

Notas de pintura rupestre solutrense

Por Francisco JORDÁ CERDÁ

Desde hace algún tiempo venimos sosteniendo, junto con otros prehistoriadores ¹, la necesidad de revisar las fases establecidas para el desarrollo del arte rupestre cuaternario y su cronología. El sistema preconizado por Breuil ² tiene la necesaria flexibilidad para permitir las rectificaciones que el tiempo necesariamente irá imponiendo a raíz de la investigación moderna. De ahí que nuestras notas o reflexiones sean más que críticas que tiendan a desvalorizar el sistema actualmente admitido, simples rectificaciones orientadas en los nuevos puntos de vista, producto de los descubrimientos más recientes. En este sentido hemos de hacer patente la importancia que la cueva del Parpalló (Gandía) ³, con una estratigrafía clara y definida y con una serie de hallazgos de arte mobiliario perfectamente datados, tiene para el estudio del arte rupestre hispano-francés, del Paleolítico superior.

En estas breves notas vamos a tratar de establecer unos paralelos artísticos entre una pintura de la cueva del Parpalló y otra de la cueva francesa de Pech-

(1) F. JORDÁ CERDÁ, "El arte rupestre cantábrico". Zaragoza, 1953; IDEM, "Sobre la edad solutrense de algunas pinturas de la cueva de la Pileta". *Zephyrus*, VI, 1955, págs. 131-144 y 5 figuras; IDEM, "El Solutrense en España y sus problemas". Oviedo, 1955; IDEM, "Notas sobre técnicas y cronología del Arte rupestre paleolítico de España", *Speleón*, VI, 1956, págs. 197-224 y 9 figuras. L. PERICOT GARCÍA, "Sobre el arte rupestre cantábrico". Discurso de apertura del curso 1953. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1954; IDEM, "Necesidad de una revisión de la cronología del arte rupestre cántabro-aquitano".

Congresos Internacionales de Ciencias Pre y Protohistóricas. IV Sesión. Madrid, 1954. Zaragoza, 1956, págs. 381-384.

(2) H. BREUIL y H. OBERMAIER, "La cueva de Altamira en Santillana del Mar". Madrid, 1935. H. BREUIL, "La evolución del arte parietal en las cuevas y abrigos ornamentados de Francia", *Caesaraugusta*, n.º 5, 1954, págs. 7-29; IDEM, "Quatre cents siècles d'art parietal". Montignac, Dordogne, 1952.

(3) L. PERICOT, "La cueva del Parpalló (Gandía)". Madrid, 1942.

Merle ⁴. No es necesario insistir en el valor relativo que damos a nuestro comentario. De sobra sabemos que tratar de establecer paralelismo dentro del arte rupestre cuaternario es en extremo difícil, ya que siempre tropezamos --por el momento-- con la imposibilidad de obtener fechas absolutas para sus distintos yacimientos y figuras que integran los mismos. No obstante, hemos de intentar establecer relaciones entre yacimiento y yacimiento y gran parte de los éxitos del sistema propugnado por Breuil han sido logrados por esta búsqueda y fijación de relaciones y paralelismos, la mayor parte de ellos basados en yacimientos con cronología segura. Pues bien, el Parpalló nos ofrece esa cronología segura que necesitamos para tratar de obtener relaciones y paralelismos, ya que sus numerosas muestras artísticas cubren un largo período de tiempo sin interrupción aparente en su desarrollo, y aunque la cuestión del desarrollo del arte de Parpalló ha sido planteada por Pericot ⁵ hace algunos años, y más tarde hemos aportado nosotros alguna mayor precisión ⁶, no ha sido tenida en cuenta en la mayoría de los casos ni en España ⁷ ni en el extranjero ⁸, lo cual es buena prueba de la fuerza de la tradición de las ideas generalmente admitidas, la pereza mental a aceptar las nuevas conquistas de la investigación y el temor a las rectificaciones de que parecen poseídos la mayoría de los prehistoriadores. La Prehistoria es una ciencia viva y humana y su mayor gloria reside en saber rectificar a tiempo sus actuales posiciones. El día que la Prehistoria no tenga nada que rectificar, pasará a ser una ciencia muerta y el prehistoriador que crea que ya no hay más que decir y que con su sistema se soluciona todo, se encuentra tan lejos de la verdadera esencia de la Prehistoria que al despertar de "su sueño dogmático" se encontrará con que sólo su sistema es una reliquia propia para eruditos ante las nuevas conquistas de nuestra ciencia, que al compás de la moderna investigación va ensanchando cada día más el campo de trabajo y ampliando con ello las posibilidades de nuevas hipótesis, de mejores puntos de vista, de nuevas interpretaciones. Pero dejemos estos comentarios y vayamos al motivo de estas notas.

En la cueva de Pech-Merle, publicada por Lómozi ⁸ existen una serie de

(4) ABBÉ LEMOZI, "La grotte temple du Pech-Merle". París, 1929.

(5) L. PERICOT, "La cueva del Parpalló...", páginas 320-345. Las consideraciones sobre la temática, estilos y cronología del Parpalló y su posible repercusión en la cronología del arte cuaternario fueron ya expuestas por Pericot en este libro, sin que apenas tuviesen repercusión tales descubrimientos e ideas entre los investigadores de la ciencia prehistórica internacional. En general --salvo raras excepciones-- se observa en el investigador extranjero un desprecio absoluto por la ciencia española, que sólo es justificable teniendo en cuenta el desconocimiento del idioma español que les imposibilita el conocer directamente la bibliografía española.

(6) F. JORDA CERDA, "Notas sobre técnicas y..."

(7) En estos últimos años la investigación española viene preocupándose por los distintos problemas del arte cuaternario. A los trabajos citados

en la nota (1) hay que añadir el libro de J. CAMÓN AZNAR, "Las artes y los pueblos de la España primitiva. Madrid, 1954; también E. Ripoll Perelló prepara su tesis doctoral sobre el arte rupestre cuaternario, trabajo que esperamos conocer pronto.

(8) En general, los prehistoriadores extranjeros y algunos españoles siguen el sistema tradicional, no obstante, son frecuentes las críticas y el desacuerdo sobre dicho sistema es cada vez más evidente. Véase sinó el artículo de H. L. Moviús, Jr., "El arte mobiliario del Perigordense Superior de La Colombière (Ain) y su relación con el desarrollo del arte contemporáneo en la región franco-cantábrica". *Ampurias*, XIV, 1952, en cuya pág. 25 se lee: "la evolución del arte paleolítico superior no está sujeta a una regla fija y determinada. Pero como el esquema esencial se repite muchas veces, nos sentimos tentados a aceptarlo como dogma". Posición ponderada, pero llena de crítica y de disconformismo, que el autor acentúa líneas más aba-

pinturas calificadas por su descubridor y ratificadas en parte por Breuil¹⁰ de auriniacienses, perigordieneses y magdaleniese. Hay un vacío o "hiatus" en el desarrollo artístico de la cueva, que corresponde exactamente a la etapa solutrense. El sistema de Breuil ha condenado al Solutrense a una especie de ostracismo artístico. Todo cuanto se concede a esta importante etapa es algún arte de tradición auriniaciense, pero nunca capacidad artística suficiente para revelárenos como un momento o período de creación artística. La cueva de Pech Merle no podía ser una excepción dentro de este sistema generalmente aceptado y ninguna de sus interesantes figuras se ha atribuido al Solutrense.

Mas, si analizamos detalladamente sus distintas figuras pintadas y tratamos de buscar relaciones y paralelos con otros conjuntos artísticos o cuaternarios, podremos llegar a la conclusión —todo lo hipotética que se quiera— de que existieron relaciones, de que se pueden establecer paralelismos y que el "hiatus" solutrense no es tal, puesto que, como nos demuestran las serie estratificadas de representaciones de arte cuaternario del Parpalló, no existe ninguna discontinuidad en el desarrollo de su arte, que como hemos dicho abarca desde el Gravelense (Perigordiese IV de Peyrony), hasta el Magdaleniese IV.

Quizá este desarrollo artístico del Parpalló sea uno de los eslabones más importantes en la cadena de datos de investigaciones necesarios para poder establecer la cronología relativa de gran número de pinturas rupestres. Así lo reconoció su descubridor y así lo hemos expuesto nosotros hace poco tiempo¹¹.

Pues bien, entre Pech-Merle y el Parpalló es posible establecer una relación artística, aunque mínima, pero a nuestro entender suficientemente valedera para hacer patente que el arte solutrense tuvo una repercusión y una expansión que desborda en cierto modo los contorneados límites que el sistema actualmente admitido le adjudica.

En una de las llamadas "capillas" de Pech-Merle, en la de las Manos Negras, existen un grupo de figuras que Breuil considera como muy arcaicas¹². (Lám. I, A.) Las figuras principales son dos yeguas, que miden aproximadamente 1'60 m. cada una de ellas. Están pintadas con amplias franjas negras y presentan una superficie interior "pastillada", según la frase de Beuil, por manchas negras del mismo color, excepto en la cola, en el pecho y en la minúscula cabeza, que se han realizado mediante tintas planas. Ambas yeguas se superponen la una a la otra por sus cuartos traseros y en la parte derecha se utilizó para su cabeza un accidente de la roca, que tiene aproximadamente la forma de una cabeza de caballo. Las dos figuras están representadas muy convencionalmente y

jo al decir que "el desarrollo artístico del Paleolítico Superior avanzado estaba ya en marcha en los últimos tiempos del Solutrense" y que este "desarrollo rico ya en elementos del Magdaleniese antiguo, debió de existir durante las últimas etapas del Solutrense en la provincia Franco-Cantábrica". Todo ello reafirma la posición de los que intentamos mejorar con los datos de la investigación actual el sistema que estamos tentados de aceptar "como dogma". También entre los jóvenes prehistoriadores franceses se hace patente el desacuerdo sobre el sistema tradicional, así J. COMBIER, en carta par-

ticular del 6/VI/56, nos dice que "je suis ultra-d'accord avec vous sur la grande place des Solutréens dans l' Art pariétal. Jè l'écris nettement dans une memoire sous presse sur l'Art pariétal de l'Ardèche".

(9) Vid. nota (4).

(10) H. BREUIL, "Quatre cents siècles...", páginas 269-272,

(11) Vid. notas (1) y (5).

(12) H. BREUIL, "Quatre cents siècles...", página 272.

sin duda alguna hay que ver en ellas a dos yeguas grávidas y en relación con los mitos de la fecundidad.

El resto de figuras que completan el panel de la "capilla" son un pez pintado en rojo, con trazo muy fino, sobre la espalda de la yegua de la derecha, con su parte dorsal sembrada de finas puntuaciones. A través de las figuras de las yeguas se perciben los trazos de una figura de bisonte (?) de trazo lineal en rojo. También existe un círculo trazado finamente en rojo, sobre el pecho y arranque del cuello de la yegua derecha. Como encuadrando a todo el conjunto se hallan una serie de manos en número de seis, recortadas en negro y un cierto número de puntuaciones en arco, todo en el mismo color. Según Beuil, el conjunto del panel pertenece al Auriñaciense o al principio del Perigordense.

Este panel de Pech-Merle es sin duda uno de los más interesantes del arte rupestre hispano-francés. El hecho de encontrarse dispuesto en un sitio naturalmente a propósito, que hace se le haya llamado "capilla", ya invita a suponer que las figuras tienen una inmensa trascendencia mágico-religiosa. En ellas queremos destacar por una parte el hecho de que ambas yeguas hayan sido pintadas mediante el empleo de franja en su contorno. Franjas que se ensanchan, llegando a rellenar los espacios intermedio en la región del cuello y de la cabeza, siguiéndose para la cola el mismo procedimiento. El resto del cuello se halla "pastillado" por una serie de manchas, que no solamente están contenidas en el interior de los contornos, sino que rodean a los mismos exteriormente, pues tal papel desempeñan las "puntuaciones" en arco, que describe Breuil, como acabamos de ver. No es frecuente en la pintura cuaternaria observar tal disposición "pastillada" o puntillada y menos aún el que la cabeza y el resto del cuerpo se hallen rodeados de una serie de puntos, lo cual parece tema muy restringido, aunque podría ser debido a una falta nuestra de información ¹³.

En el panel que comentamos de Pech-Merle la composición es quizás muy complicada, pues a las puntuaciones hay que añadir las seis manos. Esto hace que el panel tenga una originalidad extraordinaria y sea uno, como ya hemos dicho, de los más interesantes del arte rupestre cuaternario, sobre todo.

La serie de puntuaciones han de ser consideradas como una especie de "empalizada", mágica, en donde debe de ser guardada la yegua preñada, representante de la fecundidad de su especie y por tanto de la alimentación del grupo humano que por allí vivía. Claro está que no tenemos ningún fundamento etnológico, o por lo menos lo desconozco, para poder afirmar esta hipótesis, que a pesar de todo no creo excesivamente descabellada.

La composición de Pech-Merle, sin embargo, no es única. Podemos señalarle una réplica. No tan completa, ni tan expresiva, como la de la cueva francesa, pero sí interesante y que nos ofrece en parte una serie de elementos análogos. Se trata de una de las losetas pintadas de la cueva del Parpalló (Valencia) ¹⁴

(13) La técnica del puntillado o "pastillado", semejante a la llamada de "tampón", se puede observar en España en Covalanas y La Haza (Santander). En La Pileta, la famosa yegua del "santuario" más que puntillado presenta un moteado de dobles trazos. (Vid. nota (1)). En Francia, el

"pastillado" es claro en Marsoulas y en Lascaux, además de Pech-Merle, yacimientos que comentamos a continuación.

(14) L. PERICOT, "La cueva del Parpalló...", fig. 640 y Lám. XXX.

(Lám. I, B), sin duda alguna de las mejores muestras del arte de esta cueva. La pintura representa a una figura de caballo o quizás de yegua, que por rotura de la parte inferior de la piedra se encuentra incompleta. El animal ofrece un contorno pintado en franja, que se ensancha y llega a cubrir casi toda la cabeza y la mitad inferior del cuello, deja la parte superior del mismo libre para volver a ensancharse y rellenar por completo de color toda la parte del pecho y aun de la espalda, que del animal se conserva. Sobre la parte superior de esta graciosa figura y rodeando la cabeza, como a modo de halo o corona, se encuentran una doble serie de puntuaciones, que tratan de enmarcar la cabeza y que posiblemente se prolongase hacia las partes traseras del animal, aunque esto es hipotético y difícil de observar.

El hecho de encontrar en esta plaqueta parpallonense una doble serie de puntuaciones rodeando la cabeza del équido, la hace comparable con las dos yeguas del panel de Pech-Merle, especialmente con la yegua de la parte derecha, que ofrece con claridad esta serie de puntuaciones, aunque bien es verdad que en una sola serie, siendo los puntos más gruesos y redondos que los de la pintura de la plaqueta de Parpalló. Esta serie de puntos, tanto en la cueva francesa como en la valenciana, no son muy frecuentes —serie de puntuaciones las hay en muchas cuevas— en la posición que las encontramos. Salvo una mejor información, de la que por el momento carezco, creo que no se han señalado en otras partes. De ahí el interés que pueden tener para establecer relaciones y paralelos, ya que es muy raro que estos ejemplos salgan aislados, en partes opuestas de una misma región artística.

De ahí que nos atrevamos a sugerir una posible contemporaneidad entre ambas pinturas. A ello conviene no sólo el hecho de encontrarse los puntos rodeando las cabezas de los équidos, sino también incluso el estilo y técnica de las mismas pinturas. En cuanto al estilo, observemos en ambas el mismo aire vigoroso y espléndido, que distingue a las figuras que pertenecen al arte solutrense; quizás sea mejor el caballo de la plaqueta del Parpalló y pertenezca a una mano más segura, pero en ambas se ha tendido a representar al animal con partes llenas de color, que encierran a otras completamente vacías, recortando las partes y utilizando para los contornos no una línea, sino una franja. Las figuras lineales son más bien propias del arte del grabado o de etapas artísticas, en las que existe un cierto predominio de esta técnica, que hace surgir el gusto por lo lineal, como se puede observar estudiando el arte magdaleniense. Pero en las etapas solutrenses el artista tiende a buscar procedimientos técnicos que den volumen al cuerpo y que éste, por consiguiente, tienda a despegarse de la superficie rupestre. En la cueva del Parpalló las placas pintadas que pertenecen a las distintas etapas solutrenses son muy significativas a este respecto. En muchas de ellas se ha buscado deliberadamente la expresión del volumen y de la profundidad¹⁵. El artista solutrense ha sentido como ningún otro artista prehistórico el valor de lo corporal; de ahí que haya intentado representarlo, aunque muchas veces las técnicas empleadas resulten un tanto infantiles o poco apropiadas. Sin embargo, en otras ocasiones se llega a resultados aceptables

(15) F. JORDÁ CERDÁ, "Notas sobre técnicas y..."

artísticamente. Este es el caso de los caballitos que comentamos, en los que se ha resuelto de un modo sobrio, preciso, concreto y elegante, el problema de la corporeidad, tanto en la cabeza, maravillosa de movimiento y factura, del Parpalló, como en las de las yeguas de Pech-Merle. Ambas cabezas deben de responder a una misma tendencia artística, a unos mismos principios estéticos y también a unos mismos motivos mágico-religiosos. Que responden a un mismo concepto técnico es evidente.

Si la placa del Parpalló que comentamos, con la representación de su lindo caballito, se encontró en la fase final del Solutrense español, en la Fase IV del Solutrense Ibérico del sistema que preconizamos ¹⁶, es decir, en el Solutreo-gravetiense final de la clasificación de Pericot ¹⁷, para las figuras de Pech-Merle habrá que suponer una fecha análoga dentro del Solutrense francés, que corresponderá a las etapas finales de dicha cultura en Francia, es decir, al Solutrense superior final.

Todavía puede venir en ayuda de la confirmación de la fecha propuesta una serie de observaciones que sobre cierto tipo de puntuaciones o manchas en el interior del contorno de las figuras aparecen en pinturas y aún grabados del Solutrense español.

Las serie de puntos, trazos o manchas se presentan con alguna frecuencia en ciertas figuras rupestres españolas. Así, por ejemplo, se puede observar en la famosa yegua del llamado "santuario" de la Cueva de La Pileta, Benaoján (Málaga) ¹⁸, sobre la cual ya hemos hablado en otra ocasión postulando su edad solutrense ¹⁹. El cuerpo de este animal aparece lleno de pequeños trazos dobles o apareados, que son en cierto modo comparables con las manchas o "pastillado" de las yeguas de Pech-Merle. En el mismo Parpalló no faltan ejemplos sobre tal moda o particularidad ²⁰.

Si examinamos la larga serie de pinturas rupestres veremos que el tema de los cuerpos rellenos, bien de trazos o manchas, bien de puntos o "pastillado", no es frecuente en las mismas. No obstante, existen algunos ejemplos. De entre estos posibles ejemplos descartamos los grabados o pinturas que tienen representadas puntuaciones a lo largo del flanco, tal como vemos en La Mouthé ²¹ o en El Pindal ²². El tema concreto de la puntuación o pastillado sólo se encuentra en las representaciones rupestres de Francia en Marsoulas ²³, en Lascaux ²⁴ y la referida cueva de Pech-Merle. En Marsoulas nos encontramos con la famosa figura del bisonte "pastillado", una de las más interesantes de la cueva y la única ejecutada, mostrando una concepción original, que escapa a todos los sistemas propuestos. En Lascaux abunda mucho más este tipo de representación y el pastillado o la mancha repetida es frecuente sobre muchas de las figuras en aquella cueva pintadas.

(16) F. JORDÁ CÉRDÁ, "El Solutrense español y sus...".

(17) L. PERICOT, "La cueva del Parpalló...".

(18) H. BREUIL, H. OBERMAIER y W. WERNER, "La Pileta à Benaoján (Málaga)". Mónaco, 1915.

(19) F. JORDÁ CÉRDÁ, "Sobre la edad solutrense...".

(20) L. PERICOT, "La cueva del Parpalló...", fig. 618.

(21) H. BREUIL, "Quatre cents siècles...", páginas 293 y ss., fig. 347.

(22) H. ALCALDE DEL RÍO, H. BREUIL y L. SIERRA, "Les cavernes de la région cantabrique (Espagne)". Mónaco, 1912, págs. 59 y ss.

(23) H. BREUIL, "Quatre cents siècles...", páginas 239 y ss., figs. 259 y 261.

(24) H. BATAILLE, "Lascaux au la naissance de l'Art", Genève, 1953, figs. págs. 50 y 51.

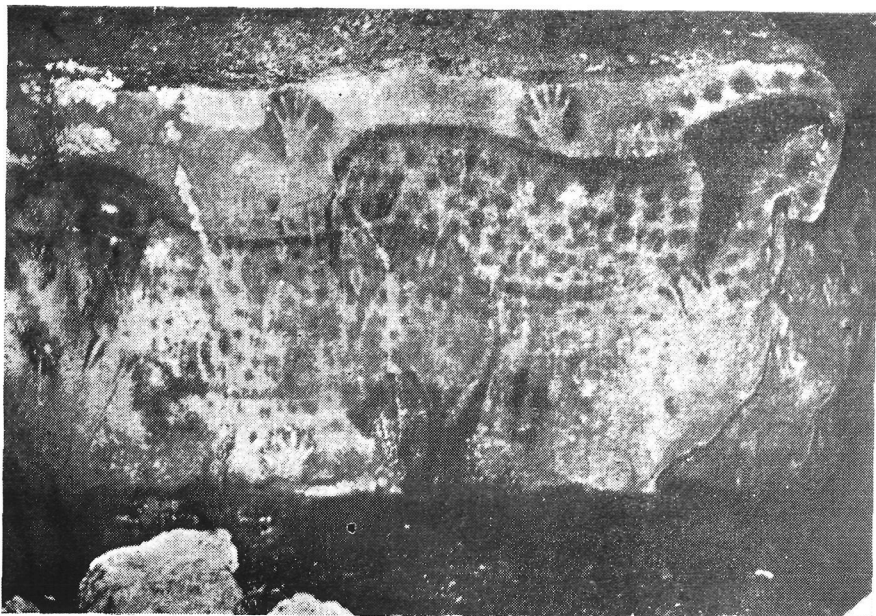


Fig. A. — Conjunto de una capilla de Pech Merle.

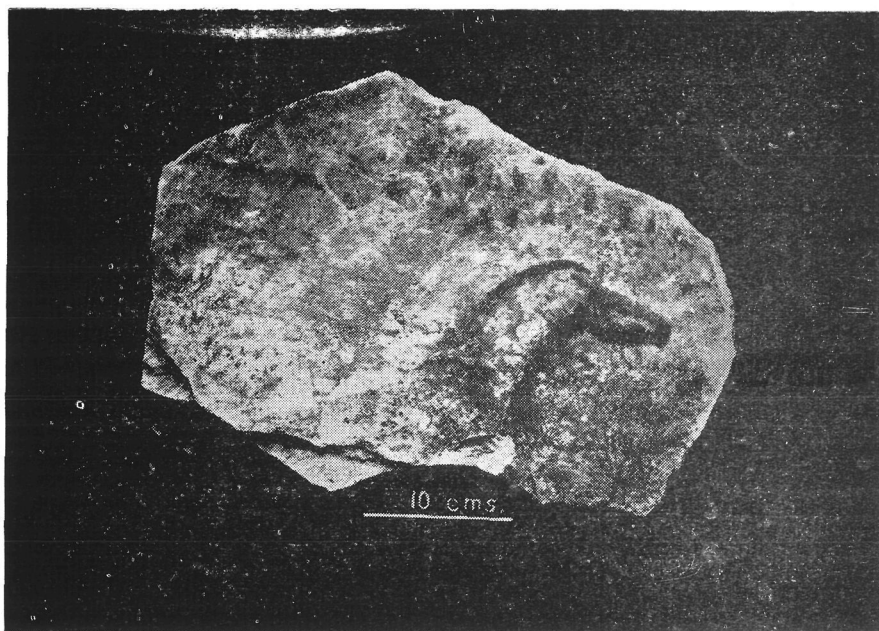


Fig. B. — Caballo pintado del nivel solútreo-greuetiense final de la cueva del Parpalló (Gandía).

Tampoco son muy abundantes las figuras de este tipo en el arte rupestre español. Sin embargo, podemos señalar dos cuevas de la zona de Santander, en las que se nos ofrece dicha manera técnica. Se trata de las cuevas de La Haza y de Covalanas, ambas en Ramales.

En la cueva de La Haza se hallan varias figuras con puntuaciones en el interior del cuerpo ²⁵. Una de ellas, quizás la más interesante, es un posible hemión hembra (Lám. II, A), que en frase de Breuil presenta el cuerpo "pommelé" es decir, con un claro punteado, que no se limita sólo a rellenar el interior del contorno, sino que incluso tiende a dibujar las distintas partes del animal. Todavía existe en la misma cueva otra figura de caballo que ofrece puntos en serie en el interior de su contorno, los cuales dibujan la estructura del pecho y de la parte superior del cuarto trasero. Ambas figuras son lo suficientemente expresivas en cuanto a la técnica del puntuado interior.

En clara relación con las figuras de La Haza se encuentran las de la vecina Covalanas (Ramales) ²⁶, entre las que destaca una figura de caballo, que presenta la parte superior del cuello junto con la zona de las crines rellena por un significativo punteado. La misma manera se observa sobre un buey pintado en rojo en la misma cueva, que presenta la parte de la cruz con un punteado que se continúa hacia el brazuelo, es decir, que en esta ocasión el punteado tiende a señalar aspectos anatómicos del animal, como ya hemos visto en La Haza.

Las figuras de estas dos cuevas, como todo el mundo sabe, están pintadas en trazo discontinuo, o mejor dicho, en trazo punteado, lo cual no es hecho frecuente en el resto de la región cantábrica. Para nosotros responde a un determinado momento artístico y en relación con un movimiento cultural que no tuvo gran duración, ni repercusión posterior.

Ahora bien, el tipo de pintura con puntuación, bien como halo que rodea la cabeza, bien como trazos dobles rellenando el interior del cuerpo, es frecuente el Solutrense, según demuestran los hallazgos del Parpalló, que hemos relacionado con la cueva de La Pileta y que proceden del Solutrense medio de la cueva levantina ²⁷. El caballo comparable con las yeguas de Pech-Merle se encontró en el Solútregravetiense final ²⁸. Es decir, que todas ellas se relacionan muy bien con niveles arqueológicos solutrenses y fueron creadas, sin duda, dentro de la etapa solutrense.

Así, pues, no podemos aceptar la fecha que Breuil adjudica a las yeguas de Pech-Merle ²⁹, a las que supone, así como al resto del panel en que se hallan encuadradas, como pertenecientes al *Auriñaciense o al principio del Perigordien-*

(25) H. ALCALDE DEL RÍO, H. BREUIL y L. SIERRA, "Les cavernes...", págs. 11 y ss.

(26) H. ALCALDE DEL RÍO, H. BREUIL y L. SIERRA, "Les cavernes...", págs. 14 y ss.

(27) L. PERICOT, "La cueva del Parpalló...", págs. 320-345.

(28) L. PERICOT, "La cueva del Parpalló...", nota 14.

(29) H. BREUIL, "Quatre cents siècles...", página 272. En el trabajo citado en la nota (2), "La

evolución del arte parietal...", el sabio prehistoriador francés, refiriéndose a las representaciones de Pech-Merle, dice (pág. 18) que "estos diversos dibujos no pueden fecharse más que por comparación", método que hemos utilizado nosotros en nuestro trabajo, teniendo como referencia obras pictóricas perfectamente datadas, como son las del Parpalló, pero los resultados obtenidos son distintos de los preconizados por Breuil.

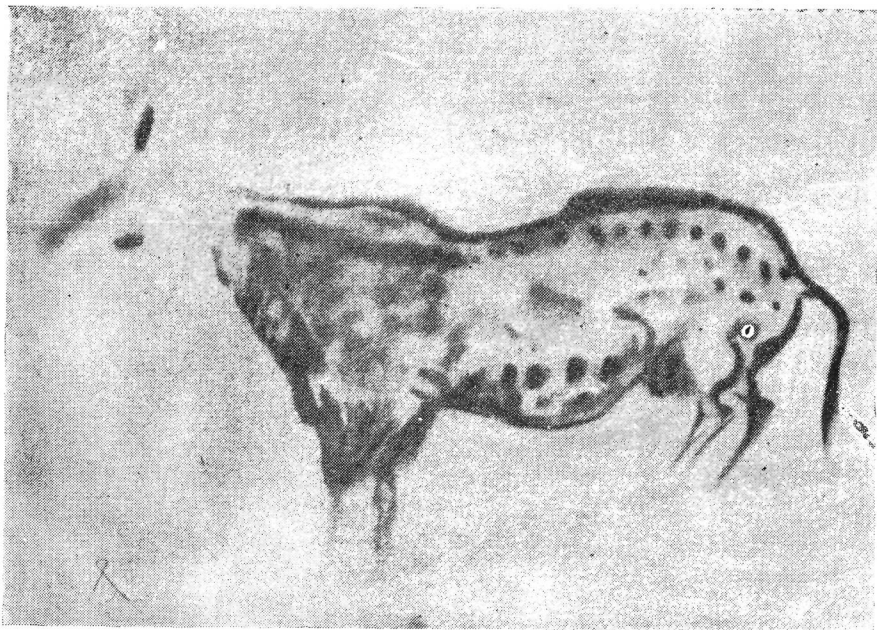


Fig. A. — Pintura rupestre de La Haza, Santander. (Según Breuil).

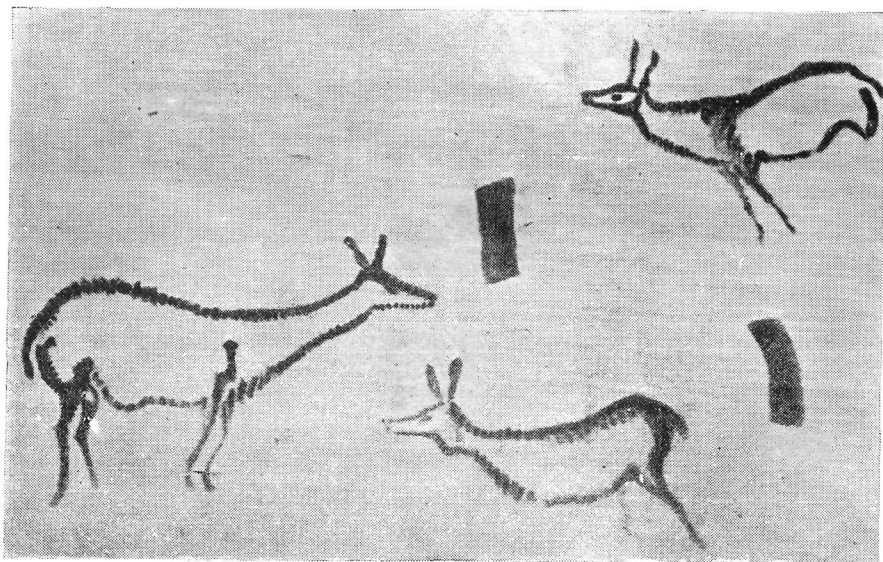


Fig. B. — Ciervas pintadas de la cueva de Covalanas. Santander. Posible composición solutrense. (Según Breuil).

se. Tal atribución se ha hecho teniendo en cuenta la cronología que se deduce de las manos pintadas que rodean al panel de las yeguas. Pero tal fecha parece insostenible, pues ya el mismo Breuil se muestra dubitativo sobre si pertenecerán al Auriñaciense o al Perigordiense inicial. En cuanto a su relación con Gargas, yacimiento pirenaico, es difícil de establecer, ya que no sabemos en la actualidad nada acerca de la perduración de las culturas paleolíticas en las zonas montañosas. Así, por ejemplo, el Solutrense superior cantábrico parece haber perdurado en el Cantábrico y en su zona de expansión pirenaica hasta el comienzo del Magdaleniense III ³⁰. ¿No pudo haber perdurado el Auriñaciense de Gargas, con el cual parece haberse cerrado la cueva inferior, hasta bien entrado el Solutrense? Las sucesiones de niveles que se han estudiado en la cueva de Isturitz por los Saint-Perier ³¹ parecen inducir a que en el Pirineo el Auriñaciense tuvo una larga perduración y las célebres manos de aquel santuario prehistórico bien pudieron ser contemporáneas del Solutrense.

Todavía podemos añadir un nuevo dato a la edad solutrense de los puntillados o "pastillados", que debemos a la investigación de nuestro maestro. En un substancioso artículo ³² señala Pericot que en el Solutrense del Parpalló hace su aparición el tema del rectángulo, concretamente dentro del Solutrense medio, tema que se desarrolla durante el Solutrense superior y se continúa con cierta complejidad durante el Solutre-gravetiense final. Ello le induce a adoptar una fecha solutrense para varias figuras animales de la cueva de la Pileta, La Pasiéga, Altamira y Lascaux, que se hallan asociadas a rectángulos.

En la citada cueva de Covalanas, que por su técnica podemos considerar incluida dentro del Solutrense, ya que parecen propia de esta etapa las figuras puntuadas, nos encontramos con que estas figuras, que hemos calificado de solutrenses, se hallan asociadas a figuras rectangulares, cosa fácilmente comprobable a la vista de los calcos de Breuil ³³ (Lám. II, B). Se trata del célebre panel de las tres ciervas, que se encuentra situado en un divertículo de la pared izquierda de la cueva. Estas ciervas, si se aceptan las observaciones de Pericot sobre la asociación de rectángulos y animales y las que acabamos de exponer sobre la técnica de las puntuaciones, son indudablemente de edad solutrense y vendrían a corroborarnos los supuestos primeros que hemos expuesto, esto es, que las yeguas de Pech-Merle son solutrenses.

Nos encontramos, pues, en una etapa de revisión cronológica. Varios son los yacimientos que nos ofrecen posibilidades para que la nueva cronología que se haya de establecer responda a los hechos de la observación de un modo más real y decisivo. Pero aún nos queda mucho camino que recorrer y a pesar de nuestras críticas, hechas con noble intención científica, el sistema propuesto por el Abate Breuil todavía puede servirnos de base y orientación en la prosecución de nuestras investigaciones.

(30) A tal conclusión hemos llegado después de la revisión de la mayoría de los materiales magdalenienses de la región cantábrica, realizada al estudiar los materiales magdalenienses de la cueva de la Lloseta, el manuscrito de cuyas primeras investigaciones "Avance al estudio de la cueva de la Lloseta (Ardines, Ribadesella, Asturias)" todavía no se ha publicado.

(31) R. et S. DE SAINT-PERIER, "La grotte d'Isturitz. III. Les Solutréens, les Aurignaciens et les Moustériens". Archives de l'Institut de Paleontologie Humaine. *Mem.* 25. París, 1952.

(32) L. PERICOT, *vid.* nota (1).

(33) H. ALCALDE DEL RÍO, H. BREUIL y L. SIEFRA, "Les cavernes...", pág. 19 y fig. 22.