

# EL ARTE DE LOS CAZADORES Y RECOLECTORES DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR

VALENTÍN VILLAVERDE

Departament de Prehistòria i Arqueologia.  
Universitat de València

## Introducción

Si atendemos a criterios tales como el número de conjuntos parietales conocidos, la amplitud de periodos artísticos en ellos representados, o el número de yacimientos que han proporcionado evidencias artísticas, el ámbito valenciano no destaca especialmente en el panorama peninsular. Incluso resultaría pobre al compararlo con el arte parietal paleolítico de Andalucía. En realidad, el mapa de situación de los yacimientos citados en este apartado (**Figura 1**) ofrece una reducida dispersión de puntos, con notables vacíos geográficos, que queda francamente por debajo de las concentraciones que caracterizan algunas zonas de la región cantábrica o de Francia. Sin embargo, uno de los yacimientos de la zona valenciana, la Cova del Parpalló, merece ser citado en la mayor parte de los trabajos dedicados al estudio y sistematización del arte paleolítico europeo, y contribuye en la actualidad, de manera decidida, a la capacidad de ordenación secuencial del arte parietal. La importancia de la colección es tal que, por sí misma, merecería ya que se le dedicara un apartado en este volumen de síntesis.

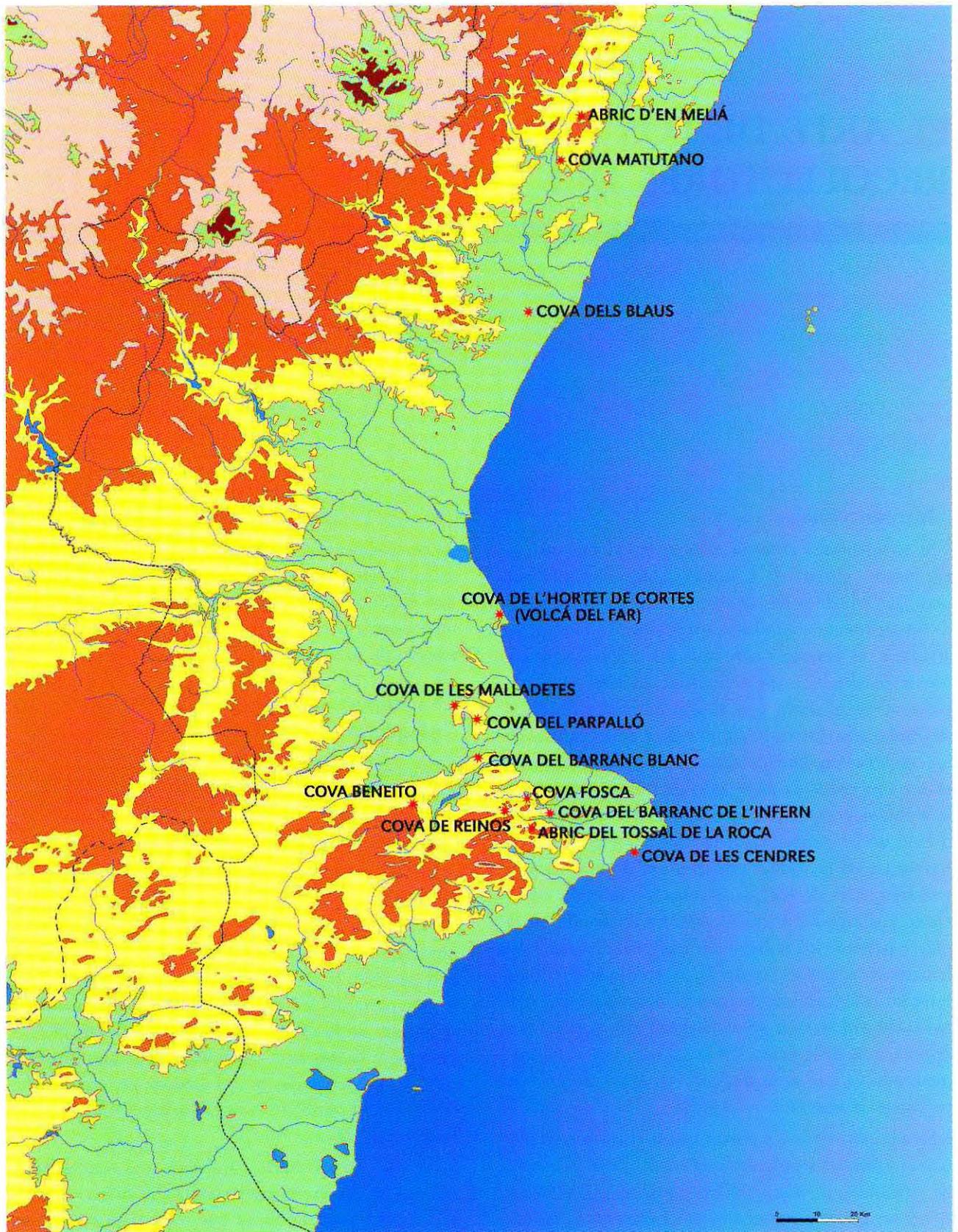
Siendo esto verdad, y puesto que la colección de plaquetas grabadas y pintadas de Parpalló ha sido objeto de tratamiento monográfico detallado (VILLAVERDE: 1994a), no vamos a pormenorizar en estas líneas los rasgos del arte de los distintos períodos industriales de su secuencia, sino que vamos a intentar ofrecer una

visión que permita valorar su importancia en el contexto de las novedades que en los últimos años se han producido en el arte paleolítico mueble y parietal regional, intentando perfilar el por qué de un yacimiento de su singularidad.

## La importancia de la colección de plaquetas de la Cova del Parpalló

La colección de arte mueble de Parpalló, integrada por 5034 piezas que proporcionan 6245 caras decoradas, constituye el conjunto de arte mueble paleolítico más rico e importante conocido hasta la fecha en Europa. Una afirmación de este tipo, dada la rotundidad de los términos empleados y al realizarse en un libro dedicado al Paleolítico valenciano, es obvio que puede suscitar dudas acerca de la objetividad de quien la formula, sin embargo cualquier recelo por parte del lector se ha de disipar en cuanto se dé cuenta de la calidad de las piezas que integran la colección, la amplitud cronológica a la que van referidas y la repercusión que el estudio de la colección tiene para el conocimiento del arte paleolítico de la Península Ibérica y Francia.

Parpalló se caracteriza por algo que resulta poco común en los yacimientos con ricas colecciones de arte mueble paleolítico, ya que constituye uno de los pocos yacimientos que ha proporcionado, de principio a fin de su secuencia, desde el Gravetiense hasta



**Figura1**  
 Mapa de situación de los principales yacimientos con arte parietal o mueble del Paleolítico superior en el País Valenciano.

el Magdaleniense superior, continuidad en la realización de piezas de arte mueble, grabándose y pintándose placas y plaquetas calizas con temas figurativos en los que se representan animales y otros temas no figurativos, a los que se denomina signos. Así, desde el 25000 hasta el 12000 antes del presente, por utilizar cifras redondas, los distintos niveles de la secuencia del yacimiento han proporcionado, sin que exista una solución de continuidad marcada, piezas de arte mueble que nos indican la continuidad de una producción artística y simbólica a lo largo de catorce milenios en un lugar que, sean cual sean las razones de ello, propició este tipo de actividades.

Esta singularidad de Parpalló no es fácil de explicar y son numerosas las preguntas que inmediatamente surgen ante una colección así, máxime cuando las partes septentrional y central de la vertiente mediterránea peninsular se han definido habitualmente como pobres en lo referente al inventario de manifestaciones de arte parietal. No en vano, los primeros hallazgos de arte parietal paleolítico remontan a los años 60, cuando se descubrió un toro pintado en el Avenç de la Moleta de Cartagena, Sant Carles de la Ràpita (Tarragona) (RIPOLL: 1965), y el inventario de cavidades catalanas y valencianas con arte parietal se reducía hasta hace bien poco a las citas de la Cueva de la Taverna de Margalef del Montsant (Tarragona) (FULLOLA - VIÑAS: 1988), la Cova Fosca de la Vall d'Ebo y la Cova de Reinos de Famorca, las dos en Alicante (HERNÁNDEZ *et al.*: 1988), todas ellas conocidas en los años 80 y, salvo en el caso de la Cova Fosca, reducidas a una sola representación animal.

Ante una situación así la riqueza de Parpalló destacaba por varias razones. Por una parte, sorprende la riqueza de una colección de arte mueble de carácter no utilitario, es decir, aquel que se ejecuta sobre superficies de piedra o hueso carentes de cualquier funcionalidad definida. Este tipo de arte mueble se diferencia del arte que decora las superficies de los objetos de uso cotidiano, como azagayas, punzones, retocadores o demás instrumentos vinculados a las actividades de caza y subsistencia, que es el que resulta más común en el registro arqueológico paleolítico. Por otra parte, los pocos conjuntos ricos en plaquetas conocidos suelen tener una cronología corta y tardía, en su mayor parte Magdaleniense, y no existe ningún otro ejemplo de colección referida a tan larga tradición temporal como la de Parpalló. Finalmente, tampoco hay ningún otro ejemplo de colección de

plaquetas que combine el uso de distintas técnicas pictóricas a la hora de ejecutar las figuras de los animales o los signos, con el empleo sistemático que en distintas etapas se hace en Parpalló del grabado y la pintura. Este rasgo resulta especialmente llamativo cuando se considera que el yacimiento se encuentra en una zona donde los referentes parietales son escasos y de poca entidad.

Una colección como la de Parpalló obliga, por tanto, a reflexionar sobre su existencia, incitándonos a formular distintas preguntas sobre su razón de ser y su incardinación en el panorama del arte paleolítico.

¿Constituye el arte mueble de Parpalló una especie de sustituto del arte parietal, desempeñando en tal caso la colección de plaquetas de este yacimiento el mismo valor simbólico y religioso que se supone poseen los grandes santuarios parietales paleolíticos, como por ejemplo Altamira, Lascaux o Chauvet? ¿Por qué en toda la fachada mediterránea peninsular no existe otro yacimiento en el que abunden piezas de arte mueble semejantes a las de Parpalló? ¿Se deriva del material arqueológico de Parpalló alguna singularidad que explique la presencia de esta importante producción artística? En definitiva, ¿qué tiene de especial este yacimiento que permita explicar que durante tanto tiempo y de manera tan sistemática una tradición artística del grabado y la pintura de la piedra se haya mantenido, sin que apenas se documente un arte semejante en los restantes yacimientos contemporáneos de la región?

Muchas de estas preguntas, aunque no tienen una respuesta sencilla, sí pueden ser abordadas de manera que permitan eliminar alguna de las respuestas posibles, centrandó al menos la línea de análisis a seguir a la hora de explicar este fenómeno. Comenzaremos por aquí, para dar más adelante cuenta del detalle de los rasgos estilísticos y técnicos de la colección de arte mueble de Parpalló y valorar el panorama actual del arte paleolítico en el ámbito valenciano, contextualizando su discusión en el área regional mediterránea peninsular de la que forma parte.

### **¿Es el arte de Parpalló un sustituto del arte parietal?**

Para intentar dar respuesta a esta pregunta lo primero que hay que decir es que nuestra visión del arte paleolítico ha sufrido importantes transformaciones en el último decenio. En ello han jugado un papel

fundamental los grandes descubrimientos efectuados en la Península ibérica, con la confirmación de que en el área más occidental, en torno al valle del Duero, a ambos lados de la frontera hispano-lusa, se localiza un foco de arte parietal al aire libre de tremenda importancia. Nos estamos refiriendo a los conjuntos de Siega Verde (BALBÍN *et al.*: 1994, 1995 y 2001), Valle del Côa (ZILHÃO: 1997; BAPTISTA: 1999 y 2001), Domingo García (MARTÍN - MOURE: 1981; RIPOLL - MUNICIO: 1984 y 1999) y Mazouco (JORGE *et al.*: 1982), donde se cuentan ya a centenares los bloques de esquistos y pizarras donde aparecen representadas mediante diversas técnicas de grabado figuras de animales con claras convenciones estilísticas paleolíticas. Con anterioridad a estos descubrimientos la mayor parte de los investigadores tendían a considerar al arte parietal paleolítico como un arte ligado al mundo de las profundidades subterráneas. El arte rupestre raramente aparecía en cavidades poco profundas y el grueso de los conjuntos importantes conocidos hasta entonces parecía coincidir con la idea de que el artista paleolítico buscaba deliberadamente la parte oscura y recóndita de las cuevas para plasmar en ellas sus creaciones pictóricas. Frente a este arte del submundo tenebroso, los pocos ejemplos de arte en zonas iluminadas por la luz solar y las representaciones mobiliarias parecían constituir la expresión más laica, menos cargada de significación religiosa, de la creatividad humana paleolítica. De esta manera, el arte paleolítico tenía dos expresiones, una cargada de espiritualidad, con un fuerte contenido religioso –el arte parietal subterráneo–; y otra de menor carga espiritual, de componente en lo esencial decorativo, realizada sobre objetos de uso cotidiano y asociada a los lugares de hábitat –el arte mueble–. Y en medio de ambas se encontraban algunos casos incómodos, como las esculturas parietales de determinados abrigos franceses, algunas pinturas o grabados situados en puntos poco alejados de la boca de las cuevas, claramente vinculados a los lugares de hábitat, o el arte mueble realizado sobre objetos carentes de valor funcional, caso en el que se encuentran precisamente las plaquetas de Parpalló. Excepciones, al fin y al cabo, a la regla general para las que se encontraban diversos tipos de explicaciones, pero que no ponían en cuestión el modelo dominante.

Como sucede normalmente en otros ámbitos de la investigación, la modificación de esta visión, aunque

muy vinculada a los descubrimientos antes mencionados del valle del Duero, ha estado precedida de otros hallazgos que insinuaban ya la idea de que el arte paleolítico poseyó una complejidad y variedad de expresiones muy superior a la que se desprendía del modelo anterior. Primero fue la comprobación de que el número de lugares de habitación que se asociaban a arte parietal era mayor del que una primera y rápida evaluación podía sugerir. Además, se incrementaban los indicios que sugerían que si su número no era mayor, ello se debía a razones de conservación diferencial, al estar las superficies próximas a la boca de las cavidades más expuestas a los fenómenos erosivos y el deterioro. Después fue la comprobación de que la idea de que el arte paleolítico iba progresivamente haciéndose más profundo, una explicación que se había formulado a la hora de explicar la mayor presencia de arte en lugares de hábitat o puntos directamente expuestos a la luz solar, durante las etapas antiguas del Paleolítico superior, no se cumplía en numerosos lugares. Y casi al mismo tiempo, la aceptación de que el arte parietal al aire libre poseía una entidad muy superior a la que los primeros hallazgos hacían presuponer, ya que si bien los tres primeros yacimientos que proporcionaron obras de arte de este tipo (Domingo García, Fornols-Haut y Piedras Blancas) parecían constituir puntos aislados y con un reducido número de representaciones, los posteriores hallazgos de Domingo García, o los ya mencionados de Siega Verde y el Valle del Côa, han venido a demostrar que ello no es así.

La peculiaridad de los abrigos con esculturas, o de los conjuntos grabados o pintados a poca profundidad y asociados a zonas de hábitat, o de las colecciones de arte mueble sobre objetos no utilitarios, se añade así a la peculiaridad del arte al aire libre, mostrándonos que la suma de tanta especificidad no puede entenderse más que a partir de un nuevo modelo explicativo. El arte paleolítico de Europa suboccidental muestra tal variedad de soportes y soluciones que su valoración exige admitir que no sólo existe un número de emplazamientos bastante variado, sino que las explicaciones dualistas que vinculaban lo sagrado a lo profundo y lo laico a lo externo o cotidiano carecían de sentido.

Por si fuera poco lo que acabamos de señalar, en la propia zona valenciana se han producido algunos descubrimientos que no sólo confirman la variedad

**Figura 2**

Cabeza de caballo, realizada con trazo múltiple y repetido, con morro en pico de pato y crinera en escalón abierto. Cova del Parpalló. Solutrense Medio.



**Figura 3**

Cierva grabada mediante trazo simple profundo, desproporcionada en su parte posterior, con cola desplazada y patas posteriores de líneas paralelas abiertas, realizadas mediante perspectiva biangular. Cova del Parpalló. Solutrense Medio.



de soportes y enclaves elegidos por los artistas paleolíticos para realizar sus obras, sino que además obligan a una seria reconsideración de la evaluación del arte paleolítico en la región mediterránea. Se trata del hallazgo de varios abrigos, de los que hasta ahora se ha dado a conocer sólo uno (GUILLEM *et al.*: 2001), en los que se han encontrado animales grabados de trazo fino, de claro estilo paleolítico, y algunos signos. Por el modo de tratar la figura de los animales, entre los que se inventarían por ahora cabras, ciervos, uros y caballos, parece que se trata de representaciones relacionables con el Magdaleniense, claramente vinculadas al estilo de las piezas contemporáneas de Parpalló, o de otros yacimientos valencianos sobre los que volveremos con posterioridad.

El incremento del número de yacimientos con arte parietal paleolítico en el ámbito valenciano constituye en sí mismo, de ello no cabe la menor duda, un hecho a destacar, ya que el inventario de localidades conocidas hasta ahora era notablemente reducido (la Cova Fosca de la Vall d'Ebo, la Cova de Reinós de Famorca y, ya con más dudas, algunas líneas grabadas de la Cova de Can Ballester de la Vall d'Uixó y algunos manchones de pintura de la Cova de Bolumini de Beniarbeig). Pero lo que resulta verdaderamente importante es observar que el tipo de roca en el que esos grabados aparecen es la caliza, un soporte escasamente adecuado, en un abrigo rocoso, para la conservación de grabados de surcos de escasa profundidad, con lo que cabe pensar que los factores de conservación han ejercido un papel fundamental en la actual visión del arte paleolítico.

Que la tafonomía influye en la conservación del arte paleolítico no es ninguna novedad, ello se había señalado ya para las zonas de las cavidades expuestas a las corrientes de aire, o a la formación de hongos o líquenes, o a procesos de cambio de las condiciones de humedad, con la consiguiente aceleración de los procesos de disolución o crioclastia, pero lo que sí que resulta una novedad es la aceptación de que los soportes de los abrigos rocosos fueran elegidos con cierta frecuencia para ejecutar en ellos las representaciones artísticas paleolíticas. Esta circunstancia contrasta abiertamente con la idea de un arte paleolítico muy ligado a las profundidades cavernarias, y su interés reside en observar que existen indicios suficientes como para pensar que no se trata de una rareza exclusivamente asociada a determinada zona del ámbito mediterráneo peninsular.

Los hallazgos efectuados en la provincia de Castellón, en la Serra d'En Garceran, con el abrigo d'En Melià como primicia publicada, enlazan con otros de la vertiente mediterránea occidental. En primer lugar, por coincidir con los de En Melià en la naturaleza caliza del soporte y el tipo de formación rocosa, los que ya hace algunos años se hicieron en el Barranco Hondo, Ladruñán (SEBASTIÁN: 1989), recientemente valorados en su cronología paleolítica por P. Utrilla (2000). En segundo lugar, los grabados también al aire libre, aunque en esta ocasión sobre esquisto descritos por D. Sacchi en Fornols-Haut, en el Rosselló, en una elevación cercana al Canigó (SACCHI *et al.*: 1986-87). Después, el caballo piqueteado publicado por J. Martínez en Piedras Blancas, Almería, en plena sierra de Escullar, aquí también sobre esquisto, que al igual que los conjuntos del valle del Duero se presta mucho más, por su dureza, a la conservación (MARTÍNEZ: 1986-87). Finalmente, los grabados de surco profundo de Roca Hernando, en Cabra de Mora, cerca de la Sierra de Gudar, aprovechando la cara lisa de un bloque de gres (UTRILLA - VILLAVARDE - MARTÍNEZ: 2000).

Todo hace pensar que los abrigos, las superficies rocosas que destacan en el paisaje, las cavidades pequeñas, incluyendo covachas de apenas unos metros de superficie hábil, constituyeron enclaves apropiados para la expresión artística de los hombres del Paleolítico superior. Los conjuntos mencionados se agregan a otros también dados a conocer en fechas recientes en otros puntos de Murcia y Andalucía (la Cueva de Jorge, los Arcos, Ambrosio, Cueva del Moro, etc.) (LOMBA *et al.*: 1997; RIPOLL *et al.*: 1994; MAS *et al.*: 1996) que confirman la variedad de enclaves para el arte paleolítico y sugieren la entidad que debió poseer este fenómeno en el pasado. Se trata de un fenómeno que de nuevo está lejos de ser exclusivo de esta región (basta citar al respecto los hallazgos de la Lluera en el Cantábrico, o los de Placard en Francia) (FORTEA: 1989; CLOTTES *et al.*: 1990 y 1991), pero que resulta del máximo interés al mostrarnos la variedad de localizaciones del arte parietal paleolítico e indicarnos, junto con los hallazgos antes mencionados de representaciones al aire libre, que las ideas de progresiva profundización de las representaciones parietales constituye una hipótesis que, al menos con un planteamiento general, no puede mantenerse en la actualidad, pues alguno de los conjuntos citados ofrece series que parecen abarcar una

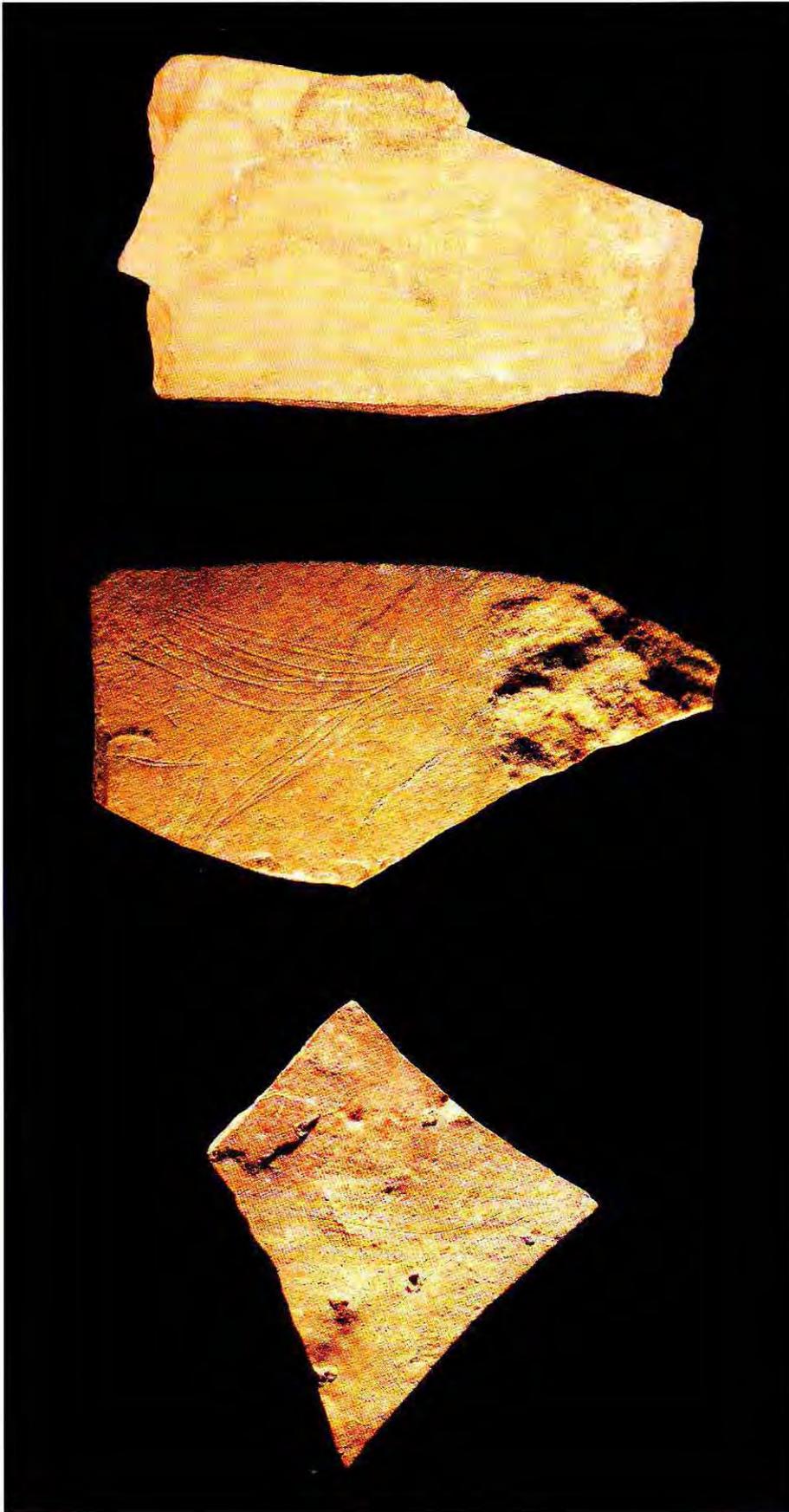
buna parte de la secuencia del Paleolítico superior, incluyendo momentos del Solutrense superior y el Magdaleniense.

Ha cambiado nuestra visión teórica y necesariamente también nuestra forma de prospectar en el futuro en busca de arte paleolítico. Pero además, con estos hallazgos Parpalló ha dejado de ser un yacimiento aislado, alejado del núcleo cantábrico y de la zona más meridional de la vertiente mediterránea, donde como es sabido se sitúan los ricos conjuntos parietales de Nerja, la Pileta y un largo número de otras cavidades andaluzas (SANCHIDRIÁN: 1987; SANCHIDRIÁN, 1994), y su rareza ha perdido parte de su misterio. El arte paleolítico de la región mediterránea no constituye un inventario cerrado, la importancia del arte de Parpalló resulta coherente con la idea de que en esta amplia región, coincidiendo con las distintas etapas del Paleolítico superior, se produjeron numerosas formas de expresión artística, algunas todavía por descubrir, y otras desgraciadamente perdidas para siempre. Como habitualmente se señala, la falta de evidencia no constituye una evidencia en contra, en nuestro caso, la falta de yacimientos parietales puede deberse tanto a razones de conservación, como a razones de prospección, pues la atención no se había dirigido hasta hace bien poco hacia los abrigos calizos, e incluso podría decirse que la prospección sistemática de cavidades constituye hasta la fecha una carencia en la investigación del Paleolítico regional.

La primera pregunta que nos hacíamos, a partir de lo expuesto en los párrafos anteriores pierde parte de su sentido. El porqué del aislamiento de la colección de arte mueble de Parpalló, su rareza geográfica, constituye en la actualidad una apreciación inexacta, existen otras manifestaciones artísticas paleolíticas y el arte mueble no se opone al parietal. El arte paleolítico fue variado en soportes y soluciones, como también debió serlo en su significación y función.

El fenómeno artístico paleolítico responde a un concepto más permeable entre lo sagrado y lo cotidiano, y según las características geológicas de las distintas regiones se aprovechan distintos tipo de soportes para finalidades que no parecen estrechamente vinculadas a la naturaleza del soporte elegido, sino a otras razones más diversas y difíciles de establecer. Así, en el Valle del Cõa, existen zonas preferentes

para la ubicación de ciertos tipos de técnicas de grabado, ya que los grabados de trazo fino se sitúan en los valles fluviales adyacentes al curso principal, mientras que los grabados piqueteados se localizan en este último (BAPTISTA: 1999). Algunos conjuntos de arte rupestre al aire libre parecen vincularse a marcas de territorio, señales de paso o rutas de migración de los animales, mientras que otros se sitúan claramente relacionados con los lugares de habitación. Hasta en las cuevas estos fenómenos se observan también, proporcionando la recientemente descubierta Cueva de la Garma (ARIAS *et al.*: 1999) un magnífico ejemplo de decoración parietal, al parecer vinculada a una estructura de habitación. Cómo enlaza esta variación de soluciones con la existencia de tradiciones regionales es algo sobre lo que la investigación no ha profundizado lo suficiente, pero no parece que constituya un elemento central de la cuestión, pues sería impensable que determinados hábitos de decoración de las cavidades profundas durante, por ejemplo, ciertas etapas del Solutrense o el Magdaleniense, pudieran darse de manera independiente en el sur peninsular (por citar dos cuevas emblemáticas, la Cueva de Nerja en el litoral malageño, o la Cueva de la Pileta en la Serranía de Ronda) y en la vertiente cantábrica (con numerosos ejemplos de cavidades con representaciones fechadas en esas mismas etapas). El fenómeno artístico paleolítico, más diverso y complejo en sus puntos de realización de lo que se había supuesto hace unas décadas, participa, con todo, de una comunidad de rasgos que están presentes en toda la región europea suboccidental y que se manifiestan en otros muchos ámbitos de la cultura material. Toda esa amplia región registró durante buena parte del Paleolítico superior un mismo ritmo de cambios en los modos de ejecutar el armamento, en el ritmo de incorporar hallazgos tecnológicos, o en las estrategias de adaptación al medio que no pueden explicarse sino a través de una extensa red de relaciones, directas e indirectas, que favorecieron la uniformidad de los procesos. El arte no pudo constituir una excepción a esta dinámica, como nos lo indica la evolución seguida por las convenciones y modos de ejecutar las figuras de los animales en las diversas etapas, o en la temática misma de los signos, y la fascinación por el mundo cavernario profundo debió encontrar su plasmación en todos aquellos puntos en los que la limitación no proviniera de la ausencia de cavidades.



**Figura 4**

Cabeza de cabra, pintada mediante tinta lineal negra. Cova del Parpalló. Solutrense Medio.

**Figura 5**

Mitad anterior de cabra, realizada mediante la técnica del grabado estriado de haces. Cova del Parpalló. Solutrense Superior.

**Figura 6**

Mitad anterior de cierva realizada mediante la técnica de grabado estriado de líneas paralelas, con haces de líneas paralelas en la parte externa. Cova del Parpalló. Solútneo-gravetiense.

**Figura 7**

Animal indeterminado, realizado mediante tinta plana roja y raspado externo. Cova del Parpalló. Solútreo-gravetiense.



**Figura 8**

Representación incompleta de cabra, realizada mediante trazo repetido, con grabado estriado reticulado interno, y un rectángulo sobre el lomo. Cova del Parpalló. Solútreo-gravetiense.



**Figura 9**

Superposición de una cabra completa, en disposición de salto, y un prótomo de cabra. Cova del Parpalló. Solútreo-gravetiense.



Los ejemplos conocidos no sólo en el País Valenciano, sino en las zonas geográficas cercanas, como Guadalajara, Albacete, Murcia o Tarragona, nos indican que el arte mueble no sustituyó al parietal en este territorio. Lo que necesariamente lleva a pensar que el futuro deparará nuevos hallazgos que sumar a los recientes, tanto en cavidades como en abrigos.

### **La rareza de una colección con un número tan elevado de piezas**

Abordada la primera cuestión parece oportuno centrarse en la segunda, el porqué de la falta de otros yacimientos con ricas colecciones de arte mueble similares a las de Parpalló en el resto de la fachada mediterránea peninsular. Lo cierto es que esta misma pregunta cabría hacérsela con respecto a la totalidad de los yacimientos que han proporcionado ricas colecciones de arte mueble sobre soportes planos y no utilitarios, una modalidad de arte paleolítico que sólo tienen el privilegio de compartir un escaso número de sitios, todos ellos caracterizados, además, por constituir lugares de hábitat con abundantes evidencias de intensas ocupaciones.

La clasificación del arte paleolítico en dos modalidades, arte mueble y arte parietal, aunque operativa por lo que se refiere a la naturaleza del soporte, simplifica excesivamente la variedad de modalidades y objetos que pueden inventariarse en las colecciones recuperadas a través de las excavaciones arqueológicas. Como ya nos hemos referido en los párrafos anteriores a los distintos tipos de arte parietal, nos detendremos ahora en las variantes del arte mueble, apartado bastante genérico al que la mayor parte de los yacimientos paleolíticos han aportado hallazgos. Sin embargo, la mayor parte de los objetos que los prehistoriadores clasificamos dentro de esta modalidad son objetos de uso cotidiano, que en algunos casos limitan la expresión artística a simples trazos grabados de finalidad decorativa, no exentos de funcionalidad: se trata de las líneas grabadas en las bases o fustes de las azagayas o puntas de asta y hueso, destinadas a favorecer la sujeción de las piezas en el empuje, o de temas decorativos geométricos que sirven para identificar la filiación del propietario del instrumento. En otros casos, la actividad decorativa trasciende esa dimensión y genera auténticas obras maestras, muchas veces vinculadas también a objetos de uso habitual. Es por ello que una primera división

en la clasificación del arte mueble paleolítico distingue entre el arte sobre objetos de uso cotidiano, como puntas, punzones, agujas u otros instrumentos similares; aquel que se realiza sobre objetos de prestigio o singulares, pero dotados de clara funcionalidad, como son los propulsores, los tubos, las espátulas o las lámparas; y aquellas creaciones que se separan abiertamente de estas dos categorías, no siendo posible establecer en ellas otra razón de ser que la puramente estética o simbólica, como las esculturas y las placas de hueso y piedra. Con todo, es evidente que esta clasificación no pretende ir más allá de establecer el grado de funcionalidad de los objetos o soportes en los que aparecen los diversos tipos de decoraciones paleolíticas, y de ella no se puede deducir la existencia de tan sólo un valor ornamental para determinados temas y de un valor religioso para otros. Los ejemplos etnográficos se encargan, por el contrario, de demostrar que en las sociedades cazadoras y recolectoras la permeabilidad entre lo sacro y lo profano es muy elevada, y que un mismo tema puede tener distintos valores y significados según sea el contexto en el que se ejecute o el personaje que lo haga.

Como señalábamos hace un momento, el inventario de yacimientos que han proporcionado objetos de alguna de las modalidades de arte es muy elevado, siendo más sencillo referirse a aquellos yacimientos que carecen de este tipo de objetos, que a los que sí los han proporcionado. Si limitamos el comentario a las manifestaciones artísticas realizadas tanto sobre soportes líticos como los óseos planos, el número sigue siendo amplio, superando holgadamente los ciento cincuenta yacimientos para la zona franco-cantábrica (SIEVEKING: 1987), pero si nos referimos sólo a colecciones de arte mueble realizadas sobre placas o plaquetas de piedra que cuenten con un cierto número de ejemplares, el número decrece de manera drástica. Entonces los casos se cuentan con los dedos de las manos y su distribución salpica, por así decirlo, el mapa de dispersión de los distintos periodos del Paleolítico superior europeo occidental, fechándose en su mayor parte en los tiempos correspondientes al Magdaleniense.

Esa misma afirmación sirve para el País Valenciano, o la región mediterránea peninsular. El número de yacimientos con piezas de estas características es relativamente corto, pero significativo de que este tipo de arte no es exclusivo de Parpalló, y con cierta frecuencia las piezas con temas figurativos corresponden a

momentos avanzados de la secuencia paleolítica. Así, contamos con cantos o placas grabadas o pintadas en la Cova de Matutano (Vilafamés, Castelló), con una colección de veinte ejemplares de valor desigual, en la que destaca un canto perforado del nivel 3 del sector 2, en el que aparece representada una cierva de trazo fino, con cuerpo relleno de grabado superficial (OLARIA: 1999); en el Tossal de la Roca (Vall d'Alcalá, Alacant), con un interesante lote de 6 piezas, desgraciadamente sin procedencia estratigráfica pero con rasgos coherentes con su adscripción al Magdaleniense superior, con diversas representaciones zoomorfas grabadas (CACHO - RIPOLL: 1987; APARICIO, *et al.*: 1983); en la Cova de les Malladetes (Barx, Valencia), de la que proceden un lote de siete plaquetas decoradas, una con una representación de un uro, de cronología Gravetiense, y las restantes, de menor entidad, de los niveles solutrenses (FORTEA: 1978; VILLAVERDE, 1994b); en la Cova de Beneito (Agres, Alacant), donde también se ha señalado la existencia de unas cuantas piezas con superficies coloreadas y algunos trazos, de niveles solutrenses (ITURBE *et al.*: 1994); y en el Volcán del Faro (Cullera, València), con algunos ejemplares coloreados (APARICIO - SAN VALERO: 1983). Un corto número de yacimientos a lo que tan sólo habría que sumar, al incorporar el resto de la vertiente mediterránea, dos piezas encontradas en Sant Gregori de Falset (Tarragona), las dos con representaciones zoomorfas (VILASECA: 1934; FULLOLA *et al.*: 1990); una pieza en el Filador (Tarragona), con tema no figurativo (FULLOLA - VIÑAS: 1988); una pieza en Cueva Ambrosio; con la representación de un prótomo de caballo (VÉLEZ-BLANCO, ALMERÍA) (CACHO - RIPOLL: 1987); dos cantos con temas no figurativos y otro con una representación de ave de Nerja (Maro, Málaga) (SANCHIDRIÁN: 1986; CREMADES *et al.*: 1997); y un conjunto de quince piezas del yacimiento del Pirulejo (Priego de Córdoba) (ASQUERINO: 1989; CORTÉS *et al.*: 1996), algunas con superficies coloreadas y otras con representaciones grabadas de zoomorfos.

Colecciones de plaquetas de la entidad de la obtenida en la Cova del Parpalló constituyen una rareza no sólo en la región mediterránea peninsular, sino en el resto de la región europea suboccidental, donde tan sólo resultan comparables al yacimiento valenciano citas tales como las de la Marche (con 1512 piezas), Enlène (1150), Roc-La-Tour (600), Gönnersdorf (500), Limeuil (176) o, ya en menor medida, Labastide (50) y Tito Bustillo (25) (BAHN - VERUI: 1997).

La rareza, si nos referimos al número de piezas recuperadas, no es por tanto monopolio de Parpalló. Los demás yacimientos que han proporcionado ricas colecciones de plaquetas, situados a veces en zonas donde abundan los yacimientos con otro tipo de arte mueble, o conjuntos con arte parietal (el caso de Enlène es paradigmático al respecto, ya que en realidad la zona en la que se encuentran las plaquetas forma parte del complejo cárstico de Trois Frères (BÉGOVEN - BREUIL: 1958), y los dos tipos de arte, el mueble y el parietal son contemporáneos), constituyen también excepciones a la norma general, pues son escasos: hay pocos yacimientos ricos en plaquetas y la mayoría son de cronología magdaleniense. Ahora bien, si contemplamos precisamente este último aspecto, la dimensión cronológica de las colecciones, u otra cuestión importante, como es la de las técnicas empleadas en la elaboración de las piezas, entonces sí que hay que convenir que Parpalló sigue siendo un yacimiento singular, ya que su colección se extiende desde el Gravetiense hasta el Magdaleniense superior y en ningún otro yacimiento se documentan la cantidad de técnicas empleadas en Parpalló, donde la pintura se añade a las distintas soluciones de grabado. Estas singularidades son precisamente las que hacen que el arte de Parpalló sea especialmente apto para el estudio de la evolución del arte paleolítico.

### **¿Existen elementos para considerar la Cova del Parpalló como algo más que un lugar de hábitat?**

La excavación de Parpalló se efectuó a finales de los años veinte y comienzo de los treinta del siglo pasado. En aquellas fechas los métodos de excavación eran distintos de los de ahora, con menores requerimientos por la distribución espacial de los restos arqueológicos, o un estricto control de su correlación con los datos económicos. La atención recaía sobre todo en la evolución secuencial y en los objetos significativos de cara a establecerla. Por lo que las indicaciones sobre la posición exacta de las plaquetas, sus vínculos con otros materiales arqueológicos, o los aspectos relacionados con el uso del espacio, como la distribución de los hogares, las zonas de talla, las zonas de desecho de los restos de la alimentación o la definición misma de las distintas áreas de la cavidad, son prácticamente inexistentes en los diarios de

excavación y en la monografía publicada por PERICOT (1942) con los resultados de sus trabajos de campo.

Las indicaciones que proporciona al respecto son las siguientes:

*Las placas grabadas están repartidas, dentro del yacimiento, en proporción a la riqueza de restos de toda clase. Pero, relativamente, su densidad es notable en las galerías, sobre todo si se tienen en cuenta tan sólo las que presentan figuras de animales (...).*

*Este hecho podría ser indicativo de que las placas con animales grabados tenían alguna utilidad que las llevaba de preferencia a los rincones de la cueva donde no se hacía vida corrientemente.*

*Pero, en cambio, las placas pintadas se concentran de manera muy visible en el rincón nordeste de la cámara, zona de habitación intensa y de constantes hogares. Esto y el hecho de que alguna de las piezas de gran tamaño de las capas inferiores tenga señales de haber servido como piedra de hogar, justificaría tal denominación para ellas. Creemos, sin embargo, que su utilización en ese sentido es accidental (PERICOT: 1942, 336).*

Al realizar el estudio de conjunto de la colección de plaquetas, nos planteamos cotejar los datos obtenidos con las indicaciones anteriores, pero para ello apenas contamos con la distribución de las piezas por sectores de excavación, una distribución que va referida a superficies que abarcan entre seis y doce metros cuadrados. Las cuantificaciones obtenidas, en gran parte limitadas por el elevado número de piezas sin procedencia o la existencia de referencias ambiguas (para un mayor detalle ver VILLAVERDE: 1994a, 62 y 63) permiten observar que la apreciación de Pericot sólo se cumple parcialmente, ya que en las Galerías se localizan 589 plaquetas (el 13,25% de las plaquetas de la colección), de las que 75 ofrecen representaciones de animales, con un total 114 individuos inventariados, es decir que las Galerías proporcionaron un 14,9% de los animales representados en Parpalló (766 individuos). Ambos porcentajes no difieren sensiblemente y no parece que la concentración sea importante con respecto al conjunto de la secuencia, no así con respecto al periodo al que la mayor parte de las plaquetas de Galería parecen corresponder, el Magdalenense superior, que tan sólo proporcionó en los restantes sectores un total de 70 animales representados, referidos a 440 plaquetas, indicándonos estos datos que en esas etapas en torno a la mitad de las piezas, siempre que la atribución estilística sea cierta, se concentraron en las Galerías. La tendencia a

que, tal y como señalaba Pericot, las piezas en las que aparecen animales representados se sitúen en los rincones o partes más apartadas de la boca se acentúa durante el Magdalenense superior cuando se incorporan a estas cuantificaciones las de las piezas recuperadas en el Talud, situado al fondo de la sala principal, donde contamos con 21 animales representados de los 70 del periodo, esto es el 30% de las representaciones en una zona que supone una novena parte de la superficie útil de la sala principal. Hemos de señalar, sin embargo, que la zona correspondiente al Talud proporciona en líneas generales un elevado número de plaquetas a lo largo de toda la secuencia, ya que allí se encontraron 958 plaquetas, que suponen algo más de un 19% de las piezas encontradas en el yacimiento con procedencia conocida. Este alto porcentaje, superior al que cabría esperar en una distribución más uniforme, bien puede deberse a que efectivamente se utilizaran las partes más alejadas de la boca para depositar las plaquetas, o a que el control de recuperación de materiales fuera más riguroso en la excavación de este sector, pues fue el último en el que Pericot intervino, una vez excavada la totalidad de las Galerías y el resto de la sala principal, disponiendo de la experiencia acumulada en las campañas anteriores. Se trata, en cualquier caso, de un dato que habrá que cotejar con otros de la secuencia, para comprobar hasta que punto es algo que solo se produce con el arte o se da también en las cuantificaciones del material lítico y óseo.

Poco sabemos, en definitiva, de la situación de las plaquetas en la superficie del yacimiento, aunque lo que nos señala Pericot parece dar la impresión de que las piezas, una vez realizadas y a partir de un cierto tiempo, perdían su valor, quedando integradas como un desecho más en el relleno sedimentario, junto a carbones, huesos quemados y fracturados o los restos del instrumental lítico y óseo. De haberse excavado en fechas recientes la cavidad, probablemente la situación que pudiéramos deducir de la dispersión del arte no se alejaría mucho de la que ahora tenemos, pues no en vano la mayoría de los yacimientos ricos en plaquetas en los que se ha estudiado la dispersión de las piezas muestran un patrón similar al expuesto por Pericot. Es el caso de Enlène, donde las piezas aparecen reutilizadas, al igual que en Parpalló, formando parte de los bloques que limitan los hogares, y dispersas aleatoriamente por la superficie de la cueva (BÉGOVEN - CLOTTES: 1990), con pedazos de una misma

pieza dispersos a varios metros de distancia. O el de Gönnersdorf, donde los fragmentos pueden alcanzar distancias de hasta 30 metros (BAHN - VERTUT: 1997).

Voluntariamente fracturadas, como han propuesto algunos investigadores para éstas y otras piezas de arte mueble, o simplemente dispersas como consecuencia de la ocupación continuada de las cuevas y de la acción conjunta de hombres, animales y los efectos del clima en el sedimento, lo cierto es que todo parece indicar que las plaquetas perdieron su valor en un momento dado, algo que aparentemente no ocurre con las representaciones parietales, que se respetan, reparan o repintan, o incluso se cubren por otras representaciones que las ocultan, pero no se destruyen.

Las referencias a hogares o restos materiales abandonados junto a las plaquetas en Parpalló y otros yacimientos con colecciones de este tipo nos conduce claramente a una de las cuestiones que nos formulamos con anterioridad. Parpalló proporcionó evidencias arqueológicas inequívocas de constituir un lugar de habitación importante durante el Paleolítico superior. Sujeta la recogida de restos de fauna a una selección imperante por esas fechas en la mayoría de las excavaciones, la colección de fauna de Parpalló coincide con la de cualquier yacimiento contemporáneo en cuanto a las pautas de fractura de los huesos y de carnicería, y ofrece un espectro coherente con la idea de que se trata de un conjunto formado a partir de la actividad cazadora. El instrumental lítico y óseo recuperado en compañía de las plaquetas es el propio de la panoplia cazadora y de mantenimiento de los grupos cazadores atestiguados en otros yacimientos contemporáneos. Desde esa perspectiva no hay nada especial en Parpalló, que debió constituir un lugar de hábitat estacional, ocupado por un grupo de pequeñas dimensiones, en la explotación de sus territorios de caza y recolección. Adorno, objetos curiosos, restos humanos u otras partes integrantes del registro arqueológico confirman esta apreciación. Sin embargo, un análisis algo más pausado de los valores alcanzados por las diversas especies sobre las que se actuó a lo largo de la secuencia sirve para puntualizar algo esta afirmación. A diferencia de otros yacimientos contemporáneos, Parpalló muestra durante el Magdaleniense una diversificación del espectro faunístico cazado que no se observa en otros yacimientos contemporáneos. Como hemos visto en este mismo libro, en el apartado elaborado por M. Pérez

Ripoll y R. Martínez Valle, los valores alcanzados por los restos de cabra y ciervo casi se equilibran en los niveles magdalenienses de Parpalló, difiriendo así de las economías altamente especializadas en la caza de uno de estos dos animales, con una probable significación estacional, que caracterizan a los restantes yacimientos conocidos de la región. Las razones pueden ser dos: bien Parpalló, por su situación incorpora en su territorio de caza los hábitas de las dos especies, ciervo y cabra, alternando estacionalmente en su caza, sin necesidad de cambiar el lugar de residencia principal, posibilidad que nos llevaría a formular la idea de una situación de semi-sedentarismo que resulta algo problemática de admitir, habida cuenta de los recursos sobre los que se actúa; bien el lugar ocupa un papel especial en el sistema de explotación del territorio que facilita determinadas concentraciones anómalas de gentes en ciertas ocasiones, una idea que se ajusta a la interpretación del yacimiento como lugar de concentración. Las dos alternativas merecen un comentario algo más detallado.

La estructuración del hábitat depende en los grupos cazadores-recolectores conocidos de los recursos sobre los que actúan. Los cazadores complejos que poseen regímenes de ocupación de los asentamientos de carácter semi-sedentario o sedentario explotan recursos ocasionalmente abundantes y practican sistemas de almacenamiento del alimento. En economías como las del ámbito mediterráneo peninsular y refiriéndonos al Paleolítico superior, no parece razonable pensar que los recursos disponibles permitan este tipo de asentamientos, ya que la caza continuada sobre el ciervo y la cabra en un mismo territorio a lo largo de varias estaciones al año y durante varios años seguidos no parece una alternativa viable. Para plantear una situación de ocupación de Parpalló durante distintas estaciones, actuando sobre especies distintas en cada una de ellas, es necesario recurrir a un modelo de dispersión de buena parte del grupo, limitando entonces el uso del yacimiento a una unidad de reducido número de individuos. Que ello fuera así resulta, en cualquier caso, difícil de comprobar en un yacimiento como Parpalló, teniendo en cuenta el tipo de excavación practicada, pues la alternativa más inmediata que se puede ofrecer a este modelo sería la de que Parpalló, puesto que se abre a territorios de altura y de llano, pudo haber cambiado en la estación de ocupación repetidas veces a lo largo de los miles de años que configuran cada

una de sus fases industriales o económicas. La segunda opción, que Parpalló fuese un yacimiento de ocupación estacional, sujeto a vaivenes en su estación de ocupación dependientes de los ciclos de movilidad territorial y de la disponibilidad de las especies sobre las que se asienta la economía, nos parece en principio, dada la posición ambivalente que ocupa con respecto a los territorios de caza del ciervo y la cabra, la menos complicada de admitir. El aporte de restos de un grupo reducido de ocupantes difícilmente se podría equiparar al de la totalidad del grupo, por lo que la relativa paridad entre los restos de cabra y ciervo recuperados por las excavaciones no puede explicarse sólo de esta manera. La segunda opción asume la idea de que los distintos niveles de Parpalló constituirían a modo de palimpsestos de ocupaciones estacionales diferenciadas, orientadas unas veces a la caza del ciervo y en otras a las de la cabra. En los dos casos Parpalló aparece como un yacimiento especial desde el punto de vista del registro faunístico, y dada la posición geográfica es posible que su situación fuera clave en la vertebración del territorio. La potencialidad de los recursos disponibles podría explicar su importancia como lugar de concentración, favoreciendo el desarrollo de la actividad artística. Discutida la posibilidad de identificar los asentamientos de concentración en los yacimientos paleolíticos, su funcionalidad en las sociedades cazadoras parece, sin embargo, fuera de duda, en la medida que permite la cohesión del grupo, el intercambio de información, la consolidación de las redes sociales y los apareamientos. La idea no es nueva y señalar que un yacimiento como Parpalló, donde el arte mueble constituye una constante desde el inicio al final de su ocupación, debió desempeñar un papel especial en el ámbito territorial no parece tampoco forzado. Es lo mismo, se recurra a modelos de concentración u a otras explicaciones de participación colectiva, que se propone cuando se valoran conjuntos parietales de la entidad de Altamira, el Castillo, o Niaux. El lugar debió desempeñar un papel singular en el sistema de ocupación del territorio: en esta cavidad, y no en otras, se realizaron de manera sistemática objetos de arte de marcado valor simbólico que resultan similares a los que aparecen en otros asentamientos singulares y en algunos conjuntos parietales con pinturas o grabados que abarcan una amplia cronología. La densidad de hallazgos de materiales arqueológicos de Parpalló en los diversos niveles no

puede considerarse como un argumento en este tema, pues carecemos de referentes precisos del grado de calidad en la recogida de materiales en las excavaciones y de las densidades que pueden proporcionar otros yacimientos contemporáneos, apenas conocidos a partir de sondeos. Pero nada en esos yacimientos permite presuponer una producción artística similar a la de Parpalló. La posición privilegiada del lugar tal vez constituya la razón de ser de su papel a nivel territorial. Que ello pueda entenderse como un sustituto de otras actividades artísticas dotadas de significación ritual o religiosa es algo que no se desprende necesariamente de ello. El arte parietal pudo desarrollarse en el mismo ámbito territorial, ya que Parpalló no pudo acaparar la totalidad de la expresión artística de la región central del mediterráneo peninsular. Los hallazgos de Cova Fosca o Reinos confirman esta apreciación y hacen presumir que en el futuro nuevos descubrimientos se sumarán a los existentes.

Al plantear la interpretación del arte de Parpalló como resultante de la utilización de la cavidad como lugar de concentración se explica la importancia de la colección y las cifras que la definen. El número total de piezas, referido al lapso temporal al que corresponden, da un número relativamente bajo de plaquetas realizadas, pongamos por caso, en periodos de diez años: en torno a las cuatro o cinco piezas. Está claro que este cálculo no puede ser tomado más que de manera indicativa, por cuanto ignora las probables variaciones en el ritmo de ocupación de la cavidad, no existen garantías de que el número de plaquetas recogidas corresponda a la totalidad de la realizadas, y es muy probable que una cierta proporción de piezas no constituyan más que fragmentos de piezas mayores. Incluso no puede descartarse que en los periodos entre concentraciones no se siguiera realizando piezas. Además, las oscilaciones en la importancia de la producción son obvias a lo largo de la secuencia, con un número de piezas notablemente alto en las etapas correspondientes al Solutrense medio y superior, y especialmente bajo en el Gravetiense, Solutrense inferior, Magdaleniense antiguo A y Magdaleniense superior. Ello puede estar traduciendo cambios en los sistemas de ocupación del territorio, la existencia de otros puntos alternativos de concentración, o de desarrollo de los rituales vinculados con el arte, u otras circunstancias que se nos escapan, pero lo cier-

**Figura 10**

Ciervo, grabado mediante trazo simple profundo, y escaleriforme quebrado en serie. Cova del Parpalló. Magdaleniense antiguo B.



**Figura 11**

Ramiforme y haz de líneas paralelas incurvado. Cova del Parpalló. Magdaleniense antiguo B.



**Figura 12**

Reticulado con divisiones internas. Cova del Parpalló. Magdaleniense antiguo B.



to es que el hecho de que de manera reiterativa el lugar volviera a asociarse a la producción artística no puede explicarse más que a partir de la continuidad en los principales recursos económicos de la región y su influencia en la forma de estructurar el territorio para su adecuada explotación. Esto último con independencia de la progresiva especialización que se observa a partir del Solutrense, pues los altibajos en el número de ejemplares afectan a todos los períodos de la secuencia.

Un tema en otra ocasión planteado (VILLAVERDE - MARTÍNEZ: 1995) que ahora, sin embargo, nos resulta más difícil de admitir es la posibilidad de que la funcionalidad de Parpalló cambiara a lo largo de su secuencia, y con ella la de la significación del arte de sus plaquetas. Se planteó esta posibilidad al apreciar que las representaciones de animales y signos pintados se concentran en la mitad inferior de la secuencia del yacimiento (entre el Gravetiense y el final del Solutrense) y son escasas durante todo el Magdaleniense, y al observar que en las plaquetas del Solutrense existen signos, planteamientos estilísticos y asociaciones temáticas que no se alejan de las que predominan en el arte parietal. Sugerimos entonces un componente más parietal para la explicación de la significación del arte solutrense de Parpalló, asumiendo en cierto modo su carácter sustitutivo del arte parietal (al modo de los santuarios contruidos a partir de bloques esculpidos mediante relieve del Solutrense francés) (TYMULA: 1999). En esa misma línea argumental, el arte magdaleniense de Parpalló, carente de esos rasgos, perdía ese componente de santuario parietal que se desplazaba, por tanto, a cavidades similares a las de la Cova Fosca u otras por descubrir.

El marco teórico en el que se formulaba esa hipótesis era la idea de que el arte paleolítico registraba a lo largo de su desarrollo una tendencia a la profundización, partiendo de una etapa de realizaciones en zonas iluminadas por la luz solar. Como vimos al tratar de los nuevos hallazgos efectuados en la Península Ibérica, esta visión elaborada inicialmente por Leroi-Gourhan y admitida por numerosos investigadores para el ámbito franco-cantábrico, no sólo se ha visto contradecida por la comprobación de la importancia del arte magdaleniense al aire libre, sino por la verificación de que ya en etapas tempranas se constata el proceso de frecuentación de las cavidades con finalidad decorativa (FORTEA: 1994; FORTEA: 1995;

GONZALEZ SANZ-SAN MIGUEL: 2001). En definitiva, el tema no resulta tan fácil de abordar.

En cualquier caso, no debe tampoco olvidarse que el único impedimento consistente en contra de una gradación hacia el mundo subterráneo de lo figurativo recae en los descubrimientos efectuados en la Grotte Chauvet (CLOTTE *et al.*: 2000), donde se ha señalado una cronología auriñaciense para un arte parietal que desde el punto de vista estilístico resulta, en cierto modo, contradictorio con su adscripción cronológica. La idea de que Parpalló registraría la evolución del arte exterior hacia el arte interior, dejando de desempeñar una "función" parietal durante el magdaleniense, nos parece, con todo, excesivamente simple y difícil de contrastar. La ausencia de santuarios parietales afecta, en las inmediaciones de Parpalló, tanto a las etapas antiguas como a las recientes, por lo que no puede constituir un elemento de la discusión. La misma variabilidad de soluciones y soportes aboga a favor de una visión menos normativa del fenómeno artístico en lo que se refiere al tipo de soporte elegido. Por lo que ahora, sin dejar de señalar las diferencias, preferimos no proseguir en esa interpretación.

### **Cronología y evolución del arte de Parpalló: sus implicaciones**

Una colección de arte mueble de estas características, con 766 animales y 4022 signos complejos representados (el total de signos asciende a 11306 cuando se consideran las superficies pintadas informes y los distintos tipos de líneas simples o entrecruzadas), constituye necesariamente una guía de referencia para la comprensión de la evolución del arte paleolítico europeo, con importantes repercusiones en su datación. Insistimos en este último aspecto porque en los últimos años se han hecho importantes progresos en la datación directa del arte parietal paleolítico, a través de la obtención de muestras reducidas de pigmento orgánico y su datación mediante la técnica de aceleración de masas por espectrometría (AMS) del C14, pero son pocas las figuras parietales que pueden datarse de esta manera, ya que para ello es necesario que se haya recurrido para su elaboración al uso de colorantes orgánicos.

En los últimos años, como consecuencia de los resultados inesperados o contradictorios proporcionados por algunas fechas de C14 obtenidas mediante

este sistema, se ha abierto un intenso debate sobre la validez del sistema de datación estilística para el arte paleolítico, llegándose a cuestionar por parte de algunos investigadores la visión vigente hasta entonces, construida mediante el sistema estilístico comparado (BAHN - LORBLANCHET: 1999). Los aspectos determinantes en esta posición no son, sin embargo, y esto es algo que conviene señalar desde el principio, los resultados en sí mismos, sino la interpretación y deducciones que de ellos se realizan. De cara a simplificar su discusión, ya que no es éste el objetivo de estas líneas, citaremos como más importantes: el hecho de que conjuntos aparentemente dotados de elevada unidad estilística hayan proporcionado fechas que sobrepasan la dimensión temporal que inicialmente se atribuía a ese estilo; la observación de que conjuntos dotados de rasgos estilísticos tan precisos que hacían pensar en una corta ejecución, o incluso una única mano, hayan proporcionado dataciones que entran en contradicción con esta apreciación; y el hecho, finalmente, de que determinados procedimientos técnicos y estilísticos que se consideraban propios de determinadas etapas hayan proporcionado fechas claramente discordantes con la cronología esperada. Con todo, para no provocar una falsa visión del tema, ha de señalarse que una buena parte de las dataciones absolutas obtenidas ha resultado coherente con la apreciación estilística, confirmando la adscripción secuencial establecida a partir de este último procedimiento (ver para la zona cantábrica peninsular las consideraciones efectuadas al respecto por MOURE *et al.*: 1996; GONZÁLEZ SAINZ: 2000; FORTEA: 1994; o los comentarios que en trabajo reciente efectúan al respecto BAHN - LORBLANCHET: 1999).

Los dos primeros aspectos, la amplitud cronológica establecida para conjuntos que se pensaban unitarios y de corto tiempo de ejecución y las amplitudes cronológicas de figuras que parecían haber sido realizadas por una sola mano, más que poner en cuestión la validez de una aproximación estilística a la seriación del arte paleolítico, a lo que realmente afectan es a la interpretación del arte y la comprensión de su papel en las sociedades paleolíticas europeas. Aclarar la importancia de este aspecto en la valoración del arte paleolítico obliga a tratar el tema con cierta amplitud, pues la visión imperante en la investigación antes de que los sistemas de datación directa del arte paleolítico hicieran su aparición era considerar que la mayor parte de los conjuntos

parietales conocidos respondían a una estructura planificada y bien definida, que implicaba un corto tiempo de ejecución. La imaginería paleolítica, compuesta de animales y signos, se asimilaba en cierto sentido a la que aparece en una iglesia o catedral cristiana. El santuario cavernario podía ser objeto de ampliación, como si se fueran añadiendo nuevos retablos o capillas decoradas, pero las figuras anteriores permanecían en una especie de integridad, en un respeto escénico que permitía la fosilización de su estructura narrativa. Esta forma de entender el arte paleolítico surgió a partir de los años setenta como reacción a la que con anterioridad había desarrollado el abate H. Breuil (1954), figura trascendental en la valoración y documentación del arte paleolítico a comienzos del siglo pasado y partidario de una visión mucho más dinámica de la decoración de las cavidades. Para este investigador cada grupo humano iba añadiendo sus figuras a los distintos paneles y partes de la cavidad, generando así largos ciclos de uso de las cuevas: los paneles recogían mitos o representaciones relacionadas con el mundo de la magia y su lectura no requería una visión integrada o estructurada, sino todo lo contrario, una visión focalizada y capaz de desmenuzar sus componentes básicos. La visión contrapuesta, generada fundamentalmente a partir de los trabajos de LAMING-EMPERAIRE (1962) y LEROI-GOURIHAN (1971), constituía el paradigma interpretativo del arte parietal paleolítico europeo en los momentos previos a la aparición de las dataciones absolutas y su influencia se dejaba sentir incluso en la aplicación del método de comparación estilística, pues la inercia de la investigación consistía en atribuir un carácter unitario a la mayor parte de las representaciones de un panel principal, o de cierta envergadura. Esta visión estática de los paneles parietales paleolíticos resulta, sin embargo, contradictoria con lo que sabemos de las representaciones artísticas de los pueblos cazadores actuales, o de la mayor parte de los conjuntos artísticos parietales prehistóricos conocidos, como por ejemplo el mismo Arte Levantino: en todo este tipo de artes nos encontramos ante procesos dinámicos de incorporación de figuras, un concepto de adición y apropiación de las representaciones preexistentes que permite mantener vigente la sacralidad del espacio decorado, ya sea respetando las imágenes anteriores, ya superponiendo las nuevas representaciones a las antiguas, o repintándolas. La constatación, por

tanto, de que en un mismo panel existen figuras con fechas relativamente alejadas (LORBLANCHET: 1994; LORBLANCHET: 1995), o de que incluso una misma figura proporciona en partes distintas también distintas fechas de C14, obliga a considerar varias posibilidades que tienen que ver con la problemática antes expuesta. En primer lugar, se abre la posibilidad de que determinadas cavidades hayan tenido una frecuentación dilatada, capaz de favorecer repintes o incorporaciones de temas o figuras, no pudiéndose descartar la posibilidad de que los artistas que incorporaban estas nuevas figuras tuvieran tendencia a imitar los rasgos estilísticos (a fin de cuentas los que dotan de identidad a la representación) de las figuras preexistentes. Y en segundo lugar, la aceptación de esa posibilidad obliga a un estudio detallado del ritmo de ejecución de las figuras en el que se incorporen técnicas analíticas sofisticadas (análisis de los componentes de los pigmentos, sucesión de trazos a grandes aumentos, etc.), capaces de incorporar la tafonomía al proceso de extracción de muestras. Este último aspecto con independencia de la problemática anterior, pues el método, una vez constatada su viabilidad, ha planteado suficientes problemas como para que esa aproximación sea absolutamente necesaria.

Con independencia de lo señalado, la importante variedad de cavidades, abrigos y conjuntos parietales al aire libre en lo que respecta a tamaño de los paneles, número de figuras representadas, variedad de técnicas utilizadas, grado de conservación y de posibilidad de estudio o planteamiento de uso del espacio (figuras aisladas, figuras acumuladas y yuxtapuestas, figuras superpuestas, figuras formando verdaderos enmarañados), obliga necesariamente a considerar con prudencia la apreciación anterior, ya que generalizar sobre el uso prolongado de las superficies decoradas constituiría una inexactitud. Pero no tener en cuenta esta posibilidad, sobre todo en los yacimientos de mayor envergadura, también sería un error. El planteamiento investigador debe consistir precisamente en intentar determinar en cada caso esta circunstancia, valorando a partir de ahí el estilo de las figuras. Es decir, el análisis tecnológico (aquel que se centra en los pigmentos utilizados, los útiles empleados para gravar o el mecanismo de construcción de la figura representada) ha de jugar un papel clave en la valoración estilística de los conjuntos, y no de las figuras.

Por lo que respecta al segundo aspecto, la existencia de resultados contradictorios con la cronología esperada a partir de la aplicación del método estilístico, son varias las consideraciones que pueden establecerse. De entrada, y al igual que antes, la necesidad de un estudio tafonómico de las figuras que se van a datar, algo que, aunque se ha reiterado como necesidad, raramente se ha realizado con el rigor que requeriría. Y en segundo lugar, constatar dos aspectos: los desajustes más importantes se vinculan a las etapas premagdalenenses y el número de dataciones coherentes con la aproximación estilística es más elevado que el de las problemáticas. En total, el número de dataciones directas del arte parietal paleolítico es bajo, y centrado además en pocos yacimientos: en torno a la quincena, con poco más de 60 dataciones. La lógica de estos guarismos reside en los objetivos que guían la investigación, que busca profundizar en la problemática expuesta en el apartado anterior, pero ha de decirse también que la única contradicción grave a la aproximación estilística proviene de un solo yacimiento, la Grotte Chauvet, ya que las restantes dataciones obtenidas sólo matizan determinados aspectos de la seriación estilística (LORBLANCHET - BAHN: 1999), favoreciendo, eso sí, una visión mucho menos normativa de su evolución de la que se había generado en etapas anteriores. Como veremos en el apartado dedicado al análisis de la seriación de Parpalló, los resultados obtenidos en el yacimiento valenciano resultan coincidentes con esta apreciación.

De lo señalado hasta ahora se deriva que la seriación del arte paleolítico (que no constituye un fin en sí mismo, sino el paso previo a su análisis en términos históricos, intentado establecer su papel en las sociedades que lo realizaron) sigue recayendo en buena parte de los casos en las comparaciones efectuadas a través del análisis estilístico, complementado por los datos proporcionados por las pocas dataciones directas disponibles y las dataciones indirectas de algunos conjuntos singulares, donde bien sea por recubrimientos estratigráficos de los paneles decorados, bien por otras razones, se ha podido establecer unas fechas *ante quem* o una correlación entre determinados niveles de ocupación y las obras estudiadas. Y el papel desempeñado por el arte mueble en el análisis estilístico, por su propia naturaleza como documento arqueológico vinculado a determinado nivel estratigráfico, es fundamental.

Es obvio, por otra parte, que el arte mueble está sujeto también a una problemática tafonómica que obliga a considerar siempre de manera crítica y minuciosa su valoración. Como todo material arqueológico recuperado a través de la excavación, los distintos objetos de arte mueble pueden estar sujetos a fenómenos de alteración estratigráfica producidos por diversos agentes de tipo postdeposicional. Esto, unido a que una parte muy importante del material artístico paleolítico fue recuperado a principios del siglo pasado y finales del anterior, mediante excavaciones no tan atentas a la posición estratigráfica de los objetos como lo son las de ahora, provoca que no todo el arte mueble proporcione la precisión cronológica que sería de desear, limitando en numerosas ocasiones las posibilidades de establecer una buena seriación de temas, técnicas y estilos. A pesar de estas limitaciones, los materiales recuperados en los últimos cincuenta años, la obtención también de dataciones directas en objetos de arte mueble de elevado interés, y los trabajos de síntesis efectuados en numerosos yacimientos permiten obtener un cuadro bastante completo de la evolución del arte mueble magdaleniense.

Cuando se profundiza en este tema, observando el valor prestado a las distintas colecciones de arte mueble, resulta sorprendente observar el escaso valor concedido por Leroi-Gourhan a la valoración de una colección como la de Parpalló, sobre todo cuando se tiene en cuenta la escasez de arte mueble solutrense con temática animal y realizado en soportes no utilitarios documentado en otros puntos de la región en la que se extiende el arte paleolítico parietal. La razón de esta circunstancia se encuentra en los planteamientos que guiaban la visión del arte paleolítico de este autor y, en general, de aquellas fechas. En primer lugar, y como consecuencia sobre todo de los trabajos de GRAZIOSI (1956 y 1964), se pensaba que el arte paleolítico europeo se dividía en dos grandes provincias artísticas, la franco-cantábrica y la mediterránea, aduciendo para ello razones de orden cultural, concretadas en distintas tradiciones que no se limitaban solo al arte, sino que afectaban también a la cultura material. En segundo término, Leroi-Gourhan construyó un marco teórico de la evolución del arte dotado de una elevada uniformidad y una estricta linealidad, siendo muy escasas las llamadas a la valoración de lo regional, dentro incluso del ámbito franco-cantábrico. Y en tercer lugar, el grue-

so del arte paleolítico se concentraba en aquellas fechas, mediados de los setenta, en determinados puntos de la región franco-cantábrica, lo que predisponía a juzgar el arte de otras zonas en términos de cierta marginalidad o rareza.

Ya vimos en el apartado dedicado a la evolución cultural, que la vertiente mediterránea peninsular encuentra un correlato claro en los ámbitos geográficos más inmediatos, siendo manifiestas las coincidencias en los ritmos de los cambios técnicos y estilísticos con el ámbito Cantábrico, los Pirineos, el Perigord o el Sureste de Francia. Esas mismas similitudes diferencian claramente el Paleolítico superior de la vertiente mediterránea peninsular de los procesos que se desarrollaron en Italia, o en la zona francesa meridional situada en la margen izquierda del curso del Ródano, por lo que la similitud de procesos culturales que justificaban la visión de Graziosi carecen hoy día de valor. Además, un análisis detenido de los criterios aducidos por este investigador para justificar la unidad del arte italiano y de la vertiente mediterránea española, permite ahondar más en esa crítica. Graziosi definió la "provincia artística mediterránea" con una cierta ambigüedad, ya que su propuesta, según el mismo señalaba, carecía de una significación estilística definida, atendiendo sólo a criterios de comodidad de exposición y de carácter geográfico, señalando que solamente en el arte mueble era posible observar con claridad las diferencias entre el distinto concepto que guiaba la "temática" de las dos regiones. De tal manera que la región franco-cantábrica se caracterizaba por el naturalismo, mientras que la mediterránea se definía por el esquematismo. La propuesta de Graziosi incorporaba la visión de Breuil, de un arte paleolítico franco-cantábrico de componente naturalista dominante en la representación de los animales, pero también en las otras figuras representadas, los denominados signos, puesto que se les consideraba objetos o figuraciones reales, que evocaban casas, trampas y otras creaciones vinculadas a la caza o al mundo de la magia. Frente al realismo franco-cantábrico, según Graziosi, encontramos la abstracción y el geometrismo mediterráneos. Todo ello, además, circunscrito al arte magdaleniense de Parpalló, admitiendo un componente menos regional, o menos mediterráneo, para el arte del Solutrense.

Esa visión de los signos se encuentra en la actualidad completamente abandonada, habiéndose

desarrollado la idea de que estas representaciones, de carácter fundamentalmente abstracto, constituyen claros exponentes de la estructura territorial de los distintos grupos que habitaron en Francia y la Península Ibérica durante el Paleolítico superior. Los signos como marcadores étnicos o territoriales fueron ya defendidos por Leroi-Gourhan, con lo que parte de la argumentación de Graziosi carece de razón de ser. El geometrismo de los signos de las plaquetas magdalenenses de Parpalló es cierto, pero ese rasgo es común a todos los signos, ya sean magdalenenses o solutrenses, y con independencia del área regional que estudiemos. Las convenciones que aparecen en el arte de Parpalló pueden compararse con las que se registran en el arte parietal y mueble de las regiones inmediatas, y su valoración permite ahondar en el proceso de regionalización que experimenta el conjunto del arte paleolítico a lo largo de su secuencia (VILLAVERDE: 1994a y 1994b).

El elemento clave a la hora de incorporar la valoración de Parpalló en el análisis del arte paleolítico de la región en la que se inscribe, la región europea suboccidental, está precisamente en la crisis del modelo universal y lineal, de marcado componente normativo, formulado por Leroi-Gourhan. Lo que no quiere decir, como luego veremos, que no sea posible establecer una seriación del arte paleolítico, bajo presupuestos estilísticos.

A medida que el arte paleolítico ha ido incrementado el inventario de yacimientos parietales y muebles conocidos, un fenómeno que no se circunscribe a la Península Ibérica, pero que en determinadas regiones de la misma, sobre todo Portugal, las dos submesetas y el ámbito mediterráneo, ha experimentado un crecimiento muy notable con respecto a las fechas en las que Leroi-Gourhan formulaba su primera síntesis, la marginalidad del arte de Parpalló ha ido perdiendo sentido. Como vimos en apartados anteriores, una síntesis que omita la información de todo el ámbito geográfico peninsular extra-cantábrico no sólo resultaría parcial, sino que limitaría seriamente nuestra capacidad de comprensión del fenómeno artístico paleolítico. La colección de arte mueble de Parpalló, así como el arte parietal del País Valenciano, Murcia y Andalucía, por centrar aquí la discusión en el mediterráneo peninsular, aportan elementos que permiten confirmar las líneas maestras de la evolución del arte, correlacionando esas dinámicas con las trayectorias culturales de las distintas

regiones. El panorama actual es distinto al que se desprendía de la visión de Leroi-Gourhan. El ámbito mediterráneo, entonces mal conocido, no se opone, en términos de marginalidad o rareza, al franco-cantábrico. El proceso de regionalización del arte paleolítico constituye una realidad que toma su razón de ser en la dinámica misma del poblamiento de Europa por el hombre moderno. Las influencias del clima en la expansión o concentración de la población, con la desarticulación de grandes zonas del territorio europeo como consecuencia de la expansión del casquete glaciar en el último Pleniglacial, constituye un factor que se refleja tanto en el arte como en otros ámbitos de la cultura. Una visión del arte paleolítico que desvincule su análisis de los procesos demográficos, sociales y culturales, de los territorios de los distintos grupos, de la dinámica histórica y los cambios que seguramente se produjeron entre los sistemas sociales abiertos y cerrados, dependiendo de factores demográficos y tecnológicos, carece de sentido. El estudio del estilo en el arte no constituye una finalidad, sino que además de permitir establecer la cronología, abre la posibilidad de profundizar en los aspectos étnicos o geográficos vinculados al mismo. La regionalización del estilo traduce dinámicas históricas que tienen su correlación en otras esferas de la cultura, y las posibilidades que la colección de Parpalló tiene para incidir en esa problemática, dada su riqueza y dimensión cronológica, son inestimables, por lo que su estudio permite confirmar tendencias existentes en otras regiones, valorar su adaptación regional y teorizar al respecto de sus razones.

### **La secuencia artística de la colección de arte mueble de Parpalló: una visión no normativa de la evolución del arte paleolítico**

No es objetivo de este apartado dar cuenta de manera detallada de la evolución del arte de Parpalló, pues es tarea que ha sido realizada con extensión en otros trabajos anteriores (VILLAVERDE: 1994a y b). Sin embargo, sí parece oportuno tratar de aquellos rasgos técnicos y de composición de la figura que informan sobre el estilo, estableciendo una reflexión sobre su validez en la ordenación secuencial de Parpalló y su aplicación a otras representaciones paleolíticas. Una parte de este enfoque ha sido desarrollada con más



**Figura 13**  
Cabeza de cierva de dibujo naturalista, con detalle de las orejas en perspectiva correcta. Cova del Parpalló. Galerías (probablemente Magdaleniense superior).

**Figura 14**  
Banda quebrada de trazado múltiple. Cova del Parpalló. Magdaleniense superior.

detalle recientemente (VILLAVERDE: 2001), por lo que la resumiremos sustancialmente aquí, introduciendo y valorando otros datos y conceptos.

Antes, con todo, de entrar a analizar el estilo de las representaciones de Parpalló queremos tratar brevemente de la evolución de la temática. Animales y signos siguen procesos diferenciados que permiten una primera constatación que es común al arte paleolítico: mientras que los valores de las especies animales representadas están sujetos a continuos cambios a lo largo de la secuencia, los signos muestran una evolución y distribución cronológica bastante más definida. Ese proceso coincide, además, con la constatación de que el número de especies representadas en el arte paleolítico es bastante reducido, y el grueso de las representaciones se concentra en muy pocas especies. En Parpalló, en los 766 animales representados, podemos identificar tan sólo doce o trece especies distintas: la cabra montés, el ciervo, el caballo (sin que el detalle anatómico permita precisar la existencia o no del asno), el uro, el rebeco, un par de cánidos (tal vez el cuón y el lobo), el zorro, el lince, el jabalí, un dudoso mustélido, la perdiz y una anátida. Teniendo en cuenta que ese cómputo de 766 animales se compone de 320 indeterminados, por razón del carácter fragmentario de la pieza o de la indefinición del trazo, lo que resulta decisivo es observar que la mayor parte de los 446 animales identificados coincide con las cuatro primeras especies de la lista. Exactamente 428 representaciones corresponden a ciervos, cabras, caballos o uros, cifras que denotan una clara fijación por las especies representadas y un valor simbólico o religioso de tan limitado bestiario, aun cuando sus valores experimenten continuos cambios a lo largo de los distintos periodos.

El continuo cambio de valores de las cuatro principales especies representadas en Parpalló no debe hacernos perder de vista la existencia de una cierta tendencia en las frecuencias de algunas de estas especies, viéndose, por ejemplo, que los ciervos (fundamentalmente las hembras) tienden a ser más importantes en las etapas solutrenses antiguas y del Magdaleniense, las cabras y los caballos en los momentos del Solutrense reciente, mientras que los uros alcanzan valores significativos en las primeras y últimas fases de la secuencia: en el Gravetiense y el Magdaleniense superior.

Que esa variación no es resultado aleatorio, debido a una imprecisa localización estratigráfica de las piezas que integran la colección, nos lo demuestra el análisis de los signos, donde la sucesión de temas registra, en algunos casos, una pronunciada significación secuencial. Así, los rectángulos se concentran entre el inicio del Solutrense medio y el inicio del Solutrense evolucionado, los reticulados con divisiones internas son propios del Magdaleniense superior, las bandas quebradas de rayado múltiple del Magdaleniense antiguo B y el Magdaleniense superior y, en general, los dentados, las bandas de trazos cortos paralelos o las bandas de líneas paralelas, en sus variantes serpentiformes, meandriformes y quebradas, son propios del Magdaleniense antiguo B y el Magdaleniense superior. De hecho, un *cluster* realizado a partir del análisis factorial de las distintas variantes de signos a lo largo de los distintos periodos industriales ofrece una agrupación de niveles perfectamente coherente con la sucesión cronológica de los distintos periodos, confirmando el componente cronológico de los temas y sus asociaciones (VILLAVERDE: 1994a).

El escaso valor cronológico de las principales especies representadas, salvo en aquellos casos en los que se trata de animales vinculados a condiciones climáticas muy específicas, es común a otros conjuntos de arte mueble y, en general, a la totalidad del arte paleolítico, por lo que constituye un apartado que permite pocas precisiones ulteriores. Por el contrario, el estudio de las técnicas y los modos de componer las figuras, atendiendo a las proporciones entre las distintas partes, el modelado, la forma de resolver la perspectiva, los detalles anatómicos o la animación, sí que facilita claves de ordenación secuencial, todo ello siempre que no queramos ver una sucesión normativa y estricta que se ajuste con rigor a las distintas etapas culturales.

Las llamadas de atención previniéndonos en contra de una visión de la evolución del arte paleolítico en la que cada fase estilística se ajustara a los periodos culturales establecidos a partir del material lítico y óseo provienen ya del mismo Leroi-Gourhan, quien señaló la mayor amplitud cronológica de las fases artísticas con respecto a las industriales. Sin embargo, se deduce de los análisis practicados por numerosos especialistas una idea del estilo caracterizada por la limitada duración de los procedimientos de ejecución de la figura y su estricta sucesión o linealidad.

Parpalló brinda la oportunidad de poder comprobar el valor de los caracteres que sirven para definir el estilo con una precisión cronológica que iguala o supera la que cabe esperar del análisis del arte parietal, incluso cuando éste haya sido datado. Y ello por varias razones, pues para alcanzar un nivel similar de precisión cronológica en el arte parietal sería necesario obtener una serie amplia de dataciones de un elevado número de figuras y de distintas partes de las mismas, para poder precisar entonces la contemporaneidad de las representaciones, la inexistencia de adiciones o repintes o la simple asociación espacial de figuras de distintas cronologías. Nadie en su cabal juicio se plantea, sin embargo, con carácter general un programa de dataciones de esa índole, pues no es viable dada la naturaleza de algunas figuras (realizadas mediante grabado, o utilizando pigmentos no orgánicos), y a lo que se aspira es a una ordenación capaz de establecer las líneas básicas de evolución de los distintos procedimientos estilísticos. La colección de Parpalló, a pesar de haber sido obtenida a partir de excavaciones realizadas con limitada atención por la estratigrafía del yacimiento, proporciona una indicación cronológica de suficiente precisión como para intervenir en esta discusión, pues de lo que se trata es de valorar fases de una cierta amplitud cronológica, y no procesos detallados, referidos a etapas cronológicamente muy acotadas. Para un análisis de estas características la colección de Parpalló no sirve, y no sólo por la metodología de su excavación, sino por la imposibilidad de obtener elementos suficientes para un análisis de esta categoría. Se trata de un problema que es común al conjunto del arte mueble procedente de excavaciones de cierta antigüedad y, dicho en términos más genéricos, constituye una consecuencia del tipo de precisión cronológica con la que podemos trabajar en Paleolítico, pues la definición cronológica de los niveles arqueológicos siempre es amplia, o de grano grueso, recurriendo al símil del cliché fotográfico. Recordemos, además, la rareza de yacimientos que hayan proporcionado ricas secuencias de arte mueble, comparable al parietal, con cierta dimensión cronológica, y la valoración del interés del estudio de la colección de Parpalló adquiere entonces toda su significación, aun cuando seamos conscientes de sus limitaciones (VILLAVERDE: 2001).

Al no querer abordar, como señalamos con anterioridad, el estudio del conjunto de rasgos técnicos

y estilísticos de la colección de Parpalló, centraremos la atención aquí en aquellos procedimientos que poseen cierta precisión temporal, y que por ello intervienen en la posibilidad de establecer una aproximación a la manera en que las tendencias globales de evolución de los modos de expresión se concretan en este yacimiento. Para ello hemos distinguido entre rasgos técnicos y procedimientos relacionados con la construcción de la figura. Entre los primeros se encuentran el trazo doble, el trazo compuesto en alambre de espino, el trazo repetido y la pintura con contorno externo raspado; mientras que en los segundos contamos con alguna de las formas de terminación de las patas (las patas en arco y las patas naturalistas con detalle de pezuña), la forma de realizar alguna de las cornamentas de los uros (aquellas en las que el dibujo es naturalista y el recorrido en forma de S, con un sólo cuerno representado por par), y algunos modos de construcción de la figura (los rabos y colas desplazadas, la animación segmentaria mediante curvatura de una pata y algunos modos de ejecución de la cabezas).

#### **a) Rasgos técnicos: el trazo doble, el trazo compuesto en alambre de espino, el trazo repetido y la pintura con contorno externo raspado**

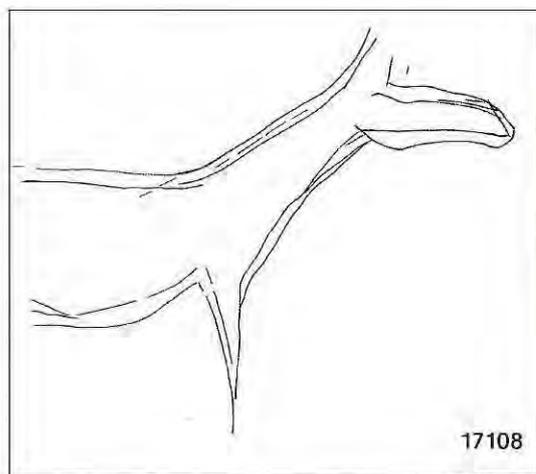
Limitar los procedimientos técnicos a los que acabamos de enunciar no implica que los restantes (las distintas formas de trazo o las variantes de la pintura) tengan una distribución aleatoria. Partimos de esta primera consideración ante las críticas efectuadas recientemente por APELLANIZ - CALVO (1999) con respecto a las conclusiones obtenidas de su análisis en Parpalló. Resulta claro, de partida, que el planteamiento teórico de estos autores y el nuestro difiere considerablemente, por cuanto en nuestro enfoque huimos deliberadamente de una visión normativa del estilo, dotada además de estricto valor secuencial. Es más, consideramos que los factores que intervienen en la concreción del estilo son múltiples, y que su combinación, más que su estricta precisión cronológica, es la que contribuye a su caracterización. La idea de que el estilo puede ser determinado a partir de un análisis cuantitativo de las proporciones que guardan las distintas partes de la figura, cuya objetividad reside en la multiplicación de medidas y la precisión de los puntos de medición, nos parece totalmente

desacertada, al no consistir el arte paleolítico en una mera copia o repetición en serie de figuras. La inconsistencia teórica de la propuesta queda claramente puesta de manifiesto por el salto que supone ser capaces de precisar el estilo de un artista o una escuela a partir de procedimientos de análisis puramente estilísticos (APELLANIZ: 1982) y la incapacidad de definir las características estilísticas de una fase aplicando un depurado procedimiento de análisis métrico.

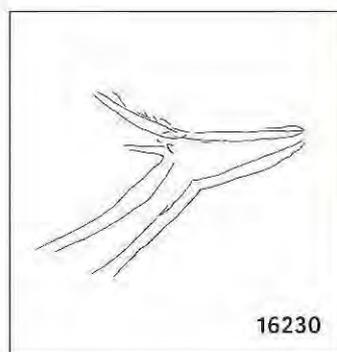
En Parpalló se observan tendencias en el uso de los procedimientos técnicos. La mayor parte de ellas abarcan periodos cronológicos lo suficientemente amplios como para que tengan, en sí mismos, poca precisión estilística, pues su vigencia ni se limita a un periodo industrial concreto, ni se emplea con exclusividad, dando lugar a una sucesión más o menos ordenada de procedimientos de grabado o pintura. Sin embargo, su combinación con otros rasgos de la composición de la figura ayudan a precisar más su valor secuencial. Por poner un ejemplo, el trazo simple resulta uno de los más utilizados a lo largo de toda la secuencia artística de Parpalló, siendo sólo hegemónico en las etapas magdalenien-ses. Sin embargo, cuando se asocia a figuras marcadamente desproporcionadas en su parte posterior, a extremidades vistas en perspectiva biangular recta, ejecutadas mediante la convención denominada de "patas en arco", una variante en la forma de construir las extremidades que más adelante veremos en detalle, y a figuras dotadas de cierta gravidez, construidas con cabezas abiertas en las partes correspondientes al morro, o las orejas, el conjunto de rasgos permite definir un momento más preciso de la secuencia, claramente vinculado con los momentos más antiguos de la misma: del Gravetiense al Solutrense medio.

Este tipo de consideraciones se podría hacer extensivo a la mayor parte de los procedimientos de pintura y al trazo múltiple, pero otras variedades del grabado o la pintura que enunciamos con anterioridad (el trazo doble, el trazo compuesto en alambre de espino, el trazo repetido y la pintura con contorno externo raspado) poseen mayor precisión cronológica, permitiendo su valoración algunas reflexiones sobre la definición y el concepto de estilo.

El *trazo doble* (Figuras A, B y C) constituye una modalidad de trazo que resulta difícil de localizar en otros conjuntos de arte mueble o parietal, y consiste



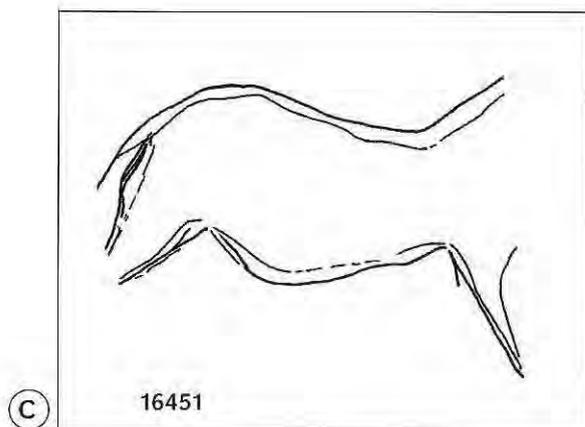
(A)



(B)

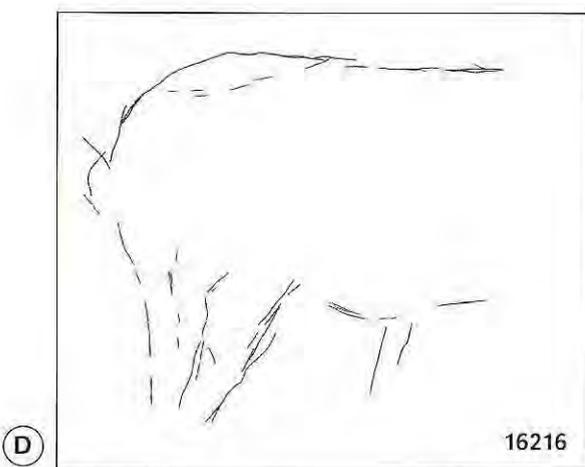
en la ejecución del contorno de la figura, o una parte significativa de la misma, mediante dos trazos lineales paralelos, bien definidos y relativamente separados entre sí. Se trata de un procedimiento que se separa claramente de las demás soluciones técnicas de dibujo, resultando una figura de escasa dimensión naturalista, muy alejada de las soluciones que le son contemporáneas: el trazo simple, el múltiple o el repetido, por referirnos a las modalidades de grabado.

Por lo que respecta a su empleo en la colección de Parpalló, el trazo doble tiende a concentrarse en la primera mitad de la secuencia: alcanza su máximo valor porcentual en los momentos correspondientes al Solutrense medio, y perdura, aunque ya con pocos efectivos, hasta el Magdalenense antiguo B. Esa amplitud cronológica viene a coincidir *grosso modo* con las etapas que, por cronología y características estilísticas, podrían correlacionarse con los estilos II y



C

16451



D

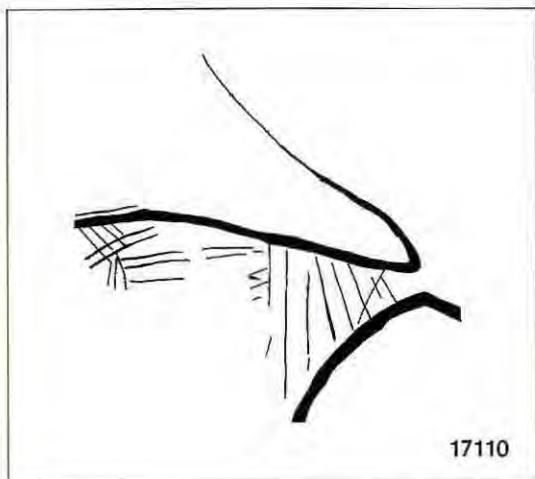
16216

III de la terminología propuesta por Leroi-Gourhan, y lo más interesante de su valoración consiste en mostrarnos la amplitud cronológica de una "tradición estilística" de este tipo. Algo que, en nuestra opinión, lejos de constituir un rasgo peculiar de Parpalló, bien puede considerarse como un elemento propio del arte paleolítico europeo.

Para valorar con mayor precisión esta última afirmación y la significación cronoestilística de este tipo de trazo en Parpalló, es necesario analizar con cierto detalle como se asocia este rasgo técnico de construcción de la figura a otros componentes de la misma, ya que en realidad bajo el epígrafe de trazo doble se reúnen un conjunto de representaciones bastante diferenciadas que son fruto de la duración temporal a la que van referidas y de la existencia de varias manos en su realización: dos circunstancias que unidas permitirían precisar la existencia de una escuela artística en esos momentos de Parpalló.

El número de animales ejecutados total o parcialmente con esta técnica es relativamente elevado (64 casos, de los que sólo uno carece de referencia de procedencia). Nuestros comentarios, necesariamente limitados, se centrarán en las representaciones de animales cuya identificación resulta posible (en realidad los casos en los que el análisis estilístico es más viable, puesto que los restantes suelen quedar reducidos a partes anatómicas con escasas posibilidades para este tipo de análisis). Las 34 representaciones en las que el animal puede ser identificado se reparten de la siguiente manera: 4 en los niveles correspondientes al Gravetiense y al Solutrense inferior; 17 en el Solutrense medio (SM); 11 en el Solutrense superior y Solútreno-gravetiense I; 1 en el Magdaleniense antiguo A; y 1 en el Magdaleniense antiguo B. Su empleo no aparece asociado al de ninguna especie en particular.

En los momentos antiguos de la secuencia, del Gravetiense al Solutrense medio, las formas de construcción de la figura se diferencian claramente de las que aparecerán en las siguientes. Así, en los ciervos, el trazo doble puede subdividirse en dos variantes atendiendo al efecto visual predominante: uno de separación neta, pero reducida, y otro de separación ancha, con un resultado menos naturalista que el anterior, al afectar netamente al interior de la figura. En todos los casos se asocia durante las primeras etapas a las fórmulas habituales de ejecución de estos animales: en las figuras completas nos encontramos ante representaciones desproporcionadas, ejecutadas de acuerdo al criterio de yuxtaposición de partes, con trazos de recorrido rectilíneo o escasamente curvado, sin modelado anatómico detallado del perímetro. Finalmente, en lo que se refiere a la ejecución de las cabezas, éstas aparecen en la mayoría de los casos con la convención trilineal típica de estas fechas (Figura B), si bien no faltan algunos casos con otras fórmulas, como la V lineal abierta. En las cabras la combinación es la misma; cuerpos desproporcionados, trazo rectilíneo y un caso con resolución de las patas mediante la forma que hemos venido a denominar de patas en arco. En los équidos, el trazo doble se asocia a la fórmula de representación del morro en pico de pato en la única figura en la que la cabeza se conserva. En las otras dos, los cuerpos, también de trazo no modelante, se caracterizan por la gravedad y la desproporción, con escasa articulación entre la parte anterior y el resto, dando lugar a



un exagerado estrechamiento del cuerpo en el punto de arranque de la pata anterior (Figura C). Los dos uros con trazo doble de los niveles solutrenses antiguos se ajustan también a las convenciones propias de las fechas: gravidez, trazo rectilíneo, sin modelado del contorno, y desproporción.

En definitiva, con independencia de la especie a la que se aplica, el trazo doble de los niveles del Gravetiense y el Solutrense antiguo se ajusta bien a las formas de ejecución de las figuras de esas fechas, mostrando la variedad de soluciones que es posible observar al analizar otros tipos de trazos o aquellas figuras que aparecen ejecutadas mediante pintura.

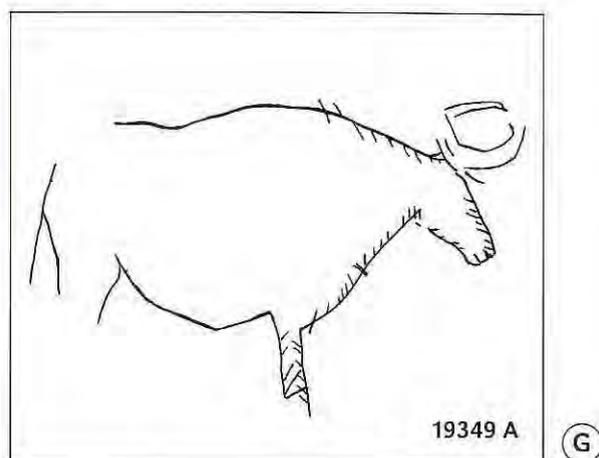
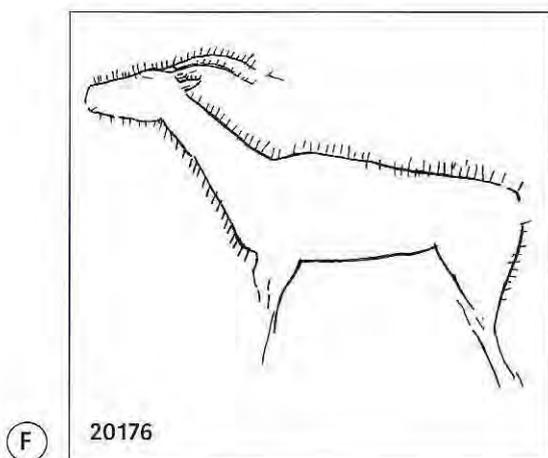
En contraposición, las figuras de Parpalló realizadas con trazo doble durante el Solutrense evolucionado y el Magdaleniense, además de ser menos numerosas tienden a ofrecer unos rasgos estilísticos distintos de los que acabamos de tratar. Ello es claramente visible, por ejemplo, en la única representación de uro del Solutrense superior (una cabeza rellena mediante grabado estriado reticulado), o en los ciervos del Solútreo-gravetiense y el Magdaleniense antiguo (el primero con la esquematización típica de las representaciones del Solutrense evolucionado y una convención trilineal que se encuentra ya al límite con las orejas en V; y los otros dos con ejecuciones de dibujo también bastante esquematizado, e incluso desproporcionadas, pero con variantes importantes con respecto a las soluciones antiguas, en un caso son la proyección del cuello y la reducción de la cabeza las que provocan la desproporción, pero el trazo incluye algunas inflexiones y las orejas son en V; mientras que en el otro

el trazo doble se limita a la zona del pecho y puede estar reflejando una intención de modelado); mientras que en las representaciones identificadas como cabras, las dos muy esquemáticas, no resulta tan fácil establecer diferencias. Por lo que respecta a los équidos, que resultan más numerosos que las restantes especies, si exceptuamos una figura, cuya ejecución no modelante y desproporcionada se acerca sospechosamente a las representaciones del Solutrense medio (Figura F), haciéndonos dudar de la validez de su posición en la secuencia, las restantes figuras ofrecen unos modos bien diferenciados: la estructura de las cabezas es más alargada y hay una clara tendencia a la reducción de la figura al prótomo o la cabeza y línea cervico-dorsal, desapareciendo los morros con terminación en pico de pato.

Por su importancia en la secuencia de Parpalló (recordemos que hemos dejado de tratar 30 figuras indeterminadas, que sumadas a las anteriores suponen un total de 64 casos) y tratarse de una convención técnica (o tecnoforma, en el sentido que LE QUELLEC: 1998 otorga al término al referirse al doble contorno que caracteriza al arte del Messak libio), el trazo doble permite afrontar dos cuestiones relativas al estilo que no resultan contradictorias: se asocia a un componente cronológico relativamente amplio y a una suma de rasgos estilísticos capaces de ir definiendo formas de construcción de la figura distintas a lo largo de ese espacio temporal, a la vez que ofrece una cierta variabilidad de soluciones de detalle en cada una de esas etapas.

El trazo repetido (Figuras 1, 8 y E) ofrece una evolución parecida a la del trazo doble, pero decantada ahora hacia el final del Solutrense. Así, de los 28 casos documentados en la secuencia, 21 se concentran en el Solutrense evolucionado –desde el Solutrense superior al Solútreo-gravetiense final–, quedando distribuidos los restantes de la siguiente manera, 5 en el Solutrense medio, 1 en el Solutrense inferior y 1 en el Magdaleniense superior.

Al valorar en detalle la técnica de ejecución de las figuras es posible establecer algunas diferencias entre aquellas en las que el trazo repetido configura un surco bien definido, profundo y relativamente ancho, y aquellas otras en las que el trazo repetido es parcial, o menos marcado, y se combina con el trazo múltiple (Figura 1). La forma de ejecución no da lugar, por lo demás, a excesivas variaciones en las formas de



construcción de las figuras, en las que predomina un trazo poco modelado que contribuye a un cierto esquematismo en la representación.

Las piezas del Solutrense inferior y medio ofrecen pocas posibilidades de análisis al no contar con ninguna pieza en la que la figura represente la totalidad del cuerpo. A pesar de que el número de piezas es mayor, las dificultades siguen siendo las mismas para el análisis de las piezas del Solutrense evolucionado: por no alargar el comentario señalaremos la asociación del trazo repetido a un reticulado interno en un caso, la frecuencia de líneas ventrales dobles y la normal asociación del trazo repetido al múltiple (17 casos del total de 28 en toda la secuencia).

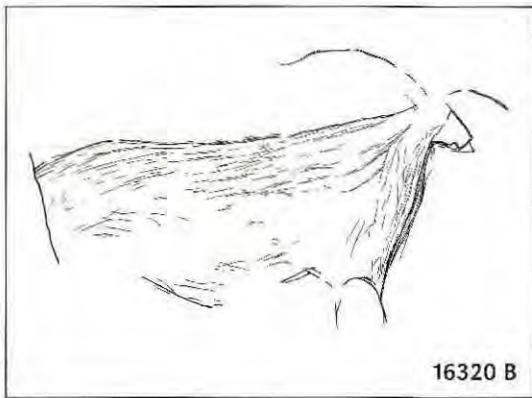
El *trazo compuesto en alambre de espino* (Figuras F y G), a diferencia del anterior, cuenta con muchos menos efectivos y su valor cronoestratigráfico es más alto. Se trata en realidad de una de las múltiples variantes de trazo compuesto que es posible establecer en el arte paleolítico, en este caso una variante que se define por su escaso naturalismo, ya que consiste en resaltar la línea de contorno de la figura mediante una serie de trazos cortos, más o menos perpendiculares y equidistantes. Su posición en la secuencia resulta muy definida y los 11 casos documentados se distribuyen de la siguiente manera: 8 en el MAB; 2 en el Magdaleniense superior (MS) y 1 en Galerías.

Por lo que respecta a las especies representadas mediante este procedimiento técnico, los uros suman seis ejemplares, mientras que hay dos caballos, dos cabras y un ciervo macho. Lo cual, a pesar de que nos encontramos en los momentos de la

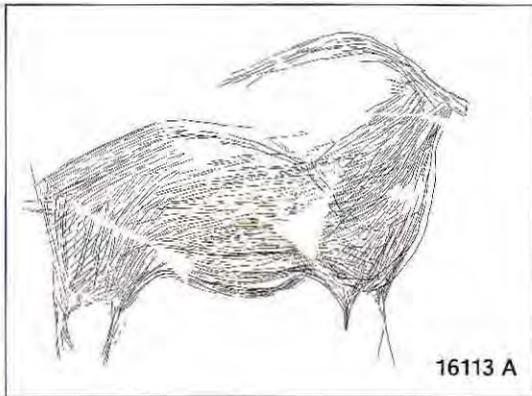
secuencia en los que las cuatro especies más importantes aparecen en proporciones más parecidas, no deja de indicar una cierta predilección, sobre todo durante el Magdaleniense antiguo B, por el empleo del trazo compuesto en alambre de espino en las representaciones de uros. Sin embargo la nota más característica del conjunto de figuras construidas mediante esta técnica es la disparidad de pautas de ejecución, ya que nos encontramos desde realizaciones de marcado naturalismo, a otras de componente mucho más esquemático.

Al considerar las representaciones de los uros (Figura G) algunos rasgos llaman la atención: varias figuras poseen en común el carácter incompleto de la representación, en todos los casos por omisión de la parte posterior de la figura, la falta de detalles internos, tanto anatómicos, como de modelado, y el carácter simplificado, pero modelante del trazo de contorno, con indicación de la giba, la inflexión de quijada, cuello y morro, y el modo de ejecución de las cornamentas, en perspectiva semitorcida o bilingular oblicua, con cierta tendencia a cuernos en forma de lira. Por su parte, la cabra de la Figura F, aunque de ejecución también bastante simplificada, constituye un buen ejemplo de trazo modelante, preocupado por el detalle de las inflexiones anatómicas: dibujo del abultamiento de la frente, oreja, ojo, modelado de la quijada, inflexión de pecho y pata, e inflexión de cuello y dorso. Unas maneras que contrastan con el mayor esquematismo que es posible observar en otras figuras, con trazos de recorrido ligeramente curvilíneos que dejan abierta la cabeza en la parte del morro y en la zona superior, en el lugar de arranque de la cornamenta. En

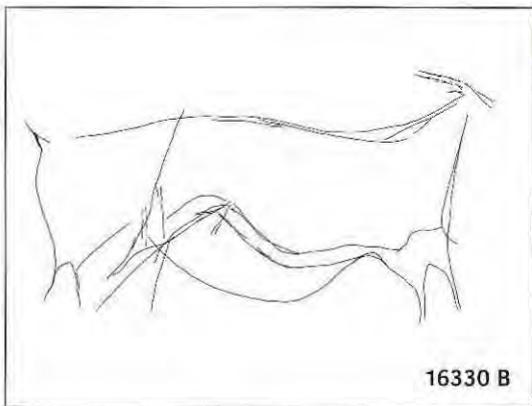
H



I



J



definitiva, la variación estilística parece asociarse a este tipo de trazo, que sin embargo posee una posición bastante definida en la secuencia.

La *pintura con contorno externo raspado* (Figura 7) constituye el último procedimiento técnico dotado de valor secuencial en Parpalló. El número de ejemplos es muy reducido y se concentra claramente en el Solutreo-gravetiense final. La tinta plana o lineal es de color rojo en los tres casos y aparece claramente delimitada por un raspado superficial, bien diferenciado y relativamente ancho que contribuye a delimitar el contorno y perfeccionar el modelado. Las ejecuciones a las que corresponde esta técnica ofrecen un componente estilístico claramente relacionado con su cronología, pues no es difícil establecer paralelismos entre un caballo realizado mediante esta técnica (ver la plaqueta 18705 en VILLAVERDE: 1994) y los équidos de la Pasiega, o entre el indeterminado de la plaqueta 18702 (Figura 7) y las convenciones de gravidez que acompañan a las representaciones animales atribuidas al estilo III pleno y final.

Como resumen de este rápido repaso de los procedimientos técnicos podríamos concluir que son escasas las tecnoformas, o técnicas de ejecución de las figuras animales, que se utilizan durante periodos cortos, siendo más frecuentes aquellas soluciones que abarcan periodos de una cierta dimensión temporal (aun reduciendo la amplitud del trazo doble al Solutrense, su duración sería de 4500 años, mientras que el trazo compuesto, referido al Magdaleniense antiguo B y al superior, poseería una dimensión temporal no inferior a los dos milenios); los procedimientos técnicos ofrecen, sin embargo, tendencias de componente claramente secuencial, que se asocian a una cierta variedad de soluciones estilísticas y temáticas, de manera que su análisis pormenorizado permite comprobar la existencia de patrones formales de vigencia temporal amplia, aunque definida, con clara posibilidad de ser analizada en términos secuenciales. La valoración de los restantes procedimientos estilísticos nos permitirá ampliar esta última cuestión.

**b) Las formas de terminación de las patas: las patas en arco y las patas naturalistas con detalle de pezuña**

De la diversidad de soluciones en la forma de realizar las extremidades de los animales que se observan en la secuencia de Parpalló, las patas en arco y las naturalistas constituyen, junto con las paralelas abiertas de tres trazos, las tres únicas modalidades que parecen poseer una cierta significación secuencial, sobre todo si las consideramos en relación con las formas de construir la figura a las que se asocian. Por

desgracia, el número de efectivos de la tercera variante es tan bajo que se hace difícil establecer una valoración estilística de las representaciones a las que aparece asociada. Otras variantes reparten sus efectivos de manera poco definida a lo largo de la secuencia, observándose además tendencias evolutivas no lineales, sino caracterizadas por pulsaciones ascendentes o descendentes. Es el caso de las paralelas abiertas y las paralelas abiertas naturalistas, o las triangulares, aquellas variantes que concentran el mayor número de ejemplares en el yacimiento.

Las *patas en arco* (Figuras H, I, J) constituyen un modo de ejecución de las extremidades que se caracteriza por la combinación de la perspectiva biangular recta y la desproporción de las extremidades con respecto al volumen corporal, dando como resultado un dibujo en el que destacan la forma característica de resolver el cierre de las dos patas y la sensación de collage, o de escasa articulación, entre esta parte del cuerpo y el resto de la figura.

El número de representaciones que pueden incluirse en esta modalidad es de 21, repartidas en 15 casos en los que las patas representadas son las delanteras y 6 en que lo son las traseras. Por lo que respecta a las especies, la mayor parte de las figuras son incompletas y han sido clasificadas en los indeterminados, aunque entre aquellas que pueden identificarse destacan claramente las cabras (7 ejemplares), frente a los caballos y los bóvidos (un sólo ejemplar en cada caso). Finalmente, en lo que hace referencia a la cronología, salvo un caso clasificado en el Magdaleniense antiguo A, el resto de las piezas corresponde a los niveles más antiguos de la secuencia: Gravetiense, Solutrense inferior y Solutrense medio, con clara concentración en el Solutrense inferior, donde se contabilizan 10 de los 21 casos.

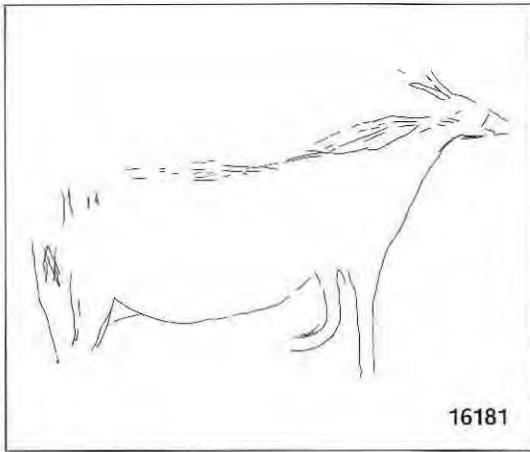
El comentario, a la hora de buscar criterios cronostilísticos, se ha de centrar necesariamente en la pieza del Magdaleniense, comparándola con las de los periodos antiguos. La figura con patas en arco del Magdaleniense antiguo consiste en la representación incompleta de un uro, ejecutado mediante trazo simple, en perspectiva biangular, tanto en la cornamenta como en las patas anteriores. El contorno carece de modelado en la quijada, la giba y de articulación del pecho y pata, y el animal está desproporcionado, siendo la cabeza estrecha y alargada, cerrada tanto en su parte superior como en el morro. Se trata de un

ejemplo de representación escasamente concorde con los cánones que por cronología le corresponderían, ya que esos niveles se fechan entre 16500 y el 15500 BP. Su contemporaneidad con otras piezas de ejecución desproporcionada y soluciones de perspectiva biangular marca una clara ruptura con la líneas de progresión naturalista observada en el yacimiento en las etapas finales del Solutrense evolucionado, constituyendo esta etapa del arte de Parpalló un claro exponente de la inexistencia de una evolución lineal, entendida en términos de progreso naturalista, del arte paleolítico. Volveremos después sobre esa cuestión, pero no está de más señalar ahora que esta inexistencia de un progreso continuo hacia el naturalismo no implica una vuelta a procedimientos de etapas anteriores, sino que esa ruptura se estructura a partir de nuevos sistemas de representación. La inexistencia de una evolución lineal de carácter progresivo no conlleva la existencia de un proceso de carácter cíclico o recurrente, por lo que el empleo de términos descriptivos tales como vuelta a soluciones arcaicas, para referirse a estas representaciones magdalenienses, resulta tan inapropiado como el concepto de progreso lineal o los de la uniformidad y universalidad de los procesos estilísticos.

La diferencia más destacada de las piezas del Gravetiense, Solutrense inferior y medio con respecto a la que hemos comentado es la falta de articulación de la pata con el pecho en las figuras de estos periodos. En las dos variantes de patas en arco que podemos distinguir en estas etapas -una de patas reducidas a líneas (patas en arco lineales) y otras de líneas paralelas abiertas (patas en arco naturalistas)-, ninguna de las patas anteriores se ejecuta mediante inflexión de la línea de pecho con relación al arranque de una de las extremidades, sino mediante trazos de recorrido continuo, más o menos curvado, que normalmente desplazan la posición de arranque de las patas a un punto anormalmente bajo que se sitúa claramente por debajo de la línea ventral, lo que obliga a una inflexión anormal de las extremidades con respecto al cuerpo, generando esa sensación de añadido, o de figura escasamente articulada, al que antes hicimos referencia.

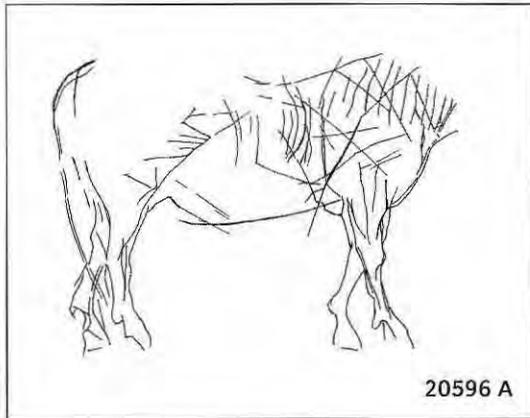
A pesar de la variabilidad que también se observa en las soluciones asociadas a las patas en arco de las etapas antiguas, son numerosos los rasgos comunes en las representaciones de esos momentos: desproporción entre extremidades y cuerpo, cabezas reducidas,

K



16181

L



20596 A

160



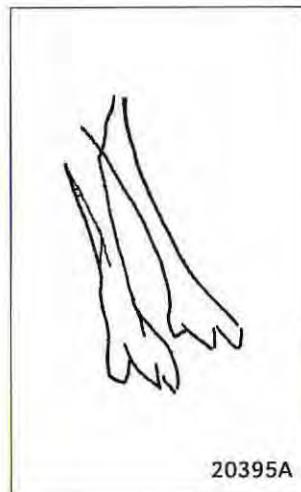
17981

M

líneas ventrales abultadas, falta de trazo modelado, simplificación anatómica, animación nula, etc. En definitiva, las formas de patas en arco del Gravetiense al Solutrense medio (estas últimas concentradas especialmente en los tramos más antiguos) responden a un concepto de construcción de la figura claramente diferenciado del único ejemplar localizado en etapas posteriores. La combinación de rasgos técnicos y estilísticos resulta pertinente en este caso en Parpalló para diferenciar el arte del Solutrense antiguo, con respecto al del Solutrense evolucionado o el Magdaleniense, los momentos que corresponderían al estilo II y III antiguo de la seriación de Leroi-Gourhan, y permiten matizar el valor de un procedimiento de construcción de la figura, enmarcándolo en el conjunto de rasgos estilísticos que sirven para caracterizar los períodos.

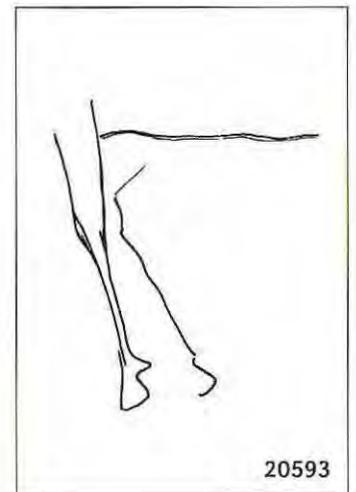
La *patas de líneas paralelas abiertas ejecutadas con tres trazos* (Figuras D y K) cuentan con 18 ejemplos, repartidos entre las extremidades anteriores y las posteriores. Su posición cronológica parece definida: 8 en el Solutrense inferior, 9 en el Solutrense medio antiguo y 1 en el Solutrense superior.

La totalidad de las representaciones se ajusta a los modos propios de esas fechas, configurando un conjunto bastante homogéneo, aunque no exento de variaciones. Así, este tipo de solución en la ejecución de las extremidades se asocia a cuerpos de trazo no modelante, de ejecución descuidada, y con cierta desproporción, en ocasiones con rabos desplazados, trazo doble y patas curvadas, dirigidas a obtener la sensación de movimiento. Un cúmulo de fórmulas que caracterizan claramente al arte del Solutrense antiguo de Parpalló. La pieza del Solutrense superior, fracturada y de construcción poco cuidada, no desentona con esta caracterización, con lo que no puede descartarse que se trate de



20395A

N



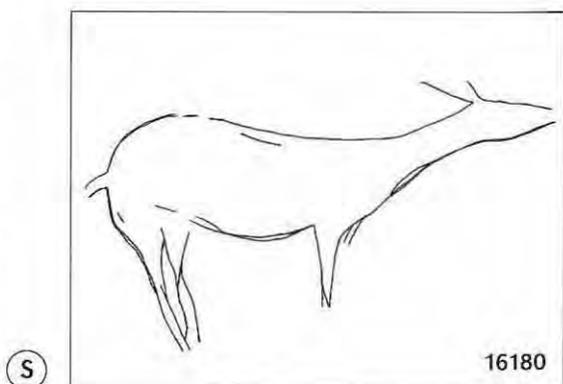
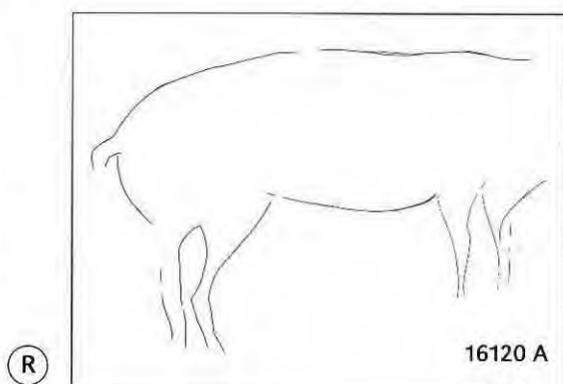
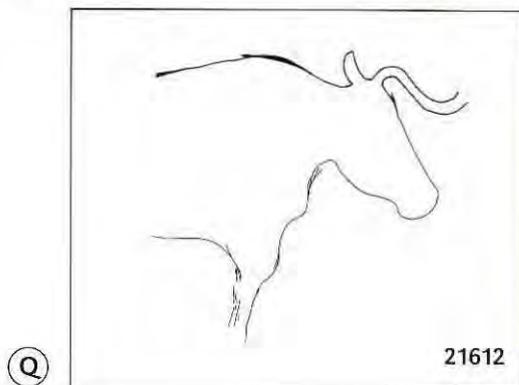
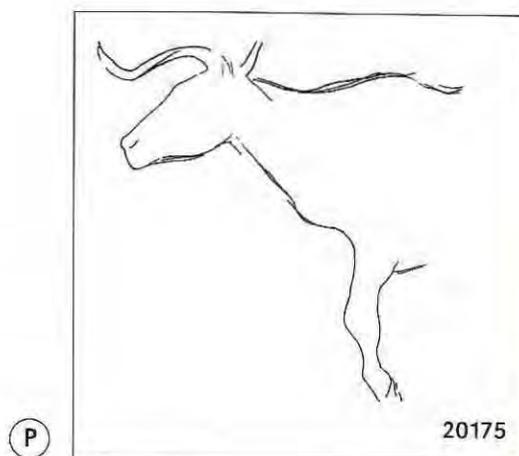
20593

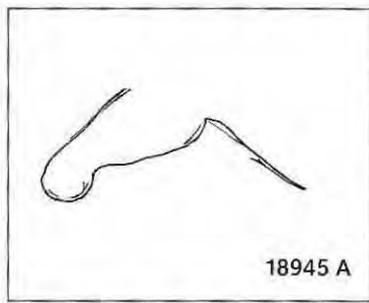
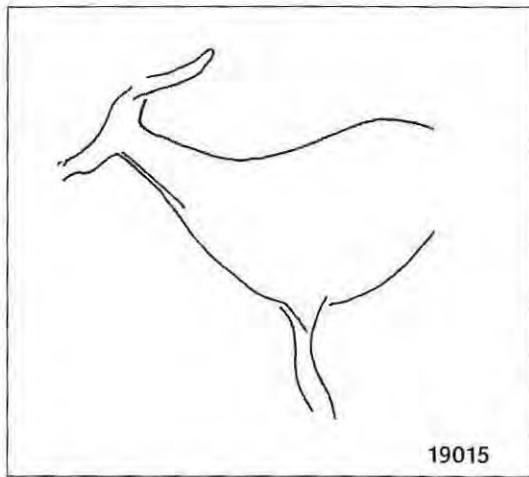
O

una pieza desplazada de su posición original por razones de orden postdeposicional.

Los *detalles de pezuña* (Figuras L, M, N, O), aquella variante de pata en la que la pezuña se dibuja con un cierto detalle, también responde a esta expectativa de indicador cronostilístico. Su presencia en la secuencia de Parpalló asciende a 22 casos, la mayor parte de ellos concentrados en Galerías, piezas que en su mayor parte parecen corresponder al Magdaleniense superior. Tan sólo 4 figuras -tres del SM y una del SGII- corresponden a etapas anteriores, y de nuevo es posible establecer un contraste entre los modos de ejecutar las figuras solutrenses y las correspondientes a los momentos finales de la secuencia. Empezaremos por las piezas que indican posición cronostilística avanzada para establecer después las comparaciones con las piezas solutrenses. Con el término *patas de tipo naturalista* definimos aquellas representaciones de Parpalló que a la ejecución naturalista de la pata, con la inflexión del corvejón o la rodilla, suman el detalle de la pezuña o el casco. El trazo, modelado, adopta un claro componente naturalista que trata, por tanto, de dar cuenta de la anatomía de la extremidad. Además, aunque hay ejemplos de representaciones en perfil absoluto, no faltan tampoco los que corresponden a fórmulas de perspectiva correcta, con el detalle de las dos extremidades. Son, en definitiva, formas de representación que se clasificarían con facilidad dentro del estilo IV, con un componente definido por el naturalismo y la articulación anatómica de las partes.

El contraste con las representaciones solutrenses es rotundo. Todas las representaciones han sido ejecutadas mediante el empleo de la pintura, a veces combinada con el grabado, mientras que la pintura es inexistente en las piezas vistas con anterioridad. En tres casos se trata de extremidades exclusivamente pintadas, en la que la pezuña o mano se realiza mediante un ensanchamiento más o menos definido de la extremidad: en una de ellos asociado a patas de dibujo rectilíneo, sin modulación del trazo y sin detalle naturalista de la pezuña; en el otro, con una cierta inflexión, pero de resolución menos modelada y resultado escasamente naturalista; y en el tercero, también de escaso detalle, incorporando, eso sí, la búsqueda de modelado en las líneas de despiece de pecho y vientre, en clara representación del pelaje, en los en los tres casos con fórmulas de perspectiva biangular (Figura M). El mayor detalle anatómico en la zona de la pezuña se produce en la mano izquierda de un uro en el que se combinan grabado y pintura, aunque el carácter rectilíneo del trazo y la escasa atención por la articulación de las patas y el cuerpo, así como la perspectiva biangular siguen diferenciando la solución de las vistas en Galerías.





Nuevamente la combinación de rasgos técnicos y estilísticos ofrece una clara diferenciación de este modo de representación, permitiendo no sólo inferir un rasgo de seriación en Parpalló, sino un criterio cronoestilístico de interés en las comparaciones con otros conjuntos de arte mueble o parietal del Mediterráneo peninsular.

### c) Las cornamentas de los uros de dibujo naturalista y recorrido en S, con un sólo cuerno representado por par

Se trata de una convención que tiene también valor cronológico en la secuencia de Parpalló. Y como se trata de una solución que se documenta con frecuencia en el arte mueble y parietal, su significación cronoestilística resulta de interés.

Esta forma de realizar la cornamenta de los uros, de marcado carácter naturalista y empleada en cabezas representadas en perfil absoluto, aparece exclusivamente en el Magdaleniense superior y Galerías, asociada a una serie de rasgos que hacen inequívoco su vínculo con un determinado momento estilístico,

todo ello sin dejar de existir, de nuevo, una cierta variabilidad en los detalles (Figuras P y Q).

La importancia de sus valores es manifiesta al observar que de los 19 uros de esos niveles que conservan la parte correspondiente a la cabeza, 14 fueron representados mediante este tipo de solución, sin que exista ni un sólo caso de cronología anterior.

Resulta importante llamar la atención sobre la combinación de rasgos que permiten ir definiendo una de las maneras estilísticas de esos períodos: son los momentos en los que se documentan resoluciones de cornamentas y orejas naturalistas, cierta profusión de detalles anatómicos en la cabeza y trazos modelados, dándose incluso la confluencia en distintas piezas de rasgos que marcan claramente la existencia de modos de ejecución de carácter más personalizado o propio de una escuela, como la asociación de cornamentas naturalistas en perfil absoluto y orejas de lado cóncavo hacia la parte anterior.

### d) La construcción de la figura: los rabos y colas desplazadas, la animación segmentaria mediante curvatura de una pata y algunos modos de ejecución de la cabezas

Son varios los detalles relacionados con la forma de construir la figura que parecen proporcionar también información estilística en la colección de Parpalló. En primer lugar, es fácil observar que en las etapas antiguas de la secuencia, concretamente en el Solutrense inferior y el Solutrense medio antiguo, los rabos y las colas de determinadas representaciones, un elemento periférico tan característico de la construcción de la figura, aparecen en posición anómala (Figuras R, S, D), claramente desplazada hacia abajo, en un cierto número de figuras. Se trata, en concreto, de nueve piezas, que confirman una precisión cronológica nada despreciable y confirman la validez general de la posición estratigráfica de la colección.

Las figuras comparten, además, numerosos rasgos de composición: partes posteriores masivas, patas realizadas mediante tres trazos o mediante líneas paralelas abiertas naturalistas, en perspectiva biangular, y contornos ejecutados con trazo rectilíneo, sin apenas modelado de los detalles anatómicos. El grado de variación es reducido, a no ser que recurramos a cuestiones técnicas (presencia o no de pintura o tipo de trazo) o de modelado (relleno mediante trazos pareados de un cervato).

Como una convención propia de escuela o autoría, útil para establecer rasgos de estilo, puede considerarse también la fórmula empleada para obtener la sensación de movimiento en algunas figuras del mismo periodo (**Figura K**). Nos estamos refiriendo a las patas ejecutadas mediante la curvatura de una de las extremidades, una solución escasamente naturalista que ya no volverá a registrarse en toda la secuencia de Parpalló y que, por lo mismo, resulta coherente con la idea de la validez cronoestilística. En su comentario, aun a riesgo de resultar reiterativos, debemos llamar la atención sobre la unidad de concepto en la resolución del movimiento, ya que se representan siempre las dos patas anteriores, la perspectiva es biangular, el trazo rectilíneo, y las figuras completas muestran gravidez y desproporción hacia la parte posterior, con un cierto descuido de las patas posteriores; y la variabilidad resolutiva en otros detalles tales como la forma de realizar las orejas, unas en V abierta lineal, muy esquematizadas, y otras de tendencia a triple trazo, pero más naturalistas.

Ese mismo tipo de precisiones cronológicas podemos encontrarlas también en la construcción de las cabezas de las cabras mediante dos trazos sinuosos destinados a figurar, respectivamente, la frente y cara y la línea de quijada, dando como resultado una cabeza alargada y anormalmente cóncava, abierta en la zona del morro (**Figura T**). Las figuras tienen una cabeza relativamente pequeña con respecto al cuerpo, que se construye mediante líneas de trazado curvo, escasamente modeladas, y patas de recorrido anormalmente curvo, con cuerpos tendentes a la desproporción en la parte anterior. La posición de este modo de representación en Parpalló coincide básicamente con los momentos finales del Magdaleniense antiguo A, tal y como éste ha sido definido y situado en Parpalló (AURA: 1995). Resulta, también, propia de ese periodo, aunque con menor precisión que el rasgo anterior, la forma de ejecutar algunos équidos, con cabezas relativamente alargadas, de frente y cara convexa, morro redondeado y caído, en clara inflexión con respecto a la línea curva de quijada, sin crineras detalladas (**Figura U**).

En definitiva, los rasgos que acabamos de valorar nos confirman las apreciaciones con las que comenzábamos este apartado. En Parpalló no se aprecian una sucesión de etapas definidas por la exclusividad en la forma de construir las figuras animales. En términos cuantitativos puede decirse que la evolución

que muestra el arte ni se caracteriza por la existencia de rupturas entre los distintos periodos, ni por la existencia de rasgos estilísticos o técnicos (tecnofor-mas) que tengan una dimensión temporal claramente acotada y puedan valorarse en términos de estricta presencia/ausencia. A pesar de la opinión de algunos autores (APELLANIZ - CALVO: 1999); estas afirmaciones no resultan ni sorprendentes, ni incoherentes. Lo contrario, sugerir que el arte paleolítico pueda responder a un concepto normativo, lo contradice no sólo la secuencia de Parpalló, sino la totalidad de las colecciones de arte mueble conocidas y el propio análisis del arte parietal. Estas afirmaciones no niegan, sin embargo, la existencia de un proceso evolutivo en el ciclo artístico paleolítico, si bien ayudan a precisar la forma en la que se produjo y puede analizarse esa evolución.

Con la excepción de alguno de los modos de ejecución o de las técnicas tratadas hasta ahora, la mayor parte de la caracterización evolutiva de Parpalló recae en la valoración conjunta de diversos rasgos técnicos y estilísticos, configurándose así una *aproximación estilística compleja*, no exenta de dificultades cuando se contemplan variables cuya diversidad puede deberse a diversas razones: la intervención de diversas manos, la existencia de diversas significaciones simbólicas que dejen su impronta en la ejecución, las variaciones del momento cultural o temporal de ejecución, referido este último a periodos de una cierta duración, y las variaciones regionales que toman su fundamento en la entidad histórica, demográfica y territorial de los grupos que las realizaron.

Una constante de este apartado ha sido comprobar la variabilidad de soluciones a la que se asocian los rasgos técnicos o estilísticos que hemos analizado, y ello constituye un elemento clave a la hora de entender el arte de la totalidad de los periodos. La pregunta que surge inmediatamente, cuando se trata de definir una evolución estilística, es clara: ¿la variabilidad observada en la secuencia de Parpalló es significativa de una falta de evolución? En nuestra opinión la respuesta es que no, que la secuencia de Parpalló muestra la existencia de notables cambios entre el mundo solutrense y el magdaleniense, y que los dos están, a su vez, sujetos a variaciones diacrónicas, en forma de tendencias en la forma de construir las figuras, que permiten establecer una evolución en fases algo más acotadas. La incidencia de los signos en esta

evolución es importante, de igual manera que las especies representadas no parecen mostrar líneas de evolución definidas. Al proponer esta evolución simplificada hemos querido tener en cuenta las limitaciones que se derivan del bajo número de piezas localizadas en los niveles del Gravetiense, y de los elementos comunes que es posible establecer entre las representaciones zoomorfas del Solutrense inferior y el Solutrense medio, así como de la moderación a la que obliga el sistema de excavación del yacimiento. Por tanto, preferimos agrupar el arte de las primeras etapas con el del Solutrense medio, dentro de un genérico arte del *Solutrense antiguo*, aun cuando es importante señalar que algunos elementos sugieren una cierta identidad para el par formado por el Gravetiense-Solutrense inferior (G-SI) con respecto al Solutrense medio. Estas diferencias serían la mayor desproporción y heterogeneidad en la resolución de las figuras del G-SI, frente a la mayor atención por el modelado interno, la animación y las composiciones escénicas en el SM, en lo que respecta a las representaciones de animales, y escasa formalización de los signos en el G-SI, frente a la aparición de los rectángulos, espirales, círculos, dentados, escaleriformes, zigzags, articulaciones de haces de líneas y reticulados en el SM. Sin descartar que algún elemento de continuidad entre ambas etapas pueda deberse a la mezcla de niveles en el proceso de excavación, se hace difícil explicar toda esa situación recurriendo sólo a esa consideración. Más bien parece que los modos de representación, o los temas, evolucionan sin rupturas o cambios bruscos, algo que a fin de cuentas parece normal al referirnos a un proceso gráfico dotado de evidente continuidad temporal.

Una serie de rasgos contribuye a diferenciar el modo de ejecución de las figuras solutrenses de las magdalenenses, considerando ahora el arte Solutrense evolucionado y el del Magdalenense Antiguo. Sin embargo, el arranque del arte magdalenense está sujeto a una cierta indefinición como consecuencia del reducido número de representaciones animales correspondientes a este momento: de los 132 animales representados en el Magdalenense antiguo A, sólo 11 pertenecen al primer metro de potencia de este periodo. Una situación que todavía se hace más imprecisa al considerar que el final del Solutrense evolucionado, si exceptuamos el Gravetiense, es el periodo con menor número de representaciones animales de

toda la secuencia y que, dado el sistema de excavación de Parpalló y la posición cronológica de estas etapas, las posibilidades de mezclas como resultado de la complejidad estratigráfica deben ser tenidas en cuenta. Un análisis detenido de las representaciones de estos momentos no contribuiría a una clara distinción del arte del final del Solutrense y el del inicio del Magdalenense, quedando para los tramos siguientes la mayor diferenciación y complejidad estilística.

Es precisamente en los momentos plenos del Magdalenense antiguo cuando encontramos una serie de rasgos que interrumpen la idea de una progresión simple en el modelado y el dominio de las proporciones, o las formas de construir las figuras, y señalan la existencia de una mayor complejidad gráfica para lo que, por cronología, debe corresponder con el final del estilo III. Así, junto a elementos de clara cronología avanzada (abreviación de línea cérvico-dorsal de una cabra, con figuración de orejas y cornamenta en visión frontal, sin figuración de la cabeza; dominio de las extremidades en perfil absoluto; orejas en V lineal para las ciervas; elevada formalización y variedad en los signos, con la presencia de bandas quebradas de rayado múltiple, dentados, escaleriformes y reticulados, formando articulaciones complejas entre sí), encontramos representaciones desproporcionadas, con fórmulas de perspectiva biangulares, figuras apenas esbozadas, con numerosas partes no articuladas, desconectadas y simplificadas hasta extremos en los que la identificación de la especie se hace imposible.

Probablemente Leroi-Gourhan juzgó esta circunstancia como propia de una especificidad mediterránea, prestando por ello escasa atención a la secuencia artística de este yacimiento a la hora de establecer la seriación del arte parietal. Sin embargo, lo que desde una perspectiva orientada a considerar la existencia de una evolución progresiva del arte, con un ciclo de nacimiento, apogeo y decadencia, pudo parecer anómalo, ahora nos parece de gran interés para comprender, no ya la secuencia de Parpalló, sino las limitaciones de una caracterización lineal y progresiva del arte paleolítico. Ciertamente la propuesta de Leroi-Gourhan se fundamenta en una selección de figuras y rasgos concordantes con su idea de evolución, mientras que con posterioridad se han resaltado las limitaciones de esa visión simplificadora a la hora de dar cuenta de la complejidad del arte paleolítico.

Dos elementos inciden en esta nueva percepción: el marco general de revisión de los criterios de evolución estilística, iniciados con anterioridad a la aparición de los métodos de datación absoluta del arte parietal, pero potenciados a partir de su empleo, y una nueva perspectiva en la consideración de la regionalización del arte paleolítico de Europa suboccidental. En este último apartado sustituyéndose la visión dualista acuñada por GRAZIOSI (1964) por una visión multiregional y mucho más variable en el plano temporal, de dimensiones geográficas más ajustadas a la idea de ámbitos territoriales y tradiciones sociales, capaz de variar a lo largo del tiempo.

Intentar analizar Parpalló de acuerdo a los modelos cantábricos, pirenaicos o perigordinos resulta un error, pues se ignora el proceso de regionalización que es posible observar en cada uno de estos ámbitos. Sin embargo, la complejidad estilística de Parpalló tampoco puede considerarse como una rareza, más bien conviene reflexionar sobre su importancia a la hora de juzgar las dificultades de una análisis estilístico fundamentado en la simplificación de una visión progresiva en la construcción de la figura, tendente a su apogeo en una fase de naturalismo fotográfico.

Sin embargo esta reflexión no debe llevarnos a postular la idea de una visión caótica del arte, poniendo en tela de juicio el valor de la aproximación estilística como elemento de ordenación cronológica. Frente a una idea de caos figurativo, dominado por continuas variaciones y recurrencias, nos sigue pareciendo útil una aproximación estilística basada en la combinación de rasgos descriptivos, capaz de incorporar elementos de diferenciación y tendencias de mayor alcance cronológico en la definición de los distintos momentos estilísticos. Todo ello siendo conscientes de que en el arte parietal la ausencia de criterios cronológicos de partida dificulta enormemente la valoración de figuras en las que la variación en los modos de ejecución puede deberse tanto a la diacronía como a la variación sincrónica.

En los apartados anteriores hemos intentado, resumidamente, dar cuenta de esa circunstancia. Parpalló no ofrece a partir del magdaleniense una vuelta a los modos de representación de las etapas antiguas, lo que constituiría un arcaísmo en sentido estricto, o una perpetuación de los modos del Solutrense evolucionado. Por el contrario, Parpalló ofrece en esos

momentos modos de construcción de la figura distintos de los del Solutrense antiguo o del Solutrense evolucionado, si bien la diferencias son claras con respecto a otras zonas en lo que respecta a una menor incidencia del realismo, el dominio de la proporción o la perspectiva en el logro de lo figurativo analítico, que según Leroi-Gourhan caracterizarían el estilo de esas fechas en otras regiones.

Lo que en Parpalló se produce en estas etapas es una situación de convivencia de representaciones de tendencia más naturalista, en lo que respecta a las proporciones y detalles anatómicos, y otras de componente menos naturalista, a veces definido por la simplificación de trazos y el carácter poco cuidado de las proporciones. Algo que continúa hasta el final de la secuencia magdaleniense, acentuándose incluso en los momentos finales.

Sin embargo, llegados a este punto, es necesario asumir que las limitaciones en la serie de Parpalló son obvias en unos momentos que resultarían del máximo interés a la hora de precisar algo más la evolución del arte magdaleniense. En primer lugar, las últimas fases de ocupación del yacimiento carecen de la precisión en excavación que sería necesaria, especialmente cuando se observa que el bloque de piezas provenientes de Galerías pudiera haber proporcionado mayor precisión que la de su consideración general, y con limitaciones, como un todo más o menos relacionado con el Magdaleniense superior. Algunas de las expresiones de mayor naturalismo se dan precisamente en las plaquetas recuperadas en esa zona de la cavidad removida, en parte, con anterioridad a la excavación por rebuscas clandestinas, mientras que en otras piezas asistimos al más marcado proceso de exageración expresiva en el tratamiento de la figura (uros de cuerpos voluminosos y cornamentas desproporcionadas, ciervas de diminutas cabezas y cuellos proyectados, etc.). La dualidad de modos de representación probablemente oculta una mayor complejidad, sin que se pueda a partir de esa documentación profundizar en su posición cronológica. Los paralelos con el Magdaleniense superior son claros, pero también en esos momentos muchas piezas van referidas a tramos excesivamente potentes como para permitir precisar la tendencia temporal.

Las indicaciones que provienen de piezas muebles de otros yacimientos parecen corroborar la existencia

de los modos estilísticos definidos por algunos autores como del Epipaleolítico (GUY: 1993), si bien somos reacios a considerar que su aparición coincida, o mejor, se limite a la de ese momento final de la secuencia magdaleniense. Son varios los rasgos de ese tipo que se sitúan en los niveles del Magdaleniense superior de Parpalló, alejados de los momentos finales, que avalan la contemporaneidad de ese modo de ejecución de las figuras animales y otras de corte

mucho más naturalista (detalles de ojos, boca, orificios nasales, trazo modelado y cuidadoso con las inflexiones anatómicas, detalle de extremidades, etc.), aun cuando la tendencia final sea la de ir ganando terreno esa concepción, ya en los momentos terminales o de tránsito al Epipaleolítico. Al menos así lo sugiere el arte de Matutano (OLARIA: 1999), Tossal de la Roca (CACHO - RIPOLL: 1987), o Cendres (VILLAVARDE: 1985; VILLAVARDE - MARTÍNEZ: 2000).