada totalmente por la caída de una roca, al final del Perigordiense. Así todas las creaciones artísticas [-90→91-] allí realizadas han de ser anteriores a esta época. Pues bien, en esta cueva hallamos dos grupos de grabados. El más antiguo lo constituyen los *macarroni*, diseñados sobre la arcilla y algunas figuras arcaicas de bisontes y caballos del estilo de Altamira, Hornos de la Peña y otras cavernas.

Superponiéndose repetidas veces a estos grabados arcaicos, se ve otra segunda serie de figuras incisas sobre aquellos muros, cubiertos por cientos de figuras de un arte lleno de vida. Algunas recuerdan grabados de una técnica que luego predominó en el Magdaleniense y nos prueban como ya en el Perigordiense superior se había alcanzado en el arte del grabado un notabilísimo desarrollo, aunque los elementos de arte mueble que poseemos de esta época son raros y poco expresivos.

12.° Otro conjunto de datos interesantes los proporcionó el abrigo Labattut de Sergeac (Dordoña), donde en niveles del Perigordiense superior se halló un bloque con una figura de caballo profundamente graba da, de estilo algo rudo. Las crines están re presentadas con una línea convexa. Se cree que es de la misma época que otros grabados de Altamira, Hornos de la Peña, Cargas y «La Croze à Gontran» de Tayac. También recuerda este rasgo a los caballos grabados en los guijarros de los yacimientos anterior mente citados de La Colombière y de Arcy- sur-Cure.

13.° Sobre todo para las esculturas en bajo relieve es importante el abrigo de Laussel (Dordoña), donde aparecen enterrados por estratos del Perigordiense superior una serie de esculturas humanas y animales. Estas últimas son mucho más toscas : dos cabe-

© Herederos de Martín Almagro Basch
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

zas de caballo, un reno hembra, una hiena y un pájaro, y en otros bloques vemos dibujos menos claros, con reminiscencias del arte del Perigordiense III, de Laugerie Haute, entre ellos un dibujo de reno muy realista.

Aún se pueden añadir a esta lista otros hallazgos de esta época Auriñaco-Perigordiense. Citaremos, entre ellos, los de Combe-Capelle, Pechialet, Gorge d'Enfer y algún otro de Francia; y en España las plaquitas grabadas de los niveles gravetienses de El Parpalló (Valencia).

En cuanto a la cultura solutrense, tenemos algunos conjuntos de bajo relieves bien datados, aunque H. Breuil vino atribuyendo menor capacidad artística a los solutrenses, y es esta hipótesis una de las que van a exigir más profunda revisión.

Con una plena seguridad podemos atribuir la Solutrense los tres grandes conjuntos escultóricos de los abrigos rupestres franceses de Le Roe de Sers, cerca de Angulema, y de La Chaire-à-Calvin (Charante). A ellos se puede añadir el bloque esculpido de Bourdeilles en Dordoña.

En el buen conjunto de bajo relieves de Le Roe, vemos un buey almizclero y una figura humana derribada, que recuerda la escena llamada «del pozo» de Lascaux. En otros bloques vemos dos cabras salvajes luchando, caballos, bisontes, un jabalí y otros animales, entre ellos un pájaro. Todos estos animales fueron representados en alto relieve y formarían un extenso friso rupestre de gran valor artístico y ejecutado con mayor seguridad técnica que las figuras del Perigordiense de Laussel. Este friso queda bien datado en el Solutrense superior, cuyas industrias cubrían los bloques esculpidos.

No menos bellas son las esculturas del mismo estilo y época del abrigo de La Chaire-à-Calvin, donde vemos bóvidos y caballos de un arte mucho más avanzado que en los conjuntos del Perigordiense final. En esta época no hay ya yuxtaposición de figuras, sino composición verdadera de grandes frisos rupestres de un arte seguro en el trazado de las figuras y de técnica acabada en el logro de los volúmenes y expresión de los [-91→92-] animales representados. La aparición de restos de policromía da a este conjunto escultórico bien datado un gran interés.

Al lado de estos restos de frisos escultóricos tenemos un buen conjunto de plaquítas grabadas con figuras de buen estilo y de época solutrense segura. Proceden de las cuevas de Isturitz (Bajos Pirineos), Solutré (Saone et Loire), Badégoule (Dordoña), Jean Blanc, La Cave, Fourneau du Diable y otras. Uno de los mejores conjuntos de plaquitas grabadas y también pintadas solutrenses proceden de los niveles de esta cultura, de la cueva española de El Parpalló (Valencia). En Alemania se halló la escultura de mamuth de la Klause (Baviera).

Así, pues, ni en la pintura ni en el grabado, ni en la escultura fueron inhábiles, los solutrenses, y algunos de los conjuntos de pinturas y grabados rupestres debieron de ser obra suya, aunque no tenemos en realidad más argumentación que los ejemplos citados y los discutibles paralelismos estilísticos que podamos establecer.

A base de todos estos hallazgos, bien observados y analizados, se ve como los grabados rupestres se desarrollan paralelamente a las pinturas, pudiéndose establecer que los más antiguos son los simples dibujos hechos con los dedos sobre la arcilla, formados por líneas paralelas, meandros, ondulaciones, etcétera, que se denominan *macarroni*. Después de trazarse con los dedos se ven estos *macarroni* trazados con instrumentos de varios dientes. Los hallamos en Hornos de la Peña, Altamira, Cargas, Trois-Frères, Pech Merle y La Croze. De esta técnica son las primeras figuras de animales logradas con un naturalismo intenso y tosco a la vez. Las cuevas de Hornos de la Peña, Clotilde de Santa Isabel, Altamira, Aldène, Cargas, Pech-Merle, Les Trois-Frères, La Croze y otras, ofrecen ejemplos de este arte. Tanto en estos *macarroni*, ya figurativos, como en todos los

© Herederos de Martín Almagro Basch
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

grabados de la primera época, podemos observar como detalle muy corriente el que las piernas de estos animales se omitan o estén malísimamente trazadas. A este momento pertenecen las vulvas grabadas en bloques aparecidos en niveles de La Ferrassie del Auriñaciense II. Otra vulva de Cargas es Perígordíense. También parece seguro que al Perigordiense superior se deben atribuir los grabados hechos primeramente muy finos y luego fuertemente trazados.

Después se llega a la figura en bajo relieve, como el caballo bien datado del abrigo Labatut del Gravetiense y los relieves de Gorge d'Enfer, de Laussel y del Figuier, relacionados con este estilo. A su lado se deben colocar los bajo relieves humanos auriñacienses de Terme-Pialat y los perigordienses de Laussel.

Los grabados aislados o unidos a las pinturas de Lascaux son por su estilo del Perigordiense final, ya muy cercanos a los Magdalenienses, como diremos más adelante.

Teniendo en cuenta éstos, cabría a veces unir el arte solutrense al Perigordiense final, incluso los contactos y mutuas influencias de la tipología industrial, que es la que define ambas culturas, parece inclinarnos a esto. Es hoy evidente que Solutrenses y Gravetienses convivieron y se entrecruzaron en las mismas cuevas, reflejando al final el llamado Epiperigordiense, un traspaso de influjos solutrenses. A su vez el inicio oscuro del Magdaleniense, períodos I y II de Breuil, debe hoy sincronizarse, en parte, con las supervivencias del Perigordiense final. Un nivel Premagdaleniense en Laugerie Haute se superpone al Perigordiense y está debajo de los niveles solutrenses, indicándonos los sincronismos e interdependencias de estas culturas paleolíticas.

Añadiremos, además, que el Arte Cuaternario en las paredes grabadas o pintadas, [-92→93-] o en las obras halladas en los yacimientos con estratigrafía segura, no ofrece una interrupción, y por ello una parte del Arte Cuaternario Perigordiense debe considerarse unas veces sincrónico a los solutrenses, y otras veces sería obra de los solutrenses mismos muya cultura definimos, sobre todo por su facies industrial, ya que tampoco podemos aislar ningún tipo racial específico, como propio de los yacimientos solutrenses.

Por otra parte, más bien por el grado de evolución técnica y artística de los conjuntos solutrenses citados muy cercanos a otros del Magdaleniense antiguo se ha venido agrupando el Arte Solutrense con el Magdaleniense.

En relación con niveles de esta última cultura tenemos también datados con seguridad algunos conjuntos de bajo relieves esculpidos y de grabados rupestres.

Merecen especial mención los frisos de bajo relieves de Angles-sur-Anglin (Vienne), con figuras femeninas de acusadas caderas y muy señaladas vulvas, y el friso de caballos esculpidos en acusado alto relieve de Cap Blanc (Dordoña).

Ambos conjuntos están bien datados en el período Magdaleniense III, pues fueron cubiertos ambos por niveles del Magdaleniense IV.

Otro conjunto de alto relieve de menos vuelos procede de los niveles del Magdaleniense III y IV de Isturitz (Bajos Pirineos), desembocando estas creaciones magdalenienses bien datadas en los bellos grabados de Teyjat, fechados en el Magdaleniense V, mientras son del Magdaleniense VI los de las cuevas de Limeuil, de la Madeleine y de Villepin, todas ellas en Dordoña, y mientras tenemos otros semejantes de Isturitz, y de Trois Frères y otras cavernas de los Bajos Pirineos.

Las esculturas y grabados sobre bloques y placas de piedra de Teyjat y Bruniquel nos prueban que la evolución y perfección técnica y estética de los escultores magdalenienses no se detiene en las policromías simples de Angles y de Cap Blanc, pero también es cierto que obras del vigor de aquellos frisos del Solutrense final y del Magdaleniense antiguo no se hallaran después en el arte cuaternario.

© Herederos de Martín Almagro Basch
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

La temática, la técnica del alto relieve, la composición y estructura de los conjuntos escultóricos magdalenienses se puede establecer a base de tales hallazgos bien. En primer lugar queda clara la relación estilística y técnica entre los bajo relieves del Solutrense final y del Magdaleniense antiguo, pues el arte de ambas etapas culturales es el mismo. Incluso en los alto-relieves se usó como complemento en ambas épocas la pintura. Lo prueba el friso de caballos de Anglés, el de la Chaire-à-Calvin y el de Mouthiers, donde el color rojo y negro debió de servir para resaltar las esculturas.

Es preciso reconocer que H. Breuíl, el sistematizador de una visión de la evolución del Arte Cuaternario que agrupó el Arte Solutrense con el Magdaleniense, formando el ciclo unitario Solutreomagdaleniense, tuvo a. su favor la proximidad evidente de los conjuntos Solutrenses y Magdalenienses ya citados. En todas estas esculturas vemos tal continuidad técnica y estilística, que ha permitido unirlas en el llamado estilo IV Antiguo de Leroi-Gourhan.

Es de señalar la aparición en estos frisos esculpidos magdalenienses de una policromía, diremos mejor bicromía, aplicada a los bajo relieves citados. Los escultores de Anglas dieron con negro y ocre vigor pictórico a las esculturas, y sobre todo uno de los relieves bien conservado ha permitido a Leroi-Gourhan plantear el paralelismo cronológico de estas esculturas policromas, bien datadas, con las bellas policromías de Altamira, Fout de Gaume y otras. Esta tesis [-93→94-] renueva la ya mantenida por F. Jordá [3] hace años, rechazando que los más grandes y famosos conjuntos pictóricos del Arte Cuaternario sean del Magdaleniense VI, como sostuvo H. Breuil, tema del cual trataremos más adelante, pues no creemos esté aún totalmente resuelto, como diremos a continuación al tratar de la cronología de las pinturas rupestres.

Los fundamentos para la clasificación y valoración cronológica de las pinturas rupestres cuaternarias

Al lado de los hallazgos de grabados, bajo relieves y esculturas bien fechados por aparecer en niveles arqueológicos, tenemos también algunas pinturas situadas en estratos con datación segura, las cuales son de gran importancia para fijar lai cronología de los grandes conjuntos de pinturas rupestres paleolíticas. Estos hallazgos hasta el presente son los siguientes:

1.° Los dos bisontes silueteados de negro con un fondo rojo dado para toda la figura, que aparecieron en los niveles del Auriñaciense I y II, del Abrí Blanchard de Sergeac. Son pinturas bicolores y, según H. Breuil, del mismo estilo y factura, sobre todo las pezuñas, a las pinturas de los caballos de la cueva de Le Portel y buen número de las de Lascaux.

2.° Otro hallazgo que se utiliza, pero con pocas garantías, procede de los niveles del Auriñaciense III de La Ferrassie. Aunque sólo sean fragmentos apenas descifrables, se puede apreciar un bisonte según Peyrony, silueteado con negro y un ancho sombreado.

3.º Finalmente, en el abrigo de Labatut, cerca del ya citado abrigo Blanchard, en Sergeac, se han encontrado, además de los grabados citados, pinturas sobre grandes bloques, y en ellos se han podido precisar hasta tres estilos diferentes bien fechados por los niveles arqueológicos en los que se hallaban.

El primero de ellos apareció en un nivel del Perigordiense IV. Se trata de un gran bloque caído donde se ve una mano roja estampada. H. Breuil y H. Obermaier creen que

[3] F. Jordá Cerdá, Notas de pintura solutrense, en *Zephyrus*, t. VII, 1957, págs. 93-102. — Id., El arte rupestre paleolítico de la región cantábrica: nueva secuencia cronológica-cultural, en *Prehistoric Art of Western Mediterranean and the Sahara* (Wartenstein, 1960), en prensa.

© Herederos de Martín Almagro Basch
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

pertenecería al período Auriñaciense avanzado, época anterior al Perigordiense IV, pues restos perigordienses más antiguos no aparecen allí, y para estos autores las representaciones de manos rojas en negativo son siempre de una etapa inicial en el arte rupestre, conforme queda confirmado en muchas superposiciones de pinturas.

El segundo dato cronológico para establecer la datación de las pinturas rupestres se halló en este abrigo entre los niveles del Perigordiense IV. Se trata de un enorme bloque caído, en el cual se ve pintado un dibujo de un animal, aún inédito, pero que, según H. Breuil y H. Obermaier, tiene la técnica de la perspectiva torcida y de la bicromía que se han descrito en el abrigo Blanchard.

Un tercer hallazgo se conoce de este mismo abrigo de Labattut. En la misma roca anterior aparecen unos dibujos mucho más delicados, de varios animales, de los cuales el mejor conservado es un ciervo, con sus cuernos vistos de frente y todo el animal silueteado visto de perfil. Esta figura; tiene un aspecto algo más evolucionado que las anteriores, pero su situación estratigráfica nos asegura que el arte perigordiense supo alcanzar, en época ya muy antigua, notable belleza y variedad técnica.

A estas pinturas rupestres datadas se [-94→95-] añaden las consecuencias a sacar del análisis estilístico de las numerosas superposiciones de pinturas en diversas cavernas.

Con tales datos se ha intentado establecer las líneas generales del desarrollo técnico y artístico de las grandes pinturas rupestres, correspondientes al ciclo auriñaciense-perigordiense. Sus primeras creaciones pictóricas seguras son las impresiones de manos, a veces mutiladas, de color rojo –luego son más oscuras– de violáceo, negro y hasta a veces amarillo o blanco. Las vemos en Altamira, en Castillo (Santander), en Maltravieso (Cáceres), en Cargas (Altos Pirineos), en Trois Frères (Ariège), en Font de Gaume (Dordoña), en Pech-Merle (Cabrerets) y otras cuevas. Para H. Breuil aparecen siempre debajo de otras pinturas de estilos diversos, que a veces se les superponen. A su misma época sólo pertenecen algunas series de puntos que no llegan a ofrecernos ni tímidamente verdaderos dibujos.

Algo más modernas son las impresiones de manos positivas rojas de La Baume-Latrone (Gard) y de la cueva de La Pasiega (Santander).

A su lado debemos colocar los grandes signos maniformes, manos o pies, y los claviformes de Santián (Santander).

Posteriormente se colocan las figuras ejecutadas con trazos anchos, babosos a veces, y con puntuaciones confluentes de La Pileta, Covalanas, La Maza, Altamira, Castillo, La Pasiega, Pindal, Portel.

Con estas figuras van los tectiformes de trazo ancho de las mismas cuevas.

Más tarde se pintan las figuras de colores planos. A veces su silueta queda incompleta, luego aparece ya bien rehecha o completada. Las cuevas de Altamira, La Pasiega, Le Portel, Lascaux ofrecen figuras rojas de este estilo. Mientras que las cuevas de Portel, Font de Gaume, Pech-Merle y Lascaux las ofrecen negras. Con ellas van los tectiformes y signos de ancho trazado del Castillo y La Pasiega.

Luego llegan las bicromías, y el esfumado de las bellas figuras de La Pasiega, de Pindal, de Pech-Merle. Este estilo se podría datar en Dordoña, a base de los ya citados bloques bien fechados por su posición en depósitos de niveles auriñacienses y perigordienses de La Férrasie, del Abrí Blanchard y Abri Labattut de Sergeac. Este estilo alcanzó su cénit en las grandes creaciones pictóricas de Lascaux, con su desarrollo complejo. Las figuras de este estilo se continúan con figuras lineales negras del mejor arte, como se ve en el Perigordiense del Abri Labattut de Sergeac. Ahora se dibujaron los animales de tamaño gigantesco de Lascaux, donde también hemos de colocar en este

© Herederos de Martín Almagro Basch
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

momento las grandes figuras rojas, con las cabezas negras o sepia oscuro, en las cuales la perspectiva torcida tiende a corregirse.

Después hay que reconocer que todo el arte pictórico que se atribuye al Magdaleniense es de muy incierta cronología, pues nos faltan en absoluto referencias seguras para la fijación de la evolución estilística de los grandes y pequeños conjuntos de pinturas que se atribuyen al período magdaleniense.

H. Breuil estudió con gran atención las superposiciones de los diversos estilos y técnicas de las pinturas rupestres que se nos ofrecen en los plafones y paredes de las cavernas, pero ciertamente sus conclusiones, expuestas con demasiada brevedad, no dejan la impresión de irrefutables.

Él excluyó casi totalmente del período solutrense los conjuntos pictóricos rupestres del arte cuaternario, tesis que creemos debe ser revisada, pues entre las plaquetas de piedra que hallamos decoradas con pinturas entre el arte mueble solutrense aparecen airosas figuras de animales pintados, sobre [-95→96-] todo en la cueva de El Parpalló (Valencia), donde precisamente en los niveles solutrenses hallamos estadísticamente la mayor concentración de pinturas ejecutadas sobre placas de piedra.

Igualmente tampoco resulta convincente la ordenación y catalogación como magdalenienses que H. Breuil hace de buen número de pinturas rupestres en Francia y España, estableciendo un segundo ciclo evolutivo en el cual, tras haber alcanzado creaciones como las pinturas de Lascaux del Perigordiense final, se vuelve a repetir en gran parte la misma secuencia técnica y estilística del ciclo auriñaco-perigordíense, lo cual no está suficientemente probado sobre datos objetivos. Así, H. Breuil coloca en el comienzo del período magdaleniense los dibujos lineales simples realizados en negro y no en rojo. Son muy frecuentes en las cuevas españolas y aquitanas.

El conjunto de figuras de la caverna de Santiniamiñe es un buen ejemplo de la evolución de este ciclo estilístico y técnico recorrido por la pintura magdaleniense en su primera época. Más tarde sus figuras más complejas enlazan con las de la cueva de Niaux en el Ariège, que sólo después del Magdaleniense medio, o sea III y IV, pudo ser visitada por el hombre cuando retrocedieron las grandes lenguas glaciares que cubrieron y desarrollaron el profundo valle y cauce del río Ariège. Los tectiformes negros de Altamira, los esfumados burdos de algunas figuras que terminan en siluetas planas de este color se deben ya colocar ahora al lado de las figuras rellenas de finos grabados que vemos en Niaux, Le Portel, Cabrerets, El Castillo y otras cavernas.

En el Magdaleniense V comenzaría a ejecutarse la representación de los volúmenes con el sencillo esfumado con que vemos logradas buenas figuras de Font de Gaume, Altamira, El Castillo, Colías y otras. De este estilo se llega a las figuras en negro y rojo de Marsonlas o de Laugerie-Basse y a las figuras negruzcas conseguidas con atrevidos esfumados de Font de Gaume, de cuya compleja ejecución se pasa a las policromías de Altamira, Castillo, Font de Gaume, Bedeilhac y tantos otros conjuntos del arte rupestre.

No vamos a extendernos en una enumeración más extensa de ejemplos, pues el valor evolutivo que H. Breuil fijó a su clasificación cronológica del arte cuaternario queda ya suficientemente expresado con lo ya dicho.

A pesar de la reconocida autoridad de H. Breuil, los únicos argumentos válidos suyos son algunas superposiciones de pinturas, pero no es segura la extensión de los juicios que a base de ellos se establecen y sobre todo no queda asegurado ni el comienzo ni el final del ciclo evolutivo establecido.

Después de haber leído con gran atención los trabajos del abate H. Breuil, uno percibe la realidad de que, para los grandes conjuntos de pinturas rupestres cuaternarias, tenemos muy escasos elementos seguros de datación.

© Herederos de Martín Almagro Basch
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Creemos que ciertamente sobre los escasos datos citados será preciso partir siempre, para una clasificación estilística cultural y cronológica, de las pinturas rupestres cuaternarias, aunque su inseguridad es grande.

Ahora bien, mientras estos puntos básicos de H. Breuil no sean objetivamente rechazados, tendrán poco valor las construcciones que se hagan contra ellos a base de interpretaciones espirituales y subjetivas e hipotéticos análisis meramente estilísticos u otras valoraciones que se intentan ofrecer y que a continuación vamos a exponer uniendo algunos puntos de vista particularmente nuestros. [-96→97-]

Crítica a la evolución de las pinturas cuaternarias propuesta por H. Breuil

Han sido primero H. Kühn [4] y luego P. Graziosi y R. Nougier [5] los que iniciaron la revisión de esta visión evolutiva y esta clasificación de las pinturas rupestres cuaternarias.

Primero pensaron que serían magdalenienses y no perigordienses las pinturas de Lascaux. Se arguyó en favor de esta suposición con la datación de algunos carbones hallados en la cueva utilizando el método del carbono 14. Pero el lugar en que aparecieron ofrece industria del Perigordiense superior, y no hay dificultad para mantener esta fecha para aquellos hallazgos y para las pinturas famosas.

Luego ha sido más radical en algunos aspectos la revisión iniciado por Leroi Gourhan [6]. Para él los estilos del arte cuaternario habían seguido un proceso bastante diferente al propuesto por H. Breuil. Sus ideas han estado muy influidas por la visión que Laming Emperaire [7] ha querido construir, a base de observaciones aisladas en las cuales ha valorado conceptos sexuales de tipo freudiano más que objetivos análisis de los datos ya expuestos y otros que puedan hallarse por el camino de la investigación paciente y no de las abstracciones subjetivas, que no conducen a ningún resultado científico, pues acaban siendo puro ensayismo.

No vamos a exponer aquí el contenido de los trabajos publicados por estos autores. Si deseamos recoger la idea tal vez válida, de que los bajo relieves policromados del Solutrense final y del Magdaleniense antiguo, tal vez no están tan lejos como se supuso de los grandes conjuntos polícromos, de Altamira, de Font de Gaume y otros. Ya hemos dicho que F. Jordá ha defendido en otras ocasiones, basado en la secuencia cultural de los yacimientos cantábricos, una cronología semejante a la cual llegó el prehistoriador español por distintas observaciones, sobre todo por haberse producido hundimientos en las cuevas al final del Magdaleniense III, que obliga a colocar en esta época los grandes conjuntos pictóricos enterrados entonces, sobre todo Altamira. Todo esto no dejan de ser argumentos objetivos, aunque no sean pruebas de valor indiscutible. Ahora sabemos, con la cronología absoluta proporcionada por el carbono 14, como vamos a exponer, que el final del Perigordiense y el comienzo del Magdaleniense, así como todas las fases industriales del Solutrense, no estuvieron tan alejadas en el tiempo y la belleza y perfección técnica del final del ciclo Perigordiense, pudo ser recogida por los hombres solutrenses y del Magdaleniense antiguo y medio. Mas esto no pasa de ser una hipótesis,

---

[4] Herbert Kühn, *Die Felsbilder Europas*, Stuttgart, 1952; existe edición en español puesta al día por F. Jordá, Barcelona, 1957.

[5] Paolo Graziosi, *L'arte dell'antica età della pietra*, Florencia, 1956. — L. R. Nougier, Preistoria, en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, t. s, cols. 873-905.

[6] A. Leroi-Gourhan, La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques. Le symbolisme des grands signe dans l'art pariétal paléolithique. Répartition et groupement des animaux dans l'art paléolithique, en *Bull. de la Soc. Préhist.* Fr., t. IV, 1958, págs. 307-321, 384-398 y 515-522. — Id., Art et religion au Paléolithique supérieur, 1959 y 1961.

[7] A. Laming Emperaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique*, París, 1962.

© Herederos de Martín Almagro Basch
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

como también lo es la valoración cronológica de la pintura magdaleniense que elaboró H. Breuil. Ningún argumento estratigráfico definitivo tenemos para colocar totalmente al final del Magdaleniense las ricas policromías de Altamira y Font de Gaume y aún de Niaux. Pudieron ser de época algo anterior. También la capacidad pictórica de los solutrenses se ve atestiguada en las plaquitas pintadas de El Parpalló (Valencia), como ha demostrado, estadística y [-97→98-] gráficamente, E. Ripoll [8], y a muchas de las pinturas de las cavernas de España hay buenos argumentos para atribuirlas a la cultura solutrense.

Por otra parte el hiatus solutrense y la repetición del camino seguido durante el Perigordiense, por el arte pictórico de los magdalenienses, como lo vino sosteniendo H. Breuil, es difícilmente admisible.

Los datos aportados por el carbono 14 en relación con la cronología del arte cuaternario

A los datos ya expuestos sobre la cronología del arte cuaternario podemos añadir hoy la visión cronológica que con la aportación de fechas absolutas para los niveles con restos de las culturas cuaternarias nos ha permitido establecer en los últimos años el descubrimiento del análisis del Carbono 14. Hoy podemos fijar una cronología absoluta para la duración y etapas fundamentales del desarrollo de las culturas cuaternarias. Aunque sean aún muy discutibles infinidad de interpretaciones y clasificaciones cronológico-culturales que se dan para la mayoría de las obras artísticas del mismo, tanto rupestres como muebles, la visión sobre el desarrollo cronológico de aquellas etapas culturales es grandemente aleccionadora.

Como ya hemos indicado, las más antiguas manifestaciones artísticas corresponden al Auriñaciense, el cual ha podido fecharse en su fase típica de La Quina (Charante) en el 29200 a. de J. C. Otro yacimiento de esta cultura, el de Willendorf, en Moravia, famoso por la «Venus auriñaciense» que aportó, se ha podido fechar en el 29880 su nivel IV, y en el 29350 su nivel VII.

Para el Perigordiense IV del Abri Pataud, que ha proporcionado una estatuita femenina, se ha establecido la fecha del 236000 a. de J. C. Mas la fecha posterior de otros de estos ídolos frente a lo que generalmente se ha venido sosteniendo, es segura, pudiéndose confirmar su larga perduración durante casi todo el Paleolítico Superior.

Resulta más discutible datar las pinturas de la cueva de Lascaux a base de la fecha del 13500 a. de J. C., obtenida con carbones de abeto de un lugar del interior de la citada caverna. Estaban asociados a una azagaya de hueso y algún utillaje de sílex de aspecto Gravetiense, o sea del Perigordiense final. Tal fecha podría ser válida para aquel arte complejo y evolucionado que nos ofrece Lascaux, de escuela perigordiense. Nuestra suposición podría reforzarse ante los hallazgos de los cantos planos con grabados ya citados de La Colombière, recogidos en un estrato arqueológico perigordiense avanzado, que ha proporcionado las fechas del 15500, 13400, 11650 y, más recientemente, las del 14500 y 14950.

Para el nivel solutrense inferior de Laugerie-Haute se ha logrado la fecha del 18690.

Para los niveles magdalenienses, tan ricos en arte mueble, tenemos fechas igualmente valiosas. En Saint-Marcel se han establecido las del 12986 y 11109 Para el Magdaleniense medio. Las cuevas del Juyo y Altamira, en España, con Magdaleniense I cantábrico, equivalente al Magdaleniense III-IV francés, han aportado las fechas del 13050 y 11950 a. de J. C., o sea algo más modernas que la fecha de Lascaux.

---

[8] E. Ripoll Perelló, El arte rupestre, en *I Symposium de Prehistoria de la Península Ibérica*, Pamplona, 1960, págs. 23-43. — Id., Problemas cronológicos del arte paleolítico, en «*Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara (Wartenstein, 1960)*», en prensa.

© Herederos de Martín Almagro Basch
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

En la cueva de La Vache, situada junto a las famosas pinturas de la cueva de Niaux (Ariège), se ha obtenido, para los niveles del Magdaleniense VI, las fechas del 9850, 10510 y 10900 a. de J. C. [-98→99-]

También la cueva Romanelli, en sus estratos del nivel superior B, ha dado la fecha del 10000 a. de J. C. para un Paleolítico superior mediterráneo ya con microlitos.

Aún hemos de recoger la sugestiva fecha del 7750, que ha ofrecido el carbono 14, para una piedra con un toro grabado, hallada en el nivel medio de la cueva de Cala Genovesa,. en la isla de Levanzo, en las Egades, al oeste de Sicilia. Es una figura grabada con la misma factura que los otros animales, toros y *equus hidrutinus*, que se ven grabados en las paredes de la cueva. Éstos pueden así ser fechados por analogía estilística. También se puede dar la misma datación a otros grabados de la cueva de la Addaura, al lado de Palermo, de aspecto muy cercano por su técnica y estilo.

Así posiblemente podemos hoy admitir que el Arte Cuaternario Europeo se inició después del 30000 a. de J. C. y terminó hacia el 8000 a. de J. C., cuando ya los últimos fenómenos de la glaciación Würm se habían acabado y comenzaba la época geológica actual. Así, pues, mucho se ha acortado la duración del ciclo artístico que el Arte Paleolítico nos ofrece. Unos veinte mil años escasos duraría, en vez de los treinta mil que estableció H. Breuil. Así también resulta evidente que un gran conjunto como Lascaux, que representa el final del Arte Perigordiense, no está lejos de las grandes creaciones del Arte Magdaleniense, como Altamira y Font de Gaume, sobre todo si no las colocamos forzosamente en el Magdaleniense VI, cuando todo parece indicarnos que ya el arte cuaternario había perdido su vigor y no debió de realizar las obras de máxima inspiración y empuje artístico y técnico.

Finalmente, hacia el 7750, grupos paleolíticos aún creaban el arte de las cuevas de Sicilia, lo cual acerca también el final; del Arte Cuaternario a los ciclos de Arte Mesolítico que perduraron en el Levante español y en otros círculos culturales de la misma Europa y Oriente próximo, sobre todo en el Natufiense de Palestina, y que pueden ser mejor comprendidos e interpretados como un¡ eco de aquel gran arte del final del Cuaternario, cuya evolución y escuelas hemos intentado describir. [-99→100-]

RESUMEN

La cuestión de la cronología del arte rupestre cuaternario ha entrado en una fase de revisión desde la muerte del Abate Breuil. Creemos que Breuil se basaba para clasificar el arte rupestre en seis principios. Actualmente se tiende a adoptar una postura de revisión y crítica ante aquella clasificación.

Exponemos los datos básicos que se poseen para la determinación de aquella cronología. Para los grabados y esculturas rupestres debemos basarnos en una serie de datos cronológicos. Sin embargo, lo que merece mayor revisión es el arte solutrense al que Breuil vino atribuyendo muy poca importancia y del que conocemos con toda certeza tres grandes conjuntos escultóricos: Le Roc de Sers, La Chaire-à-Calvin y Bourdeilles, a los que hay que añadir el gran número de plaquetas grabadas de este período de diversos yacimientos, en especial de la cueva del Parpalló.

Aparte de los grabados y esculturas, contamos también con importantes datos para asegurar la cronología de los grandes conjuntos pictóricos. A base de ellos está bien establecida la evolución estilística y técnica del ciclo auriñaco-perigordiense.

Más problemas presentan las atribuciones al ciclo solutreo-magdaleniense en las cuevas francesas y españolas. Por ello establecemos una probable secuencia de acuerdo en parte con las teorías recientes de H. Kühn, P. Graziosi, R. Nougier, A. Leroi-Gourhan, F. Jordá y E. Ripoll.

Otra fuente de información para el problema, aunque hay que utilizarla con cierta reserva, es el conjunto de datos proporcionados por el Carbono 14. A base del mismo se puede establecer de manera segura que el arte rupestre cuaternario europeo empezó en el 30.000 a. de J. C. y terminó en el 8.000 a. de J. C.

© Herederos de Martín Almagro Basch
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia